

*Jahrbuch der Gesellschaft der Freunde der
Grimmelshausen-Gesellschaft*

SIMPLICIANA

Schriften der
Grimmelshausen-Gesellschaft

XXXI. Jahrgang | 2009

PETER LANG

ISBN 978-3-0343-0315-6



9 783034 303156

SIMPLICIANA

Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft

XXXI (2009)

JOHANN JAKOB CHRISTOPH VON GRIMMELSHAUSEN-
GESELLSCHAFT e.V.

Ehrenpräsidenten Prof. Dr. Rolf Tarot, Hinterer Engelstein 13,
CH-8344 Bäretswil

Prof. Dr. Dieter Breuer, Rolandstr. 34,
D-52070 Aachen

Vorstand

Präsident Prof. Dr. Peter Heßelmann, Propsteistr. 48,
D-48145 Münster

Vizepräsident Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, Schimmelleite 42,
D-85072 Eichstätt

Geschäftsführer Prof. Dr. Dieter Martin, Universität Freiburg, Deutsches Seminar II,
D-79085 Freiburg i.Br.

Schatzmeister Hermann Brüstle, Stadtverwaltung Oberkirch, Eisenbahnstr. 1,
D-77698 Oberkirch

Prof. Dr. Ralf Georg Bogner, Scheidterstr. 145, D-66123 Saarbrücken

Prof. Dr. Friedrich Gaede, Ochsenegasse 12, D-79108 Freiburg i.Br.

Dr. Klaus Haberkamm, Nienborgweg 37, D-48161 Münster

Prof. Dr. Wilhelm Kühlmann, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar,
Hauptstr. 207-209, D-69117 Heidelberg

Prof. Dr. Ma Wentao, Beijing Universität, Fakultät für westeuropäische Sprachen und Literaturen,
Beijing, VR China

Dr. Martin Ruch, Waldseestr. 53, D-77731 Willstätt

Prof. Dr. Gábor Tüskés, Téglavető Köz 6, H-1105 Budapest

Prof. Dr. Jean-Marie Valentin, 22, rue Notre-Dame de Nazareth, F-75003 Paris

Prof. Dr. Friedrich Vollhardt, Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Deutsche Philologie,
Schellingstr. 3, D-80799 München

Prof. Dr. Rosmarie Zeller, Universität Basel, Deutsches Seminar,
Engelhof, Nadelberg 4, CH-4051 Basel

SIMPLICIANA

Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft

XXXI (2009)

Beiträge der von der Grimmelshausen-Gesellschaft, der Kulturstiftung und dem Magistrat der Barbarossastadt Gelnhausen veranstalteten Tagung „Erotik und Gewalt im Werk Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“ Gelnhausen, 18.-21. Juni 2009

In Verbindung mit
dem Vorstand der Grimmelshausen-Gesellschaft
und in Kooperation mit
der Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen
herausgegeben von
Peter Heßelmann



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Redaktion:

Eric Achermann, Klaus Haberkamm, Peter Heßelmann,
Hans-Joachim Jakob, Lars Kaminski, Svenja Kroh, Ortwin Lämke,
Daniel Langner, Nadine Lenuweit, Torsten Menkhau

Textherstellung und Layout: Svenja Kroh und Nadine Lenuweit
Druck: ROSCH-Buch Druckerei GmbH, Schesslitz
Kommissionsverlag: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der
Wissenschaften, Bern

Anschrift der Redaktion:

Prof. Dr. Peter Heßelmann, Westfälische Wilhelms-Universität Münster,
Germanistisches Institut, Hindenburgplatz 34, D-48143 Münster



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen



© Peter Heßelmann 2009

ISSN 0379-6415

ISBN 978-3-0343-0315-6

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative
Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY)
Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Jahrgänge I-VIII sind im Francke Verlag Bern erschienen:

I: ISBN 3-7720-1463-1 II: ISBN 3-7720-1511-5

III: ISBN 3-7720-1544-1 IV / V: ISBN 3-7720-1570-0

VI / VII: ISBN 3-7720-1598-0 VIII: ISBN 3-317-01628-0.

Diese und die folgenden, im Verlag Peter Lang erschienenen Bände sind
zu beziehen über den Schatzmeister der Grimmelshausen-Gesellschaft
(s. Liste des Vorstands) oder beim Verlag Peter Lang AG.

Inhalt

Editorial	13
-----------------	----

*BEITRÄGE DER TAGUNG „EROTIK UND GEWALT IM
WERK GRIMMELSHAUSENS UND IM DEUTSCHEN
BAROCKROMAN“*

Thorsten Stolz Grußwort.....	19
---------------------------------	----

Jürgen Michaelis Grußwort.....	23
-----------------------------------	----

Ulrich Heinen „Auctores generis Venerem Martemque fatemur“ – Peter Paul Rubens’ Konzepte von Erotik und Gewalt.....	27
---	----

Thomas Kossert „daß der rothe Saft hernach gienge...“. Die Darstellung von Gewalt bei Grimmelshausen und in Selbstzeugnissen des Dreißigjährigen Krieges	75
---	----

Rüdiger Zymner Folter in Grimmelshausens <i>Simplicissimus Teutsch</i>	85
---	----

Matthias Bauer Ausgleichende Gewalt? Der Kampf der Geschlechter und die Liebe zur Gerechtigkeit in Grimmelshausens <i>Simplicissimus, Courasche</i> und <i>Springinsfeld</i>	99
---	----

Andreas Merzhäuser Der Leser als Voyeur und Komplize. Zur problematischen Verschränkung von Lust und Gewalt in Grimmelshausens simplicianischem Zyklus	127
---	-----

Ulrike Zeuch Verführung als die wahre Gewalt? Weibliche Macht und Ohnmacht in Grimmelshausens <i>Courasche</i> und <i>Simplicissimus</i>	143
Jean Schillinger Simplicissimi erotische Abenteuer in Paris	161
Michael Kaiser Gewaltspezialistin und Gewaltopfer. Historische Beobachtungen zu Grimmelshausens <i>Courasche</i>	183
Dirk Niefanger Erzählweisen der Gewalt im XII. Kapitel von Grimmelshausens <i>Courasche</i>	209
Nicola Kaminski <i>gender crossing</i> : Narrative Versuchsanordnungen zwischen Eros und Krieg in Grimmelshausens <i>Courasche</i> und Lohensteins <i>Arminius</i>	227
Rosmarie Zeller Liebe und Gewalt als Konstituenten von Männlichkeit im Roman der Frühen Neuzeit	245
Dieter Breuer Erotik und Gewalt in Grimmelshausens Legendenromanen	259
Franz M. Eybl Vom Blick zur Brunst, vom Schimpf zum Schlag. Körpersteuerung bei Grimmelshausen und Beer	273
Klaus Haberkamm Gewalt der Alltagsnöte im schäferlichen ‚Integumentum‘. Johann Thomas’ <i>Lisille</i> (1663)	289
Hans-Joachim Jakob Verführung und Grausamkeit in Johann Gorgias’ „Liebes- und Klägliche[r] TraurGeschicht” <i>Betrogener Frontalbo</i> (um 1670) im Kontext des Misogynie-Diskurses im 17. Jahrhundert	323

Dieter Martin „Venus im Gesichte“ und „Mars im Herzen“. Forcierte Affektdarstellung in Ziglers <i>Die Asiatische Banise</i>	343
Gesa Dane Geraubt – Gefangen. Zu Grimmelshausens <i>Courasche</i> und Ziglers <i>Die Asiatische Banise</i>	363
Christine Baro Wenn Göttergatten Jungfrauen bezirzen. Erotik und ihre Folgen in der moralisierenden Mythenrezeption des Hans Sachs	377
Misia Doms Liebende Natur und Naturgewalten. Zur Beziehung zwischen der Natur und dem Menschen in Grimmelshausens <i>Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi</i> und Schnabels <i>Wunderlichen FATA einiger See-Fahrer</i> (<i>Insel Felsenburg</i>).....	399

WEITERE BEITRÄGE

Ulrike Zeuch Das Versprechen der „ewigen Seeligkeit“. Rhetorische Übertragung als Problem in Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i>	429
Martin Bunte Grimmelshausens <i>Courasche</i> als satirisches Gegenbild der Lucretia. Vergewaltigung und Suizid im Spannungsfeld antiker Tugendwertung und christlicher Sündenschuld.....	449
Helmut Aßmann Allegorie, Analogie, Paradoxie, Parodie und Astrologie in Grimmelshausens <i>Keuschem Joseph</i>	461
Timothy Sodmann Überlegungen zur Erfassung des Grimmelshausen'schen Wortschatzes.....	469

Andreas Pechtl Nochmals Grimmelshausens „tapferer General“ Franz von Mercy. Anmerkungen und Ergänzungen zum Beitrag von Martin Ruch	479
--	-----

SIMPLICIANA MINORA

Peter Heßelmann, Martin Ruch Grimmelshausen-Preis 2009 für Reinhard Jirgl	505
--	-----

Peter Heßelmann Fachdidaktischer Wettbewerb der Grimmelshausen-Gesellschaft: Preisverleihung an das Grimmelshausen-Gymnasium Gelnhausen. Laudatio, Gelnhausen, 19. Juni 2009.....	506
---	-----

Paul Ciupka Erläuterungen zu <i>Simplicius Simplicissimus</i> . <i>Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach</i> <i>Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen</i>	510
---	-----

Paul Ciupka <i>Simplicius Simplicissimus. Ein szenisch-musikalisches Spiel</i> <i>frei nach Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen</i>	516
---	-----

Klaus Haberkamm Uraufführung des <i>Simplicissimus Teutsch</i> am Schauspielhaus Köln.....	536
--	-----

Peter Heßelmann Karl Amadeus Hartmanns Oper <i>Simplicius Simplicissimus</i> in Frankfurt a. M.....	539
---	-----

Klaus Haberkamm, Peter Heßelmann Grimmelshausen im Rundfunk.....	541
---	-----

Klaus Haberkamm Reinhard Kaiser stellt seine Übertragung des <i>Simplicissimus</i> <i>Teutsch</i> in Münster vor	542
--	-----

Peter Heßelmann
Präsentation des Faksimiledrucks des *Europäischen
Wundergeschichten-Calenders* (Nürnberg 1670–1672) und des
Schreib-Kalenders (Molsheim 1675) in Jena, 12. Februar 2009 543

Peter Heßelmann
Ausstellungen mit Zeichnungen zum *Simplicissimus Teutsch*
von Manfred Schulz in Hamm und Soest 544

REGIONALES

Fritz Heermann
Grimmelshausen-Gesprächsrunde 549

Martin Ruch
Museumsfest der Grimmelshausenfreunde Renchen 549

Karl Ebert
Grimmelshausen im Heimatlied. Das neue
„Renchtäler Heimatlied“ preist den größten Dichter des Tals 550

REZENSIONEN UND HINWEISE AUF BÜCHER

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen:
Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch.
Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts und mit
einem Nachwort von Reinhard Kaiser. (Rosmarie Zeller) 563

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen:
Der abenteuerliche Simplicissimus. Hörbuch. 14 CDs.
(Thomas Kossert) 569

Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen:
*Simplicianische Jahreskalender. Europäischer Wundergeschichten
Calender 1670 bis 1672 (Nürnberg). Schreib-Kalender 1675
(Molsheim).* Faksimiledruck der vier Kalenderjahrgänge
erstmalig neu hrsg. und kommentiert von Klaus Matthäus
und Klaus-Dieter Herbst. (Timothy Sodmann) 570

Italo Michele Battafarano, Hildegard Eilert: <i>Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie. Mit Beispielen der Rezeption.</i> (Klaus Haberkamm)	580
„ <i>Delectatio</i> “. <i>Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel.</i> Hrsg. von Franz M. Eybl und Irmgard M. Wirtz. (Florian Gelzer)	587
Georg Philipp Harsdörffer: <i>Hertzbewegliche Sonntagsandachten.</i> Nachdruck der Ausgaben Nürnberg 1649 und 1652. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Stefan Keppler. (Misia Sophia Doms)	591
Jörg Jochen Berns: <i>Himmelsmaschinen / Höllenmaschinen. Zur Technologie der Ewigkeit.</i> (Ortwin Lämke)	594
Stefanie Stockhorst: <i>Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten.</i> (Peter Heßelmann)	597
Marcel Lepper: <i>Lamento. Zur Affektdarstellung in der Frühen Neuzeit.</i> (Hans-Joachim Jakob)	599
Jan Lazardzig: <i>Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert.</i> (Hans-Joachim Jakob)	603
Klaus-Dieter Herbst: <i>Verzeichnis der Schreibkalender des 17. Jahrhunderts.</i> (Klaus Haberkamm)	608
Uta Egenhoff: <i>Berufsschriftstellertum und Journalismus in der Frühen Neuzeit. Eberhard Werner Happels „Relationes Curiosae“ im Medienverbund des 17. Jahrhunderts.</i> (Peter Heßelmann)	613
Johannes Cuno. <i>Nachricht von dem Geschlecht und Herkommen der Cunoen (1505–1684).</i> Hrsg. von Reiner Stephany. (Torsten Menkhaus)	616

EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell Barock. Erarbeitet von
Jürgen Müller und hrsg. von Johannes Diekhans.
(Torsten Menkhaus)..... 618

*Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650
erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz.* Bearb. von Eberhard Nehlsen.
Hrsg. von Gerd-Josef Bötte, Annette Wehmeyer und
Andreas Wittenberg. Bd. III. Register.
(Klaus Haberkamm) 620

Inkunabelkatalog der Zentralbibliothek Zürich.
Hrsg. von Christian Scheidegger. (Klaus Haberkamm) 622

MITTEILUNGEN

Peter Heßelmann
Bericht über die Tagung „Grimmelshausen als
Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische
Kalenderliteratur“, 20.–22. März 2009 in Oberkirch 627

Peter Heßelmann, Ruprecht Wimmer
Bericht über die Tagung „Erotik und Gewalt im Werk
Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“,
18.–21. Juni 2009 in Gelnhausen..... 632

Einladung zur Tagung „Wort – Bild – Ton. Grimmelshausen
und die Medien“, 08.–11. Juli 2010 in Oberkirch, Offenburg
und Renchen 636

Inhaltsverzeichnisse und Namen- und Werkregister der
Simpliciana I (1979) – XXX (2008) auf der Homepage
der Grimmelshausen-Gesellschaft..... 641

Bezug alter Jahrgänge der *Simpliciana*..... 642

ANHANG

<i>Simpliciana</i> und <i>Beihefte zu Simpliciana</i> .	
Richtlinien für die Druckeinrichtung der Beiträge	645
Grimmelshausen-Gesellschaft e. V.	652
Beitrittserklärung	653

Editorial

Das Jahr 2009 hat sich für die Grimmelshausen-Gesellschaft und die Grimmelshausen-Forschung als ereignisreich erwiesen. Zunächst können wir auf zwei instruktive Tagungen zurückblicken. Vom 20. bis zum 22. März 2009 widmeten sich zwölf Referenten und weitere Tagungsteilnehmer in Oberkirch dem Thema „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“. Das Kolloquium wurde dankenswerterweise durch die Stadt Oberkirch, die Stadt Renchen und die Sparkasse Oberkirch/Ortenau gefördert. Anlaß für die intensive Beschäftigung mit der simplicianischen Kalenderproduktion waren Kalenderfunde von Klaus-Dieter Herbst. Im Stadtarchiv Altenburg entdeckte er den bisher verschollenen ersten Jahrgang des *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* auf 1670. Die Verfasserfrage und mögliche Beteiligung Grimmelshausens an den im Verlag Felßbecker in Nürnberg erschienenen *Wundergeschichten-Calendern* wurden auf der Grundlage der Entdeckung während der Tagung kontrovers diskutiert. Zu den offenen Problemen der Grimmelshausen-Forschung gehört immer noch die Frage, ob Grimmelshausen als Verfasser des *Ewigwährenden Calenders* auch mit dem *Europäischen Wundergeschichten-Calender* des Simplicius Simplicissimus in Verbindung gebracht werden kann. Gegen die entschiedene Ablehnung dieser Annahme durch Manfred Koschlig wurde zwar mitunter vorsichtiger Widerspruch laut, doch die fragmentarische Überlieferung der ersten Kalenderjahrgänge ließ bislang weder Textanalysen noch eine eindeutige Antwort zu.

Einen bisher völlig unbekanntem simplicianischen Schreibkalender für 1675 aus dem elsässischen Druckort Molsheim fand Herbst in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin, wo die Leihgabe der Sammlungen des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster (Streitsche Stiftung) aufbewahrt wird. Auch dieser Kalender wurde in der im Januar 2009 erschienenen, für die Grimmelshausen-Forschung überaus wichtigen Edition von Klaus-Dieter Herbst und Klaus Matthäus als Faksimile veröffentlicht und kommentiert. Es stellte sich auf der Tagung als sehr wahrscheinlich heraus, daß im Molsheimer Kalender befindliche Texte von Grimmelshausen stammen. Damit wäre bislang Unbekanntes aus der Feder des simplicianischen Erzählers aufgetaucht.

Dementsprechend groß war das Echo in den Medien. Beispielsweise hat die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* in einem umfangreichen Artikel mit der Überschrift „Das Grimmelshausen-Rätsel“ ausführlich

über die sensationellen Kalenderfunde berichtet (Nr. 6, 8. Februar 2009, S. 61). Eine längere Kalendergeschichte wurde komplett ebenfalls in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* gedruckt (Nr. 14, 5. April 2009, S. 31): „Fernere Continuation, Deren 1673. angefangenen Simplicianischen Erzählung“. Die zwölf Vorträge der Tagung „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“ und weitere Beiträge werden als Beiheft zu den *Simpliciana* 2010 veröffentlicht.

„Erotik und Gewalt im Werk Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“ waren zentrale Gegenstände der vom 18. bis zum 21. Juni 2009 in Gelnhausen veranstalteten Tagung. Für die freundliche Unterstützung hat die Grimmelshausen-Gesellschaft der Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen zu danken. Insbesondere gilt der Dank Herrn Thorsten Stolz, Bürgermeister der Stadt Gelnhausen, und Herrn Jürgen Michaelis, Vorsitzender der Kulturstiftung. Die Organisation vor Ort lag in den Händen von Simone Grünewald, die ebenfalls den Dank aller Tagungsteilnehmer verdient. Die neunzehn Beiträge zur Tagung in Gelnhausen erscheinen nun in den *Simpliciana* XXXI (2009). Sie werden ergänzt durch fünf weitere Aufsätze zum Werk des simplicianischen Autors.

Den von der Grimmelshausen-Gesellschaft im Hinblick auf die Kenntnis der Schriften Grimmelshausens im schulischen Bereich erstmals ausgeschriebenen fachdidaktischen Wettbewerb gewann die Theater-AG des Grimmelshausen-Gymnasiums Gelnhausen für die Konzeption und Aufführung des Stücks *Simplicius Simplicissimus. Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen*. Die Preisübergabe erfolgte während der Tagung in Gelnhausen. Ein Druck des reizvollen *Spiels* erscheint in den vorliegenden *Simpliciana*.

Zu Grimmelshausens 333. Todestag am 17. August 2009 kam Reinhard Kaisers Übertragung des *Simplicissimus Teutsch* in heutiges Deutsch auf den Buchmarkt. Die Buchpremiere fand im Barbarossasaal des Main-Kinzig-Forums zu Gelnhausen statt. Im Zuge dieser Veröffentlichung waren Grimmelshausen und sein Roman vielfach in allen Medien präsent. Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk- und Fernsehsendungen haben ausgiebig über die Übertragung berichtet. Es bleibt zu hoffen, daß die Neuerscheinung und die außergewöhnliche Medienpräsenz dazu beitragen, das Wissen um Grimmelshausen und sein nach wie vor faszinierendes Werk nachhaltig zu verbreiten.

Weniger spektakulär, aber überaus nützlich ist ein von Grimmelshausen-Liebhabern in Angriff genommenes und mit bemerkenswertem Elan vorangetriebenes Projekt. Inzwischen stehen auf der Homepage der Grimmelshausen-Gesellschaft die Inhaltsverzeichnisse sowie ein Namen- und Werkregister der *Simpliciana* I (1979) – XXX (2008) als pdf-Dokumente zum Download und zum Ausdruck bereit. Die Inhaltsverzeichnisse wurden von Lars Kaminski und Thomas Kossert zusammengestellt. Für das Namen- und Werkregister sind Dieter Martin und Rosmarie Zeller verantwortlich. Sie wurden unterstützt von einer Gruppe Freiburger Germanistikstudenten. Allen Beteiligten gebührt ein herzlicher Dank für die geleistete Arbeit, denn mit dem kumulierten Inhaltsverzeichnis und dem Namen- und Werkregister haben alle Grimmelshausenforscher und -freunde nun ein ausgezeichnetes Hilfsmittel zur Verfügung, das eine bequeme Recherche und Erschließung aller *Simpliciana*-Jahrgänge auf elektronischer Basis ermöglicht. Die Neugestaltung der Homepage der Grimmelshausen-Gesellschaft soll im Frühjahr des Jahres 2010 abgeschlossen sein.

Im Jahr 2010 wird neben dem erwähnten Beiheft zu den *Simpliciana* mit dem Titel *Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur* ein weiteres Beiheft in der Buchreihe erscheinen. Der von Dieter Breuer und Gábor Tüskés herausgegebene Band vereinigt die Beiträge der Tagung „Fortunatus, Melusine, Genevefa. Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der Frühen Neuzeit“, die vom 8. bis zum 12. Oktober 2008 in Eger (Ungarn) stattfand.

Die nächste Tagung, die die Grimmelshausen-Gesellschaft veranstaltet, wird vom 8. bis zum 11. Juli 2010 in Oberkirch, Offenburg und Renchen stattfinden. Das Rahmenthema lautet „Wort – Bild – Ton. Grimmelshausen und die Medien“. Während der Tagung, die auch ein reichhaltiges und interessantes Rahmenprogramm umfaßt, stehen auf der Mitgliederversammlung der Grimmelshausen-Gesellschaft Vorstandswahlen an. Ich hoffe, zahlreiche Mitglieder der Grimmelshausen-Gesellschaft und weitere Gäste auf der Tagung begrüßen zu dürfen.

Münster, im Dezember 2009

Peter Heßelmann

BEITRÄGE DER TAGUNG
„EROTIK UND GEWALT IM WERK GRIMMELSHAUSENS
UND IM DEUTSCHEN BAROCKROMAN“

Grußwort

Sehr geehrter Herr Professor Dr. Heßelmann,
sehr geehrter Herr Michaelis,
liebe Mitglieder und Freunde der Grimmelshausen-Gesellschaft,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

im Namen der Barbarossastadt Gelnhausen – aber auch ganz persönlich – heiße ich Sie zur Eröffnung der Grimmelshausen-Tagung hier im Romanischen Haus in Gelnhausen herzlich willkommen, nur einen Steinwurf entfernt vom Geburtshaus des berühmten Barockschriftstellers Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Leider wissen wir nicht genau, wann der kleine Johann Jacob hier das Licht der Welt erblickte, es muss wohl irgendwann in den Jahren 1621 oder 1622 gewesen sein, zu einer Zeit, in der im Reich der Dreißigjährige Krieg tobt und Gelnhausen gerade von den Katholischen in Gestalt spanischer Truppen besetzt ist. Wenn wir auch nicht genau wissen, wann Grimmelshausen geboren wurde, so haben wir doch eine sehr konkrete Vermutung, wo: nämlich im heutigen Grimmelshausen-Hotel in der Schmidtgasse, einem Haus, das damals dem Großvater des zukünftigen Schriftstellers, dem Gelnhäuser Bürger, Bäcker und Weinwirtschaftsbesitzer Melchior Christoffel gehörte. Hätte der gute Mann geahnt, wie berühmt sein Enkel werden sollte, hätte er sicher dessen Geburtstag für die Nachwelt exakt notiert und uns nicht unseren Rekonstruktionsversuchen überlassen.

Die Renchener haben es da einfacher, in deren Kirchenbüchern steht der genaue Todestag, der 17. August 1676, vermerkt und so erinnern wir uns in diesem Jahr an den 333. Todestag unseres berühmten Gelnhäusers. Zugegeben, das ist eine etwas ungewöhnliche Zahl für Erinnerungskultur, aber Gelnhausen wie auch Renchen sind sich einig – ein Schriftsteller, der in seinen Werken so viel Humor an den Tag legt, hätte auch an einer „Schnapszahl“ Gefallen.

Also haben wir für dieses besondere Jahr einige Programmpunkte zusammengestellt: Wir beginnen mit den Grimmelshausen-Tagen, die neben Ihren interessanten Vorträgen auch das Theaterstück „Courasche“ mit Jutta Seifert, die Themenführung „Der Wahn betruget“ durch die Altstadt Gelnhausens und die kulinarische Veranstaltung „Gelnhäuser Gastey“ umfassen. Im August 2009 folgt die Vorstellung der Neuübertragung des *Simplicissimus Teutsch*, danach eine Gemeinschafts-

ausstellung mit der Stadt Renchen zur Rezeptionsgeschichte im Herbst. Ebenfalls im Herbst wird der Grimmelshausen-Preis, dieses Mal in Renchen, verliehen. Der bekannte Künstler Klaus Puth arbeitet derzeit an einer Illustration des *Simplicissimus*, die er noch in diesem Jahr in Gelnhausen erstmals präsentieren wird. Wir beschäftigen uns mit der Umgestaltung unseres Museums und der Neukonzeption einer „Grimmelshausen-Welt“ bis zum Ende des Jahres. Auch dies ist ein gemeinsames Projekt der Kulturstiftung und der Stadt Gelnhausen. Dort wollen wir unseren Bürgern und Besuchern die Möglichkeit geben, sich mit Leben und Werk Grimmelshausens zu beschäftigen und in seine literarische Welt einzutauchen.

Sie, liebe Mitglieder und Freunde der Grimmelshausen-Gesellschaft, tauchen ebenfalls in die literarische Welt Grimmelshausens ein. Sie haben sich ein spannendes Thema für die Tagung gewählt: „Erotik und Gewalt“. Gerade mit der Gewalt mag Grimmelshausen in Gelnhausen kaum vorstellbare Erfahrungen gemacht haben: Er erlebte als etwa 12-jähriger die Erstürmung und Zerstörung unserer Stadt. Das traumatische und unvermittelte Ende seiner Jugend verarbeitete er in seinem berühmten *Simplicissimus*. Ähnlich wie sein Romanheld erlebt der junge Johann Jacob die Schrecken und die Gewalt des Krieges, plündernde, folternde und mordende Soldaten in seiner Heimatstadt. Im Jahr 1634 überfallen kaiserliche Truppen, Polen und Kroaten unter General Graf Isolani die Stadt und zerstören Gelnhausen fast völlig. Vermutlich flieht der Junge mit den überlebenden Gelnhäusern in die nahe Festung Hanau und nimmt von da an in wechselnden Positionen am Kriegsgeschehen teil. Wegen dieser Parallelen wurde Johann Jacob häufig mit seinem Romanhelden gleichgesetzt, doch das muss ich gerade Ihnen nicht weiter ausführen.

Die Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges sind beseitigt worden, die Gelnhäuser haben ihre Stadt wieder aufgebaut. Doch bis heute erinnert uns das pittoreske Bild der Altstadt an die Zeit des Barock. Denn fast alle unsere schönen Fachwerkhäuser wurden im 17. Jahrhundert anstelle der zerstörten mittelalterlichen Steingebäude errichtet. Und wer offenen Auges durch die Stadt geht, entdeckt an den Fachwerkhäusern allerorten noch Überbleibsel der mittelalterlichen Steinbauten.

So ist Grimmelshausens Zeit bei uns allgegenwärtig, der von ihm beschriebene Krieg prägte das Aussehen Gelnhausens. Auch heute findet sich der berühmte Sohn unserer Stadt noch an zahlreichen Orten: Unser Gymnasium ist nach ihm benannt, die städtische Bibliothek, ein Hotel, eine Buchhandlung, eine Apotheke... Straßen tragen seinen Na-

men. Im Stadtgarten erinnert ein Denkmal aus dem Jahr 1951 und auf dem Obermarkt eine Skulptur an ihn. Das Gebäude, das heute Museum und Tourist-Info beherbergt, war einst die Lateinschule, in der Grimmelshausen eine grundlegende Ausbildung erfuhr. Wenn Sie unsere Marienkirche besuchen, können Sie sich vorstellen, wie der junge Johann Jacob und seine Mitschüler im Gottesdienst bei Pfarrer und Lehrer Johannes Coberstein im Chor sangen. Ihre Vorträge hören wir hier im Romanischen Haus direkt an dieser Marienkirche.

Abschließend bedanke ich mich bei den Organisatoren unserer Grimmelshausen-Tage, namentlich bei Herrn Professor Dr. Heßelmann und Frau Grünewald, sowie bei der Kulturstiftung für ihre Unterstützung. Ich wünsche allen Vorträgen und Veranstaltungen einen guten Verlauf und sage noch einmal: Herzlich willkommen in Gelnhausen.

Thorsten Stolz
(Bürgermeister der Stadt Gelnhausen)

Grußwort

Herr Präsident,
meine Damen und Herren,

in den Jahren von 1977 bis 2007 konnte ich im Namen unserer Stadt viele Gruppen und Persönlichkeiten begrüßen, die auf den Spuren Grimmelshausens waren: von Delegationen aus Japan und China über das DDR-Fernsehen aus Ostberlin bis hin zu literarisch interessierten Menschen aus Deutschland und ganz Europa. Heute begrüße ich Sie im Namen unserer Kulturstiftung.

Um das kulturelle Erbe unserer alten Staufferstadt zu bewahren und für Gegenwart und Zukunft lebendig zu erhalten, haben wir die Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen gegründet. Konkreter Anlass hierfür war die Sicherung wertvoller Erstausgaben von Werken Grimmelshausens, die uns von einem verdienten Mitbürger geschenkt wurden. Die Kulturstiftung will auch Impulse für Gegenwart und Zukunft setzen. Die Organisation von Ausstellungen und Lesungen, der Ankauf von Kunstwerken und die Erweiterung kulturhistorischer Sammlungen gehören ebenso zu ihren Vorhaben wie die Förderung einer so bedeutenden Tagung wie die der Grimmelshausen-Gesellschaft heute und hier in Gelnhausen.

Neben der Sicherung der wertvollen Grimmelshausenbestände führte eine zeitkritische Überlegung zur Gründung unserer Kulturstiftung. Gerade in einer Zeit, in der fast alles drunter und drüber geht, überlieferte Werte plötzlich nicht mehr gelten, gewachsene Regeln und Ordnungen mehr oder weniger achtlos über den Haufen geworfen werden, in einer Zeit, in der alles möglichst groß, möglichst global und möglichst eng vernetzt sein muss, um vermeintlich besser zu sein, benötigen wir Bindungen, „haltende Mächte“, Orientierungen, Wertvorstellungen und Maßstäbe für unser Handeln, eben Kultur. Die Gebäude, die wir errichten, können zerstört werden. Die Institutionen, in denen wir leben, können bedroht und auch erschüttert werden, aber die kulturellen Werte, von denen wir uns leiten lassen, die haben Bestand. Und zu diesem Bestand tragen wir in Stadt und Raum Gelnhausen einen Mosaikstein bei, nämlich durch Bewahrung und Belebung unserer Kultur durch die städtische Kulturstiftung. Anders ausgedrückt: Wenn wir in einer Zeit, in der alles möglich, gleichermaßen diffus und unbestimmt erscheint und nichts gewiss, wieder den Boden unter die Füße

gewinnen wollen, müssen wir unsere Wurzeln finden. Und diese Wurzeln liegen in unserem Ursprung, unserer Kulturgeschichte, in den Kräften und Persönlichkeiten, die unsere Kultur geprägt haben.

Unsere Kulturstiftung will – wie schon erwähnt – Impulse für Gegenwart und Zukunft setzen. Als erstes Vorhaben wollen wir zwei Gelnhäuser Persönlichkeiten herausstellen, deren Werke und Taten von überzeitlicher Bedeutung sind und die uns auch heute und für die Zukunft etwas zu sagen haben. Diese Personen, die ein wesentliches Stück unserer Kultur geprägt haben, sind die berühmtesten Söhne unserer Stadt: Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen, dessen 333. Todestag wir in diesem Jahr begehen, und Philipp Reis, an dessen 175. Geburtstag wir ebenfalls erinnern.

Heute nur zum ersten berühmten Sohn unserer Stadt: Grimmelshausen, der große Dichter und Schriftsteller der Barockzeit, ist ein Kind des 17. Jahrhunderts, einer Zeit, in der alle hergebrachten Werte, moralischen Grundsätze und politischen Maßstäbe aus den Fugen geraten waren und eine heillose Verwirrung herrschte, so ähnlich wie heute auf der ganzen Welt. Der Mensch in seiner Zerrissenheit, immer auf der Suche nach sich selbst und nach dem, was die Welt im Innersten zusammenhält, die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit – das ist das zentrale Thema Grimmelshausens, das ist aber auch das Thema eines Goethe, eines Kleist, eines Büchner oder eines Brecht.

Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin wollen wir? Was ist der Mensch, was sind seine Möglichkeiten, wo seine Grenzen? Wo sind die Grenzen menschlicher Erkenntnis? Was ist wahr, was ist wirklich, was andererseits bilden wir uns nur ein und nehmen es nur wahr? Was ist Schein und was ist Sein? Diese Grundfragen der Philosophie und Literatur haben sich nicht verändert, soweit wir Kulturgeschichte zurückverfolgen können. So ist das Werk Grimmelshausens nicht nur zeitbezogen und verstrickt in die damalige konkrete geschichtliche Situation, sondern von überzeitlichem Wert. So hat uns Grimmelshausen auch heute noch etwas zu sagen. Auch die einmalige Art des Ausdrucks, seine kraftvolle Sprache und plastischen Schilderungen seiner Zeit verdienen es, dass seine Werke in alle großen Sprachen der Welt übersetzt wurden.

Wir wollen, dass Grimmelshausens Werk lebendig bleibt: In den bald neu gestalteten Räumen unseres Museums, in denen großräumig und ausschließlich Werk und Zeit des berühmten Dichters zum erinnerungsreichen, einprägsamen, anschaulichen Erlebnis werden, nicht nur für Erwachsene, sondern insbesondere auch für Kinder und Jugendli-

che. Wenn dieses Vorhaben genauso erfolgreich gestaltet wird wie mein damaliger Vorschlag, zusammen mit der Stadt Renchen und den Bundesländern Hessen und Baden-Württemberg alle zwei Jahre einen Grimmelshausen-Preis zu verleihen, dann freue ich mich, ja, dann können wir uns alle freuen.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen eine gute, erinnerungsreiche Tagung mit einem guten Schuss fröhlicher Geselligkeit – ganz im Sinne von Grimmelshausen.

Jürgen Michaelis
(Vorsitzender der Kulturstiftung der Stadt Gelnhausen)

ULRICH HEINEN (Wuppertal)

„Auctores generis Venerem Martemque fatemur“ – Peter Paul Rubens' Konzepte von Erotik und Gewalt

Der im Krieg pervertierte Nexus von Gewalt und Sexualität

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens (1621/1622–1676) kompositionelle Mittel zur Schilderung kriegerischer Gewalt hat man gelegentlich mit denen des Peter Paul Rubens (1577–1640) verglichen.¹ Doch abgesehen von vagen formalen Analogien der dichterischen und der malerischen Erzähltechniken scheint Grimmelshausen und Rubens nur wenig gemeinsam. Zwar verbindet sie die Herkunft aus niederem Adel und die Konversion zum Katholizismus – bei dem Flamen noch als Kind, bei dem Gelnhausener erst im jungen Erwachsenenalter. Auch ihre Geburtsorte, Gelnhausen und Siegen, lagen nur 150 km voneinander entfernt. Doch begegnet sind sich der Maler und der Schriftsteller gewiss nie. 45 Jahre trennen ihre Geburtsstunde. Was dem einen der Dreißigjährige Krieg (1619–1648), das war dem anderen eine Episode und ein Nebenergebnis am Rande des Achtzigjährigen Krieges (1566–1648) seines Vaterlandes, der habsburgischen Niederlande. Der eine kannte die Schrecken kriegerischer Gewalt nur aus der Distanz – beabsichtigte etwa wie so viele Reisende auf seinem Weg zum spanischen Hof im September 1628 die Belagerungsanlagen von La Rochelle und arbeitete ansonsten als Diplomat im Patriziat Antwerpens und an den Höfen Europas vergeblich an einem Ende des Krieges im Sinne der

1 Vgl. etwa Hans Heinrich Borchardt: Einleitung. In: Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Hans Heinrich Borchardt. Stuttgart 1979 [1961], S. 5–40, hier S. 34–35. Borchardt hat hier allerdings weniger Rubens' Bilder selbst als vielmehr das Prinzip der Äquivalenz vor Augen, das Jacob Burckhardts an diesen exemplifiziert. Zu diesem Prinzip vgl. Jacob Burckhardt: *Erinnerungen aus Rubens*. Basel ³1918 [Basel ¹1898], besonders S. 113–114; Martin Warnke: Burckhardts Äquivalententheorie. In: „*Unerschöpflichkeit der Quellen*“. *Burckhardt neu ediert – Burckhardt neu entdeckt*. Hrsg. von Urs Breitenstein, Andreas Cesana und Martin Hug. Basel [u. a.] 2007 (Beiträge zu Jacob Burckhardt 7), S. 303–311.

legitimen habsburgischen Erben seiner niederländischen Heimat. Der andere zog als Soldat im bayerischen und im habsburgisch-kaiserlichen Heer selbst in den Krieg und war an dessen Glanz und Elend ganz unmittelbar beteiligt. Für ihn bedeutete die Schlacht bei Nördlingen 1634 im Alter von 12 Jahren die Plünderung seines Zuhauses und seiner Heimatstadt durch kroatische Soldaten, die bei Nördlingen unter habsburgischer Führung gesiegt hatten. Für den anderen brachte im Alter von 57 Jahren die an diese Schlacht anschließende Intervention derselben kroatischen Truppen in den habsburgischen Niederlanden noch ein letztes Mal Hoffnung auf Rettung seiner eingekesselten Vaterstadt Antwerpen.²

So wundert es nicht, dass man bei der Suche nach einem flämischen Maler, der wie Grimmelshausen Gewalt und Sexualität des Krieges mit direktem Blick auf dessen unmittelbare Erfahrung schildert, gewiss kaum an Rubens denkt. Unter den Antwerpenern käme eher Sebastian Vrancx (1573–1647) in den Sinn, der etwa in einem Gemälde von um 1615/1620 die Plünderung des vor den Toren Antwerpens gelegenen grenznahen Dörfchens Wommelgem am 29. Mai 1589 durch eine nordniederländische Soldateska schildert (Abb. 1).³ Die Eskalation der Gewalt marodierender Soldaten gegen die Zivilbevölkerung, die auch Grimmelshausen immer wieder erlebte und so eindrücklich beschrieb, ist auf diesem Gemälde schon eine Generation zuvor dokumentiert. Der Betrachter blickt hier auf eine Schreckenszene. Bis weit in den Hintergrund ist der Boden schon mit Erschlagenen und Verletzten übersät, und noch immer schlagen Soldaten ohne jeden Ausdruck emotionaler Beteiligung auf die wehrlosen Überlebenden ein, die vergeblich um ihr Leben betteln. Als einzige Emotion der Angreifer zeigt Vrancx den zynischen Stolz, mit dem einer der Reiter seinen Apfelschimmel im Vordergrund gleich neben den Leichen wie einen Kriegshelden in einer Levade posieren lässt. Direkt vor diesem Reiter feuert ein Musketier

2 Vgl. Ulrich Heinen: Rubens's Pictorial Diplomacy at War (1637/1638). In: *Rubens and the Netherlands*. Hrsg. von Jan de Jong [u. a.]. Zwolle 2006 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 55), S. 196–225.

3 Sebastian Vrancx: *Die Plünderung des Dorfes Wommelgem durch Truppen der aufständischen Provinzen*. 1615–1620, Öl auf Eichenholz, 55,6 x 85,4 cm, Stiftung Museum kunst palast Düsseldorf, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. M 47. Das Folgende geht zurück auf Ulrich Heinen: Katalogeintrag. In: *Freiheit, Macht und Pracht – Niederländische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Nicole Hartje-Grave. Ausstellungskatalog von der Heydt-Museum Wuppertal, 21. Juni – 23. August 2009, S. 415, Kat.-Nr. 9, mit ausführlicher Bibliographie.

von links in eine Gruppe verängstigter Menschen, die unter einer niedrigen Brücke kauern Schutz suchen.

Von rechts schleift ein Soldat eine Magd an den Haaren von ihrem Kind weg – ein drastisches Motiv, das die Erbarmungslosigkeit der Täter bloßlegt und die Empathie mit den Opfern steigert. Das entblößte Knie der Frau deutet dabei eine vollzogene oder drohende Vergewaltigung an. Gewalt, Sexualität, Vernichtungswille und unmenschliche Empathielosigkeit einer undisziplinierten Soldateska werden in diesem Detail identisch.

In der Mitte des Vordergrundes zerrt ein stattlich gekleideter Soldat am Leichnam eines der Erschlagenen, um ihm seine Jacke zu rauben. Die Kleidung eines anderen Toten hat er schon sorgsam zusammengelegt, während daneben der nackte Leichnam, den Vrancx vom Kopf aus in drastischer Verkürzung zeigt, mit verdrehten Gliedmaßen liegen geblieben ist. Ein Tuch über der Scham weckt im Kontext der angedeuteten Vergewaltigung der Magd die drastische Vorstellung, dass es hier womöglich eine Genitalverstümmelung des Mannes zu verbergen gibt.

Dreschflegel und Heugabel haben nichts vermocht gegen den Soldatenhaufen und liegen nun parallel zu den ins Bild führenden Schrägen als Relikte der hoffnungslosen Gegenwehr der Bauern herum. Im Mittelgrund und Hintergrund führt Vrancx vor, wie Soldaten die Flüchtenden verfolgen, weitere Hilflose erschlagen, Leichen ausplündern oder dem Morden teilnahmslos zusehen.

In einem Detail setzt Vrancx dieser Welt des Schreckens ein Zeichen der Hoffnung entgegen. Unbehelligt von dem um sie herum tobenden Morden sitzt nahe der Bildmitte mit gefalteten Händen eine Frau. In tiefster Not scheint sie ihr Vertrauen auf Gott nicht zu verlieren, hebt ihre Augen zum Himmel, um betend himmlischen Beistand herbeizurufen. Während Vrancx die kahlen Bäume der linken Bildhälfte zu Ausdrucksträgern des Grauens macht, das sich unter ihnen abspielt, lässt er das Flehen der Betenden ein Echo finden in dem kahlen Baum hinter ihr, aus dem einige Äste als Zeichen der Hoffnung auf das ewige Werden grünend emporsprießen. In den grünenden Bäumen der rechten Bildhälfte, über die hinweg der Blick der Betenden in den Himmel führt, ruft Vrancx zum einen die dörflische Idylle vor Augen, die der Krieg zerstört hat, und macht zugleich den stoischen Trost sinnfällig,

dass es angesichts des Werdens und Vergehens der Natur selbst in solchen Schrecken keinen Grund zur Verzweiflung gibt.⁴

In diesem Werk meint die grauenhafte Szenerie nun nicht anonyme Schrecken irgendeines Krieges, sondern schildert ganz parteilich einen ganz bestimmten historischen Moment aus dem Achtzigjährigen Krieg der Niederlande. Die niederbrennende Kirche im Hintergrund und die armselige Bauernkate rechts geben nämlich die Topografie des Dorfes Wommelgem, 14 Kilometer vor Antwerpen, wieder. 16 Jahre war Vrancx, der Maler des Bildes alt, als Truppen der nordniederländischen Aufständischen aus der Festung Bergen op Zoem am 29. Mai 1589 das Dorf in direkter Nähe zu seiner Heimatstadt überfielen. Anlass war wohl, dass Tributzahlungen ausgeblieben waren. Dreiunddreißig Einwohner wurden deshalb ermordet, darunter vier Schöffen. Nach dem Überfall gab es in Wommelgem nur noch fünf von ehemals fünfundvierzig Höfen. Die romanische Kirche St. Peter und Paul, in die sich zahlreiche Einwohner geflüchtet hatten, war – wie Vrancx es schildert – bis auf die Grundmauern niedergebrannt worden. Alle, die sich in die Kirche geflüchtet hatten, kamen in den Flammen um.⁵

Fast dreißig Jahre später war Vrancx und seinen Antwerpener Mitbürgern dieses Massaker, dessen Details nicht zuletzt in gedruckten Flugschriften bekannt gemacht worden waren, offensichtlich noch so deutlich präsent, dass Vrancx es derart unmittelbar schildern konnte und es auf breites Interesse stieß. Als Inbild der Schrecken des Krieges, der angesichts des 1621 auslaufenden zwölfjährigen Waffenstillstands zwischen den habsburgischen Niederlanden und den aufständischen Nordprovinzen wieder auszubrechen drohte, ist es gleich in mehreren Kopien⁶ sowie in einer Variante zu demselben Ereignis⁷ überliefert.

4 Zu den moralisierenden Zügen in Vranxcs Kriegsbildern vgl. Joost Vander Auwera: Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der südniederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastiaen Vranx (1573–1647) und Pieter Snayers (1592–1667). In: *1648. Krieg und Frieden in Europa*. Ausstellungskatalog. Westfälisches Landesmuseum Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück. 3 Bde. Münster 1998–1999, Textbd. 2, S. 460–468, hier S. 466.

5 Vgl. Viktor E. Wauters: „Plundering van een dorp“. Een historisch schilderij van Sebastiaen Vranx. In: *De aloude heerlijkheid Wommelgem, Heemkundighe Kring 'De Kaeck'*. Wommelgem 1989.

6 Zu diesen Kopien: Vander Auwera, Historische Wahrheit (wie Anm. 4), S. 463.

7 Zu dieser Variante vgl. Michel P. van Maarseveen und Michiel C. C. Kersten: Die Darstellung des Achtzigjährigen Krieges in der Malerei der nördlichen Nieder-

Angesichts dieser Szene treten ganz unwillkürlich die autobiographischen Züge in Grimmelshausens Schilderung des Überfalls einer plündernden und marodierenden Soldateska auf ein Gehöft gleich im 4. Kapitel des Ersten Buches des *Simplicissimus* in den Sinn, bei dem als ein Ausdruck der Gewalt wie bei Vranx auch Vergewaltigungen erwähnt werden. Wie der Maler schildert aber auch Grimmelshausen diese nicht unmittelbar, sondern lässt sie in Nebenräumen geschehen, die dem Ich-Erzähler und damit dem Leser verborgen bleiben, oder macht sie nur an ihren Folgen ablesbar.

Die imperiale Vereinigung von Sexualität und Gewalt

Eine wirkliche Plünderung zu schildern oder eine tatsächliche Vergewaltigung auch nur anzudeuten, war nicht Rubens' Sache. Wenn auch nicht in seinen historischen, so doch in seinen allegorischen und poetischen Werken spielt eine enge Verschränkung von Eros und Gewalt jedoch eine große Rolle.⁸ Unter den zahlreichen Aspekten, die solchen Darstellungen abzugewinnen wären, weist der Beitrag im folgenden auf drei Leitmotive hin: In Rubens' politischer Allegorie der sogenannten *Folgen des Krieges* erscheinen Sexualität und Gewalt als miteinander verschränkte Prinzipien imperialer Macht. Im *Raub der Töchter des Leukippos* führt Rubens sie als Fundamentalprinzipien der Geschlechterbeziehung vor. In der gemalten Dichtung auf *Hero und Leander* schließlich demonstriert Rubens, wie Eros und Gewalt in der Trauer als kosmische Prinzipien sublimiert und schließlich in der stoischen Satire aufgehoben werden.

lande des 17. Jahrhunderts. Reitergefechte und Wachstuben. In: *1648. Krieg und Frieden in Europa* (wie Anm. 4), Textbd. 2, S. 477–484.

- 8 Eine umfassende Bibliographie zu Sexualität und Gewalt bei Rubens bei Ulrich Heinen: „Con ogni fervore“. Love and Lust in Rubens's Library, Life and Work. In: *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*. Hrsg. von Katlijne van der Stighelen. Bd. 1. Turnhout 2006, S. 79–101; zu ergänzen ist Susan Koslow: „The Head of Medusa“ by Peter Paul Rubens and Frans Snyders. *A Postscript*, May 2, 2006 (<http://profkoslow.com/publications/medusapostscript.html>, Abruf 01. 09. 2009); Fiona Healy: Das Unerwartete wahrnehmen, das zu Erwartende interpretieren. Die Liebe sehen, wie Rubens sie malte. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. von Ulrich Heinen und Nils Büttner. Herzog Anton Ulrich-Museum. Braunschweig 2004, S. 39–48.

In seinen sogenannten *Folgen des Krieges* (Abb. 2),⁹ deren Beschreibung Rubens selbst in einem Begleitbrief an den aus Antwerpen stammenden Florentiner Hofmaler Justus Sustermans (1597–1681) mit den Worten „Die Hauptfigur ist Mars“ begann, artikuliert sich die Verbindung von Gewalt und Sexualität in weit expliziterer Weise als dies in den Schilderungen historischen Geschehens bei Vrancx oder Grimmelshausen zu beobachten ist. Hier kehrt Rubens das Verhältnis zwischen kriegerischer Gewalt und pervertiertem Eros gegenüber der Alltagswirklichkeit des Krieges in signifikanter Weise um. Zeigen Vrancx und Grimmelshausen eine in der Gewalt des aktuellen Krieges korrumpierte Sexualität, so moderiert und heiligt eine als geradezu sakral exponierte Sexualität in Rubens' Allegorie des Krieges die Gewalt.

Rubens schuf das Gemälde im Kriegswinter 1637/1638. Die überzeitliche Sprache der Allegorie entzündet sich ganz an diesem konkreten historischen Augenblick. Weitgehend abgeschnitten vom militärischen Nachschub, war die Frontstadt Antwerpen damals nur knapp einer Belagerung durch nordniederländische Truppen entgangen, die im Herbst des Folgejahres sogar bis auf Sichtweite an die Stadt heranrücken sollten. In dieser Lage konzipierte und malte Rubens das Bild offensichtlich in ganz gezielter Intention. Im Frühling 1637 sandte er es an Sustermans, der mit einem Habsburger Adelspatent die Interessen der Habsburger am Hof des Großherzogs der Toskana vertrat. Signifikanterweise waren es Truppen unter der Führung des Florentiner Prinzen Mattias de' Medici (1613–1667), des Bruders des Großherzogs, sowie des toskanischen Generals Ottavio Piccolomini (1599–1656), die

9 Peter Paul Rubens: *Kriegsallegorie*, 2,06 m x 3,46 m, 1637/1638, Palazzo Pitti, Florenz; Das folgende Kapitel geht zurück auf Heinen, *Pictorial Diplomacy* (wie Anm. 2), mit ausführlicher Bibliographie zu dem Gemälde. Mit anderem Akzent auch als: ders.: Peter Paul Rubens' Florentiner Kriegsbild und die Macht des Malers. In: *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*. Hrsg. von Wilhelm Hofmann und Hans-Otto Mühleisen. Münster 2005, S. 165–203, hier S. 165–170; ders.: Rubens' Bilddiplomatie im Krieg. In: *Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Matthias Rogg und Jutta Nowosadtko. Münster 2008, S. 151–178; ders.: Mars und Venus. Die Dialektik von Krieg und Frieden in Rubens' Kriegsdiplomatie. In: *Kriegsbilder in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Birgit Emich und Gabriela Signori. Berlin 2009 (*Zeitschrift für Historische Forschung*. Beiheft 42), S. 237–275. Der Bibliographie ist hinzuzufügen Aneta Georgievska-Shine: The „Daughters of Leucippus“ and the Exemplarity of a Rape. In: dies.: *Rubens and the Archeology of Myth. 1610–1620. Visual and Poetic Memory*. Franham 2009, S. 78.

schon 1634 bei Nördlingen gekämpft hatten und nun seit 1637 den Überlebenskampf der habsburgischen Niederlande unterstützten.¹⁰ Auf sie richteten sich in Rubens' Heimat alle Hoffnungen, militärisch, politisch und – man darf die begründete Sorge und Angst der katholischen, habsburgtreuen Südniederländer angesichts der Massaker, die nordniederländische und französische Truppen in Flanderns Dörfern und Städten anrichteten, nicht unterschätzen – auch physisch zu überleben. In diesen konkreten militärischen Kontext intervenierte Rubens' komplexe Allegorie des Krieges.

Die Kriegesfurie ist aus dem offenen Tor des Janustempels ausgebrochen, in dem sie im alten Rom zu Friedenszeiten eingesperrt war (Vergil, Aen. 1, 293–296). Ihre Brandfackel voran, reißt sie den Kriegsgott Mars von seiner Geliebten, der Liebesgöttin Venus, fort in eine Welt aus tosenden Schlachten, Pulverdampf und Vernichtung. Zu leiden haben unter dem losbrechenden Krieg Personifikationen menschlicher Zivilisiertheit. Neben einer zu Boden gestürzten männlichen Gestalt, die als Sinnbild der darniederliegenden Baukunst einen Zirkel in der Hand hält, und einem im Schatten unter den Füßen des Mars liegenden Gefallenen zeigt Rubens hier vor allem weibliche Opfer. Als Personifikation der fürsorgenden Liebe versucht eine Mutter verzweifelt, ihr Kind vor dem Toben des Krieges zu schützen. Eine Personifikation der Harmonie mit Notenbuch und zerbrochener Laute versinnbildlicht den durch den Krieg zerstörten Einklang. Gleich neben einer am Boden liegenden Zeichnung der drei Grazien – Inbegriff der Schönheit – tritt der rechte Fuß des Mars auf ein Buch als Zeichen von Bildung und Tradition. Eng verbunden mit einem daneben liegenden aufgelösten Pfeilebündel, das in der politischen Ikonographie als Symbol der zerfallenen Einheit zu lesen ist, zeigt Rubens schließlich die schwarzgewandete weibliche Gestalt der „Antverpia“ – deren Gestalt mit Stadtkrone und daneben ausgebreiteten Händen unverkennbar das Wappen Antwerpens zitiert. Als ausdrucksstarkes Signet verzweifelten Klagens in Kriegsnot fleht sie mit erhobenen Händen um Rettung zum Himmel¹¹ – in ganz ähnlicher Funktion wie bei Vranckx die Betende in der Bildmitte.

Rubens begleitete das Bild mit einem Brief, in dem er für Sustermans die dargestellten Personifikationen detailliert entzifferte. Meist

10 Vgl. Heinen, *Pictorial Diplomacy* (wie Anm. 2), S. 215, 225, Anm. 74.

11 Zur Identifizierung dieser Figur und der von Rubens selbst in seinem Begleitbrief genannten Bezeichnung als „Europa“ vgl. Heinen, *Pictorial Diplomacy* (wie Anm. 2), S. 214–217.

hat man das Bild mit diesem Brief in der Hand als dessen wörtliche Illustration lesen wollen, und gewiss hatte Rubens eine parallele Lektüre von Bild und Brief auch im Sinn, als er beides kurz nacheinander versandte. Gerade einige signifikante Differenzen zwischen Brief und Bild – etwa die Erwähnung eines Olivenzweiges, der im Bild gar nicht zu sehen ist – machen aber deutlich, dass Bild und Brief nicht ineinander übersetzbar sind, sondern zusammengelesen ein noch komplexeres Argument entwickeln. Dabei verweist schon der Brief selbst den Betrachter auf die Präferenz des Bildes vor dem Brief und auf die Notwendigkeit einer bilderschließenden Autopsie des Sichtbaren und auf dessen autonomes Potential zur Selbsterklärung.¹² Wenn Rubens nun die Figur, die im Bild so unmissverständlich als Antverpia gekennzeichnet ist, im Brief ganz entgegen der ikonografischen Tradition als „Europa“ bezeichnet, wird daraus ein neues, komplexeres Argument: Der Brief erklärt die im Bild klagende „Antverpia“ zur „Europa“ und damit die Stadt Antwerpen, von wo der Achtzigjährige Krieg der Niederlande seinen Ausgang nahm, zum Menetekel eines im Krieg zerfallenen Europa. So nehmen Bild und Brief gemeinsam auf den ganz konkreten historischen Augenblick Bezug. Im Kontext des aktuellen Kriegsgeschehens muss man das Werk als einen für Sustersmans leicht zu erkennenden und mit seinen sowie Rubens' politischen Zielen übereinzubringenden Appell an den Florentiner Hof lesen, Antwerpen, die Stadt in welcher der gesamte Europa verwüstende Krieg vor bald siebzig Jahren begonnen hatte, in solcher Bedrängnis und angesichts der Europäisierung des Konflikts militärisch nicht im Stich zu lassen.

12 „In quanto al soggetto della pittura egli è chiarissimo, di maniera che con quel poco, che ne scrissi a VS. da principio, il rimanente si dichiarerà all'occhio giudizioso di VS. meglio forse, che per mia relazione.“ („zum Thema des Bildes: Es ist sehr klar und von der Art, daß [...] das Übrige sich Eurem urteilsfähigen Auge vielleicht besser kundtun wird als durch meinen Vortrag.“) – Filippo Baldinucci: *Notizie dei Professori del Disegno*. 6 Bde. Florenz 1681–1728; zitiert nach der Ausg. Florenz 1845–1847, Bd. 4, S. 493; vgl. Max Rooses und Charles Ruelens: *Correspondance de Rubens et documents epistolaires concernant sa vie et ses œuvres publiques. Codex Diplomaticus Rubenianus*. 6 Bde. Antwerpen 1887–1909, Bd. 6, S. 207–209, Nr. 801, hier S. 208: „Questo è quanto che posso dirne a VS., e mi par troppo, poichè VS. con la propria sagacità l'avrebbe facilmente penetrato.“ („Dies ist alles, was ich Ihnen darüber sagen kann, und mir scheint es schon zu viel, da Sie es mit dem Ihnen eigenen Scharfsinn leicht selbst durchdringen würden.“) – Baldinucci, *Notizie. 1845–1847*, Bd. 4, S. 494.

Zu der durchaus martialischen Quintessenz des Bildes – das seit über hundert Jahren irrigerweise antimartialisch gedeutet wurde¹³ – stimmt auch, dass weibliche Gestalten hier nicht nur wie Caritas, Harmonia und die Grazien unter dem Krieg leiden oder wie „Antverpia“ seine Gewalt beklagen, sondern wie die Kriegsfurie den Kriegsgott auch anstacheln oder ihn wie Venus sogar verehren. In der sinnlichen Einheit von Krieg und Sexualität im Bildzentrum liegt nun das zentrale Argument des Werkes: Venus, nach einer von Rubens in seinem Brief an Sustermans zitierten Textstelle des Lukrez (97 v. Chr. – 55 v. Chr.)¹⁴ Göttin der natürlichen wie der künstlerischen Produktivität, schmiegt sich hier lasziv ausgerechnet an den gewaltbereiten Kriegsgott, um ihn, wie Lukrez bei ihr erbittet, „sanft umfassend mit deinem heiligen Leib,“ auf ihre Seite zu ziehen und zu einem „den Römern heiteren Frieden“ zu überreden (de rer. nat. 1.38–40).

Sichtlich lässt in Rubens' Werk nicht irgendeine allgemeine moralische Sorge um den Frieden, sondern eine ganz fleischliche Sehnsucht nach der Virilität des Kriegers Venus dahinschmelzen. Er aber darf sich bei Rubens darin gefallen, dass sich die Furie und die Liebesgöttin gleichermaßen um ihn reißen – ganz wörtlich verdichtet in deren Gezerre am Stoff seines Umhangs. Beide erscheinen als Trabanten des Kriegsgottes, der aus sich heraus nur dadurch bestimmt ist, dass er, einmal in Gang gesetzt, mit gezücktem bluttriefendem Schwert und weit ausschreitendem Schritt als „mars gradivus“ – schon in der Antike der Beiname des „weit ausschreitenden Mars“¹⁵ unbeirrt voranschreitet. Auch sein Blick zurück zu Venus lässt seinen Vormarsch nicht zögern, sondern erweckt den Eindruck, als motiviere ihn ihr schmachsender Anblick nur zusätzlich, als stachele ihr Anblick seine Kriegsmotivation erst recht an.

Dabei ist die um die Rechte des Mars geschlungene Linke der Venus einerseits als Versuch zu lesen, ihrem geliebten Krieger in den Arm zu fallen und ihn zurückzuhalten, andererseits aber als Geste innigster Verbundenheit des ungleichen Liebespaares. Im Kern seiner Bilderfindung zitiert Rubens dabei „die antike Münze der Faustina, die eine Inschrift der letztlich doch „siegreichen Venus“ widmet. Wie bei Rubens sind hier die Antagonisten Mars und Venus eigentümlich verbunden,

13 Vgl. Heinen, Macht des Malers (wie Anm. 9), S. 165–170.

14 „Veda VS. Lucrezio nel suo esordio.“ Marginalie in dem Brief des Peter Paul Rubens an Justus Sustermans am 12. März 1638. Zitiert nach Baldinucci, *Notizie. 1845–1847* (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 492–495, Bd. 4, S. 493.

15 Vgl. Heinen, Pictorial Diplomacy (wie Anm. 2), S. 213–214.

schmiegt sich Venus an Mars und blickt Mars zu Venus zurück. In einem 1642 erschienene Prachtband, der den von Rubens 1635 mitkonzipierten und durchgestalteten Antwerpen-Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand (1609–1641), des neuen Statthalters der habsburgischen Niederlanden, nach der Schlacht von Nördlingen in Bild und gelehrter Deutung europaweit publizierte (*Pompa Introitus*),¹⁶ findet sich ein Kupferstich dieser Münze (Abb. 3). Der mit Rubens befreundete Humanist Jan Caspar Gevartius (1593–1666) erläutert dort anhand dieser Darstellung das Paar von Venus und Mars als Inbegriff des Anfangs und der Grundlagen des römischen Imperiums sowie des Charakters des römischen Volkes:¹⁷ Rom hatte zwei Eltern, Mars und Venus! Ausführlich zitiert Gevartius hierbei Rutilius Claudius Namatianus (Anfang 5. Jh. n. Chr.):

Auctores generis Venerem Martemque fatemur,
Aeneadam Matrem Romulidumque Patrem.
Mitigat armatas victrix clementia vires:
Convenit in Mores Nomen utrumque tuos.
Hinc tibi certandi bona, parcendique, Voluptas:
Quos timuit, superat; quos superavit, amat.¹⁸

Nur auf den ersten Blick kann die Konstellation des innigen und doch kontroversen Paares von Mars und Venus also paradox erscheinen. Kriegsbereitschaft und Friedenssehnsucht, Gewalt und Sexualität, sind aber in der römischen Dichtung wie in der *Münze der Faustina* gleichrangige Prinzipien römischer Macht und Größe. Aus dieser Tradition entwickelte Rubens ganz offensichtlich den Kerngedanken seines Bildes: die ausdrucksstarke Verknotung der Arme von Mars und Venus; die für das Imperium konstitutionelle Verknüpfung von Friedensliebe und Kampfeslust; die emotional inszenierte Integration von Sexualität

16 Zur Publikation des Einzugs in Antwerpen vgl. John Rupert Martin: *The Decorations for the „Pompa Introitus Ferdinandi“*. London 1972 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 16).

17 Inschrift der Münze: *Veneri Victrici*. – Jan Caspar Gevartius: *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci*. Antwerpen 1642, S. 91.

18 „Wir [Römer, U. H.] bekennen, dass Mars und Venus die Urheber [unserer] Abstammung sind, | die Mutter der Nachfahren des Aeneas und der Vater der Nachfahren des Romulus. | Die bewaffneten Streitkräfte besänftigt die Siegerin mit Milde. | Es kommen in Deinem [Roms, U. H.] Charakter beide Namen zusammen. | Von hier hast Du die edle Lust, zu kämpfen und zu verschonen. | Die sie [diese doppelte Lust, U. H.] fürchtet, besiegt sie; die sie besiegt, liebt sie.“ – Rutilius Namatianus, *De Reditu suo*, l. 67–73; Gevartius, *Pompa* (wie Anm. 17), S. 91.

und kriegerischer Gewalt, deren Verbindung der Maler auch noch durch einen über dem Paar schwebenden Genius gleichsam segnen lässt. In enger Verbindung miteinander begründen Liebe und Gewalt, schöpferische Sexualität und zerstörerischer Krieg in Rubens' Kriegsallegorie die imperiale Stärke als den in den Habsburgern fortlebenden Mythos des antiken Rom. Wie einst in Vergils *Aeneis* die Truppen Etruriens, die Vorfahren der Toskaner, den Untergang des Aeneas, des Venussohnes und Vorfahren der Römer, im Kampf gegen den von der Kriegswut, die aus dem Janustempel ausgebrochen ist, angestachelten Latinerfürsten Turnus verhinderten – ein Topos, den Rubens in einer Marginalie seines Briefes an Sustermans zitiert¹⁹ – ruft Rubens mit Bild und Brief die habsburgtreuen Verbündeten am Florentiner Hof dazu auf, sich dieser antagonistischen Einheit von Venus und Mars, von Sexualität und Gewalt, zu entsinnen und um des Friedens Europas willen den Untergang Antwerpens als Menetekel Europas mit höchster militärischer Solidarität zu verhindern.

Das erotische Wechselspiel von Erotik und Gewalt

Dass Rubens und seine männliche Umgebung mit Blick auf Krieg und Imperium mit solcher Selbstverständlichkeit Sexualität mit Gewalt verbinden konnten, hat seine Wurzel gewiss darin, dass sie auch die erotische Beziehung der Geschlechter im zivilen Leben in signifikanter Weise als Gewaltverhältnis verstanden.²⁰ So nennt Rubens' Bruder Philip (1574–1611) in seinem Hochzeitsgedicht für den Bruder vom 5. November 1609 in offener Anspielung auf die Defloration der Braut das Ehebett einen „Kampfplatz der Venus“ auf dem „im nächsten Au-

19 „Vide Virgilium I. 9 Aeneidos.“ Zu lesen als „Initio 9 Aeneidos“. Übers.: „Siehe Vergil, Anfang Buch 9 der Aeneis.“ Marginalie in dem Brief des Peter Paul Rubens an Justus Sustermans am 12. März 1638; Baldinucci, *Notizie. 1845–1847* (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 493.

20 Dieses sowie das anschließende Kapitel gehen zurück auf Heinen, *Love and Lust* (wie Anm. 8), S. 87–95. Der dortigen Bibliographie sind hinzuzufügen: Eveliina Juntunen: *Peter Paul Rubens. Bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611–1618)*. Petersberg 2005, S. 35–57; Georgievska-Shine, *Archeology of Myth* (wie Anm. 9), S. 69–109.

genblick unschuldiges Blut“ vergossen werde.²¹ Wenige Monate zuvor beschreibt sich in einem Brief an den befreundete Arzt und Gelehrten Johan Faber (1574–1629) vom 10. 4. 1609 der 31-jährige Junggeselle Peter Paul Rubens selbst als Draufgänger, als er die Hochzeit seines Bruders Bruder Philip sowie seine eigenen Heiratspläne ankündigt. Dabei offenbart er die seit der Antike geläufige Auffassung, dass der Mann in Liebesdingen besonders feurig vorzugehen habe. Unter prahlerischer Erwähnung seiner eigenen erotischen Erfahrungheit erklärt er dort, seinem offenbar eher schüchternen älteren Bruder bei dessen Eheanbahnung mit dem Ansporn zu feurigerem Vorgehen auf die Sprünge geholfen zu haben:

Io trovo per esperienza che simil negocii non vogliono esser trattati freddamente ma con ogni fervore, come ancora ha provata mio fratello doppo il mio arrivo col cangiar stilo, havendo penato duoi anni in vano.²²

Die metaphorische Kontrastierung von Kälte und Hitze in Liebesdingen erinnert zunächst an die topische Verbindung von Feuer und Liebe, die auch in Rubens' Umgebung geläufig war. So verwendet etwa der mit den Brüdern Rubens befreundete nordniederländische Gelehrte Daniel Heinsius (1580–1650), der Rubens 1609 ein Hochzeitsgedicht wid-

21 „Arena Cypridis, innocuo jamjam devota cruori.“ – Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 20–22, hier S. 22.

22 „Ich weiß aus Erfahrung, daß solche Geschäfte nicht kalt (freddamente), sondern mit aller Hitze (con ogni fervore) behandelt sein wollen, wie es auch mein Bruder versucht hat, der seit meiner Ankunft seinen Stil veränderte, nachdem er sich zwei Jahre vergebens abgeplagt hatte.“ – Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 6, S. 323–324, hier S. 323. Zu Rubens und Faber: Johannes Faber: *Aliorum novae hispaniae animalium [...] imagines et nomina. Ioannis Fabri [...]*. In: *Rerum Medicinarum Novae Hispaniae Thesaurus [...]*. Rom 1649, S. 465–839, hier S. 831; Frans Baudouin: Geneesheren in Rubens' omgeving. In: *Liber Memorialis. 350 jaar Collegium Medicum Antverpiense. 25 jaar Geneeskundige Dagen van Antwerpen*. Antwerpen 1970, S. 55–75, hier S. 57–59; Frans Baudouin: *P. P. Rubens*. Antwerpen 1977, S. 261–265; Frans Baudouin: *Peter Paul Rubens en Galileo Galilei. Een minder bekende bladzijde uit de Europese cultuurgeschiedenis*. Brüssel 1995 (Studia Europea. Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 1), S. 69–94, hier S. 80–81; Frances Huemer: *Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade*. New York, London 1996, S. 4–10; Ulrich Heinen: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei. In: *Rubens Passion. Kultur der Leidenschaften im Barock*. Hrsg. von Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 70–109, hier, S. 74, S. 84, S. 94, S. 97; ders.: Rubens' Garten und die Gesundheit des Künstlers. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 65* (2004), S. 71–182, hier S. 75.

mete,²³ in seinen 1601 mit der Anfangszeile „Quaeris quid sit amor?“ erschienenen ersten Liebesemblembuch immer wieder Darstellungen des Feuers, um vielfältige Aspekte der Liebe mit der Wirkung und dem Verhalten von Feuer zu parallelisieren.²⁴ Ab 1608 verbreitete Heinsius dieses Emblembuch in zahlreichen Neuauflagen als *Emblemata Amatoria* und übernahm es auch in seine *Nederduytsche poemata*, in denen er auch sein Gedicht auf Rubens' Hochzeit publizierte. Ebenso greift Rubens' Lehrer Otto van Veen (1556–1629) die Flammen-Metaphorik in seinen 1608 erschienenen *Amorum emblemata*, denen ein Widmungsgedicht des Philip Rubens vorangestellt ist, in diesem Sinne mehrfach auf und entwickelt sie weiter.²⁵ In der Liebesemblemantik bezeichnet dabei die Feuer-Metapher in petrarkistischer Tradition das unwiderstehliche und den Liebenden schmerzhaft verzehrende Liebesverlangen.

In mehreren Darstellungen der frierenden Venus hat Rubens selbst Grundzüge der Liebesmetaphorik von Hitze und Kälte im Rückgriff auf eine populäre Sentenz des Terenz (185–159 v. Chr.) zitiert: „Ohne Ceres und Bacchus friert Venus.“ (Abb. 4)²⁶ Indem er in diesen mythologisch gewandeten Szenen dazu anleitet, Liebesbereitschaft durch sanft-

-
- 23 Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 12–14; zuerst in: Daniel Heinsius: *Poemata*. Leiden 1610, S. 366–369. Zu den verschiedenen Ausgaben vgl. Prosper Arents: *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens. Een reconstructie*. Hrsg. von Vereniging der Antwerpse Bibliofielen. Antwerpen 2000–2001 (De Gulden Passer 76–79), S. 210–211, Nr. G 4–8.
- 24 Daniel Heinsius: *Quaeris quid sit amor?* Amsterdam 1601, Emblem Nr. 2–8. Die zweite Ausgabe 1608 und alle weiteren Ausgaben erschienen unter dem Titel *Emblemata Amatoria*. Zu diesem Emblembuch zuletzt Carsten-Peter Warncke: Liebeschäkereien. In: *Théâtre d'Amour. Vollständiger Nachdruck der kolorierten „Emblemata amatoria“ von 1620*. Hrsg. von Carsten-Peter Warncke. Köln [u. a.] 2004, S. 310–349, hier besonders S. 314–318, S. 336–342.
- 25 Otto van Veen: *Amorum emblemata*. Antwerpen 1608, S. 44–45, S. 96–97, S. 102–103, S. 134–139, S. 146–147, S. 170–171, S. 186–189, S. 216–219, S. 226–229, S. 232–233. Literatur zu diesem Buch und seiner Rezeption bei Heinen, *Love and Lust* (wie Anm. 8), S. 100, Anm. 35. Zum Widmungsgedicht des Philip Rubens und zu diesem Buch in Peter Paul Rubens' Bibliothek vgl. Arents, *Bibliotheek* (wie Anm. 23), S. 154, S. 280, Nr. E 53, Nr. N 8.
- 26 Z. B. Peter Paul Rubens: *Sine Cerere et Libero friget Venus*. Öl auf Leinwand, um 1613, 140,5 x 200 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. – Michael Jaffé: *Rubens – Catalogo completo*. Milano 1989, S. 184, Kat. Nr. 191. Hierzu zuletzt Heinen, *Katalogeintrag*. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 311–314 (mit der älteren Literatur). Zu ergänzen ist Berthold Hinz: ...non iam friget – Jordaens blickt auf Rubens. In: *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*. Hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck. Dresden [u. a.]²2002, S. 380–394.

ten Zuspruch, Früchte und Wein anzubahnen, gibt Rubens der Wärme- und Kälte-Metaphorik aber bereits eine entscheidende perspektivische Wende: Nicht etwa das petrarkistische Leiden am Brennen der eigenen Liebesehnsucht ist Rubens' Thema, sondern die Frage, wie sich die Kälte einer liebesunwilligen Frau überwinden lässt.

Auch in seinem Brief an Faber nutzt Rubens die metaphorische Entgegensetzung von Hitze und Kälte nicht wie die petrarkistischen Dichter und Emblematiker, um vom eigenen brennenden Liebes-schmerz zu sprechen, sondern vielmehr, um seinem Bruder zu einem Kalkül vehementen Vorgehens beim Anbahnen von Liebesbeziehungen zu raten. Rubens transformiert hier die Hitze-Metaphorik, die in der petrarkistischen Tradition nur das Wechselbad der Gefühle des Liebenden bezeichnet, in eine Metapher heftigen Vorgehens in Liebesdingen. Verwandt ist solcher Rat etwa einem Emblem in van Veens *Amorum emblemata*, in dem unter dem Titel „Amor hasst die Gemächlichen“ der kleine Liebesgott eine Schildkröte mit seinem Bogen schlägt, um sie zu größerer Eile zu treiben (Abb. 5) – ein Rat, den van Veen allerdings gleich wieder durch ein anderes Emblem relativiert, in dem er unter der Devise des Kaisers Augustus (63 v. – 14 n. Chr.), „Eile mit Weile!“ (Sueton, *Historia Augusta* 25,4), einen Amor zeigt, der einer langsam kriechenden Schildkröte folgt, während er einen Hasen zum Stillsitzen anweist und ihm die Schildkröte als Vorbild vorführt (Abb. 6).²⁷

Als wie selbstverständlich Rubens' Kalkül feuriger Aktivität in Liebesdingen in der Frühen Neuzeit galt, mag etwa ein vergleichender Blick in Macchiavellis *Principe* zeigen. Wie ein wörtliches Zitat in einem anderen Brief belegt,²⁸ kannte Rubens das Werk gut, obwohl es seit 1559 auf dem Index der verbotenen Bücher stand. Um die angemessene Strategie im politischen Handeln zu erläutern, beruft sich Macchiavelli im *Principe* darauf, dass nur heftiges Vorgehen zum Erfolg bei Frauen führe, und benutzt dabei dieselbe Metaphorik wie Rubens, deren Befürwortung einer als geradezu natürlich apostrophierten Verbindung von männlicher Sexualität und Gewalt dabei aber noch pointierter erscheint:

27 „Amor odit inertes.“ – Van Veen, *Amorum emblemata* (wie Anm. 25), S. 90–91; „Festina Lente.“, S. 98–99.

28 Arents, *Bibliotheek* (wie Anm. 23), S. 176, S. 246, Nr. E 115, Nr. H 76; Heinen, Katalogeintrag. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 154–155.

Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo; perché la fortuna è donna, et è necessario, volendola tenere sotto, batterla et ertarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedano.²⁹

Wenn Rubens die petrarkistische Hitze-Metapher in eine Aufforderung zu heftiger Aktivität transformiert, steht dies deutlich in der Tradition von Macchiavellis Sicht auf die Geschlechterbeziehung als ein Gewaltverhältnis. Rubens konnte dabei davon ausgehen, dass Faber die Auffassung von männlicher Aktivität als Schlüssel zu Liebe und Sexualität grundsätzlich teilte. Nicht zuletzt durch die Liebesdichtung des Ovid (43 v. – ca. 17 n. Chr.) war dieses Leitbild erotischer Vehemenz neben den erotischen Feinsinnigkeiten des Petrarkismus Gemeingut humanistischer Bildung auch in Rubens' Umgebung und bestimmte gewiss auch deren Blick auf erotische Bildwelten. Seit der Antike las man Ovids *Ars amatoria* in diesem Sinne als – nicht immer unumstrittenen – Leitfaden zur erotischen Erziehung Heranwachsender.³⁰ Von der ersten Annäherung bis zur sexuellen Vereinigung und zur lang währenden Stabilisierung von Liebe gibt Ovids Lehrgedicht ganz konkrete Ratschläge in allen Liebesdingen. Männern rät Ovid in den ersten beiden Büchern, wo sie Mädchen finden, wie sie diese erobern und wie sie der Liebe Dauer verleihen können. Das dritte Buch gibt die dazu passenden Anweisungen für Frauen. Leitend ist dort die Vorstellung von der erotischen Passivität der Frauen, die von den Männern erobert werden wollen und müssen. Daher dürfe der Mann nicht warten, bis ihm das Mädchen einen Antrag mache, sondern müsse selbst den ersten Schritt tun (*Ars am.* 1.709).

Ovids vielgelesene Proklamationen einer männlich dominierten Asymmetrie erotischer Zudringlichkeit gipfeln in der Empfehlung:

Pugnabit primo fortassis, et ,improbe' dicet:
pugnando vinci se tamen illa volet.
[...] oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,

29 „Doch halte ich dafür, daß es besser ist, ungestüm (impetuoso) zu handeln als bedächtig, denn Fortuna ist eine Frau, und wer sie unterwerfen will, muß sie schlagen und stoßen. Und offensichtlich läßt sie sich leichter von solchen besiegen, als von denen, die kalt (freddamente) vorgehen.“ – Niccolò Macchiavelli: *Il Principe*. Florenz 1532. Zitiert nach der Ausgabe Turin 1972, Kap. 25.

30 Vgl. etwa Michael von Albrecht: *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*. Bd. 1. München³2003, S. 644.

haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.
 [...] vim licet appelles: grata est vis ista puellis:
 quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.
 quaecumque est veneris subita violata rapina,
 gaudet, et improbitas muneris instar habet. (*Ars am.* 1.665–676)³¹

Spiegelbildlich hierzu gibt Ovid Frauen den Rat, sich rar zu machen, um ein langes Liebesglück zu erreichen:

[...] quod datur ex facili, longum male nutrit amorem:
 miscenda est laetis rara repulsa iocis. (*Ars am.* 3.579–580)³²

Die grundsätzliche Bedeutung von Ovids dichterischer Stilisierung der asymmetrischen Koordination männlicher Dominanz mit der implizierten heimlichen Zustimmung der passiven oder sich zum Spiel gar wehrenden Frauen für Rubens' Liebesdarstellungen hat zuerst Elizabeth McGrath erkannt und anhand von Rubens' *Raub der Töchter des Leukippos* (Abb. 7) von 1615–1616 demonstriert.³³ Rubens

-
- 31 „Vielleicht wird sie zuerst dagegen ankämpfen und ‚Unverschämter!‘ sagen; sie wird aber im Kampf besiegt werden wollen. [...] Wer sich Küsse nahm und das übrige nicht nimmt, verdient auch das, was ihm gegeben wurde, zu verlieren. [...] Magst Du es auch Gewalt nennen, diese Art der Gewalt ist den Mädchen willkommen; was Freude macht, wollen sie oft geben, ohne es wahrhaben zu wollen. Jede, der durch plötzlichen Liebesraub Gewalt angetan wurde, freut sich, und Unverschämtheit ist hier so viel wie ein Geschenk.“ – Übers. nach Publius Ovidius Naso: *Ars Amatoria. Liebeskunst. Lateinisch / Deutsch*. Übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1992, S. 49–51.
- 32 „Was man mühelos bekommt, ist eine schlechte Nahrung für die Liebe. Man muß unter die frohen Liebesspiele ab und zu eine Zurückweisung einstreuen.“ – Übers. nach Publius Ovidius Naso, *Ars Amatoria* (wie Anm. 31), S. 147.
- 33 Elizabeth McGrath: *Rubens. Subjects from History*. Bd. 1. London 1997 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 13), S. 117–131. Die Bedeutung der Textstelle für Rubens' Bild erstmals erkannt bei Hans-Gerhard Evers: *Peter Paul Rubens*. München 1942, S. 191–196, hier S. 196, S. 492, Anm. 167. Ergänzend ist hinzuweisen auf ein Zitat aus Ovids *Heroides* in einem auf den 14. Januar 1611 datierten Brief von P. P. Rubens an Faber. – Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 6, S. 327–328, hier S. 327. Möglicherweise zitierte Rubens hier aus der Ausgabe Antwerpen 1583, die – wie auch in anderen Ausgaben der Epoche üblich – neben weiteren Liebesdichtungen von Ovid auch die *Ars amatoria* enthielt. – Arents, *Bibliotheek* (wie Anm. 23), S. 310, Nr. 4. Peter Paul Rubens: *Der Raub der Töchter des Leukippos*, Öl auf Leinwand, um 1615/1616, 224 x 210,5 cm, München, Alte Pinakothek. Zu diesem Bild zuletzt: Konrad Renger: *Flämische Malerei des Barock in der alten Pinakothek*. München, Köln 2002, S. 356–361. Der dort genannten Literatur ist hinzuzufügen Justus Müller Hofste-

zeigt hier nämlich ausgerechnet das selten dargestellte einzige Beispiel aus der Mythologie, mit dem Ovid seine drastischen Empfehlungen zur Eroberung der Geliebten illustriert:

[...] vim passa est Phoebe: vis est allata sorori;
et gratus raptae raptor uterque fuit. (*Ars am.* 1.679–680)³⁴

In dieser Passage liegt die Hauptquelle von Rubens' Darstellung des Raubes der Töchter des Leukippos, Phoebe und Hilaria, durch die Dioskuren Castor und Pollux.³⁵

Den Raub interpretiert Rubens' Bild ganz im Sinne Ovids, indem er das Gestenrepertoire, mit dem frühneuzeitliche Raptus-Darstellungen das Gewaltgeschehen repräsentieren, zwar aufgreift, aber zu einer Tat der Liebe umdeutet. Raptus-Szenen wie Giambolognas *Raub einer Sabinerin* (Abb. 8) hatten Rubens, wie Justus Müller Hofstede jüngst herausstellte, vermutlich zu einzelnen Gesten wie etwa der ausgestreckten Hand und dem klagenden Aufblicken der oberen Tochter sowie zu dem dynamischen Impetus der gesamten Szene inspiriert.³⁶ Rubens überblendete die konventionelle Bedeutung dieser Gesten in Raptus-Gruppen aber mit dem Eindruck eines „Einverständnisses“ zwischen den Geraubten und den Raubenden, das man in diesem Bild stets betonte.³⁷ Trauer- und Klagegeste wie das Zurückbeugen des Kopfes, das nach oben Werfen der einen Hand und das Ausstrecken des anderen Armes mit nach unten weisender Hand lehnt Rubens zwar an die Tradition von Raptusdarstellungen an.³⁸ Auch wenn er die nackten Körper der Frauen

de: Rubens in Italien 1600–1608. Rangstufen der Skulptur in der Imitatio von Antike und Florentiner Cinquecento. In: *L'Europa e l'arte Italiana. Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. Venedig 2000, S. 285–305, hier S. 296–299; Heinen, *Love and Lust* (wie Anm. 8), S. 90–95, mit weiterer Literatur.

34 „Phoebe wurde vergewaltigt, Gewalt wurde auch ihrer Schwester angetan, und beiden Geraubten war der Räuber lieb.“ – Übers. nach Publius Ovidius Naso: *Ars Amatoria* (wie Anm. 31), S. 51.

35 McGrath, *Subjects from History* (wie Anm. 33), Bd. 1, S. 117–131, hier S. 126–129.

36 Giambologna: *Raub einer Sabinerin*. 1581–1582, Marmor, ca. 410 cm hoch, Florenz, Loggia dei Lanzi; Charles Avery: *Giambologna. The Complete Sculpture*. London 1987, S. 110–111, S. 254, Abb. 104–106, Kat. Nr. 12. Vgl. Müller Hofstede, *Rubens in Italien 1600–1608* (wie Anm. 33), S. 285–305, hier S. 296–299.

37 Vgl. etwa Evers, *Rubens* (wie Anm. 33), S. 196.

38 Zu dieser Tradition vgl. Eva Schmitz: *Raptusdarstellungen in der Plastik von der Renaissance bis zum Zeitalter des Klassizismus*. Diss. Aachen 1992. Eine differenzierte Deutung des Motivs der „Umfassung“ als des in solchen Szenen zen-

mit der metallenen Rüstung des oberen Reiters kontrastiert, lässt er die Tat der Männer doch nicht brutal erscheinen. Bei ihm umschließen die Arme der Männer – anders als in Raptus-Gruppen sonst üblich – die Frauenkörper kaum, und ihre Hände fassen nicht fest zu, sondern greifen zum Teil nur ein Stück Stoff.

Auf die üblichen und etwa in Giovanni Paolo Lomazzos (1538–1600) *Trattato* für Entführungsszenen explizit geforderte Charakterisierung der Entführer durch ein schreckliches Erscheinungsbild von Gewalt, Unverschämtheit und Geilheit³⁹ verzichtet Rubens sogar ganz. Wo Lomazzo für verwandte Themen erklärt, dass die Entführte sich nicht eng an den Räuber schmiegen dürfe, als sei sie mit der Tat einverstanden,⁴⁰ sondern sich stattdessen mit aller Gewalt wehren, schreien und weinen solle,⁴¹ wandelt Rubens stattdessen Gesten und Blicke der Opfer in den Ausdruck stiller Zustimmung. Geradezu zärtlich neigen sich seine Entführer den Frauen zu und treten als unwiderstehliche Verführer auf.⁴² Der Gegenwehr der Frauen verleiht Rubens zwar den Ausdruck einer gewissen Empörung. Ihrem zum Himmel gerichteten Flehen fehlt aber alles Verzweifelte, so dass Rubens es als übertriebenes Theater erscheinen lässt, das nicht ernstgenommen sein wolle. Ihre Wangen lässt Rubens als Signal der Erregung aufglühen – schon in der antiken Dichtung immer wieder ein untrügliches Zeichen des Verliebtseins.⁴³ Ihr Rufen zum Himmel schlägt um in den Ausdruck ergebener

tralen Darstellungsschemas jetzt – allerdings anhand antiker Vasenmalerei – bei Katrin Bernhardt: *Brachiale Annäherung. Analyse der sogenannten Frauenraubdarstellungen*. Marburg 2009.

- 39 „Nelle istorie de i rapimenti si hà principalmente da mostrare nei rapitori la forza, e l'insolenza accompagnata da un certo desiderio amoroso della cosa che si rapisce, & ancora da un cotal furore & impeto, perilche vengono ad apparere in viso terribili, e presti al rapire.“ – Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*. Mailand 1584. Buch 6, Kap. 30, S. 355–356.
- 40 „[...] e non fare come alcuni i quali fingendo le sabine rapite dai pastori, le hanno finte strettamente attenersi ai pastori, come se d'accordo con loro se ne andassero.“ – Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (wie Anm. 39), S. 355–356.
- 41 „Vogliono adunque stare in atto di difendersi, melancoliche, & dolenti, & perciò percuotere co' pugni i rapiti, far atti di sbrigarsi, con gettar gambe, & uoler mettersi in fuga; oltre di ciò mordere, dar di pigliò nelle barbe, gridare piangere, pregar humilmente per la libertà loro; & i rapitori che le tengano strette nelle braccia in diuersi modi.“ – Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (wie Anm. 39), S. 355.
- 42 McGrath, *Subjects from History* (wie Anm. 33), besonders S. 130.
- 43 Zum Erröten als Zeichen von Verliebtheit bei Vergil vgl. etwa Hans Jürgen Tschiedel: *Lavinias Erröten* (Vergil Aen. XII 64–69). In: *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*. Hrsg. von L. Belloni [u. a.]. Bd. 1. Mailand 1995 (Biblioteca di

Liebesverückung. Ihre Linke legt eine der Schwestern sogar schon in kaum verhehlter Zustimmung auf den Unterarm ihres Entführers, so dass die gesamte Darstellung als Inbild vollkommener Liebeskunst im Sinne Ovids und damit als Überwindung der rohen Gewalttätigkeit von Frauenraubgruppen der Renaissance erscheint.

Spätestens der amorhafte Putto, der den Betrachter am linken Bildrand mit verschmitztem Blick in das Geschehen verwickelt, erweist bei Rubens den Frauenraub als recht eigentlich heiteres Spiel. Er und sein Kumpan führen den Pferden die Zügel und scheinen sie erst dadurch richtig wild zu machen. Mit schäumendem Maul steigt das eine und das andere wirft ungestüm seinen Kopf herum. Wie Pferde in alter Tradition als Inbilder der Seelenkräfte ihrer Reiter gelten,⁴⁴ so demonstriert hier ihre Vehemenz ganz offensichtlich die den Frauenraub antreibende Leidenschaftlichkeit, die in der Gestalt der beiden Entführer hinter dem Ausdruck behutsamer Zärtlichkeit zurückgenommen ist. Rubens hat sich in diesem Motiv gewiss eines Emblems seines Lehrers Otto van Veen (1556–1629) erinnert, hat es aber auch emotional ganz neu fruchtbar gemacht. In dessen *Emblemata Amorum* erscheint Amor als jemand, der selbst die Widerspenstigen seiner Gewalt unterwirft, indem er ihnen seine Zügel anlegt (Abb. 9), eine Variation auf ein 1601 in den Liebesemblemata des Heinsius entfaltetes Thema.⁴⁵

Zur Verwandlung der üblichen rohen Züge von Raptusdarstellungen in eine Szene des inneren erotischen Einverständnisses griff Rubens in seinem *Raub der Töchter des Leukippos* auf ein Bild harmonischerer und völlig gewaltfreier Liebesspiele zurück. Eine dem Paolo Fiammingo (1540–1596) zugeschriebene und in einem seitenverkehrten Stich des Agostino Carracci (1557–1602) verbreitete Darstellung der

aevum antiquum 7), S. 185–297; Georg Danek: Purpur und Elfenbein (Verg. Aen. 12. 64–69, und Hom. Il. 4, 141–147). In: *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie, Patristik und Lateinische Tradition* 110 (1997), S. 91–104. Für das 17. Jahrhundert vgl. Frank-Rutger Hausmann: Seufzer, Tränen und Erbleichen – nicht-verbale Aspekte der Liebessprache in der französischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Volker Kapp. Marburg 1990 (Ars Rhetorica 1), S. 102–117.

44 So schon in Platons *Phaidros*, 246a–248c, 256b.

45 Van Veen, *Amorum emblemata* (wie Anm. 25), S. 88–89. Ein Löwe, der sich von Amor am Zügel bändigen lassen muss, findet sich bei Heinsius, *Amor* (wie Anm. 24), Emblem Nr. 1; ein Pferd, das sich von Amor willenlos am Zügel führen lassen muss, Emblem Nr. 22.

Liebe im Goldenen Zeitalter (Abb. 10)⁴⁶ hatte die Gestalt der Sabinerin von einer Kleinbronze des *Raub einer Sabinerin* von Giambologna und Antonio Susini (aktiv 1580–1624) (Abb. 11),⁴⁷ wo sie den Kopf in eine andere Richtung wendet als in der ausgeführten Marmorskulptur, bereits in die Darstellung eines neckischen Liebesspiels übernommen. Rubens' untere der beiden Töchter des Leukippos greift Giambolognas Vorlage in der von Fiammingo gewählten Ansicht auf,⁴⁸ der Griff des oberen Reiters um Knie und Oberschenkel der Entführten erinnert an eine verwandte Geste in einer Liebesgruppe im Bildhintergrund, und auch im Ganzen lässt Rubens hier Fiammingos erotische Vision des Goldenen Zeitalters eher mitklingen als irgendeine der vielen Raptusgruppen der Renaissance.

Mit Ovids *Liebeskunst* zusammengelesen, erscheint Rubens' sublimierende Verwandlung der konventionellen Rohheit gewaltsamer Frauenraubszenen somit als Legitimierung aktiv gewaltbereiter Männlichkeit durch eine passiv verführerische, als nur zum Schein abwehrend interpretierte Haltung von Frauen sowie durch eine alles umfassende erotische Atmosphäre. Wo Giambologna und Lomazzo die Gender-Rollen auf die scharf kontrastierenden Rollen von Täter und Opfer reduzieren, entspricht Rubens' *Raub der Töchter des Leukippos* ganz der Vorstellung Ovids, der den Männern empfiehlt, Gewalt nicht aus Triebhaftigkeit anzuwenden, sondern gerade um der Liebe selbst willen, der den geraubten Frauen geheime Zustimmung unterstellt und in diesem Wechselspiel sogar den Grund einer dauerhaften Liebesbeziehung proklamiert. So betrachtet, verwirrt und enttäuscht Rubens' Gemälde die Erwartungen des Betrachters Schritt für Schritt. Der unmittelbar wahrnehmbare, aber erst langsam bewusst werdende Kontrast

-
- 46 Paolo Fiammingo (?): *Die Liebe im Goldenen Zeitalter*. Öl auf Leinwand, um 1585, 160 x 260 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Hrsg. von Werner Hofmann. Ausstellungskatalog. Wiener Künstlerhaus, 3. April – 12. Juli 1987, S. 184, Kat. Nr. 11, Farbabb. S. 118; Agostino Carracci (nach Paolo Fiammingo?): *Die Liebe im Goldenen Zeitalter*. Kupferstich, 21,8 x 29 cm; *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*. Bearb. von Diane DeGrazia Bohlin. Ausstellungskatalog. Washington, National Gallery of Art, 18. März – 20. Mai 1979, S. 306–309, Kat. Nr. 192.
- 47 Giambologna und Antonio Susini: *Raub einer Sabinerin*. Um 1585 (?), Bronze, 98,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; Aveyre, *Complete Sculpture* (wie Anm. 36), S. 69, 85, 143–144, 263, Kat. Nr. 88, Abb. 144, Farbabb. V.
- 48 Wenig überzeugend die Annahme, Rubens zitiere in dieser Figur die Venus aus Tizians *Venus und Adonis* (1554, Öl auf Leinwand, 186 x 207 cm, Madrid, Prado) bei Juntunen, *Kunsttheorie* (wie Anm. 20), S. 50–56.

zwischen den weichen Zügen, den prächtigen Farben und den zärtlichen Gesten der Darstellung gegenüber der schockierenden Erzählung vom gewalttätigen Frauenraub führt einerseits zur emotionalen Identifizierung des männlichen Betrachters mit den Akteuren und irritiert ihn doch zugleich. Auf den dritten Blick suggeriert das Bild dann in der Zusammenstimmung der Gewalttat und ihrer heiteren Darstellung eine Rechtfertigung sexueller Gewalt als gleichsam natürlicher Grundlage des Geschlechterverhältnisses.

Die biographische Verknüpfung von Erotik, Gewalt und Tod

Vielleicht hängt die von Rubens als natürlich vorgeführte Legitimierung einer Gewalttat als Tat zärtlicher Liebe damit zusammen, dass die um 1615/1616 ausgeführte Darstellung der entschlossenen Verführung der beiden Schwestern durch die beiden Brüder auch auf die in dem Brief an Faber 1609 angekündigten Hochzeiten von Philip Rubens mit Maria de Moy (1586–?) und von Peter Paul Rubens mit deren Nichte, Isabella Brant (1591–1626), anspielen soll. Zu einer solchen persönlichen Intention passt zumindest der weitere Fortgang des Mythos, in dem Castor kurz nach der Entführung getötet wird und Pollux darum bittet, auch ihn selbst sterblich zu machen, um mit seinem Bruder im Tod wieder vereint sein zu können. Daraufhin habe Jupiter beide als Gestirne ans Firmament versetzt, so dass sie Tod und ewiges Leben für immer teilten.⁴⁹ Die Parallele zu den Brüdern Rubens ist unübersehbar: Rubens' Bruder Philip war 1611 gestorben. In einer von seinem Schwiegervater Jan Brant (1559–1639), zugleich Schwager Peter Pauls, sowie Peter Paul Rubens selbst besorgten prächtigen Gedenkausgabe der von Philip Rubens vorbereiteten Edition der Predigten des Asterius

49 Dass Rubens hier den gesamten Mythos vor Augen ruft, hat jüngst Aneta Georgievska-Shine gezeigt, indem sie darauf hinweist, dass Rubens in der Gestalt der oberen Tochter nicht zufällig das berühmte Beispiel der *Leda* Michelangelos (1475–1564) zitierte, war Leda doch die Mutter der Dioskuren. Vgl. Georgievska-Shine, *Daughters of Leucippus* (wie Anm. 9), S. 81. Die Filiation dieser Figur zuerst bei McGrath, *Subjects from History* (wie Anm. 33), S. 124.

von Amasea (um 400) hatten Philips Freunde den Verstorbenen 1615 öffentlich betrauert.⁵⁰

Die, wie Peter Paul Rubens Faber bekundet, zwischen den Brüdern Rubens ausgetauschten Empfehlungen in Liebesdingen und die zeitlich nahen Hochzeiten der Brüder Rubens werden in der Analogie des Leukippidenraubes in Erinnerung gehalten. So wird, was zunächst als Kontrast zwischen der Pracht der Darstellung und der Zärtlichkeit der gesamten Anmutung einerseits und dem erzählten Akt der Gewalt andererseits erscheint, auf den zweiten Blick dann aber als Rechtfertigung von Gewalt in Liebesdingen um der Liebe selbst willen durchschaubar wird, schließlich als Ausdruck der Trauer um den toten Bruder und der Erinnerung an die gemeinsame Zeit erfahrbar. Tatsächlich ist eine gewisse Porträtähnlichkeit des oberen, dunkelhaarigen Reiters mit den klaren Gesichtszügen Philips und des unteren mit der eher weichen Physiognomie des Peter Paul Rubens zumindest zu ahnen (Abb. 12).⁵¹

Für solch eine Parallelisierung des mythischen Brüderpaares Castor und Pollux mit Brüderpaaren der eigenen Gegenwart, von denen der Überlebende um den Verstorbenen trauert und sein Andenken pflegt, konnte Rubens ein Vorbild in seiner unmittelbaren Umgebung finden. Philip selbst hatte nämlich in einem zwischen 1608 und 1611 verfassten Trostgedicht, das auch Eingang in die erwähnte Gedenkausgabe fand, den befreundeten Naturphilosophen Antonio Persio (1542–1612) mit Pollux und dessen verstorbenen Bruder Ascanio (1554– ca. 1605), der in Bologna Latein und Griechisch lehrte, mit Castor verglichen.⁵² Dem

50 Vgl. J. Richard Judson und Carl Van de Velde: *Book Illustrations and Title-Pages*. Bd. 1. Brüssel, London 1977 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 21), S. 151–154, Kat. Nr. 29.

51 Vgl. das Porträt der beiden Brüder in Peter Paul Rubens: *Selbstbildnis im Kreise der Mantuaner Freunde*. Öl auf Leinwand, 1602–1604, 77,5 x 101 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Frances Huemer: *Rubens Portraits I*. London 1977 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 19, 1), S. 163–166, Kat. Nr. 37, Abb. 115; Peter Paul Rubens: *Selbstporträt mit Isabella Brant in der Geißblattlaube*. Öl auf Leinwand, 1609–1610, 178 x 136 cm, München, Alte Pinakothek, Hans Vlieghe: *Rubens Portraits of identified Sitters painted in Antwerp*. London 1987 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 19, 2), S. 162–164, Abb. 184, Kat. Nr. 138; Peter Paul Rubens: *Bildnis des Philip Rubens*. Um 1611, Holz, 68,5 x 54 cm, Detroit Institute of Arts, S. 179–181, Kat. Nr. 144, Abb. 206.

52 Philip Rubens: *S. Asterii Episcopi Amasea Homiliae*. Antwerpen 1615, S. 120–121. Eine englische Übersetzung des Gedichts bei Huemer, *Roman Circle* (wie Anm. 22), S. 213; vgl. auch S. 38, S. 49, Anm. 24.

Beispiel der mythischen Zwillinge folgend, habe der überlebende Bruder seine Verantwortung für den ewigen Ruhm des Verstorbenen übernommen und habe ihn so gleichsam erlöst und unsterblich gemacht. Wie Castor und Antonio Persio hat nun Peter Paul Rubens selbst nach dem Tod seines Bruders Philip in der Edition von dessen Asterius-Ausgabe dessen Nachgedächtnis und damit die gemeinsame Ewigkeit gesichert. Dass sich eine Parallelisierung der eigenen Biographie und der seines Bruders Philip mit den mythischen Zwillingen dann mit der üblichen Brutalität von Raptusszenen nicht vertragen hätte, versteht sich von selbst. Die Anspielung auf die Brüder Rubens und die Sublimierung des Nexus von Erotik und Gewalt in Trauer und Gedenken erforderten es, das mythische Brüderpaar in zwar zielstrebige, zugleich aber auch zärtliche Verführer zu verwandeln, die des trauernden Gedenkens würdig sind.

Die erhabene Aufhebung von Liebe und Gewalt im Weltpneuma

Rubens' *Hero und Leander* (Abb. 13)⁵³ erzählt nicht nur wie sein *Leukippidenraub* von Liebe, Gewalt und Tod, sondern erhebt das Wechselspiel von Liebe und Gewalt zur kosmischen Natur- und Trostmetapher. Als Quelle des Bildthemas wurden die berühmten Briefe von Hero und Leander in Ovids *Heroides*⁵⁴ und Musaios' (1. H. 1. Jh. n. Chr.) Erzählung des Themas ausgemacht,⁵⁵ die auch in zahlreichen Nachdichtun-

-
- 53 Peter Paul Rubens: *Hero und Leander*. Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery; Marjorie E. Wieseman: Katalogeintrag. In: Peter Sutton [u. a.]: *The Age of Rubens, Museum of Fine Arts*. Ausstellungskatalog. Boston, 22. September 1993 – 1. Februar 1994, S. 224–227, Kat. 6. Das folgende Kapitel schließt an bei Ulrich Heinen: Concettismo und Bilderleben bei Marino und Rubens. In: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinus Galeria*. Hrsg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers [im Druck]; mit umfassender Bibliographie.
- 54 Ovid: *Heroides*. In: Publius Ovidius Naso: *Liebesbriefe. Heroides – Epistulae. Lateinisch – deutsch*. Hrsg., übers. u. erl. von Bruno W. Häuptli. Düsseldorf, Zürich 2001, XVIII–XIX, S. 192–203; S. 204–215.
- 55 Müller Hofstede: Katalogeintrag. In: *Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen. Triumph der Eucharistie. Wandteppiche aus dem Kölner Dom*. Ausstel-

gen verbreitet waren: Hero aus Sestos am asiatischen Ufer des Hellespont, die zur Jungfräulichkeit verpflichtete Priesterin der Aphrodite, und Leander, der im gegenüberliegenden Abydos wohnt, verlieben sich in Sestos beim Jahresfest des Adonis ineinander, des Geliebten der Aphrodite. Um ihre verbotene Liebe geheimzuhalten, verabreden sie, dass Hero bei Nacht im Turm der Aphrodite am Ufer von Sestos eine Fackel entzünden solle, damit Leander heimlich den von gefährlichen Strömungen beherrschten Hellespont zu ihr durchschwimmen könne. Nach gemeinsamer Liebesnacht solle er dann wieder nach Abydos zurückkehren.

Nach einigen gelungenen heimlichen Begegnungen treibt der Winter, wie Musaios schreibt, „mit eisigen Schauern wirbelnde Winde“ heran (294),⁵⁶ „in sich wiederholenden Böen ganz zerpeitschend die Fluten im Wirbel“ (295–296). Gelockt von Heros Fackel wagt Leander dennoch den gefährlichen Weg durch „das Rasen des tosenden Meeres“ (304):

Nacht war es schon, da am meisten mit tiefem Heulen die Stürme
winterlich-eisige Schauer, hinpfeifend, wie Speere verschießen,
und, ihre Kräfte vereint, auf die Brandung des Meeres sich stürzen. (309–311)

Zunächst

[...] trieb Leander
hoch auf den Kämmen der tosenden Flut. Es wälzte sich Woge
schäumend auf Woge heran, es rauschten die Wasser zusammen;
Himmel und Meer wurden eins, von allen Seiten erkrachte
ringender Stürme Getös. [...] in unaufhörlichem Tosen entlud sich laut donnernd die Salzflut. (312–318)⁵⁷

„In unerbittlichen Wirbeln“ (319), „ringsum gepeitscht vom widrigen Sog der vereinigten Wogen, | trieb er dahin.“ (324–325) Schließlich versagen Arme und Beine ihren Dienst.

Wasser ergoss sich von selbst in die Kehle mit reichlichem Schwallen,
unerquickt verschlang er den Trunk der tödlichen Salzflut. (327–328)

lungskatalog. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. 15. Oktober – 15. Dezember 1977 (Peter Paul Rubens. 1577–1640, Bd. 1), S. 147–149, S. 149.

56 Hier und im Folgenden zitiert nach der recht wortgetreuen Übersetzung: Musaios: *Hero und Leander und die weiteren antiken Zeugnisse*. Gesammelt und übers. von Hans Färber. München 1961, S. 7–27, hier S. 25.

57 Ähnlich Vers 203–208.

Als „ein grausamer Windstoß“ (329) auch noch die Fackel im Turm auslöscht, erlischt auch „das Leben zugleich und die Liebe des Dulders Leander!“ (330).

In seiner Schilderung der Naturgewalt des aufgepeitschten Meeres tritt Rubens ganz in den Bann dieser Zeilen, in denen etwa Julius Caesar Scaliger (1484–1558) in seinen *Poetices libri septem* (1561) im Gegensatz zur Sturmschilderung in Homers *Odyssee* (5, 291–294) die Bewegung der See wirklichkeitsnah ausgedrückt fand: Von hier nimmt er die nächtliche Szene, spielt doch der größte Teil des Epos bei Nacht. Zwischen zwei dunklen überschlagenden Wogen eröffnet und formt Rubens eine irritierende Bildbühne. Jeder räumlichen Orientierung fehlen klare Anhaltspunkte. Zwischen den links und rechts aufgetürmten Wellenbergen saugt ein in die Bildtiefe führender Strudel den Blick in einen begrenzten Skopus. So simuliert das Bild ein Stresssymptom, die Wirkung des „Tunnelblicks“, zu dem sich das Sehfeld unter Stress verengen kann. Aus dem Hineinsaugen des Blicks in das Bild und aus dieser Bewegung der Naturgewalten entwickelt der Maler Komposition und Bildhandlung.⁵⁸

Die von Musaios eindrücklich beschriebene Folge der mit unaufhörlicher Gewalt anrollenden Wellen macht Rubens durch den Blick in ein Wellental anschaulich. Die vorige Welle läuft rechts am steilen Strand auf und beginnt von dort zurückzuzießen, und schon rollt, am Wellenkamm sich überschlagend, von links aus der Tiefe des Bildes die nächste Welle heran. Die tobenden Elemente von Himmel und Meer vereint Rubens in einem kaum unterscheidbaren Gemenge, wie es Musaios beschreibt. Das Tosen, Heulen, Pfeifen, Rauschen, Krachen und Donnern, das der Dichter so lautmalerisch schildert, dass man es beim Lesen zu hören meint, orchestriert Rubens auf der Grundlage eines starken Kontrastes zwischen dem dunklen grünlichen Ton der Wellen und den mit differenzierten malerischen Mitteln gestalteten hellen Lichtern von Schaumkronen und Gischt. Den Grundton schlägt Rubens dazu mit weitem Schwung und breitstem Pinsel lasierend über den Bolus des Bildgrundes, so dass dieser an vielen Stellen in Wellen und

58 Scaliger referiert bei Gordon Braden: *The Classics and English Renaissance Poetry. Three Case Studies*. New Haven, London 1978, S. 83. Für den Hinweis auf das Phänomen des simulierten ‚Tunnelblicks‘ in anderen Rubenswerken danke ich Heiner Mühlmann.

Figuren als Mittelton mitspricht.⁵⁹ Die Dynamik der quer über die gesamte Breite des Bildes von rechts unten nach links oben voranlaufenden Woge⁶⁰ akzentuiert der Maler mit spitz aufgesetzten Reflexlichtern. Wo diese Welle anbrandet, ist ihr Verwirbeln mit teils schlierigen, teils gekräuselten Impasti akzentuiert. Darüber vereint Rubens die aus der Brandung emporwirbelnde Gischt in feinen Stupfern als diffusen Nebel mit dem undeutlichen Wabern des brausenden Sturmes. Gegenüber lässt er den Wind von links in die Schaumkrone der nächsten Woge fahren, so dass die hell zerstobene Gischt in weißen Farbflocken vor dem Dunkel der Nacht grell in die Luft hinaufgepeitscht wird. Passend zu Musaios' Schilderung, dass der Sturm „die haltlosen Gründe, den feuchten Boden des Meeres“ emporgewühlt habe (295), zeigt die Werkstattkopie am rechten unteren Bildrand sogar – in für das Mittelmeer typischen Formen – die ans Ufer gespülten Korallen, Muschelschalen und Schneckengehäuse.

Leander aber, der bei Musaios seine Reise „hoch auf den Kämmen der tosenden Flut“ begann (313), ist bei Rubens am tiefsten Punkt des Wellentales dem „widrigen Sog der vereinigten Wogen“ ausgeliefert. Nicht mehr als mutiger Schwimmer, sondern mit dem Bauch nach oben, wie ein toter Fisch, treibt er als grünlich erkalteter Leichnam schon starr im Wasser. Arme und Beine, von deren Ermattung Musaios berichtet, folgen kraftlos den Naturgewalten. Der Rumpf ist kontrastistisch gebogen, so dass das tote Geschlecht Leanders in drastischer Nacktheit exponiert wird, geradezu obszön Sexualität und Tod zugleich zeigend. Leanders rechter Arm ist über den Kopf geworfen, die linke Handfläche handlungsunfähig nach außen verdreht. Den Kopf des Toten hat die Kraft der Wellen zur Seite geworfen, so dass das in die Kehle gelaufene Wasser – ein körperliches Detail, mit dem Musaios die Not des Ertrinkenden unmittelbar vor dem Tod drastisch wahrnehmbar macht (327) –, in einem feinen Wasserfaden aus Leanders Mund rinnt.

Über die gesamte Breite des Bildes treibt der Leichnam von links aus der Tiefe des Bildes heran. Dieser machtvollen Bewegung antwortet, vom rechten Bildrand überschritten, auf knappestem Raum die kunstvoll

59 Eine Würdigung der malerischen Qualität gibt Amy Golahny: Rubens' „Hero and Leander“ and its Poetic Progeny. In: *Yale University Art Gallery Bulletin* (1990), S. 21–38, hier S. 23–24.

60 Ein ähnlicher Effekt in Peter Paul Rubens: *Das Schiffswunder der hl. Walburga*. 1610–1611, Öl auf Holz, 75,5 x 98,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Vgl. Heinen, Katalogeintrag. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 211.

verkürzte Sturzfigur der Hero – Rubens' Antwort etwa auf die virtuoson Sturzfiguren des Jacopo Tintoretto (1516–1594).⁶¹ Mit flatterndem rotem Gewand – ein Reflex auf Musaios' Schilderung der „kunstvoll gestickten Gewandung“ und des „schwirrenden“ Hinabstürzens der Hero (340–341) – wirft sich die Verzweifelte in die Flut. Der steile Sprung lässt den hohen Turm ahnen, aus dem sie sich herabstürzt. Während Rubens die Indizien des vergeblichen Todeskampfes Leanders überall ausbreitet, fixiert er mit der Figur seiner Geliebten den Moment, in dem auch bei Musaios die Perspektiven Leanders und Heros wieder zusammenfließen. Lange hat Hero „mit schlaflosem Blick“ und „in oft aufstöhnendem Bangen“ nach dem Geliebten Ausschau gehalten (333–338). Nun schließt das Epos in dramatischen Versen:

Als Hero zu Füßen des Turmes
auf den Klippen zerschunden des Gatten Leichnam erschaute,
da zerriß sie am Busen die kunstvoll gestickte Gewandung,
warf sich kopfüber schwirrend herab von der Steile des Turmes
und lag so im Sterben vereint dem Geliebten zur Seite.
Also erfreuten einander sie noch in der Stunde des Todes (336–343).⁶²

So erfüllt sich der Wunsch Leanders, wenn er ertränke, solle sein „schiffbrüchiger Leib“ zu Hero treiben, wie ihn Ovid in seiner Projektion des Schicksals der Liebenden in je einem Brief der beiden imaginierte.⁶³ Am Horizont kündigt sich der bereits aufdämmernde Morgen an

-
- 61 Jacopo Tintoretto: *Das Sklavenwunder*. 1548, Öl auf Leinwand, 416 x 544 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia; Rodolfo Pallucchini und Paola Rossi: *Tintoretto. Le opere sacre e profane*. 3 Bde. Mailand 1974–1982, Bd. 2, Abb. 173, Bd. 3, S. 157–158, Kat. 132. Dieser Vergleich schon bei Hans Posse: „Hero und Leander“ von Peter Paul Rubens. In: *Karl Koetschau. Von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag am 27. März 1928*. Beiträge von Paul Clemen [u. a.]. Düsseldorf 1928, S. 109–117, hier S. 116; Michael Jaffé: *Rubens and Italy*. Oxford 1977, S. 70; Golahny, Progeny (wie Anm. 59), S. 21–38, hier S. 23. Zu Tintoretts Sturzfigur als Kunstmuster vgl. Roland Krischel: *Jacopo Tintoretto's „Sklavenwunder“*. München 1991, S. 79–89.
- 62 Musaios, *Hero und Leander* (wie Anm. 56), S. 7–27, hier S. 27. Dass die Auswahl des Todessprungs der Hero als Bildmotiv von dem wenig anspruchsvollen Holzschnitt der Manutius-Ausgabe von 1497 angeregt sei, vermutet Golahny, Progeny (wie Anm. 59), S. 22.
- 63 Publius Ovidius Naso, *Heroides* (wie Anm. 54), S. 203, Leander an Hero, S. 199–200.

(335) – die Werkstattkopie zeigt hier sogar schon das kräftige Blau des heraufziehenden Tages.⁶⁴

Der marginal angebrachte, farblich aber akzentuierte Sturz unterbricht das unaufhörliche Wogen für einen Moment. Im Auge des Orkans⁶⁵ reißt der Himmel auf und ein herabzuckender Blitz gibt der Szene gespenstisches Licht – man erinnert sich an Vergils (70 v. Chr. – 19 v. Chr.) Beschreibung, dass über dem ertrinkenden Leander „gewaltig des Himmels Tor [donnert]“ (Georg. 3.260–261). Grell schlägt das Blitzlicht eine steile Spur in die vernebelte Gischt. Schlagartig lässt sein kalter Schein die Schaumkronen der Wellen, den Leichnam, die umgebenden Körper und Heros Gewand aufleuchten. Der überstarke Kontrast zur finsternen Umgebung suggeriert dabei die natürliche Wirkung eines Blitzes, der den Augen keine Zeit zur Adaption lässt. Wie ein Schnappschuss hält das Bild die Zeit für einen winzigen Augenblick an. Danach wird alles wieder im Dunkel versinken.⁶⁶ In diesem geradezu fotografisch verdichteten Augenblick fokussiert Rubens Musaios' gesamte Erzählung: das Tosen der Naturgewalten, den Mut Leanders, seinen vergeblichen Todeskampf, das Erlöschen seines Lebens und seiner Liebe, das Anspülen der Leiche, das Bangen der Hero, das Entsetzen, als sie dann plötzlich den toten Geliebten erblickt, ihren spontanen Entschluss, dem Geliebten in den Tod zu folgen, und die Vereinigung der Liebenden im Tod.

In Rubens' Urfassung des Bildes wird das mythische Figureninventar durch Nereiden, die zahlreich die See bevölkern,⁶⁷ und zwei Genien ergänzt – deren bewegte Gestalten ein berühmtes und in der italienischen Kunst vielfach variiertes Kunstmuster zu überbieten versuchen.⁶⁸ Der tosende Sturm schleudert sie über der aufgewirbelten

64 Dagegen wollen die bisherigen Studien zu diesem Bild einen Bruch zu Musaios' Epos darin sehen, dass Rubens den Sprung Heros in die Nacht verlegt habe. Vgl. etwa Müller Hofstede: Katalogeintrag. In: *Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen* (wie Anm. 55), S. 147–149, S. 149.

65 So die Beschreibung bei David Jaffé und Elizabeth McGrath: *Rubens. A Master in the Making*. Hrsg. von David Jaffé und Elizabeth McGrath. National Gallery, London. 26. Oktober 2005 – 15. Januar 2006. London 2005, S. 72–73, hier S. 72.

66 Dieselbe Bildstrategie später in: Schelte à Bolswert (nach Peter Paul Rubens): *Gewitterlandschaft*. Vor 1640, Kupferstich, 309 x 434 mm; Heinen, Katalogeintrag. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 264–268, Kat. 60.

67 Zu diesen Figuren und ihrer literarischen Quelle vgl. Heinen, Marino und Rubens (wie Anm. 53).

68 Vgl. etwa Daniele da Volterra: *Merkur erscheint Aeneas*. Um 1555, Öl auf Leinwand; J. L. De Jong: *The Wandering of Aeneas as a Figure for the Active Life in*

Gischt umher. Kaum gelingt es ihnen, sich in der Luft zu halten. Für die Lebenden kommen sie zu spät. Nur noch die Toten werden sie erreichen. Erscheinen die Naturgewalten schon bei Musaios als Werkzeug des Schicksals (13),⁶⁹ so macht Rubens hier sinnfällig, wie Leander die Götter vergebens um Rettung anflehte und dass „nicht wehrte selbst Eros dem Schicksal“ (323). Die erloschene Fackel in der Hand des einen Genius ist dabei gewiss auf den toten Leander bezogen, dessen Leben und Liebe ja zugleich mit der Fackel im Turm erloschen ist (330). Die noch glimmende gesenkte Fackel des zweiten Genius soll gewiss mit dem nahen Tod der Hero verlöschen.⁷⁰ Dies greift die bei Musaios zentrale Metaphorik der Liebesfackel (λύχνος; δαλός) auf, welche die Leidenschaft des Paares entzündet (19), dem Liebenden immer wieder den Weg über das nächtliche Meer weist und seine Liebesglut weckt (239–240), bis in der Unglücksnacht Hero, dem Verlangen und dem Schicksal verfallen, „des Geschickes Fackel, nicht mehr der Liebe“, anstecken wird (308).⁷¹ So meinen die Fackeln bei

Italian Renaissance Painting. In: *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies*. Copenhagen 12.–17. August 1991. Hrsg. von Rhoda Schnur [u. a.]. Binghampton, New York 1994 (Medieval & Renaissance Texts & Studies 120), S. 239–250, hier S. 245, fig. 3. Paolo Veronese: *Die Weihe des Hl. Nikolaus*. London, National Gallery; Terisio Pignatti: *Veronese*. 2 Bde. Venedig 1976, Kat. 123. Zum Ursprung des Motivs aus Michelangelos Zeichnung *Der Traum* und zu Rubens' Auseinandersetzung mit dieser Kunstfigur ausführlich Ulrich Heinen: *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar 1996, S. 118, S. 312, Anm. 201. Ein wenig spezifischer Hinweis auf Tintoretto als Vorbild für die beiden Genien bei Jaffé, *Rubens and Italy* (wie Anm. 61), S. 70; Golahny, Progeny (wie Anm. 59), S. 23.

- 69 Vgl. Otto Schönberger: Mythologie und Wirklichkeit bei Musaios. In: *Rheinisches Museum für Philologie* N. F. 130 (1987), S. 385–395, hier S. 393.
- 70 Eine ähnliche Symbolik in Peter Paul Rubens: *Freundschaftsbild mit Philip Rubens, Justus Lipsius, Johannes Woverius und Selbstporträt*. Um 1611–1612, Öl auf Leinwand, 167 x 143 cm, Florenz, Palazzo Pitti; Hans Vlieghe: *Rubens Portraits of identified Sitters painted in Antwerp*. London 1987 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 19, 2), S. 126–132, Kat. 117. Rubens parallelisiert hier die beiden noch lebenden Freunde mit zwei knospenden Tulpen und die beiden verstorbenen mit zwei aufblühenden. Zur Symbolik der Tulpen in diesem Bild umfassend Heinen, *Rubens' Garten* (wie Anm. 22), S. 98; ders., *Stoisches Sterben lernen – Rubens' Memorialbild auf Justus Lipsius und Philip Rubens*. In: *Pokerfaced. Flemish and Dutch baroque faces unveiled*. Hrsg. von Katlijne van der Stighelen. Turnhout 2009 [im Druck].
- 71 Zur Metaphorik der Fackel bei Musaios vgl. Schönberger, *Musaios* (wie Anm. 69), S. 387–388.

Rubens und bei Musaios sichtlich zugleich die Todesfackel wie die Liebesfackel des Eros.

Der gesteigerte Kontrast zwischen einem fast übernatürlichen Licht und finsterner Nacht kündigt in Rubens' *Hero und Leander* Erlösung und Erhöhung als Lohn für die heroische Liebe des Paares an: Die Liebe überwindet das grausame Verhängnis, triumphiert über die Naturgewalten und den Tod und dauert in alle Ewigkeit fort. Ganz ähnlich erklärt Musaios in der Abschlussentenz seines Epos, durch ihren furchtlosen und heroischen Liebestod erfreuten die beiden einander noch im Tod. Mit diesem Ausblick auf die Verewigung der Liebe im Tod erfüllt Musaios am Schluss seines Gedichts die Forderung, die er gleich am Anfang erhoben hat:

Singe, Göttin, die Mär von der Leuchte, heimlicher Liebe
Zeugin [...].
Aphrodites geleitverheißende Botin, die Leuchte [...],
des Eros Prunkstück! Die sollte, hochthronend im Äther,
Zeus nach dem nächtlichen Ringen dem Kreis der Gestirne gesellen (1–9).

Ähnlich spricht Leander bei Ovid davon, zusammen mit Hero in den Himmel der Unsterblichkeit versetzt werden zu wollen.⁷²

Im Einklang mit den Schilderungen von Naturkatastrophen in Senecas (um 1 n. – 65 n. Chr.) *Naturales Quaestiones* kann die Betrachtung des Katastrophischen in Rubens' *Hero und Leander* schließlich zur Erfahrung der Erhabenheit der eigenen Seele und der Einsicht in die Notwendigkeit eines – der stoischen Devise „secundum naturam vivere“ folgend – naturgemäßen Lebens führen, das sein Maß im Bewusstsein von der natürlichen Unausweichlichkeit des Katastrophischen findet.⁷³ Will man die Brücke zur stoischen Naturlehre und ihrem ethischen Kern schlagen, so darf man Rubens' Deutung des doppelten Liebestodes als Vision von der unsterblichen Vereinigung alles Seienden im kosmischen Pneuma sehen. Die Verlorenheit der Körper der Liebenden in den Gewalten der Natur zeigt Rubens als erhabene

72 Publius Ovidius Naso, *Heroides* (wie Anm. 54), S. 201, Leander an Hero, S. 166–170. Vgl. auch die Aufforderung Leanders an die Fluten, ihn einzutauchen, damit er wiedergegeben werde, bei Martial: „Mergite me, fluctus, cum rediturus ero.“ – Martial, *Epigr.* 14.181.

73 Vgl. Hans-Joachim Raupp: Rubens und das Pathos der Landschaft. In: *Rubens Passioni*. Hrsg. Heinen, Thielemann (wie Anm. 22), S. 159–179; Heinen, Katalognummer. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 260–261, 264–265.

Trauer- und Trostmetapher auf die Rückkehr der Individualexistenz – auch ihrer Liebe – ins alles durchdringende, Liebe und Gewalt aufhebende, ewige Welt pneuma.

Epilog

Grimmelshausens *Abentheurlicher Simplicissimus Teutsch* beginnt mit einem chimärischen Satyr auf dem vielbeachteten Frontispiz (Abb. 14)⁷⁴ und endet – nachdem der Ich-Erzähler Simplicissimus die Fährnissen der Liebe und der Gewalt, der Macht und der Eitelkeiten erfahren und die Nichtigkeit aller Freuden und aller Sorgen des Lebens begriffen hat – in dem Garten, den sich der auf einer einsamen Insel gestrandete, zum Eremiten gewordene Simplicissimus als Ort der Meditation und der moralischen Reflexion des Erlebten anlegt. Weist Grimmelshausens Satyrwesen dabei auf die aufgeschlagenen Seiten eines durcheinandergeschüttelten *orbis pictus*, der dem Text als visuelles Argument mit allerlei Zeichen für die Eitelkeiten, Grausamkeiten, Lüste und Narreteien vorwegsetzt, welchen falschen Verlockungen Simplicissimus folgen und welchen Schicksalsschlägen er ausgesetzt sein wird, bevor er zur satyrischen Einsicht kommt und sein Leben in der Einsamkeit und natürlichen Selbstgenügsamkeit seines Gartens beschließt, so lässt auch Peter Paul Rubens den Besucher erst in seinen Garten ein, wenn er ein ähnliches Erfahrungsprogramm durchlaufen hat. Bevor man in Rubens' Garten gelangt, betritt man nämlich einen Innenhof, in dem Philosophenbüsten den Besucher auf Augenhöhe anblicken und zur Gewärtigung ihrer Lehren anhalten, und durchschreitet ein dreigliedriges Tor, das eine ähnliche Lehre vermittelt wie Grimmelshausens *Simplicissimus*. Über den Seitenportalen der Porticus zu Rubens' Garten halten jeweils eine Faunin und ein Satyr auf Schrifttafeln die „Lex Horti“ empor und belehren den Besucher des Gartens über die Regeln, die er zu achten hat (Abb. 15):

74 Zum Frontispiz und zum *Simplicissimus* als Satire zuletzt Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens „Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch“*. Göttingen 2002; Hubert Gersch: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“*. Tübingen 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 119).

Links:

Permittes ipsis expendere numibus quid

Conveniat nobis, rebusque sit utile nostris.

Carior est illis homo quam sibi. Iuvenalis Satira X. (Abb. 16).

Rechts:

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano

Fortem posce animum et mortis terrore carentem.

Nesciat irasci, cupiat nihil. Iuvenalis Satira X. (Abb. 17)⁷⁵

Frei von Begehren und Todesfurcht soll der Besucher werden, bevor er in den Garten eintritt, in dem er – Rubens folgt in dieser Konstellation sichtlich der neostoischen Gartenphilosophie des Justus Lipsius (1547–

75 Links: „Überlass es den Gottheiten zu beurteilen, was uns gebührt und unseren Angelegenheiten nützlich ist; wertvoller ist ihnen der Mensch als der sich selbst. Juvenals Satire 10“ – „Beten muss man, dass in einem gesunden Körper auch ein gesunder Geist sei; fordere eine Seele, die stark ist und frei von Todesfurcht. Sie soll zu zürnen nicht verstehen und nichts begehren. Juvenals Satire 10“. Die Transkription bei Max Rooses: *L'Œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*. Bd. 5. Antwerpen 1892, S. 186. Übers. Ulrich Heinen und Erwin Philip Heinen. – Die betreffenden Passagen lauten bei Juvenal: „[Nil ergo optabunt homines? si consilium vis.] | permittes ipsis expendere numibus quid | conveniat nobis rebusque sit utile nostris; | [nam pro iucundis aptissima quaeque dabunt di:] | carior est illis homo quam sibi [...] [ut tamen et poscas aliquid voveasque sacellis exta et canduli divina thymatula porci,] | orandum est ut sit mens sana in corpore sano. | fortem posce animum mortis terrore carentem, | [qui spatium vitae extremum inter munera ponat | naturae, qui ferre queat quoscumque dolores,] nesciat irasci, cupiat nihil [...]“ – Juvenal Sat. 10.347–366 („[Sollen also um nichts die Menschen bitten? Wenn du einen Rat willst,] überlass es den Gottheiten zu beurteilen, was uns gebührt und unseren Angelegenheiten nützlich ist; [denn statt des Angenehmen werden die Götter uns das Geeignetste schenken:] wertvoller ist ihnen der Mensch als der sich selbst [...]. [Solltest du dennoch etwas verlangen und den Heiligtümern Eingeweide geloben und gottgeweihte Würstchen vom weißen Schwein], so muss man beten, dass in einem gesunden Körper auch ein gesunder Geist sei; fordere eine Seele, die stark ist und frei von Todesfurcht. Sie soll [die Länge des Lebens als das geringste unter den Geschenken der Natur zählen, jedwede Schmerzen zu ertragen vermögen,] zu zürnen nicht verstehen, nichts begehren [...].“ – Übers. nach *Juvenal: Satiren. Lateinisch – deutsch*. Hrsg., übers. und mit Anmerkungen vers. von Joachim Adamietz. München, Zürich 1993, S. 229. Die Klammern bezeichnen die bei Rubens ausgelassenen Passagen. Zur Deutung der Verse an Rubens Portikus sowie zu der gesamten Deutung des Bogens vgl. Heinen, Rubens' Garten (wie Anm. 22), S. 124–134, mit ausführlicher Bibliographie. Zu dieser siehe auch S. 155, Anm. 27. Zu ergänzen ist Ben van Beneden: Rubens's House revealed. In: *Apollo* 196 (2009), S. 102–108. Abbildungen: Hans van Mildert (?) (Entwurf von Peter Paul Rubens): *Portikus und Pavillon des Rubensgartens*. Um 1618–1621, Antwerpen, Rubenshuis.

1606), des philosophischen Lehrers seines Bruders Philip – in der Betrachtung der Natur Werden und Vergehen beobachten und ein natürliches Urteilsvermögen zurückgewinnen kann.⁷⁶ Den Weg, auf dem dieser Zustand als Voraussetzung zu erreichen ist, um den Garten gelassen betreten zu können, deutet Rubens in der gesamten Konstellation des Bogens an. Wie sich in allen frühen Darstellungen dieser eindrucksvollen Architektur zeigt, ließ Rubens die Nischen und Postamente des dreitorigen Triumphbogens nämlich leer (Abb. 18) und brachte auch in den freien Flächen keine üppigen Relieffelder an, wie sonst an Triumphbogen üblich – erst nach Rubens' Tod wurde der in späteren Darstellungen des Bogens zu erkennende Figureschmuck ergänzt.⁷⁷ Zumal zusammen mit dem expliziten Hinweis auf die zehnte Satire des der Stoa nahestehenden Juvenal (58 ? – 138 ? n. Chr.) als Quelle dieser „Lex Horti“ erweist sich das weitgehende Fehlen skulpturalen Schmucks als satirische Kritik. In der Verweigerung eines Triumphators oder auch nur eines Hinweises auf den Gartenbesitzer, wie er an Gartenportalen sonst üblich war, schafft Rubens so ein sichtbares Argument ganz im Sinne der zehnten Satire Juvenals, deren Schlussentzen er von den Satyrn als „Lex Horti“ vortragen lässt.

In derselben Satire nämlich zeigt Juvenal, was den Menschen zukommt, die von den Göttern erhalten, was sie sich wünschen: Wer den Triumph sucht, als dessen sichtbare Zeichen Juvenal etwa einen mit Darstellungen von Gefangenen geschmückten Triumphbogen erwähnt, wird ihn von den Göttern erhalten – und dann doch ruhmlos untergehen (Sat. 10.133–146). Wer Reichtum sucht, wie er sich etwa in einem auf Pracht und Größe zielenden Garten zeigt, wird ihn von den Göttern erhalten – und dann doch wie der „steinreiche Seneca“ (Sat. 10.16), der in seinem Garten von den Kohorten Neros eingeschlossen wurde, gera-

76 Vgl. Heinen, Rubens' Garten (wie Anm. 22), S. 92–100.

77 Antoon van Dyck: *Isabella Brant*. 1621, Öl auf Leinwand, 153 x 120 cm, Washington, National Gallery, Sammlung Andrew W. Mellon; *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Ausstellungskatalog. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 4. September – 22. November 1992. Hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Köln 1992, S. 394–396, Kat. Nr. 61, 1. Vgl. Heinen, Rubens' Garten (wie Anm. 22), S. 112–115. In die Reihe der um 1680 entstandenen späteren Darstellungen des Bogens, in dessen Nischen mittlerweile Büsten eingestellt erscheinen, dessen Postamente aber immer noch ohne Figureschmuck bleiben, ist aufzunehmen die *Ansicht des Hofes und Gartens des ehemaligen Rubenshauses in Antwerpen*. Vor 1680, Öl auf Leinwand, 109,3 x 140,2 cm, Buckinghamshire County Museum, Aylesbury; van Beneden, Rubens's House (wie Anm. 75), Abb. 1.

de deshalb den Neid auf sich ziehen und an seinem Reichtum zugrundegehen. Gewiss wird Rubens bei der Wahl des Motivs der Satyrn am Eingang zu seinem Garten auch gewusst haben, dass etwa Plinius d. Ä. (23–79 n. Chr.) in seiner *Naturalis Historia* als Gegenbild gegen solche falschen Wertvorstellungen auf den Brauch hinwies, Gärten gegen die Verwünschungen von Neidern dem Schutz der Satyrn anheimzustellen und hierzu Satyrfiguren aufzustellen (Plin. d. Ä. Nat. hist. 19.19.50). Der Anblick von Satyrn als Naturwesen rückt Fehltrübe zurecht.

So eint Rubens und Grimmelshausen schließlich der stoisch begründete satirische Weg, auf dem Satyrn den Blick auf die Unwesentlichkeit der Welt schärfen und so zur Gesundung der Seele im Garten bereitmachen. Den naiven vorrationalen, halb menschlichen Triebzustand der Satyrn, dieser Wesen – in denen die Mythen auch eine natürliche Sexualität mit einer als natürlich angesehenen Gewalttätigkeit verbunden vorstellen – begreifen Rubens und Grimmelshausen als Zustand einer natürlichen Weisheit, die den Irrsinn menschlicher Fehltrübe und ihrer Folgen für die eigenen Wertvorstellungen durchschaubar machen und auf die Besinnung im Garten als das eigentliche Ziel allen Strebens vorbereiten. Bei Grimmelshausen wie bei Rubens führen Satyrn in die gesellschaftssatirische Reflexion des Irrwitzes der mit Fehltrüben Wert und Unwert verkennenden Menschenwelt, deren Gegenwelt sie selbst in ihrer Naturhaftigkeit immer schon darstellen, und öffnen so den Zugang zum Garten der Selbstreflexion als Ziel des Lebens. So treffen sie sich in ihrem Bild der Satire zu guter Letzt doch als Zeitgenossen, der aus Siegen und der aus Gelnhausen. Denn auch der wünscht sich in der Subscriptio des Frontispizes zu seinem *Simplicissimus* denselben von allen irrigen Trieben freien Zustand natürlicher Ruhe, den Rubens mit Juvenal an seinem Gartentor fordert:

[...] was mich oft betrüebet und selten ergetzt,
was war das? Ich habs in diß Buche gesetzt,
damit sich der Leser gleich, wie ich itzt thue,
entferne der Thorheit und lebe in Rhue.⁷⁸

78 Frontispiz zu: German Schleichheim von Sulstort [Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen]: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* [...]. Monpelgart [Nürnberg] 1669 [1668].

Abbildungen



Abb. 1: Sebastian Vrancx: Die Plünderung des Dorfes Wommelgen durch Truppen der aufständischen Provinzen. 1615–1620. Öl auf Eichenholz, 55,6 x 85,4 cm. Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Gemäldegalerie.



Abb. 2: Peter Paul Rubens: Kriegsallegorie. 1637–1638. 2,06 x 3,46 m. Florenz, Palazzo Pitti.



Abb. 3: Münze der Faustina. In: Jan Caspar Gevartius: *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci*. Antwerpen 1642, S. 91.



Abb. 4: Peter Paul Rubens: Sine Cerere et Libero friget Venus. Um 1613. Öl auf Leinwand, 140,5 x 200 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.



Abb. 5: Otto van Veen: Amor odit inertes. In: ders.: *Amorum emblemata*. Antwerpen 1608, S. 90–91.



Abb. 6: Otto van Veen: Festina lente. In: ders.: *Amorum emblemata*. Antwerpen 1608, S. 98–99.



Abb. 7: Peter Paul Rubens: Der Raub der Töchter des Leukippos. Um 1615–1616. Öl auf Leinwand, 224 x 210,5 cm. München, Alte Pinakothek.



Abb. 8: Giambologna: Raub einer Sabinerin. 1581–1582. Marmor, ca. 410 cm hoch. Florenz, Loggia die Lanzi.



Abb. 9: Otto van Veen: Saepe obstinatis induit frenos amor. In: ders.: *Amorum emblemata*. Antwerpen 1608, S. 88–89.



Abb. 10: Paolo Fiammingo (?): Die Liebe im Goldenen Zeitalter. Um 1585. Öl auf Leinwand, 160 x 260 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 11: Giambologna und Antonio Susini: Raub einer Sabinerin. Um 1585 (?). Bronze, 98,2 cm hoch. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 12: Peter Paul Rubens: Selbstbildnis im Kreise der Mantuaner Freunde (Detail). 1602–1604. Öl auf Leinwand, 77,5 x 101 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Abb. 13: Peter Paul Rubens: Hero und Leander. Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm. New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery.



Abb. 14: German Schleiheim von Sulsfort [Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen]: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* [...]. Monpelgart [Nürnberg] 1669 [1668].



Abb. 15: Hans van Mildert (?): Entwurf von Peter Paul Rubens: Portikus und Pavillon des Rubensgartens. Um 1618–1621. Antwerpen, Rubenshuis.



Abb. 16: Detail von Abb. 15, linke Schrifttafel.



Abb. 17: Detail von Abb. 15, rechte Schrifttafel.



Abb. 18: Antoon van Dyck: Isabella Brant. 1621. Öl auf Leinwand, 153 x 120 cm. Washington, National Gallery, Sammlung Andrew W. Mellon.

Bildnachweise

Abb. 1: *Freiheit, Macht und Pracht* (wie Anm. 3); Abb. 2: Heinen, *Rubens's Pictorial Diplomacy at War* (wie Anm. 2); Abb. 3: Gevartius, *Pompa Introitus* (wie Anm. 17); Abb. 4: *Barocke Leidenschaften* (wie Anm. 8); Abb. 5, 6, 9: Van Veen, *Amorum emblemata* (wie Anm. 25); Abb. 7: Renger, *Flämische Malerei* (wie Anm. 33); Abb. 8, 11: Averej, *Giambologna* (wie Anm. 36); Abb. 10: *Zauber der Medusa* (wie Anm. 36); Abb. 12: Huemer, *Rubens Portraits I* (wie Anm. 51); Abb. 13: Sutton [u. a.], *The Age of Rubens* (wie Anm. 53); Abb. 14: Grimmelshausen, *Simplicissimus Teutsch* (wie Anm. 78); Abb. 15, 16, 17: Archiv Ulrich Heinen; Abb. 18: *Von Bruegel bis Rubens* (wie Anm. 77).

„daß der rothe Safft hernach gienge...“.

Die Darstellung von Gewalt bei Grimmelshausen und in Selbstzeugnissen des Dreißigjährigen Krieges

[...] das fouragirn aber ist nichts anders/ als daß man mit grosser Mühe und Arbeit/ auch offft nicht ohne Leib- und Lebens-Gefahr hinauß auf die Dörffer schwaiffet/ drischt/ mahlt/ backt/ stilt und nimmt was man findt/ trillt und verderbt die Bauren/ ja schändet wol gar ihre Mägd/ Weiber und Töchter! Und wann den armen Baur das Ding nicht gefallen will/ oder sie sich etwan erkühnen dörrffen/ einen oder den andern Fouragierer über solcher Arbeit auff die Finger zu klopfen/ wie es denn damals dergleichen Gäst in Hessen viel gabe/ so hauet man sie nider/ wenn man sie hat/ oder schicket auffs wenigste ihre Häuser im Rauch gen Himmel.¹

Am Ende des 14. Kapitels im zweiten Buch des *Simplicissimus Teutsch* taucht vor den Toren der Stadt Hanau „ohnversehens eine Partey Croaten“ auf, die Simplicius und seine Gefährten entführen und in ihr Lager verschleppen.² Im darauf folgenden Kapitel muss dieser schnell erkennen, dass das spartanische Dasein im kroatischen Quartier nichts mehr mit dem angenehmen Hanauer Garnisonsleben zu tun hat. Nichts ist mehr von den „Hanauische[n] Schlecker Bißlein“ übrig und Simplicius muss sich mit Wasser und Brot zufrieden geben und bei den Pferden im Stroh schlafen. Von Anfang an ist er Misshandlungen ausgesetzt und wird oftmals solange mit Stiefelritten und Ohrfeigen traktiert, bis „daß der rothe Safft hernach gienge.“ Ähnlich wie in der Episode um den Reiterüberfall im ersten Buch ist das Kapitel über „*Simplicii* Reuter-Leben“ voll von Gewaltdarstellungen, die in der eingangs zitierten Beschreibung des „Fouragierens“ der kroatischen Streifscharen ihren Höhepunkt finden.

1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 170.

2 Vgl. für dieses und die folgenden Zitate Grimmelshausen, *Simplicissimus* (wie Anm. 1), S. 58 und S. 168–171.

Billigt man dieser Passage – Dieter Breuer folgend – autobiographischen Wert zu, fällt auf, dass es im Roman abweichend von der Schilderung im *Ewig-währenden Calender* nicht mehr hessische Truppen, sondern kroatische Reiter sind, die Simplicius entführen.³ Eine solche Erwähnung von Kroaten⁴ findet sich fast in allen Quellen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, wenn es um die Darstellung außergewöhnlich schrecklicher Gewalt, um Kriegsgräuel im heutigen Sinn geht. In einer Supplik der niederhessischen Stände an Landgraf Wilhelm V. von Hessen-Kassel aus dem Jahr 1637 heißt es beispielsweise, die „unchristlichen Croaten“ hätten „den Leute[n] die Zungen, Nasen und Ohren abgeschnitten, die augen außgestochen, Nägel in die Köpff und Füsse geschlagen, heis Blech, Zinn und allerhand Unflat, durch die Ohren, Nasen und den Mund, in den Leib gegossen [und] etzliche durch allerhand Instrumenta schmerzlich gemartert.“⁵

Im Folgenden wird es um die Entschlüsselung des Kroaten-Kapitels vor dem Hintergrund zeitgenössischer Begriffe und Anschauungen und damit um einen Beitrag zu einer historisch angemessenen Deutung des *Simplicissimus* gehen.⁶ Dabei wird Grimmelshausens Roman nicht mehr als eine Autobiografie eines einzelnen Kriegsteilnehmers verstanden, sondern „als Literatur [und] sinnstiftende Dichtung“, die es sozial- und mentalitätsgeschichtlich zu entziffern gilt und die damit als „exemplarische Darstellung kollektiver [und] nicht individueller Erfahrungen“ gelesen werden kann.⁷ Am Beispiel von Selbst-

3 Vgl. dazu Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Des Abenteuerlichen Simplicissimi Ewig-währender Calender* [...]. Nürnberg 1670 (VD 17 23:233056N), S. 46: „Anno 1635. wurde ich in Knabenweiß von den Hessen gefangen und nach Cassel geführt [...]“

4 Zeitgenössisch wurden diese oftmals auch als „Crabaten“ bezeichnet, was auf ihre Halstücher – die „Crawaten“ – zurückzuführen ist.

5 Martin Meyer: *Londorpius Suppletus Et Continuatus, Sive Acta Publica* [...], Theil 4: *Von An. 1637. biß 1641. inclusive*. Franckfurt und Leipzig 1744, S. 29.

6 Vgl. Andreas Merzhäuser: Über die Schwelle geführt. Anmerkungen zur Gewaltdarstellung in Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Markus Meumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 65–82, hier S. 65–66.

7 Vgl. Peter Burschel: Himmelreich und Hölle. Ein Söldner, sein Tagebuch und die Ordnungen des Krieges. In: *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*. Hrsg. von Benigna von Krusenstjern und Hans Medick. Göttingen 1999 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 148), S. 181–194, hier S. 183.

zeugnissen⁸ und einigen anderen zeitgenössischen Quellen wird dabei die Ausformung des negativen Stereotyps der Kroaten nachgezeichnet. Schon die bloße Erwähnung der Kroaten, so die These, war bald eine Form der Gewaltbeschreibung und weckte bestimmte Assoziationen, die für Angst und Schrecken sorgten. Wenn kroatische Söldner an einem Überfall oder Kampf beteiligt waren, musste ein hohes Maß an Gewalt mitgedacht werden.

Für die Kennzeichnung außergewöhnlich schrecklicher Gewalt stand den Autoren in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs ein differenziertes Formelarsenal zur Verfügung, das von allen Zeitgenossen verstanden wurde. Als sich etwa in den Pfingsttagen des Jahres 1626 die ersten Überlebenden aus dem kurze Zeit zuvor durch katholische Truppen eroberten (Hannoversch) Münden in die Nachbarstadt Göttingen flüchteten, hatten die um Hab' und Gut Gebrachten vor allem Schreckensnachrichten im Gepäck. Den Göttinger Verwandten und Freunden berichteten sie, dass bei der blutigen Eroberung ein Großteil der Einwohner „jämmerlich ermordet und hernach in die Weser geworffen“ worden sei,⁹ dabei „wardt weder Jung noch Alt“ und auch das „Kind im Mutter Leibe nicht verschonet“, ja selbst „Blinde, Lahme [und] Stumme“ seien dem Blutrausch der wütenden Soldateska zum Opfer gefallen.¹⁰ Insgesamt – so war sich der Göttinger Stadtschreiber Georg Mengershausen sicher – hätten die Soldaten des katholischen Feldherren Tilly „erger denn kein Turck, Tartar oder Tieren“ in der kleinen Stadt am Zusammenfluss von Werra und Fulda gewütet.¹¹ Die Eroberung Mündens, der binnen weniger Stunden mehr als 2000 Menschen zum Opfer fielen, hatte in den Augen der im achten Kriegsjahr an Not und Leid gewöhnten Zeitgenossen das Maß des Normalen überschritten und wurde von allen Beteiligten als außergewöhnliches Schreckensereignis wahrgenommen, das erst fünf Jahre später durch das Inferno von Mag-

8 Für eine Definition dieser Quellengattung vgl. Benigna von Krusenstjern: Was sind Selbstzeugnisse? Begriffsgeschichtliche und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert. In: *Historische Anthropologie* 2 (1994), S. 462–471.

9 Vgl. den Bericht des Mündener Gastwirtes Barthold Hüpeden in Bernhard Hüpeden: *Der Familienname Hüpeden in dieser und ähnlicher Form*. O. O. 1921 [Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; COD MS PHILOS 189], S. 15.

10 Vgl. *Asmus Düwels Bericht wegen der Belagerung Mündens* [Stadtarchiv Münden; A 2/2001 Nr. 688 – M 1/Sch 2/21].

11 Vgl. Georg Mengershausen: *Diarium Göttingicum* [Stadtarchiv Göttingen; AB III, 5], fol. 84^r.

deburg in den Schatten gestellt werden sollte.¹² Um das Geschehen unmissverständlich als illegitime Form der Gewalt zu markieren,¹³ wurden drei unterschiedliche rhetorische Mittel verwendet, die als typisch gelten können: Zunächst wäre da die Gewalt gegen wehrlose Säuglinge und Kinder, Alte und Kranke, sowie gegen Frauen, besonders gegen Schwangere. Hinzu kamen im Fall der Eroberung Mündens die Entsorgung der Leichname in den Flüssen und die damit einhergehende Verwehung eines christlichen Begräbnisses. Und schließlich findet sich die Formulierung, die Soldaten hätten „erger denn kein Turck, Tartar oder Tieren“ gewüet.

Michael Kaiser hat jüngst überzeugend die Funktion dieser stereotypen Formeln – besonders letzterer – zur Beschreibung von Kriegsgräueln herausgearbeitet.¹⁴ Im Anschluss an diese Überlegungen wird im Folgenden die Entstehung einer solchen Chiffre am Beispiel der Kroaten nachgezeichnet, denn im Gegensatz zu den Türken blieben diese im Dreißigjährigen Krieg keine Metapher, sondern waren auch tatsächlich auf dem Kriegsschauplatz präsent.

Betrachtet man die Heeresstruktur der Armeen der damaligen Zeit, zeigt sich, dass die Kämpfe und Schlachten jenes „deutschen Krieges“ mitnichten nur von Söldnern ‚deutscher‘ Herkunft geführt wurden. Vielmehr handelte es sich bei den Heeren jener Zeit um multiethnische

12 Vgl. dazu mit weiterer Literatur Thomas Kossert: „Zu Münden hab ich so gemaust...“. Die Eroberung der Stadt Münden durch den Grafen Tilly im Jahre 1626. In: *„Der du gelehrt hast meine Hände den Krieg“*. Tilly – Heiliger oder Kriegsverbrecher? Hrsg. von Marcus Junkelmann. Altötting 2006, S. 56–58.

13 Vgl. zur Unterscheidung von legitimierter Gewalt („potestas“) und illegitimer Gewalt („violentia“) im Dreißigjährigen Krieg Ralf Pröve: *Violentia und Potestas. Perzeptionsprobleme von Gewalt in Söldnertagebüchern des 17. Jahrhunderts*. In: *Ein Schauplatz herber Angst* (wie Anm. 6), S. 24–42; Markus Meumann: *Herrschaft oder Tyrannis? Zur Legitimität von Gewalt bei militärischer Besatzung*. In: *Gewalt in der Frühen Neuzeit. Beiträge zur 5. Tagung der Arbeitsgemeinschaft Frühe Neuzeit im VDH*. Hrsg. von Claudia Ulbrich, Claudia Jarzebowski und Michaela Hohkamp. Berlin 2005 (Historische Forschungen 81), S. 173–187.

14 Michael Kaiser: „Ärger als der Türck“. Kriegsgreuel und ihre Funktionalisierung in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. In: *Kriegsgreuel. Die Entgrenzung der Gewalt in kriegerischen Konflikten vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Sönke Neitzel und Daniel Hohnrath. Paderborn 2008 (Krieg in der Geschichte 40), S. 155–183, zur Türken-Metapher zusammenfassend S. 161: „Durch ‚türkenhafte‘ Gewalt stellte sich der Soldat abseits der christlichen Werteordnung. Dazu musste gar nicht erläutert werden, was denn das ‚Türkische‘ sein sollte: Das Schlagwort allein evozierte eine Welt, die als Gegenentwurf zu der eigenen verstanden wurde und die für maßlose Grausamkeit stand.“

„Haufen“, die neben Deutschen vor allem aus Schweizern, Iren, Engländern und Schotten, Lappen und Finnen, Wallonen, Ungarn, sowie Polen und Kroaten bestanden. Sie waren allein schon durch ihre fremde Sprache und Kleidung auffällig und ihnen wurden verschiedene Eigenschaften und Stereotype zugeschrieben. Die Söldner aus der Eidgenossenschaft galten etwa als besonders tapfer und die Iren und die in den Highlands erprobten Schotten als zäh und ausdauernd.¹⁵ Auch den kroatischen Reiterregimentern wurde spätestens seit der Schlacht bei Stadtlohn 1623 eine besondere Wendigkeit und Ausdauer zugeschrieben.¹⁶

Die kroatischen Truppen standen in kaiserlichen und bayerischen Diensten und hatten sich in den jahrzehntelangen Grenzkriegen mit den Osmanen bewährt. Es handelte sich um bewegliche Reiterverbände aus dem Südosten Europas, die als sogenannte „Freireuter“ vor allem zur Aufklärung und Verfolgung fliehender und versprengter feindlicher Truppenteile eingesetzt wurden, was ihre Kontrolle durch die militärische Obrigkeit erheblich erschwerte.¹⁷ Dabei wurde die Bezeichnung „Kroaten“, die anfangs nicht die Volkszugehörigkeit, sondern die Waffengattung bezeichnete, synonym für alle Reitertruppen aus den Grenzgebieten im Osten und Südosten des Alten Reiches verwendet.¹⁸ Diese Verbände handelten oft auf eigene Rechnung und sorgten so für Angst und Schrecken hinter den feindlichen Linien.¹⁹ Auf ihren Fahnen

-
- 15 Vgl. Peter Burschel: *Söldner im Nordwestdeutschland des 16. und 17. Jahrhunderts. Sozialgeschichtliche Studien*. Göttingen 1994 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 113), S. 152.
- 16 Vgl. [Theodor] Tophoff: Das Kriegsjahr 1623. Fortsetzung des Aufsatzes V des letzten Bandes dieser Zeitschrift. In: *Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde* NF 14 (1853), S. 307–354, hier S. 315.
- 17 Vgl. dazu beispielsweise die *Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen*, Bd. 3. 1600–1770. Hrsg. von Reinhard Jordan. Mühlhausen 1906, S. 258: „Eodem [am 4. August 1637, T. K.] ist das Fußvolk, deren 1500 Köpfe, Kroaten, Türken, Tartaren, Ungarn, Polacken, Italiener und allerlei Gesindlein, so sich nicht lassen kommandieren [...] angekommen.“
- 18 Vgl. etwa die Tagebucheintragungen des hessischen Pfarrers Heinrich Maul, der von „Krabaten, Hungarn und Polacken und dergleichen türkische[n] Nachbarn“ spricht. Zitiert nach *Die Chroniken von Friedberg in der Wetterau*. Bd. 1. Hrsg. von Christian Waas. Friedberg 1937, S. 193.
- 19 Vgl. Hermann Meynert: *Geschichte des Kriegswesens und der Heeresverfassung in der österreichischen Monarchie während des dreißigjährigen Krieges und bis zum Tode des Kaisers Leopold I.* Wien 1845 (Geschichte der k. k. österreichischen Armee, ihrer Heranbildung und Organisation, so wie ihrer Schicksale, Thaten und Feldzüge, von der frühesten bis auf die jetzige Zeit 3), S. 62.

fürten sie häufig einen Wolf mit weit aufgesperrtem Rachen und der Devise „Ich dürste nach Blut“.²⁰

Für den in Diensten der Grafen von Schwarzburg-Sondershausen stehenden Amtsschösser, Hofrat und späteren Kanzleidirektor Volkmar Happe waren sie denn auch „barbarische Völcker“ und er bezeichnete sie als „verteufelte [...] Croaten“.²¹ Außerdem kursierte die Auffassung, diese hätten die Kunst des „Festmachens“ beherrscht und seien damit unverwundbar gewesen.²² So merkte der Benediktinermönch Johannes Bozenhart in seinem Tagebuch beispielsweise an, die Kroaten seien „fast alle schussfrei“ gewesen. Allein die Nachricht, dass „Croaten nahe vorhanden seien“, reichte aus, um „Geschrei“ in seinem Kloster auszulösen.²³ Daneben waren Gerüchte im Umlauf, wonach die Säbel der kroatischen Söldner „meistentheils vergiftet“ gewesen seien, was in den Augen der Zeitgenossen den Nimbus ihrer Unbesiegbarkeit nochmals verstärkte.²⁴ Berichte, wie der des Allgäuer Pfarrers Hieronymus Tauler, wonach bei einem Gefecht nahe Landsberg nur 100 Kroaten an die 400 Schweden überfallen und niedergemacht hätten, waren demzufolge keine Seltenheit.²⁵

20 Meynert, *Geschichte* (wie Anm. 19), S. 53; Fritz Redlich: *De Praeda Militari. Looting and Booty 1500–1815*. Wiesbaden 1956 (Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Beihefte 39), S. 21.

21 Vgl. Volkmar Happe: *Chronicon Thuringiae*. In: *Mitteldeutsche Selbstzeugnisse der Zeit des Dreißigjährigen Krieges (MDSZ)*. Hrsg. von Hans Medick und Norbert Winnige. URL: <<http://www.mdsz.thulb.uni-jena.de>>, Abruf 05.09.2009. Tl. I, fol. 169^v und Tl. II, fol. 144^v. Speziell zur Gewaltbeschreibung bei Happe vgl. ferner Hans Medick: Sondershausen als „Schindershausen“. Selbstverortungen und Wahrnehmungshorizonte der Gewalt in Volkmar Happes „Chronicon Thuringiae“ aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. In: *Räume des Selbst. Selbstzeugnisforschung transkulturell*. Hrsg. von Andreas Bähr, Peter Burschel und Gabriele Jancke. Köln, Weimar, Wien 2007 (Selbstzeugnisse der Neuzeit 19), S. 173–185.

22 Vgl. Nikolas Funke: „Naturali legitimâque Magica“ oder „Teuffliche Zauberey“? Das „Festmachen“ im Militär des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Militär und Gesellschaft* 13 (2009), S. 16–32.

23 Vgl. Schicksale des Klosters Elchingen und seiner Umgebung in der Zeit des dreißigjährigen Krieges (1629–1645). Aus dem Tagebuch des P. Johannes Bozenhart. Hrsg. von P. Johannes Brunner. In: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 3 (1876), S. 157–282, hier S. 166 und S. 198.

24 Vgl. Michael Pusch: *Episcopoli. Graphia Historica. Das ist: Wahrhaftige Historische Beschreibung der Churf. Sächsischen Stadt Bischoffswerda [...]*. Dreßden 1659 (VD 17 14:015010P), S. 137.

25 Vgl. Hildebrand Dussler: *Magister Hieronymus Tauler. Leben und Umwelt eines*

In der Publizistik des Dreißigjährigen Krieges wurde die Grausamkeit der Kroaten erstmals in einem Flugblatt anlässlich der Eroberung Heidelbergs im Jahr 1622 thematisiert:

Die gottlosen Crabatan
 Hieben darnider schon
 Burger und auch Soldaten,
 Was sie noch trafen an,
 Weiber und auch die kleinen Kind
 Wurden gehaut darnider,
 Erschrecklich unbesinnt.²⁶

Im Laufe des Krieges wurde dieses Bild weiter genährt und begann sich bei der Bevölkerung zu festigen. Für den Hildesheimer Arzt und Stadtschreiber Conrad Jordan etwa mussten am bereits erwähnten brutalen Massaker von Münden zwangsläufig Kroaten beteiligt gewesen sein.²⁷ Offenbar ließ sich für ihn die besondere Brutalität des Ereignisses nicht anders erklären.

Doch gerade an der blutigen Eroberung Mündens waren nur wenige Kroaten beteiligt.²⁸ In einem anderen Fall zeigte sich auch Volkmar Happe, der in den ersten Kriegsjahren lediglich von diesem „grausame[n] auslendische[n] Volck“ gehört hatte, regelrecht überrascht, als ein Trupp kroatischer Soldaten bei einer Einquartierung im Jahr 1629 nicht dem vorherrschenden Stereotyp entsprach. Zwar wiederholte er in

Allgäuer Pfarrers vor und während dem Dreißigjährigen Krieg. Kempten 1961 (Allgäuer Heimatbücher 63), S. 63.

- 26 Belagerung und Einnemung der Churfürstlichen Pfaltzgräfischen Residentz- und Hauptstatt Heydelberg welche geschehen im Monat Septembr. deß 1622. Jars, [Heidelberg ca. 1622] (VD 17 23:246429D). Siehe auch: Franz Wilhelm von Dittfurth und Karl Bartsch: *Die historisch-politischen Volkslieder des dreißigjährigen Krieges.* Heidelberg 1882 [Nachdruck Leipzig 1979], S. 76–78.
- 27 *Acta bellorum Hildesiensium. Tagebuch des Dr. Conrad Jordan von 1614 bis 1659.* Hrsg. von Hans Schlotter, Hans Werner Schneider und Heinrich-Jobst Ubbelohde. Hildesheim 1985, S. 11.
- 28 Das 1500 Mann starke kroatische Regiment unter dem kaiserlichen Oberst Graf Peter Zrinyi stand in jenen Tagen noch in der thüringischen Grafschaft Schwarzburg-Sondershausen und durfte wie alle anderen kaiserlichen Regimenter auf Befehl Wallensteins die bayerischen Truppen unter Graf Tilly bei dieser Eroberung nicht unterstützen. Vgl. Happe, *Chronicon Thuringiae* I (wie Anm. 21), fol. 75^v. Erst für die anschließende Belagerung Göttingens und die Schlacht bei Lutter am Barenberge schickte Wallenstein kroatische Regimenter zur Unterstützung. Vgl. Stanko Guldescu: *The Croatian-Slavonian Kingdom 1526–1792.* The Hague 1970, S. 130.

seinem Tagebucheintrag die Formel, wonach die Kroaten „barbarische Völker“ seien, vermerkte dann aber fast schon anerkennend, dass sie „sich wohl gehalten“ und nicht mal ein Huhn gestohlen hätten.²⁹

Obwohl die Kroaten bereits seit dem Schmalkaldischen Krieg auf den Schlachtfeldern im Reich anzutreffen waren,³⁰ erlangte das Schlagwort erst im Laufe des Dreißigjährigen Krieges eine große Wirkmächtigkeit und stand dabei bald synonym mit der Türken-Metapher. Besonders in der Ikonografie wurden die Kroaten ähnlich wie die Osmanen mit Krummsäbeln und Turbanen dargestellt.³¹ Die ursprünglich den Türken zugeschriebene Grausamkeit wurde damit auf die Kroaten übertragen.

Dem schwedischen König Gustav II. Adolf galten die Kroaten denn auch als des „Teufels neuer Adel“³² und er versuchte, ihnen mit den in schwedischen Diensten stehenden Lappen und Finnen – den sogenannten „Hakkapeliter“ – ein Pendant entgegenzusetzen, das nun auch unter der katholischen Bevölkerung für Angst und Schrecken sorgen sollte. Ein Versuch, der trotz einer lancierten Propagandaoffensive, die dieses Bild etablieren helfen sollte, zum Scheitern verurteilt war, denn ausgerechnet die finnischen Regimenter wiesen eine der höchsten Desertionsquoten (ca. 20 %) im Dreißigjährigen Krieg auf.³³

Auch in der zeitgenössischen Literatur und Dichtung fand die stereotype Formel von den grausamen und unbesiegbaren Kroaten immer wieder Verwendung. Der gekrönte Dichter Paul Fleming wies in seinem Sonett *Er beklagt die Enderung und Furchtsamkeit itziger Deutschen* auf die Schwäche und Feigheit der deutschen Truppen hin, die nicht im Stande seien, es mit den Ungarn und Kroaten aufzunehmen:

29 Vgl. Happe, *Chronicon Thuringiae* I (wie Anm. 21), fol. 169^v.

30 Vgl. Burschel, *Söldner* (wie Anm. 15), S. 152. Bezeichnenderweise wurde ausgerechnet dieser Einsatz kroatischer Truppen, die „vnschuldig Christlich Blut“ vergossen hätten, im Jahr 1631 wieder von protestantischen Theologen erneut thematisiert. Vgl. Erasmus Potanus: *Römischer Bann/ Und des Papsts zu Rom Achts-Erklärung/ Von Gott dem Allmächtigen geschehen* [...]. O. O. 1631, S. 27 (VD 17 12:113151W).

31 Vgl. etwa Tillius Poenitens, *Das ist: Tyllische Buß und darauff erfolgte Absolution/ gethan unnd empfangen/ nach erlittener Leipzischen Niederlage*. O. O. [ca. 1631] (VD 17 1:622636H).

32 Vgl. Guldescu, *Croatian-Slavonian Kingdom* (wie Anm. 28), S. 130.

33 Vgl. Nils Erik Villstrand: *Die Nähe eines fernen Krieges. Erfahrung, Memoria und Nachwirkung des Dreißigjährigen Krieges in Finnland*. In: *Zwischen Alltag und Katastrophe* (wie Anm. 7), S. 159–179.

Itzt fällt man ins Konfekt/ in unsre vollen Schalen/
wie man uns längst gedräut. Wo ist nun unser Muth?
der außgestählte Sinn? das kriegerische Blut?
Es fällt kein Unger nicht von unserm eiteln pralen.

Kein Pusch/ Kein Schützen-Rock/ kein buntes Fahnenmahlen
schreckt den Krabaten ab. Das ansehen ist sehr gut/
das ansehen meyn' ich nur/ daß nichts zu schlagen thut.
Wir feigsten Krieger wir/ die Föbus kan bestrahlen.

Was ängsten wir uns doch und legen Rüstung an/
die doch der weiche Leib nicht ümm sich leiden kan?
Deß großen Vatern Helm ist viel zu weit dem Sohne.

Der Degen schändet ihn. Wir Männer ohne Mann/
Wir starcken auff den Schein/ so ists ümm uns gethan/
uns Nahmens-deutsche nur. Ich sags auch mir zum Hohne.³⁴

Auch Johann Rist schreibt in einem Gedicht anlässlich der Eroberung und Zerstörung Magdeburgs im Jahr 1631, dass die Kroaten ein „grausam Volk“³⁵ seien. In einem anderen Poem, das den Schlachtentod des schwedischen Königs Gustav II. Adolf thematisiert, ist „von dem barschen Volk, de[r] glaublosen Croaten“³⁶ die Rede. Und noch Reuters *Schelmuffsky* sieht beim Opernbesuch mit Charmante unter anderem „Crabaten“, „die das Jerusalem so zu schanden machten.“³⁷

Im Laufe des Dreißigjährigen Krieges formte sich somit allmählich ein negatives Bild der Kroaten aus. Gewalthandlungen an denen Kroaten beteiligt waren oder gewesen sein sollten, mussten nicht näher beschrieben werden, denn schon die bloße Erwähnung stand bald synonym für besondere Schrecken und Grausamkeiten. In den zeitgenössischen Quellen waren Beschreibungen ‚kroatischer‘ Gewalt bald an der Tagesordnung, obwohl die kroatischen Truppen bis zuletzt nur einen Bruchteil der damaligen Kriegsheere ausmachten. Auch wenn man in Rechnung stellt, dass sie durch ihre Schnelligkeit und Wendigkeit in den Augen mancher Zeitgenossen tatsächlich eine gewisse Om-

34 Paul Fleming: *Deutsche Gedichte*. Hrsg. von Volker Meid. Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek 2455), S. 113. Vgl. dazu auch Heinz Entner: *Paul Fleming. Ein deutscher Dichter im Dreißigjährigen Krieg*. Stuttgart 1989 (Reclams Universal-Bibliothek 1316), S. 243–248.

35 Johann Rist: *Dichtungen*. Hrsg. von Karl Goedeke und Edmund Goetze. Leipzig 1885 (Deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts 15), S. 136–141, hier S. 139.

36 Rist, *Dichtungen* (wie Anm. 29), S. 149–154, hier S. 151.

37 Christian Reuter: *Schelmuffskys kuriose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande*. Hrsg. von Ilse-Marie Barth. Stuttgart 1979 (Reclams Universal-Bibliothek 4343), S. 47.

nipräsens erreicht haben mögen, erklärt das die häufigen Erwähnungen in den Quellen nur bedingt. Das Schlagwort muss daher eher als Formel gelesen werden, das zur Markierung außergewöhnlich schrecklicher Gewalt gebraucht wurde.

Dies zeigt sich auch bei einem erneuten Blick auf Grimmelshausens *Simplicissimus*: Schon beim Überfall auf den elterlichen Bauernhof hält der noch namenlose Simplicius die feindlichen Reiter für Wölfe.³⁸ Dies ist erzähltechnisch sicherlich der beschränkten Sicht des naiven Hirtenjungen geschuldet, der noch niemals zuvor einen Wolf zu Gesicht bekommen hat. Zum anderen werden die Leser des 17. Jahrhunderts in dieser Wolfsallegorie aber auch den offensichtlichen Hinweis auf die kroatische Herkunft der Reiter, die einen Wolf auf ihren Standarten führten, erkannt haben. Damit kündigt der Autor den folgenden Gewaltexzess in zeittypischem Gewand an. Und auch im Kapitel von „*Simplicii* Reuter-Leben“ lässt Grimmelshausen durch die bloße Erwähnung der Kroaten ein Bild schrecklicher Gewalt vor dem geistigen Auge der Leser entstehen. Das Kapitel speist sich aus kollektiven Erfahrungen der Zeitgenossen und nährt diese zugleich durch die Fortschreibung des negativen Bildes der Kroaten, das noch bis lange nach dem Krieg bestehen bleiben sollte.³⁹

38 Vgl. Grimmelshausen, *Simplicissimus* (wie Anm. 1), S. 25.

39 Vgl. zur Entwicklung ähnlicher nationaler Stereotypen im 18. Jahrhundert in Kürze: Marian Füssel: Die Aasgeier des Schlachtfeldes. Kosaken und Kalmücken als russische Irreguläre während des Siebenjährigen Krieges. In: *Die Rückkehr der Condottieri? Krieg und Militär zwischen staatlichem Monopol und Privatisierung. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Stig Förster, Christian Jansen und Günther Kronenbitter. Paderborn 2010 (Krieg in der Geschichte 57), S. 141–152.

Folter in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*

Die Thematisierung und die epische Darstellung der Folter gehören in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*¹ auf den ersten Blick scheinbar zu denjenigen Aspekten des Romans, die insgesamt detailreich und schonungslos verdeutlichen, was Krieg ‚vor ein erschreckliches und grausames Monstrum seye‘.² Auch das vielfältige und vielfache Quälen des Körpers³ trägt anscheinend zu jener realistischen Drastik und jenem drastischen Realismus bei, für den Grimmelshausens Roman immer wieder gelobt wurde und wird.⁴

Folterdarstellungen und die Thematisierung der Folter tauchen bei Grimmelshausen dabei nicht allein und nicht einmal vor allem als As-

-
- 1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit. 4. 1). – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangaben in runden Klammern zitiert (Sigle *ST*).
 - 2 Vgl. Italo Michele Battafarano: „Was Krieg vor ein erschreckliches und grausames Monstrum seye“: Der Dreißigjährige Krieg in den Simplicianischen Schriften Grimmelshausens. In: *Simpliciana* X (1988), S. 45–59; Dieter Breuer: Krieg und Frieden in Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“. In: *Der Deutschunterricht* 37 (1985), S. 79–101.
 - 3 Siehe *Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter*. Hrsg. von Peter Burschel, Götz Distelrath und Sven Lembke. Köln, Weimar, Wien 2000.
 - 4 Zum Thema Folter als Gegenstand der frühneuzeitlichen Literatur siehe auch Ludwig Stockinger: Leib, Sprache und Subjekt unter der Folter. Beispiele aus der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: *Körper / Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*. Hrsg. von Angelika Corbineau-Hofmann und Pascal Nicklas. Hildesheim, Zürich, New York 2002, S. 115–138; Ferdinand van Ingen: Leiden, Folter, Marter und die literarische Passionsfrömmigkeit in der frühen Neuzeit. In: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2 Bde. Hrsg. von Johann Anselm Steiger. Wiesbaden 2005, hier Bd. 2, S. 301–314; siehe außerdem: *Gegen Folter und Todesstrafe. Aufklärerischer Diskurs und europäische Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Helmut C. Jacobs. Frankfurt a. M. 2007; Sven Kramer: *Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis „nach Auschwitz“*. München 2004.

pekte einer normierten frühneuzeitlichen Rechtspraxis auf,⁵ sondern in grundsätzlich beiderlei Gestalt: als Instrument der Rechtsfindung bzw. Rechtsprechung ebenso wie als unreguliert-exzessive Form der Erniedrigung und Tötung, als Rechtsmittel wie als reines Machtmittel. Grimmelshausen selbst verwendet für *beide Typen* das Stichwort „Folter“ bzw. entsprechende Verbalbildungen oder synonyme Ausdrücke wie „martern“, „quälen“, „tribulieren“ oder auch „trillen“. Insofern sind wir berechtigt, Folter im Anschluss an jüngere historisch-kulturwissenschaftliche Forschungen allgemein als „Quälen des Körpers“ und als Form „totaler Herrschaft des Menschen über den Menschen“ zu bestimmen.

Und insofern wären nun auch im vorliegenden Zusammenhang Thesen zu bedenken, die man zur Bestimmung der Folter als „historisch-anthropologisches Grenzphänomen“ im allgemeinen formuliert hat. Demnach gelte:

1. Folter ist eine Praktik, die auf Bekämpfung des anderen zielt. Sie dient der politischen, sozialen und kulturellen Grenzziehung, die sie zugleich reproduziert. Sie trennt Freund und Feind. Sie marginalisiert und deklassiert. Sie schließt aus.
2. Folter ist eine Praktik, die Herrschaft konstituieren und sichern soll. Sie dient der inneren Abschreckung, der Repression, weil sie erfahrbar werden lässt, wie weit Macht reichen kann. Folter erzeugt Angst und trägt dazu bei, das Verhältnis von Herr und Knecht immer wieder zu erneuern.
3. Folter ist eine Praktik, die Menschen entrechtet – und sie entmenschlichen soll. Sie stellt das Opfer bloß und zieht seinen Körper zur Rechenschaft, der ihm nach und nach zum Feind wird. Folter zerstört seinen Willen, seine Sprache und seinen Geist.
4. Folter ist eine Praktik, der nicht nur diejenigen, die foltern, Sinn zuschreiben. Auch jene, die gefoltert werden, ihre Angehörigen, ihre Gemeinschaften kön-

5 Siehe hierzu Richard von Dülmen: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*. München 1985; Edward Peters: *Folter. Geschichte der peinlichen Befragung*. Hamburg 1991; Günter Jerouschek: Die Herausbildung des peinlichen Inquisitionsprozesses im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. In: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 104 (1992), S. 328–360; *Eid und Wahrheitssuche. Studien zu rechtlichen Befragungstechniken in Mittelalter und früher Neuzeit*. Hrsg. von Stefan Esders und Thomas Scharff. Frankfurt a. M. 1999; Mathias Schmoeckel: *Humanität und Staatsraison. Die Abschaffung der Folter in Europa und die Entwicklung des gemeinen Strafprozeß- und Beweisrechts seit dem hohen Mittelalter*. Köln, Weimar, Wien 2000; Dieter Baldauf: *Die Folter. Eine deutsche Rechtsgeschichte*. Köln, Weimar, Wien 2004; Robert Zagolla: *Folter und Hexenprozess. Die strafrechtliche Spruchpraxis der Rostocker Juristenfakultät im 17. Jahrhundert*. Rostock 2007.

nen Folter im Rahmen ihrer symbolischen Ordnungen als ‚sinnvoll‘ wahrnehmen, erfahren und deuten.

5. Folter ist eine Praktik, die in erster Linie auf den Körper zielt. Folterpraktiken weisen deshalb immer auf Körperkonzepte – und damit nicht zuletzt auch auf die soziale und kulturelle Ordnung, die Folter hervorbringt.⁶

Im Rahmen dieses knappen Beitrages sind die genannten Thesen nicht systematisch und in der nötigen Ausführlichkeit am (außerdem und erschwerend) literarischen Beispiel des *Simplicissimus Teutsch* zu überprüfen, immerhin mögen sie hier einen theoretischen Rahmen andeuten und immer wieder illustrierend konkretisiert werden.

Besonders spektakulär und daher auch in der Forschung besonders beachtet ist natürlich jener Überfall marodierender Truppen auf den Hof des Knans, welcher schon zu Beginn des Romanes, im vierten Kapitel des ersten Buches nämlich, geschildert wird. Hier wird in amplifizierender Darstellung nicht allein die Zerstörungswut der Soldaten veranschaulicht, sondern auch die Grausamkeit und der Variantenreichtum der Folter. Den

[...] Knecht legten sie gebunden auff die Erd/ stecketen ihm ein Sperrholtz ins Maul/ und schütteten ihm einen Melkkübel voll garstig Mistlachen-wasser in Leib/ das nenneten sie ein Schwedischen Trunck/ wordurch sie ihn zwungen/ eine Parthey anderwerts zu führen [...]. (ST 28),

so beispielsweise die frühneuzeitliche Version dessen, was man heute mit einem Ausdruck neuerer Folterer eher als „water-boarding“ bezeichnet.

Zusammengetriebenen Bauern wurden, heißt es weiter, die Daumen ‚aufgeschraubt‘, also anscheinend festgeschraubt oder durch Schrauben gequetscht, und man fing an,

[...] die arme Schelme so zupoltern/ als wann man hätt Hexen brennen wollen/ massen sie auch einen von den gefangenen Bauren bereits in Bachofen steckten/ und mit Feuer hinder ihm her warn/ ohnangesehen er noch nichts bekennt hatte; einem andern machten sie ein Sail umb den Kopff/ und raittelten es mit einem Bengel zusammen/ dass im das Blut zu Mund/ Nas und Ohren herauß sprang. In Summa/ es hatte jeder sein eigene *invention*, die Bauren zu peinigen/ und also auch jeder Bauer seine sonderbare Marter [...]. (ST 29)

6 Peter Burschel, Götz Distelrath, Sven Lembke: Eine historische Anthropologie der Folter. Thesen, Perspektiven, Befunde. In: *Das Quälen des Körpers* (wie Anm. 3), S. 1–26, hier S. 3–4.

Vielleicht nicht gerade zu den Folter-, Inventionen⁷, aber doch zu den bis heute gängigen Praktiken sexueller Folter⁷ gehört überdies die Vergewaltigung der Magd und vermutlich auch der Meuder und der Ursel: „Das weiß ich noch wol/ daß man theils hin und wider in den Winckeln erbärmlich schreyen hörte“, sagt der Erzähler (ST 29). Dem Knan schließlich werden die Fußsohlen mit angefeuchtetem Salz eingerieben, welches die alte Geiß ableckt, so dass „er mit lachendem Mund bekenete/ was andere mit Schmerzen und jämmerlicher Weheklag sagen musten [...]“ (ST 29)

Der rückblickende Ich-Erzähler begründet derartige drastische Schilderungen erstens mit der Notwendigkeit, „daß ich der lieben *post-erität* hinderlasse/ was vor Grausamkeiten in diesem unserm Teutschen Krieg hin und wieder verübet worden.“ Zweitens aber wolle er mit

[...] meinem eigenen Exempel [...] bezeugen/ daß alle solche Ubel von der Güte deß Allerhöchsten/ zu unserm Nutz/ offt notwendig haben verhängt werden müssen: Dann lieber Leser/ wer hätte mir gesagt/ daß ein GOtt im Himmel wäre/ wann keine Krieger meines Knans Hauß zernichtet/ und mich durch solche Fahung unter die Leut gezwungen hätten/ von denen ich genugsamen Bericht empfangen?

Und er betont: „[...] ich war nur mit der Gestalt ein Mensch/ und mit dem Nahmen ein Christenkind/ im übrigen aber nur eine Bestia!“ (ST 17)

Die Grausamkeiten des ‚Großen Krieges‘ und insbesondere die Folter werden hier mithin resümierend gedeutet als die Vehikel der *eigentlichen* Menschwerdung des ‚Simplicissimus‘, Grimmelshausens ‚Simplicius‘ kommt demnach eigentlich erst durch die Erfahrung der Grausamkeit ‚in die Welt‘, durch sie wird er aus einer paradiesischen ‚Wildnis‘ oder wenigstens doch aus einem weltfernen Abseits vertrieben, in dem er in reiner Unwissenheit weder von Gut und Böse und auch nichts von Gott weiß:

Aber die *Theologiam* anbelangend/ laß ich mich nicht bereden/ daß einer meines Alters damals in der gantzen Christenwelt gewest seye/ der mir darinn hätte gleichen mögen/ dann ich kennete weder GOtt noch Menschen/ weder Himmel noch Höll/ weder Engel noch Teuffel/ und wuste weder Gutes noch Böses zu unterscheiden: Dahero ohnschwer zu dencken/ daß ich vermittelst solcher *Theo-*

7 Siehe hierzu Irmtraud Götz von Olenhusen: Sexualisierte Gewalt. Eine historische Spurensuche vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: *Das Quälen des Körpers* (wie Anm. 3), S. 217–236, S. 227 mit Hinweis auf den *Simplicissimus*.

logiae wie unsere erste Eltern im Paradis gelebt/ die in ihrer Unschuld von Kranckheit/ Todt und Sterben/ weniger von der Aufferstehung nichts gewust [...] (ST 20),

heißt es gleich im ersten Buch des *Simplicissimus Teutsch*, in dem unter anderem in einer doppeldeutigen Beschreibung der Zimmer des Hofes seines Knans überdies festgestellt wird, dass Schwarz die „beständigste Farb von der Welt ist“ (ST 18) – gleichsam als zukunfts-gewisse Vorausdeutung, die Simplicius abschließendes, mit großartiger Rhetorik vorgetragenes „Adieu Welt“ motiviert.

In der Begründung für die Grausamkeitsdarstellung hat man indes vor allem eine ironische „rhetorische Forcierung“ erkennen wollen.⁸ Der „geschichtstheologische Ordnungsentwurf“, der hier deutlich werde, sei unangemessen, denn er statte als Sinnprojektion das Sinnwidrige der Gewalt mit Sinn aus; der Kommentar markiere aber in Tat und Wahrheit einen radikalen Gegenentwurf, stelle jene Sinnprojektion angesichts der Einmaligkeit des Schrecklichen mithin tatsächlich in Frage.⁹ Diese subtile Deutung hat natürlich viel für sich, die interpretatorisch zugespitzte Ausrichtung der Folterszenen auf die Theodizee-Problematik müsste aber doch wohl durch die Beobachtung ergänzt werden, dass wir es bei den Exzessen des Reiterüberfalls nicht etwa mit einem *singulären Exempel* der Folterdarstellung und Folterthematizierung zu tun bekommen, sondern vielmehr mit dem ersten Glied einer Kette, die im Grunde von Beginn des Romans an motiviert und in eine Fülle poetisch und rhetorisch stilisierender, eben nicht realistisch abbildender, Verfahren eingebunden ist. Bei einer ‚dichten Mikroskopie‘ der Gewalt in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* zeigt sich deutlich, dass die Folter als Medium der Transgression und zugleich als stilisierte Beglaubigung einer providentiell strukturierten Welt geradezu inszeniert wird.

Dabei konzentrieren sich Thematisierung und Darstellung von Folter vor allem auf das erste Buch des Romans – mit Ausläufern in den Beginn des zweiten Buches hinein. Gerade diese Konzentration von Folterthematizierung und -darstellung aber muss als poetische Stilisierung mit Signalwert aufgefasst werden, deren Funktion von der rheto-

8 Vgl. Andreas Merzhäuser: Anmerkungen zur Gewaltdarstellung in Grimmelshausens „Simplicissimus“. In: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Markus Neumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 65–82, hier S. 71

9 Merzhäuser, Anmerkungen (wie Anm. 8), bes. S. 81–82.

risch-stilistischen ebenso wie von der narrativen Gestaltung der Folterdarstellungen unterstützt wird – nämlich drastisch zu zeigen, wie Simplex in die Welt gekommen ist, wie er erst zum Menschen und zu einem bewussten „Christenkind“ geworden ist: durch die Erfahrung der Grausamkeit, durch die Erfahrung der Folter.

Dass er überhaupt ein Mensch ist und keine „Bestia“, wird ihm selbst erstmals klar, als er sich mit dem „Einsidel“, seinem Vater, wie sich später herausstellt, über das Lesen der Bibel unterhält. Simplex schließt hypothetisch: „wann ich ein Mensch bin wie du/ so müste ich auch an denen schwarzen Zeilen können sehen/ was du kanst [...]“ (ST 44).

Den Anlass zu der Unterhaltung bietet Simplex' Blättern in der Bibel, bei dem er das erste Kapitel des Buches Hiob aufschlägt und auf einen farbig ausgemalten Holzschnitt stößt, der zeigt, wie Hiobs Haus angezündet und seine Schafe vertrieben werden. Die abgebildeten Menschen hält Simplex für wirkliche Menschen, das Feuer für ein wirkliches Feuer, so dass er es zu löschen beschließt, wovon er allerdings von dem „Einsidel“ abgehalten wird. Die kleine Szene, in der sich das erwachende Bewusstsein einer kulturellen Bestimmtheit menschlicher Existenz zeigt, lässt doch zugleich den biblischen Schmerzensmann Hiob wie eine Präfiguration des Menschen an und für sich in dieser Welt erscheinen, als Inbegriff des Menschen, sobald er eben das – wenn auch paradiesische – Selbstbewusstsein einer „Bestia“ verloren hat.

Diese Bewusstwerdung beginnt im Grunde genommen schon im unmittelbaren Zusammenhang mit den Folterexzessen auf dem Hof des Knans. Simplex wird ja schließlich von der zuvor geschändeten Magd „mit kräncklicher Stimm“ (ST 30) aufgefordert, wegzulaufen, was er auch tut.

DA machte ich gleich den Anfang/ meinen unglücklichen Zustand/ den ich vor Augen sahe/ zu betrachten [...]/ dahero verbarg ich mich in ein dickes Gesträuch/ da ich so wol das Geschrey der getrillten Bauren/ als den Gesang der Nachtigallen hören konte. (ST 30)

Von seinem Gesträuch aus sieht er schließlich auch seines „Knans Hauß in voller Flamme stehen/ aber niemand der zu leschen beehrte [...]“ (ST 30). Auch über Simplex erfährt man an dieser Stelle nicht, ob er „zu leschen beehrte“, beim Anblick des Holzschnittes mit dem brennenden Haus Hiobs indes gerät Simplex in helle Aufregung – dort sind also Ansätze von Empathie, von Mitleiden zu erkennen, das Sim-

plex während des Reiterüberfalls auf den Hof des Knans in aller Verstandesdunkelheit noch offenkundig vollkommen fehlt.

In alliterierender Parallelität werden in der eben zitierten Passage das „Geschrei der getrillten“, also: gefolterten, „Bauren“ und der „Gesang der Nachtigallen“ miteinander verbunden: eben solcher Bauern, die kurz zuvor von dem (wie sich herausstellt) Sohn in einem Lied (*ST* 24) besungen werden, in welchem unter anderem mitgeteilt wird, dass Gott dem Bauern „des Creutzes mehr“ gebe, damit er nicht von „Hoffart“ beherrscht werde; und es sind eben solche Nachtigallen, von denen es wenig später in einem korrespondierenden Lied (*ST* 34–35) seines (wie sich später herausstellt) Vaters heißt:

Komm Trost der Nacht/ O Nachtigal/
 Laß deine Stimm mit Freudenschall/
 Auffß lieblichste erklingen : / :
 Komm / komm und lob den Schöppfer dein/
 Weil andre Vöglein schlaffen seyn/
 Und nicht mehr mögen singen:
 Laß dein/ Stimmlein/
 Laut erschallen/ dann von allen
 Kanstu loben
 Gott im Himmel hoch dort oben

Ob schon ist hin der Sonnenschein/
 Und wir im Finstern müssen seyn/
 So können wir doch singen : / :
 Von Gottes Güt und seiner Macht/
 Weil uns kann hindern keine Macht/
 Sein Lob zu vollenbringen.

In dem Gesträuch Geschrei und Gesang gleichermaßen hörend, macht Simplex erst den *Anfang* seiner Betrachtung und damit einen Schritt seiner Transgression von der „Bestia“ zum Menschen. Sein weiterer Weg führt ihn zunächst über das Erlebnis einander korrespondierender und in dieser Korrespondenz erkennbar künstlerisch-künstlich organisierter Folterungen und sodann über einen Traum.

Nach dem Tod des Einsiedlers wird Simplex unter anderem von einer „Partey Reuter“ (*ST* 52) aufgegriffen und in dem Zusammenhang nun Augenzeuge sowohl von Grausamkeiten, die von Soldaten, als auch solcher, die von Bauern verübt werden. In einem Kapitel, das mit dem Titel „Jst eine seltzame Comœdia, von 5 Bauern“ überschrieben ist und das nichts weniger als eine Vorführung im frühneuzeitlichen Thea-

ter des Schreckens präsentiert,¹⁰ wird nämlich erzählt, wie die Soldaten unter anderem auf Bauern stoßen, die gerade etwas vergraben. Die Bauern werden vertrieben, und die Soldaten wollen natürlich wissen, was die Bauern vergraben haben:

Sie kamen gleich auff ein Faß/ schlugens auff/ und fanden einen Kerl darinnen/ der weder Nasen noch Ohren mehr hatte/ und gleichwol noch lebte: So bald sich derselbe ein wenig ermunterte/ und vom Hauffen etliche kennete/ erzehlet er/ [...] die Bauren [...] hätten [...] ihm Nasen und Ohren abgeschnitten/ zuvor aber gezwungen/ daß er ihrer fünffen (*s.v.*) den Hindern lecken müssen. (*ST 55*)

Während der jammervollen Klagen des verstümmelten Soldaten kommt eine andere Gruppe von Soldaten mit ausgerechnet fünf gefangenen Bauern hinzu, unter denen vier sind, die eben jenen verstümmelten Soldaten gefoltert hatten:

[...] da solte man seinen blauen Wunder gesehen haben/ wie die Bauren getrillt wurden/ etliche wolten sie gleich in der ersten Furi todt schiessen/ andere aber sagten: Nein/ man muß die leichtfertigen Vögel zuvor rechtschaffen quälen/ und ihnen einträncken/ was sie an diesem Reuter verdient haben/ indessen bekamen sie mit den Mußqueten so treffliche Ribbstöß/ daß sie hätten Blut speyen mögen; zuletzt tratte ein Soldat hervor und sagte: Jhr Herren/ dieweil es der gantzen Soldatesca ein Schand ist/ daß diesen Schurcken (deutet damit auf den Reuter) fünff Bauren so greulich getrillt haben/ so ist billich/ daß wir solchen Schandflecken wieder außleschen/ und diese Schelmen den Reuter wider hundert mal lecken lassen [...] Endlich wurde einhellig beschlossen/ daß ein jeder von den sauber-gemachten Bauren/ solches an zehen Soldaten also wett machen/ und zu jedem mal sagen solte: Hiermit lesche ich wider auß/ und wische ab die Schand/ die sich die Soldaten einbilden empfangen zu haben/ als uns ein Bernheuter hinden leckte. [...] aber die Baurn warn so halsstarrig/ daß sie weder durch Verheissung/ sie mit dem Leben darvon zu lassen/ noch durch einigerley Marter/ hierzu gezwungen werden konnten. (*ST 56–57*)

Der fünfte Bauer wird derweil von einem Soldaten getötet, indem dieser ihm den „Kopff biß auf die Zähn voneinander“ spaltet (*ST 57*). Die Tötung dieses Bauern ist nur eine kleine, wenn auch strukturell wie inhaltlich interessante Episode, die die allgemeinen Folterbemühungen wie eine grausame Digression unterbricht. Es heißt im Anschluss hieran im Text:

10 Siehe Dülmen, *Theater des Schreckens* (wie Anm. 5).

Indessen hatten die andern Soldaten die übrigen vier Bauren/ so gelect waren worden/ auch unterhanden/ die banden sie über einen umbgefallenen Baum/ mit Händen und Füßen zusammen/ so artlich/ daß sie (s.v.) den Hindern gerad in die Höhe kehrten/ und nachdem sie ihnen die Hosen abgezogen/ namen sie etliche Klaffter Lunden/ machten Knöpff daran/ und fidelten ihnen so unsäuberlich durch solchen hindurch/ daß der rothe Safft hernach gienge [...] Die Bauren schryen zwar jämmerlich/ aber es war den Soldaten nur ein Kurtzweil/ dann sie höreten nicht auff zu sägen/ biß Haut und Fleisch gantz auff das Bein hinweg war [...]. (ST 57–58)

Das, was der Erzähler dann als „*Antipathia*“ (ST 58) zwischen Soldaten und Bauern bezeichnet, die exemplarischen Erlebnisse des Tages beschäftigen Simplex so sehr, dass sie ihn bis in seinen Schlaf, bis in seinen Traum hinein verfolgen. Unter anderem wird ihm in diesem Traum vom Ständebaum deutlich, dass das „tribulirn/ und wieder getriltt werden“ (ST 60), also das Foltern und wieder gefoltert oder gequält zu werden, zum „Thun und Wesen“ (ST 60) der Soldaten gehöre. Nach den Schlussfolgerungen des Simplex müsse es aber grundsätzlich „zweyerley Menschen in der Welt“ geben, „so nicht einerley Geschlechts von Adam her/ sondern wilde und zahme wären/ wie andere unvernünfftige Thier/ weil sie einander so grausam verfolgen.“ (ST 59)

Trotzdem wird Simplex durch die Umstände dazu gezwungen, nun sogar seinen „ersten Sprung in die Welt“ (ST 67) zu machen, der führt ihn zunächst ins verwüstete Gelnhausen (Kap. XIX), sodann nach Hanau, wo er als erstes von „Gefängnis und der Folter“ (ST 73) errettet werden muss.

An dieser Stelle nun taucht erstmals die Thematisierung der Folter als Rechtsmittel auf, während wir es zuvor mit Folterexzessen außerhalb solcher Verfahren zu tun bekommen. In Hanau wird Simplex nämlich wegen seines befremdlichen Aussehens und Betragens für einen Verräter gehalten und nach einer ersten Befragung zum „Stock-Haub“ (ST 74) überführt. Dort wird er „dem Gewaltiger“ (ST 75) übergeben,

[...] welcher mich seinem Befelch gemeß/ mit eisernen Banden und Ketten an Händen und Füßen/ noch ein mehrers zierte/ gleichsam als hätte ich nicht genug an deren zu tragen gehabt/ die ich bereits umb den Leib herumb gebunden hatte. Dieser Anfang mich zu bewillkommen/ war der Welt noch nicht genug/ sondern es kamen Hencker und Steckenknecht/ mit grausamen Folterungs-*Instrumenten*/ welche mir/ ohnangesehen ich mich meiner Unschuld zu getrösten hatte/ meinen elenden Zustand allererst grausam machten: Ach GOtt! Sagte ich zu mir selber/ wie geschicht mir so recht/ *Simplicius* ist darumb auß dem Dienst Gottes in die Welt geloffen/ damit ein solche Mißgeburt deß Christen-

thumbs den billichen Lohn empfahe/ den ich mit meiner Leichtfertigkeit verdienet habe [...]. (ST 74–75)

Wie anders ist Simplex' Reaktion auf das bloße (in der frühneuzeitlichen Rechtspraxis prozedural vorgesehene) Vorzeigen der Folterinstrumente im Vergleich zu seiner Reaktion bei den Folterungen auf dem Hof des Knans. Weil er es „nicht besser verstunde“ (ST 29), lacht er mit dem gefolterten Knan mit, weil er es nicht besser versteht, wendet er mitten in jenem „Elend“ (ST 30) Braten und hilft nachmittags „die Pferd träncken“ (ST 30).

Nun aber, in Hanau, versteht Simplex, er hat eine reflexive Distanz gefunden, die ihm bei dem Reiterüberfall noch fehlte und die ihn dazu befähigt, nun, da ihm zum ersten Mal selbst Folter droht, seinen Zustand als elend und sich selbst als „Mißgeburt deß Christenthumbs“ in der Welt, jenseits des Paradieses, der Wildnis, einzuschätzen. Es kommt an dieser Stelle des Romans noch nicht zur Folter, Simplex kann ihr durch einen glücklichen Zufall noch einmal entgehen.

Anders verhält es sich im „V. Capitel“ des zweiten Buches. Simplex macht sich zuvor als Page dermaßen zum Gespött, dass man beschließt, ihn „dapffer“ zu „agiren“ (ST 129): „so würde ich mit der Zeit einen raren Tischrath abgeben“ (ST 129). Das Vorhaben wird ihm von dem befreundeten Pfarrer angekündigt: „[...] morgen must du in die jenige Schul/ darinn du deine Vernunft verlernen solt; in der selben wird man dich ohne Zweiffel so greulich trillen/ daß du/ wenn anders GOtt und natürliche Mittel solches nicht verhindern/ ohne Zweiffel zu einem Phantasten werden must“ (ST 132). Doch von der „verfluchten Cur“ (ST 133) gibt es diesmal kein Entrinnen:

[...] damals legten sie mich in ein Leylach/ und zerplotzten mich so unbarmhertzig/ daß mir alle innerliche Glieder sampt der Seelen herauß hätten fahren mögen. Worvon ich dermassen auß mir selber kam/ und deß Gebrauchs meiner Sinnen beraubt wurde/ daß ich gleichsam wie todt da lag/ ich weiß auch nicht was sie ferners mit mir gemacht haben/ so gar war ich allerdings dahin. (ST 135)

Durch diese grausame Folter bis zur Besinnungslosigkeit soll Simplicius wieder zu einer ‚Bestia‘ gemacht werden, doch inzwischen ist er so gewitzt und erfahren, so sehr in der Welt und mit der Welt vertraut, dass er dem widerstehen kann:

Damals fieng ich erst an/ in mich selbst zu gehen/ und auff mein Bestes zu gedennen. Jch setzte mir vor/ mich auff das närrische zu stellen/ als mir immer

möglich seyn möchte/ und darneben mit Gedult zu erharren/ wie sich mein Verhängnus weiters anlassen würde. (ST 138)

Erst in der Mummelsee-Episode wird es auch ausdrücklich gesagt, dass die Menschen „vernünfftige Creaturen Gottes“ (ST 495) seien und dass Gott die „ersten Eltern“ (ST 497) der Menschen „mit einer vernünfftigen und unsterblichen Seel zu seinem Ebenbild erschaffen“ (ST 497) habe. Unter der Folter, als es darum geht, ihm die gottgegebene Vernunft zu rauben, wird sich Simplex dieses Umstands jedoch erstmals bewusst, und diese Ahnung hilft ihm, seine schwierige Lage zu überstehen.

Noch einmal droht Simplex die Folter, nämlich als er vor der Schlacht von Wittstock für einen Verräter und Zauberer gehalten wird (Buch II, Kap. XXVI), nachdem ein Rittmeister den als Frau verkleideten Simplex den „Reuter-Jungen“ (ST 210) preisgegeben, also zur Vergewaltigung freigegeben hat:

ALS es nun Tag worden/ gab mich mein Herr den Reuter-Jungen preiß/ eben als beyde Armeen völlig auffbrachen; das war nun ein Schwarm von Lumpengesind/ und daher die Hatz desto grösser und erschrocklicher/ die ich außzustehen hatte/ sie eyleten mit mir einem Busch zu/ ihre viehische Begierden desto besser zu sättigen/ wie dann diese Teuffelskinder im Brauch haben/ wann ihnen ein Weibsbild dergestalt übergeben wird: So folgten ihnen auch sonst viel Bursch nach/ die dem elenden Spaß zusahen [...]. (ST 210)

Man entdeckt aber schnell, dass die vermeintliche Frau ein Mann in Frauenkleidern ist, und hält Simplex nun für einen Verräter oder Zauberer:

[...] man hielte mich nicht allein vor einen Kundschaffter und Spionen/ sondern auch gar vor einen der hexen könnte/ dieweil man kurtz hernach/ als ich von meinem Obristen außgetreten/ einige Zauberinnen verbrennt/ die bekant hatten/ und darauff gestorben wären/ daß sie mich auch bey ihrer General-Zusammenkunfft gesehen hätten [...]. (ST 211)

Die ausführliche Befragung führt nicht zu dem gewünschten Ergebnis, so dass man nun zu härteren Mitteln greifen zu müssen glaubt:

Ja/ ja/ sagte der Regim. Schultheiß/ ich sehe dich vor den Rechten an/ dem man die Zung mit der Folter lösen muß. [...] Am andern Morgen früh kam Befehl vom *General Auditor* an unsern Provosen/ daß er mich wol in acht nehmen sollte/ dann er war gesinnt/ so bald die Armeen still lägen/ mich selbst zu *exami-*

ren/ auff welchen Fall ich ohne Zweifel an die Folter gemüst hätte/ wann es Gott nicht anders gefügt. (ST 213)

Bei einer weiteren Befragung und einer gründlichen Leibesvisitation findet man schließlich Geld bei Simplex, so dass nun völlig klar ist: „[...] der nächste Weg ist/ daß man morgen mit ihm auff die Folter/ und wie ers verdient haben wird/ dem Feur zueyle/ massen er sich ohne das bey den Zauberern befunden/ und nichts bessers werth ist“ (ST 215). Der „strenge Process“ (ST 215) bleibt Simplex jedoch erspart, weil die Schwedischen Truppen die sächsischen und kaiserlichen Truppen besiegen und so Simplex' Entkommen möglich wird.

An dieser Stelle endet die Transgression von der Wildnis in die Welt durch die Folter, hier, vor der Schlacht von Wittstock, ist Simplex nun vollkommen in der Welt: Er ist nun ein ‚richtiger‘, seiner selbst als Mensch bewusster Mensch, ein Mensch nach der Vertreibung aus dem Paradies, weil er durch die Grausamkeiten der Folter das Leiden als Existenzial des Menschen kennengelernt hat ebenso wie das Wissen um Gut und Böse und um die Existenz Gottes und seiner Allmacht.

Nur noch einmal wird von Ferne der Folter als derart sozialisierendes, kulturbildendes Instrument gedacht, nämlich in *Simplicissimus*, von Antonio de Guevara und Aegidius Albertinus übernommenem „Adieu Welt“, in dem er unter anderem einiger durch Folter herbeigeführter Todesarten gedenkt:

Adjeu Welt/ dann niemand will in dir fromm seyn/ täglich richtet man die Mörder/ viertheil die Verräther/ hencket die Dieb/ Strassenräuber und Freybeuter/ köpfft Todtschläger/ verbrennt Zauberer/ strafft Meyneidige/ und verjagt Auffführer. (ST 547)

Und als Todesarten werden weiter erwähnt, dass der „der fünffte auff dem rad/ der sechste auff dem Scheiterhauffen“ (ST 548) ende. Noch einmal wird (wie schon bei der Darstellung der Folterung jener fünf Bauern) das für Grimmelshausen stilistisch charakteristische rhetorische Verfahren der amplifizierenden Enumeratio verwendet, das durch Fülle und nicht durch Individualisierung einen prinzipiellen Sachverhalt verdeutlichen soll.

Die grundsätzliche Prägung der Welt nimmt Simplex schließlich, nach weiteren Erfahrungen in und mit dieser ‚Welt‘, zum Anlass, die ‚Welt‘ nun wieder verlassen zu wollen und in die paradiesische, jedenfalls gottgefällige Wildnis zurückzukehren. In der Schweiz wird ihm erstmals seine Verstrickung in diese Welt so klar, dass er darüber kla-

gen kann: „da beklagte ich erst die verlorne Unschuld/ die ich auß dem Wald gebracht/ und in der Welt so vielfältig verschertzt hatt“ (ST 450).

Damit wird allerdings auch eine Aporie deutlich, die in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* nicht wirklich gelöst werden kann. Die Aporie liegt in der Einsicht von der anthropologisch und kulturell konstitutiven Funktion des Leids, das auch durch Grausamkeit herbeigeführt wird, und dem gleichzeitigen Bewusstsein von der Schändlichkeit dieses Mittels. Als vorläufige Lösung bietet sich anscheinend nur die Weltflucht an, die aus der konstitutiv ‚unreinen‘ Welt zurückführt in jene vermeintlich paradiesische Wildnis, in der *Simplicissimus* ein gottgefälliges Leben als Einsiedler zu führen beabsichtigt. Doch es gehört zur Dialektik von Welt und Wildnis, dass *Simplicissimus* nicht wirklich in die reine Verstandesdunkelheit und Unschuld eines paradiesischen Lebens zurückkehren kann. In allegorischer Gestalt verdeutlicht dies in der *Continuatio* die Figur des Baldanders:

[...] gleich wie mein Ursprung auß dem Paradeiß ist / und mein Thun und Wesen bestehet so lang die Welt bleibt / also werde ich dich auch nimmermehr gar verlassen biß du wider zur Erden wirst davon du herkommen / es seye dir gleich lieb oder laid [...]. (ST 604)

Die Folter in Grimmelshausens *Simplicissimus* ist ein Verfahren der Transgression von der Wildnis in die Welt – und sie markiert einen Weg, der nur in eine Richtung beschritten werden kann, niemals jedoch zurück – es sei denn, der Mensch verliert tatsächlich unter der Folter die gottgewollte Vernunft oder aber sein Leben. Beides widerfährt *Simplicissimus* nicht, daher bleibt er notwendig in dieser Welt, auch wenn er sich in die Wildnis zurückzieht, um der Welt zu entkommen.

MATTHIAS BAUER (Flensburg)

Ausgleichende Gewalt? Der Kampf der Geschlechter und die Liebe zur Gerechtigkeit in Grimmelshausens *Simplicissimus*, *Courasche* und *Springinsfeld*

Als die Saturnalien am Ende des ersten Buchs des *Simplicissimus Teutsch* ihrem Höhepunkt entgegentreiben, redet Hertzbruder dem Titelhelden ein, die Tänzer am Hof des Gubernators hätten sich verabredet, „dem Saal den Boden mit Gewalt einzutreten.“¹ Der Schreck, der Simplicius daraufhin in die Glieder fährt, schlägt so heftig auf seine Eingeweide durch, dass ihm ein entsetzlicher Gestank aus der Hose entweicht. Zur Strafe sperrt man den Übeltäter in den Gänsestall. Dort finden ihn die Leser zu Beginn des zweiten Buches wieder in einer Situation, die alsbald zu einer erotischen Szene gerät. Denn als ein Herr und eine Dame den Stall betreten, weiß der Erzähler zu berichten:

Hierauff hörte ich küssen/ und vermerckte seltzame *Posturen*/ ich wuste aber nicht was es war oder bedeuten solte/ schwieg derowegen noch fürters so still als ein Mauß. Wie sich aber auch sonst ein possirlich Geräusch erhube/ und der Gänsestall/ so nur von Brettern unter der Stege getäfelt war/ zu krachen anfienge/ zumaln das Weibsbild sich anstellte/ als ob ihr gar wehe bey der Sache/ da gedachte ich/ das seynd zwei von denen wütenden Leuten/ die den Boden helfen eintreten/ und sich jetzt hieher begeben haben/ da gleicher weis zu hausen/ und dich umbs Leben zu bringen. (ST 122)

Wie so oft in den ersten beiden Büchern des Romans beutet der Autor auch an dieser Stelle die Diskrepanz zwischen Erlebnis- und Erzählperspektive, zwischen Leser- und Figurenwissen aus. Die satirische Funktion der zitierten Passage ergibt sich weniger aus der skatalogischen Posse oder dem karnevalesken Treiben als aus der offenkundigen Unangemessenheit der Deutung, die Simplicius vorträgt – also aus der

1 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke*. I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2005 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 114. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle ST).

sexuellen Unbedarftheit des Ohr- und Augenzeugen, der beim Anblick eines Zeugungsaktes Todesängste aussteht. Bemerkenswert für seine weitere Entwicklung und damit für die Entfaltung des erotischen Themas ist, dass Lust und Wut an dieser Stelle des Textes in ein enges Verhältnis gerückt werden. Außerdem findet hier ein signifikanter Symmetriebruch statt zwischen Selbst- und Fremdbeobachtung bzw. zwischen einer Beobachtung erster und einer Beobachtung zweiter Ordnung. Mit der Verschränkung von Lust und Wut wird ein Leitmotiv des Romans angeschlagen, dessen vielfache Variation in den umfassenden, kulturanthropologischen Kontext von Sexualität und Aggressivität gehört. Nicht minder facettenreich als diese Thematik ist die Problematik der Beobachtung:

Zunächst fällt auf, dass die beiden Personen, die sich paaren, nicht bemerken, dass sie beobachtet werden. Tatsächlich muss man nicht allzu viel von der Sache verstehen, um anzunehmen, dass ihnen mit zunehmender Erregung überhaupt die Fähigkeit abhanden kommt, sich selbst und ihre Umwelt im eigentlichen des Wortes zu beobachten. Vielmehr gehen sie in der Wahrnehmung ihrer leiblichen Befindlichkeit auf. Umso deutlicher treten die seelische Befindlichkeit des unfreiwilligen Zeugen sowie die Diskrepanz von Selbst- und Fremdbeobachtung hervor: Im Fokus seiner Wahrnehmung steht nicht die Lust (der anderen), sondern die (eigene) Angst vor dem Zorn der Tanz- und Liebeswütigen. Hinzu kommt die Diskrepanz von Erlebnis- und Erzählperspektive, die man als Beobachtung erster und zweiter Ordnung von einander abheben kann. Der naiven Sicht der Figur steht die satirische Einstellung der Vermittlungsinstanz gegenüber; der Furcht des erzählten Ich die Belustigung der Leser, die das erzählende Ich mit dem Sujet der Beobachtung sowie dadurch ergötzt, dass es die Inauthentizität der erotischen Szene markiert. Ausdrücklich wird im Text darauf hingewiesen, dass sich das Weibsbild beim Liebesspiel „anstellte/ als ob ihr gar wehe bey der Sache geschehe.“ (ST 122)

Ordnet man diese Formulierung der Erzählperspektive zu, reflektiert sie den Standpunkt der moralischen Instanz, die Tanz und Liebesspiel deswegen verurteilt, weil sie mit Gemütszuständen der Selbstvergessenheit und Unaufrichtigkeit einhergehen. Ordnet man diese Formulierung hingegen der Erlebnisperspektive zu, illustriert sie den Blickwinkel des Narren, zu dem Simplicius in dem Maße avanciert, indem er die Menschen und ihre Verstellungskünste durchschaut und ihre Verrücktheiten beim Namen nennt. In jedem Fall indiziert die Formulierung, dass es im Zustand verringerter Selbst- und Fremd-

beobachtung nur schwer oder gar nicht auszumachen ist, wie echt erotische Empfindungen sind. Diese stets virulente Inauthentizität bildet einen basso continuo, der so gut wie jede Wiederaufnahme des Leitmotivs von Sexualität und Aggressivität begleitet. Die erotische Szene im Gänsestall erfüllt daher eine Initialfunktion; sie enthält sozusagen den Notenschlüssel für alle nachfolgenden Variationen des Themas, beispielsweise im XXV. und XXVI. Kapitel des zweiten Buchs des Romans. Nachdem Simplicius das Narrengewand abgestreift hat, gerät er dort in die Verlegenheit, ein Weiber-Kleid anzulegen: „In diesem Aufzug gieng ich über die Gaß gegen etlichen Officiers-Weibern/ [...] da mich etliche Fouragierer sahen/ und besser springen lernten/ dann als sie schryen/ Halt/ halt!“ (ST 206)

Die Gender-Travestie, die im *Trutz Simplex* aufgegriffen und gespiegelt wird, wenn sich Libuschka, als Junge verkleidet, in einen Rittmeister verliebt, führt im *Simplicissimus Teutsch* dazu, dass der Jüngling in eine Jungfrau verwandelt wird, als er sich, um den Fouragierern zu entfliehen, in die Obhut einer Rittmeisterin begibt. Und natürlich kommt es, wie in der reziproken Episode des siebten Buchs, zu einer erotischen Zuspitzung der Situation, denn:

Diese Rittmeisterin war kein Kind mehr/ wiewol sie noch jung war/ und vernarrete sich dermassen in meinen glatten Spiegel und geraden Leib/ daß sie mir endlich nach langgehabter Mühe und vergeblicher umschwaiffender Weitläufigkeit nur allzu Teutsch zu verstehen gab/ wo sie der Schuh am meisten drückte; ich aber war damals noch viel zu gewissenhaft/ thät als wenn ichs nicht merckte/ und ließ keine andere Anzeigungen scheinen/ als solche/ darauß man nichts anders als eine fromme Jungfrau urtheilen mochte [...]. (ST 206)

Erneut taucht hier im Text also das Moment der Inauthentizität auf – diesmal nicht im Kontext der Simulation, sondern der Dissimulation von Gefühlen und Kenntnissen. Während sich die Dame im Gänsestall erregt gibt – und vielleicht gerade dadurch stimuliert –, prätendiert Simplicius nunmehr, ahnungslos zu sein. Verfänglich wird die Sache allerdings erst dadurch, dass neben der Rittmeisterin auch ihr Gatte und dessen Knecht ein Auge auf die vermeintliche Jungfrau geworfen haben und ihr nach allen Regeln der Kunst nachstellen. Und natürlich trägt es zur allseitigen Erregung bei, dass die Rittmeisterin das Objekt ihrer gemeinsamen Begierde herausputzt

[...] wie ein Frantzösische Popp/ welches das Feuer bey allen dreyen noch mehr schürete/ ja es wurde endlich bey ihnen so groß/ daß Herr und Knecht eyferigst von mir begehrt/ was ich ihnen nit leisten konte/ und der Frauen selbst mit

einer schönen Manier verweigerte. Zuletzt setzte ihm der Rittmeister vor/ eine Gelegenheit zu ergreifen/ bey deren er mit Gewalt von mir haben könnte/ was ihm doch zu bekommen unmöglich war/ solches merckete sein Weib/ und weil sie mich doch endlich zu überwinden verhoffte/ verlegte sie ihm alle Päß/ und lieffe ihm alle Ränck ab/ also daß er vermeynte/ er müsse doll und thöricht darüber werden. (ST 206–207)

Offenkundig wird in dieser Passage das Motiv der Gewaltbereitschaft verstärkt, das in der Leidenschaftlichkeit des Begehrens angelegt ist. Unerfüllte Begierde macht nicht nur närrisch, sondern zornig, also tendenziell gewalttätig. Ebenso deutlich ist, dass Simplicius kein unbeteiligter Beobachter und unbedarfter Zuschauer mehr ist. Vielmehr wird er einbezogen in den erotischen Reigen und damit in das Wechselspiel von Sexualität und Aggressivität, von Simulation und Dissimulation. Zum einen muss er der Rittmeisterin als Kammerjungfer aufwarten und Flöhe fangen „nur darumb/ damit ich ihre Alabaster-weisse Brüst sehen/ und ihren zarten Leib genug betasten solte/ welches mir/ weil ich auch Fleisch und Blut hatte/ in die Läng zu ertragen schwer fallen wolte“ (ST 208). Die eigene Sexualität wird also virulent – und so ist es zum anderen auch mit der Aggressivität. Jedenfalls weist die Art und Weise, in der Simplicius das Begehren des Knechts instrumentalisiert, durchaus Züge der Durchtriebenheit und Gemeinheit, vielleicht sogar der Grausamkeit auf. Obwohl der Erzähler den Lesern versichert, Simplicius habe den Knecht lediglich in sein Schlafgemach bestellt, um sich ihm als Mann zu offenbaren und so die Liebesregung zu dämpfen, fühlt sich der Knecht berechtigt, zudringlich zu werden. Der Bedrängte wiederum nimmt diese Zudringlichkeit als Vorwand, sich lauthals zu echauffieren, „ob er mich dann vor eine Hur ansehe? meine gestrige Zusag sey auff den Ehestand gegründet/ ausser dessen er meiner nicht theilhaftig werden könnte.“ (ST 209)

Da ist es also raus: der liebestolle Knecht ist mit dem *Versprechen* (ST 208) einer Heirat, also unter Vorspiegelung falscher Tatsachen, ins Schlafgemach gelockt worden. Und da Simplicius ihm weder seine echte Geschlechtsidentität entdeckt noch über seine wahren Absichten aufklärt, wird der arme „Kerl so hefftig *inflammirt*“ (ST 209), dass er seine verkappte Braut am nächsten Tag vor den Augen des Rittmeisters küsst, worauf hin ihn der eifersüchtige Herr davonjagt und Simplicius in seinem Zorn eine „Blut-Hur“ (ST 209) schilt. Kurzum: die Reprise von Lust und Wut erscheint im Zusammenhang einer Episode, die dreierlei deutlich macht: Erstens, dass den Schimpf davonträgt, wer die Wahrheit nicht ehrt; zweitens, dass für jede Person, die sich auf eine

Affäre einlässt, das Sprichwort „mitgefangen – mitgehangen“ gilt, und drittens, dass niemand der Dialektik von Leidenschaft und Eifersucht, Sexualität und Aggressivität entkommt. Denn in seinem Zorn liefert der Rittmeister die gefallene Jungfrau dem „Lumpengesind“ der „Reuter-Jungen“ (ST 210) aus, unter die sich auch der verschmähte Knecht mischt, so dass man, wie es im Text wörtlich heißt, einander „Gewalt mit Gewalt abzutreiben“ (ST 210) beginnt. Die Episode endet damit, dass der sogenannte Rumor-Meister just in dem Augenblick die nicht mehr erotische, sondern brutale Szene betritt, als man Simplicius die Kleider vom Leibe reißt und bemerkt, dass er keine Frau ist – woraufhin der Bursche kurzerhand verhaftet wird „weil es ungewöhnlich und fast argwöhnische Sach war/ daß sich ein Mannsbild bey einer Armeem in Weiber-Kleidern solte finden lassen“ (ST 211).

Festzuhalten bleibt, dass Grimmelshausen die in der voyeuristischen Initialszene angelegten Motive konsequent entfaltet und fortführt, ja, dass er mit der so eben besprochenen Sequenz weitere erotische Eskapaden vorbereitet, wird sein Held doch erst als „Frantzösische Popp“ (ST 206) zugerichtet und dann wie eine Hure behandelt. Nicht unähnlich ergeht es Simplicius später in Paris, wo er zwar nicht den femininen, sondern den maskulinen Part der Liebedienerei spielen muss, im Grunde genommen aber ebenfalls prostituiert wird. Während sich die somatische Markierung seiner Geschlechtsreife im zweiten Buch auf die blauen Flecken beschränkt, die ihm der Schlagabtausch mit den Reiterjungen einträgt, verunzieren nach dem Abenteuer im Venusberg tiefe Furchen und Narben das einstmals aalglatte Antlitz des Helden.

Zwischen der mehr burlesken und der eher lasziven Szene im zweiten und vierten Buch des *Simplicissimus Teutsch* liegt jene Passage im dritten Teil des Romans, in der sich der Jäger von Soest in den Fallstricken der Liebe verheddert, als er der Tochter eines Obristen nachstellt. Ausgangspunkt dieser Verwicklung ist die Lektüre des *Amadis* und anderer „Liebes-Bücher[n]“ (ST 315) sowie die Erfahrung des Protagonisten, dass „wo meine Lieb hinfiel/ da erhalte ich leichtlich und ohne sonderbare Mühe/ was ich begehrt“ (ST 316). Mit Laute und Gesang betört Simplicius die Frauen, überredet jede, dass sie für ihn die einzige sei, und schäkert auf diese Weise mit sechs in ihn vernarrten Damen gleichzeitig (vgl. ST 317). „Mein Jung/ der ein Ertz-Schelm war/ hatte genug zu thun mit Kupplern und Bulen-Brieflein hin und wieder zu tragen [...]“ (ST 317). Mit anderen Worten: Simplicius hat es inzwischen faustdick hinter den Ohren. Er weiß Gefühle zu manipulieren, d. h. er

hat die Inauthentizität zum Erfolgsrezept seiner erotischen Karriere gemacht. Ein besonderer Reiz des XIV. Kapitels im dritten Buch liegt darin, dass sich der Held hier als Verfasser von Grimmelshausens *Joseph*-Roman ausgibt und mit dem ortsansässigen Pfarrer einen Diskurs über die Verführungsszene in diesem Erzählwerk beginnt. Der Pfarrer lobt die Invention, beanstandet aber, dass sich der Autor

[...] so lang in der *Seliche* (die Potiphars Weib gewesen) Liebes-Händeln hätte auffgehalten [...] wenn der Herr nicht selbst wüste wie einem Buler umbs Hertz ist/ so hätte er dieses Weibs *Passiones* nicht so wol außführen/ oder vor Augen stellen können: Ich antwortet/ was ich geschrieben hätte/ das wäre mein eigene Erfindung nicht/ sondern hätte es auß andern Büchern *extrahirt*/ mich umb etwas im Schreiben zu üben: Ja ja/ antwortet er/ das glaube ich gern/ (*scil.*) aber er versichere sich/ daß ich mehr von ihm weiß/ als er sich einbildet! (ST 319)

Auch dem Pfarrer ist also aufgefallen, wie abgebrüht Simplicius mittlerweile ist. Thematisiert werden sodann drei Formen der Inauthentizität: die der Buhlschaft, die der Autorschaft und die der Eigenschaft. Sie ergeben sich daraus, dass Simplicius jeweils so agiert, als hätte er ein Alibi. Er will Leidenschaft entzünden, ohne selbst Feuer zu fangen; er will den *Joseph*-Roman verfasst haben, aber nicht für seinen Inhalt gerade stehen – und die letzte Bemerkung des Pfarrers kann man eigentlich nur so verstehen, dass tatsächlich ein Anderer besser über Simplicius Bescheid weiß als er selbst. Es scheint, als habe sich mit dem literarischen und erotischen Rollenspiel, das Simplicius betreibt, eine gleichsam fiktive persona an die Stelle seines realen Ich gesetzt.

Da alles, was Simplicius zu diesem Zeitpunkt seiner Geschichte unternimmt, im Modus der Inauthentizität geschieht, ist es nur gerecht, dass ihn die Nemesis im Kostüm einer Intrige ereilt. Denn als er im XXI. Kapitel die Tochter des Obristen so hartnäckig und erfolglos bedrängt wie ihn selbst vormals der Knecht der Rittmeisters, stellt sich heraus, dass man ihn in eine Falle gelockt hat. Obwohl Simplicius bei seiner Geliebten nicht reüssieren konnte, wird er von ihrem Vater behandelt, als habe man ihn in flagranti erwischt. Noch immer beschämt, muss der Erzähler eingestehen, „wie gar keine *Courage* ein Kerl hat/ der auff einer bösen That erdappt wird/ und wie einem Dieb umbs Hertz ist/ den man erwischt/ wenn er eingebrochen/ ob er gleich noch nichts gestolen hat“ (ST 329). Schlimmer noch: die perfide arrangierte Heirat wird sogleich unter Zeugen vollzogen und damit rechtskräftig (vgl. ST 330). Damit nicht genug, macht der „Poß“ (ST 331) die Runde

im Lager – so dass der Gatte mit seiner Freiheit auch den Ruf des Weiberhelden los ist, der jede Frau um den Finger wickeln kann, ohne selbst ins Garn zu gehen. Angespielt wird in diesem Zusammenhang auf den Charivari, die öffentliche Verspottung ungleicher Paare, die in der Frühen Neuzeit Brauch war,² muss Simplicius doch die Blamage einräumen, gegen seinen Willen copuliert worden zu sein; „wie ein arme Jungfer an einen alten Ehekrappel/ so hättestu nur Spott darvon.“ (ST 332)

Erneut spielt damit die öffentliche Meinung eine entscheidende Rolle; ohne ihre Mitwirkung würde aus der erotischen Lappalie kein Skandal. Die Pointe der Peinlichkeit, beim vorehelichen Geschlechtsverkehr erwischt worden zu sein, liegt darin, dass Simplicius damit die Quittung für sein inauthentisches Verhalten bekommt, hat er de facto doch gar keinen Sex gehabt. Der Clou der Veröffentlichung seiner unehrenhaften Verheiratung, die den Helden stärker grämt als das Ehejoch, liegt darin, dass zum Spott auch noch der Schaden kommt, da er, um die Hochzeit und ihre Folgen zu bezahlen, den Schatz heben soll, den er in Köln verwahrt. Bekanntermaßen kommt Simplicius dabei – warum sollte er auch nach Hause, in den Schoß der Obristenfamilie, zurückkehren? – vom Weg ab und ins welsche Land, wo er als „*Beau Alman*“ (vgl. ST 361) adoriert wird. Die Umstände seiner Initiation in das erotische Labyrinth der Hautevolee sind ebenso mysteriös wie kaptiös, gibt es doch aus dem geheimen Ort, an dem Simplicius gleich mehreren Damen zu Willen sein muss, so lange kein Entrinnen, solange die schönen Reichen seiner nicht überdrüssig geworden sind. Mehrfach betont der Erzähler das Theatralische der Szenerie, sei es durch mythologische Vergleiche mit Pluto oder Paris (vgl. ST 366 und 368), sei es dadurch, dass Simplicius die Augen erst verbunden werden und dann, als man ihm die Binde abstreift, übergehen, weil er auf Gespielinnen trifft, die ihre Gesichter verhüllt, ihre Brüste jedoch entblößt haben (vgl. ST 367). Wie die Schaulust hat das gesamte Vergnügen allerdings einen Preis. Die Blessuren der Französischen Krankheit, die sich Simplicius in der Hauptstadt der Liebe einfängt, berauben ihn eines gut Teils seiner Anziehungskraft auf das andere Geschlecht.

Nun wäre Grimmelshausen kein satirischer Autor, wenn er die physische Entstellung seines Helden durch „Purpeln“ und „Kindsblattern“ (ST 373) nicht mit einem Seitenhieb auf die Verworfenheit

2 Vgl. Carlo Ginzburg: „Charivari, Jugendbünde und Wilde Jagd. Über die Gegenwart der Toten.“ In: Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München 1988, S. 59–77.

der vornehmen Kreise verbinden würde. Als die alte Kupplerin, die das orgiastische Vergnügen arrangiert hat, Simplicius davor warnt, sich einzubilden, er sei in einem „Huren-Hauß“ (ST 370) gewesen, spricht sie in Form eines Dementis das Urteil aus, zu dem die Leser gelangen sollen. Wenn man also die moralischen und somatischen Kosten des sexuellen Vergnügens bedenkt, so kann man nicht umhin, im tiefen Fall des ob seiner Manneskraft noch eben hochgeschätzten Helden eine Schicksalsmacht am Werke zu sehen, in der mehr als Tyche oder Fortuna stecken. Wie in den anderen erotischen Szenen scheint die Idee einer ausgleichenden Gerechtigkeit das Geschehen zu regieren – dergestalt, dass jedes Glück durch Unglück ausgeglichen wird und alle Erfahrungen von Lust an Leiderfahrungen gebunden sind. Auch wenn der Begriff der ausgleichenden Gerechtigkeit im Text nicht fällt, wird er der Idee nach doch mehrfach umschrieben, zum Beispiel durch jene Gewinn- und Verlustrechnung der Liebe, die da lautet: „Was mit Trommeln gewonnen wird/ gehet mit Pfeiffen wieder dahin“ (ST 317). Dieser phraseologischen Bezugnahme auf das Vergeltungsprinzip entspricht die dramaturgische Verkettung der erotischen Szenen im *Simplicissimus Teutsch* wie im Gesamtgefüge des Romanzyklus.

Beachtung verdient in diesem Zusammenhang insbesondere die Paarbildung der Affekte, durch die immer wieder von neuem Lust und Wut, Zorn und Angst, Schimpf und Schande sowie Spott- und Rachsucht miteinander – man darf sagen: – kopuliert werden. Handlungssteuernd, textverkettend und auslegungsbedürftig ist vor allem das letzte Paar, weil es im *Trutz Simplex* zum beherrschenden Motiv der Erzählung wird. Dies geht spätestens aus der Darlegung der „warhaftige[n] Ursach“³ hervor, die das siebte Buch der *Simplicianischen Schriften* beschließt:

DEnnach die Ziegeunerin *Courage* aus *Simplicissimi* Lebens-Beschreibung *lib. 5 cap. 6* vernimmt/ daß er ihrer mit schlechtem Lob gedenckt; wird sie dermassen über ihn erbittert/ daß sie ihm zu Spott/ ihr selbstben aber zu eigner Schand/ (worum sie sich aber wenig bekümmert/ weil sie allererst unter den Ziegeunern aller Ehr und Tugend selbst abgesagt/) ihren ganzen liederlich-geführten Lebens-Lauff an Tag gibt/ um vor der gantzen Welt gedachten *Simplicissimum* zu Schanden zu machen; weiln er sich mit einer so leichten Vettel/ wie sie sich eine zu seyn bekennet/ auch in Warheit eine gewesen/ zu besudeln kein Abscheu-

3 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Courasche*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 9–151, hier S. 151. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigele C).

en getragen/ und noch darzu sich seiner Leichtfertigkeit und Boßheit gerühmet; massen daraus zu schliessen/ daß Gaul als Gur/ Bub als Hur/ und kein Theil um ein Haar besser sey/ als das ander; Reibet ihm darneben trefflich ein/ wie meisterlich sie ihn hingegen bezahlt/ und betrogen habe. (C 151)

Nimmt man diese Legende beim Wort, so ist die Trotz-Reaktion, zu der sich die Courasche hinreißen lässt, in erster Linie ihrer Verbitterung darüber geschuldet, dass sie im *Simplicissimus Teutsch* öffentlich bloßgestellt und entehrt, verunglimpft und gedemütigt worden ist. Dieses Vergehen scheint in ihren Augen weit schwerer zu wiegen als der Schelmenstreich, den sie im Sauerbrunnen erlitten hat. Während sie, wie sich dann im *Seltzamen Springinsfeld* herausstellt, in dem irrthümlichen Glauben lebt, Simplicus den Schelmenstreich bereits vor Ort mit gleicher Münze heimgezahlt zu haben, ist die Rechnung, die sie mit ihm wegen seiner üblen, schriftlich dokumentierten Nachrede zu begleichen hat, noch offen. So erklärt sie es denn auch dem Schreiber Philarchus Grossus von Tromerheim, der ihre Gegendarstellung aufzeichnet und drucken lässt:

Seht da mein Freund sagte sie/ dieser Kerl/ von dem diß Buch handelt/ hat mir ehemalen den grösten Schabernack angethan/ der mir die Tage meines Lebens iemal widerfahren [... und] er hat sich auch nicht geschämet/ alle solche Handlungen die zwischen mir und ihm vorgangen/ beydes mir und ihm zu ewiger Schand/ der gantzen Welt durch den öffentlichen Truck zu offenbaren [...].⁴

So wie sich Simplicius mehr über seine Entzauberung als Frauenheld und über seine öffentliche Blamage als zwangsverheirateter Liebesnarr denn über seine Ehe grämt, kann die Courasche nicht verwinden, dass sie in aller Welt als „mehr *mobilis* als *nobilis*“ (ST 467–468) gilt, seitdem Simplicius ihr in seiner Lebensbeschreibung dies ruinöse Denk- und Schandmal gesetzt hat. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang das Rechtsinstitut der Schelmenschelte, einer Sonderform der öffentlichen Schandrede, durch die man in der Frühen Neuzeit zur unehrlichen Person erklärt werden konnte, wenn man einen Meineid geschworen, Diebstahl, Fahnenflucht oder Ehebruch begangen hatte.⁵ Die Analogie

4 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Der seltzame Springinsfeld*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 153–295, hier S. 182. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle SF).

5 Vgl. Werner Danckert: *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*. Bern, München 1963.

zum Charivari liegt auf der Hand. Wenn daher Simplicius seine Abscheu vor der „Leichtfertigkeit“ der Courasche zu Protokoll gibt und in Umlauf bringt, wie sehr sie es übertrieben habe mit „liebbreitenden feurigen Blicken und andern Bezeugungen ihrer brennenden *Affection*“ (ST 468), steht sowohl der Inhalt dieser Ehrabschneidung als auch der Umstand zur Debatte, dass diese Stigmatisierung schwarz auf weiß erfolgt. Nur wenn man diesen Umstand berücksichtigt, lässt sich psychologisch erklären, warum die schriftliche Verunglimpfung der Courasche als zugleich liederliches und in ihrer Liebesbedürftigkeit würdeloses Weib schwerer wiegt als die Tatsache, dass sie von anderen Männern wiederholt, wenn auch nur mündlich, als Hexe an den Pranger gestellt wird. Mit dieser Anklage droht ihr nämlich eine Verurteilung zum Tode – also eine Konsequenz, die doch eigentlich weit beunruhigender sein müsste als die dauerhafte Schädigung ihres öffentlichen Ansehens.

Bevor ich auf die Frage zurückkomme, warum die Courasche ihre despektierliche Charakterisierung, die im *Simplicissimus Teutsch* ja eher beiläufig erfolgt und unter den lästerlichen Reden, die dieser Text enthält, kaum hervorsteht, als beinahe unverzeihlichen Seelenmord empfindet, muss ich noch kurz auf ein Capitel in der *Continuatio des Abenteuerlichen Simplicissimi* eingehen, das für den dämonologischen Diskurs von Bedeutung ist, auf den Grimmelshausen gerade im *Trutz Simplex* mehrfach rekurriert.

Dieses Kapitel handelt davon, was Simplicius und ein Gefährte, nachdem sie Schiffbruch erlitten haben und auf einer einsamen Insel gelandet sind, „vor eine schöne Köchin dingen/ und wie sie ihrer mit Gottes Hilfe wieder loß werden.“ (ST 661). Zusammen mit verschiedenen Kisten, in denen sich mutmaßlich Reichtümer befinden, wird die holde Dame unverhofft an den Strand gespült. Den Herren der Schöpfung empfiehlt sie sich nicht nur als Köchin, sondern gleich als „leib-aigne *Scлавin*“ (ST 663), um sodann den einen Mann gegen den anderen auszuspielen. Indem sie Simplicius‘ Kameraden schöne Augen macht und mit der Aussicht auf erotische Sensationen betört, die er freilich nur dann vollauf genießen könne, wenn er zuvor seinen Nebenbuhler beseitigt habe, gelingt es ihr beinahe, Zwietracht zwischen die Männer zu säen. Als sich Simplicius jedoch, wie es seiner Gewohnheit entspricht, vor dem Essen bekreuzigt „und den Göttlichen Seegen anruffte/ verschwande beydes unsere Köchin und die Kiste/ sambt allem dem was in besagten Kisten gewesen war/ und liese einen solchen grausam-

men Gestanck hinder sich/ daß meinem Cammerrathen gantz unmächtigt darvon wurde“ (ST 666).

Was im Kontext der *Continuatio* als Heimsuchung im doppelten Sinn des Wortes erscheint – als diabolische Versuchung des Menschen zum Bösen und als Rückerinnerung an das sündhafte Dasein, dem Simplicius mindestens bis zum „Adjeu-Welt“-Kapitel verfallen war –, hat im übergreifenden Zusammenhang der *Simplicianischen Schriften* noch eine weitere Funktion. Die Teufelerscheinung in Frauengestalt präludiert und kontrastiert nämlich jene Dämonisierung der Courasche, die im *Trutz Simplex* von all den Männern betrieben wird, die ihr nicht gewachsen sind. Während der Satansbraten, als den sich die Köchin erweist, so wie die Dinge in der *Continuatio* liegen, eine Ausgeburt der Hölle darstellt und in ihrer metaphysischen Existenz wie in ihrer allegorischen Signifikanz auktorial beglaubigt wird, findet die Denunzierung der Courasche als Hexe immer nur im Rahmen der Figurenrede statt, deren Aussage sich der Verfasser des *Trutz Simplex* gerade nicht zu eigen macht. Die Courasche ist keine phantastische Gestalt und daher schlimmstenfalls im metaphorischen Sinne als ‚Teufelsweib‘ zu bezeichnen.

Wenn man diese Relation zwischen der diabolischen Köchin der *Continuatio* und der Courasche im Auge behält, wird das diskursive Gefüge, in dem der *Trutz Simplex* steht, noch etwas dichter, als es sich bereits aufgrund der vielen Querbezüge zwischen der Schmährede des Simplicius, der Gegenrede seines Kurschattens und ihrer Widerlegung im *Seltzamen Springinsfeld* darstellt. Sowohl auf der Ebene der Figureninteraktion als auch auf der Ebene der Textorganisation lassen sich in diesem Gefüge drei die Handlung und ihre Bedeutung tragende Strebungen unterscheiden. Da ist zunächst die Gattungstradition, sodann die Psychologie der Trotz-Reaktion und schließlich noch die Juxtaposition der Geschlechter, Gesinnungen und Gewalten.

1. Die Erwiderung der üblen Nachrede treibt ein poetologisches Prinzip auf die Spitze, das in der intertextuellen Genese der *novela picaresca* angelegt ist. Wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, ist schon der 1554 anonym publizierte *Lazarillo de Tormes* dialogisch, als Verteidigungsschrift gegen eine Anklage, strukturiert, die dem Erzähler zum Prätext einer Lebensdarstellung gerät, in der er sich selbst unfreiwillig

als Schelm demaskiert.⁶ Die polemische Abfolge von Rede, Widerrede und Gegenrede bestimmt sodann nicht nur die Kontrafaktur des *Guzmán de Alfarache* (1599/1604) im *Buscón* (1624), sondern auch die Rivalität, die zwischen dem *pícaro* und der *pícaro* besteht, seitdem ihr Andreas Perez 1605 erstmals eine Erzählstimme verliehen hat. Diese Rivalität bestimmt offenkundig auch das Verhältnis zwischen dem *Simplicissimus Teutsch*, dem *Trutz-Simplex* und dem *Springinsfeld*. In der Gattungstradition ebenfalls angelegt ist dabei von Anfang an der Appell an das Lesepublikum respektive die Selbstrechtfertigung des eigenen Tuns und Lassens vor der öffentlichen Meinung.

2. Die Trotz-Reaktion der Courasche gründet in einer Wut, die physiologisch und psychologisch erklärbar wird, wenn man sowohl ihre Zurichtung durch den Krieg und die Männer bedenkt, die sie vergewaltigt und misshandelt, beleidigt und entwürdigt haben, als auch erkennt, dass ihr Aufbegehren gegen die Meinungsführerschaft der „Herren“ (C 19–20) im Allgemeinen wie gegen Simplicius' Lästerrede im Besonderen die – soll man sagen sublimierte, soll man sagen pervertierte – Fortsetzung ihres sexuellen Begehrens darstellt. In diesem Sinne reflektiert die Selbstdarstellung der Courasche zugleich die Aggressivität ihres erotischen Verhaltens und den Verlust ihrer Attraktivität. Auf beides hatte ihr Widersacher im fünften Buch des *Simplicissimus Teutsch* ausdrücklich hingewiesen. Dort insinuiert Simplex nämlich, dass die Courasche nicht mehr ernsthaft mit jüngeren, schöneren Frauen konkurrieren könne, nicht einmal mehr mit ihrer eigenen Magd. Außerdem suggeriert er, dass ihr forsches, schamloses Verhalten bereits eine Kompensation dieser sexuellen Degradierung sei (vgl. ST 468). Man muss also keineswegs die allegorische Gestalt der Frau Welt bemühen, um die Triebdynamik zu verstehen, die sich im siebten Buch der *Simplicianischen Schriften* Bahn bricht. Es ist eine literarisch stimulierte und kanalisierte Dynamik; stimuliert durch den Prätext der Sauerbrunnen-Episode im *Simplicissimus Teutsch* und kanalisiert durch das Genreformular der Schelmenschelte, die als Lebensbeichte daherkommt

3. Schließlich tritt noch ein weiteres Moment hinzu, das mit den beiden anderen Faktoren zusammenwirkt und doch eigens gewürdigt werden muss. Als Travestie der Bekehrungsgeschichte ist der Schelmenroman

6 Vgl. Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 26–34.

schon durch sein Genreformular, wie sich gerade am *Trutz Simplex* zeigt, als Kontrafaktur jener spezifischen Metamorphose angelegt, die Simplicius im Verlauf der *Continuatio* durchläuft. Verstärkt werden so die berechtigten Zweifel an der Authentizität seiner Verwandlung in eine Heiligenfigur. Die Courasche macht jedenfalls schon im ersten Capitel, dem Vorbericht ihrer Lebensgeschichte, klar, dass ihr „noch niemals keine Bekehrung in Sinn [ge]kommen“ sei (C 20). Dem mehrfachen Ja der Herren, die erwarten, dass die Courasche nun endlich zu Kreuze kriechen wird, setzt sie ein entschiedenes Nein entgegen. Was ihr offenkundig „manglet/ ist die Reu“, heißt es (C 21). Und dann folgt unter Hinweis auf ihre „Cholera“ eine Begründung, die vor allem deshalb ernst zu nehmen ist, weil sie das Pathos von Konfession und Metaphysik, das die Schlusskapitel der *Continuatio* durchzieht, mit Bathos unterläuft: „[...] ich kan die Gall nicht heraus nehmen/ solche wie der Metzger einen Säu-Magen umbzukehren und auszubutzen; wie wolte ich dann dem Zorn widerstehen mögen?“ (C 21).

Angespielt wird hier nicht nur auf die Affektenlehre der Humoralphysiologie, auf den Kopf gestellt wird hier vor allem das spirituelle Menschenbild, das die *Continuatio* wesentlich nachhaltiger als der *Simplicissimus Teutsch* lanciert. Die Courasche erscheint im Unterschied zu der vergleichsweise farblosen Gestalt, zu der Simplicius in seiner Eremiten-Höhle auf der Creutz-Insul verblasst, als eine tatkräftige und willensstarke Figur aus Fleisch und Blut. Sie insistiert so nachhaltig auf den körperlichen Aspekten der menschlichen Existenz und der physiologischen Unmöglichkeit, sich mir nichts, dir nichts eine neue psychische Verfassung zuzulegen, dass man darin einen polemischen Grundzug ihres „Tractätleins“ sehen muss (C 151). Angesichts der Tatsache, dass man sich seines Leibes ebensowenig wie der seelischen Folgen seiner Zurichtung durch Zeit, Umwelt und Mitmenschen entledigen kann, wirkt die unverhoffte Läuterung eines Erzgauners und Leutbetrügers wie Simplicius reichlich unglaubwürdig. Viel wahrscheinlicher ist, dass auch er nicht ohne weiteres aus seiner Haut heraus und sich gleichsam inwendig umstülpen kann.

Nimmt man diese drei Momente – die im Gattungsformular des Schelmenromans angelegte Inversion der Bekehrungsgeschichte, die Motivation der polemischen Entgegnung der Courasche und die wiederum genrespezifische Rivalität von *Picaro* und *Picara* – zusammen, erscheint das siebte Buch der *Simplicianischen Schriften* als eine Trotzreaktion, in der die Ich-Erzählerin gegen die scheinheilige Position Sturm läuft, in der sich ihr Antagonist gleichsam verschanzt hat. Seine

rhetorische Trutzburg soll geschleift, seine moralische Überlegenheit eingeebnet werden. Auf die naheliegende Frage, warum sie in die Offensive gehe und ihr schändliches Leben rücksichtslos offenbare, antwortet die Courasche nämlich:

Das thue ich dem *Simplicissimo* zu Trutz! weil ich mich anderer Gestalt nicht an ihm rächen kan; dann nach dem dieser schlimme *Vocativus* mich im Sauerbrunnen geschwängert *scilicet*, und hernach durch einen spöttlichen Possen von sich geschafft/ gehet er erst hin/ und rufft meine und seine eigne Schand/ vermittelst seiner schönen Lebens-Beschreibung vor aller Welt aus; aber ich will ihm jetzunder hingegen erzehlen/ mit was vor einem erbarn Zobelgen er zu schaffen gehabt/ damit er wisse/ wessen er sich gerühmt; und vielleicht wünschet/ daß er von unserer Histori allerdings still geschwiegen hätte [...]. (C 22)

Kurzgeschlossen werden in dieser Absichtserklärung die Motive der Rach- und der Gefallsucht durch ihren gemeinsamen Bezug auf die öffentliche Meinung. Dass der Spötter (*Vocativus*) die Courasche, die ja unfruchtbar ist, keineswegs geschwängert hat, können die Leser noch nicht wissen, als sie diese Äußerung zur Kenntnis nehmen. Falls sie die Lebensbeschreibung des *Simplicius* und die *Continuatio* verinnerlicht haben, wissen sie aber sehr wohl, wessen sich der angeblich geläuterte Vagant dort rühmt. Dieses Eigenlob geht weit über die Behauptung hinaus, der Courasche nicht auf den Leim gegangen zu sein. Es macht also wenig Sinn, den *Trutz Simplex* auf einen Streit um die Auslegung der Sauerbrunnen-Eskapade zu reduzieren. Sowohl der thematische Umfang als auch die strukturelle Anlage der fiktiven Biografien von *Simplicius*, Courasche und Springinsfeld sprechen dagegen. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Vorfall im Sauerbrunnen nur ein belangloser Vorwand der zyklischen Anordnung pseudoautobiographischer Texte ist. Auslegungsrelevant ist vielmehr, dass der Streit um das Bild der Courasche von Anfang an als ein publizistischer Konflikt inszeniert wird, der mit literarischen Mitteln ausgetragen wird.

Mit anderen Worten: Die Motivation der Abfolge von Rede, Gegenrede und Widerrede, aus der sich die diskursive Anordnung der *Simplicianischen Schriften*, einschließlich der *Continuatio*, ergibt, ist keine Formalie, sondern eine Implikatur.⁷ Sie ergibt sich dadurch, dass sowohl

7 Im Unterschied zu einer Implikation, die sich auf die logische und semantische Dimension von Aussagen bezieht, gehören zur Implikatur die sozialen und pragmatischen Aspekte einer Äußerung bzw. Äußerungssituation. Vgl. H. P. Grice: „Logic and Conversation“. In: *Syntax and Semantics*. Vol. 3, Speech Acts. Ed. by P. Cole and J. J. Morgan. New York [et al.] 1975, p. 41–58.

auf der Ebene der dargestellten Handlung, die zugleich die erste Ebene der Selbst- und Fremdbeobachtung ist, als auch auf der Ebene ihrer darstellerischen Vermittlung, die mit der Unterscheidung von Erlebnis- und Erzählperspektive zu einer Beobachtung zweiter Ordnung führt, die öffentliche Meinung als Appellationsinstanz fungiert. So publik und kollektiv wie in der Frühen Neuzeit nicht nur die soziale, sondern eben auch die sexuelle Identität der Personen bestimmt wird, ist es auch ihre moralische Bewertung. Vor allem das Selbstbild der Frau geht nahezu vollständig in dem auf, was sie für andere darstellt. Ob sie als ehrenwertes Mitglied der Gesellschaft gilt oder durch Schandrede und Schelmenschele zu einer unehrlichen Person abgestempelt wird, bestimmt ihre Existenz in einem solchen Ausmaß, dass für sie jede Form der Exotopie schlechterdings undenkbar, also weder reliabel noch viabel ist. Als vollkommen utopisch wird so zum einen die transmundane Sicht der Dinge indiziert, zu der Simplicius im Insel-Exil findet; als nahezu zwingend erscheint umgekehrt die Notwendigkeit, sich öffentlich gegen üble Nachrede zu verwahren.

Dass die Courasche die Argumentation, Simplicius sei kaum besser als sie, exzessiv betreibt, liegt außerdem daran, dass die Eskalation von Zorn und Wut in der Dialektik von Sexualität und Aggressivität angelegt ist, die Grimmelshausen seinen Leserinnen und Lesern immer wieder vor Augen führt. Liebesfrust schlägt um in Gemeinheit und Grausamkeit; brachiale oder verbale Gewalt ist die Folge mangelnder Attraktivität, erotischer Unterlegenheit oder sozialer Degradierung durch die öffentliche Meinung. Ob in der Dorf- und Stadtgemeinschaft oder bei Hof und Heer – alles, was Simplicius, Courasche und Springinsfeld erleben und erleiden, spielt sich *coram publico* ab. Eine Wahrung der Intimsphäre, wie sie in den Bürger- und Menschenrechten späterer Zeiten verankert ist, existiert im Dreißigjährigen Krieg nicht. Er stellt eine Schwundstufe der Zivilisation dar, in der leibliche Bedürfnisse mit Hohn und Gelächter, oft sogar mit seelischer und körperlicher Grausamkeit bedacht werden.

Die gnadenlose und vollkommen verständnislose Verurteilung der Courasche in der „Zugab des Autors“ (C 150) reflektiert diese Grausamkeit und stellt zugleich eine besonders raffinierte Form der Lesesteuerung dar. Da man nämlich voraussetzen muss, dass jeder Mensch, der dem Diskurs der Courasche bis zu diesem Supplement, wie es sich aus der Natur der Textlektüre ergibt, mit offenen Augen gefolgt ist und sich also gerade nicht, wie vom Autor verlangt, „die Ohren vor diesen verfluchten Sirenen verstopft“ (C 150), sondern sich die Stimme der

Frau im doppelten Sinn des Wortes ‚eingebildet‘ hat,⁸ kann dieser Verurteilung unmöglich vorbehaltlos zustimmen. Noch einmal angestachelt wird also der Widerspruchsgeist, der die gesamte Erzählung trägt und belebt; noch einmal vergegenwärtigt wird die Ignoranz und Indolenz, die den Autor wie die anderen Herren der Schöpfung auszeichnet, wenn es um die berechtigten Interessen der Frau auf leibliche und seelische Unversehrtheit geht. Indem die „Zugab des Autors“ die Leseerfahrung des Interpreten eher dementiert als ratifiziert, löst sie eine Beobachtung dritter Ordnung jenseits der Selbst- und Fremdwahrnehmung von erzähltem und erzählendem Ich aus. Diese dritte, reflexive Ebene der Beobachtung repräsentiert der *Seltzame Springinsfeld*, indem er sie im Figurendialog einholt. Während die Titelgestalt noch ganz und gar der Erlebnisperspektive verhaftet ist, vertritt der Schreiber Tromerheim die Erzählperspektive. Mit dem wieder in die Welt zurückgekehrten Simplicius kommt dann aber auf der dritten Ebene der Beobachtung eine Bewertungsperspektive zum Ausdruck, die sich insbesondere von der parteiischen Sicht der Titelgestalt unterscheidet. Den Lesern ist die vernünftige Vermittlung dieser Perspektiven aufgegeben – wobei sie der Autor durch die zugleich dialogische und asymmetrische Anlage des Dialogs unterstützt. Getadelt wird in diesem Dialog vor allem die unbeherrschte, weder selbstkritische noch reflexive Schmähere, in die Springinsfeld anlässlich der Erwähnung der Courasche ausbricht: „[...] ach die Blut Hex! schlag sie der Donner; lebt das Teuffelsvihe noch? es ist kein leichtfertigere Bestia seit Erschaffung der Welt von der lieben Sonnen niemahl beschienen worden! Ey/ ey/ sagte *Simplicius* zu ihm/ was seynd das abermahl vor leichtfertige unbesonnene wort?“ (ST 177–178).

Schon wesentlich moderater fällt das Urteil des Schreibers über die Courasche aus, auch wenn er, vordergründig betrachtet, zunächst in das gleiche Horn wie all jene Männer stößt, denen die beeindruckende Erscheinung der Courasche und das Selbstbewusstsein, mit dem sie auf-

8 Es gehört zu den Implikaturen einer Rollenprosa, wie sie die Lebensbeschreibung der Courasche darstellt, dass sich die Leser mit der Erzählstimme auf eine perspektivische Mimesis einlassen, die ihre Einbildungskraft in bestimmte Bahnen lenkt. Selbst bei einer nicht-identifikatorischen Lektüre wird daher die Erzählstimme die Vorstellung der Leser durch Wortwahl und Tonfall prägen und bestimmte Welt- und Menschenbilder vermitteln. Nach 150 Seiten Text hat man sich die Courasche in diesem Sinne ‚eingebildet‘ also gleichsam ‚im Ohr‘. Mit anderen Worten: Die perspektivische Mimesis involviert zumindest vorübergehend die Übernahme der Einstellungen, die im Wechselspiel von Narration (Text) und Imagination (Leser) erzeugt werden.

tritt, Schrecken einjagen. An seine erste Begegnung mit ihr erinnert sich von Tromerheim so: „Nun diese tolle Zigeunerin/ welche von den andern eine gnädige Frau genannt: von mir aber vor ein Ebenbild der Dame von Babylon gehalten wurde/ wann sie nur auf einem siebenköpfigen Trachen gesessen: und ein wenig schöner gewesen wäre“ (SF 181). Die Ambivalenz des Urteils spiegelt im Rahmen der Fiktion eine reale Erfahrung wider, die Dämononie der Courasche jedoch bleibt virtuell. Nur wenn sie wirklich auf einem siebenköpfigen Drachen geritten wäre, hätte Tromerheim sie tatsächlich für das Sinnbild der Sünde gehalten. De facto kommt er alsbald ins Gespräch mit der Vagantin und bemerkt:

[...] sie redete gar nicht Zigeinerisch/ sonder brauchte eine solche Manier/ die ihren klugen Verstand: und dann auch dieses genugsam zu verstehen gab/ daß sie auch bey Leuthen gewesen und sich mit wunderbarer Verwandlung der Glücksfall weit und breit in der Welt umgesehen: und viel darinn erfahren und gelernet hätte; Jch fandte sie überaus rachgierig [...]. (SF 185)

Der unvermittelte Übergang von der Respektbekundung zum Vorwurf der Rachgier, den das Semikolon bewusst macht, indem es die flüssige Rede des Schreibers unterbricht, muss den Lesern zu denken geben. Wie passt der Charakterdefekt der Rachsucht in das Bild der weltgewandten und lebenserfahrenen Person, das der Schreiber im Umgang mit der Courasche gewonnen hat? Wer ihre Lebensbeschreibung noch einmal unter dieser Fragestellung liest und auf entsprechende Signale und Symptome achtet, stößt überall auf Spuren der Stigmatisierung. Die ersten Anzeichen finden sich in jener Passage, in der es um die erotische Initiation der noch ganz jungen Libuschka in die militante Welt des Dreißigjährigen Krieges geht – eine Initiation, die offenkundig als Parallelaktion zur Gender-Travestie im zweiten Buch des *Simplicissimus Teutsch* angelegt ist.

Als Junge, der auf den Namen Janco hört, verkleidet, entdeckt Libuschka, dass sich ihre sexuelle Begierde im Schlachtgetümmel vermehrt (vgl. C 27). Diese Engführung von Mars und Eros macht nur Sinn als Hinweis auf die enge Verschränkung von Psychologie und Physiologie, von Liebeswunsch und Eroberungslust, Sexualität und Aggressivität. Libuschka-Janco verkörpert diese Verschränkung erotischer und militanter, femininer und maskuliner Triebe geradezu prototypisch. Wichtig ist, dass die Hosenrolle der Libuschka von ihr nicht nur die Verkleidung als Mann, sondern auch verlangt, dass sie lernt, wie sie sich „in den übrigen Geberden verhalten sollte“ (C 24). Über-

zeugend spielen kann man eine Hosenrolle jedenfalls nur, wenn man das beherrscht, was man heute *cross-gender performance* nennt. Lediglich den Tarnanzug anzulegen, würde kaum ausreichen, um in der Welt des Dreißigjährigen Krieges als burschikos zu gelten. Folgerichtig ist bei dieser Travestie auch die Rolle des Hauptmanns, in den sich Libuschka-Janco verliebt, komplementär besetzt, sagt die Courasche vom Rittmeister doch: „er hatte so viel Barts umbs Maul als ich/ und wann er Frauenzimmer-Kleider angehabt hätte/ so hätte ihn der Tausendste vor eine schöne Jungfrau gehalten [...]“ (C 27). Im weiteren Verlauf der Handlung führt das Dilemma, in das die Heroine durch die Geschlechtsreife gerät – die anschwellenden Brüste sind von außen auf Dauer ebenso wenig zu übersehen wie der innerliche Brand im Herzen (vgl. C 29) – alsbald zu einer Rauferei, bei der ein Mann Libuschka-Janco zwischen die Beine greift. Für die Verknüpfung der erotischen Thematik mit dem Problem der Gewalt und der Dialektik von Simulation und Dissimulation entscheidend ist die Erfahrung, dass der Mann das Geheimnis nicht verrät, weil er befürchten muss, entweder noch mehr Prügel einzustecken oder zum öffentlichen Gespött zu werden, wenn herauskommt, dass er von einem Mädchen vermöbelt worden ist (vgl. C 30).

Ebenso folgenreich ist die List, mit der sich Libuschka-Janco aus der Verlegenheit behilft, dem Rittmeister die aus seiner Sicht unverhältnismäßige Aggressivität erklären zu müssen, die sie in der Rauferei an den Tag gelegt hat. Um ihre Geschlechtsidentität zu kaschieren, sagt sie nämlich, ihr Gegner habe ihr nach der „*Courage*“ gegriffen (C 30). Es ist eminent wichtig zu erkennen, dass sie damit nicht nur einen euphemistischen Begriff für das weibliche Genital gebraucht, sondern zu verstehen gibt, dass sie sich bei der Ehre gepackt fühlt. Einer Jungfrau, die in Männerkleidern steckt, in den „Schlitz“ (C 29) zu fassen – dies ist der Ausdruck, den die Erzählerin selbst gebraucht – stellt nicht nur einen körperlichen Übergriff, sondern einen Angriff auf den sozialen Status der Person dar. Öffentlich relevant an der Sexualität eines Menschen ist die Achtung, die mit dem Dasein als Mann oder Frau verbunden wird. Unehrenhaft ist jede Form der Transsexualität, da sie die Person zum Gespött machen würde. Es geht Libuschka bei der übertrieben heftigen Abwehr des Mannes primär also nicht um ihren Status als *virgo intacta*, sondern um die Wahrung ihrer öffentlichen Erscheinung als Junge. Zwar hängt ihre Verkleidung ursächlich damit zusammen, dass sie einer drohenden Vergewaltigung durch marodierende Soldaten entgehen wollte – der Tarnanzug fungiert jedoch, so wie die

öffentliche Meinung beschaffen ist, als Zwangsjacke. Käme coram publico heraus, dass Janco ein Mädchen ist, wäre die Jungfräulichkeit der Libuschka ebenso wenig zu retten wie ihr Ruf.

Der Zwangscharakter ihres Rollenspiels wird im Übrigen noch dadurch unterstrichen, dass der Rittmeister auch nachdem er in seinem Burschen die Frau entdeckt und defloriert hat, nach außen hin an der Fiktion festhält, sie sei ein Junge. Er entzieht die Courasche dadurch nicht nur den begehrliehen Blicken potentieller Rivalen; er steigert damit vor allem die Verfügungsgewalt über das Objekt seiner eigenen Begierde. Nicht minder bedeutsam ist die Kehrseite der Geschichte, der Umstand nämlich, dass die Courasche fataler Weise nur dadurch zum Subjekt ihrer Sexualität werden kann, dass sie sich dem Rittmeister anvertraut und so ausschließlich einem Mann unterwirft, dass sie zum *subjectum* seiner Lust und Laune wird. Ihr exhibitionistischer Akt ratifiziert diese Implikatur der Figurenkonstellation: „sihe/ so entblöste ich meinen schneeweissen Busen/ und zeigte dem Rittmeister meine anziehende harte Brüste; sehet/ Herr!/ sagte ich/ hie sehet ihr eine Jungfrau [...]“ (C 31). Wie der Name der Courasche ist auch dieser Akt zugleich kaptiös und frivol – eine Geste der Auslieferung an die Schutzmacht des Mannes und eine Entfachtung seiner Begierde. Folgerichtig verspricht der Rittmeister zwar, die Ehre der Frau wie sein eigenes Leben verteidigen zu wollen,

[...] mit den Wercken aber bezeugte er alsobalden/ daß er der Erste wäre/ der meinem Kränzlein nachstellte/ und sein unzüchtig Gegrabel gefiele mir auch viel besser als sein ehrlichs Versprechen; doch wehrete ich mich Ritterlich; nicht zwar/ ihme zu entgehen/ oder seinen Begierden zu entrinnen/ sondern ihn recht zu hetzen und noch begieriger zu machen; allermassen mir der Poß so artlich angien/ daß ich nichts geschehen liesse/ bis er mir zuvor bey Teuffelholen versprach mich zu ehelichen/ unangesehen/ ich mir wol einbilden konnte/ er würde solches so wenig im Sinn haben zu halten/ als den Hals abzufallen. (C 31)

Die Komik dieser Episode ergibt sich aus der Inauthentizität der von beiden Seiten beteuerten Lauterkeit sowie aus der Instrumentalisierung weiblicher und männlicher Attribute wie Schutzbedürftigkeit oder Ritterlichkeit. Dem Eheversprechen korrespondiert die Verlockungsprämie der Entjungferung; der Durchtriebenheit der Frau, die ihre Reize selbst- und zielbewusst einzusetzen weiß, die Unaufrichtigkeit des Mannes, wobei der eigentliche Witz der Episode natürlich darin liegt, dass Lug und Trug von ihr wie von ihm durchschaut werden und somit Teil des rhetorisch-erotischen Vorspiels sind. Der anschließende Seitenhieb auf

Simplicius, der sich bloß nicht einbilden solle, er habe dieses Spiel im Sauerbrunnen als erster durchschaut und zu seinen Gunsten eingesetzt, unterstreicht die Kontinuität, in der das Thema der Erotik im *Trutz Simplex* steht. Es ist eine Kontinuität der Interaktion und Kommunikation, aber eben auch eine Kontinuität der Charaktermasken, die sie involviert, und damit der notorischen Unaufrichtigkeit aller Beteiligten.

Nachhaltig bestätigt wird die Kontinuität der Themenentfaltung durch die Prävalenz der öffentlichen Meinung. Nichts beschäftigt die Courasche nach ihrer Defloration so sehr wie die Befürchtung, der Rittmeister, der sie offiziell als Kammerdiener ausgibt und inoffiziell, ohne Trauschein, als Ehefrau beansprucht (vgl. C 32), könne „aus der Schul schwatzen/ und mich aller Welt zu Spott und Schand darstellen [...]“ (C 33). Die Vorherrschaft des Mannes über die Frau hängt offensichtlich unmittelbar damit zusammen, dass die Courasche, nachdem sie sich dem Rittmeister hingegeben hat, jederzeit als Freudenmädchen bloßgestellt und so zugleich um ihre Heirat und um die Ehre gebracht werden kann. Zwar wird der Rittmeister dann auf dem Sterbebett doch noch mit der Courasche vermählt, die vorgibt, schwanger zu sein; sein Tod bedeutet aber auch, dass die Witwe, auf sich allein gestellt, ihre Haut nur retten kann, indem sie sie zu Markte trägt. Ermutigt wird sie dazu von jener abgeklärten Dame in Wien, die mit ihren Töchtern das älteste Gewerbe der Welt betreibt. Freilich wird der Hurenlohn der Courasche, da auch in diesem Wirtschaftszweig das moralische Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit regiert, aufgewogen durch den schlechten Ruf, den sie fortan nicht mehr los wird. Angezeigt wird dies dadurch, dass die Courasche fortan den Namen behält, der sie stigmatisiert.

Noch schlimmer als die erotischen Erfolge wirken sich allerdings die militärischen Eroberungen der Courasche aus, als sie Wien verlässt und in den Krieg zieht. Die Schande, von einer Frau überwunden und gefangen worden zu sein, lässt bei den Männern die schlimmsten Rachegefühle entstehen – Gelüste, die sie hemmungslos ausleben durch verbale und nonverbale Gewalt. Misslingt die Zähmung der Widerspenstigen, setzt die Verleumdung ein; gelingt ihre Demütigung, wächst umgekehrt der Zorn der Courasche, den sie im Schachtgetümmel austobt. Und wenn im Kampf der Geschlechter einmal Frieden einkehrt, beenden Krieg und Tod das kurze Glück. Hält eine Beziehung wie im Falle von Springinsfeld hingegen länger an, erweist sich gerade dies als Unglück. Noch vor der traumatischen Begegnung mit diesem Gesellen nimmt jener Major grausam „revange“ (C 68), den die Courage zuvor mit Waffengewalt bezwungen hatte. Die gleichermaßen sadistische wie sexistische Tortur,

der sie von ihm im XII. Kapitel unterworfen wird, ist schon häufig besprochen worden – nicht zuletzt, weil sie symptomatisch für die Dämonisierung der Courasche als Teufelsweib und Hexe ist.⁹

Bei ihrer ersten Begegnung hatte sich der Major „schier zu Tod“ gekränkt, „daß er von einem solchen jungen Weib gefangen worden [...] und sagte: der Teufel möchte mit so einer Hexen etwas zu schaffen haben“ (C 52). Inauguriert wird so der denunziatorische Diskurs, gegen den sich die Courasche auch deshalb wendet, weil sie seine Konsequenzen kennt: die viehische Misshandlung der Frau, die mit dem Vorwurf, eine Hexe zu sein, von jeder Rücksicht und Schonung angenommen wird. Wenn die Courasche im Hinblick auf jene Nacht, in der sich all die Hengste, die der Major bei ihrer zweiten Begegnung mobilisiert, „müd gerammelt hatten“ (C 68), dass ihre „sonst ohnersättliche fleischliche Begierden dermahlen genugsam *contentirt* wurden“ (C 68), dann verdankt sich diese Formulierung entweder ihrem Galgenhumor oder dem Umstand, dass die Courasche in ihr eine zynische Bemerkung der Herren ratifiziert, die sie malträtiiert haben. Überhaupt bestehen viele Wendungen, die sie gebraucht, aus Worten, die die Courasche anderen Figuren entwendet oder, wenn man so will, im Munde umgedreht hat. Ihre zweideutige und zwiespältige Rede entspricht in dieser Hinsicht ziemlich genau Michail M. Bachtins Vorstellung von der dialogischen bzw. agonalen und polemischen Genese des Romans als eines narrativen Diskurses, der implizit oder explizit als Wechselrede inszeniert ist und, wenn die auktoriale Instanz verstummt, zu einer polyphonen Wiedergabe der kontroversen Meinungen tendiert, die sich in einer Sprachgemeinschaft überlagern.¹⁰ Explizit in diesem Sinne ist das Gespräch, das Simplicius, Springinsfeld und Tromerheim zu Beginn

9 Vgl. Italo Michele Battafarano: Erzählte Dämonopathie in Grimmelshausens „Courasche“. In: *Simpliciana* XIX (1997), S. 55–89, insb. S. 69–70.

10 „Eigentlich ist das Wort ein zweiseitiger Akt. Es wird in gleicher Weise dadurch bestimmt, von wem es ist, als auch, für wen es ist. Es ist, als Wort, genau das Produkt der Interaktion von Sprechendem und Zuhörendem. Jedes Wort drückt den ‚einen‘ in Beziehung zum ‚anderen‘ aus“, heißt es in einer Veröffentlichung aus dem Bachtin-Kreis. Vgl. V. N. Voloshinov: *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode der Sprachwissenschaft*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1975, S. 146. Im Hinblick auf das Wechselspiel von Rede, Gegenrede und Widerrede, das die schriftliche Auseinandersetzung zwischen Simplicius und Courasche im fünften, siebten und achten Buch der *Simplicianischen Schriften* bestimmt, muss man zusätzlich auf die Überlagerung der mündlichen Erzählung durch deren Verschriftlichung durch Tromerheim hinweisen, also von einem mindestens dreiwertigen Wort ausgehen.

des achten Buchs führen; implizit ist die Erzählung, mit der sich die Courasche gegen die vorgefasste, maßgeblich von Simplicius beeinflusste Meinung der Herren wendet, mehrstimmig komponiert. Einerseits stellt der Text des *Trutz Simplex* eine Replik auf den *Simplicissimus Teutsch* und die *Continuatio* dar; andererseits hat der Schreiber Tromerheim seine Hand mit im Spiel, kann doch kein Leser mit letzter Gewissheit ausschließen, dass er die mündlichen Äußerungen der Courasche stilisiert oder interpoliert hat. Wenn sie, um nur ein Beispiel zu nennen, gleich im I. Kapitel bemerkt, Simplicius habe ihre „und seine eigne Schand/ vermittelt seiner schönen Lebens-Beschreibung vor aller Welt“ ausposaunt (C 22), so entspricht seine Schande dem Blickwinkel der Courarsche. Als „schön“ wird sie seine Lebensbeschreibung, so hässlich wie sich Simplicius ihr gegenüber verhalten hat, aber wohl nur im ironischen Sinne bezeichnen. Ebenso gut wie mit der Doppeldeutigkeit der Ironie könnte man diese Formulierung damit erklären, dass sie eine Zugabe des Schreibers darstellt und damit seine Bewertung widerspiegelt.

Wie so viele Szenenwechsel in den *Simplicianischen Schriften* scheint auch der Übergang von der Erniedrigung der Courasche im XII. Kapitel zum XIII. Kapitel, in dem sie „wie ein Princessin unterhalten“ wird (C 71), ausschließlich durch das Inversionsschema der Fortuna bestimmt zu sein. Doch ist es, wie eigentlich immer bei Grimmelshausen, etwas komplizierter. Einerseits stellt der geheime Aufenthalt der Courasche im Liebesnest eines dänischen Grafen das Pendant zu Simplicius' Paris-Aufenthalt dar; andererseits unterscheiden sich die beiden Episoden dadurch, dass der *Beau Alman* mit einer List in das erotische Labyrinth hineingeführt wird, während die Courasche mit einer List aus dem Lustschloss herausgeführt werden muss.

Das Elend der alten Courage rührt, wie kurz darauf das XV. Kapitel belegt, nicht zuletzt daher, dass sie im jugendlichen Übermut die Chance vergibt, durch eine ehrliche Heirat zu reüssieren (vgl. C 82). Anstatt auf die Empfindungen des Springinsfeld, der sich ihr schüchtern und ergeben nähert, einzugehen, behandelt sie den Gecken wie einen Leibeigenen und macht sich ihn dadurch zum Feind (vgl. C 87–88). Folgerichtig erklärt er Jahre später dem Schreiber Tromerheim: „Jch kan aber nicht sagen ob ich ihr Mann oder ihr Knecht gewesen sey; ich schätze ich war beydes und noch ihr Narr darzu/ und eben deswegen wolte ich lieber die Geschichten/ so sich zwischen mir und ihr verlobfen/ verschwigen als offenbahr wissen [...]“ (SF 231).

Dass diese Hoffnung vergebens ist, wissen alle Leser, die den Lebensbericht der Courasche kennen. Aus ihm geht nicht nur das Elend ihrer Beziehung zu Springinsfeld hervor. Vielmehr zeigt sich an diesem Ehedrama zum einen, wie sehr sie das martialische Verhalten und patriarchalische Denken ihrer im Krieg sozialisierten Zeitgenossen verinnerlicht hat. Zum anderen wird an diesem Drama deutlich, dass die Courasche den Zenith ihrer Laufbahn überschritten hat. In dem Maße, in dem aus dem Galan ein Grobian wird, erkennen die Leser, dass die Courasche die Männer nicht mehr mit den Waffen einer Frau zu beherrschen und zu lenken vermag. Zwar erreicht Springinsfeld niemals die Kaltblütigkeit seiner Gattin – spätestens als er sie jedoch, einen bösen Traum vorschützend, verprügelt und nackt, wie sie im Schlaf ist, zu einem Lagerfeuer zerrt, um sie dort wie eine Hexe zu verbrennen (vgl. C 122–123), wird klar, dass er im doppelten Sinn des Wortes einiges von ihrer ‚Verschlagenheit‘ gelernt hat. Schon zuvor hatte die Courasche erkannt, dass sie in die Abhängigkeit von ihrem Kumpan geraten war:

Jch wuste wol/ daß der Mann/ welchen mir Spring-ins-felt aber nur *pro forma repraesentiren* muste/ das Hautb meiner Marquendenterey darstellte/ und daß ich unter dem Schatten seiner Person in meiner Handelschafft agirte; auch daß ich bald ausgemarquedentert haben würde/ wann ein solches Hautb mir mangelte/ derohalben gieng ich gar behutsam [mit ihm um]; Jch gab ihm täglich Gelt [...] (C 116),

das Springinsfeld freilich versäuft. Als sich seine Wege und die der Courasche endlich trennen, scheint ihr erotischer und militärischer Abstieg besiegelt. Anzeigt wird dies im Text durch eine Schwächung, die wie bei Simplicius als moralische Bestrafung erscheint und den Besuch im Sauerbrunnen motiviert:

Sihe/ da bekam ich dasjenige/ was mir bereits vor zwölff oder funffzehen Jahren rechtmässiger Weise gebühret hätte/ nemlich die liebe Frantzosen mit wohlgeneigter Gunst? Diese schlugen aus/ und begunten mich mit Rubinen zu zieren [...]. Jch war kaum acht Tag in Saurbrunnen gewesen/ als Herr *Simplicius* Kundschafft zu mir machte; dann gleich und gleich gesellt sich gern/ sprach der Teufel zum Kohler; Jch trug mich gantz adelich/ und weil *Simplicius* so toll aufzoge und viel Diener hatte/ hielt ich ihnen auch vor einen dapffern Edelmann/ und gedachte/ ob ich ihm vielleicht das Seil über die Hörner werffen und ihn (wie ich schon zum öfftern mehr *practicirt*) zu meinem Ehe-Mann kriegen konte; Er kam meinem Wunsch nach mit völligem Wind in den gefährlichen Port meiner sattsamen Begierden angeseegelt [...] und alsobald fasste ich eine gewisse Zuversicht/ ich hätte ihn schon gewiß an der Schnur/ aber der lose Vo-

gel risse solche entzwey/ vermittelst eines Funds/ dardurch er mir seine große Undanckbarkeit zu meinen Spott und einen eigenen Schaden bezeugte; Sintemal er durch einen blinden Pistolen-Schuß und einer Wasser-Spritze voll Blut/ das er mit durch ein *Secret* beybrachte/ mich glauben machte/ ich wäre verwundet/ wessentwegen mich nicht nur der Balbierer/ der mich verbinden sollte/ sondern auch fast alles Volck in Saurbrunnen hinten und fornen beschauete/ die nachgehends alle mit Fingern auf mich zeigten/ ein Lied darvon sangen/ und mich dergestalt aushöneten/ daß ich den Spott nicht mehr vertragen und erleiden konnte/ sondern ehe ich die Chur gar vollendet/ den Saur-Brunnen mit samt dem Bad quittirte. (C 131–132)

Verblüffend an dieser Gegendarstellung der Courasche wirkt, dass sie relativ ausführlich die Posse schildert, die Simplicius zwar erwähnt, aber nicht näher ausgemalt hatte. Man muss daher zunächst den Eindruck gewinnen, dass die Courasche den exhibitionistischen Akt, zu dem sie im Sauerbrunnen verleitet worden ist, im Text lustvoll redupliziert. In ihrer Rolle als Erzählern agiert sie geradezu aggressiv die Schamlosigkeit aus, die ihr vorgeworfen wird. Dies ist umso bemerkenswerter, als sie zugleich deutlich macht, wie groß ihre Scham damals, im Sauerbrunnen, war. Man darf dabei nicht vergessen, dass die Courasche den Kurort wegen der Französischen Krankheit aufgesucht hat, die ihren Körper entstellt. Auch darf man neben dem intertextuellen Bezug auf das fünfte Buch der *Simplicianischen Schriften* nicht die intratextuelle Relation übersehen, in der ihre unfreiwillige zu ihrer freiwilligen Entblößung steht, mit der die erotische Initiation der Amazone begonnen hatte. Damals, im 3. Kapitel ihrer Lebensbeichte, hatte Libuschka dem Hauptmann ihre jungfräulichen Reize enthüllt; nun, im 24. Kapitel, übersetzt die Courasche das Unbehagen, vor aller Welt als nicht mehr begehrenswertes Luder bloßgestellt worden zu sein, vordergründig betrachtet, in eine Zote. Freudianisch geschulte Leser mögen darin eine Übersprungshandlung sehen; der Kontext des Romans legt eine andere Deutung näher: Wenn die Courasche ihren Lesern, insbesondere den Herren, die sie direkt angesprochen hat, die erlittene Degradierung so plastisch wie möglich, also gleichsam unter Einsatz ihres ganzen Körpers, vor Augen führt, kann das doch nur heißen: Seht her, was Ihr aus einer Jungfrau gemacht habt; mein geschundener Leib spiegelt die vielfache – auch seelische – Vergewaltigung wider, die ich zeit meines Lebens durch Männer erlitten haben.

Die Etymologie lässt das Obszöne als jene Szene erscheinen, die man der öffentlichen Wahrnehmung entzogen hat oder entziehen sollte. Indem die Courasche ihren Körper und seine Verfallssymptome in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit ihrer Leser rückt, begeht sie demon-

strativ einen blasphemischen Akt, der politisch verstanden werden soll: Hoc est corpus meum. Was folgt daraus auf der dritten Ebene der Beobachtung jenseits der dargestellten Szene, in der Interaktion von Text und Leser?

Angenommen, die Courasche wäre, wenn auch mit der Verzweiflung einer Frau, die ihre abnehmende Attraktivität durch Affektation überspielen muss, ehrlich verliebt gewesen in Simplicius: Unter dieser Voraussetzung muss sie sowohl der Streich, den er ihr im Sauerbrunnen gespielt hat, als auch die üble Nachrede, die anschließend im Druck verbreitet worden ist, zutiefst verletzt haben. Die performative Dimension ihrer Trotz- und Trutz-Reaktion – die öffentliche Vergegenwärtigung des Obszönen – wäre dann nicht nur psychologisch verständlich, sondern Ausdruck eines gestischen Verhaltens, das man aus anderen Zusammenhängen kennt von Menschen, die, in die Defensive geraten, die Flucht nach vorn antreten und in aggressiver Manier ausführen, was ihnen vorgeworfen wird. So kontrafaktisch, wie das Gedankenexperiment auf Anrieb anmutet, ist es nicht. Denn dass mit der Courasche ein altes „Rabenaß“ (C 19) das Wort ergriffen hat, bedeutet ja keineswegs, dass sie keine Empfindungen hat. Durch ihren Einspruch gegen die Darstellung des Simplicius wird zum Gegenstand der öffentlichen Meinungsbildung, was sonst nicht vorkommt in den Diskursen der Männer: eine Frau, die sich nicht alles bieten lässt.

Man muss diese womöglich anachronistische Lesart nicht überstrapazieren. Sie hat ihre heuristische Funktion erfüllt, wenn man erkennt, wie leichtfertig man dazu neigt, den *Trutz Simplex* gemäß der Vorgaben und Vorannahmen zu lesen, die im *Simplicissimus Teutsch* entwickelt werden. Die naheliegende Lesart, derzufolge sich im siebten Buch des Romanzyklus eine verschmähte und geschmähte Frau um Kopf und Kragen redet, wird jedenfalls weder der Komplexität der historischen Geschlechterbeziehungen und Verhältnisse noch der Subtilität des Autors gerecht, der dem vermeintlich obszönen Diskurs die performativen Züge einer unfreiwilligen Selbstentblößung verliehen hat, die gerade jene beschämen muss, die sich durch den Anblick einer unehrlichen Frau ihrer moralischen Überlegenheit versichern wollen.

Insgesamt bestätigt die Lebensbeschreibung der Courasche das düstere Bild, das Robert Muchembled in seinem Buch *Die Verwandlung der Lust. Eine Geschichte der abendländischen Sexualität* gezeichnet hat: „Im 16. und 17. Jahrhundert war körperliche Lust nur in

Verbindung mit Schmerzen, Not oder Aufbegehren vorstellbar.¹¹ Der Satz klingt wie ein Resümee des *Trutz Simplex*. Zudem weist Muchembled auf die strenge Überwachung des sexuellen Verhaltens durch die von der Kirche beherrschte öffentliche Meinung hin: „Als Individuum in Erscheinung zu treten weckt Emotionen, Passionen, Lust oder Schmerz, das heißt all das, was ein guter Christ um seines Seelenheils willen unbedingt beherrschen und im Zaum halten muss.“¹² Dass sich die Courasche – auch, was den Hintersinn des Ausdrucks anbelangt – unbeherrscht gibt und ihre Zunge nicht im Zaum halten kann, wirkt, so gesehen, wie eine individuelle Revolte gegen die „massive sexuelle Repression“, von der Muchembled in seinem Buch berichtet.¹³ Diese Repression äußerte sich in der allgemeinen Seelenkontrolle, der Entsexualisierung der Ehe¹⁴ und in der Dämonisierung der Lust. So richtete sich die oft hysterische Hexenjagd vor allem gegen die „Sinnlichkeit der Evastöchter“,¹⁵ die mit dem Satan im Bunde sein mussten, wenn sie nicht keusch und fromm waren. Immer wieder wird die Frau zwischen 1580 und 1680 als Teufelsanbeterin dargestellt, die den Mann zu Todsünden verführt;¹⁶ immer wieder entzündet sich gerade an ihrer Verdorbenheit die erotische Fantasie der Herren, und immer wieder erfährt die Courasche, dass eine Frau, die nicht im Ehestand, oder, was noch schlimmer ist, als „Halb-Wittib“ lebt (C 50), Freiwild ist. Muchembled bestätigt diese Erfahrung: „[...] das Fantasiebild der ‚Hure‘, die angeblich in jeder Frau schlummert, erlaubt es den Männern, einer sexuellen Doppelmoral zu folgen und all die Frauen als leichte Beute anzusehen, die nicht von einem Ehemann beschützt und zugleich bewacht werden.“¹⁷ Am Beispiel Frankreichs erläutert Muchembled vier Typen der Prostitution, die sich mutatis mutandis auch in der Lebensbeschreibung der Courasche finden:

[...] die arme Wanderhure, die von Ort zu Ort zieht und sich auf Jahrmärkten, auf Marktplätzen und in Schenken anbietet; die öffentliche Hure, die man in einer Herberge oder im Freudenhaus besuchen kann; die private Dirne, die sich einige Wochen oder Monate lang einem Mann oder manchmal auch zwei Män-

11 Robert Muchembled: *Die Verwandlung der Lust. Eine Geschichte der abendländischen Sexualität*. Aus dem Französischen von Ursel Schäfer. München 2008, S. 18.

12 Muchembled, *Verwandlung* (wie Anm. 11), S. 30.

13 Vgl. Muchembled, *Verwandlung* (wie Anm. 11), S. 39.

14 Vgl. Muchembled, *Verwandlung* (wie Anm. 11), S. 41.

15 Muchembled, *Verwandlung* (wie Anm. 11), S. 47.

16 Vgl. Muchembled, *Verwandlung* (wie Anm. 11), S. 111.

17 Muchembled, *Verwandlung* (wie Anm. 11), S. 112.

nern widmet und dann anderswo ihr Glück sucht; und die willige Frau des Dorfes, oft eine Witwe, die eher diskret zu Diensten ist und ihren Körper als Gegenleistung für männliche Hilfe anbietet [...].¹⁸

Folgerichtig muss jede moralische Beurteilung der Courasche von den Alternativen ausgehen, die es für Frauen ohne feste Familienbindung im 16. und 17. Jahrhundert tatsächlich gab. Es sind nicht viele. Krieg und Gewalt beherrschen die verkehrte Welt des Dreißigjährigen Krieges, die Grimmelshausen in seinen *Simplicianischen Schriften* schildert. Dieser makroskopische Befund spiegelt sich im Mikrokosmos des Geschlechterkampfes: Es geht grausam zu zwischen Frau und Mann; die psychologische Zerrüttung der Zeitgenossen zeigt sich insbesondere darin, dass die mit der menschlichen Sexualität gekoppelte Aggressivität praktisch alle erotischen Beziehungen bestimmt. Weitgehend aufgehoben wird dabei die theoretische Unterscheidung von körperlicher und seelischer Gewalt. Als weiteres Ergebnis der Untersuchung kann man festhalten, dass die sexuellen Erfahrungen der Figuren stets Erfahrungen der Inauthentizität sind. Die eigenen Gefühle werden simuliert oder dissimuliert; die Empfindungen anderer instrumentalisiert gemäß eines kruden Kalküls der Gewinn- und Verlustrechnung. Erotische Ausstrahlungskraft ist ein symbolisches Kapital, das, wenn Fortuna mitspielt, eingetauscht werden kann gegen sozialen Aufstieg und Anerkennung. Versagt Fortuna ihre Beihilfe, gilt das bekannte Sprichwort: Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen. Hohn – nicht Mitleid – ist die Folge, wenn Erotik nur als Lockmittel eingesetzt und abgekoppelt wird von Caritas und Agape.

Die sich auch und gerade in der Sexualität bahnbrechende Aggressivität des Menschen weist in den ersten fünf Büchern des Romanzyklus freilich noch nicht jene Form der somatischen Traumatisierung auf, die das siebte Buch der *Simplicianischen Schriften* auszeichnet. Hier, im *Trutz Simplex*, wird der Kampf der Geschlechter, der bei Grimmelshausen immer auch ein Kampf um die öffentliche Meinung ist, deutlich rigider und exzessiver als im *Simplicissimus Teutsch* geführt. Gewalt erscheint als eine pervertierte Form der ausgleichenden Gerechtigkeit und somit als Implikatur einer durch den Krieg pervertierten Zivilisation. Als besonders perfide Form der Grausamkeit erscheint der Rufmord, der – vor allem dann, wenn er mit der Dämonisierung der Frau als Hexe einhergeht – bis zur physischen Vernichtung gehen kann. Die Courasche, die wiederholt als Teufelsweib verleumdet wird, hat allen Grund, sich

18 Muchembled, *Verwandlung* (wie Anm. 11) S. 123.

gegen die Meinungsführerschaft jener Herren zu behaupten, gegen die sich ihre Polemik richtet. Mit ihr meldet sich in der deutschsprachigen Literatur erstmals eine Frau zu Wort, die aus der Gemeinschaft der ehrlichen Leute exkommuniziert worden ist und daher außerhalb der Gesellschaft, unter Zigeunern lebt. Nicht gesellschaftsfähig ist die Courasche auch wegen ihrer Unfruchtbarkeit – zweifellos ein Stigma in Zeiten großer Menschenverluste und insofern ein Hinweis auf ihre – in Anführungszeichen – „soziale Nutzlosigkeit“; außer eben als Hure. Wenn der Major sie Erbsen, Symbole der Fruchtbarkeit, auflesen lässt, während er und seine Kumpane die Geschlechtsteile der Courasche beschauen, wird diese zynische Sicht der Dinge szenisch ausagiert. Exakt vor diesem Hintergrund muss man die Entblößung der Courasche im Sauerbrunnen sehen, bei der sie alle Welt von vorne und hinten, einschließlich ihrer Entstellung durch die Französische Krankheit, beschaut. In den gleichen Kontext gehört der Wert, den Simplicius darauf legt, dass die Öffentlichkeit erfährt, dass sein leiblicher Sohn nicht das Kind der Courasche, sondern das ihrer „Cammer-Magd“ ist (*SF* 183). Den Schreiber Tromerheim weist er ausdrücklich an, die Lebensbeschreibung des Springinsfeld so abzufassen, dass „den Leuten zugleich kund würde/ daß sein Sohn der leichtfertigen *Courage* Huren-Kind nicht seye [...]“ (*SF* 294).

Authentisch und überzeugend am *Trutz Simplex* ist – vor allem im Gegensatz zur *Continuatio* –, dass es für die Courasche keine exotopische Perspektive auf die Welt geben kann und dass sie damit leben muss, nicht das letzte Wort zu behalten.¹⁹ Im Unterschied zu Simplicius ist sie nicht wirklich Urheber ihrer Lebensgeschichte, sondern angewiesen auf den Schreiber Tromerheim und die Bereitschaft der Leser, abzusehen von der vorherrschenden, misogynen Meinung. Ihr entspricht die traditionelle Interpretation des Romans als Selbstdarstellung der sündigen Frau Welt, die sowohl die agonale Genese der *Simplicianischen Schriften* als auch den Umstand übersieht, dass die Courasche mit ihrer Erzählung nicht nur gegen die Glaubwürdigkeit von Simplicius' Version der Sauerbrunnen-Episode, sondern auch gegen die Glaubwürdigkeit seiner Konversion zu einem Heiligen in der *Continuatio* Einspruch erhebt. Als wahrhaft geläutert erweist sich Simplicius erst, als er als Gauckelprediger zurückkehrt in die Welt und Springinsfeld ins Wort fällt, sobald dieser die Courasche als Hure und Hexe verlästert. Denn dann widerfährt ihr endlich einmal Gerechtigkeit und nicht Gewalt.

19 Vgl. Michail M. Bachtin: Epos und Roman. „Zur Methodologie der Romanforschung.“ In: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hrsg. von Michail M. Bachtin. Frankfurt a. M. 1989, S. 210–250; hier S. 213.

ANDREAS MERZHÄUSER (London)

Der Leser als Voyeur und Komplize. Zur problematischen Verschränkung von Lust und Gewalt in Grimmelshausens simplicianischem Zyklus

Unter den zehn Büchern des simplicianischen Zyklus scheint Teil I des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes* auf den ersten Blick das konventionellste. Verglichen mit den komplexen autobiographischen Erzählungen des *Simplicissimus* und der *Courasche* ist der Bericht des Michael Rechulin von Sehmsdorff zweifelsohne von eher schlichtem Zuschnitt. In episodischer Reihung schildert der Ich-Erzähler, ein einfacher Hellebardierer, die Erlebnisse und Erfahrungen, die ihm zuteil wurden, nachdem er zufällig in den Besitz des unsichtbar machenden Vogelnestes gelangt war. Dabei dominiert, wie bereits im Titelpuffer angekündigt, die satirische Perspektive. Das magische Vogelnest dient seinem Besitzer – neben der Befriedigung elementarer Bedürfnisse – vor allem der satirischen Einblicknahme in die menschliche Gesellschaft, deren Treiben der zunächst noch recht naive, im Kern gutmütige Träger des Vogelnestes meist kritisch kommentiert, teils auch handfest straft. Doch gerade die vordergründige Konventionalität des formalen Aufrisses gibt Grimmelshausen Gelegenheit, das Werk in einen satirepoetologischen Diskurs zu transformieren, der satirische Kritik vorführt und zugleich problematisiert.¹ So wie das Instrument satirischer Erkenntnis, das Vogelnest, ob seiner magisch-manipulatorischen Qualitäten ein durchaus zwiespältiges Medium darstellt, so erweist sich dem Ich-Erzähler im Durchgang durch die verkehrte Welt auch der Beobachterstatus des Satirikers als zwiespältig. Er ermöglicht ihm zwar eine privilegierte Einblicknahme

1 Zum satirepoetologischen Gehalt des Werkes vgl. auch Dieter Breuer: *Grimmelshausen-Handbuch*. München 1999, S. 105–107; Jörg Wesche: Unsichtbares lesen. Narrative Selbstreflexion in Grimmelshausens „Vogel-Nest“. In: *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 69–82. Der im Folgenden zugrunde gelegte Satirebegriff rekurriert auf: Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens „Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch“*. Göttingen 2002, S. 51–87.

in verborgene Welten und somit ein vertieftes Bewusstsein der Scheinhaftigkeit menschlichen Handelns. Mit diesem Bildungsprozess korreliert allerdings eine zunehmende Entfremdung und Selbstentfremdung des Beobachters, der seine vormalige Urteilssicherheit einbüßt und sich selbst in der Scheinhaftigkeit seiner parasitären Existenz verstrickt, bis er schließlich in einem Akt der Reue das Medium satirischer Erkenntnis vernichtet und sich ins bürgerliche Leben als eine Sphäre reduzierter Komplexität zurückzieht.

Es ist evident, dass der finale Akt des Michael Rechulin von Sehmsdorff, die Zerstörung des Vogelnestes und die Verwerfung der kritischen Beobachterrolle, nicht Grimmelshausens letztes Wort ist. Während der Ich-Erzähler des ersten *Vogel-Nest*-Bandes zu dem Schluss kommt, dass allein Gott das Privileg gebühre, die Heimlichkeiten der Menschen zu sehen und zu strafen, öffnet der Schluss des ersten Teils sogleich die Perspektive auf den zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes* als einer weiteren satirischen Sprossgeschichte des *Simplicissimus* und revoziert somit das voreilige Urteil des einfachen Hellebardierers über die Satire.² Diese abschließende Distanzierung stellt allerdings die satirepoetologische Relevanz des ersten *Vogel-Nest*-Buches nicht grundlegend in Zweifel. Vielmehr artikulieren die satirekritischen Einsichten des Ich-Erzählers grundlegende Problemstellungen, die Grimmelshausens satirische Texte von Beginn an begleiten und prägen. Die Problematik des satirischen Urteils angesichts der unhintergehbaren Perspektivität menschlicher Urteilskraft wird hier ebenso akzentuiert wie die mangelnde Selbstreflexivität traditioneller Satire, die das beobachtende Subjekt nur allzu gerne von der Beobachtung ausnimmt.³ Vor allem

-
- 2 Nicola Kaminski: Der vergessene Schatten. Auf den narratologischen Spuren des ‚Simplicianischen Autors‘ (Teil II). In: *Simpliciana* XXIX (2007), S. 359–379, hier S. 372, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass der Hellebardierer das Vogelnest nicht wirklich vernichtet, sondern es in „sibenzehnhundert Fetzen“ dispergiert, deren jeder die magische Kraft, wie der nachfolgende zweite Band des *Vogel-Nestes* verdeutlicht, in sich forträgt. Vgl. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Das Wunderbarliche Vogel-Nest. Erster Teil*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit. 4. 2), S. 297–447, hier S. 441. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Siglen *WV I, II*).
- 3 Bereits in Grimmelshausens Erstlingsschrift, dem *Satyrischen Pilgram*, finden sich diese satirekritischen Akzentuierungen. Der *Satyrische Pilgram* ist als kritischer Gegenentwurf konzipiert, der den beschränkten Satyrus reflexiv aufhebt. Vgl. Merzhäuser, *Satyrische Selbstbehauptung* (wie Anm. 1), S. 27–50. Die mul-

aber entfaltet der erste *Vogel-Nest*-Band – deutlicher als andere Texte Grimmelshausens – die problematische Lustkomponente, die satirischer Beobachtung eingeschrieben ist. Während das konventionelle Bild von der verzuckerten Pille die *delectatio* als ein sekundäres Beiwerk deutet, das der Wahrheitsvermittlung im Grunde äußerlich ist, zeigt das Beispiel des satirischen Beobachters im ersten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes*, dass der Vorwitz, die Lust, das Verborgene hinter den Masken zu schauen, selbst ein entscheidendes Movens der Satire ist, das dahin tendiert, sich auf Kosten der moraldidaktischen Intentionen zu verselbstständigen. Je mehr sich der unsichtbare Hellebardierer in das Leben der andern vertieft, an dem er ernsthaft nur teilhaben könnte, wenn er seinen Beobachterstatus preisgäbe, desto mehr verfängt er sich in einem Kreislauf von vorwitziger Transgression und scheinhafter Befriedigung:

Zudem war ich allbereit ohne diß ungläublich curios worden/ anderer Leute heimliche *Conversationes* und Anhänge/ so unsichtbarer Weise zu vernehmen/ umb mich damit zu delectiren/ weil ich ausser dessen sonst kein Kurtzweil und Zeitvertreibung haben/ oder eines andern Spasses fähig seyn könte. (*WVI* 376–377)⁴

Als problematisch erweisen sich dabei jedoch nicht so sehr die vom Ich-Erzähler angeführten „*Conversationes*“, als vielmehr die Bereiche des Tabuierten, denen sich die Darstellung des *Vogel-Nestes* schon um der geforderten Vollständigkeit willen nicht verschließen kann. So ist der unsichtbare Beobachter gleich mehrfach stummer – einmal auch eigenaktiver – Teilhaber sexueller Handlungen, die vom vorehelichen Geschlechtsakt über außereheliche Verführungen bis zur Sodomie reichen. Auch wenn sich die Darstellung des Ich-Erzählers im Wesentlichen auf knappe, vorzugsweise akustische Andeutungen beschränkt und durch Kommentare wertende Distanz zum Geschehen aufbaut, bleibt die Darstellung moralischer Transgressionen ein wichtiges Moment des Lesevergnügens, das durch die Präsentationsstrategien des Textes moderiert, aber nicht blockiert wird:

tiperspektivische und selbstreflexive Form des simplicianischen Erzählens ist als Konsequenz dieser Problematisierung zu verstehen.

- 4 Bereits zu Beginn des Textes deutet der Ich-Erzähler an, dass das Vogelnest mit seinem magisch-manipulativen Potential den Nutzer in eine Form der Abhängigkeit führt, „dardurch unsere vorwitzige Begierden an Statt völliger Befriedigung umb etwas auffgehalten: und die Gemüter mit eiteln Träumen angefüllt/ mit nichten aber genugsam contentirt“ werden. (*WVI* 302)

Hierauff hörete ich am Schmatzen/ daß ihm das küssen erlaubt war/ und unlängst hernach noch mehrers/ dann er schertzte ihr das Kränzlein ab/ und hatte durch öfters wiederholen solcher Kurtzweil ein solch wild wesen/ daß die Bettlade darüber lamentirte/ und mir selbst gantz übel darvon ward [...]. (WV I 334)

Als noch problematischer erweist sich allerdings eine zweite Lust, die gleichfalls eng mit der Satire verknüpft ist und im *Wunderbarlichen Vogel-Nest* prominent hervortritt: die lustvolle Bestrafung normativer Transgression. In einigen Episoden verlässt der unsichtbare Held seinen Beobachterstatus, unterbricht moralisch verwerfliche Handlungen und greift als *deus ex machina* strafend ein, um seiner Empörung Ausdruck zu verleihen und den Delinquenten zurechtzuweisen. Dabei greift er, wie im Falle eines auf Verführung und Ehebruch sinnenden Pfarrers, zu teils recht drastischen Mitteln:

Als ich aber das Weib in Gefahr sahe/ ihre Ehr zuverlieren/ wie es sich dann allbereit beyderseits gar artlich darzu schickte/ taurete mich ihre Unschuld; und daß sie durch solche Falschheit von dem jenigen in die Verdammus gestürzt werden sollte/ dessen Beruff war/ ihr durch die Warheit den Weg zum ewigen Leben zu weisen; derowegen als er jetzt in England zu fahren vermeynte/ ergriff ich ihn in der mitten/ und nam ihn untern Arm wie eine Feder/ (dann er war gar leicht/ wie auß seinem Discurs zu vermercken) und fuhr mit ihm zur Stubthür hinauß in Hof/ allwo ich ihn in seiner eignen Mistlachen herumb sudelte/ daß er so schmirig davon außsahe wie ein Kalbsfuß den man bachen wil/ hernach schleiffte ich ihn auff den Mist/ daß er sich wieder ein wenig erholen/ und die Kleidung vertrieffen möchte [...]. (WV I 344–345)

Die kleine Szene ist für den voyeuristisch gesinnten Leser zunächst gewiss eine Enttäuschung. Sie deutet die sexuelle Transgression nur knapp an („als er jetzt in England zu fahren vermeynte“) und unterbricht sie, bevor es zur eigentlichen Entfaltung kommen kann. Doch diese Enttäuschung wird im weiteren Verlauf durchaus wettgemacht. Denn anders als die Sphäre des Sexuellen ist die gewalttätige Bestrafung dem Erzähler ein Gegenstand mimetischer Lust, der gerade ob seiner moralischen Legitimität (Verteidigung der Unschuld, Bestrafung des falschen Seelenhirten) auch den Leser animiert, sein Aggressionspotential im Zuge der Lektüre lustvoll auszuagieren. Diese Legitimation wird zwar bereits im Zuge der Darstellung diskret (die Unschuld ist keine solche) und retrospektiv offen (das erzählende Ich verwirft zuletzt sein im Grunde blasphemisches Treiben) in Zweifel gezogen. Aber gerade diese perspektivische Brechung macht die problematische Verschränkung von Gewalt und Lust im *Wunderbarlichen Vogel-Nest* für

den Leser nachdrücklich erfahrbar. Während die voyeuristische Teilhabe an sexueller Transgression den geltenden moralischen Normen zu offensichtlich widerspricht, als dass sich der satirische Erzähler an ihnen ausgiebig weiden wollte, vermag sich die Lust an der Gewalt – auch der sexuell konnotierten Gewalt – gerade unter den Vorzeichen eines moraldidaktischen *common sense* zu maskieren und auszuleben.

Die impliziten Reflexionen des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes* beleuchten unter satirepoetologischen Vorzeichen schlaglichtartig ein Problemfeld, das für Grimmelshausens simplicianische Texte von grundlegender Bedeutung ist, auch wenn die Gefahr einer voyeuristischen Teilhabe an Sexualität und Gewalt für den *Simplicissimus* zunächst kaum gegeben ist. Denn die berühmten Gewaltdarstellungen im ersten Buch des *Simplicissimus* sind – trotz des im Titelkupfer annoncierten Versprechens einer Komparation der Lust – vor allem bestrebt, die Evokation von Lust im Leser sorgsam zu dosieren. Die perspektivische Bindung an den jungen Simplex erweist sich hierbei als bestechender Kunstgriff:⁵ Der naive Ignotus führt den Leser in die Mitte der Szene, vermittelt durch seinen verstörten kindlichen Blick einen Eindruck von der chaotischen Monstrosität des Geschehens und blockiert zugleich im Leser jeden Ansatz zu einer voyeuristischen *Imitatio* gewalttätigen Lustempfindens. Durch die Mittel der aussparenden Verknappung und perspektivischen Brechung, vor allem auch durch die Privilegierung des Hörsinns gegenüber dem verführerischen Augensinn werden Gewalt, Sexualität und Lust im Text sorgsam entkoppelt. An der Vergewaltigung der Bauernfrauen im 4. Kapitel des I. Buches kann der Leser so wenig wie das erlebende Ich teilhaben, da die Krieger den jungen Simplex „nicht zusehen liessen/ wie sie mit ihnen umgingen“, und er folgerichtig nur die erbärmlichen Schreie registriert, die das Gewaltgeschehen andeuten, ohne es zu zeigen.⁶ Dort aber, wo Gewalt umständlicher entfaltet wird, wie etwa in der Darstellung der Schlacht bei Wittstock, wird sie von grotesken Als-Ob-Vergleichen eskortiert, die den

5 Zum Verfahren der Gewaltdarstellung im Ersten Buch des *Simplicissimus* vgl. Andreas Merzhäuser: Über die Schwelle geführt. Anmerkungen zur Gewaltdarstellung in Grimmelshausens „Simplicissimus“. In: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Markus Meumann und Dirk Niefänger. Göttingen 1997, S. 65–82.

6 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke I. 1*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 29. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle ST).

unmittelbaren Gewalteindruck brechen und den Leser sogleich auf die Verkehrtheit des Vermittelten lenken. Wiewohl die ersten beiden Bücher des *Simplicissimus* wie kaum ein anderer Text Krieg und Gewalt in den Mittelpunkt der Darstellung rücken, macht die Erzählung Gewalt kaum anschaulich. Sie verweigert dem Leser die ebenso bequeme wie problematische Rolle des passiven Beobachters und zwingt ihn zu einer aktiven Rekonstruktion des Gewaltgeschehens, welche die Lücken ergänzen und die Fehldeutungen des Ignotus korrigieren muss, um ein Bild des Krieges zu gewinnen. Das Vergnügen, das die Erzählung vermittelt, bleibt dabei der Darstellungsabsicht stets funktional, da die komischen Kontrastierungen das Monströse – statt es zu verdecken – gerade pointieren, indem sie die Leselust mit dem Schrecken verkoppeln und somit den Widersinn der Gewalt ästhetisch erfahrbar machen.

Unter den zahlreichen Gewaltdarstellungen der ersten Bücher gibt es allerdings eine, die sich durch ihre Ausführlichkeit und Intensität von den übrigen unterscheidet. In der Kapitelüberschrift als „seltzame Comoedia“ angekündigt, handelt das 14. Kapitel des ersten Buches von den perfiden Folterprozeduren, die Bauern und Soldaten aneinander vollziehen, um die jeweils andere Gruppe zu entehren. Herausgehoben ist dieses Kapitel besonders durch den Umstand, dass die Komik hier nicht bloß erzählerische Zutat ist, um den Widersinn zu pointieren, sondern dass die Kombattanten selbst ihr Tun als „Possen“ begreifen und die Anwendung extremer Gewalt mit den Mitteln grotesker Komik als kurzweiliges Vergnügen inszenieren (vgl. *ST* 53–58). Während die Bauern der Soldateska zu „Spott“ einen Reiter zur schändlichen „Arbeit“ des Hinternleckens zwingen, ihn anschließend grausam verstümmeln und dem Geschändeten auch die Gnade eines raschen Todes noch verwehren, rächen sich die Soldaten an den Übeltätern in einer nicht minder „lustigen“ Art und Weise:

Indessen hatten die andern Soldaten die übrigen vier Bauren/ so gelect waren worden/ auch unterhanden/ die banden sie über einen umbgefallenen Baum/ mit Händen und Füßen zusammen/ so artlich/ daß sie (s. v.) den Hindern grad in die Höhe kehrten/ und nachdem sie ihnen die Hosen abgezogen/ namen sie etliche Klaffter Lunden/ machten Knöpff daran/ und fidelten ihnen so unsäuberlich durch solchen hindurch/ daß der rothe Safft hernach gienge; Also/ sagten sie/ muß man euch Schelmen den gereinigten Hindern außtröcknen. Die Bauren schryen zwar jämmerlich/ aber es war den Soldaten nur ein Kurtzweil/ dann sie höreten nicht auff zu sägen/ biß Haut und Fleisch gantz auff das Bein hinweg war [...]. (*ST* 57–58)

Die perverse Folterprozedur stellt gleichsam eine Urszene dar, die Grimmelshausen in seinen simplicianischen Werken mehrfach durchspielt, um den Problemzusammenhang von Gewalt und Lust zu entfalten. Im Mittelpunkt dieser Szene steht die im Kern sadistische Unterwerfung eines wehrlosen Opfers. Scheinhafte legitimiert durch ein Rachemotiv, das sich aus einem veräußerlichten, substanzlosen Ehrbegriff herleitet, inszenieren die Täter eine grausame, zumeist sexuell konnotierte Performance, die aus der Degradierung der Opfer Lustgewinn zieht. Dabei greifen sie vorzugsweise auf ein grotesk-karnevaleskes Formenrepertoire zurück, das allerdings im Kontext der sadistischen Inszenierung seine heitere Komponente gänzlich einbüßt. Die konventionellen Elemente dieses Repertoires: das Entblößen des gemeinhin Verdeckten, die groteske Verkehrung der Körperteile, die dem Niedrigen, Kotbehafteten die oberste Stelle einräumt, die Fokussierung auf die tabuierten Bezirke des Analen und Sexuellen, dienen hier nicht einer heiteren Befreiung von zivilisatorischen Begrenzungen, sondern der völligen Degradierung der Opfer, die im Zuge des grotesken Theaters ihre personale Würde verlieren.⁷ Zugleich erfüllt die komische Inszenierung noch einen weiteren problematischen Zweck: Sie schafft dem Tabubruch sein voyeuristisches Publikum und bindet einen Kreis Gleichgesinnter ein, der durch sein Gelächter die Folterprozedur legitimiert und ihre Verlängerung einfordert.

Solange der Leser an die Perspektive des jungen Simplex gebunden ist, bleibt diese Inszenierung sadistischer Lust reines Objekt kritischer Darstellung. Der kalte, lediglich registrierende Blick des Jungen, der das, was geschieht, nicht wirklich versteht, unterbindet ein Überspringen der Lust auf das Lesepublikum und dessen emotionale Teilhabe am Theater der Grausamkeit. Erst mit dem Wandel des Helden zum fouragierenden Soldaten von Fortune und der gleichzeitigen Steigerung der *delectatio* im schwankhaften Erzählen erreicht der Roman jenen kritischen Punkt, an dem das Verhältnis von Gewalt und Lust problematisch zu werden droht. Aber auch hier gelingt es der Romanerzählung weitestgehend, die problematischen Implikationen des Erzählansatzes zu bannen, indem sie den Helden als witziges, schlagfertiges Subjekt disponiert, das zum Erfolg grober Gewaltmittel kaum bedarf. Die Streiche, die Simplicius verübt, mögen moralisch fragwürdig sein,

7 Zum grotesken Formenrepertoire des Karnevals und seinen emanzipatorischen Implikationen vgl. Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M. 1987.

doch überschreiten sie nur selten Grenzen, vor denen Autor und Leser zurückscheuen müssten. Besonders deutlich wird die Disposition des Helden im Kontrast zu seinem *alter ego* Olivier. Letzterer verübt als Jäger von Werl „mit Weiberschänden und Plünderungen allerhand *Exorbitantien*“ (ST 247), die allerdings nicht ins Bild gerückt werden, während der Jäger von Soest als gemischter Charakter durchaus zur gebrochenen Identifikationsfigur taugt. Nur gelegentlich deutet sich das verdeckte Gefahrenpotential an – nicht zufällig immer dann, wenn sich der Weg des Helden – wie eingangs des dritten Buches – mit dem seines *alter ego* kreuzt.

Das zweite Kapitel des dritten Buches schreibt die Reihe der Schwankstückchen fort, indem es die listige Rache des Simplicius an Olivier schildert. Die Rollen sind dabei durch den Vorspann, der die Taten Oliviers charakterisiert, klar verteilt. Dem betrügerischen Gewaltmenschen, der unter fremdem Namen seinen Profit erstrebt, steht der um seinen guten Ruf bedachte Jäger von Soest entgegen, der einmal mehr durch sein planendes Ingenium unter Beweis stellt, wer der wahre Jäger ist. Mit Hilfe kluger Verstellung und überlegter Strategie gelingt es ihm, seinen Gegenspieler nächtens in eine Falle zu locken und diesen so zu diskreditieren, dass er sein schändliches Treiben aufgibt. Anders als in anderen Schwankstücklein nimmt dieser Streich jedoch eine brutale Wendung. Im Zeichen der Rache verängstigt Simplicius durch zwei Teufelslarven seinen Gegner so sehr, dass „es ihm gienge wie mir zu Hanau/ da ich den Tantz verderbte/ dann er hofierte die Hosen so voll/ daß schier niemand bey ihm bleiben konte [...]“ (ST 250). Auch den ihm aufgezwungenen Zweikampf kann der vermeintliche Jäger nicht aufnehmen, da er nicht mehr mächtig ist, den Degen zu halten und auf den Füßen zu stehen. Zum Abschluss der Folterprozedur zwingt Springinsfeld den Entehrten sogar, drei Schafen den Hintern zu küssen, und zerkratzt ihn „noch dazu so abscheulich im Gesicht/ daß er außsahe/ als ob er mit den Katzen gefressen hätte [...]“ (ST 251).

Die Szene im Schafstall bei Soest weist in ihrem inszenatorischen Vokabular deutlich auf die grotesken Folterprozeduren zurück, mit denen Soldaten und Bauern unter den Augen des jungen Simplex einander verfolgen. Allerdings werden hier sowohl die Inszenierung selbst als auch die Perspektivierung des Geschehens entscheidend modifiziert. Zum einen nimmt sich die Folterprozedur schon insofern weniger abstoßend aus, als Simplicius die Anwendung psychischer Gewalt gegenüber physischer Folter favorisiert. Zum anderen ist durch den Erzählengang das Opfer so sehr diskreditiert, dass der Leser ermuntert wird,

den Erfolg der Listen und die grotesk-skatologische Bestrafung, die den Hochstapler als Hosenscheißer entlarvt und seine kriegerische Attitude buchstäblich in den Kot zerrt, durchaus zu goutieren. Wie der Ich-Erzähler des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes* die brutale Strafung moralischer Transgressionen in lustvoller Mimesis nachvollzieht, so senkt auch die schwankhafte Erzählung von der Zurechtweisung Oliviers die Schwelle für eine positive Rezeption der Gewalt erkennbar ab und verführt damit den Leser regelrecht, in die Position eines Voyeurs einzurücken.

Zugleich aber entfacht der Erzähltext – analog zum *Wunderbarlichen Vogel-Nest* – eine Gegenbewegung, die darauf drängt, die komplizenhafte Identifikation des Lesers zu hintertreiben: Sie äußert sich deutlich vernehmbar im abschließenden Kommentar des Erzählers, der das Geschehen als schlechte „Rach“ abtut (ST 251). Doch auch die Erzählung selbst ist von einem Begriffsnetz durchzogen, das der ungebrochenen Verspottung entgegenwirkt. So wird der Bösewicht gleich zu Beginn der Tortur als „armer“ Jäger tituiert (ST 250), was im Kontext der grotesken Inszenierung zunächst auch als ironischer Kommentar durchgehen könnte. Da die Geängstigten aber auf die Knie fallen und um Gnade bitten, formiert sich im Text ein Gegendiskurs der Barmherzigkeit, der auch den Jäger von Soest ergreift und ihn schließlich zu einer halbherzigen Verzeihung und Vergebung bewegt.⁸

Der *Simplicissimus* erprobt in den Begegnungen zwischen Simplicius und Olivier eine im Ansatz durchaus riskante Erzählstrategie, die dem Leser eine Überschreitung von Tabuschwellen gestattet. Im Kontext der simplicianischen Autobiographie erscheint dieses Risiko jedoch insofern gebändigt, als sich der Held selbst im Vollzug der Gewalt bereits ihrer Problematisierung öffnet und somit die Grenzüberschreitung als notwendigen Bestandteil eines selbstreflexiven Prozesses der Läuterung ausweist, den der Leser als kritischer Begleiter nachvollzieht. Eine kleine Verschiebung des Erzählarrangements reicht indes aus, die Problematik einer ästhetischen Verkoppelung von Gewalt und Lust vollends freizusetzen. Diese Verschiebung vollzieht Grimmelshausen sukzessive in den Folgewerken des *Simplicissimus*, vor allem in der *Courasche* und im zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes*.

8 Der Text legt nahe, dass die Wendung des Simplicius zur Barmherzigkeit auch durch seine eigenen Erfahrungen als Folteropfer zu Hanau motiviert ist. Vgl. die bereits zitierte Bemerkung des Ich-Erzählers, dass es Olivier „gienge wie mir zu Hanau/ da ich den Tantz verderbte/ dann er hofierte die Hosen so voll/ daß schier niemand bey ihm bleiben konte“ (ST 250).

Das zwölfte Kapitel der *Courasche*, gewiss die bekannteste Darstellung sexueller Gewalt bei Grimmelshausen, knüpft in seinem Grundriss an die sadistische Urszene an, die uns aus dem *Simplicissimus* vertraut ist. Unter Führung eines „Obristleutnants“ unterwirft eine Gruppe von Offizieren die bei der Einnahme von Schloss Hoya gefangene Courasche grausamen Folterprozeduren, in deren Mittelpunkt eine Amplifikation sexueller Gewaltakte steht: Courasche wird erst vom Obristleutnant, dann von der Offiziersgruppe und schließlich – unter den Blicken der Offiziere – von den Knechten vergewaltigt. Die intendierte Preisgabe an die Jungen als letzte Steigerungsstufe der Tortur verhindert das unverhoffte Eintreffen eines ehrenhaften Rittmeisters, der das Opfer aus den Händen der Peiniger befreit. Motiviert und legitimiert wird der Gewaltexzess auch in diesem Fall durch die Anwendung eines männlichen Ehrenkodexes, der die Gruppe der Peiniger verbindet. Der Obristleutnant sucht mit seiner grausamen „Rach“ den „Spott“ zu vergelten, der ihm zuteil wurde, als die junge Frau den Offizier in der Schlacht von Höchst „vor der Brigaden“ gefangennahm.⁹ Diese spezifische Motivierung deutet allerdings bereits die grundlegende Differenz an, die zwischen den Folterinszenierungen im *Simplicissimus* und in der *Courasche* besteht. Sowohl die Folterung und Vergewaltigung der Courasche als auch deren retrospektive Darstellung sind Teil eines Geschlechterkampfes, in dem sich die nonkonforme, auf Selbstbehauptung bedachte Heldin mit einer Männerwelt misst, die ihren Anspruch auf Autonomie überwiegend bestreitet und sie als Hure oder Hexe den geltenden normativen Vorstellungen integriert.

Dieser agonale Grundriss bestimmt auch die Rezeption des Werkes, insbesondere die seiner Gewaltdarstellungen, maßgeblich.¹⁰ Einerseits fördern die Rahmenteile der *Courasche*, Titel, Titelpuffer sowie die „Zugab“ des fiktiven Schreibers Philarchus Grossus von Trommenheim, eine misogyne Rezeptionshaltung, die Courasche als Erzfeindin

9 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Trutz Simplex: Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 9–151, hier S. 67. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle C).

10 Die in den letzten Jahren recht intensiv geführte Forschungskontroverse um Grimmelshausens *Courasche* kann hier nicht ausführlich dargestellt werden. Einen guten Einblick gewähren die Beiträge zum Aachener „Courasche“-Kolloquium, die in *Simpliciana* XXIV (2002) publiziert wurden. Meine Ausführungen favorisieren eine multiperspektivische Lektüre des Werkes.

aller züchtigen, ehrbaren Männer, als Meduse und Hure stigmatisiert und somit einer affirmativen Teilhabe an ihrer Bestrafung den Weg bahnt.¹¹ Andererseits wird das Gewaltgeschehen selbst aus der Perspektive des Opfers erzählt, das dabei nicht so sehr seine Opferrolle betont, als vielmehr alles daran setzt, die Peiniger zu diskreditieren und ihnen den Schein der Legitimität zu nehmen, mit dem sie ihr Handeln bemänteln. Indem die Erzählerin zwei Grundkoordinaten christlich-patriarchaler Moral, christliche Ehrbarkeit und männliche Tapferkeit, zum Bezugspunkt ihrer Darstellung erhebt, verdeutlicht sie in kontrastierendem Vergleich die Nichtswürdigkeit der Peiniger. So wie die „Viehischen Unmenschen“ die christlichen Gebote der „Scham“ und „Barmherzigkeit“ verraten (C 68), so spricht auch ihr Verhalten nach der Eroberung von Schloss Hoya dem Ideal eines tapferen Soldaten Hohn:

[...] den andern Tag rissen sie unversehens aus wie die flüchtige Haasen/ hinter denen die Windhund herstreichen/ also daß ich mir nichts anders einbilden konnte/ als daß sie der Tilly jagte/ wiewohl sie nur flohen/ aus Forcht gejagt zu werden [...]. (C 68)

Während die erlebende Courasche das Verhalten der vermeintlichen Kriegshelden zunächst noch im Lichte der geltenden Maßstäbe deutet, die implizieren, dass ein erfahrener Kämpfer allenfalls einer Übermacht weicht, eröffnet sie als Erzählerin dem Leser deren wahre Natur: Anders als der junge Rittmeister, der im zwölften Kapitel als Gegenentwurf eines ehrbaren Soldaten aufgeboten wird, handeln die Offiziere nicht wie tapfere, ehrenhafte Helden, sondern wie Angsthasen, die ihren Geschlechterrollen nicht gerecht werden und in der gemeinsamen Schändung einer im Kampf ‚Mann gegen Mann‘ siegreichen Frau die verlorene Überlegenheit scheinhaft zu behaupten suchen.

In seinem polyperspektivischen Zuschnitt weist das zwölfte Kapitel der *Courasche* eine strukturelle Nähe zur Bestrafungsszene des Olivier im *Simplicissimus* auf. In beiden Fällen wird die Schwelle zur affirmativen Rezeption von Gewalt durch die negative Stigmatisierung des Opfers zunächst abgesenkt, ehe eine erzählerische Gegenbewegung einsetzt, die den Voyeurismus blockiert und das gewalttätige Handeln der scheinhaft legitimierten Täter in Frage stellt. Doch das Verfahren, das die Rezeption der Erzählung steuert, ist in beiden Werken deutlich verschieden. Es fehlt in der *Courasche* die vermittelnde Figur des Erzäh-

11 Vgl. C 10–11 sowie C 150–151.

lers, die den Leser leitet und ihn in einen Modus wägender Urteilsbildung einbindet. Stattdessen überantwortet die Darstellung den Leser einem multiperspektivischen Arrangement, das ihn in stärkerem Maße involviert und ihn zur eigenaktiven Urteilsbildung herausfordert. Damit wächst einerseits die im ersten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes* aufgezeigte Gefahr einer voyeuristischen Fehllektüre, die sich unter dem Deckmantel eines misogynen *common sense* an der sexuellen Gewalt delectiert. Andererseits bietet das offenere Arrangement perspektivischer Umschläge die Möglichkeit, dem Leser die verengte Perspektive voyeuristischer Lektüre erfahrbar zu machen und ihn zugleich mit dem zu konfrontieren, was der Voyeurismus ausblendet: mit der Perspektive des Opfers. Der Leser wird im Nachvollzug der Umschläge zu einem Voyeur zweiten Grades: zu einem Betrachter, der im Bild der sadistischen Offiziere, die sich am Leiden ihres Opfers delectieren, die hässliche Signatur des Voyeurismus durchschaut.

Grimmelshausen hat den Problemzusammenhang von Gewalt und voyeuristischer Lust im zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes*, das vielen Lesern als sein gewagtestes Erzählexperiment gilt,¹² ein letztes Mal variiert und zugespitzt. Als Bekehrungsgeschichte steht das zweite *Vogel-Nest*-Buch dem *Simplicissimus* auf den ersten Blick näher als der *Courasche*. Doch das erzählende Ich, ein vormals geldgieriger und skrupelloser Kaufmann, bleibt selbst im Prozess der Bekehrung noch eine hässliche und bornierte Figur, die sich von ihren Vorurteilen nicht wirklich zu lösen vermag. Der Geschichte, die dieses Ich erzählt, fehlt folgerichtig weitgehend der knappe, ironische Ton simplianischen Erzählens, die Souveränität einer wägenden, selbstkritischen Urteilspraxis. Gleichwohl übt sie auf den Leser eine gewisse Faszination aus, die eng mit der Skrupellosigkeit und sadistischen Boshaftigkeit des Helden verknüpft ist. Wie der Jäger von Soest ist auch er ein Mann der Listen und „Anschläg“, der sein Ingenium darauf verwendet, in den Besitz besonderer Kenntnisse und Fertigkeiten zu gelangen und andere zu übertölpeln. Allerdings hat er *in puncto* Rücksichtslosigkeit und Brutalität dem Jäger einiges voraus. Während dieser seine Opfer gemeinhin schont und selbst die Bestrafung des Gewaltmenschen Olivier nach vollzogener Demütigung aus Barmherzigkeit abbricht, unterwirft sich der Kaufmann in einer vergleichbaren Sequenz zu Beginn der Erzählung keiner Begrenzung. Als er von den ehebrecherischen Absichten seiner Gemahlin erfährt, schmiedet er mit Hilfe eines befreundeten

12 So z. B. Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch* (wie Anm. 1), S. 114.

Apothekers einen groß angelegten Plan, der darauf abzielt, ihr „den Pfeffer“ zu versalzen und die „neue angehende Liebe in ihrer ersten Glut“ auszulöschen (*WV II* 493). Zu diesem Zweck verführt er zunächst ihre noch jungfräuliche Beschließerin, um die „Untreu“ der Gattin, „die sie zwar nur in Sinn genommen/ an ihr würcklich zu *revengiren*“ (*WV II* 494). Sodann arrangiert er ein heimliches Treffen mit seiner Ehefrau, bei dem er selbst im Schutz der Dunkelheit die Stelle des Liebhabers vertritt, betrügt also die Gemahlin mit ihrem eigenen Gatten und straft sie anschließend grausam, indem er sie nach vollzogenem Liebesakt mit Kot besudelt und mit Schlägen übel traktiert.

Das Straf- und Rachemotiv erweist sich jedoch auch hier als rein äußerliche Legitimation. Weder der Ehebruch mit der Beschließerin noch die Perfidie der Strafaktion sind durch die Absicht, dem Ehebruch der Gattin vorzubeugen, ernsthaft gedeckt. Über die wahren Motive des Täters belehrt die Fortsetzung seines Rachefeldzugs, der die Ehefrau und ihren vermeintlichen Beischläfer und Peiniger anderntags zu einem gemeinsamen Mittagessen im Haus des Apothekers zusammenführt. Auf dem Höhepunkt der Szene begeben sich Kaufmann und Apotheker unter Vorwänden aus dem Raum, um sich hinter einem Gitter versteckt als Voyeure ihrer eigenen Listen am Vollzug der Inszenierung zu weiden und die Degradierung der Ehefrau zur wahnsinnigen Furie zu goutieren. An keiner anderen Stelle des simplicianischen Zyklus wird so deutlich, worin die Faszination der inszenierten Folterprozeduren besteht: in der Teilhabe an der Möglichkeit zur gnadenlosen Manipulation. Auch die erotischen und sexuellen Motive, die hier wie andernorts die sadistischen Prozeduren begleiten, sind im Grunde sekundär. Das Sexuelle ist lediglich Mittel zum Zweck, Stimulans der Inszenierung. Wenn der Kaufmann sich der Beschließerin nähert, gilt sein Hauptaugenmerk nicht der Einlösung sexuellen Verlangens, sondern der Verführung selbst, deren Erfolg durch den Geschlechtsakt beglaubigt wird. Ausführlich verzeichnet sein Bericht die Strategien der Manipulation, die die Jungfer nach einem Wechselbad der Gefühle dahin bewegen, ihr „Kränzlein“ herzugeben (*WV II* 498). Die eigentliche Lust liegt für den Kaufmann im Selbstgenuss seiner subjektiven Allmacht, die sich in der beliebigen Manipulation und Entwürdigung seiner Mitmenschen sowie der Zerstörung verlässlicher Interaktion bestätigt.

Und der Leser? Fraglos taugt der widerwärtige Kaufmann, der selbst in seinen Bekehrungsreden selbstbezogen bleibt und nicht zu echter Barmherzigkeit findet, kaum zur Identifikationsfigur. Seine ausführlichen Erzählungen werden zwar von moraldidaktischen Kommen-

turen gerahmt und unterbrochen, aber die Selbstreflexion des reuigen Sünders reicht nicht so weit, die Erzählung selbst zu formen und ihren problematischen Kern, die latent sadistische Disposition neuzeitlicher Subjektivität, zu bewältigen.¹³ Der Lebensbericht protokolliert recht ausführlich und ungerührt die grausamen Winkelzüge des erlebenden Ichs und forciert sogar dessen misogynen Intentionen, indem er etwa die Demütigung der Gemahlin nach vollzogenem Geschlechtsakt mit dem zynischen Satz quittiert: „Aber meines Weibs Freud wäret leyder kurtz!“ (*WV II* 506)

Doch gerade weil jede Form mildernder Vermittlung ausfällt, bleibt dem Leser bei der Lektüre dieser immerhin fünf Kapitel währenden Episode kein anderer Grund des Vergnügens als die Taten des Erzählers selbst, die ihn abstoßen und anwidern, aber zugleich auch in ihrer monströsen Perfidie bannen. Die Lust am Text entspringt hier gerade der Unlust, mit der der Leser der manipulatorischen Energie des Täters und seinen skandalösen Inszenierungen folgt, ohne sich von ihnen lösen zu können. Er stößt, indem er die gelingenden Listen, die Tabubrüche, den Selbstgenuss einer maßlosen Subjektivität nachvollzieht, auf den trüben Faszinationsgrund der Gewalt und erfährt sich selbst als hässliches Subjekt.

Der Durchgang durch die Gewaltdarstellungen des simplicianischen Zyklus gibt zwei miteinander verschränkte Entwicklungslinien zu erkennen: In der vertiefenden Variation jener sadistischen Urszene, die im ersten Buch des *Simplicissimus* exponiert wird, entfaltet Grimmelshausen sukzessive den Problemzusammenhang von Gewalt und Lust, bis er zuletzt, im zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nestes* vollends ihren subjektkritischen Kern eröffnet. Zugleich involvieren seine Erzähltexte das Subjekt des Lesers immer stärker in die Inszenierung der Gewalt und machen die Lust an der Lektüre schließlich selbst zu einer zwiespältigen, problematischen Erfahrung, der sich der Leser nicht entziehen soll und doch nicht überlassen darf. So wie der „*Simplicianische Autor*“ (*WV II* 457) dem Proteus gleich in wechselnde Masken schlüpft, um sich in der Distanzierung von seinen Masken zu gewinnen,¹⁴ so verlangt er auch von seinen Lesern, dass sie sich aus ihrer

13 Zu den subjektkritischen Implikationen der Grimmelshausenschen Texte vgl. Friedrich Gaede: *Substanzverlust. Grimmelshausens Kritik der Moderne*. Tübingen 1989; sowie Merzhäuser, *Satyrische Selbstbehauptung* (wie Anm. 1), S. 139–189.

14 Vgl. die entsprechende Formulierung im berühmten Widmungsgedicht zu *Dietwald und Amelinde*. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Dietwalts und Amelinden anmuthige Lieb- und Leids-Beschreibung*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tü-

passiven Leserrolle lösen und in der Auseinandersetzung mit seinen simplicianischen Ich-Fiktionen der eigenen problematischen Existenz versichern, dass sie sich einem grenzgängerischen Lektüreprozess anvertrauen, der ihre eigene Position als Leser lustiger Erzählungen in Frage stellt.

Diese Neuausrichtung der Leserrolle macht es erforderlich, auch den Begriff der Lust neu zu fassen. Die programmatische Ankündigung des *Satyrischen Pilgrams*, dass der *Simplicissimus* mit einer gegenüber dem traktatförmigen Erstlingswerk „andern und zwar lustigern Manier“¹⁵ aufwarten werde, ist eng mit der Vorstellung eines anschaulicheren, erfahrungsbezogenen Erzählens verknüpft, das dem Leser moralische Fragen nicht abstrakt vermittelt, sondern in ihren Partikularitäten entfaltet. Auch der Titel des *Simplicissimus* lässt sich in diesem Sinne deuten: als Versprechen einer lebensnahen, welthaltigen Lektüre, die humoristisch den Widerspruch zwischen Norm und Realität überbrückt oder possierlich bittere Wahrheiten einkleidet. Die Gewaltdarstellungen der simplicianischen Schriften offenbaren jedoch, dass sich nicht das ganze Werk unter diesen Begriff der Lust fassen lässt, dass sich vielmehr im Zuge der Romanlektüre eine andere Vorstellung von Lust vordrängt, die ein verstörendes Element in sich birgt, weil sie den Leser über Grenzen führt, vor denen er zögert. Diese andere Lust zeigt sich bereits in den ersten Büchern des *Simplicissimus*, wenn sie dem Leser schockartig die Sinnwidrigkeit der Kriegsgewalt vergegenwärtigen, und sie bestimmt nachhaltig die Lektüre der *Courasche* und der *Vogel-Nest*-Bücher, die den Leser selbst als Voyeur und Komplizen der Gewalt in Frage stellen. In den gewagtesten Partien des simplicianischen Zyklus entspringt die Lust am Text gerade der Radikalität, mit der er den Leser involviert und ihm ästhetische Erfahrungen vermittelt, die ihn verunsichern und herausfordern. Es ist dies eine Lust, die selbst mit Gewalt assoziiert ist, einer Gewalt freilich, der sich der Leser aus freien Stücken unterwirft, um sich selbst zu erfahren.

bingen 1967 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 7.

15 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 160.

ULRIKE ZEUCH (Wolfenbüttel)

Verführung als die wahre Gewalt? Weibliche Macht und Ohnmacht in Grimmelshausens *Courasche* und *Simplicissimus*

Grimmelshausen legt schriftlich Zeugnis ab von einem psycho-sozialen Experiment am Menschen unter besonderen, man könnte sagen, extremen Versuchsbedingungen. Was wird aus einem 13-jährigen Mädchen, nennen wir sie Courasche,¹ wenn sie, auf sich gestellt, in eine Wirklichkeit hineinwächst, die bestimmt ist von Krieg und Gewalt?² Wie wird das Schreibexperiment: die männliche Fiktion einer Jungfrau, die in den Krieg kommt, narrativ angelegt und mit welchen rhetorischen Mittel ausgeführt? In welchen diskursgeschichtlichen Kontext stellt Grimmelshausen sein Experiment? Welches Repräsentationsmodell wählt er?

[...] ich weiß die Art der unterschiedlichen Alter eines jeden Weibsbilds/ und bestätige mit meinem Exempel/ daß alte Hund schwerlich bändig zu machen [...]. (C 21)

Im Vorbericht stellt das weibliche Ich klar, dass die repräsentierte, durch menschliches Handeln bestimmte Welt, in die es hineingeboren wird, weder teleologisch oder heilsgeschichtlich ausgerichtet ist noch – für es – moralisch glaubwürdig und vorbildhaft ist noch die Wildheit zu einem Zeitpunkt bändigen kann, da sie bildbar ist: als Heranwachsende. Was der Welt an Glaubwürdigkeit mangelt, bezeugt Courasche, so die erzähltechnisch inszenierte Konstruktion, mit ihrem Exempel – ein

1 Zu neueren Forschungen zur *Courasche* vgl. *Simpliciana* XXIV (2002); Italo Michele Battafarano, Hildegard Eilert: *Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur. Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert*. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2003 (IRIS 21); *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (Text + Kritik. Sonderband VI/08).

2 Zur Unterscheidung von ‚potestas‘ und ‚violentia‘ bei literarischen Frauengestalten vgl. Petra Frank: *Weiblichkeit im Kontext von potestas und violentia: Untersuchungen zum Nibelungenlied*. Diss. Würzburg 2004. <http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus/volltexte/2005/1169/index.html>, Abruf 17.08.2009.

Beispiel für Grimmelshausens durchgängiges Prinzip der Metonymisierung auf allen Ebenen, wobei er das pars-pro-toto-Modell bevorzugt und in unterschiedlichsten Varianten durchspielt. Es wird sich noch zeigen, wie die Metonymie als Trope dabei zum ausgeschriebenen Topos, zur Topographie wird.

Grimmelshausens dargestellte Wirklichkeit ist vorzugsweise bestimmt durch Krieg: den 30-jährigen Krieg zwischen 1618 und 1648, durch die militärischen Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und den Niederlanden in den siebziger Jahren, Gewalt, Folter, Vergewaltigung, Zerstörung, Verwüstung, Rechtswillkür, kurz: Destabilisierung bestehender politischer wie gesellschaftlicher Herrschaft und Ordnung.³

Im Europa des 17. Jahrhunderts ist die auf Versöhnung, Gewaltverzicht und friedliches Miteinander ausgerichtete Botschaft der Bergpredigt des Neuen Testaments noch nicht angekommen – so jedenfalls charakterisiert Grimmelshausen die zwischenmenschlichen Beziehungen seiner Zeit in der *Courasche*⁴. Diese sind bestimmt vom Prinzip der Rache, körperlich wie verbal: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Die in Thomas Hobbes' *Leviathan* dem Naturzustand zugeschriebene Anarchie und Anomie herrschen vor. Am Ende bleibt verbrannte Erde: auf beiden Seiten.⁵

Allerdings sind die Verlierer des Krieges nicht gleichmäßig verteilt: Manche Regionen in Europa, manche Bevölkerungsschichten, manche Bevölkerungsgruppen sind mehr, manche weniger heftig betroffen. In jedem Fall und am ehesten gilt das aber – neben Kindern und Alten – für die Frauen: als Zivilisten unbewaffnet, ungeschützt und somit Freiwild.⁶

3 Hans Medick: Sondershausen als „Schindershausen“. Selbstverortungen und Wahrnehmungshorizonte der Gewalt in Volkmar Happes *Chronicon Thuringiae* aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. In: *Räume des Selbst, Selbstzeugnisforschung transkulturell*. Hrsg. von Andreas Bähr [u. a.]. Köln [u. a.] 2007, S. 173–185, hier S. 183–184.

4 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Courasche, Springinsfeld, Wunderbarliches Vogelneest I und II, Rathstübel Plutonis*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1992 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2). – Die Romane werden im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Siglen *C*, *SP*, *RP*).

5 Thomas Hobbes: *Leviathan*. Ed. with an introd. by J. C. A. Gaskin. Oxford [u. a.] 1998.

6 Herbert A. Arnold: Die Rollen der Courasche. Bemerkungen zur wirtschaftlichen und sozialen Stellung der Frau im siebzehnten Jahrhundert. In: *Die Frau von der Reformation zur Romantik: Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Lite-*

Waltraud Maierhofer hält dafür, dass Grimmelshausen die moralischen Wertmaßstäbe seiner Zeit *ex negativo* als Normbruch in der Literatur abbilde und auf diese Weise die Geschlechterdichotomie in der Gesellschaft verstärke.⁷ Das scheint mir zu einfach, zu allgemein und Grimmelshausens eigentliche Intention zu verkennen. Welche aber ist diese? Um diese Frage zu beantworten, werde ich (1) das biologische und das soziale Geschlecht, (2) den Geschlechterkampf, (3) Courasche als Mensch, sowie (4) die Vagina als Objekt der Macht untersuchen.

I. Vagina alias Courasche

Noch bevor etwas über die Geburt der *Courasche* als *Jungfrau Lebuschka* gesagt wird, kommt eine im 17. Jahrhundert nicht unübliche Variante ihrer Zeugung ins Spiel, die Courasches zukünftige Erfahrungen bereits antizipiert: Auch wenn diese auf bloßem Meinen beruhe, nur Gerücht sei, wie die Ich-Erzählerin sagt, es aber auch nicht besser weiß: Ihre Mutter sei die Tochter eines Bauern, von einem Adeligen geschwängert; die Leibeigenschaft macht derartige sexuelle Übergriffe nicht nur möglich, sondern bietet gleichsam einen rechtsfreien Raum. Die *Constitutio criminalis Carolina* von 1532 jedenfalls ahndet Notzucht als Ehrenraub nur bedingt, bei sogenannten ehrbaren Frauen, nicht aber bei fahrenden Frauen, Huren oder Frauen schlechten Leumunds,⁸ und sie gilt auch nur bedingt: Das Regionalrecht steht über dem Reichsrecht.

Will Lebuschka⁹ ihre Identität als junge Frau, d. h. in ihrer Jungfräulichkeit, erhalten, muss sie als weiblich geltende Attribute verleug-

ratur- und Sozialgeschichte. Hrsg. von Barbara Becker-Cantarino. Bonn 1980, S. 86–111.

7 Waltraud Maierhofer: *Hexen – Huren – Heldenweiber. Bilder des Weiblichen in Erzähltexten über den Dreißigjährigen Krieg*. Köln 2005.

8 *Die peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. (Constitutio criminalis Carolina)*. Kritisch hrsg. von J. Kohler. Halle a. S. 1900, § 119. Vgl. dazu Gesa Dane: „Zeter und Mordio“. *Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen 2005, S. 69–72.

9 Zur historischen bzw. mythischen Bedeutung dieses Namens vgl. Nicola Kaminski: Reine des Bohémiens. Politische Utopie und ‚zigeunernde‘ Textur in Grimmelshausens „Courasche“. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 79–121, hier S. 89: „[...] Reminiszenz an die sagenhafte böhmische Königin Libuschka und ihr mythisches Matriarchat [...]“.

nen: Ihre Haarpracht wird auf der rechten Seite des Kopfes weggeschnitten, und sie schlüpft in Männerkleider. Das Weiblichkeitsideal, dem Lebuschka entspricht bzw. mit dem sie spielt, ist im *Simplicissimus*¹⁰ entworfen:

[...] die Proportion des Leibs schiene vollkommen und ohne Tadel/ Arm und Hände Schneeweiß/ das Angesicht frisch und lieblich/ die schwartze Augen aber voller Feur und Liebreitzender Blick [...]. (ST 395)

In der Verkleidung als Mann aber entgeht Lebuschka dem Schicksal der anderen Frauen, als die Stadt Bragodiz von den kaiserlichen Truppen eingenommen wird: der Notzüchtigung, sprich: Vergewaltigung. Als Janco – der Namenswechsel markiert den Wechsel der Rollen – dient sie einem Rittmeister als Page, zeichnet sich zwar durch die bereits erworbenen Fähigkeiten des sozialen Geschlechts: „Frauenzimmerarbeit“ (C 23) aus, verleugnet aber zu ihrem Schutz ihre Weiblichkeit ein zweites Mal, diesmal im sozialen Geschlecht: Sie passt sich sprachlich an und flucht, sie säuft wie ein Mann, übt sich im Degenfechten, ja lässt sich als Soldat gebrauchen.

Die äußerliche Camouflage des weiblichen Geschlechts ist dabei, obwohl aus Notwendigkeit vollzogen, nicht ohne Reiz (Abenteuer) und Lust, wie das erzählende Ich gesteht. Ja, mehr noch: Die hermaphroditische Doppelgeschlechtlichkeit als doppelte Potenz von männlicher Militanz und weiblicher Sexualität hat für Lebuschka durchaus attraktive Qualitäten. Und sie nimmt auch am Mann androgyne Züge wahr: Ihr Rittmeister habe keinen Bartwuchs und würde in Frauenkleidern durchaus als Jungfrau (!) durchgehen (C 27).

Der doppelgeschlechtliche Weiblichkeitsentwurf ist insofern neu, als die ihr noch am nächsten kommende Amazone immer als Jungfrau gedacht ist und den Mann höchstens zur einmaligen Zeugung vorsieht, nicht aber als konstanten Sexualpartner.¹¹

10 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*“. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1984 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot). – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Tarot im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle ST).

11 Zum antiken Vorbild und seiner Rezeption vgl. Robert Sturm: *Tum saeva Amazon ultimus cecidit metus. Der Zweikampf zwischen griechischem Heros und Amazone, seine Überlieferung in der antiken Literatur und Kunst und seine nachantike Rezeption*.

Mag dieses Experiment der weiblichen Doppelgeschlechtlichkeit auch noch so attraktiv erscheinen: Absolut eindeutig ist ein anderer Unterschied: die Vagina; auf diese wird Lebuschka alias Courasche empfindlichst zurückverwiesen. Als bei einer körperlichen Auseinandersetzung Lebuschka jemand mit mörderischem Griff, wie sie sagt (C 29), ans Geschlecht fasst, reagiert sie hoch emotional: verdrossen, verbittert, halb wahnsinnig, kratzt, beißt, tritt, wehrt sie sich mit als gender-typisch geltenden Mitteln und nennt als Grund ihrer Reaktion, dass ihr nach der *Courage* gegriffen worden sei. Sie wehrt sich mit Händen und Füßen gegen die Offenlegung ihres biologischen Geschlechts, die sie auf der anderen Seite sehnlichst herbei wünscht, um endlich ihr längst erwachtes sexuelles Bedürfnis befriedigen zu können.

Ihr Spiel findet ein jähes Ende, als eben derselbe Rittmeister auf dieses (Sprach-)Spiel nicht eingeht, die doppelgeschlechtliche Metapher (frz. le courage; dt. die Courage) auseinandernimmt und in der Öffentlichkeit nur die männliche Variante gelten lässt. Viel existentieller aber als durch Lust und Abenteuer ist dieses Spiel durch ihr Bedürfnis nach Sicherheit und Schutz bestimmt. Ob das goldfarbene Haar (C 24) oder die entblößte milchweiße (C 118), schneeweiße und harte Brust (C 31) oder das eingespielte Weinen und Seufzen (C 36) oder das Spiel mit sexueller Verweigerung oder das Vorgaukeln der Jungfräulichkeit, so als sei man der erste: Lebuschka alias Courasche weiß, Attribute des biologischen wie sozialen Geschlechts wirkungsvoll einzusetzen (C 43), um das Ziel zu erreichen, um das es ihr neben der Lustbefriedigung explizit geht: die Verehelichung, den damit verbundenen Statusgewinn, Suche nach Sicherheit und Schutz vor Gewalt (C 126–128, 139) nach dem Prinzip „lieber diesem einzigen mit gutem Willen gönnen/ als von der gantzen Parthey mit Gewalt zu dem jenigen gezwungen werden/ was dieser aus Lieb suchte“ (C 139), die Hoffnung auf materiellen Gewinn – spätestens als Witwe (C 35).¹² Lebuschka

tion. Salzburg 2009. Courasches explizite Berufung auf die Amazonen, ihre Identifikationen mit diesen, hindere sie, so Klaus Haberkamm: „Sebel unter dem Schenkel“. Zur Funktion des Hermaphroditischen in Grimms Hausens „Courasche“. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 123–140, „am Ausleben des uneingeschränkten weiblichen Status“ (S. 136).

12 Zum Stand der Witwen in der Frühen Neuzeit, ihren Handlungsspielräumen, etwa der Wiederverheiratung, wie sie sich in der Traktatliteratur, den Trostschriften, Gebetbüchern und Witwenspiegeln zeigt, vgl. Britta-Juliane Kruse: *Witwen – Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin [u. a.] 2007. Dargelegt werden in den von Kruse detailliert analysierten, von Theologen verfassten Schriften vorzugsweise die Normen. Im Lichte dieser Schriften zeigt sich das

verführt und spielt damit ein Spiel der Macht, in dem Verführende(r) gegen Verführte(n), Gewalt gegen Gewalt steht und es, wie immer im Spiel, Verlierer und Gewinner gibt, Betrogene und Beträgende; das Schlimmste, was Courasche passieren kann, ist, für vogelfrei erklärt zu werden (C 80).

Mit der *Courage* bekennt sich die *Courasche* zum Mut. Diesen Namen wird sie nicht mehr los (C 33). Nachdem die Unschuld einmal verloren ist, wird die Vagina zum Ort, an dem der Kampf zwischen Mann und Frau um Macht und Ohnmacht ausgetragen wird: Als Ort, da der Mann sein sexuelles Begehren befriedigt, knüpft die Frau die Verfügbarkeit dieses Ortes an ihre Konditionen (C 87–88). Als Ort höchster Intimität ist sie zugleich der Ort höchster Verletzbarkeit: Durch sie ist die Frau der Vergewaltigung und Bloßstellung, Erniedrigung sowie Schande durch uneheliche/ ungewollte Schwangerschaft ausgesetzt, durch sie erfährt der Mann Verweigerung, Erniedrigung und Verletzung männlichen Stolzes; Mann wie Frau erfahren Betrug und Geschlechtskrankheiten (C 131). Solange die Frau Jungfrau ist, gilt sie als den Männern ebenbürtig, als *virago-quasi vir*.¹³

Weibliche Solidarität erfährt Courasche kaum, nur durch ihre Ziehmutter (C 71, 89, 103, 126); ansonsten ist jede sich die nächste. Aber diese immerwährende Solidarität und Unterstützung in allen Lebenslagen ist für Courasche dafür umso bedeutender: Sie ist das einzig Beständige und Verlässliche in der Unbeständigkeit.

Die *Courage* in ihrer Bedeutung ‚Mut‘ ist dabei mehrdeutig: Die Männer nennen die *Courasche* unter der Annahme, sie sei ein Mann, ‚*Courage*‘ wegen ihres entschlossenen – mannhaften, heroischen – Kampfes gegen den Feind (C 33); später verwendet sie diesen Namen in dieser Bedeutung selbst (C 63) und nutzt ihn funktional, nicht ohne Grund, denn überzeugend ahmt sie den als männlich geltenden Habitus in Körperhaltung und Verhalten nach; indem sie in die Männerdomäne eindringt, subvertiert sie die dem Mann zugeschriebenen Eigenschaften, bis zur Selbstverleugnung als Frau (C 52: „[...] damals war mein höchster Wunsch, daß ich nur kein Weibsbild wäre [...]“), wünscht sich erneut als Hermaphrodit, als beidgeschlechtliches Wesen, aber auch dies vorübergehend eher ein Gedankenspiel, denn das biologische Geschlecht, die

Ausmaß des Normbruchs, den Grimmelshausen mit der *Courasche* repräsentiert. Zur Legitimität des Geschlechtsverkehrs im Witwenstand vgl. S. 183–184.

13 Britta-Juliane Kruse: „*Die Arznei ist Goldes wert*“. *Mittelalterliche Frauenrezepte*. Berlin [u. a.] 1999, S. 127–128.

Vagina, würden Ärzte wie Hebammen (C 52) immer eindeutig der Frau zuordnen, und trete sie noch so männlich auf.

Mut braucht die *Courasche* als Frau, sich mit allen Mitteln und Waffen: Gewehr (C 26), türkischem Säbel (C 44), Degen, Messer, Fausthammer, Pistolen u. ä. (C 107), zur Wehr zu setzen, unbeirrt, furchtlos und wachsam ihr Überleben und ihre Unabhängigkeit zu sichern. Nur einmal scheint ihr der Mut abhanden gekommen: nachdem sie drei Nächte hintereinander vergewaltigt worden ist und nun auch noch den Knechten überlassen werden soll (C 68) und ihr Flehen von niemandem erhört wird, weder von Gott noch von den Herren der Welt. Mut braucht es schließlich als Frau, die Folgen des Machtspiels zu tragen: den vorübergehenden Verlust an Freiheit, die Marter und die Sklaverei – alles Spielarten zwischenmenschlicher Macht- bzw. Ohnmacht-Konstellationen, männlicher- wie weiblicherseits (C 92). Beide nehmen sich in diesem Kampf nichts. Die *Courasche* bringt das selbst auf den Begriff: Als Offiziere bei ihr im Haus, das sie sich zwischenzeitlich zugelegt hat, Winterquartier nehmen,

[...] da war Tag und Nacht nichts als Fressen und Sauffen/ Huren und Buben in meinem Hause / ich liese mich gegen ihnen (sc. Offizieren) an/ wie sie wolten/ und sie musten sich auch hinwiderum/ wann sie nur einmahl angebissen hatten/ gegen mir anlassen/ wie ichs haben wolte [...]. (C 130)

II. Geschlechterkampf

Der Begriff der ‚Rache‘ fällt in diesem Zusammenhang immer wieder: Sie ist der eigentliche Schreibanlass der *Courasche* als – könnte man sagen – niederer Beweggrund. *Courasche* will sich an *Simplicissimus* dafür rächen, „weil ich vom *Simplicio* beydes beschimpfft und verachtet worden“ (C 133), indem er ihrer beider sexuelle Beziehung und sie als alternde Hure, hässliche Vettel öffentlich bloßgestellt hat. Sie zahlt es ihm mit nämlichen Mitteln heim, empfindet Genugtuung darüber, ihn zu treffen in seiner männlichen Eitelkeit und naiven Annahme (C 131–132), er sei der erste gewesen, und schildert, explizit mit ihm als Adressaten, wie sie zum Objekt viehischer Begierden eines ganzen Trupps von Männern wird, die sie alle nacheinander durchvögeln (C 68).

In beiden Kontexten, sowohl in der zentralen Vergewaltigungsszene des 12. Kapitels wie im 15. Kapitel, da Courasche erneut ihren Schreibanlass begründet, fällt der Begriff ‚eingetränkt‘ (C 67, 87), analog zum sogenannten Schwedischen Trunk, einer Folterpraxis des 30-jährigen Krieges, bei der dem Opfer Jauche eingetränkt und auf seinen Bauch gesprungen wird.¹⁴ Einmal wird ihr eingetränkt, einmal trinkt sie selbst ein. Eindeutig ist dabei in der Überschrift des 12. Kapitels die Courasche zweifach als passiv erleidendes Opfer markiert. In beiden Fällen ist das Ziel die öffentliche Bloßstellung als Rache für erfahrene Erniedrigung und Herabsetzung des geschlechtlichen Ansehens und der narrativen Verbreitung des Ehrverlustes. Nur in der Art unterscheidet sich die Rache: schriftlich fixiert für die Nachwelt bzw. am eigenen Leib erfahren. Die schriftliche Fixierung steht dabei in der Tradition der Schelmenschele mit dem Ziel der Ehrabschneidung und Verdoppelung der Schande durch die literarische Gestaltung.

II.1 Courasche als Opfer

Rache jedenfalls ist die Gewalt provozierende Kraft im Kampf zwischen Mann und Frau. Courasche hat einige Jahre zuvor einen ranghohen Militär, einen Major und späteren „Obrist Leutenant“ (C 67), gefangen genommen, welcher, so Courasches Kommentar von damals, „sich schier zu Tod kränckte/ daß er von einem solchen jungen Weib gefangen worden“ (C 52). Nun hat dieser die Chance, sich für die empfundene „Schmach“ (C 68) zu rächen. Und dies tut er gnadenlos: Mehrere Tage hintereinander wird sie jeden Abend vergewaltigt, erst vom Major selbst, dann von den Offizieren, dann von den Knechten, wird nackt ausgezogen und dem Hohn und Spott der Männermeute ausgeliefert; nicht zufällig fallen im Bericht der Courasche Begriffe, die auf den Leidensweg Christi anspielen: Sie erwähnt „Dorn“ und Geißelung (C 69).

Nicht zufällig stellt sie ihren Körper in bloßstellender Nacktheit, analog zum *hoc est corpus meum*, dar – eine Repräsentationsweise, die zwischen Blasphemie und performativer Darstellung der Schuldhaftigkeit der Männer oszilliert. Auf dem Höhepunkt der Erniedrigung muss sie nackt auf dem Boden kriechen und Erbsen auflesen: sie, die Un-

14 Medick, Sonderhausen als „Schinderhausen“ (wie Anm. 3), S. 184.

fruchtbare, die Symbole der Fruchtbarkeit, als Hinweis darauf, dass sie ihre Funktion als Frau, Kinder zu gebären, nicht erfüllt, und das zu Zeiten eines Männer / Soldaten mordenden Krieges.

Während Courasche immer nur von Zweikämpfen berichtet, in die sie als Frau und der Mann als Gegner verwickelt sind – ob wahr und geschönt, sei dahingestellt –, ist dies ein Kampf mit ungleichen Mitteln: Sie ist schutzlos einer ganzen Gruppe von Männern ausgeliefert. Klug, wie sie ist, leistet sie zu Beginn kaum bis keine Gegenwehr, um den Zorn nicht noch mehr anzustacheln, was allerdings nicht nützt, die folgenden Erniedrigungen zu verhindern.

Der Konflikt zwischen dem Oberstleutnant und Courasche ist insofern genderspezifisch, als die individuellen Machtverhältnisse – Courasche hat ihn im Kampf besiegt – zwischen ihnen dem Maßstab des Geschlechts gemäß interpretiert und gewertet werden: Ein Mann kann und darf von einer Frau im Kampf nicht besiegt werden, wenn er ein wahrer Mann sein will. Als militärischer Gegner wird sie nicht ernst genommen. Deshalb wird die im Kampf überlegene Frau zur Hexe bzw. Zauberin (C 67–68) erklärt, ihr Sieg zum Blendwerk des Teufels. Indem der Oberstleutnant sie, eine Kriegsgegnerin, als Hexe bezeichnet, stellt er sie in einen rechtsfreien Raum, der für jede Art willkürlicher Selbstjustiz (C 69) offen ist.¹⁵ Nur der Zufall will es, dass die Vergewaltigungen ein Ende nehmen: Jemand, ein Rittmeister, rettet sie. Da er ranghöher als der Major, zudem von einem „hohen Dänischen Geschlecht“ und „bey dem König in höchsten Gnaden“ (C 70) ist, kehren sich die Machtverhältnisse blitzartig um, und die Peiniger verwandeln sich ebenso blitzartig in demütige Speichellecker, die „auf den Knien um Verzeihung bitten“ (C 70).

Courasche stellt sich in diesem Kapitel als Opfer dar, das wie Christus, verspottet und verhöhnt, unschuldig gelitten hat. Aber bloß deswegen, weil sie Opfer geworden ist, ist sie kein besserer Mensch.¹⁶ Courasche ist auch Täter, ob – analog zu ihrer Erfahrung als Opfer – auch als Anstifterin einer Gruppe von Frauen zur Vergewaltigung eines

15 Wolfgang Behringer: *Hexen. Glaube, Verfolgung, Vermarktung*. München 1998. Zur *Carolina* im Zusammenhang mit den Hexenverfolgungen S. 45, zur Hochzeit der Hexenverfolgung 1626–1630 und den Gründen S. 53–54, zur konfessionellen Verteilung der Hexenverfolgung S. 58–62 sowie zur Geschlechtsverteilung S. 67–68.

16 Rainer Hillenbrand: Courasche als negatives Exempel. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 47–65, hingegen hält dafür: „Courasche ist kein Opfer, sondern Täter [...]“ (S. 53).

Mannes, darüber schweigt sie. Über den Missbrauch ihrer, Courasches, Macht über einen einzelnen Mann aber berichtet sie sehr wohl; dabei stellt sie sich selbst als eine Person dar, die ein derartiges, von Machtbedürfnis getriebenes Täterprofil in Reaktion auf zuvor erfahrene Ohnmacht erst entwickelt hat, zu Anbeginn eher darauf aus, die Machtfrage gewaltlos zu klären; auch verfügt sie über einen positiven Maßstab, den sie der sexuellen Gewalt entgegensetzt. Mann und Frau vereinigen sich um der „Lust“ und der „Freud“ willen (C 68). Doch diese Erfahrung ist in der *Courasche* äußerst rar.

II.2 Courasche als Täterin

Je länger Courasche militärisch Erfolg hat, desto mehr Lust gewinnt sie an diesem Spiel um die Macht. Solange sie gewinnt, ist sie euphorisch und genießt das Gefühl in vollen Zügen, obwohl sie klar sieht, dass zu lang anhaltender Erfolg die Menschen „fett und ausgefüllt“ und bequem macht (C 78). Auf der Höhe der Macht (militärische Erfolge, Beute, Überfluss an Nahrung) zählt sie sich zu den „Herren“ (C 78). Als sie selbst zu verlieren beginnt, fällt sie – vorübergehend – in Melancholie (C 128). „Es gieng mir halt wie den Wittiben/ die von jederman verlasen seyn“ (C 129), kommentiert sie knapp und bezieht sich damit auf ein zeitgenössisches Stereotyp.

Aber nicht nur militärisch genießt sie das Spiel um die Macht, sondern auch in der direkten Beziehung zum Mann. Ein Mann, der nicht die „*courage*“ hat, zu sagen, was er von ihr will, der sie nicht erobert, für den hat sie nur Verachtung und Mitleid übrig (C 83). Eine Möglichkeit, das Spiel zwischen Mann und Frau um die Macht zu begrenzen, ist der Ehevertrag, der die materiellen Machtverhältnisse regelt.¹⁷ Davon macht die Courasche auch mehrfach Gebrauch; in dem einen Fall (C 62–63) gelingt ihr dabei eine glückliche Beziehung, im anderen Fall endet die Beziehung im Desaster. Deutlich wird, dass eine noch so detaillierte Regelung der Machtverhältnisse nichts nützt, wenn die Vertragspartner sich nicht daran halten.

In Springinsfeld findet Courasche ihr ideales Opfer: ihr hörig, von ihr abhängig, in Liebe zu ihr „ersoffen“ (C 89). Auch mit Springinsfeld

17 Vgl. Kruse, *Witwen* (wie Anm. 12), S. 271–272.

schließt sie einen Vertrag (C 91, 106), aber dieser ist grundlegend anderer Qualität, denn er legt, ohne dass sie offiziell heiraten würden, die psychosozialen Machtverhältnisse fest; diese sind im Roman keineswegs von vornherein bestimmt: als selbstverständliche Herrschaft des Mannes über die Frau; sie sind vielmehr das Resultat von Aushandlungen der jeweiligen Position, verbal oder körperlich, mehr oder weniger gewaltsam: „[...] es muß zuvor darumb gefochten seyn/ damit ich (sc. Leutnant) wisse/ wer dem anderen künfftig zu gehorsamen schuldig“ (C 48), sagt in einem anderen Zusammenhang ein männlicher Kontrahent. Die offizielle Heirat knüpft Courasche geschickt an eine Kondition, die Springinsfeld nie wird einlösen können: sie zu schwängern, sei es, dass sie ihn nicht für standesgemäß hält, sei es, dass sie jemanden braucht, der ihr bedingungslos zu Diensten ist bei ihrer Marktentendenz, sei es, dass sie ihre erfahrene Erniedrigung kompensieren will.

Courasche bestimmt die Rollen, die Springinsfeld zu spielen hat: Nachts ist er ihr Mann, „wann ich sonst nichts bessers hatte“ (C 92), tags Knecht, und, so es sinnvoll ist, spielt er den Herrn und Meister (C 92), sie richtet ihn ab „wie einen jungen Wachtelhund“ (C 107, 114) und gibt ihm genügend Geld, dass er nichts zu klagen hat. Dieses Spiel scheint anfangs gut zu gehen; allerdings befürchtet Courasche von Anfang an, dass ihr Springinsfeld entgleiten und sie die Kontrolle und Herrschaft über ihn verlieren könnte, was dann auch passiert.

Damit das Spiel nach außen funktionieren kann, muss sich die Courasche darauf verlassen können, dass Springinsfeld ihre jeweiligen Unternehmungen, seien es Raubzüge o. ä., mitträgt; so er ausscheidet und sich anderweitig vergnügt, steht sie schutzlos. Und sie weiß, dass sie seiner nach außen hin als männlicher Schutz und als Herr über sie bedarf, auch wenn er für sie nur ‚pro forma‘ diese überlegene Position einnimmt. Und diese Abhängigkeit nutzt er: Die ihm von ihr nur ‚pro forma‘ zugeordnete Rolle als Herr fordert er bald in der Realität ein. Aus dem Spiel soll Ernst werden. Und er wird ihr gegenüber gewalttätig (C 117–118) – im Rausch *und* im Schlaf. Im unbewussten, rational nicht kontrollierten Zustand offenbart sich für Courasche die unterdrückte Aggression ihres Opfers.

Der Konflikt zwischen Springinsfeld und Courasche ist insofern genderspezifisch, als die individuellen Machtverhältnisse zwischen ihnen dem Maßstab des Geschlechts gemäß interpretiert und gewertet werden: Ein Mann kann und darf einer Frau nicht folgen, wenn er ein wahrer Mann sein will. Eine Frau hat dem Mann zu folgen und sich

ihm unterzuordnen. Falls sie das nicht tut, ist sie keine Frau. Beide verstoßen gegen diese Norm. Sie versuchen aber, den Anschein zu wahren, um die Folgen des Normverstoßes zu vermeiden, und spielen beide die gesellschaftlich akzeptierten Rollen, bis das Kartenhaus zusammenbricht, als die unterdrückte Wut des entmächtigten Mannes sich im Zustand verminderter Zurechnungsfähigkeit Bahn bricht.

Dass sich Courasche der Subordination der Frau als gesellschaftlich akzeptierter Rolle und gendergemäßer Erwartung des Mannes an die Frau wohl bewusst ist, sie gezielt einsetzt, zeigt sich auch daran, dass sie, als ihr der Kampf um Macht und / oder Ohnmacht angekündigt wird, zunächst ausweicht und strategisch klug betont, keine Hosen anhaben zu wollen und zu wissen, dass „das Weib nicht aus des Manns Haut/ aber wol aus seiner Seiten genommen worden“ (C 48).

Ein weiterer Aspekt von Courasches Machtausübung liegt in der Gewalt, mit der sie den Schreiber dazu zwingt, ihre Lebensgeschichte aufzuschreiben; wenigstens erfährt dieser ihr Diktat als Zwang und Gewalt, er selbst ist reduziert darauf, als Medium zu dienen, Sprachrohr des erzählenden Ichs zu sein (SP 176–177), statt „frey/ zureden was er will“ (SP 176).

III. Courasche als Mensch: „trutz jederman“ (C 130)

Doch wer ist die Courasche jenseits des biologischen und sozialen Geschlechts? Jenseits binärer Oppositionen von Mann und Frau? Denn bezüglich ihres Frauseins ist klar, dass sie im Vergleich mit anderen Frauen insofern in einer machtvolleren Position ist, als sie unfruchtbar (C 134) und folglich kinderlos ist (C 33–34) bzw. möglicherweise unfruchtbar geworden durch den früh, als junges Mädchen erfahrenen sexuellen Missbrauch (C 68).

Die *Courasche* ist eine Lebenskünstlerin. Sie begreift das Leben als Spiel in verschiedenen Rollen und an verschiedenen Orten, dadurch verkräftet sie die immer wieder erfahrene Ohnmacht und Erniedrigung in diesem Spiel. Weder nimmt sie die Niederlagen persönlich, noch lässt sie sich entmutigen; sie ist nicht empfindungslos, aber sie erlaubt aufgrund ihrer Lebenskraft schwächenden Gefühlen wie der Melancholie keine Macht über sich. Sie weiß: Die Karten werden neu gemischt, bzw. wenn das Rad der *Fortuna* sich dreht, ist sie selbst es, die darauf

bedacht sein muss, ihre „Sach auch anders zu karten“ (C 77); jedes Spiel ist ein Neuanfang. Nur das Altern ist ein unhintergebares Faktum.

Das Zigeunerdasein (C 144) ist die Lebensform, welche diesem Spiel und nomadisierenden Dasein außerhalb staatlicher Kontrolle am ehesten entspricht. Und während sie in ihrer Jugend die engelsgleiche weißhäutige Unschuld spielt und mit kosmetischer Hilfe alles dazu tut, diesen Eindruck zu stärken, passt sie sich nun – ebenfalls mit Hilfe von Kosmetika – der Hautfarbe der Zigeuner an, die als des „Teuffels Leibfarb“ (C 143) gilt.

Bei den Zigeunern kompensiert sie erlittenen Macht-, Ehr- und Herrschaftsverlust. Dort ist sie Herrin, „Königin“, „vornehme Fürstin aller anderer Zigeunerinnen“ (SP 179), Kopf eines Matriarchats, endlich adoriert. Und das genießt sie.

Der Wechsel der Hautfarbe (C 20) indiziert dabei, wie *Bald-Anders* als „alter Proteus“ im *Simplicissimus* (ST 507), den Wechsel von Rollen, nicht der Identität. Identisch mit sich ist die Courasche in ihrer Lebenshaltung. Der Schlüsselbegriff für Courasches Spiel mit dem Leben und Courasches Leben als Spiel ist der Humor. Der hier gemeinte Humor steht zwischen ‚humor‘ als galen’schem Körpersaft, der im Falle von Dominanz die Eigenschaft des Gemüts bestimmt, und rollenbezogener Gewandtheit als nichthöfischer Variante eines *Cortegiano* und seelischer Beweglichkeit; mit Hilfe des Humors distanziert sie sich von eigenen körperlichen wie seelischen Verletzungen.

Der Humor als Haltung zum Leben ist die entscheidende Voraussetzung dafür, dieses Spiel mit genügend Ernsthaftigkeit und genügend Lockerheit, mit Hingabe an den Moment, seine Chancen und Gefahren, mit Einfallsreichtum und Flexibilität im Rollenwechsel zu spielen. Der Humor erlaubt ihr in diesem von Gewalt und Krieg bestimmten Leben (C 92), ohne Bewertung und höchstens verwundert das Leben mit seinen verschiedenen Rollen zu nehmen, wie es ist (C 144). Weder bemitleidet sie sich, noch klagt sie an (C 129). Eben diese Lebenshaltung ist in Grimmelshausens Darstellung der Courasche eigentümlich; für die Frau als Frau jedoch ist sie keineswegs spezifisch; denn auch der Mann kann sie einnehmen. Humor, heißt es im *Springinsfeld* (SP 172–173), sei lebenserhaltend.

Eine zweite, Courasche zugeschriebene, aber ebenso wenig genderspezifische Eigentümlichkeit ist das Geschick, mit dem sie, rhetorisch äußerst versiert, im *Vorbericht* den Leser davon überzeugen will, dass sie keine Verantwortung für ihren sozialen und moralischen Ab-

stieg habe: Die Rollen sei sie „anzunehmen gezwungen“ (C 20) worden. Milieuthoretische Argumente der Experimentalpsychologie vor 1800 vorwegnehmend, macht sie die Vertreter der Kirche dafür verantwortlich, ihr Leben nicht an transzendenten Werten ausgerichtet zu haben: Ihr dies beizubringen habe die Geistlichkeit versäumt, als sie für derartige Unterweisungen noch aufnahmefähig gewesen sei (C 22). Überdies hindere sie daran, Reue zu zeigen und Buße zu tun, das Überwiegen der feuchten Körpersäfte – wie es den Frauen generell zugeschrieben wurde, denn Männer galten als heißer und trockener –¹⁸ „und mit derselbigen die Neigung zum Neid“ (C 21). Selbst Galen in der Nachfolge der humoralpathologischen Schule des Hippokrates wird bemüht, um sich der Verantwortung zu entziehen.¹⁹

Und jetzt, so Courasche weiter, sei es zu spät. Denn das Leben habe sie anderes gelehrt: Nur wer (Geld) hat, kommt durchs Leben. Nur wer sich wehrt, überlebt (C 21). Gegen einen durch moralische Prinzipien, Regeln und Normen bestimmten theoretisch-abstrakten Lebensentwurf setzt sie die eigene langjährige Erfahrung – nicht anders als *Simplicissimus*; auch diesem werden die Rollen zugewiesen, etwa die des Narren (*SP* 56; 396).

Spätestens an dieser Stelle ist klar: Grimmelshausen geht es um die Repräsentation der *conditio humana* jenseits der Geschlechterdichotomie. Der Lebenslauf *und* Erfahrungsbericht der beiden wichtigsten Protagonisten seines literarischen Werks, *Simplicissimus* und *Courasche*, sind parallel konstruiert: Beide sind Kinder pränataler und / oder postnataler Gewalt, obwohl ihre Seelen als *tabulae rasae* konzipiert sind,²⁰ so als sei ein gewaltfreier Neubeginn möglich; beiden wird nur sehr bedingt Bildung und Erziehung zuteil, beide sind, abgesehen von einer einzigen Bezugsperson (Kostfrau, Eremit), ohne Kontakt in der entscheidenden Sozialisierungsphase. Zurück in der Gesellschaft schreiben sich ihnen weitere Erfahrungen von Gewalt und Missbrauch ein. Beide wissen weder, wo sie herkommen, noch, wer ihre Eltern

18 Kruse, „Die Arznei ist Goldes wert“ (wie Anm. 13), S. 77–78.

19 Vgl. ‚Humoralpathologie‘. In: *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Hrsg. von Werner E. Gerabek [u. a.]. Berlin [u. a.] 2005, S. 641–642; Karl Eduard Rothschuh: *Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart*. Stuttgart 1978, S. 185–223.

20 Ulrike Zeuch: Abenteuer als Weg zum nosce te ipsum? Umschlagserfahrung und Selbsterkenntnis bei Grimmelshausen und Wieland. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 24 (2000), S. 176–190; Dieter Breuer: Courasches Unbußfertigkeit – Das religiöse Problem in Grimmelshausens Roman. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 229–242, hier S. 231.

sind, weder *Simplicissimus* noch *Courasche* haben ein weibliches und männliches Vorbild in der Welt, experimentieren mit dem hermaphroditischen Zwitter auf Probe. Beide können – besonders deutlich in *Simplicissimus*' Fall – das ihnen vermittelte abstrakte Wissen nicht aktualisieren, beide leben in der Kontingenz des Hier und Jetzt, der *fortuna* (C 77) und ihren Wechselfällen ausgeliefert. Beide folgen dem Impuls unmittelbarer Bedürfnisbefriedigung, dem Überlebenstrieb, verschiedenen Süchten: der Putzsucht, Rachsucht, Eifersucht, Habsucht, der sexuellen Lust. Beider Eltern sind, wie sich später herausstellt, von hoher Geburt (C 58–59).

Nur in einem, aber wesentlichen Punkt weicht die *Courasche* ab: Ihr Bericht ist kein Bußbericht.²¹ Indem *Courasche* im *Vorbericht* darauf besteht, dass man eine durch die Lebenserfahrungen giftige Galle nicht einfach aus dem Leib reißen und wie einen Saumagen umkehren könne (C 21), dekonstruiert sie *Simplicissimus*' Umkehr oder *conversio* in der *Continuatio* als unglaubwürdig.

Beider Lebensläufe schließlich sind – analog zur Degeneration des Hanfes in der *Continuatio* des *Simplicissimus Teutsch* (ST 514–522) – als soziale Abstiegs geschichten konstruiert, die in der gesellschaftlichen Ächtung enden und sie mit dem Stigma des Außenseiters belegen: als Verbrecher²² bzw. Zigeuner.²³ Beide enden aber, zeitgenössischen Maßstäben zufolge, nicht nur als Außenseiter, sondern auch als Verlierer:

[...] und nun sihe *Simplice*, dergestalt seid wir meiner Rechnung und deiner Lebens-Beschreibung nach/ zu einer Zeit zu Narren worden/ ich zwar bey den Schwaben/ du aber zu Hanau; ich verthät mein Gelt unnützlich/ du aber deine Jugend/ du aber kamest zu einem schlechten Krieg/ ich aber bildet mir vergeblich eine Friedens-Zeit ein [...]. (C 129)

Enden beide auch, von außen betrachtet, als Verlierer, so haben sie doch eines gewonnen: Erfahrung, und zwar beschriebene und im Pro-

21 Andreas Solbach: Grimmelshausens *Courasche* als unzuverlässige Erzählerin. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 141–164, hier S. 160: „*Courasche* legt ihre ‚Generalbeichte‘ sichtbarlich als weltliche Kontrafaktur zu derjenigen ihres Kontrahenten an [...].“

22 Ulrike Zeuch: Wie wird *Simplicissimus* zum „schlime[n] Gesell“? Grimmelshausens Antwort auf die zeitgenössische Ethik. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28 (2003), S. 133–151.

23 Vgl. Christina Kalkuhl, Wilhelm Solms: Unter den Zigeunern. Grimmelshausens Darstellung einer verachteten Minderheit. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 213–227.

zess des Schreibens reflektierte Erfahrung. Was der Schreiber von Courasches Lebensbericht über sie sagt, sie sei „auch bey Leuthen gewesen und [habe] sich mit wunderbarer Verwandlung der Glücksfäll weit und breit in der Welt umgesehen: und viel darinn erfahren und gelernet“ (SP 185), lässt sich auch von Simplicissimus sagen. Beide erzählen im Rückblick ihr Leben: Die Reflexion erfolgt im Nachtrag, nicht *in actu* oder gar *vor* der Handlung. Oder, um es mit den Worten der Courasche zu sagen: Sie erzähle ihr Leben, dass alle Welt erfahre,

[...] daß gemeiniglich Gaul als Gurr: Hurn und Buben eins Gelichters: und keins umb ein Haar besser als das ander sey; gleich und gleich gesellt sich gern [...] und die Sünden und Sünder werden widerumb gemeiniglich durch Sünden und Sünder abgestrafft. (C 22; vgl. 131)

IV. Die Vagina als Objekt der Macht

Die Vagina, wie sie sich in der *Courasche* darstellt, wird metonymisch verwendet als *pars pro toto* für den weiblichen Körper bzw. die Frau bzw. das weibliche Geschlecht allgemein. Sie ist Objekt von Begierde und Lust; zugleich ist sie der Ort, an dem der Kampf der Seele der Frau gegen ihren Leib und ihre – aus Sicht der zeitgenössischen stoischen Ethik wie christlichen Moral – tierischen Bedürfnisse ausgetragen wird. Sie ist der exponierte Schauplatz für Krieg und Streit: der Seele, die den Körper belebt und diszipliniert, Bedürfnisse reguliert, kontrolliert, kanalisiert, sublimiert etc. Sie ist darüber hinaus der Ort, an dem das männliche Bedürfnis nach Herrschaft durch gewaltsame Inbesitznahme ausgelebt, die Angst des Mannes vor dem im Krieg stets drohenden Verlust des eigenen Lebens durch Macht über das Leben der Frau gebannt, seine Gefahr, vom Sieger zum Verlierer zu werden, durch den immer neuen Sieg über die Frau kompensiert wird.

Die Vagina als Objekt der Begierde steht aber für mehr: Sie steht zugleich für das Land, das es zu erobern, und für die Konfession, die es zu besiegen gilt. Ob Körper, Land oder Konfession – in allen drei Fällen geht es um Macht. Und in allen drei Fällen passiert etwas mit dem Objekt, dessen man sich bemächtigt: Es verliert seine Unschuld und wird schwach; dem Körper der Frau wird die Kraft (Konzept der *virago*) genommen; sie gilt nun im Vergleich zum Mann als schwach. Durch die

körperliche, moralische wie religiöse Defloration passiert aber auch etwas mit dem Subjekt der Macht: Auch dieses verliert seine Unschuld. Schließlich passiert etwas mit den Zwecken, durch welche die (gewalt-samen) Mittel geheiligt sein sollen: Sie werden unglaubwürdig, sie werden entweiht.

Die Vagina ist schließlich (Beschreibungs-) Objekt des Autors. Erzähltechnisch tritt er dabei als auktoriale Instanz zurück und gibt dem Selbstverständigungsprozess der Courasche in nicht abschließbarer Dialogizität Raum. Mit erkennbarer Lust schlüpft der Autor in die Rolle der Frau, um im Spiegel des anderen Geschlechts das zu sehen und sichtbar zu machen, was der blinde Fleck des Mannes zu erkennen verhindert, etwa, dass der körperliche Verfall ein unhintergebares Faktum und die Frau als dämonische Hexe bloßes Vorurteil, eine Projektion, eine Konstruktion des Mannes ist. Zugleich spielt der Autor mit der karnevalesken Inversion des grotesken Körpers.

Indem Grimmelshausen die Courasche so konzipiert, wie in den vorangegangenen Kapiteln skizziert, dient sie als Projektionsfläche für die Sehnsüchte des Mannes nach sexuellem Abenteuer, moralisch ungestrafter Lust, ungeahndetem Voyeurismus. Nur eine Position im Kampf um die Macht lässt Courasche – in der Darstellung des Autors – unangefochten: in der sexuellen Vereinigung. Da spielt sie nicht *domina*, da ist der Mann für sie Mann, kein Knecht. Der Rollentausch, die Variabilität des sozialen Geschlechts hat in der *Courasche* eine Grenze: die des biologischen Geschlechts.

V. Zusammenfassung

Die Macht-Ohnmacht-Verhältnisse in der *Courasche* sind äußerst differenziert dargestellt. Weder ist die Frau festgelegt auf eine der gendertypischen Rollen, noch sind die Machtpositionen des sozialen Geschlechts stabil. Eine einmal ausgefochtene, erkämpfte Position kann sich im nächsten Moment ins Gegenteil verkehren. Am Beispiel der Courasche zeigt Grimmelshausen die *conditio humana*, wie er sie aufgrund seiner Erfahrung versteht: Das Leben ist ein Kampf, *homo homini lupus est*, von wenigen befriedeten Momenten des Glücks abgesehen. Das Leben als Kampf zu überleben heißt, dem Überlebenswillen im

„struggle for life“²⁴ zu folgen, der – zumindest bei Courasche – nicht in einen „struggle for stability“ mündet. In der Zeit, die Grimmelshausen beschreibt, bedeutet das: Nur ein *Bald-Anders*, der sich dem Wechsel der Zufälle anpasst, flexibel ist, bewusst gegen Normen verstößt, um die Grenzen konsensuell gebilligten Verhaltens zu testen, mit sozialen Rollen spielt, wird überleben. Der Stand der Unschuld ist ein für alle Mal verloren: Es gibt keinen Rückweg ins Paradies, sondern nur die Wiederkehr eines bzw. den Rückfall in einen vorvertraglichen Zustand; und in einem solchen Zustand schlägt Courasche sich durchs Leben. Aber auch das ist nicht das letzte Wort. Im *Rathstübel Plutonis* (RP 713–715) tritt die Courasche wieder auf: resozialisiert, reintegriert – aus Autors Gnaden, in die Disputiergemeinschaft, ohne dass sie dafür etwas an ihrer Haltung zum Leben hätte ändern müssen bzw. geändert hätte: „Wann aber wünschen gelten und helfen solte/ so wolte ich mir keinen Stand/ sondern nur die Erneuerung deß Werckzeugs wünschen/ zu dem jenigen Handwerck dienstlich/ darinn ich reich zuwerden getraute [...]“ (RP 713–714).²⁵

Das letzte Urteil über die Courasche aber hat weder die göttliche Instanz noch die Gesellschaft, welche abstrakte Verhaltensnormen zum Maßstab nimmt, noch das männliche Subjekt des Autors,²⁶ noch die Protagonisten des Romanzyklus: Simplicissimus, Courasche oder Springinsfeld, sondern der Leser bzw. die Leserin.²⁷ Aber auch da gilt: Es gibt keine ultimative Lesart.

24 Theodore K. Rabb: *The Struggle for Stability in Early Modern Europe*. New York [u. a.] 1975.

25 Zur Courasche in der *Courasche* und im *Rathstübel Plutonis* vgl. Ortwin Lämke: Grimmelshausens „Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche“. Frauenroman zwischen Misogynie und Emanzipationsbestreben? In: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen* (wie Anm. 1), S. 161–172.

26 Vgl. *The Graph of Sex and the German Text. Gendered Culture in Early Modern Germany 1500–1700*. Ed. by Lynne Tatlock. Amsterdam [u. a.] 1994; Lynne Tatlock: Männliches Subjekt, weibliches Objekt: Zur Geschlechterdifferenz in Johann Beers Willenhag-Romanen. In: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*. Hrsg. von Roswitha Jacobsen. Amsterdam [u. a.] 1994, S. 217–240.

27 Dieter Breuer: *Grimmelshausen-Handbuch*. München 1999, S. 88: „Der Leser ist wie so oft bei Grimmelshausen vor die Aufgabe gestellt, die Geister unterscheiden zu lernen. Courasche ist nicht schon verurteilt, weil der ängstliche ‚Autor‘ sie pflichtschuldigst verurteilt.“

Simplicissimi erotische Abenteuer in Paris

Zu den „einprägsamen“ Stellen im *Simplicissimus*,¹ die „jedem Leser [...] in Erinnerung bleiben“,² gehört sicher die Episode am Anfang des IV. Buches, in deren Verlauf der Held nach Paris kommt, dort als überaus erfolgreicher Opernsänger auftritt, danach „wider seinen Willen in den Venus-Berg geführt“ wird, bevor er Reißaus nimmt und rasch um das auf unehrenhafte Weise gesammelte Geld kommt. Die Episode bildet, so Petra Kabus, „de[n] Höhepunkt und das vorläufige Ende von Simplicii irdischer Laufbahn“.³

Astrologisch betrachtet ist die Pariser Episode Teil der „Venus-Phase“ des Romans, einer Zeit also, in der sexuelle Erlebnisse und Genüsse aller Art das Leben des Helden bestimmen.⁴ Sie steht da nicht allein. Zur Venus-Phase gehört ebenfalls der Aufenthalt in Lippstadt, der als eine Vorbereitung auf die Ereignisse in Paris gelten kann.⁵ Es besteht jedoch ein gewichtiger Unterschied: In Lippstadt haben wir es mit erotischen Abenteuern zu tun, die dem herkömmlichen Schema entsprechen, das man z. B. in Charles Sorels *Francion* findet (der Mann verführt eine Frau oder mehrere Frauen), während das, was in Paris geschieht, nach

-
- 1 Zitiert wird aus folgender Ausgabe: Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1967 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot). – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Tarot im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *ST*).
 - 2 So Martin Erich Schmid: Orpheus. Grimmelshausen – Anton Ulrich – Francesco Buti. Die Quelle zum Pariser Opernkapitel im „Simplicissimus“. In: *Argenis* 1 (1977), S. 279–299, hier S. 279.
 - 3 Petra Kabus: *Verkehrte Welt. Zur schriftstellerischen und denkerischen Methode Grimmelshausens im „Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch“*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1416), S. 45.
 - 4 Vgl. Günther Weydt: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Stuttgart 1971, S. 66–67.
 - 5 Auch die Lektüre von Liebesromanen in Lippstadt ist die unabdingliche Voraussetzung für Simplicissimi wirksames Agieren auf der Opernbühne in Paris.

Günther Weydts Worten, dazu geeignet scheint, „an Derbheit und Friivolität manches zu überbieten“.⁶

I

Grimmelshausen hat Paris als Schauplatz der Ereignisse am Anfang des vierten Buchs des Romans wohl nicht durch Zufall gewählt: Martin Erich Schmid bemerkt zu Recht, dass für den Autor offenbar wesentlich sei, „daß sein Held nicht irgendwo, sondern in Paris die genannten Episoden erlebt.“⁷ Die Handlung von Harsdoerffers Novelle *Das gefährliche Vertrauen*, die – so Günther Weydt – die Hauptquelle für die Episode darstellt,⁸ spielt auch in der französischen Hauptstadt, die ziemlich abfällig beurteilt wird,⁹ aber erst bei Grimmelshausen wird diese Tatsache wirklich signifikant: Paris steht als Zeichen für das Laster, besonders für die sexuelle Ausschweifung. Grimmelshausen übernimmt dabei Vorstellungen, die in Moscheroschs *Gesichten Philanders von Sittewald* oder in Zesens *Adriatischer Rosemund* zum Ausdruck kommen. Moscheroschs Urteil über Paris fällt negativ aus: Die Hauptstadt Frankreichs sei eine „kleine Welt“, in der es „Sünden für eine ganze Welt gebe“;¹⁰ unter den Straßen von Paris befinde sich eine mit dem Namen *La Debauche* (die Ausschweifung).¹¹ Deutlicher auf die Handlung im *Simplicissimus* bezogen sind Angaben über Paris in Zesens *Adriatischer Rosemund*: Der Held, Markhold, weilt in Paris und ist da den Aufdringlichkeiten des weiblichen Teils der Bevölkerung, der „Sännen“, ausgesetzt.¹² Paris erscheint nicht nur als ein für die Tugend

6 Günther Weydt: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern, München 1968, S. 57.

7 Schmid, Orpheus (wie Anm. 2), S. 281.

8 Weydt: *Nachahmung* (wie Anm. 6), S. 47–58.

9 Harsdoerffer: *Das gefährliche Vertrauen*. Abgedruckt bei Weydt, *Nachahmung* (wie Anm. 6), S. 316: „[...] diese Statt [gleichet] einem Wald [...] in welchem die wilden und zahmen Thiere gefährlich sind/ und man sich wol für zusehen/ daß man nicht von einem oder andern beschädiget werde/ und die Abenteur ein teurer Abend werde.“

10 Hans Michael Moscherosch: *Gesichte Philanders von Sittewald*. Hrsg. von Felix Bobertag. Berlin, Stuttgart 1883 (Deutsche National-Litteratur 32), S. 69.

11 Moscherosch, *Gesichte* (wie Anm. 10), S. 33.

12 Philipp von Zesen: *Adriatische Rosenmund*. Hrsg. von Max Hermann Jelinek.

des Helden gefährlicher Ort, sondern als ein solcher, wo die Gefahr auf weibliche Initiative zurückgeht. Diese negative Beurteilung Paris' wird durch eine andere Stelle im Roman bestätigt, und zwar durch die Geschichte von Iulus und Avarus in der *Continuatio*: Auch Iulus ist ein Ausländer, der in Paris ein liederliches Leben beginnt, in dessen Verlauf er „die vornembste Huren-Häuser durch schwirbte“, was er damit bezahlt, dass er „die liebe Frantzosen bekam/ und eine Woch oder 4. Schwitzen [...] muste“ (ST 493 und 497). In diesem Zusammenhang erscheint der Bezug, der auf insistierende Weise zwischen der Syphilis und Frankreich hergestellt wird, als offene Behauptung eines kausalen Zusammenhangs zwischen der Unsittlichkeit der Franzosen und der Krankheit.¹³

Die Gleichsetzung Paris' mit dem Laster wird am Anfang des IV. Buches des Romans durch mehrere Einzelheiten erhärtet. Die Ursache, die Simplicissimus für den Antritt der Reise angibt, mag da schon als schlechtes Omen gedeutet werden: Er begleitet zwei Adlige aus „Fürwitz/ Frankreich zu besehen“ (ST 291), was diese Reise von vorneherein unter das Zeichen der sündhaften *curiositas* stellt.¹⁴ Die Motivationen der zwei Adligen, die von Simplicissimus nach Paris begleitet werden, sind alles andere als einwandfrei: Der eine hat, obwohl auf dem Krankenlager liegend, nichts Eiligeres zu tun, als sich „auff die neue Mode kleiden“ zu lassen (ST 292).

Zu den Urteilen über Paris gehört selbstverständlich die scheinbar beiläufige Bemerkung, „wie dann Pariß ohne das eine sehr kothige Stadt ist“ (ST 304). Die imaginäre Etymologie *Lutetia a luto* war zu

Halle a. d. S. 1899 (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts 160–163), Ehrstes Buhch, S. 13: „Als er nuhn in di prächtige haubt-stat Parihs kahn, da der annoch-blühende Delfihn, der königliche Fürst, seinen hohf hihlt, und gleich den Königlichen namen entfüng; so ward er von den färtigen Sä-ninnen mit träflicher anmuht gewülkommet. Si libelten ihm mit zitternder und halb-lisplender stimme; si begähreten seiner kundschaft und seines gesprähches; si erzeugten ihm di höchsten ehren-dihnste: doch konten ihn dise Schönen mit so vihl tausendkünstlerischen libes-reizungen nicht bewägen.“

- 13 Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 46, Leipzig, Halle 1745, Sp. 1739: „Die Deutschen mögen wohl die Venusseuche, gleich andern Neuigkeiten und Galanterien aus Franckreich geholet haben; daher sie ihr auch bis auf den heutigen Tag den Nahmen Frantzosen oder Frantzösische Kranckheit geben.“
- 14 Peter Triefenbach: *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus. Figur – Initiation – Satire*. Stuttgart 1979, S. 57: „Curiosität wie die im Umgang mit der Welt wachsende Selbstliebe und Fleischeslust sind Erbschaften der gefallenen inneren Natur des Menschen.“

einer Art Gemeinplatz geworden, um den lasterhaften Charakter der französischen Hauptstadt zu vergegenwärtigen.¹⁵ Dem geradebrechten Satz „*Alle Mons. Beau Alman, gee schlaff mein Hertz/ gom/ rick su mir!*“ (ST 307), mit dem die geheimnisvolle Dame im Venusberg Simplicissimus zur Erfüllung seiner galanten Aufgabe aufruft, kommt eine ähnliche Funktion zu: Über die Komik dieses Kauderwelschs hinaus identifiziert der Satz die Dame eindeutig als Französin, so dass sich unter den Umständen, in denen diese Aufforderung ausgesprochen wird, wieder ein eindeutiger Bezug zwischen Frankreich und der Sittenlosigkeit ergibt. Dies wird auch in den Worten der Alten im Venusberg angesprochen. Auf das Bedenken des Helden, der nun verstanden hat, dass er nicht nur dorthin gebracht wurde, um sich betrachten zu lassen, antwortet sie, „man sey in Franckreich nit so mißgönstig/ daß man einem das Wasser verbiete/ sonderlich wo dessen ein Überfluß seye“ (ST 304). Das Trinken an der Quelle ist eine transparente Umschreibung für andere Genüsse, und es wird erklärt, dass jeder an jeder Quelle seinen Durst löschen dürfe, und somit nahegelegt, dass in Frankreich gegen Ehebruch prinzipiell keine Bedenken bestehen. Schließlich kann eine Bemerkung in diesen Zusammenhang gerückt werden, die eigentlich eher das sprachliche Gebiet zu betreffen scheint: Simplicissimus lernt Lieder in französischer Sprache auswendig und trägt sie so gut vor, daß – nach Monsigneur Canards Lob – „der tausende geschworen hätte/ ich wäre ein geborner Frantzos.“ (ST 298) Man möchte ergänzen: In der Folge der Episode wird sich Simplicissimus übrigens mit typisch französischer Unsittlichkeit benehmen.

Auch die Menschen, denen Simplicissimus in Paris begegnet, werden in ein durchaus negatives Licht gerückt. Besonders interessant ist sein Herr, Monsigneur Canard. Dieser fällt vor allem durch seinen maßlosen Ehrgeiz auf, aber ein anderer Zug verdient Beachtung: Während eines Gesprächs mit dem Helden erfährt der Leser, Canard habe, in der Ausübung seines Arztberufs, „etwas von einem Fürsten in Mund genommen/ und demselben seinen Geschmack abgewinnen müssen“, anders gesagt, den Stuhlgang seines Patienten gekostet. Canard schämt sich dessen nicht, sondern weist darauf hin, er „thäts gern/ damit [...] [s]eine Verehrung desto grösser würde“ (ST 296): Aussicht auf Gewinn führt bei ihm zum Fallenlassen jeder Hemmung, zum Verzicht auf Anstand und Moral. Zu erwägen wäre, ob aus dieser Stelle nicht ein Vorverweis auf Simplicissimi Erlebnisse im Venusberg und besonders auf

15 Triefenbach, *Lebenslauf* (wie Anm. 14), S. 150, Anm. 40.

die Rolle, die da der „Verehrung“¹⁶ zukommt, herausgelesen werden könnte.

Es lässt sich also nicht leugnen, dass nationale Stereotype mobilisiert werden, die dazu angetan sind, Frankreich und vor allem Paris moralisch zu diskreditieren. Grimmelshausen relativiert aber solche Aussagen stark, indem er Gemeinplätze einschleust, die die Deutschen betreffen. Bei seiner Ankunft im Venusberg spricht Simplicissimus von sich selbst als von „einem unschuldigen Teutschen“ (ST 303), was als Anspielung auf das Stereotyp der deutschen Tugendhaftigkeit gelten kann, dessen Ursprung bei Tacitus liegt. Der Leser weiß aber, wie es seit dem Aufenthalt in Lippstadt um die Unschuld des Helden bestellt ist. Es fällt auch auf, dass sich die Wendung, die Paris als „kothige Stadt“ hinstellt, in unmittelbarer Nähe zu einer anderen Floskel befindet: Im Lusthaus, wo das Venusberg-Abenteuer beginnt, begegnet der Held einer alten Deutschen und er vertraut seine Person ihrer „angeborenen Teutschen Redlichkeit“ an (ST 303). Betrachtet man die Rolle, die die alte Frau – die später noch als das „gottlose Weib“ (ST 304) bezeichnet wird – in der Szene spielt, so wird klar, wie stark der Umgang mit Stereotypen hier durch ironische Distanz geprägt ist.

Diese distanzierte Art des Umgangs mit Stereotypen wird sich allerdings bei anderen Autoren nicht wiederfinden, von denen man denken kann, dass ihnen Grimmelshausens Roman als Quelle gedient hat. In Flugschriften des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts, in denen der wachsende kulturelle Einfluss Frankreichs scharf kritisiert wird, wird u. a. eindringlich vor der Praxis der Kavalierstour gewarnt. Und in mehreren Texten wird berichtet, wie neugierige und naive junge Deutsche in den Sündenpfuhl Paris fuhren, sich dort mit leichten Frauen abgaben, bevor sie mittellos, entehrt und krank in ihre Heimat zurückkehrten.¹⁷

16 ST 307: „Meine Verehrung war 200. Pistolet [...]“; ST 308: „Durch diese meine Handierung brachte ich beydes an Geld und andern Sachen so viel Verehrungen zusammen [...]“.

17 So z. B. in den anonymen Flugschriften: *Der Teutsche Frantzozoß*. O. O. 1682, S. 196; *Das von Franckreich verführte Teutschland*. Frankfurt, Leipzig 1686, S. 79–80; *Des in der Welt herum wandernden Mercurii Relation, Wie des Cardinals Julii Mazarini [...] Geist/ dem ietzigen Könige in Frankreich/ Ludwigen den XIV. vor wenigen Tagen erschienen*. O. O. 1689, fol. C 2^f.

II

Durch (möglicherweise gelenkte) Zufälle kommt Simplicissimus als Hauptdarsteller in zwei Opern auf die Bühne des Louvre. Wahrscheinlich ist, dass Grimmelshausen hier Fiktion und Wirklichkeit mischt, und eine Orpheus-Vorführung meint, die 1647 im Palais Royal in Paris stattgefunden hatte.¹⁸ Voraussetzungen für eine Beteiligung an solchen Vorstellungen waren bereits angeführt worden, da bekannt ist, dass der Held die Laute schlägt und eine schöne Stimme besitzt. Das Augenmerk gilt weniger der künstlerischen Darbietung als einem Nebeneffekt, der Verführung des weiblichen Teils des Publikums.¹⁹ Dies geschieht unter Einsatz kombinierter visueller und akustischer Elemente.

Der erste Platz unter den visuellen Elementen gehört dem geschickt zur Schau gestellten Körper des Helden. Sein erster Auftritt – als Orpheus – erfolgt in folgender Aufmachung:

[...] ich wurde mit einem Lorbeer-Krantz bekrönet/ und in ein *Antiquisch* Meergrün Kleid angethan/ in welchem man mir den gantzen Hals/ und Obertheil der Brust/ die Arm biß hinder die Elenbogen/ und die Knye von den halben Schenkeln an biß auff die halbe Waden/ nackend und bloß sehen konte/ umb solches schlug ich einen Leibfarben daffeten Mantel/ der sich mehr einem Feldzeichen vergleiche [...]. (ST 298)

Simplicissimus beschreibt sein Bühnenkostüm. Man mag darin, wie Petra Kabus, „prunkvolle Gewänder“ erblicken,²⁰ aber es sind doch eher die fehlenden Gewänder, die auffallen: Körperteile werden aufgezählt, die „nackend und bloß“ sind. An letzter Stelle wird ein Mantel erwähnt, der den Anstand retten könnte; dieser gleicht aber einem „Feldzeichen“, ist also breit wie eine Schleife oder eine Binde,²¹ und ist mithin wenig geeignet, die Blöße des Körpers zu decken. Außerdem ist dieser Mantel „leibfarben“, d. h., dass er die Illusion schafft, auch da

18 Vgl. Schmid, *Orpheus* (wie Anm. 2), S. 289–296.

19 Triefenbach, *Lebenslauf* (wie Anm. 14), S. 147: „Simplicius wirkt durch seine Rollen hindurch. Sie sind das Medium seiner Hauptrolle, die Damen des Hofes zu erobern.“

20 So Kabus, *Verkehrte Welt* (wie Anm. 3), S. 53.

21 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 3. Leipzig 1862, Sp. 1492: „Feldzeichen, n. signum militare, namentlich die fahne. aber auch schleife, binde, laubzweig.“

den nackten Körper zu sehen, wo er bedeckt ist.²² Im weiteren Verlaufe der Vorstellung erhält Simplicissimus ein schwarzes Kleid „auff die vorige Mode gemacht“ (ST 298). Die schwarze Farbe entspricht den Umständen, da Orpheus um die verlorene Euridike trauert. Wichtiger ist aber die erzielte Wirkung, da diese Farbe die schneeweiße, bloße Haut des Helden umso heller zum Leuchten bringt. Bei dem zweiten Auftritt Simplicissimus', als Herkules, bedarf das Kostüm keiner langen Beschreibung mehr: Es heißt einfach, Simplicissimus sei „gleichsam nackt in einer Löwenhaut“ gewesen (ST 300). Auf Bildern der Zeit wird Herkules in der Löwenhaut oft dargestellt: Der Held trägt die Löwenhaut auf den Schultern und ist sonst meist kleiderlos. Die Löwenhaut verbirgt also Simplicissimus' Nacktheit nicht, sondern setzt sie eher in Szene: Sie ist ein Requisit in einer Art männlichen Striptease, mit dem Unterschied jedoch, dass die beim echten Striptease entscheidende Progressivität der Entblößung hier fehlt.

Bei solchen Szenen kommen Anschauungen zum Tragen, die laut Jean-Claude Bologne zu verschiedenen Epochen gehören. Zum einen erscheint die Nacktheit, wie vornehmlich im Mittelalter, als Zeichen für die Sündhaftigkeit dessen, der seinen Körper auf diese Weise zur Schau stellt;²³ zum anderen – dies wurde eher im 16. und 17. Jahrhundert betont – gilt das entblößte Fleisch als geeignet, die Lüsterheit des Betrachters zu wecken.²⁴ So sagt bei Molière der Heuchler Tartuffe beim Anblick des tiefen Ausschnitts der Dienerin Dorine:

Und bedecken Sie den Busen
Vor mir, denn solch ein Augenblick schadet nur
Der Seele und macht sündige Gedanken.²⁵

Bei Grimmelshausen scheint jedoch eine Inversion stattzufinden. Wie Molière sprachen Moralisten und Prediger in erster Linie dem entblöß-

22 Dass Schauspieler die Bühne (fast) nackt betraten, oder Kleider trugen, die die Illusion weckten, dass der Körper unbekleidet war, kam in Frankreich vor. Vgl. Jean-Claude Bologne: *Histoire de la pudeur*. Paris 1986, S. 290–291.

23 Bologne, *Histoire de la pudeur* (wie Anm. 22), S. 383.

24 Bologne, *Histoire de la pudeur* (wie Anm. 22), S. 83: „Un pas cependant a été franchi depuis les grands prédicateurs du XV^e siècle: les ‚nudités de gorge‘ ne sont plus à présent le signe d’une débauche plus grave. [...] Le mal qu’elles font n’est plus lié au péché de la femme, mais à celui qu’elles incitent à commettre chez l’homme qui en est témoin.“

25 Molière: *Der Tartuffe oder Der Betrüger*. Übers. von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart 1985, III, 2, S. 35.

ten weiblichen Körper die Kraft zu, die Männer auf sündhafte Gedanken zu bringen. Die Rollen sind hier verkehrt, und es sind die Frauen, die sich von den dargebotenen männlichen Reizen nichts entgehen lassen.

Die Wirkung der Aufführung wird durch eine Tatsache gesteigert: Der Held beschreibt sich selbst als einen Mann von außergewöhnlicher Schönheit, mit der, wie die alte Deutsche im Venusberg bemerkt, „unsere ganze *Nation* prangen kan“ (ST 303). Zu dieser ‚nationalen‘ Ausprägung der Schönheit des Helden gehört auch der Name, den ihm seine Auftritte auf der Opernbühne einbringen: „*Beau Alman*“ (ST 300). Bedingt wird diese Schönheit in erster Linie durch die „halb-krause[n] Haare/ die von Schwärzte glitzerten“ und die „weisse Haut“, die „wie der Schnee [hervor schiene]“ (ST 298). Durch die Verben „glitzern“ und „hervorscheinen“ wird eine Assoziation zum Licht hergestellt; andererseits wird angedeutet, dass es sich hier keineswegs um eine ‚innere Schönheit‘ handelt (im Sinne etwa der Schönheit des Herzens oder der Seele), sondern um rein äußerliche Eigenschaften.

Diese Schönheit beruht auf der Vereinigung der farblichen Gegensätze. Der Hinweis auf den leuchtenden Schnee scheint den Bezug zu der Bilderwelt des Petrarkismus zu bezeugen.²⁶ *Simplicissimus* besitzt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem dritten Ehemann der Courasche, dem Leutnant, über den wir folgendes erfahren: „[D]ieser war von Geburt ein Italianer und zwar schwarz von Haaren/ aber weiß von Haut/ und in meinen Augen so schön/ daß ihn kein Mahler hätte schöner mahlen können [...].“²⁷ Auch hier ist die Schönheit durch den Gegensatz der schwarzen Haare und der weißen Haut bedingt. Die Art, wie Courasche den Italiener beschreibt, lässt keinen Zweifel daran, dass dieser Kontrast die Quelle der erotischen Ausstrahlung war. Betrachtet man, dass das weibliche Schönheitsideal des Petrarkismus, dem Courasche entspricht,²⁸ die blonden Haare bevorzugte, so scheint durch den Gegen-

26 So z. B. Christian Hoffmann von Hoffmanswaldau: *Sonnet. Beschreibung vollkommener Schönheit*: „Ein Hals/ der schwanen-schnee weit weit zurücke sticht [...].“ In: *Gedichte des Barock*. Hrsg. von Ulrich Maché und Volker Meid. Stuttgart 1980, S. 276–277.

27 Grimmelshausen: *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1967 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 40. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Bender im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle C).

28 C 31: „Mich selbst aber unterrichtet sie wie ich meine weisse Haut noch weisser/

satz zwischen der weißen Haut und den schwarzen Haaren bei Simplicissimus dessen Männlichkeit hervorgehoben zu werden.

Schönheit und erotische Ausstrahlung bedingen einander. In seiner 1957 veröffentlichten Studie *L'erotisme* erklärt Georges Bataille zwei Tatsachen, die das Implizite bei Grimmelshausen zu versprachlichen vermögen: die erste ist, dass die Schönheit das ist, was einen Menschen zum Objekt der Begierde werden lässt; die zweite, dass die Schönheit, als Negation der Animalität, paradox zur Exaltation des Animalischen wird.²⁹

Die physische Schönheit wirkt als Mittel der Verführung, jedoch wird das Verführungsspiel auch im Sinne eines Kampfes verstanden, wobei den Elementen der Schönheit die Bedeutung einer Waffe zukommt. Aufschlussreich sind die Betrachtungen des Erzählers im Augenblick, wo seine Schönheit, als Folge seiner Krankheit, schon verschwunden ist. Die Augen werden als Mittel beschrieben, Liebe zu erregen: So spricht Simplicissimus von seinen Augen, „die man hieavor niemals ohne Liebes-Feur finden können/ eine jede zu entzünden“ (ST 311). Das Feuer ist hier doppeldeutig: sicher ist es ein herkömmliches Bild der Leidenschaft, aber nahegelegt werden Vorstellungen aus dem Bereich der kriegerischen Auseinandersetzung. In dieselbe Richtung geht die Bemerkung zu den Haaren: Der Autor erinnert sich an „[s]eine schöne krause Haar/ in welchem sich so manch Weibsbild verstrickt“ (ST 311). Aus den – scheinbar harmlosen – Haarlocken wird ein Netz, das, wie von einem Retiar im antiken Zirkuskampf, dazu benutzt wird, den Gegner gefangen zu nehmen, oder ein Angelhaken, mit dem Fische geködert und gefangen werden.

Die Schönheit des Körpers wird durch die verführerische Wirkung der Musik unterstützt. Die Musik, die schon in Lippstadt, aber in gesteigertem Maße in Paris eine Rolle spielt, gehört – laut Grimmelshausens *Ewig-währendem Calender* – zu den Beschäftigungen, die dem Planeten Venus zugeordnet sind.³⁰ Die Beziehung zwischen Musik und Erotik wird besonders durch ein Requisit gewährleistet, das in den beiden Episoden, die unter dem Zeichen der Venus stehen, ohne Unterlass vorkommt: die Laute. Dieses Instrument steht im Zusammenhang mit einer weit gefächerten Symbolik, sofern es auf Wesen oder Eigenschaf-

und meine Goldfarbe Haar noch glänzender machen solte [...].“

29 Georges Bataille: *L'erotisme*. Paris 1965, S. 157 und 159.

30 Grimmelshausen: *Des Abenteuerlichen Simplicissimi Ewig-währenden Calender*. Hrsg. von Klaus Haberkamm. Konstanz 1967, S. 127–133. Vgl. auch Weydt, *Grimmelshausen* (wie Anm. 4), S. 66.

ten wie Musik, Mäßigkeit, Jugend oder Eintracht zu verweisen mag.³¹ Auch Narrheit kann durch die Laute versinnbildlicht werden.³²

Entscheidend ist hier die Bedeutung der Laute als erotisches Symbol,³³ wie sie z. B. in einer Reihe von französischen Liebesgedichten des 16. und 17. Jahrhunderts bezeugt ist.³⁴ Dazu ließe sich eine Stelle aus Sorels *Francion* anführen, in der der Held in einem italienischen Dorf als Lautenspieler auftritt: Als „Orpheus des Dorfs“ (in derselben Rolle also wie *Simplicissimus*, aber in einer völlig anderen sozialen Umgebung) verführt er zahlreiche Frauen, wobei die Ambivalenz zwischen Musik und Sexualität ständig anwesend bleibt.³⁵ Unter Bezug auf Ripas *Iconologia* konnte Richard Schade zeigen, dass der Lautenspieler als Darstellung des sanguinischen Liebhabers zu gelten hat.³⁶ Bemerkenswert ist die grundlegende Doppeldeutigkeit des Evozierungsvermögens dieses Instruments, dessen zwei Teile sowohl männliche als auch weibliche erotische Phantasien zu erwecken imstande sind. Es scheint, dass sich Hinweise auf diese doppelte Perspektive im *Simplicissimus* auffinden lassen: Der Umgang mit der Laute mutet da als Andeutung oder Vorwegnahme sexueller Beziehungen an. Besonders zwei Stellen kommen in Betracht. In Lippstadt wird der Held in das Haus eines Oberstleutnants eingelassen unter dem Vorwand, er „solte [seine]

31 Guy de Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane*. Genève 1997, S. 302–303.

32 Vgl. Ines Heim: „Eyn Sackpffist ist des Narren Spil. Über die Musik der Narren“. In: *Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zur Narrenidee*. Hrsg. von Werner Mezger [u. a.]. Remscheid 1984, S. 309–331, hier S. 320–325.

33 Zu der symbolischen Bedeutung der Laute, besonders bezogen auf die Pariser Episode im *Simplicissimus*, vgl. Richard E. Schade: *Simplicius in Paris: The Allegory of the Beautiful Lutenist*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 88 (1996), S. 31–42.

34 Beispielsweise ‚*Touche de main mignonne*‘ von Etienne Jodelle (16. Jahrhundert), ‚*Pour escrire dessus le luth d'une demoiselle*‘ (anonym), ‚*Le luth*‘ von Hellette de Vivonne, ‚*Sur mes genoux assise*‘ und ‚*D'une dame jouant du luth*‘ von Jean Auvray (17. Jahrhundert). Diese Texte sind einzusehen auf der Webseite <http://www.poesie-erotique.com/>. Abruf 8. 6. 2009.

35 Charles Sorel: *Histoire comique de Francion*. In: *Romanciers du XVII^e siècle*. Hrsg. von Antoine Adam. Paris 1958, S. 367–371. Die ganze Stelle weist übrigens eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Geschehen am Ende des dritten und am Anfang des vierten Buches des *Simplicissimus* auf. Francion tritt als Lautenspieler bzw. als ‚Orpheus‘ auf, er verführt zahlreiche Frauen, muss sich aber vor den Aufdringlichkeiten einer sozial überlegenen Frau verteidigen. Auf der Rückreise in seine Heimat verdient er seinen Unterhalt als Quacksalber.

36 Schade, *Simplicius in Paris* (wie Anm. 33), S. 38–39.

Tochter auff der Lauten lernen schlagen“ (ST 271). Da es sich in Wirklichkeit um eine Falle handelt, die darauf zielt, Simplicissimus zur Heirat mit dem Mädchen zu zwingen, ergibt sich mühelos der Schluss, dass mit dem Lautenschlagen etwas anderes gemeint sei. Ähnliches wiederholt sich in Paris: Simplicissimus wird in den Venusberg gelockt unter dem Vorwand, einen Jungen „auff der Lauten zu informieren“ (ST 300). Wäre er hellhöriger gewesen, so hätte er sich aus eigener Erfahrung ausmalen können, was die Aufforderung in Wirklichkeit bezweckte.

Die Auftritte Simplicissimus' auf der Opernbühne erscheinen – gemäß den Vorstellungen des 17. Jahrhunderts über das Wesen der Musik – nicht nur als Ausdruck des Affekts, sondern als gezielter Versuch, die dargestellten Affekte in der Seele des Zuhörers, hier eher der Zuhörerin, entstehen zu lassen. Schon in Lippstadt ist die Verquickung von Musik und Verführung unübersehbar.³⁷ Der Erzähler berichtet über diese Zeit:

[...] meine Laute und Gesang die zwangen ein jede/ mich anzuschauen/ und wann sie mich also betrachteten/ wuste ich zu meinen neuen Bulen-Liedern/ die ich selber machte/ so anmuthige Blick und Geberden hervor zu bringen/ daß sich manches hübsches Mägdlein darüber vernarrte/ und mir unversehens hold ward. (ST 263)

Diese Szene ist jedoch nichts als die Vorbereitung auf den großen Auftritt auf der Opernbühne in Paris, der Simplicissimus die Gelegenheit bietet, sein schauspielerisches Können auf die Probe zu stellen. Mit ausgeprägter Selbstgefälligkeit³⁸ beschreibt er, wie er um Eurydike „leffel“³⁹ und sich nach ihrem Tod benimmt:

In welchem *Actu* ich mich trefflich zu stellen/ und meine Liebste mit Seufftzen und spielenden Augen anzublicken wuste. Nachdem ich aber meine *Euridicen* verloren/ [...] bildete [ich] mir die Sach so erbärmlich ein/ daß mir mitten in meinen traurigen Liedern und Melodeyen die Threnen herauß rucken [wollten]. [Ich stellte Plutonem und Proserpinam] in einem sehr beweglichen Lied ihre

37 Schade, *Simplicius in Paris* (wie Anm. 33), S. 34: „Even prior to the Episode at the Paris court, then, the author has prepared the reader for an understanding of vocal and instrumental performance, song and lute playing, as being in the service of seduction.“

38 Schmid, *Orpheus* (wie Anm. 2), S. 294.

39 Der Gebrauch des Verbs „leffeln“ ist aufschlussreich für die Missbilligung, die dieses Verhalten beim älteren Erzähler hervorruft: Auf der Bühne benimmt sich Simplicissimus wie ein Narr. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 6. Leipzig 1885, Sp. 1125, s. v. ‚leffeln‘.

Lieb/ die sie beyde zuzammen trügen/ vor Augen/ und bate sie/ darbey abzunehmen/ mit was grossem Schmetzen ich und *Euridice* voneinander geschieden worden wären [...] und nachdem ich das Jawort erhalten/ bedanckte ich mich mit einem frölichen Lied gegen ihnen/ und wuste das Angesicht sampt Geberden und Stimme so frölich zu verkehren/ daß sich alle anwesende Zuseher darüber verwunderten. (ST 298–299)

In diesem Auszug wird ersichtlich, wie *Simplicissimus* seinen Auftritt im Sinne der Erweckung der Affekte nutzt. Es entsteht der Eindruck, dass er sich nicht an einen Text und an eine Partitur hält, sondern entsprechend der Entwicklung der Situation improvisiert. Er erweist sich als ein vorzüglicher Schauspieler, der die Affekte, die er darstellt, selbst zu empfinden scheint, was als Voraussetzung dafür gelten kann, dass ähnliche Affekte in der Seele des Zuhörers geweckt werden. Und seine Meisterschaft offenbart sich besonders in seiner Fähigkeit, die ganze Palette der Affekte durchzulaufen, von der Liebe zur Traurigkeit (er weint sogar!) über die Hoffnung und die Dankbarkeit. Damit erfüllt er – im Bereich der Musik – eine Forderung der Rhetorik an den Redner: Der gute Redner ist derjenige, der sein Publikum durch die ganze Skala widersprüchlicher Affekte führt und der sich der Wirksamkeit seines Wortes vergewissert, indem er die Macht, die er auf den Zuhörer ausübt, feststellt.⁴⁰ Der Erfolg bleibt nicht aus: *Simplicissimus* zieht die Augen der Zuschauer, vor allem der Frauen, „gewaltig“ auf sich. Aber schon hier scheint sich die Gewalt sofort gegen ihn zu wenden, denn er bekommt den Neid der anderen Schauspieler in Form von Prügeln während der Vorstellung zu spüren (ST 300).

Die Stelle nimmt sich wie eine Rechtfertigung der Kritik aus, die im 17. Jahrhundert gegen die Oper vorgebracht wurde.⁴¹ Die Argumente fußten dabei zum Teil auf der Tatsache, dass die Oper auf sehr krasse Weise das zeigte, was das Theater nur andeutete: die Macht der sinnlichen Liebe und die Gewalt. Beides ist in den Opern, in denen *Simplicissimus* auftritt, vertreten. Es geht zum einen um die Liebesgeschichte *Orpheus’* und *Eurydikes*, wo der Held am Ende von den *Bacchantinnen* erwürgt wird, und zum anderen um die Liebe *Herkules’* zu *Dejanira*, die zum Kampf des Helden gegen *Achelous* führt. Weiter wurde der Oper vorgeworfen, durch unverblümete Darstellung der Affekte, beson-

40 Gisèle Mathieu-Castellani: *La rhétorique des passions*. Paris 2000, S. 77.

41 Catherine Kintzler: *Passions et esthétique à l’âge classique en France: l’exemple de l’opéra*. In: *Die Affekte und ihre Darstellung in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Jean-Daniel Krebs. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 1996, S. 265–281, hier S. 266.

ders der Liebe, diese im Zuschauer zu erregen. So warnt der französische Kritiker Boileau in seiner X. Satire einen Mann davor, dessen noch so tugendhafte Frau Opernvorführungen beiwohnen zu lassen:

Von dir selbst in die Oper geführt
 Wie glaubst du, daß die Heilige
 Den wohlklingenden Prunk eines zauberischen Schauspiels
 Diese Tänze, diese Helden mit üppiger Stimme, betrachten wird.
 Wie wird sie diese Reden hören, die nur von Liebe handeln,
 Diese schmeichlerischen Renauds, diese rasenden Rolande
 Von denen sie erfahren wird
 Daß man der Liebe, als dem einzigen höheren Gott
 Alles, auch die Tugend, opfern soll. [...]
 Von welchen Regungen, in ihrem Herzen entfacht,
 Wird sie dann ihre Sinne bewegt fühlen?
 Ich bürgte dir nicht dafür, daß sie nach der Heimkehr,
 Nun weniger schüchtern geworden,
 Als würdige Schülerin der Angelika und der Armida,
 Auf der Stelle, von diesen süßen Tönen erfüllt,
 Mit irgendeinem Medor die Lektion praktizieren wird.⁴²

Es scheinen also besonders die Frauen zu sein, die der Anfechtung durch den Affekt ausgesetzt sind, und deshalb, so Boileau, sollten sich die vorsichtigen Väter oder Ehemänner hüten, sie in die Oper zu führen. Wie wir wissen, wird diese Warnung in Paris angeblich in den Wind geschlagen. Mehrmals betont Simplicissimus, dass sich unter dem Publikum Frauen befinden, die sich vom dargebotenen Schauspiel nichts entgehen lassen.⁴³ Der Roman wird bestätigen, dass Boileaus Befürchtungen durchaus gerechtfertigt sind, denn im Venusberg wird von dem Helden eigentlich nichts anderes erwartet, als dass er das, was im Louvre nur eine Rolle war, nun zur Wirklichkeit werden lasse. Die alte Deutsche verlangt von ihm, „er lege nur allen Unmuth ab/ und erzeige sich wie

42 Boileau: *Épître X*: „Par toi-même bientôt conduite à l’Opéra, | De quel air penses-tu que la sainte verra | D’un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse, | Ces danses, ces héros à voix luxurieuse; | Entendra ces discours sur l’amour seuls roulants, | Ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands; | Saura d’eux qu’à l’Amour, comme au seul dieu suprême, | On doit immoler tout, jusqu’à la vertu même; [...] | Mais de quels mouvements, dans son cœur excités, | Sentira-t-elle alors ses sens agités! | Je ne te réponds pas qu’au retour, moins timide, | Digne écolière enfin d’Angélique et d’Armide, | Elle n’aïlle à l’instant, pleine de ces doux sons, | Avec quelque Médor pratiquer ces leçons.“ (Übersetzung von J. S.)

43 *ST 299*: „[...] welches die *Dames*, so mich gar wol betrachteten/ in Acht namen.“

neulich auff dem *Theatro*, da er seine *Euridicen* wieder vom *Plutone* erholte“ (ST 304).⁴⁴

Die Szenen im Venusberg besitzen eindeutig erotischen Charakter, zeugen aber auch von der engen Verknüpfung von Erotik und Gewalt. Die Gewalt erscheint zunächst als Gewalt der Liebe, der eine Frau widerstandslos ausgesetzt ist. Um *Simplicissimus'* Verständnis für die Aufgabe, die seiner harrt, wird so geworben:

Monsieur, wenn er etwas von den Kräfften der Liebe weiß/ daß nemlich solche die allerdapfferste/ stärkste und klügste Männer überwältige und zu beherrschen pflege/ so wird er sich umb so viel desto weniger verwundern/ wann dieselbe auch ein schwaches Weibsbild meistert [...]. (ST 301)

Die Dienerin verwendet hier, nicht ohne rhetorisches Geschick, einen Beweis *a fortiori*: Da die Männer bekanntlich stärker sind als Frauen, sich doch als unfähig erweisen, der Liebe zu widerstehen, leuchtet ein, dass man für ein „schwaches Weib“ in dieser Lage nur Verständnis aufbringen kann. Der Wortschatz ist dem Bereich des Kriegs entlehnt und macht aus der Liebe einen Kampf mit einem Sieger und einem Besiegten, der überwältigt und unterworfen wird. Mehr noch: der Ausgang des Kampfes kann tödlich sein, da die edle Dame „sich allbereit deß Todts versihet“ (ST 301), falls nicht schleunigst für Abhilfe gesorgt wird. Diese Vorstellungen, die einen engen Bezug zwischen Liebe und Kampf herstellen, weisen ebenfalls einen Bezug zum Petrarkismus auf.

Auf die Gewalt, die von *Simplicissimus* ausgeht, wird mit einer anderen Gewalt geantwortet, die ihn den Wünschen der Dame gefügig machen soll. Alles wird dazu eingesetzt, die Einwilligung des Helden zu erzwingen. Dazu gehören die Blendung durch die schwarze Kappe, das labyrinthische Umherführen, die Drohung. Als besonders wirksam erweist sich aber die Inszenierung, die stattfindet, nachdem die Alte den Helden dazu gebracht hat, sich angeblich von einer vornehmen Dame betrachten zu lassen. Die Alte ruft zwei Diener, die hinter einer Tapete versteckt waren, und die nun im Panzer und schwer bewaffnet erscheinen (ST 303). Der Trick verfehlt seine Wirkung nicht, und *Simplicissimus* kann seine Angst nicht verbergen. Das Erscheinen der zwei Männer kommt einer Erpressung gleich, insofern als es dem Helden vor Augen führt, in welche Gefahr ihn eine abschlägige Antwort gebracht

44 Dass die Frauen im Venusberg den Auftritten *Simplicissimus* auf der Opernbühne beigewohnt haben, erhellt auch aus der Tatsache, dass sie den Beinamen „Beau Alman“ benutzen.

hätte, und vereitelt im Voraus jeden Versuch, Widerstand zu leisten, was auch immer von ihm verlangt wird. Gewalt antwortet auf Gewalt, könnte man sagen, aber das Spiel ist unausgeglichen: Simplicissimus ist nur auf der Bühne der verführerische Schauspieler; danach wird er, wie Andreas Merzhäuser festgestellt hat, von maskierten Frauen zum Objekt der Begierde degradiert, die ihn, auf jeden Fall in moralischer Hinsicht, zerreißen, wie die Bachantinnen Orpheus in Stücke gerissen hatten.⁴⁵

Wie tief Simplicissimus gefallen ist, und vielleicht auch wie wenig Verständnis er für das Ausmaß seiner Verfehlungen aufbringt, wird durch eine Bemerkung verdeutlicht. Auf der Rückreise aus dem Venusberg erhält er seine Belohnung und fragt, ob er jemandem ein Trinkgeld geben solle. Davor wird er mit folgenden Worten gewarnt: „[B]ey Leib nicht/ dann wann ihr solches thätet/ so würde es die Dames verdriessen; ja sie würden gedencken/ Jhr bildet euch ein/ ihr wäret in einem Huren-Hauß gewesen/ da man alles belohnen muß“. (ST 307) Simplicissimus scheint den Wahrheitskern dieser Antwort nicht einzusehen. Er beharrt bei der traditionellen männlichen Rolle des bezahlenden Kunden und ist anscheinend nicht bereit, aus der Tatsache, dass er ja für seine Dienste belohnt worden war, die notwendigen Konsequenzen zu ziehen.

III

Die Forschung hat sich ausgiebig mit der Frage nach den Quellen der Pariser Episode beschäftigt. Es besteht ein weitgehender Konsens darüber, dass die Hauptquelle eine Erzählung aus Harsdoerffers *Großem Schauplatz lust- und lehrreicher Geschichten* ist, die ihrerseits auf eine Novelle von Matteo Bandello zurückgeht, die Harsdorffer mit großer Wahrscheinlichkeit aus der französischen Übersetzung von François de Belleforest kannte.⁴⁶ Auch eine Novelle von Brantôme, *Histoire du beau Escuyer Gruffy*, ist als Quelle in Erwägung gezogen worden.⁴⁷

45 Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens „Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch“*. Göttingen 2002, S. 156 und Anm. 42.

46 Weydt, *Nachahmung* (wie Anm. 6), S. 52–53.

47 Leonard Forster: Beau Allemand et le Beau Escuyer Gruffy: Une source française pour Grimmelshausen? In: *Etudes Germaniques* 2–3 (1952), S. 161–163.

In Grimmelshausens Werk gibt es aber eine Stelle, die einen interessanten Prätext zur Pariser Episode bilden könnte und deren Bedeutung zu verdeutlichen vermag: Es handelt sich um den Auszug aus dem *Keuschen Joseph*,⁴⁸ der Selichas verbrecherische Liebe zu Joseph erzählt. Es besteht übrigens die Möglichkeit, formal einen doppelten Bezug zur Pariser Episode herzustellen. In Lippstadt, also unmittelbar vor dieser Episode, wird Simplicissimus vom Pfarrer angesprochen, der seine Meinung über den vermeintlich von ihm verfassten Roman äußert: Es geht um die unverblümete, in den Augen des Pfarrers anstößige Beschreibung der Qualen der Liebe. Und im *Leben Musais*, das die Fortsetzung des *Keuschen Joseph* bildet, wird die Geschichte der Königin Semiramis erzählt, die sich ihre Liebhaber auf identische Weise wie die Damen in Paris besorgt. Mit dem Unterschied jedoch, dass man in Paris danach belohnt, in Babylon aber umgebracht wird.

Was den Inhalt betrifft, so scheinen interessante Berührungspunkte zu bestehen. Es beginnt mit der Tatsache, dass in beiden Fällen diese Geschichte, in der sich Erotik und Gewalt mischen, für den Helden mit der Erfahrung der Fremde beginnen. So wie Simplicissimus von seinem Kostgeber nach Paris „praktiziert“ wird, wird Joseph von seinen Brüdern nach Ägypten „praktiziert“: In beiden Fällen hat jemand Interesse daran, einen Störer loszuwerden.⁴⁹ Es kann daran erinnert werden, dass Ägypten in theologischen Schriften der Zeit häufig für ‚Sünde‘ steht,⁵⁰ dass also Paris und Ägypten auf denselben Sachverhalt verweisen können. Beide Gestalten kommen in eine Situation, die eigentlich das herkömmliche Muster des Abenteuerromans umkehrt: Nicht die Frau muss

48 Grimmelshausen: *Des Vortrefflich Keuschen Josephs in Egypten Lebensbeschreibung samt des Musai Lebens-Lauff*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1968 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot). – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Bender im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *KJ*).

49 Man darf dabei nicht vergessen, dass (sowohl in der Genesis als auch bei Grimmelshausen) die böse Tat der Brüder im Dienste der göttlichen Vorsehung steht. Vgl. dazu Helmut Aßman: Der Joseph-Roman Grimmelshausens im Vergleich mit der alttestamentlichen Josephsgeschichte. In: *Simpliciana* XXX (2008), S. 105–120, hier S. 116.

50 Als Beispiel sei die sehr verbreitete Gleichsetzung von ‚päpstlicher Tyranney‘ und Gefangenschaft in Ägypten in Schriften zum Reformationsjubiläum 1617 genannt; vgl. Hans-Jürgen Schönstädt: *Antichrist, Weltheilsgeschehen und Gottes Werkzeug. Römische Kirche, Reformation und Luther im Spiegel des Reformationsjubiläum 1617*. Wiesbaden 1978, S. 207–208.

ihre Tugend gegen lüsterne Männer verteidigen, die mit – wörtlicher oder tätlicher Gewalt – ihren Widerstand zu brechen versuchen (dies widerfährt etwa Amelinde auf dem Schiff mit den Piraten aus Marseille),⁵¹ sondern ein Mann ist den Aufdringlichkeiten einer schönen Frau ausgesetzt und gelangt also in eine Situation, die der Erzähler im *Keuschen Joseph* in Konnivenz mit dem männlichen Leser folgendermaßen kommentiert: „Jch kan mir auch wohl einbilden/ daß mancher/ der diß list/ bey sich selbst gedenckt; diß wäre ein stattlich Fressen vor mich gewesen.“ (KJ 59)

Wie Simplicissimus ist Joseph von ausnehmender Schönheit. Diese Tatsache wird in der Lebens-Beschreibung mehrmals betont. So heißt es schon am Anfang:

Unter allen aber seye Joseph der Sohn Jacobs [...] so unaussprechlich schön gewesen/ daß seine Schönheit auch die höchste Schönheit eines jeden Engels übertroffen [...]. (KJ 9)

In diesem Zusammenhang besteht kein Zweifel, dass die Schönheit Josephs durchaus den Angaben im *Satyrischen Pilgram* entspricht, wo dargelegt wird, dass „der Menschen euserliche leibliche Schönheit eine edle Himmlische Gabe Gottes: Beneben auch eine Anzeigung des Adels der inwohnenden Seelen seye“.⁵² Der Hinweis auf den *Satyrischen Pilgram* mag verdeutlichen, dass Simplicissimus' Schönheit nicht dieser Art ist, sondern vielmehr den Angaben im ‚Gegensatz‘ entspricht, wo gesagt wird, es sei „ein gefährlich Ding um die Schönheit/ beydes denen so sie tragen/ und anderen so sie anschauen“ (SP 70).⁵³ Josephs himmlische Schönheit übt jedoch eine durchaus profane Wirkung auf den Betrachter bzw. die Betrachterin aus. Die Kraft dieser Wirkung kommt in einer lustigen Szene zum Ausdruck, wo Jo-

51 Grimmelhhausen: *Dietwalts und Amelinden anmuthige Lieb- und Leids-Beschreibung*. Hrsg. von Rolf Tarot, Tübingen 1967 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 83–84.

52 Grimmelhhausen: *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 66. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Bender im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle SP).

53 Vgl. Schade, *Simplicius in Paris* (wie Anm. 33), S. 40: „By emphasizing Simplicius's physical and vocal beauty repeatedly, Grimmelhhausen signals his basic immorality.“

seph auftritt, während mehrere Frauen dabei sind, eine Zitrone zu schälen, und sich in den Finger schneiden, sobald sie ihn gewahr werden (KJ 49). Die Ähnlichkeit mit der Pariser Episode im *Simplicissimus* wird dadurch unterstrichen, dass Joseph eine Kleidung trägt, die seine erotischen Reize hervorhebt, und somit deutlich an *Simplicissimus'* Kleidung auf der Bühne der Pariser Oper gemahnt:

[Joseph trat] aus Befehl seiner Frauen/ unversehens ins Gemach/ in einem seidenen Sommerkleid/ darinnen man ihm das meiste seiner schneeweissen Arm/ ein guten Theil der Brust: und die Knie von dem Mittel Theil der Schenkel/ biß auf die halbe Waden nackend sehen konte [...]. (KJ 49)

Auch hier haben wir die Aufzählung der entblößten Körperteile, begleitet vom Adjektiv „nackend“, die sehr deutlich ausdrückt, was eigentlich bezweckt wird: Statt den Körper zu verhüllen, sind die Kleider nur eine Andeutung für das, was sie verstecken.

Was sich zwischen Joseph und seiner Herrin abspielt, ist nicht ohne Ähnlichkeit mit dem, was zwischen *Simplicissimus* und den Pariser Damen passiert. Es ist wieder ein Spiel von Liebe und Gewalt, wobei Gewalt ebenfalls von beiden Seiten ausgeht: Es geht um die Gewalt der Liebe, deren Opfer die Frau ist, und um die Gewalt, die von der Frau dazu eingesetzt wird, um ihre Liebe zu befriedigen, und die sich gegen den Mann richtet.

Selicha, die Frau des Potiphar, erleidet die Macht der Liebe und befindet sich somit in derselben Gemütslage wie die vornehmen Damen in Paris. Der Vergleich der Situationen legt aber nahe, dass bei den frivolen Pariserinnen die petrarkistischen Floskeln eher die Verbrämung einer ungehemmten Sinnlichkeit sind, während Selicha von echter, leidenschaftlicher, wenn auch sündhafter Liebe ergriffen wird, die sie zugrunde richten wird. Auch diese Liebe wird unter dem Gesichtspunkt eines Kampfes betrachtet. Der geliebte Mann erscheint unter den Zügen des Tyrannen, dem seine erotische Ausstrahlung die Fähigkeit gibt, die Rollen umzukehren und seine Herrin zu seiner Sklavin zu machen. Die Gewalt der Liebe macht sogar vor der sozialen Ordnung nicht halt. Selicha klagt:

O Joseph/ du grausamer Tyrann! wie hast du doch das Hertz/ in deiner eignen Slavery ein solche Dam/ die sich anmassen darf/ Gewalt über dein Leben zu haben/ so greulich zu martern? [...] Oder prangest du vielleicht damit/ daß ein Knecht seine Gebieterin/ ja eine Königliche Prinzessin/ gleichsam wie an Ketten gefesselt halten/ und in Gefängnuß der Lieb tödten kan? (KJ 46)

Noch deutlicher wird die Gleichsetzung der Liebe mit einem Kampf in einer späteren Äußerung Selichas zum Ausdruck kommen: „Dieser Mörder [gemeint ist Joseph] verwundet zuvor mit seiner Schönheit/ und alsdann tödtet er erst mit seiner unbarmhertigen Grausamkeit!“ (KJ 54)

Solche Geständnisse gehen aber seitens der Frau einher mit dem Rückgriff auf große Gewalt, die sich durch Worte und Taten ausdrückt. Selicha droht Joseph⁵⁴ und versucht sogar, ihn physisch zur Liebe zu zwingen, in einer Handlung, die nicht ohne Ähnlichkeit mit einem Vergewaltigungsversuch ist: Ihre „Liebs-Begierdten [wurden] so hefftig/ daß sie ihn bey dem Mantel erwischte/ ihn zu sich aufs Bette zu ziehen [...]“ (KJ 61).⁵⁵ Aber Joseph gelingt die Flucht und er hinterlässt nur den Mantel, den Selicha gebrauchen wird, um ihn bei ihrem Mann anzuklagen. Selicha wird versuchen, Joseph mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, indem sie ihn „in solcher Postur [empfangt]/ wie man die Venus selbst bey uns zu mahlen pflegt“ (KJ 56), also nackt auf ihrem Bett liegend. Der Versuch scheitert aber kläglich.

Die Ähnlichkeit der Situationen in den beiden Romanen scheint nicht zu leugnen zu sein. Der Vergleich beleuchtet aber auch den Unterschied zwischen dem Verhalten der beiden Männer, zwischen der Tugend und der Sünde. Joseph bleibt unbeirrt standhaft und antwortet auf die Verlockungen und Drohungen mit der Betonung der Rechte seines Gewissens:

Die angetrohetete Rach bekümmert mich zwar; aber mein hochgebiedente Frau beliebe zu wissen/ daß der Tod selbst mich so hoch nicht erschrecken kan/ zu Erhaltung meines Lebens ein solche Missethat zu begehen [...]. (KJ 59)⁵⁶

Simplicissimus reagiert ganz anders. Im entscheidenden Augenblick versucht er wohl – ohne große Überzeugung –, geltend zu machen, dass er verheiratet sei, verzichtet aber sehr schnell auf jeden Widerstand:

Ich gedachte zwar heim an meine Liebste/ aber was halffs/ ich war leyder ein Mensch/ und fand ein solche wolproportionirte Creatur/ und zwar von solcher

54 So z. B. KJ 50: „Joseph: sagte sie/ du must mich als deine Gebieterin/ reden hören/ wann du mir deine Ohren nicht/ als einer Liebhaberin/ gönst; du weist/ daß ich Gewalt hab/ dich lebendig oder todt zu lassen/ wann ich deren eins von meinem Mann nur mit einem Winck begehre [...]“

55 Vgl. Gen 39, 12: „Und sie erwischte ihn bei seinem Kleid, und sprach: Schlafe bei mir!“

56 Vgl. Gen 39, 9: „Wie sollte ich denn nun ein solch groß Übel thun, und wider Gott sündigen?“

Lieblichkeit/ daß ich wol ein Ploch hätte seyn müssen/ wenn ich keusch hätte darvon kommen sollen. (ST 307)

Besonders bemerkenswert ist der Rückgriff auf ein ästhetisches Argument (dasjenige der „wohlproportionierten Creatur“), welches das moralische Versagen verbrämen soll. Die Gründe für die Flucht aus Paris sind, moralisch gesehen, alles andere als überzeugend. Zwei Ursachen werden genannt. Zunächst macht der Erzähler geltend, er sei „auß Unvermögen der Narrenpossen gantz überdrüssig“ geworden (ST 307), d. h. er habe infolge der Überforderung seine männliche Kraft eingebüßt.⁵⁷ Ausschlaggebend war dies allerdings nicht, da auf diese Feststellung Betrachtungen über die „Verehrungen“ folgen, die ihm seine „Handierung“ eingebracht hatten (ST 308). Als der Held sich schließlich davonmacht, geschieht dies weniger aus Einsicht in seine Verfehlungen als aus Angst, von den Behörden ertappt zu werden. Aber sein schlechtes Gewissen holt ihn rasch ein: Auf der Rückreise nach Deutschland erkrankt er in einem Dorf, und die Erklärung, die ihm sofort einfällt, ist, wie er sagt, dass ich „nit anders meynte/ als hätte ich (s. v.) die liebe Frantzosen/ weil sie mir billicher als so viel Pistolen gebührten“ (ST 309). Die Syphilis gilt hier wie selbstverständlich als verdiente Strafe für die Prostitution.⁵⁸ Es ist auch die Strafe, die über Courasche aus identischen Gründen verhängt wird und die mit derselben Wendung umschrieben wird.⁵⁹ Es stellt sich bald heraus, dass Simplicissimus nur an Kinderblattern leidet. Berücksichtigt man aber, dass in der französischen Bezeichnung zwischen Syphilis (*vérole*) und Kinderblattern (*petite vérole*) der Unterschied nur am Adjektiv hängt,⁶⁰ wird man sagen, dass Simplicissimus im Prinzip von der verdienten Strafe ereilt wurde.

57 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 11/3. Leipzig 1936, Sp. 2065: „unvermögen, n. [...] ins bes. impotenz [...].“

58 Dass die Syphilis als Strafe für ein ausschweifendes Leben betrachtet wurde, wird bezeugt bei Zedler, *Universal-Lexikon* (wie Anm. 13), Sp. 1739: „Es bleibet also unstreitig wahr, daß diese Kranckheit auf Unzucht folget, und eine Straffe des gerechten Gottes ist, welche er endlich hat hervor suchen müssen, die bösen Weltkinder allhier damit zu züchtigen, zumahl, da der Hurenteuffel, je länger, je mehr unter den Menschen einreisset.“

59 C 128: „Sihe/ da bekam ich das jenige/ was mir bereits vor zwölff oder funffzehen Jahren rechtmässiger Weise gebühret hätte/ nemlich die liebe Frantzosen mit wohlgeneigter Gunst [...].“

60 Zedler, *Universal-Lexikon* (wie Anm. 13), Sp. 1739: „Denn so heißt sie [diese Kranckheit] im Lateinischen, Lues venerea, Deutsch Venusseuche, Venerische Seuche, Frantzösisch Mal venerien, Infection venerienne, grande ou grosse Verole, in Ansehung der Kinderpocken, welche sie petites Veroles heissen [...].“

IV

Die moraldidaktische Dimension der Pariser Episode ist einleuchtend und wird durch das darauffolgende Geschehen verdeutlicht. Simplicissimus wird bestraft und verliert seine Schönheit und seine Stimme, die seine Verfehlungen begünstigt hatten. Man könnte auf ihn einen Ausspruch Aegidius Albertinus' anwenden: „Dann die Unzucht ist ein Feuer, welches [...] die Seel in die Höll/ vnnd den Leib in die Spital der Frantzosen wirfft [...]“⁶¹ Jedoch erweist sich bekanntlich die Belastung sowohl des Körpers als auch der Seele als vorübergehend: Die ‚lieben Frantzosen‘ bleiben dem Helden erspart, von dessen Hässlichkeit im weiteren Verlauf des Romans nicht mehr die Rede ist und der auch seine Seele retten wird.

Die Pariser Episode im *Simplicissimus* gehört zu den Stellen, in denen Erotik und Gewalt eine ausgeprägte Rolle spielen. Auffallend aber ist die Weise, auf die die Verknüpfung von beiden Bereichen aufgezeigt wird. Die Erotik – etwa die Erotik des Körpers oder der Musik – wird als Quelle von Gewalt aufgefasst, in deren Bann die Menschen, die den Helden umgeben, geraten. Darauf wird mit einer anderen Gewalt geantwortet, deren Opfer Simplicissimus ist. Und die Tatsache, dass er sich dieser Gewalt *nolens volens* fügt, zeugt von seiner moralischen Verkommenheit, die durch den Vergleich mit Josephs Standhaftigkeit unmissverständlich beleuchtet wird.

61 Aegidius Albertinus: *Lucifers Königreich vnd Seelengejaidt: Oder Narrenhatz*. München 1616, S. 291–292.

MICHAEL KAISER (Köln)

Gewaltspezialistin und Gewaltopfer. Historische Beobachtungen zu Grimmelshausens *Courasche*

Über die Ausschreitungen kaiserlicher Truppen im September 1630 in Vorpommern berichtete der lutherische Theologe Arnold Mengerling Folgendes: „da seyn Weiber/ Jungfrawen vnd kleine Mägdlein/ ohn Vnterscheid/ auff den Kirchhöffen/ in den Gärten/ auff den Gassen/ öffentlich am hellen Tage geschändet worden.“¹ In seiner Schrift über den „*Kriegs-Belial oder Soldaten-Teufel*“, eine moraltheologische Abrechnung mit dem zeitgenössischen Kriegs- und Militärwesen, bezeichnete der Theologe die beschriebenen Gräueltaten als „die Türckischen Heydnischen Vnthaten zu Pasewalck“. Damit wies er aber nicht etwa auf die Verwicklung osmanischer Truppen in diesen Krieg hin, sondern markierte die Maßlosigkeit der Gewaltexzesse, die innerhalb des eigenen, christlich definierten Kultur- und Wertehorizonts als nicht mehr tolerabel identifiziert wurden.² Was Mengerling beschrieb, gehörte zum Standardrepertoire an Gräueltaten im Kriegswesen dieser Periode. Mag die Skizze der Pasewalcker Exzesse insgesamt besehen lakonisch erscheinen, werden doch alle zentralen Informationen angeführt, die das Ausmaß dieser Untaten verdeutlichen: der Kreis der Opfer, der praktisch alle Angehörigen des weiblichen Geschlechts umfasst, das Verbrechen, das mit dem Terminus der Schändung nicht euphemisiert, sondern explizit benannt wird, schließlich die Orte des Geschehens, die in der darin manifesten Öffentlichkeit die Ungeheuerlichkeit der Verbrechen, aber auch die entehrende soziale Wirkung kenntlich machen.

1 Arnold Mengerling: *Perversa ultimi seculi militia, Oder Kriegs-Belial, Der Soldaten Teuffel / nach Gottes Wort vnd gemeinem Lauff der letzten Zeit beschrieben*. 2., erw. Aufl. Altenburg in Meißen 1638 (1. Aufl. Dresden 1633), S. 217.

2 Michael Kaiser: „Ärger als der Türck“. Kriegsgreuel und ihre Funktionalisierung in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs. In: *Kriegsgreuel. Die Entgrenzung der Gewalt in kriegerischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Sönke Neitzel und Daniel Hohrath. Paderborn 2008 (Krieg in der Geschichte 40), S. 155–183, hier S. 158–166.

Dabei steht Mengerings Bericht exemplarisch für viele andere zeitgenössische Schilderungen, in denen vor allem Frauen in der Rolle des Opfers von Gewalttaten auftauchen. Neben den historischen Quellen wie publizistisch-historiographisches und autobiographisches Schrifttum, Briefschaften beteiligter Zeitgenossen und Verwaltungsschriftgut wird immer wieder auch auf Grimmelshausens Schriften zurückgegriffen, um dieses Bild zu veranschaulichen und – auch dank seiner Plastizität, wie es scheint – zu bestätigen. So wird neben anderen Passagen, meist aus dem *Simplicissimus*, häufig das bei Grimmelshausen entlehnte Diktum zitiert, jeder Soldat benötige drei Bauern: einen, der für ihn arbeitet, einen zweiten, der ihm seine Frau gibt, und einen dritten, der für ihn zur Hölle fährt.³ Die Erwähnung der Bauersfrau, die stets in Gefahr ist, Beute der Soldaten zu werden, hat vor allem den Antagonismus zwischen der bedrohten zivilen Welt und der Gefahr verbreitenden Welt des Militärs verstärkt. Zudem ist durch derartige Beispiele auch das Bild des Militärs als Männergesellschaft aufrechterhalten worden, in der Frauen überhaupt nicht vorkamen. Tatsächlich aber hat die neuere, sozialhistorisch und dann auch kulturhistorisch inspirierte Forschung die Welt des Militärs differenzierter betrachtet, so dass die einfache Dichotomie von Bauer/Städter als Opfer und vom Söldner als Täter im Krieg als überholt gelten kann. Ebenso hat die militärhistorische Forschung auch die Frau als ein für sie relevantes Thema entdeckt; dass es eben nicht nur in der Welt der Bauern Frauen gab, sondern auch in der Welt des Militärs, ist längst allgemein bewusst geworden.⁴

Wenn Grimmelshausens Schriften gerade auch in historischen Arbeiten gern zur Veranschaulichung der Verhältnisse im Dreißigjährigen Krieg herangezogen werden, so erscheint der *Courasche*-Roman auf den ersten Blick als passende Ergänzung, wenn es darum geht, den Krieg aus der Sicht einer Frau zu beschreiben, noch dazu einer, die im Militär ihren Lebensmittelpunkt findet. Nun ist es generell schwierig, in einem, wenn auch zeitgenössischen Roman Spiegelungen historischer Realitäten zu finden – dass Grimmelshausens Romane auch in neueren Arbeiten immer wieder als Steinbruch benutzt werden, um aus ihnen

3 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Springinsfeld*. In: *Werke* 1. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 230–231. Benutzt auch bei Geoffrey Parker: *Der Dreißigjährige Krieg*. Darmstadt 1987, S. 291, ohne Verweis auf Grimmelshausen.

4 Zum Forschungsüberblick siehe Jutta Nowosadtko: *Krieg, Gewalt und Ordnung. Einführung in die Militärgeschichte*. Stuttgart 2002 (Historische Einführungen 6), hier S. 221–230.

angeblich authentische Befunde zu historischen Sachverhalten zu extrahieren, macht dieses Dilemma umso deutlicher. Im Fall der *Courasche* ist die Problematik aber anders gelagert, denn es ist offenkundig, dass sich dieses Werk noch weniger als andere Romanen mit den bekannten historischen Phänomenen in Einklang bringen lässt. Grimmelshausen bricht in der *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* diese weitgehend vertraute Rollenzuweisung der Frau auf. Die Heldin seines Romans figuriert keineswegs als das übliche weibliche Gewaltopfer in den Kriegsläufen. Vielmehr schlüpft Courasche in verschiedene Rollen, allen voran wird sie gleich zu Beginn des Romans selbst zur Soldatin. Zwar erfährt sie auch am eigenen Leib immer wieder Gewalt, noch häufiger aber tritt Courasche selbst als Gewalttäterin auf. Überhaupt ist sie derart virtuos in der Handhabung kriegerischer Gewalt, dass sie geradezu als Gewaltspezialistin erscheint; ihre kriegerischen Fähigkeiten übersteigen vielfach die der Männer.

Somit ergibt sich für *Courasche* ein Befund, der gemessen an den bekannten historischen Rollenzuweisungen durchaus irritiert. Nun ist dies an sich kein Problem, zumal es hier eben nicht darum gehen kann, die Figur der Courasche auf ihre Historizität zu überprüfen. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, Grimmelshausens *Courasche* in den historischen Befunden zu spiegeln. Schwerpunktmäßig soll dies anhand des Gewaltphänomens geschehen, so dass Courasche im Folgenden zum einen als Gewalt ausübende, zum anderen als Gewalt erleidende Frau in den Blick genommen wird. Auf diese Weise wird möglicherweise präziser zu erkennen sein, in welcher Hinsicht die Figur der Courasche dichterisch gebrochen, mit Blick auf historische Phänomene überzeichnet erscheint oder fallweise vielleicht doch einen besonderen Entwurf von Weiblichkeit im 17. Jahrhundert darstellt.

Courasche als Gewaltspezialistin

Schon früh stellt Courasche programmatisch fest, dass sie sich wünscht, „ein Mann zu seyn/ umb dem Krieg meine Tage nachzuhängen“; folgerichtig lässt sie sich „nicht wie ein Page oder Cämmerling/ vielweniger als ein Mägdchen/ sondern wie ein Soldat gebrauchen“.⁵ Zwar ebnet Courasche vor allem ihre Verliebtheit in einen Rittmeister den Weg in den Krieg. Doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass sie dem Mann nicht einfach nur als Begleiterin in den Krieg folgt, sondern direkt im Kerngeschäft des Krieges aktiv wird: im Kampf. Und so reitet sie mit einem Männersattel, führt Waffen und weicht keinem Gefecht aus, macht dabei mehr Gefangene und Beute als mancher „geschwornen Soldat“ (vgl. C 44–45; das Zitat C 45). Sie hält sich „gegen dem Feind so heroisch/ als ein Mann“, schont sich nicht im Kampf, bleibt dabei unverletzt (C 45–46; C 64–65). Es überrascht daher nicht, dass sie schließlich besser als der Hauptmann (hier zugleich auch ihr Ehemann) weiß, was zum Krieg gehört (vgl. C 63). Der Erfolg gibt ihr Recht: In der Schlacht bei Lutter am Barenberge nimmt sie einen Rittmeister, einen Quartiermeister und einen einfachen Reiter gefangen, macht damit mehr Beute als der Hauptmann (vgl. C 65).

Aufgrund ihrer aktiven Teilnahme am Kriegsgeschehen fügt sich Courasche nur schlecht in das klassische Rollenschema, das für die Frau als Teil der militärischen Welt vorgeprägt ist.⁶ Aus historischer Sicht ist überhaupt erst kürzlich der Blick dafür geschärft worden, dass Frauen integraler Bestandteil des Militärwesens der Vormoderne gewesen sind.⁷ Tatsächlich konnte es keinen Krieg geben, in dem nicht Frauen involviert gewesen wären – dies gilt nicht nur für die Zeit der

5 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Courasche*. In: *Werke* 1. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 27 und S. 25–27. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangaben in runden Klammern zitiert (Sigle C). Auch später noch bekannte Courasche als ihren höchsten Wunsch, „daß ich nur kein Weibsbild wäre“ (C 52).

6 Dies bezieht sich besonders auf die Kapitel 2 bis 9 sowie 11 des *Courasche*-Romans, danach ist sie dann doch Teil der militärischen Lagergesellschaft.

7 Ein sehr früher Hinweis darauf ist der Beitrag von Barton C. Hacker: Women and Military Institutions in Early Modern Europe: A Reconnaissance. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 6 (1981), S. 643–671. Aktueller und wichtiger Überblick bei Peter H. Wilson: German Women and War. 1500–1800. In: *War in History* 3 (1996), S. 127–160.

Landsknechte⁸ und für die klassische Phase der Söldnerheere (und damit die Zeit, in der die Romane Grimmelshausens angesiedelt sind),⁹ sondern auch noch für die Epoche der stehenden Heere.¹⁰ Übereinstimmend für alle Teilepochen bleibt festzuhalten, dass Frauen in erheblicher Zahl ein Teil der sozialen Großgruppe Militär waren. Vor allem bildeten sie einen Teil der Lagergesellschaft und waren hier in unterschiedlichen Funktionen tätig. Das Spektrum reichte dabei von Frauen, die im sogenannten Marketenderwesen engagiert waren, also die Versorgung der Soldaten übernahmen, bis hin zu Prostituierten. Dabei handelte es sich eher selten um Entwurzelte, die jede Bindung an die zivile Welt verloren hatten und keine andere Chance sahen, als sich dem Militär anzuschließen.¹¹ Vielmehr zogen viele Frauen mit, die mitsamt den Kindern ihre Männer in den Krieg begleiteten. Ungeachtet der oft heftigen Kritik am Umfang des hinderlichen Trosses, den die zeitgenössischen Heere nach sich zogen, besteht kein Zweifel, dass ohne die Beteiligung von Frauen der Krieg an sich unmöglich gewesen wäre.

Doch bezieht sich dieses Erkenntnis fast ausschließlich auf die organisatorischen und logistischen Tätigkeiten – Frauen in Waffen oder gar kämpfende Frauen sind kaum auszumachen.¹² Zwar gibt es auch unter den zahlreichen Abbildungen zur Welt der Landsknechte einen

-
- 8 Reinhard Baumann: *Landsknechte. Ihre Geschichte und Kultur vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Krieg*. München 1994, bes. S. 146–165; Matthias Rogg: *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*. Paderborn 2002 (Krieg in der Geschichte 5), bes. S. 33–66.
 - 9 Peter Burschel: *Söldner im Nordwestdeutschland des 16. und 17. Jahrhunderts. Sozialgeschichtliche Studien*. Göttingen 1994 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 113), bes. S. 226–258.
 - 10 Beate Engelen: *Soldatenfrauen in Preußen. Eine Strukturanalyse der Garnisonsgesellschaft im späten 17. und im 18. Jahrhundert*. Münster 2005 (Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit 7).
 - 11 Dieser eher düstere Blick bei Bernhard R. Kroener: „... und ist der jammer nit zu beschreiben“. Geschlechterbeziehungen und Überlebensstrategien in der Lagergesellschaft des Dreißigjährigen Krieges. In: *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel*. Hrsg. von Karen Hagemann und Ralf Pröve. Frankfurt a. M., New York 1998 (Geschichte und Geschlechter 26), S. 279–296.
 - 12 Allerdings gibt es auch oder gerade heutzutage wieder die Tendenz, kämpfende weibliche Soldaten allgemein zu verschweigen. Vgl. Ruth Seifert: Destruktive Konstruktionen. Ein Beitrag zur Dekonstruktion des Verhältnisses von Militär, Nation und Geschlecht. In: „*Verwirrung der Geschlechter*“. *Dekonstruktion und Feminismus*. Hrsg. von Erika Haas. München 1995, S. 157–185.

weiblichen Bannerträger,¹³ und im 18. Jahrhundert übernahmen Soldatenfrauen auch schon mal die ungeliebten Wachdienste ihrer Männer.¹⁴ Doch bei solchen Beispielen, in denen Frauen Dienst an der Waffe taten und in die Rolle der Soldatin schlüpften, handelt es sich offenkundig um seltene Einzelfälle. Erst recht gilt dies für Frauen, die an Kämpfen teilnahmen, und überhaupt warnt die Forschung davor, solche Beispiele überzubewerten.¹⁵ Um Courasches Auftreten als Kombattantin einordnen und bewerten zu können, sollen im Folgenden die historischen Befunde zu aktiv kämpfenden und Gewalt ausübenden Frauen mit der Darstellung der *Courasche* kurz abgeglichen werden.

Die stärkste Parallele zum Werdegang der *Courasche* hält noch die Biographie der Anne Delavaux bereit, die tatsächlich als eine der wenigen Soldatinnen in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs gilt. In den 1640er Jahren tauchte sie in den Kämpfen zwischen spanischen und französischen Truppen im Flandrischen auf, später machte sie sich einen Namen im Zuge der Kampfhandlungen während der französischen Fronde.¹⁶ Als Motivation, sich unter die kämpfende Truppe zu mischen, wird wie bei Courasche das Verlangen nach Wahrung der weiblichen Ehre angeführt, was sich eben am besten durch ein Mischen unter die Soldaten realisieren ließe, von denen sie sonst nur das Schlimmste zu erwarten hatte. Ihr Verhalten bestätigt damit die Vermutung, derzufolge zu Kriegszeiten der damals womöglich sicherste Platz beim Militär gewesen sei.¹⁷ Delavaux verkleidete sich anfangs als Mann und verdiente sich unter dem Namen „Antoine“ die ersten Sporen; auch hier eine Parallele zu Grimmelshausens Heldin, die erst als „Janco“ in den Kriegsdienst eintritt, bevor sie zur *Courasche* wird. Wann genau Delavaux' wahre Identität aufgedeckt wurde, ist nicht klar, aber auch als offenkundige Frau konnte sie noch einige Zeit als Soldatin agieren, machte dabei durch spektakuläre Waffentaten von sich reden und stieg immerhin bis in den Rang eines Kavallerieleutnants auf.

13 Rogg, *Landsknechte und Reisläufer* (wie Anm. 8), S. 51 mit Abb. 31.

14 Engelen, *Soldatenfrauen* (wie Anm. 10), S. 378–379 mit Abb. 14.

15 Vgl. Wilson, *German Women and War* (wie Anm. 7), S. 153.

16 Das Folgende nach Jean-Daniel Krebs: „So heroisch als ein Mann“. Anne Delavaux: eine Soldatin aus dem 17. Jahrhundert. In: *Simpliciana IX* (1987), S. 179–184.

17 Vgl. Parker, *Der Dreißigjährige Krieg* (wie Anm. 3), S. 284, der damit aber nur einen Gedanken von Michael Roberts aus dem Jahr 1956 aufnimmt, der sich wiederum auf Günter Franz und seine Untersuchungen zu den Bevölkerungsverlusten im Reich während des Dreißigjährigen Kriegs aus dem Jahr 1941 bezieht.

Ein weiteres prominentes Beispiel für eine kämpfende Frau ist Gesche Meiburg. Sie hatte sich im Jahr 1615 bei der Verteidigung ihrer Heimatstadt Braunschweig „ritterlich gehalten/ manchen Kriegsman beschedigt/ vnd das Liecht außgeblasen“.¹⁸ Nach Ausweis zeitgenössischer Berichte hat sie an diesen Kämpfen mit Schwert, Streithammer und Muskete teilgenommen. Doch ist Gesche Meiburg kaum an die Seite von Courasche zu stellen. Denn indem sie ihre Heimatstadt mitverteidigte, war sie zwar militärisch aktiv, stand aber auf der anderen Seite der Front, war eher einer bürgerlich-zivilen Welt zuzuordnen, die sich dem militärischen Zugriff zu erwehren hatte. Daher wurde Gesche Meiburg auch nicht zum Prototyp einer Soldatin, sondern verkörperte vielmehr die Metapher der Stadt als einer Frau oder auch Jungfrau, die bestürmt wird und sich und ihre Ehre zu verteidigen versucht.¹⁹ Zwar übte Gesche Meiburg soldatische Funktionen aus, doch sie tat dies in einem Konflikt, den die Zeitgenossen immer auch als geschlechterspezifischen Antagonismus wahrnahmen.²⁰ Denn die Verteidigung einer Stadt wurde bildhaft immer auch als Verteidigung des weiblichen Geschlechts gegen männlichen Mutwillen aufgefasst – wenn also Frauen in einem solchen Fall zu den Waffen griffen, ließ sich dies durchaus noch als geschlechtskonforme Handlung begreifen. In diesem Kontext ist auch die Episode der „Weiber von Schondorff“ zu sehen, die in den ludovizianischen Kriegen im Jahr 1688 die Übergabe ihrer Stadt an angreifende französische Truppen verhinderten.²¹ Weniger die tatsächlich ausgeübte Gewalt fiel hier ins Gewicht (die so groß gar nicht war) als vielmehr die Frau in der Rolle der Verteidigerin und Beschützerin angesichts einer auswärtigen Bedrohung. Verteidigung

18 So ein Flugblatt, das über die Braunschweigische Belagerung berichtet und dabei auch den Einsatz Meiburgs kommentiert. Bei Ulinka Rublack: *Metze und Magd. Frauen, Krieg und die Bildfunktion des Weiblichen in deutschen Städten der frühen Neuzeit*. In: *Historische Anthropologie* 3 (1995), S. 412–432, hier S. 420.

19 Allgemein dazu Rublack, *Metze und Magd* (wie Anm. 18). Das berühmte Beispiel der Metapher von Jungfrau und Stadt ist Magdeburg. Siehe dazu Michael Kaiser: *Die „Magdeburgische Hochzeit“ (1631). Gewaltphänomene im Dreißigjährigen Krieg*. In: *Leben in der Stadt. Eine Kultur- und Geschlechtergeschichte Magdeburgs*. Hrsg. von Eva Labouvie. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 195–213.

20 In einem zeitlich weiter gefassten Deutungsrahmen Hans Peter Duerr: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1995, S. 220–241.

21 Siehe dazu Heide Wunder: *„Er ist die Sonn’, sie ist der Mond“*. *Frauen in der Frühen Neuzeit*. München 1992, S. 218–219, und Wilson, *German Women and War* (wie Anm. 7), S. 153.

und Selbstschutz waren so auch für die Wirtin Maria Epple die Beweggründe, die 1632 an der Ermordung bei ihr einquartierter Soldaten beteiligt war.²² Aber schon bei der Belagerung Mündens im Jahr 1626 kämpften „nicht allein die Soldaten/ sondern auch die Bürger/ weiber/ jüngerlinge/ und jungfrauen“,²³ und auch noch die Soldaten, die 1686 die Festung Ofen erstürmten, trafen auf mit Pistolen und Säbeln bewaffnete Frauen.²⁴

Gewalttätige Frauen wird man in der Welt des Militärs ansonsten auch weiterhin erst suchen müssen. Zwar bot die Lagergesellschaft zunächst Platz für klassische weibliche Aufgaben, die nichts mit Gewaltausübung zu tun hatten. Als Tröserinnen, also als Begleiterinnen des Heeres, kümmerten sich Frauen um die Zubereitung des Essens, das Waschen der Kleider, die Pflege der Kranken und Verwundeten, waren im Marketenderwesen und als Prostituierte tätig. Viele Genregemälde zeigen zudem friedlich wirkende familiäre Szenen, in denen neben den Kriegsknechten auch Frauen und Kinder zu sehen sind.²⁵ Auch dies darf nicht als außergewöhnlich gewertet werden, denn viele Frauen hatten offenkundig keine Scheu, sich Männern auf dem Weg in den Krieg anzuschließen – der Söldner war durchaus nicht eine per se verachtenswerte Gestalt, sondern konnte einer heiratswilligen Frau durchaus als attraktive Partie gelten.²⁶ Somit waren Frauen meist nicht allein

22 Die Episode knapp berichtet bei Rublack, *Metze und Magd* (wie Anm. 18), S. 423.

23 So der Bericht bei Eberhard Wassenberg: *Der erneuerte Teutsche Florus*. Amsterdam 1647, S. 104. Wassenberg geht nicht weiter darauf ein, dass Frauen an den Kämpfen teilnahmen, sondern erwähnt diesen Umstand nur ganz beiläufig – was die Natürlichkeit des Befundes umso nachdrücklicher erscheinen lässt.

24 *Meister Johann Dietz des Großen Kurfürsten Feldscher und Königlicher Hofbarbier. Nach einer Handschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin zum ersten Male in Druck gegeben*. Hrsg. von Ernst Consentius. Ebenhausen 1915 (Lebensdokumente vergangener Jahrhunderte 11), S. 75.

25 Besonders im Zuge von Belagerungen entfaltete sich die Lagergesellschaft. mehrere Beispiele in: *1648. Krieg und Frieden in Europa. Katalogbände zur 26. Europaratsausstellung in Münster und Osnabrück 24. 10. 1998 – 7. 1. 1999*. Hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling. Ausstellungskatalog. München 1998, S. 95 (Nr. 234: Pieter Snayers, Belagerung von Prachatitz in Böhmen, 1619) und S. 122 (Nr. 365: Sebastian Vrancx, Die Belagerung von Ostende 1601–1604, 1618).

26 Zu einem gewissen Grad wird noch das Selbstverständnis der Landsknechte des 16. Jahrhunderts nachgewirkt haben, die sich und ihre Virilität mit geradezu überbordendem Selbstbewusstsein darzustellen wussten. Siehe Matthias Rogg: „Wol auff mit mir, du schoenes weyb“: Anmerkungen zur Konstruktion von Männlichkeit im Soldatenbild des 16. Jahrhunderts. In: *Landsknechte, Soldatenfrauen und*

im Krieg, sondern lebten in Partnerschaft oder Ehe mit einem Soldaten – so wie es auch bei Courasche der Fall ist, die die längste Zeit verheiratet ist.²⁷ Wie in der zivilen Welt war der Nahrungserwerb auch in der Lagergesellschaft nicht allein Aufgabe des Mannes, vielmehr bildete er zusammen mit seiner Partnerin eine Arbeits- und Erwerbsgemeinschaft,²⁸ Verhältnisse, auf die übrigens auch Grimmelshausen im *Simplicissimus* anspielt.²⁹

Aktiv waren die Trösserinnen aber nicht nur im Lager, sondern auch auf dem Schlachtfeld. So ist hinreichend belegt, dass nach dem Ende der Kampfhandlungen nicht nur die Söldner nach Beute suchten, sondern auch die Frauen auf die Walstatt zogen. Der Sprachgebrauch des „Visitierens“, des Durchsuchens der Gefallenen nach Wertgegenständen also, ist dabei fast ein Euphemismus, denn folgt man Darstellungen der Genremalerei, so konnte offenbar alles, was die Getöteten besaßen, für die Plünderer noch von Wert sein – die Toten wurden oftmals nackt zurückgelassen.³⁰ Dabei war das Beutemachen nie allein das Geschäft des Söldners, auch die Frauen traten hier auf den Plan. Wie wichtig das Engagement der Frauen sein konnte, lässt die Autobiographie eines namenlosen Söldners erkennen: Er selbst wurde beim Sturm auf Magdeburg 1631 schwer verwundet, so dass es allein an seiner Frau war, in diesem für das Söldnerpaar günstigen Moment Beute zu machen und damit für Verdienst und Gewinn zu sorgen. Von zwei Beutezügen brachte die Frau tatsächlich einige Habseligkeiten mit und linderte damit die schwierige Situation, als durch die Verwundung

Nationalkrieger: Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel. Hrsg. von Karen Hagemann. Frankfurt a. M., New York 1998, S. 51–73.

- 27 Es ist die Sicht der Obrigkeit, die Frauen im Heer pauschal als Prostituierte diffamierte und durch diese moralische Brandmarkung die Entfernung der Frauen aus dem Heerwesen voranzutreiben suchte.
- 28 Dazu Wunder, „*Er ist die Sonn', sie ist der Mond*“ (wie Anm. 21), bes. Kap. IV und V.
- 29 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke I*. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2005 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), vgl. S. 383: Die Bedeutung des Versorgungsaspekts in einer Partnerschaft auch für Männer wird hier deutlich. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *ST*).
- 30 Neben bekannten Gemälden von Pieter Snayers siehe etwa auch Cornelis de Wael, Ausraubung der Toten nach der Schlacht. In: *1648. Krieg und Frieden in Europa* (wie Anm. 25), S. 151, Nr. 434.

des Mannes der Hauptnährer der Söldnerfamilie ausgefallen und selbst hilfsbedürftig geworden war.³¹

Nirgends erwähnt wird hingegen, ob die Frau des verwundeten Söldners bei ihren Beutezügen Gewalt anwenden musste. Ungewöhnlich wäre es nicht gewesen, denn wer Beute machen wollte, stieß nicht nur auf Opfer, die sich noch zu wehren wussten, sondern auch auf Söldner und Söldnerfrauen, die mit derselben Absicht am Ort waren. Für Magdeburg ist bezeugt, wie heftig die Gegenwehr der Unterlegenen war, aber auch wie schnell aus Kameraden Konkurrenten wurden.³² Auf dem Schlachtfeld war die Situation nicht anders; auch hier waren oftmals die Objekte, die man „fleddern“ wollte, nur verletzt, aber nicht tot; wer plündern wollte, musste also bereit sein zu töten. Ein prominentes Beispiel lässt schlaglichtartig erkennen, welche dramatischen Szenen sich inmitten der toten, sterbenden oder auch nur leichter verletzten Soldaten abgespielt haben müssen: Pappenheim wurde, noch bevor seine steile Karriere ihn zu einer prominenten Figur unter den Kommandeuren des Dreißigjährigen Kriegs werden ließ, gleich in der Schlacht am Weißen Berg schwer verwundet. Ein kroatischer Reiter war drauf und dran, ihm den Garaus zu machen – „du hast gute Hosen, du must sterben!“ –, als Pappenheim selbst den beutewilligen Söldner zu einem Geschäft überreden konnte, dass er ihn, Pappenheim, vom Schlachtfeld bergen, somit retten und dafür eine fürstliche Entlohnung von 1000 Talern erhalten solle, die über den zu erwartenden Beutegewinn weit hinausging.³³

Doch unter den Beutesuchenden selbst kam oft auch Streit auf. Ein Flugblatt im Umkreis des schwedischen Sieges bei Breitenfeld 1631 zeigt genau eine solche Szene: Soldatenfrauen zanken sich beim „Fleddern“ der Leichen auf einem Schlachtfeld um die Beute.³⁴ Der Druck

31 *Ein Söldnerleben im Dreißigjährigen Krieg. Eine Quelle zur Sozialgeschichte.* Hrsg. von Jan Peters. Berlin 1993 (Selbstzeugnisse der Neuzeit 1), S. 46–47.

32 Siehe Sethus Heinrich Calvisius: *Das zerstörte und wieder aufgerichtete Magdeburg, oder Historie der Belagerung und Zerstörung von Magdeburg 1631.* Magdeburg 1727, S. 114–115 und 118–119.

33 Franz Christoph Graf Khevenhüller: *Conterfet-Kupfferstich deren jenigen vornehmen Ministren und hohen Officiern, so von Kaysers Ferdinand deß Andern Geburth an biß zu desselben seeligsten Hintritt continué [...] gedienet.* Leipzig 1722, S. 251–252. – Ähnliches Glück widerfährt auch einem Oberleutnant in der Schlacht bei Lutter, den Courasche auf der Suche nach Beute auf dem Schlachtfeld unter seinem Pferd liegend entdeckt und rettet. Vgl. C 51–52.

34 „Beschreibung vnd Figur der zukünftigen bösen vnd Mannthewren Zeit: Nemlich/ daß sich Sieben Weiber vmb ein par Mannshosen schlagen werden“ (1631).

persifliert den geschlechtstypischen Konflikt des Kampfes um die Hose als einen Kampf, der nicht zwischen Mann und Frau, sondern unter den Frauen selbst ausgetragen wird. Wichtig ist aber der Kontext dieser Szene. Schon der Streit um die Hosen der toten Soldaten konnte zum „Weiber-Krieg“ eskalieren (wie das Flugblatt es formulierte), doch waren Streitigkeiten beim Beutemachen auf dem Schlachtfeld völlig normal. Frauen, die nach einem Kampf auf die Walstatt zogen, mussten mit Gewalt rechnen und selbst gewaltbereit sein. Die Bereitschaft sich notfalls auch mit Gewalt zu helfen, war auch sonst gefordert, etwa wenn es ums Fouragieren ging. Zunächst ging es zwar einfach nur darum, Futter für die Pferde und weitere Versorgungsgüter zu requirieren, doch oft genug entwickelten sich daraus eigenständige Beutezüge, die von Gewaltausschreitungen gekennzeichnet waren. Grimmelshausen selbst lässt im *Simplicissimus* den Helden des Romans festhalten:

[...] das *fouragirn* aber ist nichts anders/ als daß man mit grosser Mühe und Arbeit/ auch oft nicht ohne Leib- und Lebens-Gefahr hinauß auff die Dörffer schwaiffet/ drischt/ mahlt/ backt/ stilt und nimmt was man findt/ trillt und verderbt die Bauren/ ja schändet wol gar ihre Mägd/ Weiber und Töchter! Und wann den armen Baurn das Ding nicht gefallen will/ oder sie sich etwan erkünnen dörffen/ einen oder den andern Fouragierer über solcher Arbeit auff die Finger zu klopfen/ [...] so hauet man sie nider/ wenn man sie hat/ oder schicket auffß wenigste ihre Häuser im Rauch gen Himmel [...].“ (ST 170).

Auch wenn dies nicht die Regel, sondern Auswüchse waren, mussten Frauen, die immer auch beim Fouragieren beteiligt waren, mit Gewalteskulation rechnen oder ihrerseits zur Gewalt bereit sein. Dies ist auch dann zu berücksichtigen, wenn Courasche bedauert, dass es ihr verwehrt war, „auf Partei“ zu gehen, d. h. die echten Plünderungszüge zu unternehmen; stattdessen müsse sie sich damit begnügen, Fourage zu holen. Mochte eine reguläre Partei aus der Sicht der Söldner respektabler sein, ist doch nicht zu übersehen, dass auch das Fouragieren im Ergebnis ganz ähnlich aussehen konnte: Auch hier konnte man Beute machen, auch dies war eine potenziell gewalttätige Affäre.³⁵

In: *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. Bd. IV. *Die Sammlungen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt*. Hrsg. von Wolfgang Harms und Cornelia Kemp. Tübingen 1987, S. 42.

- 35 Das rabiate Vorgehen und die Gewalttaten bei der Quartiernahme sowie allgemein beim Beutemachen beschreibt, wenn auch einseitig allein die Soldaten und ihre Frauen für die Gewalt verantwortlich machend, Johann Jacob von Wallhausen: *Defensio patriae Oder Landrettung*. Frankfurt a. M. 1621, S. 171–172.

Unübersehbar blieb aber das Geschäft des Kampfes und der Waffen eine männliche Domäne. Daran konnten auch Darstellungen von Frauen nichts ändern, die genuin militärische Aufgaben verrichten. So hat der Kupferstecher Martin Engelbrecht im frühen 18. Jahrhundert eine ganze Stichserie von Frauen angefertigt, die sich in allen soldatischen Rollen und an allen Waffen versiert zeigen, sei es als Kanonierin, als exerzierende Musketierin oder als Pistolen abfeuernde Reiterin.³⁶ Doch handelt es sich bei diesen Abbildungen nicht um die Genredarstellung historischer Szenen, vielmehr wurde der Topos der verkehrten Welt aufgenommen: Gezeigt wird hier die Frau in für sie völlig untypischen und vor allem ungehörigen Situationen und Betätigungen.

Wie problematisch es für eine Frau war, als aktive Kriegsteilnehmerin wahrgenommen und akzeptiert zu werden, zeigte sich noch auf reichsfürstlicher Ebene. Selbst eine Fürstin konnte mit dem Vorwurf konfrontiert werden, geschlechterdefinierte Schranken unrechtmäßig durchbrochen zu haben. So wurde etwa Amalie von Hessen-Kassel einerseits als „Penthesilea“ gefeiert, d. h. sie wurde in ehrerbietender Weise mit der kriegerischen Amazonenkönigin verglichen, die einem Achilles Paroli geboten hatte. Andererseits musste sie sich als „Schwester der Gorgo“ oder als „hermaphroditisches Ingenium“ beschimpfen lassen.³⁷ Dabei war ihr nach dem Tod ihres Mannes, des Landgrafen Wilhelms V., kaum eine andere Möglichkeit geblieben, als für den minderjährigen Prinzen die Regierungsverantwortung zu übernehmen. Hessen-Kassel war in diesen Jahren eine ernst zu nehmende Militärmacht, doch die Landgräfin stand niemals selbst im Felde, hat ihre Truppen keineswegs selbst kommandiert, geschweige denn – um Courasches Worte zu gebrauchen – eine „Occasion“ gesucht oder an einem „lustigen Gefecht“ teilgenommen. Hier reichte allein ihr Status als regierende Fürstin, um sie als militärisch aktive Frau zu feiern oder zu verdammen.

Vor diesem Hintergrund ist Courasches Engagement als Kriegerin einzuordnen – sie bleibt eine Ausnahmegestalt, auch in einer Lebenswelt, in der Frauen nicht nur Gewalt zu gewärtigen hatten, sondern ihrerseits gewalttätig sein konnten und mussten. Courasches Inter-

36 Friedrich Schott: *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719 bis 1896*. Augsburg 1924.

37 *Familienbriefe der Landgräfin Amalie Elisabeth von Hessen-Kassel und ihrer Kinder*. Hrsg. von Erwin Bettenhäuser. Marburg 1994 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 56), hier S. XVI.

pretation der Frauenrolle in der Welt des Militärs ist tatsächlich in weiten Teilen höchst ungewöhnlich. Sie passt nicht zu den Frauentypen, die die historischen Befunde bereithalten: Sie entspricht weder dem Typus der streitbaren Bürgerin wie Gesche Meiburg, noch kann sie als eine (außergewöhnliche) Variante einer Soldatenfrau gelten.³⁸

Grimmelshausen greift stattdessen zu einer anderen Blaupause, die als Vorlage für die Rolle der Courasche herhält: Er zeichnet seine Heldin als weibliche Ausgabe eines Kriegsunternehmers, der strikt dem Prinzip der Profitmaximierung verpflichtet ist. Für Courasche zählt nur der Blick aufs rein Militärische, wobei noch nicht einmal der Sieg über den Feind im Zentrum steht, sondern die Absicht Beute zu erwerben und Gefangene zu machen, für die man ein Lösegeld fordern kann. Eben daraus leitet sich auch die spezifische Auffassung von Gewalt ab, die für sie kennzeichnend ist. Den anderen Frauen geht es, soweit sie bewaffnet und zum Kampf bereit sind, ausschließlich um die Verteidigung ihres Lebens und ihrer Ehre; um Beute und aus Lust am Krieg selbst kämpfte offenbar keine Frau: Es ist eben Courasche, die sich „eine Battalia wie vor Wimpfen“ wünscht und bedauert, dass „man mir zu Gefallen doch keine Schlacht gehalten/ wann ichs gleich begehrt hätte“ (C 51). Dieser Befund macht deutlich, wie außergewöhnlich die Soldatin Courasche agiert – und wie sehr sie in der männlichen Rolle des Kriegsunternehmers aufgeht. Entsprechend gestalten sich ihr Verhältnis zur Gewalt und ihr Umgang mit ihr.

Courasches Wunsch nach einer Schlacht wie der bei Wimpfen spiegelt das typische Aufsteigergebaren der Kriegsunternehmer, die Gelegenheiten suchten, die eigene Karriere zu befördern.³⁹ Politische Ziele und konfessionelle Verwerfungen nimmt sie dagegen nicht wahr. Wenn Rahmendaten wie Schlachten erwähnt werden, dann nur zur Orientierung im Roman selbst, ein genuines Eigeninteresse an den Weltläuften ist bei Courasche nicht vorhanden – übrigens ein typischer

38 Wenn man ein historisches Pendant sucht, wird man am ehesten an Anne Delavaux denken. Doch ist zu beachten, dass die zeitgenössischen Nachrichten über sie deutlich stilisiert erscheinen, gerade auch in einem moralischen Sinne, etwa was den Weg Delavaux' aus dem Krieg ins Kloster angeht. Vgl. Krebs, Anne Delavaux (wie Anm. 16), S. 182.

39 Grimmelshausen selbst hat diesen Habitus schon einmal im *Simplicissimus* skizziert und ihn dem Jäger von Soest zugeschrieben. Dazu Michael Kaiser: Der Jäger von Soest. Historische Anmerkungen zur Darstellung des Militärs bei Grimmelshausen. In: *Grimmelshausen und Simplicissimus in Westfalen*. Hrsg. von Peter Heßelmann. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2006 (Beihefte zu *Simpliciana* 2), S. 93–118, bes. S. 98–102.

Befund auch für das Schriftgut vieler zeitgenössischer Militärs. Wie sehr Courasche die Verhaltensmuster der Söldnerunternehmer ihrer Zeit kopiert, zeigt sich auch daran, dass sie nicht als Lebuschka, wie sie ja wirklich heißt, in den Krieg zieht, sondern sich einen eigenen *nom de guerre* zulegt – wie es eben unter den Söldnern Usus war.⁴⁰ Ebenso ist sie mit der Soldatenkultur der Zeit bestens vertraut und beherrscht sogar die Passauer Kunst, magische Praktiken also, die sie so „fest“ machen, „daß mich keine Kugel öffnen konnte“ (C 45).⁴¹ Nicht zuletzt gehört auch eine gewisse Rücksichtslosigkeit dazu, um im harten Geschäft des Kriegs erfolgreich sein zu können. Courasches prinzipielle Gewaltbereitschaft blitzt auf, als sie bekennt, sie habe keine Hemmungen gehabt, dem Rittmeister, wenn er sie nicht mehr genügend caresiert hätte, „einmal unversehens in einer *Occasion* ein Kugel [zu schenken]“ (C 33–34).

In dieser Phase setzt Courasche als Kriegerin kaum einmal auf „unmännliche“ Formen der Gewalt, ein prägnantes Beispiel dafür liefert sie erst später, als sie schon nicht mehr aktive Söldnerin ist, sondern die Rolle der Marketenderin und Prostituierten adaptiert hat: Als der Streit um die besten Kunden zwischen den italienischen „Putani“ und Courasche eskaliert, vollzieht sie den Racheakt nicht selbst, sondern überlässt die Ausführung zwei Offizieren, denen sie im Zuge dessen weiterhin ihre Gunst verspricht⁴² – es ist also nicht die brachiale Gewalt des Kriegsmannes, sondern die Kunst der indirekten Gewaltanwendung, die Courasche hier anwendet. Schon als Soldatin tritt Courasche stets als eine attraktive Frau auf, doch hindert sie dies nicht, ganz in der männlichen Rolle aufzugehen. Wie sehr sie sich dabei als Gewaltspezialistin erweist, verdeutlicht die Episode der Schlacht bei Höchst. Hier gelingt es ihr, einen gegnerischen Major aus der angreifenden Caracole,⁴³ direkt vor den Augen seiner Soldaten, gefangen zu nehmen; sie selbst gerät dabei in höchste Gefahr, aus der sie sich selbst

40 Siehe dazu Burschel, *Söldner* (wie Anm. 9), S. 39–42, der auch darauf verweist, dass diese Sitte zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges schon wieder abebbte. – Courasche will ihrem Namen im Sinne von Tapferkeit alle Ehre machen, als sie bei der Schlacht bei Lutter beweisen will, „daß mein Zunahmen an mir nicht übel angelegt wäre“. Vgl. C 64.

41 Dazu auch S. 52. Sie macht auch ihr Pferd und den Pferdeknecht schussfest.

42 Die Episode in *Courasche*: Kap.17, hier bes. C 96.

43 Die Karakole („Schnecke“) war ein vielgeübtes Kavalleriemanoöver dieser Zeit, bei dem die Reiter parallel zur Front der feindlichen Infanterie entlang ritten und dabei ihre Pistolen abfeuerten. Ein direktes Handgemenge zwischen Reiterei und Fußsoldaten kam dabei eigentlich gar nicht vor.

rettet, indem sie einem attackierenden Gegner den Kopf abschlägt. Dazu rettet sie noch den Oberstleutnant des eigenen Regiments (vgl. C 51–52). Gerade mit der Einbringung des Majors vollbringt sie ein Husarenstück sondergleichen – nicht einfach nur eine tollkühne Demonstration ihres Mutes, sondern geradezu eine Übersteigerung ihrer militärischen Fähigkeiten ins Groteske.

Letztlich erwächst aus dieser „Glanztat“ eine wichtige Ursache für den Einbruch von Courasches Karriere. Denn ihr Erfolg ruft Neider auf den Plan. Wenig später quittiert sie den Kriegsdienst. Bald darauf hat sie gleich doppeltes Pech, als sie nicht nur selbst in Gefangenschaft gerät, sondern dazu noch in die Hände des Majors fällt, den sie selbst bei Höchst so spektakulär in ihre Gewalt bekommen hat. Dass die Rache des Majors unerbittlich ausfällt, hat einen eindeutigen Grund. Denn damals hat „er sich von einem Weibsbild vor der Brigaden hinweg fangen lassen“ (C 67):⁴⁴ Courasche hat ihm also nicht nur eine militärische Niederlage beigelegt, sondern auch seine Ehre nachhaltig verletzt – und nicht zuletzt die Geschlechternormen durchbrochen. So zeigt sich besonders in diesem Moment, wie trügerisch ihr Erfolg als Soldatin ist. Mag sie zwar im Krieg reüssieren, ist doch nicht zu übersehen, dass sie dabei permanent die Grenzen zwischen den Geschlechtern verletzt, ein Umstand, der letztlich in eine teils angedrohte, teils vollzogene Gewaltorgie gegen Courasche mündet. Die Gewaltspezialistin wird somit selbst ein Opfer ihrer Kunst – eine Lehre, die auch die verkehrte Welt zurechtrückt, in der sich eine Frau in der männlichen Domäne des Kriegs tummelt.

Die historische Forschung hat den Dreißigjährigen Krieg häufig in den größeren Kontext eines „Eisernen Zeitalters“ gerückt und damit die Vertrautheit der Zeitgenossen mit Gewalt betont. Überhaupt gilt die Frühe Neuzeit als eine gewalterfahrene und gewaltbereite Epoche. Gegen diese Ansicht einer großen Gewaltakzeptanz in der Frühen Neuzeit sind jüngst Bedenken angemeldet worden.⁴⁵ Wenn sich diese Auffas-

44 Schon bei der Gefangennahme vermerkte Courasche, dass er „sich schier zu Tod kränckte/ daß er von einem solchen jungen Weib gefangen worden“ (C 52).

45 Hintergrund sind kriminalhistorische Untersuchungen, die bislang vor allem die Gewalttätigkeit der Vormoderne herausgestellt, nun aber auch deeskalierende Tendenzen ausgemacht und stärker betont haben. Siehe Margarete Wittke: *Alltag, Emotionen, Gewalt. Auswertungsmöglichkeiten von Zeugenverhören der strafrechtlichen Generalinquisition*. In: *Wahrheit, Wissen, Erinnerung. Zeugenverhörprotokolle als Quellen für Wissensbestände in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Ralf-Peter Fuchs und Winfried Schulze. Münster 2002, S. 293–316.

sung, für die gute Gründe angeführt worden sind, bestätigt, erscheint die aktive und unbekümmerte Gewaltbereitschaft, wie sie der Söldnerin Courasche zu attestieren ist, umso auffälliger.

Courasche als Gewaltopfer

Die Heldin des Romans ist eine Frau, die sich für den Krieg begeistern kann. Doch am Anfang steht nicht der Wunsch nach einer Karriere im Krieg, sondern die Furcht vor sexualisierter Gewalt. Lebuschka selbst weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht um diese Dimension, doch ihre „Kostfrau“ verkleidet sie im klaren Bewusstsein dessen, was angesichts der herannahenden Kriegsvölker zu erwarten ist, als Junge. Während die Stadt und ihre Bewohner die Exzesse der Soldateska über sich ergehen lassen müssen, gelingt es der verkleideten Lebuschka, den Ausschreitungen zu entkommen: Unter dem Namen „Janco“ wird sie Pferdeknecht eines Reiters, bald darauf eines Rittmeisters (vgl. C 24–25). Courasche ist sich des Glücks, das sie in dieser Situation gehabt hat, rückblickend, als sie ihre Biographie „trutz Simplex“ aufzeichnen lässt, kaum noch bewusst. Mit fast wegwerfendem Gestus will sie sich nicht lange mit der Tatsache beschäftigen, „wie die Männer in der eingenommenen Stadt von den Überwindern gemetzelt: die Weibsbildergenothzüchtiget/ und die Stadt selbst geplündert worden“, und dies mit der Begründung, dass die Ausschreitungen in diesem Krieg „so gemein und bekandt worden/ daß alle Welt genug darvon zu singen und zu sagen weiß [...]“ (C 24–25). Die hier zutage tretende kühle Distanz angesichts der Exzesse steht im Gegensatz etwa zum Entsetzen und zur Empörung, die Mengerings Schilderung der Kriegsgräuelparchziehen. Doch für Courasche ist diese Haltung nicht ungewöhnlich; die Furcht, die ihre Gouvernante zu Kriegsbeginn hat, wird sie nie teilen.⁴⁶

46 Am erhellendsten zur Thematik John Theibault: Landfrauen, Soldaten und Vergewaltigungen während des Dreißigjährigen Krieges. In: *Werkstatt Geschichte* 19 (1998), S. 25–39. Trotz des Titels nur indirekt einschlägig, da nicht wirklich auf eine Kriegssituation bezogen, Karin Jansson: Soldaten und Vergewaltigung im Schweden des 17. Jahrhunderts. In: *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*. Hrsg. von Benigna von Krusenstjern und Hans Medick in Zusammenarbeit mit Patrice Veit. Göttingen 1999 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 148), S. 195–225.

In späteren Episoden, als sie selbst Opfer von Vergewaltigungen wird, lassen ihre Schilderungen nirgends eine vergleichbare Angst vor dieser sexualisierten Gewalt erkennen. Nachdem Courasche auf dem Weg nach Bragodiz von elf mansfeldischen Reitern überfallen worden ist, die sie alle vergewaltigt haben, ist ihr dies, wie sie kommentiert, „der schlechteste [geringste, M. K.] Kummer“ (C 41–42). Immerhin wird Courasche unmittelbar darauf gerettet und erfährt die Genugtuung, dass sämtliche Mansfelder bald darauf niedergemacht werden. Allerdings werden die Reiter nicht zur Strafe für die Vergewaltigung Courasches getötet, sondern weil sie falsche Feldzeichen geführt haben. In gewisser Weise bestätigt und unterstützt diese Begründung auch Courasches durchaus unaufgeregte Haltung, mit der sie auf die Vergewaltigung reagiert.

Auffällig ist bereits hier, dass Courasche den gebräuchlichen zeitgenössischen Begriff für sexualisierte Gewalt nicht benutzt: Das Wort „Notzucht“ kommt hier, aber auch in anderen entsprechenden Passagen nicht vor. Warum nennt Courasche das, was ihr zugestoßen ist, nicht beim Namen? Verwunderlich, dass sie, die sonst kaum Hemmungen hat, Unvorteilhaftes, auch moralisch Fragwürdiges und Anstößiges zu berichten, vor dieser Vokabel scheut. Ein Grund dafür mag im zeitgenössischen Verständnis von Vergewaltigung liegen. Die auch für das 17. Jahrhundert noch gültige juristische Normsetzung erfolgte zur Zeit Karls V. mit der sog. „peinlichen Halsgerichtsordnung“ von 1532. Opfer solcher Gewalttaten konnten ihr zufolge nur „vnuerleumbte[n]“ Frauen werden; bei Frauen, die ohnehin ihre Ehre eingebüßt hatten, konnte dieser Straftatbestand nicht mehr eintreten.⁴⁷ Entsprechend kann sich Courasche, die nach dem Tod des Rittmeisters zahlreiche Affären eingeht (und dabei erheblichen Profit macht), so „daß die Leute anfiengen mit Fingern auf mich zu zeichen“, selbst kaum noch als ehrenhafte Frau darstellen (C 40).

Erschwerend aus zeitgenössischer männlicher Perspektive bzw. aus Courasches Sicht verkomplizierend kommt nicht nur hinzu, dass sie ihr

47 Siehe: *Des allerdurchleuchtigsten großmechtigste[n] vnüberwindlichsten Keyser Karls des fünfften: vnnd des heyligen Römischen Reichs peinlich gerichts ordnung, auff den Reichstagen zu Augspurgk vnd Regenspurgk, inn jaren dreissig, vn[d] zwey vnd dreissig gehalten, auffgericht vnd beschlossen.* Mainz 1533, hier § 119 („Straff der notzucht“): „Item so jemandt eyner vnuerleumbten ehewrauen/ witwenn oder jungkfrauen/ mit gewalt vnd wider jren willen/ jr jungkfewlich oder frewlich ehr neme/ der selbig übelthetter hat das leben verwürckt“.

Verhalten offenkundig nicht bereut.⁴⁸ Noch dazu wehrt sie sich nicht gegen die Mansfelder, die sich ihr in sexueller Absicht nähern – ein wichtiges Indiz für die zugefügte Gewalt und den Tatbestand einer Vergewaltigung –, denn ihr Schreien wird bald darauf unterdrückt. Danach findet sie zu der oben skizzierten achselzuckenden Attitüde (vgl. C 41–42). Und Courasche geht noch weiter, indem sie an vielen Stellen offenbart, wie groß und unersättlich ihre sexuelle Gier ist. Gleich bei ihrem ersten Liebesabenteuer zeigt sich ihre Zügellosigkeit: Der hübsche Rittmeister stößt bei seinen Annäherungsversuchen auf wenig Gegenwehr, denn „sein [des Rittmeisters, M. K.] unzüchtig Ge-grabel gefiele mir auch viel besser als sein ehrlichs Versprechen“ (C 31). Doch es zeigt sich hier nicht nur die sexuelle Neugier der jungen, noch unerfahrenen Courasche. Vielmehr finden sich verstreut über den ganzen Roman viele Hinweise auf ihre sexuelle Regsamkeit und die starken, offenbar nie ermüdenden Triebe: Bei einem ihrer Ehemänner konstatiert sie, dass sie mit ihm „mehr gute Täge als gute Nächte“ gehabt habe und macht damit ihre sexuelle Unzufriedenheit deutlich; dass sie nach seinem Tod „gefastet“ habe, also sexuell enthaltsam war, will sie alsbald kompensieren (C 47). Konsequenterweise lässt sie sich von „zween von meinen Knechten Herrendienste versehen“ (C 46; vgl. C 50), Affären, von denen sie ganz nebenbei berichtet, mit einer geradezu wegwerfenden Untertreibung. Dieser Unterton einer fordernden Sexualität zieht sich durch die gesamte Schilderung von Courasches Leben; es geht ihr selbst in Fällen, in denen sie sich prostituiert, offenbar nicht nur um den Verdienst, sondern immer auch um den sexuellen Genuss.

Damit evoziert sie all jene männlichen Ängste und Befürchtungen, die für die Vormoderne kennzeichnend sind und das zeitgenössische Frauenbild vielfach bestimmten. Fordernde Sexualität war eindeutig negativ konnotiert und galt als Ausfluss eines Triebes, den Frauen einfach nicht kontrollieren konnten. Wenn Frauen einmal „liederlich“ gewesen waren, konnten sie, so die landläufige Vorstellung, dem hier nachgegebenen Bedürfnis erst recht nicht mehr gegensteuern.⁴⁹ Viele Beispiele von Verführungen und auch Vergewaltigungen in der Frühen Neuzeit zeigen, dass die Vorstellung von der Frau als ein von ihrem Geschlecht gesteuertes und deswegen nicht kontrollierbares Wesen gerade auf ledige oder verwitwete Frauen zutraf. Diese waren vor

48 „Und es müste mich auch noch auf diese Stund reuen/ wann ich weniger gethan hätte“ (C 40).

49 Vgl. Ulinka Rublack: *Magd, Metz' oder Mörderin. Frauen vor frühneuzeitlichen Gerichten*. Frankfurt a. M. 1998, S. 302–303.

männlichen Übergriffen am wenigsten geschützt, und Gerichtsprozesse sanktionierten in derartigen Fällen deutlich häufiger die betroffenen Frauen als ihre Peiniger, die oft genug sogar gänzlich straffrei davorkamen.⁵⁰ Auch bei Affären mit Soldaten waren es vor allem die Frauen, die hier ins Visier strafrechtlicher Verfolgung gerieten⁵¹ – eben genau aus der Überzeugung heraus, dass die Schuld an dieser devianten Sexualität die Frau trug.

Abhilfe konnte nur die Ehe schaffen, und das nicht nur, weil Sexualität hier in einen geordneten Raum eingepasst war, sondern auch, weil die Ordnungsverhältnisse einer Ehe die Frau dem Mann unterwarfen. Letztlich aber wurde das Problem nur in die Ehe hineinverlagert, denn nun oblag die Aufsicht über die Frau dem Ehemann. Dieser Aufgabe, nämlich die Kontrolle der Sexualität seiner Frau, konnte er sich gar nicht entziehen, da seine eigene Ehre an eben jene der Frau gebunden war. Wurde die Ehre der Frau verletzt, so automatisch auch diejenige des Mannes – ein Verständnis, das gerade im Krieg oft dahingehend gedeutet wurde, dass Soldaten mit Übergriffen auf die Ehre der Frauen vor allem deren Männer getroffen sehen wollten.⁵² Neben der Verteidigung der Ehre vor äußeren Angriffen hatte der Mann aber auch den inneren Ehefrieden zu wahren, hier also vor allem die sexuelle Energie der eigenen Frau einzudämmen.

Vordergründig ist Courasche durchaus bemüht, dieser zeitgenössischen Konvention und Vorstellung der Geschlechterordnung zu entsprechen. Ihre Zügellosigkeit ist meist von äußerlich geordneten Verhältnissen camoufliert. So hat sie zwar eine fast bruchlose Reihe von

50 Ein Beispiel bei Lyndal Roper: *Das fromme Haus. Frauen und Moral in der Reformation*. Frankfurt a. M., New York 1999 (Geschichte und Geschlechter. Sonderband), S. 174–175.

51 Siehe Rublack, *Magd, Metz' oder Mörderin* (wie Anm. 49), S. 259–261; Rublack, *Metze und Magd* (wie Anm. 18), S. 425.

52 Vor allem bezogen auf das 20. Jahrhundert und gegenwärtige Konflikte siehe Ruth Seifert: Der weibliche Körper als Symbol und Zeichen. Geschlechtsspezifische Gewalt und die kulturelle Konstruktion des Krieges. In: *Gewalt im Krieg. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Andreas Gestrich. Münster 1996 (Jahrbuch für historische Friedensforschung 4), S. 13–33. Zur sozialen Funktion der Gewalt im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges siehe Michael Kaiser: Die Söldner und die Bevölkerung. Überlegungen zu Konstituierung und Überwindung eines lebensweltlichen Antagonismus. In: *Militär und ländliche Gesellschaft in der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Stefan Kroll und Kersten Krüger. Münster, Hamburg, London 2000 (Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit 1), S. 79–120, bes. S. 93–100.

Feldzugsabschnittspartnern, doch trachtet sie stets nach einer Ehe. Dass eine Verheiratung für Frauen im Krieg einen bedeutenden Schutz darstellte, zeigt sich nach der Rettung aus den Händen der elf Mansfeldischen Reiter. Hier stellt sich zunächst die Frage, ob Courasche als Beute zu betrachten sei, die dann auch unter allen „verteilt“ werden müsse. Mit der Frage, „ob er die Beute unter seine ganze Bursch theilen sollte/ oder ob ich vermittelst der Ehe sambt dem Meinigen allein sein verbleiben wolte?“ (C 42), verweist der Hauptmann auf die beiden Optionen: entweder muss Courasche nochmals sexualisierte Gewalt, nun seitens ihrer Befreier, erdulden oder sie geht eine Ehe mit dem Hauptmann ein. Wenig überraschend wählt sie Letzteres, wobei es sich hier noch dazu um eine standesgemäße Verbindung zwischen einem verwitweten Hauptmann und einer Rittmeisterswitwe handelt. An anderer Stelle – Courasche hat wiederum ihren Mann verloren – ist sie sich durchaus im Klaren über ihre schwierige Situation und klassifiziert sich selbst als „verlassene Soldaten-Hur“ (C 58); schon bald darauf geht sie eine neue Ehe ein. Auch kurz vor ihrer schlimmsten Demütigung, der Rache des bei Höchst gefangen genommenen Majors, vergewissert sich dieser zunächst davon, dass Courasche gerade wieder Witwe – also schutzlos – geworden ist: Erst dann ist er sich sicher, seine Vergeltung vollziehen zu können (vgl. C 67).

Gegenläufig zu dieser traditionellen Schutzfunktion der Ehe verhält sich die Tendenz, dass Courasches Position in diesen Verbindungen immer stärker und unabhängiger wird; bis hin zur Ehe mit Springinsfeld, die auf einem Ehevertrag ganz zuungunsten des Ehemannes basiert und diesen in eine geradezu sklavenähnliche Position bringt.⁵³ Wie sehr Courasche – auch sexuell – Dominanz und Eigeninitiative beansprucht, zeigt sich, als sie sich auch mit ihren Knechten einlässt (vgl. C 46 und C 50). Zunächst verkehrt sich die vielfach bekannte Situation eines Herrn, der seine Magd sexuell belästigt – gleichzeitig ist dies aber auch eine Bestätigung dafür, dass es hier nun die Frau ist, die den Mann verführt. Sie ist nach vormoderner Auffassung stets die Ursache für unkeusche Handlungen⁵⁴ – im Fall Courasches aber darüber hinaus auch noch in der sozial höheren Position, als Herrin über ihre Knechte.

Schwieriger und deutlich heikler wird die Lage, als Courasche sich mit einem Hauptmann verheiratet und wenig später auf andere Offiziere

53 *Courasche*: Kap. XV. Vgl. C 114: „daß ich mir auch keinen besseren Slaven in der ganzen Welt zu finden getrauet hätte“.

54 Siehe Rublack, *Magd, Metz' oder Mörderin* (wie Anm. 49), S. 229–235.

trifft, die sie noch aus ihrer Wiener Zeit kennen, wo sie als Witwe viele Affären hatte. Die Offiziere bleiben weitgehend zurückhaltend, es geht zunächst nur „ein kleines Gemurmel“ um. Eine Krise in der Partnerschaft entsteht daraufhin jedoch nicht, selbst dann nicht, als Anspielungen anderer Offiziere aufkommen, Courasche werde ihm, dem Hauptmann, sicher bald Hörner aufsetzen. Stattdessen quittiert dieser die Anzüglichkeiten schlagfertig, zeigt sich jedenfalls in seiner Ehre keineswegs verletzt (vgl. C 43–44). Wie brisant eine solche Situation eigentlich war, zeigt ein historisches Beispiel aus dem Jahr 1623, als der mansfeldische Oberst Carpzow (Carpitzow) seine Frau hinrichten ließ, nachdem sich seine Offizierskollegen bei einem Gelage öffentlich rühmten, mit seiner Frau Affären gehabt zu haben. Offenbar war Carpzow durch die unvermuteten Enthüllungen derart schockiert und in seinem Selbstwert als Mann, zumal vor den Kameraden, erschüttert, dass er nur noch in größtmöglicher Gewaltanwendung Zuflucht finden zu können glaubte. Die damalige öffentliche Reaktion auf die Hinrichtung der eigenen Frau, mit der er fünf Kinder hatte, richtete sich gerade seitens anderer Frauen deutlich gegen den Obersten (der sich sogar mit einer eigenen Flugschrift zu Wehr setzen musste), was die geschlechterspezifische Dimension dieser Tat verdeutlicht.⁵⁵ Ähnlich wie bei Carpzow weiß auch im Fall der Courasche der Ehemann um den zweifelhaften Ruf seiner Frau, doch Konsequenzen zur Neu-Etablierung der Geschlechterordnung zieht er nicht – zumindest in dieser Szene kommt der sexuellen Ehre als sozialem Wert nicht die sonst so große Bedeutung zu: Ein Glück für Courasche, die hier keine harschen Maßnahmen ihres Mannes zu befürchten hat.

Dass der „Kampf um die Hosen“, also die Herrschaft in der Ehe und der Geschlechterbeziehung überhaupt,⁵⁶ vielfach zugunsten Courasches ausgeht, verstärkt aber nur das Bedrohungspotenzial, das von ihrem Rollenverständnis herrührt. Gerade auch der von ihr vielfach beangene Ehebruch blamiert ihren jeweiligen Mann aufs Tiefste, wird damit doch der Ehrverlust für den Mann manifest, dem schlichtweg die Kontrolle über seine Frau entglitten ist. Die Reaktion der Männer auf die Bedrohung der Geschlechterordnung bestand typischerweise in

55 Dieser Fall erwähnt etwa bei Ludwig Graf Ütterodt zu Scharffenberg: *Ernest Graf zu Mansfeld (1580–1626). Historische Darstellung. Mit einem Anhang, Originalbriefe Mansfelds und Tillys enthaltend.* Gotha 1867, S. 590–592. – Ich bereite eine eigene Studie zu dieser Episode vor.

56 Zum Symbol vgl. Sigrid Metken: *Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols.* Frankfurt a. M. 1996.

Gewaltanwendung, also das klassische Korrektivmittel, das – in Maßen – sogar als ehestabilisierend von den Obrigkeiten akzeptiert wurde.⁵⁷ Springinsfelds Versuch einer Rebellion gegen Courasches Eheauffassung, zu der er von anderen angestachelt wird, verläuft zwar eher lächerlich und wird am Ende ohnehin zu einer Traumepisode stilisiert (vgl. C 119). Tatsächlich zum Gewaltopfer, auch von sexualisierter Gewalt, wird Courasche aber schon früher, als sie, noch als Soldatin aktiv, in Gefangenschaft gerät und dabei in die Hand des Offiziers fällt, den sie zuvor bei Höchst so spektakulär überwunden hat (vgl. C 51–52).

Er macht Courasche, die nun in seiner Gewalt ist, sofort klar, warum er sich rächen will, ja Rache nehmen muss: Er wolle ihr – wie schon oben angesprochen – den „Spott“ vergelten, „den du mir vor Jahren bey Högst bewiesen hast/ und dich lehren/ daß du hinfort weder Wehr noch Waffen mehr führen: noch dich weiters unterstehen sollest/ einen Cavallier gefangen zu nehmen“ (C 67). War es unter Offizieren auch im Zeitalter des Dreißigjährigen Kriegs durchaus noch üblich, den Kampf gegeneinander in ritterlichen Kategorien aufzufassen – Pappenheim ließ sich einstmals bei der Schilderung von Kämpfen dazu hinreißen, den „alt, abentheuerischen rittersgebrauch“ zu beschwören –,⁵⁸ so kann dieser Konflikt unmöglich als chevalereskes Kräfteressen aufgefasst werden. Das Verhalten der Courasche stellt schlichtweg eine Verletzung der Geschlechternormen dar und dementsprechend eine tiefe Kränkung der männlichen Ehre;⁵⁹ dabei handelt es sich hier keineswegs um die übersteigerte Ehrvorstellung dieses einen Offiziers, denn Courasche erfährt nun, dass der Major für diese Schlappe – „daß er sich von einem Weibsbild vor der Brigaden hinweg fangen lassen“ – beinahe auch seine Charge verloren habe: Die Demütigung wurde of-

57 Daniela Hacke: Zur Wahrnehmung häuslicher Gewalt und ehelicher Unordnung im Venedig der Frühen Neuzeit (16. und 17. Jahrhundert). In: *Wahrheit, Wissen, Erinnerung. Zeugenverhörprotokolle als Quellen für Wissensbestände in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Ralf-Peter Fuchs und Winfried Schulze. Münster 2002, S. 317–355. Vgl. auch Roper, *Das fromme Haus* (wie Anm. 50), S. 160–168.

58 Johann Eduard Heß: *Gottfried Heinrich, Graf zu Pappenheim*. Leipzig 1855, S. 63.

59 Dass eine Frau als Gegner an sich schon als entehrend aufgefasst wurde, zeigt Martin Dinges: Soldatenkörper in der Frühen Neuzeit. Erfahrungen mit einem unzureichend geschützten, formierten und verletzten Körper in Selbstzeugnissen. In: *Körper-Geschichten*. Hrsg. von Richard van Dülmen. Frankfurt a. M. 1996 (Studien zur historischen Kulturforschung 5), S. 71–98 und S. 233–239, hier S. 94, hier unter Berufung auf Zeugnisse vom Ende des 18. Jahrhunderts. Doch diese Wahrnehmung kann ohne weiteres auch für das 17. Jahrhundert angenommen werden.

fenbar als kollektiv und unerträglich auch für die Truppe insgesamt empfunden (vgl. C 67).

Der in seiner soldatischen und damit auch männlichen Ehre gekränkte Offizier nimmt nun Rache, indem er Courasche die „Überlegenheit“ des männlichen Geschlechts spüren lässt: Courasche muss eine tagelange Massenvergewaltigung über sich ergehen lassen, verbunden mit anderen Qualen, Martern und Demütigungen (vgl. C 68–69). Ein Vergleich mit historisch verbürgten Praktiken, wie Soldaten ihre Macht gegenüber der Bevölkerung und insbesondere gegenüber Frauen demonstrierten, ist insofern nicht passend, als hier kaum eine Überlegenheit des Militärs über die zivile Welt demonstriert werden soll. Vielmehr handelt es sich im Fall der Courasche um innermilitärische Gewalt, vor allem aber um ein Exempel dafür, dass geschlechterbezogene Rollen neu justiert und bekräftigt werden sollen. Dass sich nicht der jetzige Oberstleutnant allein an Courasche rächt, sondern auch seine Offizierskollegen, dann selbst die Knechte mitmachen, laut Courasche mitmachen müssen (vgl. C 68), erhebt diese Züchtigung nochmals über den persönlichen Konflikt zwischen dem Offizier und Courasche hinaus und betont den Anspruch, mit diesem Gewaltakt generell das Geschlechterverhältnis zu regulieren und wiederherzustellen. Nicht zu unterschätzen ist auch der integrative Aspekt bezogen auf die Militärs selbst, die sich durch die gemeinsam ausgeübte Massenvergewaltigung ihrer geschlechtsspezifischen Gemeinsamkeiten bewusst werden sollen.⁶⁰

Überraschend in der Szene ist aber in erster Linie das Gebaren der Courasche. Sie ist wohl der kommenden Unbill gewahr, reagiert aber keineswegs verschreckt. Sie rechnet mit sexualisierter Gewalt und ist überrascht, als es zunächst Ohrfeigen gibt, zumal sie sich, wie sie berichtet, „nit sonderlich“ gegen den Beischlaf mit dem Major gesperrt hätte (vgl. C 68). Als die anderen Offiziere sie dann vergewaltigen, stellt sie fest, „daß meine sonst ohnersättliche fleischliche Begierden dermahlen genugsam *contentirt* wurden“ (C 68). Erst die folgenden Vergewaltigungen, verbunden mit weiteren Martern, lassen sie ins Wehklagen ausbrechen. Erstaunlich daran bleibt, wie spät Courasche überhaupt erst bereit ist, den erzwungenen Beischlaf als sexualisierte Gewaltanwendung anzuerkennen.

Eine Erklärung liegt auf der Ebene der Romanstruktur vor, derzufolge Courasche vor allem „trutz Simplex“ schreibt, also vor allem um

60 Ein Verfahren, das beim Besuch von Prostituierten in städtischen Milieus offenbar nicht ungewöhnlich war, vgl. Roper, *Das fromme Haus* (wie Anm. 50), S. 84.

Simplicissimus zu schaden, um seinem Ruf Abbruch zu tun, indem sie öffentlich darlegt, „mit was vor einem erbarn Zobelgen er zu schaffen gehabt“ (C 22) – und genau in der gleich zu Beginn erfolgten Selbstbezeichnung als Zobelgen, also als Prostituierte, mag ein weiterer Erklärungsansatz liegen, der über den engeren Erzählkontext der simplicianischen Schriften hinausweist. Denn es ist durchaus plausibel, dass Courasche, die sich stets als sexuell rege beschreibt, Gefallen an der ihr zugefügten sexualisierten Gewalt findet und vor allem auf diese Weise ihren großen sexuellen Appetit stillen kann. Gerade dieser verbietet ihr, in die Opferrolle zu schlüpfen, die ihr die männlichen Gewalttäter eigentlich zuweisen wollen.

Vor diesem Hintergrund ergibt sich ein paradoxes Bild: Courasche wird Opfer von Gewalt, und zwar vor allem sexualisierter Gewalt, die ihr zugefügt wird, um sie für den Ausbruch aus der verbindlichen Geschlechterordnung zu bestrafen. Dabei ist es gerade ihre sexuelle Energie, die ihr im Weg steht, diese Gewalt als solche und sich selbst als Opfer anzuerkennen. Damit wird nicht nur deutlich, dass Männer – nach vormoderner Auffassung – Frauen wie Courasche sexuell praktisch nicht belästigen oder ihnen sexuelle Gewalt antun können. Vielmehr bleibt die in ihrem sexuellen Habitus freie und die Geschlechtergrenzen durchbrechende Courasche als Bedrohung für die herrschende Geschlechterordnung um so eindrücklicher präsent. Zu fragen ist daher, inwieweit Courasche mit dieser Einstellung überhaupt als Gewaltopfer begriffen werden kann.

Schluss

An der Stelle ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass es überhaupt nur wenige Aufzeichnungen von Frauen aus dieser Epoche gibt – und erst recht keine, in denen Frauen über ihre Vergewaltigung berichten.⁶¹ Stets waren es Männer – Pfarrer, Amtsleute, Chronisten –, die jene Dinge schilderten, und dies aus einer sehr spezifisch männlichen Perspektive. Allenfalls im Rahmen von Gerichtsprozessen liegen Aussagen von Frauen vor, doch hier in der besonderen Situation, den Hergang zur eigenen Entlastung zu beschreiben und sich dabei dem männlich dominierten Diskurs anzupassen. Courasches Lebensbericht bietet daher – nicht nur, aber eben besonders für die Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts – eine absolut einzigartige Erzählsituation, insofern hier eine Frau über ihr sexuelles Verlangen spricht: Auf diese Weise folgt sie aber nicht nur ihrer eigenen Intention im Roman und schreibt „trutz Simplex“, sondern sie bestätigt auch noch all diejenigen Verdachtsmomente und Vorurteile, die das zeitgenössische, von Männern gezeichnete und geprägte Bild der Frau und ihrer Sexualität ohnehin schon anbietet. Da Courasche in dieser Art über ihr Sexualeben berichtet, kommt dieser Erzählung sicherlich etwas Unerhörtes, etwas Sensationelles zu, und ohne Zweifel bietet diese Perspektive auch einen voyeuristischen Aspekt. Vor allem aber wird deutlich, wie sehr Courasches Selbstverständnis als Frau und zumal als sexuell selbstbestimmte Frau die vormoderne Geschlechterordnung infrage stellt.⁶²

Dies gilt nicht weniger für Courasches (Selbst-)Darstellung als gewalttätige Frau. Sie ist keineswegs Opfer von Gewalt, schon damit streift sie die klassische Frauenrolle im Krieg ab. Demgegenüber taucht sie als Soldatin auf, übernimmt also eine männliche Rolle, ist ihrerseits gewalttätig: Courasche eignet sich militärische Rollen an, wird zur Täterin. Als Soldatin durchbricht sie die gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit, zahlt freilich für diese usurpierte Rolle auch einen hohen Preis. Geradezu kennzeichnend für sie ist dann ihre indifferente Reaktion, mit der sie sich immer wieder der Opferrolle verweigert.

61 Darauf hat vor allem Theibault, *Landfrauen, Soldaten und Vergewaltigungen* (wie Anm. 46), S. 30, hingewiesen.

62 Sehr erhellend zu Courasches Sexualität Andreas Solbach: *Macht und Sexualität der Hexenfigur in Grimmelshausens Courasche*. In: *Simpliciana* VIII (1986), S. 71–87, bes. S. 72–73.

Courasche handelt in vielerlei Hinsicht gegen die herrschenden gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit. Denn sie ist schön, sie ist (im Krieg) erfolgreich – und sie ist dazu eine (sexuell selbstbestimmte) Frau: Dies alles zusammengenommen wirkt verstörend, irritierend, bedrohlich und stellt bezogen auf den vormodernen Gesellschaftsentwurf eine Mixtur mit hohem Gefahrenpotenzial dar. Halbwegs beruhigend auf den zeitgenössischen Leser mag allein wirken, dass ein solcher, für eine Frau letztlich unerhörter Lebensentwurf in der Welt des Militärs angesiedelt ist und damit in einer Lebenswelt außerhalb der sonstigen sozialen Konfiguration.

Erzählweisen der Gewalt im XII. Kapitel von Grimmelshausens *Courasche*

Im *Rathstübel Plutonis* wird Courage bekanntlich nur deshalb zur ansehnlichen Diskussionsrunde über die „Kunst reich zu werden“ (RP 653)¹ geladen, weil man ihre illustre Lebensbeschreibung gelesen hat und deshalb davon ausgeht, dass sie „guts neues anzubringen“ (RP 691) habe. Wir Literaturwissenschaftler müssen bei der Textbefragung bleiben; fiktive Autoren entziehen sich nun mal unserem Zugriff. Ob eine Befragung der Courage aber geholfen hätte, ihre Lebensbeschreibung richtig zu verstehen, mag dahin gestellt bleiben. Der Forschungsbericht jedenfalls, den Hans-Joachim Jakob im jüngst erschienenen *Text + Kritik*-Band zu Grimmelshausen veröffentlicht hat, konstatiert, dass sich trotz „aller thematischen und methodischen Vielfalt“ zwar für den *Simplicissimus* und seine *Continuatio* „gewisse Gemeinsamkeiten“ im Verständnis feststellen ließen.² Folgt man dem Beitrag von Ortwin Lämke im gleichen Band, gilt dies bis heute erstaunlicher Weise aber in nur eingeschränktem Maße für die *Courasche*. Denn noch immer gelte Dieter Breuers Resümee, mit der er die Akten der Aachener *Courasche*-Tagung der Grimmelshausen-Gesellschaft von 2002 einleitet, nämlich dass es „in der deutschsprachigen Literatur nur wenige Werke“ gebe, „die so disparat und kontrovers dis-

1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke* I. 1, I. 2, II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989–1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit, 4. 1., 4. 2., 5), Bd. I. 2, S. 691. Die Werke Grimmelshausens werden im Text dieser Abhandlung nach der Edition von Breuer mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Siglen RP für *Rathstübel Plutonis*, ST für *Simplicissimus Teutsch*, C für *Courasche*, SF für *Springinsfeld*, WV für *Wunderbarliches Vogel-Nest* und DA für *Dietwalt und Amelinde*).

2 Hans-Joachim Jakob: „Viel Köpff viel Sinn“. Grimmelshausens „Simplicissimus“ und die „Continuatio“ in der Forschung von 1997 bis 2007. In: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (Text + Kritik-Sonderband VI/08), S. 263–274, hier S. 263.

kutiert“ würden „wie dieser Roman“.³ Dabei bezieht sich die Uneinigkeit im Grunde lediglich auf die ethische oder moraltheologische Bewertung der Hauptfigur: Die einen halten sie für das negative Exempel eines verruchten Weibs, die anderen für das Beispiel einer „sich selbst behauptenden Frau in einer misogynen Gesellschaft“.⁴

Im Sinne der jüngeren Forschung sollte man freilich klärend anfügen, dass gerade anhand der Courage-Figur die Multiperspektivität der *Simplicianischen Schriften* deutlich wird. Dass dies ab und an noch bestritten wird, bleibt bedauerlich.⁵ Schließlich taucht die Courage nicht nur in ihrer eigenen Biographie, sondern auch im *Simplicissimus*, im *Springinsfeld* und im *Rathstübel Plutonis*, dort sogar mit eigener Stimme, auf. Allein diese unterschiedlichen Erzählkontexte legen eine Mehrdimensionalität der Figur nahe. Die Vernetzung der *Simplicianischen Schriften* kann als die zentrale narrative Technik Grimmelshausens gewertet werden, mit der gegenläufige Perspektiven, inkompatible Deutungszusammenhänge und die Vielschichtigkeit simplicianischen Erzählens sichtbar wird. Dabei bieten die wiederkehrenden Handlungs- und Erzählerfiguren nur eine leicht durchschaubare und deshalb quasi ausgestellte Camouflage der Einstimmigkeit und Kontinuität. Courage erscheint im *Rathstübel* anders als im *Simplicissimus*, auch wenn oder gerade weil sie von einer Figur wieder erkannt wird, die sie nur aus der Literatur – aus den beiden Lebensbeschreibungen – und nicht aus dem wirklichen Leben kennt (vgl. *RP* 691).

Zudem hat Dieter Breuer in seinem *Grimmelshausen-Handbuch* zu Recht darauf hingewiesen, dass Courage in ihrem eigenen Werk geradezu idealtypisch der „Regel des Baldanders“ folge.⁶ Sie wird – wie der

3 Dieter Breuer: Kontroversen um Grimmelshausens „Courasche“. Vorbemerkungen. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 13.

4 Ortwin Lämke: Grimmelshausens „Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche“. Frauenroman zwischen Misogynie und Emanzipationsbestreben. In: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (Text + Kritik-Sonderband VI/08), S. 161–172, hier S. 161. Vgl. Nicola Kaminski: „Reine des Bohémiens“. Politische Utopie und ‚zigeunernde Textur‘ in Grimmelshausens „Courasche“. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 79–121.

5 Vgl. Rainer Hillenbrand: *Erzählperspektive und Autorintention in Grimmelshausens „Simplicissimus“*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien a. M. 2008.

6 Dieter Breuer: *Grimmelshausen-Handbuch*. München 1999, S. 84; generell zur Baldanders-Figur vgl. Waltraud Wiethölter: „Baldanderst Lehr und Kunst“. Zur Allegorie des Allegorischen in Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“. In:

Simplicissimus – in unterschiedlichen sozialen und weltanschaulichen Kontexten gezeigt. Beide Befunde machen deutlich, dass eine einheitliche Bewertung der Courage-Figur nicht zu haben ist; sie entspräche ja auch kaum, wie Lämke in Bezug auf den *Courasche*-Text betont, der „ambivalente[n] Anlage dieses Erzählexperiments“.⁷

Aus dieser Forschungssituation ergibt sich die Argumentation des vorliegenden Beitrags. Ihm ist es keineswegs an einer Gesamtbewertung und -deutung der Courage-Figur gelegen. Hier soll nicht die Frage erörtert werden, ob sie als Vor- oder Schreckbild konstruiert ist und auch nicht die Frage, ob man Grimmelshausen in diesem Roman nun eher als Unterhaltungsschriftsteller oder moraltheologischen Autor lesen muss. Vor lauter Rekonstruktionsarbeit an den Weltbildern der *Simplicianischen Schriften* hat die Grimmelshausen-Forschung nicht selten vergessen, sich mit den narratologischen Eigenheiten der Texte zu befassen. Schon deshalb wird hier *Courasche* schlicht als brillante Erzählung gelesen. Die hier vorgeschlagene, bewusst reduzierende Lektüre des XII. Kapitels der *Courasche* setzt bei der narratologischen Konstruktion an. Es soll gezeigt werden, wie Gewalt erzählt und durch das Erzählen mehrfach perspektiviert wird. Vorweg schiebe ich noch einige wenige Anmerkungen zum von mir verwendeten Gewaltbegriff ein.

1. Gewalt und Gewaltdarstellung

In der Frühen Neuzeit müssen, wie heute, zwei Gewaltvorstellungen unterschieden werden, die im Lateinischen durch unterschiedliche Begriffe gekennzeichnet sind: *violentia* und *potestas*, die konkrete Ausübung physischen oder psychischen Zwangs, die mit der Schädigung des Opfers einher geht, und die Durchsetzung von Herrschaft als Macht, die soziale Ordnungen festigen oder errichten kann.⁸ Beide Gewaltvorstellungen hängen insofern zusammen, als mit der einen, *violen-*

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68 (1994), S. 45–65.

7 Lämke, Frauenroman (wie Anm. 4), S. 170.

8 Vgl. Macht, Gewalt. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck. Bd. 5. Stuttgart 1982, S. 817–935. Hierzu vgl. jetzt auch Jan Philipp Reemtsma: *Die Gewalt spricht nicht. Drei Reden*. Stuttgart 2002, S. 7–46.

tia, die andere, *potestas*, gesichert werden kann. Während die eine, *potestas*, in der Frühen Neuzeit meist positiv konnotiert ist, wird die andere, *violentia*, zumindest dann wenn sie scheinbar willkürlich oder illegitim angewendet wird, verurteilt. Im Folgenden beschäftige ich mich mit diesem Fall der *violentia*, der als illegitim empfundenen unmittelbaren Zwangsanwendung. Nur am Rande können Phänomene wie strukturelle oder kulturelle Gewalt berücksichtigt werden.⁹

Im XII. Kapitel unseres Romans dominiert eindeutig die physische Gewalt,¹⁰ die der Obrist-Leutnant und seine Truppe der Courage antun. Hier spielt indes noch eine zweite Form der Gewalt eine Rolle, die man als psychische, mittelbar erkennbare bezeichnen könnte: sie bewirkt „Forcht“ (C 67, 68), „Schand“ (C 70), „Scham“ oder „Schmach“ (C 68) und wird nur aus den Ehrvorstellungen der gezeigten sozialen Systeme des 17. Jahrhunderts heraus verständlich.¹¹

Dies zeigt einmal mehr, solange es Gewalt gibt, so lange kann man kaum sagen, wann sie anfängt. „Gewalt ist uneindeutig“, machen Heitmeyer und Soeffler klar;¹² deshalb gilt es sie historisch zu präzisieren und die Medien zu bestimmen, in denen sie uns mitgeteilt wird.¹³ Eine allein anthropologische und/oder psychologische Gewaltbestimmung verkennt, dass das Empfinden und Bewerten von Gewalttaten wesentlich von sozial veränderlichen Rahmenbedingungen, rechtlichen Vorstellungen und kulturellen Paradigmen abhängen.¹⁴ So steht im Hin-

9 Vgl. Gertrud Nummer-Winkler: Überlegungen zum Gewaltbegriff. In: *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*. Hrsg. von Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffler. Frankfurt a. M. 2004, S. 21–61 (mit Bibliographie).

10 Vgl. *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*. Hrsg. von Thomas Lindenberger und Alf Lüdke. Frankfurt a. M. 1995. Zur Kriegsgewalt in historischer Perspektive vgl. S. 39–161.

11 Zur Wandlung von Ehrvorstellungen (insbesondere bei Männern in militärischen Diensten) vgl. Ute Frevert: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München 1991.

12 Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffler: Einleitung: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. In: *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme* (wie Anm. 9), S. 11–17, hier S. 11.

13 Vgl. hierzu Markus Meumann und Dirk Niefanger: Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen. In: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Markus Meumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 7–23.

14 Zum rechtlichen Kontext (auch der Vergewaltigungsszene in der *Courasche*) vgl. umfassend: Gesa Dane: *Zeter und Mordio! Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen 2005.

blick auf unterschiedliche Schmerz Wahrnehmung zu vermuten, dass auch die Schwelle, wann etwas in der Frühen Neuzeit als Gewalt empfunden wird, höher anzusetzen ist als heute. Dabei geht es weder um historische Relativierungen noch um eine Vermeidung von Empathie¹⁵ in Rücksicht auf eine möglichst wissenschaftliche Argumentation. Im Gegenteil, mit der jüngeren Gewaltforschung gehe ich in der Ansicht konform, dass zuviel Verständnis für Tatmotivationen Gefahr läuft, das Leid der Opfer aus dem Blick zu verlieren. Eine Analyse von Gewaltsituationen sollte deshalb vermeiden, sich allein auf die Entstehungsbedingungen von Gewalt zu konzentrieren, sondern stets die Folgen der Gewalt, also das Leid der Opfer, ins Zentrum stellen.

Alles Dreies, die Tat selbst, deren Folgen und ihre Entstehungsbedingungen, sind aber nicht unmittelbar erkennbar, sondern stets Teil einer komplexen Überlieferung – und das übrigens nicht nur für den Historiker: Denn Zeugenaussagen, Anklageschriften, Zeitungsartikel oder literarische Texte prägen die Bewertung und Analyse von Gewalt immens und sind deshalb natürlich in ihrer eigenen Logik zu berücksichtigen. Dies gilt auch und ganz besonders für die *Courasche* und ihre spezifisch changierende Erzählsituation.

2. Erzählsituation

Auch auf die Gefahr hin, nur Bekanntes für die Grimmelshausenforschung zu referieren, sei die spezifische Erzählsituation der *Courasche* noch mal rekapituliert: Das Titelblatt gibt Philarchus Grossus als Autor an (vgl. C 11). Da dessen voller Name als ein Anagramm von Grimmelshausen zu lesen ist, dasselbe Pseudonym für den achten Band der *Simplicianischen Schriften*, für *Springinsfeld*, verwendet wird (vgl. SF 155) und beide Texte im Vorwort zum zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nest* in eine Reihe mit dem *Simplicissimus* und anderen *Simplicianischen Schriften* gestellt werden (vgl. WV II 459), können wir den genannten Autor mit Grimmelshausen identifizieren.¹⁶ Er ist aber

15 Vgl. Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt. In: Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1965; Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a. M. ³2001.

16 Vgl. auch entsprechende Verse in *Dietwalt und Amelinde*, auf die Breuer in seinem Kommentar hinweist: C 750; vgl. DA 151.

natürlich nicht ohne weiteres mit jener fiktionalen Figur gleichen Namens identisch, die im V. Kapitel des *Springinsfeld*-Romans gegenüber *Simplicissimus* behauptet, die Lebensbeschreibung der Courage sei ihm diktiert worden (*SF* 183). Durch seine spätere ostentative Fiktionalisierung erscheint Philarchus Grossus als *alter ego* des tatsächlichen Autors Grimmelshausen jedenfalls problematisch.

Von Philarchus Grossus und Grimmelshausen selbst sind erzähllogisch eindeutig zwei weitere Instanzen zu unterscheiden: die Figur Courage, von der gesagt wird, sie habe später die „ausführliche und wunder-seltzame Lebensbeschreibung [...] dem weit und breitbekannten *Simplicissimo* zum Verdruß und Widerwillen [...] dictirt“ (*C* 11), und – wie bei jedem narrativen Werk – der Erzähler. Warum? In jedem autobiographischen Text, auch einem fiktiven, wie er hier vorliegt, sind erzähltes und erzählendes Ich zu unterscheiden. In picareschen Erzählanlagen, wie dem *Simplicissimus*, kommt zum Alters- und Erfahrungsunterschied, der freilich im Erzählvorgang aus rhetorischen Gründen auch verwischt werden kann, die *Conversio* des Helden hinzu, die das Erzählen bekanntlich überhaupt erst motiviert.¹⁷ Im Fall der anti-picareschen *Courasche*¹⁸ wird mit diesem Motiv zumindest im Vorbericht als Möglichkeit gespielt (vgl. *C* 22). Dies markiert deutlich eine Differenz zwischen Erzähler und Figur, auch wenn schließlich keine *Conversio* realisiert wird. Gerade die Erwägung und spätere Verwerfung einer solchen legt einen Gestaltungswillen hinsichtlich des Erzählten nahe.

Diese Differenz zwischen erlebtem und erzählendem Ich wird in Titel und Vorbericht durch eine ausgestellte Erzählintention zusätzlich gestärkt. In der einschlägigen Passage des Vorberichts wird aus der Sicht der später erzählenden Hauptfigur zuerst die Position der angeredeten Herren antizipiert; darauf antwortet dann die rückblickend erzählende Courage:

Aber höre *Courage*, wann du noch nicht im Sinn hast dich zu bekehren/ warum wilst du dann deinen Lebens-Lauff Beichtweiß erzehlen/ und aller Welt deine Laster offenbahnen? Das thue ich dem *Simplicissimo* zu Trutz! weil ich mich anderer Gestalt nicht an ihm rächen kann; dann nach dem dieser schlimme

17 Zum Muster des Picares-Romans vgl. Ansgar M. Cordie: *Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2000 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 19), und Hans Gerd Rötzer: *Picaro – Landstörtzer – Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt 1972 (Impulse der Forschung 4).

18 Vgl. den vom Titel her ähnlichen Picaresroman „*Landstörtzerin Dietzin*“ (1650), eine Übersetzung von *Picara Justina* (1605) des Andreas Perez.

Vocativus mich im Saurbrunnen geschwängert *scilicet*, und hernach durch einen spöttlichen Possen von sich geschafft/ gehet er erst hin/ und rufft meine und seine eigne Schand/ vermittelst seiner schönen Lebens-Beschreibung vor aller Welt aus [...]. (C 22)

Courage erzählt also erstens intentional, um sich an *Simplicissimus* zu rächen; sie erzählt zweitens in direktem Antwortbezug auf die *Lebens-Beschreibung* des *Simplicissimus* und sie erzählt drittens in Abweichung vom erwartbaren Erzählschema, das wir vom *Simplicissimus* kennen. Sie erzählt zudem, wie jeder autobiographische Erzähler, im Nachhinein und mit gestalterischem Anspruch. Alle diese Aspekte unterscheiden die Erzählposition der Courage selbstverständlich von der erlebenden Figur.

Hinzu kommt, dass sich noch eine zweite, unbestimmte homodiegetisch auftretende Stimme in das Erzählte einschaltet, die von der erzählenden Courage zu unterscheiden ist, denn diese wird von der zweiten Stimme ja ausdrücklich angeredet: „Aber höre Courage“. Diese Stimme wird zwar von der Courage antizipiert, ist aber als eine alternative Perspektive durch den poetologischen Vorbericht für den ganzen Roman implantiert. Im Vorbericht wird, wohl um die hermeneutische Unsicherheit zu stärken, sogar noch eine weitere Perspektive angedeutet, wenn es in Bezug auf den Einwand der „liebe[n] Herren“ heißt: „Andere aber werden gedencken [...]“ (C 19). Noch eine zusätzliche, im ganzen Roman mitlaufende Stimme findet sich dann in den Kapitelüberschriften, die aber – wie schon im *Simplicissimus* – heterodiegetisch formuliert werden. Die unterschiedlichen Stimmen sind nicht identisch und, da sie Teil der Fiktion sind, auch nicht mit dem Autor gleichzusetzen. Grundsätzliche Erkenntnisse der ausdifferenzierten Autorschaftsdiskussion der letzten Jahre gelten natürlich auch für die *Courasche* und müssen hier nicht wiederholt werden.¹⁹

Auch in der konkreten Erlebnisschilderung bleibt die narrative Vielstimmigkeit erhalten, insbesondere die von Kapitelüberschrift, erlebendem und erzählendem Ich. Im hier zur Diskussion stehenden XII. Kapitel schreibt sich in der Überschrift etwa eine schadenfrohe

19 Vgl. Autorschaft: Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001. Hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart, Weimar 2002; Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Fotis Jannidis [u. a.]. Tübingen 1999; Autorentypen. Hrsg. von Walter Haug [u. a.]. Tübingen 1991; Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hrsg. von Elizabeth Andersen [u. a.]. Tübingen 1998; und Mystifikation – Autorschaft – Original. Hrsg. von Susi Frank, Renate Lachmann [u. a.]. Tübingen 2001.

Wertung ein, die deutlich vom leidenden Ton der homodiegetischen Erzählerrede im Kapitel selbst zu unterscheiden ist. Dass die Kapitelüberschriften nicht allein sachlich-orientierend gemeint sind, kann man zum Beispiel aus der antimetabolen Rhetorik der genannten Überschrift erschließen: „Der Courage wird ihr[e] treffliche Courage auch trefflich eingetränkt.“ (C 67) Auffällig wirkt die scheinbare Fokussierung auf die Dekonstruktion der Lebenshaltung, also auf Formen der psychischen Gewalt, obwohl im dann folgenden Kapitel vorderhand von massiven körperlichen Übergriffen erzählt wird. Erinnerung man sich freilich an das, was im III. Kapitel über den „Nahmen Courasche“ (C 27, vgl. 33) gesagt wird, schreibt sich tatsächlich auch in der Überschrift eine körperliche Konnotation ein. Mit „*Courage*“ (C 30) ist hier offenbar das (jungfräuliche) weibliche Geschlecht gemeint. Die Bedeutung des Namens changiert im VII. Kapitel etwas, auch wenn die Verbindung von Gewalt und Sexualität konnotiert bleibt. In der Überschrift gesteht der heterodiegetische Erzähler der Heldin „*Courage*“ (C 46) jetzt im Sinne von ‚Mut‘ zu, weil sie von ihrem Mann mit Gewalt die Hosen erobert habe. Beides wird der Courage dann im XII. Kapitel gewaltsam genommen: ihre geschlechtliche Ehre und ihr fraulicher Mut.²⁰

Als Zwischenresümee lässt sich festhalten: Die in der Grimmelshausen-Forschung öfters zu lesende Charakterisierung *eines* ‚unzuverlässigen Erzählens‘ reicht kaum aus, um die Vielschichtigkeit des Erzählens zu charakterisieren. Dies gilt besonders für die Gewaltdarstellung und den sexuellen Bereich, deren narrative Ausgestaltung in der *Courasche* selbstreflexiv als prekär ausgestellt wird (vgl. C 30). Wenn die Courage selbst betroffen ist wie im XII. Kapitel, steigert sich das problematische Erzählen noch, da narrativ zwischen dem schmerzhaften Erleben und dem nachvollziehenden Erzählen differenziert werden muss. Es konkurrieren dann mehrere Erzählerstimmen, die weder mit dem Autor noch mit den Figuren identisch sind. Deshalb muss Verweyens vor allem im Hinblick auf die Intertextualität des Romans verwendete Kategorie der Polyphonie auf den narratologischen Bereich übertragen werden.²¹ *Courasche* wird stets vielstimmig erzählt.

Deutlich wird, dass in der Weise des Erzählens unterschiedliche Grade der Involviertheit markiert werden sollen: Hier ist vorderhand etwa der homodiegetische vom heterodiegetischen Erzähler der Über-

20 Vgl. auch die Situation am Ende ihres Lebens: RP 714.

21 Vgl. Theodor Verweyen: Der polyphone Roman und Grimmelshausens „Simplificissimus“. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 267–290.

schriften zu unterscheiden. Zudem weist die komplexe Erzählsituation, die gleich zu Beginn des Romans entworfen wird, auffällige Analogien zur erzählten Gewalt im XII. Kapitel der *Courasche* auf, so dass über die Gewaltdarstellung an das komplexe Erzählen des Romans erinnert wird und die Gewaltvorgänge selbst an Einfachheit einbüßen. Sie sind eingebunden in ein Gewebe aus Erzählerwartungen und -enttäuschungen.

3. Gewalt als Rache fürs Erzählen

Die „Lebensbeschreibung“ (C 11) der Courage soll primär aus Rache diktiert worden sein, weil Simplicissimus in seiner ‚Autobiographie‘ von der Sauerbrunnen-Affäre erzählt. Diese entspreche nicht der Wahrheit und liefere die Courage dem Spott der Leser aus. So sei das vorgeblich gemeinsame Kind ja nur untergeschoben gewesen. Im *Springinsfeld* wird – jetzt aus Rache an Courages differenter Erzählung – auch ihre Version des untergeschobenen Kindes in Frage gestellt, so dass die Zuverlässigkeit des Erzählten in allen drei Romanen durch diese Konstellation zur Disposition steht.

Für das deutlich schwergewichtiger daher kommende XII. Kapitel ist weniger das Spiel mit der Zuverlässigkeit des Erzählten als vielmehr die Motivationsfolge relevant: Eine der Öffentlichkeit preisgegebene, das Ansehen als Frau herabsetzende Affäre, motiviert zur Erzählung der Courage, die damit ihrerseits das Ansehen des Urhebers als Mann diffamieren möchte. Analoges finden wir – mit drastischeren Folgen – im hier diskutierten Kapitel der *Courasche* vor, auch wenn die Form der Rache nicht auf ‚psychische‘ Gewalt, auf Verleumdung setzt, sondern auf physische, auf Vergewaltigung, die aber – genau wie die narrative Rache – auf Herabsetzung des geschlechtlichen Ansehens setzt.

Zu bedenken ist also die Vorgeschichte, die die Tat selbst freilich weder aus heutiger noch aus damaliger Sicht ethisch rechtfertigen kann: Im VIII. Kapitel des Romans gelang es Courage in einem Gefecht, einen gegnerischen Major von seinen Truppen abzudrängen. Einem „von den Seinigen“, der den Major retten wollte, „bezahlte“ Courage „dergestalt mit meinem Sebel/ daß er noch etliche Schritte ohne Kopf mit mir ritte/ welches beydes verwunderlich und abscheulich anzusehen war“ (C 51). Den gefangenen Major lieferte Courage an das eigene Regiment aus, nachdem dieser mit einem „zimlichen Stumpen Goldsorten sambt einer

gülden Kette“ (C 51) sein Leben rettete. Die Heldin zeigt sich damit nicht nur im Sinne der konkreten *violentia* gegenüber dem Major gewalttätig, sondern sie lehnt sich implizit auch gegen die *potestas* auf, die über klare militärische Regeln – eine Frau darf nicht als Soldat kämpfen, schon gar nicht einen Offizier gefangen nehmen – die Ordnung des Krieges sichern soll. Dass die Gefangennahme des Majors gegen die Gender-Regeln des Krieges verstoßen hatte, reflektiert Courage im gleichen Kapitel auf der Ebene des erlebenden Ichs (vgl. C 52).

Die Gefangennahme des Majors wäre vermutlich nicht unehrenhaft erschienen, wenn nicht ruchbar geworden wäre, dass eine Frau die unstatthafte Täterin war (vgl. C 52). Von einem Fahnenjunker erfährt Courage nach ihrer Gefangennahme, dass der Major damals – fast so wie der Soldat, der ihn retten wollte – „schier den Kopff/ oder wenigst sein Major Stell verlohren hätte“ (C 67). Aus „Scham“ (C 68) hätte er sich schließlich einer anderen Truppe angeschlossen, hätte „Dänische[n] Dienst angenommen.“ (C 68) Für seine Beschämung rächt sich nun der Major, der inzwischen ein „Obrist Leutnant“ geworden ist, mit einer Reihe von Vergewaltigungen, wobei die jeweils folgenden Vergewaltiger im Range absteigen und noch abscheulicher vorgehen wie die Vorgänger. Courage wird schließlich von einem Rittmeister gerettet. Der Oberstleutnant ermächtigt sich hier – im Sinne von *potestas* – wie vorher Courage unstatthafte. Denn obwohl er ein hoher Offizier ist, darf er die Vergewaltigung – nun *violentia* – nicht als Mittel der persönlichen Rache einsetzen. Dies ist unehrenhaft und wird später vom Rittmeister – der nun im Sinne einer statthafte *potestas* agiert – gerügt und, soweit es geht, korrigiert. Später rekurriert Courage tatsächlich auf diesen Gewaltbegriff, wenn sie vor dem neuen Machthaber beteuert, dass sie ihres „Leibs nit mächtig“ sei, weil sie – im Sinne von *potestas* – in dessen „Gewalt aufgehalten würde“ (C 73). Zur institutionellen Macht kommt hier eine, zumindest gespielte, sexuelle hinzu.

Der von Courage am Major durch ihre unehrenhafte Gefangennahme ausgeübte Gewalt begegnet dieser mit gewalttätiger Rache. Er entehrt Courage durch die Vergewaltigungen. Die verlorene Ehre bezieht sich – jedenfalls aus der Sicht der Erzählung – jeweils auf geschlechtsspezifische Aspekte: Sowohl der Major als auch Courage werden in einer geschlechtsspezifischen Weise in ihrer Ehre beschädigt.

Eine solche *gender*-Beschädigung liegt – so muss man die Erzählintention von Courage verstehen – auch im Sauerbrunnen-Kapitel des *Simplicissimus* vor. Auch sie reagiert mit Rache, die darauf abzielt, die Geschlechterehre des Erzählers herabzusetzen. Der Haupttitel der

Courasche, „*Trutz Simplex*“ (C 11), macht die militärische Konnotation des Erzählens hinreichend deutlich.²² Dabei muss man das Epitheton ‚trutz‘ nicht ‚passiv‘ verstehen; eine Trutzburg diente im 17. Jahrhundert der Belagerung einer Festung. Die Öffentlichkeit soll mit dem *Trutz Simplex* erfahren, „mit was vor einem erbarn Zobelgen er zu schaffen gehabt.“ (C 22) Hier wie im XII. Kapitel wird deutlich, dass die Herabsetzung der Geschlechterehre an die Mitteilung über die Herabsetzung, also ans perspektivische Erzählen, gebunden ist. Nur deshalb sieht sich der Major gezwungen, seinen Dienst zu wechseln; nur deshalb diktiert Courage ihre Lebensbeschreibung. Und andersherum: nur weil der Rittmeister die wahre Geschichte über Herkunft und Ehre der Courage aus einer Erzählung ihrer Säugamme kennt, setzt er den Vergewaltigungen ein Ende (vgl. C 71). Schließlich bitten die beteiligten Offiziere den Rittmeister, er solle die Vergewaltigungen nicht weitererzählen, damit sie „hierdurch in keine Ungelegenheit kämen“ (C 70). Nicht die Tat selbst erzeugt Ehrverlust, sondern ihre narrative Verbreitung. Die Gewalttat, die Unterbrechung der Gewaltkette und die Bewertung der Gewalt ist also auch in der *Courasche* nicht ohne die mediale Gewalt und ihre Verbreitungsmacht zu denken. Die Bekanntheit der *Courasche*-Geschichte im *Rathstübel Plutonis* gibt davon zum Beispiel noch Zeugnis (vgl. RP 690–692).

Reicht aber diese recht schlichte, konstruierte Verkettung von sich verbreitendem Ehrverlust und Rache, um die Erzählung der Massen-Vergewaltigung im XII. Kapitel zu verstehen? Und relativiert nicht der Hinweis auf Erzählparallelen die Grausamkeit der Szene? Schauen wir uns hierzu die Erzählweisen der Gewalt genauer an.

22 Zum Zusammenhang von Krieg und Poesie im 17. Jahrhundert vgl. Nicola Kaminski: *EX BELLO ARS oder der Ursprung der ‚Deutschen Poetrey‘*. Heidelberg 2004, und *Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision*. Hrsg. von Klaus Garber [u. a.]. Bd. 1. *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*. München 2001.

4. Narrative Ebenen im XII. Kapitel

Die Vergewaltigung durch den ehemaligen Major:

Die folgende Nacht *logirten* wir in einem Quartier/ darinn wenig zum besten war/ allwo mich der Obrist Leut. *zwang*/ zu *revange* seiner Schmach/ wie ers nennete/ seine viehische Begierden zu vollbringen/ wobei doch (pfuy der schändlichen Thorheit) weder Lust noch Freud seyn konte/ in dem er mir an statt der Küß/ ob ich mich gleich nit sonderlich sperret/ nur dicke Ohrfeigen gab [...]. (C 68)

Die Gestaltung der Diegese verheißt nichts Gutes: Das Nachtquartier ist schlecht. Die Erzählerin Courage stellt neben den Zwang, den sie als Opfer empfand, die Perspektive des Täters: „*revange* seiner Schmach“. Der französische Ausdruck imitiert sogar die Ausdrucksweise des Offiziers; er erinnert eher an zeitgenössische Verhaltenslehren, wo er tatsächlich Verwendung findet, als an erniedrigende Aggression. Doch auch damals kann ‚*revange*‘ schon ‚Rache‘ meinen.²³ In der Opfersprache wird das Verhalten des Täters dann deutlich negativ bewertet: Es ist unmenschlich, viehisch; es dient nicht der Befriedigung sexueller Wünsche, sondern niedriger Beweggründe und wird mit gewalttätigen Handlungen erzwungen. Verblüffend wirkt allein der Ausdruck „Begierden“, der dem Adjektiv „viehisch“ zugeordnet wird. Denn er sollte sich nicht auf das Rachebedürfnis beziehen, da dieses an menschliches Verhalten gebunden ist; auch scheint er nicht auf die sexuellen Bedürfnisse bezogen zu sein, denn diese werden ja als Motivation der Tat, so jedenfalls die Sichtweise des Opfers, ausgeschaltet. Es steht für die Unmöglichkeit das zu beschreiben, was tatsächlich vorgeht: ein viehisches Verhalten, das einen vergleichbaren, ungezügelter Handlungsablauf wie bei einer sexuellen Begierde vorstellt, aber in ihr eben nicht begründet ist. Im Tierreich sind Vergewaltigungen so unüblich wie Rachakte. Sofsky sieht Gewalt als primär humanoide Eigenschaft, weil dem Menschen der Instinkt fehlt, das Gewalttätige zu verhindern.²⁴ Das ‚Viehische‘ bezeichnet in diesem Sinne nur das Andere, das der menschlichen Würde Unangemessene des Verhaltens; der Ausdruck ‚Begierde‘ verstärkt dies. Ganz analog gebraucht Simplicissimus den Ausdruck, als er

23 Vgl. William Levis Jones: *A Lexicon of French Borrowings in the German Vocabulary (1575–1648)*. Berlin 1976.

24 Vgl. Sofsky, *Traktat* (wie Anm. 15), S. 224.

in Frauenkleidern den „Reuter-Jungen preiß“ gegeben wird (ST 210). Im Ungezügelterten und Ungehemmten erkennt man das zivilisatorische Defizit.²⁵ Der Offizier verliert in der Vergewaltigung, das zeigt die Wortwahl des Opfers sensibel an, ein zweites Mal seine Ehre. Das Eingreifen des Rittmeisters am Schluss des Kapitels wird dies bestätigen. Neben dieser Opferperspektive des erlebenden Ichs schreibt sich auch das erzählende noch einmal ein: Es verweist auf die Torheit, den sexuellen Akt nicht mit Lust – also menschlich sinnvoll – zu begehen und statt der angemessenen Küsse unwürdige Schläge zu verwenden, um seinem Gegenüber näher zu kommen. Der Offizier verstößt mit seiner Vergewaltigung gegen das erotische Decorum; damit zeigt er sich als unzivilisiert, als unehrenhaft.

Alle drei Perspektiven, die der Täter, des erlebenden und des erzählenden Ichs, vermitteln deutlich unterschiedliche Grade der Empathie, die für das Verständnis von Gewaltsituationen von zentraler Bedeutung sind. Denn nur sie – weiß man – könnten Gewalttaten verhindern.²⁶ Täter und Opfer zeigen anders als das erzählende Ich kaum Empathie; ja, sie gehen von einer unterschiedlichen Bewertung der Situation aus. Nur die aus zeitlicher Distanz erzählende Courage kann sich in die Denk- und Sprechweise des Offiziers und natürlich vor allem die des Opfers eindenken und zeigt aus dieser souveränen Position heraus ihren Abscheu gegen über den „viehische[n] Begierden“ (C 68) des ehemaligen Majors. Die Vergewaltigung durch die anderen Offiziere erfolgt in zwei Nächten:

[...] die zweyte Nacht fanden sie Quartier/ da der Bauer den Tisch deckte/ da lude mein tapfferer Held von Officiern seiner Gelichters zu Gast/ die sich durch mich mit ihm verschwägern musten/ also daß meine sonst ohnersättliche fleischliche Begierden dermahlen genugsam *contentirt* wurden [...]. (C 68)

25 Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a. M. 21997, Bd. 1, S. 376–394, und Bd. 2, S. 323–347. Kritisch zur Theorie von Elias: Veronika Bennholdt-Thomsen: *Zivilisation, moderner Staat und Gewalt*. In: *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis* 8 (1985), Heft 13, S. 23–35.

26 Vgl. etwa Sofsky, *Traktat* (wie Anm. 15), S. 65–82, oder Jörg Hüttermann: ‚Dichte Beschreibung‘ oder Ursachenforschung der Gewalt? Anmerkungen zu einer falschen Alternative im Lichte der Problematik funktionaler Erklärungen. In: *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme* (wie Anm. 9), S. 107–124.

Die Erlebnisse der dritten Nacht erlebt Courage als Steigerung, weil die Vergewaltigungen durch die Offiziere mit einem perfiden Schauspiel vor den Knechten ergänzt werden:

[...] dann nachdem ich dieselbe kümmerlich überstanden/ und alle diese Hengste sich müd gerammelt hatten/ (pfuy ich schämte michs bey nahe zu sagen/ wann ichs dir *Simplicissime* nit zu Ehren und Gefallen thäte) musste ich auch vor der Herren Angesicht mich von den Knechten treffen lassen [...]. (C 68)

Auffällig erscheint hier die Anbindung an die Erzählintention des *Courasche*-Romans. Sie geschieht durch das Motiv der Verschwägerung, das im *Springinsfeld* wieder aufgenommen und auf *Simplicissimus* bezogen wird (vgl. SF 212),²⁷ und durch eine direkte Ansprache an diesen. Beide Textstellen unterscheiden sich auffällig im Tonfall und markieren dadurch wiederum unterschiedliche Perspektiven auf den gleichen Vorgang: Erstaunlicherweise wählt die erste Passage eine ironische Haltung, die deutlich macht, dass diese Art der Sexualität nicht dazu angetan ist, die Begierden zu steigern. Die nachfolgende Passage kann bei Erzählung der dritten Nacht durch die Pferdemetaphern das Motiv der Flucht aufnehmen, die im ganzen Kapitel gewissermaßen einen zweiten Erzählstrang bildet. Der Leser soll kaum unterscheiden können, ob die Offiziere müde von der hastigen Flucht, vom tatsächlichen Reiten also, oder von den Vergewaltigungen sind. Spätestens jetzt wird deutlich, dass weder der Oberstleutnant noch seine Offiziere ‚tapfere Helden‘ sind, wie es die erste Passage ironisch andeutet. Kopflose Flucht und Massenvergewaltigungen zeigen sie wiederum als ausgesprochen unehrenhaft. Ehrenhaft ist allein der Rittmeister, der Courage später rettet. Er verhält sich meisterlich zu Pferde und in Bezug auf die ‚Dame‘ Courage. Ein ‚Meisterlich[es]‘ Agieren (C 11) verspricht auch schon das Titelblatt der *Courasche*; es verspricht in erster Linie ein angemessenes Verhalten.

Die Differenz zwischen erlebendem Ich und erzählendem markiert die Courage hier in der ironischen Volte gegenüber *Simplicissimus*. Ihm zu Ehren wird das zutiefst Unehrenhafte, das eigentlich nicht Erzählbare dennoch erzählt. Und selbst in diesem kurzen Klammerzusatz

27 Vgl. Nicola Kaminski: ‚Jetzt höre dann deines Schwagers Ankunfft‘ oder wie der ‚abenteuerliche Springinsfeld‘ des ‚eben so seltzamen *Simplicissimi*‘ Leben in ein neues Licht setzt. In: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (Text + Kritik-Sonderband VI/08), S. 173–201, hier besonders S. 190–191.

tauchen die Motive Scham und Rache auf, wobei sich Courage zwar augenscheinlich der grausamen Vergewaltigung schämt, diese Scham aber eben durch Anrede an Simplicissimus mit der durch die Veröffentlichung der Sauerbrunnen-Affäre erlittenen Herabsetzung zusammenbringt. Allein die Erzährrache erlaubt es, die hier erlittene Scham zu überwinden.

Die dritte Nacht steigert die Erniedrigungen und das Leid der Courage noch einmal durch das Spiel der Knechte:

Ich hatte bißher alles mit Gedult gelitten/ und gedacht/ ich hätte es hiebevör verschuldet/ aber da es hierzu kam/ war mirs ein abscheulicher Greuel/ also daß ich anfieng zu lamentiren/ zu schmälen/ und Gott um Hülff und Rach anzurufen; aber ich fandte keine Barmhertzigkeit bey diesen Viehischen Unmenschen/ welche aller Scham/ und Christlichen Erbarkeit vergessen mich zu erst nackend auszohen [...]. (C 68)

Die Erniedrigung durch die Knechte, das ‚Spektakel‘ (C 69), das nun folgt, wirkt, wörtlich verstanden und angesichts der vorherigen Massenvergewaltigungen – aus heutiger Sicht zumindest – überraschend harmlos. Courage muss unbedeckt eine Handvoll Erbsen auflesen; sie wird dazu mit Spießbrutenschlägen genötigt. Zudem muss sie Salz und Pfeffer einatmen, so dass sie unaufhörlich dabei niesen muss. Eine nochmalige Steigerung des Leids ist hier, sieht man von dem Klagen der Courage ab, kaum erkennbar. Von hoher Relevanz für das Leid scheinen wiederum Scham und Ehrverlust zu sein, die durch das Spektakel der Knechte vor Publikum evoziert werden. Am Ende beschließen die Offiziere, dass Courage nachmittags den „Reuter-Jungen“ (C 69) zur Vergewaltigung freigegeben werden soll, einer nochmaligen Steigerung des Leids, zu der es, wie in der Parallelszene des verkleideten Simplicius bei den „Reuter-Jungen“ (ST 210) aber zum Glück nicht mehr kommt.

Das Vokabular der Opferklage festigt den bislang entworfenen Deutungszusammenhang: Das Schmähen zielt auf den Ehrverlust des Opfers, offenbart aber die Schamlosigkeit und fehlende Ehre der Täter. Dass Courage hier Gott um die Möglichkeit eigener Rache anruft, zeigt, dass auch sie diesem unmenschlichen Kreislauf von Ehrverlust und Rache noch nicht entronnen ist. Das erlittene Leid macht sie zu keinem besseren Menschen. Die Verbitterung scheint deshalb besonders hoch zu sein, weil im Spektakel der Knechte ein Zusammenhang von Schuld (am Ehrverlust des Offiziers) und Rache (durch Offiziere) nicht mehr einsichtig ist. Die Erniedrigung des Schauspiels arbeitet nämlich nicht

mehr mit der Gender-Differenz, die zum Ehrverlust des Offiziers geführt hatte, sondern offenbart sich als purer Sadismus der Täter. Das Umschlagen des Rache-Kreislaufs in unerklärbare, sinnlose Gewalt wird von Courage deshalb wohl – für uns heute kaum verständlich – als letzte Steigerung ihres Leids empfunden. Es würde allenfalls noch durch die ‚unstandesgemäße‘ und nicht aus dem Vergehen der Courage zu rechtfertigende Vergewaltigung der Knechte nochmals – quasi als *Amplificatio* – übertroffen.

Wohl gemerkt, die viehische Vergewaltigung durch die Offiziere wird mit der Einfühlung der Erzählinstanz in die Denkweise der Täter nicht gerechtfertigt. Vielmehr soll damit die Entstehung der Gewalt in einem männlich dominierten und auf Ausschluss beruhenden Ehrsystem mit deutlich kritischer Intention gezeigt werden. Die Gewalt innerhalb dieses Ehrsystems wird so gesteigert, dass sogar der ursprünglich konstruierte Zusammenhang von Ehrverlust, Scham und Rache verloren geht. Dieser Zusammenhang führt letztendlich zu schamloser, sinnentleerter und sadistischer Gewalt; heute würde man sagen, zu einer Gewaltspirale.

5. Das XII. Kapitel und die Sauerbrunnen-Episode

Es bleibt eine schon oben angedeutete Frage noch einmal anzusprechen: Warum werden die Vergewaltigungen des XII. Kapitels mit dem doch augenscheinlich viel harmloseren Ehrverlust in der Sauerbrunnenepisode des *Simplicissimus* eng geführt? Geht es darum, eine möglichst große Trutzburg gegen Simplicius zu konstruieren? Der *Courasche*-Roman ist eigentlich weniger gegen Simplex gerichtet als gegen die Gewaltspirale, die die Rache in Bewegung setzt, jedenfalls wenn man einmal die private Perspektive von Courage selbst außer Acht lässt. Die Gewaltspirale nimmt, narrativ gesehen, in der ehrabschneidenden Veröffentlichung der Sauerbrunnen-Affäre ihren Ursprung, wobei daran Courage nicht ganz unschuldig zu sein scheint. Denn die erotische Beziehung zu ihr erzeugt bei Simplicissimus, so lässt er jedenfalls verlauten, genau dann Scham, wenn die schöne Frau öffentlich ihre „brennenden *Affektion*[en]“ zeigt (ST 468). Dies und die allzu freizügige Erfüllung seiner sexuellen Wünsche lassen ihn urteilen, Courage sei „mehr *mobilis* als *nobilis*“ (ST 468). Courage stellt ihre sexuelle Offen-

heit keineswegs in Frage, sondern beharrt nur auf der Gleichrangigkeit ihrer Charaktere: „dann gleich und gleich gesellt sich gern/ sprach der Teuffel zum Kohler“ (C 131). Was sie aber zum wütenden Verfassen des *Trutz Simplex* bringt, sind die leichtfertigen öffentlichen Erzählungen „seine[r] eigene[n] Uneh[r] und meine[r] Schand“ (C 132). Im überzogen klingenden Vokabular ihrer Empörung über den Sauerbrunnen-Streich erkennen wir unschwer die Nähe zur Vergewaltigungsepisode im XII. Kapitel wieder:

Der arme Teuffel hat eine gewaltige Ehre darvon/ sich dessen [der Affäre mit Courage] zu rühmen/ welches er mit besseren Ehren billich hätte verschweigen sollen; Aber es gehet dergleichen Hengsten nicht anderst/ die/ wie das unvernünftige Viehe/ einen jedwedern geschleyerten Thier wie der Jäger jeden einem Stück Wild nachsetzen [...]. (C 133)

Simplicissimus kommt hier kaum besser weg als die Offiziere im XII. Kapitel: Auch er erscheint als unmenschliches Tier, das sich auf Kosten seiner Ehre inakzeptabel gegenüber dem anderen Geschlecht verhalte, dies auch noch öffentlich mache und meine, es gereiche ihm zum Ruhm.

Ein Unterschied liegt gewiss darin, dass die vergewaltigenden Offiziere am Ende wissen, dass es besser ist, ihre Übergriffe schamhaft zu verschweigen, während Simplicissimus im *Springinsfeld*-Roman die Rache- und Gewalt-Spirale manisch weiterdrehen muss und deshalb nochmals in männlicher Überheblichkeit auf die Sauerbrunnen-Affäre zurückkommt. Denn er prahlt ja ungehemmt, damals mehr bei der schönen „Cammer-Magd“ (SF 183) als bei Courage gelegen zu haben. Damit wird Simplicissimus gewiss nicht zum Vergewaltiger; aber ganz offensichtlich hat er bis zum Ende nicht begriffen, dass Ehre und Öffentlichkeit, Scham und Achtung, ja, Rache und Gewalt zusammenhängen.

gender-crossing: Narrative Versuchsanordnungen zwischen Eros und Krieg in Grimmelshausens *Courasche* und Lohensteins *Arminius**

Ist es statthaft, Daniel Caspers von Lohenstein *Arminius* und den ohne seriöse Autornennung erschienenen *Trutz Simplex* einer vergleichenden Lektüre zu unterziehen? Hie den beim namhaften Leipziger Verleger Gleditsch herausgekommenen historisch-politischen Schlüsselroman, der sich als „sinnreiche Staats- Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlicher Nachfolge“ empfiehlt,¹ dort einen Text, der „in Utopia“ gedruckt sein will und die „Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche“ verheißt?² Weiter voneinander entfernt scheint nichts gedacht werden zu können als der enzyklopädisch und paradigmatisch zugleich Nationalgeschichte narrativierende und dissonant aktualisierende *Arminius* und die polemisch an *Simplicissimi* Lebensbeschreibung Maß nehmende Gegen- darstellung einer *outlaw*. Immerhin freilich ist es nicht allein „der Großmüthige Arminius“, der sich (nach einer Formulierung des „Vorbericht[s] an den Leser“) „nunmehr [...] auf den Schau-Platz der Welt“ stellt (*ATI*, fol. b 4^r); vielmehr tritt er „Nebst seiner Durchlauchtigen

* Auf Wunsch der Autorin erscheint der Beitrag in der alten Rechtschreibung.

1 Zitiert wird das Titelblatt des ersten Teils, und zwar nach folgender, den Text faksimiliert bietenden Ausgabe: Daniel Casper von Lohenstein: *Grossmüthiger Feldherr Arminius I*. Mit einer Einführung von Elida Maria Szarota. Hildesheim, New York 1973. Im folgenden werden Zitate aus dem *Arminius* unter der Sigle *AT* in nachgestellter Klammer nachgewiesen, wobei die römische Zahl den ersten oder zweiten Teil bezeichnet, die erste arabische das Buch und die zweite arabische die Seitenzahl; a und b stehen für linke bzw. rechte Spalte des in Kolonnen gesetzten Textes.

2 Zitiert wird das Titelblatt, und zwar nach folgender Ausgabe: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Courasche*. In: *Werke I. 2*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1992 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 11. Im folgenden werden Zitate aus der *Courasche* unter der Sigle *C* durch in Klammer nachgestellte Seitenzahl nachgewiesen.

Thußnelda“, so die Wendung des Titelblattes, auf den narrativen Plan, das Titelpuffer flaggt sogar „Arminius und Thußnelda“ aus.³ Mag dies als Berührungspunkt noch einigermaßen vage anmuten, so gewinnt der Fall ein anderes Ansehen, wenn man den Blick auf ein bestimmtes Narrativ einstellt: die Frau „in Manns-Kleidern“. Von einem *close reading* dieser für Libuschka alias Janco alias Courasche überaus prekären narrativen Formation, die mehr impliziert als bloßes *cross-dressing*, möchte ich ausgehen, sie mit Lohensteins Entwürfen im ersten und dritten Buch des *Arminius*-Romans ins Gespräch bringen,⁴ um abschließend nach weiterreichenden, womöglich über den bloßen Vergleich hinausgehenden Folgerungen zu fragen.

Für Libuschka, mutmaßliches böhmisches Edelfräulein, das „zu Bragoditz zärtlich genug auferzogen/ zur Schulen gehalten/ und mehr als ein geringe Tochter zum Nähen/ Stricken/ Sticken und anderer dergleichen Frauenzimmer Arbeit angeführt“ wird (C 23), ist das *cross-dressing* allererst aus der Not geboren. Als 1620 das kaiserliche und das Heer des bayerischen Herzogs gegen die aufständischen Böhmen ziehen, um „den neuen König widerumb zu verjagen“ (ebd.), eröffnet angesichts der „Gewalt der Kaiserlichen Waffen“ die beherzte Amme der Dreizehnjährigen: „Jungfrau Libuschka/ wann ihr eine Jungfrau bleiben wolt/ so müst ihr euch scheeren lassen/ und Manns-Kleider anlegen/ wo nicht/ so wolte ich euch keine Schnalle umb euer Ehre geben“ (C 24). Aus Libuschka wird somit Janco, in „Hosen und Wambst“, das Haar „in aller Maß und Form/ wie es die vornembste Manns-Personen damals trugen“, geschnitten, ‚der‘ in dieser Verkleidung zum Beobachter dessen wird, was andernfalls ‚ihn‘ selbst erwartet hätte: wie „in der eingenommenen Stadt von den Überwindern [...] die Weibsbilder genohztzüchtiget [...] worden“ (ebd.). Just aus diesem Schutz vor Gewalt versprechenden *cross-dressing* entspringt für Libuschka alias Janco jedoch ein neuer Konflikt, der ebenfalls im Vorstellungsfeld von Gewalt entfaltet wird: ‚Er‘ nämlich, den sein Herr, ein kaiserlicher Ritt-

3 Darauf weist mit Nachdruck Cornelia Plume: *Heroinnen in der Geschlechterordnung. Weiblichkeitsprojektionen bei Daniel Casper von Lohenstein und die ‚Querelle des Femmes‘*. Stuttgart, Weimar 1996 (Ergebnisse der Frauenforschung 42), S. 57, hin und leitet daraus ein Forschungsdesiderat zu den Entwürfen von Weiblichkeit im *Arminius*-Roman ab.

4 Diese beiden Bücher sind auch für Plume, *Heroinnen* (wie Anm. 3) besonders wichtig, insbesondere in den Abschnitten B. IV. 1. 1 („Heroische Tugend“), S. 73–97, und B. IV .1. 2 („Regierungsfähigkeit“), S. 97–110. Allerdings verfährt ihre Bestandsaufnahme eher deskriptiv denn analytisch; die Formation der Frau „in Manns-Kleidern“ wird nicht eigens untersucht.

meister, „vor den Kern eines guten Cammerdieners halten muste“ und dem er seines „grossen Lust[s] zum Gewehr“ halber „einen Degen schenckt“ (C 26), empfängt unmittelbar nach der Schlacht am Weißen Berg „eine Wunden in mein Hertz/ welche mir meines Rittmeisters Liebwürdigkeit hinein truckte“ (C 28). Was durch Camoufflierung erotischer Reize, genauer gefaßt: einer als erotisch attraktiv codierten *gender*-Rolle („Jungfrau“), gegen sexuelle Übergriffe wappnen sollte, wird so zum seinerseits Gewalt ausübenden, weil Erotik unterbindenden Rollengefängnis. „Indessen“, so heißt es weiter, „wuchse mir mein Busen je länger je grösser/ und druckte mich der Schu je länger je hefftiger/ dergestalt/ daß ich weder von aussen meine Brüste: noch den innerlichen Brand im Herten länger zu verbergen getraute“ (C 29). Daß es aber mit dem schieren *coming out*, welches sich nach einer an verräterischer Stelle ins Leere gehenden Rauferei nicht mehr vermeiden läßt („so entblöste ich meinen schneeweissen Busen/ und zeigte dem Rittmeister meine anziehende harte Brüste; sehet/ Herr! sagte ich/ hie sehet ihr eine Jungfrau/ welche sich zu Bragodiz verkleidet hat/ ihre Ehr vor den Soldaten zu erretten“; C 31), daß es mit einem solchen *coming out* nicht getan ist, zeigt nicht erst die fortan zweideutig gewählte Tracht („Hosen und ein dünne[s] daffete[s] Röcklein darüber“; C 44)⁵ oder der vergebliche Wunsch, sich „vor einen Hermaphroditen auszugeben“ (C 52). Schon der noch vor ihrer Selbstentdeckung von Libuschka diagnostizierte „Krieg und Streit/ den ich mit mir selber führte“ (C 28), erlaubt Aufschluß darüber, daß unter dem Deckmantel des *cross-dressing* eine im Wortsinn utopische Vorstellung von *gender-crossing* von ihr Besitz ergriffen hat: „Und damals wünschte ich ein Mann zu seyn/ umb dem Krieg meine Tage nachzuhängen; dann es gieng so lustig her/ daß mir das Hertz im Leib lachte“ (C 27), gibt sie zu Protokoll, um nur wenige Sätze später zu rekapitulieren, „daß ich/ unangesehen meiner Jugend/ die noch keines Manns wehrt war/ mir oft wünschte/ der jugen Stelle zu vertretten/ die ich und andere Leute

5 Vgl. den Passus im Zusammenhang, der insgesamt durch auffallend ambivalente *gender*-Zuordnungen geprägt ist: „[...] ich ritte nicht wie andere Officiers-Frauen in einem Weiber-Sattel/ sondern auf einen Manns-Sattel; und ob ich gleich überzwerchs sasse/ so führte ich doch Pistolen und einen Türckischen Sebel unter dem Schenckel/ hatte auch jederzeit einen Stegreiff auf der andern Seiten hangen/ und war im übrigen mit Hosen und einem dünnen daffeten Röcklein darüber also versehen/ daß ich all Augenblick schrittling sitzen und einen jungen Reutters Kerl praesentirn konnte [...]“ (C 44). Vgl. dazu Klaus Haberkamm: „Sebel unter dem Schenckel“. Zur Funktion des Hermaphroditischen in Grimmelshausens „Courasche“. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 123–140, hier S. 132–138.

ihm“, dem Rittmeister, „zu Zeiten zu kuppelten“ (C 28). Die so im Rückblick schreibt (richtiger: schreiben läßt), will „Mann [...] seyn“ und Frau zugleich.

Sucht man den zeitgenössischen Vorstellungshorizont zu rekonstruieren, auf den diese ihre Utopie trifft, so wird schnell klar: Libuschkas ‚hermaphroditischer‘ Entwurf muß skandalös erscheinen, unbeschadet dessen, daß sie ursprünglich keineswegs die Karriere der „Hure“ oder „Matresse“ anstrebt, sondern ihren Rittmeister „ehelichen“ möchte (ebd.). Nicht so sehr als moralischer Verstoß oder als Affront gegen den militärischen Ehrenkodex stellt die von Libuschka in die Chiffre „*Courage*“ (C 30) gefaßte Provokation sich dar; vielmehr gilt es nichts Geringeres als den Umsturz der für gegeben gehaltenen Geschlechterordnung. Indem sie den französischen Terminus *technicus* der Kriegskunst, das Maskulinum *le courage*, das in der militärischen Wertehierarchie an oberster Stelle rangiert, deutsch als Femininum faßt (‚die Courage‘) und zur kühnen Metapher für ihr noch durch „keines Manns-Menschen Hände“ berührtes Geschlechtsteil macht (ebd.), ihre jungfräuliche „Ehre“ (C 24), postuliert sie eine utopische Existenz in einer Zone der „Doppelgeschlechtlichkeit“.⁶ Schon viel weniger weitreichende Entwürfe konnten, das zeigen historische und mythologische Paradigmen, das zeitgenössische Vorstellungsvermögen überfordern. Als nach beinahe zehn Jahren verdeckten Soldatenlebens, in dem sie es unter dem Namen Antoine de l’Espérance immerhin bis zum Lieutenant gebracht hat, die französische Soldatin Anne Delavaux sich 1653/54 öffentlich zu ihrer Weiblichkeit bekennt, ist das eine Sensation.⁷ Selbstredend aber hat mit der Aufdeckung ihres Geschlechts die männliche Existenz ein Ende, angesagt ist statt dessen eine nichterotisch-asketische Klosterexistenz.⁸ Für doppelgeschlechtliches *gender-crossing* ist hier ebensowenig Spielraum wie im Mythos, wo weibliche *Kriegs-virtus*, etwa der Göttinnen Athene und Artemis⁹ oder der vergi-

6 So die Formulierung von Haberkamm, „Sebel unter dem Schenkel“ (wie Anm. 5), S. 134, der in diesem Zusammenhang von „verbale[m] Hermaphroditismus“ (ebd.) spricht. Vgl. ferner Nicola Kaminski: *EX BELLO ARS oder Ursprung der „Deutschen Poeterey“*. Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 205), S. 406–425.

7 Vgl. Jean-Daniel Krebs: „So heroisch als ein Mann“. Anne Delavaux: eine Soldatin aus dem 17. Jahrhundert. In: *Simpliciana IX* (1987), S. 179–184.

8 Vgl. ebd., S. 182.

9 Die zeitgenössische Mythographie bietet ausführlich: *Der erdichteten Heidnischen Gottheiten/ wie auch Als- und Halb-Gottheiten Herkunft und Begäbniße* [...] kurtzbündig beschrieben durch Filip von Zesen. Nürnberg 1688. Zitiert nach:

lischen Volskerfürstin Camilla,¹⁰ strikt an die Bedingung der Jungfräulichkeit geknüpft ist. Wo die Kriegerinnenexistenz aber habitualisiert wird wie im Ausnahmefall der Amazonen, tritt an die Stelle tatsächlicher Jungfräulichkeit klosterähnliche Segregation des exklusiven Frauenstaates sowie symbolische Selbstverstümmelung des weiblichen Körpers. „Wem ist heutiges Tages nicht bekannt“, schreibt 1631 Vincenzo Nolfi im letzten Kapitel seiner *Ginipedia* („Unterweisung des Frauenzimmers“) an seine aus dem Klosterleben in die höfische Welt einzuführende „Gemahlin“, „mit was männlicher überflüssiger Tapferkeit/ die Camilla/ Königin der Volscier/ ein grosses Kriegs-Heer/ dem König Turnus wider den Eneas zu hilf geführt/ dabey sie höchst wunderliche Thaten gethan hat?“¹¹ Angeführt wird ferner das Beispiel Penthesileas und der Jungfrau von Orleans, auch wird nicht verschwiegen, daß Platon „bey Anbeugung seiner vollkommsten Republic von

Philipp von Zesen. *Sämtliche Werke*. Unter Mitwirkung von Ulrich Maché und Volker Meid hrsg. von Ferdinand van Ingen. Bd. XVII. 1: *Heidnische Gottheiten*. Bearbeitet von Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1998 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts). Im Kapitel zu „Pallas oder Minerve“ (S. 404–449, hier S. 416) heißt es: „Homerus [...] beschreibt sie ebenmäßig/ als eine zum Kriegswesen gleichsam gebohrne Heldin/ wan er/ in seinem Lobgesange an die Venus/ unter andern/ meldet: daß alle Göttinnen/ ohne die Veste/ Diane/ und Pallas/ durch die Venus weren verliebt gemacht worden. Ja die Pallas hette sich um die Werke der Liebe gantz nicht bekümmert: indem ihr nur allein der Krieg/ der Streit/ das Fechten/ das Bluthvergiessen/ das Tohtschlagen/ und dergleichen Geschäfte des Kriegsgötzen gefallen.“ In der Folge stellt er „der Pallas ewige Jungfrauschafft“ allerdings als Erfindung der „Mährleinschreiber“ (S. 423) in Frage. Von „Diane“ (S. 449–473) meldet Zesen, „weil sie gesehen/ indem sie ihrer gebährenden Mutter/ als eine Höbamme/ beigestanden/ was für Schmerzen die kreuschenden Weiber ausstehen müsten; so hat sie alle Männer dermaßen gescheuet/ daß sie sich stähts in den einsamen Wäldern aufgehalten“ (S. 452). Unmittelbar darauf gesteht Jupiter ihr zu, „allezeit Jungfrau zu bleiben“, ernennt sie „zur Vorsteherin der Jungferschafft/ und Jägerei“ und gibt ihr „eine Gesellschaft von sechzig Ozeaninnen/ und noch anderer zwanzig Jungfrauen“ bei, „welche nicht allein auf sie warten/ sondern auch/ mit Bogen und Pfeilen gewafnet [...] ihr im Jagen behüfflich sein solten“ (ebd.).

- 10 Vgl. Vergil, *Aeneis*. VII 803–817, wo Camilla als „proelia virgo | dura pati“ (806–807) eingeführt wird; entsprechend ist es Diana, die den Schlachtentod der ihr geweihten Jungfrau durch eine ihrer Nymphen an dem hinterhältigen Mörder rächen läßt, vgl. *Aeneis*. XI 648–867.
- 11 *Unterweisung Des Frauenzimmers Oder Lehr-Sätze Der Höflichkeit für eine Adelige Dam/* geschrieben von Vincentio Nolfi von Fano An Frauen Hippolyten Uffreducci seine Gemahlin. Aus dem Italienischen in das Teutsche getreulich übersetzt. Nürnberg/ In Verlegung Johann Ziegers/ Gedruckt bey Johann Michael Spörlin/ Anno 1690, S. 826.

solcher nicht allein die Weibsbilder nicht ausgeschlossen sondern noch gewollt/ [...] daß sie wie andere Soldaten gewafnet/ im Streit gehen [...] und bey dem Ringen sich nackend einfinden mögten/ sintemaln in dergleichen Fall die Tugend und Tapferkeit das Amt der Kleider verriethete“.¹² Daß Platon mit seinem Gedankenspiel idealer Staatsgründung freilich zugleich die Gattung Utopie begründet, wird nicht gesagt (muß auch nicht gesagt werden); und daß die mythologischen und historischen Ausnahmeexempel für die verheiratete Adressatin als seriöse Option nicht in Frage kommen, braucht ihr Gemahl kaum anzudeuten.¹³ Kriegs-*courage* und Weiblichkeit sind (und auch das nur im Ausnahmefall) allein der *virgo* oder *virago* vereinbar; der Venus ist auf dem Schlachtfeld notorisch kein Glück beschieden.¹⁴ Die ‚Courage‘ hingegen, wie Libuschka sie ihrem Rittmeister nicht etwa ἄμαζος (‚brustlos‘), sondern *mit* ihren „schneeweissen [...] harte[n] Brüsten“ anträgt (C 31), soll zugleich Austragungsort sexueller *virtus*, der Liebeschlacht, werden. Ein hoffnungslos utopisches Unterfangen, das in der Lebenswirklichkeit denn auch sogleich auseinanderbricht: Indem der Rittmeister die doppelgeschlechtliche Metapher „*Courage*“, sei es

12 Nolfi, *Unterweisung* (wie Anm. 11), S. 820–821.

13 Am Ende des „Letzte[n] Capitel[s]. Von etlichen berühmten Frauens-Personen“ wendet der Autor sich folgendermaßen an seine Adressatin: „Alles dieses hab ich Euch nicht darum erzehlet/ daß ich hoffe/ Euch diesen so ruhmwürdigen Frauens-Personen nachahmen zu sehen/ denn bey Euch weder die Geschicklichkeit noch die Zeit mehr hierzu zulänglich ist; sondern nur allein/ daß ihr sie bewundrend und derselben löbliche Thaten erzehrende/ bey Gelegenheit denjenigen zu widerlegen wissen möget/ welcher mit gemeinen Gründen Euer Geschlecht zu unterdrücken und gering zu halten suchen wolte.“ – Nolfi, *Unterweisung* (wie Anm. 11), S. 841–842.

14 Daraus gewinnt etwa Opitz’ Epigramm *Die gewaffnete Venus* seine Pointe: „Als Venus Helm vnd Schild hatt’ ohn gefehr genommen/ | Sprach Pallas: streit mit mir; jetzund mag Paris kommen. | Ich/ sagte Venus/ darff kein Waffen gantz vnd gar/ | Weil ich dich vberwandt/ da ich doch nackend war.“ – Martin Opitz, *Gesammelte Werke*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Bd. 2. *Die Werke von 1621 bis 1626*. Tl. 2. Stuttgart 1979 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 301), S. 734–735. Vgl. auch Kaspar Stielers Vorrede zu seiner *Geharnschten Venus*, die folgendermaßen beginnt: „Ich weiß es wol/ daß es dieser meiner geharnschten Venus anders nicht/ als jener bey dem Virgil/ die sich unter dem Trojanischem Kriege der Pallas zu Trozze in Waffen finden liesse/ ergehen wird. Ohne Streiche und Wunden wird sie schwerlich von dannen kommen.“ – Kaspar Stieler: *Die Geharnschte Venus oder Liebes-Lieder im Kriege gedichtet*. Hrsg. von Herbert Zeman. Mit Beiträgen von Kathi Meyer-Baer und Bernhard Billeter. München 1968, fol. A iij^r.

ethisch, sei es sexuell, vereindeutigt,¹⁵ stellt er die Weichen für den Zerfall von Libuschkas weiteren Erlebnismustern – in weibliche Erfahrungen von Erotik wie sexueller Gewalt, in männliche Erfahrungen couragierten Erfolgs, die als Überschreitung der *gender*-Rolle in der Regel bitter bezahlt werden müssen. Einen Ausweg aus dem Dilemma vermag auch die diminutiv in ihrem Namen archivierte sagenhafte Libussa nicht zu weisen, muß gerade sie doch auf Verlangen des törichten böhmischen Volkes ihr weises Regiment männlicher Leitung unterstellen,¹⁶ während der amazonische Part, abgespalten in der Person ihrer kriegerischen „Nachtretterin“ Wlasta, zur grausigen Schreckensherrschaft ausartet.¹⁷

Um so erstaunlicher nimmt es sich vor diesem Hintergrund aus, wenn knapp zwanzig Jahre nach der *Courasche* Lohensteins *Arminius*-Roman gleich im ersten Buch in aller Selbstverständlichkeit nicht weniger als fünf Frauen in „Manns-Kleidern“ (ATI, 3, 317a u. ö.) auf den Plan der nationalgeschichtlich bedeutsamen Varusschlacht treten läßt, unter ihnen die Titelheldin Thußnelda. Das beginnt bereits bei deren verheißungsvollem Auftakt. Gemäß cheruskischer Gewohnheit solle vor der Schlacht, so macht „ein gerader wol-gewaffneter Jüngling/ der einen mit grünem Laubwercke ausgeetzten Harnisch/ und im Schilde eine Taube führt“, geltend, „durch Zwey-Kampf eines Einheimischen und eines gefangenen Feindes de[r] Ausschlag des bevorstehenden Treffens [...] erkundig[t]“ werden (ATI, 1, 32a/b). „Dem Feld-Herrn kam dieser Anspruch gantz unvermuthet/ iedoch nahm er diese kecke Entschlüssung für ein sehr gutes Zeichen an/ und sein Hertze empfand gegen diesem Edelmanne eine ungemene Beweg- und Zuneigung“ (ATI, 1, 32b). Kein Wunder, verbirgt sich in dem geharnischten Jüngling, bis zum Ende der Schlacht unerkannt, doch seine geliebte Thußnelda, gegen ‚den‘ nun also „einige gefangene Römer [...] zur Stelle

15 Vgl. Kaminski, *EX BELLO ARS* (wie Anm. 6), S. 424–425.

16 Vgl. die Dokumentation der tschechischen Libussa-Legende, wie sie Cosmas von Prag im 12. Jahrhundert und Václav Hájek 1543 (zuerst ins Deutsche übersetzt 1596) kodifizieren, bei Jörg Jochen Berns: Libuschka und Courasche. Studien zu Grimmelshausens Frauenbild. Tl. I. Dokumentation. In: *Simpliciana* XI (1989), S. 215–260. Zur selbstsüchtig motivierten Unzufriedenheit der Böhmen mit Libussas matriarchalem Regiment und zu Libussas Verzicht auf die Herrschaft zugunsten ihres von ihr geweissagten künftigen Bräutigams Przemysl S. 235–239. Zum Gesamtzusammenhang vgl. Jörg Jochen Berns: Libuschka und Courasche. Studien zu Grimmelshausens Frauenbild. Tl. II. Darlegungen. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 417–441.

17 Vgl. Berns, Libuschka und Courasche I (wie Anm. 16), S. 246–258. Zitat: S. 246.

gebracht werden“, genauer: „zwey wolgewachsene schöne Jünglinge“. Ausgesetzter Kampfpfeis ist „des gefangenen Freyheit“, auf Herrmanns Frage, „ob einer unter ihnen das Hertze hätte mit anwesendem Edelmann zu fechten“, meldet sich mit kühnen Worten „der schönste unter beyden/ welchem die Anmuth selbsten aus den Augen sah“ (ATI, 1, 32b–33a). Als der aber nach lange ausgeglichenem Zweikampf schließlich unterliegt, indem er unter sein vom vorgeblichen Germanenjüngling zu Fall gebrachtes Pferd stürzt, als man daraufhin befiehlt, dem Leblosen „alsobald [...] den Harnisch zu lüften/ und durch Eröffnung der Kleider ihm Luft zu machen“, da wird „man aus den Brüsten gewahr: daß es ein Frauen-Zimmer war“ (ATI, 1, 33b). Zwei der späteren Protagonistinnen, die gewesene armenische Königin Erato und eben Thußnelda, Verlobte des zum „obersten Feld-Herrn“ (ATI, 1, 21b) der Germanen gewählten Cheruskerherzogs Herrmann, werden so noch vor der eigentlichen Schlacht exponiert, und zwar im „Harnisch“. Daß auch in dem andern gefangenen Jüngling, der nach dieser Niederlage bestürzt „hierzu gelauffen“ kommt, „ihm für Verzweiflung die Haare ausraufft/ und nebst anderer jämmerlicher Verstellung [...] mehrmals die Worte: O unglückselige Königin!“ ausruft (ATI, 1, 33b–34a), in Wahrheit eine Frau steckt, verrät erst das dritte Buch. Nur wenige Seiten später, die Schlacht ist inzwischen in vollem Gange, begegnet der Leser der vierten Frau in „Manns-Kleidern“, als den auf römischer Seite fechtenden armenischen Fürsten Zeno „einer aus denen Cheruskischen Edelleuten“ stellt, „welcher eine leichte mit güldenenen Blumen bestreute Rüstung führte“ (ATI, 1, 38b). Wieder ein zäher Kampf, an dessen Ende der Cherusker „wegen empfangener Wunde von der Erde nicht empor kommen“ kann (ebd.). „Inzwischen“, so heißt es weiter, „wäre der Gefallene numehro der Rache der wütenden Feinde aufgeopfert worden/ wenn nicht zu seinem Glücke ein Pferd ihm den Helm vom Haupte getreten/ und hiemit dem Fürsten Zeno das schönste Antlitz unter der Sonnen ins Auge geworffen hätte.“ Entdeckt wird „des Hertzog Herrmanns wunderschöne Schwester/ die unvergleichliche Jßmene“ (ATI, 1, 39a), die zunächst in römische Gefangenschaft gerät, sich später jedoch als „großmüthige Heldin“ „mit unvergleichlicher Hertzhaftigkeit“ selbst zu befreien vermag (ATI, 1, 52a). Eher beiläufig ist nach der Schlacht, nachdem in erneutem Zweikampf die dramatische Anagnorisis erst zwischen Thußnelda und ihrem zu den Römern übergelaufenen Vater Segesthes, dann zwischen Thußnelda und Herrmann über die Bühne gegangen ist, von der fünften unter die „Kriegsleute“ gegangenen Frau die Rede: „Hermegildis/ eine Frau Adelichen

Standes/ welche nichts minder ihre angebohrne Hertzhaftigkeit/ als die Rache/ theils wegen ihres ermordeten Eh-Herrns/ theils ihrer geschändeten Tochter die Waffen anzulegen bewogen hatte“ (ATI, 1, 61a).

Zieht man am Ende der Varusschlacht mit Blick auf die zumal in ihrer Rekurrenz bemerkenswerte Formation Bilanz, so fallen, verglichen mit den Kriegserfahrungen des böhmischen Edelfräuleins Libuschka alias Courasche, signifikante Unterschiede ins Auge. Der grundsätzlichs-te: den geharnischten Frauen wird von den Männern mit Respekt begegnet. Zwar ist soldatische Gewalt gegen Frauen durchaus an der Tagesordnung, ja wird im Schicksal der Walpurgis, die sich den „geilen Betastungen“ des „unzüchtigen Ehren-Schänder[s] Varus“ (ATI, 1, 16a/b) nur durch einen Sturz in den Tod zu entziehen vermag, als Fanal nachgerade zum Auslöser des germanischen Aufstands. Sowie jedoch dem mentalen *gender-crossing* – sie war, heißt es über Walpurgis, „von der Natur mit allen Schätzen übermäßig beschüttet/ welche das weibliche Geschlechte von ihrer milden Hand anzunehmen fähig ist. Ja auch ihr Hertze war mit dem Schatze der Männer theilhaft/ nehmlich einem Heldenmuth; also daß ihre Schönheit mit ihrer Anmuth nicht nur ohne Waffen ihre Anschauer überwältigte; sondern ihr Geist auch fähig war Länder einzunehmen“ (ATI, 1, 13a) –, sowie solchem mentalen *gender-crossing* auch äußeres *cross-dressing* in Gestalt einer Rüstung entspricht, scheidet sexuelle oder *gender*-bezogene Gewalt als Handlungsmuster aus. Sowohl die zeitweilig bei den Römern gefangene Ißmene als auch die in germanischer Gefangenschaft befindlichen Armenierinnen Erato und Salonine (so heißt, wie man im dritten Buch erfährt, die Gefährtin der im Zweikampf gegen Thußnelda Unterlegenen), sie alle werden mit Achtung, ja regelrecht mit Ehrerbietung behandelt. Von einer Frau besiegt worden zu sein – für die Courasche Ursache der vom braunschweigischen Major „zu *revange* seiner Schmach“ (C 68) veranstalteten Massenvergewaltigung des zwölften Kapitels ihrer Lebensbeschreibung¹⁸ –, stellt für die Kämpfer der Va-

18 Die Vorgeschichte dieser Rache, die im achten Kapitel erzählt wird, steht bereits deutlich im Zeichen der Überschreitung vorgegebener *gender*-Rollen (nicht zuletzt im fachmännischen Gebrauch des Vokabulars ‚männlicher‘ Kriegskunst): „in welchem Treffen“, so berichtet die Courasche über die Schlacht bei Höchst, „ich mich unter die Unserige mischte/ und in meines Obristen Gegenwart dergestalt erzeigte/ daß er solche Tapfferkeit von keinem Mannsbild geglaubt hätte; dann ich nahm in der Caracolle einen Major vom Gegentheile vor seinem Truppen hinweg/ als er die Charge redoubliren wolte“ (C 51). Entsprechend hätte jener Major „bey nahe damahls [...] schier den Kopff/ oder wenigst sein Major Stell verlohren [...] um daß er sich von einem Weibsbild vor der Brigaden hinweg fangen lassen/

russchlacht keine Schande dar. Im Gegenteil: als der zu den Römern übergelaufene Segesthes von der Tochter Thußnelda, seiner Überwinderin, den Tod erbittet, geht Herrmann dazwischen. „Es wäre ein allzugroß Glücke für einen Verräther“, so sein Argument, „daß er von so edlen Waffen/ entweder einer so unvergleichlichen Heldin oder eines deutschen Fürsten sterben solte.“ Und wenn es kurz darauf denn doch heißt, „Hertzog Herrmann“ sei „durch den zweyfachen Sieg dieser deutschen Amazone gleichsam beschämet“ worden, so spornt ihn das nur „zu einem so eifrigen Gefechte“ an, „daß kein Feind seinen Sturm ausdauren konte“ (ATI, 1, 48b).

Entsprechend erweist sich das germanische Amazonentum denn auch als institutionalisiert. Hatte man sich männlicherseits schon in der Schlacht zwar überrascht, doch nicht befremdet oder gar empört über weibliche Waffengänge gezeigt, war dem Erzähler die erläuternde Bemerkung, die Fürstin Ibmene habe „sich ihrer Landes-Art nach nebst etlichen andern Frauenzimmern dem Kriegs-Heere mit unkentlicher Rüstung eingemischet“ (ATI, 1, 39a), ganz selbstverständlich über die Lippen gegangen, so läßt der Empfang der Sieger nach der Schlacht deutlich werden, daß *gender-crossing* bei den von Lohenstein entworfenen Germanen, anders als für die auf deutscher Seite kämpfende Böhmin Courasche, keinen Partisanenakt erfordert. Den siegreichen Helden ziehen „fünfthundert edle Jungfrauen“ entgegen, deren Tracht mit Bedacht feminin *und* maskulin gewählt ist, erotisch reizend *und* martialisch: Sie „waren theils mit Himmelblauen/ theils mit Meergrünen Röcken bekleidet/ ihre weissen Haarlocken/ mit welchen der anmuthige Westwind spielte/ waren mit Blumen-Kränzchen geschmückt. Über ihre Achseln hingen Bogen/ und an der Seite mit Pfeilen gefüllte Köcher. Ihr Gewand verdeckte mit Fleiß die rechten Brüste/ da hingegen die lincken gantz bloß zu sehen waren/ um denen streitbaren Siegern gleichsam neue Amazonen fürzubilden. Ihre schneeweissen Fürtücher hatten sie auffgeschürtzt/ und mit allerhand Blumen angefüllt“ (ATI, 1, 64b–65a). Mag hier das spielerische Element überwiegen, so beglaubigen die gleichzeitig auftretenden und mit den Jungfrauen im Wechsel ein Glückwunschlid vortragenden Barden den altherwürdigen Ernst der Sache: „Hat Hermion“, so singen sie, „gemacht Kriegs-Helden auch aus Weibern/ | So ist dem Herrmann auch die Kunst nicht unbekandt/ |

und dardurch dem Truppen eine Unordnung und gänzliche Zertrennung verursacht“. Einzig die Ausrede, „daß ihn die Jenige so ihn hinweg genommen/ durch Zauberey verblendet“, vermag ihn zu retten (C 67–68).

Wenn von Thußneldens Schwerdt/ und von Jsmenens Spißen | Geharnschte Fürsten falln und ihre Bügel küssen“ (ATI, 1, 66a). Thußnelda und Ibmene aber, davon zeugt schon die auf dem Titelblatt annoncierte „Liebes- und Helden-Geschichte“, sehen keineswegs einer männerlos-jungfräulichen Zukunft entgegen;¹⁹ und daß das auch nicht so gedacht ist, wird im zweiten Buch deutlich, wo die Rede erneut auf Hermion, Hermanns ältesten Vorfahren, kommt: „Dieser Held“, heißt es dort, „hat zum ersten die Weiber gelehrt die Waffen führen/ und die Gewohnheit eingeführt/ daß der Mann seinem Weibe ein gesatteltes Pferd/ eine Lantze und Degen zum Mahlschatze liefern müssen“ (ATI, 2, 113a).²⁰

Wie soll man dieses Narrativ, das *gender-crossing* als altes germanisches Herkommen, ja geradezu als „Grund-Stein der hernach so hoch gestiegenen Cheruskischen Herrschaft“ (ebd.) entwirft und derart real setzt, was die Jungfrau Libuschka alias Janco utopisch in das doppelgeschlechtlich codierte Wort „*Courage*“ gefaßt hatte, wie soll man dieses Narrativ verstehen? Wie quellennah einerseits, wie kalkuliert auf die zeitgenössische politische Realität bezogen andererseits Lohenstein in seinem anagrammatisch die Überlieferung transformierenden Roman verfährt, hat in eindrucksvoller Weise Thomas Borgstedt gezeigt.²¹ Hinsichtlich der gewaffneten Frau läßt sich nun aber keine Überlieferungsreferenz ausmachen,²² folgerichtig werden, abgesehen von der

19 Darauf deutet auch die pointierte Umkehrung des Venus-Mythologems hin, wie sie der Roman zu Beginn des dritten Buches vornimmt, wenn er Hermanns Beziehung zu Thußnelda folgendermaßen charakterisiert: „Der Krieg und die Liebe theilten gleichsam sein Hertz miteinander/ oder seine angebetete Venus war mit keinem Spiegel und Wollust-Gürtel/ sondern/ wie sie die streitbaren Spartaner bey Acro-Corinth gebildet und verehret/ mit Harnisch/ Schild und Spisse gewaffnet“ (ATI, 3, 194a).

20 Diese Ursprungsgeschichte kann sich auf Tacitus' *Germania* berufen, vgl. unten Anm. 22.

21 Thomas Borgstedt: *Reichsidee und Liebesethik. Eine Rekonstruktion des Lohensteinschen Arminiusromans*. Tübingen 1992 (Studien zur deutschen Literatur 121).

22 Tacitus' *Germania* bietet für das Narrativ der gewaffneten Frau kaum Anhaltspunkte. Vgl. Borgstedt, *Reichsidee und Liebesethik* (wie Anm. 21), S. 22, sowie S. 231–277, wo keinerlei Referenzen im antiken historiographischen oder zeitgenössischen politischen Diskurs namhaft gemacht werden; S. 256 wird die „Vertauschungs- und Verkleidungshandlung“ auf motivischer Ebene als „konventionell“ und „barocknotorisch“ bezeichnet, ohne daß jedoch das Moment des *gender-crossing* eigens akzentuiert würde. Auch die quellengeschichtliche Studie von Bernhard Asmuth: *Lohenstein und Tacitus. Eine quellenkritische Interpretation der Nero-Tragödien und des „Arminius“-Romans*. Stuttgart 1971 (Germanistische Abhandlungen 36), S. 155–183, bleibt in diesem Punkt ohne Befund. Plume, *Heroi-*

gotischen Seeräuberin Alvida, streitbare Germaninnen in Vincenzo Nolfis (zugegebenermaßen romanisch perspektivierter) *Ginipedia* denn auch nicht erwähnt.²³ Wenn es sich demnach bei den Frauen in „Manns-Kleidern“ um eine narrativ einigermaßen aufwendig entfaltete Fiktion handelt, so stellt sich die Frage nach deren Funktion. Daß die Selbstverständlichkeit der Setzung, wie sie nachgerade utopisch das erste Buch vornimmt, jedenfalls nicht einer um die antike respektive zeitgenössische Realität unbekümmerten Lust am Fabulieren entspringt, stellt nach der Kodifizierung von Hermions uralter Gründungstat im zweiten das dritte Buch klar.

Im Zentrum des dritten Buches steht die im Kreis der kriegerischen Frauen erzählte Lebensgeschichte der armenischen Fürstin Erato, die zu derjenigen der Courasche strukturell bemerkenswerte Ähnlichkeiten aufweist, jedoch anders als die der Courasche ausdrücklich nicht von ihr selbst erzählt wird, weil solches „sie selbst für Wehmuth ohne Irrthum schwerlich würde werckstellig machen“ können (*ATI*, 3, 208a). Vielmehr solle „Salonine“, welche inzwischen „auch die Mannskleider von sich geworffen/ und für ein Frauenzimmer sich zu erkennen gegeben hatte“ (*ATI*, 3, 196a), erzählend „ihre Stelle vertreten“ (*ATI*, 3, 208a). Eratos „Wehmuth“ ist verständlich: Wie dem böhmischen Edelfräulein Libuschka mit ihrem sagenhaften königlichen Namen ist ihr als Tochter des armenischen Königspaares die Krone in die Wiege gelegt; nicht direkt zwar, denn der unmittelbare Thronfolger ist Eratos Zwillingbruder Artaxias. Doch als der bald nach der Geburt bei einem Schiffsunglück verlorengelht, kommt die Reihe an sie, und um sie in der Männerdomäne „Königliche[r] Herrschafft“ (so ist das

nen (wie Anm. 3), S. 272, Anm. 122, 124–128 und 130, verweist zwar auf Tacitus' *Germania* 8, 1 und 18, 2 sowie *Annales* 14, 30 und 14, 34. Als einschlägig kann jedoch allenfalls *Germania* 18, 2f. gewertet werden, wo von der Mitgift die Rede ist, die bei den Germanen „non uxor marito, sed uxori maritus offert“. Genannt werden „boves et frenatum equum et scutum cum framea gladioque“. Zum Ausdruck gebracht werde dadurch, daß die Frau nicht „extra virtutum cogitationes extraque bellorum casus“ stehe, sondern sich als „laborum periculorumque sociam, idem in pace, idem in proelio passuram ausuramque“ begreifen solle. Das Fehlen tatsächlicher Kriegseinsätze gewaffneter Germaninnen in Tacitus' Darstellung macht es allerdings wahrscheinlich, darin einen symbolischen Akt zu sehen. Zitiert wird nach: P. Cornelius Tacitus: *Germania*. Interpretiert, hrsg., übertragen, kommentiert und mit einer Bibliographie versehen von Allan A. Lund. Heidelberg 1988.

23 Vgl. Nolfi, *Unterweisung* (wie Anm. 11), S. 829.

nämlich in Armenien²⁴) zu schützen (*ATI*, 3, 229a), beschließt ihr Vater, vergleichbar Libuschkas Amme, „das Fräulein Erato an des Verstorbenen Stelle auff[zuer]ziehen“ (*ATI*, 3, 230a). Erato wird also Artaxias, als solcher in der Folge auch zum König gekrönt, muß jedoch, nach wie vor unentdeckt in der männlichen Rolle, aufgrund politischer Unruhen bald ins Exil gehen und taucht unter dem seinerseits männlichen Decknamen Massabazanes unter. Zur Opferbiographie bis hin zur die Libussa-Konstellation zitierenden und variierenden Abdankung²⁵

-
- 24 „Es stand ihm aber“, so heißt es über Eratos Vater, „am Wege/ daß in Armenien noch kein Weibsbild den Reichs-Apfel in Händen gehabt hatte.“ Die anschließend von seinem klugen Berater Artafernes abgegebene Einschätzung – „Er hielt es in allewege für eine verdammliche Ketzerey/ wenn etliche das weibliche Geschlechte für unfähig der Königlichen Herrschafft schätzten. Die Staats-Klugheit steckte nicht im Barte“ (*ATI*, 3, 229a) – wird ausdrücklich als Ausnahme gekennzeichnet. Bemerkenswert ist die daraufhin von Thußnelda beschworene (wenigstens partiell fiktive) germanische Tradition: „Und ich muß unserm Geschlechte/ daß es zum Herrschen geschickt sey/ abermal das Wort reden. Ich wil von der Semiramis und Nitocris zu Babylon/ Artemisien und Laodicen in Asien/ von der Thomyris bey den Scythen den Wundern der Vor-Welt nichts erzehlen. Zu erwehnten Königs Hippo [von Britannien] Zeit regierte in Hibernien Telesbia eine Jungfrau lange Jahre zu der gantzen Welt Verwunderung/ ja sie hielt oberwehntem Könige Hippo dergestalt die Wage/ daß seine klügste Anstalten/ und die mächtigsten See-Rüstungen zu Wasser wurden. Für wenigen Jahren hat Canistria den Svionern und Gothen mit grossem Ruhm fûrgestanden/ und ihr Reich über zwey Meere erweitert. Die Sitones haben insgemein Weiber zu Königinnen. Diesemnach denn hoffentlich unsern Deutschen nicht wird zu verargen seyn/ daß sie die Frauen in den wichtigsten Sachen zu rathe ziehen/ und ihr Gutachten meistentheils gelten lassen/ festiglich glaubende/ daß diß Geschlechte nichts minder heilig als fürsichtig sey. Auch sind die Britannier nicht zu schelten/ daß sie in der Reichs-Folge kein Geschlechte unterscheiden“ (*ATI*, 3, 229b). Die „Absonderlichen Anmerkungen“ am Ende des zweiten Romanteils denotieren „Telesbia“ als „Elisabeth“, „Hibernien“ als „England“ und „Canistria“ als „Christina/ Königin derer Schweden und Gothen“ (S. 29a).
- 25 Das mythische Paradigma von Libussas Abdankung wird im *Arminius*-Roman (unter dem Anagramm Bulissa) durchaus präsent gehalten, und zwar innerhalb des Gemäldegesprächs des zweiten Buches als Geschichte in der Geschichte von Riama und Clodomir: „Wie aber die verdeckte Liebe eröffnet/ die offenbare verdeckt zu seyn wünschet; also wolte auch Riama sich nicht gantz und gar bloß geben/ fing daher an: Ihrem Gutbedüncken schätzte sie noch höher/ die darneben gemahlte Geschichte/ von der Qvadischn Königin Bulissa/ welche ihren Reichs-Ständen/ die sie entweder zu Heyrathen oder Kron und Scepter niederzulegen nöthigen wolten/ nach darüber gehaltener Berathschlagung antwortete: Sie wolte den ehlichen/ zu welchem sie das Göttliche Verhängnüß versehen hätte“ (*ATI*, 2, 154b–155a). Es folgt die listenreiche Lenkung des ‚Verhängnüßes‘ hin zu dem, „welchen sie selbst erwählte“ (*ATI*, 2, 155a). Vgl. auch die Einträge in den „An-

wird ihr Leben allerdings erst nach der Entdeckung ihres wahren Geschlechts, die vordergründig (wie bei Libuschka) zwar pragmatisch motiviert ist, in Wahrheit jedoch einen anderen Grund hat: sie liebt.

Dieser zwischen weiblicher und männlicher *gender*-Rolle oszillierenden Lebensgeschichte vorgeschaltet aber ist ein Gespräch zwischen Herrmann, seiner Verlobten Thußnelda und Erato, welches seinen Ausgang von Herrmanns Bitte nimmt, die armenische Fürstin „möchte den Deutschen diese Unart nicht zutrauen/ daß sie wider das Frauenzimmer vorsetzlich ihre Degen zückten. Die ungemaine Verstellung ihres Geschlechtes/ oder vielmehr die eigenwillige Stürtzung in die Gefahr wäre dißmal die Ursache eines so schädlichen Fehlers gewest“ (ATI, 3, 198a). Das mag galante Artigkeit gegen die Gefangene von Stand sein. Gleichwohl bedeutet es gegenüber Hermions alter Verfügung, der germanische Mann müsse „seinem Weibe ein gesatteltes Pferd/ eine Lantze und Degen zum Mahlschatze liefern“ (ATI, 2, 113a), einen Rückfall, gleichsam in armenische Verhältnisse; *gender-crossing* als germanische Errungenschaft stellt sich, wiewohl Lohensteins Setzung zufolge von alters her institutionalisiert, keineswegs als unumstritten dar, muß vielmehr je aktuell aufs neue behauptet werden. Das tun Herrmanns Gesprächspartnerinnen denn auch mit Verve: versöhnlicher Thußnelda, die zwischen ihrem Selbstverständnis und der Liebe zu Herrmann manövrieren muß; grundsätzlich und unerbittlich die leidgeprüfte Armenierin Erato. „So höre ich wol“, repliziert sie noch „mit lächelndem Munde“, „der Feldherr halte die Tapfferkeit für eine dem Frauenzimmer unanständige Tugend/ und die Waffen für eine ihrem Geschlechte nicht gewiedmete Waare“ (ATI, 3, 198a). Schon wenig später aber, inzwischen ist ihr „eine kleine Röthe ins Antlitz“ gestiegen (ebd.), kontert sie Herrmanns Ausflüchte in metaphorische Entwürfe weiblicher „Heldenthaten“ mit kompromißlosen Sätzen wie den folgenden: „Wol an dem! warum soll denn eine Frau mit dem Degen in der Faust ein Ungeheuer seyn?“ (ATI, 3, 198b). „Häußligkeit und Tugend stehet so wol neben einander/ als die streitbaren Amazonen aus der lincken Brust

merckungen über den Lohensteinischen Arminius“ im zweiten Teil, S. 26b zu „p. 155.a. Bulissa.) Libussa/ Königin in Böhmen“, und S. 31a zu „p. 321.b. Deutsche Königinnen haben ihre Liebhaber vom Pflugschar genommen.) Libussa Königin in Böhmen“. In diesem zweiten Passus ist es Thußnelda, die mit der zum Lemma erhobenen Bemerkung einen unmittelbaren Konnex zwischen der unter die „deutsche[n] Königinnen“ subsumierten Libussa und Erato herstellt, welche sie dafür bewundere, „daß sie Kron und Zepter verschmehet um ihrer Treue keinen Abbruch zu thun“ (ATI, 3, 321a).

die Kinder säugten/ und/ wo die rechte gestanden/ den Bogen ansetzen/ welche sie mit mehrerm Ruhm weggebrennet/ als die thun/ welche dem weiblichen Geschlechte die Waffen nehmen/ das ist/ ihnen das Hertz aus dem Leibe reissen/ und die Hände von Armen hauen“ (ATI, 3, 199b). Die Pointe ihrer furiosen „Schutzrede“ (ATI, 3, 202a) gewinnt sie aus Herrmanns letztem großen Einwand: der „Schwäche und Zärtlichkeit unser Glieder“ (ATI, 3, 201a). „Das Hertze selbst/ der Sitz der Tapfferkeit“, so ihr finales Argument, „wäre beynahe das weicheste Glied am Menschen/ dessen Fleisch keine Spann-Adern und Knochen/ weniger Klauen noch Zähne hätte. Diesem nach liesse sie ihr nicht ausreden: Es könne sich ein Helden-Geist eben so wohl mit einem zarten Leibe vertragen/ als ein schneidendes Schwerdt in eine Samtene Scheide stecken“ (ATI, 3, 204b). Das ist, bis hin zur kaum verhüllten sexuellen Konnotation, exakt Libuschkas utopischer Entwurf der doppelgeschlechtlich, männlich-martialisch *und* weiblich-sexuell, codierten „*Courage*“ (C 30).

Doch ungeachtet ihrer beherzten Rede sucht Erato diese ihre (jedenfalls in Armenien) utopische Position nicht auf verbalem Feld zu realisieren. Anders als Libuschka, die das Konzept „*Courage*“ mittels einer aus „Utopia“ sich herschreibenden, ungreifbaren Autormacht zur Welt bringt, wird Erato nicht zum grammatischen Subjekt ihrer Lebensgeschichte, läßt vielmehr erzählen. Ort der Realisierung ihres nicht minder kühnen Anspruchs ist die von Lohenstein als Biotop für utopisches *gender-crossing* entworfene Wirklichkeit Germaniens, zu dessen Königin sie das achtzehnte Buch des Romans – *gegen* das Titelversprechen „Arminius und Thußnelda“ – denn auch erhebt.

Abschließend thesenartig einige Folgerungen aus dem bisherigen Textbefund:

1. Wenn eingangs die gattungstypologische Kluft zwischen *Arminius* und *Courasche* betont wurde, so ist demgegenüber festzuhalten, daß sich die Lebensbeschreibung der Libuschka, angefangen bei der Setzung, sie sei die Tochter des Grafen von Thurn, aufs genaueste in die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges einschreibt, und zwar aus böhmisch-protestantischer Perspektive. In dieser Lesart entwirft sich Libuschka, an das mythische Potential der sagenhaften Gründerin Prags anknüpfend, utopisch als neue Königin von Böhmen, die das konfessionpolitische Erbe des vertriebenen Winterkönigs auf literarischem

Feld offensiv antritt.²⁶ Der Text wird so entzifferbar als polemisch, nicht sachlich vorgetragene Utopie einer dezidiert protestantischen, antihabsburgischen Germania. Die Narrativierung und partielle Fiktivierung von politisch aktueller Historie, und zwar nicht verschlüsselt, sondern gleichsam mit narrativ offenem Visier, öffnet die *Courasche* intertextuell auf den hohen Roman, der verdeckt, aber unverhohlen die Politik zu seiner Sache macht.

2. „Daß es scheint/ die Geschichte vom Arminius sey bey nahe nur ein Vorwand/ die allgemeine teutsche Geschichte aber der rechte Zweck unsers Lohensteins“, vermuten mit gutem Grund bereits die dem *Arminius* am Ende seines zweiten Teils beigegebenen „Allgemeinen Anmerckungen“ (S. 4b–5a). Daß Lohensteins Roman sich keineswegs in panegyrischer Feier der „teutschen“ und zumal der habsburgischen Geschichte erschöpft, daß er vielmehr eine von Tacitus inspirierte freiheitsliebende Germania entwirft, deren republikanische Kritik an Rom und am Kaiser protestantisches Potential birgt, hat in einer differenzier-ten Lektüre Thomas Borgstedt herausgearbeitet.²⁷ Eine Entschlüsselung Herrmanns als Leopold I. wird in je unterschiedlichen narrativen Kontextualisierungen durchaus nicht nur stabilisiert, sondern spannungsvoll zur Disposition gestellt.²⁸

3. Vor diesem Horizont erscheint nun aber die handlungslogisch unerwartete Schlußwendung signifikant, derzufolge Herrmann im Moment, da ihm die cheruskische Königskrone angetragen wird, zugunsten seines vergleichsweise farblosen Bruders Flavius zurücktritt. Während Flavius sich die neue Würde „halb-unwillig“ (*AT II*, 9, 1637b) gefallen läßt, bietet der Text allerdings eine narrativ durchaus konsequente Motivierung dieser Volte, tritt doch nicht nur Flavius an die Stelle Herrmanns, sondern zugleich auch die abgedankte armenische Königin an diejenige Thußneldas. „Es wurde auch die Thußnelden zuge dachte Cron“, so heißt es ausdrücklich, „durch etliche Abgeordneten des Lan-

26 Vgl. Nicola Kaminski: „Reine des Bohémiens“. Politische Utopie und ‚zigeunernde‘ Textur in Grimmelshausens „Courasche“. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 79–121, sowie in weiterem epochengeschichtlichen Kontext Kaminski, *EX BELLO ARS* (wie Anm. 6), S. 401–449 und S. 458–460.

27 Vgl. Borgstedt, *Reichsidee und Liebesethik* (wie Anm. 21), bes. S. 21–30.

28 So gegen die einseitige Betonung des „laudativen Charakter[s] des Arminiusromans“ bei Elida Maria Szarota: *Lohensteins Arminius als Zeitroman. Sichtweisen des Spätbarock*. Bern, München 1970, S. 26, die Argumentation von Borgstedt, *Reichsidee und Liebesethik* (wie Anm. 21), S. 207–214.

des der Erato in ihr Zimmer überbracht“ (AT II, 9, 1638a). Die aber hatte kurz zuvor in der das Finale einleitenden Gesprächsgesellschaft kategorisch erklärt: „Gleichwohl war auch dieses bey mir fest gesetzt/ daß ich/ wenn Hertzog Flavius seine ehemahligen Gedancken gegen mich noch hegen solte“, gemeint ist seine bis dahin vergebliche Liebe zu ihr, „ihn zwar nicht hassen/ doch auch mich mit ihm nicht ehe vermählen wolte/ biß er zum eigenthümlichen Besitzer eines Fürstenthums entweder durch den Erbfall/ oder rechtmäßige Waffen/ geworden wäre“ (AT II, 9, 1614a).

4. Zieht man einerseits Eratos mit Libuschka sie verbündenden radikalen Entwurf doppelgeschlechtlicher „*Courage*“ in Betracht und stellt andererseits in Rechnung, daß auf den Titelnkupfern des Romans die Position Thußneldas, welche am Ende die Armenierin als neue Königin antritt, überblendet ist mit der Germania-Ikonographie,²⁹ so zeichnet sich ein Sinnpotential der Erato-Figur ab, das die in Libuschka archivierte politische Utopie fortschreibt. Nimmt man Thomas Borgstedts pointierte Deutung hinzu, derzufolge in Relation „zur katholisierenden Thußnelda-Erzählung [...] das Erato-Geschehen als calvinistisch“ erscheint,³⁰ so erwächst dem Romanschluß ein konfessioneller Akzent, der die neue germanische Königin Erato noch deutlicher in die Nach-

29 Vgl. Detlef Hoffmann: Arminius und Germania-Thusnelda. Zu einem „annehmlichen Kupfer“ von Johann Jacob von Sandrart. In: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Hrsg. von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel. Köln 1994 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe 3), S. 65–71. Hoffmanns Fazit, S. 71, lautet: „Im Gegensatz zum Texttitel, der ‚großmütiger Feldherr Arminius‘ lautet, firmiert das Werk auf beiden Titelnkupfern unter ‚Arminius und Thusnelda‘, der Text scheint den Helden, das Bild das Paar zu bevorzugen. Auf dem ersten Titelnkupfer sind ‚Arminius und Thusnelda‘ in der beschriebenen Weise abgebildet“, d. h. „die Personifikation der Nation und die historische Gemahlin des Arminius changieren ineinander“ (S. 68), „auf dem zweiten bleibt Thusnelda nur ein Name, gezeigt wird Germania.“

30 Vgl. Borgstedt, *Reichsidee und Liebesethik* (wie Anm. 21), S. 274–277; Zitat: S. 276. Vgl. auch Thomas Borgstedt: Konfessionelle Strukturen in Lohensteins Arminiusroman. In: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*. In Verbindung mit Barbara Becker-Cantarino, Heinz Schilling und Walter Sparr hrsg. von Dieter Breuer. Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), Tl. II, S. 683–691, der die polaren Entwürfe der Erato- und der Thußnelda-Geschichte im Romanverlauf allerdings in einer „dritte[n], dialektisch vermittelnde[n], mediokre[n] Synthese“ aufgehoben sieht, die „wohl lutherisch zu denken“ sei (S. 685).

folge der Böhmin Libuschka stellt. Aus dieser Perspektive erschlosse Lohensteins Germanien³¹ sich als Setzung einer gewagten Realutopie.

31 Ein Germanien, das sich unter seiner neuen Herrscherin Erato, wie die den Roman beschließenden drei Hochzeiten zeigen, durchaus im Einklang mit Hermanns Urahn Hermion weiß; heißt es doch ausdrücklich, daß „ein jeder Bräutigam [...] seiner Braut ein Joch weisser Ochsen und ein vortrefflich Reit-Pferd [gab]/ be-
nebst Lantze/ Schild und Schwert“ (AT II, 9, 1640a).

ROSMARIE ZELLER (Basel)

Liebe und Gewalt als Konstituenten von Männlichkeit im Roman der Frühen Neuzeit

Es fällt auf, dass in gewissen Untergattungen des frühneuzeitlichen Romans Gewalt und Liebe eine enge Verbindung eingehen. Nicht nur, dass in ihnen die Gewalt der Liebe vorgeführt und variiert wird, wie etwa in den meisten der im *Buch der Liebe* versammelten Prosaromane, sondern auch in dem Sinne, dass der männliche Held sich im kriegerischen Handwerk und damit in der Ausübung von Gewalt, der vom ritterlichen Zweikampf bis zum Todschatz gehen kann, bewähren muss, um die Liebe seiner Angebeteten zu erhalten oder sich ihrer würdig zu erweisen. Es sieht so aus, als ob diese Konzeption des männlichen Liebhabers vor allem in jenen Untergattungen des Romans eine wichtige Rolle spielt, die, wie die meisten Romane im *Buch der Liebe*, auf den *Artusroman* und die *Chanson de geste* zurückgehen.¹ Auch Grimmelshausen bedient sich noch dieser Vorstellung in seinen beiden Prosaromanen *Proximus und Lympida* und *Dietwalt und Amelinde* in jenen Szenen, wo die Helden gegen eine Übermacht zu kämpfen haben – Szenen, die innerhalb der Grimmelshausen-Forschung immer wieder zu Diskussionen Anlass gegeben haben. Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, den Variationen des Themas in dieser Untergattung des Romans, in der ritterliches Personal die Hauptrolle spielt, nachzugehen. Es sollen dabei drei Aspekte der Verbindung von Liebe und Gewalt untersucht werden: erstens Liebe löst Gewalt aus, zweitens der männliche Held muss seine Männlichkeit durch die Anwendung von Gewalt beweisen und drittens die Metaphorik der Gewalt in der Beschreibung der Wirkungen der Liebe auf das Individuum.

1 Manuel Braun hat in seiner Untersuchung *Ehe, Liebe, Freundschaft. Semantik der Vergesellschaftung im frühneuhochdeutschen Prosaroman* (Tübingen 2001) zum größten Teil jene Prosaromane untersucht, welche nicht in dieser Tradition stehen, weshalb er zu leicht anderen Schlüssen kommt als ich. Der Blick auf die Emotionsdarstellung verstellt den Blick darauf, dass die Männer nach wie vor über typisch männliche Eigenschaften wie Tapferkeit, Mut usw. verfügen müssen.

Der Prototyp des Topos, dass Liebe Gewalt auslöst, ist wohl der Raub der schönen Helena, der die Ursache des Prototyps aller Kriege, des Trojanischen Krieges, war. Als eine Variante dieses Topos interpretiere ich die Ursache des großen Krieges, der den König Basilius und seine Schwägerin Cecropia in Philip Sidneys *Arcadia* miteinander kämpfen lässt.² Zum Krieg kommt es, weil Cecropia ihre beiden Nichten, die Töchter des Königs Basilius, Pamela und Philoclea, entführen und an ihren Hof bringen lässt. Ihr Sohn Amphialus hat nach ihrer Interpretation Anspruch auf den Thron des Basilius, zugleich liebt er Philoclea und könnte durch eine Verbindung mit ihr legal auf den Thron des Basilius gelangen. Dem steht aber entgegen, dass Philoclea in Pyrocles verliebt ist, der sich seinerseits in sie verliebte, als er ein Bild von ihr sah. Basilius kann die Verletzung der staatlichen Ordnung und die Entführung seiner Töchter nicht dulden, weshalb er seine Armee unter der Führung des Philanax in das Reich der Cecropia einfallen lässt. Es kommt zu jener ungeheuren Schlacht, deren Beschreibung Grimmelshausen im *Simplicissimus* übernommen hat, die als Höhepunkt der durch die verschiedenen Normverstöße erzeugten Unordnung interpretiert werden kann.³ Geschildert wird aber auch eine Reihe von Zweikämpfen. Diese mehrere hundert Seiten umfassende Passage wurde von Sidney erst in der Überarbeitung der *Arcadia*, in der sogenannten *Neuen Arcadia* eingefügt.⁴ Sidney hat damit den Roman zugleich um ein für das Epos typisches Element erweitert, nämlich um die Darstellung von Kriegen und Kämpfen, was wiederum den Roman als Gattung aufwertet.⁵ In den Zweikämpfen spielt Amphialus, angetrieben von seiner Liebe zu Philoclea eine besonders wichtige Rolle, er ist es, der von den Gegnern immer wieder herausgefordert wird:

2 Der Einfluss von Sidneys *Arcadia* auf die deutsche Literatur ist wahrscheinlich größer als es die dazu praktisch nicht existente Forschung erwarten lässt.

3 Die englische Forschung weist auf den politischen Gehalt dieser Episode hin. Siehe Blair Worden: *The Sound of Virtue. Philip Sidney's "Arcadia" and Elizabethan Politics*. New Haven, London 1996.

4 Zum Verhältnis von *Alter* und *Neuer Arcadia*, zu den Übersetzungen und der Rezeption bei Grimmelshausen siehe meinen Beitrag: *Simplicius liest die „Arcadia“ – Der „Simplicissimus Teutsch“ zwischen Pikaro-Roman und höfisch-heroischem Roman. Mit einem Anhang zu den Übersetzungen von Sidneys „Arcadia“*. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 77–101.

5 Siehe dazu Michael Murrin: *History and Warfare in Renaissance Epic*. Chicago 1994.

Vnter wehrendem solchen Vnwesen verglich sich Printz Amphialus/ welchen die Liebe/ der Eyffer/ vnnd die Dapfferkeit/ als drey höllische Furien/ zum Streitte auffgemundert/ einem grimmigen Tygerthier/ das vber einen hauffen Wölffen her ist; als die ihm seinen lieben vnnd erst newlich erlangten Raub widernemen wollen: dann er bildete ihm für seine erzörnten Augen/ daß alle diese Macht einig vnd allein zu dem Ende auff die Beute gebracht worden were/ ihm seine schöne Philoclea zuentführen. Also raitzete er sich selber an/ damit ja seine Stärck vnnd Hertzhaftigkeit/ der Grösse seiner Liebe vbereinstimmbten vnd nichts nachgeben.⁶

Obwohl der Erzähler immer wieder die außerordentliche Tapferkeit des Amphialus, die dieser dank seiner Liebe zu Philoclea erreicht, betont,⁷ weist der Vergleich mit den drei höllischen Furien und dem Tiger darauf hin, dass diese Art von Gewaltanwendung auf einer falschen moralischen Basis ruht. Denn letztlich wendet sich Amphialus, wie er am Ende – bereits schwer verwundet – erkennt, gegen seinen Landesfürsten.⁸ Bei dieser Gelegenheit erkennt Amphialus auch, welch großes Unheil er angerichtet hat, wie viele Menschen, die er schätzte, er im Zweikampf umgebracht hat, angetrieben von einer Liebe, die nicht von der Vernunft in Schranken gehalten wurde.⁹ Dass er sich am Ende selbst umbringt, ist eine deutliche moralische Wertung durch den Text.

Amphialus ist nicht bereit, Philoclea aus der Gefangenschaft zu befreien, weil ihn die Gewalt der Liebe zwingt,¹⁰ seinerseits Gewalt anzuwenden, allerdings ist er nicht bereit, gegenüber Philoclea selbst körperliche Gewalt anzuwenden, wie es ihm seine Mutter empfiehlt. Sie meint, er habe „doch Macht und Ansehens genug [...] selbiges auß

6 Philip von Sidney: *Arcadia der Gräffin Pembrock*. [...] Frankfurt 1643 [Nachdruck Hildesheim 1971], S. 507.

7 Siehe z. B. „weil er gleichsam bezaubert war von der Philoclea Schönheit“. – Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 514, und die allein zu Dienst und Ehre der Philoclea angewendet würde (S. 516).

8 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 661.

9 Siehe dazu Joan Rees: *Sir Philip Sidney and Arcadia*. London [u. a.] 1991, besonders S. 28–32. Rees betrachtet Amphialus als eine zentrale Gestalt im Hinblick auf die im Werk vertretenen moralischen Normen.

10 „Die Liebe ists/ herzallerliebstes Fräwlein/ vnd Herscherin meiner Seele/ welche mir mit Gewalt wehret euch zu gehorchen; die hertzlichste Liebe ists/ welche mich zwingt: euch die von mir begehrte Freyheit abzuschlagen. Darumb so gebt nun ihr die Schuld/ [...] daß euch dieses Castell gefangen hält.“ – Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 481.

eygener Gewalt zubesitzen.“¹¹ Und um ihre Auffassung zu bekräftigen, zählt sie die Genealogie jener Frauen auf, welche vergewaltigt wurden:

Meynt ihr/ daß Theseus/ die Antiopen erworben hätte/ wann er allzeit mit geschränkten Armen/ vnd gewundenen Händen/ also seuffzend daher gezogen wäre? Neyn/ Neyn! Sondern er hat sie geraubt/ ob sie schon eine Amazonin [...].

Danach habe er ein schönes Kind mit ihr gezeugt, was nicht „ohn ihrer beyder Consens vnd guten Willen“ geschehen sei.¹²

Hercules hat seiner Buhlschafft Jole Vattern ertödtet ehe dann er sie entführt; vnd nichts desto weniger hat diese Tochter [...] diß alles vergessen/ vnd nachmalen Lust gewonnen sich mit der Nemeischen Löwenhaut zu bedecken/ vnd ihres Ehemannes (den sie nach der hand hertzlich geliebt) Kolben zuführen.¹³

Als nächstes nennt sie schließlich das Vorbild, das wohl diesem ganzen Krieg zugrundeliegt, Helena, der „keine grössere Frewde widerfahren können/ als da sie gesehen/ daß sie der dapffere vnd kühne Pariß geraubet/ dem sie auch an alle Orte willig gefolgt“.¹⁴ Die Männer, so meint Cecropia, müssten sich „der jenigen Vollmächtigkeit/ so die Natur den Männern verliehen/ hertzhaft vnd vnerschrocken“ bedienen.¹⁵ Diese aus dem Mund einer Frau schockierende Argumentation stammt wohl aus Ovids *Liebeskunst*. Gegen Ende des ersten Buches wird dem Mann geraten, Gewalt anzuwenden:

Gebrauche mit Verlaub – Gewalt! Der Zwang wird gern ertragen,
Zu ihrem Glück gezwungen sein, das will dem Weib behagen.¹⁶

11 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 605. Vgl. auch ebenda: „Hab er sich also ferner auff niemanden mehr zuverlassen/ als auff sich selber/ sintemal er wol durch Gewalt dasjenige bekommen vnd haben könnte/ was durch Liebe vnd guten Willen nicht folgen wolte.“

12 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 607. Theseus hat die Amazonin Antiope als Siegespreis erhalten. Beim Kind handelt es sich um Hippolytus.

13 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 607–608.

14 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 608.

15 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 609.

16 Ovid: *Liebeskunst*. Übersetzung von Otto M. Mittler. München 1960, S. 77. Es handelt sich um die Verse 680–684 des ersten Buches („Vim licet apellent; grata est vis ista puellis: | Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt. | Quaecumque est subita veneris violata rapina, | Gaudet, et improbitas muneris instar habet.“) Siehe

Dass Amphialus auf dieses Ansinnen nicht eingeht, zeigt, dass er trotz seines falschen Verhaltens gewisse Grenzen der Gewaltanwendung nicht überschreitet und dass er sich letztlich doch innerhalb der christlich-höfischen Normvorstellungen bewegt, denn Gewalt gegenüber den ihn herausfordernden Rittern kann innerhalb des höfischen Systems noch als Ausdruck seiner Tapferkeit und Liebe interpretiert werden, Gewalt gegenüber Frauen entspricht nicht dem höfischen Ideal, dem Sidneys *Arcadia* letztlich verpflichtet ist und würde Amphialus in ein völlig negatives Licht rücken.

Die Konzeption der Figur des Amphialus ist im Kontext des Prosaromans, der ritterliche Zweikämpfe als Beweis der Männlichkeit und als Mittel der Eroberung der Liebe einer Frau darstellt, originell, weil das Modell zwar benützt wird und die mit ihm verbundenen Werte durchaus noch abgerufen werden. Zugleich werden aber gerade die Siege des Amphialus letztlich als Misserfolge interpretiert, erreicht er doch sein Ziel nicht, die Liebe der Philoclea zu gewinnen, was sich zuletzt in seinem Selbstmord äußert.¹⁷

Im Normalfall führt die außerordentliche Tapferkeit des Ritters dazu, dass die Dame auf ihn aufmerksam wird, sich in ihn verliebt und ihn schließlich auch heiratet. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie Ritter und Dame sich begegnen. Der Ritter kann von einer schönen Dame gehört haben und sich an ein Turnier begeben, um sie zu erobern wie im Falle des Peter von Proventz in der *Schönen Magelone*, der von der schönen Magelone gehört hat und deswegen an ein von ihrem Vater veranstaltetes Turnier unter dem Namen eines ‚Ritters von den silbernen Schlüsseln‘ reitet.¹⁸ Ritter Galmy im gleichnamigen Roman muss sich in Turnieren bewähren, um der verheirateten Herzogin zu dienen, in die er verliebt ist. Es gibt dann auch den Fall des Ritters, der im Kampf bzw. Turnier seine edle Herkunft beweist wie Löw in *Herzog Herpin oder der weiße Ritter*, der seine Herkunft nicht kennt, jedoch

auch die Beiträge von Ulrich Heinen zum Thema Frauenraub bei Rubens und von Christine Baro zu den moralisierenden Ovid-Deutungen in diesem Band.

17 „O vnseeliger Amphialus! Du hast verhrsacht den Todt deines liebsten Friends Philoxenus vnnd seines Vattern. Du selbst hast ertödtet die schöne Parthenia. Du bist die Vrsach an dem Verlust deines getrewen Ismenus/ der so Ritterlich für dich gefochten [...]. Du hast wider deinen Landesfürsten vnnd Vettern zur Wehr gegrieffen. [...] O arbeitseeliger Amphialus! hat die Philoclea an dem Orte da du selber zubefehlen gehabt/ so viel leyden müssen.“ – Sydney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 661.

18 Ähnlich auch Olwier in *Olwier und Artus*. Siehe dazu Braun, *Semantik* (wie Anm. 1), S. 195–196.

durch den unwiderstehlichen Drang, an Turnieren teilzunehmen, seinen Adel beweist.¹⁹ Zu nennen wären hier auch Dietwalt und Wittich aus *Dietwalt und Amelinde*, welche sich mit unterschiedlichen Fähigkeiten im ritterlichen Zweikampf vor König Ludwig bewähren und zusammen den Preis erhalten,²⁰ was wiederum die Voraussetzung für die nachfolgende Liebesgeschichte ist.

Eine moderne Variante der Demonstration von Tapferkeit verwendet Grimmelshausen in *Proximus und Lympida*. Der Roman beginnt mit der Schilderung der tapferen Taten eines unbekanntes Helden durch Myrologus, der aus dem Krieg gegen den Perserkönig Cosdroes nach Hause zurückkehrt. Natürlich ist der unbekanntes Held niemand anders als Proximus:

[Er] sagte ohne Scheu/ daß alle seine Thaten/ die er bißhero mit fechtender Faust im Krieg verrichtet/ denselben bey weitem nicht zu vergleichen wären/ die er von einem jungen Helden gesehen; welcher gleichsam wie der Blitz/ eine Schaar Perser/ die ihn *Myrologum*, umringt gehabt/ angefallen/ und durch eine unglaubliche Tapfferkeit zertrennet: zum theil mit wunderbarlicher Geschwindigkeit niedergehauen: zum theil verjagt/ und ihm also Platz und Raum gemacht hätte/ sein Leben vor ihren Säbeln/ mit denen er übermanned gewesen/ zu erhalten. (PL 530)

Neben Tapferkeit und Geschicklichkeit, welche sich in der „wunderbarlichen Geschwindigkeit“ äußert,²¹ braucht er aber auch Ausdauer und Mut, wie sich an der Fortsetzung der Kriegs-Episode zeigt, wo

19 Dieses Schema liegt auch dem Verhalten von Modestus zugrunde, dem Sohn der Amme des Proximus, welcher von Proximus' Vater ein Rittergut geerbt hat. Er will „vor den Christlichen Glauben ritterlich“ fechten, „vmb der Welt mit Tapfferkeit zuweisen/ das er ein Rittergut zubesitzen nicht ohnwürdig wäre/ ob er gleich nur eines Haffners Sohn sey.“ – Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Proximus und Lympida*. In: *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 615. Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Sigle *PL* und Seitenangabe in runden Klammern zitiert.

20 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Dietwalt und Amelinde*. In: *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 155–156. Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Sigle *DA* und Seitenangabe in runden Klammern zitiert.

21 Geschwindigkeit zeichnet auch Dietwalt aus: „Dieser Unterscheid befand sich/ daß Wittichs Streiche etwas dichter: Dietwalts aber so geschwind auffeinander fielen/ daß die schnelle Bewegung einer Schlangen Zung gleich schiene/ oder als ob er dey Schwerdter in der Faust gehabt hätte.“ (*DA* 155–156)

Proximus von der tapferen Tat keineswegs erschöpft, sich in ein weiteres Gedränge, wo die Waffen am dichtesten gewesen seien, begeben habe und weitergekämpft habe. Proximus ist dabei im Unterschied zu den genannten Beispielen keineswegs von Liebe angetrieben, sondern offenbar nur von seiner Tapferkeit. Die Erzählung seiner tapferen Taten ist aber die Voraussetzung dafür, dass Proximus die Aufmerksamkeit von Myrologus' Tochter Lympida erregt. Die Amme der Lympida, welche die adlige Herkunft des Proximus nicht kennt und nur weiß, dass sein Vater äußerst friedfertig war, fragt sich,

[...] wie ist dan durch eine Daube ein Adler geborn vnd außgehäckt / vnd auß einem Lämlein ein Löw worden? [...] Wo kombts ihm her das er das Hertz genommen grosse Kriegs-Fürsten vnd berühmte Männer feindlich anzugreifen / Todt zuschlagen/ vnd alles erworbene Lob ihnen abzurauben? (PL 552)

Mit dieser Bemerkung motiviert Basilia zugleich die Funktion dieser kriegerischen Taten und ihrer Erzählung für die nachfolgende Liebesgeschichte. Proximus, der durch die Verfügung seines Vaters arm geworden ist und sich daher keine Hoffnung machen könnte, Lympida zu heiraten, hat durch seine kriegerischen Taten bewiesen, dass er nicht nur ein frommer Jüngling ist, der sein Leben in Armut verbringen will, sondern dass er über jene Tapferkeit und jene kämpferische Geschicklichkeit verfügt, die für den Adel typisch sind. Deshalb wird auch die „wunderbarliche Geschwindigkeit“, mit der Proximus kämpft, hervorgehoben, welche zeigt, dass er nicht nur über Kraft, sondern auch über Kunstfertigkeit verfügt.²² Diese wird er später im Roman, wenn es darum geht, dass er sich gegen die Freier der Lympida durchsetzt, nochmals anwenden. Diese zweite Episode könnte man als Abwandlung eines Turniers interpretieren. Die Kavaliere der Lympida erwirken von Myrologus, dass sie sich vor dem Mittagessen in Waffen üben dürfen. Proximus, der das Ganze nicht ernst nehmen kann und nur widerwillig mitmacht, setzt nur die stumpfe Waffe ein, besiegt aber trotzdem alle seine Gegner durch seine außerordentliche Geschicklichkeit (PL 645). Der Zweikampf hat die Funktion, zu demonstrieren, dass Proximus

22 Udo Friedrich meint, dass der erfolgreiche Kampf auf der Handhabung überlegener Technik beruhe, mit der der Adel seine eigene Kunstfertigkeit feiere. – Udo Friedrich: Die ‚symbolische Ordnung‘ des Zweikampfs im Mittelalter. In: *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. Hrsg. von Manuel Braun. Paderborn 2005, S. 123–158, hier S. 132.

trotz seines kontemplativen Lebens seine männlichen Tugenden nicht verloren hat.²³

Das Motiv, dass ein Mann, der seine Herkunft nicht kennt, sich durch tapfere Taten als von höchstem Adel erweist, verwendet auch der Schweizer Kapuziner Rudolf Gasser in seinem Roman *Vernunft Trutz* gleich zu Beginn des Romans. Ein Ritter ist bei der Jagd im Wald vom Pferd gefallen, verirrt sich anschließend im Wald und stößt da auf einen Bären. Diesen trifft er trotz seiner Schwäche mitten ins Herz. Wir erfahren später, dass der außerordentlich tapfere Ritter, der selbst im Zustand der Schwäche noch einen Bären umbringen kann, eigentlich der Sohn des Kaisers und der Kaiserin von China ist.²⁴

Wie wichtig in diesen Romanen die Demonstration von Männlichkeit ist, zeigt sich daran, dass Männern, die entweder in Frauenkleidern leben oder sich sonst unmännlich benommen haben, die Gelegenheit geboten wird, sich im Kampf zu bewähren. So hat sich etwa in der *Arcadia* Pirocles, die eine der beiden Hauptpersonen, die in die Töchter des Königs verliebt sind, sich in die Schäferin Zelmana verkleidet, um der Geliebten näher zu sein. Diese Verkleidung wird von seinem Freund heftig getadelt, er verdunkle seinen Heldenmut, seine Tugend, die ihn so berühmt gemacht hätte:

Vnd solt ihr euch das sonderlich angelegen seyn lassen/ daß die natürliche Vnvollkommenheit Weibliches Geschlechts/ [...] das zuvor Mannliche Gemüthe/ Weibisch/ fayg/ blöd vnd verzagt macht.²⁵

So erstaunt es nicht, dass Pirocles alias Zelmana im dritten Buch Gelegenheit gegeben werden muss, seine alte Tapferkeit zu beweisen, indem er als Amazone Amphialus entgegen tritt und diesem schwere Verletzungen beibringt. Die Amazone wird dann von einem Liebhaber verfolgt, den sie mit einem Hieb zu Boden schlägt, wobei ausdrücklich gesagt wird, dass dieser freche Buhle sie so erzürnt habe,

23 Es gibt auch immer wieder Frauen, die ebenso tapfer wie Männer kämpfen, das sind aber immer besondere Konstellationen, die als Ausnahmen zu betrachten sind. Aber auch hier handeln die Frauen aus Liebe oder aus Verzweiflung über den Verlust des geliebten Mannes: Clorinda in der *Jerusalemme liberata* von Torquato Tasso; Parthenie, deren Mann Amphialus umgebracht hat, in der *Arcadia*; die Frau Herpins in *Der weisse Ritter*.

24 Vgl. Rudolf Gasser [Rudolphus Suitensis]: *Aufforderung Mit Aller-demüthigst-gebottnen Vernunft-Trutz* [...]. Zug 1686 (Tl. 2: 1687, Tl. 3: 1688). Ich zitiere für Tl. 2 und 3 die Ausgabe Augsburg und Innsbruck 1749.

25 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 130.

[...] daß sie wider an sich nahm diejenige Mannliche Tugend/ welche sie ehemahlen so verwunderlich vnd berühmt gemacht hatte/ vnd ihm rechtschaffen wiese/ daß er nicht mit einem schlechten Weibsbilde/ wie der Habit scheinen machte; sondern mit dem vnvergleichlichen Pirocles/ dessen Namen durch die gantze Welt bekindt/ zuthun hätte.²⁶

Ein anderes Beispiel ist Ritter Galmy, der im ersten Teil des Romans wegen seiner Liebe zur Herzogin melancholisch ist und sich ganz unmännlich benimmt. Im zweiten Teil erhält er dann Gelegenheit, seine Tapferkeit zu beweisen und sogar in einem Zweikampf die Ehre der Herzogin zu retten.²⁷ Auch Dietwalts Tötung des Wildschweins kann in diesem Kontext gesehen werden. Vorangeht nämlich ein unheroisches Verhalten. Während alle Prinzen und Prinzessinnen sich mit Jagen vergnügen, ist Dietwalt alle Kurzweil und Freude zuwider, er sucht „seine gröste Ergötzungen allein in schwermütigen Gedancken und bitterer Liebes-Klag“ (DA 164–165). Gleich darauf bewährt er aber seine Tapferkeit, indem er „ein ergrimmes ungeheuer-grosses Haupt-Schwein“ tötet, wiederum seine Geschicklichkeit und Geschwindigkeit beweist und er „mit seinem Jägerschwert oder Hirschfänger in solcher Geschwindigkeit und so beschaffenen fertigen und vorthelhaftten Sprung/ daß er dem Schwein auf den Rücken zu sitzen kam“, dieses mitten ins Herz sticht (DA 165). Eine solche Episode findet sich auch in der *Arcadia*, wo der in den Schäfer Dorus verkleidete Musidorus und der in die Amazone Zelmana verkleidete Pirocles mit ihren Geliebten spazieren. Die beiden verliebten Männer sind zu keiner richtigen Unterhaltung fähig und Zelmana beklagt sich: „O Liebe! Weil du vnsern Stand vnd Wesen so vielfältig enderst/ warumb bist du eben in der Marterung vnd Quälung so beständig?“²⁸ Gleich darauf erscheint ein „erschrocklicher Löwe [...] welcher auffm Fuß von einem eben so grimigen Beeren verfolgt wurde.“ Der Löwe verfolgt die fliehende Philoclea und natür-

26 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 682.

27 Haug ist der Meinung, der zweite Teil von *Ritter Galmy* sei eigentlich unnötig. In Wirklichkeit dient er aber gerade dazu, den Ritter in seinen ritterlichen Eigenschaften wieder zu rehabilitieren, denn die Liebeskrankheit wird, wie die Formulierung von Feyerabend zeigt, negativ bewertet. – Walter Haug: Jörg Wickrams „Ritter Galmy“. Die Zähmung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit. In: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*. Hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1991, S. 96–120. Ähnlich muss sich auch Orwin, nachdem er wegen der Liebe in Melancholie verfallen ist, im Kampf bewähren. Siehe Braun, *Semantik* (wie Anm. 1), S. 195.

28 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 192.

lich muss nun Zelmana alias Pirocles seine große Tapferkeit und Geschicklichkeit beweisen, indem er den Löwen tötet:

Der Löw aber/ sehend daß Philoclea flohe/ begunte ihr nachzusetzen so gar/ daß er sie auch beynahe erwischt vnd gefressen/ wo nicht Zelmana (deren die bevorstehende Gefahr alle Forcht vertrieben hatte) vom Feuer ihrer Amoureusischen Regungen aller auffwallend/ ihm den Weg behend verhaben/ vnd mit kräftigem Arm (welchen die Liebe führete) einen solchen Streich auff den Buckel versetzt hätte/ daß ihm davon der Rückgrat entzwei gegangen.²⁹

In dieser Situation kann natürlich auch der zweite Liebhaber nicht hinten anstehen und tötet den Bären, was aber nicht beschrieben, sondern nur kurz erwähnt wird. Dass es darum geht, zu demonstrieren, dass die beiden Helden trotz ihrer Verkleidung ihre ritterlichen Tugenden nicht verloren haben, zeigt die Figur des ungebildeten Hofmeisters Dametas, der, statt seine Schützlinge zu retten, den Kopf vor Angst in einen Strauch steckt.

Bezeichnenderweise führt Feyerabend in der Einleitung zum *Buch der Liebe* unter anderem jene Liebenden als Beispiele für falsches Verhalten an, welche „ir zeit in stetem trauren und hertzgrämen verzehren/ oder aber durch unordentliche verbottene mittel ir vorhaben zum end zubringen vermeinen“, worunter man zum Beispiel die Verkleidung der Zelmana zählen könnte. Hat der Held einen solchen Fehler begangen, muss er offenbar die Gelegenheit erhalten, seine Männlichkeit im Kampf zu beweisen, denn erst die Verbindung von männlicher Tapferkeit, Geschicklichkeit im Kampf und Liebe, ermöglicht eine positive Bewertung einer männlichen Figur.

Gemäß Udo Friedrich wird in den mittelalterlichen Texten rohe Gewalt in Tieren symbolisiert,³⁰ sie repräsentieren deshalb einen Grenzwert ritterlicher Bewährung.³¹ In den hier untersuchten Texten werden die Räuber, gegen die Dietwalt zu kämpfen hat, wilden Tieren gleichgestellt. Kaum sind Dietwalt und Amelinde über einen Berg nach Italien gelangt, werden sie auch schon von Räufern überfallen. Dietwalt tötet nicht weniger als fünf von ihnen, von denen gesagt wird, „sie sahen viel grimmiger aus als die wilden Thier“, sie werden „Bestien“ genannt (*DA* 207). Bewiesen werden soll hier nach der Logik dieser Männlichkeitsvorstellung, dass Dietwalt, obwohl er die Herrschaft vor-

29 Sidney, *Arcadia* (wie Anm. 6), S. 193.

30 Friedrich, *Symbolische Ordnung* (wie Anm. 222), S. 132.

31 Friedrich, *Symbolische Ordnung* (wie Anm. 22), S. 144.

übergehend abgegeben hat, nach wie vor über die für den Kampf typische Tugenden, nämlich „wunderbarliche Geschwindigkeit“ und große Kraft verfügt (DA 204–205). Die Grausamkeit dieser Beschreibung korreliert mit der Grausamkeit des Gegners, der die ritterlichen Gesetze nicht beachtet. Dies zeigt sich auch in der Szene des Kampfes von Proximus mit den Kavalieren. Diese wollen sich an Proximus rächen, weil sie ihre Niederlage im Duell im Angesicht von Lympida als eine Beschimpfung empfinden. Sie meinen, dass es nur ein Spiel gewesen sei, wenn es aber ernst werde, dann werde Proximus seine neue Art zu fechten nicht anwenden können. Doch statt ihn ritterlich herauszufordern, überfallen sie ihn, so dass Proximus sich nicht anders wehren kann, als acht von ihnen umzubringen:

[...] kein Hercules/ kein Sambson/ kein Horatius hat jemahls besser gefochten
als jetzunder der vnvergleichliche Proximus! seine Schläg fielen so geschwind
aufeinander wie der Plitz! so vil Straich er thät/ so vil gab es auch Wunden und
so vil Wunden er machte/ so vil tödtet er! (PL 651)

Der Kaiser bestätigt ihm, „er hette recht gethan/ das er sich so ritterlich seines Lebens erwehret.“ (PL 652)

Ein letzter Aspekt des Themas von Gewalt und Liebe ist die von den Autoren angewendete Metaphorik, mit der sie die „verborgene gewalt“ Amors, um mit Feyerabend zu reden, beschreiben.³² Diese wird häufig mit Metaphern beschrieben, die Körperverletzungen bezeichnen. Besonders ausführlich ist die Beschreibung in *Dietwalt und Amelinde*, wo davon die Rede ist, dass Amelinde den Angel geschluckt habe, welcher bereits im Herzen Dietwalts stak (DA 157, ähnlich PL 593). Den Westgoten-König Adelreich liefert der Liebesgott „der Princessin Teutetusa in das angenehme Liebs-Gefängnis“ (DA 161).³³ Das Bild des Gefängnisses, das in der *Arcadia* im eigentlichen Sinn verwendet wird

32 In der Vorrede zum *Buch der Liebe* (Frankfurt 1587) schreibt der Verleger Feyerabend, man sehe in dem Buch „[...] was grosser macht und gewalt der klein Kindisch Herr Cupido/ so man gemeinlich die Lieb auch *Amor* zunennen pflegt/ gegen und uber alle Creaturen/ so unter dem Himmel in der gantzen weiten Welt leben und weben/ sich anmasse/ auch wircklich gebrauche.“ Und er fährt fort: „Wie gar wunderlicher/ ja wol unverhoffter/ ungläubiger weiß pflegt doch erst-gemeldter oder wie in die Alten Poeten nennen/ Herten mächtiger Gott/ unter den Menschen sein heimlich verborgen gewalt zu uben/ jetzt diesen dann jenen/ zumal eine bald in andere/ ungeacht ires wesens/ Standts und wurden/ unter sein Regiment und gehorsam zubringen [...]“.

33 Das Bild des Gefängnisses auch in PL 593.

und eindeutig als Ausdruck der Macht interpretiert wird, wird hier metaphorisch verwendet wie das ähnliche Bild des Netzes in Bezug auf Amelinde, die, sich an ihrer Liebe verletzt

[...] gleichsam wie ein Stück Wild das sich in einem Netz gefangen befindet/ und sich vergeblich bemühet heraus zu arbeiten/ je mehr dasselbe zabelt und sich wehret/ je mehr es sich verwickelt. (DA 163)

Eine ganz ähnliche Metaphorik verwendet Grimmelshausen auch für Lympida. Es ging ihr wie einem

[...] vnschuldigen jungen Stuck Wilt/ welches in dem es sich in einer groß- vnd Blumenreichen Aw/ als in seinem ihme von Gott vnd der Natur zugeaigneten Narungsplatz waidet/ ohnversehens von dem hinder dem Bosch versteckten Schützen gefält wirt! (PL 593)

Lympida wird sich allerdings ihrer empfangenen Wunden nicht bewusst und merkt nicht, dass sie verletzt ist „vnd in das Gefängnus der Liebe gerathen war“. Als sie sich dessen bewusst wird, sucht sie „auß der reichen Schatz- vnd Rüstkammer ihrer Gottes Forcht allerhandt Wehr vnd Waffen herfür ihren Verletzer mit trutzigem Gemüt hinwider zubestreiten.“ (PL 593–594) Als sie ihre Freier abweisen muss, sagt der Erzähler,

[...] dise tapffrere Heldin [habe] an dem kleinen Maußkopff Cupidine beynahe eine Hydram Lernæam zu überwinden [gehabt]/ in welchem tapffern Streitt unnd Kampff sie dann die Beständigkeit Gedult unnd Gottes Forcht zu Waffen unnd die Lieb zum Proximo vor einen Schilt gebrauchte. (PL 632)

Es wird also dieselbe Kampfmetaphorik gebraucht, ja sie wird mit denselben Helden verglichen wie die Männer, nur dass die Redeweise rein metaphorisch ist und sich nicht auf den körperlichen, sondern nur auf den seelischen Kampf bezieht. Ihre Wunden pflegt sie denn auch mit der „Diaet der Gottseligkeit“ und mit dem Balsam des Gebets, um den Sieg gegen Proximus davon zutragen, was ihr aber nicht gelingt.

Eine interessante Variante dieser Gewaltmetaphorik findet sich in dem schon erwähnten Roman *Vernunft-Trutz* von Rudolf Gasser. In diesem, dem Muster des höfisch-heroischen Romans folgenden Text geht es letztlich darum, China zum Katholizismus zu bekehren. Da man keine Gewalt anwenden will, sondern allein mit der Überzeugungskraft der Argumente wirken will, muss zuerst die Kaiserin Carabella überzeugt werden. Dies ist ein Problem, weil sie sehr ehr- und herrsch-

süchtig ist. Die zuvor besprochenen Strategien werden nun zum Zweck der Bekehrung angewendet: Philologus, der in Europa aufgewachsene Bruder Carabellas, der zu Beginn des Romans den Bären getötet hat und der als verschollen gilt, verkleidet sich in Zelmana, um ihr nahe zu sein und sie beeinflussen zu können.³⁴ Carabella verliebt sich in diese Zelmana, denn sie merkt bei einem Zweikampf, den der tapfere Philologus zwei von ihren Räten liefert, dass sich ein Mann in der Verkleidung versteckt. Die Metaphern von Waffen und Gewalt werden nun auf die Reden angewendet, welche sowohl Philologus wie auch der Priester Miltiades verwenden, um Carabella zu bekehren. So ist von Zungenpfeilen die Rede, die Philologus abschießt, auch dass der Priester diese Pfeile in den Wunden Carabellas umdreht. Später unternimmt Philologus einen „Haupt-Sturm“ auf „Carabellä Hertzens-Stadt“, den er denn auch gewinnt. Dies bedeutet, dass sich Carabella endgültig dem Christentum ergeben hat. Auch an anderen Stellen wird in dieser Kampfmetaphorik gesprochen, so beginnt auch die Pflegemutter Leonilda einen „öffentlichen Sturm [...] auff Dulcelinae Hertzens-Stadt“.³⁵ Gasser verzichtet bis auf wenige Ausnahmen auf die Darstellung von physischer Gewalt. Er benützt die vom Prosaroman der Frühen Neuzeit bereit gestellten Vorstellungen physischer Gewalt, die nicht zuletzt auch von der Gewalt der Liebe zeugen sollen, nur noch als Metaphern zur Beschreibung von Überzeugungsvorgängen, was recht interessant ist.

Bilden Gewalt und Liebe im niederen Roman nur einzelne Episoden neben anderen, so werden Gewalt und Liebe im höfisch-heroischen Roman und im Prosaroman der Frühen Neuzeit sehr oft zum eigentlichen Antrieb der Handlung, sie lösen Kriege aus, sie veranlassen die männlichen Figuren, sich in kriegerischen Taten zu üben oder gegen wilde Tiere oder Räuber zu kämpfen, um so ihre Männlichkeit unter Beweis zu stellen. Die Liebe kann aus tapferen Rittern melancholische Helden machen. Die Logik der diesen Romanen zugrundeliegenden anthropologischen Vorstellungen erfordert aber, dass dem Helden anschließend Gelegenheit gegeben wird, zu beweisen, dass er seine Tapferkeit nicht verloren hat, auch wenn er vorübergehend liebeskrank ist. Wenn die Frauen sich meistens aus Liebe in Männer verkleiden, um so tapfer zu kämpfen wie sie, kommen sie in der Regel um. Wenn Frauen als Herrscherinnen Gewalt anwenden, wie Cecropia in der *Arcadia* oder

34 Die Namensgleichheit zeigt den Einfluss der *Arcadia*, dem näher nachzugehen wäre.

35 *Vernunft-Trutz* (wie Anm. 244), Tl. 1, S. 377, ähnlich S. 372.

Carabella, die chinesische Kaiserin in *Vernunft-Trutz*, wird die Anwendung von Gewalt immer negativ konnotiert. Positiv gesehen wird der Kampfgeist der Frauen lediglich, wenn er sich auf psychisch-geistigem Gebiet betätigt und also nur noch metaphorisch zu verstehen ist, wofür die Metapher vom Sturm auf die „Hertzens-Stadt“ durchaus charakteristisch ist.

Im vorliegenden Aufsatz wurden nur Texte untersucht, die in der Tradition des sogenannten Ritterromans bzw. Prosaromans des 16. Jahrhunderts stehen. In dieser Gattung muss sich der Mann durch Tapferkeit und Gewaltausübung der Liebe würdig erweisen, andererseits wird auch die Macht der Liebe in der Metaphorik der Gewalt beschrieben. Man müsste untersuchen, ob sich in den moderneren Gattungen des höfisch-heroischen Romans Männlichkeit nicht mehr durch Tapferkeit und Gewaltausübung beweisen muss oder ob diese Vorstellungen erst im galanten Roman durch Konzepte wie Verführung und Intrige abgelöst werden.

DIETER BREUER (Aachen)

Erotik und Gewalt in Grimmelshausens Legendenromanen

Bekanntlich hat Grimmelshausen neben seinem neuartigen simplicianischen Romanwerk den Lesererwartungen seiner Zeit auch in altvertrauten Erzählgattungen zu entsprechen versucht, u. a. durch seine Legendenromane *Keuscher Joseph* und *Des Grundfrommen keuschen Josephs getreuer Diener und Schaffner Musai, Dietwalt und Amelinde* und *Proximus und Lympida*.¹ Wie in den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Werken dieses Genres geht es auch bei Grimmelshausen in unterschiedlichen historischen Kontexten um Tugendbewährung in unerschütterlichem Vertrauen auf die göttliche Vorsehung, die den Frommen prüft, aber nie im Stich lässt. So steht es in Veit Warbecks *Schöner Magelone*, dem Legendenroman von 1530, den Grimmelshausen sich für *Dietwalt und Amelinde* zum Vorbild nahm.²

-
- 1 In der Forschungsliteratur besteht noch Unsicherheit über die Zuordnung der drei Schriften zu einem der frühneuzeitlichen Romangenes. Man hat sich mit Bezeichnungen wie „idealistischer“ bzw. „Idealroman“, „höfisch-historischer Roman“, „heroisch-galanter Roman“, „historischer Roman“ beholfen. Vgl. dazu kritisch Rosmarie Zeller: Grimmelshausens „Keuscher Joseph“, „Dietwalt und Amelinde“ und „Proximus und Lympida“ im Kontext zeitgenössischer Romantheorie. In: *Simpliciana* XV (1993), S. 173–192. Inzwischen hat Zeller ihre damalige Herleitung der drei Romane aus den zeitgenössischen „histoires“ aufgegeben zugunsten des Traditionszusammenhangs mit den „Historien“ des 15. und 16. Jahrhunderts und deren Vorläufern in den spätmittelalterlichen Versromanen. Sie ist auch darin die erste nicht; auf diese im 17. und 18. Jahrhundert durchaus lebendige Erzähltradition habe ich bereits 1969 aufmerksam gemacht. Vgl. Rosmarie Zeller: Grimmelshausens historische Romane und der Prosaroman des 16. Jahrhunderts. In: *Simpliciana* XXX (2008), S. 89–104. Doch gilt es noch weiter zu differenzieren: Grimmelshausen lehnt sich mit seinen drei „Historien“ an ein spezifisches Genre der Tradition an, an den frommen Legendenroman, wie ihn im 16. Jahrhundert z. B. *Die schöne Magelone* repräsentiert.
 - 2 Vgl. Dieter Breuer: Grimmelshausen und die „Schöne Magelone“. In: *Fortunatus, Melusine, Genovefa. Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Dieter Breuer und Gábor Tüskés. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2010 (Beihefte zu *Simpliciana* 6).

Freilich, Tugendbewährung ist nur möglich in einer von gewalttätigen Mächten, letztlich vom Teufel regierten Welt, die die Helden mit verführerischem Liebreiz und lebensbedrohlicher Gewalttat auf harte Proben stellen. Mit diesen Ingredienzien unterscheiden sich Legendenromane nicht von anderen Romangenres des 15. und 16. Jahrhunderts, nur dass hier die Bedrohungen der eigenen Identität von den Akteuren anders, nämlich in naiver Gläubigkeit, beurteilt und abgewehrt wird; wenn Vernunft und Körperkräfte nicht mehr weiterhelfen, kann ein Wunder Trost und Hoffnung bringen. Das gilt für den Eustachius- wie den Crescentia-Typus des Genres.³

Der Erzähler steht bei alledem nicht außerhalb, er nimmt bewegten Anteil am Geschick der Akteure und sucht die Verständigung mit dem Leser bzw. der Leserin. Er befließigt sich der frommen Absicht entsprechend einer „einfältigen“ Erzählweise „ab ovo“. Er verzichtet auf ironisch-kritische Distanzierung vom Geschehen, aber auch auf weitläufige Beschreibungen, die die Leser bzw. Leserinnen langweilen könnten, und setzt auf deren Phantasie.⁴ Dass diese Erzähltradition durch ständige Neuauflagen der alten Romane während des gesamten 17. und auch noch des 18. Jahrhunderts lebendig war,⁵ sollte nicht aus dem Blick geraten, wenn man sich mit Grimmelshausens Versuchen befasst, das alte Genre Legendenroman den gestiegenen Ansprüchen seiner Zeit an Wahrscheinlichkeit der Handlung und Anschaulichkeit der Darstellung anzupassen und die Erzähltradition auch hinsichtlich einer forciert vorgetragenen, als unhintergebar dargestellten *Providentia Dei* zu überbieten und zugleich Gegenwartsprobleme mitzudiskutieren. Letzteres betrifft einmal die politischen Verhältnisse der Gegenwart,⁶ zum anderen die psychologisch differenziertere Darstellung von

3 Vgl. Werner Röcke: Minne, Weltflucht und Herrschaftslegitimation. Wandlungen des spätmittelalterlichen Romans am Beispiel der „Guten Frau“ und Veit Warbecks „Magelone“. In: *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984*. Hrsg. von Georg Stötzel. Tl. 2. Berlin, New York 1985, S. 144–159, hier S. 146.

4 Vgl. Winfried Theiß: Die „Schöne Magelona“ und ihre Leser. Erzählstrategie und Publikumswechsel im 16. Jahrhundert. In: *Euphorion* 73 (1979), S. 132–148.

5 Vgl. Paul Heitz und François Ritter: *Versuch einer Zusammenstellung der deutschen Volksbücher des 15. und 16. Jahrhunderts nebst deren späteren Ausgaben und Literatur*. Straßburg 1924. – Bodo Gotzkowsky: „Volksbücher“. *Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher. Bibliographie der deutschen Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*. 2 Tle. Baden-Baden 1991–1994.

6 Zur politischen Dimension von *Keusem Joseph* und *Proximus und Lympida* vgl. Dieter Breuer: Grimmelshausens politische Argumentation. Sein Verhältnis zur

erotischer Verlockung und Aggression auf der Grundlage der zeitgenössischen Lehre von den vernunftbedrohenden Affekten, in unserem Fall Liebe/Wollust und Zorn/Hass, wie in der *Ethica* des Schottelius weitläufig abgehandelt.⁷

I. *Keuscher Joseph und Musai*

In Anbetracht des biblischen Stoffes dieser „Histori“ verwundert es nicht, dass Grimmelshausen schon im Titel und der vorangestellten Inhaltsangabe den heilsgeschichtlichen Rahmen herausstellt. „Gott der Allmächtig“ ist der eigentlich Handelnde, die „Histori vom Keuschen Joseph in Egypten/ Jacobs Sohn“ soll ein Exempel sein für die „unveränderliche Vorsehung Gottes“, derzufolge aus Jacobs Nachkommen sogar einmal „aller Welt Heylandt“ hervorgehen werde, den Joseph präfiguriere, wie der Erzähler zusammen mit der Tradition der Bibelepik weiß.⁸

Tugendbewährung setzt entsprechende Eigenschaften des Helden voraus. Der Erzähler schreibt Joseph „vollkommene Schönheit“ als Erbteil der Mutter und „hohen“, scharfen, geschwinden Verstand und ein starkes Gedächtnis als Erbteil des Vaters zu. Im Umgang ist er von klein auf „demütig/ fromb/ auffrichtig/ redsprechig/ freundlich und

absolutistischen Staatsauffassung. In: *Daphnis* 5 (1976), S. 303–332, sowie Joseph B. Dallett: „diese achtzigjährige Zeit“: Geschichtsgestaltung in der Vorrede zu „Proximus und Lympida“. In: *Simpliciana* X (1988), S. 365–385. Zum Bezug von *Dietwalt und Amelinde* auf die „Vergrößerung des Weltberühmten Königreichs Franckreich“ vgl. meinen Kommentar zum Text. In: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 855–856.

7 Vgl. Justus Georg Schottelius: *Ethica. Die Sittenkunst oder Wollbenskunst*. Reprographischer Nachdruck der Erstausgabe Wolfenbüttel 1669. Hrsg. von Jörg Jochen Berns. Bern, München 1980, S. 129–141 („Hertzneigungen“ [Affekte]), S. 141–151 („Liebe“), S. 151–163 („Haß“), S. 163–172 („Verlangen“), S. 175–188 („Wollust“), S. 231–246 („Zorn“).

8 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Musai*. In: *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 305–306. Vgl. Hieronymus Laurentus: *Silva Allegoariarum totius Sacrae Scripturae*. Barcelona 1570. Nachdruck der zehnten Ausgabe Köln 1681. Hrsg. von Friedrich Ohly. München 1971, S. 580–581.

holdseliger Geberden“⁹ arglos – ein Gutmensch von 17 Jahren mit der besonderen Gabe prophetischer Träume und ihrer Auslegung. Es ist dann aber seine naive Tugendhaftigkeit, die ihm als Vaters Liebling den Hass der älteren Brüder aus erster Ehe zuzieht und ihn zum Opfer ihrer Gewalttat macht. Sie packen und fesseln ihn bei erstbestener Gelegenheit, werfen ihn in eine Wolfsgrube und verkaufen ihn als Sklaven an eine zufällig vorbeiziehende Karawane: „Besser verkaufft/ als ermord“ (KJ 35). Dem Vater täuschen sie mit Josephs blutgetränktem Rock vor, er sei Opfer von wilden Tieren geworden. Bei den Händlern aber wird Joseph die Knabenschönheit zum Verhängnis: Er ist in der Gewalt von „Knabenschändern“, die ihr „viehisches Beginnen“ (KJ 41) an ihm vollzogen hätten, wenn sie seinetwegen nicht in Streit geraten und sich verständigt hätten, ihn in Ägypten dem Pharaos, „da man schmieren muß/ als ein grosse Rarität“ zu verehren. Doch dieser, „ein abgelebter eifersichtiger Herr“ (KJ 43), lehnt ab, weil er wegen Josephs Schönheit um die Gunst seiner Frauen und die Keuschheit seiner Tochter fürchtet. So verkaufen ihn die Händler an Potiphar, Pharaos Küchenmeister, einen älteren Witwer, der als Physiognomist von der äußeren Schönheit richtig auf Josephs Tugend schließt, ihn als Verwalter über seinen Hausstand setzt und ihm auch das gelehrte Wissen seiner Zeit vermittelt.

Wiederum ist es seine jugendliche Schönheit, die ihm bald die schwerste Prüfung seiner Tugend auferlegt. Als er die erneute Heirat des 60-jährigen Potiphar mit der jungen „anmuthigen“ Selicha, der Tochter des königlichen Hofmeisters, vermitteln soll, gewinnt er zwar dank seiner Beredsamkeit das Ja-Wort für seinen Herrn, aber zugleich auch ohne seine Absicht das Herz der schönen Braut, die sich wegen der zu erwartenden „bösen Nächte“ mit ihrem alten Gemahl am jungen Sklaven schadlos zu halten gedenkt.

Im Folgenden inszeniert Grimmelshausen, weit über alle Vorlagen hinausgehend, einen regelrechten Krieg zwischen Affekterregung und Affektbeherrschung. Einerseits veranschaulicht er die letztlich vergeblichen Versuche der Selicha, den schönen Sklaven in feindsosiger, sich steigernder Aufbietung der Mittel verführerischer Erotik zur Gegenliebe zu bewegen, andererseits Josephs immer bewusstere und reflektiertere Absage an Verlockungen zum Ehebruch und zur Treulosigkeit

9 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Keuscher Joseph*. In: *Werke II*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 9–130, hier S. 18. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle KJ).

gegenüber seinem Herrn – bis hin zur Überhöhung Josephs durch den Erzähler, der humorvoll zugibt, dass ihm wie manchem Leser die Kraft zum Widerstand gegen solche sinnliche Reize gefehlt hätte. Die Affäre endet in Verzweiflung und Rache für verschmähte Liebe, in nachfolgender geistiger Verwirrung, Krankheit und Tod Selichas, während Joseph, nach stoischer Tugendbewährung fälschlich der Vergewaltigung seiner Herrin beschuldigt, ins Zuchthaus abgeführt wird.¹⁰

Was Grimmelshausen später in der *Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi* nach Sorels Vorbild auf den Begriff des „vollkommenen“ Erzählens bringt, zeichnet auch schon im *Joseph*-Roman die Darstellung der Selicha-Episode aus:

[...] ich darff nicht so geschwind zum Ende eylen/ sondern muß etliche geringe Particularitäten/ und Umstände mit einbringen/ damit ich etwas vollkommner erzehlen möge/ was ich den Leuten dieß Orts zu *communicirn* vorhabens; welches dann nichts anders ist/ als ein Exempel zu weisen/ wie auß einen geringen Füncklein allgemach ein groß Feur werde/ wann man die Vorsichtigkeit nicht beobachtet [...].¹¹

Selicha versucht zunächst Joseph „mit spielenden Augen“, mit „Liebesblicken ihrer Herten-rauberischen Augen“ zu beeindrucken, was misslingt (*KJ* 48). Damit beim weiteren Vorgehen der Ehemann keinen Verdacht schöpfen soll, gewährt sie diesem, allerdings Joseph im Herzen, die aufregendsten Liebesnächte:

Also genosse Potiphar diejenige Anmuthungen/ die einzig auf den Joseph gerichtet waren; und in dem er solcher Gestalt seine elendige Schuldigkeit abrich-

-
- 10 Grimmelshausens Selicha-Episode ist vielfach erörtert worden, meist im Vergleich zu Zesens Sefira-Episode in seiner *Assenat*. Vgl. Clara Stucki: *Grimmelshausens und Zesens Josephsromane. Ein Vergleich zweier Barockdichter*. Horgen, Leipzig 1933. – Herbert Singer: Joseph in Ägypten. Zur Erzählkunst des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Euphorion* 48 (1954), S. 249–279. – Ferdinand van Ingen: Grimmelshausens „Keuscher Joseph“ und seine Leser. In: *Simpliciana* X (1988), S. 405–420. – Siegfried Streller: Grimmelshausens „Keuscher Joseph“ und Zesens „Assenat“. Ein Vergleich. In: *Simpliciana* X (1988), S. 421–430. – Peter Heßelmann: „Entblösete Brüste“ auch in Wolfenbüttel. Grimmelshausens „Keuscher Joseph“ und seine Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Simpliciana* XI (1989), S. 17–33. – Volker Meid: Nachwort zu seiner Edition von Philipp von Zesen: *Assenat*. [Nachdruck hrsg. von Volker Meid. Tübingen 1967 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 9)].
- 11 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 584.

tete/ machte er sich selbst Hanrey; Jedoch hatte er hiedurch die allerbeste Ergetzungen in seiner Ehe! nemlich/ wan ihn seine Liebste im Arm: den Joseph aber im Hertzen hatte; dergestalt stahl sie dem Potiphar das Hertz ab/ das er in seinem Sinn die herrlichste Schlösser auf seiner Frauen Frömmigkeit baute [...]. (KJ 49)

Abgesichert gegen Eifersucht, will sie nun Joseph bei einem Garten-spaziergang ihre Liebe gestehen, was dieser geschickt zu verhindern weiß. So wählt sie bei günstiger Gelegenheit ein erotisches Ambiente, um ihm unverblümt ihr Beischlafbegehren anzutragen, jedoch nicht ohne ihn auf ihren Status als Gebieterin hinzuweisen, die von ihm Gehorsam fordern könne, nun aber unter Tränen um „Mitleid“ bitte, wohlwissend, wie der Erzähler beifügt, „daß die weiblichen Tränen besser die Hertzen der Mannsbilder zur Lieb erweichen“ (KJ 51). Gleichwohl wahrt Joseph die Distanz des Sklaven, indem er sie als seine „Hochgebiedente Herrin“ bittet, seine Treue zu seinem Herrn auf eine andere, weniger verdächtige Probe zu stellen, und jedes ernsthafte Ansinnen schroff abweist.

Der Steigerung der erotischen Mittel durch Selicha entspricht eine immer offenere Drohung mit Gewalt, zunächst im Selbstgespräch nach der Zurückweisung:

Wie hast du doch das Hertz/ in deiner eigenen Slavery ein solche Dam/ die sich anmassen darff/ Gewalt über dein Leben zu haben/ so gewrelich zu martern? Wan du weist/ das ich mächtig genug bin/ dir deine Freyheit zu schencken/ oder dich in meines Eheherrn Ungnad/ und also auch in den Tod zu bringen/ warum bist du dann so thum/ daß du nicht das beste erwehlest? Oder prangst du vielleicht damit/ daß ein Knecht seine Gebieterin/ ja eine Königliche Prinzessin/ gleichsam wie an Ketten gefesselt halten und in Gefängnuß der Lieb tödten kan? (KJ 52)

Bei nächster Gelegenheit versucht sie dann tatsächlich Joseph, der ostentativ weghört, mit dieser Drohung umzustimmen:

Joseph: sagte sie/ du must mich/ als deine Gebieterin/ reden hören/ wann du mir deine Ohren nicht/ als einer Liebhaberin/ gönst; Du weist/ daß ich Gewalt hab/ dich lebendig oder todt zu lassen/ wann ich deren eins von meinem Mann nur mit einem Winck begehre; auch du selbst must bekennen/ daß du mir zu gehorsamen schuldig bist/ warum solte dann nicht deine Schuldigkeit seyn/ wenigst zu vernehmen/ was ich dir zu befehlen hab/ oder auf das jenig zu antworten/ was ich dich fragte [...]. (KJ 56)

Josephs erneute Berufung auf „Tugend“ und seine wie ihre Treuepflicht gegenüber seinem Herrn beantwortet Selicha mit einer verführerischen Ohnmacht, die ihr aber keinen Vorteil verschafft, und alsbald nach ihrem Erwachen mit erneuter Drohung: „Was! Tugenden? sagte sie/ Gehorsam solt sein gröste Tugend seyn/ damit er mir verbunden ist.“ (KJ 59)

Mit männlichem Behagen schildert nun der Erzähler den letzten Versuch der Selicha, den frommen Joseph, der nur noch um Standhaftigkeit beten kann, mit gewaltgestützter Erotik doch noch in ihr Bett zu bringen. Da alle konventionellen Mittel, ihn „zum Wollust anzureitzen“, versagt haben, will sie es „einmal auch nackt mit ihm probieren/ ob vielleicht ihr blosser Kreidenweisser Leib zu würcken vermöchte/ was ihr schöne Kleider und anderer Geschmuck nicht gekönt“ (KJ 60–61). Dazu stellt sie sich krank und erreicht von Potiphar, dass Joseph zu ihrer Pflege kommandiert wird, der allerdings „mit einem unwilligen Gehorsam“ zum Dienst erscheint. Diese Szene hat Grimmelshausen zum Showdown ausgestaltet: Er

[...] fand die Selicha auff einem Bette liegen in solcher Postur/ wie man die Venus selbst bey uns zu mahlen pflegt; Nur ihr Kopf war mit etlichen Kleinodien: Der Hals sambt den Armen mit Perlen: und die Finger mit köstlichen Ringen geziert/ sonst aber war ihr gantzer Leib nackt/ und mit einem Leibfarbenen Seidenen Teppich bedeckt/ der so dün und durchsichtig war/ daß man ihre Schneeweisse Haut/ und alle Gliedmassen eigentlich dardurch sehen konte; der Busen war nur so weit bloß; daß man ihre harte Brüst/ die so weiß als Alabaster schienen/ eben halber nackt in die Höhe startzen sahe/ und damit diese anemliche Augenweid desto Lustreizender wäre/ waren die Umhäng [des Bettes] zierlich auffgebunden/ der gantze Lufft mit lieblichem Geruch erfüllt/ und um und um alles mit Rosenblettern und andern wohlrichenden so Blumen als Zweygen bestreuet [...] Sie liesse sich wohl im geringsten deß jenigen nicht mercken was sie in Sinn hatte/ damit sie den Joseph nicht gleich Anfangs scheu machte/ sie wolte zuvor seine Jugend durch ihr Anschauung welches auch die ältiste Gräißen in Harnisch jagen mögen/ Feur fangen lassen; zu solchem End bewegte sie die Decke so artlich/ daß ihr Busam oft gantz bloß zu sehen war/ und vergaß darneben nicht/ dem Joseph zugleich nach und nach mit Liebreitzenden Blicken ihrer schönen Augen/ so gleichsam vor Begierde funckelten/ zuzusetzen [...]. (KJ 62–63)

Nach Entfernung der Kammerjungfern wendet sich Selicha Joseph zu, indem sie sich im Bett herumwirft und ihm „ein zimlich unverschämtes Einsehen“ (KJ 63) macht und ihn mit Schmeichellaut vollends zu betören versucht. Als dieser auf ihre Aufforderung, nicht länger zu schweigen und mit ihr als einer Verliebten zu reden, zum wiederholten Mal

ihre und seine Tugend und Ehre über den verlangten Gehorsam stellt, wird sie immer deutlicher und droht: Alle Tugenden würden ihm nichts nutzen, weil er „ein Leibeigner Knecht“ (KJ 64) sei:

[...] wann du aber nach meinem Willen lebest/ welches du ohne das zuthun schuldig bist/ so kan ich dich frey und glücklich machen/ welches dir deine Tugenden nicht leisten können; bleibest du mir aber widerspänstig/ und machst durch deine Hartnäckige Verweigerung daß ich dir endlich widerwertig werde/ und mein Hertzliche Liebe in greulichen Haß verwandle; so weist du wohl/ das ich Mittel übrig hab/ mich an dir erschrecklich zu rächen/ darvor dich alle deine Tugenden nicht werden beschützen können [...]. (KJ 64)

Als auch alle weiteren hedonistischen Argumente nichts fruchten, nötigt Selicha Joseph unter einem Vorwand, näher an ihr Bett zu kommen, um ihn dann mit einem Griff zu sich aufs Bett zu ziehen. Joseph windet sich jedoch aus ihren Armen los und entkommt, doch sein Mantel, den sie ihm entrissen hat, wird das erste Opfer ihrer verschmähten Liebe, ihr eigener Kopf und Körper, die sie zerkratzt, das zweite, Joseph selbst wird von der Rasenden vor Potiphar des Vergewaltigungsversuchs beschuldigt und, wie angedroht, ins Zuchthaus eingeliefert, wo er Prozess und Todesstrafe zu erwarten hat. Doch die göttliche Vorsehung hat schon längst Rat gewusst. Eine andere junge Dame aus königlichem Haus, Asaneth, die bei einem Besuch im Hause Potiphars Josephs Schönheit und zugleich seine Tugend zu bewundern Gelegenheit hatte, verhindert listig und tatkräftig, dass Joseph in der Haft zu Schaden kommt. Ganz ohne erotische Künste und auch ohne dass sie – zumal nach Josephs Standeserhöhung zum Vizekönig – ihre Liebesneigung mit Gewalt erreichen müsste, werden die beiden ordnungsgemäß verheiratet und dürfen sich gegenseitig ihrer beider Schönheit und Tugend freuen.

Die drastische Darstellung des selbstzerstörerischen Zusammenwirkens von Erotik und Gewalt ist in diesem Legendenroman auf eine einzige, wiewohl die zentrale Episode beschränkt und war wohl auch nur im Schutze des biblischen Stoffes auszuphantasieren möglich. Kritik an dieser Darstellung blieb offenbar nicht aus, wie der Autor in einer Art Selbstrezension im *Simplicissimus Teutsch* andeutet.¹² Hier musste

12 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 319–320. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle ST).

der Autor zugeben, dass er die Kunst, selbst einen melancholischen alten Saturn „ergeylen“ zu können, allzu trefflich beherrsche (*KJ* 64). In den folgenden Legendenromanen finden sich vergleichbare Darstellungen von Erotik nicht mehr. So wird etwa der Verbrauch der assyrischen Königin Semiramis an Liebhabern, die nach der Liebesnacht umgebracht werden, im *Musai* nur knapp als historisches Faktum abgehandelt.¹³ Im *Joseph*-Roman wendet sich der Erzähler nach der heiklen Episode von Josephs Tugendbewährung anderen Feldern zu: Politik, Wirtschaft, Sorge für die Großfamilie.

II. *Dietwalt und Amelinde*

In *Dietwalt und Amelinde* wie in *Proximus und Lympida* – es handelt sich um Stoffe aus der merowingischen bzw. byzantinischen Geschichte – werden die Heldenpaare in ihrer Tugendhaftigkeit nicht von weiblicher Erotik, sondern von brutaler männlicher Gewalt bedroht. So muss der *incognito* als Pilger reisende Fürst Dietwalt sich und seine wunderschöne Gemahlin Amelinde in einsamer Gegend gegen eine Straßenräuberbande verteidigen, die nach Mord und Vergewaltigung geradezu giert. Auch hier schildert der Erzähler diese Bewährungsprobe für Dietwalt nicht ohne Humor, wenn er zunächst die Bande in ihrer vulgären Sprache vorstellt; so ruft Schadefroh, der Räuberhauptmann, als er das reisende Paar von Ferne erblickt: „Sehet dort jenen Juncker zu mir kommen/ der mir eine schöne glatte Metz zubringt/ mich einmal wider ein wenig abzuramlen.“¹⁴

Im folgenden grausamen Schwertkampf selbst (*DA* 204–206) variiert der Erzähler lustvoll übertreibend die Todesarten der Räuber, auch darin die Erzähltradition überbietend: Dem Schadefroh, der Amelinde „unhöflich“ anpackt, verpasst Dietwalt „einen solchen tapfferen Streich/ daß er ihm nicht allein die brennende Hitz seiner viehischen Begierden: sondern auch zugleich durch Zerspaltung seines Kopffs bis auff die Zähne hinunter/ das Lebens-Liecht ausleschte“. Dem gewalti-

13 Grimmelshausen, *Musai* (wie Anm. 8), S. 289–290.

14 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Dietwald und Amelinde*. In: *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 203–204. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *DA*).

gen Streich von oben herab, mit dem Würgmann seinen Kumpan rächen will, kommt Dietwalt mit einem „Zwerch-Streich in den Bauch“ zuvor, so dass dem Würgmann „alsobald das Ingeweid sammt der Seelen entfuhr“, und als Nimbsleben auf Amelinde zustürzt, erhält er „einen solchen Streich von hinten zu in den Hals [...] / daß er in dem selben Augenblick das Leben ab: und seinen abgehauenen Kopf also tod der Princessin vor die Füße legte“. Dem Zornmuth dagegen werden, „ehe sich einiger Mensch versehen mögen [...] beyde Hände hinweg[ge]stumpfft/ darin er eben sein Schwert führte/ Dietwalt den Kopff hinweg zu schlagen“. Den Kampf mit dem überlegt fechtenden Tödtelbald erschwert der Erzähler noch dadurch, dass Dietwalt sich auch des verstümmelten Zornmuths erwehren muss, der ihm von hinten „mit seinen Stumpfen“ zusetzt, bis Dietwalt seinen Fechtgegner mit einem „falschen Streich [...] ausserhalb der gewöhnlichen Fechtkunst“ ein Stück aus der Seite absäbelt, „welches natürlich aussah/ als wann man ein Rippbrädlein von einem gestochenen Schwein abgesondert hätte/ davon der Mörder alsobald seinen ob zwar sündigen: jedoch sehr hertzhafften Soldaten-Geist aufgab“, wie der Erzähler teils sarkastisch, teils bewundernd hinzufügt. Den Schluss dieser Reise „in Nobis-Krug“ macht der mit den Stumpfen, dem Dietwalt „endlich sein Schwert bis an das Kreuz in Leib stößt“. Effektiv und ohne Rücksicht auf schwache Nerven malt der Erzähler Dietwalts Tugendbewährung aus. Der Landesfürst vernichtet *incognito* eine Räuberbande, die seine Untertanen lange geplagt hat.

Auch die schöne Amelinde hat ihre Tugend zu bewähren. Was Dietwalt durch Tapferkeit gelingt, erreicht sie durch Standhaftigkeit und Klugheit. Sie fällt in die Hände von räuberischen Kaufleuten aus Massilia und ist auf deren Schiff nach erzwungener Trennung von Dietwalt den lüsternen Männern ausgeliefert. „[V]or Hitz ihrer unzimlichen Begierden“ entbrannt, kommen diese nach Streitereien schließlich überein, dass es mit ihr „nicht so viehisch hergehen möchte/ wie S. H. bey einem Wolffs-Rheyen“, und lösen aus, „wer die erste/ ander/ dritte Nacht/ und so fortan ihrer geniessen: und ihr auch den Tag zuvor auffwarten solte/ sie durch vorgehende Freundlichkeit desto ehender zahm und willig zu machen“ (DA 231; 240–241). Erst wenn dieses Verfahren fehlschläge, solle sie zur Vergewaltigung freigegeben, die Vergewaltiger aber ordentlich durch Los bestimmt werden. Amelinde kann sich jedoch, wie sie Dietwalt beim Abschied versprochen hat, „erstlich mit Bitten und Flehen: endlich mit einer scharffen Gewissens-Predigt/ kläglichem Weinen und untermischtem Trauen“ (DA 241) die Freier auf

Distanz halten und sogar zum Verzicht auf die Liebesnacht bewegen. Als sie erfährt, dass die Männer zur Vergewaltigung entschlossen sind, wird sie von sich aus aktiv. In wohlgesetzter Rede moniert sie unerschrocken das ungebührliche Verhalten der Schiffsbesatzung ihr gegenüber und droht: Sie sei die Tochter des gewaltigsten Königs, sie verweist auf ihre Europa beherrschende königliche Verwandtschaft und auf ihren Gemahl, einen königlichen Prinzen, der keine Ruhe geben werde, bis ihre Entführer zur Rechenschaft gezogen würden, wenn sie sich an ihr vergriffen. Sie malt ihnen für diesen Fall die Schrecken der Rache ihrer mächtigen Verwandtschaft aus: Vernichtung der ganzen griechischen Kolonie von Massilia. In ihrer „Majestätischen und doch lieblichen Art zu reden [...] mit untermischten betrohenliche Minen“ (DA 243–244) beeindruckt sie die Zuhörer, und als sie dazu ihre Identität offenlegt und diese durch ein Flugblatt bestätigt werden kann, hat sie gewonnen. Doch ist dies nur der erste Teil ihrer Prüfung.

Eine kaiserliche Gesandtschaft, deren Schiff das der Massilier einholt und kontrolliert, kauft diesen die schöne Amelinde ab und schenkt sie dem jungen fränkischen König zur bevorstehenden Hochzeit als Nebenfrau. Amelinde wird tatsächlich dem jungen König als vermeintliche Jungfrau zugeführt, erreicht aber „mit Bitten und Thränen“ (DA 247) von diesem ihrem Stiefbruder, der sie nicht kennt, einen Aufschub des Beischlafs um ein Jahr, und als während der Hochzeit des Königs mit der thüringischen Prinzessin Radegunde Dietwalt als „frembder Ritter“ (DA 249) Turniersieger wird und beide sich zu erkennen geben, hat sie „wie das gerechte Gold im Feuer“ (DA 241) ihre Tugendprobe bestanden und wird mit Dietwalt wieder in ihre alten Herrschaftsrechte eingesetzt.

III. *Proximus und Lympida*

Mit *Proximus und Lympida* entfernt sich Grimmelshausen am weitesten von der Gattung Legendenroman. Zwar knüpft er auch hier an frommen mittelalterlichen Legenden an, wie die Arbeiten von Ortel und Konopatzki gezeigt haben,¹⁵ und auch hier ist die göttliche Vorsehung der

15 Karl Ortel: *Proximus und Lympida. Eine Studie zum idealistischen Roman Grimmelshausens*. Berlin 1936 (Germanistische Studien 177) [Reprographischer Nach-

eigentliche Akteur, wie schon in der Vorrede angekündigt.¹⁶ Aber sowohl das historische Substrat dieser „Historie“ und dessen Nähe zu politischen Streitfragen der Gegenwart – Zweifel am absolutistischen Herrschaftssystem – als auch die Erweiterung der Liebeshandlung zu einem Lehrstück über keusche Liebe führt über die Tradition und seine früheren Legendenromane hinaus.

Was die Liebeshandlung betrifft, so wendet sich dieser Roman Grimmelshausens gegen die „Löffelley der Irrenden“, wie sie der *Ama-dis* bietet.¹⁷ Er spricht „Keuschverliebte Hertzen“ an und versucht deren Liebesschmerz durch ein Exempel zu lindern: wie sich Liebende geduldig in widrige Umstände schicken sollen, bis Gott, der „die Lieb verhängt“, ihnen die Erfüllung gibt.¹⁸ Für erotische Darstellungen ist hier kein Platz. Es geht um die Geschichte einer fromm erzogenen 15-jährigen Tochter aus reichem Haus, die, vom Liebesaffekt überrascht, diesen zunächst mit ihrer Gottesliebe in Einklang zu bringen sucht und ihre Liebe vor den Eltern geheim hält. Als sie von diesen zu einer Ehe mit einer guten Partie aus zahlreichen Freiern gedrängt wird, widersetzt sie sich ihnen zwischen Hoffen und Bangen, ohne sicher zu sein, dass sie den geliebten Proximus, von dem sie die Standesgrenze trennt und der auch nichts von ihrer Liebe ahnt, jemals in ihre Arme schließen kann. Doch statt ihre sinnlichen Reize ins Spiel zu bringen, fügt sie sich in Geduld in ihr Geschick, wächst in der Tugend der Hoffnung,¹⁹ bis

druck Nendeln 1967]. – Ilse-Lore Konopatzki: *Grimmelshausens Legendenvorlagen*. Berlin 1965 (Philologische Studien und Quellen 28).

- 16 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Proximus und Lympida*. In: *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 527: „[...] damit [der Leser] auß der nachfolgenden Histori; desto klärer sehe und behertze/ daß dennoch der Allmächtige GOtt die seinige/ die ihn lieben/ fürchten/ ehren und ihm dienen/ es gehe auch so Bund über Eck in der Welt her/ als es immer wolle/ ja wann der Teuffel in der Höll (wie man von den seltzamen gefährlichen Zeiten/ ohnbedachtsam Sprichwortsweis zu reden pflegt/) gleich selbst ledig wäre/ wunderbarlicher weiß erhalte/ durchbringe/ beschütze/ beschirme/ und endlich nach ihrer Beständigkeit/ gleichsamb wie durch das Fewr probiert und geläutert/ durch die Wellen des ungestümmen Meers dieser Welt/ zu dem verlangten sicheren Gestad der ewigen Seeligkeit glücklich anlande.“ – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *PL*).
- 17 So im ersten Widmungsgedicht für den Roman: *Werke* II (wie Anm. 6), S. 516.
- 18 Widmungsgedicht. In: *Werke* II (wie Anm. 6), S. 516.
- 19 Vgl. dazu Walter Ernst Schäfer: Jungfrau Spes und Lympida. Hoffnung als Affekt, Hoffnung als Tugend. In: *Simpliciana* XV (1993), S. 163–172.

die göttliche Vorsehung sie mit dem Geliebten auf wundersame Weise vereint.

Dieses Psychogramm einer Liebenden, die ihre Affekte ihrer Frömmigkeit unterzuordnen imstande ist, bildet, wie unschwer zu erkennen, ein Gegenstück zur Liebesgeschichte der Selicha, die ganz auf ihr Begehren fixiert ist, während Lympida ihren Affekt durch Gottvertrauen zur Tugend der Hoffnung läutern kann.

Proximus hat andere Tugendproben zu bestehen: im Krieg gegen die Perser, die das Römische Reich bedrohen und das Heilige Kreuz in Jerusalem geraubt haben; im vom Vater gewünschten Verzicht auf sein reiches Erbe; im Leben in Armut und gesellschaftlicher Verachtung wegen seiner frommen Entsagung; im geduldigen Vertrauen auf Gottes Vorsehung, die ihn denn auch in den Fürstenstand erhebt und mit Lympida vereint. Aber zuvor hat er sich auch wie Dietwalt gegen ungerechte Gewalt zu wehren, als ein mächtiger Freier, der Römer Torpeus, sich in seiner Eifersucht mit Freunden zusammentut, um ihn bei einem nächtlichen Überfall zu erschlagen. Der Erzähler steht ganz auf der Seite des Proximus:

Torpeus war noch so ehrlich/ das er zu ihm sagte/ er solte sich wehren unnd jetzt weisen was er könde/ es dorffte nicht viler Ermahnung beym Proximo/ dann als er den Ernst/ unnd so vil pose Degen wider sich sahe/ zog er schnell von Leder/ wickelt den Mantel in eihl vmb den lincken Arm/ ihn an statt eines Schilts zubrauchen und thät seinem Gegnern solchen vn glaublichen tapffern Widerstandt/ das er deren im ersten Angriff unnd ehe sichs einer einbilden möge zwen zuboden fällete/ vnder welchen der berühmte Torpeus der erste war; kein Hercules/ kein Sambson/ kein Horatius/ hat jemahls besser gefochten als jetzunder der vnvergleichliche Proximus! seine Schläg fielen so geschwind auffeinander wie der Plitz! so vil Straich er thät/ so vil gab es auch Wunden/ und so vil Wunden er machte/ so vil tödtet er! so/ das in kurtzem/ ehe man hät vermeinen sollen/ das sich das Gefecht recht angefangen/ acht Kerl auff dem Platz vmb ihn herumber gestrewet lagen/ deren sich noch theils in ihrem aigen Blut walzten/ die vbrige/ als sie sahen was es vor Cappen setzte/ sprachen ihren Füßen zu/ vnd fanden ihr Heil in der Flucht/ welchen es Proximus auch gern gedeihen liesse [...]. (PL 651–652)

Dieser Kampf ist aber eine vergleichsweise unbedeutende Episode im Roman. Wichtiger für die gesamte Proximus-Handlung ist das Verhältnis des vorbildlichen Christen Proximus zur politisch-staatlichen Gewalt.²⁰ Dargestellt wird, wie sich ein Christ gegenüber gewalttätigen

20 Vgl. dazu auch Andreas Solbach: *Evidentia aedificationis*. Gelingende Lektüre als Gnadenwunder in Grimmelshausens „Proximus und Lympida“ und „Dietwalt und

Herrschern verhalten soll. Grimmelshausen spielt dieses Thema zunächst an den Eltern des Proximus, dann an Proximus selbst durch. Sein Vater Modestus weicht der politischen Gewalt aus, indem er in den Untergrund geht. Proximus verkauft sein Fürstentum Larissa, als machtpolitische Konflikte mit dem kaiserlichen Oberherrn drohen, und wird Bürger der Republik Venedig, wo er und seine Lympida

[...] geruewiglich beydes Gott vnd den Menschen: den Armen privat Persohnen vnd dem gemeinen Wessen dienen konden/ wo sie weder mit Regierung über andere sich bemühen dörrffen noch mit vnderthänigen Diensten einem tyrantischen Gewalt zuehorsammen gezwungen waren [...]. (PL 676)²¹

Amelinde“. In: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (Text + Kritik-Sonderband VI/08), S. 202–211, hier S. 209–210.

- 21 Vgl. dazu auch die Deutungshinweise in: Grimmelshausen, *Proximus und Lympida* (wie Anm. 16), S. 1034–1036. – Venedig gilt dem zeitgenössischen Staatstheoretiker Hornius, den Grimmelshausen zitiert, als „Muster einer allervollkommensten Republique“, bei Grimmelshausen nur übertroffen durch das endzeitliche „himmlische Jerusalem“, an dem er seine Vorstellung von Gesellschaft und Staat ausrichtet.

FRANZ M. EYBL (Wien)

Vom Blick zur Brunst, vom Schimpf zum Schlag. Körpersteuerung bei Grimmelshausen und Beer

„An diesem Abend lasen wir nicht weiter“, berichtet Francesca da Rimini dem Erzähler in Dantes *Divina Comedia* – diese wohl berühmteste Unterbrechung der Kunst durch das Leben markiert einen kritischen Übergang von der Kommunikation durch Sprache zur Kommunikation der Körper. Das Buch verstummt, die Körper beginnen zu reden. Es ist ein Übergang, der im Bereich der Liebe, aber auch im Bereich der Gewalt mit Regeln der Performanz wie auch deren Darstellung umhegt ist. Für die Darstellung des Eros regulieren seit der Antike die „*quinque lineae amoris*“ eine Abstufung erotischer Annäherung zwischen Anblick, Sprache und körperlicher Vereinigung,¹ und im Bereich der Gewalt reichen die frühneuzeitlichen Besänftigungsformen vom subjektiven Bereich der Affektkontrolle über das Verhältnis von *potestas* und *violentia* im Umgang mit den Untertanen der Fürstenstaaten bis zum Verhaltenscodex der Staatskörper untereinander, dem Kriegs- und Völkerrecht. Kodifikation, Diskursivierung und Formalisierung² sind die individuellen, gesellschaftlichen und ästhetischen Begleitmaßnahmen zur Kontrolle wie zur Darstellung von Eros und Gewalt.

Um über diese Positionen ein wenig hinaus zu gelangen, soll in einem enger gezogenen historischen Rahmen zur Darstellung kommen, was die zeitgenössische Anthropologie und Medizin an Erläuterungen für die Übergänge zwischen Blick und Brunst, Schimpf und Schlag anbieten. Ausgangspunkt ist dabei nicht das Opfer und die Darstellung seines Leidens oder seiner Lust, wie seit Lessings *Laokoon* in der Debatte um das Hässliche gang und gäbe, es geht vielmehr um das Täter-

1 Auch Dantes Darstellung verzichtet nicht darauf, zwischen der gelesenen süßen Rede, die die Verliebten als Anrede verstehen, und der Vereinigung einen Kuss zu legen.

2 Vgl. Franz M. Eybl: Informalität als Bedingung von Unterhaltung? Grimmelshausens „Rathstübel Plutonis“. In: „*Delectatio*“. *Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel*. Hrsg. von Franz M. Eybl und Irmgard M. Wirtz. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2009 (Beihefte zu *Simpliciana* 4), S. 123–145.

profil, also um die Frage, was Menschen so verliebt oder gewalttätig macht, dass unverzüglich die Körper reagieren. Wer den Code der Liebe, aber auch den „Gewaltcode des 17. Jahrhunderts“ in seinem jeweiligen „diskursiven Umfeld“³ aufsucht, stößt bald auf jene Ursache, die den Menschen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein solche Übergänge zufriedenstellend erklärte: Es ist, soviel war medizinisch abgemacht, die Unordnung der Körpersäfte.

Als motivischer Ausgangspunkt für den Übergang vom Blick zur Brunst diene eine in der Geschichte des Begehrens altbekannte Begebenheit von allerhöchster Beglaubigung: die vom alttestamentarischen Joseph in Ägypten. Lehrreich ist in unserem Kontext der Erzählstrang seiner Liebesgeschichte, und dies deshalb, weil die in der Bibel rudimentäre narrative Begründung der Erzählung viel Gestaltungsraum offen ließ, der bekanntlich, etwa von Zesen und Grimmelshausen, unterschiedlich besetzt wurde. Erst jüngst wurde Grimmelshausens Josephsroman mit Gewinn herangezogen, um die Affektdebatte und die Romanentwicklung nach 1650 zu parallelisieren.⁴ Was dort an Rückbindung an die Ethik interessiert, das wird hingegen hier in einen anderen diskursiven Kontext gerückt: unter dem Aspekt humoralpathologischer Unordnung sollen nicht die moralischen Begründungen von Josephs Standhaftigkeit beleuchtet werden, sondern die Widerstände hervortreten, gegen die sie sich behaupten musste, also die Versuche. Zu fragen ist, auf welche Weise sie die Unordnung der Körpersäfte herbeiführen.

1. Vom Blick zur Brunst: Grimmelshausen

Im *Assenat*-Roman (1670) inszeniert Philipp von Zesen die erste Begegnung des ägyptischen „Frauenzimmers“ mit Joseph als Siegeszug des visuellen Eindrucks. Der Ruf, „daß ein überaus schöner Ebreer an-

3 Markus Meumann, Dirk Niefanger: Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen. In: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Markus Meumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 7–23, hier S. 15.

4 Irmgard M. Wirtz: *Affekt und Erzählung. Zur ethischen Fundierung des Barockromans nach 1650* [Habilitationsschrift Bern 2007, Druck in Vorbereitung].

gelaugnet“ sei, eilt Joseph voraus und weckt Erwartungen, auf deren Rückbindung an die Sprache Zesen Wert legt: man hatte Joseph „beschrieben/ als einen Engel“, alle hatten „seine schönheit [...] überlaut gepriesen“. Doch nun herrscht Schweigen, die Frauen betrachten ihn „mit bestürzttem stilschweigen“ – „Alle Jungfrauen stunden als erstummet.“ „Eine guhte weile währte dieses stilschweigen.“ Hier der Zusammenhang:

Es ist mit keiner feder aus zu drücken/ wie heftig diese neugierigen durch den ersten anblick des schönen Leibeignen entzückt warden. Man hatte ihn beschrieben/ als einen Engel: aber sie sahen ihn gar vor eine Gottheit an. Hatte man gestern seine schönheit so überlaut gepriesen; so ward sie heute/ mit bestürzttem stilschweigen des gantzen Frauenzimmers/ betrachtet. Alle Jungfrauen stunden als erstummet. Alle Fürstinnen erstarreten. Ja die Königin selbstn war fast gantz aus ihr selbstn. Doch gleichwohl behielten ihre Sinnen noch so viel kraft/ daß eine iede bei ihr selbst zu wünschen vermochte einen so schönen Engel/ in ihrer schlafkammer/ zum stätigen leibwächter zu haben. Eine guhte weile währte dieses stilschweigen. Die Königin war die erste/ welche zu reden begunte.⁵

Der Topos der versagenden Stimme beglaubigt die überwältigende Kraft des verspürten Affekts, und die (gewissermaßen als Binnenüberschrift formulierte) Zusammenfassung der Szene „Es ist mit keiner feder aus zu drücken“ überbietet die Figurenrede durch die Verschiebung des Verstummens in den Erzählerkommentar. Im dritten Schritt bemächtigt sich der Eindruck sodann des ganzen Körpers. Bezeichnet das „Verstummen“ die Grenze des Diskursiven, so ist das „Erstarren“ ein Signal der Körper. Die Frauen „erstarreten“ und geraten außer sich, mit der einzigen Ausnahme, dass unter dem Ansturm der Sinneseindrücke die *voluntas* intakt bleibt, die den erotischen Wunsch nach dem Begleiter in der Schlafkammer äußert, in der so eleganten wie eindeutigen Formulierung, jede Frau wünsche ihn „zum stätigen leibwächter“ zu haben.

Der optische Eindruck, den Joseph hier in explizit passiver Rolle erweckt – der Sklave wurde als Geschenk geschmückt und herausgeputzt –, kann als mechanische Wirkung kalkuliert und operationalisiert werden, wie Zesen in der Verführungsepisode durch Potiphars Gemahlin Sefira demonstriert. Bereits bei Grimmelshausen war die

5 Philipp von Zesen: *Assenat*. Amsterdam 1670 [Nachdruck Tübingen 1967 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 9)], „Das erste Buch“, S. 10.

dürre biblische Erzählung durch zahlreiche narrative Details ausgestaltet worden, was Zesen hier noch ein wenig detaillierter ausführt:

Seine blikke solten sich zuvor mit den ihrigen vereinbahnen. Sie solten von ihrer ausbündigen schönheit/ die so bloß und nakkend vor seinen augen lag/ zuvor feuer ziehen/ sein kaltes hertz in den brand zu helfen/ oder es zum wenigsten lüstern zu machen. Und zu dem ende spielete sie mit den blitzten ihrer liebesreizenden augen fort und fort auf ihn zu. Auch bewegte sie vielmahls ihren obersten leib dermaßen/ daß der zweifache schneehügel ihres füllig-schönen Busems/ über der dekke/ gantz enblöbet [sic] zu liegen kamm. Hier sahe man die rechten lokvogel der liebe; die sich/ mit so lieblicher/ wiewohl stummer stimme/ die weisheit selbsten zu betöhren bemüheten.⁶

Die Rhetorik der Hitze dominiert die Beschreibung: „feuer ziehen“, „sein kaltes hertz in den brand zu helfen“, mit den Blitzten der Augen „spielen“ wie die Kanonen, die Metaphorik des Liebeskampfes ist in der Szenerie nicht fern. Das Verstummen ist hier, und bezeichnenderweise wiederum im Erzählerkommentar, als Medienwechsel ins Optische thematisiert, denn die körperlichen Reize reden mit „lieblicher/ wiewohl stummer stimme“. Es mag banal scheinen, wird aber im Fortgang der Beobachtungen eine Rolle spielen, dass die Abfolge von Rede und Verstummen sowie die persuasive Dominanz des Optischen in diesen Beispielen nicht bloß in rhetorischen und stilistischen Aspekten als Gemeinplatz oder Überbietung beschreibbar ist – ist doch bereits Zesens *Assenat* eine Überbietung von Grimmelshausens Josephsroman –, sondern ein Wahrnehmungsmodell auf der Basis der Humoralpathologie umsetzt.

Nach Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*, deren dritter Teil sich ausführlich mit der Liebesmelancholie beschäftigt, ist „the most familiar and usual cause of love [...] that which comes by sight, which conveys those admirable rays of beauty and pleasing graces to the heart“.⁷ Für die optische Wahrnehmung gilt in dieser Auffassung ein materielles Verständnis des optischen Eindrucks, der auf Korpuskeln beruht, die ins Auge eindringen und sodann das Blut affizieren und mithin den Feuchtigkeitshaushalt des Menschen beeinflussen. Christian Thomasius erörtert, dass Liebe und Hass dabei nicht als Eindringlinge

6 Zesen, *Assenat* (wie Anm. 5), S. 134.

7 Robert Burton: *Anatomy of Melancholy* (1624), 6. ed. 1652, Tl. 3: „Love-Melancholy“, sect. II, memb. II, subsect. II: „Other causes of Love-Melancholy, Sight, Being from the Face, Eyes, other parts, and how it pierceth“. <http://www.gutenberg.org/dirs/1/0/8/0/10800/10800.txt>, Abruf 18.08.2009.

mechanisch durch die Nerven ins Innere des Menschen gelangen, sondern aufgrund einer im Empfänger vorauszusetzenden Formqualität:

Denn es sind auch Blut-Adern an denen Augen/ die ihrem Zufluß ins Hertze haben/ und wie das Bild des Gegenstandes aus den Augen in die Nerven fällt/ also kan dasjenige/ was in dem Gegenstande mit uns gleichförmig ist/ (es sey nun solches ein geistiges oder körperliches Wesen) auch durch die Augen in die Blut-Adern fallen/ ob wir gleich die Art und Weise nicht genauer begreifen können.⁸

Insbesondere beim Blick von Auge zu Auge intensiviert sich der entsprechende Wirkungsanstoß: „The rays, as some think, sent from the eyes, carry certain spiritual vapours with them, and so infect the other party, and that in a moment.“⁹ Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ist diese Physik des Blicks die Grundlage für die Erregung des Liebesgefühls:

Wenn nun zwei Paar Augen sich gegenseitig fixieren, so beschießen sie sich gegenseitig mit Lichtpfeilen und setzen auf diese Weise mehrere physiologische Transformationen in Gang [...] Bei ihrem Eintritt in den Körper verwandeln sich die visualisierten Lebensgeister in das Blut zurück, aus dem sie geschaffen sind. Sie ‚verdicken‘ sich, heißt es, und prägen ihre Qualität in das fremde Herz ein.¹⁰

Die erotischen Auswirkungen sind dann medizinisch als starker Flüssigkeitsumlauf, Hitzeentwicklung und pneumatische körperliche Wirkung zu beschreiben, wie das Nicolas Venette in seiner Untersuchung *Tableau de l'amour* (1687, dt. *Abhandlung von Erzeugung der Menschen*) ausführt:

-
- 8 Christian Thomasius: *Ausübung der Sittenlehre*. Halle 1696 [Nachdruck mit einem Vorwort von Werner Schneiders. Hildesheim 1968], 3. Hauptstück, § 67, S. 103.
- 9 Burton, *Anatomy* (wie Anm. 7). – Zur Problematik der historischen Biophysik des Blicks schweigt Sabine Flach: *Das Auge. Motiv und Selbstthematization des Sehens in der Kunst der Moderne*. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek 2001 (rowohlts enzyklopädie), S. 49–65. – Vgl. auch Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München 2008. Der in der Renaissance „neue Kult des Auges“ (S. 234; vgl. Kap. 6, Abschnitt 1 „Das Auge als Blick“, S. 229–239) wird freilich mit der neuen Konjunktur der Säftelehre und ihrer erkenntnistheoretischen Konsequenzen nicht verrechnet.
- 10 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, S. 118.

Alsdn fänget unser geblüte an in den adern zu wallen, unsere wärme im leibe vermehret sich, und unser hertze wird dadurch empfindlich gemacht; unsere natürliche glieder blasen sich auf, und bewegen sich auch wider unsern willen, dergestalt, daß sie uns durch ihr ungestümmes erregen darthun, wie die schönheit sie an sich ziehe.¹¹

In seinem Josephsroman hatte Grimmelshausen die Begegnung des Frauenzimmers mit dem schönen Sklaven ebenfalls erzählerisch ausgeschmückt, aber in anderen narrativen Zusammenhang gestellt.¹² Ging es im ersten, historisch späteren Beispiel um den ersten Augenschein mit seiner Überwältigungswirkung, so stand noch stärker als bei Zesen im *Keuschen Joseph* die körperliche Wirkung des Anblicks im Zentrum. Die Damen wissen bereits um die Verliebtheit der Selicha (wie sie bei Grimmelshausen heißt), und durch die tugendhafte Assenet angestiftet, wollen sie bei einem geplanten Mahl der verliebten Herrin ins Gewissen reden, dass sie einem Sklaven verfallen sei. Selicha aber arrangiert die Begegnung zu ihrer Verteidigung, um auf die Macht des Eros zu verweisen, die ihre Kräfte so deutlich übersteigt, sie musste in Liebe zu Joseph entbrennen. Um die Unwillkürlichkeit dieses Vorgangs unter Beweis zu stellen, inszeniert Selicha mit ihrer Zitronenprobe eine me-

-
- 11 Nicolas Venette: *Abhandlung von Erzeugung der Menschen*. Königsberg, Leipzig 1738 [Nachdruck Leipzig 1979], S. 217. Die Abhandlung erschien zuerst 1687 als *Tableau de l'amour considéré dans l'estat du mariage* (1691), sie blieb in zahlreichen Auflagen bis tief ins 19. Jahrhundert hinein auf dem europäischen Buchmarkt präsent, bald übersetzt ins Niederländische als *Venus Minsieke Gasthuis* (1687) und von Christoph Kormart ins Deutsche als *Geheimnisse keuscher Liebes-Wercke, betrachtet im Stande der Heiligen Ehe zwischen Mann und Weib* (o. J., ca. 1690) oder *Von Erzeugung der Menschen* (ab 1698). Vgl. Martin Bircher: *Im Garten der Palme*. Wiesbaden 1998 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 32), Nr. 1295, S. 578.
- 12 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Keuscher Joseph*. In: *Werke II*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 9–130. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *KJ*); die Episode *KJ* 54–56. – Potiphars Gemahlin ist in der Bibel namentlich nicht belegt, „*Samuel Greiffensohn* aber nennet sie/ in seiner Lebensbeschreibung des *Josefs*/ woher zeigt er nicht an/ *Saliche* [recte *Selicha*]: und andere [...] und wir ebemäßig [...] *Sefira*.“ – Zesen, *Assenat* (wie Anm. 5), „Kurtzbündige Anmärckungen“, S. 404. – Zum Verhältnis der beiden Erzählungen vgl. Siegfried Streller: Grimmelshausens „Keuscher Joseph“ und Zesens „Assenat“. In: *Simpliciana X* (1988), S. 421–430, zur Wirkungsgeschichte von Grimmelshausens Josephsroman Peter Heßelmann: „Entblösete Brüste“ auch in Wolfenbüttel. Grimmelshausens „Keuscher Joseph“ und seine Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Simpliciana XI* (1989), S. 17–33.

dizinische Versuchsanordnung. Nach dem Essen der Damen wird ein Spiel eingeleitet, das deren Geschicklichkeit auf die Probe stellt: um die Wette soll jede eine Zitrone schälen. Das Spiel ist nicht ungefährlich, weil mit schärferen Messern als gewöhnlich durchzuführen. Als überraschender Anblick tritt „unversehens“ Joseph in den Raum, und zwar „aus Befehl seiner Frauen“ in (exakt beschriebener) optisch reizvoller Weise gekleidet, die seinen Wuchs und seine Haut aufs Vorteilhafteste zur Geltung bringt:

Selicha hatte auf ihre Gäst Fürstlich zugerüstet [...] Und als die Mahlzeit vorüber war/ jeglicher ein Citron richen [lies: reichen] lassen/ mit Versprechen/ welche die ihrige zum ersten geschelet haben würde/ die solte einen schönen Ring/ den sie vom Finger nahm und auff die Tafel legte/ gewonnen haben; als sie nun im besten Schelen waren/ tratt Joseph aus Befehl seiner Frauen unversehens ins Gemach/ in einem Seidenen Sommerkleid/ darinnen man ihm das meiste seiner schneeweissen Arm/ ein guten Theil der Brust: und die Knie von dem Mittel Theil der Schenckel an biß auff die halbe Waden sehen konte; in der einen Hand hatte er ein vergiltes Handbecken/ und in der andern die Gießkande/ denen Damen das Handwasser zubringen; die alle ihre Augen auff ihn warffen [...].

Er kommt den Damen in den Blick, die daraufhin die Kontrolle verlieren und sich allesamt in den Finger schneiden. Es sind die gleichen Stufen, die bei Zesen zu lesen sind: vom Anblick geht es zum Verstummen, zum Erstarren und zum Außer-sich-Sein.

[...] sie erstarreten ob seiner ungläublichen Schönheit dermassen/ daß keine mehr wuste was sie thät/ ja sie wurden so gar entzuckt/ daß (indem sie diesen holdseligen Anblick beschaueten und gleichwohl den Ring zugewinnen eilents fortscheleten) sich jede/ ausgenommen die Selicha selbst nicht/ in die Finger schnitte/ daß das Blut hernach floß; Selicha sagte/ was bedeut das/ warum zerschneidet ihr eure Händ? Es gilt den Citronen! die Weiber sagten/ warum bezaubert uns dieses Jünglings Gestalt/ daß wir so aus uns selbst kommen seynd? (KJ 55)

Nun erweisen sich alle Details des Arrangements als Beweismittel eines Experiments, die Wahl einer Zitrone, weil deren Saft Schmerzäußerung erzeugt, die Bereitstellung weißer Servietten, damit das Blut sichtbar wird: „eure blutige Dellertücher sollen Zeugen seyn und mich beurkunden/ daß kein Weiblich Bild den Joseph ohnverletzt ansehen könne“ (KJ 55). Den anatomischen Schnitt, der das Innere sichtbar macht, führen hier die Frauen selbst an sich durch. Es ist charakteristisch für das humoral-pathologische Menschenkonzept, dass Selichas Zitronenprobe auf dem

Fließen von Körpersäften beruht, dass also die Beweisstruktur eine hydrodynamische ist. Und das schließt auch Joseph mit ein, der ja mit Handbecken und Gießkrug angetreten ist, um die Damen zu benetzen.

Grimmelshausen nützt die Szene erzählerisch, um die unterschiedliche Motivation der Überwältigung zu thematisieren. Während die übrigen weiblichen Gäste bloß erotisch angesprochen werden, ist Asanet durch Josephs Tugend so erschüttert, dass auch sie sich in den Finger schneidet: „dann die Weiber verwunderten nur die Gestalt: Asanet aber die Tugend deß Josephs/ als welchen sie hatte reden hören/ und wuste was hinder ihm stacke“. Der Macht des Anblicks ist freilich auch Asanet nicht gewachsen: „Solche selten [sic] Tugend/ war der Asanet ein Ursach und gleichsam ein Köder/ auch seine Schönheit besser als andere zu betrachten/ und folgens gar anzubeissen“ (KJ 56). Auch im „heroischen“ Setting erweist sich der Eros in allererster Linie als Reaktionsmodell der Körpersäfte, auch Asanet blutet, weil sie die Schönheit Josephs erblickt, und wenn auch unter dem Aspekt der Tugendhaftigkeit.

2. Vom Schimpf zum Schlag: Beer

Ein zweiter Übergangsbereich besteht im Feld der Gewalt, und es ist Johann Beer, bei dem der allzu schnelle Wechsel vom Schimpfen zum Schlagen geradezu als erzählerisches Strukturmodell festgestellt wurde.

Die handfesten Prügeleien und derben Gewalttätigkeiten sind ein Kennzeichen vieler Texte von Beer, ohne daß die auktoriale Stimme in der *Moralisatio* auf diesen Aspekt besonders eingeht und – wie ein moderner Leser erwartet – die Gewalt und Prügeleien ebenso verurteilt wie die anderen moralischen Verfehlungen seiner Person.¹³

Zahlreiche Erzählsequenzen gestalten diesen Übergang, bei dem eine Schimpfkanonade durch eine Prügelszene abgelöst und damit ein komischer Effekt erzielt wird. So etwa in jener Szene aus den *Winter-*

13 Barbara Becker-Cantarino: Johann Beers „Weiber-Hächel“ und die Tradition der Ehe- und Frauensatire. In: *Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter (1655–1700). Beiträge zum Internationalen Beer-Symposium in Weißenfels Oktober 2000*. Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern [u. a.] 2003 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte 70), S. 443–456, hier S. 446.

Nächten, als sich zwei Mägde beschimpfen, die zu einer die Umstehenden sehr belustigenden Prügelei führt:

Unter diesem Gespräche entstunde in dem Schloß-Hofe ein grosses Geschrey und als wir die Fenster eröffneten/ waren es 2. Dienstmägde/ die miteinander zankten und haderten/ daß es taugte. „Es ist erlogen“/ sagte die erste/ „du hast es gethan/ du hast es gethan.“ „Was?“ sagte die andere: „Du Plunder-Vieh/ du Hexen-Vieh/ du Couranie/ du hast es gethan.“ „Du lügst es in deinen Hals hinein“/ replicirte die erste hinwieder/ „du Schand-Balck/ du Raben-Stück/ du ausgedörte Commiß-Hure/ du hast es gethan.“ [...] „O du Stern-Hure“/ schrie die andere gantz zornig/ „ich schlage dir die Schlüssel um den Kopf/ du Todten-Gräbers-Hure/ du Henckers-Hure/ stundest du dann nicht dabey/ du Aaß/ du Frosch/ du Ding auf der Erd?“ [...] hiermit schlugen sie die Schlüssel/ welche sie an denen Seiten trugen/ hurtig um die Köpffe/ und griffen endlich gar in die Haare/ daß ihnen die Haube/ samt dem Zopf/ von dem Köpffe fiel. [...] Als sie aber letztens um die Messer griffen/ schlugte der Schreiber wacker auf sie loß/ „und ihr verfluchte Corporals-Huren“/ sagte er/ „wer heist euch hier einen solchen Tumult anfangen?“ Aber/ die Mägde sprangen voll Zorn und Widerwillen/ über den Schreiber her/ rissen ihm erst den Überschlag von dem Hals hinweg/ hernachmals kriegten sie ihm das Rohr aus der Hand/ und ist nicht zu beschreiben/ wie artig sie ihn unter sich gekriegt/ [...].¹⁴

Das Handlungsmodell ist leicht zu beschreiben: dem ausgedehnten Wechsel von Schimpfwortkaskaden, mit dem sich die Kontrahentinnen der Handgreiflichkeit schrittweise, aber konsequent annähern, folgt das Handgemenge, zu dem sich Dritte als Zuschauer verhalten und Belustigung empfinden. Nicht selten versucht ein weiterer Akteur die Kämpfenden zu trennen, was ihn jedoch zumeist selber in die Schlägerei verwickelt. Bei dem bereits im *Jungfernhobel* (1681) inszenierten Streit zwischen der Edelfrau und ihrer schwangeren Magd hatte „der Caplan [...] nebenst mir genug zu tun, daß wir sie hinter der Bettstatt voll Kot und Staub wieder hervor und auseinander brachten“, in den *Winter-Nächten* „sprangen“ die Mägde „voll Zorn und Widerwillen über den Schreiber her“, der intervenieren möchte, „rissen ihm erst den Überschlag von dem Hals hinweg, hernachmals kriegten sie ihm das Rohr aus der Hand, und ist nicht zu beschreiben, wie artig sie ihn unter sich gekriegt.“

Nur in thematischer Hinsicht verkürzt könnte man hier, wie andere Ansätze das für Grimmelshausens Frauenfiguren tun, vom „Rückgriff

14 Johann Beer: *Teutsche Winternächte*. 1682. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff und Ferdinand van Ingen. Bd. 7. Bern [u. a.] 1994, Buch 5, Kap. 6, S. 254. Der Roman wird im Folgenden nach dieser Edition mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *WN*).

auf Frauenklischees aus der langen Tradition misogynen Denkens¹⁵ sprechen. Denn humoralpathologisch liegt die Erklärung auf der Hand: das Schimpfen hat in der Tat die Funktion, die „von Natur aus“ kälteren Frauen zu erhitzen,¹⁶ und erweist zugleich ihre, immer noch mit Galen und seinen Nachfolgern gedacht, kognitiven Defizite. „Der Zorn ist vnderschiedlich [...] Dem Geschlecht nach“, informiert der schriftstellende Arzt Hippolyt Guarinoni 1610 seine Zeitgenossenschaft:

Dann also zörnen die Weiber viel leichter vnnnd öffter/ vnd hefftiger dann die Männer/ vnd die den Weibern in jhrer Natur gleicher seyn. Spricht aber der gönstige Leser/ wie geht das zu/ daß die Weiber leichter vnd hefftiger zürnen/ als die Männer (wie es dann wahr vnd bekannt ist) vnd eben doch die Weiber von Art/ von Natur kälter dann die Mannsbilder seyn/ wie Aristoteles bezeugt? Es geht also zu/ daß die Weiber nährischer vnnnd thorechter dann die Männer seyn/ vnd das | Der Vnverstand gewaltiger zum Zorn/ dann die Landsart oder angeborne Natur ist/ weil die Weiber auß Vnverstand ein jedes geringes Ding deß Zorns vnd Rachs würdig schätzen/ wie auch die Kinder/ [...] da sie doch nicht so hitzig als die Jüngling seyn.¹⁷

Die Bestimmungsstücke der alten Temperamentenlehre entsprechen exakt Beers narrativen Details: die belustigten männlichen Zuschauer, der Angriff auf die Vermittler, die bei Beer an vielen Stellen erwähnte indezente Entblößung der Frauen („daß ihnen der Rock samt dem Hemd über dem Kopf zusammenschlug und sie uns gar oft den bloßen Hintern anzusehen gaben“ (*WN* 254), das Ausplaudern intimer Informationen („ich bin eine ehrliche Hure und hab meinen grossen Bauch nicht auffgegabelt/ wie ihr mit dem Corporal“).¹⁸ Für Guarinoni sind

15 Jörg Zimmer: Die Mannsfalle: Männer und Frauen in Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“ und „Trutz Simplex“. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 403–430, hier S. 405.

16 „Wir haben gewiesen, daß des mannes temperament gantz von des weibes unterschieden, und derselbe insgemein hitzig und trocken, voll galle und melancholie sey, daß er aber sonst eine unerschrockene seele, einen starcken unteretzten und abgehärteten leib habe. Man weiß auch, daß das weib kalt, feuchte, und nicht so hitzig, als er, sey, daß das blut und der flüßige schleim die 2. vornehmsten feuchtigkeiten [152] seyn, so in ihrem leibe herrschen, und welche sie glatt, zart und annehmlich machen.“ Venette, *Abhandlung von Erzeugung der Menschen* (wie Anm. 11), S. 151–152. – Vgl. Rüdiger Schnell: *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 324–325.

17 Hippolyt Guarinoni: *Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts*. Ingolstadt 1610 [Nachdruck hrsg. von Elmar Locher. Bozen 1993], S. 359–360.

18 Johann Beer: *Der Neu ausgefertigte Jungfer-Hobel*. 1681. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff und Ferdinand van Ingen. Bd. 5. Bern [u. a.] 1991, S.

genau diese Bestimmungsstücke als Ausdrucksweise des weiblichen Zorns charakteristisch:

Diese Thorheit so in dem zorn/ mag mit Händen an Weibern ergrieffen werden/ deren zorn den verständigen ein gelächter vnd lust macht/ wie wunderlich vnd thorecht sie sich stellen/ wie sie aller Zucht/ Ehr vnd Scham/ wann sie der zorn recht ergreiff/ vergessen/ vnd alles herauß plodern/ was sie nur heimlichs auff einander wissen/ deren theils die Männer selbst keck angreifen/ vnd jr vielen/ die sich nit zeitlich auß dem staub machen/ die triebzulegen/ [...].¹⁹

Das Lachen der Zuschauer aber ist in diesem Begründungszusammenhang Resultat nicht der Prügel und der wahrgenommenen körperlichen Gewalt, sondern der Dummheit, die aus der Unverhältnismäßigkeit entsteht: einmal mit sozialer Fallhöhe (im *Jungfernhobel* ist die Herrin nicht besser als die Dienerin), einmal mit Diskrepanz von Anlass und Affekt (in den *Winter-Nächten* streitet man um ein zerbrochenes Ei). Insoweit arbeitet auch Beers Darstellung an der Botschaft, dass der Wahn betrügt, und deutlicher als immer noch angenommen lässt sich Beers Erzählen vom Realismus absetzen und zeitgenössischen Wahrnehmungs-, Wissens- und Moralkonzepten beordnen.

3. Narrative Funktionalisierung

Nun sind zwar die Darstellungen der Übergänge von Sprache zu Körper am Beispiel von Eros und Gewalt in der zeitgenössischen Anthropologie kontextualisiert, aber noch nicht als Darstellungsmittel in ihrer narrativen Funktionalisierung befragt, und für den Blick moniert Hans Belting mit gutem Grund die Beachtung sowohl der physischen wie auch der diskursiven Aspekte.²⁰ Dazu zwei abschließende Andeutungen, eine zu Grimmelshausen, eine zu Beer.

90–91. Der Roman wird im Folgenden nach dieser Edition mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *JH*).

19 Guarinoni, *Grewel* (wie Anm. 17), S. 365.

20 „Der Blick ist weder physiologisch zu bestimmen noch allein von den Techniken der Wahrnehmung abhängig, deren er sich bedient hat. [...] Mechanismen im Triebleben werden für die Wünsche oder die Hemmungen des Blicks verantwortlich gemacht. Jedoch erschlägt man ein Phantom, wenn man die Geschichte außer

Für Grimmelshausens Gewaltdarstellung ist die literarische Funktionalisierung etwa der Kriegsbeschreibungen mittlerweile Forschungskonsens. Das „Ausnahmeereignis des großen Krieges“ führe zu einem „Antikriegsroman“, der im beispiellosen Besonderen „das monströse Wesen kriegerischer Auseinandersetzung vor Augen führt.“²¹ Anders verhält es sich mit dem Kampf zwischen *Simplicissimus* und Olivier im vierten Buch (Kap. 14) des *Simplicissimus Teutsch*, der den Kampf Mann gegen Mann metaphorisiert und allegorisiert. Ein Schuss beschädigt *Simplicissimus*' Hut am Rand, Olivier zieht mit seinem Riesenschwert „von Leder“, Simplex trifft ihn so stark an der Stirn, „daß er herumb durmelte/ und endlich zu Boden fiel“,²² er will dem Gegner das Schwert in Leib stoßen, „da es aber nicht durch gehen wolte/ sprang er wieder unversehens auff die Fuß“. Hier allerdings finden sich groteske Elemente, die an Bachtin denken ließen, das riesige Schwert Oliviers, das dennoch den Leib des Gegners nicht zu durchdringen vermag, der zwar gut plazierte, sonst aber wenig Wirkung zeitigende Treffer *Simplicissimi*, die eineinhalb Stunden sich hinziehende Rauferei mit wechselnden Kräfteverhältnissen. Gekämpft wird bis zur Ermattung, das Blut fließt nicht nur, es wird auch ausgetauscht: „das Blut/ so mir häufig zu Nas und Mund herauß lieffe/ speyte ich meinem Feind ins Gesicht/ weil ers so hitzig beehrte/ das war mir gut/ denn es hinderte ihn am sehen.“ Es ist klar, dass in dieser Erzählung das Equilibrium des körperlichen Kräftemessens, das ideale Gleichgewicht erlittener wie erteilter Gewalt ins Allegorische überführt ist, um die moralische Gleichwertigkeit der beiden Schelme zur Darstellung zu bringen. *Simplicissimus* steht zwischen Olivier als Figuration des Bösen und Herzbruder als Figuration des Guten.²³ Dieser allegorische Schwebezustand

Acht läßt, in der das Thema Blick eingefangen ist.“ – Belting, *Florenz und Bagdad* (wie Anm. 9), S. 284.

- 21 Andreas Merzhäuser: Über die Schwelle geführt. Anmerkungen zur Gewaltdarstellung in Grimmelshausens „*Simplicissimus*“. In: *Ein Schauplatz herber Angst* (wie Anm. 3), S. 65–82, hier S. 74 und 76.
- 22 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke* I.1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 402.
- 23 Die „kontrastive Konstellation“ der Figuren erörtert Achim Aurnhammer: *Simplicius* zwischen Herzbruder und Olivier. Historizität und Überzeitlichkeit der Konfigurationsstrukturen im „*Simplicissimus Teutsch*“. In: *Simpliciana* XXV (2003), S. 47–57, hier S. 51. – Rainer Hillenbrand: *Erzählperspektive und Autorintention in Grimmelshausens „Simplicissimus“*. *Ein poetologischer Kommentar*. Frankfurt

gleicher Kraft hat noch Heinrich von Kleist fasziniert, wenn er in einer Anekdote die beiden „Baxer“ aus Plymouth und Portsmouth einander bei wechselseitiger Lobpreisung tödlich zugrunde richten lässt.

Wie subtil aber auch Johann Beer seine Prügeldarstellungen in topische Sinnzusammenhänge stellt, ist in der Darstellung des *Jungfernhobel* am genannten Beispiel der zankenden Mägde zu studieren:

„Du Teuffels Hure/ du donner Hure/ du leichtfertige Hure/ du Ehrvergessene Hure/ du Schandhure“/ sagte hierauff die Edelfrau/ „hab ich das um dich verdient/ daß du mein Adelichen Hoff so beschimpfest/ [...] daß dich der Hagel erschlag/ schere dich aus meinen Augen/ ich will dir deine Sachen zum Fenster hinaus werffen/ sage/ wer hat diers getan/ wer ist der Schelm/ was ists vor ein Huntsfutt? [...]“ | „Frau Muhme“/ sagte die Jungfer/ „wo ihr mich so scheltet/ so schmeisse ich euch den Seich-Scherbel an den Kopff. Ihr mögt mir selbst eine solche seyn/ wie ihr mich heisset/ ich bin eine ehrliche Hure und hab meinen grossen Bauch nicht auffgegabelt/ wie ihr mit dem Corpral/ O schweig still und haltet euer Maul/ oder ich beichte aus.“ | Hiermit kriegten sie einander bei die Köpffen/ [...]. (JH 90–91)

Bis hierher sind die Szenen einander sehr ähnlich, doch endet die vorliegende nicht mit dem Gelächter der Zuschauer, also weder mit bach-tinscher Theatralität noch mit den Knalleffekten der Komik. Sie führt vielmehr in eine weitere, eine deutlich parallel gebaute Szene einander gewaltsam beschädigender Männer. Der „alte Schreiber“ jenseits des Schlosses lässt sich malen, doch der Maler erkennt den Schreiber als Autor einer Schmähschrift, die ihn, den Maler, vor vierzehn Jahren „wacker durchgezogen“ habe. Es kommt zum Handgemenge, der damals Beleidigte „stiesse ihm den Pinsel mit der Öl-Farbe ins Gesicht daß ihm das Blut zur Nase ausschosse“, beschimpft ihn „und stüsse ihm fast ein halb Dutzet Pinsel in die Gosche hinein.“ (JH 91) Auch hier muss man die Kämpfer trennen: „Die Knechte hatten genug zu thun/ sie von einander zu bringen/ und der Schreiber sahe aus wie ein alter Schwein-Igel/ dann der Mahler hatte ihm mehr/ denn 12. Pinsel/ in die Backen gestossen.“ (JH 92)

Der hermeneutische Reichtum der Stelle ist unschwer zu erblicken. Sie kann als Schlüsseltext auf mögliche biografische oder satirische Bezüge gelesen werden – allzu nahe dem realen Autor Beer ist der

a. M., Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2008, liest dementsprechend Olivier „als ein noch negativeres Gegenbild, als abschreckendes Beispiel“ (S. 128).

Hinweis auf jemanden, der „in seiner Jugend allerlei satyrische Tractätlein geschrieben“ und seine Mitwelt „höhnisch durchgezogen“ hat. Sie lässt sich als Kaleidoskop Beerscher Komik verstehen, die von der stilistischen und inhaltlichen Groteske über den Kalauer bis an die an Grimmelshausen jüngst diagnostizierte „genüssliche Breite“ reicht, „in der unfeine Körperlichkeit geradezu zelebriert wird“.²⁴ Grotesk wirkt das Spicken der Wangen mit den Pinseln, das Aufsammeln ausgeschlagener Backenzähne, um „einen hibschen Pasch-Würfel daraus drehen zu lassen“, oder die Ausstellung der vom Geflüchteten hinterlassenen Kunstgegenstände am Pranger. Die Freude am Unflat mag für die erzählte Absicht des Schreibers stehen, den Maler in den Abtritt (das „Secret“) zu befördern; immerhin wirft es das *conchetto* (oder den Kalauer) ab, der Schreiber habe „sein Secretarisches Vorhaben“ aufgeben müssen. Man kann das auch poetologisch lesen und die Rolle satirischer gegenüber mimetischer, pasquillantisch-subkultureller gegenüber offiziell-repräsentativer Kunst diskutiert finden.

Auf der Ebene der Affekte jedoch ist die Bestrafung des Schreibers nicht nur ein männliches Gegenstück zum weiblichen Raufen, sondern eine systematische Vervollständigung der hinter dieser Erzählphase erscheinenden thematischen Topik einer Affektenrevue. Denn die Frauen repräsentieren den „natürlichen“ Zorn:

Der Zorn ist vnderschiedlich: Der ein natürlich/ der ander vnnatürlich. Der natürlich ist der jenige/ so auch den vnvernünftigen Thiern gemein ist/ die da so starck vnd so lang zörnen/ als die Begierligkeit werhaft ist/ nach derselbigen vergehet der Zorn sampt der Begierligkeit.

Maler und Schreiber aber stehen für den unnatürlichen Zorn, der als Rachgier im Gedächtnis nistet und bisweilen zum Ausbruch gelangt:

Der vnnatürlich Zorn ist/ wann auch nach verloffener Vrsach deß Zorns/ der Zorn dennoch lang in der Gedächtnuß/ vnd die Rachgirikigkeit im Hertzen steckt/ welcher Zorn nicht natürlich/ sondern teuflisch vnd verflucht/ vnd dem menschen allein gefähr ist.²⁵

24 Detlef Kremer: Körper und Gewalt im frühneuzeitlichen Roman – „Lazarillo de Tormes“, Rabelais' „Gargantua“ und Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 65–75, hier S. 72.

25 Guarinoni, *Grewel* (wie Anm. 17), Kap. 36 „Vom Grewel deß Zorns“, S. 358–363, hier S. 359, Abschnitt A.

Damit aber erweist sich auch Beers Darstellung von Eros und Gewalt rückgebunden an das zeitgenössische Modell der Körperlichkeit.

Die harten Übergänge zwischen der Sprache und den Körpern, die so geschwind vom Blick zur Brunst, vom Schimpf zum Schlag führen, sind mit den Kategorien der Groteske, des Realismus oder der Hanswurstkomik und des Theatralischen,²⁶ aber auch der Transgression²⁷ nicht vollumfänglich zu verstehen und zu erklären. Dass die Humoralpathologie bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die Basis medizinischen Verständnisses war, dass sie insbesondere für Grimmelshausen eine erwiesene Rolle gespielt hat, dass noch Lessings Huarte-Übersetzung die Gewissheit über die menschliche Selbststeuerung durch Körpersäfte bezeugt, das alles ist hinlänglich bekannt.²⁸ Welchen Gewinn es abwirft, daraus die interpretatorischen Konsequenzen zu ziehen und die Inszenierung der Körperlichkeit mittels der alten Differenzierungen neu zu untersuchen, das versuchte diese Skizze anzudeuten.

-
- 26 „Die beiden Mägde deklinieren im konventionellen Stil der Schimpftiraden ihre Huren-Komposita durch, bis die Schimpfwortmaschinen sinnentleert durchdrehen und nur noch die rüde Rauferei mit dem Schreiber ihre Aggressionen körperlich auszudrücken vermag. Die vulgäre Hofszene belustigt den gesamten Erzählkreis der landadligen Gesellschaft, die als Publikum vom Fenster aus beobachtet, was auch dieser Szene den Anstrich inszenierter Theatralität verleiht.“ – Wirtz, *Affekt und Erzählung* (wie Anm. 4), S. 311.
- 27 Der etwas blasse Terminus „Transgression“, von Andreas Solbach in der Beer-Debatte verankert – vgl. etwa Andreas Solbach: *Gesellschaftsethik und Romantheorie. Studien zu Grimmelshausen, Weise und Beer*. New York, Washington, San Francisco, Bern, Frankfurt a. M., Berlin, Wien, Paris 1994 (Renaissance and Baroque Studies and Texts 8), S. 253–254 –, wird von Barbara Becker-Cantarino verwendet (Becker-Cantarino, Johann Beers „Weiber-Hächel“ [wie Anm. 13], S. 447) und ohne überzeugendes Ergebnis diskutiert von Manfred Kremer: Die ambivalente Verwendung der Transgression in Beers satirischen Erzählstrategien. In: *Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter* (wie Anm. 13), S. 203–216.
- 28 Vgl. jüngst Misia Sophia Doms: „*Alkühmisten*“ und „*Decoctores*“. *Grimmelshausen und die Medizin seiner Zeit*. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2006 (Beihefte zu *Simpliciana* 3). – An anderem Ort bin ich mit diesem Konzept an die Frage der anthropologischen Typisierbarkeit herangegangen. – Franz M. Eybl: Typus, Temperament, Tabelle. Zur anthropologischen und medientheoretischen Systematik der Völkerstereotypen. In: *Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster*. Tagung der Andreas-Gryphius-Gesellschaft in Wrocław, 8.–11. 10. 2008. Hrsg. von Mirosława Czarnačka, Thomas Borgstedt und Tomasz Jablecki [erscheint 2010]. – Eine auf gleicher Basis angestellte Untersuchung einiger Eucharistiegedichte von Catharina Regina von Greiffenberg erscheint in *Daphnis* [in Vorbereitung].

KLAUS HABERKAMM (Münster)

Gewalt der Alltagsnöte im schäferlichen
„Integumentum“.
Johann Thomas' *Lisille* (1663)

Damon:

Weder die Sternen noch Sternen anblicke/
Machen mir dieses mein niedrig Gelücke.
Menschen die seind es/ die quälen mein Leben/
Wann mich die Neyder wie Wellen vmbgeben.

Lisille:

Aber was schaden dir/ Damon/ die Wellen?
Laß sie nur zürnen vnd wider dich bellen!
Sitze du sicher im Hafen der Liebe!
Trotz dem/ der meinen Verliebten betrübe!

(Johann Thomas: *Lisille*)

I

„Der Courage wird ihr treffliche *Courage* auch trefflich eingetränckt.“, ist das 12. Kapitel des VII. Buches von Grimmelshausens simplicianischem Zyklus überschrieben.¹ Das Verb in dieser Ankündigung, nicht von ungefähr im grammatischen Passiv, impliziert das Erleiden von Gewalt. Die Sprachwissenschaft vermutet, die Metapher leite sich von dem berüchtigten „Schwedentrunk“ her, der wohl zuerst vom Heer

1 Zit. nach: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Courasche*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 67. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Sigle *C* und Seitenangabe in runden Klammern zitiert.

Gustav Adolfs praktizierten Foltermethode des Dreißigjährigen Krieges. *Simplicissimus* schildert diese Prozedur anlässlich des Überfalls auf das Anwesen des Knans zu Beginn seiner Lebensbeschreibung aus seiner diesmal gar nicht so naiven Knabenperspektive:

[...] den Knecht legten sie gebunden auff die Erd/ stecketen ihm ein Sperrholtz ins Maul/ und schütteten ihm einen Melckkübel voll garstig Mistlachen-wasser in Leib/ das nenneten sie ein Schwedischen Trunck/ wodurch sie ihn zwingen/ eine Parthey anderwärts zu führen/ allda sie Menschen und Viehe hinweg nahmen/ und in unsern Hof brachten/ unter welchen mein Knan/ mein Meüder/ und unser Ursele auch waren.²

Courasche hat also massive Aggression gegen sich zu befürchten, speziell einen Racheakt, nimmt „eintränken“ doch die differenzierte Semantik des Heimzahlens an.³ Der Protagonistin der *Simpliciade* steht Gewalt (*violentia*) bevor, weil sie in feindlicher Gewalt (*potestas*) ist.⁴ Tatsächlich bedroht der ehemalige Major, den sie „hiebevorn von den Braunschweigischen bey dem Mainstrom gefangen bekommen“ (C 67),⁵ grässlichen Gesichts seine Gefangene mit „blutigen Worten“⁶:

-
- 2 Zit. nach: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2005 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 28–29. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Sigle *ST* und Seitenangabe in runden Klammern zitiert.
 - 3 In spielerisch-heiterer Weise dagegen behandelt Lisille in einem Wechselgesang die ‚Vergeltung‘ der Liebenden im lyrischen Anhang des Pastorals: „Hab ich einmal dich gekränket/ Sprach sie/ O das hast du mir/ Redlich wieder eingetränket/ Und was hab ich dir dafür/ Mit viel hundert tausend küssen/ Nicht vor Strafe geben müssen?“ Zit. nach: Johann Thomas: *Damon und Lisille. 1663 und 1665*. Hrsg. von Herbert Singer und Horst Gronemeyer. Hamburg 1966, S. 177. – Weitere Belege aus dieser Edition erfolgen mit Seitenangabe im Grundtext.
 - 4 Zur Unterscheidung von *violentia* und *potestas* sowie weiteren zentralen epistemologisch-methodologischen Aspekten der literarischen Darstellung von Gewalt vgl. u. a. Markus Meumann und Dirk Niefanger: Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen. In: Markus Meumann, Dirk Niefanger: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Göttingen 1977, S. 7–23.
 - 5 Vgl. Kap. 8 der *Courasche*.
 - 6 Zu diesem Begriff vgl.: *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Jutta Eming und Claudia Jarzebowski. Göttingen 2008 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 4).

Du Blut-Hex! [...] jetzt will ich dir den Spott wider vergelten/ den du mir vor Jahren bey Högst bewiesen hast/ und dich lehren/ daß du hinfort weder Wehr noch Waffen mehr führen: noch dich weiters unterstehen sollest/ einen Cavalier gefangen zu nehmen [...]. (C 67)

Schon im Augenblick seiner Festnahme charakterisiert er Courasche im selben Sinne: „der Teufel möchte mit so einer Hexen etwas zu schaffen haben“ (C 52). Die Gefahr, die von dieser durchsichtigen Taktik für die Frau im Zeitalter der Hexenverfolgung ausgeht, ist unverkennbar. Nun spricht der Offizier eindeutig von der „*revange* seiner Schmach“ (C 68).

Mit dem Auftritt des vor seinen Kameraden blamierten Mannes ist die Voraussetzung für einen heftigen Geschlechterkampf gegeben. Er ist in seiner Grausamkeit durch einen militärischen Waffengang bedingt, an dem teilzunehmen Courasche nach der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und dem zeitgenössischen Militärkomment keineswegs berechtigt ist. Der jetzige Oberstleutnant, erfährt die einstige Siegerin, habe

bey nahe damahls als ich ihn gefangen bekommen/ schier den Kopff/ oder wenigst sein Major Stell verlohren [...] / um daß er sich von einem Weibsbild vor der Brigaden hinweg fangen lassen/ und dardurch dem Troupen eine Unordnung und gänzliche Zertrennung verursacht [...]. (C 67)

Der Soldat hat sich seinerzeit, konsistent heuchelnd, damit herausgeredet, „daß ihn die Jenige so ihn hinweg genommen/ durch Zauberey verblindet“ (C 67–68) habe. Er hat also aus seiner Sicht Grund genug, es Courasche „einzutränken“, und zwar auf eine gleichermaßen demütigende Weise. Die Formulierung der Überschrift wird vom Kapitel selbst aufs Genaueste bestätigt.

Die Art der Erniedrigung ist ebenfalls vorgegeben. Dem 3. Kapitel der *Simpliciade* ist zu entnehmen, dass der verkleidete Janco denjenigen Körperteil, „wohin sonst noch keines Manns-Menschen Hände kommen seyn“ (C 30), schamhaft „*Courage*“ nennt. Denn „er“ „wollte es verzwicken/ und nicht so grob nennen/ wie die Schwaben ihre zusammen gelegte Messer [...]“ (C 30). Umso öffentlicher wird das Geheimnis in der Folgezeit; und die Frau muss ihr Leben lang diesen anzüglichen Spitznamen (er)tragen. Soll dann dieser Courasche „ihr treffliche *Courage*“ – das zentrale Wort erscheint in derselben Typografie wie bei der Darstellung der Geständnisszene im 3. Kapitel – „auch trefflich eingetränckt“ werden, konnte schon der Zeitgenosse lange vor Charlotte Roches *Feuchtgebieten* den Hintersinn der Wendung erkennen. Zu-

mal Courasche innerhalb des Kapitels dieser Interpretation kräftig nachhilft, indem sie nicht nur ihre erzwungene, äußere Beteiligung signalisiert und so dem Gewaltakt des Rachsüchtigen gleichsam den Stachel nehmen will: Sie lässt einfließen, der Oberstleutnant habe ihr statt der zu erwartenden Küsse lediglich „dichte Ohrfeigen“ (C 68) versetzt, „ob ich mich gleich nit sonderlich sperret“ (C 68). Das in der Überschrift zweimal verwendete Wort „trefflich“ – ohnedies favorisierte Vokabel des Autors im einschlägigen Horizont – korrespondiert zudem mit der Aussage der Protagonistin, sie habe sich auch „von den Knechten treffen lassen“ (C 68) müssen. Die von dem feindlich-feindseligen Militär geplante Rache an Courasche vollzieht sich demnach – das macht die Überschrift von vornherein klar – auf grausamste Weise sexuell. Sie geschieht in Form einer gewissermaßen hierarchisch abgestuften und somit zynisch eine Ordnung im Chaos vorgaukelnden Massenvergewaltigung, der Vergewaltigung einer einzigen Frau durch eine größere Anzahl von Männern: Zuerst befriedigt der Oberstleutnant „seine viehische Begierden“ (C 68). Danach, in knappen Tagesabständen, sollen sich, „also daß meine sonst ohnersättliche fleischliche Begierden dermahlen genugsam *contentirt* wurden [...]“, seine Offizierskollegen „mit ihm verschwägern“. Schließlich muss Courasche in obszöner Klimax, nachdem sie „dieselbe kümmerlich überstanden/ und alle diese Hengste sich müd gerammelt hatten“, sich eben „auch vor der Herren Angesicht [...] von den Knechten treffen lassen“ (C 68). Die unbarmherzige Malträtierung der Frau durch „dieser Bestien Gewalt“ (C 70) steht somit dem Horror des „Schwedentrunks“ in nichts nach.

Der gierige Voyeurismus der Vorgesetzten wird noch überboten, wenn sie Courasche trotz ihrer heftigen Klagen zwingen, nackt „ein paar Handvoll Ebsen“ (C 68–69) vom Boden aufzulesen,

[...] worzu sie mich dann mit Spißbruthen nöthigten; ja sie würtzten mich mit Salz und Pfeffer/ daß ich gumpen und plitzen muste wie ein Esel/ dem man ein Handvoll Dorn oder Nesseln unter den Schweiff gebunden; und ich glaube/ wann es nicht Winterszeit gewesen wäre/ daß sie mich auch mit Brennesseln gegeisselt hätten. (C 69)

Für den Kundigen zumindest des 17. Jahrhunderts fiel die Verhöhnung der wehrlosen Frau umso derber aus, als im Volksglauben die Erbse vielfach als Fruchtbarkeitssymbol galt. Daher sind die „E(rbse)n [...] vielfach ein H o c h z e i t s e s s e n oder die B r a u t wird

mit E(rbse)n überschüttet.“⁷ Im Winter indes dürften die Hülsenfrüchte einigermaßen verdorrt gewesen sein... Vor allem aber ist es im Roman mittlerweile aufgefallen, dass die Protagonistin offenbar nicht geschwängert werden kann. Das alles verringert die Skrupellosigkeit der Vergewaltiger nicht, steigert aber noch die Verspottung der Courasche, nicht zuletzt als ‚Braut‘ mit vielen Schwägern. Nur knapp entgeht sie danach schutzlos der Auslieferung an die „Reuter-Jungens“ (C 69), wie es die teuflische Gesinnung ihrer Herren eigentlich vorsieht.

Beim Diktieren solcher „abscheulicher Greuel“ (C 68), die Courasche „zu lamentiren/ zu schmälen/ und Gott um Hülff und Rach anzurufen“ (C 68) veranlassen, vergisst sie ihrerseits nicht, ihrem alten Widersacher *Simplicissimus* sein wenig galantes Verhalten ihr gegenüber „einzutränken“: „(pfuy ich schämte mich bey nahe zu sagen/ wann ichs dir *Simplicissime* nit zu Ehren und Gefallen thäte)“, wendet sie sich scheinbar beiläufig an ihn – ein beredtes Zeugnis für die Komplexität *simplicianischen* Erzählens⁸ und besonders der Konzeption der Courasche-Figur. So ist sie mitten im sexuellen Grauen durchaus zur Selbsterkenntnis fähig und bis zu einem gewissen Grad bereit, ihre Leiden zu ertragen: „Jch hatte bißher alles mit Gedult gelitten/ und gedacht/ ich hätte es hiebevör verschuldet [...]“ Andererseits rächt sie sich in verzweifelterm Trotz beim Diktieren ihrer Memoiren außer an *Simplicissimus* an dem Oberstleutnant. Im Rückblick auf seine Gefangennahme und ihre Vergewaltigung findet sie für ihn die bitter ironische Titulierung „mein tapfferer Held“ (C 68).⁹

7 Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli [u. a.]. Bd. II. Berlin, Leipzig 1929–1930, Sp. 878–879.

8 Ins Burleske ist das sexuelle Vergeltungsmotiv gewendet, wenn sich Courasche im 7. Kapitel „mit ihrem Leutenant umb die Hosen mit Prügeln“ (C 46) schlägt: Nach der Hochzeitsnacht wünscht der „Italianer“ (C 47) gegen den Willen seiner Frau eine sofortige körperliche Auseinandersetzung um die Herrschaft in der Ehe. Courasche pariert dieses Ansinnen mit Schnelligkeit. Er ergriff „den andern Prügel / und gedachte mich bey dem Kopff zu fassen/ umb mir alsdann den Buckel fein mit guter Musse abzuraumen/ aber ich war ihm viel zu geschwind/ dann ehe er sichs versahe hatte er eins am Kopff/ davon er hinaus dürmelte/ wie ein Ochs dem ein Streich worden [...]“ (C 49). Bevor psychische Kränkung vom Mann in physische Gewalt umgesetzt werden kann, begegnet ihr die Frau bereits mit gleichen (Macht-)Mitteln. Dem Manne jedoch bietet sie keine Gelegenheit mehr, sich zu „*revangirn*“ (C 50). Die geplante Erniedrigung Courasches soll eigentlich noch verstärkt werden, stehen doch auf Geheiß des Italieners Voyeure bereit, „die unserem Handel zugehöret/ und zum Theil durch einen Spalt zugesehen hatten [...]“ (C 49).

9 Der Graf von T., Courasches Vater, ist dagegen nach Ansicht des dänischen Rittmeisters der „rechtschaffene Held“ (C 70).

Nach der Sequenz sexueller Untaten erfolgt – auch das ein Beleg für das differenzierte Erzählen des Autors – eine überraschende Wende. Sie ist freilich schon von der Inhaltsangabe des 12. Kapitels vorweggenommen: „Der *Courage* wird ihre treffliche *Courage* auch wieder trefflich von dem ehedessen von ihr gefangnen Major eingetränckt/ wird jedermans Hur/ darauf nackend ausgezogen/ und muß eine gar schändliche Arbeit verrichten“ (C 15), heißt es im Paratext, dessen exhibitionistischen Masochismus man Courasche nicht zuordnen möchte. „Wird aber endlich von einem Rittmeister/ den sie auch vorhero gefangen bekommen/ erbetten“, lautet die Fortsetzung, „daß ihr nicht etwas ärgers wiederfuhr; und darauff auff ein Schloß geführt.“ (C 15) Der Hinweis auf die frühere Gefangennahme dieses Offiziers ebenfalls durch Courasche scheint auf den ersten Blick dazu angetan zu sein, die Solidarisierung mit seinen pervers handelnden Kameraden und damit die Wiederholung und Intensivierung ihrer Qualen zu annonciieren. Entsprechend vermutet der Oberstleutnant, „der Rittmeister würde so wohl als er ein grausame Rach an mir üben wollen [...]“ (C 69) Diese Erwartung wird jedoch enttäuscht. Es erfolgt in diesem von kruder Sexualität übersättigten Kapitel eine Kehrtwendung zu subtiler Erotik, deren Abruptheit fast einem Bruch innerhalb des Geschehens gleichkommt. In dessen gewissermaßen zweitem Teil ist der „ehrliche Cavallier [...] gantz anders gesinnet“ (C 69), als ihm unterstellt wird, und bewirkt mitleidsvoll die Freiheit Courasches. Später gesteht er ihr, „daß er beydes mit Leib und Seel vor Lutter mein Gefangner worden wäre [...]“ (C 22) Zwar verstärkt die an sich als Druckmittel gegen die „Ehrenschänder“ (vgl. C 73) gedachte Enthüllung ihrer Abkunft von dem „tapffern alten Grauen von T.“ (C 70) ihre Erniedrigung noch, doch muss sie das Offizierscorps infolgedessen „auf den Knien um Verzeihung“ (C 70) bitten – Abbitte als Revanche. Der Rittmeister weiß die Frau „weit höflicher zu tractiren“ (C 71) als jene, und zwar, konstatiert Courasche ausdrücklich, „ohne/ daß er mich einmahl berührt hatte“ (C 71). Grimmelshausen lässt die Protagonistin den extremen Kontrast zu ihrer bisherigen Erzählung noch verschärfen, indem sie im anschließenden Kapitel „den jungen Buhler welcher noch nicht über zwey und zwanzig Jahr auf sich hatte/ so zahm und geschmeidig“ (C 74) um sie werben lässt, dass sich im Einklang mit der neuen Atmosphäre ein veritabler galanter Diskurs entwickelt:

Hochgeborne schönste Dam/ sagte er/ dem Leib nach hat mich mein *fatum* zwar gleich wieder ledig gemacht/ und mich doch in übrigen gantz und gar eueren Slaven bleiben lassen/ welcher jetzt nichts anders begehrt und darum hieher

kommen/ als aus ihrem Munde dem Sententz zum Tod oder Leben anzuhören; zum Leben zwar/ wann ihr euch über eueren elenden Gefängenen erbarmet: Jhn in seinem schweren Gefängnus der Liebe mit tröstlichem Mitleiden tröstet/ und vom Tod errettet; oder zum Tod/ wann ich ihrer Gnad und Gegenliebe nicht theilhaftig werden/ oder solcher eurer Liebe unwürdig geschätzt werden solte [...]. (C 72)

Courasche erwidert auf diese Ansprache, die sich gattungsgerecht noch viel länger hinzieht, im gleichen Ton, so dass sie zutreffend resümieren kann: „Es hatte mit uns beyden natürlich ein Ansehen/ als wann ein Täubler irgend einen Tauber und eine Täubin zusammen gesperrt/ daß sie sich paaren sollen/ welche sich anfänglich lang genug abmatten/ biß sie des Handels endlich eins werden [...]“ (C 74). Von dem ‚Gänsepaar‘ in *Simplicissimus*‘ Wahrnehmungsabenteurer im Stall unterscheiden sich diese Liebes-Vögel beträchtlich; beispielsweise verstellt sich nunmehr die erfahrene Frau aus taktischem Kalkül. Sie fängt „an zu weinen/ als wann mirs ein lauterer gründlicher Ernst gewesen wäre“ (C 73). Ihre längst ausgemachte Zustimmung zögert sie hinaus, weil sie aus Erfahrung weiß, „daß man dasjenige was einem leicht ankommt/ auch gering achtet [...]“ (C 72). Im Grunde fühlt sie sich wie „ein Hur aufm Schloß“ (C 74), so dass ihr nachträglicher Bericht über diese Brautwerbung fast parodistisch wirkt. In der Tat bettet der Autor diese stilechte Passage nach Art des hohen Liebesromans der Epoche, die die Liebe toposhaft als Gefängnis und fast tödliche Gewalt thematisiert, mitten in seine simplicianische Pikaeske und relativiert so von vornherein das sich abzeichnende Pathos. Der Liebesbegriff kippt erneut; der Eros tendiert zurück zum Sexus: Courasche willigt in alles ein, „was er begehrte“ (C 74). Auf diese Weise wird der junge dänische Liebhaber unversehens und arglos zum Opfer einer, wenngleich gelinden, Intrige der von ihm Begehrten. Die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau beginnt sich im selben 12. Kapitel der *Simpliciade* wieder zu verkehren.

II

Insgesamt bietet der *Simplicissimus* eine ähnliche Fülle an Kriegsgräueln wie die *Courasche* auf. Die Darstellung des „Schwedentrunks“ hat bereits als Paradigma gedient. In dessen Kontext findet sich auch, wenngleich in weniger detaillierter, durch die Perspektive des ahnungs-

losen Knaben zudem verfremdeter Weise die Wiedergabe sexueller Gewaltszenen. Ihr anschaulicher Realismus dürfte übrigens wie derjenige des VII. Buches der *Courasche* darauf schließen lassen, dass ihnen Erlebnisse Grimmelshausens als Kriegsteilnehmer zugrunde liegen. So schildert der naive Simplicius im Rahmen der Zerstörung des Spessarter Hofes:

Von den gefangenen Weibern/ Mägden und Töchtern/ weiß ich sonderlich nichts zu sagen/ weil mich die Krieger nicht zusehen liessen/ wie sie mit ihnen umgingen: Das weiß ich noch wol/ daß man theils hin und wider in den Winckeln erbärmlich schreyen hörte/ schätze wol/ es sey meiner Meuder und unserm Ursele nit besser gangen/ als den andern. (ST 29)

Anschließend trifft der Junge im Stall auf die Magd, „welche wunderwercklich zerstrobelt außsahe“ (ST 30), sodass er sie nicht einmal erkennt. Sie warnt ihn vor der Soldateska mit „kräncklichter“ (ST 30), versagender Stimme. Was in der *Courasche* aus der Sicht einer direkt Betroffenen erzählt wird, ist hier von einem zunächst verschonten Kind wiedergegeben, ohne dass die im Vergleich mit der kleinen Simpliciaade vorliegende Knappheit und Abstraktheit der Beschreibung den Schrecken des Vorfalles milderten. Wieder handelt es sich um grausame Vergewaltigungen; wieder „herrscht“ im schlimmsten Sinne der Mann über die schwache, wehrlose Frau. Das Verhältnis von Tätern und Opfern ist hier sozusagen das ‚klassische‘.

Gewinnt die unverwüthliche *Courasche* nach ihrer tiefsten sexuellen Demütigung durch Männer allmählich wieder die Oberhand über das andere Geschlecht – zuerst den einen Mann, dann die vielen, die von Springinsfeld repräsentiert werden –, hat Grimmelshausen diesem Rollentausch ebenfalls im *Simplicissimus* schon vorgearbeitet. Konkret ist dies in den Pariser Liebesaffären der Fall. Nachdem ironischerweise Simplicius als Orpheus auf der Bühne „allen Weibern abesagt“ (ST 360), die Blicke der Zuschauerinnen aber desto mehr auf sich gelenkt hat,¹⁰ wird der *Beau Alman* „wider seinen Willen in den *Venus*-Berg geführt“ (ST 346), d. h. mit Hilfe einer Täuschung. Von „einer alten Adelichen Damen“ (ST 362) wird er auf das Kommende eingestimmt:

10 Man macht es Simplicius auf der Bühne aus Neid und Eifersucht – Erotik und Gewalt! – gröber, „als in einem Spiel der Gebrauch ist“ (ST 361), „weil ich die *Spectatores*, und sonderlich die Weiber gewaltig zoge/ ihre Augen auff mich zu wenden“ (ST 361).

Monsieur, wenn er etwas von den Kräfften der Liebe weiß/ daß nemlich solche die allerdapfferste/ stärckste und klügste Männer überwältige und zu beherrschten pflege/ so wird er sich umb so viel desto weniger verwundern/ wann dieselbe auch ein schwaches Weibsbild meistert [...]. (ST 363)

Es wird freilich weder um „ein *schwaches* Weibsbild“ noch um „ein schwaches Weibsbild“ gehen. Erst einmal aber ist *Beau Alman* „seiner übertrefflichen Schönheit halber von der aller-trefflichsten *Damen* in Pariß hieher beruffen worden/ die sich allbereit deß Todts versihet/ da sie nit bald deß Herrn über-irdische Gestalt zu beschauen/ und sich damit zu erquicken/ das Glück haben sollte [...]“ (ST 363) Diese Diktion ähnelt der des dänischen Rittmeisters und der sprachlich angeglichenen Antwort Courasches, gattungstypologisch also der Stilebene des höfisch-galanten Romans. Es steht daher zu befürchten, dass Simplicius im Pariser Louvre wie Courasche auf dem dänischen Schloss letzten Endes von der pragmatisch-genretechnischen Ebene der höfischen Welt auf den Boden der in jeder Weise groben *Simpliciade* wieder hinabsteigen und den Kürzeren ziehen wird. Das neuerliche Spiel mit dem Wort „trefflich“ ist Vorausdeutung genug. Alle seine Einwände gegen das Ansinnen der Kupplerin werden abgewiesen – eine erste Variante von Nötigung, verhüllt in courtoise Gegenrede, aber auch massive Drohung: Simplicius möge gefälligst der einladenden hohen Standesperson zu Willen sein, „da er anders gewärtig seyn will zu erfahren/ daß sie mächtig genug seye/ seinen Hochmuth und Verachtung/ auch in diesem Augenblick/ zu straffen [...]“ (ST 364) Der Protagonist empfindet die Zumutung sehr wohl, willigt aber in aussichtsloser Situation „in alles“ (ST 364). Er vertraut dabei der „angeborenen Teutschen Redlichkeit“ (ST 364) der Alten, wobei die gemeinsame Landsmannschaft die „Verrätherey“ (ST 366) umso schwerer wiegen lässt. Simplicius begreift endlich, „daß ich mich nicht nur an diesem Ort beschauen lassen“ – hier einmal weiblicher Voyeurismus –, sondern noch gar was anders thun sollte“ (ST 366). Und das über „acht Täg und so viel Näch“ (ST 369) mit nicht weniger als wenigstens vier adeligen Fräulein, die Simplicius teilweise mit an Gewaltsamkeit grenzender Leidenschaftlichkeit zusetzen. Danach wird der Held ziemlich umstandslos mit der Auflage ‚abgeschafft‘, ja nicht zu glauben, er sei „in einem Huren-Hauß gewesen/ da man alles belohnen muß.“ (ST 370) Das mysteriöse Liebesabenteuer, das Simplicius die Selbstbestimmtheit nimmt und ihn sogar der Verfügungsgewalt über seinen eigenen Körper beraubt, endet mit makabrer Pointe: „Nachgehends bekam ich noch mehr dergleichen Kunden/ welche mirs so grob machten/ daß ich endlich auß Unvermögen der Nar-

renpossen ganz überdrüssig wurde.“ (ST 370) Der Liebhaber vieler ‚Klientinnen‘ ist zur Grotteskfigur eines impotenten Callboys geworden, dessen „Verehrungen“ (ST 370) ihn – wenigstens fürs Erste – über seine moralische Schwäche und Selbstentfremdung hinwegtäuschen. Grimmelshausen führt damit eine besondere Spielart sexueller Gewalt vor, und zwar entgegen dem Klischee die von privilegierten Frauen gegenüber einem Mann vorerst niederer Herkunft. Um lediglich eine Nuance appetitlicher – wofür äußerlich das Ambiente des französischen Hofes und innerlich das diskretere, schutzbedürftige Naturell des weiblichen Geschlechts bürgen – vollzieht sich im Unheil verheißenden „Venusberg“ genau genommen schon das Schicksal der Massenvergewaltigung, das Courasche blühen soll. Weniger derb, doch keineswegs behutsamer wird der *Beau Alman* als neuer Tannhäuser – der in dieser Phase seiner Lebensgeschichte die gleiche Attraktivität für Frauen aufweist wie dann die Courasche für Männer¹¹ – von Anfang an totaliter und totalitär manipuliert. „*Monsig. Canard*“ (ST 361) setzt ihm denn auch mit scheinbar unverfänglicher Begründung eine bestimmte „*Colation*“ (362) vor, „sonderlich aber ein paar kleiner *delicaten* Würstlein/welche/ als mich deuchte/ ziemlich starck apotheckerten [...]“ (ST 362), bevor es im geheimnisvollen Liebesnest wahrhaft delikat für ihn wird. Am Ende der Manipulation und sexuellen Ausbeutung steht Simplicius’ totale Erschöpfung „auß Unvermögen“ (ST 370).

In seiner Erstlingsschrift, dem *Satyrischen Pilgram* (1666/67), befasst sich Grimmelshausen in mehreren Diskursen mit der Liebe und dem Krieg, d. h. der Gewalt. Der zweite „Satz/ vom Geschütz“ des „Anderen Theils“ geht unmittelbar dem „Satz/ von der Liebe“ voraus. Im „Satz/ vom Krieg“ gipfelt dieser Part auf. Doch eine Verbindung beider zentraler Phänomene, zumindest des Krieges und der gewaltsamen Sexualität, klingt allenfalls an. So heißt es im Rahmen der Erörterung der Schrecken des Kriegs: „die Jungfrauen werden genothzüchtiget und ehrliche Matronen geschändet [...]“¹² Der simplicianische Autor

11 „Ich sasse neben der Alten gerad gegen diesen dreyen Damen über/ und ist demnach meine Schönheit ohn Zweifel neben einem so Alten Geribb desto besser hervor geschienen“ (ST 367–368), äußert selbstgefällig *Beau Alman*. – Ihre „unversehene Erlösung“ von den Vergewaltigern habe Courasche „beydes meiner Schönheit und meiner Seugamme zu dancken/ als die ohne mein Wissen und Willen dem Rittmeister mein Herkommen vertraulich erzehlt hatte“ (C 71), lautet das Pendant dazu.

12 Grimmelshausen: *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 159.

setzt sich mit dem Thema „Erotik bzw. Sexualität und Gewalt“ im Wesentlichen erzählerisch auseinander.

Grimmelshausen führt in seinen Werken *Simplicissimus* und *Courasche*, und nicht nur da, markante und insbesondere für den Dreißigjährigen Krieg typische Gewaltszenen vor, wie sie die bildende Kunst des 17. Jahrhunderts etwa bei Jacques Callot kennt. Sie sind häufig sexueller, seltener erotischer Art, wobei es naturgemäß kaum bei rein erotischem Zwang bleibt. In sie sind üblicherweise Männer als Täter, als Opfer Frauen involviert. Aber es gibt bei Grimmelshausen auch das umgekehrte Verhältnis, wie etwa die narrativen Ereignisse im „Venusberg“ des *Simplicissimus* paradigmatisch lehren. Symptomatisch für Letzteres ist auch Courasches Berufung auf die Amazonen – „[...] es wären wol ehe Amazones gewesen“, macht sie nachdrücklich gegen ihre Feinde in den eigenen Reihen geltend, „die so Ritterlich als die Männer gegen ihren Feinden gefochten hätten“ (C 53) – und vor allem Penthesilea selbst.¹³ „Ich schätzte mich glückseelig / da sie mich wie ein andere ritterliche Penthasilea mitten aus der Schlacht gefangen hinweg geführt hatte [...]“ (C 72), führt der verliebte dänische Rittmeister in seiner Eloge an Courasche weiter aus. Die Implikation des Geschlechterkampfes und damit der erotisch-sexuellen Gewalt, mag sie hier auch durch die freiwillige Unterwerfung des Mannes abgemildert sein, ist bei der Berufung auf jene mythischen Ahnherrinnen offensichtlich. Die Zitation der Königin jenes kriegerischen Frauenvolkes hätte ebenso in die Darstellung des courtoisen, wenngleich simplicianisch gebrochenen Milieus des französischen Hofes innerhalb des *Simplicissimus* gepasst wie in den, an dieser Stelle lediglich unterbrochenen pikarischen Kontext der *Courasche*.

Beim grotesken Sonderfall der beabsichtigten Vergewaltigung des vermeintlichen Mädchens Sabina-Simplicius durch die Reiterjungen, die sich anschicken, im Gebüsch „ihre viehische Begierden desto besser zu sättigen/ wie dann diese Teuffelskinder im Brauch haben/ wann ihnen ein Weibsbild dergestalt übergeben wird“ (ST 210), urteilt die maskuline Perspektive über das enthemmte Sexualverhalten von Männern so, wie es Courasche in ihrer Lebensgeschichte aus eigener Erfahrung tut. Insgesamt also ist Grimmelshausen bestrebt, erotisch-sexuelle Brutalität nicht nur einem der Geschlechter zuzuordnen, was allenfalls

13 Vgl. Klaus Haberkamm: „Sebel unter dem Schenkel“. Zur Funktion des Hermaphroditischen in Grimmelshausens *Courasche*. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 123–140.

ein radikaler Feminismus missdeuten kann. Eher kommt diese Erzählhaltung Grimmelshausens, ohne dass Zynismus im Spiel sein müsste, einer historisch frühen Emanzipation des maskulinen Geschlechts gleich.

Die Motive von gewalttätiger Rache und je nach Handlungsrahmen abgestufter Sexualität sind in den fraglichen Kapiteln der beiden simplicianischen Romane aufs Dichteste intra- und intertextuell verwoben. Deren starke, bis in den *Springinsfeld* reichende Verklammerung durch Hassliebe und gegenseitige Vergeltung auf Grund von Simplicius' anfänglichem Fehlverhalten gegenüber der vorgeblichen Dame im Schwarzwälder Sauerbrunnen sind ein markanter Beleg dafür. Das Opus *Courasche* als solches, dessen Obertitel nicht umsonst *Trutz Simplex* heißt, ist durch diese psychologische Kombination von *sex and crime* motiviert: Es sei ausdrücklich „*Simplicissimo* zum Verdruß und Widerwillen“ (C11) geschrieben worden. Eine gewisse, der Sexualität zwischen den Geschlechtern immanente Komponente der Gewalt ist der Rachsucht affin und bildet auch in der Literatur und besonders im realistischen Roman Grimmelshausens ein Junktim mit ihr.

Der komplexe Gewaltbegriff vor allem im Sinne der Violenz umfasst an Mitteln die Geste, das Wort und die Tat, er zielt auf die Schädigung von Physis und Psyche des anderen Menschen, selten auto-aggressiv, wie bei körperlichen, geistigen und seelischen Selbstverstümmelungen, des eigenen Ich. Er kann in verbaler Beleidigung und tiefster Kränkung neben extremem körperlichem Zwang bestehen. Er richtet sich, ein zentraler Parameter, fast immer gegen den Willen des Gegenübers. Dies alles gilt desto mehr, wenn Feindseligkeiten auf dem Gebiet geschlechtlicher Aktivität ausgetragen werden, zumal der Sexualität selbst nicht selten eine gewisse Gewaltsamkeit zueigen ist. Außerdem fungiert auf kaum einem anderen Gebiet Sprache so sehr als Handlung wie auf dem sexuellen. Mögen literarische Sprechakte schlechthin, solche der Figuren wie des Erzählers, bereits das Potenzial für Gewalt besitzen, sexuell motiviertem Sprechen ist sie grundsätzlich immanent, erst recht feindseligem, rachsüchtigem. All diesen Facetten trägt Grimmelshausen als Autor auf eindringliche, zuweilen gar ‚naturalistische‘ Weise Rechnung. Er tut dies gattungsbewusst. Moral und Handeln seiner fiktiven Gestalten richten sich nach den Auffassungen von Liebe und Gewalt in den verschiedenen Gattungen, und umgekehrt. Zwang bzw. Nötigung sowie Erotik bzw. Sexualität sind phänomenologisch und substanziell im pikaresken Umfeld anders von Grimmelshausen konzipiert als im höheren Roman, soweit er diesen in seine

Simpliciaden integriert. Handfestigkeit bis zum Groben, verbal und körperlich, ist unter sexuell-erotischem Aspekt unterschieden von relativ Feinsinnigem in Sprechen und Tun. Hasserfüllten „Blutworten“ steht der galante Diskurs gegenüber; sprichwörtlich ‚tötenden‘ Blicken und gezielt verletzendem Vokabular schmachtendes ‚Anbeten‘ und fast flüsterndes Liebesgestammel. Schwelgt das Erzählen einmal offen im Sinnlichen, tendiert es das andere Mal zur Verschwiegenheit, ohne dass am erotischen Gehalt zu zweifeln wäre. Der simplicianische Autor sorgt allerdings dafür, dass das Galante in den betrachteten Romanen immer nur temporäre Dominanz besitzt. Notfalls hilft eine Figur wie Courasche mit ihrer desillusionierenden, ironisch-sarkastischen Art nach, die ‚Erdung‘ des amourösen Geschehens im narrativen Realismus wiederherzustellen.

III

Nach dem Urteil Heinrich Meyers, des Wiederentdeckers der *Lisille* im 20. Jahrhundert, ist Johann Thomas’¹⁴ lyrische Erzählung *Lisille* (1663) „eine grosse und echte Dichtung, nächst dem Simplizissimus wohl die schönste des 17. Jahrhunderts.“¹⁵ Diese mutige, doch nicht abwegige Einschätzung des noch relativ wenig beachteten Pastorales¹⁶ eröffnet

-
- 14 Johann Thomas (1624 Leipzig – 1679 Altenburg) war zuletzt Kanzler des Herzogs von Sachsen-Altenburg. Schon jung Professor der Jurisprudenz an der Universität Jena, wurde er erfolgreicher Diplomat. Er wirkte als Gesandter auf dem Regensburger immerwährenden Reichstag und bei der Kaiserwahl in Frankfurt und redigierte im Auftrag der Kurfürsten die Wahlkapitulation Leopolds I. Christian Thomasius war sein Neffe. Seiner ersten, 1664 im Kindbett gestorbenen Frau Elisabeth, genannt *Lisille*, widmete er die gleichnamige Schäfer-Erzählung unter dem anagrammatischen Pseudonym Matthias Jonsohn (außerdem: J. Mostain). Nach Herbert Singer gehörte Thomas zu der angesehenen bürgerlichen Schicht des 17. Jahrhunderts, die sich an der neuen absolutistischen Gesellschaftsordnung orientierte, dabei jedoch die Entwicklung einer nationalen Kultur förderte. Auf speziell literarischem Gebiet ist ihm das mit der *Lisille* gelungen.
 - 15 Heinrich Meyer: *Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts*. Freiburg 1928, S. 107.
 - 16 Richard Alewyn nennt die Schäferlei „Roman und lyrisches Tagebuch einer Ehe von einer bezaubernden Innigkeit und Zartheit“. Richard Alewyn: *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*. Leipzig 1932 (Palaestra 181), S. 173, Anm. 13. – Paul Hankamer preist das Buch als „ein kleines Wunder“ und ergeht

sich in geradezu schwärmerischem Lob. So sei das bukolische Werk eine „liebvolle Schilderung auch der ganzen menschlichen und natürlichen Umwelt, die von dem Liebesglück wie geweiht und durchstrahlt wird, so daß über dem gegenständlich-konkreten Lebenskreis der goldene Duft der Idylle schwebt“. Paul Hankamer: *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock*. Stuttgart ²1947, S. 401. – Richard Newald – um diese Auswahl form- und geistesgeschichtlich orientierter Stimmen abzuschließen – stellt mit obsoletter Terminologie dem „Naturalismus, von dem die Nerven der verrohten Kriegsgeneration gerüttelt werden mussten“, einen „liebenswürdigen Realismus“ gegenüber, für den Matthias Johnsons [!] Schäferdichtung wegweisend gewesen sei. Richard Newald: *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570–1750*. München ⁴1963 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 5), S. 317. (Weitere Belege aus diesem Text erfolgen mit bloßer Seitenzahl.) Die „anspruchslose, anmutige Geschichte“ des Autors präsentiere das Unscheinbare, den Alltag und die bürgerliche Häuslichkeit „in ihrer natürlichen Selbstverständlichkeit.“ Es herrschten die „Stimmungen der Idylle“; die Liebe strahle „ein gleichermaßen warmes und mildes Licht über den kleinen Lebensumkreis“. „Das Werk ist vom Zeitgeschmack unberührt.“ (380–381) – Ist für Karl Winkler, dem die Literaturwissenschaft die Identifikation des hinter den Pseudonymen verborgenen Autors verdankt, das Werk lapidar ein „Meisterroman“ – Karl Winkler: Ein lange vergessener Meisterroman des deutschen Barocks und sein Verfasser. In: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 94 (1953), S. 147–167; vgl. Singer/Gronemeyer, *Damon und Lisille* (wie Anm. 3), S. 239, Anm. 4, – so gilt auch vom sozialgeschichtlichen Standpunkt Peter Rusterholz’ aus die *Lisille* als der „inhaltlich und formal interessanteste Schäferroman aus bürgerlichem Umkreis“. Dieser werde Ausdruck einer Kultur des Privatlebens, die sich politischer Resignation verdankt, dafür aber neue menschlich-mitmenschliche Erfahrungsweisen eröffnet, welche zu Identifikationsmöglichkeiten und Leseweisen führen, die sowohl durch im Text dargestellte wie auch ausdrücklich formulierte Verschiebungen des Verhältnisses von Fiktion und historischer Faktizität bedingt sind.“ Peter Rusterholz: Schäferdichtung – Lob des Landlebens. In: *Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock 1572–1740*. Hrsg. von Harald Steinhagen. Reinbek 1985 (Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte 3), S. 356–366, hier. S. 365–366. – Nach Volker Meid gestaltet Johann Thomas’ *Lisille* „die glückliche Beziehung zweier Menschen in der Ehe auffallend unkonventionell und mit psychologischem Einfühlungsvermögen“. Volker Meid: *Der deutsche Barockroman*. Stuttgart 1974 (Sammlung Metzler 128), S. 69. – Herbert Singer schließlich wertet Albrecht Schönes Edition von vier Kapiteln der *Lisille* als Indiz für „seine Hochschätzung des Romans“. Singer/Gronemeyer, *Damon und Lisille* (wie Anm. 3), S. 234; *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*. Hrsg. von Albrecht Schöne. München 1963 (Die deutsche Literatur III), S. 793–802.

Gerade aber die von Schöne ausgewählten Partien aus den Büchern 2, 3, 5 und 12 der Erstausgabe sind nahezu ausschließlich auf die positiven Aspekte der erzählten Liebe und Ehe fokussiert und werden daher dem Gewalt-Faktor des Werkes nicht gerecht. Sie vermitteln so auf exemplarische Weise ein unausgewogenes Bild der Schäferei. Über diesem gegenständlich-konkreten Lebenskreis schwebt,

neue Perspektiven und fordert zu weiteren Vergleichen mit Grimms-Hausens großem Roman heraus.

Wie stellt sich – weiterhin im Rahmen epischer Darbietung – auf dem Hintergrund des *Simplicissimus* und anderer robuster *Simpliciaden* Gewalt in der sensiblen bürgerlichen Schäferdichtung dar?¹⁷ Dass es sie dort gibt, muss als ausgemacht gelten. Liegt auch in der *Lisille* ein spezifischer, d. h. gattungsaffiner Gewaltbegriff vor? Steht in der Bukolik statt drastisch-körperlicher Machtausübung nach letztlich pikaresker Manier eher eine subtile Gewaltauffassung zu erwarten?¹⁸

Der Beginn der *Lisille* scheint die friedliche Welt des idealen schäferlichen Genres programmatisch zu evozieren:

Teutschland nach außgestandenem dreyssig jährigen Kriege saß nun wieder in Ruh/ vnd fing an der Früchte deß edlen Friedens zu geniessen. Die Fürsten richteten die Polickey vnd Gericht wider an/ die Vnderthanen jr Haußwesen vnd Nahrung/ der sie in guter Sicherheit nachtrachteten. Groß vnd Klein waren bemüht/ die von dem vnseligen Kriege noch überbliebene Mißbräuch vnd Mängel

um Hankamers Diktion aufzugreifen, nicht nur der „goldene Duft der Idylle“; die Welt der *Lisille* ist darum realistisch, weil sie eben auch von Gewalt durchsetzt ist. Es mag nicht nur am verklärten Blick der Forschung liegen, dass dieser Teil der Wirklichkeit des Werks für sie kaum sichtbar wird, sondern auch an der für dieses Ausnahmewerk charakteristischen verhaltenen und relativ gelassenen Art des Erzählens, seiner „netten und zierlichen Verfaßung“. – Singer/Gronemeyer, *Damon und Lisille* (wie Anm. 3), S. 228. Insofern ist die Selbstkennzeichnung der Individualschäfererei als „Spiel“ (6) angemessen. Vielfältige Gewalt ist in ihr indes keineswegs ausgespart; sie wird allerdings von der Liebe aufgefangen.

- 17 „Dabei ist zu beachten, daß im 17. Jahrhundert die semantische Feingliederung des Begriffs ‚Gewalt‘ noch nicht sehr distinkt ist, weshalb auch ‚Macht‘ und ‚Zwang‘ häufig unter diesen Terminus subsumiert werden.“ – Susanne Bauer-Roesch: „Zerknirschen/ zerschmeissen/ zermalmen/ zerreißen.“ Gewalt auf der Opernbühne des 17. Jahrhunderts. In: Meumann/Niefanger, *Schauplatz* (wie Anm. 4), S. 145–169, hier S. 146 und Anm. 4.
- 18 Selbst das Wetter fällt in der *Lisille* unter den Gewaltbegriff. So konstatiert der Erzähler, bis kurz vor der Hochzeit Damons und Lisilles habe „ein vnlustiges wildes Wind- vnd Regenwetter“ (31) geherrscht, das sich jedoch rechtzeitig gelegt habe: „Jederman hielte diß vor ein gut Zeichen/ zumahln noch selbigen Morgen ein starker Nebel die Luft eingenommen vnd verdunckelt hatte/ der aber gegen die Stunde der vermählung bald verrauchte/ oder vielmehr von der lieben Sonnen/ gleichsam wollte dieselbe der Trauung auch mit zusehen/ auffgezehrt vnd vertilget ward.“ (31) Indem sich die meteorologischen Unbilden nicht zuletzt über den Aberglauben vermitteln, verschärft sich das Ungemach für den von der Witterung vielfach abhängigen Menschen des 17. Jahrhunderts noch.

außzufegen vnd zu verbessern/ vnd das so herrliche Friedensgebäu jeder an seinem Ort mit einem ehrlichen stillen Leben zu zieren. (5)¹⁹

Das Ende des langen Krieges – des Nährbodens für Grimmelshausens wirklichkeitsgesättigte Schilderungen der wütesten Gräueltaten im Spannungsfeld von Erotik bzw. Sexualität und Macht – läutet auch in der *Lisille*, scheint es, eine Ära der Gewaltlosigkeit ein.

Doch schon die Reminiszenz an das ausgestandene Leid der Schäfer, die „mitten in der grösten Kriegsgefahr sich noch so durchgebracht/ ob sie wohl gleich andern Innwohnern vnsers geliebten Vatterlandes die Einäscherung jhrer Hütten/ vnd jhrer Schäflein Abnahm offft mit betrübten Augen anschauen müssen“ (5), vermag die Erwartung des Lesers zu enttäuschen. Auch das rückblickende Lied, mit dem sich die Titelheldin zur Hochzeit mit Damon vorstellt, bewirkt die Umpolung der unterstellten Gestimmtheit des Publikums. Ihr Vater musste sie schon als Kleinkind mehrfach mit auf die Flucht nehmen:

[...]
 Da ich an der Mutter-Brust
 Noch die erste Milch geseuget
 Hab ich schon mit fort gemust
 Weil der Krieg vnd seine Wellen
 Vnser Vatterland anbellten.

O was hab ich nicht gelitten
 Jn der Zarten Kindheit Lauff?
 Benno schlug so seine Hütten
 Da vnd dort bald ab bald auff

19 Dieser Rückblick auf den Dreißigjährigen Krieg hat gewissermaßen zur Voraussetzung die Beschreibung der Situation in der „Provintz Sesemin“ (Meißen) zu Beginn des *Pegnesischen Schäfergedichts* (1644) von Georg Philipp Harsdörffer und Johann Klaj, wie dieses Werk überhaupt strukturelle Anregungen für Johann Thomas geboten haben könnte: „Aus derselben hat das rasende Schwert/ die Rache der gesuchten Beleidigung/ und das wütende Getümmel der Waffen unlängst alle Kunst und Gunst verjaget: Schäfer und Schäferinnen sind um ihre liebe Wollenheerde gebracht/ alle Dörfer/ Mayerhöf/ Forwerge und Schäferereyen sind verödet/ Auen und Wiesen verwildert/ das Gehölzte durch die Wachfeuere verösiget/ Obst- und Blumgärten zu Schantzen gemacht worden. Statt der belaubten Fichten schimmern lange Spiese und Lantzen/ vor die Dorfschalmeyen und Hirtenlieder höret man das wilde Feld- und Mordgeschrey der Soldaten/ vor das fromme Blöken der Schafe/ das Wiehern der Pferde/ das Brausen der Pauken und Schrecken der Trompeten [...]“ Zit. nach: *Die Pegnitz-Schäfer. Nürnberger Barockdichtung*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Stuttgart 1988 (RUB 8545), S. 22.

Bald nach Westen/ bald nach Norden
Bin ich eine Pilgrim worden. (32–33)

Der Kontrast zum mittlerweile herrschenden Frieden grundiert so – zusammen mit dem komplexen Motiv des Todes²⁰ – atmosphärisch die an sich heitere Schäferei und schafft, entsprechend der autobiografischen Folie, erzählmethodisch die Voraussetzung für die Einführung des Leidensmomentes in den von Liebe und Treue geprägten großdimensionierten *locus amoenus* der *Lisille*. Der Krieg, wird sich herausstellen, ist nur die extremste Form des von den Anderen ausgehenden Unheils. „Menschen die seind es/ die quälen mein Leben“, hält Damon jedenfalls fest.

Zunächst allerdings – eine weitere temporäre Irreführung des Rezipienten – ruft die Schäferei den Topos des urplötzlichen Liebes- ‚Überfalls‘ auf. Er gestaltet sich wie meist als erzählerische Engführung der Begriffe Liebe und Gewalt: Damon erblickt seine Nachbarin Lisille das erste Mal und verliebt sich stante pede in sie.

So bald hatte er sie nicht erblickt/ daß nicht von stund an alle seine Anschläge bestunden/ alle seine Betrachtungen/ gleichsam wer er von einer höhern Gewalt getroffen/ dahin suncken vnd zu nichts wurden. (6)

Eine Facette dieser Macht, der Damon mit einem Male verfallen ist, gibt aus seiner Sicht die Namens- und damit Identitätslosigkeit der Frau ab. Diese korrespondiert mit seinem eigenen Identitätsverlust.

Kurtz darvon zureden/ er war nicht mehr der vorige/ sondern ein gantz anderer bestürzter Damon (eine geschwinde Verenderung!) vnd wuste dennoch nicht/ wer sie war/ die jhm in sein Hertz einen so plötzlichen Eingriff gethan hatte. (6)

So konventionell diese Bildlichkeit auch ist, sie ist vom autobiografischen Erlebnis beglaubigt; in der Desorientierung des Mannes scheint

20 Es sterben ohne Kriegseinwirkung Lisilles Vater, ein Kind des Paares und ihre Schwester mit Säugling bei dessen Geburt; in der Fortsetzung des Werkes wird Lisille selbst von Damon betrauert. Wie um das Motiv voll zu gewichten, wird sogar der Tod des Hundes traurig besungen. Dennoch ist diese Art der Gewalt nicht repräsentativ für die amouröse Narration. Deren Gewaltbegriff ist, wie sich abzeichnet, verhältnismäßig sublim. Für die Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg möchte Johann Thomas einen angemessenen, sozusagen sanften Zwang vorführen. Dieser fällt demgemäß weniger spektakulär als im simplicianischen Œuvre aus, soll aber als auf den Menschen gegen seinen Willen einwirkende Kraft spürbar bleiben.

Authentizität auf. Die dargestellte naive Verdrutztheit Damons kann sich – praktisch durch die schäferliche Verhüllung hindurch – auf die Lebenswirklichkeit des realen Autors berufen, auch wenn die Gepflogenheiten der bukolischen Gattung offenkundig Pate stehen. Die in diesem Sinne destruktive Kraft der Liebe wendet sich nicht nur gegen die Pläne und Überlegungen des Mannes, sondern gegen seine Existenz schlechthin. Nicht nur sein geistiges Dasein hat sich radikal verändert, sondern sein Leben überhaupt – in der Tat „eine geschwinde Verenderung!“⁴ Johann Thomas’ Metaphorik ist auf körperliche Gewalt hin transparent, erfolgt doch ein bedrohlicher Eingriff in Damons Herz. Nimmt man das Bild versuchsweise einmal wörtlich, kann sich sogar entfernt die Assoziation von blutigen Kulte in zeitlich und räumlich fernen Gesellschaften einstellen. Damons Lage ist demnach – und die bukolische Sprache ist um adäquate Vermittlung bemüht – zumindest dramatisch.

Bei vom üblichen positiven Muster abweichender Betrachtung des vorliegenden Liebes-Motivs kann Lisille durchaus zu den von Damon angeklagten gefährlichen Anderen gerechnet werden. Denn die Gewalt, und stehe sie scheinbar völlig im Gegensatz etwa zum simplicianischen Abenteuer im „Venus-Berg“, geht einmal mehr von der Frau aus. Darüber kann auch die semantische Verschiebung des Phänomens auf eine „höhere“ Ebene nicht hinwegtäuschen. Die Frau vertritt in ihrer Funktion als Objekt des Begehrens, scheinbar passiv, jene möglicherweise gewaltbereite Partei. Der Mann sieht sich „schlagartig“ durch ihr bloßes Vorhanden-Sein hilflos ihrer Herrschaft ausgesetzt. Wie ernst es um Damon steht, zeigt der Befund, dass der gesamte Text des Pastorales an dieser Stelle das einzige Mal das Wort Gewalt gebraucht, und das keineswegs ironisch. Doch es kommt nicht zu einem unglücklichen Verlauf; aus der potenziellen Feindin des Verliebten wird letzten Endes seine Partnerin. Das aber ist nicht von vornherein ausgemacht. Der von der Liebe „Ergriffene“ weiß, wie schon der Minnesänger, um die Macht der „Auffmercker vnd meiner Mißgönner Falcken-Augen“ (11). Damit gelangt, unabhängig von Lisilles Einstufung, die lästige Öffentlichkeit als störender Begleit- und somit Gewaltfaktor noch geheimer Liebe ins Spiel. Nicht selten in der Literatur erweisen sich ja die einengenden Konventionen und Gepflogenheiten der Gesellschaft, die sich von den bei Grimmelshausen dargestellten Kriegs-Exzessen objektiv sehr wohl unterscheiden, für betroffene Liebende als ähnlich hinderlich, schädlich oder gar verderblich. Das gilt auch für das bürgerliche Milieu der *Lisille* im Rahmen der Sitten und Gebräuche, also meist Zwänge, der absolutistischen Gesellschaft. Damon reflektiert die Konsequenzen seiner

neuartigen *condition humaine* denn auch unmittelbar nach der eindringlichen und nachhaltigen Erfahrung der Urszene des Liebes-,Blitzes‘: Nach Lisille „zu fragen durffte er sich nicht erkühnen/ den vnzeitigen Verdacht vnd Nachrede zu vermeiden. Jhr also fort vnbeakter weise nachzulauffen/ bedünkte jhm nit weniger vnanständig als den Gesetzen der Höffligkeit zu wider zu seyn.“ (6–7) In der speziellen Situation kann demnach – ein Topos des Lebens schlechthin und besonders in Johann Thomas’ Vita – bereits die Befolgung der Regeln des formellen Umgangs mit Menschen Zwang bedeuten.

Überhaupt widerfährt die für das bukolische Werk typische Gewalt Damon in der sensiblen Phase der Werbung um die Frau. Besonders die öffentliche Meinung wirkt sich beeinträchtigend und belastend aus, obwohl ihre Verlautbarungen für den Liebenden nicht den Charakter „blutiger Worte“ annehmen. So berichtet Myrtillo ihm bald – die kurzen Zeit-Intervalle verstärken den Druck –, wer Lisille sei, die in den „Histörgen“ (7) vor allem der Schäferinnen stets am besten wegkomme:

Diß war der andere Sturm/ der den Damon anfiel. Dann nun konte er bald außrechnen/ wer die jenige gewesen/ die jhm in seinen Gedancken vor ungefehr einer Stunde eine solche Verwirrung angerichtet. Jemehr er denn dieselbe rühmen hörte/ jemehr begonde sein heimliches Feuer überhand zunehmen/ wiewol er dasselbe/ so gut er konte/ verdruckte/ darmit die Flammen nicht öffentlich herfür brächen. (7)

Die innere Feuersbrunst kann kaum vom Liebenden gebändigt werden. Gegen seinen Willen – immer wieder relevanter Parameter für die Begriffsbestimmung der Gewalt – greift sie um sich und wird, auch als Topos massenpsychologisch bestätigt, von der Öffentlichkeit weiter angefacht:

Aber es gieng nicht Acht Tage hin/ da war es schon eine gemeine Rede vnter den Schäffern/ Damon vnd Lisille hetten einander lieb/ da doch der gute Damon noch kein Wort mit jhr geredet/ sie aber jhn jhres erinnerns nicht einmahl gesehen. (7)

Angst der Opfer in allen Schattierungen ist ein weiteres integrales Kriterium von Gewalt, nicht nur der physischen. Damon befürchtet, „es möchte etwa dieser voreilende Ruff bey der Lisillen oder jhrem Vatter einen Vnwillen erwecken“ (8). Aber es vollzieht sich unverhofft ein Vereitelungsprozess, entfaltet doch Gewöhnung jetzt eine neutralisierende Kraft. Gewohntes tritt an die Stelle des Unerhörten und wendet die Gefahr ab, die Damon und die Angehörigen Lisilles treffen könnte,

indem die gelassene Protagonistin und ihr lebenserfahrener Vater die „Leuthe“ durchschauen und so über den Dingen stehen:

Die aber als es vor sie kam/ sich darüber wenig bewegten/ hielten es vielmehr vor ein Geschwätz etlicher müssigen Leuthe/ die etwa wegen der Nachbarschaft/ oder sonst auß anderen geringen Muthmassungen jhre gewöhnliche Einfäll vnd was zureden haben müsten. So war auch dies nichts neues. Die Lissille hatte sich schon mit andern mehr vexiren lassen müssen/ zu denen sie doch so wenig Liebe getragen/ als der Zeit zu dem jhr noch vnbekandten Damon. (8)

Noch nicht direkt Opfer des Publikums, behalten Vater und Tochter die Souveränität der Deutungshoheit und können sich vor der Behelligung ihrer Privatsphäre schützen. Aber auch Damon, der ja unter ebendieser Gewalt bereits leidet, bringt solche Überlegenheit durch Umdeutung des schädlichen Einflusses der Menge auf – eine feinsinnige Form der Gegenwehr:

Vnd zwar dem Damon gab dieses Gerücht nicht eine geringe Hoffnung zum gewünschten Außgang seines Vorhabens/ dieweil gleichsam der Himmel durch den Mund der gantzen Gemeine darein willigte/ vnd ein Vorzeugnuß gab/ daß diß Paar sich vor andern wol zusammen schicken würde. (7–8)

Vox populi, vox Dei... Die einigermaßen kühne Umfunktionierung des an sich trivialen öffentlichen Meinens zum gleichsam heiligen Omen transzendiert das bukolische Liebesgenre. Sie gleicht prinzipiell der Umdeutung des glaubensbedingten Leidens durch die literarischen Märtyrer. Unter Berufung auf den „Himmel“ stilisiert Damon seine Gefühle zu quasireligiösen und immunisiert sich so gegen äußeren Zwang. Entsprechend wird die Gesellschaft zur „Gemeine“. Mit ähnlich anrührend-naiven Gedanken schützt sich der Hirtenknabe Simplissimus gegen die Gewalt seiner Mitmenschen, was wiederum einer übergreifenden Form schäferlich-sanfter ‚Gegen-Gewalt‘ gleichkommt. Er ist überzeugt davon,

[...] daß alle solche Ubel von der Güte deß Allerhöchsten/ zu unserm Nutz/ offt notwendig haben verhängt werden müssen: Dann lieber Leser/ wer hätte mir gesagt/ daß ein Gott im Himmel wäre/ wann keine Krieger meines Knans Hauß zernichtet/ und mich durch solche Fahung unter die Leut gezwungen hätten/ von denen ich genugsamen Bericht empfangen? (ST 27)

Während der Werbephase kommen, scheinbar unscheinbar, ein „auß gewissen Vrsachen“ (8) notwendiger Wohnungswechsel und damit die

örtliche Trennung von Lisille als Zwangselemente für Damon hinzu. Seine Versuche, über den Vater in ihre Nähe zu gelangen, schlagen fehl. Eine Liebesbotin ist überraschend an der Fortführung ihres Amtes gehindert. Der öffentliche Druck schwindet, nur um sich anderweitig erneut hinderlich aufzubauen:

Die Lisille selbst gab einige fremde Anzeigen von sich. Vnd ließ sich in summa deß Damons Glück in dieser neuen Wohnung so krebsgängig an/ daß sich auch das vorerwehnte Gerücht jhrer beeder Lieb allmählig verlohrt/ die Sprach enderte/ vnd den Namen vnsers Damons bald mit dem Namen deß reichen Dametæ/ bald mit deß stoltzen Stesichori/ bald deß Thrasymachi/ bald eines andern verwechselte. (9)

Das Gerede des Kollektivs, das als solches bereits dem Individuum feindlich gegenübersteht, weckt das „ärgste“ (9) in dem Liebenden, die Eifersucht. Damon sieht Lisille mit einem anderen spazieren gehen und tritt, das Stereotyp will es so, „hinter den Busch voller Eyffers/ umb achtzuhaben/ wo doch diese Comædi noch hinaus wolle. Aber da war vor jhn nichts ergetzliches.“ (9) Die Klimax der Qualen Damons, der psychischen Gewalt der Anderen gegen den Liebenden ist erreicht. Sie verkörpert sich provokant in den Männern mit den durchsichtigen Schäfernamen. Der Anblick der vermeintlich zärtlichen Gesten des Paares macht Damon „fast vnsinnig“ (9). „Ich habe dem gemeinen Geschrey nicht glauben wollen“, folgert er, „Nun kompt mir der Glaube in die Hand.“ (10) Er trachtet somit danach, sich vom seelischen Zwang zu lösen, „wieder in die vorige Freyheit“ (10) zu setzen. „Aber vmb sonst.“ (10) Ihm ist Lisille

[...] schon zu tieff eingewurtzelt/ daß jhm bedünckte/ er könte sie keinem andern mit gesunden Herten gönnen. Den gantzen Abend vnd die darauf folgende Nacht schlug er sich mit vnaußsprechlichen Vnmuth vnd fast verzweiffelten Gedancken. Kein Schlauff kam in seine Augen/ er traumte wachend/ vnd stund deß Morgens noch mit grösserm Gram wieder auff. (10)

Die Bitternis des von Damon gebrauchten Begriffs Komödie ist verräterisch. Deren burlesker Schluss – der ‚Nebenbuhler‘ ist Lisilles „Schwester Mann“ (10) – ist weniger Auflösung, als dass er bei der seelischen Verfassung des Liebenden an Gewalt grenzt. Im Rückblick kommt dem Gepeingten das Erlebte vor, als habe er „in schweren Träumen gelegen/ vnd darin entweder mit Gespensten gepeiniget/ oder an gefährlichen Felsen geklettert/ oder über tieffe grausame schwarze Wasser zugehen gehabt“ (10). Mit dem Fazit aus dieser alptraumartigen

Erfahrung bestätigt er den starken Zwang, der auch im pastoralen Genre von der scheinbar harmlosen „Gemeine“ ausgehen kann, wenn sie sich, oft gedankenlos, der Psyche des einzelnen bemächtigt. Gerade auf (auto-)biografischer Basis kann die bürgerliche Schäferei auch zu einem Werk der dargestellten Unfreiheit werden. Weder Toposhaftigkeit der Sprache noch Verhüllungs-Funktion der Struktur können darüber hinwegtäuschen. Eher liegt es paradoxerweise in der Eigenart letzterer, die bukolische Einkleidung des Erzählten durch verstärkte Transparenz zu kompensieren. „[...] was ist vnbeständiger vnd vngewisser/ als das gemeine Geschrey/ das mir dennoch mit seiner Lügen die Lisille so wenig nehmen soll/ als es sie mir mit seiner ersten Phantasey geben können“ (11), tröstet sich Damon fast trotzig.

IV

Der Autor lässt seinen Erzähler mit Entschiedenheit gegenüber dem Leser erklären: „Denkt/ die Liebe der Lisillen/ | Und dann die Poeterey | Seyn von allen Regeln frey.“ (146) Die Freiheit von allen Normen, die Johann Thomas durch seinen Mittelsmann in der knappen Poetik der *Lisille* beansprucht, manifestiert sich vor allem in der Sujetwahl: Detailliert erzählt wird jenseits der Hochzeit des Paares sein Eheleben, womit sich diese Schäferei innerhalb der Gattung nahezu ein Alleinstellungsmerkmal verschafft. Der Erzähler verpflichtet sich demnach gegenüber den Lesern ausdrücklich, seine

Histori etwas weiter außzuführen/ darmit jhr sehet/ wie vnsern Eheleuten der Himmel zwar nit immer voller Geigen gehangen/ sondern gleich andern jhres gleichen gutes vnd böses durcheinander begegnet/ vnd wie sie sich aber vermittelst treuer Zusammensetzung in beydes also schicken können/ daß jhnen keines zu schwehr noch vnerträglich worden. (39)

Der Erzähl-Teil des Matrimoniums, das sich vor allem dem lebensgeschichtlichen Prätext verdankt, stellt folglich recht eigentlich den Stoff für die narrative Darbietung der genrespezifischen Gewalt zur Verfügung. Es ist nach wie vor überwiegend die schädliche Macht, die von den Anderen ausgeht. Doch ist sie zuerst eher subjektiv empfundene Begleiterscheinung des Ausnahmezustandes der Liebe, wächst sie sich während der Ehe zu einem massiven objektiven Schadensfaktor aus.

Bezeichnenderweise nennt der Erzähler den Bericht über Damons Werbung um Lisille und beider Eheschließung „den lieblichsten theil meiner Histori“ (39). Bevor die Frau in die Heirat einwilligt, hat sie einen „innerliche[n] Streit zwischen der Freyheit vnd der Liebe“ (18) zu bestehen. Sie sieht deutlich „die Beschwerden deß Ehestands/ die Sorgen der eygnen Haußhaltung/ die Mühe/ die Vnruh/ vnd die mancherley Zufäll vnd Betrübnessen/ die den Eheleuten zuzustehen pflügen“ (18), voraus. Lisille hält sich „zu der Last vnd Mühsamkeit deß Ehelichen Lebens [...] noch zu jung vnd vnverständnis.“ (18) Damons ermutigende Beteuerung seiner Liebe – „Biß daß der rauhe Winter künt/ | Vnd mich ins finstre Grab hinnimt.“ (25) – fällt zwar wieder einmal stilistisch abgenutzt aus, signalisiert aber en passant erstmals das Todesbewusstsein des Protagonisten, das zusammen mit dem Sterben der nächsten Verwandten die scheinbar bloße Idyllik des Bukolischen fortan mitträgt.

Die Vorahnungen des Paares sollen sich schnell bewahrheiten. „All Sorgen/ Kümmernuß vnd Harmen“, versichert Damon seiner Ehefrau schon zu Beginn, „All Hertzeleyd verstecken sich/ Wann du so freundlich mich vmbfast [...]“ (40). Doch sie sind vorhanden – und gehen zumeist auf die Anderen zurück.

Die Freude über die Geburt des ersten Kindes wird den Eheleuten durch Alltagsnöte „bald versaltzen“ (63). Damon „muß erfahren/ | wie sich Glück vnd Vnglück paaren. | Ach wie flüchtig ist der Mây! | Sang er in Melancholey“ (63) – erster Beleg für diese Gestimmtheit des Protagonisten im Werk.²¹ Kurz nach Beendigung von Lisilles Wochenbett geschieht es nämlich, dass „bey der Nacht in der Nähe ein Feursbrunst entstund/ mehr furchtsam als gefährlich.“ (63) Der beschwichtigende Zusatz lässt das metaphorische Pendant, Damons Liebesbrand, fast schlimmer erscheinen. Doch wieder sind, wenngleich schuldlos, die Anderen für das Unglück Lisille und Damons verantwortlich. Das

[...] Geräusch vnd greßliche Geschrey deß zulauffenden Volcks erweckte die noch im ersten Schlawf liegende Lisille mit einem so hefftigen Schrecken/ daß

21 Damon weiß, dass „Keuscher Liebe Lieblichkeit [...] auch in Melancholey/ | [...] ein Lebens Balsam sey“ (145), ist also dieser von der Feindseligkeit seiner Umwelt verursachten Befindlichkeit, passend zu seinem Schäferstand, immer wieder unterworfen. Inbegriff der Melancholie im pastoralen Ambiente ist „die Melancholische Schäferin Pamela/ die ihr sicherlich einbildete/ sie were das arme und in den letzten Zügen liegende Teutschland“, in Georg Philipp Harsdörffers und Johann Klajs *Pegnesischem Schäfergedicht*. Zit. nach: Mannack, *Die Pegnitz-Schäfer* (wie Anm. 19), S. 31.

sie ein kalter schweiß überlieff/ vnd sie stracks darauf in eine schmerzliche Schwachheit fiel [...]. (63)

Ihr anschließendes Fieber führt zu einer Kontroverse der Eheleute darüber, wer von ihnen den anderen überleben solle. „Damon behauptete [...] seine Meinung/ sie hingegen jhr einwenden.“ (65) Sie wird „darüber etwas vnwillig: Ach sprach sie/ das ist ein leydiger Trost/ Damon/ den du mir giebest. Woltestu mir das wohl gönnen/ daß ich dich überleben sollte?“ (65) Handelt es sich hierbei auch nur um ein Geplänkel der Liebenden aus beidseits bester Absicht, ist es doch eine Variante des Geschlechterkampfes und somit eine ernsthafte Beeinträchtigung des guten Klimas in ihrer Gemeinschaft. Druck im Schäfer-Milieu erwächst immer wieder aus Kleinigkeiten, wenn nicht gar Nichtigem, fällt aber in dieser Gattung umso mehr ins Gewicht. Vertrackterweise kann Zwang aus liebender Rücksicht resultieren. Die lebensweltliche Vorlage nimmt sich hier entgegen dem dämpfenden Zweck der Verhüllung übersteigernd aus. Dementsprechend kommt es genau ein Jahr nach der Hochzeit anlässlich einer notwendigen Reise Damons fast zum Zerwürfnis, weil Lisille argwöhnt, er wünsche ihre Begleitung nicht und schütze ihre Gesundheit und das Wohlergehen des Kindes nur vor. Dabei steckt er in einem Dilemma. „Von jhr zuscheiden bedünckte jhm eine wahre Vnmöglichkeit/ sie mit zu nehmen gefährlich zu seyn.“ (72)

Zwar nicht während der Fahrt des Trios, doch am Ziel tritt die befürchtete Bedrohung in Erscheinung. Sie tut es diesmal in gravierenderer Weise als in der Werbephase Damons. Was damals eher gesellschaftliche Behinderung, gleichwohl psychische Gewalt war, schlägt jetzt in offene Konfrontation um. Eine Zeitlang ist das Paar „bey den Leuten deß Orts zimlich beliebt/

ausser daß etliche rüdigie Schaff anfangen/ die Lisille/ als eine Fremde zuneyden/ vnd jhr Thun mit angeheffteten vngeräumten Deuttungen durch die Hechel zuziehen. Da muste jhre Gottesfurcht ein eusserlicher Schein/ jhr stilles Wesen eine Hoffart/ jhre Frömmigkeit ein Vnverstand/ vnd so fort alle jhre Tugenden eine Gleisnerey seyn. Viel ward jhr Schuld gegeben/ so jhr niemahls zu Sinn gestiegen. (79)

Obwohl diese Anschuldigungen nicht einmal einer Entgegnung der Eheleute wert sind, tun sie „der Lisillen sehr weh/ als die nicht gewohnt war sich in der Leuthe Mäuler herumb tragen zulassen.“ (79) Doch Damons halber will sie sich „darumb nicht zu tode bekümmern/ ob die vngeschliffene Zungen sich an mir abschleiffen. Wann das Grobe he-

runter/ werden sie doch endlich aufhören müssen.“ (81) Allerdings zieht ein noch „grösserer Sturm“ (81) auf; der Erzähler ist deutlich bemüht, eine Steigerung der Schicksalsschläge aufzubauen. Lisille kommt bei einem ihrer größten Wohltäter in den Verdacht, „ob hette sie der alten Gutthaten gantz vergessen/ weßwegen er [...] Erstlich von seiner Huld nach- vnd dieselbe je länger je mehr sincken/ ja den gefasten Argwohn zu letzt zu einem fast öffentlichen Widerwillen außschlagen ließ.“ (81–82) Da Lisille ihren Ehemann damit nicht behelligen will, belastet sie ihre Beziehung umso mehr. Damon erkrankt. Er leidet an „Flüssen vnd Schwachheiten [...] die jhn auch endlichen bettlägerig/ vnd so vnlustig machten/ daß er anfang deß Lebens fast verdrüssig zu werden.“ (106)

Zu diesem bisherigen Tiefpunkt kommt für Damon ein schwerwiegender Rechtshandel: „Der Cleomenes mit etlichen andern seinen Nachbarn hatten jhm eine schwere Rechtfertigung auffgeseylet“ (107), in deren „weitläufftige Händel“ er „ohn sein Verschulden“ und „wider seinen Willen“ (107–108) verwickelt wird. Dies widerfährt ihm, „der mit jederman gerne im Frieden lebte/ ja der die Einigkeit vnd Freundschaft vor sein anders leben hielt/ vnd nichts so sehr flohe/ als eben Zänckerey vnd Rechtsachen“ (108). Der Beklagte muss

[...] die Saumseligkeit deß Gerichts/ die Zanck- vnd Geldsucht der Vorsprecher vnd Anwälte/ die Steigerung der vngewöhnlichen Gerichtsgebühren/ vnd mehr andere Sechshundert Verdrüßlichkeiten erfahren vnd außstehen. Vnter welchen allen jhm diß noch am wehesten that/ wenn er die Verbitterung beederseits Gemüther von Tag zu Tage zunehmen sahe/ vnd seines theils nicht ohne Betrüb- nus selbst empfand. (108)

Dieser für die zeitgenössische Schäfer-Erzählung erstaunlich realistische Bericht, der die pastorale Einkleidung des narrativen Geschehens nahezu auf die bukolischen Namen reduziert, wird geradezu zum Sinnbild der von den Anderen gegen den – obendrein unschuldigen – Einzelnen immer wieder ausgehenden Gewalt. Deren hohes und intensives Ausmaß wird in der *Lisille* klar erkennbar. Es ist vorwiegend seelischer Druck, der sich demgemäß vornehmlich auf die Psyche des Opfers auswirkt. Materieller Schaden gesellt sich ebenso verheerend hinzu. Die Tiefe seines Leidens erstickt Damons Frohsinn und sogar seine künstlerische Kreativität:

Er grämte sich auch darüber so sehr/ daß ob er wohl von seiner Leibes Beschwehung endlich entledigt vnd wieder genesen/ bey jhm dennoch wenig

Freude/ vnd seine hiebevord gepflogene Freymütigkeit gar nicht mehr zu spüren war. Seine Lieder schwiegen. Seine Reimdichtung war auß/ vnd die Schallmey lag/ ich weiß nicht/ in welchem Winckel voller Staubs vnd von den Mäusen benagt. (108)

„[...] ein traurig Hertz/ vnd ein frölicher Gesang stimmen übel zusammen“, fasst Damon sein Befinden gegenüber Lisille prägnant zusammen. „Vnd welch Lied meinestu wol/ das mich zu frieden stellen solt?“ (108) schließt er eine rhetorische Frage an. Glücklicherweise lässt er ein, überdies sich selbst aufhebendes, Klagelied folgen:²²

Hab ich doch alle mein singen vergessen/
Weil mir die Sorgen das Hertze zerfressen.
Weil mich die Zäncker verfolgen vnd kräncken/
Kan ich an keine Musike mehr denken. (109)²³

-
- 22 Unter den inhaltlich korrelierenden Liedern, „die der Lisillen am angenehmsten sind“ (96), befindet sich das folgende: „Ach wie ist deß Menschen Leben | überall vmbgeben | Nur mit Weinen/ nur mit Klagen/ | Nur mit Trübsal/ Qual vnd Plagen/ | Biß jhn gar die Würme nagen.“ (94) – Der sich in der bewussten Widersprüchlichkeit abzeichnende Trotz Damons gegen die Gewalt der schadensstiftenden Anderen ist auch dem Lied Nr. XXVIII des Anhangs, „An die Spötter“, zu entnehmen. Die I. Strophe lautet: „Jhr Spötter/ wundert euch/ | Die ihr doch alles richtet! | Verstart nur Steinen gleich/ | Jhr die ihr das vernichtet/ | Was nicht von euch herkömt. | Jch weiß/ es deucht euch fremd/ | Daß ich noch Lieder schreibe/ | Wie der/ der erst anfeht/ | Und auf die Buhlschaft geht/ | Und daß ich immerzu noch meine Schertze treibe.“ (177)
- 23 Herbert Singer meint, der Abdruck der „Nachlese von Gedichten“ der Ausgabe von 1672 sei „wohl nur dem Erfolg des Schäferromans zu verdanken“. Singer/Gronemeyer, *Damon und Lisille* (wie Anm. 3), S. 224. Mit dieser Beurteilung scheint Damons ‚Geständnis‘ übereinzustimmen, „daß meine Poeterey schlecht ist/ und ieweiln die Gesetze der Teutschen Prosodien (als die sich auch bey mir noch nicht alle zur gnüg so zu reden legitimirt) mit fleiß überschreitet“ (132). Doch dieser Vorbehalt gegen literarische Neuerungen ist einmal mehr spielerisch gemeint, denn bis auf wenige Ausnahmen beherrscht Thomas die Opitzschen Regeln, und zwar sowohl im lyrischen Hauptkorpus seines Textes als auch in dessen Anhang. Mit Bezug auf die lyrischen Einlagen der Schäfer-Erzählung muss Singer denn auch zugestehen: „Ungeachtet der Demutsformel des Autors, daß er der deutschen Prosodie nicht recht mächtig sei, achtet er durchweg peinlich genau auf die richtige Versfüllung. Um die vorgeschriebene Silbenzahl einzuhalten, scheut er nicht Dehnungen [...], andererseits Elisionen [...]“. (226) Entsprechend professionell beendet Damon ein Gedicht mit folgenden Zeilen: „Nun will mein Reim nicht mehr | Sich lassen binden. | Der eylt zu sehr. | Der ander mit dem langen Fuß kann kaum das Ende finden.“ (115) – Vgl. in diesem Kontext: Klaus Haberkamm: „Von der Erden Himmel an.“ Zur ‚schrägen‘ Verszeile eines barocken Figuren-

Liebe der Gesang als solcher nicht Hoffnung durchblicken, hätte die gewaltsame Einwirkung der Gesellschaft die für einen Schäfer größtmögliche Katastrophe herbeigeführt. Und es gibt einen weiteren Trost für Damon, den die ‚Damenstrophe‘ des lyrischen Mottos dieser Studie bereithält: Lisilles unverbrüchliche Treue und Liebe. Eros gegen Gewalt!

V

Thomas betont in poetologischer Hinsicht, wie angedeutet, seine Ungebundenheit und verbrämt damit als Autor eines einzigen literarischen Werks nicht nur seine mangelhafte literarische Schulung. Immerhin wird er sich als in der Schäferdichtung seiner Zeit bewandertes Leser entpuppen. Er nimmt Unabhängigkeit zugleich inhaltlich, für seine Titelheldin, in Anspruch. Damit sind, ein erster Beleg für die Feinheit des Gewaltempfindens in dieser Schäferei, für Autor und Figur gewisse Zwangsmomente ausgeschlossen: „Denkt/ die Liebe der Lisillen/ | Und dann die Poeterey | Seyn von allen Regeln frey.“ (146) Die im Zeitalter der Regelpoetik bemerkenswerte Maxime wird durch einen Reflex auf den sich zu Lebzeiten des Autors abzeichnenden gattungstheoretischen Diskurs ergänzt, den über den Unterschied zwischen Geschichtgedichten und Gedichtgeschichten. In ihm manifestiert sich die reklamierte Freiheit, für die scheinbare Unentschiedenheit in der Genrefrage positiv gewertete Offenheit bedeutet, das Umgehen von Fixierung. Nebenbei bekennt sich Thomas auch zum gattungsüblichen Mischcharakter von gebundener und ungebundener Sprache, von Lyrik und Erzählung. Das Lesepublikum halte *Lisille*, plädiert er mit dem Nachdruck des Werkendes,

[...] vor ein Gedicht/ oder vor eine Geschicht/ dann beyderseits werdet jhr nicht weit vom Zweck schiessen/ wann jhr euch anders die Warheit mehrmals in jhrer neuen Tracht gesehen zu haben erinnert. Dann sie schämet sich fast länger bloß

gedichts“. In: *Critica Poeticae. Lesarten zur deutschen Literatur. Festschrift für Hans Geulen*. Hrsg. von Andreas Gößling und Stefan Nienhaus. Würzburg 1992, S. 57–73.

vnd nackend einher zugehen/ beginnt deßwegen zum öfftern einen Mantel vmb sich zu legen/ vnd das Angesicht mit einem dünnen Flohr zu bedecken. (124)²⁴

Am ehesten ummantelt das Gedicht die „Geschicht“, das Geschehene; die Fiktion somit das Reale. Um im Bild zu bleiben: Es wird das zarte und durchsichtige Gewebe des Flors zum Zwecke der Einhüllung der „Warheit“ dem schwereren Schleier vorgezogen. Die Verhüllungstechnik erreicht, will das besagen, nicht den Status und Intensitätsgrad der Allegorie – schon weil Gleichgewicht und Gleichberechtigung beider Elemente, Gedicht und Geschichte, bestehen bleiben. Der „Flohr“ bleibt transparent für das Dahinterliegende. Mit dieser Ästhetik bekennt sich der Autor zum Integumentum-Charakter seiner Schäferrei, falls dieser Terminus der Poetik des Mittelalters *faute de mieux* im 17. Jahrhundert bemüht werden darf. „Für eine Geschichte, die die gemeinte Wahrheit in eine Erfindung verhüllt“, führt Hennig Brinkmann zur mittelalterlichen Dichtungstheorie aus,

[...] verwendet Johannes von Garlandia in seiner ‚Pariser Poetik‘ die Bezeichnung: integumentum. Sie wird angewendet auf eine narratio obscura, die als Fiktion (fabula) oder als Tierfabel (apologus) zu erklären ist [...]. Das integumentum ist ein spezifisches Merkmal profaner Literatur; es unterscheidet sich von der [...] Allegorie der Heiligen Schrift dadurch, daß diese ihre Wahrheit

24 Johann Thomas' Wortlaut kommt der einschlägigen Passage in Johann Peter Titz' wegweisenden *Zwey Büchern Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642) nahe: Der Dichter sei bestrebt, „die Wahrheit nicht überall wie sie an sich selbst ist und gleichsam nackend vnd vnbeleidet fürzustellen, sondern zum offtern in allerhand anmuthige Fabeln vnd Getichte als schöne Decken vnd zierliche Tapeten einzuwickeln [...]“. Zit. nach: Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*. Bd. I. *Barock und Frühaufklärung*. Berlin, Leipzig 1937 (Grundriß der germanischen Philologie 13/1), S. 67. Generell bedient sich die Barock-Poetik bei der Erörterung der bukolischen Dichtung gern der Einhüllungs- und Bedeckungs-Metaphorik. So führt Georg Philipp Harsdörffer in seinem *Poetischen Trichter* (II, 12) (1653) unter Berufung auf „H. Au(g)spurgers Schäferey“ und die neuaufgelegte „Diana H. von Kueffsteins“ aus: „Ins gemein aber werden Hirtengedichte genennet alle die Geschichte/ welche theils hoher Personen Liebshändel unter verdeckten Namen beschrieben/ theils zu Traur- und Freudenbegängnissen mit sondern Erfindungen gewidmet seyn.“ Besonders unter dem Aspekt von *prodesse et delectare* erweise sich die Einhüllung als geeignet: „Wann in dem Hirtenspiel ein verborgner Verstand verhüllet/ so kan es nicht nur belustigen/ sondern auch lehren/ dahin der Poet billich zielen sol.“ Zit. nach: *Poetik des Barock*. Hrsg. von Marian Szyrocki. O. O. [Reinbek bei Hamburg] 1968 (Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 508/509 [Deutsche Literatur 23]), S. 149.

durch wirklich Geschehenes ausspricht, während das *integumentum* seine Wahrheit durch Erfindung ausdrückt [...].²⁵

Die mittelalterliche Definition deckt sich noch nach Jahrhunderten in allen wesentlichen Kriterien mit Johann Thomas' an ziemlich abgelegener Stelle und fast en passant formulierter Poetik in nuce. Sie erfasst damit nicht nur das Schäfer-„Gedicht“ der *Lisille*, sondern auch zahlreiche europäische Texte dieser Gesamtgattung aus der Frühen Neuzeit, die sich der pastoralen Einkleidung bedienen. Im Grunde trifft dies schon auf einen der Stammväter der Hirtendichtung, Vergil, zu, sofern seine *Bucolica* teilweise einen autobiografischen und politischen Hintergrund haben. Nach Hans Gerd Rötzer verschlüsselt beispielsweise Iacopo Sannazaro in seinem neulateinischen Hirtenroman *Arcadia* (1504) autobiographische Details.²⁶ Honoré d'Urfès einflussreicher Roman *Astrée* (1607–1627) sei „die pastorale Verkleidung des präziösen Lebens in den Salons“ mit ihrem Ideal der „honneste amitié“ (55). Einzelne Gesellschaftsschäfereien seien eine „bewußte Verkleidung der Sprachgesellschaften“ (55); im Bereich der Individualschäfereien bilde die Idylle „nur die leicht auflösbare poetische Verkleidung realer Konflikte“ (56). Offenbar kann der historische Terminus *Integumentum* die semantisch gleiche, doch unspezifische Metapher der Verkleidung und verwandte Bezeichnungen ersetzen, zumal die Paraphrase des gebildeten Autors Thomas symptomatisch dafür sein dürfte, dass die Poetik seiner Zeit keine adäquate Bezeichnung ausgebildet hat. Die Verhüllungs- bzw. Einkleidungsmethode wird weniger begrifflich als gattungsübergreifend in Metaphern und Allegorien erörtert, wie etwa die notorischen Pflaumen/- bzw. Pfirsich/Kern-Bilder belegen. Auch die ins Mantelfutter eingenähten Goldstücke im 17. Kapitel von Grimmselhausens *Continuatio*, vielleicht sogar die eingemauerten und geborgenen Schätze gehören in diesen Fundus. Das gleiche Defizit fehlender Nomenklatur kennzeichnet nach Ausweis von Rötzers gleichförmiger Wort-Häufung die moderne Literaturwissenschaft, ohne dass sie über die Hilfsmittel des Barocks verfügte.

Das konstitutive Strukturmerkmal vieler, wenn nicht aller Schäfereien weist Johann Thomas' *Lisille* umso mehr auf, als sie konkret eine autobiografische und in der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft

25 Hennig Brinkmann: *Mittelalterliche Hermeneutik*. Darmstadt 1980, S. 169.

26 Hans Gerd Rötzer: *Der Roman des Barock. 1600–1700. Kommentar zu einer Epoche*. München 1972, S. 47–48. – Weitere Belege aus diesem Text erfolgen mit bloßer Seitenangabe im Grundtext.

gewonnene „Warheit“ zu verhüllen und gleichzeitig zu offenbaren trachtet. Der kaschierte Inhalt des Werks besteht in der Werbung des schäferlich fikionalisierten Autors um Marie Elisabeth/Lisille von Bonn (Bohn), die Heirat und ihr Eheleben bis zum Tode der Frau im Kindbett 1664.²⁷ Dieses Substrat ist somit eine wichtige Bedingung der Möglichkeit von narrativer Gewalt in der idealtypisch zwangsfreien Idylle der Schäferei. Die relativ große Aufrichtigkeit des pastoral maskierten Schlüsselromans leistet einen entscheidenden Beitrag zum ‚umflorten‘ Realismus der Erzählung und beeinflusst die Darstellung von Erotik und Gewalt.

Nackten Realismus verpönt die Neuerungstendenz der deutschen Literatur nach dem jahrzehntelangen Krieg, die Thomas zu erkennen glaubt. Sie geht in dieser Hinsicht konform mit der Poetik gerade in den Jahren um den Friedensschluss in Münster, Osnabrück und Nürnberg. Die Wahrheit, stellt der Autor ja fest, „schämet sich fast länger bloß vnd nackend einher zugehen“, wie es ihr vor allem vom vergangenen martialischen Zeitgeist häufig genug aufgezwungen worden ist: „Dreymall sindt schon sechs jahr als vnser ströme flutt | Von so viel leichen schwer/ sich langsam fortgedrungen.“²⁸ Die neue, innovative Schreibpraxis, gibt der aufmerksame Beobachter zu verstehen, will sich endlich wieder den Luxus, besser: die Selbstverständlichkeit, angemessener, und das heißt: ästhetischer, Kleidung gönnen. Er zielt nicht zuletzt selbstreflexiv auf seine Schäferei und ihre leichte Verhüllung, das Integumentum, ab. Thomas hebt somit emphatisch eine ihn als Verfasser belastende Gewalt, den Druck der literarischen Blöße, auf, ohne auf die Wiedergabe der Realität verzichten zu müssen. In diesem Sinne entspringt die Verwendung des Integumentum einem feinen Empfinden für Dezenz; sie fördert nach Thomas' Ansicht exemplarisch das Wiedererwachen der Kultur des Dekorums nach der Verrohung des Krieges. Wenn der Autor also seinen Er-Erzähler, der integraler Bestandteil des Integumentum ist, um Nachsicht dafür bitten lässt, „Daß ich nach Poeten Art | Ziel und Maß hab überschritten“ (145), kann diese *captatio benevolentiae* nur als der schäferlichen Umgebung angemessene Koketterie ausgelegt werden.

27 Grimmelshausens und Thomas' Leben und literarisches Schaffen, zählt man die Fortsetzung der *Lisille* 1672 mit, laufen zeitlich praktisch parallel. Natürlich gehorcht der simplicianische Roman anderen literarischen Gesetzen als die Schäferei.

28 Andreas Gryphius: „Threnen des Vatterlandes/ Anno 1636.“ Zit. nach: Andreas Gryphius: *Sonette*. Hrsg. von Marian Szyrocki. Tübingen 1963 (Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 1), S. 48, Verse 10–11.

VI

Die *Lisille* als Integumentum hat nicht nur eine literatur- und werkimmanente, d. h. ästhetische, sondern auch eine soziale Funktion. Diese wird verständlich auf dem Hintergrund des Topos der spielerisch gespaltenen Intention des Autors, seine Lebensgeschichte zu publizieren und dabei anonym zu bleiben. Das Integumentum ermöglicht den Kompromiss, denn mit dieser Taktik kann Johann Thomas zweierlei zur gleichen Zeit bewirken: zum einen Beschwerde zu führen über erlittenen Druck durch die Anderen, wie ihn prägnant das Motto dieser Studie anklingen lässt: Nicht etwa ‚Kon-Stellationen‘, ‚Sternen-Aspecte‘, die die astrologiegläubige Epoche wie *Lisille* selbst²⁹ gern geltend macht, seien für ‚Damon‘ widriges Schicksal verantwortlich – „Menschen die seind es/ die quälen mein Leben [...]“ (109) Zum anderen schützt den Autor die pastorale Einkleidung davor, sich offen zu erkennen geben zu müssen und weitere Ressentiments oder gar Repressalien der Gesellschaft, besonders der „Neyder“ (109), auf sich zu ziehen. Dass die Anklagen des Genußtuung suchenden Anonymus wirklich die Schuldigen treffen, setzt dieser offenbar voraus, sonst wären seine Schutzvorkehrungen überflüssig. Per definitionem ist schließlich die Verschleierung, besser: Umflorung auch für jene halbwegs transparent, ohne jedoch entsprechenden Mutmaßungen über das Opfer sichere Anhaltspunkte zu liefern.

Diesen Komplex zu verdeutlichen, inszeniert die Schäferei einen ‚Disput‘ zwischen dem fiktiven Protagonisten Damon und der separat davon etablierten Erzähler-Figur. Sieht man von dem Spiel-Charakter der Auseinandersetzung ab, besteht kein spannungsfreies Verhältnis zwischen erzählter und erzählender Figur. Es kommt sogar zu einem kleinen Gewaltakt, bezeichnenderweise dem heftigsten körperlichen Angriff der gesamten Idylle. Das Moment der Aggression innerhalb der *Lisille* – deren Bewältigung der dargelegte artistische Aufwand dient – darf nicht unterschätzt werden.

Der Erzähler beendet die Schäferei nach der paradoxen Art des ‚zuständigen‘ Topos damit, dass er seine anhaltende Intention, Bericht zu erstatten, beteuert. Diese Maßnahme des Autors sorgt außerdem für eine weitere Schlusspointe jenseits der Nachricht, dass Damon und

29 Sie fragt Damon, ob er in seinem sorgenvollen Leben „die Sternen am Himmel umbwenden“ (109) könne.

Lisille eine Tochter geboren worden sei: „Nun wolt ich euch den weitem Erfolg/ vnd wie diese kleine Lisille mit grossen Freuden jhrer Eltern daher wuchs“, bedauert der Erzähler, „auch was sich bey vnserm Liebes-Paar mehr zugetragen/ erzehlen.“ (123) Damon aber habe sich heimlich hinter ihn gestellt, um herauszufinden, was er da schreibe,³⁰

[...] als er der Lisillen Namen auff dem Papier erblicket/ fährt mich vnversehen an/ vnd reißt mir die Feder auß der Hand. Was spricht er/ hastu von vns zuschreiben? Er griffe auch schon nach dem Papier/ vnd wolte dasselbe gar zerrissen haben/ wenn ich nicht darmit so geschwind in die Ficken gewesen. Wir schalten vns ein wenig/ vnd must ich jhm zusagen/ mich hinführo dieses Wercks zu enthalten. (123–124)

Diese lapidare Feststellung wäre das Ende der *Lisille*, folgte nicht noch die interessante Begründung Damons für seine entschiedene Anti-Haltung: „Dann sagte er/ ist es nicht genug/ daß wir vns sonst müssen richten lassen/ wenn wir gleich in vnserm Stande verborgen leben? Wilstu vns noch darzu auff den Schauplatz führen?“ (124) Damons engagierte Befürwortung der beidseitigen Zurückhaltung gibt unverkennbar den Standpunkt des Autors wieder. Sie ist vielschichtig. Sie bezieht sich zunächst einmal auf die soziale Situation des Betroffenen. Er möchte – und spricht für Lisille bzw. seine Ehefrau Elisabeth mit – das gemeinsame Leben unbehelligt verbringen, unterliegt aber gegen seinen Willen dem Richterspruch der Öffentlichkeit, die ungefragt urteilt und am liebsten verurteilt. Die Benutzung der Justiz-Metapher kommt einem massiven Vorwurf gegen die bedrückende Aufdringlichkeit der Gesellschaft gleich, zumal sich das Amtieren des Henkers mit ihr assoziiert. Die Mitmenschen, mit anderen Worten, üben eine gleichsam als brachial empfundene Gewalt gegen die Liebenden aus. Dabei hat das Paar seinerseits sich nichts zuschulden kommen lassen – so muss sie Figuren-Rede zweifellos interpretiert werden –, keinerlei eigenen Zwang, nicht einmal Gegendruck, gegen die Anderen ausgeübt. Das Gerichtsbild wird sogar fortgeführt und durch einen erbosten rhetorischen Gestus verstärkt: Ob der Erzähler Damon und Lisille etwa

30 Das hohe Maß an Diskretion, das der Erzähler augenscheinlich bis zu Ende – auch gegenüber dem Ehepaar – walten lässt, geht exemplarisch aus seiner verschmitzten Schilderung der Hochzeitsnacht hervor: Nachdem Damon seine Braut gerade gebeten hat: „Laß mich die Blumen/ ach laß mich den Mäyen | Deiner anmütigen Jugend erfreuen“ (37), zieht sich der Erzähler mit dem Eindruck zurück: „So ward es auch in der Kammer selbst gar still/ also daß ich mir anders nicht einbildete/ denn sie würden nun eingeschlaffen seyn.“ (37)

durch seine Indiskretion zusätzlich in die Öffentlichkeit zerrén, auf den Schauplatz führen möchte!/? Das Wort signifiziert nicht nur das Forum, den *locus publicus*, den der unauffällig lebende Teil des Schäferstandes bereits scheut, sondern den von der „Gemeine“ gerade des 17. Jahrhunderts errichteten und in der Regel weniger dem Vollzug der Gerechtigkeit als ihrem perversen Vergnügen dienenden Richtplatz. Von der Gesellschaft geht somit nach der Auffassung Damons eindeutig Gewalt aus.

Als Konnotation des Wortes Schauplatz schwingt zudem außer der basalen Idee des *theatrum mundi* die Bedeutung des Theatralischen mit und lässt sich auf die Szene des Streits zwischen Damon und dem Erzähler beziehen. Etwas theatralisch ist es schon, wenn der Autor zusätzlich zur sozialen Komponente die literarische in seine Schelte einbezieht. Der seinerseits, so die Implikation, ungestörte Anonymität genießende Erzähler wolle allen Ernstes seine Aufzeichnungen veröffentlichen und so das Schäferpaar weiterhin dem boshafte Gerede der Leute und Schlimmerem ausliefern. Damit wird er zum Komplizen der gefährlichen Öffentlichkeit gestempelt. Als ob diese aggressive Vorhaltung keine Gewalt darstelle, zumal unter Freunden, muss der Erzähler zu bedenken geben. Was hat der Autor gegen den Plan der Veröffentlichung? Schließlich ist er doch auf die Literatur als Medium seiner Zwecksetzung angewiesen. Er muss aus dem Widerspruch herausfinden, einerseits die Mitmenschen auf Grund ihrer Rücksichtslosigkeit gegen ihn abzulehnen und andererseits sie als Leserschaft zu brauchen, nicht zuletzt um gerade ihre Untugenden beanstanden zu können. Der Autor zieht folglich mit seiner komplexen Wortwahl ein kleines Spiel auf, durchschaut der Erzähler zusammen mit dem Leser. Bezeichnenderweise lässt er Damon nicht auf der Vernichtung des Manuskripts bestehen; mit dessen Verschwinden in der „Ficken“ hat es bei allem Zorn des Protagonisten sein Bewenden. Dabei gelingt Thomas ein treffendes, geradezu ostentatives Symbolum für sein dichterisches Verfahren des Integumentum: Die Handschrift befindet sich letztgültig in der Kleidungstasche – um eine solche kann es sich nur handeln –, der Text ist umkleidet. Johann Thomas äußert sich in der Literatur über die Literatur. Er bekennt sich entgegen seinem anfänglichen (Schein-)Widerstand nachdrücklich zu ihr als für die Öffentlichkeit taugliches Mittel, zu seiner Literatur in der Form des Integumentum. Er erteilt, analytisch betrachtet, dem Erzähler das Mandat, es ihm gleichzutun. Der kommt ihm nach, indem er das Bedürfnis des Liebespaares, im Verborgenen zu bleiben, nochmals betont und im Zuge dieser Bekräftigung den Titel als

das erste Wort des bukolischen Textes auch zu dessen letztem macht: „So thut dann vnd urtheilet/ was euch gefällt/ errathet oder doch verraethet nur nicht den Damon/ der durchauß nicht will bekant seyn/ vnd noch viel weniger die Lisille.“ (124) Mit dieser Arabeske überantwortet er die Schäfererei vertrauensvoll dem an sich ambivalenten, trotzdem benötigten Publikum. Der für Damon bzw. Thomas bedrohliche und doch unverzichtbare Rezipient der *Lisille* wird geradezu beschworen, die Schäfernamen der Protagonisten zu entschlüsseln, ohne freilich deren Identität zuverlässig zu lüften. Autor und Erzähler bauen auf die Funktionsweise des Integumentum, den von diesem produzierten narrativen Schwebestand.

Den versöhnlichen Ausgang der sich heftig anlassenden Kontroverse – zuerst habe er als Entgegnung auf Damons ungerechtfertigten Verdacht „einen kleinen Zorn wagen wollen“ (124) – betont der Erzähler in der Schlusspartie seines Textes und behält so das letzte Wort. Der offenbar gesellschaftlich traumatisierte, aber versöhnliche Damon hat keine Einwände mehr. Sein vermeintlicher Widerpart ist überzeugt, obwohl er

[...] von dem Damon schlechten Danck verdiene/ daß doch derselbe desto grösser seyn wird bey denen die sich mit einer keuschen Lieb ergetzen/ vnd ein Muster derselben/ oder auch vielleicht jhr eygnes Bildnus in dieser Histori als in einem Spiegel beschauen. (124)

Mit der Veröffentlichung der *Lisille* wird generöserweise das fehlbare Publikum belehrt und belohnt. Es erhält die Chance, sich in ihr im Wortsinne zu reflektieren, weil es sich als Ganzes oder in Teilen zum Guten gewandelt hat oder wandeln kann. Zeitgenosse und Heutiger können in dem bukolischen Text nicht nur eine vorbildliche Liebesgeschichte lesen und gegebenenfalls auf sich beziehen, sondern auch den Druck begreifen, der scheinbar harmlos von seinesgleichen auf harmonisch vereinte Mitmenschen ausgeübt wird.

HANS-JOACHIM JAKOB (Siegen)

Verführung und Grausamkeit in Johann Gorgias’ „Liebes- und klägliche[r] TraurGeschicht“ *Betrogener Frontalbo* (um 1670) im Kontext des Misogynie-Diskurses im 17. Jahrhundert

Ein alt Weib.

Alte Weiber sind die Sträuche, drauff für Zeiten Rosen stunden;

Ob die Rosen sind verblichen, werden doch die Dörner funden.

Friedrich von Logau: *Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend* (1654)

Medias in res. Bräuchte man noch Anschauungsmaterial, um diese nicht nur rhetorische Maxime zu erklären, so hätte man im Erzähleingang von Johann Gorgias’ „Liebes-“ und „TraurGeschicht“ *Betrogener Frontalbo*,¹ die vermutlich 1670 erschien, ein grandioses Beispiel.² In der Nähe eines Flusses beobachtet der Erzähler einen Mann, dessen ansehnliches Äußeres zunächst detailliert gewürdigt wird. Abgesehen davon schreit der Mann aus „vollem Halse“ (6) um Hilfe und entpuppt sich bei näherem Hinsehen als splitternackt und ist von großflächigen Wunden übersät. Die Auswaschung der Wunden im Fluss findet ihr jähes Ende durch die Ankunft einer alten Frau, für deren Beschreibung der Erzähler die rhetorischen Register unüberbietbarer Hässlichkeit genüsslich zieht.³ Diese groteske Allegorie aus Medusa – „ihre Haare

1 Für den Hinweis auf diesen Text danke ich Valentin Boor (Berlin), für den luziden Gedankenaustausch über Gorgias und die Satire im 17. Jahrhundert bin ich Peter Heßelmann (Münster) und Judit M. Ecsedy (Budapest) verpflichtet.

2 In der Folge zugrunde gelegte und zitierte Ausgabe: Johann Gorgias alias Veriphantor: *Betrogener Frontalbo. Galant-heroischer Roman aus dem 17. Jahrhundert*. Hrsg. mit einem Nachwort von Heinz Rölleke. Bonn 1985. Die Seitenangaben der Zitate finden sich in Klammern direkt im Fließtext. – Vgl. auch das überaus informative „Nachwort“ (S. 147–163).

3 Vgl. zur ikonographischen Tradition nur Marina Warner: *Altes Weib und alte Vettel: Allegorien der Laster*. In: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Hrsg. von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien 1994 (Literatur – Kultur – Geschlecht: Große Reihe 3), S. 51–63, hier S. 53: „Die äußere Gestalt des alten Weibes wurde als Allegorie unweiblicher Grenzüberschreitungen etabliert: Ungehorsam, Eigensinn, Zorn, Unverblümtheit und

zerstreute der Wind/ welche von weiten so spieleten/ als wenn sich Schlangen wickelten“ (7) – und Frau Welt hat sich zudem mit einem Kessel voll glühender Kohlen und mit einem Brandeisen bewaffnet. Ihres Mannes ansichtig geworden, beginnt sie ihn umgehend mit Kessel und Eisen in brutalster Manier zu malträtiert. Ihre dabei ausgestoßenen verbalen Invektiven lassen nichts Gutes ahnen: „Siehe ich wil dir deinen Kopff zerspalten/ und dein Gehirn in Butter rösten/ und solches den Hunden zu fressen geben: Denn über mich zu gebieten/ wil einem jungen Schelm/ als du bist/ übel anstehen.“ (9) Sie setzt die Flagellation immer noch mit unverminderter Härte fort, als der Mann bereits bewusstlos vor ihr auf dem Boden liegt. Neben den Prügeln verhöhnt sie ihn auch gestisch: „Nach diesen Worten hube sie ihren herumbhängenden Rock auff/ unter welchen sie des Mannes Hosen anhatte.“ (11) Und lässt die vorangegangene Gewaltorgie in der Ankündigung gipfeln: „Siehe/ du Huren-Jäger/ hier sind deine Hosen/ und wollen mir viel eher gebühren als dir. Und damit dieselben an allen vollkömlich seyn/ so wil ich sie bald durch deine Mannschafft bereichern.“ (11) Spricht es und schickt sich an, mit ihrem „Messer/ welches voller Rostes“ (11) ist, die Kastration vorzunehmen. Die Arbeit geht allerdings mit dem stumpfen Schneidewerkzeug unzureichend von der Hand. Dazu vermerkt der unüberbietbar zynische Erzählerkommentar: „die Weiber haben meistentheils solche übel-schneidende Messer/ weilen sie nicht recht wissen damit zu schneiden/ verderben sie selbige leichtlich.“ (11) An dieser Stelle beschließt der Erzähler einen Eingreifversuch. Er schnitzt sich einen Knüppel zurecht, schlägt die alte Frau damit nieder, hilft dem übel zugerichteten Mann auf die Beine und ermuntert ihn, der alten Frau seine Hosen aus- und selbst wieder anzuziehen. Spätestens an dieser Stelle fühlt man sich an das siebente Kapitel aus Grimmelshausens *Courasche* erinnert, in dem sich die Courasche „mit ihrem Leutnant umb die Hosen mit Prügeln“ schlägt.⁴ Mit einiger Mühe lässt sich

allgemeiner Mangel an Willfähigkeit gegenüber männlichem Geheiß und Begehrt (protestierend, nicht küssend).“ Vgl. dazu aus interkultureller Perspektive auch Mirosława Czarnačka: *Misogyne Lachgemeinschaft. Barocke Frauensatire im deutsch-polnischen Vergleich*. In: *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Stefanie Arend, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski und Dirk Niefanger. Amsterdam, New York 2008 (Chloe 40), S. 357–370.

- 4 Hans Jacob Christoffel von Grimelshausen: *Werke*. I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1992 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 46. – Vgl. auch die gesammelten Bild- und Textzeugnisse von Sigrid Metken: *Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols*. Frankfurt a. M., New York 1996; zu Grimelshausen S. 47–48.

der schwer verwundete Mann daraufhin zum Hause des Erzählers expedieren und verspricht, seine Lebensgeschichte zu berichten.

Auf noch nicht einmal zehn Seiten entrollt sich für den unvorbereiteten Leser an textlich hochgradig exponierter Stelle ein in Oppositionspaaren wie Schönheit und Hässlichkeit oder Wasser und Feuer angeordnetes Pandämonium von Qual und Grausamkeit, das selbst angesichts der wenig zimperlichen Gewaltdarstellungen etwa eines Grimmselshausen oder Johann Beer noch einige Schockwirkung entfalten kann.⁵ Provozierenderweise wechselt nach dem furiosen Erzähleingang die Geschwindigkeit der *narratio* völlig. Dolobert, so der sprechende Name des gepeinigten Mannes vom Fluss,⁶ der sich im weiteren Verlauf der Geschichte auch noch Frontalbo und Rodian nennen wird, berichtet zunächst von seiner Erziehung. Sein Vater namens Expertus Robertus, einer aus Johann Michael Moscheroschs *Gesichte Philanders von Sittewald* entlehnten Figur,⁷ entwickelt nur marginale pädagogische Ambitionen. So kann ihm seine Frau die Belehrung seines Sohnes aus der Hand nehmen. Ihre Instruktionen haben nur ein einziges Ziel: dem Sprössling so früh wie möglich Kenntnisse in handfester Galanterie einzubläuen, etwa „wenn man bey Jungfern wäre/ wohin man erstlich greiffen müsse.“ (19) Diese technische Ausbildung, für die Dolobert sowohl mit gleichaltrigen Mädchen als auch mit älteren Frauen als Trainingspartnerinnen in Kontakt gebracht wird, verfolgt in erster Linie den Zweck, ihn mit einer reichen Witwe zu verkuppeln. Insbesondere eine Witwe wisse sowohl seine amouröse Kunstfertigkeit als auch seine jugendliche Energie zu schätzen: „Denn darumb nehmen sich schon

-
- 5 Vgl. zur spektakulären Drastik der Eingangsszene auch Rölleke, Nachwort (wie Anm. 2), S. 152, außerdem Michael Keevak: Veriphantor's „Betrogener Frontalbo“ (c. 1670) and the Adress of Misogyny. In: *Germanisch-Romanische Monatschrift* N. F. 39 (1989), S. 424–439, hier S. 425. – Vgl. als Querschnitt zur Problematik der Gewaltdarstellung im Barock den Band: *„Ein Schauplatz herber Angst“. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Markus Meumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997.
- 6 Sprechende Figurennamen sind ohnehin ein organisierendes Prinzip des Textes. „Frontalbo“ lässt sich auflösen in „albus“ und „frons“, also sinngemäß in weißes Gesicht, ggf. ein Hinweis auf Frontalbos Attraktivität. Im übertragenen Sinne symbolisiert das blasse Antlitz aber auch Unschuld. Dolobert kann man sowohl mit „dolor“ – dem Schmerz, man vergleiche die einschlägige Eingangsszene – in Verbindung bringen als auch mit „dolus“, dem Betrug (wie im Titel des *Frontalbo*).
- 7 Zur Figur des Expertus Robertus bei Moscherosch vgl. Claudia Bubenik: *„Ich bin, was man will“*. Werte und Normen in Johann Michael Moscheroschs *„Gesichten Philanders von Sittewald“*. Frankfurt a. M. [u. a.] 2001 (Mikrokosmos 63), S. 63–67.

betagete Witwen junge Kerl/ damit sie ihnen ersetzen mögen den Mangel/ welche ihre verschickte Alten hatten einreissen lassen.“ (23)⁸ Eine ältere Frau mit dem wiederum sprechenden Namen Boniperdam soll Dolobert den letzten Schliff geben. Dolobert hat sich indes in die schöne und gleichaltrige Lydie, die sich später Orbella nennt,⁹ verliebt und brennt mit ihr durch – um eine betont altmodische Formulierung zu benutzen. Beide richten sich in einer bukolischen Idylle ein, die schnell durch den Tod eines gemeinsamen Kindes getrübt wird. Dolobert verdient den gemeinsamen Lebensunterhalt als fahrender Sänger im Umland. Beim Einkauf im nahe gelegenen Dorf erregt Lydie ihrer durchaus bäurischen Verkleidung zum Trotz die Aufmerksamkeit des Adligen Astarin, der sie zufällig kurze Zeit später wieder sieht und sie kurzerhand an seinen Hof entführen lässt. Astarins unselige Leidenschaft führt zum Konflikt mit der ihm zgedachten Braut Rosette, zu unzähligen Intrigen Astarins Lydie gegenüber und mittelbar zur kriegerischen Auseinandersetzung mit dem Landesfürsten, der die Verbindung zwischen Rosette und Astarin ausdrücklich vorgesehen hatte. Dolobert erregt bei seiner Suche nach Lydie indessen den Verdacht einiger Bauern, die ihn für einen Spion des Landesfürsten halten und ihn an Astarins Hof bringen, wo er festgesetzt wird. Durch seinen Gesang und auf verschlungenen Wegen finden Dolobert und Lydie wieder zueinander, planen ihre Flucht und setzen den Plan in die Tat um. Lydie lässt Astarin noch ein Abschiedsgedicht zukommen, nach dessen Lektüre er aus Gram verstirbt. Zwei Jahre leben beide nun glücklich und zufrieden in ihrer ländlichen Idylle. Bei einem müßiggängerischen Waldspaziergang begegnet Dolobert seiner Lydie, die er doch im Haus wähte. Nach der Rückkehr zu seinem Anwesen muss er feststellen, dass sich vor Ort eine weitere Lydie befindet. Die beiden Frauen streiten sich unverzüglich und auch tötlich: „denn sie schlugen sich/ daß es abscheulich anzusehen war.“ (98) Nach einigem Hin und Her beschließt Dolobert auf die Ratschläge der einen Lydie zu hören, und zwar die andere Lydie zu entkleiden und zurück in den Wald zu peitschen. Dolobert setzt den Ratschlag in die Tat um, die übel zugerichtete eine Lydie verstirbt im Wald, nicht ohne vorher ihrem Peiniger zu prophezeien, dass

8 Vgl. zur Kultur- und Sozialgeschichte des Witwenstandes die materialreiche Untersuchung von Britta-Juliane Kruse: *Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin, New York 2007.

9 Auch in diesem Fall ein sprechender Name: Orbella lässt sich in Bezug setzen zu „orba“ (verwaistes Mädchen) und „orbare“, jemanden der Eltern oder der Kinder berauben – genau das unternimmt Dolobert, wenn er mit Orbella flüchtet.

er seinen katastrophalen Irrtum erkenne, „ehe der dritte Tag vergehet.“ (105) Inzwischen hat sich in Doloberts Anwesen die andere Lydie in die eingangs geschilderte Allegorie der Frau Welt verwandelt und gibt sich als frühere Boniperdam zu erkennen, bei der Dolobert den letzten Teil seiner galanten Instruktionen erhalten hat. Tief resigniert begräbt Dolobert Lydie und lebt zusammen mit Boniperdam in der Furcht, sie werde ihn sonst „wegen des begangenen Mords gerichtlich verklagen“ (111). Boniperdam bürdet Dolobert die gesamte Hausarbeit auf und schlägt ihn regelmäßig, in der Nacht muss er ihr zu Willen sein. Als er ausgerechnet in dieser Hinsicht kaum hinreichendes Engagement an den Tag legt, hackt sie mit einer Sichel auf ihn ein. Dolobert flieht – hier schließt sich der Kreis zum Anfang – und wird vom Erzähler gerettet. Der Erzähler kommentiert die Geschichte mit einer umfangreichen *moralisatio* (114–119) und hängt noch ein zehnstufiges Regelwerk an, das die zunehmende Herrschaft der Frauen über ihre Männer sowohl erklären als auch unterbinden soll (119–139).¹⁰

Johann Gorgias (1640–1684), studierter Theologe, Mitglied des Elbschwanenordens unter dem Ordensnamen „Florindo“, 1665 *poeta laureatus*, 1679 Rektor des Gymnasiums in seiner Heimatstadt, dem siebenbürgischen Kronstadt.¹¹ Er publizierte unter Pseudonymen, besonders gerne unter dem Namen „Veriphantor“.¹² So erschienen vor dem *Betrogenen Frontalbo* im Jahre 1665 *Veriphantors Jungferlicher Zeit-Vertreiber* und *Veriphantors Buhlende Jungfer*¹³ und 1666 *Polian-dins Gestürztter Ehren-Preiß/ des hochlöblichen Frauen-Zimmers*, eine gegen Wilhelm Ignaz Schütz gerichtete Streitschrift, die sich noch am

10 Vgl. auch die Handlungsübersicht in dem immer noch grundlegenden, durch seine deutschnationale Diktion allerdings stellenweise beeinträchtigten Aufsatz von Egon Hajek: Johann Gorgias, ein verschollener Dichter des 17. Jahrhunderts. In: *Euphorion* 26 (1925), S. 22–49, 197–240, hier S. 221–228, und Rölleke, Nachwort (wie Anm. 2), S. 152–153.

11 Vgl. zur Biographie insbes. Hajek, Johann Gorgias, ein verschollener Dichter des 17. Jahrhunderts (wie Anm. 10), S. 24–32.

12 Auch dieser Name ist im Sinne der Figurenbezeichnungen ggf. als sprechender Name zu deuten. Eine Anlehnung an das Lateinische erscheint möglich („veritas“), interessanter ist aber die weitere Herleitung von „-phantor“ aus dem Griechischen: etwas wird ersichtlich, erweist sich oder es zeigt sich, es macht evident, es wird ersichtlich. Also „Veriphantor“ als die Person, die die Wahrheit aussagt oder verkündet.

13 *Jungferlicher Zeit-Vertreiber*: VD 17 23:244084Z; *Buhlende Jungfer*: VD 17 23:244088E (Exemplar Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), VD 17 1:668936P (Ausgabe von 1675, Exemplar der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin).

sinnvollsten im diskursiven Umfeld der *Querelle des femmes* verorten lässt.¹⁴ Nach dem *Frontalbo* veröffentlichte Gorgias noch *Der beneydete Veriphantor* (1670) und den Traktat *Kurze Rede eines Bauern* (1672).¹⁵ Der in der Literaturgeschichtsschreibung aus diesen Schriften gezogene Befund scheint eindeutig zu sein. Gorgias ist in den kaum noch wahrnehmbaren Randzonen der barocken Kulturhistoriographie verschrien als pathologisch anmutender Misogyn,¹⁶ in einem pejorati-

-
- 14 Leicht greifbar in der Edition: Wilhelm Ignatius Schütz: *Ehren-Preiß Deß Hochlöblichen Frauen-Zimmers*. Johann Gorgias: *Gestürztter Ehren-Preiß/ des hochlöblichen Frauen-Zimmers*. Hrsg. von Marion Kintzinger und Claudia Ulbrich. Hildesheim, Zürich, New York 2003. Vgl. auch die aufschlussreichen Ausführungen von Marion Kintzinger: Einleitung (S. V–LIX), zu Gorgias bes. S. XVI–XXXVII. Zu einer möglichen Verortung von Gorgias' Schriften in der *Querelle des femmes* vgl. Ursula Kundert: *Konfliktverläufe. Normen der Geschlechterbeziehung in Texten des 17. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2004 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 33 [265]), S. 117–119. – Aus der inzwischen unüberschaubar gewordenen Forschungsliteratur zur *Querelle des femmes* seien zur Einführung herausgegriffen: Claudia Opitz: Streit um die Frauen? Die frühneuzeitliche „Querelle des femmes“ aus sozial- und frauengeschichtlicher Sicht. In: *Historische Mitteilungen* 8 (1995), S. 15–27; Gisela Bock/Margarete Zimmermann: Die *Querelle des Femmes* in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung. In: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 2 (1997), S. 9–38 (mit ausführlichen Literaturhinweisen); über Jahrhunderte und Ländergrenzen ausdifferenzierend die Beiträge der Sammelbände: *Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne. Die Querelle des Femmes*. Hrsg. von Gisela Engel [u. a.]. Königstein/Ts. 2004 (Kulturwissenschaftliche Gender Studies 7), und: *Heißer Streit und kalte Ordnung. Epochen der ‚Querelle des femmes‘ zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Hrsg. von Friederike Hassauer. Göttingen 2008.
- 15 Dazu Horst Fassel: Johann Gorgias – ein Siebenbürger in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 36 (1987), S. 125–131, hier S. 128: „Inzwischen sind in Marburg zwei Erzählungen aufgefunden worden, die später geschrieben wurden als der *Frontalbo*: ‚Der beneydete Veriphantor‘ und ‚Kurze Rede eines Bauern‘.“ – Vom letzteren Text ist ein Abdruck relativ leicht zugänglich: [Johann Gorgias: *Kurze Rede eines Bauern*]. In: *Beiträge zur deutschen Kultur* 3 (1984), H. 1, S. 75–86.
- 16 Vgl. zunächst die Nachweise bei Fassel, Johann Gorgias – ein Siebenbürger in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts (wie Anm. 15), S. 131, Anm. 5–8. – Im genannten Tenor äußert sich Karl Kurt Klein: *Literaturgeschichte des Deutschlands im Ausland. Schrifttum und Geistesleben der deutschen Volksgruppen im Ausland vom Mittelalter zur Gegenwart*. Ergänzungsbd. zur 5. Auflage der „Geschichte der deutschen Literatur“ von Vogt und Koch. Leipzig 1939, S. 81: „Seine [Gorgias'] vier Romane [...], die allerdings alle unter Decknamen erschienen, entspringen einer krankhaften Feindschaft gegen das weibliche Geschlecht, das von Gorgias in der zotigsten Weise an den Pranger gestellt wird.“ – Kaum anders Ri-

ven Atemzug etwa zu nennen mit seinem Zeitgenossen Johann Beer, den Jörg Jochen Berns in einer unnachahmlichen Formulierung als „Frauenhasser von militanter Dummlichkeit“¹⁷ gebrandmarkt hat. Als anderes Extrem haben die Pioniere der regionalen Literaturgeschichte Siebenbürgens ausgehend von dem bahnbrechenden Gorgias-Aufsatz von Egon Hajek (1888–1963) aus dem Jahre 1925 besonders in den letzten zwei Jahrzehnten weit reichende Versuche einer Rettung, wenn nicht gar Aufwertung unternommen.¹⁸

chard Newald: *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 5. *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570–1750*. München 1951, S. 381: „Er [Gorgias] ist ein Hasser des weiblichen Geschlechts, ob aus eigenen üblen Erfahrungen, literarisch-mittelalterlicher Überlieferung oder engem Anschluß an die Wittenberger Theologen, ist nicht zu entscheiden.“ Sehr knapp Joachim G. Boeckh [u. a.]: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 5. *1600–1700. Mit einem Abriss der sorbischen Literatur*. Berlin 1963, S. 436: „In diesem Zusammenhang muß man auch Matthias Johnson, über dessen Leben wir nichts wissen, mit seinem Schäferroman ‚*Damon und Lisille*‘ (1663 u. 1672) sowie Johann Gorgias (1640–1684), einen Verächter der Frau, mit dem merkwürdigen, Phantastik und Realistik mischenden Erziehungsroman ‚*Der betrogene Frontalbo*‘ (um 1674) nennen.“ – Ebenfalls sehr punktuell Walter Engel [u. a.]: *Deutsche Literatur. Lehrbuch für die XII. Klasse*. Bukarest 1977, S. 173: „Ein Abenteurer, ANDREAS PINXNER, stützte sich auf französische Modelle, während der in Kronstadt geborene und später dort als Lehrer und Schulleiter tätige JOHANN GORGAS (1640–1684) selbst als Modell für Nachahmungen diente. Während eines mehrjährigen Aufenthalts in Deutschland stand er dem Elbschwanenorden nahe und veröffentlichte unter Pseudonymen viel gelesene, noch 1732 nachgedruckte und nachgeahmte Unterhaltungsromane, von denen allerdings die Zeitgenossen in Siebenbürgen keine Kenntnis hatten.“ – Und nochmals ein gutes Jahrzehnt später Helmut Arntzen: *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie*. Bd. 1. *Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert*. Darmstadt 1989, S. 239: „So vorsichtig der Literaturkritiker mit Psychologismen sein muß, beide Frauensatiren von Gorgias machen es doch wahrscheinlich, daß ihr Verfasser pathologische Züge hatte.“

17 Jörg Jochen Berns: Johann Beer, der Satiriker. In: *Beer. 1655–1700. Hofmusiker, Satiriker, Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof*. Hrsg. von Andreas Brandtner und Wolfgang Neuber. Wien 2000, S. 177–202, hier S. 190.

18 Vgl. etwa Fassel, Johann Gorgias (wie Anm. 15); Stefan Sienerth: Zum siebenbürgisch-deutschen Roman im Zeitalter des Barock. In: *Neue Literatur. Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der SR Rumänien* 38 (1987), H. 10, S. 31–40, H. 11, S. 63–71; auch in: ders.: *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa*. Bd. I. *Theoretische Reflexionen und Überblicksarbeiten. Beiträge zur deutschen Literatur in Siebenbürgen im 17. und 18. Jahrhundert und zur Geschichte der siebenbürgisch-sächsischen Germanistik*. München 2008 (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas (IKGS) an der Ludwig-Maximilians-Universität Mün-

Dem Vorwurf der Misogynie ist im Hinblick auf den *Betrogenen Frontalbo* nur schwerlich zu widersprechen. Bereits der Paratext „Titelbild“ spricht eine klare Sprache. An einem Fluss sieht man einen leidlich attraktiven Mann und eine beträchtlich unansehnlichere ältere Frau auf dem Boden liegend im Kampfe ineinander verkeilt. Der Mann liegt unten, die Frau oben – offensichtlich eine bildliche Anspielung auf den Erzähleingang. Die Frau hält die erhobene rechte Hand auf Hüfthöhe einer Teufels-¹⁹ oder Satyrfigur,²⁰ die links neben ihr steht. Die Figur hält wiederum mit der linken Hand eine Standarte, an die vier bannerartige Stoffbahnen gebunden sind, die Inschriften aufweisen. Die *inscriptiones* lauten von oben nach unten: „WAS SIE NICHT KAN | GEB ICH IHR AN | DER MÄNNER FEIND | DER WEIBER FREVND“. Im Hintergrund tanzen eine weitere teufelsähnliche Figur und ein Mann miteinander. Rechts von ihnen steht eine geflügelte Amor-Figur, die mit der Flöte für musikalische Begleitung sorgt. Am Bildrand sieht man eine Hütte in der Waldeinsamkeit stehen, gegebenenfalls ein Hinweis auf die bukolische Idylle von Lydie und Dolobert. Kaum weniger programmatisch gibt sich das Titelblatt:

VERIPHANTORS | Betrogener | FRONTALBO, | Das ist | Eine Liebes- und kläg- | liche TraurGeschicht/ | welche sich mit dem | FRONTALBO, | und der

chen. Wissenschaftliche Reihe (Literatur- und Sprachgeschichte) 112), S. 147–157; Hans Bergel: *Literaturgeschichte der Deutschen in Siebenbürgen. Ein Überblick*. Thaur ²1988, zum 17. Jahrhundert S. 37–47, zu Gorgias bes. S. 43–47; Stefan Sienerth: *Beiträge zur rumäniendeutschen Literatur*. Cluj-Napoca 1989, S. 116–138 („Kritik an den sittlichen Gebrechen der Zeitgenossen. Moralisch-satirische Romanschriften“); ders.: Andreas Pinxner, ein Zeitgenosse des Gorgias. Ein schlecht behandelte siebenbürgischer Barockautor. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 38 (1989), S. 278–284; ders.: Johann Gorgias und Andreas Pinxner. Zwei siebenbürgisch-deutsche Romanautoren im Zeitalter des Barock. In: *Siebenbürgische Semesterblätter* 5 (1991), H. 1, S. 1–13; *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848*. Halbbd. I. *Mittelalter, Humanismus und Barock*. Hrsg. von Joachim Wittstock und Stefan Sienerth. München 1997 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten 81), S. 199–288 („Literatur des Barock“), zu Gorgias Stefan Sienerth: *Gelegenheitsscheinnormale und Frivolität: die Romane von Johann Gorgias* (S. 279–282).

19 So explizit Rölleke, Nachwort (wie Anm. 2), S. 157.

20 Vgl. zum für die Satire konstitutiven poetologischen Signal des Satyrs die gesammelten Bildzeugnisse in dem nach wie vor grundlegenden Beitrag von Walter Ernst Schäfer: *Der Satyr und die Satire*. Zu Titelkupfern Grimmelshausens und Moscheroschs. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm. Bern, München 1972, S. 183–232.

schönen | ORBELLA, | begeben/ | Worinnen auch zu ersehen ist/ | wie es die Weibische Männer/ und | Männische Weiber zu machen | pflegen/ | Allen denen/ welche die Ver- | folgungen des Glücks und das ge- | fährliche Freyen noch nicht recht er- | lernet haben/ sich selbst zu rathen/ | hoch nützlich/ ergötzlich und | nachdencklich zu lesen. (unpag.)

In einer der eigentlichen Handlung voran gestellten und einer angehängten Textpassage, beide mit der Überschrift „An den Leser“ betitelt, wendet sich der Erzähler an den Rezipienten, um der didaktischen Nutzenanwendung des *Betrogenen Frontalbo* ergebnissichere Geltung zu verschaffen. Im Prolog (3–4) streicht der Erzähler nach einer gereimten *captatio benevolentiae* sofort seine nahezu sozialetisch anmutende hehre Motivation heraus, dem geneigten Leser eine Geschichte zu berichten, „welche noch heut zu Tage manchen wird belehren können/ wie er seine glückliche Ehe freudig soll fortsetzen.“ (3) Der Aufrechterhaltung der männlichen Dominanz gerade in der Ehe soll die vorliegende Schrift vorzüglich dienen: „Nichts kans schaden/ wenn gleich den Männischen Weibern die Flügel ein wenig beschnitten werden: Denn solcher massen haben wir uns nicht zu fürchten/ daß sie uns entfliegen solten.“ (3–4) Im Epilog (141–142) pocht der Erzähler nochmals auf die anschauliche Wirkung seiner negativen Anthropologie und akzentuiert angeblich bestehende gesellschaftliche Missstände: „Es ist in Teutschland so gemein/ daß es fast eine Schande zu sagen ist/ wie mächtig die Weiber herrschen.“ (141) Und wieder ist es die männliche Dominanz, die dadurch in akute Gefahr gerät: „Wenn es auch ohne der Männer mercklichen Nachtheil geschehe/ wolte ich gar nichts von denen Männischen Weibern geschrieben haben/ allein es ist fast auf das höchste kommen/ und werden die Männer bald ihr Männlich Recht verlieren/ im fall diesen Ubeln nicht abgeholfen wird.“ (141)²¹ Und so ist auch die Erzählung außerhalb der Paratexte mit offen misogynen Einschüben flächendeckend gespickt.

Eine weitergehende Zitatrevue könnte das innertextliche Referenzsystem noch weiter differenzieren, würde zur Erhellung des gesamten Misogynie-Diskurses im Barock aber wenig beitragen. Ohnehin sind zunächst methodologische Erwägungen nützlich, wie sie etwa Andrea

21 Vgl. als Perspektivierung des gesamten frühneuzeitlichen Diskurses aus der Sicht der *Zimmerischen Chronik* Gerhard Wolf: Starke Frauen – schwache Männer. Geschlechterrollen im Spannungsfeld der Diskurse. In: *Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke. Trier 2001 (Literatur – Imagination – Realität 28), S. 273–286.

Geier und Ursula Kocher an den Beginn ihres unlängst publizierten einschlägigen Sammelbandes gestellt haben.²² „Unsere zentrale Prämisse ist, dass misogynen Sprechen zu allen Zeiten in unterschiedlichen Diskursen eine ganz bestimmte Funktion zu erfüllen hatte und damit zur Ordnung und Hierarchisierung von Diskursen beigetragen hat“,²³ so Geier und Kocher. Die Historizität dieser Diskurse gilt es zunächst möglichst sachlich herauszuarbeiten: „Zudem kann es nicht darum gehen, Misogynie aus heutiger Sicht zu definieren, in vergangenen Epochen aufzuspüren und anschließend zu verurteilen.“²⁴ Auch präzise eingegrenzte Untersuchungsfelder sind entschieden zu bevorzugen: „Die Ausprägungen misogynen Sprechens sind, so die hier vertretene Auffassung, Konstrukte einer Sprechergemeinschaft, die zu jeweils bestimmten Zeiten in einzelnen Diskursen zur Abgrenzung und Selbstvergewisserung einer Gruppe sowie nichtsprachlicher Inszenierung gedient haben.“²⁵ Und als vorläufige operationale Setzung: „Die Misogynie an sich gibt es also nicht, sondern nur verschiedene Ausprägungen misogynen Sprechens.“²⁶ Diese instruktiven Vorüberlegungen reizen zur Verankerung des *Betrogenen Frontalbo* in einem historisch kleinräumig einzugrenzenden Diskursfeld, dessen mögliche Kartographierung Hajek bereits vor mehr als achtzig Jahren vorgeschlagen hat. Es handelt sich um anscheinend gut verkäufliche Texte von theologisch gebildeten Publizisten, die ihren Anschluss an die populäre Alamode-Kritik²⁷ mit massivem misogynen Einschlag verbinden. Zu nennen wären die anderen, in zahlreichen Auflagen publizierten Schriften von Gorgias ebenso wie Johann Balthasar Schupps *Corinna* (1660),²⁸ das

22 Andrea Geier/Ursula Kocher: Einleitung. In: *Wider die Frau. Zu Geschichte und Funktion misogynen Sprechens*. Hrsg. von Andrea Geier und Ursula Kocher. Köln, Weimar, Wien 2008 (Literatur – Kultur – Geschlecht 33), S. 1–19.

23 Geier/Kocher, Einleitung (wie Anm. 22), S. 3.

24 Geier/Kocher, Einleitung (wie Anm. 22), S. 3.

25 Geier/Kocher, Einleitung (wie Anm. 22), S. 4.

26 Geier/Kocher, Einleitung (wie Anm. 22), S. 4.

27 Vgl. zum Begriff äußerst kompakt Brigitte Badelt: Die Alamode-Kritik im gesellschaftlichen Kontext neu gelesen. In: *Frühneuzeit-Info* 7 (1996), S. 9–17.

28 Vgl. Gerhard Dünnhaupt: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock. Zweite, verbesserte und wesentlich vermehrte Auflage des Bibliographischen Handbuchs der Barockliteratur*. Tl. 5. Stuttgart 1991 (Hiersemanns Bibliographische Handbücher 9, V), zu Schupp S. 3847–3894, hier S. 3885, Nr. 77.4. – Vgl. zu Schupp als Satiriker Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*. Tübingen 1994 (Studien zur deutschen Literatur 132), S. 169–189.

Hochzeitsgedicht *Der Jungfrauen A. B. C.* (1661)²⁹ und der Traktat *Die Böse Sieben Von Welcher heute zu Tage die unglückseligen Männer grausamlich geplaget werden* (1662)³⁰ von Balthasar Kindermann, Joachim Rachels in der Folgezeit um ein Vielfaches erweiterte Sammlung *Teutsche Satyrische Gedichte* (1664),³¹ schließlich im weiteren historischen Umfeld auch noch bestimmte Epigramme aus Friedrich von Logaus Publikation *Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend* (1654), die in Gorgias' *Buhlender Jungfer* explizite Verwendung finden.³² Ein wichtiger Prätext, den man nicht im engeren Sinne der Misogynie-Mode zuschlagen kann, der als Strukturmodell der Lasterrevue und Laster satire aber sowohl großen Erfolg als auch beträchtlichen Einfluss auf die Literatur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbuchen konnte, waren Moscheroschs bereits erwähnte *Gesichte Philanders von Sittewalt*.³³ Dabei handelt es sich um Texte, die noch Helmut Arntzen im Rahmen seines weit gefassten Begriffs der Satire als eindeutig der satirischen Schreibart verpflichtete Publikationen interpretiert hat.³⁴ So konstituiert sich im Fahrwasser eines Bestsellers in dem Jahrzehnt zwischen 1660 und 1670 eine Reihe von Texten, die unterschiedliche Gattungen nutzt und sich der Herausstellung angeblich spezifisch weiblicher Laster verschrieben hat.

29 Vgl. Gerhard Dünnhaupt: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock. Zweite, verbesserte und wesentlich vermehrte Auflage des Bibliographischen Handbuches der Barockliteratur*. Tl. 3. Stuttgart 1991 (Hiersemanns Bibliographische Handbücher 9, III), zu Kindermann S. 2309–2325, hier S. 2315, Nr. 10.

30 Dünnhaupt, *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, Tl. 3 (wie Anm. 29), S. 2315, Nr. 12.1.

31 Vgl. Dünnhaupt, *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, Tl. 5 (wie Anm. 28), zu Rachel S. 3255–3266, hier S. 3258, Nr. 7.1.

32 Vgl. die Aufstellungen von Hajek, Johann Gorgias, ein verschollener Dichter des 17. Jahrhunderts (wie Anm. 10), S. 46–47.

33 Johann Michael Moscherosch: *Visionen De Don Quevedo. Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt*. Straßburg 1642 [Nachdruck Hildesheim, New York 1974], etwa das Kapitel „Venus-Narren“ (S. 89–125). Zu textlichen Korrespondenzen zwischen Gorgias und Moscherosch vgl. Hajek, Johann Gorgias, ein verschollener Dichter des 17. Jahrhunderts (wie Anm. 10), S. 203–205, 219–220. – Vgl. zu Moscherosch als Satiriker wiederum Trappen, *Grimmelshausen und die menippeische Satire* (wie Anm. 28), S. 189–201.

34 Arntzen, *Satire in der deutschen Literatur* (wie Anm. 16), S. 230–240, zu seinem Satirebegriff S. 1–17. – Vgl. zur poetologischen Diskussion über die Satire im 17. Jahrhundert auch Trappen, *Grimmelshausen und die menippeische Satire* (wie Anm. 28), S. 87–124, zur Kritik an Arntzens Satirebegriff passim.

Weitergehende Überlegungen zur Gattung des *Betrogenen Frontalbo* führen zunächst zu dem Befund, dass die Heinz Röllekes überaus verdienstvoller Neuausgabe vorangestellte Bezeichnung „Galant-heroischer Roman“ mehr Probleme aufwirft als löst. Ein galanter „Stil“ im Sinne der nach wie vor kanonischen Textsammlung von Conrad Wiedemann³⁵ oder eine galante Rhetorik im Sinne von Peter Hess³⁶ lassen sich im *Frontalbo* ebenso wenig fixieren wie das Diskursumfeld des interkulturellen galanterietheoretischen Austauschs mit Frankreich. Dieses Spezifikum wurde erneut in dem einschlägigen Tagungsband von Thomas Borgstedt und Andreas Solbach³⁷ sowie der jüngsten Untersuchung von Florian Gelzer herausgestellt.³⁸ Als einziger Anklang an galante Texte im weitesten Sinne bleiben im *Frontalbo* die beiläufige Abhandlung erotischer Materie insbesondere in der Erziehungszeit Doloberts und das Auf und Ab der Liebesgeschichte. Weitere, wenn auch andere Schwierigkeiten bereitet die Anwendung der Begrifflichkeit des heroischen Romans. Der einschlägige Merkmalskatalog, den Albert Meier aufgestellt hat,³⁹ lässt sich auf den *Frontalbo* kaum anwenden. Es gibt kein ausuferndes Figurenarsenal, das sich in unübersichtlichen Liebeshändeln oder im staatspolitisch-historischen Ränkeschmieden ergeht. Als Spurenelemente des heroischen Romans bleiben allenfalls die Auseinandersetzung zwischen dem Landesherrn und Astarin und der intrigante Kleinkrieg in der Dreieckskonstellation Astarin – Rosette – Lydie, womit der übliche Personalbestand des heroischen Romans auf ein absolutes Minimum verkürzt erscheint. Bedenkenswert erscheint hingegen die im Titelbild angedeutete verkaufsfördernde Be-

35 *Der galante Stil 1680–1730*. Hrsg. von Conrad Wiedemann. Tübingen 1969 (Deutsche Texte 11).

36 Peter Hess: Galante Rhetorik. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen 1996, Sp. 507–524.

37 *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*. Hrsg. von Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden 2001 (Arbeiten zur neueren deutschen Literatur 6), programmatisch bes. Thomas Borgstedt: „Du schickst mir einen brieff/ und greiffst mir nach dem hertzen.“ Hoffmannswaldau, die erotische Versepistel und der galante Diskurs (S. 13–39) und Andreas Solbach: Der galante Geschmack (S. 225–274).

38 Florian Gelzer: *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland*. Tübingen 2007 (Frühe Neuzeit 125). Vgl. als Problemaufriss insbes. die „Einleitung“ (S. 1–26).

39 Albert Meier: Der heroische Roman. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 2. *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von Albert Meier. München 1999, S. 300–315, 634–636, vgl. die Übersicht S. 303–304.

ziehung zur Satire, wobei allerdings die in den Poetiken häufig wiederholte Forderung, dass „Satiren lustig zu sein haben“,⁴⁰ in der vorliegenden „Liebes- und TraurGeschicht“ kaum Repräsentanz findet. Einen gattungstheoretisch einsichtigen Zugriff bieten dann durchaus der Schäferroman und das Schäferspiel für die kurzen Passagen einträchtigen Zusammenlebens der beiden Liebenden im ersten und letzten Drittel des *Frontalbo*. Das konstitutive poetologische Signal des Namenswechsels (Dolobert nennt sich Frontalbo, Lydie Orbella) findet hier Verwendung. Als narratives Modell für den ganzen Text bietet sich vielmehr eine Textsorte an, die Bernd Prätorius in seinem bislang wenig beachteten Lexikonartikel zu Gorgias bereits 1989 ins Feld geführt hat: „Die kurzen Erzählungen, die die Grenze des Obszönen nicht selten überschreiten, sind stets nur Exempel für den anschließenden moralisierenden Traktat.“⁴¹ Als ein Beispiel für eine zeitgenössische Exempelsammlung sei an dieser Stelle nur Georg Philipp Harsdörffers Anthologie *Der grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte* (1649–1650) genannt. Der typische Aufbau der Kurztexte bei Harsdörffer – Promythion, *narratio*, Epimythion mit *moralisatio* – spiegelt sich bei Gorgias mit massiv verstärkten Elementen besonders am Ende des *Frontalbo* wider. Die beiden mit dem Titel „An den Leser“ versehenen Paratexte stellen dabei Pro- und Epimythion dar. Die *moralisatio* erstattet der Erzähler zunächst in einer unmittelbar auf die Lebensbeichte des Dolobert bezogenen Kurzform (114–119). Darauf folgt die moralische Nutzenanwendung in größter Breite in Form der zehn Gebote des männlichen Machterhalts – das Regelwerk beansprucht nicht weniger als 14 % des gesamten *Frontalbo*. Zudem lässt sich mit Harsdörffers *Mord-*

40 Trappen, *Grimmelshausen und die menippeische Satire* (wie Anm. 28), S. 101. – Die Diskussion über normative und diskursive Satirekonzeptionen anhand des *Frontalbo* und der anderen genannten Texte wäre das Thema einer separaten Untersuchung. Vgl. daher als Ausgangspunkt die instruktiven Überlegungen von Silvia Serena Tschopp: Geschlechterkampf als Gesprächspiel. Frühneuzeitliche Ehe-satire im Spannungsfeld von Affirmation und Diskursivierung sozialetischer Normen. In: *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert* (wie Anm. 3), S. 430–463, die sich auf die einschlägige Flugblattliteratur beziehen.

41 Bernd Prätorius: Johann Gorgias. In: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 4. Hrsg. von Walther Killy. Gütersloh, München 1989, S. 269–270, hier S. 270. – Vgl. zur Textsorte des Exempels nur den jüngsten Sammelband: *Das Beispiel. Zur Epistemologie des Exemplarischen*. Hrsg. von Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethes. Berlin 2007 (*LiteraturForschung* 4), programmatisch bes. den einleitenden Beitrag von Stefan Willer / Jens Ruchatz / Nicolas Pethes: Zur Systematik des Beispiels (S. 7–59).

geschichten der zweite Teil von Gorgias' eigener Gattungsbezeichnung – „TraurGeschicht“ – weiter ausdifferenzieren. In der Erklärung des Frontispiz seiner Anthologie erteilt Harsdörffer der allegorischen Frauenfigur des Bildes das Wort: „Die Tragaedia/ oder das Traurgeschicht redet“. ⁴² Zumindest die zweite Textsorteneingrenzung Gorgias' lässt sich somit in Verbindung bringen mit Exempelsammlungen, die den *Tragica* zuzuordnen sind, die also mindestens für eine der handelnden Figuren schlecht ausgehen. Dass die Textsorte des Exempels in unterschiedlichen Verwendungskontexten wiederum auch und gerade im misogynen Schrifttum eine herausragende Rolle spielt, dürfte kein Zufall sein. ⁴³

Aber wie präsentieren sich nun die angeblich spezifisch weiblichen Laster im Text? Zunächst fällt auf, dass eine Figur von den Negativzuschreibungen weitgehend ausgeschlossen ist und vielmehr eine Muster-sammlung frühneuzeitlicher femininer Tugenden darstellt: Es ist Lydie. Ihrer physischen Attraktivität zum Trotz ist sie völlig uneitel und gewandt sich in ein unkleidsames Bäuerinnenkostüm. Sie hat ein einnehmendes Wesen und erweist sich an Astarins Hof als vorbildliche Verkörperung der *constantia*, die sich durch Astarins manipulative Strategien nicht beeinflussen lässt und mit unerschütterlicher Treue zu Dolobert hält. Im Haushalt legt sie sowohl in der bukolischen Hüttenidylle als auch an Astarins Hof großes Geschick an den Tag. Äußerst souverän ist ihre Planung und Durchführung der gemeinsamen Flucht mit Dolobert aus Astarins Machtsphäre. Boniperdam – die falsche Lydie also – ist nach ihrer Verwandlung als genauer Kontrast zu Lydie angelegt: Sie ist hässlich, zänkisch, von negativen Affekten (insbesondere der Wollust) restlos eingenommen, kommuniziert ausschließlich entweder mit verbaler oder physischer Gewalt und kümmert sich nicht um den Haushalt. Ausgerechnet dieser Aspekt lädt ein zu einem kurzen Blick in die zahlreichen normativ strukturierten Ehezuchtlehren der

42 Georg Philipp Harsdörffer: *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*. Hamburg 1656 [Nachdruck Hildesheim, New York 1975], unpag.

43 Vgl. zur Exempelliteratur mit misogynem Einschlag Elfriede Moser-Rath: Frau. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 5. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin, New York 1987, Sp. 100–137, hier Sp. 121–129; zu Tendenzen der Verselbständigung der vermeintlich eindeutigen Moral allerdings Manuel Braun: Unzuverlässige Zeugen. Exemplum und Geschlechterverhältnis im 16. Jahrhundert. In: *Scientia Poetica* 6 (2002), S. 1–27, weitergehend Andrea Sieber: *De claris mulieribus* oder das *misztuon* der Männer? Zur Transformation misogynen Lobes bei Heinrich Steinhöwel. In: *Wider die Frau* (wie Anm. 22), S. 281–301.

Frühen Neuzeit,⁴⁴ zumal Gorgias selbst in der ersten „An den Leser“-Passage auf die ehestabilisierenden Aspekte seiner Schrift hingewiesen hat. Als keinesfalls repräsentatives Beispiel sei hier nur Johann Fischarts *Ehzuchtbüchlein* (1578) herausgegriffen. Boniperdams Gebaren konstituiert sich in verblüffender Übereinstimmung mit Fischarts Negativkanon weiblicher Eigenschaften, die die eheliche Arbeitsteilung nachhaltig unterminieren. Auf Fischarts beiden ersten Plätzen stehen Arbeitsverweigerung und Wollust.⁴⁵ Dieser zweischneidigen allegorischen Darstellung gesellen sich weitere Frauenfiguren hinzu, die nicht eben positiv gezeichnet sind: Doloberts Mutter steht als Initiatorin für die verfehlte Erziehung, die Bauersfrauen sind neidisch und überzogen mitteilksam, Astarins Verlobte Rosette ist sowohl neidisch als auch intrigant,⁴⁶ lediglich die von Astarin Lydie zugeteilte Kammerzofe, die sich Knall auf Fall in Dolobert verliebt, fällt aus dieser Reihe heraus. Kaum besser sieht es allerdings mit den männlichen Figuren aus.⁴⁷ Do-

44 Angesichts der Uferlosigkeit und Vielfältigkeit des in Frage kommenden Materials sei hier nur verwiesen auf die einschlägigen Monographien und Sammelbände von Rüdiger Schnell: *Text und Geschlecht. Mann und Frau in Eheschriften der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Rüdiger Schnell. Frankfurt a. M. 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1322); *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen. Studien zu Eheschriften der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Rüdiger Schnell. Tübingen 1998 (Frühe Neuzeit 40); Rüdiger Schnell: *Frauentexte, Männerdiskurs, Ehediskurs. Textsorten und Geschlechterkonzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Frankfurt a. M., New York 1998 (Reihe „Geschichte und Geschlechter“ 23); ders.: *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*. Köln, Weimar, Wien 2002; zuletzt: *Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne*. Hrsg. von Rüdiger Schnell. Köln, Weimar, Wien 2004. – Vgl. auch den expliziten Anschluss an Schnell in der Studie von Kundert, *Konfliktverläufe* (wie Anm. 14), S. 13–14.

45 Vgl. zu Fischarts Traktat instruktiv Jan-Dirk Müller: Von der Subversion frühneuzeitlicher Ehelehre. Zu Fischarts „Ehzuchtbüchlein“ und „Geschichtsklitterung“. In: *The graph of sex and the German text: gendered culture in early modern Germany 1500–1700*. Hrsg. von Lynne Tatlock. Amsterdam, Atlanta 1994 (Chloe 19), S. 121–156, hier S. 133: „Im Verweigern der Arbeitsdisziplin werden alle bedrohlichen Ansichten von der Frau zusammengefaßt. Die ihr zugeschriebene sexuelle Unersättlichkeit – pièce de résistance misogyner Polemik – erscheint als eine für das Haus ruinöse Freß- und Verschwendungslust: Unablässig verleiht sie sich alles ein; sie ‚hat all ir staerk in dem mau!‘“.

46 Zu Rosettes verbalen Invektiven vgl. Kundert, *Konfliktverläufe* (wie Anm. 14), S. 165–166.

47 Vgl. dazu die Überlegungen von Horst Langer: „Weiber“-Schelte, „Weiber“-Lob. Zum Frauenbild in Prosaschriften von Moscherosch bis Beer. In: *Zeitschrift für Germanistik* N. F. 2 (1992), S. 355–366. – Vgl. zur ersten Hälfte des 17. Jahrhun-

lobert verharrt als ausgesprochener Antiheld in der Position weitgehender Passivität und wartet geduldig die Entscheidungen anderer ab – zumeist anderer Frauen. Sein Vater, der *Expertus Robertus*, ist in seinem Verhalten ähnlich, missbilligt zwar die Erziehungsideale seiner Frau, kann sich zu einem folgenreichen Eingreifversuch aber nicht durchringen. Astarin verkörpert schon fast idealtypisch das Bild des gewissenlosen Wüstlings, wobei die Zügellosigkeit seiner Affekte durch die immer wieder durchscheinende Liebe zu Lydie etwas gemildert wird. Die Bauern geben unbekümmert ihrer Xenophobie nach und liefern Dolobert ohne erkennbare Gründe an Astarin aus. Als einzige positiv gezeichnete männliche Figur bleibt der Erzähler übrig, der Dolobert rettet, ihn gesund pflegen lässt und zum Schluss ein ultimatives Bündel von Ratschlägen anbringen kann, wie dem männlichen Machtverlust Einhalt zu gebieten sei.

Ulrike Wels hat in ihrer Auslegung von Beers *Bestia Civitatis* (1681) die besonders misogyn anmutenden Passagen rückübersetzt in eine parabolische Vision über „Unglauben, mangelnde Frömmigkeit und Andacht“.⁴⁸ Gott ist auch im *Frontalbo* eine erstaunlich selten herbeizitierte Autorität – man denke nur an die ausgedehnten Berufungen auf die höchste Instanz etwa bei Harsdörffer oder Grimmelshausen.⁴⁹ Und so stellt sich die Textwelt des *Frontalbo* als narratives Konstrukt dar, in dem die zehn Gebote mit Füßen getreten werden und stattdessen die sieben Todsünden⁵⁰ grassieren, mithin zwei bewährte theologische

derts nach wie vor Eberhard Berent: Frauenverehrung und Frauenverachtung in der Dichtung des frühen Barock. In: *Studies in Germanic Languages and Literature*. Hrsg. von Robert A. Fowkes und Volkmar Sander. Reutlingen 1967, S. 21–34, und ders.: *Die Auffassung der Liebe bei Opitz und Weckherlin und ihre geschichtlichen Vorstufen*. Den Haag, Paris 1970 (Studies in German Literature XV), S. 139–149 („Vergänglichkeitsbewußtsein und Frauenhaß“).

48 Ulrike Wels: Die Funktion der Misogynie in Johann Beers Roman *Bestia Civitatis*. In: *Wider die Frau* (wie Anm. 22), S. 111–122, hier S. 119. – Vgl. ergänzend James Hardin: Johann Beer's *Der Politische Feuermäuer-Kehrer* and the Anonymus Novel *Der Ausgekehrte Politische Feuer-Mäuer Kehrer*: Contrasting Views of Woman in the German Novel of the late Seventeenth Century. In: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 488–502.

49 Kundert reklamiert allerdings doch eine theologische Ebene des *Frontalbo* und deutet Doloberts Bericht als Buße. Vgl. Kundert, *Konfliktverläufe* (wie Anm. 14), S. 226–229.

50 Vgl. als knappe Übersicht Alfred Bellebaum und Detlef Herbers: Die sieben Todsünden. Über Laster und Tugenden in der modernen Gesellschaft. Zur Begründung des Themas. In: *Die sieben Todsünden. Über Laster und Tugenden in der modernen Gesellschaft*. Hrsg. von Alfred Bellebaum und Detlef Herbers. Münster

Strukturmodelle, die auch in Exempelsammlungen extensiv Verwendung finden. Dolobert wird sofort unrettbar mit der Todsünde *luxuria* respektive *gula* infiziert, wobei diese für seine Erziehungsberechtigte nur Mittel zum Zweck ist, um eine reiche Witwe an Land zu ziehen – seine Mutter ist somit der Todsünde *avaritia* zuzuschlagen. Der Expertus Robertus fällt in seiner Unentschlossenheit der *acedia* anheim. Die Bäuerinnen reagieren auf Lydies Schönheit mit *invidia*, genauso wie Rosette, nachdem Lydie auf Astarins Schloss angekommen ist. Astarin ist sowohl der vergänglichen Qualität äußerlicher Schönheit verfallen als auch von *luxuria* und *gula* eingenommen. Die Maßlosigkeit seiner Leidenschaft für Lydie kennt keine Grenzen. Die Bauern verstoßen kurzerhand gegen das achte Gebot – Du sollst nicht falsch Zeugnis reden wider deinen Nächsten.⁵¹ Dolobert ergeht sich häufig in *acedia* – die falsche Lydie begegnet ihm bei einem Spaziergang. Diese allgemeine Trägheit steigert sich zur Trägheit des Herzens, wenn er in Erwägung zieht, sich eine der ständig zankenden Lydien vom Hals zu schaffen, „es wäre gleich die Rechte oder die Unrechte“ (100). Dabei macht er sich letztendlich des Verstoßes gegen das fünfte Gebot – Du sollst nicht töten – schuldig. Boniperdam ist als zentrale Allegorie negativer Verhaltensweisen gleich den Todsünden *acedia* (sie arbeitet nicht im Haushalt mit), *luxuria* und *gula* und besonders *ira* zuzuschlagen. Selbst die moralisch so makellos erscheinende Lydie interpretiert verblüffender Weise kurz vor ihrem Dahinscheiden ihr qualvolles Martyrium als Strafe für ein Vergehen gegen das vierte Gebot: „Ich habe gesündigt/ daß ich meine Eltern betrübet und mich habe entführen lassen.“ (103)⁵² Dem heiligen Sakrament der Ehe wurde sie ohnehin nie zuteil, Dolobert und Lydie wurden nie getraut. Die zehn Gebote des männlichen Machterhalts in der Ehe attackieren jegliche Form von Maßlosigkeit:

2007, S. 7–12. – Den Bogen zu Grimmelshausen schlägt Richard Erich Schade: Todsündendidaktik: On its Function in Representational and Literary Art (Hans Sachs, Heinrich Julius, Grimmelshausen). In: *Daphnis* 15 (1986), S. 551–584. Vgl. auch zum daraus folgenden Disput im gleichen Band der *Daphnis* Marian R. Sperberg-McQueen: The Seven Sins reconsidered: A Reply to Richard Schade's Paper on *Todsündendidaktik* (S. 585–588), und nochmals Richard Erich Schade: A Reply to the Reply (S. 589–591).

51 Die Nummerierung der zehn Gebote richtet sich nach der Reihenfolge in Martin Luthers *Kleinem Katechismus*.

52 Wiederum ein Hinweis auf ihren sprechenden Namen (vgl. Anm. 9).

Erstlich: Wenn die Männer die Weiber lieben als wenn keinen andere in der Welt mehr wären [...]. Zum Andern: Wenn die Männer die Weiber aller Arbeit überheben. [...] Zum Dritten: Wenn die Männer freywillig zugeben/ daß sie mit andern löffeln/ oder sie es einmahl haben zugegeben/ hernach hindern wollen. [...] Zum Vierdten: Wenn ein Mann der Frauen die Gewalt freywillig über sich giebet. [...] Zum Fünfften: Wenn einer eine haben muß/ und wenn es gleich was anders kosten solte. [...] Zum Sechsten: Wenn einer nicht Muths genug hat/ unnd nimmt eine mit grossen Gelde. [...] Zum Siebenden: Wenn eine Frau weiß daß ihr Mann mit andern zuhält. [...] Zum Achten: Wenn ein Weib aus Natürlicher Zuneigung zum herrschen Lust hat/ und ihr Mann ein Frembdling ist. [...] Zum Neundten: Wenn ein Weib mehr verstehen will/ denn ihr Mann. [...] Zum Zehenden: Wenn einer eine Doctorin/ usw. welcher doch nur ein schlechter Kerl ist/ heyrahtet [...]. (119–139)

Es gilt also das rechte Maß einzuhalten in der Liebeszumessung, in der ehelichen Arbeitsaufteilung, im Informationsfluss über außereheliche Beziehungen, in der freiwilligen Aufgabe von Machtansprüchen, in der freiwilligen Überantwortung von Hab und Gut, im Besitzgefälle zwischen Mann und Frau zugunsten des Mannes, überhaupt in der diskreten Handhabung außerehelicher Beziehungen, in der Unterbindung angeblich typisch weiblicher Herrschsucht, im weiblichen Bildungsbestreben und im Bildungsgefälle zwischen Mann und Frau zugunsten des Mannes. Und so reformulieren sich die Leitbegriffe Erotik und Gewalt, Verführung und Grausamkeit im Sinne einer simplen todsündendidaktischen Exemplarik: Verführung ist in *Frontalbo* kein galant-rhetorischer Regelkanon mit dem Zweck der Erlangung erotischer Gewährung, sondern Verführung zum Bösen, zur Todsünde Wollust. Mit größtmöglicher Grausamkeit wird dann das in die Tat umgesetzt, was unvermeidbar auf die Verführung folgt: ein mit perfider Brutalität geführter Geschlechterkampf, dessen makabre Horror-Höhepunkte mit einer versuchten Kastration (weibliche Gewalt) und einer letalen Auspeitschaktion (männliche Gewalt) erreicht werden.

Manchmal geben auch Buchbinder dazu Anlass, Literaturgeschichte zu schreiben oder umzuschreiben oder anders zu schreiben als bisher. Es dürfte sich nicht mehr ermitteln lassen, welcher Buchbinder mit welcher Absicht und auf welche Anweisung hin Clemens Brentanos Exemplar des *Betrogenen Frontalbo* – hier schließt sich der Kreis zum eingangs erwähnten Grimmelshausen – zusammen mit der *Courasche* in einen Band gebunden hat.⁵³ Dieser Umstand konnte bislang nur den

53 Vgl. den Hinweis von Heinz Rölleke: Zum Text. In: Gorgias, *Betrogener Frontalbo* (wie Anm. 2), S. 143–146, hier S. 143. Der Nachweis findet sich in: *Cle-*

Rang einer Marginalie am Rande der Publikationsgeschichte der im 20. Jahrhundert verschollenen und wieder gefundenen Ausgabe E^{2a} der *Courasche*⁵⁴ und eines *Frontalbo*-Auszugs mit dem Titel *Frontalbo und die beyden Orbellen* in Brentanos und Achim von Arnims *Zeitung für Einsiedler* im Jahre 1808 beanspruchen.⁵⁵ Hat besagter Buchbinder in Bausch und Bogen zwei Misogynie-Klassiker der frühen Neuzeit in einen Band geheftet, damit frühere Besitzer oder Brentano selbst nicht lange danach suchen mussten? Spekulationen erweisen sich als müßig. Interessant wäre allerdings angesichts des buchbinderischen Engagements die nochmalige Perspektivierung der *Courasche*, die zuletzt auf dem Kolloquium in Aachen 2002 dem Titel der Veranstaltung *Kontroversen um Grimmelshausens „Courasche“* in der lebhaften Diskussion der Beiträgerinnen und Beiträger offenbar voll gerecht werden konnte. Die Situierung der *Courasche* im Spannungsfeld von Misogynie und Emanzipationsbestreben – um eine Formulierung Ortwin Lämkes zu

mens und Christian Brentanos Bibliotheken. Die Versteigerungskataloge von 1819 und 1853. Mit einem unveröffentlichten Brief Clemens Brentanos. Hrsg. von Bernhard Gajek. Heidelberg 1974 (Beihefte zum Euphorion 6), S. 57, Nr. 206.

- 54 Vgl. bereits Jan Hendrik Scholte: Einige sprachliche Erscheinungen in verschiedenen Ausgaben von Grimmelshausens *Simplicissimus* und *Courasche*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* XL (1915), S. 268–303, hier S. 276–277. Auch in späteren Aufsätzen hat Scholte auf die zusammengebundenen Texte hingewiesen. – Die zu den Kriegsverlusten gerechnete Ausgabe E^{2a} wurde von Stefan Trappen und Hans-Henrik Krummacher in Krakau wiederentdeckt. Vgl. dazu den Kommentar von Dieter Breuer (*Grimmelshausen: Werke*, I. 2 (wie Anm. 4), S. 748). Dieses Exemplar ist auch in Dünnhaupts *Grimmelshausen-Bibliographie* verzeichnet. Vgl. Dünnhaupt, *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, Tl. 3 (wie Anm. 29), S. 1825–1851, hier S. 1840, Nr. 9.2.
- 55 *Zeitung für Einsiedler*. In Gemeinschaft mit Clemens Brentano herausgegeben von Ludwig Achim von Arnim bei Mohr und Zimmer Heidelberg 1808. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Hans Jessen. Stuttgart 1962, Nr. 11 vom 7. Mai 1808, Sp. 85–88 („Frontalbo und die beyden Orbellen. Organisches Fragment eines Romans vom Ende des 17ten Jahrhunderts“). Vgl. dazu auch das „Nachwort“ von Hans Jessen (S. 3–21), hier S. 12, explizit Heinz Rölleke: *Frontalbo redivivus. Ein Zeugnis für Jacob Grimms Mitarbeit an Arnims „Zeitung für Einsiedler“*. In: *Brüder Grimm Gedenken* 5 (1985), S. 60–67, außerdem Jakob Koeman: *Die Grimmelshausen-Rezeption in der deutschen fiktionalen Literatur der Romantik*. Amsterdam, Atlanta 1993 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 108), S. 448, und im Gesamtkontext der Barockrezeption im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert Dieter Martin: *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830*. Frankfurt a. M. 2000 (Das Abendland N. F. 26), S. 29 und S. 33.

benutzen⁵⁶ – lässt sich anhand der angeführten Texte von Gorgias, Logau, Schupp, Kindermann und Rachel weiter radikalisieren. Grimmelshausens Geschichte einer selbstbewussten Frau in Kriegszeiten erscheint fast wie eine Parodie auf die von grobkörniger Rhetorik gespeisten, grimmig-satirischen misogynen Invektiven von weitgehend humorlosen Männern. Oder verhält es sich in der historischen Chronologie im Hinblick auf Gorgias gerade umgekehrt, wird im *Frontalbo*, dessen genaues Publikationsdatum wir nicht kennen, mit allen Mitteln das Novum der weiblichen Selbstermächtigung zur Rede aus der *Courasche* wieder in die Schranken der männlichen Diskurshegemonie verwiesen? Gorgias' um absolute Ergebnissicherheit bemühte, dadurch um so übertriebener wirkende dreistufige *moralisatio* scheint ihre parodistische Übersteigerung wiederum in der „Zugab des Autors“ am Schluss der *Courasche* zu finden,⁵⁷ in der Philarchus Grossus von Trommenheim seinerseits sattsam bekannte misogynen Klischees aufeinander häuft – natürlich nur, um das den Frauen ausgelieferte männliche Geschlecht damit vor größerem Übel zu bewahren.

56 Vgl. zugleich als aktuelle Übersicht über die Forschung und als Einführung in den Text Ortwin Lämke: Grimmelshausens „Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche“. Frauenroman zwischen Misogynie und Emanzipationsbestreben? In: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Text+Kritik-Sonderband*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold unter redaktioneller Mitarbeit von Hans-Joachim Jakob. München 2008, S. 161–172.

57 Grimmelshausen, *Werke*, I. 2 (wie Anm. 4), S. 150–151.

DIETER MARTIN (Freiburg)

„Venus im Gesichte“ und „Mars im Herzen“.
Forcierte Affektdarstellung in Ziglers
Die Asiatische Banise

Der tyrannische Kriegsherr Chaumigrem, der in dem Erfolgsroman *Die Asiatische Banise* (1689) des Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen ein hinterindisches Reich nach dem anderen unterjocht, ist in Liebesdingen weit weniger geschickt. Das zeigt exemplarisch ein Brief, mit dem er Prinzessin Higvanama zu einem Krankenbesuch auffordert:

Schönste Princessin!

Ich weiß nicht/ ob ich die Götter/ als den Ursprung ihrer überirrdischen Schönheit/ oder dero angenehmen Geist/ welcher mich durch anmuthigste Geberden versteinerte/ die Qvelle meines Jammers nennen/ und mich über ihre Grausamkeit beschweren soll. Ich will nicht gesund hier in meinem Siechen-Bette liegen/ wo ich nicht bey Henckerholen geschworen hätte/ als ich sie im Garten lautenieren sahe/ es wäre ein Gespenst/ indem unmöglich solche Entzückungen von einem blossen Menschen herrühren können. Princessin/ ich will versinken/ wo ich nicht von derselben Stunde an bey mir beschlossen/ selbte mit meiner Liebe zu beseligen. Ich versichere sie/ daß Himmel und Hölle/ meinen Vorsatz zu stören/ viel zu ohnmächtig sind. Durch mich soll ihr Haut erhöhet/ und sie glücklich werden. Sie befehle nur/ schönster Rubin meines verliebten Hertzens/ welches von denen neunten/ dem Reich Pegu unterworfenen Königreichen/ ihr am besten anstehet/ so will ich als ein Blitz mich dahin begeben/ die Städte verbrennen/ das Land verwüsten/ und die Crone desselben Reiches zu dero Füßen legen; denn ich versichere/ ob zwar Venus mir im Gesichte sitzt/ so herrschet doch Mars im Hertzen. Ich liege hier/ als ein armer Wurm/ aus blossem Erschrecken vor dero verstelltem Eiver/ mit welchem sie mir bey erster/ von den Göttern versehenen/ Zusammenkunfft im Garten so entsetzlich vorkam: Die Zuentbietung aber ihrer Gnade und Versicherung ihrer Liebe wird meine Gesundheit eher befördern als das stärckste Vomitiv der Königl. Leib-Aertzte. Es reisset mich hefftig im lincken Schenckel/ wobey sich auch ein Durchfall befindet; allein ihre Huld kan mich heilen/ und allen Schmerzen vertreiben.

Was den Willen ihres Königl. Herrn und Vaters anbelanget/ davor lassen sie mich sorgen. Es wird ihm die höchste Freude und ihr die gröste Ehre seyn/ wenn man sie eine Gemahlin des allgemeinen Erlösers und Sieges-Fürsten von Ava begrüßen wird. Adieu/ meine künftige Vergnügung! Und wo es nicht zu

ablegen/ so wird dero persönliche Besuchung in meiner Schwachheit vor ein sonderbahres Liebes-Zeichen von mir erkannt werden. Dero
Liebenswürdiger

Chaumigrem.¹

Der sich abschließend als „liebenswürdig“ titulierende Chaumigrem, der die Prinzessin mit Hinweis auf das mutmaßliche väterliche Einverständnis um ihre „persönliche Besuchung“ bittet, entlarvt mit diesem Schreiben sein ohne Zweifel mangelhaftes Takt- und Stilgefühl. Als vermessen muss zunächst schon erscheinen, dass Chaumigrem, der sich zwar der Gunst des „mehr tadel- als lobwürdige[n]“ Königs Dacosem erfreuen kann (AB 58/43), aber doch als keineswegs gleichrangiger Graf aus zweifelhaftem Geschlecht gelten muss, eine wenig diplomatische Heiratspolitik betreibt. Jedes Maß verfehlt Chaumigrem auch darin, dass er der Prinzessin offenbar unterstellt, sie erwidere sein Begehren und habe ihn bei ihrer „Zusammenkunfft im Garten“ bloß aus „verstelltem Eiver“ abgewiesen, sei aber im Grunde ganz einverstanden, durch Chaumigrem „glücklich“ zu werden und sich von seiner „Liebe [...] beseligen“ zu lassen. Schließlich und vor allem versagt Chaumigrem als Briefschreiber: Die Konvention eines höflich-höfischen Liebesbriefes, der – wie der Briefwechsel zwischen dem heroischen Paar Banise und Balacin (AB 310–314/171f.) – womöglich in Versen abzufassen wäre,² jedenfalls aber einen sicheren Umgang mit

- 1 Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen: *Die Asiatische Banise/ Oder Das blutig- doch muthige Pegu/ Dessen hohe Reichs-Sonne bey geendigtem letztern Jahr-Hundert an dem Xemindo erbärmlichst unter- an dem Balacin aber erfreulichst wieder aufgehet. [...] Alles in Historischer/ und mit dem Mantel einer annehmlichen Helden- und Liebes-Geschichte bedeckten Wahrheit beruhende. [...]* Leipzig 1689, S. 91–93. Im Folgenden zitiere ich mit der Sigle AB im laufenden Text nach dem Wortlaut des Erstdruckes, gebe aber (der leichteren Zugänglichkeit halber) jeweils die Fundstelle in der graphisch modernisierten Ausgabe von Pfeiffer-Belli (Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen: *Asiatische Banise. Vollständiger Text nach der Ausgabe von 1707 unter Berücksichtigung des Erstdrucks von 1689. Mit einem Nachwort von Wolfgang Pfeiffer-Belli.* München 1965, hier S. 61–62) zusätzlich mit an. Gemeinsam mit Werner Frick und Karin Vorderstemann bereite ich derzeit eine kritische und kommentierte Neuausgabe der *Banise* vor.
- 2 Zur Gattungstradition vgl. Heinrich Dörrie: *Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung.* Berlin 1968, und zuletzt Thomas Borgstedt: „Du schickst mir einen brief/ und greiffst mir nach dem hertzen.“ Hoffmannswaldau, die erotische Versepistel und der galante Diskurs. In: *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochen-schwelle.* Hrsg. von Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden 2001, S. 13–40.

der barocken Rhetorik und Liebesmetaphorik zeigen müsste, ignoriert Chaumigrem völlig. Zwar setzt er das übliche Bildarsenal durchaus ein: von der „überirdischen Schönheit“ über die Bezeichnung der Geliebten als „schönster Rubin“ bis hin zu der durch sie bewirkten ‚Versteinerung‘. Das rhetorische Aptum indessen verfehlt Chaumigrem, indem er das hochgeschraubte, bildhaft-uneigentliche Sprechen von seinen Liebesqualen immer wieder körperlich konkretisiert und im niederen Ton konterkariert: so mit seinem unbeherrscht eingestreuten Fluch vom „Henckerholen“, und so mit seinem indezenten Verweis auf das von „Durchfall“ begleitete Gliederreißen im „lincken Schenkel“.

Dass „Mars“ in seinem „Hertzen“ herrscht, glaubt man dem bramabasierenden, „Himmel und Hölle“ in die Schranken fordernden Chaumigrem weit eher, als dass ihm „Venus im Gesichte“ sitze – bestenfalls handelte es sich um eine grotesk verzerrte und ganz auf körperliche Begierden reduzierte Figuration der Liebesgöttin. Bestimmt sagen lässt sich aber, dass der Tyrann in seinem zur unfreiwilligen Karikatur geratenen Liebesbrief vergeblich dem Ideal einer heroisch-erotischen Synthese nacheifert. Einen harmonischen Ausgleich von Heros und Eros repräsentiert Chaumigrem gerade nicht, und genau dies bedingt sein Scheitern nicht nur auf dem Feld der Liebe, sondern schließlich auch auf dem politischen Schlachtfeld der Macht. Dieses Missverhältnis von Mars und Venus gestaltet Zigler, so möchte ich zeigen, in einem forcierten Widerstreit heroisch-erotischer Affekte. Geht Chaumigrem im Kampf der von ihm nicht beherrschten Leidenschaften unter, so rückt der Roman zwar auch die positiv bewerteten Heldinnen und Helden in das heftige Spannungsgefüge zwischen Mars und Venus, lässt sie aber gerade umgekehrt einen politisch erfolgversprechenden Ausgleich des Erotischen mit dem Heroischen erlangen.

Um den Widerstreit heroisch-erotischer Affekte erzählerisch zu inszenieren,³ setzt Zigler auf eine bild- und metapherngesättigte, abwechs-

3 Zum Thema vgl. zuletzt Peter Rau: *Speculum amoris. Zur Liebeskonzeption des deutschen Romans im 17. und 18. Jahrhundert*. München 1994, S. 134–180, und Irmgard Wirtz: Galante Affektinszenierung im spätbarocken Roman. Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausens *Asiatische Banise*. In: *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*. Hrsg. von Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden 2001, S. 331–345, deren Analyse unter dem Aspekt des ‚Galanten‘ mir allerdings von problematischen Prämissen auszugehen und zu nicht recht nachvollziehbaren Differenzierungen zu kommen scheint. Zigler verfolge, so Wirtz, „keinen politischen Zweck“ und setze daher andere „Akzente“ als eine ‚galante Rhetorik‘, welche die „disziplinierte Kontrolle der Affekte“ als „Voraussetzung des politisch klugen Handelns“ betrachte; Ziglers Affektdar-

lungsreich perspektivierte Darstellungsweise und auf eine ganze Skala wirkungsvoller Effekte, die von grotesker Komik bis zum Schauer exotischer Gewaltorgien reicht. Eine unterhaltsam-fesselnde Vielfalt der Affektdarstellung, die bis weit ins mittlere 18. Jahrhundert ihre Leser fand,⁴ erzielt Ziegler, indem er mehrstimmig erzählt und die Imaginationskraft des Lesers mit einem fremdkulturellen Bildreservoir anfeuert, das er intensiver Quellennutzung dankt.⁵ Zur Mehrstimmigkeit des Erzählens trägt entscheidend bei, dass Ziegler sein Personal narrativ stärker individualisiert, als dies zumindest im hohen Barock-

stellung sei vielmehr als „Poetik der Galanterie“ zu begreifen (S. 345). Weder scheint mir das Paradigma des ‚Galanten‘ wirklich fruchtbar für die Analyse der *Banise* zu sein, noch ist es richtig, wenn Wirtz in Weiterführung der älteren Studie von Hans Geulen: *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock*. Tübingen 1975, S. 117–139, behauptet, dass die „fiktionale Welt [...] den Vollzug der göttlichen Providenz [...] in einer eher grotesken als heroischen Geste nur knapp noch herstellen“ könne, ja dass „die göttliche Providenz“ die „Erfüllung des teleologischen Versprechens [...] nicht mehr herbeizuführen“ vermöge (S. 334 und 344). Von einer grundsätzlich ironisierenden Brechung der providenziell geordneten Welt des Romans kann aber keineswegs die Rede sein. Vgl. dazu die Analyse von Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tl. 1. Tübingen 1988, S. 25–73, der vor dem Hintergrund der von Ziegler benutzten historiographischen Quellen zeigt, dass im Roman zwar das Walten der Vorsehung für die Helden selbst lange uneinsehbar und unverständlich bleibt (so etwa für Balacin der ihm auf den Weg gegebene Orakelspruch), dass „das Dasein der transzendenten, alles Geschehen dirigierenden providentiellen Instanz selbst“ aber prinzipiell „unbezweifelt [...] bleibt“ (hier S. 45). Und auch das Politische dürfte für Zieglers Romankonzeption weitaus mehr Gewicht haben, als Wirtz meint. Vgl. dazu allgemein Stefan Metzler: *Feder und Schwert. Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausens Asiatische Banise als Problem adliger Schreibtätigkeit*. Diss. [masch.] Wien 1999.

- 4 Zur Rezeption vgl. Hans Kuhnert Kettler: *Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment 1700–1750. Studies in the Determination of a Literary Period*. Cambridge [1943], hier S. 95–120, Volker Meid: Zieglers „Asiatische Banise“ 1689 und 1788. Zur Wirkungsgeschichte des Barockromans. In: *Argenis* 2 (1978), S. 327–340, und Dieter Martin: *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830*. Frankfurt a. M. 2000, bes. S. 402–423. Weitere Zeugnisse für die ganz außerordentlich breite Rezeption des barocken Bestsellers bietet die Homepage unseres DFG-Projekts: <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/forschung/banise>, Abruf 06.07.2009.
- 5 Vgl. die bislang noch nicht übertroffenen Zusammenstellungen bei Wolfgang Pfeiffer-Belli: *Die Asiatische Banise. Studien zur Geschichte des höfisch-historischen Romans in Deutschland*. Berlin 1940.

roman vorgegeben war.⁶ So spricht nicht nur Chaumigrem eine eigene, wie gesehen symptomatisch selbstentlarvende Sprache. Für das Romanganze prägender noch ist der Individualstil, den der Romancier der Dienerfigur Scandor verleiht – prägender deshalb, weil der schelmisch-verschlagene Scandor größte Teile der ersten Romanhälfte als rückblickender Binnenerzähler vorträgt⁷ und sich dabei eines spezifischen, ebenso kreatürlich-derben wie anschaulichen Stils bedient, der schon beim romaninternen Publikum seine Wirkung nicht verfehlt.

Aus Scandors Munde stammt nämlich auch die Erzählung von Chaumigrems ungehörigem Eindringen in die Privatsphäre der Prinzessin, bei der er sich die im zitierten Brief nur mühsam kaschierte Abweisung einhandelte. Hier kontrastiert Scandor zunächst das ungleiche Paar, indem er die Prinzessin in gut petrarkistischer Manier aus „Kohl-schwarzen natürlichen Locken“, „Rosen-gleichen Wangen“, „Corallen-Farbene[n] Lippen“, „schneeweisse[m] Hals“ und „alabasterne[n] Berge[n] der Liebe“ zusammensetzt, bei welchen letzteren er sich ein affiziertes „ach ich werde selbst verliebt“ nicht versagt (AB 81/55f.), und diesem idealen Frauenkörper die unförmige Gestalt des übelriechenden Tyrannen gegenüberstellt, dessen Kopf „von einer ungewöhnlichen Grösse“ war, aus dessen Gesicht die übermäßig große Nase so hervorragte, „daß es schien/ als ob der Kopff ein kleiner Anhang von der Nase wäre/ welche noch darzu durch so eine unanständige Krümme verstellte war/ daß sie wie ein Sebel/ dessen Spitze gleich auff die Unter-Lippe traff/ über dem Maule hieng“, und dessen „Augäpfel man vor den überhangenden rothen Augbraunen nicht wohl erkennen konte: von welcher Farbe auch ein dünner Bart um die Angel-weite Lippen gesäet stund [...]: in Summa/ es war ein recht Crocodil der Liebe/ und eine Mißgeburt der Affection“ (AB 82f./56f.).⁸

6 Zur Ausdifferenzierung des Erzählens im Spätbarock vgl. Jürgen Mayer: *Mischformen barocker Erzählkunst. Zwischen pikareskem und höfisch-historischem Roman im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts*. München 1970.

7 Hilfreich ist die präzise Analyse der Erzählkonstruktion von Eva-Maria Schrammek: *Die Komposition der „Asiatischen Banise“ von H. A. von Ziegler und Klipphausen*. Diss. [masch.] Wien 1971.

8 Zur Gestalt des Chaumigrem vgl. zuletzt die (allerdings unzureichenden, schon an einer stimmigen Wiedergabe des Romaninhalts scheiternden) Ausführungen von Roberto De Pol: Böse und hässlich. Bemerkungen zur Typologie des Gegenspielers in Heinrich Anshelm von Zieglers Asiatischer Banise. In: *Juni. Magazin für Literatur und Politik* 24 (1996), S. 110–121. Ungleich sachgerechter dagegen die Analysen bei Rau, *Speculum amoris* (wie Anm. 3), bes. S. 153–162, der den

Wie sehr der komisierende Blick den „unverschämte[n] Graff“, den die Prinzessin „mit erhitztem Gemüthe“ abweist (AB 80/55), zu einer Figuration aller denkbaren Laster und einem sich selbst züchtigenden Sklaven seiner Begierden macht, zeigt Scandors Bericht über Chaumigrems Liebeskampf mit exotischen Bäumen. Um „die Entdeckung seiner Liebe zu anderer Zeit besser an[zu]bringen“, habe sich der Tyrann „in verliebten Minen“ geübt und sei dabei zu einem „aus Mexico“ nach Pegu versetzten Baum namens „Quamochitl“ (AB 83/57) gelangt, den Ziglers Quelle – Erasmus Franciscis *Lust- und Statsgarten* – unter die „Fruchtkrachenden“ Bäume⁹ zählt:

Diesen Baum nun stellte sich diese vor Liebe blinde Seele nicht anders vor/ als hätte er durch neue Liebes-Anschläge seine Hivanama dahin gebracht/ daß er völlige Gewalt sie zu umarmen/ ja gar zu küssen hätte: Dannenhero drückte er seine finstere Augen zu/ und umfieng erwehten Baum mit solcher Brunst/ daß es nicht zu verwundern war/ wenn sich auch ein lebloses Holtz vor ihm entsetzte/ und durch heftiges Krachen und Stechen ihm zu verstehen gab/ mit was vor Anmuth er mit seinem Liebes-Vortrage bey der Princessin würde ferner empfangen werden. Der Schrecken und Schmerz zwang ihn/ hierauff/ etliche Schritte zurücke zu springen/ und heftig auf den Gärtner zu schelten/ gleichsam als ob er der Natur gebieten könte/ wie sie der verliebten Narren schonen sollte. (AB 84/57)

Chaumigrems schmerzhaftes Lektüre im exotischen ‚Buch der Natur‘, das seine Liebesverblendung anthropomorph und stellvertretend für die durchaus auch affektgeladene Prinzessin bestraft, desillusioniert ihn zwar, bewahrt ihn aber nicht vor einem neuen Zornausbruch. Denn „Hoitzmamaxalli“, der in der Nähe wachsende „Horntragende[] Baum“,¹⁰ in dessen Schatten Chaumigrem „sein verliebtes Elend in ge-

Tyrann zutreffend „als Personifikation der Identität von Sexualität und Grausamkeit“ bestimmt.

9 Erasmus Francisci: *Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Statsgarten/ Mit einem Vorgespräch Von mancherley lustigen Discursen; In Drey Haupt-Theile unterschieden. Der Erste Theil Begreiff in sich die edelsten Blumen/ Kräuter/ Bäume/ Meel- Wasser- Wein- Artzney- und Gifft-gebende Wurtzeln/ Früchte/ Gewürtze/ und Specereyen/ in Ost-Indien/ Sina und America: Der Ander Theil Das Temperament der Lufft und Landschafften daselbst [...]: Der Dritte Theil Das Stats-Wesen/ Policy-Ordnungen/ Hofstäte/ Paläste [...]*. Nürnberg 1668, S. 812. – Zu Franciscis enzyklopädischem Werk vgl. Gita Dharampal-Frick: *Indien im Spiegel deutscher Quellen der Frühen Neuzeit (1500–1750). Studien zu einer interkulturellen Konstellation*. Tübingen 1994, S. 76–85.

10 Wiederum nach Francisci, *Lust- und Stats-Garten* (wie Anm. 9), der auf Kupfer XXIX eine Abbildung der Pflanze bietet.

nauere Betrachtung zu ziehen“ sucht, provoziert ihn mit seiner äußeren Gestalt zu einer heftigen Entladung angestauter Aggressionen:

Hier erzürnte sich Chaumigrem dermassen aufs neue/ daß er gehling auffsprang/ und mit dem Sebel alle unschuldige Hörner/ die er erlangen konte/ mit diesen erhitzten Worten herunter hieb. [...] Nach solcher entsetzlichen Hörner-Schlacht steckte er den müden Sebel ein/ und gieng mit solchen gravitatischen Schritten nach der Garten-Thüre zu/ als ob er dem Actäon ein Horn abgerannt hätte/ daß auch ein Gärtner-Junge/ welcher versteckter Weise solches alles gesehen/ gehört/ und hernach meinem Printzen erzehlt/ sich nicht enthalten können/ überlaut zu lachen. (AB 85/58)

Exemplarisch verdeutlichen diese Passagen erstens, wie Zigler durch die Einschaltung niederer Beobachtungs- und Erzählinstanzen – hier berichtet Scandor ja nicht selbst Gesehenes, sondern das vom seinerseits schon belustigten „Gärtner-Junge[n]“ partiisch Wiedergegebene – die Darstellung der Affekte wirkungsvoll komisiert.

Zweitens wird beispielhaft sichtbar, wie Zigler die vermenschlichte Pflanzen- und Tierwelt dazu nutzt, die Macht der Affekte zu verbildlichen. Dies aber gilt keineswegs nur für den komisch perspektivierten, sondern auch für den ernsthaft dargestellten „Begierdens-Kampff“ (AB 446/238), dem alle zentralen Figuren seines Romans mehr oder weniger stark ausgesetzt sind – so etwa, um nur die wichtigsten Animalisierungen des Trieblebens zu nennen,

- wenn Prinz Balacin im Eingang des Romans mit einem Tiger kämpft und darin ein „beglücktes Vorbild“ dafür erhofft, dass „auch der Tyranne durch meine Faust auff solche Art fallen müsse“ (AB 12/21),¹¹
- wenn Balacin Prinzessin Banise gleich bei ihrer ersten Begegnung aus den Klauen eines „grimmige[n]“ Panthers rettet, der „bereits die Tatze hinten in ihren Rock eingeschlagen“ hat (AB 221/126),

11 Als Balacin nach den eröffnenden Kämpfen gegen Räuber und Tiger, ohne zu wissen, wo er sich befindet, auf seinen väterlichen Freund Talemone wartet, ist er „abermahl in tausend Sorgen und Aengsten/ und wuste nicht/ ob er Freunden oder Feinden sich vertrauet hatte“. Seine Stimmung spiegelt sich in der Umgebung, mit deren Schilderung Zigler die Schauerromantik des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint: „Das Gemach schiene gantz schwarz zu seyn/ und nach eröffnetem Fenster sahe er einen steilen Felsen hinunter/ dessen Thal voller Bäume und Sträucher stund/ darinnen einige Wölffe entsetzlich heuleten/ welche unangenehme Music etliche Eulen mit ihrem Sterbe-Geschrey vermehreten/ daß unserm Printzen die Haare zu Berge stunden/ und nicht anders vermeynte/ er wäre aus einer Mörder Grube ins Grab gerathen.“ (AB 16/23)

und damit die spätere Tötung des Tyrannen im Tempel antizipiert, wo er Banise kurz vor ihrer Opferung rettet und dem als „Blut-hund“ bezeichneten Chaumigrem mit einem „scharffen Opffer-Steine [...] einen tödtlichen Stoß in die lincke Brust“ versetzt (AB 781/407);

- und wenn Balacin im Traum seine Geliebte von „entsetzlichen Crocodilen“ bedroht sieht, sie ihm „mit thränenden Augen und ringenden Händen“ zuwinkt und ihn „um schleunige Hülffe aufs beweglichste“ anfleht (AB 20f./25).

Aus Ziglers affektrepräsentativem Bestiarium ragt aber ein in der zeitgenössischen Literatur relativ unverbrauchtes Tier heraus: der Elefant.¹² Denn es ist zu erkennen, dass Zigler seinen Roman mit einem Netz von Elefanten-Motiven durchwirkt, die sich insgesamt zu einem anthropomorphen Sinnbild des Tyrannen verdichten. Mit Hilfe seiner Quellen – neben Erasmus Franciscis *Schau-Bühne von allerhand Curiositäten* (1663 u. ö.) und dessen *Geschicht- Kunst- und Sitten-Spiegel ausländischer Völcker* (1670)¹³ vor allem Happels *Relationes Curiosae* (Bd. 2,

12 Der Elefant spielt zwar in der zeitgenössischen Sinnbildkunst eine gewisse Rolle (vgl. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Taschenausgabe. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 408–420), doch war das im frühneuzeitlichen Europa höchst selten zu sehende Tier zu wenig in der erfahrbaren Lebenswelt oder in der ikonographisch-heraldischen Tradition verankert, als dass ihm in der Barockdichtung größere Bedeutung zukommen könnte. Entsprechend bewahren die von Stephan Oettermann: *Die Schaulust am Elefanten. Eine Elephantographia curiosa*. Frankfurt a. M. 1982, versammelten Zeugnisse, die sich in der Regel auf die in Europa zur Schau gestellten Elefanten beziehen, noch weit ins 18. Jahrhundert hinein in aller Regel den Charakter des Spektakulären und Singulären.

13 Erasmus Francisci: *Die lustige Schau-Bühne von allerhand Curiositäten: darauf Viel nachdenckliche Sachen/ sonderbare Erfindungen/ merckwürdige Geschichte/ Sinn- und- Lehr-reiche Discursen/ auch zuweilen anmuthige Schertz-Reden und Erzehlungen/ fürgestellet werden. Bey Freundlicher Sprachhaltung aufgerichtet und erbauet/ von Etlichen vertrauten guten Freunden: und beschrieben durch E. F. Samt beygefügetem Register*. Nürnberg 1663, bes. S. 240–243; ders.: *Neupolirter Geschicht- Kunst- und Sitten-Spiegel ausländischer Völcker/ fürnemlich Der Sineser/ Japaner/ Indostaner/ Jabaner/ Malabaren/ Peguaner/ Siammer/ Peruaner/ Mexicaner/ Brasilianer/ Abyssiner/ Guineer/ Congianer/ Asiatischer Tartern/ Perser/ Armenier/ Türcken/ Russen/ und theils anderer Nationen mehr: welcher/ in sechs Büchern/ sechserley Gestalten weiset [...]*. Nürnberg 1670, S. 1447–1453.

1685)¹⁴ und Gasparo Balbis Beschreibung seiner neunjährigen Orientreise (deutsch 1605)¹⁵ – modifiziert und erweitert Zigler das tradierte Charakterprofil des Elefanten erheblich, um es im Sinne seiner forcierten Affektdarstellung zu funktionalisieren. Betonten die antiken und mit ihnen die meisten neuzeitlichen Naturkundler immer schon die ‚menschlichen‘ Eigenschaften des Elefanten, sein immenses Gedächtnis und seine Auffassungsgabe für die menschliche Sprache, seine Gelehrigkeit und seine daraus folgende Brauchbarkeit als treuer Arbeiter,¹⁶ so schrieb man dem Elefanten seit Aelians spätantiken *Tiergeschichten* in aller Regel auch eine besondere Tugendhaftigkeit zu. Der Elefant habe nicht nur einen ausgeprägten Familien- und Gerechtigkeitssinn, mit dem er beispielsweise menschliche Ehebrecher entlarven könne,¹⁷ sondern er führe auch ein besonders keusches „Leben der Selbstbeherrschung“:

Ihren Weibchen nähern sie sich nicht in Übermut oder Geilheit, sondern nur um Nachkommen zu zeugen und das Geschlecht fortzupflanzen, damit die Generationenkette nicht abreißt. Also denken sie nur einmal im Leben an Liebe, wenn

-
- 14 Eberhard Werner Happel: *Grössester Denkwürdigkeiten der Welt Oder so genannte Relationes Curiosæ: Worinnen dargestellt/ außgeführt und erkläret werden Die Denckwürdigste Seltzamkeiten/ So da in Historien, natürlichen Wundern/ am Himmel/ auff und in der Erden/ wie auch in und unter dem Meer zu finden seyn.* Ander-Theil [...]. Hamburg 1685, S. 649–654 und S. 730–746.
- 15 *Siebender Theil der Orientalischen Indien/ darinnen zwo unterschiedliche Schiffarten begrieffen/ Erstlich Eine Dreyjährige Reyse Georgij von Spielbergen Admirals [...]. Zum andern ein Neunjährige Reyse eines Venetianischen Jubilirers/ Casparus Balby genannt/ sampt allem/ was ime auff derselben von 1579. biß in 1588. begegnet und widerfahren/ neben Anweisung aller Zöllen/ Gewichten/ Massen und Müntzen deren man sich von Alleppo auß biß ins Königreich Pegù zu gebrauchen [...].* Auß Niederländischer und Italianischer Spraach beschrieben/ Durch M. Gotthardt Arthus und andere der Historien Liebhaber. Alles mit zierlichen Kupfferstücken gezieret und an Tag gegeben/ durch Johann Theodor und Johann Israel de Bry Gebrüder. Frankfurt a. M. 1605, S. 67–97, bes. S. 80–87, sowie die Abb. XVI und XVIII–XX. – Zu dem von der niederländischen Verleger- und Kupferstecherfamilie De Bry durchgeführten Großunternehmen der *India Orientalis*, die reich illustriert zwischen 1598 und 1628 in deutscher und lateinischer Sprache erschienen ist und zum Teil in weitere Sprachen übersetzt wurde, vgl. Dharampal-Frick, *Indien* (wie Anm. 9), S. 48–55.
- 16 Claudius Aelianus: *Die tanzenden Pferde von Sybaris. Tiergeschichten.* Aus dem Griechischen. Auswahl, Übersetzung, Nachwort und Register von Ursula und Kurt Treu. Leipzig 1980, S. 21–24 (Wie der Elefant lernt; 2, 11).
- 17 Aelianus, *Pferde* (wie Anm. 16), S. 99 (Der betrügerische Elefantenwärter; 6, 52); S. 105–106 (Familiensinn der Elefanten; 7, 15); S. 118 (Tugendhafte Elefanten; 8, 17).

auch das Weibchen ihrerseits dazu bereit ist. Wenn aber ein Elefant seine Gattin befruchtet hat, kennt er sie fortan nicht mehr in dieser Hinsicht. Sie vereinigen sich auch nicht irgendwie und nicht vor den Augen der anderen, sondern ziehen sich zurück. Sie bergen sich hinter dichtbelaubten Bäumen oder undurchdringlichem Buschwerk oder in einer tiefen Senke, wo sie ganz ungestört sind.¹⁸

Zigler adaptiert die gängigen Anthropomorphisierungen des Elefanten, wenn er etwa (frei nach Balbi) ein besonders feinfühliges Exemplar beschreibt, welches nach dem Verlust seines Herrn „gantz traurig“ einherschreitet, „den Schnabel biß zur Erden hengen“ lässt, „ordentliche Thränen/ wie ein Mensch“ vergießt, „ja [...] in funffzehen Tagen nicht das geringste fressen“ will (AB 352/191).¹⁹ Und der Dichter nutzt besonders extensiv die traditionellen Beschreibungen des Elefanten als herrscherliches Wesen, wenn er ihn zum ‚Staatselefanten‘ erklärt.²⁰ Wie bei Balbi, Francisci, Happel und anderen vorgegeben, dienen auch in der *Banise* herausragende Elefanten den orientalischen Herrschern als Statussymbole, mit denen sie ihre Macht demonstrieren und sich vor anderen auszeichnen. Entsprechend drehen sich die hinterindischen Streitigkeiten nicht zuletzt um die Ehre, Besitzer eines weißen Elefanten zu sein, und man erhält sich königliche Freundschaften am besten

18 Aelianus, *Pferde* (wie Anm. 16), S. 117–118. (Tugendhafte Elefanten; 8, 17). Die Tradierung dieser Topoi dokumentiert Oettermann, *Schaulust* (wie Anm. 12), an mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Quellen vom *Physiologus* (S. 24) bis hin zu Caspar Horns *Elephas* von 1629 (S. 43–44). Mit dem Vorurteil, der Elefant sei besonders keusch, hätten nach Oettermann, der sich auf nach Europa importierte Tiere konzentriert und daher die indischen Reiseberichte nicht heranzieht, erst naturwissenschaftliche Beobachtungen aus der Zeit um 1800 „gründlich“ aufgeräumt (S. 153 und 149).

19 Vgl. die Schilderung bei Balbi, *Siebender Theil der Orientalischen Indien* (wie Anm. 15), S. 85: „Unter dessen bracht man deß Königs von *Avvâ* Elephanten/ welcher ubel zu frieden war/ und den gantzen Tag weynete/ wie ich ihn denn selbst weynen sehen/ und kondte kaum darzu gebracht werden/ daß er ein wenig asse. [...] Alle solche Schmeychelwort aber waren viel zu wenig/ solches Thier zu trösten/ denn es kondte deß weynens kein Ende finden/ ließ zum Zeichen solcher seiner Trawrigkeit seinen Schnabel immerzu hinabwertz/ und gegen der Erden hangen/ und trieb solches Wesen auff die funfftzehen Tage also an/ biß es wiederrumb anfieng zu essen/ welches denn den König hefftig erfrewet.“ Ähnlich bei Francisci, *Lust- und Stats-Garten* (wie Anm. 9), S. 1528, und ders., *Kunst- und Sitten-Spiegel* (wie Anm. 13), S. 158–159.

20 Wie sehr die Funktion des Elefanten als „Repräsentationstier“ auch die europäische Wahrnehmung bestimmte, zeigt Oettermann, *Schaulust* (wie Anm. 12), bes. S. 28–38, an zahlreichen Quellen. Ein herausragendes Exemplar, Leos X. Elefant Hanno, hat jüngst Silvio A. Bedini: *Der Elefant des Papstes*. Aus dem Engl. von Klaus Kochmann. Stuttgart 2006, ausführlich gewürdigt.

durch Elefanten-Geschenke.²¹ Dieser staatstragenden Funktion gemäß führen die Elefanten repräsentative Triumphzüge der Könige an und markieren damit zugleich den gefährlichen Hochmut des Tyrannen:

In dieser Crone begab er [Chaumigrem] sich mit hochmüthigen Geberden/ welche eine Majestät vorstellen solten/ auf einen grossen Elephanten/ der mit Golde gewaffnet war/ rings um ihn her giengen vierzig Trabanten mit grossen silbernen Keulen. Vor sich her ließ er allen Raub der Elephanten und Wagen/ samt dem Bildniß des überwundenen Xemindo/ welches erbärmlich anzusehen/ und an eine dicke eiserne Kette gebunden war/ neben vierzig Fahnen/ die auff der Erden vor ihm her geschleppt worden/ führen. Alle seine Hof-Leute und Bedienten folgten zu Fusse/ und trugen vergüldete Sebel auff den Achseln. Hinter diesen kam die Leibwache von sechs tausend Pferden und drey tausend streitbaren Elephanten mit fremden Thürmen/ ingleichen viel andere Leute mehr zu Roß und Fuß in unzehliger Menge. (AB 363/197)

Historiographisch gut bezeugt ist ferner der Einsatz des Elefanten als Kriegsgerät.²² Allerdings modifiziert Zigler, angeregt etwa durch Hapfels Bericht über einen „Elefanten-Kampff“,²³ hierbei das Bild des selbstbeherrschten Elefanten, indem er gerade umgekehrt seine Affektiertheit betont. In der *Banise* stürzen die Elefanten nach Verlust ihrer Stoßzähne „voller Grimm und Schmertzen“ (AB 65f./47) aufeinander ein, scheuen in der Schlacht „das Feuer“, reißen aus, vermehren „die Unordnung“ der Truppe, rasen „mit erschrecklichem Gebrülle herum“, zermalmen und zertreten „alles/ was ihnen vorkam/ mit ihren Rüsseln und Füßen“ (AB 391/211). Dadurch aber sind Kriegsherren wie Chau-

-
- 21 Eines der politisch-diplomatischen Schreiben ist adressiert an den „Hochmächtesten König und Herrn/ Dacosem/ Hn. von dem güldnen Hause/ Besitzer des rothen Elephantens/ und Beherrscher des grossen Reichs Ava“ und berichtet vom Tod des „allermächtigste[n] König und Herr Vedam/ König von Aracan und Boaxam/ Herr von dem güldenen Hause/ und von dem weissen Elephanten/ Besitzer über alle grosse Reiche in Bengala etc.“ (AB 50f./40). Balacin erhält als Kompensation für sein bei der Verteidigung des Kaisers von Pegu getötetes Pferd „zehn schöne Pferde/ so gut sie nach hiesiger Landes-Art unter den besten kunten ausgelesen werden/ nebst zweyen grossen und wohlgeputzten Elephanten“ (AB 195/113). – Zu vergleichen sind besonders die Schilderungen bei Balbi, *Siebender Theil der Orientalischen Indien* (wie Anm. 15), Tafel XVI, und Happel, *Relationes Curiosæ* (wie Anm. 14), S. 730–731, 737 und 746 (Der weisse Elefant).
- 22 Für Zigler unmittelbar anregend war gewiss die illustrierte Darstellung bei Balbi, *Siebender Theil der Orientalischen Indien* (wie Anm. 15), Tafel XVIII: Schlacht zwischen dem König von Pegu und dem von Avva.
- 23 Happel, *Relationes Curiosæ* (wie Anm. 14), S. 744. Vgl. S. 735: „Und wusten also die Elefanten eine grosse Unordnung zu machen/ durchs Feuer aber lassen sie sich leichtlich schrecken.“

migrem, die ganz der Körperkraft des Elefanten vertrauten, taktischer Finesse unterlegen. So kann die klügere Gegenseite, die portugiesische – also europäische und dem ethnischen Diskurs der Zeit gemäß: intelligenter – Söldner in ihren Reihen hat, genau unter den heranschnaubenden Elefanten einen Pulvergraben zünden und damit das Heer des Tyrannen zerstreuen:

Da sahe man mit erschrecklicher Verwunderung die ungeheuren Elephanten in der Lufft fliegen/ welche nebst denen Steinen und anderer Rüstung/ nicht wieder an ihren Ort/ sondern auff ihr eigen Volck zurücke fielen/ und deren sehr viel erschlugen. Der grausame Dampff überzog das gantze Heer des Chaumigrem/ wie eine Wolcke/ daß keiner den andern sehen kunte. Und dieser einige Schlag schlug auch dem Chaumigrem den bereits in Händen habenden Sieg aus der Faust. Denn zu geschweigen der schrecklichen Verwirrung/ so die Elephanten verursachten/ welche sich alsobald zerstreuten/ alles/ was ihnen vorkam/ zertraten/ und in den zur Seiten gelegenen Wald liefen/ woselbst sie die Thürme an den Bäumen zu stücken zerbrachen/ und die Soldaten/ so darinnen sassen/ zu boden warffen: so überfiel auch die gantze Armee des Chaumigrem/ welche den Ursprung dieses/ aus der Erden entstehenden Donner-Wetters/ nicht wusten/ ein so allgemeiner Schrecken/ daß sie Hand und Hertze sincken liessen/ und ein ieder seine Sicherheit in der Flucht zu suchen trachtete. (AB 678f./355)

Wie die Elefanten hier den affektgeschüttelten Tyrannen abspiegeln, wie sie andernorts die tyrannische Brutalität des Chaumigrem und des fast genauso grausamen Königs Higvero verkörpern – „die Henckermäßigen Elephanten“ schleudern die von Higvero Verurteilten „mit grausamem Brüllen“ in die Luft, um sie mit ihren spitzen Zähnen aufzuspießen (AB 624/326), und Chaumigrem's Elefanten ernähren sich vom Fleisch jener Kinder, die der „herrsüchtige Tyrann“ mit seinen „Raubklauen“ hingeschlachtet hat (AB 394/212 und 546f./287) –, wie die Elefanten verallgemeinert den ‚Mars in ihrem Herten‘ nicht vernünftig kontrollieren können, so sind sie in Ziglers Roman auch als Venus-Jünger keineswegs jene keuschen Muster der Selbstbeherrschung, zu denen sie die traditionelle Naturkunde erklärte.

Neben seiner Eigenschaft als Staatsrepräsentant und martialischer Schlachthelfer dient der Elefant bei Zigler daher drittens zur Widerspiegelung erotischer Triebhaftigkeit. Am eindrücklichsten bezeugt dies die Elefantenjagd in Pegu,²⁴ die wiederum auf eine von De Bry anschaulich illustrierte (Abb.), in kompilatorischen Barockwerken mehr-

24 Zu Recht bezeichnet Rau, *Speculum amoris* (wie Anm. 3), S. 161, die Szene als „Zentralallegorie“ des Romans.

fach tradierte Schilderung Balbis zurückgeht²⁵ und in der *Banise* der Rekrutierung neuer Kampftiere dient. Auf peguanisch jagt man männliche Kampfelfanten, indem man entsprechende Gatter vorbereitet und speziell abgerichtete „Elephanten-Weiblein [...] an gewissen Orten mit einem besondern Oele“ bestreicht, „welches durch starcken Geruch die wilden“ Elefanten anlockt, „zur Begierde“ reizt und „in solcher Brunst als blind“ folgen lässt (AB 556/292). Zwar „stutzen“ die vernunftbegabten Elefanten an der Stadtgrenze, „gleichsam/ als wenn sie es zuvor überlegen wolten/ ob es rathsam sey/ daß sie ferner folgeten“, lassen sich aber „endlich“ durch „ihre Begierden verleiten“; in der Gefangenschaft wüten sie dann „grausam“ und gebärden sich mit „heulen/ weinen und wehklagen“ wie „höchst-bekümmerte Menschen“, sind aber schließlich rasch zu zähmen, „weil kein Thier in der Welt zu finden/ welches dem Menschen am Verstande so ein Nachbar/ und dessen Rede so wohl zu verstehen/ fähig wäre“ (AB 557–559/292f.). Malt Zigler auf diese Weise die intellektuelle und affektive Affinität zwischen Elefanten und Menschen intensiv aus, so expliziert er abschließend, an entsprechenden Ausdeutungen in Franciscis *Schau-Bühne* und Happels *Relationes* orientiert,²⁶ die moralische Bild- und Verweiskraft seiner mehr als bloß natur- und kulturgeschichtlich interessanten Jagd-Schilderung:

Wie nun diese Elephanten-Jagt denen lüsternen Welt-Hertzen/ die sich durch das Geilheits-Oel gleichfalls bethören lassen/ und ihren Sirenen/ welche von dem Teuffel in den Wald dieser Welt ausgelassen worden/ in den Schrancken der Unzucht/ ja endlich gar in den engen Höllen-Stall/ woselbst die Fall-Tür der Ewigkeit allen Rück-Weg verweigert/ blind folgen/ ein feines Vorspiel zeigt: also wenden wir unser Gemüthe auff die Blut-Jagt/ welche Chaumigrem in Siam anzustellen beschlossen und dahero seinen Aufbruch beschleunigte. (AB 559–560/293)

Geschult an seinen ethnographischen Hauptquellen erotisiert und brutalisiert Zigler somit den traditionell anthropomorphen Elefanten, um ihn

25 *Siebender Theil der Orientalischen Indien* (wie Anm. 15), S. 86–87 und Tafel XIX; Francisci, *Schau-Bühne* (wie Anm. 13), S. 240–241; ders., *Kunst- und Sitten-Spiegel* (wie Anm. 13), S. 1471–1472; Happel, *Relationes Curiosæ* (wie Anm. 14), S. 733–734.

26 Francisci, *Schau-Bühne* (wie Anm. 13), S. 240: „also ein feines Beyspiel dem Menschen geben/ welcher Gestalt die Wollust und blinde Liebe/ aus der Freyheit/ einen in die Dienstbarkeit setze/ und ihm die Augen/ vor dem Erkenntniß seiner Wolfarth/ verbinde“. Fast identisch bei Happel, *Relationes Curiosæ* (wie Anm. 14), S. 734.

zum gewichtigen und wichtigsten Repräsentanten forciertes menschlicher Affekte zu machen.

Ziglers animalische Intensivierung der Affekte bedient, schon durch seine breiten Quellenreurse, fraglos das topische Klischee asiatisch-orientalischer Zügellosigkeit. Sein Tyrann darf als Muster eines grausamen Asiaten gelten, der zuletzt an seiner politischen Machtgier ebenso scheitert wie an seinen erotischen Trieben. So sehr Zigler aber alle politisch-erotischen Untugenden in Chaumigrem bündelt, so wenig nutzt er dabei jene ethnisch-religiöse Antithetik, die den westlichen Orientalismus-Diskurs²⁷ nachhaltig prägte. Zwar agieren in der *Banise* einige kriegstaktisch wie kulturell überlegene Portugiesen, deren ballistische Berechnungen Chaumigrem zu besiegen helfen und deren abschließende Festoper die Peguaner mit einem unbekanntem Genre vertraut macht.²⁸ Aufs Ganze gesehen bleibt der topische Gegensatz von ‚zivilisiertem Europa‘ und ‚barbarischem Asien‘ in Ziglers Roman aber marginal. Sogar die religiöse Antithetik zwischen ‚guten Christen‘ und ‚bösen Heiden‘ blendet der Autor fast völlig aus – lediglich an einer einzigen Stelle wird erzählt, dass Xemindo, der Vater der Banise, bei seiner Exekutierung die Bekehrung zum Christentum erwogen habe.²⁹

27 Vgl. hierzu, nach Edward W. Said: *Orientalismus*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1981, vor allem die jüngeren Sammelbände: *Religion im Spiegelkabinett. Asiatische Religionsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Orientalismus und Okzidentalismus*. Hrsg. von Peter Schalk. Uppsala 2003; *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Bielefeld 2007; *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe–XVIIe siècles)*. Hrsg. von Anne Duprat [u. a.] Paris 2008. – Genauen Aufschluss über die Darstellung der „religiösen Sphäre in Indien“ in den frühneuzeitlichen Quellen gibt Dharampal-Frick, *Indien* (wie Anm. 9), S. 307–373.

28 Rau, *Speculum amoris* (wie Anm. 3), S. 180, strapaziert den Textbefund, wenn er meint, dass mit der von den Portugiesen organisierten Aufführung einer (ebenfalls nicht als spezifisch ‚christlich‘ zu bezeichnenden) Festoper demonstriert werde, dass „die dargestellte exotisch-heidnische Welt die Schwelle zum Christentum erreicht“ habe. Richtig ist vielmehr, dass im knappen Ausblick auf die weitere weltliche Geschichte der befriedeten hinterindischen Reiche, mit dem der Roman tatsächlich schließt (AB 909–910/470–471), jede christlich-heilsgeschichtliche Perspektivierung unterbleibt.

29 Als Xemindo sich auf dem Weg zu seiner Hinrichtung „mit einem Portugiesen in ein Gespräch eingelassen“, äußert er „unter andern Worten diese [...]: Ich muß gestehen/ wann es GOTT gefiehle/ möchte ich izto noch eine Stunde leben/ um zu bekennen/ die Vortrefflichkeit des Glaubens/ welchem ihr andern zugetahn seydt. Dann nachdem ich vormals davon habe reden hören/ so ist euer GOTT allein der wahre/ u. alle andere Götter sind Lügner.“ Damit Xemindo seine Affinität zur christlichen Religion sogleich märtyrerhaft bewähren kann, wird er von „einem Henckers-Knechte“ geschlagen, was der „großmüthige Käyser aber [...] mit

Während Happel seinen *Asiatischen Onogambo* (1674) – der Held eines weiteren Prätexts der *Asiatischen Banise*³⁰ – am Ende konvertieren und unter seinem wahren Namen Xunchius zum ersten christlichen Kaiser Chinas avancieren lässt, bleibt der siegreiche Balacin ein ‚heidnischer‘ Herrscher. Ganz anders als bei Gryphius, dessen märtyrerhafte Christin Catharina von Georgien mit dem lüsternen Heiden Chach Abas kontrastiert, spielt damit in der *Banise* der Konflikt der Religionen praktisch keine Rolle. Und anders auch als Lohenstein, dessen nicht-christliche Helden und Heldinnen an ihren Affekten politisch scheitern, verzichtet Zigler darauf, den Untergang außereuropäischer Reiche geschichts-teleologisch zu überhöhen und mit theologisch-legitimierenden Argumenten auf das römisch-christliche Kaisertum hin zu perspektivieren.

Indem Zigler solche topischen Gegensätze ausklammert und seine *Banise* scheinbar ganz in Hinterindien spielen lässt,³¹ siedelt er fast das gesamte Personal in einer Welt gesteigerter Affekte und machiavellistisch-brutaler Machtmechanismen an. So bewährt sich etwa die politische Klugheit von Banises Getreuen darin, dass sie anstelle der Prinzessin eine körperlich ähnlich gebaute Sklavin enthaupten und, um den Tyrannen zu täuschen, ihren kopflosen Körper in den Kleidern der Banise „auff offenen Marckt hinwerffen“ (AB 421/227). Und als die Prin-

höchster Gedult“ erträgt (AB 376/203–204). Die deutlich erkennbaren Analogien von Xemindos Weg zur Richtstätte mit der Passion Christi sind zudem in den Quellen vorgebildet. Als Vorlage dienten Zigler vermutlich die bei Francisci, *Lust- und Stats-Garten* (wie Anm. 9), S. 1581–1582, und Happel, *Relationes Curiosæ* (wie Anm. 14), S. 166–167, überlieferten Versionen des Reiseberichts von Fernando Mendez Pinto.

- 30 Vgl. Paul Hultsch, *Der Orient in der deutschen Barockliteratur*. Diss. Breslau 1938, S. 53, sowie Karin Vorderstemann: Eberhard Werner Happels Roman „Der asiatische Onogambo“ (1673) als Prätext für Ziglers „Asiatische Banise“ (1689). In: <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/forschung/banise/happelonogambo>, Abruf 06.07.2009.
- 31 Dies schließt selbstverständlich nicht aus, dass die exotisch-fremde Welt der *Asiatischen Banise* im Ganzen und in zahlreichen Einzelheiten als Spiegel politisch-religiöser Verhältnisse Europas gezeichnet ist: „Bei näherem Zusehen zeigt sich [...], daß der Autor das ‚fremde‘ Material in einer Weise auswählt und arrangiert, die Analogieschlüsse und Rückübertragungen auf den ‚eigenen‘ kulturellen Kontext geradezu zwingend nahe[]legt“. So Frick, *Providenz und Kontingenz* (wie Anm. 3), S. 39. Auffällig bleibt indessen, dass Zigler den Gegensatz europäischer und hinterindischer Kultur, Religion und Politik im Roman selbst nicht intensiver gestaltet und insbesondere auf geschichts-teleologischen Konstruktionen nach der Art des von ihm in der Vorrede hoch gelobten und im Roman selbst mehrfach fast wörtlich zitierten Lohenstein markant verzichtet.

zessin die Chance zur Flucht sieht, zögert sie selbst keinen Moment, Chaumigrem mit einem Schlaftrunk zu betäuben, um später nur zu bedauern, dass sie nicht „den stärckesten Giff in den Tranck eingemischet habe“ (AB 523/275), um sich ihres Peinigers zu entledigen. Eine solche Tat vollzieht sie dann eigenhändig, als ihr Chaumigrem's alter Oberpriester, der Banise nur allzu eigensüchtig in seine Obhut nimmt, beweisen möchte, „was vor eine begeisterte Krafft in [s]einen Armen und Lenden stecke“ (AB 697/364). Indem sie den Priester als „alte[n] stinckende[n] Geilheits-Bock“ und „unzüchtige[n] Hund“ beschimpft, nutzt Banise den Umstand, dass ihr Möchtegern-Vergewaltiger „zu Vollziehung seines verdammten Willens/ nothwendig die eine Hand befreyen muste“, um ihm ein Messer in die Brust zu stoßen (AB 696–698/364–365).

Handeln in Ziglers *Asiatischer Banise* selbst keusche Jungfern höchst affektgeladen – auch Prinzessin Higvanama wird etwa dabei beobachtet, wie sie den eingangs zitierten Brief des Chaumigrem „anspie/ zur Erden warff/ und mit Füßen trat“ (AB 88/59) –, so gilt dies mehr noch für den positiven Haupthelden Balacin. Sein racheschnaubender Eröffnungsmonolog, dessen „Blitz/ Donner/ und Hagel“-Incipit (AB 1/15) weit außerhalb des Romans nachwirkte und dabei mitunter sogar Chaumigrem in den Mund gelegt wurde,³² zeugt ebensowenig von vernunftgelenktem Handeln wie seine anhaltenden Zweifel an den dunklen, erst ganz zuletzt verständlichen Worten des ihm gestellten Orakels oder sein Versuch, Banise zu befreien, bei dem er zwar höfische Verstellungskünste zielführend anwendet, sich dann aber so übereilt, dass er nicht nur den Weg, sondern auch seine schutzbefohlene Prinzessin aus den Augen verliert.³³ Dass Balacin keineswegs als per-

32 Einschlägige Wirkungszeugnisse bei Martin, *Barock um 1800* (wie Anm. 4), S. 404–416. Heinrich Zschokke lässt in seinen *Kriegerischen Abentheuern eines Friedfertigen* von 1811 den Ich-Erzähler, der im Herbst 1806 als armer Berliner Gelehrter unfreiwillig in die Napoleonischen Kriege verwickelt wird, einen „Husarenleutnant“ mit „schwarze[m] Knebelbart“ dem Tyrannen aus Ziglers Roman vergleichen: „Wie der grimmige Kaiser Chaumigrem in der asiatischen Banise die Geschichte des blutigen, jedoch mutigen Pegu mit einem Donnerwetter von Verwünschungen eröffnet, so kündigte sich uns dieser ohne weiteres Präludium mit einem fünf Minuten langen Fluch an.“ – Johann Heinrich Daniel Zschokke: *Werke*. Bd. 4: *Kleine Erzählungen I*. Hrsg. von Hans Bodmer. Berlin [u. a.] [1910], S. 223–262, hier S. 239 [Erstdruck in: *Erheiterungen. Eine Monatsschrift für gebildete Leser* 1811, S. 585–668].

33 Zu weit geht daher meines Erachtens die Interpretation von Geulen, *Erzählkunst der frühen Neuzeit* (wie Anm. 3), S. 117–139, der von diesen Handlungsügen

fekter, für sein künftiges Herrscheramt schon fertig ausgebildeter Prinz handelt,³⁴ dass er viel eher als ‚gemischter Charakter‘ mit deutlicher Neigung zu leidenschaftlichen Aktionen und Reaktionen erscheint, verdeutlicht Zigers Personen- und Affektregie, indem sie dem Helden in solchen Situationen immer wieder ratgebende Mahner zur Seite stellt: Der vernünftige Ratgeber, dessen Rolle nicht nur väterliche Freunde und Mentoren, sondern fallweise sogar der lebenskluge Diener Scandor übernehmen darf, nimmt den an der Vorsehung zweifelnden Helden in die Pflicht, rät ihm zu kriegerisch-politischem Taktieren und bewahrt ihn vor den Folgen verräterischer Wutausbrüche.

So sehr Ziger im Tyrannen Chaumigrem ein Schreckbild affektgeprägten Handelns entwirft, bildkräftig ausgestaltet und mit einem narrativ reichen Instrumentarium orchestriert, so wenig stellt er ihm leidenschaftslose Musterhelden entgegen, die im Sinne eines christlich-neostoischen Rigorismus auf die Ausrottung aller Affekte, auf die Überwindung menschlicher Sinnlichkeit hinsteuern würden. Dass der Roman vielmehr – etwa im Sinne von Schottelius’ *Wollebenskunst* – eine vernünftige Affektsteuerung, eine ethisch verantwortliche, politisch und ‚privat‘ auf ein innerweltliches „höchstes Gut“ hinführende Ausbalancierung der „an sich selbst“ wertneutralen „Hertzneigungen“ konzipiert,³⁵ bezeugt nicht nur der Ausblick auf Balacins kompromiss-

ausgehend einen ironischen Bruch mit dem Genre des heroischen Romans konstatiert.

- 34 Vgl. Rau, *Speculum amoris* (wie Anm. 3), bes. S. 137–141, der Balacins ‚Entwicklung‘ weg von seinem über lange Strecken des Romans durchaus affektverhafteten Handeln detailliert nachzeichnet, und Metzler, *Feder und Schwert* (wie Anm. 3), hier vor allem S. 131–144, der die didaktischen Strategien des Romans aufweist und auf die Funktion der Berater im Roman eingeht.
- 35 Justus Georg Schottelius: *Ethica. Die Sittenkunst oder Wollebenskunst*. Hrsg. von Jörg Jochen Berns. Bern, München 1980, etwa S. 58–59: „Von diesem allerhöchsten/ himlischen/ ewigen Gute handelt man alhier eigentlich nicht/ sondern von einem solchen höchsten Gute/ welches ein Mensch in dieser Welt [...] erlangen/ zeitlich behalten/ genießen/ sich dessen erfreuen/ und daher höchlich geehret und gelobet werden kan.“ Ferner die Festlegung S. 135: „Die Hertzneigungen sind an sich selbst oder von Natur nicht bö. Dan sie rühren aus der Begierde und aus dem Herten/ welche beyde GOtt der HErr im Leibe und in der Seele/ als etwas gutes/ geschaffen hat.“ Vgl. hierzu das Nachwort von Berns, bes. S. 54–60, sowie Guillaume van Gemert: Schottelius’ Affektenlehre und deren Vorlage bei Coornhert. In: *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Jean-Daniel Krebs. Bern [u. a.] 1996, S. 73–92, und Birgit Praxl: Die „Wollebenskunst“ des Justus Georg Schottelius. Streben nach irdischem Wohlergehen als Ziel einer frühneuzeitlichen Sitten- und Affektenlehre. In:

bereit-ausgleichende Regierung, sondern mehr noch eine entscheidende Szene aus dem Roman-Finale, die beziehungsreich auf Chaumigrem's Liebesepistel zurückverweist. Während nämlich Chaumigrem mit seiner prahlerischen Behauptung, „Venus im Gesichte“ und „Mars im Herzen“ zu haben – also: erotische und heroische Affekte in seiner Person zu vereinigen –, auf der ganzen Linie scheitert, inszeniert der Roman-Schluss den harmonischen Ausgleich beider Leidenschaften: „Weil ihre Liebe mit lauter Waffen umgeben“ war, vollziehen die drei glücklichen Paare³⁶ ihr „dreyfache[s] Beylager“ sogleich „unter den Waffen“ (AB 805/419). Ihren Liebeskampf, in dem „alles Ungemach mit einem süßen Ach-Geschrey der leidenden Princeßinnen erwünscht geendiget“ wird, untermalt passenderweise eine „wolgesetzte Nacht-

Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Johann Anselm Steiger. Wiesbaden 2005, Bd. 2, S. 1037–1049.

- 36 Ein deutliches Indiz dafür, dass Zigler sich nicht mit der Gestaltung einfacher Gegensätze begnügt, sondern in Affektdarstellung und ethischer Bewertung durchaus zu differenzieren weiß, ist die Behandlung zweier weiterer Paare, die zwar im Ganzen durchaus auf Seiten der ‚Guten‘ stehen, aber aus ständischen und moralischen Gründen keinen Platz im Schlusstableau finden können: Lorangy, die Balacin erotisch bedrängende Pflgetochter des entschieden für den Prinzen agierenden Talemon, wird in einer schwankhaften Episode mit Balacins Diener Scandor verehelicht und damit ‚unschädlich‘ gemacht; und der Prinzessin von Saavady (oft auch: Savady), die einst Balacin zur Heirat offeriert wurde, aber ihrerseits in Zarang, den Prinzen von Tangu, verliebt ist, gelingt es schließlich, Zarang zu erobern, indem sie dem in Banise verliebten und daher mit Balacin konkurrierenden Zarang in einer gewagten Verstellungsaktion im Glauben lässt, er rette Banise aus der Gefangenschaft, sich dann aber zu erkennen gibt und Zarang nach heftigsten Affektwechseln mit Mord- und Selbstmordversuchen zur Einwilligung in ihre Liebe bewegen kann: „Als sie nun der Printz in so beweglicher Gestalt vor sich knien sahe/ die Alabaster-Haut der eröffneten Brust betrachtete/ und einer sonderbaren Anmuth in dem gewiß liebens-würdigen Wangen-Felde gewahr wurde: brach ihm endlich das Hertz/ daß er diese seltzame Beständigkeit erkannte/ den Sebel weg warff/ und sie mit diesen Worten aufhub: Ich gebe mich gefangen/ schönste Princeßin/ und bekenne/ daß ich dieser Schönheit u. Liebe nicht würdig bin/ womit mich die gütige Schickung der Götter beseligen wil.“ (AB 751/392) – Diese Episode, mit der Ziglers Erzählregie zwei moralisch mehr oder weniger zweifelhafte Personen zwar ihrem Stand gemäß ‚versorgt‘, aber aus dem Kreis der Musterhelden ausklammert, scheint Rau, *Speculum amoris* (wie Anm. 3), S. 173–175, eher kursorisch gelesen zu haben, denn er kombiniert Fylane von Siam und Prinzessin von Saavady irrtümlich zu einer einzigen Person („Prinzessin Fylane von Saaveda“) und meint, dass Zarang eben durch die Liebe der Fylane (die im Roman mit Zarang gar nichts zu tun hat und schließlich den vermeintlichen Hauptmann Abaxar heiraten darf, als dieser sich kurz vor dem Ende als Prinz Palekin von Prom entpuppt) „für die Schlußapotheose“ gerettet werde.

Music“, die allegorisch jenen „Streit zwischen der Venus und dem Kriegs-Gotte vorstellig“ macht (AB 806/419), welcher Ziglers *Asiatische Banise* leitmotivisch durchzieht.

Abbildung

Jagd der Elephanten zu PEGV, Figur. 7.

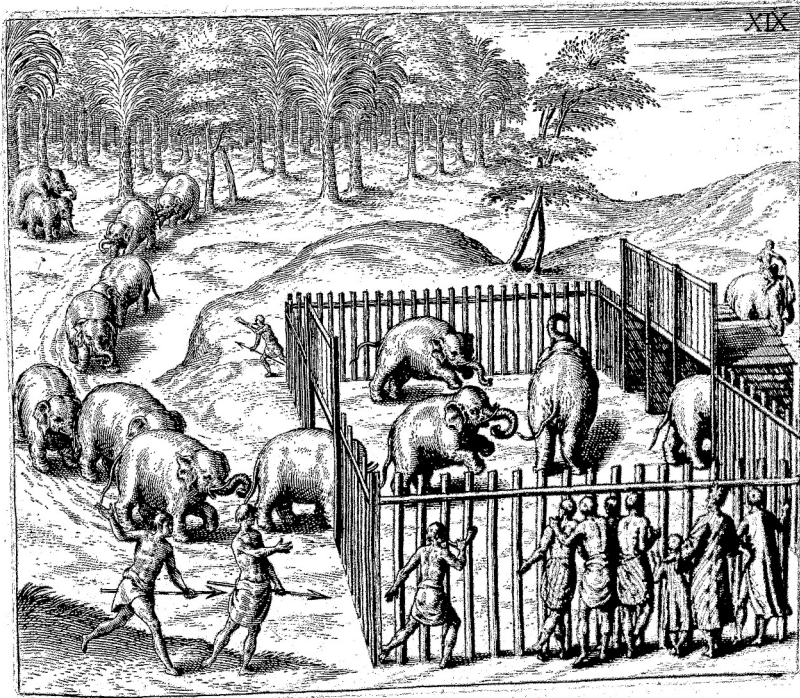


Abb.: Illustration zu Gaspari Balbis Beschreibung der peguanischen Elefantenjagd aus: *Siebender Theil der Orientalischen Indien* [...]. Alles mit zierlichen Kupfferstücken gezieret und an Tag gegeben/ durch Johann Theodor und Johann Israel de Bry Gebrüder. Frankfurt a. M. 1605, Tafel XIX.

Geraubt – Gefangen. Zu Grimmelshausens *Courasche* und Ziglers *Die Asiatische Banise*

Ein ganzes Panorama von körperlicher und seelischer Gewalt, die Menschen anderen Menschen zufügen können, entfalten Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen und Heinrich Anselm von Zigler und Kliphausen in ihren Texten: Überfälle, Schlachten, Zweikämpfe, Intrigen, Duelle und Entführungen. Anders aber als in Grimmelshausens *Courasche* kommt es in der Ziglers *Asiatischer Banise* nicht zu sexuellen Gewalttaten. Dennoch spielt in beiden Romanen das Motiv des Frauenraubes und der Gefangenschaft eine prominente Rolle: Die *Courasche* wird dabei als ehrlose Frau dargestellt, es wird auch erzählt, wie es zu dem Verlust der Ehre hat kommen können. Dagegen können Ehre und Keuschheit der *Banise* nicht in Zweifel gezogen werden. Dies ist eine entscheidende Voraussetzung für den Ausgang von Ziglers Roman, bei dem es nach vielen abenteuerlichen Verwicklungen und Gefahren zu der gewünschten ehelichen Verbindung von Balacin und *Banise* kommt.

In Grimmelshausens *Lebensbeschreibung der Landstörtzerin Courasche* (1668) werden die alltäglichen Gewaltsamkeiten des Krieges aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin, der *Courasche*, geschildert. In Ziglers Roman *Die Asiatische Banise* (1689) sind die vielfältigen Gefahren für Leib und Leben, die vom Krieg aber auch von unrechtmäßiger Herrschaft ausgehen, berichtet. Hier tritt ein auktorialer Erzähler auf, dessen Ausführungen, durch Einschübe ausführlicher Monologe oder Ich-Erzählungen einzelner Figuren, immer wieder unterbrochen werden.¹ Der Leser erhält aufgrund dieses polyperspektivischen Verfahrens einen Wissenstand, der ihm ganz unzweideutig macht, dass *Banise* ihre Ehre nicht verloren und ihre Tugend behauptet hat. Für die Dramaturgie des Romans erzeugt diese Polyperspektivität der Figurenreden einen Spannungsbogen, der ihn vom höfischen Roman unter-

1 Als „diskontinuierliche Erzählweise“ kennzeichnet Frick das Erzählverfahren Ziglers in der *Banise*. Vgl. Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tl. 1. Tübingen 1988 (Hermaea N. F. 55), S. 31.

scheidet: im Wandel der Perspektiven und der damit verbundener unterschiedlicher Stilhaltungen werden die Affekte der Figuren so vergegenwärtigt, dass sie dem Leser ein hohes empathisches Potential des Mitgehens und Mitempfindens anbieten. Die Affektdeutung des höfischen Romans, die immer eine Distanz zum dargestellten emotionalen Geschehen anstrebt, wird vielstimmig dynamisiert, so dass der Leser mitgerissen wird, der gebildete Leser kann zudem das Spiel mit den Elementen des höfischen Romans durchschauen.² Ganz anders dagegen die Protagonistin von Grimmelshausens Roman, die im Horizont der Zeit als ehrlose Frau zu gelten hat: In ihrem ‚Vorbericht‘ inszeniert sie sich als alte Frau, die im Rückblick ihre Lebensgeschichte erzählt, allerdings nicht, wie es die Gattung des Picaro-Romans erwarten lässt, vor dem Hintergrund eines Bekehrungserlebnisses.

Für Grimmelshausens Roman ist als historische Folie der Dreißigjährige Krieg entscheidend, der als Glaubenskrieg zwischen christlichen Konfessionen seinen Ausgang genommen hatte, dessen Ende freilich noch keine endgültige Pazifizierung bedeutete.³ Zigler hat den orientalischen Stoff für seinen Roman historischen Quellen entnommen. Er habe „mit Fleiß aus denen gelehrten Schriften des nie genug gepriesenen *Francisci, Saarens, Schultzens* und *Balby* Reisebeschreibungen, *Rogeri* Heidentum, *Rossens* Religionen und anderen curiösen Schriften *colligieret*“, heißt es in seiner Vorrede an den „Geeigneten Leser“⁴. Die Figuren in Ziglers Roman sind keine Christen. Sie wenden sich in Gebeten an Götter, sie berufen sich vielfach auf Götter, die freilich religionsgeschichtlich nicht näher zuzuordnen sind. Gleichwohl

2 Vgl. dazu: Irmgard Wirtz: Galante Affektinszenierung im spätbarocken Roman. In: *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenchwelle*. Hrsg. von Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden 2001 (Studien zur neueren deutschen Literatur 60), S. 331–345. Vgl. weiter Jutta Breyll: *Pictura Loquens – Poesis Tacens. Studien zu Titelbildern und Rahmenkompositionen der erzählenden Literatur des 17. Jahrhunderts von Sidneys „Arcadia“ bis Ziglers „Banise“*. Hrsg. von Hans Geulen, Wolfgang Harms und Nikola von Merveldt. Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 44), S. 202–225.

3 So Johannes Burkhardt: *Der Dreißigjährige Krieg*. Frankfurt a. M. 1992, S. 128–178.

4 Heinrich Anselm von Zigler und Kliphausen: *Die Asiatische Banise/ Oder das blutig doch muthige Pegu/ Desssen hohe Reichs-Sonne bey geendigtem letztern Jahr-Hundert an dem Xemindo erbärmlichst unter- an dem Balacin aber erfreulichst wieder aufgehet [...] Alles in Historischer und mit dem Mantel einer annehmlichen Helden- und Liebes-Geschichte bedeckten Wahrheit beruhende [...]*. Aufgesetzt von H. A. v. Z. U. K. Leipzig 1689. Mit einem Nachwort von Wolfgang Pfeiffer-Belli. München 1965, S. 13. Nach dieser Ausgabe wird der Roman mit der Sigle *AB* und Seitenzahl zitiert.

bewegen sie sich in demselben moralischen Bezugssystem, das auch in Grimmelshausens Roman gültig ist: dem von Ehre, Schande und Keuschheit. Ehrgefühl aber auch Keuschheitsvorstellungen erscheinen hier als Universalien. In dieser naturrechtlichen Anthropologie korrespondiert die *Asiatische Banise* mit Daniel Casper von Lohensteins *Arminius*-Roman, auf den Zigler in seiner Vorrede ausdrücklich hinweist (vgl. AB 13–14).

Gewalt ist in beiden Romanen sowohl als körperliche wie auch als seelische präsent. Wie beide Dimensionen von Gewalt ineinander verschränkt werden, kann an den Motiven ‚Frauenraub‘ und ‚Gefangenschaft‘ gezeigt werden, die in Grimmelshausens *Courasche* und Ziglers *Die Asiatische Banise* unterschiedlich exponiert werden. Die Titelheldin von Ziglers Roman, die Prinzessin Banise, lebt, nachdem sie geraubt worden ist, in der Gefangenschaft des Tyrannen Chaumigrem. Sie daraus zu befreien, ist das Ziel ihres Verlobten, des Prinzen Balacin. Die Courasche wird als Libussa von einer Pflegemutter aufgezogen, geht als Mann verkleidet in den Krieg und lebt dann am Rande der Gesellschaft. Sie wird mehrfach zum Beischlaf gezwungen, stets ist sie zuvor gegen ihren Willen von einem Ort zum anderen verbracht worden.⁵ Der Zusammenhang von Gefangenschaft und Frauenraub wird mithin in beiden Romanen hergestellt, wenn auch jeweils völlig anders kontextualisiert.

Frauenraub ist ein Begriff in der Rechtsgeschichte. Im Recht sind Frauenraub und Notzucht synonym verwendet worden.⁶ Dies hat seinen Grund darin, dass seit der Antike die Vorstellung herrschte, dass eine gewaltsame Verschleppung von Frauen aus dem Schutzbereich des Vormundes mit der Möglichkeit eines erzwungenen Beischlafs verbunden werden kann. Die zahlreichen mythologischen Frauenraub-Überlieferungen belegen dies.⁷ Der Raub der Sabinerinnen und der Raub der Europa stellen die heute vielleicht bekanntesten Beispiele aus der antiken Überlieferung dar, immer wieder aufgenommen und variiert in den Bildenden Künsten seit der Renaissance. Bekanntlich ging es in beiden Fällen nicht nur darum, die Frauen gegen ihren Willen von einem Ort zum anderen zu verschleppen, sondern auch darum, sie mit der Entfüh-

5 Zu den literarischen und rechtshistorischen Perspektiven auf Grimmelshausens *Courasche* vgl.: Gesa Dane: *Zeter und Mordio. Vergewaltigung zwischen Literatur und Recht*. Göttingen 2005, S. 186–197.

6 Vgl. Ekkehard Kaufmann: Frauenraub. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Berlin 1984, Bd. 1, Sp.1212–1213.

7 Dazu Georg Doblhofer: *Vergewaltigung in der Antike*. Stuttgart, Leipzig 1994.

nung ihren Familien und deren Schutz zu entziehen und so die Voraussetzung dafür zu schaffen, mit ihnen Nachkommen zu zeugen (der Raub der Sabinerinnen) oder aber sie dem Willen eines fremden Mannes zu unterwerfen (Raub der Europa). Erzählungen und Gemälde, die den Frauenraub darstellen, ausschließlich als Verführungsgeschichten zu deuten, hieße, die komplexen Möglichkeiten einzuebnen, über die die Bildende Kunst und die Literatur verfügen, in einem Ensemble von Andeutungen und Verweisen diesen so mehrdeutigen Akt des Frauenraubes und das in ihm eingeschlossenen Gewaltpotentials in allen seinen Konsequenzen unzweideutig darzustellen, ohne dass dies zwangsläufig anstößig sein müsste.⁸

Insofern mit dem Frauenraub die Frau der Aufsicht ihres Rechtsvormundes und der Familie entzogen wird, wird sie unweigerlich ihrer Ehre beraubt. Entführung, Frauenraub und Notzucht verbindet mithin der Umstand, dass sie gleichermaßen im Horizont der Ehre bzw. des Verlustes der Ehre, also der Schande, gedeutet wurden. Dafür gibt es einen Beleg in dem auch im 17. Jahrhundert im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation geltenden Strafgesetzbuch, der *Peinlichen Halsgerichtsordnung Kaiser Karls des V.* (1532),⁹ dort wird unter ‚nottzucht‘ nichts anderes als Ehrenraub verstanden.¹⁰

8 Der besondere Zusammenhang von Bild und Text, durch die Titelei vorgegeben, ist ein erstes Indiz dafür, dass das Dargestellte keine Verführung sein muss, zudem existiert ein Bestand an Gebärden, die in der Bildenden Kunst, im Recht und in der Literatur Verwendung finden, es sind Abwehr- bzw. Trauer- und Klagegesten der Frau signifikant für das unmittelbare Davor oder Danach der Tat, die als Pathosformeln einen eigenen, kulturell geformten Code bilden; dazu: Eva M. Schmitz: *Raptusdarstellungen in der Plastik von der Renaissance bis zum Zeitalter des Klassizismus*. Aachen 1992; *Rape and Representation*. Hrsg. von Lynn Higgins und Brenda Silver. New York 1991; Mieke Bal: *Reading 'Rembrandt'. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge 1991; Diane Wolfthal: *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*. Cambridge 1999; vgl. dazu weiter Ruth Klüger: *Frauen lesen anders*. In: dies.: *Frauen lesen anders. Essays*. München 1996, S. 83–104, hier S. 85–87; Dane, *Zeter und Mordio* (wie Anm. 5), S. 131–134, S. 164–167.

9 „Item so jemandt eyner vnuerleumbten ehewrauen, witwenn oder jungkfrauen, mit gewalt oder wider jren willen, jr jungfrewlich oder frewlich ehr neme, derselbuge übelthrtter hat das lebene verwirkt und soll [...] einem rauber gleich mit dem schwert vom leben zum todt gericht werden.“ – *Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V.* von 1532 (Carolina). Hrsg. und erläutert von Gustav Radbruch. Hrsg. von Arthur Kaufmann. Stuttgart ⁶1996, S. 82 (§119).

10 Der Frauenraub und die Notzucht werden in der *Carolina* in direkt aufeinanderfolgenden Paragraphen strafrechtlich geregelt: Eine Ehefrau oder „unverleumbte jungkfrauen“, in „unerlicher weiß“ zu entführen, sie gegen ihren und den Willen

Mit ‚Ehre‘ hat in den Gesetzestext ein Begriff Eingang gefunden, der auch in den beiden Romanen, wie auch überhaupt in Literatur und Theater, zentral ist. Die Courasche war als Pferdejunge in den Krieg geraten, weil sie sich auf Rat ihrer Pflegemutter als Mann verkleidet hatte: „wann ihr eine Jungfrau bleiben wolt [...] wo nicht/ so wolte ich euch keine Schnalle umb euer Ehre geben“¹¹. Was verhindert werden soll, tritt dann tatsächlich ein: Courasche verliert ihre Ehre, nachdem sie sich in einen Mann verliebt hat und mit ihm eine erotisch-sexuelle Beziehung eingegangen ist, was nicht lange unbemerkt bleibt. Die Romanhandlung von Zigers *Banise* setzt mit einem Selbstgespräch des Prinzen ein, in dessen Verlauf er beklagt, er sei ein Prinz ohne Land, „ein ohnmächtiger Prinz, welchen das Leben seines unbarmherzigen Vaters aller Mittel beraubt hat, seine innigst geliebteste Banise von Schande und Tod zu befreien“ (AB 16).

Wenn man die Implikationen des Begriffs ‚Ehre‘ und mit ihm den der ‚Schande‘ kulturhistorisch aufschließt, dann erhält man einen Zugang für die emotionalen Dimensionen von Gewalt und Gewaltfolgen, von Raub und Gefangenschaft für Frauen und Männer: Banise vor Ehrverlust und Schande zu retten, das schuldet Balacin seiner Ehre und damit auch seinen Zukunftsplänen. Mit einer entehrten Prinzessin Banise könnte er nicht die gewünschte Ehe eingehen.¹² Sein politisch motiviertes Handeln – die Gegnerschaft zum Tyrannen Chaumigrem, der Zwang, sich dessen Kriegszügen entgegenzustellen, erhält somit eine weitere Dimension, die in den Bereich des Persönlich-Affektiven hineinreicht. Für die Courasche aber findet sich niemand in der ständisch-

ihres Vormundes aus dessen Obhut zu verbringen, ist eine Entführung. Vgl. *Carolina* (wie Anm. 10), S. 82 (§118).

- 11 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Trutz Simplex: Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1992 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 24. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle C).
- 12 Genau diese Konstellation findet sich in Lohensteins *Arminius*-Roman. Am Beispiel der afrikanischen Fürstin Dido zeigt Lohenstein exemplarisch die erniedrigenden und zugleich traumatisierenden Folgen der Vergewaltigung. Dido war unter Zwang von einem Priester entjungfert worden, später begründet ihr Verlobter Flavius gegenüber Didos Vater, er werde Dido nicht heiraten können, da er die „geschändete Tochter nicht in ein Fürstliches Ehebett heben“ kann. Vgl. Daniel Casper von Lohenstein: *Großmüthiger Feldherr Arminius* [...]. Bd. 1. Leipzig 1689 [Neudruck. Hrsg. von Elida Maria Szarota. Hildesheim, New York 1973], S. 489 a. Dazu Dane, *Zeter und Mordio* (wie Anm. 5), S. 207–210.

militärischen Ordnung, der für sie eintreten würde, es sei denn sie zahlt für ihren Schutz, eine Zahlung, die in Geld erfolgen kann, oder aber indem sie sich ehelich oder nichtehelich unter den Schutz eines Mannes stellte, sich diesem damit auch auslieferte.

Als einen „Schlüsselbegriff ständischer Ordnungen“ hat Ute Frevert den Begriff der ‚Ehre‘ bezeichnet,¹³ der Jurist Robert Scheyhing meinte, die Ehre sei die „Achtung vor dem gleichgeordneten Rechtsgenossen“¹⁴. Die Ehre ist eine fragile Selbst- und Fremdzuschreibung, die aber entscheidend zum sozialen Status des einzelnen Menschen in der alteuropäischen und auch noch in der modernen Gesellschaft gehört, etwa in der Familie, in der Dorf- oder Stadtgemeinde oder in der Zunft. Noch in Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* heißt es, die Ehre sei das „Kapital“ der Familie.¹⁵ Doch ist die Ehre jederzeit gefährdet, unabhängig vom sozialen Stand des Einzelnen, ihre Integrität muss beständig unter Beweis gestellt werden. Gerüchte, üble Nachrede, ein Verhalten, das auch nur den Verdacht erregt, all’ das genügt schon, um die Ehre zu beschädigen. Ein Ehrverlust kann einen Mann und eine Frau gleichermaßen treffen, freilich bestimmt sich die weibliche Ehre ganz anders als die eines Mannes. So ist die männliche Ehre „mehrpölig und mit völlig nachrangiger [...] Bedeutung der Sexualehre“¹⁶ angelegt, dagegen wird die weibliche Ehre bis weit ins 20. Jahrhundert hinein durch die Sexualehre definiert. Eine Frau hat sich ihrem Familienstand entsprechend ehrenhaft zu verhalten, also keinen vor- oder außerehelichen Geschlechtsverkehr zu vollziehen, ja sie darf nicht einmal einen entsprechenden Verdacht aufkommen lassen. Hier ergänzen sich seit dem 17. Jahrhundert zwei miteinander nicht immer inhaltlich und historisch deckungsgleiche Konzepte, das der Ehre und das der Tugend. Im Unterschied zum Mann war eine Frau immer darauf angewiesen, wenn ihre Ehre nur in Zweifel gezogen wur-

13 Ute Frevert: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München 1991, S. 15.

14 R[obert] Scheyhing: Art. Ehre. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Bd. 1. Berlin 1971, Sp. 846.

15 „Ehre war unser einzige Kapital, und erbte vom Vater zum Sohn“. – Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Klaus Harro Hilzinger [u. a.], Bd. 2. Dramen I. Hrsg. von Gerhard Kluge. Frankfurt a. M. 1988, S. 343.

16 Martin Dinges: Ehre als Thema der historischen Anthropologie. Bemerkungen zur Wissenschaftsgeschichte und zur Konzeptualisierung. In: *Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Klaus Schreiner und Gerd Schwerhoff. Köln 1995, S. 29–62, hier S. 55.

de, dass ein männlicher Angehöriger ihrer Familie den entstandenen Schaden begrenzte und ihre Ehre wiederherstellte. Ihr Geschlechtsvormund, etwa ihr Vater, Bruder oder Ehemann, war schon deshalb dazu verpflichtet, weil seine eigene Ehre mit ihrer Ehre aufs engste verbunden war. Griff man ihre Ehre an, verletzte man seine und die seiner gesamten Familie.

Soziale Ausgrenzung und der Verlust der Anerkennung sind die gesellschaftlichen Folgen eines Ehrverlusts. Dieser konnte aber auch rechtliche Folgen haben: Eine ehrlose Frau stand nicht länger unter dem Schutz des Gesetzes: denn was sie nicht mehr hatte – die Ehre –, konnte auch nicht geraubt oder auch nur verletzt werden. Hier mag die Courasche ein aufschlussreiches Beispiel sein: Als Frau im Krieg, die zeitweise ohne männlichen Schutz war, galt sie als ehrlos. Sie zum Geschlechtsverkehr zu zwingen, war nach Maßgabe des damals geltenden Rechts deshalb kein Verbrechen, die Männer, die ihr dies antaten, brauchten kein Unrechtsgefühl zu haben.

Aus der Gefährdung der Ehre, stärker noch aus deren Verlust, folgt eine dauernde soziale Beschädigung, die Schande. ‚Schande‘ bezeichnet eine soziale Ausgrenzung schon im Falle einer nur angezweiferten Ehre, stärker noch im Anschluss an den eigentlichen Ehrverlust. Mit Schande verbindet sich auf Seiten derjenigen, die ihre Ehre durch Verführung oder Vergewaltigung verloren haben, die Scham. Nach Sighard Neckel ist Scham „an Intersubjektivität gebunden“, sie geht „mit einer Selbstabwertung gegenüber der Gruppe und dem eigenen Ich-Ideal einher“¹⁷. Scham löst Gefühle von Unterlegenheit aus. Unabdingbar ist deshalb der Ausgleich, also die Wiederherstellung der Ehre.¹⁸ Soziale Normen nicht erfüllen zu können, gilt als eine der Ursachen für Schamgefühle. Diese enge Verbindung der sozialen und emotionalen Dimensionen von Ehre zeigt, wie wenig die Ehre in innere oder äußere Ehre aufzuteilen ist. Der Ehrverlust trifft den Menschen in seinen emotionalen wie sozialen Bezügen gleichermaßen und ruft seelische Verletzungen hervor, die durchaus mit körperlichen Schmerzen und Wunden vergleichbar sind.¹⁹

Allerdings sind mit Frauenraub und Notzucht – neben dem Ehrverlust und seinen Folgen – noch weitere Implikationen verbunden, wegen des unweigerlich auftretenden Verdachts, es könnte zu einem

17 Sighard Neckel: *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt a. M., New York 1991, S. 51.

18 Vgl. Neckel, *Status und Scham* (wie Anm. 17), S. 100.

19 Vgl. Dinges, *Ehre* (wie Anm. 16), S. 29.

nicht- bzw. außerehelichen Geschlechtsverkehr gekommen sein. Seit Augustinus' Ausführungen zum konkupiszenten Beischlaf in seiner Schrift *De civitate Dei* wurde das sexuelle Verhalten von Frauen aus einem neuen Gesichtspunkt heraus gedeutet: Die besondere konzeptionelle Verbindung von Sexualität und Sünde, wie sie in seiner Erbsündenlehre zu finden ist, war auch für seine Deutung von Frauenraub und Vergewaltigung einschlägig und hatte hohe Wirkungsmacht in der Rezeptionsgeschichte. Es handelt sich dabei um anthropologisch-theologische Grundannahmen hinsichtlich von Leib und Seele in ihrem Verhältnis zu Gott. Entscheidend ist vor allem der unerschütterliche Wille der Frau. Bleibt der Wille standhaft, „so mag ein anderer mit oder an dem Körper tun, was er will, den Leidenden trifft dann keine Schuld.“²⁰ Der Begriff ‚Schuld‘ wird hier im religiös-theologischen Sinn gebraucht, insofern das Verhältnis des Menschen, hier der Frau, zu Gott auf dem Spiel steht. ‚Schuldig werden‘ kann eine Frau deshalb, weil durch einen außerehelichen Geschlechtsakt potentiell das Verhältnis zu Gott gestört wird, weil möglicherweise die Frau Lust verspürt haben könnte, wenn also nicht nur ihr Leib, sondern auch ihre Seele an dem Geschehen beteiligt war. So schreibt Augustinus: „Nein, fremde Lust befleckt nicht, und findet doch Befleckung statt, so ist es keine fremde Lust.“²¹ Ob dem so war, wird freilich nur der allwissende Gott entscheiden können. Folglich kann eine Frau selber nie sicher sein, ob nicht ihr Vorsatz keusch zu bleiben, außer Kraft gesetzt worden ist, auch wenn sie sich gewehrt und Widerwillen beim erzwungenen Geschlechtsverkehr verspürt hat. Eben dies würde aber bedeuten, dass sie sich vor Gott schuldig gemacht hat. Sie hätte ihre Keuschheit verloren und aus der Erbsünde wäre eine Tatsünde geworden. Augustinus ist sich der Schwere des Verbrechens durchaus bewusst, wenn er es für möglich hält, dass eine Frau sich in Folge einer solchen Tat von Gott abwendet, weil dieser eine derartige Gewalttat zugelassen hat. Christinnen hätten Heidinnen gegenüber aber einen entscheidenden Vorzug, so argumentiert Augustinus. Sie könnten die Glaubensgewissheit haben, dass ihre innere Haltung gegenüber dem äußerlich so mehrdeutigen Akt Gott – freilich ausschließlich Gott – bekannt ist, sie also dem weltlichen Urteil gegenüber unabhängig sein können. Die Ehre ist demgegenüber ein weltliches Gut²². Deshalb ist der Versuch, sich vor einer Vergewal-

20 Aurelius Augustinus: *Vom Gottesstaat*. Übertragen von Wilhelm Thimme. München 1977. Bd. 1, S. 31.

21 Augustinus, *Vom Gottesstaat* (wie Anm. 20), S. 32.

22 Vgl. Augustinus, *Vom Gottesstaat* (wie Anm. 20), S. 31.

tigung durch Selbstmord zu schützen, keinesfalls zu rechtfertigen. „Doch haben sich, sagt man, einige heilige Frauen in Verfolgungszeiten, um ihre Unschuld vor Angriffen zu retten, in die reißende Strömung der Flüsse geworfen und so ihren Tod gefunden, und doch wird ihr Märtyrertum in der katholischen Kirche verehrungsvoll gefeiert. Über sie möchte ich kein unbesonnenes Urteil abgeben“²³, so schränkt Augustinus ein.

Ehrverlust und Schande einerseits, die Behauptung der weiblichen Keuschheit andererseits: das sind Folgen, die mit Frauenraub und Gefangenschaft für die Frau, hinsichtlich der Ehre aber auch für ihre Familie verbunden sind. Genau in dieser Hinsicht sind die *Courasche* und die *Asiatische Banise* in kulturhistorische Perspektive so interessant. Denn in beiden Romanen wird von Erotik und von Begehren erzählt. Als erotisch begehrende treten die Ich-Erzählerin in Grimmelshausens Roman ebenso wie die meisten Figuren in Zigers Roman auf – vom Prinzen Balacin über seinen Vertrauten Scandor bis hin zu seiner Schwester Higvanama und nicht zuletzt Banise selber. Die anthropologischen Dimensionen des erotischen Begehrens werden in ihrem fast subversiven Potential deutlich. Beide Romane legen den Blick auf den Menschen als erotisch und sexuell begehrendes Wesen frei. Zugleich inszenieren sie die geschlechtsspezifischen kulturellen Deutungsmuster von Erotik und Sexualität.

Grimmelshausens Protagonistin erzählt im Rückblick, sie habe „ohnersättliche fleischliche Begierde“ (C 68) gehabt. Sie verliebt sich zunächst in einen Rittmeister, dessen Pferdejunge sie war. Nachdem dieser erfahren hatte, daß sie eine Frau ist, verspricht er ihr „mit gelehrten Worten“ (C 31), ihre Ehre „wie sein eigen Leben zu beschützen/ mit den Wercken aber bezeugt er alsobalden/ daß er der Erste wäre/ der meinem Kränzlein nachstellte/ und sein unzüchtig Gegrabel gefiele mir auch viel besser als sein ehrlichs Versprechen“ (C 31). *Courasche* lässt sich verführen, doch die versprochene Eheschließung zögert der Mann immer wieder hinaus. In diesem Kontext wendet die Erzählerin sich einmal warnend an ihre Leserinnen:

Drumb O ihr lieben Mägden! die ihr noch euer Ehr und Jungfrauschafft unverseht erhalten habt/ seyd gewarnet/ und lasset euch solche so liderlich nicht hinrauben/ dann mit derselbigen gehet zugleich eure Freyheit in Duckas/ und ihr geratet in ein solch Marter und Slaverey/ die schwerer zu erdulden ist/ als der Todt selbsten [...]. (C 33)

23 Augustinus, *Vom Gottesstaat* (wie Anm. 20), S. 44–45.

In dieser Warnung klingen die Asymmetrien der Ehr-Erfahrungen von Mann und Frau an. Sie gibt zugleich einen Einblick in die weitreichende soziale Abhängigkeit ehrloser Frauen.

Die Titelheldin von Ziglers Roman bleibt zwar nicht von den erotisch-sexuellen Nachstellungen des Tyrannen verschont, aber es kommt zu keiner sexuellen Gewalttat. Ähnlich wie Catharina von Georgien in Andreas Gryphius' gleichnamigem Trauerspiel, die sich weigert, zum Islam überzutreten und Schach Abbas zu heiraten, ist sie zum Sterben bereit und zieht den Tod einem Leben mit dem Tyrannen vor. Ihre Trauer- und Abschiedsrede enthält eine Rechtfertigung ihres Todeswunsches: Banise ist von dem tyrannischen Chaumigrem ein Ultimatum von sechs Monaten gestellt worden, innerhalb dieses Zeitraumes soll sie sein Werben erhören. Doch sie weigert sich und zieht es vor zu sterben. Als sie dem Kriegsgott geopfert werden soll, hält sie eine Abschiedsrede, die in ihrer Rhetorizität den großen heroischen christlichen Abschiedsreden des barocken Trauerspiels entspricht. Es finden sich hier Begründungen für das Sterben, Aussichten auf ein zukünftiges Leben, die tröstende Zuwendung an diejenigen, die zurückbleiben. Als letzte Worte unmittelbar vor ihrem Tod, *ultima vox*, kommt dieser Rede ein hoher Wahrheitsgehalt auch hinsichtlich ihrer Selbstaussagen zu, wird Banise doch nicht mit einer Lüge aus der Welt scheiden wollen. Hier wird ein weiteres Mal deutlich, wie Zigler christliche Glaubenshaltungen universalisiert. Diese Rede endet in einer Selbstansprache, die der Verachtung des Lebens (*contemptus mundi*) eine Absage erteilt und zugleich das eigene Schicksal in den Horizont der Vorsehung stellt: „Indessen sei getrost, mein Geist! [...] Gedenke es müsse sein, der Himmel habe es also beschlossen, daß dein reines Blut ein roter Zeuge der Keuschheit sein solle“. (AB 406) Mehrfach weist sie auf ihre Keuschheit hin, ohne diese allerdings in unangemessener Weise hervorzuheben, was sie dem Vorwurf der Eitelkeit ausgesetzt hätte. Dies zeigt sich etwa als sie, ohne Kenntnis davon zu haben, dass er zuhört, Balacin anspricht und seine Trauer antizipiert: „In noch tiefere Traurigkeit und Mitleiden aber wirst du versetzt werden, wenn du erfahren wirst, wie ich meine dir geschworene Treue bis in den Tod unbefleckt erhalten, und unserer Liebe eine keusche Seele aufgeopfert habe.“ (AB 406) Banise hat eine klare Abwägung vorgenommen: Weder Lebensüberdruß noch Verachtung des Lebens haben sie zu ihrem Todesentschluss gebracht. Vielmehr will sie ‚wohl sterben‘, und dies bedeutet, sie will angemessen und ehrenhaft sterben, um Schlimmerem zu entgehen. „Wohl sterben ist nichts anderes als der Gefahr, übel zu leben, und

fernern Unglück entfliehen [...] Und also sterbe ich mit höchstem Vergnügen, weil mich die Tugend lehret, wie man sich bezwingen, und durch den Tod dahin kommen müsse, wo ein beperlter Rock der Ewigkeit meine Schultern bedecken wird.“ (AB 404) ‚Wohl sterben‘ ist dem vorzuziehen, was Banise ‚übel Leben‘ nennt: die Verbindung mit dem Tyrannen. Unverkennbar stehen hier augustinische Argumentationsmuster im Hintergrund: Keuschheit und Ehre haben einen höheren Wert als das Leben.

Im letzten Augenblick wird die Opferung der Banise verhindert und es kommt zum *lieto fino* mit einer mehrfachen Hochzeit. Die Hochzeitsnacht der Paare wird vom auktorialen Erzähler als Freudenfest beschrieben, in seiner Schilderung fehlt der dezente Hinweis auf die körperliche Lust nicht:

Als nun die späte Nacht einen Aufbot zur allgemeinen Ruhe und diesem freudenvollen Tag ein sehnliches Ende machte, begaben sich der Kaiser Balacin mit der Prinzessin Banise von Pegu, Nherandi, König von Siam mit der Prinzessin Higvannama von Ava und Palekin, König von Prom mit der Prinzessin Fylamen in ihre Ruhegezelte. Worinnen die mit so viel Dornen bisher verwahrte Rosen mit größter Vergnügung gebrochen, und alles Ungemach mit einem süßen Achgeschrei der leidenden Prinzessinnen erwünscht geendigt wurde. (AB 419).

Mit der Wendung vom ‚süßen Achgeschrei‘ gibt der Erzähler einen sprechenden Hinweis auf die Lust der Prinzessinnen, aber auch auf ihre Defloration, womit ein letzter der Beweis für die bis zu Ehe erhaltene jungfräuliche Ehre gegeben wird.

Die Eheschließung beendet in Ziglers Roman die Suche Balacins nach Banise, sie ist freilich innerhalb des Romans auch ein Kontrapunkt zu einem Disput zwischen Balacin und Scandor darüber, nach welchen Kriterien eine Braut auszusuchen sei: etwa nach Alter, Reichtum, Frömmigkeit, Schönheit (vgl. AB 181–188), dort werden Argumente ausgetauscht, ohne dass es innerhalb des Gespräches zu einer überzeugenden Lösung kommen würde.²⁴ Letztlich aber sind es Keuschheit und Ehre, die bei der Brautwahl entscheidend sind, das unterstreicht der Gang der Romanhandlung.

Das Ach-Geschrei der Prinzessinnen steht in scharfem Gegensatz zu einem anderen Geschrei, den nicht erhörten Hilferufen der Courasche. Diese ist um ihres Überlebens Willen dazu gezwungen, auch sexuelle Verbindungen mit Männern einzugehen und sich auf diese Weise

24 Dazu Wirtz, *Galante Affektinszenierung* (wie Anm. 2), S. 339–340.

unter männlichen Schutz zu begeben. Zwei Mal wird sie zum Geschlechtsverkehr gezwungen, was sie aus der Perspektive derjenigen schildert, die die Gewalttaten, trotz Gegenwehr, nicht hat verhindern können. Vor einer ersten Massenvergewaltigung wird Courasche in einen Wald verschleppt, „ich schrey zwar/ als wann ich an einer Folter gehangen wäre/ aber sie machten mich bald schweigen“ (C 41–42). Während die Soldaten „ihre Viehische Begierden sättigten“ (C 41), kommt ein Hauptmann mit dreißig Soldaten hinzu und rächt sie: Alle Soldaten, die sich über sie hergemacht hatten, werden „miteinander niedergemacht“ (C 41). Doch dieser Hauptmann fordert seinerseits einen Preis, wenn er die Courasche vor die Alternative stellt, entweder die Beute aller zu sein oder ihn zu heiraten. Sie entschließt sich zu letzterem, um wiederum einen männlichen Beschützer gegenüber den möglichen Zudringlichkeiten anderer Männer zu haben (vgl. C 42–43). Es gehört zum satirischen Potential dieses Romans, dass die Ehe zur Legitimierung sexueller Aktivitäten und zum sozialen Schutz eingegangen wird.

Später sieht sich Courasche einer weiteren Vergewaltigung ausgesetzt, diesmal als Rachehandlung eines Offiziers an ihr motiviert. Als seine Gefangene zwingt er sie „zu *revange* seiner Schmach“ (C 68–69) zum Geschlechtsverkehr, „worbey doch (pfui der schändlichen Thorheit) weder Lust noch Freud seyn konnte“ (C 68). Während er seine „viehische Begierden“ (C 68) befriedigt, prügelt er sie zugleich. In der folgenden Nacht dann lädt er andere Hauptleute ein, „die sich durch mich mit ihm verschwägern mußten“ (C 68). In der dritten Nacht „gieng es mir gar nit besser/ sondern viel ärger“ (C 68), es kommt ein weiteres Mal zu Massenvergewaltigungen durch diese Soldaten. Und als „alle diese Hengste sich müd gerammelt hatten/ (pfuy ich schäme michs bey nahe zu sagen [...] muste ich auch vor der Herren Angesicht mich von den Knechten treffen lassen“ (C 68). Sie hätte, bekennt Courasche, bis dahin alles mit Geduld ertragen, weil sie in dem Glauben gewesen wäre, „es hiebevor verschuldet“ (C 68) zu haben. Sie stellte also direkt die Frage nach der eigenen Schuld an den an ihr begangenen Untaten. Als es dann zu weiteren Vergewaltigungen kam, war „mirs ein abscheulicher Greuel/ also daß ich anfieng zu lamentiren/ zu schmälen/ und Gott um Hülff und Rach anzuruffen; aber ich fand keine Barmhertzigkeit bey diesen Viehischen Unmenschen“ (C 68). Während der sich anschließenden Quälereien und Demütigungen eilt ihr niemand zu Hilfe. Hier deutet Grimmelshausen an, dass Courasches Gefühl der eigenen Mit-Schuld am Gewaltgeschehen in eine nicht mehr reversible Erfahrung der Gottesferne umschlägt. Dies ist eine späte Resonanz auf

Augustins Befürchtung, die vergewaltigten Frauen könnten den Glauben an Gott verlieren. Und noch in anderer Weise scheinen Argumentationsfiguren der religiösen Überlieferung hier auf. Denn Grimmelshausens Protagonistin stellt sich die Frage nach der Selbsttötung nicht, sie kommt nicht einmal in Versuchung, diese Todsünde zu begehen. Als Sünderin stellt sie sich vor, doch dies gehört im Horizont der christlichen Anthropologie zur *conditio humana*. Grimmelshausens *Courasche* ist einer der ersten Romane in der deutschsprachigen Literatur, in der durchgehend eine weibliche Erzählerinstanz das Wort ergreift. Die Figur Courasche gehört zu einer der „kontroversesten Gestalten der deutschen Barockliteratur“²⁵, das mag seinen Grund auch in der kulturhistorisch so voraussetzungsreichen Verschränkung von Frauenraub und Gefangenschaft zwischen Literatur, Recht und Theologie haben, wie sie in diesem Roman vorgestellt werden.

25 Italo Michele Battafarano: Erzählte Dämonopathie in Grimmelshausens „Courasche“. In: *Simpliciana* XIX (1997), S. 55–89, hier S. 71.

CHRISTINE BARO (Bochum)

Wenn Göttergatten Jungfrauen bezirzen. Erotik und ihre Folgen in der moralisierenden Mythenrezeption des Hans Sachs

1. Hans Sachs und die Liebe

Das lieb durch lieb in lieb auffwachs
Im eling stand, dass wünscht H. Sachs.¹

Mit diesen Worten beschließt Hans Sachs seine Tragedi von den *vier unglückhafften liebhabenden personen*, die den aus Wickrams Roman bekannten Gabriotto-und-Reinhart-Stoff behandelt. Die Tragik der Geschichte von zwei Bürgersöhnen, deren Liebe zu zwei adligen Damen aufgrund von Standesgrenzen für alle Beteiligten unglücklich endet, spielt für Sachs jedoch keine Rolle. Die Liebesbeziehungen der Protagonisten scheitern im Tod, so erklärt Sachs im Epilog, da sie nicht in der Ehe gelebt werden, und er folgert daraus:

Das lasset euch ein spigel sein
Und fliehet die lieb all gemein,
Biß das ir kummet in die eh,
Denn habt ein lieb, sunst keine meh.
Die selbig lieb, die ist mit ehren,
Die sich in warer trew thut mehren. (KG XIII, 212, 17–22)

Die Ehemoral wird bei Hans Sachs groß geschrieben, denn die Tugendlehre, die er in den Epilogen seiner Dramen, den Beschlüssen seiner Spruchgedichte und den dritten Strophen seiner Meisterlieder vermittelt, fußt auf der reformatorischen Sozialethik, in der Ehe und Familie

1 Hans Sachs: „Tragedia, mit 16 Personen zu agiern: Die vier unglückhafften liebhabenden personen [...]“. In: Hans Sachs: *Hans Sachs*. Hrsg. von Adelbert von Keller und Edmund Goetze. 26 Bände. Stuttgart 1870–1908 [Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1964]. Bd. XIII, S. 172–213, hier S. 212, V. 23–24. Im Folgenden kurz als KG [Bd., S., ggf. V.] angegeben.

die Keimzelle einer funktionierenden Gesellschaft bilden. Statt passionierter Liebe propagiert Sachs die „Passion der Ehe“, wie Maria E. Müller seine Haltung geschickt auf den Punkt gebracht hat.²

Aber auch im legitimen Rahmen der Ehe steht der Moralist Sachs bestimmten Passionen, namentlich Erotik und Sexualität, offenbar skeptisch gegenüber. Darauf lässt zumindest sein Umgang mit einer *Metamorphosen*-Episode schließen: Im dritten Buch, eingeschoben in die Vorgeschichte zur berühmten Narcissus-Mythe, erzählt Ovid von einer Meinungsverschiedenheit zwischen Jupiter und Juno. Jupiter behauptet, dass die Frau mehr Befriedigung beim Erfüllen gewisser ehelicher Pflichten verspüre als der Mann, Juno jedoch hält empört dagegen. Der weise Seher Teiresias, der aufgrund eines Zaubers die Hälfte seines Lebens als Frau verbracht hat, also beide Seiten kennt, wird zum Schiedsrichter bestellt und bestätigt Jupiters These.

Hans Sachs adaptiert diese Episode am 30. April 1534 in seiner *Comedia oder Kampff-gesprech zwischen Juppiter unnd Juno*.³ Auch bei ihm unterliegt Juno – jedoch in einer ganz anderen Diskussion. Sachs entschärft das pikante Sujet und lässt die beiden darüber streiten, ob der Mann oder die Frau „zum regieren tüglicher“ seien. Es geht also um das alte Thema der Vorherrschaft in der Mann-Frau-Beziehung, den vor allem im komischen Genre der Zeit so beliebten „Kampf um die Hosen“. Teiresias entscheidet zuungunsten Junos, da er nicht gegen göttliches und kaiserliches Gesetz verstoßen will: Sie solle ihrem Mann untertan sein, der ist jedoch im Gegenzug dazu verpflichtet, sie gut zu behandeln.

Diese Lösung spiegele, so schreibt Wolfgang Riedel, Sachs' „patriarchalisch-biedere Vorstellungen“.⁴ Der spezifische Umgang mit dieser *Metamorphosen*-Episode ist aber keineswegs nur Sachs und „seine[r] allzu enge[n] Bindung an die ökonomischen, sozialen, politischen und moralischen Bedingungen seiner Zeit“⁵ zuzuschreiben, sondern geht völlig konform mit den Bedingungen der Rezeption antiker Literatur in der Frühen Neuzeit. Denn jede Antike-Rezeption setzt zunächst eine Antike-Adaption voraus, eine Anpassung der in Form und Gehalt fremden Texte an die christlich geprägte Literatur des 16. Jahrhunderts.

2 Vgl. Maria E. Müller: *Der Poet der Moralität. Untersuchungen zu Hans Sachs*. Bern [u. a.] 1985, S. 243.

3 In: *KG IV*, S. 3–30.

4 Volker Riedel: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 55.

5 Riedel, *Antikerezeption* (wie Anm. 4), S. 57.

Wilhelm Kühlmann arbeitet für die deutschen Humanisten verschiedene Rezeptionsstrategien heraus.⁶ Eine sei der Versuch der Harmonisierung beider Welten und ihrer Wertsysteme. Diese stoße jedoch schnell an ihre Grenzen, nämlich immer dann, wenn sexuelle und theologische Tabus verletzt werden. Kühlmann benennt in der Folge drei Strategien im Umgang mit der Obszönität und dem heidnischen Gehalt antiker Texte: erstens die Selektion, die Auswahl nur derjenigen Stoffe, die sich problemlos mit den geltenden Normen in Einklang bringen lassen; zweitens die Substitution, also das Ersetzen von heidnischen durch christliche Gehalte und Themen; und drittens die Transformation, die Umformung fremder Darstellungsmuster in bekannte. Die zentrale Bearbeitungstendenz der Zeit sei jedoch die der Moralisierung: Die Stoffe werden moralisch ausgedeutet und als Exempelerzählungen funktionalisiert. So werden die Texte, die der christlichen Lehre eigentlich entgegen stehen, in ihren Dienst gestellt und bekommen eine ‚Daseinsberechtigung‘.

Dieser Versuch, die fremde Antike ‚passend zu machen‘, eint humanistische und volkssprachliche Dichter.⁷ Insbesondere für die Vermittlung antiker Stoffe an die neu erstarkte ungelehrte Rezipientenschicht spielt außerdem der Medienwechsel eine große Rolle, denn als Lied, Schauspiel oder Holzschnittillustration konnten die ursprünglichen Erzählstoffe am effektivsten an den ‚gemeinen Mann‘ gebracht werden.⁸

Auch Hans Sachs bedient sich dieser Strategien. Das hat der beispielhafte Blick auf seine Adaption des Jupiter- und Juno-Streits aus Ovids *Metamorphosen* gezeigt, mit dem hier einführend Sachs' Liebeskon-

6 Wilhelm Kühlmann: Poeten und Puritaner. Christliche und pagane Poesie im deutschen Humanismus. Mit einem Exkurs zur Prudentius-Rezeption in Deutschland. In: *Humanismus und Theologie in der frühen Neuzeit*. Akten des interdisziplinären Symposions vom 15.–17. Mai 1992 im Melanchthonhaus in Bretten. Hrsg. von Hanns Kerner. Nürnberg 1993 (Pirckheimer-Jahrbuch 8), S. 149–180, hier S. 151–153.

7 Vgl. Niklas Holzberg: Möglichkeiten und Grenzen humanistischer Antikerezeption: Willibald Pirckheimer und Hans Sachs als Vermittler klassischer Bildung. In: *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*. Akten des interdisziplinären Symposions vom 23.–24. September 1994 in Nürnberg. Hrsg. von Stephan Füssel. Nürnberg 1995 (Pirckheimer-Jahrbuch 10), S. 9–29, hier S. 14.

8 Vgl. Hannes Kästner: Antikes Wissen für den ‚gemeinen Mann‘. Rezeption und Popularisierung griechisch-römischer Literatur durch Jörg Wickram und Hans Sachs. In: *Latein und Nationalsprachen in der Renaissance*. Vorträge des 37. Wolfenbütteler Symposions in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 25.–28. September 1995. Hrsg. von Bodo Guthmüller. Wiesbaden 1998, S. 345–378, hier S. 372.

zeption skizziert wurde. Mit der großen Fülle antiker Sujets, die Sachs in seinen Dichtungen bearbeitet hat, spielt er eine wichtige Rolle als Vermittler antiker Kultur an den ‚gemeinen Mann‘. Doch das Interesse an humanistischer Bildung muss zwangsläufig mit seiner Tugend- und Ehemoral in Konflikt geraten, denn in ihnen ist weder für Erotik noch für Gewalt Platz, die in der griechischen und römischen Mythologie vielfach Gegenstand der Handlung sind. Wie geht Sachs also mit all den libidinösen Göttern, vergewaltigten Jungfrauen und verführerischen Vollweibern um, von denen es in der antiken Mythologie nur so wimmelt, die sich aber so gar nicht in eine christliche Ethik fügen wollen? Welche Lehren und Verhaltensregeln leitet er aus den Geschichten ab und welche Modifikationen am Stoff nimmt er dafür gegebenenfalls vor?

Dem hier unternommenen Versuch, diese Fragen zu beantworten, liegt die Untersuchung eines Korpus aus Dramen und Spruchgedichten zugrunde, in denen Sachs Vergewaltigungsmythen aus Ovids *Metamorphosen* bearbeitet hat. Ergänzend wurden die Meisterlieder auf der Basis des *Repertoriums der Sangsprüche und Meisterlieder* berücksichtigt und zumindest am Rande einbezogen. Die im Folgenden vorgestellten Ergebnisse rücken die Darstellung der Frau als Objekt der Begierde ins Zentrum. Als Beispieltexte bieten sich hierzu Sachs' Bearbeitungen der Daphne- und der Callisto-Mythe an, denn sie führen – aus frühneuzeitlich-männlicher Perspektive – gewissermaßen die beiden ‚Handlungsoptionen‘ vor, die sich einer Jungfrau angesichts eines liebestollen Gottes respektive Mannes bieten: glorreiches Widerstehen oder schändliches Einwilligen. Nach einem kursorischen Überblick über weitere relevante Frauenfiguren soll in einem Ausblick dann jedoch auch noch kurz der begehrte Mann bei Sachs betrachtet werden, so dass am Ende ausreichendes besprochenes Textmaterial zur Verfügung steht, an dem abschließend die von Sachs angewendeten Strategien der Mythenadaption aufgezeigt werden können.

Vor dem genauen Blick in die ausgewählten Texte des Hans Sachs ist es jedoch notwendig, seine wichtigste antike Mythenquelle genauer vorzustellen.

2. Hans Sachs und die *Metamorphosen*

Hans Sachs besaß ein Exemplar der *Metamorphosen*, das geht aus seinem Bücherverzeichnis hervor. Unter O ist dort verzeichnet: „Ouidius von verendrung der gestalt“.⁹ Schon der Titel verrät: Obwohl Sachs grundsätzlich Latein beherrschte, arbeitete er nicht mit dem Original, sondern mit der volkssprachlichen Übertragung Jörg Wickrams, die 1545 bei Ivo Schöffler in Mainz gedruckt worden war.¹⁰ Aber auch Wickram stützte sich nicht direkt auf Ovid, sondern auf die mittelhochdeutsche Version Albrechts von Halberstadt (1210),¹¹ die er sprachlich und metrisch modernisiert und abschnittsweise mit eigenen Holzschnittillustrationen versehen hat.¹² Er teilt jedes Buch in drei „Figuren“ ein, Erzählabschnitte, die mehr oder weniger sinnig mehrere Einzelmythen zusammenfassen.

Auf jede dieser Figuren folgt eine „Außlegung“ des Gerhard Lorichius.¹³ Dass Ivo Schöffler den 1485 in Hadamar geborenen Theologen offenbar recht kurzfristig beauftragte, diese erklärenden Passagen zu Wickrams Text zu verfassen, ist ein Zeichen für die Scheu, ein früh-

-
- 9 Vgl. Faksimile des handschriftlichen Verzeichnisses und Edition bei Wolfgang Milde: Das Bücherverzeichnis von Hans Sachs. In: *500 Jahre Hans Sachs. Handwerker, Dichter, Stadtbürger*. Katalog zur Ausstellung in der Bibliotheca Augusta Wolfenbüttel vom 19. November 1994 bis 29. Januar 1995. Hrsg. von Dieter Merzbacher. Wiesbaden 1994, S. 38–55, hier S. 53.
- 10 „P. Ouidii Nasonis deß aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis / Das ist von der wunderbarlicher Verenderung der Gestalten der Menschen / Thier / und anderer Creaturen etc. [...]“. Eine vollständige Edition (inklusive der Auslegungen des Gerhard Lorichius) liegt vor in: Georg Wickram: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 13/1 und 13/2: Ovids „Metamorphosen“. Berlin, New York 1990. Im Folgenden kurz als *WM* [Buch, V.] bzw. bei den Lorichius-Kommentaren als *WM* [Bd., S., Z.] angegeben.
- 11 Zum Verhältnis von Halberstadts und Wickrams Übertragung vgl. Johannes Boltes Vorwort zu Wickrams *Metamorphosen* (in: Georg Wickram: *Werke*. Hrsg. von Johannes Bolte. Bd. 8. Tübingen 1906, S. V–XLV [Nachdruck Hildesheim, New York 1974, Bd. 4]) und Brigitte Rücker: *Die Bearbeitungen von Ovids Metamorphosen durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius*. Göttingen 1997.
- 12 Zu Wickrams Illustrationen vgl. die Beiträge von Hubertus Fischer und Anna Scheurs im Tagungsband *Vergessene Texte – verstellte Blicke. Neue Perspektiven der Wickram-Forschung*. Hrsg. von Maria E. Müller und Michael Mecklenburg. Frankfurt a. M. 2007, S. 199–214 bzw. S. 147–168.
- 13 Die einzige Ausnahme hierbei bildet die falsche Platzierung des Kommentars im 10. Buch.

neuzeitliches Lesepublikum unmittelbar mit der ‚Fremdheit‘ antiker Literatur zu konfrontieren. Dem Leser damals boten die Auslegungen eine Mischung aus Inhaltswiedergabe, Erläuterung, Kommentar und Moralisierung,¹⁴ dem Philologen heute geben sie Aufschluss über Deutungsperspektiven der Zeit, denn Lorichius war als studierter Theologe auch mit der lateinischen Gelehrtenkultur und deren Blick auf Ovids Epos vertraut.¹⁵ Aber auch schon Hans Sachs profitierte von den gelehrten Horizonterweiterungen, die Lorichius’ Auslegungen ihm boten, und konnte sie als Hilfsmittel und Quelle für seine eigene *Metamorphosen*-Rezeption verwenden.

Ende September kamen Wickrams *Metamorphosen* auf den Markt, und ab dem 2. Oktober schreibt Sachs einen Monat lang wie im Rausch 39 *Metamorphosen*-Meisterlieder. Er verfasst bis zu drei pro Tag und widmet sich in dieser Zeit kaum anderen Stoffen. Danach ebbt sein Interesse nach und nach ab.¹⁶ Doch auch schon bevor Schöffers Druck Ovids Verwandlungsgeschichten einem breiten Publikum zugänglich machte, finden sich in Sachs’ Werk vereinzelte *Metamorphosen*-Adaptionen¹⁷ – ein Hinweis darauf, dass Sachs’ Latein offenbar ausreichte, um auch aus dem Original einige Stoffe zu beziehen, die er möglicherweise noch aus Schulzeiten kannte.¹⁸

Das Meisterlied war meistens die erste Form, die Sachs für einen Stoff wählte, denn hier gab es ganz pragmatisch den größten Bedarf an

14 Karl Stackmann arbeitet drei Kernthemen heraus, auf die Lorichius’ Kritik zielt: Ketzertum, Laster aller Art und das Hofleben. Vgl. Die Auslegung des Gerhard Lorichius zur „Metamorphosen“-Nachdichtung Jörg Wickrams. Beschreibung eines deutschen Ovid-Kommentars aus der Reformationszeit. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), Sonderheft, S. 120–160, hier S. 131.

15 Er verwendete vermutlich die lateinische Ovidausgabe des Raphael Regius und richtet sich kaum nach Wickrams Text, woraus sich einige Unstimmigkeiten ergeben: Vgl. Bolte, Vorwort (wie Anm. 11), S. XXIX.

16 1546 beruht nur eins seiner Meisterlieder auf den *Metamorphosen*, 1547 sind es zwölf, 1548 14, 1549 wieder nur eins. Erneutes Interesse finden die Stoffe bei ihm in der Mitte der 1550er Jahre: Vier Episoden adaptiert er im September 1554, fünf vor allem im Juli 1555, sieben vor allem im Oktober 1556. Vgl. *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger. Bd. 9–11. Tübingen 1986–1987.

17 1530 und 1539 bearbeitet er den Aktaeon-Stoff als Spruchgedicht, 1537 verfasst er ein Meisterlied, 1538 vier, 1541 fünf, 1542–44 wieder je eines, und zwei im Mai 1545. Vgl. *Repertorium* (wie Anm. 16).

18 Vgl. Karl Drescher: Hans Sachs und Ovid bis zum Erscheinen der *Metamorphosen*-Bearbeitung Jörg Wickrams. In: Karl Drescher: *Studien zu Hans Sachs*. N. F. Marburg 1891, S. 28–89.

neuen Dichtungen. Später arbeitete er aber viele der Meisterlieder in Dramen, Fastnachtsspiele, Schwänke oder andere Spruchgedichte um, um das bestehende Publikationsverbot für den Meistersang zu umgehen und eine größere Öffentlichkeit zu erreichen. So kommt es auch zu Mehrfachbearbeitungen von *Metamorphosen*-Stoffen, die sich in Inhalt und Nutzanwendung jedoch in den meisten Fällen entsprechen.

Hans Sachs bedient sich also vielfach und mehrfach aus den *Metamorphosen*. Dass die Freizügigkeit der antiken Literatur ihn jedoch immer wieder vor Probleme stellte, war an der Jupiter-und-Juno-Episode gut zu erkennen. Obendrein ist die Sexualität, die in den *Metamorphosen* geschildert wird, nicht – wie für das Götterkönigsehepaar anzunehmen – immer ein gleichberechtigtes, für beide Seiten freudvolles Unterfangen, sondern überwiegend ein gewaltsamer, männlich dominierter Akt. Und nicht nur moralisch zweifelhafte, schwache Sterbliche sind die Protagonisten dieser Mythen, sondern die Götter höchstselbst spielen dabei die Hauptrolle – das zeigt eindrucksvoll der Teppich, den Arachne im 6. Buch webt. Wie geht Sachs auf der Basis seiner Tugendlehre nun mit diesen Geschichten um?

3. Wenn Göttergatten Jungfrauen bezirzen: Die Frau als Objekt der Begierde

a. *Triumphierende Keuschheit: Apoll und Daphne*

Der Daphne-Stoff ist die erste *Metamorphosen*-Episode, die Sachs nach dem Erscheinen von Wickrams Übertragung bearbeitet: Am 2. Oktober 1545 verfasst er ein Meisterlied mit dem Titel *Phebus mit der daphne*, drei Jahre später, am 18. Oktober 1548, bringt er die Geschichte erneut in Meisterliedform.¹⁹ 1558 schließlich entschließt er sich zu einer Bühnenfassung und schreibt am 29. März die *Tragedia mit 6 personen: Die Daphne, eins königs tochter, unnd hat 3 actus*.²⁰ Er dramatisiert den gesamten Plot, den Wickram zur „andern Figur des ersten Buchs“ zusammenfasst und in einer heute merkwürdig anmutenden Simultaneität

19 „Daphne wart ein lorperpaumb“: Vgl. *Repertorium* (wie Anm. 16), Bd. 10, Nr. ²S/2922.

20 In: *KG XIII*, S. 458–476.

auch in der zugehörigen Holzschnittillustration darstellt (Abb. 1): Im Zentrum sieht man Apoll, der gerade Python, ein grausiges Ungeheuer, erlegt hat. In seinem Drachentöterstolz verspottet er Cupido, den Liebesgott, und stellt dessen Qualität als Bogenschütze in Frage: Schließlich sei er noch ein Kind und trage außerdem noch eine Augenbinde (die Wickram hier allerdings entgegen der verbreiteten Darstellungskonvention nicht abbildet). Cupido nimmt daraufhin grausame Rache und beweist seine Künste, indem er Apoll einen spitzen, verliebt machenden, und der schönen Daphne einen stumpfen Pfeil ins Herz schießt, der sie für jede Art von Liebe unempfänglich macht. Sie will auf ewig Jungfrau bleiben, flieht vor Apoll, und als dieser sie fast eingeholt hat, fleht sie den Vater und die Götter an, sie zu verwandeln, um ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Ihr Wunsch ist Befehl, und sie wird zu einem Lorbeerbaum, den Apoll als Zeichen seiner ‚ewigen‘ Liebe zu seinem heiligen Baum macht.

Daphnes berühmte Metamorphose in einen Lorbeerbaum gehört zu denjenigen Verwandlungen, die der Rettung dienen – in diesem Fall der Rettung vor Vergewaltigung. Der Grundkonflikt ist ganz klar der, dass er will und sie nicht, ausgelöst durch die Pfeile des Cupido. Doch in Wickrams Übertragung wird die Ursache dieses Konflikts auch auf einer anderen Ebene dargestellt: der der Erotik. Denn Daphnes Schönheit erregt Apoll – und seine Aufmerksamkeit:

Ir schoenes hor het man wol neben
 Gespunnen Gold und seiden geweben
 Ir augen brunnen ir von fern
 Gleich dann durchleuchten morgen stern
 Sie hatt eyn zierlichs angesicht
 Ir hendlein weiß dem schne verglicht
 Ir fingerlein getrungen warn
 Vermischt mit Milch und Rosenfarn
 Gantz rund wolgeschickt warn ir ermlin
 Gantz weyß und lind wie eyn Hermlin. (*WM* 1, 941–950)

Wer könnte sich all diesen Reizen entziehen?

Phebus/ als er die schoen erblickt
 Sein hertz sich inn seim leib erquickt
 Er Brann inn grosser Fewres gluot
 Gleich so man strow zu gluten thut. (*WM* 1, 951–954)

Und es kommt noch schlimmer, denn gegen die gängigen optischen Stimuli im menschlichen Paarungsverhalten sind auch Götter nicht immun:

VOn lauffen ward Daphne so schon
 Das nit zu sagen ist davon
 Dann sie zweimolen schoener ward
 Als ire liechten wengling zart
 Mit Rosenfarb vermischet woren
 Erst daucht sie phebum ausserkoren
 Inn seinem hertzen die hoechste kron
 Dern keyn auff erden moecht vorstohn
 Phebus ward erst noch mehr innbruenstig
 Daphne der schoenen maget guenstig
 Das er noch schneller auff sie trang. (*WM* 1, 1011–1021)

Die Von-Kopf-bis-Fuß-Beschreibung von Daphnes Schönheit entspricht der Form des mittelalterlichen Frauenlobs, das Wickram schon in seiner Vorlage vorfand. Albrecht von Halberstadt folgt darin durchaus Ovids Original:

Schmucklos hängen die Haare des Mädchens im Nacken; er sieht es:
 „Ach! wenn man gar sie noch pflegte!“ so ruft er; er sieht ihre Augen
 Leuchten wie Sterne so feurig, er sieht ihre Lippen – o muß er
 Wirklich mit Sehn sich begnügen? Er preist ihre Hände und Finger,
 Preist ihre Arme: sie trägt sie entblößt wohl über die Hälfte;
 Was ihm verborgen, das reizt ihn noch mehr.²¹

Bei Sachs hingegen entflammt Apoll rein technisch-mechanisch durch den Pfeil des Apoll, noch bevor er sie überhaupt gesehen hat:

Ich weiß nit, wie mir ist geschehen:
 Kan da niemandt hören noch sehen.
 Iedoch ich hart verwundet bin,
 In dem hertzen ich flam und brin
 Zu Daphne der zarten jungfrawen.
 O das ich ietzundt möchte anschawen
 Das edel künigliche kindt,
 Wil suchen sie, biß ich sie findt. (*KG* XIII, 467, 19–26)

21 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Übersetzt und hrsg. von Hermann Breitenbach. Stuttgart 2001, hier 1. Buch, V. 497–502. Im Folgenden kurz als *OM* [Buch, V.] angegeben.

Als er ihrer dann zum ersten Mal ansichtig wird, verliert er über ihre Schönheit kein Wort, beteuert nur immer wieder sein unerträgliches Begehren. Erotik als Handlungsmotivation für die Figur Apoll spielt bei Sachs keine Rolle, der verliebt machende Pfeil des rachsüchtigen Cupido ist der alleinige Auslöser für die Verfolgungsjagd.

Die Wirkung des zweiten, stumpfen Pfeiles stellt Sachs noch deutlicher heraus. Daphne betritt im II. Akt zum ersten Mal die Bühne und verkündet durchaus mit einer gewissen Erwartungshaltung, Apoll, den mutigen Drachentöter, sehen zu wollen:

Ich möchte den heldt auch sehen wol,
 Mein hertz im billig gunst tragen sol.
 Mein herr vatter gibt im groß lob,
 Sein schön lieg allen göttern ob,
 Sein ansicht gleich der sunnen glast.
 Ach, möchte ich sehen den werden gast! (KG XIII, 468, 8–13)

Nur die stumme Geste von Cupidos Pfeilschuss trennt diese warmen Worte von denen, die Sachs im krassen Gegensatz unmittelbar folgen lässt:

Ach, wie ist mein gemüt verkert:
 Der haß und neidt sich in mir mert
 Gehn Phebo, dem ich erst trug gunst,
 Erloschen ist meins hertzen brunst;
 Mich dünckt, wenn er mir jetzt thet nehen,
 Ich flöh und möchte in nit ansehen. (KG XIII, 468, 15–20)

Gesagt, getan: Daphne flieht und lässt sich von allen Argumenten Apolls nicht bremsen. Beendet wird ihre Flucht durch ihre Verwandlung. Die wunderschöne ‚Verlorbeerung‘ der Daphne, wie sie viele Künstler – so auch Wickram – beschäftigt hat, gibt es auf der Bühne aus technischen Gründen natürlich nicht zu sehen: „Daphne fleucht, kummet wider und ist ein lorbeerbaum, steht da mit außgebreiteten armen“ (KG XIII, 473, 3–4). Dieses Verwandlungsendstadium ist eigentlich ein Aition für die besondere Bedeutung des Lorbeers im Apollon-Kult, die Würde des Lorbeerkränzes, den ja auch noch die poetae laureati trugen, und die botanischen Besonderheiten des Lorbeers. Sachs deutet es jedoch metaphorisch als Verhaltensanweisung aus: Daphne hat sich Apoll gegenüber „Unfreundlich wie ein harter paum“ (KG XIII, 476, 15) gezeigt, und das soll jede Jungfrau in einer solchen Situation ihr nachtun. Nicht nur in der Tragedia, auch in den beiden Meister-

liedern verwendet er diese Metaphorik. Die Idee dazu stammt aber vermutlich nicht von Sachs selbst, denn dieses Motiv findet sich auch in Lorichius' Auslegung. Dieser geht zuvor zwar kurz erläuternd auf die ursprünglich aitiologische Funktion der Erzählung ein, schreibt dann aber: „Aber die erbar Daphne/ sie gleich wie eyn holtz oder stock unbeweglich gewest/ streng und vest ire ehr zu bewaren. Der ursach sagt der Poet/ sie die frommen Daphne inn eynen Lorberbaum verwandelt“ (*WM* 13/1, 76, 30–32).

Sachs hat diese Deutung des Lorbeers also vermutlich von Lorichius übernommen. Sowohl in der Wahl des ‚Erzählauschnitts‘ – von der Tötung Pythons bis zur Adellung des Lorbeers durch Apoll – als auch in der moralisierenden Ausdeutung der Episode orientiert Sachs sich an der verdeutschten *Metamorphosen*-Ausgabe Schöffers. Neben einigen kleineren Abweichungen²² gibt es vor allem eine Auffälligkeit beim Vergleich von Adaption und Vorlage: Das erotische Moment, das in Wickrams Bearbeitung noch ausführlich thematisiert wird, fehlt bei Sachs. Sie könnte zwar auch einfach nur Sachs' Tendenz zur Kürzung und Pointierung von Stoffen zum Opfer gefallen sein, doch die hier erfolgte Zuspitzung des Grundkonflikts auf die magischen Effekte des spitzen und stumpfen Pfeils passt ganz in sein Konzept eines ‚protopischen‘ Theaters, das keine Emotionen wecken will, sondern darauf angelegt ist, den Zuschauer immer bei klarer Vernunft und so aufnahmefähig für die vermittelte Belehrung zu halten.²³ Da die Belehrung im Fall von Sachs' Daphne-Tragedi in den Bereich der Sexualmoral fällt, ist es umso zuträglicher, jegliche Form handfester Erotik im wahrsten Sinne des Wortes ‚aus dem Spiel‘ zu lassen.

An dieser Stelle ist es jedoch wichtig, nicht zu generalisieren, sondern zwischen Sachs in seiner Rolle als Moralist und als Dichter in anderen literarischen Kontexten zu unterscheiden. Als ‚Privatmann‘ scheint er durchaus Sinn für Erotik gehabt zu haben, zumindest im Rahmen der Frauenlob-Topik, wie sie auch Wickram in der Beschreibung der schönen Daphne verwendet. Dafür spricht jedenfalls *Das kuenstlich Frauenlob*²⁴, das Sachs am 4. September 1562 auf seine zweite Frau Barbara Harscher verfasst hat. Er preist der Reihe nach all ihre Qualitäten, beginnt aber mit den körperlichen. Während Wickram

22 Daphnes Vater Peneus ist bei Sachs z. B. kein Flussgott, sondern der König von Thessalien (vgl. *KG* XIII, 476, 26).

23 Zu Sachs' Dramentechnik vgl. Helmut Krause: *Die Dramen des Hans Sachs. Untersuchungen zu Lehre und Technik*. Berlin 1979, besonders S. 147–156.

24 In: *KG* XX, S. 518–521.

sich jedoch nach der Beschreibung von Daphnes Gesicht nur bis zu den oberen Extremitäten, den Armen, wagt, geht Sachs ein wenig weiter.

Darunter zwey brüstlein ich preiß,
 Mit plaben ederlein geziret
 Hin und wider gedividiret;
 Ir bäuchlein glat, gwollen und lind.
 Ir schultern wol gebildet sind,
 Lang, dünn und grad ir seitten send,
 Schön und gerade an allem end,
 Ir händ und füß subtil und adlich,
 Ir gantzer leib der ist untadlich. (KG XX, 519, 14–22)

In anderen wirkungsästhetischen Kontexten ist der als „Reiniger des Fastnachtsspiels“ berühmte Sachs sogar durchaus zu heftigen Obszönitäten fähig, namentlich, wenn er Meisterlieder für Zechsingen verfasst, also Texte, die zum einen nur für ein kleines, geschlossenes Publikum und zum anderen nur zur Unterhaltung bestimmt waren.²⁵

b. *Lasterhafte Verführbarkeit: Jupiter und Callisto*

Für Daphne ist es gerade nochmal gut gegangen. In dieser Mythe ist es nicht zur Gewaltanwendung gekommen. Gemeinsam mit Syrinx, die dem lüsternen Pan durch die Verwandlung in Schilfrohr entkommt, ist Daphne somit eine der wenigen Ausnahmen in der Mythologie einer ursprünglich polygamen Kultur, deren Einzelmythen nicht nur dazu dienen, die Entstehung des Lorbeerkranzes oder der Panflöte zu erklären, sondern auch einer Fülle von Herrscherhäusern und Adelsgeschlechtern einen göttlichen Stammvater zu verpassen.

Zu den vielen Jungfrauen, denen nicht rechtzeitig eine Verwandlung zur Hilfe kommt, gehört Callisto, eine arkadische Nymphe und Gefährtin der Diana. Im Gegenteil, ihr wird eine Verwandlung zum Verhängnis, denn Jupiter nähert sich ihr in Gestalt ihrer jungfräulichen Herrin. Als Callisto bemerkt, wen sie da wirklich vor sich hat, ist es

25 Vgl. hierzu Reinhard Hahn: Zur Darstellung von Sexualität in den Gedichten des Hans Sachs. In: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Daniela Erlach. Frankfurt a. M. 1994, S. 479–501, und Johannes Rettelbach: Die Schere im Kopf. Zur Moralisierung des Fastnachtsspiels bei Hans Sachs. In: *Jeux de Carnaval et Fastnachtspiele*. Hrsg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok. Greifswald 1994, S. 101–113.

bereits zu spät und sie kurz darauf schwanger. Darauf wird Diana im Laufe der Monate zwangsläufig aufmerksam und Callisto aus dem Kreis der Jungfrauen verstoßen. Und es kommt noch schlimmer: Nach der Geburt ihres Sohnes Arcas wird sie von der eifersüchtigen Juno in eine Bärin verwandelt und später fast von Arcas erlegt, wenn nicht Jupiter beide rechtzeitig als Sternbilder des Großen Bären und des Bärenhüters ans Firmament gesetzt hätte. Und ebendort kann man beide noch heute allnächtlich bestaunen, denn – dies ist laut antiker Mythologie eine weitere Strafe der Juno – sie darf sich nie im Meer abkühlen, ist also immer am Himmel zu sehen.

Hans Sachs interessierte sich jedoch wiederum nicht für das Aition in der Geschichte, sondern insbesondere für das Schicksal der Callisto, als er den Stoff am 5. Oktober 1545 als Meisterlied²⁶ und am 8. Dezember 1562 nochmals als *Poetische fabel: der gott Jupiter mit Calisto*²⁷ bearbeitete. In beiden Texten stehen die Vergewaltigung und ihre Folgen im Mittelpunkt, denn daraus lässt sich im Beschluss die Moral ableiten:

Bey diser fabel nemb ein lehr
 Ein junckfrawe, daß sie ir ehr
 Als iren höchsten schatz bewar,
 Halt sich einmütig innen gar,
 Flich alle ort und stet von fern,
 Darinn sie möchte notzwungen wern,
 Und flich all eh männer und gselln,
 Die ir mit bulerey nachstelln,
 Vermeyd all ir schertzen und schwencken
 Ir hofiern kupplerey und schencken,
 Ir schreiben schmeichelhafften worten
 Und hüt sich auch an allen orten
 Vor hoffart, thu sich nit auffspreytzen,
 Mannsbilder zu bulrey zu reytzen
 Mit kleydung, seltzamen geschmück.
 Die ding sind alle steg und brück,
 Dadurch manch jungfraw kombt zu fall. (KG XVII, 442, 34–443, 11)

Es folgt eine metaphorische Ausdeutung der weiteren Handlungselemente: So wie Callisto von Diana wird auch eine unehelich Schwangere von ihren Freunden verstoßen, sie wird in ihrem Zorn gefährlich für andere wie eine Bärin und weiter verfolgt und angegriffen wie Cal-

26 „Jupiter mit Calisto“. Vgl. *Repertorium* (wie Anm. 16), Bd. 10, Nr. ²S/1838.

27 In: KG XVII, S. 440–444.

listo von den Hunden und später ihrem eigenen Sohn Arcas. Doch Gottes Gnade kann sie retten: Wenn sie Buße tut und sich – besser spät als nie – in den Ehestand begibt, dann winkt auch ihr das ewige Leben.

An dieser Stelle stutzt, wer mit der antiken Mythe vertraut ist. So viel Schelte für eine vom höchsten Gott perfide Getäuschte? Ovid erzählt den Vorgang so:

Alsbald hüllt sich der Gott in Gestalt und Tracht der Diana,
 Und dann redet er so: „O Jungfrau aus meinem Gefolge,
 Sage, auf welchen Gebirgen du jagtest!“ Sie hob sich vom Rasen,
 Sprechend: „Gegrüßt, o Gottheit, mir größer als Jupiter, mag er
 Selber es hören!“ Da lachte der Gott, denn er hörte mit Freuden,
 Wie er den Vorrang erhielt vor sich selbst; dann küßt er das Mädchen,
 Aber nicht richtig mit Maß, nicht so, wie Mädchen sich küssen.
 Wie sie versucht zu berichten, in welchem Gehölze sie jagte,
 Hindert sie seine Umarmung: den Täter enthüllt das Vergehen.
 (OM 2, 425–433)

Die Erzählung spricht eindeutig für die Angeklagte, und der Erzähler ergreift im folgenden Kommentar auch höchstpersönlich Partei:

Allerdings rang sie dagegen, soweit ein Weib es vermochte,
 – Wärest du doch Zeugin gewesen, Saturnia! Milderes Urteil
 Würdest zu fällen – Doch freilich, wen könnte ein Mädchen bezwingen?
 Wer über Jupiter siegen? (OM 2, 434–437)

Ganz anders behandelt Sachs diese Passage:

Der gott Jupiter durch die thrön
 Sah Calisto, die junckfraw schön,
 Ligen in gelb fliegendem haar,
 Darvon sein hertz entzündet war
 Und schwang sich nider auff der fart
 Und beschlieff die junckfrawen zart
 In dem walte auff grünem anger,
 Daß sie ward eines Kindes schwanger. (KG XVII, 440, 13–20)

Jupiter erscheint bei Sachs höchstselbst: Es fehlt das Verwandlungsmotiv, und damit die Entschuldungsgrundlage für Callisto.²⁸ Handelt es

28 Diese Funktion hat das Verwandlungsmotiv auch im Amphitryon-Stoff. Die erste Quelle über die Liebschaft von Zeus und Alkmene, die Beschreibung des Heraklesschildes in Pseudo-Hesiods *Aspis*, erwähnt noch nicht, dass Zeus sich in Alkmenes Gatten Amphitryon verwandelt, um Herakles zu zeugen. Entsprechend wurde

sich hierbei nun um einen gezielten Eingriff, mit dem Sachs sich den Stoff im Hinblick auf seine Aussageabsicht gefügig macht?

Wirft man einen Blick in den Vorlagentext, fällt zunächst die unglückliche Zerstückelung der Episode bei Wickram auf: Der Beginn, nämlich wie Jupiter auf die schöne Nymphe aufmerksam wird und sich vor allem in ihr langes blondes Haar verliebt, steht noch in der ersten Figur des zweiten Buchs. Die zweite Figur setzt – nach der eingeschobenen Auslegung der Phaëthon-Mythe – mit Callistos Scham und der Verstoßung durch Diana wieder ein. Die Begegnung mit Jupiter an sich wird nur in den einleitenden Zusammenfassungen am Figur- und Kapitelbeginn erwähnt und nicht ausführlich erzählt.²⁹

So ist ohnehin kaum Platz für das Verwandlungsmotiv. Es kommt aber doch vor, allerdings nur in der Marginalie am Ende der ersten Figur: „Calisto eyn schoen magt der Goettin Diane leigt imm wald schloffen. Jupiter kompt zu ir inn der gestalt Diane/ macht sie eynes kindts schwanger“ (*WM* 2, 125). Diese Information steht also abseits von der eigentlichen Erzählung in der zweiten Figur. So kann Sachs sie leicht übersehen haben, zumal auch der Holzschnitt einen ganz und gar unverwandten Jupiter zeigt (Abb. 2). Und auch die Auslegung schweigt über Jupiters Tarnung. In der Zusammenfassung heißt es: „Diese [also Callisto, C. B.] beschloefft der Jupiter/ macht sich darvon“ (*WM* 13/1, 136, 2–3), und Lorichius kommentiert:

Diese frevelhaftig und fürwitzig Mannin Calisto eyn Koenigin inn Arcadien hat sich des wolust geprauch/ ist ir zu ewiger schand gerathen/ dann wer dem Teuffel dienet/ kan keynen andern solt bekommen. [Sie wirt] eyner Berin verglichen/ dann alle so den armen man beschweren/ nichts menschlichs an inen haben/ sein gleich/ ja boeser/ dann Lewen und Beren. (*WM* 13/1, 136, 9–17)

der Mythos von Aischylos, Sophokles und Euripides tragisch behandelt, denn neben dem tragödienwürdigen Personal bot die Handlung den tragischen Konflikt zwischen dem zu leistenden Gehorsam gegenüber den Göttern und der Pflicht zur ehelichen Treue. Erst durch die Ergänzung des Verwandlungsmotivs, das Alkmeone aus der Verantwortung für den Ehebruch nimmt und erstmals um 200 v. Chr. in Plautus' *Amphitruo* belegt ist, konnte der Stoff bei ihm zur Tragikomödie und in der Folge zum populärsten antiken Komödienstoff der Weltliteratur werden.

29 Bolte hält diese Lücke nicht für Zufall: „Die streichung der durch bild und randnote angekündigten verführung der Callisto mag aus der in der vorrede betonten absicht ‚alle unzucht zu vermeiden‘ erfolgt sein“. So Bolte, Vorwort (wie Anm. 11), S. XXVI.

Sachs hat in seiner Adaption also nicht eigenmächtig gehandelt: Schon in der Vorlage fällt das Verwandlungsmotiv weitgehend unter den Tisch. Und so wird Callisto ebenso schuldig wie all die anderen Jupiter-Liebschaften, bei denen der oberste Göttergatte nicht in verwandelter Gestalt erscheint: Seine Io- und Semele-Adaptionen beschließt Sachs mit demselben Appell an Frauen, sich nicht in Gefahr zu bringen und sich nicht auf Buhler einzulassen.³⁰ Gleiches gilt für Medusa, deren einstige Schönheit Neptun hinriss, sie gleich im Minerva-Tempel zu „schwechen“.

Eines der wenigen Beispiele für mythologische Vergewaltigungen, die Sachs nicht in diesem Sinne instrumentalisiert, ist die Philomela-Episode.³¹ Sie wird von ihrem – übrigens menschlichen – Schwager Tereus erst vergewaltigt und dann durch Zungenamputation zum Schweigen gebracht. Nachdem sie sich über das Weben eines Teppichs doch ihrer Schwester Prokne mitteilen konnte, töten die Frauen Tereus' Sohn und setzen ihn dem Vater zum Mahl vor, der wütend auf sie losgeht. Alle drei entkommen dem nächsten Familiendrama nur durch eine Verwandlung in Wiedehopf, Schwalbe und Nachtigall. Aus all diesen Grausamkeiten, die den Figuren widerfahren, zieht Sachs den etwas leidenschaftslosen Schluss: „Ein unglück klein/ Das kummet selten gar allein“ (KG II, 193, 38–39).

30 Doch auch da, wo Sachs von den göttlichen Tarnungsverwandlungen berichtet, gelingt ihm am Ende die Wendung in die Jungfrauendidaxe: Bei Danaë wird der goldene Regen, in den Jupiter sich verwandelt, um ihr ungehindert in den Schoß fließen zu können, als Metapher für Buhlgeschenke ausgedeutet, von denen sie sich leichtfertig verblenden lässt. Vgl. „Comedia mit 9 personen: Der Perseus mit Andromede [...]“. In: KG XIII, S. 427–457, hier S. 456, V. 12–15. Und Europas Fehler war es, zu weit spazieren gegangen zu sein, denn: „Jedes Öchslein sucht seine Weide“ und „Gelegenheit macht Diebe“. – „Jupitter wirt ein ochs“ vom 12. Oktober 1545 und „Die Europa furt Jupiter hin“ vom 08. September 1547; vgl. *Repertorium* (wie Anm. 16), Bd. 10, Nr. ²S/1845 bzw. Nr. ²S/2435.

31 Zur Philomela-Episode bei Wickram vgl. Lena Behmenburg: Dieweil ir swester was sein weib. Zur Bedrohung der familiären Ordnung in Georg Wickrams „Philomela“. In: *Vergessene Texte – Verstellte Blicke* (wie Anm. 12), S. 135–146.

4. Ausblick: Der Mann als Objekt der Begierde

Gleichberechtigung steht hoch im Kurs, und so soll hier zum Abschluss noch ein rascher Blick auf die Männer geworfen werden. Denn auch sie bedürfen in einer Welt voller erotischer Verlockungen sicherer Verhaltensregeln. Für die Belehrung des männlichen Publikums hat Hans Sachs sich ebenfalls antiker Figuren bedient. Die beiden prominentesten stammen allerdings nicht aus den *Metamorphosen*, sondern aus dem Trojanschen Sagenkreis, den Sachs über die Trojaromane des Dares Phrygius und des Dictys Cretensis sowie die *Odyssee*-Übersetzung Simon Schaidenraissers (1537) kennenlernte. So ist bei diesem geschlechtlichen Exkurs also zugleich ein Exkurs in stofflicher Hinsicht vonnöten.

Es sind im Wesentlichen zwei Zentralgestalten, die den Verlockungen des Ewig-Weiblichen ausgesetzt sind, und diese Prüfungen ganz unterschiedlich bestehen. Paris, der ewige Schwächling, unterliegt. Seinen Status als „Objekt der Begierde“ verdient er natürlich nicht für seine Beziehung zu Helena, in der er als Entführer ja einen durchaus aktiven Part einnimmt, sehr wohl aber für seine Rolle im Paris-Urteil. Bei Sachs wird er im Traum vor die Wahl zwischen Reichtum, Weisheit und Liebe gestellt (Abb. 3).³² Die Traumvision ist eine besondere Strategie Sachsens, antike Mythologie und christliche Gegenwart zu harmonisieren, denn durch diesen Kunstgriff werden Juno, Minerva und Venus von Göttinnen zu den Allegorien dieser drei Mächte, die die Männerwelt Tag und Nacht umtreiben, und Paris zum moralisch wertvollen Negativexempel dafür, welche fatalen Folgen eine Entscheidung für die nutzlose und gefährliche Wollust haben kann.

Das Positivexempel schlechthin ist der listenreiche Odysseus. Er lässt sich zwar von Calypso sieben Jahre lang umtanzen, von Circe vorübergehend bezirzen und von den Sirenen umsäuseln, landet aber – durch Vernunft und Gottes Gnade – letztlich doch wieder bei Penelope im Ithaker Eehafen.³³

32 „Der traum Paridis“ (31. Mai 1561). In: *KG XXIII*, S. 232–233. In der *Historia. Das urteil Paridis sampt der beraubung Helena auß Kriechenland* (23. März 1546) verlagert Sachs den Plot des Paris-Urteils ebenfalls in einen Traum des Protagonisten, hier wird dieser aber nicht allegorisch ausgedeutet, sondern zur ‚psychologischen‘ Motivation für Paris‘ plötzliche heftige Liebe zu Helena (vgl. *KG II*, S. 148–153).

33 Die Exempelfunktion der Odysseus-Figur wird besonders deutlich im Spruchgedicht *Die gfencknus der göttin Calipso* vom 8. Februar 1546. Dort wird die Mythenhand-

5. Fazit

Die Liebe zwischen Mann und Frau ist ein Kernthema für Sachs als Moralisten, und auch, wenn es nicht so gut läuft wie bei Odysseus und Penelope: In den freizügigen antiken Mythen findet er eine Fülle von Material, an dem er seine Lehren ex negativo exemplifizieren kann. Er geißelt viele verschiedene Formen „falscher Liebe“: unzeitige und heimliche Liebe, Untreue, und immer wieder die Wollust. Dem gegenüber propagiert er vehement die Ehe als einzige legitime Form, in der Liebe gelebt werden kann. Für Gewalt, aber auch für Erotik ist in seiner Liebes- und Ehemoral kein Platz.

Trotzdem befasst er sich aus seinem Bildungsinteresse heraus mit den *Metamorphosen*. Er will antikes Bildungsgut vermitteln und passt es vor allem mithilfe der Rezeptionsstrategie der Moralisation an seine Zeit und sein Publikum an. Nur in wenigen Texten verzichtet er auf eine belehrende Ausdeutung der Handlung. Dabei greift er oft auch auf das Hilfsmittel der Allegorese zurück, die es ihm ermöglicht, einzelne besonders anschauliche Motive moraldidaktisch nutzbar zu machen und sogar die ganze Handlung Schritt für Schritt im Sinne der Belehrung auszudeuten.

Die Strategie der Moralisation macht ihm so gut wie jeden Stoff verfügbar, so dass er kaum selektieren muss. Er bearbeitet auch die Episoden, die nach damals üblicher Auffassung unmoralische und sogar abnorme Sexualität thematisieren, wie z. B. den Inzest in der Myrrha-Mythe, die Homosexualität zwischen Apoll und Hyakinthos, die Bisexualität des Teiresias und des Hermaphroditus und sogar die Transsexualität der/des Iphis.³⁴ Er selektiert jedoch sehr wohl innerhalb der einzelnen Stoffe. So verzichtet er in der Daphne-Tragedi auf die Darstellung von Erotik und lässt in der Callisto-Adaption das Verwandlungsmotiv aus. Auch von der Substitution macht er Gebrauch, wie an der *Comedia von Juppiter unnd Juno* zu sehen war, in der er das ursprünglich obszöne Diskussionsthema durch ein unverfängliches, in der

lung zunächst als *Odyssee*-Lektüre des Dichter-Ichs nacherzählt, anschließend in einem Traum von ihm am eigenen Leibe nachvollzogen und nach dem Aufwachen auf die eigene Lebenssituation übertragen (vgl. *KG III*, S. 395–401).

34 Zur Darstellung von der Norm abweichender Sexualität in Wickrams *Metamorphosen*-Bearbeitung vgl. Andrea Sieber: Transgressionen des Begehrens in Wickrams „Metamorphosen“-Bearbeitung. In: *Vergessene Texte – Verstellte Blicke* (wie Anm. 12), S. 145–168.

Literatur der Zeit verbreitetes ersetzt. Ein Beispiel für die Transformation liegt in Sachs' Adaptionen des Paris-Urteils vor: Er kann Paris' Begegnung mit den drei heidnischen Göttinnen problemlos übernehmen, indem er sie in die unwirkliche Sphäre des Traums verlegt.

Sachs greift also zum Teil in die Stoffe ein, um sie harmonisch in seine christliche Welt einzufügen oder sie auf eine Moralisierung hin zuzuspitzen. Er ist dabei aber ganz Kind seiner Zeit, wie seine Callisto-Fabel gezeigt hat: Der Wegfall des Verwandlungsmotivs und die daraus resultierende moralische Belastung Callistos ist auch schon in Wickrams Übertragung und in Lorichius' Kommentar festzustellen.

Reine Harmonisierung ist eher ein gelehrtes Interesse. Bei Lorichius finden sich hin und wieder Passagen, in denen er feststellt, dass die Heiden christlicher dachten, als es ihnen selbst bewusst war. Sachs hatte anders als die Humanisten kein dezidiertes Interesse daran, die Werke antiker Autoren aus sich selbst heraus zu rechtfertigen und möglichst authentisch zu rezipieren. Die Moralisierung fügte sich perfekt in sein Konzept, über die Literatur seine Gesellschaftsmoral zu vermitteln. Die antike Mythologie mit all ihren libidinösen Göttern, bezirzten Jungfrauen und verführerischen Vollweibern bietet ihm die Möglichkeit zu gleich drei Dingen auf einmal: Unterhaltung, Bildung und Belehrung.

Abbildungen



Abb. 1: Apoll und Daphne.

Holzschnittillustration Wickrams zur zweiten Figur des ersten Buchs.

In: Georg Wickram: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 13. 1.
Ovids „Metamorphosen“. Berlin, New York 1990, S. 64.



Abb. 2: Jupiter und Callisto.

Holzschnittillustration Wickrams zur zweiten Figur des zweiten Buchs.

In: Georg Wickram: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 13. 1.
Ovids „Metamorphosen“, Berlin, New York 1990, S. 128.



Abb. 3: „Der Traum des Paris“.

Ohne Signatur und Jahr. Erhard Schön zugeschrieben.

In: F. W. H. Hollstein: *German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*.
Bd. XLVIII. Erhard Schön. Compiled by Ursula Mielke. Ed. by Rainer Schoch.
Rotterdam 2000, S. 151.

Liebende Natur und Naturgewalten.
Zur Beziehung zwischen der Natur und dem
Menschen in Grimmelshausens *Continuatio des
abentheurlichen Simplicissimi* und Schnabels
*Wunderlichen FATA einiger See-Fahrer (Insel
Felsenburg)*

1. Wiederholungen des Schiffbruchs – Die *Insel Felsen-
burg* als amplificatio des *Continuatio*-Schlusses

Ein heftiger Seesturm verschlägt männliche europäische Schiffsreisende, deren Schiff vollständig zerstört wird, auf eine bislang unbekannte, einsame, überaus lebensfreundliche Insel in südlichen Gewässern. Durch den dort herrschenden Frauenmangel zur Enthaltbarkeit gezwungen, haben die Schiffbrüchigen mit ihrem sexuellen Begehren bzw. mit teuflischen Mächten zu kämpfen, die aber wenigstens der letzte Überlebende schließlich erfolgreich besiegen kann. Den künftigen einsamen Tod vor Augen reflektiert der fromme Insel-Eremit schriftlich über sein vergangenes Leben.

Je nach Perspektive bildet, was hier erzählt wird, entweder den Schluss von *Simplicii* Lebensgeschichte, die er selbst auf den Palmblättern der Kreuzinsel aufzeichnet,¹ oder den Beginn einer europäischen Besiedlung der Insel Groß-Felsenburg, wie ihn spätere Siedler in den Aufzeichnungen des Don Cyrillo de Valaro nachlesen können. Die hier angeführten strukturellen Parallelen zwischen dem *Continuatio*-Schluss und der *Wunderlichen FATA einiger See-Fahrer* (im Folgenden, wie allgemein üblich, als *Insel Felsenburg* bezeichnet) sind in der For-

1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 553–699, hier S. 677. – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Breuer im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *Cont*).

schung nicht unentdeckt geblieben.² Man geht davon aus, dass Schnabel den *Simplicissimus* bzw. seine *Continuatio* gekannt hat und sich bei der Abfassung seines Romans davon inspirieren ließ, so dass die hier angedeuteten inhaltlich-strukturellen Gemeinsamkeiten beider Texte keineswegs zufällig sind.³

Die Ähnlichkeit von Simplicii Insel-Schicksal mit der letzten Lebensstation Don Cyrillos stellt auf den ersten Blick den einzigen Ansatzpunkt für eine vergleichende Betrachtung der *Insel Felsenburg* mit den fünf Insel-Kapiteln der *Continuatio* dar. Zu sehr unterscheidet sich Schnabels Romantetralogie schon im Umfang – ihr kürzester (!) Band umfasst knapp unter 500 Seiten – von den etwas mehr als 20 Seiten, die den Schiffbruch und das Inseldasein des Simplicissimus schildern. Dass ausgerechnet der *Beginn* der Felsenburgischen Siedlungsgeschichte (n. b. nicht der Romananfang) Grimmelshausens ‚Robinsonade avant la lettre‘⁴ so auffallend ähnelt, lässt auf den zweiten Blick allerdings auch eine weiter reichende Beeinflussung des Schnabelschen Werks durch das Ende von Grimmelshausens Schelmenroman denkbar erscheinen: Es ist möglich, dass Schnabel seine frühauflärerische Tetralogie, die wesentlich von wiederholten Schiffbrüchen und Notlandungen vor der Küste von Groß-Felsenburg und zusätzlich an den Stränden anderer südlicher Inseln geprägt ist, als eine in ihrer Hyperbolik noch geradezu spätbarocke⁵ *amplificatio* der Inselepisode Grimmelshausens angelegt hat. In jedem Fall bestehen deutliche Ähnlichkeiten zwischen den Schiffbruch-erzählungen der *Insel Felsenburg* und dem *Continuatio*-Schluss nicht nur im Hinblick auf die groben Handlungsstrukturen, sondern vor allem auch

-
- 2 Vgl. etwa Günter Dammann: Über J. G. Schnabel. Spurensuche, die Plots der Romane und die Arbeit am Sinn. In: Johann Gottfried Schnabel: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer. Anhang*. Frankfurt a. M. 1997, S. 7–272, hier S. 180–181.
 - 3 Rosemarie Nicolai-Haas: Die Landschaft auf der Insel Felsenburg. In: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hrsg. von Alexander Ritter. Darmstadt 1975 (Wege der Forschung 418), S. 262–292, hier S. 275–277.
 - 4 Zu den ‚Robinsonades avant la lettre‘ zählt schon Jan Hendrik Scholte die *Continuatio*. Vgl. Jan Hendrik Scholte: Robinsonaden. In: *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*. Hrsg. von Günther Weydt. Darmstadt 1969 (Wege der Forschung 153), S. 333–350; ders.: Die deutsche Robinsonade aus dem Jahre 1669. In: ders.: *Der Simplicissimus und sein Dichter. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen 1950, S. 49–79.
 - 5 Nicht versucht werden soll hier, Schnabels Werk tatsächlich als einen spätbarocken Roman zu betrachten. Vgl. dazu Voßkamps Vorbehalte in Wilhelm Voßkamp: Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in Johann Gottfried Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N. F. 18 (1968), S. 131–152, hier S. 141–142.

in Bezug auf die Art und Weise, in welcher die Natur den in Seenot geratenden und den auf der Insel ankommenden Menschen begegnet. Dies soll im folgenden Abschnitt deutlich gemacht werden.

2. Zwei Seiten einer Medaille – Kontrastreiche Naturdarstellung in Grimmelshausens Inselepisode und Schnabels Roman

Sowohl die Insel (Groß-)Felsenburg als auch Simplicii „Creutz Jnsul“ können als *loci amoeni*, als liebliche Orte, gelten.⁶ Sicherlich nicht zufällig finden sich in der *Continuatio* auf jenen Seiten, die von der Kreuzinsel handeln, zahlreiche Epitheta, die das Morphem ‚lieb‘ enthalten. Ein „lieblicher“ Geruch kündigt Simplicius und dem Zimmermann an, dass die Insel in der Nähe ist, beim Anbruch des „liebe[n] Tag[es]“ (*Cont* 658) zeigt sich das Eiland, als die beiden Gestrandeten dort angekommen sind, trocknet ihnen die „liebe Sonne“ (*Cont* 659) ihre durchnässten Kleider und schließlich erkennt Simplicius, dass sein neuer Aufenthaltsort einen „liebliche[n] Lustgarten“ (*Cont* 676) darstellt. Eine bemerkenswerte Spezifizierung der Lieblichkeit, die den beiden Schiffbrüchigen auf der Insel ins Auge (aber auch in die anderen Sinne) fällt, ist ihre überbordende Fruchtbarkeit. In der *Continuatio* ist zunächst vom „treffliche[n] fruchtbare[n] Erdboden“, dann von der „sehr fruchtbaren Jnsul“ und schließlich, die Klimax vollendend, davon die Rede, dass Gott den Erzähler „an diesen gleichsamb sichern: und allerfruchtbarsten: [...] Ort gesendet“ habe (*Cont* 658–659).⁷ Besonders bewundern die Gestrandeten die Fruchtbarkeit der Vogelwelt, heißt es doch von ihr: „[D]as besagte Gebürg sasse und flohe nicht allein voller Vögel von unterschiedlichen

6 Zur Insel Felsenburg (oder genauer ihrem Inneren) als *locus amoenus* vgl. etwa Frieder Sondermann: Alle Gärten sind grün. Natur und Landschaft in J. G. Schnabels „Insel Felsenburg“ und „Cavalier“. In: *Das Werk Johann Gottfried Schnabels und die Romane und Diskurse des frühen 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von Günter Dammann und Dirk Sangmeister. Tübingen 2004 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 25), S. 189–207, hier S. 192.

7 Auch Italo Michele Battafarano weist darauf hin, dass auf der Kreuzinsel die Natur „fruchtbar“ sei „wie nirgendwo sonst“. – Italo Michele Battafarano: Der seltsame Pilger, der wilde Mann, der gute Wilde: Kulturrelativismus und Kritik des Eurozentrismus bei Grimmelshausen. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 15–52, hier S. 38.

Geschlechten/ sonder es lag auch so voll Nester mit Eyern/ daß wir sich nicht genugsamb darüber verwundern kondten“ (*Cont* 659).

Analog dazu werden auch die Insel Groß-Felsenburg⁸ und ihre unkultivierte Nachbarinsel Klein-Felsenburg⁹ in ihrer Vegetation, ihrem Tierbestand und ihrer Bodenbeschaffenheit allenthalben als fruchtbar beschrieben. Zumindest Groß-Felsenburg wird außerdem als „Lust-Revier“ (F I 181), als „glückseelige Insul“ (F II 600) sowie mehrfach als irdisches Paradies (vgl. etwa F I 183 u. ö.)¹⁰ bezeichnet.¹¹ Wie die Insel Groß-Felsenburg, die von außen als unbewachsene Felsenödnis erscheint,¹² weiß auch die Kreuzinsel diese Fruchtbarkeit aus bestimmten Perspektiven gleichsam keusch zu verbergen – dem niederländischen Kapitän und seiner Mannschaft zeigt sie sich zunächst als unwegsamer Felsen bzw. „steinächtigs hohes unfruchtbare Gebürg“ (*Cont* 681) –, um dann den Ankömmlingen eine besondere Lust durch ihre unerwartete Fruchtbarkeit zu bereiten. So schreibt Cornelissen, dass er „auff der andern Seiten deß gemelten Gebürgs ein zwar kleines: aber solches lustiges Geländ“ erblickt habe, dass er „dergleichen“ sein Lebtage „weder in Ost- noch West-Indien“ gesehen habe (*Cont* 681). Für jene Szene, in der Albert Julius einen ersten Blick auf das Felsenburgische Inselinnere wirft (vgl. F I 181–182), hat Lynne Tatlock da-

-
- 8 Vgl. etwa Johann Gottfried Schnabel: *Wunderliche FATA einiger See-Fahrer* [...]. In: ders.: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. Tl. I und Tl. II. Ausgabe in drei Bänden. Mit einem Nachwort von Günter Dammann. Textredaktion von Marcus Czerwionka unter Mitarbeit von Robert Wohlleben. Frankfurt a. M. 1997, S. 123, S. 126, S. 192. Im Folgenden wird dieser Band mit „F I“ abgekürzt.
- 9 Johann Gottfried Schnabel: *Wunderliche FATA einiger See-Fahrer, Zweyter Theil* [...]. In: ders.: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. Tl. I und Tl. II. Ausgabe in drei Bänden. Mit einem Nachwort von Günter Dammann. Textredaktion von Marcus Czerwionka unter Mitarbeit von Robert Wohlleben. Frankfurt a. M. 1997, S. 483. Im Folgenden wird dieser Band mit „F II“ abgekürzt.
- 10 Vgl. zur Insel Felsenburg als Paradies grundlegend Ruprecht Wimmer: *Ins Paradies verschlagen: Johann Gottfried Schnabels „geschickte Fiktion“ von der Insel Felsenburg*. In: *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*. Tl. 1. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Hrsg. von Franz Link. Berlin 1989 (Schriften zur Literaturwissenschaft 5, 1), S. 333–349. Zur Kreuzinsel als Paradies vgl. u. a. Bataffarano, Pilger (wie Anm. 7), S. 37–39.
- 11 Vgl. zu diesen und anderen (auch indirekt) der Insellandschaft verliehenen Etiketten ausführlich Sondermann, Gärten (wie Anm. 6), S. 192.
- 12 Vgl. etwa F I, S. 163 u. ö., dazu etwa Peter Duesberg: *Idylle und Freiheit. Ein Entwicklungsmodell der frühromantischen Landschaft in der Wechselwirkung von äußerer und innerer Natur*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1546), S. 84–85 u. ö.

rauf hingewiesen, dass die Glückseligkeit des jungen Mannes über seine Entdeckung eine klar erotisch-sexuelle Dimension besitze.¹³ Wenn auch dieser gewagten These hier nicht völlig zugestimmt werden soll, erscheint es doch durchaus plausibel, der tropisch-üppigen Natur mit ihren fruchtbaren Pflanzen und Tieren eine erotische Ausstrahlung zu attestieren, die nicht ohne Wirkung auf die mit ihr konfrontierten Romanfiguren bleibt. Unten wird darauf noch genauer einzugehen sein.

Zunächst darf man bei der Untersuchung der Naturdarstellung nicht vergessen, dass sowohl Simplicius als auch die meisten Romanfiguren Schnabels die lieblich-fruchtbaren Inseln nicht betreten dürfen, ehe sie schwere, ja lebensbedrohliche Stürme überstanden haben. Wirft man einen Blick auf deren Beschreibung, so wird man feststellen, dass hier ganz andere Beiwörter verwendet werden als zur Charakterisierung der Inseln selbst. Nachdem das von Simplicius bestiegene Schiff zerborsten ist, kämpfen er und sein späterer Inselgenosse im „grausame[n] Wind“ darum, sich in den „wütende[n] Wellen deß zornigen Meers“ über Wasser zu halten. Und auch als die Wellen sich schließlich bei abflauendem Sturm „nach und nach besanfften“, ist die Prüfung noch nicht vorüber, folgt doch ein „schröckliche[r] Platz-Regen/ daß es das Ansehen hatte/ als hätten wir mitten im Meer von oben herab ersauft werden sollen“ (*Cont* 657). Natürlich vollziehen sich die geschilderten Schrecken letztendlich auf Veranlassung Gottes, dessen Plan es ist, Simplicius und Simon Meron auf die Kreuzinsel zu führen. Aber trotzdem sind es, wenigstens grammatikalisch, die Wellen selbst, die sich während des Unwetters des Schiffes bemächtigen, die ihren „Willen“ und ihre „Gewalt“ am Schiff vollziehen (*Cont* 656). Analog dazu erscheint später der Wind als jenes handelnde Subjekt, das die Schiffbrüchigen vom afrikanischen Kontinent weg und „gegen *Terram Australem incognitam*“ treibt (*Cont* 657). Fast dieselbe Diktion begegnet dem Leser bei Schnabel: Schon die Seefahrt des Eberhard Julius zur Insel Felsenburg wird vorübergehend überschattet vom „grausame[n] wüten des Windes“ und die durch ihn „in Raserey gebrachten Wellen“, die über mehrere Tage „ihre Wuth vervielfältig[en]“ (F I 83). Und bei späteren Sturmbeschreibungen ist etwa von „ergrimten Wellen“ (F I 612) bzw. vom „grimmig[en]“ Sturm (F I 626) die Rede. In beiden Fällen führt der Umstand, dass Wind und Wellen in

13 Lynne Tatlock: Carnal Knowledge and the Populating of Paradise: Johann Gottfried Schnabel's „Insel Felsenburg“. In: *Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany*. Hrsg. von Gerhild Scholz Williams und Stephan K. Schindler. Chapel Hill, London 1996 (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 116), S. 262–284, hier S. 267–270.

den Schilderungen der Unwetter als Akteure fungieren, zu einer Annäherung der Perspektive des Lesers an die des Schiffbrüchigen: Der akut vom Ertrinken Bedrohte sieht sich als hilfloses Objekt, die Wellen und den Wind dagegen als Handlungssubjekte.

Die fruchtbar-liebliche Insellandschaft einerseits und der tobende Wind, die ungestümen Wellen andererseits erscheinen zwar auf den ersten Blick als nahezu unüberbrückbare Gegensätze, sind aber doch – bei näherem Hinsehen – auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Sie alle gehören zu der einen von Gott geschaffenen Natur, die damit Lieblichkeit und Gewaltsamkeit in sich vereint. In den beiden Romanen, die im Zentrum der vorliegenden Ausführungen stehen, erscheint dieser Kontrast aus zweierlei Gründen besonders scharf: zum einen, weil sich beide Gesichter der Natur denselben Romanfiguren zeitlich kurz nacheinander zeigen, zum anderen, weil die im Text geschilderten lieblichen Inseln direkt an das Meer, den Schauplatz der heftigsten Naturgewalten, grenzen, so dass sich die wütende Gewalt und die liebliche Fruchtbarkeit der Natur gleichsam räumlich berühren. Stellt man in Rechnung, dass auf Schnabels Insel Felsenburg natürliche (d. h. nicht, wie auf der Kreuzinsel, vom Menschen auslösbare)¹⁴ Erdbeben stattfinden, so könnte man für diesen Roman sogar von einer räumlichen Überlagerung der beiden Gesichter der Natur sprechen. Die zeiträumliche Nähe zwischen gewaltsamer und lieblicher Natur lässt darauf schließen, dass in den Romanen Schnabels wie Grimmelshausens zwischen den beiden Naturfacetten ein direkter Zusammenhang besteht. Ihn aufzuspüren wird das zentrale Anliegen des folgenden Abschnitts sein.

3. Mehr als ein passives ‚Rohmaterial‘ – Zur Rolle der Natur gegenüber dem Menschen in Schnabels und Grimmelshausens Inselerzählungen

Sowohl bei der Untersuchung der *Insel Felsenburg* als auch bei der Analyse des *Continuatio*-Schlusses hat die Forschung bisher meistens jene Aspekte des Natur-Menschen-Verhältnisses in den Blick genommen, in denen der Mensch als aktiver Gestalter der passiven Natur erscheint. Wo die Forschungsbeiträge zur *Continuatio* nicht vorrangig

14 Vgl. *Cont* 691.

auf den Seelenzustand und die Entwicklung des Pikaro abheben¹⁵ und wo sie die Inselnatur nicht von vornherein in ihre Einzelbestandteile auflösen, denen dann eine poetologische oder theologische Bedeutung unterstellt wird,¹⁶ fokussieren sie meistens die Lektüren des Protagonisten im (bloß gegenständlich-passiven) Buch der Natur bzw. der Welt.¹⁷ Oder sie konzentrieren sich auf *Simplicii* Beschriftungen der Insellandschaft und seine selbstgewählten Arbeiten als landschaftsordnender Gärtner, dem die Natur als Betätigungsfeld (und damit wiederum nur als Objekt seines Handelns) zu Gebote steht und der die Deutungshoheit über die Insel besitzt.¹⁸ So groß der Gewinn derartiger Untersuchungen für die Deutung der *Continuatio*, ja für das Verständnis von Grimmelshausens Gesamtwerk ist, so wenig wird doch die Rolle, die die Natur in der Inselerzählung spielt, durch sie vollständig erfasst. Die vorangehenden und nachfolgenden Ausführungen verstehen sich daher zwar nicht als Widerlegung, wohl aber als eine Ergänzung der bisher dominierenden Sicht auf Grimmelshausens Robinsonade.

-
- 15 Vgl. etwa Jost Eickmeyer: Intratextuelle Beziehungen zwischen Grimmelshausens „*Continuatio*“ und „*Simplicissimus Teutsch*“. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 117–134, hier S. 118–121; Friedrich Gaede: Die Inselhöhle in der Ortenau. Das selbstreferentielle Substrat des „*Simplicissimus*“. In: *Simpliciana* XXV (2003), S. 33–43, hier S. 41–43.
- 16 Vgl. etwa Hubert Gersch: *Geheimpoetik. Die „Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi“ interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman*. Tübingen 1973 (Studien zur deutschen Literatur 35), bes. S. 109–158; Siegfried Streller: *Grimmelshausens Simplicianische Schriften. Allegorie, Zahl und Wirklichkeitsdarstellung*. Berlin 1957 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 7), S. 42–45.
- 17 Vgl. etwa Peter Heßelmann: *Gaukelpredigt. Simplicianische Poetologie und Didaxe. Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimmelshausens Zehn-Bücher-Zyklus*. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1988 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1056), bes. S. 263–267; Marcel Lepper: „[...] die ganze weite Welt sey ihm ein grosses Buch [...]“. Buchwelt und Weltbuch in der simplicianischen „*Continuatio*“. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 389–399, bes. S. 393–395.
- 18 Andreas Merzhäuser spricht in diesem Zusammenhang von einem „herrschaftlichen Gebaren“ *Simplicii*, der sich „zum Herrn der Bedeutungen“ aufschwinge und das Ziel einer „rigiden Disziplinierung sowohl der Natur als auch seiner selbst“ verfolge. – Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens „Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch“*. Göttingen 2002, S. 218. Vgl. zur Beschriftung der Insel auch Peter Triefenbach: *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus. Figur, Initiation, Satire*. Stuttgart 1979, S. 210–214; Heßelmann, *Gaukelpredigt* (wie Anm. 17), S. 269–272.

Bei den Interpreten von Schnabels Roman scheint sich größtenteils¹⁹ die Ansicht durchgesetzt zu haben, dass die Natur des utopischen Ortes letztlich nur als willenloses „Rohmaterial“²⁰ in Erscheinung trete, das die Siedler auf Groß-Felsenburg bequem zur wohlgeordneten Kulturlandschaft umformen können bzw. – nach dem Gesichtspunkt seiner Vervollkommnung²¹ und Beherrschung²² – bereits umgeformt haben: Die Landschaftsbeschreibungen, so wird etwa ausgeführt, blieben blass und versatzstückartig²³ und betonten fast ausschließlich die „Nutzbarkeit“ des Naturraumes durch den Menschen.²⁴ Zumindest ihrem zweiten Entdecker, Albert Julius, begegne die Natur schon teilweise als Kulturlandschaft²⁵ und werde, wo bisher noch Kultivierungslücken

-
- 19 Eine andere Sicht zumindest auf die „Naturlandschaft im Innern der Insel [Felsenburg, M. D.]“ vertritt etwa Dieter Kimpel. Er geht davon aus, dass die Inselnatur „alle Qualitäten und Eigenschaften“ aufweist, „um dem Menschen, der ihre göttlich verbürgte Güte erkennt und respektiert, im Gegenzug die Organisation seiner Lebenswirklichkeit zu erleichtern und zu fördern“. – Dieter Kimpel: Aufklärerisch-ästhetische Ordo-Idee. Leibniz’ „Monadologie“ und J. G. Schnabels „Insel Felsenburg“. In: *Das Werk Johann Gottfried Schnabels* (wie Anm. 6), S. 91–11, hier S. 103. Kimpel widerspricht mit einer solchen Sicht jenen Untersuchungen, die „stärker die vom Menschen beherrschte Natur betonen“ und im Roman einen „Gestus des Verfügbarkeitswahns“ ausmachen (S. 105). Im selben Band unterstreicht auch Wolfgang Braungart, und zwar im Zusammenhang mit den von ihm aufgewiesenen paracelsistischen und rosenkreuzerischen Motiven und Gedanken der *Insel Felsenburg*, das Zusammenspiel von Natur und Mensch und die fürsorgliche Rolle der Natur. Vgl. Wolfgang Braungart: R. C., Rose Croix, Robinson Crusoe. Rosenkreuzerisches bei Defoe und Schnabel. In: *Das Werk Johann Gottfried Schnabels* (wie Anm. 6), S. 113–126, hier bes. S. 124–125.
- 20 Rolf Allerdissen: *Die Reise als Flucht. Zu Schnabels „Insel Felsenburg“ und Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“*. Bern, Frankfurt a. M. 1975 (Literaturwissenschaftliche Texte 2), S. 62. Denselben Begriff verwendet Nicolai-Haas, *Landschaft* (wie Anm. 3), S. 279.
- 21 Vgl. etwa Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 54; Nicolai-Haas, *Landschaft* (wie Anm. 3), S. 278.
- 22 Nicolai-Haas, *Landschaft* (wie Anm. 3), S. 275. Noch radikaler als jene Positionen, nach denen im Roman nur kulturell überformte Naturräume vorkommen, ist die Ansicht Jan Knopfs, nach welcher die Insel Felsenburg letztlich einen Ort „ohne Natur“ darstellt. Vgl. Jan Knopf: *Frühzeit des Bürgers. Erfahrene und verleugnete Realität in den Romanen Wickrams, Grimmshausens, Schnabels*. Stuttgart 1978, S. 107.
- 23 Vgl. etwa Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 46–48; Nicolai-Haas, *Landschaft* (wie Anm. 3), S. 264–272.
- 24 Duesberg, *Idylle* (wie Anm. 12), S. 83; ähnlich Sondermann, *Gärten* (wie Anm. 6), S. 196, S. 199; Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 53; Nicolai-Haas, *Landschaft* (wie Anm. 3), S. 275, S. 282.
- 25 Vgl. etwa Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 53.

beständen, von ihm und seinen direkten Nachkommen in kurzer Zeit park- bzw. gartenartig durchgestaltet.²⁶ Nach Ansicht der Verfasserin stellt gerade diese in der Forschung dominierende Wahrnehmung der Felsenburgischen Natur in vielerlei Hinsicht eine unzulässige Vereinfachung dar und muss – bevor die Betrachtung der *Insel Felsenburg* wieder mit der Analyse von Grimmelshausens Robinsonade gekoppelt werden kann – für sich genommen widerlegt werden.

Zunächst kann, zumindest wenn man alle Romanbände in den Blick nimmt, keine Rede davon sein, dass sich kein Flecken wilder, unkultivierter Natur auf der Insel Groß-Felsenburg mehr finde.²⁷ Noch am Ende des letzten Bandes ist ausdrücklich davon die Rede, dass „der Löwe, den die Prinzeßin *Christiana* mit sich gebracht, [...] seines gleichen vermuthlich schon in dem Roberts-Raumer ungeheuer dicken Walde gefunden haben“ werde, „wie wir denn gantz genau angemerckt, daß sich in diesem Walde nicht allein Löwen, sondern auch Leoparden, Tieger-Thiere, Bären und andere reissende Thiere aufhalten [...]“.²⁸ Zwar wird im weiteren Verlauf dieser Ausführungen ausdrücklich da-

26 Als Garten wird die Insel etwa von Norbert Ahlers wahrgenommen. Vgl. Norbert Ahlers: Spaziergang durch einen Schloßgarten. Gedanken zur „Insel Felsenburg“-Lektüre. In: *Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft* 1992–1995 (Schnabeliana 1), S. 9–20, hier S. 17–18. Auch Sondermann redet von der Insel Groß-Felsenburg als „Gesamtgarten“. – Sondermann, Gärten (wie Anm. 6), S. 193–194. Zur Parkartigkeit der Insel vgl. etwa Duesberg, *Idylle* (wie Anm. 12), S. 133. Die zivilisatorisch-kulturelle Überformung der Inselnatur wird in der Forschung etwa mit Hinweisen auf F I 124 belegt. Vgl. beispielsweise Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 59. An dieser Stelle heißt es von einer auf der Insel künstlich angelegten Allee, dass ihre Baumkronen „ein rechtes Europäisches Kirchen-Gewölbe“ bilden. Nach Ansicht Dieter Breuers wird auch die Kreuzinsel von Simplicius in eine Parkanlage, in diesem Fall einen „allegorischen Park“, umgestaltet. So Dieter Breuer: Grimmelshausens Inselutopie. In: *Simpliciana* XXIX (2007), S. 193–205, hier S. 200.

27 Dies behauptet etwa Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 56.

28 Johann Gottfried Schnabel: Wunderliche FATA einiger See-Fahrer, Vierdter Theil [...]. In: ders.: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. Tl. III und Tl. IV. Ausgabe in drei Bänden. Mit einem Nachwort von Günter Dammann. Textredaktion von Marcus Czerwionka unter Mitarbeit von Robert Wohlleben. Frankfurt a. M. 21997, S. 541–542. Im Folgenden wird dieser Band mit „F IV“ abgekürzt. Beim ersten Besuch von Eberhard Julius im Roberts-Raum ist nur von einem Wald mit Wild, nicht von einem besonders dichten Wald mit Raubtieren die Rede, vgl. F I 335–336. Daher erscheint es nicht ganz unberechtigt, wenn Sondermann die Darstellung des wilden Waldes als „jeder Wahrscheinlichkeit zuwiderlaufend“ betrachtet. – Sondermann, Gärten (wie Anm. 6), S. 197. Vgl. zu dieser Textstelle außerdem Dammann, Schnabel (wie Anm. 2), S. 227.

rauf hingewiesen, dass man diese Tiere genau beobachte und – wie bei den Affen – ihre unkontrollierte Vermehrung verhindere (F IV 542). Immerhin aber existiert offensichtlich nach Generationen planvoller Inselbesiedlung noch immer ‚wilde‘ Natur auf der Insel, so dass von einer vollständigen Kultivierung derselben nicht die Rede sein kann. Vor allem aber verkennt man dort, wo man Schnabels Inselnatur als Rohmaterial für die menschliche Kultur interpretiert, das Wechselverhältnis, das in Schnabels Roman zwischen der Natur und dem Menschen besteht. Unbestritten formen die Felsenburgischen Siedler die Insellandschaft um und wirken damit auf die Natur ein. Gleichzeitig aber trägt, wie im Folgenden an zwei markanten Beispielen gezeigt werden soll, die Natur der beiden Felsenburgischen Inseln auch selbst Züge eines handelnden Subjekts.

So heißt es von einer Expedition durch das Innere von Klein-Felsenburg im zweiten Band der Roman-Tetralogie (F II 483):

Wir hatten, ausser unzähligen fruchtbaren Bäumen, vortrefflicher Gräserey, süßsen Wasser-Bächen und der [in der Karte, M. D.] mit D. bezeichneten saltzigen See, worinnen sich eine grosse Menge Fische aufhielt, nichts sonder- und wunderbares angemerckt, als einen unvergleichlich fetten Erdboden, der ungemeyn geschickt wäre seinen Art-Leuten die angewandte Mühe und Bestellungen-Kosten zu ersetzen, ingleichen eben die Arten von Wildprät, Ziegen und Vögeln, wie sich dieselben auf der Insul Groß-Felsenburg befanden, jedoch wir stellten keinen nach, indem wir *Proviand* zur Gnüge bey uns führeten, auch zum Zugemüse noch allerhand frische Früchte, Kräuter und Wurzeln erblickten. Kurtz zu melden, dieses Land hatte mit den Groß-Felsenburgischen fast einerley Art, nur daß allhier die blossen Natur, dorten aber zugleich die menschlichen Künste und Wissenschaften mit würckten.

Dass die Natur – auf beiden Inseln – nicht nur Rohmaterial zur menschlichen Gestaltung, sondern auch Subjekt ist, zeigt sich gerade am letzten Satz des vorangehenden Zitats schon grammatikalisch. Am Gesamtzitat wird deutlich, dass die Natur im Felsenburg-Archipel auch ohne jede menschliche Beeinflussung zu erheblichen Leistungen in der Lage ist: Auch ohne den Einsatz von Kulturtechniken²⁹ ist bzw. wäre die Natur auf dieser Insel imstande, die Menschen reichlich mit allem

29 Da auch auf der Insel Klein-Felsenburg später Spuren einer menschlichen Besiedlung entdeckt werden, bezeichnet Sondermann den letzten Satz des oben angeführten Zitats als „vorschnellen Befund“. – Sondermann, Gärten (wie Anm. 6), S. 202. Zumindest die auch bei dieser Inselbeschreibung im Vordergrund stehende Fruchtbarkeit der Natur dürfte allerdings kaum von den ausgestorbenen Ureinwohnern von Klein-Felsenburg bewirkt worden sein.

Lebensnotwendigen zu versorgen. Dass ein Reichtum an Fischen, Vögeln und essbaren Pflanzen gemeinsam mit Möglichkeiten zur Salzgewinnung³⁰ ausreichend ist, dem Menschen wie im „Schlaraffenland“ (Cont 661) ein üppiges und nahezu arbeitsfreies Leben³¹ – ein Leben ohne Ackerbau und Viehzucht und mit nur minimalen Jagdanstrengungen – zu ermöglichen, zeigt ja der Parallelfall der Kreuzinsel.³² Auf Klein-Felsenburg gibt es noch dazu das auf der Kreuzinsel fehlende (vgl. Cont 661) „Wildprät“.

Wie in der vorangehend erörterten Textpassage, tritt auch an einer anderen, vielzitierten Stelle von Schnabels Roman die Natur nicht als gestaltbares Material, sondern als Akteurin auf: Wenn es bei der Beschreibung der Insel durch Albert Julius heißt, dass „das gantze Lust-Revier dieser Felsen-Insul [...] von der Natur mit dergleichen starcken Pfeilern und Mauren umgeben, und so zu sagen, verborgen gehalten“ werde (F I 181–182), dann muss aus einem solchen Satz eine erhebliche Eigenständigkeit der Natur abgeleitet werden. In dieser Aussage tritt die Natur als eine vorausschauende Person auf, die den von ihr gestalteten Raum – durch die Personifikation verbietet sich eine Gleichsetzung der Natur mit diesem Raum selbst – vor ungewünschten Eindringlingen bewahrt und damit für die erwünschten Inselankömmlinge in besonderer Weise sorgt.³³

-
- 30 Zur symbolischen Bedeutung des Salzes in der Inselerzählung der *Continuatio* vgl. Thomas Strässle: The Symbolism of Salt in Grimmelshausen's „Simplicissimus Teutsch“. In: *Simpliciana* XXII (2000), S. 378–395, hier S. 385–388.
- 31 Gerade im Schlaraffenland herrscht, wie Walter Fähnders betont, in der Regel ein „striktes Arbeitsverbot“. Vgl. Walter Fähnders: Natur und Naturbeherrschung in Utopien der Frühen Neuzeit. In: *Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision*. Bd. 1. Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur. Hrsg. von Klaus Garber [u. a.]. München 2001, S. 787–800, hier S. 789. Vielfach nehmen Tiere – Fähnders nennt hier unter anderem Affen – dem Menschen die Arbeit ab (S. 790). Auch wenn man hier sofort an den Einsatz der Affen auf der Insel Felsenburg denken muss, bleiben die Überschneidungen dieses Raumes mit dem Schlaraffenland partiell: Das Leben auf der Insel Felsenburg ist keineswegs von einem Arbeitsverbot, sondern im Gegenteil von emsiger Arbeit auch der Menschen geprägt. Auch auf der Kreuzinsel wird bekanntlich gearbeitet. Vgl. Cont 670–673 und bes. Cont 676.
- 32 Vgl. dazu etwa Erhard Reckwitz: *Die Robinsonade. Themen und Form einer literarischen Gattung*. Amsterdam 1976 (Bochumer anglistische Studien 4), S. 172.
- 33 Nicolai-Haas, Landschaft (wie Anm. 3), S. 279, sieht in dieser Textpassage vor allem einen Hinweis auf die Unvollkommenheit der nicht-zivilisierten Natur von Klein-Felsenburg. Sie geht dabei in ihrer Interpretation noch nicht einmal auf die aktive Rolle, die die Natur hier spielt, ein. Für die nachfolgend untersuchte Text-

Bei genauerer Betrachtung sind es gerade die oben als befremdlicher Kontrast zur Inselwelt gewerteten Naturgewalten, die in Schnabels Roman das Bild der wohlwollend-fürsorglichen Natur vervollkommen.³⁴ Insbesondere die Stürme, von denen die Gewässer rings um die Insel heimgesucht werden, können in mehrfacher Hinsicht als liebevolle Wohltaten der Natur gedeutet werden: Zum einen machen sie in vielen Fällen den Seereisenden, die an den Strand dieses ‚irdischen Paradieses‘ gelangen, das Erreichen der nicht-kartierten Insel überhaupt erst möglich und können damit paradoxerweise als Akt der Fürsorge für diese Menschen gewertet werden – an einem konkreten Beispiel wird dies im folgenden Abschnitt deutlich zu machen sein. Zum anderen sorgt die Natur mit ihren Stürmen für die Inselbewohner: Die Ankunft ehrenwerter junger Menschen hilft der ersten auf der Insel geborenen Generation, den drohenden Inzest zu vermeiden.³⁵ Hinzu kommt, dass die Stürme auch Güter, die sich schwer oder gar nicht beschaffen lassen (z. B. Gewürze), ans Ufer der Felsenburgischen Insel treiben (vgl. etwa F I 401).

Bemerkenswerterweise funktionieren – um an dieser Stelle auch die Interpretation von Grimmelshausens Naturdarstellung am Ende der *Continuatio*³⁶ wieder aufzunehmen – die von der Natur unentgeltlich unternommenen Menschen- und Waren-„Zusendungen“ auf der Kreuzinsel Simplicii nicht: Sowohl die falsche „Abyssinerin“ (*Cont* 662) als auch das mit ihr angespülte Material, das Simplicius und der Zimmermann gut verwenden könnten, sind infernalischen Ursprungs und lösen sich bald wieder in stinkende Luft auf (vgl. *Cont* 666).³⁷ So bleiben

passage F I 181–182 weist Nicolai-Haas immerhin auf den Subjektcharakter der Felsenburg-Natur hin, sieht aber im Handeln der Natur gewissermaßen nur eine Kopie menschlichen Handelns, vgl. Nicolai-Haas, *Landschaft* (wie Anm. 3), S. 278.

- 34 Schon Allerdissen hat erkannt, dass zu den „Naturerscheinungen“ in Schnabels Roman auch die Naturgewalten zu zählen sind, vgl. Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 45.
- 35 Zu dieser und anderen Formen der „Abhängigkeit vom Draußen“ vgl. etwa Wimmer, *Paradies* (wie Anm. 10), S. 348–349.
- 36 Allgemein zu Natur und Landschaft im *Simplicissimus* vgl. auch Alexander Weber: Über Naturerfahrung und Landschaft in Grimmelshausens „Simplicissimus“. In: *Daphnis* 23 (1994), S. 61–84.
- 37 Rosmarie Zeller weist darauf hin, dass der Dank, den Simplicius der göttlichen Vorsehung für die angeschwemmte Kiste abstatte (vgl. *Cont* 663–664), „in der gleich darauf folgenden Auflösung nur ironisch gelesen werden“ könne. So Rosmarie Zeller: Simplicius liest die „Arcadia“ – Der „Simplicissimus Teutsch“ zwischen Pikaro-Roman und höfisch-heroischem Roman. Mit einem Anhang zu den Übersetzungen von Sidneys „Arcadia“. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 83–101, hier S. 86. Genauer mit den Ursachen für das Verschwinden der Kiste befasst sich

Simplicius und sein Gefährte auf der Kreuzinsel autark, während die Felsenburger immer wieder vom Sturm mit Gütern aus aller Welt ‚beliefert‘ werden. Dieser Unterschied weist im Kleinen auf die wohl wichtigste Differenz zwischen beiden Romanen hin: Die Besiedlung der Insel Groß-Felsenburg mündet in die Entstehung einer vorbildlichen, in gewissen Grenzen global vernetzten Gesellschaft, am Ende der Besiedlungsgeschichte der Kreuzinsel steht dagegen ihre Nutzung als maximal abgeschiedene Eremitage.³⁸

Immer wieder führen die Stürme und Unwetter auf dem Meer um die Kreuzinsel und die Insel Felsenburg den Menschen zu einer Besinnung auf die eigene sündige Verfasstheit und Heilsbedürftigkeit und erweisen sich auch damit letztlich als fürsorglich. In der *Continuatio* deutet sich die durch den Sturm provozierte Sündenerkenntnis etwa dadurch an, dass die Seeleute im Angesicht des Sturmes „ihre Seelen Gott“ befehlen. Und wenn Simplicius dem Platzregen so eine Gewalt zuspricht, „als hätten wir mitten im Meer von oben herab ersauft werden sollen“ (*Cont* 657), dann legt eine solche Formulierung nahe, dass er und der Zimmermann das Wettergeschehen während ihrer Seenot als himmlische Strafe für ihre Sünden verstehen und mit der angemessenen inneren Zerknirschung darauf reagieren. In Schnabels Roman ist sich selbst der teuflische Lemelie im Rückblick bewusst, dass er durch jenen

Lars Kaminski: Die Kultivierung des Paradieses. Grimmelshausens „Creutz Insul“ vor dem Hintergrund des „PINESER Eylands“ von Henry Neville. In: *Grimmelshausen*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (Edition Text + Kritik, Sonderband), S. 136–148, hier S. 141–143.

- 38 Diesen Gegensatz zwischen beiden Texten betont auch Duesberg, *Idylle* (wie Anm. 12), S. 92. Zum Einsiedlerleben, das Simplicius zunächst erzwungen, dann freiwillig auf der Insel führt, und zu seinem Entschluss, für immer auf der Insel zu bleiben, finden sich unterschiedliche, allerdings meist negative Bewertungen in der Forschung, vgl. etwa Breuer, *Inselutopie* (wie Anm. 26), S. 201–202; Peter Heßelmann: *Picaro und Fortuna. Zur narrativen Technik in Hieronymus Dürers „Lauf der Welt Und Spiel des Glücks“ und Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“*. In: *Simpliciana* XXIX (2007), S. 107–117, hier S. 109–110; Volker Meid: *Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung*. München 1984 (Arbeitsbücher für den literaturgeschichtlichen Unterricht; Beck’sche Elementarbücher), S. 132–133; Merzhäuser, *Selbstbehauptung* (wie Anm. 18), S. 212–219; Lothar Simmank: *Heiligenleben und Utopismus. Aspekte der Satiretechnik Grimmelshausens*. In: *Simpliciana* X (1988), S. 79–88, hier S. 80–84; Steller, *Grimmelshausens Simplicianische Schriften* (wie Anm. 16), S. 45–47; Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosa satire im Barock*. Tübingen 1994 (Studien zur deutschen Literatur 132), bes. S. 267–268; Triefenbach, *Lebenslauf* (wie Anm. 18), S. 220–221.

Sturm, der ihn auf die Insel Groß-Felsenburg geführt hat, die Chance zur religiös-moralischen Umkehr hatte, gibt er doch zu, dass ihn das Wüten des Windes „bey nahe zur Erkänntniß“ seiner „Sünden gebracht“ habe (F I 242). Bisweilen wird der Sturm in Schnabels Roman auch ganz explizit als Strafmaßnahme ins Gespräch gebracht (vgl. Felsenburg I 626). Ebenso wird auf der Insel Groß-Felsenburg auch den Erdbeben, welche die Insel immer wieder erschüttern, eine bestrafende oder mindestens warnende Funktion zugewiesen (vgl. etwa F IV 18-36).³⁹

4. ‚Hausmutter‘ Natur – Vom wohlthätigen Zusammenspiel zwischen der Natur und Gott

Gegen die Interpretation der Stürme und Erdbeben als Wohltaten der Natur drängt sich der Einwand auf, dass hier in Wahrheit nicht die Natur die Strafe vollziehe bzw. den Menschen zur Sündenerkenntnis führe, sondern dass sich Gott in strafender oder mahnender Absicht der Naturgewalten bediene. Auch könnte argumentiert werden, dass es vornehmlich die göttliche Vorsehung ist, welche die Menschen – über das Instrument des Sturms – auf die Insel Groß-Felsenburg bzw. die Kreuzinsel verschlägt⁴⁰ und die Felsenburger darüber hinaus mit Waren beliefert.⁴¹ Nicht umsonst danken beispielsweise Simon Meron und

39 Vgl. dazu etwa auch Dammann, Schnabel (wie Anm. 2), S. 197–200.

40 Für die *Insel Felsenburg* argumentiert so etwa Ahlers, Spaziergang (wie Anm. 26), S. 12. Wie neben dem Wirken der göttlichen Vorsehung auch noch ein autonom-rationales Handeln der Romanfiguren möglich ist, diskutieren etwa Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tl. 1. Tübingen 1988 (Hermaea 55), S. 193–197; Jan Roidner: ‚Vorsehung Gottes‘ und ‚Klugheit‘ in Schnabels Romanwerk „Wunderliche Fata einiger See-Fahrer“. In: *Das Werk Johann Gottfried Schnabels* (wie Anm. 6), S. 143–160.

41 Bisweilen werden die Seestürme, welche die Menschen auf die Kreuzinsel oder die Insel Felsenburg verschlagen, bzw. der durch sie verursachte Schiffbruch sogar vollends als Allegorien interpretiert. Vgl. etwa Jürgen Schulz-Grobert: „kein ander Wetter hätten wünschen können...“. Grimmelshausen zwischen frühmoderner Meteorologie und spätmittelalterlicher Klimatopik. In: *Simpliciana XXVI* (2004), S. 267–279, hier S. 275–276; Heßelmann, *Gaukelpredigt* (wie Anm. 17), S. 261–262; Dirk van Laak: Cuius religio, eius regio. Die „Insel Felsenburg“ – eine Quelle kleinbürgerlicher Mentalität? In: *Jahrbuch der Johann-Gottfried-*

Simplicius nach dem Sturm „Gott im Himmel“, dass er sie „so Väterlich erhalten und ans Land gebracht“ habe (*Cont* 658).⁴² Beide Einwände wären vollauf berechtigt, wenn man notwendig die Fürsorge der Natur und die Fürsorge Gottes als einander ausschließende Alternativen betrachten müsste. In diesem Fall verböte es sich tatsächlich, die Natur als lenkend-straftende Instanz ins Feld zu führen, da damit das göttliche Attribut der Allmacht in Frage gestellt würde. In Wahrheit jedoch ist es problemlos möglich, eine gleichzeitige Fürsorge der in den Schiffbruchserzählungen dargestellten Natur wie auch Gottes anzunehmen, ohne dabei die Omnipotenz Gottes in Frage zu stellen oder die Natur als Instrument des göttlichen Handelns in die Rolle eines bloßen Objekts⁴³ zu drängen. Dass und wie man sich zwei Instanzen gleichermaßen als Handlungsträger vorstellen und doch eine klare Hierarchie zwischen beiden annehmen kann, lässt sich besonders gut unter Zuhilfenahme des frühneuzeitlichen Familienkonzepts zeigen: Zumindest im Sinne eines heuristischen Denkmodells erscheint es lohnend, Gott als Hausvater⁴⁴ und Familienoberhaupt und die Natur als die ihm unterstehende,⁴⁵ den anderen Familienmitgliedern aber gleichfalls vor-

Schnabel-Gesellschaft 1997–1999 (Schnabeliana 9), S. 39–56, hier S. 46. Uli Wunderlich sieht, ausgehend von den Schiffbruchserzählungen des Romans, in den Felsenburg-Bewohnern auch „im übertragenen Sinn Schiffbrüchige, bevor sie in die ideale Gemeinschaft der Insel Felsenburg aufgenommen werden“. – Uli Wunderlich: Schnabels „Insel Felsenburg“. Die Geschichte eines Bestsellers. In: „*Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert.*“ *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*. Hrsg. von Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits. Bd. 6: Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten. Aufklärung – Klassik – Romantik. Die Wiener Moderne. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2002 (Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte 58), S. 331–337, hier S. 331).

- 42 Auch in Schnabels Roman wird man nicht müde, dem Schöpfer für die Errettung aus Unwettern und Stürmen zu danken, vgl. etwa F I 171. Vgl. zu dieser Passage und ähnlichen Textstellen ausführlich Roidner, ‚Vorsehung‘ (wie Anm. 40), bes. S. 152–155.
- 43 Auf die Wahrnehmung der Natur als Objekt in den Deutungen der *Continuatio* und der *Insel Felsenburg* ist bereits ausführlich hingewiesen worden. Die Felsenburg-Natur wird etwa von Duesberg explizit als ‚objekthaft‘ bezeichnet. Vgl. Duesberg, *Idylle* (wie Anm. 12), S. 136.
- 44 Tatsächlich wird Gott in den untersuchten Texten wiederholt als Vater wahrgenommen, vgl. etwa F IV 29 oder die oben bereits zitierte Passage: „[W]ir [...] dancken Gott im Himmel/ daß er uns so Väterlich erhalten und ans Land gebracht“ (*Cont* 658).
- 45 So sieht die Mutter schon Justus Menius: *An die hochgeborne Furstin/ fraw Sibilla Hertzogin zu Sachsen/ Oeconomia Christiana* [...]. Wittenberg 1529, fol. G ij^f.

stehende Hausmutter⁴⁶ zu betrachten, um dann von dieser Gleichsetzung aus eine Deutung der Inselerzählungen zu unternehmen.

Im frühneuzeitlichen Familienmodell wirkt eine Hausmutter entsprechend der Vorgaben des Hausvaters, denen sie gehorsam zu folgen hat,⁴⁷ entscheidend bei der Erziehung ihrer Kinder mit, ohne dadurch dem Hausvater den Vorrang streitig zu machen.⁴⁸ In der Hausmutter-Rolle kann daher die Natur ihre Familie an zur See fahrenden Menschenkindern fürsorglich und liebend betreuen, ohne damit die Autorität des hausväterlichen Familienvorstands Gott gegenüber den Schiffsreisenden und späteren Siedlern in Frage zu stellen.⁴⁹ Dabei kann der Umstand, dass der Mensch in der *Continuatio* und in Schnabels Roman aktiv Veränderungen an seinem natürlichen Umfeld vornimmt, problemlos in die allegorische Gleichsetzung der Natur mit einer (Haus-)Mutter integriert werden, wie etwa an einem Seitenblick auf einen anderen populären Text im zeitlichen Umfeld der hier behandelten Werke deutlich wird. In einem zwei Jahre nach der *Continuatio* erschienenen *Monats-Gespräch* Erasmus Franciscis wird die Natur in einer langen Dialogsequenz „als die allgemeine Mutter“ in den Blick genommen und erörtert, ob der Mensch als ihr Kind sie mit seinen Künsten an Exzellenz übertreffen könne. In diesem Zusammenhang wird darauf hingewiesen, dass alle Verbesserungen, die der Mensch etwa in der Gartenkunst an der Natur vornehme, „auß lauter Mitteln der Natur selbst“ erfolg-

46 Von der Natur als „wohlwollende und fürsorgliche Mutter“ spricht auch Kaminski in seinem Aufsatz zu Grimmelshausens Inselutopie, allerdings im Zusammenhang mit Nevilles *PINESER Eyland*, auf das Grimmelshausen mit seinem Text reagiert. – Kaminski, Kultivierung (wie Anm. 37), S. 138, vgl. auch S. 139. Für Italo Michele Batafarano zeigt sich auf der Kreuzinsel selbst „die Natur als gutmütige Mutter Erde“ und der Mensch ist nach seiner Ansicht weit entfernt davon, ihr „Ausbeuter“ zu sein. So Batafarano, Pilger (wie Anm. 7), S. 39.

47 Menius, *Oeconomia* (wie Anm. 45), fol. G ij^r.

48 Für die *Continuatio* erwähnt, allerdings beiläufig, auch Triefenbach die gleichzeitige Fürsorge beider Instanzen für den Menschen. Er weist darauf hin, dass die Bewohner der Kreuzinsel „[d]urch die Gaben der Natur bzw. des göttlichen Ernährers vom Zwang der Arbeit befreit“ seien. So Triefenbach, *Lebenslauf* (wie Anm. 18), S. 207.

49 Es fügt sich gut ins Bild der hier vorgeschlagenen Deutung, wenn Voßkamp den von der Forschung wiederholt konstatierten „Patriarchalismus“ der Insel Felsenburg dadurch charakterisiert, dass Schnabels Familien- und Ehekonzept die autoritäre „Rolle des Hausvaters“ durch „Gottesebenbildlichkeit“ legitimiere. – Wilhelm Voßkamp: „Ein irdisches Paradies“. Johann Gottfried Schnabels „Insel Felsenburg“. In: *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Klaus L. Berghahn und Hans Ulrich Seeber. Königstein/Taunus 1983, S. 95–104, hier S. 98.

ten.⁵⁰ Wie ein Kind im Haushalt der Mutter Materialien zusammenträgt, damit diese daraus „eine artliche Docke“ fabriziert, so nimmt nach Ansicht eines Dialogpartners die menschliche Kunst „alles/ aus der natürlichen Schatzkammer“ und ist für das Endprodukt darauf angewiesen, dass die Natur das Material nach den Wünschen des Menschen verändert.⁵¹ Tatsächlich ist ja auch das Gelingen aller Umgestaltungsmaßnahmen auf der Kreuzinsel und der Insel Felsenburg auf die günstigen natürlichen Faktoren wie das milde, ausgewogene Klima oder die Fruchtbarkeit der Böden angewiesen. Wenn die Inselnatur durch den Menschen umgestaltet wird, sollte man dabei also keineswegs, wie dies zumindest in den Interpretationen der *Insel Felsenburg* vielfach geschieht, von einer Abqualifizierung der Natur zum bloßen Material des Menschen ausgehen. Vielmehr kann und muss dieser Vorgang letztlich als Zusammenarbeit von Mensch und Natur wahrgenommen werden.⁵²

Wie die im Hausvater-/Hausmutter-Modell angenommene Kooperation zwischen Gott und Natur bei der Fürsorge für die Menschenkinder funktioniert, kann gut an der Naturgewalt des Sturms gezeigt werden, die in Schnabels bzw. Grimmelshausens Schiffbruchserzählungen eine so entscheidende Rolle spielt. Da Schnabels Roman in der Vielzahl und Ausführlichkeit seiner Sturmschilderungen ein reicheres Material zur Verfügung stellt, werden sich die folgenden Betrachtungen dabei auf die *Insel Felsenburg* konzentrieren. Wie in der *Continuatio* fungieren – wie bereits angedeutet – auch in manchen Sturmbeschreibungen Schnabels allein die Naturgewalten als Akteure,⁵³ während sie zugleich

50 Erasmus Francisci: *Die AllerEdelste Veränderung Der Gantzen Welt: Vermittelst eines anmutigen und erbaulichen Gesprächs/ Welches ist/ dieser Art/ die Zwölfte/ und Letzte/ und zwar eine Christmonats-Unterredung/ Beschrieben* [...]. Frankfurt a. M. 1671, S. 51–52.

51 Francisci, *Veränderung* (wie Anm. 50), S. 52–54.

52 Von einer Kooperation von Mensch und Natur bei der Kultivierung der Insel Felsenburg geht offenbar auch Kimpel aus, wenn er betont, dass „die Kultivierungsarbeit durch Albert Julius und die Seinen von der menschenfreundlichen Natur quasi ebenso bereitwillig empfangen“ werde, „wie diese dem naturgemäßen Menschen auf halbem Wege entgegenkommt“. So Kimpel, *Ordo-Idee* (wie Anm. 19), S. 105. Ähnlich Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 54–55; Wolfgang Braungart: *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. Stuttgart 1989, S. 237.

53 Vgl. etwa Johann Gottfried Schnabel: *Wunderliche FATA einiger See-Fahrer, Dritter Theil* [...]. In: ders.: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. Tl. III und Tl. IV. Ausgabe in drei Bänden. Mit einem Nachwort von Günter Dammann. Textredaktion von Marcus Czerwionka unter Mitarbeit von Robert

ganz im Dienst der göttlichen Vorsehung stehen und die Schiffbrüchigen zum Dialog mit Gott anregen. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang jene Beschreibungen des Sturms, in denen der „Himmel“ als Handlungssubjekt genannt wird. Zitiert sei hier ein Ausschnitt aus der Lebensgeschichte Don Cyrillos: Nachdem seine Reisegefährten, so berichtet er, einen Schatz gestohlen haben, glauben sie sich schon außer Gefahr,

[a]llein, wir erfuhren leider! allerseits gar bald, daß der Himmel keinen Gefallen an dergleichen Boßheit habe, sondern dieselbe ernstlich zu bestrafen gesinnet sey. Denn bald hernach erhob sich ein abermahliges dermassen entsetzlicher Sturm, dergleichen wohl leichtlich kein See-Fahrer hefftiger ausgestanden haben mag.

Natürlich ist der ‚Himmel‘ hier in erster Linie als Metonymie für Gott, den Herrn des (transzendenten) Himmels, zu verstehen – nicht umsonst redet Don Cyrillo später von der „*Vorsorge des Himmels*“, die wiederum mit der „*Göttliche[n] Vorsorge*“ gleichgesetzt wird (F I 631). Dennoch hat man, gerade wenn vom Aufkommen des Wetterphänomens ‚Sturm‘ die Rede ist, immer auch die Doppeldeutigkeit des Nomens ‚Himmel‘ im Auge zu behalten. Es bezieht sich nicht allein auf die Transzendenz, sondern auch auf den von Wolken bedeckten oberen Luftraum, also genau auf jene Region, aus welcher – meteorologisch betrachtet – die Unwetter herkommen.⁵⁴

Wie das Denkmodell einer Gott gehorsamen Hausmutter Natur konkret für die Interpretation längerer Textpassagen fruchtbar gemacht werden kann, soll am Handlungsstrang um Monsieur van Blac und seine Frau gezeigt werden, der sich im dritten Teil der *Insel Felsenburg* findet. Die Eheleute geraten, wie der auf die Insel Felsenburg gekommene Niederländer van Blac der Inselgesellschaft erzählt, in einen Sturm, in dem ihr Schiff zerschellt. Zunächst können sich beide noch an einem „starcken Balcken“ festhalten und so ihr schweres Schicksal wenigstens miteinander teilen. Dann aber werden sie auf schmerzliche Weise getrennt (F III 238): „[I]n folgender finstern Nacht schlug eine

Wohlleben. Frankfurt a. M. 21997, S. 46. Im Folgenden wird dieser Band mit „F III“ abgekürzt.

54 Ähnliches wie für den Sturm ließe sich in der *Insel Felsenburg* auch für das Erdbeben zeigen. Einerseits gehört auch Letzteres zu den Naturgewalten, während es andererseits eines der „in der Natur“ sich offenbarenden „Wunder- und Schreck-Werke“ Gottes darstellt (F I 637).

ungeheure Welle meine Allerliebste von dem Balcken herunter, und hörete ich noch, daß sie rief: JESUS! Gute Nacht, mein Schatz.“

Verständlicherweise und scheinbar zu Recht erlebt van Blac den Untergang seiner Frau als eine gegen ihn gerichtete Tat, die er in den folgenden Textpassagen sowohl Gott als auch der Natur zur Last legt. Wenn er davon redet, dass „das grausame Verhängniß [...] beschlossen“ habe, ihn und seine Frau „auf eine jämmerliche Art von einander zu trennen“ (F III 238), so richtet sich der Vorwurf hier vorrangig gegen die oberste Schicksalsinstanz, also gegen Gott. Wenn er dagegen für den Beginn des Unwetters das Verb ‚überfallen‘ („da [...] überfiel uns ein entsetzlicher Sturm“, F III 238) verwendet, wird hier letztlich der Natur eine widerrechtliche, ja verbrecherische Handlung vorgeworfen und sie erscheint damit geradezu als das Gegenteil einer Hausmutter, die gehorsam und in Liebe zu den Menschenkindern Gottes Ratschluss vollzieht. So, wie ein von Räubern verübter Überfall⁵⁵ die menschlichen Gesetze missachtet, erweckt das Bild eines Überfalls durch den Sturm den Eindruck, als laufe diese Naturgewalt den göttlichen Gesetzen, dem göttlichen ordo, zuwider – ein Gedanke, der keineswegs ganz aus dem frühneuzeitlich-christlichen Weltbild herausfällt, hat doch der menschliche Sündenfall auch die außermenschliche Natur ‚in Unordnung‘ gebracht.⁵⁶

Den erfahrenen *Felsenburg*-Leser lässt die zuletzt untersuchte Textpassage aufhorchen: Die in ihr zum Ausdruck kommende Unversöhntheit van Blacs mit der Natur, aber auch mit der göttlichen Vorsehung entspricht nicht der harmonischen Beziehung, die in der Regel zwischen den Felsenburg-Bewohnern einerseits und der Natur und Gott andererseits besteht, und schreit daher geradezu nach einem Sinneswandel des Niederländers. Zumindest teilweise dürfte Letzterer zu der Zeit, als van Blac vom tragischen Verlust seiner Frau berichtet, indes bereits erfolgt sein. Es ist anzunehmen, dass er mit seinen scharfen

55 An anderen Textstellen hat Allerdissen aufgewiesen, dass die Stürme in Schnabels Roman als „Feind“ der Seereisenden dargestellt werden und dass die zu ihrer Beschreibung verwendeten Ausdrücke sie „bösen Menschen“, etwa den Seeräubern, gleichen ließen. – Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 47–48, vgl. auch S. 63. Indem Allerdissen die Seestürme allerdings durchgängig als tatsächliche Feinde und Verfolger des Menschen betrachtet, verkennt er ihre oben erwähnten positiven Effekte.

56 Dass nach christlicher Vorstellung auch die Natur vom menschlichen Sündenfall mitbetroffen ist, wird schon an Röm 8, 19–22 deutlich. Vgl. zur Beschaffenheit der Natur nach dem Fall des Menschen etwa auch Robert H. Brown: *Nature's Hidden Terror. Violent Nature Imagery in Eighteenth-Century Germany*. Columbia 1991, S. 2.

Worten vor allem seine Position unmittelbar nach dem Verlust seiner Frau zu charakterisieren sucht. Die Fortsetzung seines Berichts zeigt jedenfalls, dass er die Bewährungsprobe dieses Schicksalsschlags schon nach kurzer Zeit äußerst tugendhaft und keineswegs wie ein mit dem eigenen Schicksal Hadernder besteht: Statt sich seiner Trauer und „Verzweifelung“ hinzugeben, fasst er – unter Mithilfe des „Himmel[s]“ – den Entschluss zu einer „stille[n] und ruhige[n] Lebens-Art“ (F III 239) und wird nach einigen weiteren Erlebnissen von Eberhard Julius auf die Insel Felsenburg mitgenommen.

Einen weiteren Schritt zu Aussöhnung van Blacs mit seinem Schicksal mag das Erzählen der Lebensgeschichte selbst darstellen. Immerhin kann van Blac gegen Ende seines Berichts in den Umständen, die ihn auf die Insel Felsenburg gebracht haben, eine Führung durch den „Himmel“ [!] erkennen,⁵⁷ und seinen neuen Aufenthaltsort als „den Hafen meines irdischen Vergnügens“ bezeichnen (F III 244). In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, wenn er seinen jetzigen Zustand ausgerechnet meteorologisch – und damit in Naturbildern – zu fassen sucht (F III 244):

Post nubila Phæbus.

Auf Sturm, Blitz, Wetter, Angst und Pein,
Folgt ein vergnügter Sonnenschein.

Auch wenn sich in diesen Versen am Ende von van Blacs Erzählung zeigt, dass der Niederländer der Natur neben der gewaltsamen („Sturm, Blitz, Wetter“) auch wieder eine angenehm-liebliche Seite („vergnügter Sonnenschein“) zuschreiben kann, hat er doch den Schmerz, den die Natur und Gott ihm zugefügt haben, zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht ganz überwunden. Dann nämlich müsste er nicht die Hoffnung äußern, „daß der Himmel“ die durch den Tod seiner Frau entstandene „Hertzens-Wunde durch die Hand meiner allhier erwählten schönen Braut endlich auch verbinden und heilen werde“ (F III 244).

Geheilt wird seine von Naturgewalten hervorgerufene emotionale Verletzung tatsächlich, aber nicht von der neuen Verlobten, sondern – dem Heilungsprinzip *similia similibus* entsprechend – von den Naturgewalten selbst. Nach dem Tod des Altvaters Albert Julius erleidet eine Gruppe von Portugiesen im Sturm Schiffbruch und erreicht die Küste

57 Vgl. F III 244: „Jedoch der Himmel, welcher doch selten ein redliches Gemüthe verderben läst, führete mich unvermutet in eine Straße, allwo mir der wertheste *Mons. Eberhard* mit seiner Jungfer Schwester entgegen kamen.“

der Insel Klein-Felsenburg. Eine Delegation von Groß-Felsenburgern, zu denen van Blac gehört, fährt zur Nachbarinsel hinüber, um sich die Gestrandeten zu besehen. Dabei entpuppt sich einer der Portugiesen, der Koch, als Holländer – und schließlich als van Blacs ertrunken geglaubte Ehefrau (vgl. F III 267–271). Die Natur selbst hat damit dem unglücklichen Ehemann seinen Schaden gütig und fürsorglich wieder ersetzt, ja mehr noch: In der Bilanz hat sie, dabei dem Gebot der göttlichen Vorsehung folgend, durch das Mittel des Sturmes mehr Gutes als Schlechtes gewirkt. Schließlich gelangen van Blac und seine Ehefrau jeweils unter Mithilfe dieser Naturgewalt auf die Insel Groß-Felsenburg, wo sie als tugendhafte Menschen unter ihren moralisch ebenso vortrefflichen Inselgenossen besser leben können als an jedem anderen Ort der Welt.⁵⁸

5. Passende Kinder – Zu den Anforderungen der mütterlichen Natur an die Inselbewohner

Durchgängig positiv kann das Wiedersehen der durch Naturgewalten und den „Himmel“ (F III 281–282) getrennten und wieder zusammengeführten Liebenden allerdings nur deshalb interpretiert werden, weil van Blacs neuerliche Verlobung auf der Insel Felsenburg sich ohne größere Konflikte wieder lösen lässt. Das Verhalten, das van Blacs neue Gefährtin, seine Verlobte, an den Tag legt, ist bemerkenswert. Sie erweist sich als wahre Felsenburgerin, d. h. als vortrefflich tugendhafte, zur „Affektkontrolle“⁵⁹ fähige Frau (F III 284):

58 Vgl. zur Insel als idealem Lebensort für die an ihren Ufern Strandenden etwa Duesberg, *Idylle* (wie Anm. 12), S. 88–89.

59 „Glaube“, „Redlichkeit“ und „weitgehende Affektkontrolle“ sind nach Ansicht van Laaks die Garanten der inneren Ruhe auf der Insel Felsenburg. – Van Laak, religio (wie Anm. 41), S. 52. Wilhelm Voßkamp nennt „Affektregulierung“ und „Selbstdisziplinierung“ als Voraussetzungen der „Tugendrepublik Felsenburg“. – Voßkamp, *Paradies* (wie Anm. 49), S. 97. Zur auf dieser Insel praktizierten Zügelung der Affekte in „christlich-liebevoller Zuwendung“ vgl. auch Wilhelm Kühlmann: Die Europamüden des 18. Jahrhunderts. Johann Gottfried Schnabel und die „Insel Felsenburg“. In: ders.: *Literarische Miniaturen*. Heidelberg 1996, S. 21–24, hier S. 22.

Am allerzärtlichsten kam uns dieses vor, daß [...] *Mons. van Blacs* neulichst versprochene Braut [...] sich ohngeacht man vermerckt, daß sie den *van Blac* sehr liebte, eine von den ersten mit war, welche der Frau *van Blac* zur vergnügten Wiedervereinigung mit ihrem Liebsten Glück wünschete, und dem Himmel danckte, daß sie noch zu rechter Zeit wiedergekommen wäre, anderer Gestalt, wenn nehlich ihr Ehestand mit dem *van Blac* bereits vollzogen gewesen, es auf allen Seiten vielen Kummer würde verursacht haben.

Auf der Insel Felsenburg bleibt natürlich eine derartig edle Haltung nicht ohne Lohn: Sofort verliebt sich ein anderer Inselbewohner in die Verzichtende,⁶⁰ so dass auch sie nicht unversorgt bleibt und die Geschichte van Blacs ein nach allen Seiten glückliches Ende nimmt (F III 284–285).

Am erfreulichen Schluss der hier ausführlich untersuchten Episode um den Niederländer van Blac deutet sich ein bisher noch nicht beachteter Aspekt des von Schnabel entworfenen Natur-Menschen-Verhältnisses an, der in Grimmelshausens *Continuatio* ebenfalls seine Entsprechung hat: Genießen können die wohltätige, liebende Fürsorge der Natur nur jene Menschen, die ihrerseits bereit sind, „der Natur gemäß“ (F II 596),⁶¹ d. h. gemäß dem in der Natur sich ausdrückenden göttlichen ordo⁶² zu leben.⁶³ Was dies bedeutet, zeigt sich sowohl bei Grim-

60 Der neue Partner der Felsenburgerin folgt damit dem Liebeskonzept, das van Laak für die *Insel Felsenburg* herausgearbeitet hat: In diesem hängt die Liebe wesentlich mit der „Achtung“ für den Partner zusammen. Vgl. van Laak, *religio* (wie Anm. 41), S. 53. Nach Ansicht Bernhard Fischers kann die Liebe der Felsenburger mit der „Liebe der Tugend und Frömmigkeit“ gleichgesetzt werden. – Bernhard Fischer: Der moralische Naturzustand und die Vernunft der Familie. Eine Studie zu Schnabels „Wunderlichen FATA“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61 (1987), S. 68–88, hier S. 82.

61 Auf den „Einklang des Altvaters und der Seinen mit der inneren und äußeren Natur“ weist auch Kimpel hin. Vgl. Kimpel, *Ordo-Idee* (wie Anm. 19), S. 107. Dietrich Grohnert betont, dass auf der Insel eine „Einheit von menschlicher Natur und göttlicher Ordnung“ etabliert werde. So Dietrich Grohnert: *Aufbau und Selbsterstörung einer literarischen Utopie. Untersuchungen zu Johann Gottfried Schnabels Roman „Die Insel Felsenburg“*. St. Ingbert 1997 (Schnabeliana 3), S. 149.

62 Zur in der „Naturordnung“ auf der Insel Felsenburg waltenden „göttliche[n] Fügung“ vgl. auch Kimpel, *Ordo-Idee* (wie Anm. 19), S. 108.

63 Wenn Dirk van Laak für die Insel Felsenburg behauptet, dass sie von vornherein nur tugendhafte Menschen aufnehmen, ist dies nicht ganz zutreffend, erreichen doch auch Lemelie und die sodomitischen Gefährten Don Cyrillos die Insel. Vgl. van Laak, *religio* (wie Anm. 41), S. 46. Allerdings ist es ihnen, ebenso wie Simplicii portugiesischem Begleiter, versagt, auf ihr ein erfülltes Leben zu führen. Dasselbe ließe sich auch von van Leuven sagen: Er ist, wie Fischer überzeugend zeigt, keineswegs so tugendhaft, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat,

melshausen als auch bei Schnabel besonders deutlich an jenen Personen, die nicht gewillt oder in der Lage sind, die natürlich-göttliche Ordnung zu achten. Auf der Insel (Groß-)Felsenburg sind dies der Kapitän Lemelie und einige der Gefährten von Don Cyrillo de Valaro, auf der Kreuzinsel Simon Meron. Der Tod des Letzteren kann direkt darauf zurückgeführt werden, dass er mit dem Überfluss, den die fruchtbare Natur ihm bietet, nicht dem Gebot der Mäßigkeit entsprechend umgehen kann. Schon kurz nach seiner Ankunft auf der Insel zeigt sich Simon „mehr als zuviel“ erfreut über die unzähligen Palmen, die auf der Insel gedeihen (*Cont* 659), da er sie als die künftigen Lieferanten seines Lieblingsgetränks, des Weins, wahrnimmt. Schon bald nach der Ankunft auf der Insel übernimmt er es, „Palm Wein“ herzustellen (*Cont* 663), und dies, wie Simplicius schnell feststellen muss, im Übermaß. Statt nur „die blosse Notdurfft [zu] gewinnen“, lässt er „grosse Häffen“ voll Palmensaft vergären. Damit der auf diese Weise hergestellte Wein dann nicht „zu Essig“ wird, muss er täglich viel davon trinken. Von Simplicius zur Rede gestellt, betont er, „es seye Sünd/ wann man die Gaben GOTTes verachte“, und sieht sich außerdem als Arzt der Palmen, die er „beyzeiten zu aderlassen“ müsse, „damit sie nit in ihren aignen Blut ersticken“. Außerdem wirft er Simplicius vor, dass er ihm das in „völle umbsonst“ verfügbare Getränk missgönne (*Cont* 671). An solchen Argumenten zeigt sich, dass der Zimmermann die Üppigkeit der Natur, dass er den von ihr dem Menschen dargebotenen Überfluss nicht richtig zu deuten, geschweige denn richtig zu gebrauchen versteht. Weder ist die Natur der Tropeninsel auf den Menschen und seine sie kultivierenden Maßnahmen („Palmen-Aderlass“) angewiesen, noch wollen die Gaben Gottes, die die Natur in milder Freigiebigkeit und liebevoller Fürsorge für den Menschen bereitstellt, im gesundheitsschädlichen Übermaß⁶⁴ verzehrt sein.⁶⁵ Die Kreuzinsel ist von der Hausmutter Natur

und kann auf der Insel Felsenburg folgerichtig ebenfalls kein langes glückliches Leben führen. Vgl. Fischer, Naturzustand (wie Anm. 60), S. 76–77.

- 64 Zur zentralen Bedeutung des Gebotes der Mäßigkeit für Grimmelshausen, insbesondere im Bereich der Heilkunde und der Diätetik vgl. Misia Sophia Doms: „*Alkühmisten*“ und „*Decoctores*“. *Grimmelshausen und die Medizin seiner Zeit*. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2006 (Beihefte zu *Simpliciana* 3), S. 199 u. ö.
- 65 Auf die Notwendigkeit des Maßhaltens „im Überfluß“, der auf der Kreuzinsel herrscht, weist etwa auch Ruprecht Wimmer hin, vgl. Ruprecht Wimmer: „*Utilis curiositas*“: Grimmelshausens Erzählen und die Populärtheologie seiner Epoche. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 63–88, hier S. 64. Wenn Reckwitz insbesondere im Anbetracht von Merons Ende zu dem Schluss kommt, dass im Roman eine „nega-

nicht für solche Bewohner eingerichtet, die sich im Umgang mit ihren Gaben wie unreif-ungebärdige Kleinkinder benehmen. Ein unreifes Verhalten legen in der *Continuatio* neben Simon Meron auch jene niederländischen Matrosen an den Tag, die ohne viel Überlegung gierig von den Früchten der Insel naschen, unabhängig davon, ob diese zum Verzehr geeignet sind (vgl. *Cont* 687). Auch sie sind – anders als Simplicius – nicht im Stande, mit dem Überfluss, den die Natur ihnen bietet, besonnen umzugehen.

Ähnliche Fehler machen Lemelie und einige der Gefährten Don Cyrillos auf der Insel Groß-Felsenburg: Auch sie sind gerade in Anbetracht der üppig-fruchtbaren Inselnatur nicht zur Mäßigung ihrer – in diesem Fall allerdings vornehmlich sexuellen – Triebe in der Lage.⁶⁶ Besonders deutlich zeigt sich die Verbindung zwischen der Üppigkeit der Insel und den sexuellen Lüsten bei Lemelie. Er artikuliert seinen Vorschlag, sich Concordia mit van Leuven und Albert Julius zu teilen, kurz nachdem alle vier Schiffbrüchigen die üppige Inselnatur bestaunt und bedauert haben, „daß nicht noch einige *Familien* zugegen seyn, und nebst uns diese fruchtbare Insul besetzen solten“ (F I 192). Vor dem Hintergrund dieser Klage erscheint Lemelies Ansinnen, mit vereinten Kräften eine „neue *Colonie* [zu, M.D.] erzeugen“ (F I 193), bei aller Amoralität in gewisser Weise folgerichtig, gemahnt aber zugleich an Simon Merons fragwürdige Rechtfertigung seiner Palmweinxesse als adäquate Nutzung der Inselressourcen. Lemelie erkennt, dass die Ordnung der Natur zugleich dem göttlichen *ordo* entspricht, der wiederum den christlichen Moralkodex mit umfasst.⁶⁷ Indem die vorgeschla-

tive Sicht der Natur, vor allem der menschlichen“, vorherrschende und daher eine „Notwendigkeit ihrer Kultivierung“ bestehe, differenziert er nach Ansicht der Verfasserin nicht ausreichend zwischen der Inselnatur und der menschlichen Natur. Vgl. Reckwitz, *Robinsonade* (wie Anm. 32), S. 181. Denselben Vorwurf könnte man auch seinen Ausführungen zur äußeren und innermenschlichen Natur auf der *Insel Felsenburg* machen, vgl. bes. S. 317.

66 Eine „Triebregulierung und Affektbescheidung“ beim Leben in einer idealparadiesischen Natur wird, wie Michael Schilling betont, auch in einer ganz anderen frühneuzeitlichen Gattung, der Bukolik, gefordert. – Michael Schilling: Wildnis, Liebe, Sprache. Zur befriedeten Natur in der deutschen Schäferdichtung des 17. Jahrhunderts. In: *Der Frieden* (wie Anm. 31), S. 715–724, hier S. 721. Nur dadurch, dass der Mensch seine Affekte kontrolliert, kann in dieser Gattung ein „symbiotische[s] Einvernehmen“ zwischen Mensch und Natur (S. 717) hergestellt werden.

67 Vgl. Fischer, *Naturzustand* (wie Anm. 60), S. 78: „Der Naturzustand ist also nicht ein Zustand moralfreier Willkür; er ist ein Zustand, in dem die Einzelnen direkt dem göttlichen Gesetz unterworfen sind.“

gene Polygamie dem göttlichen ordo zuwiderläuft, stellt Lemelie sich mit seinem Vorschlag zugleich gegen die (Insel-)Natur.⁶⁸ Im Falle der drei Begleiter des Don Cyrillo, die in Ermangelung menschlicher Frauen zu Sodomiten werden, lässt sich das Fehlhandeln nicht bloß als wider-natürlich, sondern auch als Missbrauch der Inselnatur interpretieren. Schließlich handelt es sich bei den Affen, welche sie zur Triebbefriedigung heranziehen und damit zu „verfluchten Affenhuren“ (F I 640) werden lassen, um Geschöpfe der Insel.

Nur wer die Bewährungsprobe der Mäßigung und des Verzichts auf alles, was auf der Kreuzinsel und der Insel Felsenburg unerreichbar ist, mit der notwendigen Reife besteht, kann die liebende Fürsorge der Natur wirklich genießen. Dieser Voraussetzung des Inselglücks sind sich die Felsenburger selbst bewusst. So wird in einer von ihnen aufgeführten Arie nicht nur die Gier nach dem Unerreichbaren getadelt, die letztlich auch Lemelie und die drei Gefährten Don Cyrillo zu Fall gebracht hat, sondern im Eingangsvers auch die Felsenburgische Position gegenüber dem irdisch allgegenwärtigen Mangel erläutert (F II 476):

Nicht alles und doch alles haben,
Scheint zwar ein dunckler Spruch zu seyn;
Doch trifft er bey Vergnügten ein.
Die alle, lernen viel verachten,
Da viele sonst nach allen trachten,
Denn vielen ist die Welt zu klein,
Ihr Lecker-Maul recht wohl zu laben.

Auf diese Arie folgt ein Rezitativ, das die Situation der Felsenburger noch genauer beleuchtet (F II 476):

Wir Felsenburger sind
Die Reichsten auf der Welt
Das macht, wir lassen uns begnügen
Mit dem, was unser Feld,
Wald, Fluß und See zur Nothdurfft reicht.

68 Im Umkehrschluss könnte man sagen, dass sich Simon Meron, indem er gegen das natürliche Gebot der Mäßigkeit verstößt, zugleich gegen die göttlichen Gebote stellt, also sündigt, mag er auch genau das Gegenteil – nämlich eine adäquate Nutzung der Gaben Gottes – behaupten.

Ein solches vergnügtes Sich-Bescheiden in das von der Natur Gewährte⁶⁹ lässt sich auch für den Inseleremiten Simplicius voraussetzen,⁷⁰ wenn er von den niederländischen Seeleuten keine aufwendigen Zivilisationsgüter annehmen möchte (vgl. *Cont* 698), sich also auf der Insel mit allem Lebensnotwendigen versorgt sieht. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie ein passendes Kind von Mutter Natur beschaffen sein muss, ist Simplicius aber auch deshalb, weil er sich der Gefährlichkeit des Überflusses höchst reflektiert mit einer Arbeitstherapie zu entziehen sucht, betont er doch im Selbstgespräch: „[D]u must nur etwas haben das dich übet/ dann sonst würde dich Musiggang und Überfluß zu fall stürzten; hastu doch ohne disen sonst niemand zum Feind als dich selbst und diser Jnsul Überfluß und Lustbarkeit“ (*Cont* 674). Über die wichtige Rolle der Arbeit auf der Kreuzinsel und auch auf der Insel Felsenburg wäre noch viel zu schreiben. Im Zusammenhang der vorliegenden Studie soll die Tatsache, dass auf beiden Inseln arbeitswillige Subjekte leben, vor allem als weiterer Beleg dafür dienen, dass es der Hausmutter Natur um moralisch reife Kinder zu tun ist. Nur derjenige wird in ihrer Obhut ein zufriedenes Leben führen, für den der Aufenthalt in ihrem Schutz nicht mehr mit der Gefahr der moralischen Infantilisierung einhergeht. Nur er kann zu einer „Lebensform [...] des Einklangs mit der Natur“ finden,⁷¹ die – nach dem oben entworfenen Familienmodell – zugleich mit einem Zustand „liebenden Einvernehmens“ mit Gott und seinen Geboten einhergeht.⁷²

69 Auch wenn die Felsenburger in beschränktem Umfang Güter aus anderen Teilen der Welt einführen, können sie doch, vor allem aufgrund ihres „strikte[n] Luxusverzicht[s]“ weitgehend mit den Gaben der Inselnatur auskommen. So Richard Saage: Johann Gottfried Schnabels „Insel Felsenburg“ – ein Klassiker des Utopie-Diskurses im Zeitalter der Aufklärung? In: *Das Werk Johann Gottfried Schnabels* (wie Anm. 6), S. 179–188, hier S. 186.

70 Ob er dabei als Asket in der Tradition der Wüstenväter zu betrachten ist, ist in der Forschung umstritten. Bejaht wird das Asketentum Simplicii etwa von Stefan Trappen, vgl. Stefan Trappen: Konfessionalität, Erbauung und konfessionell gebundene Traditionen bei Grimmelshausen. In: *Simpliciana XVIII* (1996), S. 57–73, hier S. 59. Ähnlich Merzhäuser, *Selbstbehauptung* (wie Anm. 18), S. 216–217. Bestritten wird ein asketisches Leben Simplicii auf der Insel etwa von Volker Meid. Vgl. Meid, *Grimmelshausen* (wie Anm. 38), S. 132.

71 Vgl. Breuer, *Inselutopie* (wie Anm. 26), S. 193.

72 Mit Frank Baudach kann man einen solchen Entwurf „eines Zustandes zwanglosen, liebenden Einvernehmens [...] zwischen Mensch und Natur sowie zwischen Menschen und Gott“, wie er nach Baudachs Ausführungen vor allem in „Naturstandsutopie[n]“ häufig zu finden ist, in die Tradition der mythischen *aetas aurea* stellen. – Frank Baudach: Die Idee des friedlichen Naturstaates in literarischen

Ausblick: Inselglück für Frühverwaiste – Die Inseln und Europa

Die gleichsam mütterliche Obhut, unter der die tugendhaften Bewohner der Kreuzinsel bzw. der Insel Groß-Felsenburg stehen, dürfte für viele von ihnen gerade insofern ein besonderer Genuss sein, als sie elterliche Fürsorge in ihrer Jugend oft nicht in ausreichendem Maße erfahren haben. Simplicius etwa verliert mehrfach Vater und Mutter – zunächst die leibliche Mutter, dann in den Kriegswirren vorübergehend seine Pflegeeltern, Knan und Meuder, und schließlich den Einsiedel, seinen leiblichen Vater –, und unter den zahlreichen Felsenburger Neubürgern, die in ihrer Jugend zu Halb- oder Vollwaisen werden,⁷³ befinden sich etwa der Geistliche Magister Schmelzter (F II 21–24), der mit elf Jahren den Vater betrauern muss, der Chirurg Kramer, der noch vor dem zehnten Geburtstag zum Vollwaisen wird (F II 196), und der Mathematiker⁷⁴ Litzberg, der mit sechs Jahren den Tod des Vaters und das spurlose Verschwinden der Mutter zu beklagen hat (vgl. F II 100–101), aber fest von „der göttlichen Vorsorge vor arme, sonst von aller Welt verlassene Wäysen“ überzeugt ist (F II 111).

An dieser Stelle erschiene es verlockend, die Untersuchung gleichsam geographisch auszuweiten. Während bisher allein die Natur und die natürlichen Prozesse auf den Inseln sowie auf hoher See betrachtet wurden, könnte man nun nach der Rolle der Natur in den Herkunftsländern der Schiffbrüchigen, d. h. vornehmlich in Europa,⁷⁵ und auf ihren

Utopien des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Der Frieden* (wie Anm. 31), S. 801–815, hier S. 808. Explizit ist in der *Continuatio* von einem Leben wie „in der ersten güldenen Zeit“ die Rede (*Cont* 772, vgl. auch *Cont* 773).

- 73 Claudia Breitbarth weist in ihrem Vergleich der *Insel Felsenburg* mit dem *Simpli- cissimus* darauf hin, dass auch die Autoren dieser beiden Texte „ohne Eltern auf- wuchsen“. – Claudia Breitbarth: Der ent-setzte Blick und die Rettung Europas in Grimmelshausens „Simpli- cissimus“ und Schnabels „Insel Felsenburg“. In: *RUNA* 29 (2001/2002), S. 33–47, hier S. 34.
- 74 Vgl. Felsenburg I, S. 118: „Friedrich Litzberg ein *Literatus*, der sich meistens auf die *Mathematica* legte [...]“.
- 75 Für Schnabels Roman wäre dabei zunächst zu klären, ob die Natur in dem von ihm entworfenen Europa überhaupt eine Rolle spielt. Sondermann, Gärten (wie Anm. 6), S. 200, weist auf das Vorkommen verschiedener europäischer Gärten im Roman hin, die man bei der Erörterung dieser Frage sicherlich nicht übergehen dürfte. Duesberg und Allerdissen konstatieren das weitgehende Fehlen von Natur- darstellungen für den europäischen Raum. Vgl. Duesberg, *Idylle* (wie Anm. 12),

verschiedenen exotischen ReiseStationen fragen und eine Analyse der Natur-Menschen-Beziehung (und auch der Relation zwischen Natur und Gott) für diese Räume vornehmen. Zudem könnte untersucht werden, ob sich die innere Natur der späteren Inselbewohner an ihren vorangehenden Aufenthaltsorten von ihrer psychophysischen Verfasstheit auf der Insel unterscheidet.⁷⁶ Sind sie, so wäre insbesondere zu fragen, schon vor ihren Sturmerlebnissen und vor ihrer Ankunft auf der Insel Felsenburg bzw. der Kreuzinsel moralisch ausgereift oder erfolgt der letzte Reifungsschritt bei ihnen erst auf der Reise oder nach der Ankunft in der neuen Heimat – und dies vielleicht gerade durch die Gewalt der Seestürme und durch die liebliche Inselnatur? Da die Beantwortung allein schon der letzten Frage unvermeidlich umfangreiche Erörterungen etwa zum utopischen Charakter der Inseln und zur Darstellung der europäischen Gesellschaft in Schnabels bzw. Grimmelshausens Roman zur Voraussetzung hätte, kann sie hier nicht mehr geleistet werden. An dieser Stelle bleibt zu hoffen, dass künftige Forschungsbeiträge zu den beiden frühneuzeitlichen Robinsonaden die Natur nicht länger vorwiegend als Objekt menschlichen oder Instrument göttlichen Handelns wahrnehmen, sondern ihrem Subjektcharakter ausreichend Rechnung tragen werden.

S. 143–144; Allerdissen, *Reise* (wie Anm. 20), S. 43. Zur Darstellung der europäischen Natur bei Grimmelshausen vgl. grundlegend Weber, *Naturerfahrung* (wie Anm. 36).

76 Dass – wie Duesberg, *Idylle* (wie Anm. 12), S. 97 u. ö., für die *Insel Felsenburg* annimmt – die „innere Natur der Seele“ und die äußere Natur keinerlei Beziehung zueinander aufweisen, kann schon mit den vorangegangenen Überlegungen zu den moralischen Anforderungen der Inselnatur an die innere Einstellung des Menschen als widerlegt gelten. Wie die Wandlung der Charaktere durch die Inselerfahrung in Schnabels Roman aussehen könnte, deutet Tatlock für den Patriarchen Albert Julius an. Vgl. Tatlock, *Knowledge* (wie Anm. 13), bes. S. 265. Wenn Breuer für die *Continuatio* betont, dass die „äußeren Lebensbedingungen des exotischen Paradieses allein [...] den Menschen“ noch nicht veränderten, so weist dies darauf hin, dass mögliche Metamorphosen der Inselbewohner immer auch der menschlichen Initiative bedürfen und nicht ausschließlich von der Inselnatur bewirkt werden können. Vgl. Breuer, *Inselutopie* (wie Anm. 26), S. 198.

WEITERE BEITRÄGE

ULRIKE ZEUCH (Wolfenbüttel)

Das Versprechen der „ewigen Seeligkeit“. Rhetorische Übertragung als Problem in Grimmelshausens „Simplicissimus“¹

Einleitung

Rhetorische Übertragung unter Bedingungen der Kontingenz

„Leben ‚diesseits der Utopie‘, Leben ohne Gewißheitsevidenz, d. h. ohne das schmeichelnde Versprechen der Metaphysik, Gott in die Karten schauen oder die Welt zum Komplizen der eigenen Erkenntnisinteressen gewinnen zu können“² – so charakterisieren Odo Marquard und Hans Blumenberg die für die Rhetorik spezifische Erkenntnis- und Existenzform, eine Existenz, da die *doxa*, die Meinungen vorherrschen, eine Existenz unter den Bedingungen der (Platonischen) Höhle, eine Existenz mithin, da die Geltung des Gesagten nicht an Wahrheit zurückgebunden ist, sondern der konsensuellen Zustimmung bedarf.

Rhetorik als „Kunst des Überlebens unter Bedingungen der Höhle“, da die „Meinung als eigensinnige Geltungskategorie anerkannt ist“³ terminiert Josef Kopperschmidt, der Marquards und Blumenbergs Charakteristik folgt, in seinem Aufsatz „Quo vadis, rhetorica?“ auf die Zeit um 1870 und nennt als Kronzeugen Friedrich Nietzsche.⁴ Als Grund für diese Terminierung nennt Kopperschmidt Kontingenz.

Erst unter den Bedingungen der Kontingenz mache eine Theorie wie die Rhetorik Sinn, die

1 Ich danke Andreas Herz für die kritische Lektüre und hilfreichen Anregungen.

2 Josef Kopperschmidt: Quo vadis, rhetorica? Rhetorik unter Bedingungen allseitiger Wertschätzung. In: *Rhetorik und Philosophie*. Hrsg. von Peter L. Oesterreich. Tübingen 1999, S. 1–24, hier S. 13.

3 Kopperschmidt, Quo Vadis, rhetorica? (wie Anm. 2), S. 12.

4 Vgl. aber schon Joachim Goth: *Nietzsche und die Rhetorik*. Tübingen 1970.

[...] das ‚Auch-anders-Sein-Können‘ als Chance der Veränderbarkeit von Welt versteht, diese Veränderbarkeit von Welt an der Veränderbarkeit der Meinungen von Menschen über die Welt abliest und schließlich die Veränderbarkeit der Meinungen von Menschen über die Welt aus der persuasiven Beeinflussbarkeit von Menschen durch Reden erklärt, deren Überzeugungskraft darüber entscheidet, wie die Dinge heißen.⁵

Folgt man Kopperschmidt, dann ist die Erfahrung, dass sich etwas in der Welt ändert, letztlich nur eine Frage des anderen Benennens. Ob sich tatsächlich etwas verändert hat, ob gar dasselbe nur anders benannt worden ist, lässt sich nicht entscheiden.

1. Warum Grimmelshausens *Simplicissimus* als Exempel?

Im Folgenden werde ich am Beispiel von Grimmelshausens *Simplicissimus* erörtern, ob Kopperschmidts Terminierung und seine These, dass Rhetorik nur unter den Bedingungen der Kontingenz Sinn mache, zutrifft. Dabei geht es mir nicht speziell um seine These; vielmehr nehme ich sie als Beispiel einer allgemeinen Tendenz, die Geschichte der Rhetorik zu zäsurieren nach dem Schema vor- und nachidealistisch bzw. vor- und nachmetaphysisch, affirmativ-naiv und skeptisch, die Wahrheit besitzend und die Zugänglichkeit der Wahrheit bestreitend.⁶

Ich habe Grimmelshausens *Simplicissimus*⁷ deshalb als Exempel gewählt, weil er als eine Literatur des Interims, der Schnittstelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne gelesen wird und die Forschung zu Grimmelshausens *Simplicissimus* sich in zwei Lager spaltet. Gespalten ist sie hinsichtlich der Frage, ob das Ende des Romans skeptisch oder affirmativ zu lesen sei, ob *Simplicissimus* aus Autors Gnaden vom Verbrecher zum Abgott, wie es im Roman heißt, wird oder aus eigener

5 Kopperschmidt, *Quo Vadis, rhetorica?* (wie Anm. 2), S. 12–13.

6 Kopperschmidt, *Quo Vadis, rhetorica?* (wie Anm. 2), S. 7.

7 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1984 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot). – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Tarot im Text dieser Abhandlung mit Seitenangabe in runden Klammern zitiert (Sigle *ST*).

seelischer Kraft sein „Gemüth zu GOTT zuerheben“ (ST 573) imstande ist und eine Entwicklung zum Guten, zum vorgegebenen Telos hin vollzieht.⁸

Repräsentativ für die Kontroverse sind Friedrich Gaede und Walter Ernst Schäfer.⁹ Andreas Merzhäuser¹⁰ und Thomas Strässle hingegen halten diesen Streit für nicht entscheidbar und die Ambivalenzen, Widersprüche und Unstimmigkeiten für von Grimmelshausen gewollt. „Die Immanenz des Romans“, so Strässle weiter, könne „nicht ohne Rest überführt werden ins Theologische“. Gleichwohl sei „zu keinem Zeitpunkt des Romans daran zu zweifeln, dass in dessen Mitte als unbeweglicher Angelpunkt Gott“ stehe.¹¹

Es geht im Streit der Forschung um die Frage, ob Sinnstiftung von Leben angesichts der Kontingenz möglich ist. Die Kontingenz, wie sie im *Simplicissimus* dargestellt wird, kennt, so die Meinung der Forschung, nur eine Ausnahme: das Versprechen der ewigen Seligkeit als nichtkontingenten Punktes der Orientierung, also die Erlösung von der Kontingenz.¹² Allerdings ist – dies meine These – sowohl die Darstellung des Lebens angesichts der im Bereich des Irdischen von den Wechselfällen der Fortuna bestimmten Kontingenz als auch der bleibenden Sinn stiftende Diskurs im *Simplicissimus* denkbar und möglich nur über die ihm konstitutiven Zuschreibungen von Bedeutung; er ist von daher in beiderlei Fällen stets eine bestimmte Art von Fiktion und

8 Vgl. zum ‚Entwicklungsgang‘ des *Simplicissimus* Thomas Strässle: „*Vom Unverstand zum Verstand durchs Feuer*“. *Studien zu Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“*. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2001 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 34).

9 Friedrich Gaede: *Substanzverlust. Grimmelshausens Kritik der Moderne*. Tübingen 1989, und Walter Ernst Schäfer: *Moral und Satire. Konturen oberrheinischer Literatur des 17. Jahrhunderts*. Tübingen 1992 (Frühe Neuzeit 7), S. 105–116.

10 Andreas Merzhäuser: Über die Schwelle geführt. Anmerkungen zur Gewaltdarstellung in Grimmelshausens „Simplicissimus“. In: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Markus Meumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 65–82; Strässle, *Unverstand* (wie Anm. 8), S. 165.

11 Strässle, *Unverstand* (wie Anm. 8), S. 165.

12 Vgl. hierzu Ulrike Zeuch: Abenteurer als Weg zum nosce te ipsum? Umschlags- erfahrung und Selbsterkenntnis bei Grimmelshausen und Wieland. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 24 (2000), S. 176–190; Ulrike Zeuch: Wie wird *Simplicissimus* zum „schlime[n] Gesell“? Grimmelshausens Antwort auf die zeitgenössische Ethik. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28 (2003), S. 133–151.

zugleich rhetorisch im Sinne der Übertragung von bestimmten Funktionen des Bedeutens auf bestimmte Zeichen und Zeichenkonstellationen.

Hierzu werde ich, um meine These zu belegen, folgende Aspekte darlegen: die Autorschaft der „fiktiven Autobiografie“, so die Formulierung von Hubert Gersch,¹³ und *descriptio* als Garant von Authentizität, den mnemotechnischen Konstruktivismus, die Allegorie des Bald-Anders, die Repräsentation bleibender Orientierung durch den Einsiedel sowie den Akt des Einschreibens nichtkontingenten Sinns.

2. Autorschaft

Die Autorschaft des *Simplicissimus* ist mehrfach gebrochen: Ein holländischer Kapitän, Jean Cornelissen von Harlem,¹⁴ der für die Kunstammer seines Herrn Raritäten und Curiosa in Ostasien zu sammeln versprochen hat, berichtet German Schleifheim von Sulsfort, dem fiktiven Herausgeber des *Simplicissimus*, von einem Mann, der „mitten im

13 Hubert Gersch: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“*. Tübingen 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 119), S. 14. Zu den Aporien der Autobiographietheorie vgl. Eva Kormann: *Ich, Welt und Gott. Autobiographik im 17. Jahrhundert*. Köln [u. a.] 2004 (Selbstzeugnisse der Neuzeit 13): „Daß ein autobiographischer Text rhetorische Mittel enthält, eine Geschichte erzählt und immer nur eine Auswahl aus den Erlebnissen eines Menschen aufnehmen kann, macht diesen noch lange nicht zu einem fiktionalen Text [...]. Der Unterschied zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten liegt, so das Verständnis hier, im Pakt, den Autor(inn)en mit den Lesenden schließen. Autobiograph(inn)en schließen im allgemeinen einen referentiellen Pakt [...] mit ihrem Publikum“ (S. 99–100). Dieser referentielle Pakt wird aber auch im *Simplicissimus* geschlossen, aber eben mit der Absicht, die Erwartung, dass „unverstellte, unkonstruierte Wahrheitsdarstellung“ (S. 100) möglich sei, als falsch zu entlarven. Zur Fiktionalisierung autobiographischen Berichtens vgl. auch Ilse Nolting-Hauff: *Pikarischer Roman und ‚menippeische Satire‘*. In: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. Hrsg. von Wolf-Dieter Stempel [u. a.]. München 1987, S. 181–200. Vgl. ferner Andreas Bähr: *Furcht, divinatorischer Traum und autobiographisches Schreiben in der frühen Neuzeit*. In: *Zeitschrift für historische Forschung* 34 (2007), S. 1–32.

14 Zur Bedeutung des Namens des Schiffskapitäns vgl. Dieter Breuer: *Grimmelshausen-Handbuch*. München 1999, S. 77. Breuer liest den Namen als Anagramm für Cornelis Jansen, den Begründer der katholischen Reformbewegung des 17. Jahrhunderts, des Jansenismus.

Meer allein wohnhaftig/ wegen Mangel Papiers aus Palmblättern gemacht und seinen gantzen Lebens-Lauf darinn beschriben“ (ST 570) habe; dieses Buch habe er ihm mitgebracht; er selbst sehe es als die „allergröste Raritet“ (ST 570) an.¹⁵

Durch die Qualifizierung als allergrößte Rarität wird das Buch zu etwas Einzigartigem stilisiert. Dass es sich dabei um eine rein subjektive Bewertung handelt, dekuviert die Relation selbst: Der Reisebericht des Kapitäns bewertet als größte Rarität, was nicht etwas Fremdes – etwa Begebenheiten in der Südsee –, sondern das Eigene als Fremdes, „seltsam[e]“ (ST 570) gemacht durch das Medium Literatur, spiegelt oder repräsentiert: nämlich die Erfahrungen eines Deutschen während des Dreißigjährigen Krieges. Dass das Buch mitnichten einzigartig im Sinne von unwiederholbar ist, betont Simplicissimus selbst, indem er, da ihm einer der Matrosen das Buch entwendet hat, sagt, er könne den Verlust „auch leicht verschmirtzen/ weil er ein anders verfertigen könnte [...]“ (ST 581). Auch ist es über verschiedene Medien des Aufschreibens, Abschreibens, Neuschreibens – von Palmblättern auf Papier bis zum Druck – vermittelt.

Ob dieses andere Buch allerdings, das neu geschriebene, noch dasselbe wäre, ist fraglich. Ebenso fraglich ist, ob dadurch, dass der fiktive Autor, Simplicissimus, sein Buch aus der Hand gibt, das Buch selbst noch dasselbe bleibt. Es empfängt Jean Cornelissen mit der Maßgabe, „seiner dabey im besten zugedencken“ (ST 583). Dieser Maßgabe, seiner, d. h. des Simplicissimus, im Besten zu gedenken, entspricht Jean Cornelissen bereits in seinem Bericht an seinen Herrn, indem er nicht den in seiner körperlichen Erscheinung realen Mann beschreibt, sondern ein Ideal gemäß der Schönheitslehre der Renaissance:

15 Heinz J. Drügh: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*. Freiburg im Breisgau 2000 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 77), erklärt den Umstand, dass Simplicissimus seinen Lebenslauf auf Palmblätter schreibt und sich zugleich mit diesen bekleidet, mit der „konkrete[n] Verwobenheit des Helden in den Fundus ikonographischer Requisiten (Onufrius)“ und der „grundsätzliche[n] Abhängigkeit des autobiographischen Schreibprozesses von einer Ich-Funktion, die sich aus literarischen Traditionen speist und nicht auf ein ‚wirklich seiendes‘ Ich zurückverweist. Auf diese Weise gleicht das simplicianische Leben eher einer intertextuell organisierten Collage als einer erbaulichen Generalbeichte“ (S. 54). Das Ich spreche weder aus einer ursprünglichen Erfahrung, noch sei sein Sprechen „ideologisch in Form allegorischer Didaxe auf eine Sprechhaltung hin zu zentrieren“ (S. 56).

Diser war ein langer stracker wol proportionirter Mann mit geraden Glidern/
Lebhaffter schöner Farb/ Corallen rothe Lefftzen/ lieblichen schwartzen Augen/
sehr heller Stimm/ und einem langen schwartzen Haar [...]. (ST 580)

Aber auch in Bezug auf die Beschreibung des Charakters entspricht Cornelissen der Maßgabe: Die Mannschaft verehrt Simplicissimus wegen seiner medizinischen Ratschläge „gleichsam wie einen Abgott“ (ST 583) und gibt damit sowohl eine Lektüre- als auch eine Redaktionsanweisung vor, die schön, idealisiert, die alles eliminieren muss, was diesem Werden eines Abgottes hinderlich im Wege stehen könnte, bzw. die erfordert, den gesamten Lebenslauf, der dadurch nachträglich plausibilisiert wird, im Lichte dieses idealen Endes zu lesen. Soweit die Maßgabe an den fiktiven Herausgeber German Schleifheim von Sulsfort.

3. *descriptio*

Dem steht aber eine andere Maßgabe entgegen: nämlich die einer der Wirklichkeit entsprechenden *descriptio*. Die Wiedergabe oder Repräsentation des in der (sinnlichen) Vorstellung Präsenten ist spätestens seit Francesco Robortellos *Kommentar zur Aristotelischen Poetik* von 1548, flankiert durch die für die Poetik der Nachfolgezeit bestimmende Horaz-Rezeption – theoretisch zumindest – bindend.¹⁶ Allerdings ist – das sei hier präzisierend hinzugefügt – Robortellos Kommentar bei Grimmelshausen direkt nicht nachweisbar, sondern nur implizit. Explizit bezieht Grimmelshausen sich dichtungstheoretisch auf Georg Philipp Harsdörffer, für den Roman vor allem auf Charles Sorel¹⁷ und für

16 Francesco Robortello: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. München 1968 (Poetiken des Cinquecento 8) [Nachdruck der Ausgabe Florenz 1548]. Sigle für Seitenangaben im Haupttext: Expl. Vgl. zum Folgenden Ulrike Zeuch: Stoische Implikationen in Robortellos Begriff des Allgemeinen als Gegenstand literarischer Mimesis. Robortellos Kommentar zur „Poetik“ des Aristoteles und die Folgen für die Literaturtheorie der Neuzeit. In: *Der Einfluß des Hellenismus auf die Philosophie der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Gábor Boros. Wiesbaden 2005 (Wolfenbütteler Forschungen 108), S. 7–26.

17 Charles Sorel: *Wahrhafftige vnd lustige Histori/ von dem Leben des Francion. Aufgesetzt Durch Niclas von Mulinet Herrn zu [du] Parc/ [d.i. Charles Sorel] einem Lottringischen von Adel. An vielen Orten auss des Scribenten seinem mit eigener Hand geschriebenem Buch/ vermehret und ergrössert: Nunmehr den lustigen*

sein Poesie-Verständnis auf Tommaso Garzonis Poeten-Diskurs in der *Piazza universale*.

In der Einleitung zu den *Explicationes* erörtert Robortello direkt im Anschluss an die Frage, was Aufgabe der Literatur sei, nämlich bildlich wiederzugeben (*repraesentare*), was ist, zwei weitere Fragen, und zwar, durch welches Medium die *repraesentatio* erfolge und wie das Denken zu seinen Gegenständen komme.

Robortello gibt als Antworten, dass die *repraesentatio* durch das Wort erfolge und dass das Denken oder die *cogitatio* seine Gegenstände bzw. genauer die Bilder (*imagines*) derselben von außen empfangen. Dann verknüpft er die beiden Antworten im Sinne einer Kausalfolge dahingehend, dass das Wort alle die Bilder zum Ausdruck bringe, die das Denken empfangen habe. Robortello begreift den Vorgang der Vergegenwärtigung als rezeptiv („*rerum imagines cogitatio recipit*“ [Expl. 2]). Dass mit diesem rezeptiven Vorgang tatsächlich *alles* bildlich bzw. in der menschlichen Vorstellung präsent sein soll, was an Dingen in der Welt als real Vorfindlichem nur vorstellbar ist, wird aus Robortellos Äußerung ersichtlich, mittels der Sprache, die sich auf die im Denken gegebenen *imagines* bezieht, könne man alle Dinge *repraesentare*.

Indem für Robortello *repraesentatio* die Vergegenwärtigung wie die Versinnbildlichung von Wahrnehmungsmomenten meint, hat sich die Nachahmung an das in diesem Sinne in der Vorstellung Gegebene zu halten. Und da er der Literatur eine allumfassende Funktion, nämlich die Vergegenwärtigung von allem, *was ist*, zubilligen will, betont er, dass Literatur *alles* bildlich wiederzugeben (*repraesentare*), zu beschreiben (*describere*) und nachzuahmen (*imitare*) imstande sei. Literatur leiste neben der Nachahmung aller menschlichen Handlungen („*omnium actionum humanarum*“) auch die aller Bewegungen („*omnium motionum*“) und die aller beseelten und unbeseelten Dinge („*omnium rerum tum animatarum, tum inanimatarum*“). Was Robortello unter ‚Bewegung‘ versteht, wird aus der oben zitierten, da so knapp gefassten Aufzählung nicht ohne weiteres ersichtlich. Es lässt sich aufgrund von Robortellos Aufzählung der Bewegung im unmittelbaren Anschluss an menschliche Handlungen nur vermuten, dass er nicht nur die Nachahmung körperlicher, sondern auch innerseelischer Bewegung,

Gemüthern zu mehrer Ergetzung aussen Frantzösischen ins Teutsch versetzt. Frankfurt 1662 [(La vraye) Histoire comique de Francion, dt.]. Vgl. dazu Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch* (wie Anm. 14), S. 63.

d. h. die Nachahmung von Affekten meint, wie er sie dann auch nennt: Weinen, Lachen, Zorn und Wut (Expl. 3).

Mit Robortellos Kommentar wird eine Erwartung an die Literatur verbindlich, die den Wahrheitsanspruch der Literatur neu legitimiert, sie aber in der Nachfolge zunehmend vor Probleme stellt: Literatur soll *repräsentieren* (bildlich darstellen, veranschaulichen, nachahmen), und zwar sowohl menschliche Handlungen als auch Bewegungen als auch Beseeltes wie Unbeseeltes. Zum Problem wird diese Erwartung einer Vergegenwärtigung und Versinnbildlichung im Medium der Literatur aus zwei Gründen: Indem sie davon ausgeht, dass nur das in der Vorstellung Gegebene Gegenstand der Repräsentation sei, entfallen Fiktion und Imagination, und was sich nicht in der Vorstellung findet, lässt sich auch nicht darstellen.

Robortellos Repräsentationsbegriff ist für die Dichtungstheorie der Nachfolgezeit richtungweisend. Martin Opitz fordert – ein Vierteljahrhundert vor Grimmelshausen – in seinem *Buch von der deutschen Poeterey* von 1624 neuerlich, Literatur habe sich an die Wirklichkeit zu halten und in Worte zu fassen, was sich in der Vorstellung oder Einbildungskraft vorfinde, selbst wenn er diese Forderung durch den Ausdruck *nachäffen* nicht positiv markiert. Georg Philipp Harsdörffer spricht in seinem Diskurs *Von der edlen Malerey* von 1652 davon, dass Worte der sprachliche Spiegel der Gedanken und Gemütsbewegungen seien.¹⁸

4. Übertragung als Bruch mit der *descriptio*

Dementsprechend verwundert nicht, dass sich der fiktive German Schleifheim von Sulsfort als Herausgeber einer Lebensbeschreibung begreift, die alles festzuhalten den Anspruch erhebt, was Simplicissimus in der Welt „gesehen/ gelernet/ erfahren“ (*ST*, Titelblatt) hat; implizit ist damit vorausgesetzt, die Authentizität des Lebensberichtes, der ‚der‘ Wirklichkeit entspreche, würde Wahrheit verbürgen. Gleich zu

18 Zu Harsdörffer vgl. Andreas Herz: Der Hase des Zeuxis. Von Sandrart über Birken zu Harsdörffer. Harsdörffers unbekannter Discurs „Von der edlen Malerey“. In: *Daphnis* 25 (1996), S. 387–442, wobei ich damit Harsdörffers allegorische Sinnbild-Theorie nicht auf eine repräsentierende Mimesis-Konzeption reduzieren will.

Beginn des Romans aber wird dieser Anspruch als unhaltbar decouviert: Um die „Wahrheit zu bekennen“ (ST 9), so der Ich-Erzähler, habe auch er sich oft eingebildet, von hoher Geburt zu sein. In der Annahme, dass dies nur Einbildung ist, deutet er die ärmlichen Bedingungen seines Elternhauses zu einer einem Palast ebenbürtigen, ja diesen gar übertreffenden Wohnstätte um.

Zwar werden die Dinge wahrgenommen und bezeichnet als das, was sie der Wahrnehmung nach bzw. der Zuschreibung des Wahrgenommenen zu einem Begriff nach sind: Stroh oder Eichenholz, aber es wird eine Bedeutung auf sie übertragen, deren Diskrepanz zum Wahrgenommenen eine ironische Brechung aufweist, welche die Übertragung als das, was sie ist: eine willkürliche Projektion des Subjektes, kenntlich macht. Eine nochmalige Brechung erhält dieselbe Zuschreibung dadurch, dass es der Roman am Ende so darstellt, als sei *Simplicissimus* doch von hoher Geburt.

Es geht in diesem ersten Abschnitt des Buches um die Frage nach der Wahrheit des im Medium der Literatur Repräsentierten. Die Literatur wird als eine Sucht bezeichnet, ein anderer scheinen zu wollen, als man ist, etwas anders darzustellen, als es tatsächlich ist. Doch wer man wirklich oder was etwas wirklich ist – auf diese Frage gibt der Roman, wie sich am Ende erweist, keine Antwort, kann er Grimmelshausens Argumentation zufolge auch gar nicht: Wenn die irdische Welt ein Gaukelspiel ist, gibt es in ihr keine Wahrheit.

Dasselbe Subjekt, der Ich-Erzähler, versichert im 4. Kapitel des ersten Buchs, er habe der Nachwelt zu hinterlassen, „was vor Grausamkeiten in diesem unserm Teutschen Krieg hin und wieder verübet worden/ zumalen mit meinem eigenen Exempel zu bezeugen/ daß alle solche Ubel von der Güte deß Allerhöchsten zu unserm Nutz/ oft notwendig haben verhängt werden müssen“ (ST 17). Einerseits geht es um eine – dem Anspruch nach – authentische und biographisch verbürgte Beschreibung der Gräueltaten des Dreißigjährigen Krieges, andererseits wird auf sie eine Bedeutung übertragen, die im Verhältnis zu dem Leid, das *Simplicissimus*’ vermeintliche Eltern erfahren, in einer als zynisch zu bezeichnenden Diskrepanz steht: „Dann“, so fährt er fort, „liebe Leser/ wer hätte mir gesagt/ daß ein GOtt im Himmel wäre/ wann kein Krieger meines Knans Hauß zernichtet/ und mich durch solche Fahung unter die Leut gezwungen hätten/ von denen ich genugsamen Bericht empfangen“ (ST 17).

Zugeschrieben wird den im Folgenden beschriebenen Gräueln eine bestimmte Bedeutung: Strafe Gottes zu sein, damit *Simplicissimus*

seine Bestimmung als Mensch, nämlich „zur ewigen Seligkeit zu gelangen“ (ST 34), erfährt. Die Zuschreibung dieser Bedeutung ist angesichts des Leids der Hofbewohner aber nicht nur zynisch; sie erweist sich zudem als rein subjektive Sinnstiftung im Nachtrag, da die Zerstörung des Hofes und Folterung der Hofbewohner zunächst deskriptiv, überwiegend mit Hilfe wahrgenommener Momente erzählt wird. Diese Sinnstiftung folgt einer kollektiven Bewältigungsstrategie und begegnet im Dreißigjährigen Krieg allerorten, von fürstlichen Mandaten bis zu Selbstzeugnissen der Zeit.¹⁹

5. Sonderfall der Übertragung: das Versprechen der ewigen Seligkeit

Welche Funktion hat in der Darstellungslogik des Romans das Versprechen der ewigen Seligkeit? Es wird gebunden an die Bedingungen, drei Regeln einzuhalten: „sich selbst erkennen/ böse Gesellschaft meiden/ und beständig verbleiben“ (ST 35). Eben diese drei Regeln einzuhalten erweist *Simplicissimus* sich aber prinzipiell als unfähig; das liegt zum einen, wie der Roman nahelegt, an der Bösartigkeit der Gesellschaft, zum anderen am Charakter von *Simplicissimus* selbst, der als jemand dargestellt wird, der unter dem Einfluss der bösen Gesellschaft zum Verbrecher wird. *Simplicissimus* wird im Roman zum Prototyp eines durch Sozialisierung – dafür steht die *tabula rasa*-Metapher – werdenen Charakters. Ist aber die Gesellschaft überwiegend böse – so wird sie im *Simplicissimus* zumindest charakterisiert –, dann weist die ewige Seligkeit nicht nur eine enorme Diskrepanz zur Wirklichkeit auf, sondern ist grundsätzlich unter der gegebenen Voraussetzung unerreichbar. Durch die im Roman nahegelegte, ausnahmslose Abhängigkeit des werdenden Charakters vom Umfeld wird dieser sofort entlastet, da er die

19 Andreas Herz: „[...] ma fatale destinée [...]“. Krisen- und Leidenserfahrungen Fürst Christians II. von Anhalt-Bernburg (1599–1656) in seinen Tagebüchern und anderen Zeit- und Lebensdokumenten. In: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Johann Anselm Steiger. Wiesbaden 2005, S. 981–1035, hier S. 994–1030; Martin Knauer: Krieg, Gewalt und Erbauung. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges. In: *Ein Schauplatz herber Angst* (wie Anm. 10), S. 83–104.

Bedingungen, um das Ziel, nämlich die ewige Seligkeit, zu erreichen, gar nicht erfüllen kann.

Damit die Sinnstiftung überhaupt irgendeine Art der Plausibilität aufweisen kann, muss man mit dem Einsiedel annehmen, *Simplicissimus*' Seele sei bis zu dem Zeitpunkt, da er ihn getroffen und seine Lehren empfangen habe, ein unbeschriebenes Blatt, so als hätten sich in seinen ersten Lebensjahren aufgrund des bis dahin Erfahrenen nicht schon einige Vorstellungen eingeschrieben. Damit die Sinnstiftung Sinn macht, ist des Weiteren anzunehmen, dass *Simplicissimus*' Seele sich nur die Lehren des Einsiedels eingeschrieben hätten und nicht auch alle nachfolgenden schlechten Eindrücke und Erfahrungen. Schließlich ist anzunehmen, dass diese nachfolgenden die zuvor vom Einsiedel empfangenen nicht – wie bei einem Palimpsest – überschrieben und damit ausgelöscht bzw. unleserlich gemacht hätten.²⁰

Paradoxerweise ist damit aber eben diese Annahme, die *Simplicissimus* vor einer Kontaminierung seiner Seele, bevor er auf den Einsiedel trifft, bewahren soll, nämlich die *tabula rasa*-Konzeption, zugleich die Ursache für seine Entwicklung zum „schlime[n] Gesell“ (*ST* 570): *Simplicissimus* wird zum Spielball der Umstände oder präziser: Er wird als solcher dargestellt. Seine Entwicklung ist ein Widerfahrnis, das Wiederholungscharakter hat: Immer wieder erkennt er, dass er den drei Regeln des Einsiedels nicht folgt, d. h. er weiß stets, dass er es sollte, aber diese Einsicht bleibt ohne praktische, handlungssteuernde Konsequenz. Während sein Lebenslauf in einer abwärts gehenden Spiralbewegung verläuft – *Simplicissimus* entfernt sich immer weiter von den Regeln, die das ewige Heil versprechen –, stellt der Text ausgerechnet in dem Buch, das mit *Continuatio* überschrieben ist und u. a. als verschlüsselter Kommentar zu den ersten fünf Büchern des Romans eine allegorisch-hermeneutische Leseanweisung gibt,²¹ diese Bewegung still. Er hält aber nicht, was er damit verheißt: die ewige Seligkeit, sondern

20 So aber Anna Babka: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien 2002, S. 116: „[...] die spezifische Materialität der Wachstafeln verhindert die Vorstellung von Substantialität und Stabilität dessen, was erinnert oder auch vergessen wird, insofern dem Wachs das Verwischt-Werden über den Wechsel des Aggregatzustandes stets schon ‚eingeschrieben‘ ist. Die Markierung im Wachs [...] deutet hin auf jenes Moment, das der Figur der Prosopöie ‚eingeschrieben‘ ist, nämlich immer schon auch ‚Auslöschung‘, *effacement*, zu sein“.

21 Gersch, *Literarisches Monstrum* (wie Anm. 13), S. 83. Vgl. ausführlicher dazu Hubert Gersch: *Geheimpoetik. Die „Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi“ interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman*. Tübingen 1973 (Studien zur deutschen Literatur 35).

nur das, was *Simplicissimus* sich infolge der „Unbeständigkeit“ (*ST* 565) der menschlichen Seele als Seligkeit vorstellen *kann*: die psychische Stillstellung.

Gewiss hat *Simplicissimus* auch als Eremit variable Gedanken (vgl. *ST* 567), gewiss behauptet der Text, *Simplicissimus* sei bekehrt,²² gewiss findet die *Continuatio* in den nachfolgenden Romanen Grimmelshausens eine Fortsetzung, da *Simplicissimus* zur *vita activa* zurückkehrt:²³ Aber zum einen bleiben seine Gedanken, so variabel sie sein mögen, ethisch folgenlos, da er kein soziales Gegenüber (mehr) hat, zum anderen ist er auf die einsame Insel nicht aus freien Stücken gelangt, einem eigenen Entschluss folgend, sondern durch den Zufall bzw. Gott dorthin versetzt. Schließlich wird die Erzählung des Lebensweges von *Simplicissimus* im 6. Buch des *Simplicissimus Teutsch*, in der *Continuatio*, finalisiert. Dass Grimmelshausen dann doch das Leben von *Simplicissimus* weitererzählt, und zwar, nachdem dieser die Insel verlassen hat und nach Europa zurückgekehrt ist – ein gewandelter Jonas –,²⁴ legt den Schluss nahe, dass das Leben des Eremiten doch nicht das höchste Ziel im Leben sein kann, sondern nur eine vorübergehende Station.²⁵

Bei dem *Simplicissimus* als pseudoautobiographischer Schrift handelt es sich um eine Übertragung in folgender Hinsicht: Der Roman soll durch Beschreibung dessen, was das Subjekt erfahren hat, Wahrheit durch Authentizität verbürgen; die Beschreibung der Erfahrungen mutiert aber unversehens zur Zuschreibung von Bedeutung; auf die erzählten Begebenheiten wird ein Sinn übertragen, der in seiner Subjektivität offen legt, dass es dabei um Sinnstiftung *par excellence* geht, nicht um Wahrheit. Es geht um Fiktion.

22 Differenziert setzt sich Petra Kabus mit dieser Behauptung des Textes auseinander. Vgl. Petra Kabus: *Verkehrte Welt, Zur schriftstellerischen und denkerischen Methode Grimmelshausens im „Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch“*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1416), S. 133.

23 Darauf, dass *Simplicissimus'* Aufenthalt auf der Insel vom Autor nur als zeitweilig konzipiert sei, hebt Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch* (wie Anm. 14), S. 77–78, ab.

24 Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch* (wie Anm. 14), S. 78, hebt hervor, dass *Simplicissimus* in den nachfolgenden Romanen als ein veränderter Jonas sich aktiv daran beteilige, das europäische Ninive zu bessern. Zur Nächstenliebe des *Simplicissimus* auch Kabus, *Verkehrte Welt* (wie Anm. 22), S. 141–145.

25 Das ist mittlerweile *communis opinio* der Forschung. Vgl. etwa Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch* (wie Anm. 14), S. 77–78.

Gewiss ist dies nicht neu. Dass die Dichter lügen würden, ist ein Vorwurf, der so alt ist wie die abendländische Literaturtheorie und sich durch ihre Geschichte wie ein roter Faden hindurchzieht. An Platons Verdikt im 10. Buch der *Politeia* haben sich die Gemüter immer wieder erhitzt und das Recht der Literatur auf Fiktion behauptet. Ich will an dieser Stelle lediglich anmerken, dass im *Simplicissimus* eine Ambivalenz zwischen dem Anspruch auf Authentizität *qua* Mimesis von Wirklichkeit und Fiktion andererseits besteht.²⁶

Auch diese ist durch die Literaturtheorie seit der frühen Neuzeit ein zentrales Thema. Robortello hält das Fiktionale für den eigentlichen Gegenstand der Literatur. So legt er zu Beginn seiner *Explicationes* dar, dass Sprache allgemein verschiedene Methoden anwende: die demonstrative, dialektische, rhetorische, sophistische und poetische, in verschiedener Gestalt auftrete und von verschiedenen Gegenständen handle; Sprache allgemein habe die Aufgabe, den Unterschied zwischen Wahrem und Falschem darzulegen; von den fünf genannten Methoden entferne sich die poetische am meisten vom Wahren. Ihr Gegenstand sei das Falsche und Märchenhafte („falsum, seu fabulosum“ [Expl. 1]), das Lügnerische („mendacium“ [Expl. 2]).

Derselbe Opitz, der oben als Zeuge eines mimetischen Realismus aufgerufen worden ist, spricht davon, dass Literatur „die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein/ als wie sie etwan sein köndten oder solten“²⁷ Das Sein-Können lässt sich bei Opitz lesen als Legitimation für literarische Entfaltung von Möglichkeitswelten. Und Harsdörffer versteht die metaphorische Sprache als Sprache in Sinnbildern, die – ohne empirisches Relatum – eine verborgene Bedeutung vorstelle, neue Wahrheiten, neue Symbolisierungen erfinde, alte Wahrheiten neu sage, eine Sprache, die etwas anderes meine, als was Sprache unmittelbar bedeute, und so einen genuin eigenen Bereich menschlichen Welt- und Selbstverständnisses generiere, der einen semantischen Überschuss produziere.²⁸

26 Zum Kontext vgl. Ulrike Zeuch: Gibt es ein Drittes neben faktuellem Erzählen und Fiktion? Zum Problem der Wahrheit der Literatur am Beispiel von Uwe Johnsons „Jahrestagen“. In: *Euphorion* 102 (2008), S. 107–127.

27 Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. In: *Martin Opitz: Gesammelte Werke*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Bd. 2/1. Stuttgart 1978, S. 350.

28 Vgl. Herz, *Hase des Zeuxis* (wie Anm. 18), S. 407–409.

6. Das Versprechen der ewigen Seligkeit als Problem

Und doch sind die Annahmen, unter denen der Roman Sinn generiert, gehandelt als solche nicht kontingenter Natur. Die ewige Seligkeit verspricht dem Menschen ein Telos seines Lebens, eine Entwicklung oder ein Ziel seiner Entwicklung, Stabilität und Sicherheit, die Möglichkeit, das Leben in der Gegenwart *sub specie aeternitatis* zu bewältigen sowie Identität mit sich selbst. Alle diese Momente sollen dazu beitragen, Kontingenz zu bewältigen. Vorausgesetzt ist dabei der unheilbare Bruch zwischen dem irdischen und dem erlösten Menschen, besonders in der protestantischen Theologie. Vorausgesetzt ist dabei ferner, dass es einen Gott gibt, der die Unsterblichkeit der Seele und das ewige Leben verbürgt.

Im Roman wird aber durch die Art der Darstellung eine Entlarvung in zweierlei Hinsicht vorgenommen. Vordergründig geht es darum, die Prinzipien des Einsiedels und die ewige Seligkeit als Richtschnur zu nehmen, um anhand dieser Kriterien wahres von falschem oder schlechtem Handeln zu unterscheiden, Verkehrungen, Entstellungen und Deformationen offenbar zu machen, Verworrenheit aufzulösen, kurz: Ordnung wiederherzustellen. Und der Text unternimmt einige Anstrengungen, den Leser davon zu überzeugen, dass das Ziel erreicht wird. So wird Simplicissimus als noch junger menschlicher Seele im Sinne der *tabula rasa* seine Zielbestimmung eingeschrieben. Während Simplex seinen Lebenslauf erzählt, erzählt er, dass ihm sein weiteres Leben prognostiziert (vgl. *ST* 165) wird, so dass sogar der Weg und die Stationen dieses Weges hin zu diesem Ziel schon antizipiert sind. Das Ziel seines Lebens wird ihm eingeschrieben, und er selbst schreibt es in die Bäume ein (vgl. *ST* 572–573). Der Akt des Einschreibens von nicht-kontingentem Sinn soll der Orientierung durch Memorieren und Repe-tieren des Richtigen und Wahren dienen.

Wie die Mnemotechnik aber immer nur, was geschieht, im Nachtrag reflektiert, im Nacherzählen als sinnhaft konstruiert, nicht aber *in actu* modifiziert oder korrigiert, kann auch dem an sich von Kontingenz bestimmten Lebenslauf erst im Erzählen nachträglich ein (spiritueller) Sinn, ein Telos eingeschrieben werden. Da aber alle die oben genannten Momente nicht dazu beitragen, dass Simplicissimus das Ziel, was ihm bestimmt bzw. vorgegeben ist, erreicht, setzt der Text kurzerhand einen *deus ex machina* ein, der ihn an den imaginären Ort bringt, da, nachdem der Schiffszimmermann Simon Meron sich zu Tode getrunken hat,

keine Gesellschaft mehr existiert. Am Ende des Romans wird einschränkend hinzugefügt, dass damit das Subjekt entmächtigt wird, dem es eigentlich obliegt, durch eigene Leistung sich die ewige Seligkeit zu verdienen, wenn letztendlich auch alles von göttlicher Gnade und nicht von dem Verdienst des Menschen abhängt (vgl. *ST* 570) – ein Thema, mit dem Grimmelshausen durch ständigen Umgang mit Prämonstratenser Patres, deren Orden die augustinische Theologie besonders intensiv pflegte, vertraut war. Damit liegt die Problematik offen, die der Übertragung von Sinn, die mit ewiger Seligkeit benannt wird, eignet – für die Philosophie der Aufklärung ein Skandal, für die protestantische Theologie ein Kerndogma, das den Hiatus zwischen Sein und Sollen, innerweltlicher Kreatur und Gott, Böse und Gut nicht aufheben, sondern lösen soll.

7. Übertragung als Akt individueller Sinnstiftung

Und eben diese Problematik ist es, die auf einer zweiten Ebene die Richtschnur des Einsiedels als verkehrt, als nicht sinnhafte Übertragung aus dem bloßen Bedürfnis der Sinnstiftung heraus entlarvt. Die Maske fällt, und es tritt hinter der Statik der Regeln, dem Versprechen einer Aufhebung von Zeit in der Ewigkeit und einem Ende seelischer Modifikationen ein Gesicht zutage, das sich durch Unbestimmtheit, Wandelbarkeit, Unbeständigkeit, kurz: Kontingenz auszeichnet, nämlich das Gesicht des Bald-Anders (vgl. *ST* 506) – eine Episode, die nicht nur als in der Forschung am häufigsten behandelte Stelle in Grimmelshausens Werk gilt, sondern auch, wie nicht anders zu erwarten, bis heute kontrovers interpretiert wird; zuletzt hat sich Strässle ausführlich mit ihr befasst.²⁹

Bald-Anders steht für die Entlarvung der Hoffnung, dass sich hinter den Masken ein Sinn, eine Wahrheit, entberge.³⁰ Aus der Einsicht in die Unerkennbarkeit Gottes, des menschlichen Telos usf. im Hier und Jetzt folgt nicht eine Absage an die Welt im Sinne des Überweltlichen, sondern ein Appell, sich innerweltlich, in der Absage an das Heilige

29 Strässle, *Unverstand* (wie Anm. 8), S. 9–30.

30 So stellt Gersch, *Literarisches Monstrum* (wie Anm. 13), fest, dass dem Leser „weder im Buchvorspann noch im Verlauf des Romans bei der Auflösung des Rätselbildes geholfen“ werde (S. 13).

profan einzurichten. Dass das, was sich als Hintersinn entberge, Konstruktion sei, sagt Bald-Anders in seinem verschlüsselten Text „Manoha ... elimitat“:

Magst dir selbst einbilden, wie es einem jeden ding ergangen, hernach einen discours daraus formirn, und davon glauben, was der wahrheit ähnlich ist, so hastu was dein nährischer vorwitz begehret.³¹

Bald-Anders schreibt sich im Text göttliche Attribute zu, nämlich Allgemeingültigkeit und „der Anfang und das End“ (ST 507) zu sein. So wird die Entlarvung der Hoffnung auf Wahrheit zur Wahrheit, man könnte sagen, zur Wahrheit zweiter Ordnung erklärt.³² Ja, mehr noch: Der Leser selbst soll,

[...] auf sich selbst gestellt, etwas einbilden und genauso eigenmächtig einen Diskurs daraus formieren, d. h. etwas aufschreiben. Erst danach, gleichsam supplementär, kommt die Wahrheit ins Spiel, womit die gängige Logik deutender Wirklichkeitsauslotung kurzerhand umgedreht wird.³³

Ebenso ambivalent wie die Gestalt des Bald-Anders ist das Titelpuffer, das einerseits Wahrheitsoffenbarung verspricht, indem es ein offenes Buch zeigt³⁴ und das Monstrum die Masken mit Füßen tritt,³⁵ andererseits der Horazischen Maxime, Literatur habe sich an das Wahrscheinliche als Wahrheitsgarant zu halten,³⁶ eine Absage erteilt: Das satyrhafte Monstrum ist naturwidrig, widerspricht der allgemeinen Erfahrung

31 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 1017.

32 Zu einem ähnlichen Schluss im Bilde der Fortuna, des Bald-Anders, kommt Drügh, *Anders-Rede* (wie Anm. 15), S. 83: „Wo doch Wechsel und Unbeständigkeit das ganze Leben bestimmen, kann auch eine vermeintlich weltabgewandte Einsiedlerexistenz sich diesem Prinzip nicht entziehen. Dies aber läßt – auf den simplicianischen Lebenstext angewandt – erneut an der vermeintlichen Überwindung der Wechselfälle des Lebens durch das Anachoretendasein auf der Kreuzinsel zweifeln.“ Erst eine „ontologisch auf wackligen Füßen stehende menschliche Existenz“ bedürfe überhaupt des Deutens: „Allegorie – die Kunst, mit stummen Dingen zu reden – wird zum Symptom einer Krise, statt daß sie als Indiz eines ideologisch abgestützten Lebenskontextes fungiert“ (S. 84).

33 Drügh, *Anders-Rede* (wie Anm. 15), S. 86.

34 Gersch, *Literarisches Monstrum* (wie Anm. 13), S. 81.

35 Gersch, *Literarisches Monstrum* (wie Anm. 13), S. 75.

36 Zu den Bezügen von Grimmelshausen auf Horaz? *Ars poetica* vgl. Gersch, *Literarisches Monstrum* (wie Anm. 13), S. 51–57.

und dem Konsens, ist mithin als Mischwesen aus menschlichen und tierischen Körperteilen unwahrscheinlich.³⁷ Dasselbe gilt für das barocke Frontispiz als Ganzes, indem es einerseits in der *subscriptio* die Entfernung von der Torheit verheißt, andererseits aber das Titelbild eben nicht erläutert, sondern vielmehr absichtsvoll verrätzelt.³⁸

Angesichts der Wahrheit, für die Bald-Anders steht, verwundert nicht, dass er nicht von Unsterblichkeit der Seele spricht, sondern davon, dass Simplicissimus wieder zu Staub werde und in den allerdings ewigen Kreislauf des *Stirb und Werde* wieder eintrete, den die Geschichte des Hanfes, die sogenannte Schermesser-Episode (vgl. *ST* 513) exemplifiziert. Und nicht nur das: Die Schermesser-Episode als „dichteste poetologische Reflexion des gesamten Textes“, so Heinz J. Drügh,³⁹ wiederholt in Kürze den nicht nur antiteleologischen, sondern auch – wenn überhaupt von Entwicklung gesprochen werden kann – negativen, vom Humanen zum Animalischen degenerierenden Entwicklungsgang des Simplicissimus, seinen Werdegang als Verbrecher, der trotz aller Warnungen, trotz reuevoller Einsichten, trotz Erinnerungen an das eigentliche Ziel des Menschen mit angesichts des hehren Anspruchs, angesichts guter Startbedingungen und angesichts der Konstruktion einer *tabula rasa* erstaunlicher, ja bemerkenswerter Zwangsläufigkeit alle sieben Todsünden⁴⁰ durchläuft. Alle Veredelungs- und Verarbeitungsschritte des Hanfes zum Nutzen des Menschen – dem ihm vom Menschen zugeschriebenen, man könnte auch sagen: aufoktroierten Telos – enden im „Scheißhauß“ (*ST* 513), wie es im Text krass heißt.

37 Damit ist nicht gemeint, Bald-Anders sei mit diesem Mischwesen auf dem Titelkupfer identisch, wogegen sich Gersch, *Literarisches Monstrum* (Anm. 13), S. 3, wendet.

38 Zur Verrätzelung im *Simplicissimus* im Kontext der Kabbala vgl. Günther Weydt: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. 2.*, ergänzte und erweiterte Auflage Stuttgart 1979. Zum Titelkupfer vgl. Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch* (wie Anm. 14), S. 27–29.

39 Drügh, *Anders-Rede* (wie Anm. 15), S. 89.

40 Diese Sünden sind Resultate schlechter Charaktereigenschaften: Superbia: Hochmut (Übermut, Eitelkeit, Ruhmsucht), Avaritia: Geiz (Habgier, Habsucht), Invidia: Neid (Missgunst, Eifersucht), Ira: Zorn (Wut, Vergeltung, Rachsucht), Luxuria: Wollust (Unkeuschheit), Gula: Völlerei (Gefräßigkeit, Unmäßigkeit, Maßlosigkeit, Selbstsucht), Acedia: Trägheit des Herzens / des Geistes (Faulheit). Vgl. Zeuch, *Abenteurer* (wie Anm. 12).

Übertragen auf *Simplicissimus*⁴¹ heißt das: Nicht in die ewige Seligkeit mündet die kontingente Existenz, sondern in die Destruktion von Existenz. Nicht die Erhebung der menschlichen Seele über irdische Unzulänglichkeiten steht am Ende, sondern die Erniedrigung des Körpers zu Staub, die Nivellierung, ja die Einebnung der Unterschiede zwischen Mensch und Tier bzw. Mensch und der übrigen Natur. Indem der Roman durch seine Darstellung die Sinnstiftung als konstruierte zu erkennen gibt, macht er zugleich die Fragilität dieser Sinnstiftung deutlich.⁴² Auch die Literatur, „deren Schicksal es ist, daß sie oder besser: daß der von ihr transportierte Sinn beständigem Wechsel unterworfen ist, taugt, so die Logik des Bildes, nur noch zum Hinternabwischen“.⁴³

Die Übertragung, die affirmativ und erzähltechnisch absichtsvoll an den Anfang gesetzt wird, die durch mehrere Kunstgriffe, von denen ich schon sprach, immer wieder in ihrem Hinweischarakter auf tatsächlich bestehenden Sinn bestätigt werden soll, ist eine Zuschreibung, die eben so gut auch ihr genaues Gegenteil meinen kann: Genauso wenig, wie die Existenz Gottes bewiesen werden kann, kann seine Nichtexistenz entlarvt werden. Aber durch die Dominanz der antiteleologischen, entwicklungsmäßig negativen Momente erweist sich letztere als die wenigstens innerhalb des Romans bedeutendere Aussage.

Die Schermesser-Episode steht für das Recycling von Bedeutungszuschreibungen, für die Reduktion von Sinn konstruierender Übertragung und dafür, den Schreibprozess rückgängig zu machen. Am Ende des Prozesses ist das Blatt wieder leer, kann neu beschrieben, mit neuem Sinn versehen werden – oder auch nicht.

41 Zur Übertragbarkeit der Schermesser-Episode auf *Simplicissimus* vgl. Volker Meid: *Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1984, S. 127–128.

42 Auch Drügh, *Anders-Rede* (wie Anm. 15), S. 94, versteht die Schermesser-Episode als „eine Art Spiegelung des simplicianischen Lebens“, und zwar in dem Sinne, dass darin „das Problem einer durch und durch brüchigen Existenz auszumachen ist, die ein unproblematisches Erkennen von Identität nicht erlaubt“.

43 Drügh, *Anders-Rede* (wie Anm. 15), S. 108–109.

Resümee

Um zu Kopperschmidts erster These zurückzukommen, dass Rhetorik als Kunst des Überlebens unter Bedingungen der Höhle mit Nietzsche zu terminieren sei: Wie dargelegt, ist bereits der *Simplicissimus* unter Bedingungen der Höhle geschrieben.

In der Darstellungslogik des *Simplicissimus* hat das antiteleologische, negative Entwicklungskonzept noch aus einem anderen Grund mehr Überzeugungskraft: Zu dem Zeitpunkt, da *Simplicissimus* psychisch stillgestellt ist, ist der Roman zu Ende. Es gibt nichts mehr zu erzählen. Denn was gibt es noch zu sagen, wenn kein Austausch mit anderen Menschen mehr statt hat, wenn die Seele den Zustand der Leidenschaftslosigkeit, des inneren Gleichmuts, der *ataraxia*, der Beständigkeit – oder wie auch immer man diesen Zustand nennen mag – erreicht hat, wenn alle Faktoren, die eine innere oder äußere Veränderung bewirken, ausgeblendet sind?

Indem *Simplicissimus* seine Geschichte erzählt, wird zudem deutlich, dass das Erzählen einem anderen Begriff der Selbsterkenntnis folgt als dem vom Einsiedel vermittelten. Sich selbst zu erkennen heißt: die eigene Lebensgeschichte zu erzählen und nicht, nach der Erfüllung einer nichtkontingenten, aber abstrakten Bestimmung dessen, was der Mensch an sich sei, zu streben. Was der Mensch ist, erschließt sich nur durch den erzählenden Nachvollzug der eigenen Geschichte, und da jeder eine andere Geschichte hat, ist auch die Zuschreibung von Sinn Resultat eines individuellen Aktes der Benennung, der aber nicht beliebig ist. Der Wunsch nach dem Guten bleibt zwar unverwirklicht, ist aber die (beschädigte) Folie eines Sollens, das noch gewollt, aber eben in der Realität, der eigenen Lebenspraxis abgedankt wird. Im Prozess des Schreibens seiner Lebensgeschichte, im reflexiven Nachvollzug seines Lebens und der Sinnstiftung im Nachtrag erkennt *Simplicissimus* sich selbst: im Sinne eines *scribo, ergo sum* als eben diejenige Instanz, die der eigenen Geschichte erst Plausibilität verleiht.

Der Sinn, der zu Beginn des Textes auf die ewige Seligkeit als einzigen nichtkontingenten Punkt der Orientierung übertragen dargestellt ist, wird auf das Buch als Lebensgeschichte übertragen: Der Text legt offen, wie Sinn gesetzt wird, welche Tragfähigkeit er in der Lebenspraxis aufweist, und er macht als *Text* deutlich, dass auch der neu gesetzte Sinn: Selbsterkenntnis durch Erzählen der eigenen Lebensgeschichte, eine Übertragung ist: Denn der Text fordert dazu auf, neu zu beginnen,

noch einmal die Geschichte zu erzählen, also den Prozess der Selbsterkenntnis im Sinne einer Selbstfindung bzw. Selbstgenerierung zu perpetuieren.

Um zu Kopperschmidts zweiter These zurückzukommen, dass Rhetorik erst unter Bedingungen der Kontingenz Sinn mache: Die Rhetorik im *Simplicissimus* macht Sinn gerade, weil die Kontingenz nicht absolut ist. Bald-Anders wird nur wahrnehmbar, wenn es etwas gibt, das unverändert ist oder zumindest als ein solches wahrgenommen wird. Nur wenn es einen solchen nicht kontingenten Bezugspunkt wie etwa die Wahrheit gibt, an der sich die verschiedenen Meinungen gegeneinander abwägen lassen, kann so etwas wie Überzeugungskraft einer Meinung gegenüber der anderen überhaupt entstehen.

In der Darstellung des *Simplicissimus* hat das antiteleologische, negative Entwicklungskonzept mehr Überzeugungskraft, weil der Text die stoischen Verhaltensregeln als lebenspraktisch untauglich erweist. Dass es die ewige Seligkeit und Unsterblichkeit der Seele tatsächlich nicht gibt, ist damit hingegen aber mitnichten erwiesen. Eine Antwort auf diese Frage will der Text auch nicht geben, sondern zeigen, dass sie als Punkt nicht kontingenter Orientierung in der Erfahrung des Simplex nicht vorkommt bzw. für dessen Lebensbewältigung letztlich irrelevant ist.

Grimmelshausens *Courasche* als satirisches Gegenbild der Lucretia. Vergewaltigung und Suizid im Spannungsfeld antiker Tugendwertung und christlicher Sündenschuld

Einleitende Vorüberlegung

Es scheint heute ein gewisses Einvernehmen darüber zu bestehen, dass Interpretationen, welche die generelle moralische Ab- und Disqualifizierung der *Courasche* zur Grundlage nehmen, der eigentlichen Tiefe der Figur nicht gerecht werden. Dies gilt noch im besonderen Maße, wenn angenommen wird, dass Grimmelshausen in seiner Romanfigur „ein exemplarisches Beispiel für Weltverfallenheit und verkörperte Gottlosigkeit sieht“,¹ welche selbst wiederum pars pro toto für das gesamte weibliche Geschlecht stehe.² Nicht zuletzt die verfehlt identifizierte des Autors mit dem fiktiven Schreiber Philarchus Grossus von Trommenheim,³ speziell in Bezug auf die abschließende Warnung, lassen den Versuch, Grimmelshausens Roman ausschließlich aus der Zeitverhaftung des Autors im Geiste barocker Misogynität zu deuten, an ihrer superfiziellen Ausrichtung scheitern.

Ins Zentrum des literaturwissenschaftlichen Interesses ist dagegen die Art und Weise gerückt, in welcher sich *Courasche* in einem virilen Moralsystem wider die Anfechtungen ihrer Umwelt als Frau behauptet und dabei als „stärkste Frau der deutschen Literatur“⁴ bewährt. Diese

1 Siegfried Streller: *Wortbilder – Studien zur deutschen Literatur*, Berlin 1989, S. 52. Vgl. Mathias Feldges: *Grimmelshausens „Landstörtzerin Courasche“ – Eine Interpretation nach der Methode des vierfachen Schriftsinnes*. Bern 1969 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 38), S. 79.

2 Vgl. Streller, *Wortbilder* (wie Anm. 1), S. 53.

3 Vgl. Italo Michele Battafarano, Hildegard Eilert: *Courage – Die starke Frau der deutschen Literatur*. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2003 (IRIS 21), S. 29.

4 Vgl. Battafarano, Eilert, *Courage* (wie Anm. 3), S. 17.

männliche Ethik kann in der Erzählung und Deutung des Lucretia-Stoffes als hypostasiert und legitimiert gedacht werden. Es wird zu zeigen sein, dass die Vorlage des Freitodes aus Tugendgründen als heidnisches Ideal sowie das Ausharren unter weltlicher Gewalt als christliches gleichermaßen durch die Erzählung Grimmelshausens satirisch unterlaufen werden, ersteres als sündhaftes Versagen, letzteres angesichts der anscheinend durch die Kriegsgräuelp aus den Fugen geratenen Welt als nahezu unmögliche Forderung.

Zum Verständnis der Bedeutung der historischen Verfasstheit des Vergewaltigungsdeliktes müssen die geschichtlichen Tugend- und Rechtsnormen in den Blick genommen werden, welche die Basis für den jeweiligen Text bilden. Dementsprechend ist ein rechtshistorischer Diskurs als Präliminarie voranzuschicken.

Kultur- und rechtshistorische Einordnung des Vergewaltigungsbegriffes in der Antike und der frühen Neuzeit

Die Bewertung und Bedeutung von Rechtsvergehen sind naturgemäß gebunden an das Rechtsverständnis und den Gesetzeskanon, mithin das Rechtsgefühl der entsprechenden Zeit.

Gerade im Bezug zum Delikt der Vergewaltigung, dessen Begriff bereits ein Produkt rechtsgeschichtlicher Entwicklung ist, erweist es sich im höchsten Maße notwendig, die historischen Grenzmarken des Rechtsbegriffes und des Tatbestandes der Vergewaltigung abzustecken, um einen Anachronismus zu vermeiden.

Vergewaltigungen nach heutigem Rechtsverständnis waren zu allen Zeiten präsent, ihre Bewertung jedoch veränderte sich im Laufe der Jahrhunderte parallel zur rechtlichen Stellung der Frau.⁵ Um überhaupt erst zur Feststellung eines Rechtsvergehens zu gelangen, ist die Existenz eines dementsprechenden Rechtsbegriffes vorausgesetzt. Die Antike kannte kein Äquivalent zu unserem Begriff der Vergewaltigung als erzwungenem Geschlechtsverkehr.⁶ In Ermangelung dessen besaß sie ein ganzes Bündel von Begriffen, die verschiedene Aspekte des Ver-

5 Vgl. Gesa Dane: *Zeter und Mordio – Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen 2005, S. 13.

6 Vgl. Georg Doblhofer: *Vergewaltigung in der Antike*. Stuttgart 1994, S. 6.

gewaltigungsaktes aufgreifen konnten, aber nie die Grundbedeutung „Vergewaltigung“ innehatten. Im Griechischen dienten dazu beispielsweise αἰσχύνειν (Schande machen, schänden), φθορά (Verderbnis) und ὕβρις (Frevel, Verhöhnung). Den Gewaltaspekt hoben besonders βίασμός (Gewalt, Vergewaltigung) und ἄρπαγή (Raub) hervor. Ähnlich sieht es in der lateinischen Terminologie aus: flagitium (Schande), rapina (Raub), stuprum (Unzucht; auch in der Bedeutung „Hure“), vim inferre (mit Gewalt erzwingen), violentia (Zufügen von Gewalt, im speziellen Fall: Vergewaltigung), vitium (Verderben, Makel). Der Rechtsbruch durch die Vergewaltigung bestand von der Antike an bis zum ersten allgemeinen Gesetzbuch in deutscher Sprache, der *Carolina* von 1532, im sogenannten „Ehrenraub“. Um den Tatbestand einer tatsächlichen Vergewaltigung als Ehrenraub zu erfüllen, sah die *Carolina* vor, dass die Frau, welche Anklage erhob, „unverleumdet“ sei, i. e. eine unzweifelhafte Ehre besaß. Der Ehrenraub als reversibeler oder irreversibeler Verlust des gesellschaftlichen Ansehens – beides konnte je nach Umstand und Art der Tat der Fall sein – beschränkte sich nicht nur auf die Person der geschändeten Frau, da sie weder nach römischem noch nach dem Rechtsverständnis der *Carolina* eine vollwertige Rechtsperson darstellte, sondern hatte Auswirkungen auf die gesamte Familie, vornehmlich auf den männlichen Teil. So bedeutete der Ehrverlust der Frau, deren Ehre sich allein auf ihre sexuelle Integrität gründete, für den Rest des Haushaltes eine tiefe Beleidigung, zuvorderst für die männlichen Angehörigen, die durch die Vergewaltigung ihrer Tochter oder Schwester augenscheinlich ihren „Schutzauftrag“ nicht erfüllt hatten. Gerade bei durch Krieg induzierten Vergewaltigungsdelikten spielt das Moment der Demütigung der Besiegten durch die leibliche Unterwerfung ihrer Frauen eine zentrale Rolle. Als besonders problematisch und verwerflich erweist sich im antiken wie frühneuzeitlichen Rechtsverständnis die Notzucht einer verheirateten Frau. Neben dem Vorwurf, welcher gegen den Mann erhoben werden konnte, seinen Haushalt nicht schützen und damit seine Funktion als Oberhaupt der Familie nicht wahrnehmen zu können, stellte sich darüber hinaus noch das Problem der zweifelhaften Erbfolge. Nach römischem Recht waren Frauen zwar erbberechtigt, besaßen aber nicht zwingend die Verfügungsgewalt über das Erbe. Sie hatten jedoch als Ehefrauen die wichtige Aufgabe, legitime, also eheliche Kinder, zu gebären. Deutlich legt hiervon Demosthenes Zeugnis ab, wenn er sagt:

Hetären halten wir uns des Vergnügens willen, Nebenfrauen zur täglichen Pflege unseres Körpers, die Ehefrauen aber, damit sie legitime Kinder hervorbringen und treue Wächter unseres Haushalts sind.⁷

Jeder Zweifel an der Legitimität des Erbenspruches konnte zu Erbstreitigkeiten führen, was sowohl den Bestand des Familienvermögens wie auch die Familie selbst bedrohte.

Heidnisch-antikes Tugendideal der Lucretia bei Livius und christliche Umdeutung bei Augustinus

Inhalt der Lucretiaerzählung bei Livius (I, 56–59) ist folgende Begebenheit: Die Söhne des römischen Königs Tarquinius Superbus und Collatinus beschließen im Feldlager einen Wettstreit über die Tugendhaftigkeit ihrer Frauen. Man reist noch nachts nach Rom zurück, um den Ehefrauen unerwartet Aufwartung zu machen. Von allen Frauen finden sie allein Lucretia, die Gattin des Collatinus, sich nicht vergnügend, sondern redlich Flachs spinnend vor, weswegen sie dem Collatinus das Recht zusprechen müssen, das tugendhafteste Eheweib zu besitzen. Einer der Wettenden, Sextus Tarquinius, ist von der Schönheit und noch mehr von der Tugend Lucretiens in solchem Maße angetan, dass er beschließt, ihr beizuwohnen. Als Gastfreund kommt er später zum Haus des Collatinus, der sich selbst noch im Felde befindet, und dringt des Nachts in Lucretias Schlafgemach. Er versucht zuerst sie zu verführen, als dies misslingt, droht er ihr Gewalt an, was ihm Lucretia ebenfalls nicht zu Willen macht. Erst als er ihr droht, sie zu töten und die Leiche eines Sklaven neben sie zu legen, um sie so der Unzucht zu bezichtigen, bricht er ihren Widerstand. Nach der Rückkehr Collatins berichtet sie diesem von der Beleidigung, die Tarquinius ihr und damit auch ihm zugefügt hat, und beschwört diesen und ihre herbeikommenden Verwandten, sie zu rächen. Da Lucretia die Schande nicht ertragen kann, stößt sie sich selbst einen Dolch in die Brust. Collatinus und seine Angehörigen, die Lucretia von aller Schuld losgesprochen und gebeten haben, von ihrem Vorhaben des Selbstmordes abzulassen, nehmen ih-

7 Demosthenes 59, 122; zitiert nach: Doblhofer, *Vergewaltigung in der Antike* (wie Anm. 6), S. 16.

ren Tod zum Anlass, gegen die Willkürherrschaft des Königs aufzubegehren, was zum Ende der Königsherrschaft führen soll.⁸

Unabhängig von der Fiktionalität des antiken Stoffes stellt er jedoch auf besonders exemplarische Weise das Verständnis vollendeter weiblicher Tugend nach antiker Lesart dar. Es ist nicht der Fall, dass sich die Verwandten Lucretiens nicht über das ihr zugefügte Leid entsetzten und sie nicht wahrhaft von aller persönlichen Schuld freisprachen und nicht versuchten ihr den Freitod auszureden; jedoch stellte Tarquinius' entsetzlicher Bruch mit den Regeln der Gastfreundschaft – ein Faktum, das den Grad der Frevelei nicht unwesentlich erhöhte – Collatinus vor das Problem, keine unzweifelhafte Erbfolge mehr zu besitzen. Lucretias Selbstmord ist dementsprechend keine bloße Verzweiflungstat, sondern eine aus damaliger Sicht selbstlose Opferhandlung, die Familie aus dem Dilemma von Mitgefühl mit der Schuldlosen und der Notwendigkeit zweifelsfreier Erbfolge zu befreien. Die letzten Worte, die Livius Lucretia sprechen lässt, verweisen daher auch auf den vorbildhaften Charakter, den ihr Freitod hat und der zum moralischen Richtmaß genommen werden soll:

Ich kann mich zwar von der Sünde freisprechen, der Strafe aber will ich mich nicht entziehen; und es soll künftig keine Frau, die ihre Ehre verloren hat, unter Berufung auf Lucretia weiterleben.⁹

Dieser antike Archetypus weiblicher Tugend, welchen die Lucretia-Erzählung transportiert, blieb nicht unwidersprochen. Der prominenteste Gegner einer positiven Deutung Lucretiens ist ohne Zweifel der heilige Augustinus. In seinem Hauptwerk *De civitate dei* greift er ab Kapitel 19 des ersten Buches die Erzählung vom Selbstmord Lucretias als Beispiel des Selbstmordes aus Beschämung auf. Augustinus expliziert an ihrem Beispiel die Verwerflichkeit des Selbstmordes. Die Nötigung des Leibes ist, wenn sie gänzlich widerwillig geschieht, also ohne das Gebot keuscher Lebensweise zu verletzen, keine Sünde; weder stellt Vergewaltigung eine Inviolation der Heiligkeit der Seele noch eine der des Körpers dar. Suizid bedeutet jedoch in allen Fällen Mord und somit eine Todssünde. Als solcher verwerflich genug, erscheint er dennoch

8 Der Vorwurf, die Königsherrschaft wieder einführen zu wollen, wurde in der Folgezeit zum schlimmsten Vorwurf, der in der römischen Republik gegen allzu Ehrgeizige erhoben werden konnte.

9 Titus Livius: *Römische Geschichte*. Hrsg. von Hans Jürgen Hillen. Darmstadt 1987, Buch I, Kap. 58, S. 153.

umso schlimmer, wenn sich ein Unschuldiger, hier entsprechend das Vergewaltigungsopfer, umbringt, also einen Mord an einem Unschuldigen verübt. Wenn Lucretia keine Schuld trüge an dem, was ihr widerfahren ist, so bestünde für sie auch kein Grund, sich selbst zu richten. Vielmehr scheint ihr Selbstmord auf eine nicht ganz so offensichtliche Unfreiwilligkeit des gemeinsamen Verkehrs mit Tarquinius hinzudeuten. Augustinus drückt das Dilemma, welches sich aus dieser Überlegung ergibt, folgendermaßen aus: „War sie ehebrecherisch, warum dann das Lob? Und war sie keusch, warum dann der Selbstmord“.¹⁰ Augustinus kommt hier zu dem Schluss, dass Lucretia den Selbstmord aus dem falschen Motiv heraus gewählt hat, durch ihre Tat allen Anschein der Einwilligung abstreifen zu können. Dieser Haltung Lucretias stellt Augustinus das Idealbild der christlichen Frauen gegenüber:

So haben die christlichen Frauen nicht gehandelt, die ähnliches durchgemacht haben und weiter leben. Sie haben die fremde Untat nicht an sich selbst gesüht, um den Freveln der anderen nicht noch eigene hinzuzufügen, wenn sie, nachdem die Feinde an ihnen aus Gier Vergewaltigungen [stupra] verübt hatten, nun an sich selbst aus Scham Selbstmord begingen. Sie haben nämlich den Ruhm der Keuschheit, das Zeugnis des Gewissens innerlich, sie haben es vor den Augen ihres Gottes und suchen nichts weiter, wenn ihnen für ein rechtes Handeln nichts mehr übrig bleibt; sie wollen nicht abweichen vom Geheiß des göttlichen Gesetzes, um auf falsche Weise dem Verdruß menschlichen Verdachtes zu entgehen.¹¹

Die eigentliche Gefahr, die sich aus der Vergewaltigung ergibt, besteht im Verzweifeln der geschändeten Frauen an der Tat, was in einem Abfall vom Glauben und vom Vertrauen auf Gott kulminieren kann. Dies hat Augustinus dadurch zu verhindern versucht, dass er der Vergewaltigung Raum in der Heilsgeschichte beimisst, indem er sie als Prüfung oder Buße verstanden wissen will.¹²

10 Aurelius Augustinus: *De civitate dei*. Übersetzt von Carl Johann Perl. Paderborn 1979, Buch I, Kap. 19, S. 45.

11 Augustinus, *De civitate dei* (wie Anm. 10), S. 47.

12 Vgl. Augustinus, *De civitate dei* (wie Anm. 10), S. 61–65.

Opferschuld und Gottesferne der Courasche

Obgleich Grimmelshausen die geläufigen Darstellungen der Lucretia mit großer Wahrscheinlichkeit gekannt haben wird, ist die Anwendung der Lucretia-Motivik als Deutungsmodell für die *Courasche* hiervon unabhängig.¹³ Grimmelshausen wendet sowohl das Tugendideal livischer Prägung als auch das augustinische Negativbild satirisch um.

Während für Livius Lucretia ein Muster an Tugend darstellt, da ihr Ehre und Wohl der Familie mehr gelten als ihr Leben, setzt Augustinus der heidnischen Tugendgestalt, die sich seines Dafürhaltens aus gekränkter Eitelkeit das Leben nimmt, die Gott und Leid ergebene Duldsamkeit der christlichen Frauen entgegen. Das moralische Bestehen der Christin liegt eben nicht im Selbstmord, sondern im Ertragen weltlicher Unbill und im Vertrauen auf den göttlichen Heilsplan. In beiderlei Hinsicht erscheint die Courasche als eine satirische Umkehrung der Lucretia.

In der Thematisierung des Krieges aus dezidiert weiblicher Perspektive liegt die Fokussierung auf das zu Kriegszeiten nicht ungewöhnliche Erlebnis einer Vergewaltigung nahe. Das Zitat,¹⁴ welches Streller anführt, um die schreckliche Erfahrung der Vergewaltigung angesichts der weiblichen Lustverhaftung und natürlichen Tendenz zur Unkeuschheit, wie sie gerade in der Person der Courasche anzutreffen ist, zu marginalisieren, bringt eher die Kollektivität des Kriegserlebnisses für das gesamte weibliche Geschlecht zum Ausdruck. Streller übersieht den im lakoni-

13 In der Literatur des Barock ist diese durchaus noch positiv präsent. Ein Beispiel hierfür liefert Gryphius' *Horribilicribrifax*, in welchem das Tugendbildnis der Lucretia in Gestalt der Sophia hypostasiert wird, oder in dem Gedicht Daniel Casper von Lohensteins *Rede der sich, um die bösen Lüste zu fliehen mit einem glühenden Brande tötenden Maria Coronelia*. Zur Verwendung des Lucretia-Stoffes in der Literatur des Barock vgl. Hans Galinsky: *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*. Breslau 1932 (Sprache und Kultur der Germanisch-romanischen Völker, Germanistische Reihe 3), S. 90–142.

14 „[...] allwo sie anfiengen zu füttern/ und mit mir umbzugehen/ **wie zu geschehen pflegt** [Hervorhebung d. V.]/ welches mir zwar der schlechteste Kummer war/ aber es wurde ihnen geseget/ wie dem Hund das Gras/ dann in dem sie ihre Viehische Begierden sättigten/ wurden sie von einem Hauptmann/ der mit dreysig Tragonern eine Convoy nach Pilsen verrichtet hatte/ überfallen/ und weil sie durch falsche Feldzeichen ihren Herren verläugnet/ alle miteinander niedergemacht [...]“ – Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Courasche, Springinsfeld, Wunderbarliches Vogelnest I und II, Rathstübel Plutonis*. In: *Werke* I. 2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 2), S. 42. Vgl. Streller, *Wortbilder* (wie Anm. 1), S. 57.

schen Grundton gelegenen kritischen Oberton. Es scheint daher nicht abwegig, die *Courasche* als einen „Vergewaltigungsroman“ zu lesen.

Die Handlung beginnt mit der Belagerung und Erstürmung von Bragoditz, in dessen Folge die Jungfrau Libuschka in der Absicht, der kommenden Massenvergewaltigung der Töchter der Stadt zu entgehen, auf Anraten ihrer Kostfrau Knabenkleider anlegt.

Jungfrau Libuschka/ wann Ihr eine Jungfrau bleiben wolt/ so müst ihr euch
scheeren lassen/ und Manns-Kleider anlegen/ wo nicht/ so wolte ich euch keine
Schnalle umb euer Ehre geben/ die mir doch so hoch befohlen worden zu be-
obachten [...].¹⁵

Aus dem Zitat wird das der *Carolina* zu Grunde liegende Rechtsverständnis deutlich. Grimmelshausen identifiziert diesem entsprechend Vergewaltigung mit Ehrenraub. Es handelt sich bei dem Begriff des „Ehrenehrens“ also um mehr als nur eine zeitgenössische Wendung, nämlich um eine für den hermeneutischen Zugang wichtige Implikation. Courasches Camouflage als Janco führt dazu, dass sie in das Zentrum der Wirrnisse des Krieges, in die Welt der Heerlager, gerät. Das Knabengewand ermöglicht ihr trotz der Gefahr potentieller Entdeckung doch einige Freiheiten, sich in der Welt der Männer zu bewegen.¹⁶ Ihre Entlarvung geschieht zufällig durch einen Soldaten, der ihr in einer Auseinandersetzung an die „Courage“ fasst, eine derbe Bezeichnung für das weibliche Genital. Dies berichtet sie unter Tränen dem Rittmeister, bei welchem sie unter dem Namen Janco als Page dient. Fortan benutzt er diesen Ausdruck als ihren Rufnamen, welcher damals schon die im heutigen Sinne positive Konnotation von Schneid und Entschlossenheit hatte. In Anspielung auf das Ereignis ihrer Enttarnung als den wahren Ursprung ihres Namens bekommt er für sie selbst aber eine durchaus anrühige Bedeutung, ohne dass dies für andere offensichtlich wäre. Bereits also in der Bezeichnung der Protagonistin als auch der des Werkes ist dessen Problembereich abgezirkelt und auf seine sexualthematische Natur verwiesen. Der zeitgenössische Leser Grimmelshausens wird um die Doppelbödigkeit des Titels gewusst haben. Die Namenswechsel, Libuschka zu Janco

15 Grimmelshausen, *Courasche* (wie Anm. 14), S. 24.

16 Es wird üblicherweise die *Courasche* als Spiegelroman zum *Simplicissimus* gelesen: Während sich die *Courasche* als Mann verkleidet, legt *Simplicissimus* Frauenkleider an und ist dadurch unmittelbar den Nachstellungen anderer Männer ausgesetzt, in dessen Folge er um den Erhalt seiner „Jungfrauenschaft“ bangen muss. Vgl. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke* I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 204.

und Janco zu Courasche¹⁷ sind beide sexuell motiviert und lassen eine interessante, moderne Deutungsmöglichkeit zu. Mittels eines bewussten ahistorischen, psychologisierenden Zugangs lässt sich der Roman *Courasche* nicht nur als einer lesen, der Vergewaltigung als bloßes Alltagsgeschehnis im Kriege thematisiert, sondern auch als einer, der die dadurch induzierte Dissoziation der Persönlichkeit der Protagonistin behandelt, der entsprechend weniger Entwicklungs- denn Dissoziationsroman ist.

In der Mitte des Romans, also an zentraler Stelle, findet die Vergewaltigung und sexuelle Demütigung der Courasche durch einen Obristleutnant und dessen Reitertrupp statt. Hintergrund ist die Rache des Offiziers an ihr, da sie ihn seinerzeit gefangen nahm. Die Verbindung verschiedener Elemente im zwölften Kapitel macht die Sachlage mehrdeutig und erschwert es infolgedessen dem Leser, ein einfaches Urteil zu fällen. So stellt sich zuvorderst die Frage, ob es sich hier tatsächlich um eine Vergewaltigung handelt. Für den Leser unserer Tage mag diese Frage abundant, geradezu paradox anmuten, doch eingedenk des rechtsgeschichtlichen Horizontes, vor dessen Hintergrund der Roman situiert ist, gewinnt sie an Substanz und erweist sich als essentiell. Für eine Vergewaltigung *de iure* war es notwendig, dass es sich bei der Anklage erhebenden Frau um eine unverleumdete Person, d. h. um eine Frau mit Ehre, handelte. Somit kann einer verleumdeten Frau kein Ehrenraub angetan werden, da sie schlichtweg keine Ehre besitzt. Auf die Courasche trifft eindeutig der zweite Fall zu. Durch ihren bisherigen Lebensweg besitzt sie nichts von dem, was einer Frau nach dem damaligen Verständnis an Ehre ansteht. Grimmelshausen versteht es, mit dem Moment der unausgesprochenen Zustimmung zu spielen, welches Augustinus bereits als Folge der *propriorischen* Disposition der Frau an sich zur Sünde als ihren Hang zur Konkupiszenz ausmachte,¹⁸ und dem Leser so die Idee der Mitschuld Courasches zu vermitteln. Erstens sagt sie selbst, dass sie sich nicht sonderlich sträubte; zweitens, dass der erzwungene Verkehr nicht dazu angehalten war, ihre ansonsten uner-sättliche fleischliche Begierde zu stillen.¹⁹

Die folgende Nacht *logirten* wir in einem Quartier/ darinn wenig zum besten war/ allwo mich der Obrist Leut. zwang/ zu *revange* seiner Schmach/ wie ers nennete/ seine viehische Begierden zu vollbringen/ wobey doch (pfuy der schändlichen Thorheit) weder Lust noch Freud seyn konte/ in dem er mir an

17 Als Zigeunerfürstin nimmt sie ihren Mädchennamen wieder an.

18 Augustinus, *De civitate dei* (wie Anm. 10), S. 973–979.

19 Grimmelshausen, *Courasche* (wie Anm. 14), S. 68.

statt der Küß/ **ob ich mich gleich nit sonderlich sperret** [Hervorhebung d. V.]/
nur dichte Ohrfeigen gab [...].²⁰

Die Gegenwehr mag zwar vergeblich gewesen sein, ihr Fehlen jedoch, bzw. ihre Unangemessenheit, macht im Sinne der *Carolina* die Vergewaltigung zweifelhaft. Außerdem hat Courasche bis zu diesem Zeitpunkt nicht um Hilfe geschrien. Es ist anzunehmen, dass sie dies aufgrund eines Mangels an Aussicht unterlassen hat, jedoch verbirgt sich hier eine weitere juristische Besonderheit. Erst nämlich, als die Knechte über sie herfielen, rief sie „Gott um Hülff und Rach“²¹ an. Das „Zeter und Mordio schreien“²², welches mit dem Ausruf Courasches wohl gleichzusetzen ist, galt als schlagender Beweis einer Vergewaltigung und als Hilferuf, welchem unbedingt Folge zu leisten war, wollte man sich nicht mitschuldig machen. Grimmelshausen wird dieses juristische Implikat bewusst verwendet haben. Durch diese Exclamatio, welche durch ihre Zentralität und Singularität auffällt, als direkte Anrufung Gottes wird der Deutungshorizont des Romans gesetzt. In Anlehnung an die Befürchtungen Augustins, Notzucht führe zum Zweifel und zur Abkehr vom Glauben, erscheint der Moment der tiefsten Verzweiflung als Moment größter Gottesferne. Vergewaltigung führt ohne die Möglichkeit zur Umkehr zur Verzweiflung an Gottes innerweltlicher Gerechtigkeit und damit zum Verlust des Glaubens in toto.²³ Hier kehrt sich die Lucretia-Thematik satirisch um. Zum einen ist die Figur der Courasche von einer begehrliehen Natur getrieben, was dem tugendsamen und beherrschten Wesen Lucretias völlig entgegensteht; zum anderen sind die Umstände und Ursachen des Gewaltaktes verschieden. Lucretia wird um ihrer Tugend willen – und hier ist weibliche Tugend gemeint – entehrt; Courasche zahlt augenscheinlich den Preis für ihren vormaligen Kriegserfolg als einer männlichen Tugend. Als Frau besteht sie zeitweilig in der Männerwelt des Heeres, wird jedoch dafür schmerzlich durch die grobe Gewalttat an ihr Geschlecht erinnert. Es scheint, als ob die Vergewaltigung, wenn man in diesem zeitgebundenen Kausaldenken verbleibt, den heilsgeschichtlichen Ort einnimmt,

20 Grimmelshausen, *Courasche* (wie Anm. 14), S. 68.

21 Grimmelshausen, *Courasche* (wie Anm. 14), S. 68.

22 Dane, *Zeter und Mordio* (wie Anm. 5), S. 22.

23 Vgl. „Ver-bildungsprozess“ bei Italo Michele Battafarano: Barocke Typologie femininer Negativität und ihre Kritik bei Spee, Grimmelshausen und Harsdörffer. In: *Literatur und Kultur im deutschen Südwesten zwischen Renaissance und Aufklärung. Neue Studien, Walter E. Schäfer zum 65. Geburtstag gewidmet*. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Amsterdam, Atlanta 1995 (Chloe 22), S. 245–266, hier S. 256.

den Augustinus ihr einräumt, nämlich die Frau demütig zu machen. Die satirische Wendung wäre nicht vorhanden, wenn Courasche, welche nach den Rechtsbedingungen der Zeit keinen Anlass zur gerichtlichen Klage gehabt hätte, den Gewaltakt zum Anlass genommen hätte, ihren Lebenswandel zu überdenken, genauso wenig, wenn sie dem Beispiele Lucretias gefolgt wäre. Dem Ausbleiben dieses Ausgangs, i. e. Courasches Selbstmord, kommt werkinhärente Bedeutung zu und ist nicht nur der Frömmigkeit des Autors geschuldet. Die satirische Inversion wird dadurch erreicht, dass Grimmelshausen Courasche nicht an den grausamen Bedingungen der physischen Realität verzweifeln, sondern sie weiter agieren lässt.²⁴ Zwar sind ihre Taten in jedem Sinne unfruchtbar, sowohl in Hinsicht ihres irdischen Fortkommens – sie sinkt bekanntlich sukzessive im gesellschaftlichen Ansehen – als auch, was den eschatologischen, mithin christologischen Tataspekt angeht; sie bleibt jedoch weiterhin Subjekt ihres Handelns und wird nicht zum Opfer der Umstände. Battafarano fasst dies im Moment der erzählerischen Selbstbehauptung: „Durch ihre Art und Weise des Erzählens gibt Courage zu verstehen, dass es für sie nicht darum ging, Gutes oder Böses zu tun, sondern zu (über-)leben.“²⁵ Diese Infertilität, auch im wörtlichen Sinne, liegt in der Diesseitigkeit ihrer Handlungsabsichten sowie in deren Mittel als Substitute für das fehlende Gottvertrauen. Der Gebrauch des spiritus familiaris zeigt dies. In *Simplicissimi Galgenmännlin* findet man eine Deutungshilfe, wie der Gebrauch dieses magischen Surrogates, gerade in Bezug zu Courasches fehlendem Gottvertrauen, zu bewerten ist. Dort nämlich warnt Simplicius seinen Sohn vor dem Nutzen der Alraunenwurzel, besagten Galgenmännlins, da dieses ein vom Teufel gesandtes Zaubermittel sei und unangesehen seiner Wirksamkeit den Menschen verleite, auf seine Zaubervirkung zu vertrauen statt auf das Heilsversprechen Jesu Christi.²⁶ Dies ist ein Motiv, welches Grimmelshausen ebenfalls im *Wunderbarlichen Vogel-Nest* aufgreift.

In der Vergewaltigungsproblematik, deren paradigmatische Grenzen durch die Bearbeitung und Deutung der Lucretia-Erzählung gesetzt sind, substantiiert sich das zentrale Anliegen Grimmelshausens, mit welchem er den Nerv seiner Zeit trifft, nämlich die Tatsache, dass die Grausamkeit den Menschen, sowohl an der innerweltlichen Gerechtig-

24 Vgl. Autobiographie als Selbstbehauptung. In: Battafarano, Eilert, *Courage* (wie Anm. 3), S. 30–39.

25 Battafarano, Eilert, *Courage* (wie Anm. 3), S. 31.

26 Vgl. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 733–776.

keit Gottes als auch an seiner tätigen Güte zweifeln, ja verzweifeln lässt. Soteriologische Deutungsversuche, wie die der Patristik und Scholastik, an vorderster Stelle natürlich die des heiligen Augustinus, oder Denkmodelle der Zeit, man nehme nur die Philosophie Leibniz', scheitern an Erlebnissen, die sich jeglichen rationalen und theologischen Deutungsmöglichkeiten entziehen, auf welche nur mit Lebens-trotz reagiert werden kann.

Schlussbetrachtung

Die von Grimmelshausen ans Ende gesetzte Moral als „Zugab des Autors“, die Jünglingswarnung vor der Hurenliebe, „[...] lasset euch auch fürterhin diese Lupas nicht bethören/ dann einmal mehr als gewiß ist/ daß bey Huren–Lieb nichts anders zu gewarten/ als allerhand Unreinigkeit/ Schand/ Spott/ Armuth und Elend/ und was das meiste ist/ auch ein böß Gewissen“²⁷ kollidiert scheinbar mit dem wertenden Schluss, der als Intention des Romans offenbar zu fassen ist, auch wenn dieser Konflikt erklärbarer wird, wenn man die Trennung von Erzähler und Autor annimmt.

Die offensichtliche Absicht der Erzählung scheint vielmehr darin zu bestehen, die Tugend der Frauen unangetastet zu lassen, mehr noch der allgemeinen Unmenschlichkeit des Krieges und der wider das christliche Gebot handelnden Soldateska Einhalt zu gebieten. Vielleicht erweist sich jedoch dieses Dilemma als Ergebnis eines zeitgebundenen Blickes, der am Superfizienten wie am Epochenstereotyp scheitert. Ohne den Sinn über Gebühr beugen zu wollen, mag es sich bei der am Ende stehenden Moral um die Forderung handeln, nicht nur nicht zu den Huren zu gehen, sondern, um die Formulierung der Zeit zu gebrauchen, auch keine Frauen zu Huren zu machen. Die „wahrhaftige Ursach [...] dieses Tractätleins“ bestünde demzufolge nicht nur in der Rache Courasches an Simplicius, sondern darin, die Gleichheit des moralischen (Un-)Wertes des Gewalttäters mit einer Frau von unsittlichem Lebenswandel aufzuzeigen, so „daß Gaul als Gur/ Bub als Hur/ und kein Theil um ein Haar besser sey/ als das ander.“²⁸ Insofern käme der *Courasche* als Enchiridion der Tugend eine tiefere Bedeutung zu.

27 Grimmelshausen, *Courasche* (wie Anm. 14), S. 150.

28 Grimmelshausen, *Courasche* (wie Anm. 14), S. 151.

Allegorie, Analogie, Paradoxie, Parodie und Astrologie in Grimmelshausens *Keuschem Joseph*

In seinem Roman *Des Vortrefflich Keuschen Josephs in Egypten Lebensbeschreibung samt des Musai Lebens-Lauff* erzählt Grimmelshausen die biblische Josefserzählung nach und dichtet sie um.¹ Er kommt deshalb nicht darum herum, sich mit dem Traumverständnis der Antike auseinander zu setzen und dabei sein eigenes Traumverständnis an den Text heranzutragen; denn der Rahmen des biblischen Josefro-mans wird durch die Träume Josefs prädisponiert und auch die Dramatik des Geschehens kann ohne die Träume nicht verständlich gemacht werden. Beginnt doch die Ouvertüre mit dem lapidaren Satz: „Israel aber hatte Josef lieber als alle seine Söhne“ (Gen 37, 3). Der Konflikt spitzt sich zu, als Josef den Brüdern seinen Traum erzählt, in dem sich die Garben seiner elf Brüder vor der seinen verneigen. Denn er sprach zu ihnen: „Höret doch, was mir geträumt hat; Siehe, wir banden Garben auf dem Felde, und meine Garbe richtete sich auf und stand, aber eure Garben stellten sich ringsumher und neigten sich vor meiner Garbe“ (Gen 37, 6–7). Die Wirkung dieser Erzählung bleibt denn auch nicht aus: „Und sie wurden ihm noch mehr feind um seines Traumes und um seiner Worte willen“. (Gen 37, 8 b) Nun folgt der zweite Traum: „Ich habe noch einen Traum gehabt; siehe, die Sonne und der Mond und elf Sterne neigten sich vor mir“. (Gen, 37, 9) Während sich der erste Traum auf die Beziehung Josefs zu seinen Brüdern nur verschlechternd ausgewirkt hatte, meldet sich nun der Vater zu Wort:

Und als er das seinem Vater und seinen Brüdern erzählt hatte, schalt ihn sein Vater und sprach zu ihm: Was ist das für ein Traum, den du geträumt hast? Soll

1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Des Vortrefflich Keuschen Josephs in Egypten Lebensbeschreibung samt des Musai Lebens-Lauff*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1968 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot). – Der Roman wird im Folgenden nach der Edition von Bender im Text dieser Ab-handlung mit Seitenangaben in runden Klammern zitiert (Sigle *KJ*). Die Bibel wird nach der revidierten Lutherübersetzung (1968) zitiert.

ich und deine Mutter und deine Brüder kommen und vor dir niederfallen? Und seine Brüder wurden neidisch auf ihn. Aber sein Vater behielt diese Worte. (Gen 37, 10–11)

Natürlich richten sich die letzten Worte an den Leser, denn er soll ja diese Worte im Gedächtnis behalten. Wird er doch Zeuge sein dafür, dass der Garbentraum in Erfüllung geht, nämlich, als sich die Brüder vor Josef niederwerfen und zu ihm sagen: Wir sind deine Knechte (Gen 50, 18)

Anders verhält es sich mit dem Sternentraum. Es kommt nicht dazu, dass sich Vater und Mutter vor Josef niederwerfen, wie es die Stellung Josefs am Hof des Pharaos erforderlich gemacht hätte. Dies hätte dem Monotheismus Israels widersprochen und entsprechend scharf weist Israel das Ansinnen Josefs zurück; denn er versteht die Träume Josefs als Ausdruck eines narzisstischen Wunschenkens ebenso wie die Brüder. Erst der Erzähler sieht in den Träumen die Verheißungen Gottes. Es entsteht eine Spannung zwischen dem Traumverständnis der Protagonisten und dem des Erzählers: Allmachtsphantasie versus Verheißung.

Wie geht nun Grimmelshausen mit dieser Dialektik des biblischen Stoffes um? Er leitet die Traumerzählung mit folgenden Worten ein:

Je mehr aber seine Tugenden von seinen mißgünstigen Brüdern beneidet wurden/ umb so viel desto mehr wurden solche hingegen nicht allein von seinem Vatter sondern auch von GOtt selbst zum höchsten beliebt; Dann der Himmel offenbahrte ihm im Traum/ was vor eines Glücks er sich zu deroselben Belohnung vor seinen Brüdern ins künftigt zugetrösten hätte; Wordurch er zugleich Anlaß bekam/ den Auslegungen der Träum obzuliegen/ deren Bedeutungen nachzusinnen/ und was ihm daran noch abgieng/ von seinem Vatter zu lernen [...]. (KJ 11)

So deutet der Vater Josefs Traum:

Dieses bedeutet dir/ antwortet Jacob/ daß du der beste unter deinen Brüdern seyst/ und in angefangenen Tugenden standhaftig verharren werdest/ weil deine Garben auch aufrichtig stehen blieben/ daß deiner Brüder Garben aber niedergefallen/ und die deinige angebetet/ bedeut ihnen nichts anders/ als daß sie erstlich vom Tugendweeg abweichen: Eine unverantwortliche That begehen: Und alsdann in ihrem höchsten Kummer dich in deinem Glück und Wolstand um Hülf und Gnad anflehen werden [...]. (KJ 11–12)

Den anderen Traum deutet Jakob später auf die Biographie Josefs retrospektiv. Die elf Sterne mit Sonne und Mond sind die 13 Jahre, die zwischen Josefs Verkauf und seiner Erklärung zum Stellvertreter des

Pharao vergangen sind, also auch als Verheißung seiner einstigen nachmaligen Größe. Nach Grimmelshausen offenbart Gott im Traum den Menschen ihr zukünftiges Schicksal, um sie für ihre Tugend zu belohnen und andere für ihre Untugend zu bestrafen, wie z. B. dem Mundschenk und dem Bäcker, die mit Josef das Gefängnis teilen, exemplarisch geschieht. Im Gespräch der Brüder über Josefs Traum kommt ein anderes Traumverständnis zum Ausdruck:

Sagte Judas [...] zu den übrigen/ es seye ein grosse Thorheit an Träum glauben/ weniger sich ihrentwegen entweder zu bekümmern oder zu erfreuen; Joseph hätte halt umb selbige Zeit helfen einerndten/ und womit er des Tags umgangen/ das seye ihm des Nachts im Schlauff vorkommen; Daß nun der Vatter ein Prophezeihung daraus mache/ da müsse man ihn reden lassen/ sein Alter ehren und ihm zugeben. (*KJ* 12)

Ruben bestätigt dies Traumverständnis, indem er einen eigenen Traum beiträgt, der jedoch bei Licht besehen eine Vorankündigung des Geschicks Josefs enthält, nur dass Ruben sie nicht versteht:

Ruben antwortet hierauff/ es pflege ihm selbsten dergleichen zu widerfahren wie dem Joseph; Dann als er erst kürztlich zu Sichem gewesen/ die Waid zu besichtigen/ hätte ihm geträumt als wann ihm etliche Füchs und Leoparden das beste Lamm aus seines Vatters Heerd alldorten hinweg genommen/ und in die Wildnuß geführt/ er hätte sich zwar gewaltig widersetzt und doch nichts erhalten mögen; Als er aber durch die Wildnuß kommen/ hätte er ohngefehr dasselbe Lamb wider angetroffen/ aber nicht mehr gekannt/ dieweil es gantz güldene Woll getragen/ ihn hätte gedeucht/ daß er selbsten ein gut Kleid von solcher Woll bekommen; solte er nun aus dergleichen Possen ein küfftiges schließen/ so müste er gestehen/ daß er billich vor ein Thoren zu halten seye; sintemal er sich wol einbilden könne/ daß ihm dieser Traum nicht vorkommen seyn möchte/ wann er selbige Täg nicht vor die Heerd gesorgt/ und seine Zeit anderswo als auff derselben Waid zugebracht hätte; Und eben also wäre es auch mit Josephs Traum beschaffen. Träume/ sagte er weiter/ erfreuen die Unverständige/ und erschrecken die jenige so sich fürchten; die allermeiste geschehen vergeblich/ und alle ihre Auslegungen seynd ungewiß und betrüglich; wessentwegen dann ihre Ausleger Conjectatores, das ist: Rähler genannt werden. (*KJ* 12–13)

Grimmelshausen erfindet diesen Traum als Satire auf das Traumverständnis Rubens. Das Lamm, das gefressen wird und danach ein goldenes Kleid getragen hat, ist eine Allegorie auf Josefs Geschick, wird aber von Ruben als solche nicht erkannt. Darauf erzählt Josef beim Erntedankessen seinen zweiten Traum,

[...] nemblich daß Sonn/ Mond und eilff Sterne sich vom Himmel gelassen: vor seinen Füßen gedemütiget: und ihne angebetet hätten/ der alte Jacob sagte hierauff/ dieser Traum bedeutet dir weit ein grössers als der vorige/ dann sihe/ es wird die Zeit kommen/ daß du nicht allein über deine Brüder erhöheth/ sondern auch von Vatter und Mutter selbstem geehrt/ und gleichsam angebetet wirst werden; Mich zwar (hängt er ferner daran) wird höchlich erfreuen/ wann ich die Ehr habe/ dich in solchem glückseligem Stand zu sehen/ und wolte GOtt daß diese seine Göttliche Vorsehung nur bald ins Werck gesetzt würde/ dieweil ich gewiß weiß/ daß solches eigentlich geschehen wird [...]. (KJ 13–14)

Diese Auslegung zu Gunsten Josefs erzürnt die Brüder so sehr, dass sie wähnen, er werde demnächst träumen, „wie er 11. Stern auffsetze und mit Sonn und Mond darnach kugele“ (KJ 16) und beschließen, den Vater zu verlassen und Josef zu töten. Grimmelshausen, der die Träume Josefs als Offenbarung der Vorsehung begreift, worin er dem Traumverständnis des biblischen Erzählers folgt, konterkariert dieses durch die Worte der Brüder bei der Ankunft Josefs:

Ach schauet: Dort kommt unser Printz! Wolan/ legt euch nieder und erfüllet seine Traum; Sehet doch um GOTTes willen/ der Juncker Träumer hat sich auf unsers Vattern bestes Pferd gesetzt/ damit er unsere Ehrerbietung desto Majestätscher empfaßen möchte! Ey warum sitzen wir doch nicht alle auf unseren Schindmerren/ damit sie sich/ gleich wie die Garben in seiner Phantasey gethan/ vor dem seinigen neigen: Und wir zugleich diesen gewaltigen Kerl mit anbeten möchten! Zwar warum nicht? Denn diß ist der jenige gewaltige Wundermensch/ dem Sonn und Mond zu Gefalen vom Himmel steigen/ und sich zu seinen Füßen legen! Diß ist der grosse Herr/ von dem Vatter und Mutter erzittern/ weil sie nicht wissen/ wie sie ihn genug ehren sollen! Ja der ists! Dem wir alle/ samt unseren Kindern/ als Slaven/ zu dienen vom Himmel zugeeignet seyn! Villeicht kommt er jetzt darumb in seinem bunden Rock so stattlich aufgebutzt/ und so prächtig beritten daher/ uns seinen leibeignen Knechten scharffe Befelch zu ertheilen/ und zugleich die Pflicht des Gehorsams und schuldiger Unterthänigkeit von uns zu empfaßen? Ja; (hencken sie ferner daran/) ehe wir dir zu Gebot stehen wollen/ ehe soll dein bundter Fürsten-Rock/ in welchem du gleichsam Königlich prangest/ mit Blut besudelt: und dein stoltzer Leib von unsers Vattern Angesicht hinweg gerissen: und in den innersten Schlund der Erden verborgen werden; Und dieses sey der Ayd/ den wir dir/ an statt eines unterthänigen Gehorsams/ wollen geschworen haben. (KJ 19–20)

Ist die Maßnahme der Brüder nun getroffen worden, um zu verhindern, dass Josef Herr über sie wird oder verhöhnen sie nur das Traum-Gesicht Josefs, ohne aber an seinen Offenbarungscharakter zu glauben? Die Satire Grimmelshausens schreckt nicht vor dem totalen Gegensatz zu seiner Traumdeutung zurück. Bosheit, Hass und Neid werden bis zum äußersten gesteigert, um die Tugend Josefs zu konterkarieren, der

in seiner Einheit mit dem Vater dem Abgrund der Welt hilflos preisgegeben ist und der dann ein Urbild, ein Archetyp Christi wird.

In dem einzigen Traum, den Grimmelshausen selbst dem biblischen Stoff hinzufügt, dem Traum Rubens, handelt es sich um eine Allegorie auf das zukünftige Geschick Josefs. Josef wird darin als ein Lamm gesehen, das zerrissen wird und das an einem andern Tag dem Träumer mit einem goldenen Vlies begegnet. Die Allegorie wird von dem Träumer nicht verstanden, obwohl der Leser erkennt, was gemeint ist. Er ist also mit allegorischen Anspielungen vertraut und sieht, dass der Traum Rubens die inhaltlichen Aussagen der Träume Josefs bestätigt, statt sie zu relativieren, was ja Rubens Absicht mit der Darbietung seines Traumes ist. Grimmelshausen konterkariert hier wieder sein allegorisches Traumverständnis im Gegensatz zu dem seines Protagonisten. Er unterscheidet somit zwei Ebenen der Träume voneinander: die Realitätsebene, die banal, offenkundig und jedermann zugänglich ist, und den verborgenen Sinn der Träume, der einer allegorischen Interpretation bedarf, deren Technik Josef von seinem Vater Jakob erlernt hat. In der einzigen Traumauslegung, die Grimmelshausen dem biblischen Stoff hinzufügt, deutet Jakob den Sternentraum Josefs, indem er die darin enthaltene Zahl 13, die aus elf Sternen, Sonne und Mond besteht, auf 13 Lebensjahre Josefs bezieht, die zwischen dem Verkauf Josefs durch seine Brüder und der Erhöhung Josefs durch den Pharao vergangen sind.

Zahlen, die in Träumen eine Rolle spielen, auf die Lebensjahre des Träumenden zu deuten, kann auch in der analytischen Traumarbeit sinnvoll sein,² aber hier handelt es sich wohl um die Vorstellung der Zeit Grimmelshausens, dass zwischen dem Kosmos und dem Leben des Einzelnen eine Beziehung obwaltet, die an Josef exemplarisch vorgeführt wird. Es ist nicht die Auffassung des biblischen Erzählers, sondern die Grimmelshausens, die seine Wertschätzung der Astrologie zum Ausdruck bringt. Durch die Infragestellung des geozentrischen Weltbilds durch das im 16. Jahrhundert aufkommende heliozentrische Weltbild suchte der Mensch sich des Sinnes seines Lebens im Kosmos zu vergewissern, den er sich spiegelbildlich zum Mikrokosmos dachte. Dabei spielten die Planeten die Rolle, menschliche Daseinsbereiche abzubilden. Mars steht für Kriegshandlungen und Soldaten, Merkur für

2 Vgl. Marie Luise von Franz: *Zahl und Zeit*. Stuttgart 1990; Thomas Seifert: Zahl. In: *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*. Hrsg. von Lutz Müller und Annette Müller. Düsseldorf, Zürich 2003, S. 474–475.

Reisen und Kaufleute, Saturn für Zigeuner, Juden und die dunkle Seite der Existenz, Jupiter für die lichtvolle Seite der Existenz und die Klarheit der Weltsicht, die oft nur dem Narren eigen ist, Venus für die amouröse Seite der Existenz und den Eros, der Mond für die dem Licht abgewandte Seite der Existenz.

Es gibt also zwei Aspekte, die Grimmelshausens Traumverständnis zu dem biblischen Stoff hinzufügt: die Allegorese und die Astronomie.³ Offenbarte Gott in den Vätererzählungen seine geheimen Absichten in Träumen, die dann wie ein Orakel gedeutet wurden, so geht Grimmelshausen über diese Deutung hinaus, indem er sie durch die wissenschaftlichen Methoden seiner Zeit, die Astronomie und die Allegorese, zu vertiefen sucht. An die Stelle des Orakelglaubens tritt der Glaube der Astrologie, dass es eine Entsprechung zwischen Mensch und Kosmos gibt.

Die Allegorese ist eine Form des vierfachen Schriftsinns, der die mittelalterliche sowie die evangelische und katholische Exegese des 16. und 17. Jahrhunderts bestimmte. Dieser kannte neben dem *sensus literalis vel historicus* den *sensus allegoricus vel typologicus*, den *sensus anagogicus* und den *sensus moralis*.⁴ Grimmelshausen verwendet hier die allegorische Schriftauslegung, um nachzuweisen, dass die Brüder

3 Die Ursprünge der westlichen Astrologie liegen in Mesopotamien, Babylonien, Assyrien und Ägypten. Besonders die Chaldäer pflegten die Astrologie als „heilige Wissenschaft“. In ihren noch heute gültigen Grundzügen geht sie vor allem auf Ptolemäus (2. Jh.) zurück. Im gleichen Maße wie das Christentum sich in Europa ausbreitete und den Polytheismus der Antike zurückdrängte, verwaisten die astrologischen Lehren in der christlichen Hemisphäre. Erst während der Renaissance erlebte die Astrologie eine Wiedergeburt und wurde bis in das 17. Jahrhundert hinein als Wissenschaft anerkannt. Vgl. Albert Chaudre: Astrologie. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. 2., neubearbeitete Auflage des kirchlichen Handlexikons. Hrsg. von Michael Buchberger. Bd. 1. Freiburg i. Br. 1930. Sp. 746–747.

4 Die Allegorese wurde, aufbauend auf Vorstufen antiker Schriftauslegung, z. B. der Homer-Auslegung, bereits von Origenes (185–254) entwickelt. Die Kirchenväter prägten die Lehre vom „vierfachen Schriftsinn“. Neben dem geschichtlichen Sinn sollte der seelische und der geistliche Sinn erhoben werden. Die somatisches-psychische-pneumatische Exegese wurde dann durch Cassianus im 5. Jahrhundert zur Theorie vom vierfachen Schriftsinn ausgebaut, die für das gesamte Mittelalter prägend war. Der Literalsinn zielt auf die wörtliche, geschichtliche, biblisch-historische Auslegung, der allegorische Sinn meint die dogmatische, mythologische, zeitlose Auslegung, der tropologische Sinn wird auf die gegenwärtige Wirklichkeit einer Einzelseele bezogen, der anagogische Sinn perspektiviert die endzeitliche, eschatologische Ebene. Vgl. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen ⁵2004 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 4032).

den Willen Gottes durch ihre Vernunft hätten erkennen können, aber nicht erkannt haben und somit unentschuldigbar sind. Dahinter steckt die paulinische Theologie nach Rm 1, 16–22: Denn Gottes Zorn vom Himmel wird offenbart über alles gottlose Wesen und die Ungerechtigkeit der Menschen, die die Wahrheit in Ungerechtigkeit gefangen halten. Denn was man von Gott erkennen kann, ist unter ihnen offenbart; Gott hat es ihnen offenbart. Denn Gottes unsichtbares Wesen, das ist seine ewige Kraft und Gottheit, wird ersehen seit der Schöpfung der Welt und wahrgenommen an seinen Werken, so dass sie keine Entschuldigung haben. Sie wussten, dass ein Gott ist, und haben ihn nicht gepriesen als einen Gott noch ihm gedankt, sondern haben ihre Gedanken dem Nichtigen zugewandt, und ihr unverständiges Herz ist verfinstert. Da sie sich für weise hielten, sind sie zu Narren geworden.

Grimmelshausen liefert in seinem *Josefsroman* eine narrative Darlegung der paulinischen Theologie, wobei die Brüder Josefs dem Zorn Gottes verfallen werden, während Josef, der Sohn in der Einheit mit dem Vater, eine Allegorie auf Christus darstellt, der in die Grube hinabfährt und wieder aufersteht von den Toten, das Lamm, das geschlachtet wird und wiederkommt mit dem goldenen Vlies, wie es Ruben in seinem Traumgesicht gesehen hat. Grimmelshausen kann und will uns keine Anleitung zur Deutung von Träumen geben. Aber seine allegorische Schriftauslegung, die er an Hand von Träumen exemplifiziert, nimmt vorweg, was in der analytischen Psychologie der Unterschied zwischen der Realitätsebene und der latenten Bedeutung von Träumen genannt wird, wobei er diesen Unterschied im Sinne der paulinischen Rechtfertigungslehre allegorisiert und am Schicksal Josefs und seiner Brüder narrativ entfaltet. So gesehen ist der *Josefsroman* Grimmelshausens einerseits ein Beispiel allegorischer Schriftauslegung und andererseits ein Stück narrativer Theologie. Beides kann am Traumverständnis sichtbar gemacht werden und ich hoffe, dass es mir gelungen ist, dies zu tun.

Überlegungen zur Erfassung des Grimmelshausen'schen Wortschatzes

Seit mehr als einem Jahrhundert gibt es immer wieder sporadische Ansätze zu einer Beschreibung der Sprache in den gedruckten Werken Grimmelshausens bzw. zur Erfassung und Auswertung des Grimmelshausen'schen Wortschatzes (vgl. die Literaturhinweise im Anhang). Sehr weit ist man in diesen hundert Jahren allerdings leider nicht gekommen. Viele der älteren Beiträge sind zu einer Zeit entstanden, als noch nicht einmal deutlich war, welche Ausgaben in der Untersuchung zugrunde zu legen waren, und andere behandeln nur einzelne Erscheinungen in ausgewählten Werken. Sorgfältige Editionen, die als Grundlage derartiger Untersuchungen unabdingbar sind, liegen erst seit relativ wenigen Jahrzehnten vor (Scholte 1923–43, Tarot/Bender/Sieveke 1967–76, Breuer 1989–97). Etwa die Hälfte der im Anhang aufgelisteten Beiträge sind noch vor Scholtes Ausgabe des *Simplicissimus* (1938) erschienen.

Im Nachwort zu seiner 1977 aufgelegten Aufsatzsammlung *Das Ingenium Grimmelshausens und das ‚Kollektiv‘. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes* hat Manfred Koschlig vier Aufgaben aufgezählt, die seiner Meinung nach zu den vordringlichsten Aufgaben einer zukünftigen Grimmelshausen-Forschung zählen. Dazu gehört nicht zuletzt „[...] die Fortführung philologischer Grundlagenforschung bei Grimmelshausen, unter Anwendung moderner Methoden“, wobei er ausdrücklich ein mit Hilfe der elektronischen Datenverarbeitung erstelltes Grimmelshausen-Wörterbuch nennt.¹ Ein solches Wörterbuch zu den Schriften des bedeutendsten deutschen Autors der Barockzeit wäre nicht nur ein enormer Gewinn für die Grimmelshausen-Philologie, sondern auch ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung der sprachlichen Verhältnisse des 17. Jahrhunderts. Wenn es so einmal gelänge, anhand der gesicherten Überlieferung Grimmelshausen'scher Texte die Charakteristiken seiner Sprache (Lautlehre, Wortschatz und

1 Manfred Koschlig: *Das Ingenium Grimmelshausens und das ‚Kollektiv‘. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes*. München 1977, S. 505.

Syntax) herauszuarbeiten, hätte man endlich eine solide Basis, von der aus man bei der Beantwortung solcher Fragen wie „echt“ oder „unecht“ weiterkäme; an die Stelle von kunstvollen Hypothesen könnten endlich handfeste Beweise treten.

Obwohl gerade in der jüngeren Literatur zwei lexikographische Vorhaben von Johanna Belkin² und Barbara Molinelli-Stein³ genannt werden, scheinen beide Projekte aus verschiedenen Gründen im Sande verlaufen zu sein,⁴ so dass in Sachen Grimmelshausen-Wörterbuch noch ein gewisser Handlungsbedarf besteht. Beim jüngsten Arbeitsgespräch der Grimmelshausen-Gesellschaft („Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“, 21.–22. März 2009 in Oberkirch) habe ich in Verbindung mit meinem eigenen Vortrag den Wunsch geäußert, man möchte sich erneut innerhalb unserer Gesellschaft über die Erfassung des Grimmelshausen'schen Wortschatzes Gedanken machen.

Da ich in der Zwischenzeit einige Ideen für die Erfassung und Aufbereitung des Materials ausprobiert habe, möchte ich hiermit im Rahmen einer kleinen Mitteilung, gewissermaßen als Beitrag zur Diskussion, über einen ersten eigenen Versuch berichten, mit Hilfe der modernen Technologie den Wortschatz unseres Dichters zusammenzutragen und zu ordnen.

Der lange Weg zu einem wirklich erklärenden Wörterbuch der Sprache Grimmelshausens setzt eine Reihe von Einzelschritten voraus. Nach jeweils zwei bis drei Arbeitsschritten liegt ein Zwischenergebnis vor, das von Fall zu Fall noch vor Erreichung des Endzieles zu veröffentlichen wäre.

Im Einzelnen handelt es sich um folgende Schritte:

1. Erfassung der Texte (nach den Ausgaben Scholte, Tarot/Bender/Sieveke oder Breuer) mit Hilfe der elektronischen Datenverar-

2 Johanna Belkin: Bericht über den Index verborum zu Grimmelshausens Werken. In: *Simpliciana* III (1981), S. 141–143.

3 Barbara Molinelli-Stein: Werkstattbericht aus der Arbeit am *Grimmelshausen-Wörterbuch*. In: *Simpliciana* III (1981), S. 145–151; dies.: Zum Grimmelshausen-Fremdwörterbuch: lexikographische Ergebnisse. In: *Simpliciana* X (1988), S. 211–233; dies.: *Poetica minor*. Ährenlese aus dem Umfeld des Grimmelshausen-Fremdwörterbuches. In: *Simpliciana* XV (1993), S. 123–148.

4 Frau Belkin ist am 15. März 2006 verstorben; der letzte Hinweis auf das sehr anspruchsvolle, wenn auch nur den Fremdwortschatz erfassende Mailänder Projekt von Frau Molinelli-Stein liegt inzwischen mehr als ein Jahrzehnt zurück.

- beitung. Für welche Edition man sich entscheidet, hängt natürlich nicht zuletzt von ihrer Vollständigkeit ab.
2. Korrektur des erfassten Textes anhand einer der eben genannten Ausgaben.
 3. Alle Formen erhalten als zusätzliche Kennzeichnung die Angabe der Seite, auf der die Belege im jeweiligen Werk zu finden sind.
 4. Nach der Alphabetisierung des Wortschatzes und der Tilgung aller Dubletten ist das Ende der ersten Stufe erreicht: Veröffentlichung von Wortindizes zu jedem Einzelwerk, die auch später für das Gesamtverzeichnis und das eigentliche Wörterbuch als Belegnachweis unentbehrlich bleiben.
 5. Alle Formen werden zu einem Gesamtkorpus integriert, vertreten durch jeweils nur einen Beleg; es folgt lediglich der Hinweis in Form von Siglen, in welchen Werken die Form jeweils belegt ist. Damit liegt ein Gesamtverzeichnis aller sprachlichen Elemente im gedruckten Oeuvre Grimmelshausens vor.
 6. In einem weiteren Arbeitsgang wird das Material aus Urkunden, Pachtverträgen und anderen handschriftlichen Quellen aus der Feder Grimmelshausens erfasst, alphabetisiert und mit Siglen versehen.
 7. Die Summe beider Vorgänge ergibt eine Gesamtdatei, die dann das Korpus des Grimmelshausen'schen Wortschatzes bildet.
 8. Eine Ordnung und Zusammenfassung des Gesamtmaterials erfolgt nach Stichwörtern.
 9. Erst dann wird damit begonnen, soweit notwendig, zu den Stichwörtern Artikel zu verfassen, die über die Bedeutung, Herkunft und sonstige Verwendung Auskunft geben.

Während die Schritte eins bis fünf mit etwas Unterstützung von einer Person wahrscheinlich schon innerhalb eines Jahres zu bewältigen sind (Probleme bereitet vor allem der *Ewig-währende Calender*, der vollständig manuell eingegeben werden muss, während die anderen Texte nur eingescannt und korrigiert zu werden brauchen), sieht es natürlich bei den Schritten sechs bis neun ganz anders aus. Die Erfassung der handschriftlich überlieferten Dokumente, soweit man sich nicht auf bereits etwa bei Könnecke abgedruckte beschränken will, ist schon wegen der Schrift mit großen Schwierigkeiten verbunden. Die Verteilung der Belege auf die einzelnen Stichwörter wird auch relativ viel Zeit in Anspruch nehmen, vor allem dann, wenn die konjugierten bzw. deklinierten Formen alphabetisch von der Grundform weiter entfernt liegen.

Die Probesammlung, mit der ich bisher gearbeitet habe, umfasst die folgenden Werke: *Bart-Krieg* (BK), *Beernhäuter* (BH), *Dietwalt und Amelinde* (DA), *Galgen-Männlein* (GM), *Gauckel-Tasche* (GT), *Proximus und Lympida* (PL), *Rathstübel Plutonis* (RP), *Stoltzer Melcher* (SM), *Springinsfeld* (SP) und *Verkehrte Welt* (VW). Die Textmenge entspricht etwas mehr als 25% der Edition Tarot/Bender/Sieveke oder, wenn man den *Ewig-währenden Calender* hinzuzählt, etwa 18% des gedruckten Œuvres. Der in diesen zehn Werken enthaltene Wortschatz besteht aus mehr als 20000 Einzelformen, von denen jeweils etwas mehr als die Hälfte nur in einem einzigen Werk vorkommen. Da also der überwiegende Teil des Gesamtwerks noch nicht aufgenommen wurde, ist es sicher zu früh, um über die Gesamtzahl der Lemmata zu sprechen. Sie wird gewiss nicht klein ausfallen; dafür sorgen die zahlreichen Inhalte, die in den einzelnen Werken behandelt werden sowie die vielfältigen Kenntnisse und die sprachliche Virtuosität des Dichters.

Auf die zahlreichen methodischen Fragen, die aus der Beschäftigung mit einem solchen Thema hervorgehen, wird hier nicht näher eingegangen. Das, was man nicht anhand ähnlicher lexikographischer Vorhaben entscheiden kann, aber auch Form und Finanzierung der aus dem Projekt resultierenden Veröffentlichungen sollten nach Möglichkeit im Rahmen eines eigens zu diesem Thema einberufenen Arbeitsgesprächs diskutiert werden.

Anhang

Auswahlbibliographie bisheriger Arbeiten zu sprachlichen Erscheinungen in den Werken Grimmelshausens (chronologisch geordnet).

Wiesner, Johann: *Über suffixales ‚e‘ in Grimmelshausens „Simplicissimus“*. Ein Beitrag zur Grammatik der frühneuhochdeutschen Schriftsprache. Separatdruck aus dem 25. Jahresbericht des Leopoldstädter Communal-Real- und Obergymnasiums in Wien. Wien 1889, 37 S.

Müller, Richard: Die Sprache in Grimmelshausens Roman „Der abenteuerliche Simplicissimus“. In: 63. Nachricht über das Herzogliche Christians-Gymnasium zu Eisenberg auf das Schuljahr 1896/97, Eisenberg 1897, S. 1–23.

Kern, Paul Oskar: Das starke Verb bei Grimmelshausen. Ein Beitrag zur Grammatik des Frühneuhochdeutschen. In: *Journal of English and Germanic Philology* 2 (1898), S. 33–99 (Diss. Chicago 1897).

Hechtenberg, Klara: *Das Fremdwort bei Grimmelshausen. Ein Beitrag zur Fremdwörterfrage des 17. Jahrhunderts.* Heidelberg 1901 (Diss. Heidelberg 1901).

Lovell, George Blakeman: *Word-Order in the Works of Grimmelshausen (1625–1676), as indicated by the Position of the Verb.* (Diss. Yale 1909).

Lovell, George Blakeman: Peculiarities of Verb-Position in Grimmelshausen. In: *Journal of English and Germanic Philology* 11 (1912), S. 205–208.

Scholte, Jan Hendrik: *Probleme der Grimmelshausenforschung.* Groningen 1912.

Scholte, Jan Hendrik: Einige sprachliche Erscheinungen in verschiedenen Ausgaben von Grimmelshausens „*Simplicissimus*“ und „*Courasche*“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 40 (1915), S. 268–303.

Sehrt, Edward Henry: Grimmelshausen as a Dialectologist. In: *Modern Language Notes* 31 (1916), S. 338–342.

Törnvall, Gustaf Einar: *Die beiden ältesten Drucke von Grimmelshausens „Simplicissimus“ sprachlich verglichen.* Uppsala 1917.

Scholte, Jan Hendrik: Grimmelshausens Anteil an der sprachlichen Gestalt der ältesten *Simplicissimus*-drucke. In: *Modern Language Notes* 35 (1920), S. 65–75 u. 193–201.

Scholte, Jan Hendrik: Die sprachliche Überarbeitung der *Simplicianischen* Schriften Grimmelshausens. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde.* N.F. 12 (1920), S. 1–21, mit 8 Abb.

Scholte, Jan Hendrik: *Zonagri Discurs von Waarsagern. Ein Beitrag zu unserer Kenntnis von Grimmelshausens Arbeitsweise in seinem „Ewigwährenden Calender“ mit besonderer Berücksichtigung des Eingangs*

des „*Abentheuerlichen Simplicissimus*“. Amsterdam 1921 (Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeling letterkunde. N. R. 22,3) [Nachdruck Wiesbaden 1968], S. 98–115.

Lenschau, Martha: *Grimmelshausens Sprichwörter und Redensarten*. Frankfurt a. M. 1924 (Deutsche Forschungen 10) [Nachdruck Hildesheim 1973].

Schuchhardt, Wolfgang: *Studien zu Grimmelshausen, insbesondere sein Sprachstil*. Berlin 1928 (Germanische Studien 57) (Diss. Rostock 1926; Teildruck Berlin 1927) [Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1967].

Scholte, Jan Hendrik: Schwankende Wortstellung. In: *Neophilologus* 16 (1931), S. 101–103.

Claussen, Wilhelm: Niederdeutsches bei Grimmelshausen. In: *Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprache* 45 (1932), S. 30.

Schlueter, Rudolph J.: *Das Fremdwort bei Grimmelshausen*. Diss. Univ. of Wisconsin 1934.

Knauss, Heinz: *Studien zum Stil von Grimmelshausens „Simplicissimus“*. Würzburg 1935 (Diss. Gießen 1935).

Koschlig, Manfred: *Grimmelshausen und seine Verleger. Untersuchungen über die Chronologie seiner Schriften und den Echtheitscharakter der frühen Ausgaben*. Leipzig 1939 (Palaestra 218), S. 121–192 („Die sprachliche Gestalt des Simplicissimus III“).

Weigel, Harold Wildie: *The Romance Element in the Vocabulary of Grimmelshausen's „Simplicissimus“*. Diss. Pennsylvania State Univ. 1940.

Scholte, Jan Hendrik: Vorschlag zur Güte. Zu Grimmelshausens „*Simplicissimus*“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 30 (1942), S. 58–64.

Kroes, H. W. J.: „Herr Cornelius“, „den Cornelium haben“. In: *Neophilologus* 29 (1944), S. 164–166; Nachtrag zum „Cornelius“. In: *Neophilologus* 30 (1946), S. 125.

Schwarz, Hans: Ein Fall von *Ofjóst* bei Grimmelshausen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 82 (1960) Nr. 1–2, S. 301–305.

Krause, Helmut K.: Zur Sprache des „*Simplicissimus*“. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 69 (1968), S. 437–451.

Sodmann, Timothy: Mundarten bei Grimmelshausen. In: *Leuvense Bijdragen* 62 (1973), S. 339–352.

Sodmann, Timothy: Mundart, „Welsches Deutsch“ und Rotwelsch in Grimmelshausens „Teutschem Michel“. In: *Gedenkschrift für Jost Trier*. Hrsg. von Hartmut Beckers und Hans Schwarz. Köln, Wien 1975, S. 298–308.

Over, Paul: Some VO and OV Patterns in the Language of „*Simplicissimus*“ (Bk. I). In: *Neophilologus* 60 (1976), S. 534–541.

Koschlig, Manfred: *Das Ingenium Grimmelshausens und das „Kollektiv“*. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes. München 1977, S. 416–453 („Die ‚simplicianische Arbeit‘ des Johann Christoph Beer (1638–1712): Beers Sprachtypus und Stiltendenzen in Beispielen“).

Greenfield, Dominique: *Lexikalische Studien zu Grimmelshausens „Courasche“ unter besonderer Berücksichtigung des Fremdwort-Problems*. Diss. Università Cattolica Milano 1980.

Creola, Graziano: *Il ‚Fremdwort-Problem‘ in Grimmelshausen con particolare attenzione ai primi due libri del „Simplicissimus“* (pag. 1–150). Università Cattolica Milano 1980.

Belkin, Johanna: Bericht über den Index verborum zu Grimmelshausens Werken. In: *Simpliciana* III (1981), S. 141–143.

Molinelli-Stein, Barbara: Werkstattbericht aus der Arbeit am *Grimmelshausen-Wörterbuch*. In: *Simpliciana* III (1981), S. 145–151.

Caprotti, Elena: *Il ‚Fremdwort-Problem‘ nell’ „Ewig-währender Calendar“ (pp. 1–79) di J. J. Chr. v. Grimmelshausen*. Diss. Università Cattolica Milano 1984.

Molinelli-Stein, Barbara: Zum Grimmelshausen-Fremdwörterbuch: lexikographische Ergebnisse. In: *Simpliciana* X (1988), S. 211–233.

Molinelli-Stein, Barbara: Poetica minor. Ährenlese aus dem Umfeld des Grimmelshausen-Fremdwörterbuches. In: *Simpliciana* XV (1993), S.123–148.

King-Smith, Birgitta: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Die Sinnbezirke des Ausdrucks ‚sehen‘ in „Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch“ und in der „Continuation des abentheurlichen Simplicissimi“*. Diss. Ohio State University 1994.

Molinelli-Stein, Barbara: Die Positionen des geplanten Grimmelshausen-Fremdwörterbuchs anhand der Probeartikel *Physiognomist, amoræsisch, gradiren*. In: *Simpliciana* XVIII (1996), S. 93–121.

Sodmann, Timothy: „Min God/ wat vor en prave Kerl is mi dat!“ Niederdeutsch in den Werken Grimmelshausens. In: *Grimmelshausen und Simplicissimus in Westfalen*. Hrsg. von Peter Heßelmann. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2006 (Beihefte zu *Simpliciana* 2), S. 207–219.

A 'Buchstabe A' GM	abgab RP, SM, VW
à part RP	Abgang DA, GM, VW
Aal RP	abgangen DA, PL, VW
Aaron RP	abgeben BK, PL, RP, SP, VW
Aas SP	abgebildet DA, GM
ab BH, DA, GM, PL, RP, SP, VW	abgebrochen SP
Abbas Urspergensis (Quelle) DA	abgebüset VW
abbauet RP	abgebüst DA
abbilden BK, GM	abgedanckt SP
abbildet GM	abgedanckten SP
Abbitt SP	abgefallen SM, VW
abbläuen VW	abgefallenen PL
abbricht VW	abgefangen SP, VW
Abbt DA	abgefertigt DA, PL, SM, SP
Abbtisse SP	abgefordert PL, SP
Abbtissin SP	abgeführt SP
abdanckt VW	abgehalten SM
Abdanckung SP	abgehandelt GM, PL, SP
Abdruck VW	abgehauenen DA
Abend BH, DA, GM, PL, RP, SP	abgehet GM, RP, SP, VW
Abendmahl GM	abgeholfen PL, RP
abends GM	abgekaufft GM, VW
Abent PL	abgekauft DA
Abent[-]demmerung PL	abgekürzt VW
abenteuerlichen VW	abgeladen PL
Abenteuern VW	abgelassen GT
abenteuerliche SP	abgelebte RP
Abentheur DA, RP	abgelebten SP
abentheurliche RP	abgelebter PL
abentheurlichen GT	abgelegener SP
aber BH, BK, DA, GM, GT, PL, RP, SM, SP, VW	abgelegt VW
Aberglaub GM	abgelegt GT, PL, RP
Aberglauben GM	abgelegten DA
aberglaubigen VW	abgelegter PL
Aberglaubigen GM	abgelernet VW
aberglaubisch GM	abgelöst SP
aberglaubischen GM	abgemahlet PL
abergläubischen GM	abgemattet DA, RP, SP
abergläubischen GM	abgematteten SP
abermahl GM, PL, SP, VW	abgematteter SP
abermal BK, DA, GM, GT, RP, SP, VW	abgemerckt DA
Abfaimung SM	abgemüheter PL
Abfall GM, VW	abgenommen GM, PL, RP, SP
abfassten VW	abgeordneten PL
abfertigen DA, SP	abgeprügelt VW
Abfertigung SP	abgeraubet VW
abführen SP	abgeredet PL, SP
Abführung SP	abgeredte DA

Probe einer Wortliste zu *Bart-Krieg* (BK), *Beernhäuter* (BH), *Dietwalt und Amelinde* (DA), *Galgen-Männlein* (GM), *Gaukel-Tasche* (GT), *Proximus und Lympida* (PL), *Rathstübel Plutonis* (RP), *Stoltzer Melcher* (SM), *Springinsfeld* (SP) und *Verkehrte Welt* (VW). Der Wortschatz aller Texte ist jeweils nach einer zuverlässigen Ausgabe erfasst. Aus jedem Werk wird jeweils nur ein Beleg pro Form verzeichnet.

Geschwister 77	Gestatt 99
gesegnet 11, 32, 92, 108	gestatten 89, 96
gesegnete 135	gesteh 95
gesehen 12, 20, 21, 26, 32, 55, 71, 80, 85, 93, 101, 103, 105, 112, 117, 130	gestehen 67
Gesell 7	gestellt 9, 112, 137
Gesellen 39, 103, 125	gester 117, 125, 128, 130
gesellte 85	gestewret 39
Gesellschaft 21, 26, 27, 37, 79, 99, 117, 119, 121, 122	gestickt 32
Gesellschaftten 104	gestickten 42
gesendet 21, 47	gestiegen 106
gesessen 28, 139	gestiftet 136
Gesetz 14	gestohlen 73
gesetzt 11, 42, 45, 49, 51, 60, 64, 65, 75, 81, 82, 89, 90, 94, 96, 133, 139	gestorben 46
geseüffzet 64	gestrafft 29, 33
geseüget 75	gestrewet 122
Gesicht 23, 29, 83, 99	gestrigen 124, 128
Gesichte 112	gestümleter 14
Gesichter 98, 103	gestunden 19
Gesind 46	gestürtzt 55
Gesinds 31	gesucht 21
gesinnet 47, 48, 66, 68, 84, 85, 87, 98, 101, 109	gesund 13, 19, 22, 106
gesinnte 24, 36, 68, 91	gesunde 38, 106, 134
gesinnten 55	gesunden 63
gesinntes 95	gesunder 59, 17
gesogen 38, 80	Gesundheit 64, 106, 118, 139
Gespänst 27	gesündigt 29, 53
gesparsamb 85	getaufft 13, 24
gesparsamblich 88	getauret 15
gespart 76	gethan 20, 29, 40, 45, 61, 63, 88, 104, 112, 114, 120, 122, 136, 138, 141
gesparte 66	gethane 25
gespeyset 43	gethanen 131
Gespielin 32	gethaner 72
gespilt 82, 121	gethanes 63
Gespräch 22, 25, 74, 129	getheilt 84
gesprochen 13	getödt 12
gespürt 56	getödtet 11, 15, 63
Gestad 17	getragen 27
Gestalt 5, 13, 20, 25, 27, 44, 45, 60, 74, 79, 85, 90, 95, 97, 105, 122, 123, 124, 128	getragenes 124
Gestalten 40, 59, 112, 125	Getränk 20, 34
Gestanck 11	geträngt 74
gestanden 130	geträumbt 112
	getraumet 112
	getraut 28
	getrawe 35, 58
	getrawen 76
	geträwest 136
	getrawte 26, 41, 71, 75, 85, 88, 102, 125

Probe eines Wortindexes zu *Proximus und Lympida*. Die Zahlen geben jeweils die Seite der Ausgabe von Franz Günter Sieveke (Grimmelshausen. *Des Durchleuchtigen Prinzen Proximi und Seiner ohnvergleichlichen Lympidae Liebs-Geschicht-Erzählung*. Tübingen 1967) an, auf der die hier genannte Form zu finden ist.

ANDREAS PECHTL (Weissach-Flacht)

Nochmals Grimmelshausens „tapferer General“ Franz von Mercy. Anmerkungen und Ergänzungen zum Beitrag von Martin Ruch

Martin Ruch nimmt sich in seinem Beitrag in den *Simpliciana* XXX (2008) der Biographie einer der bemerkenswertesten Feldherrngestalten aus der Epoche des Dreißigjährigen Krieges an, deren Werdegang und persönliche Lebensumstände im Gegensatz zu Zeitgenossen von vergleichbarer militärischer Bedeutung – wie Tilly, Bernhard von Weimar oder Johann von Werth – bis heute merkwürdigerweise weitgehend unerforscht geblieben sind.¹ In der Tat ist für ein zufrieden stellendes Lebensbild des Franz Freiherrn von Mercy die Quellenlage nicht sehr ermutigend, wie der Verfasser nach über einem Jahrzehnt mehr oder weniger intensiver Beschäftigung mit dieser Persönlichkeit konstatieren muss. Sichere biographische Angaben zu Franz von Mercy existieren nahezu ausschließlich leider erst für die Zeit nach 1631, und die Überlieferung ist auch für die eineinhalb Lebensjahrzehnte bis zu seinem Schlachtentod bei Alerheim (1645) nicht immer frei von unangenehmen Widersprüchen. Aus diesem Grund ist es sehr erfreulich, dass es Martin Ruch nunmehr gelungen ist, etwas Licht in das Dunkel der „frühen Jahre“ des späteren Feldmarschalls zu bringen, in denen die Stadt Gengenbach als ein Lebensmittelpunkt Mercys eine besondere Rolle spielte. Ein wertvolles biographisches Detail stellt Ruchs zweifelsfreier Beweis für die erste Ehe Mercys mit Anna Margaretha Bonn von Wachenheim anhand authentischer zeitgenössischer Primärquellen dar. Jedoch wird dieses unbestreitbar hervorragende Resultat durch einige unzutreffende Angaben und Feststellungen Ruchs zur Biographie und zu den uns überlieferten Bildnissen Mercys beeinträchtigt, die der Korrektur und Ergänzung bedürfen. Es handelt sich dabei zumeist um Fehler in der herkömmlichen Überlieferung und um Unstimmigkeiten, welche nicht primär Ruch anzulasten sind, die es aber im Interesse der

1 Martin Ruch: Grimmelshausens „tapferer General“ Franz von Mercy und der Mercy'sche Hof in Gengenbach. In: *Simpliciana* XXX (2008), S. 157–180.

prosopographischen Erforschung des unmittelbaren und des weiteren persönlichen Umfelds Grimmelshausens auszuräumen, zu klären und zu ergänzen gilt. Gerade in Bezug auf eine Persönlichkeit wie den Freiherrn von Mercy, bei der unser gesichertes Wissen über seine Biographie in einem eklatanten Missverhältnis zu seiner militärhistorischen Bedeutsamkeit steht, ist in dieser Hinsicht besondere Sorgfalt geboten.

Ergänzende Anmerkungen zu Abschnitt 1 – Herkunft und Persönlichkeit

Im Unklaren und Unbewiesenen liegen bis heute bedauerlicherweise nahezu sämtliche Informationen, die wir über die Herkunft und die erste Lebenshälfte des nachmals so berühmten kaiserlichen und kurfürstlich bayerischen Generalfeldmarschalls Franz Freiherrn von Mercy besitzen, und mit zunehmendem zeitlichen Abstand besteht natürlich auch immer weniger Hoffnung, dass hierzu noch konkrete Ergebnisse zu Tage gefördert werden können. Eine vage Einigkeit scheint unter den Historikern darüber zu bestehen, dass er gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Longwy in Lothringen das Licht der Welt erblickt hat. Aber bereits in Bezug auf das ungefähre Geburtsjahr schwanken die Angaben zwischen etwa 1580 und 1605. Dies ist umso verwunderlicher, da die Inschrift von Mercys Bronzeepitaph in Ingolstadt eine recht präzise Auskunft über sein Lebensalter gibt, nämlich, dass er zum Zeitpunkt seines Schlachtentodes bei Alerheim am 3. August 1645 im 48. Lebensjahr – „seines Alters im 48 Jahr“ – stand, also noch keine 48 Jahre alt war, wie Günther Hebert diesbezüglich unzutreffend schreibt.² Schenken wir der Information jenes Epitaphs Glauben, so wäre sein exaktes Geburtsdatum in dem Jahr zwischen dem 4. August 1597 und dem 3. August 1598 (beide Tage jeweils eingeschlossen) anzusetzen.³

2 Günther Hebert: Franz von Mercy, kurbayerischer Feldmarschall im Dreißigjährigen Krieg. In: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 69 (2006), S. 555–594, hier S. 560.

3 Diese mathematisch begründete Indikation für das Geburtsjahr stammt vom Verfasser und wurde von diesem in einem Telefongespräch Günther Hebert mitgeteilt, der sie – jedoch ohne auf den Verfasser zu verweisen – in seinem Beitrag aufgegriffen, aber nicht korrekt wiedergegeben hat: Die Aussage des Epitaphs besäße für den hypothetischen Grenzfall, dass Mercy am 3. August 1598 geboren

Eigentlich gäbe es auch keinen Grund, 1597 bzw. 1598 als Geburtsjahr anzuzweifeln, fände sich nicht in einem Schreiben Mercys vom 18. Januar 1639 an den Kaiser die Mitteilung, in welcher Mercy sich auf dem Kaiserhaus „solange Jahre von 1606 treu geleistete Kriegsdienste“ beruft.⁴ Diese Mitteilung hat auch fortan zu erheblichen Irritationen über Mercys Geburtsjahr geführt, die nach Ansicht des Verfassers jedoch nicht unbedingt bestehen müssen, wenn man bedenkt, dass es im 17. Jahrhundert nicht ungewöhnlich gewesen ist, wenn Edelleute bereits im Kindesalter in Pagendiensten bei Fürsten standen und dabei auch schon Bekanntschaft mit dem Kriegsleben machten.⁵

Ebenso hartnäckig hält sich in der einschlägigen Literatur die unzutreffende Behauptung, es lägen keine Informationen zu den Eltern des Franz von Mercy vor. Dabei ist hinreichend belegt, dass die Familie von Mercy ein altes lothringisches Adelsgeschlecht ist, das sich bis um die erste nachchristliche Jahrtausendwende nahezu lückenlos zurückverfolgen lässt. Als Vater des Franz von Mercy gilt Pierre Ernest (Peter Ernst) (I.) de Mercy (†1619), Seigneur de Friaucville, Mandres et Châtilion. Pierre Ernest (I.) wird in den lothringischen Quellen als Conseiller d'État und Kammerherr von Herzog Karl III. bezeichnet und übte überdies das Amt eines Gouverneurs von Longwy aus.⁶ Der Name der Mut-

worden wäre, im Gegensatz zu Heberts Darstellung durchaus noch Gültigkeit. Im Übrigen trifft es auch nicht zu, dass die Menschen des 17. Jahrhunderts leichtfertig mit Geburts- und Lebensdaten umgingen, wie Hebert glauben machen will: die Sternengläubigkeit eines Wallenstein, aber auch die Kalenderarbeiten von Grimmelshausens Zeitgenossen Israel Hiebner zeugen eindrucksvoll vom Gegenteil. Vgl. Hebert, Franz von Mercy (wie Anm. 2), S. 561.

- 4 Adolf Schinzl: Franz Freiherr von Mercy. In: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Bd. 21 (1885), S. 414–419, hier S. 414.
- 5 Ruchs aufschlussreicher Fund, dass Mercy beim Erwerb des Gengenbacher Herrnsitzes als Kammerherr des Erzherzogs Leopold V. von Tirol bezeichnet wird, weist darüber hinaus auf eine stetige Karriere im Hof- und Kriegsdienst der Habsburger bis 1625 hin. Vgl. Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 164–165.
- 6 Damian Hartard von und zu Hattstein: *Die Hoheit des Teutschen Reichs-Adels*. Bamberg 1751. Bd. II, S. 101–102, Stammtafeln von Fal[c]kenstein; Alain Petiot: *Les Lorrains et l'Empire: dictionnaire biographique des Lorrains et de leurs descendants au service des Habsbourg de la Maison d'Autriche*. Versailles 2005 (Mémoire et Documents), S. 374–379. Bei von und zu Hattstein, Bd. II, wird der Name Mercys wahlweise als „Ignatius, Fhr. v. Mercy, Kayserl. und Chur-Bayrischer General-Feld-Marschall“ (S. 101) und „Frantz, Fh. v. Mercy, Kayserl. und Chur-Bayrischer General-Feld-Marschall, Commandant zu Ingolstatt“ (S. 102) genannt. Es ist durchaus nicht abwegig, dass Mercy auf die Namen der beiden Jesuiten der ersten Stunde, Ignatius von Loyola und Franz Xaver, getauft

ter, also der Ehefrau des Pierre Ernest (I.), ist mit hoher Wahrscheinlichkeit Anne du Hautoy (Hautois) gewesen.⁷ Auch zu den zahlreichen Geschwistern – wohl neun an der Zahl – des Franz von Mercy liegen Informationen vor. Demnach ist Franz (François) der zweite Sohn des Pierre Ernest (I.) nach dem Erstgeborenen Heinrich (Henry) (1596–1656/1659), der es in kaiserlichen Diensten nach einer wechselhaften militärischen Karriere schließlich bis zum Feldmarschalllieutenant (13. Dezember 1644) bringt. Nach Franz folgen Maximilian (Maximilien), der dem Benediktinerorden beitreten sollte, und Kaspar (Caspar, Gaspard), der als wagemutiger Reiterführer und „Held von Freiburg“ 1644 den Schlachtentod findet.⁸ Nur wenig mehr als die Namen sind über die weiteren Brüder Anton (Antoine) und Errard (am 15. Oktober 1617 in Longwy getauft) und die beiden Schwestern bekannt.⁹ In der Literatur zu Franz von Mercy nahezu unbekannt ist die Existenz eines Bruders Ludwig (Louis) (1614–1633), die der Verfasser jedoch bereits vor zehn Jahren anhand eines interessanten Fundes nachweisen und sehr gut belegen

worden ist. Eine sehr enge Bindung an die katholische Kirche ist bei der Familie von Mercy ja grundsätzlich anzunehmen. Unberechtigt ist wohl Heberts Infragestellung der Seriosität der genealogischen Arbeiten des Ritters von Hoffmann, insbesondere weil dessen Mitteilungen zu den Eltern und Großeltern Mercys im Wesentlichen mit den davon unabhängigen diesbezüglichen Angaben bei von und zu Hattstein übereinstimmen. Vgl. Hebert, Franz von Mercy (wie Anm. 2), S. 557, 558. Etwas abwegig dagegen scheint die Angabe eines Franz (I.) von Mercy als Name des Vaters des Generalfeldmarschalls – der deswegen gelegentlich als Franz (II.) bezeichnet wird – zu sein. Diese Mitteilung ist wohl erstmals bei Kneschke zu finden und wird u. a. von Neuhaus in der NDB aufgegriffen. Vgl. Ernst Heinrich Kneschke: *Neues allgemeines Adels-Lexicon*. Leipzig 1859–1870, hier Bd. VI (1865), S. 242; Helmut Neuhaus: *Freiherren und Grafen von Mercy (Mercy-Argenteau)*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Bd. 17 (1994), S. 124–128.

- 7 Archives Départementales de la Meuse à Bar-le-Duc, coté 38 J 221. Dem Verfasser liegt diesbezüglich ein Ehevertrag zwischen Pierre Ernest (I.) de Mercy und Anne du Hautoy vom 31. August 1605 vor. Daraus geht hervor, dass deren Ehe bereits am 11. Juli 1595 geschlossen worden ist. Dies steht im Einklang zur Altersangabe Mercys auf dem Ingolstädter Epitaph und zu der allgemein vertretenen Ansicht, dass die älteren Kinder des Pierre Ernest (I.) bereits Ende des 16. Jahrhunderts geboren worden sind. Der Verfasser hat M. le Général Alain Petiot um Hilfe bei der Aufklärung dieses Sachverhalts gebeten. Ein abschließendes Ergebnis zu den gemeinsamen Untersuchungen steht noch aus.
- 8 Petiot, *Les Lorrains et l'Empire* (wie Anm. 6), S. 375–377, mit detaillierten biographischen Angaben zu Heinrich (Henry), Franz (François) und Kaspar (Gaspard) von Mercy.
- 9 Antoine de Mercy soll als Oberst eines Reiterregiments am 2. November 1642 bei Breitenfeld gefallen sein.

konnte: An der Kanzelsäule des Konstanzer Münsters befindet sich ein kleinformatiges Bronzeepitaph mit der liegenden Figur eines verstorbenen Offiziers aus dem Dreißigjährigen Krieg. Die lateinische Inschrift des Epitaphs weist den Verstorbenen als Hauptmann Ludwig von Mercy aus, der zusammen mit seinem älteren Bruder Franz 1633 die Verteidigung der Stadt Konstanz gegen die Schweden geleitet hatte und beim letzten Sturmangriff Gustaf Horns am 30. September 1633 tödlich verwundet worden war. Ein Hilfsschreiben an die Erzherzogin Claudia de' Medici in Innsbruck teilt hierzu mit: „In diesen Stürmen Ist herr hauptman Mersi übel geschediget und man seins todts besorget.“¹⁰ Ludwig von Mercy erlag seinen lebensgefährlichen Verletzungen am 6. Oktober 1633; er war nur 19 Jahre alt geworden. Das Bronzeepitaph, das von seinem Bruder Franz in Auftrag gegeben worden war, ist künstlerisch sehr qualitativ, aber außerhalb der Bodenseestadt kaum bekannt. Der angeblich jüngste Bruder hatte den Namen des Vaters erhalten. Von Pierre Ernest (II.) de Mercy (am 16. Dezember 1617 in Longwy getauft), Abbé d'Acéy, wissen wir, dass er politisch sehr aktiv war, allerdings war es dem Verfasser leider bislang nicht möglich, diese Persönlichkeit biographisch hinreichend genau zu erfassen.¹¹

Die militärische Karriere des Franz von Mercy ist weitestgehend bekannt. Daher soll im Rahmen dieser Anmerkungen hierauf nicht weiter eingegangen werden. Die Umstände seines Todes in der Schlacht bei Alerheim und um die Aufstellung des Gedenksteins mit der Inschrift *Sta Viator Heroem calcas* sind bereits vielfach von verschiedenen Autoren erörtert worden, so dass dies hier unterbleiben kann.¹²

Eine wesentliche Herausforderung für die Erforschung der Persönlichkeit des Freiherrn von Mercy stellt jedoch zweifellos die Auseinandersetzung mit seiner durchweg außerordentlich vorteilhaften Charak-

10 Martin Burkhardt, Wolfgang Dobras, Wolfgang Zimmermann: *Konstanz in der frühen Neuzeit – Reformation, Verlust der Reichsfreiheit, Österreichische Zeit*. Konstanz 1991, S. 230–231.

11 Auf die Taufeinträge von Errard und Pierre Ernest (II.) de Mercy aus dem Jahr 1617 wurde der Verfasser freundlicherweise durch M. le Général Petiot hingewiesen. Ferner verweist M. le Général Petiot darauf, dass Pierre Ernest (II.) möglicherweise bereits am 24. März 1613 geboren worden ist. Auf diesen vielleicht jüngsten Bruder des Feldmarschalls Franz von Mercy wird der Verfasser in seinen Anmerkungen zu einem zeitgenössischen graphischen Porträt des Feldmarschalls nochmals Bezug nehmen.

12 Die bei Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 158, angegebene Übersetzung ist wohl etwas zu frei, denn *calcare* bedeutet „auf etwas herumtreten, herumtrampeln“.

terzeichnung dar, der wir ja auch bei Grimmelshausen begegnen. Man mag sich fragen, welche persönlichen Eigenschaften der wohl in der Tat etwas cholerische und jähzornige Mercy besessen haben muss, die zu dieser Wertschätzung durch seine Zeitgenossen führte und die bis heute nachhallt. Hängt diese Wertschätzung vornehmlich mit seinen hervorragenden militärischen Qualitäten zusammen, die ihm sogar den Respekt seiner überaus selbstverliebten oder für ihre zynische Menschenverachtung berüchtigten Gegner Turenne und Enghien – des nachmaligen „Grand Condé“ – einbrachten, oder war da etwa noch mehr? Hob dieser General sich tatsächlich so ungemein angenehm von seinen beutegierigen oder Wein, Weib und Gesang nur allzu bereitwillig ergebenden Kollegen der militärischen Führungselite – für die in der einschlägigen Literatur nicht zu Unrecht bis heute die Namen Aldringen und Gallas als besonders negative Beispiele genannt werden – ab? Es scheint so, als bedurfte man angesichts der allgemeinen Verwüstung der deutschen Lande nach einem Vierteljahrhundert ununterbrochener Kriegshandlungen eines idealen „teutschen Helden“, den man in dem genialen lothringischen Taktiker gefunden zu haben glaubte. Wie dem auch immer sei, irgendwie scheint die Gestalt des Franz von Mercy zur Mythenbildung geeignet gewesen zu sein – ein „Mythos Mercy“, vergleichbar dem „Mythos Rommel“ während und besonders nach dem Zweiten Weltkrieg, dessen Verbreitung weder Zeit, Ort noch persönliche Gesinnung Grenzen zu setzen vermochten. Die Ehrerbietung, mit der Grimmelshausen vom Feldmarschall Mercy berichtet, ist keineswegs ein Phänomen, das erst verklärend im Abstand von etwa zwei Jahrzehnten nach Ende des großen Krieges einsetzt, sondern es ist bereits unmittelbar nach Mercys Tod nachzuweisen. Nach Kenntnislage des Verfassers wurde in diesem Zusammenhang bislang noch nirgendwo auf das Hirtengedicht *Was unser Muht vermocht, weiß alle Welt zu melden* von Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) auf die Helden seiner Zeit hingewiesen, das – 1645 erschienen – schon alle jene tugendhaften Charaktereigenschaften aufzählt, die Mercy bis heute zugeschrieben werden.¹³

Frantz Mercy.

Dem Spielen war ich gram/ und geiler Metzen Schaar/
 Dem Saufen spinnefeind. In teuren Tugendschätzen
 Vnd hoher Dapferkeit sucht ich nur mein Ergetzen.
 Ich fiel/ die Tugend lebt/ der Leib ruht auf der Baar.
 A. 1645.

13 Sigmund von Birken, Georg Philipp Harsdörffer, Johann Klaj: *Fortsetzung der Pegnitz-Schäferrey*. Nürnberg 1645.

Berücksichtigen wir zudem, dass Harsdörffer unter dem Namen „der Spielende“ nicht nur wie Mercy im Jahr 1642 von Fürst Ludwig I. von Anhalt-Köthen in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen wurde, sondern dass dies wohl auch bei derselben Gelegenheit – Mercy wurde mit der Nummer 364, Harsdörffer mit der Nummer 368 integriert – geschehen ist, so neigt man dazu, Harsdörffers Zeilen eine besondere Authentizität zuzubilligen, da ein persönlicher Eindruck des Dichters aus eigener Anschauung zugrunde gelegen haben könnte.

Ergänzende Anmerkungen zu Abschnitt 2 – Der Mercy'sche Hof in Gengenbach

Als außerordentlich wertvoll für die Rekonstruktion der sich bislang weitgehend im historischen Dunkel befindenden Biographie des Franz von Mercy in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erweisen sich die Mitteilungen von Martin Ruch über den Erwerb des „repräsentativen steinernen Gebäudes an der Stadtmauer“ und Mercys weitere Aktivitäten in Gengenbach. Diese Mitteilungen stützen sich weitgehend auf eine gründliche Sichtung der Ratsprotokolle im Gengenbacher Stadtarchiv.¹⁴ Wie Ruch zu berichten weiß, ist Mercy am 13. Februar 1625 beim Kauf von Haus und Hof, eben des Anwesens, das später den Namen Mercy'scher Hof tragen wird, bereits Hauptmann im Regiment des Wallensteinschen Obristen und Johanniter-Ritters Hannibal von Schauenburg (1582–1634) und Kammerherr des Erzherzogs Leopold V. von Österreich. Wie die Ratsprotokolle eindrucksvoll belegen, hat sich Mercy zwischen 1625 und 1628 wohl des Öfteren in Gengenbach aufgehalten und sich um den neu erworbenen Besitz gekümmert. Offenbar muss das Kriegsgeschehen Mercy hierzu genügend Zeit gelassen haben, obwohl im Nordosten des Reichs um diese Zeit immer noch der Krieg gegen Dänemark tobt. Im Mai 1628 – also just zu der Zeit, in der in Gengenbach die Taufe jenes jüdischen Soldaten aus Mähren (*Moravia*) stattfindet, bei der Mercys erste Gemahlin Anna Margaretha Bonn von Wachenheim als Patin genannt wird¹⁵ – reiste Hauptmann Mercy von Württemberg nach Holstein zu seinem General-

14 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 164–166.

15 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 169.

wachtmeister Hannibal von Schauenburg, in dessen Regiment er kurz darauf die Stelle eines Obristwachtmeisters und später eines Obristlieutenants übernommen zu haben scheint. Er hinterließ damals in Tobias Hübners (Mitglied Nr. 25 der Fruchtbringenden Gesellschaft) Haus in Dessau eine Nachricht vom Anmarsch von dessen Bruder Christian Hübner (Mitglied Nr. 165 der Fruchtbringenden Gesellschaft), der in kaiserlichen Diensten stand.¹⁶ Offenbar hatte Mercy bei seinem Obristen Hannibal von Schauenburg eine besondere Vertrauensstellung inne, die kurze Zeit darauf durch seine Heirat mit der Nichte des Schauenburgers – dieser war als Johanniter-Ritter der Ehelosigkeit verpflichtet und die Nichte deshalb eine seiner nächsten Anverwandten – bestärkt wurde. Diese Hochzeit am 1. Juli 1630 in Gengenbach ist eine letzte friedliche Festlichkeit, bevor mit dem Kriegseintritt Schwedens die verheerendste Phase des großen Krieges beginnt, in deren Verlauf auch der Südwesten des Reichs von den damit einhergehenden Zerstörungen und Brandschatzungen nicht mehr verschont bleibt.

Über die spätere Anwesenheit der Familie von Mercy – der dritten Ehefrau des Feldmarschalls und seiner Kinder – in Gengenbach wusste bereits vor einigen Jahrzehnten die Heimatforscherin Margot Limmer zu berichten.¹⁷ Leider standen ihr die nunmehr von Martin Ruch genutzten Dokumente nicht zur Verfügung, und sie war deswegen oft auf nicht belegte Mitteilungen und intuitive Mutmaßungen angewiesen. Insbesondere war sie lange Zeit von der „fixen Idee“ beseelt, dass es sich bei der „Gengenbacher Frau von Mercy“ um die Schauenburger Gemahlin des Feldmarschalls und nicht um Maria Magdalena von Flachsland gehandelt haben soll, insbesondere, weil eine detaillierte Auskunft zum Todeszeitpunkt der Anna Margaretha von Schauenburg

16 Klaus Conermann: *Die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft 1617–1650. 527 Biographien*. Weinheim, Deerfield Beach 1985, S. 421–423. Conermanns Angaben zur Reise Mercys nach Holstein ergänzen die Mitteilungen Ruchs perfekt. So vermerkt das Gengenbacher Ratsprotokoll vom 2. August 1629, dass Mercy zu diesem Zeitpunkt schon den Rang eines Obristlieutenants innehat. Vgl. Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 165. Bemerkenswert an Conermanns Mitteilung ist ferner, dass Mercy bereits 1628 einen wohl freundschaftlichen Kontakt zu einflussreichen Mitgliedern der Fruchtbringenden Gesellschaft unterhält.

17 Margot Limmer: Wer war die Gengenbacher Frau von Mercy? In: *Die Ortenau* 69 (1989), S. 341–344. Der Verfasser stand 1999 über längere Zeit in telefonischem und schriftlichem Kontakt zu Frau Limmer und erinnert sich gern an deren freundschaftliche Hilfsbereitschaft und ihr Interesse an seinen Forschungen zur Familie von Mercy.

nicht vorlag. Bei aller Fehlerhaftigkeit, die den Arbeiten Limmers anhaften mag, sollte aber gewürdigt werden, dass sie sich verdienstvoll um das Andenken des Freiherrn von Mercy in Gengenbach bemüht hat.

Ergänzungen und Korrekturen zu Abschnitt 3 – Verwandschaftliches Umfeld

Keineswegs verhält es sich so, wie Ruch irrigerweise aufgrund der Darstellung Heberts glauben muss, dass Hebert die erste Ehe des Franz von Mercy mit Anna Margaretha Bonn von Wachenheim durch einen „Fund im Bayerischen Hauptstaatsarchiv bestätigen kann“.¹⁸ Vielmehr hat bereits der Ingolstädter Rechtsrat und Gründer des dortigen Historischen Vereins Franz Xaver Ostermair (1830–1905) den Namen der ersten Ehegattin des Freiherrn von Mercy als *Anna Margaretha von Wackenheim* überliefert, bedauerlicherweise ohne weitere Quellenangabe.¹⁹ Der Verfasser hat in den Jahren 2001 und 2002 über mehrere Monate hinweg eine schriftliche und telefonische Korrespondenz mit Günther Hebert zu Franz von Mercy unterhalten und diesen u. a. auf die Problematik hingewiesen, dass sich zwar die beiden Eheschließungen Mercys mit Anna Margaretha von Schauenburg (Gengenbach, 1. Juli 1630) und mit Maria Magdalena von Flachsland[en] (Flaxlanden) (Breisach, 22. März 1638) anhand von Originaldokumenten nachweisen lassen, jedoch nicht die mit einer Frau von Wachenheim.²⁰ Aufgrund der Übereinstimmung der Vornamen der ersten und der zweiten Ehe-

18 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 169.

19 Ostermairs diesbezügliche Angabe findet sich im *Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt*, X. Heft (1885), S. 168. Der Verfasser verdankt dieses Detail einer freundlichen Mitteilung von Herrn Archivoberamtsrat Edmund J. Hausfelder (Stadtmuseum Ingolstadt) aus dem Jahr 1999.

20 Die dritte Ehe mit Maria Magdalena von Flachsland[en] (Flaxlanden) ist Mercy am Vorabend der Belagerung Breisachs durch die Schweden unter Bernhard von Weimar eingegangen. Vgl. Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 170. Neben dem von Martin Ruch bereits explizit angesprochenen Isaac Volmar fungierte als Trauzeuge der durch die tapfere, wenngleich letzten Endes erfolglose Verteidigung der Stadt Breisach berühmt gewordene Hans Heinrich Reichsfreiherr von Reinach (1589–1645). Vgl. Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 171. Die Familien von Reinach und von Mercy sind auch später eng verbunden, wie die Immatrikulationseinträge der Söhne in Ingolstadt 1647 belegen.

frau war beim damaligen Kenntnisstand selbstverständlich auch die Frage zu erörtern, ob es sich eventuell um eine einzige Person handeln könnte. Was allerdings für die Existenz einer Anna Margaretha Bonn von Wachenheim als erster Ehefrau sprach, war die in der Grimmelshausen-Forschung seit Gustav Könnecke beständig wiederholte Angabe, dass Grimmelshausens Brotherr Johann Burkhard von Elter (1649†) der Schwager Mercys gewesen sein soll. Wie hinreichend belegt ist, lautete der Name von Elters Gattin ja Anna Amalia Bonn von Wachenheim (*1615; †19. März 1649). Sie war die Erbtöchter des Georg (Jörg) Orth (Ortlob) Bonn von Wachenheim, mit dem diese rheinische Familie 1638 im Mannesstamm ausgestorben war.²¹ In diesem Zusammenhang ist Heberts Fazit, dass Mercy als Universalerbe seiner ersten Ehefrau zu Wohlstand gelangt sein könnte, eine bislang hypothetische und nirgendwo belegte Vermutung, die in einer seriösen wissenschaftlichen Arbeit nichts zu suchen hat.²²

Nachdem Martin Ruch nunmehr mit dem Verweis auf den Eintrag aus dem Gengenbacher Taufbuch der zweifelsfreie Nachweis für die Existenz einer ersten Ehefrau Mercys mit dem Geburtsnamen Anna Margaretha Bonn von Wachenheim gelungen ist, liegt die vermutlich korrekte Schlussfolgerung nahe, dass seine erste Frau die Schwester von Elters Frau gewesen ist.²³ Leider erweist sich diese Schlussfolgerung aber als etwas übereilt, da der strenge Nachweis, dass Anna Margaretha neben Anna Amalia, der Gattin Elters, und Anna Walpurgis (Walburg[is]) (†1643), der Ehefrau des jüngeren Hans Reinhard von Schauenburg (†12. Dezember 1664), eine weitere, wohl ältere Tochter des zuvor genannten Georg Orth Bonn von Wachenheim, „des letzten des Geschlechts“, ist, noch erbracht werden muss. Aus den einschlägigen Stammtafeln der Familie Bonn von Wachenheim bei von Humbracht und von und zu Hattstein erfahren wir, dass Georg Orth zweimal verheiratet gewesen ist: die erste Ehe war er am 17. Februar 1597 mit Anna Margaretha [sic!] von Rosenbach, Tochter des Dieter von Rosen-

21 Johann Maximilian von Humbracht: *Die höchste Zierde TeutschLandes und Vortrefflichkeit des Teutschen Adels/ Vorgestellet in der Reichs-Freyen Rheinischen Ritterschaft*. Frankfurt a. M. 1707, Tafel 264, Bonn von Wachenheim. Von und zu Hattstein, *Teutscher Reichs-Adel* (wie Anm. 6), Bd. I, S. 26, Stammtafel Bonn von Wachenheim; Kneschke, *Adels-Lexicon* (wie Anm. 6), Bd. I (1859), S. 558; Detlev Schwennicke: *Europäische Stammtafeln*. Bd. VII: *Familien des Alten Lotharingen II*. Marburg 1979, Tafel 52, Die Herren von Elter (Autel) II.

22 Hebert, Franz von Mercy (wie Anm. 2), S. 562–563.

23 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 168.

bach und der Walburg [sic!] von Cartzbach, eingegangen; das Datum der zweiten Eheschließung mit Sophie Catharina von Flersheim, Tochter des Friedrich von Flersheim und der Anna von Weingarten, wird leider nicht mitgeteilt. Als Nachkommen werden lediglich die Töchter Anna Amalia und Anna Walpurgis angegeben, eine Tochter mit Namen Anna Margaretha wird bedauerlicherweise nicht genannt. Bemerkenswert an der Tafel bei von Humbracht ist ferner, dass dort Anna Walpurgis explizit als Tochter aus der ersten Ehe Georg Orths bezeichnet wird. Welcher Ehe Anna Amalia entstammt, ist von Humbrachts Stammtafel nicht zu entnehmen, von und zu Hattstein gibt die erste Ehe an.²⁴

In Bezug auf die zweite Ehefrau Anna Margaretha von Schauenburg – die Nichte von Mercys unmittelbarem Vorgesetzten Hannibal von Schauenburg – möchte der Verfasser zunächst wiederum auf die Forschungen von Margot Limmer aus Gengenbach hinweisen. Auch wenn die Arbeiten Limmers schon einige Jahrzehnte zurückliegen und heute in zahlreichen Punkten als überholt bzw. widerlegt betrachtet werden müssen, so enthalten sie doch zahlreiche wertvolle Hinweise und Anregungen für die weitere Erforschung der Mercy'schen Familiengeschichte. Soweit der Verfasser informiert ist, geht die Indikation, das Geburtsdatum der Anna Margaretha von Schauenburg um 1612 anzunehmen, auf Limmer zurück.²⁵ Während das Jahr 1636 als Todesjahr der Anna Margaretha von Schauenburg in der deutschen Literatur zur Familie von Mercy umstritten zu sein scheint, warten französische Beiträge und Forscher hierzu mit außerordentlich exakten Angaben auf.²⁶

24 Sollte sich bestätigen lassen, dass Anna Margaretha Bonn von Wachenheim die Schwester der Anna Amalia, also der Gattin des Johann Burkhard von Elter, ist, so ist Elter im strengen Sinne ein posthumer Schwippschwager Mercys gewesen, da er Anna Amalia erst am 1. März 1636 geheiratet hat, also zu einem Zeitpunkt, als Anna Margaretha bereits seit mehr als sechs Jahren verstorben war. Vgl. Schwennicke, *Europäische Stammtafeln* (wie Anm. 21), Bd. VII, Tafel 52. Die von Ruch unter Berufung auf Könecke angeführte Selbstbezeichnung Elters als „Vetter Mercys“ macht keine konkrete Aussage über das tatsächliche Verwandtschaftsverhältnis, sondern entspricht den Gepflogenheiten des Adels in jener Zeit. Vgl. Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 168, 171.

25 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 170; Limmer, Gengenbacher Frau von Mercy (wie Anm. 17), S. 341, sowie Korrespondenz (1999) des Verfassers mit Limmer.

26 Die nachstehende Information verdankt der Verfasser einer freundlichen Mitteilung von M. le Général Alain Petiot. Angesichts dieser präzisen Angaben erscheint eine Überprüfung des Sachverhalts vor Ort in Besançon angebracht zu sein.

Anne-Marguerite de Schauenbourg fut inhumée dans la chapelle de l'Hôpital du Saint-Esprit où se trouve l'épithaphe: "Ci-gît très illustre et honorée Dame Anne-Marie de Schauenbourg, femme de très illustre et très honoré Seigneur François, Baron de Mercy, colonel d'infanterie et général de bataille de Sa Majesté Impériale laquelle mourut à Besançon le 23 octobre 1636.

Nicht zutreffend ist Ruchs Mitteilung, dass Peter Ernst (Pierre Ernest) (III.) (c. 1641–1686) das einzige Kind aus Mercys dritter Ehe mit Maria Magdalena von Flachsland gewesen sein soll.²⁷ Vielmehr war die letzte Ehe Mercys besonders fruchtbar. Franz Xaver Ostermair hat nicht nur die Namen der Mercy'schen Ehefrauen als Anna Margaretha (Bonn) von Wachenheim und Maria Magdalena von Flachsland überliefert, sondern auch zu den Kindern Mercys einige Angaben beigesteuert und diese den jeweiligen Ehen zuzuordnen versucht, aus denen sie hervorgingen. Nicht vollständig gesichert ist, aus welcher Ehe der älteste Sohn stammt, jener Maximilian Leopold, der seinem Vater als Chef von dessen Regiment zu Fuß nachfolgte, faktisch aufgrund seines noch jugendlichen Alters jedoch vorerst durch Johann Burkhard von Elter vertreten wurde, wie es auch Ruchs Beitrag bestätigt, ohne dass dort auf den Namen des Sohnes eingegangen wird.²⁸ Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist die Tochter Claudia Franziska (1631–1708), die am 14. November 1649 in München den Grafen Bonaventura Fugger heiratete und dadurch zur Ahnfrau der Fugger zu Kirchheim wurde, ein Kind aus der zweiten Ehe Mercys mit der Schauenburgerin. Ob die Tochter mit Namen Anna Franziska Eva Ursula, auf deren Nachkommenschaft unten noch näher eingegangen werden soll, ebenfalls ein Kind aus der zweiten Ehe ist – wie dies Limmer vermutete – oder erst der dritten Ehe – wie es Ostermair behauptet – zuzuweisen ist, konnte der Verfasser bislang nicht klären.²⁹ Als weitere Kinder – aufgrund der Reihung und der

27 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 170.

28 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 171. Ostermair bezeichnet Max Leopold zwar als Sohn Mercys aus erster Ehe, es sprechen aber auch einige Indizien dafür, dass Max Leopold ein Kind aus der dritten Ehe mit Maria Magdalena von Flachsland ist.

29 Limmer, Gengenbacher Frau von Mercy (wie Anm. 17), S. 341–342. Die Stammtafeln der Fugger nennen ausnahmslos Anna Margaretha von Schauenbourg als Mutter von Claudia Franziska. Vorsorglich soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass in der älteren Fugger-Genealogie als Geburtsjahr der Claudia Franziska stets das Jahr 1621 angenommen wurde. Auch Ostermair, der allerdings von der Schauenburger Ehefrau keine Kenntnis hatte, ist der Meinung, dass Claudia Franziska als Kind der ersten Ehe anzusehen ist. Aufgrund des nunmehr einwandfreien

Geburtsdaten fraglos aus der dritten Ehe – nennt Ostermair den Sohn Peter Ernst, ein bereits am 6. April 1643 mit 14 Wochen verstorbenes Töchterchen namens Anna Walburga, den am 7. Mai 1647 im Alter von drei Jahren verstorbenen Sohn Hans Heinrich und schließlich Maria Franziska Katharina und Ferdinand Franz Heinrich Anselm Philipp, der am 31. August 1645 – also knapp einen Monat nach dem Schlachtentod des Vaters bei Alerheim – in der Kirche St. Moritz in Ingolstadt getauft worden ist.³⁰ Diese Angaben bei Ostermair lassen sich auch anhand weiterer Quellen im Wesentlichen belegen. So listet die Matrikel der Universität Ingolstadt für den 23. September 1647 gegen die Gebühr von 9 fl. die Immatrikulation der folgenden vier Studenten auf:³¹

Maximilianus Leopoldus liber baro de Merzy Obrister zu Fueß,
 Petrus Ernestus liber baro de Merzy Obrister zu Fueß
 fratres et filii generalis de Merzy, etc.

Franciscus Wilhelmus à Reinach,
 Joannes Henricus Ludouicus à Reinach
 fratres simul dederunt etc.

Zweifelsfrei werden durch diesen Immatrikulationseintrag Max Leopold und Peter Ernst von Mercy als Brüder und zudem als Söhne des Generalfeldmarschalls ausgewiesen. Bemerkenswert ist ferner, dass die beiden Jugendlichen – Peter Ernst ist erst ein Knabe von etwa sechs Jahren – bereits ausdrücklich als Obristen – nämlich des Regiments zu Fuß, dessen Chef ihr verstorbener Vater gewesen war, – bezeichnet werden.

Ob es sich tatsächlich so verhielt, dass Elter es eigennützig auf das Regiment Mercys abgesehen hatte, wie es bei Ruch den Eindruck macht, müsste eigentlich noch detaillierter untersucht werden.³² Sicherlich gab es nach dem Tod des Feldmarschalls erklärte Absichten seitens seiner Obristen, ihn zu beerben, nicht zuletzt aufgrund der zu erwartenden

Nachweises der ersten Ehe Mercys durch Ruch sollte in Anbetracht dieser Sachlage hierzu vielleicht nochmals urkundlich nachgeforscht werden.

- 30 Auf die Bitte des Verfassers hin hat Herr Archivoberamtsrat Hausfelder die Sterbeeinträge der Kinder Anna Walburga bzw. Hans Heinrich anhand der Sterbematrikeln der Ingolstädter Pfarreien zur Schönen Unserer Lieben Frau und St. Moritz sowie die Taufe von Ferdinand Franz anhand der Taufmatrikel von St. Moritz überprüft, die gleichzeitige Taufe von Ferdinand Franzens angeblichem Zwillingsschwesterchen Maria Franziska Katharina ließ sich leider nicht bestätigen.
- 31 Götz Frhr. von Pölnitz: *Die Matrikel der Ludwigs-Maximilians-Universität Ingolstadt – Landshut – München*. Bd. 2. 1600–1700. München 1939, Sp. 711–712.
- 32 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 171.

den Ranzionen bei der Auslösung von hochgestellten Gefangenen wie des Comte de Gramont. Meist wurden solche Interessen jedoch etwas verhohlen zum Ausdruck gebracht: Nach Lahrkamp bat Reuschenberg, Mercys erledigtes Regiment dem Schwager des Johann von Werth zu übertragen, doch Kurfürst Maximilian hatte bereits angeordnet, dass Mercys Witwe es für ihren kleinen Sohn behalten dürfte. Kommandant wurde Mercys Schwager, der Obristlieutenant Johann Burkhard von Elter; die Witwe erhielt die Ranzion des gefangenen Gramont.³³ Diese Darstellung lässt Elter eher als Interessenvertreter von Mercys Familie erscheinen. Ob Max Leopold in den Jahren ab 1648 auch schon faktisch als Chef des Regiments seines Vaters fungiert hat, bedarf noch eingehender Untersuchung. Jedenfalls wurde das Regiment 1649 aufgelöst.

Als Beleg dafür, dass die Familie von Mercy sich noch 1653 in Ingolstadt aufgehalten haben muss, mag schließlich ein weiterer Immatrikulationseintrag dienen. Gegen die Gebühr von 3 fl. ist für den 20. Oktober 1653 die Einschreibung von zwei Knaben in der Ingolstädter Matrikel nachzulesen:³⁴

Ferdinandus Franciscus Anselmus Philippus liber baro de Mercy minorennis
Ingolstadiensis,

Joannes Ferdinandus Merz a Merzfelden Ratisbonensis.

Nach 1653 jedoch lässt sich die Familie von Mercy in Ingolstadt nicht mehr nachweisen. In dieser Zeit scheint die Übersiedlung der Familie in die badische Heimat stattgefunden zu haben, denn für den 24. Oktober 1654 vermerkt die Matrikel der Universität Freiburg i. Br. den folgenden Eintrag:³⁵

Maximilianus Leopoldus l[iber] b[aro] de Mercy etc. poeseos stud.

Ferdinandus Franciscus Henricus Anselmus Philippus b. de Mercy etc. iunior.

Bemerkenswert ist an dieser Einschreibung, dass Max Leopold offenbar nicht mehr als Obrist eines Infanterieregiments genannt wird, sondern

33 Helmut Lahrkamp: *Jan von Werth – Sein Leben nach archivalischen Quellenzeugnissen*. 2., erw. Aufl. Köln 1988 (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins 24), S. 160, Fußnote 76.

34 Von Pölnitz, *Matrikel der Universität Ingolstadt* (wie Anm. 31), Sp. 778.

35 Hermann Mayer: *Die Matrikel der Universität Freiburg i. Br. von 1460–1656*. Bd. 1. Freiburg i. Br. 1907, S. 934.

sich dem Studentenleben widmet. Erstaunlich ist weiterhin, dass ein Immatrikulationseintrag von Peter Ernst fehlt. Studierte er andernorts, oder widmete er sich bereits kriegerischen Dingen?

Während der in militärischer Hinsicht so ruhmreiche Werdegang des Peter Ernst (III.), der bei der Rückeroberung der Stadt Ofen in den Türkenkriegen tödlich verwundet und dem für seine herausragende Tüchtigkeit noch wenige Tage vor seinem Tod am 10. Oktober 1686 vom Kaiser der Grafenstand für sich und seine Nachkommen verliehen wurde, weithin bekannt ist, verliefen die Karrieren der beiden anderen Söhne weniger spektakulär: Max Leopold wird 1678 als kaiserlicher Generalfeldwachtmeister genannt, Ferdinand Franz brachte es – in bayerischen Diensten – zum Kommandanten der Festung seiner Geburtsstadt Ingolstadt, nahm am 12. September 1683 als Obrist seines Regiments zu Fuß an der Entsatzschlacht vor Wien teil und starb nur wenig später an den gesundheitlichen Folgen dieses Feldzuges. Peter Ernsts Sohn, der berühmte kaiserliche Feldmarschall und Kolonisateur des Banats Claudius Florimund Graf von Mercy (1666–1734), gilt nach herkömmlicher Lesart als letzter Vertreter der Familie. Sein Erbe traten, da Claudius Florimund ehe- und kinderlos geblieben war, durch Adoption die Grafen von Argenteau an.

Die Tochter Anna Franziska (†Januar 1707) schließlich heiratete den badischen Freiherrn Johann Erhard Maria von Falkenstein. Unter ihren Söhnen sind der kaiserliche General Franz Marquard Leopold von Falkenstein (†1717) und Eusebius Anton Adalbert Freiherr von Falkenstein (1671–1739), der als Bischof von Csanád im Banat einen beachtlichen Anteil am Kolonisationswerk seines Cousins Claudius Florimund von Mercy hatte, besonders hervorzuheben. Zu den weiteren nennenswerten Nachfahren der Anna Franziska von Mercy zählen der Diplomat und Außenminister des Kaiserreichs Adolf Marschall von Bieberstein (1842–1912) und der Rittmeister Leopold von Seldeneck (1825–1907), der im amerikanischen Bürgerkrieg kämpfte.³⁶

36 Alle in diesem Abschnitt genannten Ergebnisse beruhen auf den genealogischen Forschungen des Verfassers zur Familie der Freiherren und Grafen von Mercy. Sie sind bislang unveröffentlicht. Für die freundliche Überprüfung der Mitteilungen zu den Kindern Mercys dankt der Verfasser Herrn Archivoberamtsrat Hausfelder recht herzlich.

Anmerkungen zu den Abbildungen

In diesem und im nächsten Abschnitt soll vorwiegend der Frage nach der Authentizität einiger Bildnisse, die vom Freiherrn von Mercy erhalten geblieben sind, nachgegangen werden. Hierzu diskutiert der Verfasser sowohl die bei Ruch reproduzierten bildlichen Darstellungen als auch drei weitere Bildnisse des Feldmarschalls, die einen Anspruch auf Authentizität erheben dürfen und dem Verfasser in diesem Zusammenhang erwähnenswert erscheinen.³⁷

ABBILDUNG 1. Die bei Gaede reproduzierte Porträtzeichnung des Franz von Mercy aus dem Nachlass des bayerischen Königs Ludwig I. geht in der Tat auf ein Originalgemälde aus dem 17. Jahrhundert zurück.³⁸ Bei dem Original handelt es sich um ein Hüftstück, welches Mercy in voller Rüstung mit einer die Brust umwindenden Schärpe und einer üppigen Spitzenkrawatte zeigt, so wie dies auch auf der vorliegenden Zeichnung, die eine detailgetreue Kopie des Brustausschnitts von besagtem Ölgemälde darstellt, zu sehen ist. In der linken Bildhälfte des Originals befindet sich in Höhe des Kopfes eine elfzeilige Bildinschrift über dem Familienwappen mit der Freiherrenkrone. Eine fotografische Reproduktion des Ölgemäldes liefert Poswick.³⁹ Bedauerlicherweise konnte der Verfasser nicht herausfinden, ob das Original heute noch existiert bzw. wo es aufbewahrt wird. Hinsichtlich der Porträtzeichnung aus dem Königlich Bayerischen Kupferstichkabinett wurde dem Verfasser auf Anfrage seitens der Staatlichen Graphischen Sammlung in München mitgeteilt, dass die Zeichnung verschollen sei. Man vermutet einen Kriegsverlust.

In Bezug auf die Authentizität des bei Poswick wiedergegebenen Ölgemäldes ist anzumerken, dass es sich höchstwahrscheinlich um ein posthumes Bildnis der Franz Freiherrn von Mercy handelt und wohl

37 Ruch, Grimmelshausens „tapferer General“ (wie Anm. 1), S. 172–173, S. 177. Der Verfasser übernimmt bei seinen Ausführungen die Nummerierung der Abbildungen in Ruchs Beitrag. Um Irritationen zu vermeiden, nummeriert der Verfasser die von ihm selbst eingeführten Abbildungen mit lateinischen Buchstaben.

38 Hans Gaede: *Der Feldzug um Freiburg 1644. Eine kriegsgeschichtliche Studie*. Freiburg i. Br. 1910, S. 4.

39 Eugène Poswick: *Histoire de la Seigneurie Libre et Impériale d'Argenteau et la Maison de ce nom aujourd'hui Mercy-Argenteau*. Bruxelles 1905, Bildtafel zwischen S. 150–151.

gegen 1670 entstanden ist. Ein Indiz für diese Einschätzung ist die immense Spitzenkrawatte, die der Feldherr auf dem Gemälde trägt und die für die Zeit vor 1650 vollkommen untypisch ist. Kostümhistorisch sind derartige gebundene Spitzenkrawatten, die den bis dahin üblichen Spitzenkragen ablösen, eigentlich erst einige Jahre nach 1650 nachzuweisen. Es stellt sich deshalb die Frage, ob es sich bei dem Gemälde um ein anachronistisches Phantasieporträt handeln könnte. Diese Frage lässt sich glücklicherweise verneinen: Der Verfasser stieß bei seinen Nachforschungen im Jahr 1998 auf ein weiteres Ölporträt des Freiherrn von Mercy, das sich auf Schloss Kirchheim im Besitz der Fürstin Fugger befindet. Dieses Gemälde – ein Brustbildnis – war 1997 bei Renovierungsarbeiten im Schloss aufgefunden worden. Das Kirchheimer Bild zeigt eine vollkommene Übereinstimmung in den Gesichtszügen mit dem Porträt bei Poswick oder der danach gefertigten Zeichnung: ausgeprägte Stirnfalten an der Nasenwurzel, schulterlange, aus der Stirn bereits erheblich zurückgewichene, fuchsrote Haare und dieselbe Kopfhaltung nach halb rechts. Auch hier ist Mercy in Rüstung und mit hellroter Schärpe wiedergegeben, aber er trägt einen der Mode der Zeit entsprechenden gelappten Spitzenkragen. Allerdings ist auch das Kirchheimer Gemälde ein posthumes Porträt, wie aus der lateinischen Bildinschrift im rechten oberen Bildviertel problemlos zu ersehen ist – bei dieser Bildinschrift handelt es sich nämlich um nichts weniger als um eine lateinische Version des deutschen Textes von Mercys Bronzeepitaph in Ingolstadt.⁴⁰ Obgleich beide Ölporträts des Feldmarschalls posthum entstanden sind, sollte ihnen – trotz des im Hinblick auf das Kostüm etwas anachronistischen Charakters des Bildes bei Poswick – ein hohes Maß an authentischer Wiedergabe von Mercys Gesichtszügen zugebilligt werden. Gleiches gilt selbstverständlich auch für die Zeichnung aus dem Nachlass König Ludwigs I.

ABBILDUNG 2. Ein interessantes ikonographisches Phänomen begegnet uns mit diesem ausdrücklich als „Franz Freyherr von Mercy“ bezeichneten Kupferstich aus dem Jahr 1813, den der österreichische Künstler Sebastian Langer (1772–1841) im Rahmen einer Bildnisserie für Reillys Biographien österreichischer Feldherren geschaffen hat. Die Vorlagen von Langers Porträts sind nahezu sämtlich nachweisbar, da der

40 Es ist anzunehmen, dass das Porträt Mercys über seine Tochter Claudia Franziska ins Fuggerschloss nach Kirchheim gelangt ist. Ein Porträt der Claudia Franziska von Mercy befindet sich ebenfalls in den Bildbeständen des Fuggerschlosses.

Künstler die ihm vorgelegten Originale nicht nur penibel kopiert, sondern in zahlreichen Fällen qualitativ sogar noch übertroffen hat. Dennoch ist die Vertrauenswürdigkeit von Langers Bildnissen nicht unproblematisch, da gegenüber den Originalen die Identitäten in einigen Fällen bewusst oder auch unbewusst nach Bedarf abgeändert wurden. Kurzum: Einige seiner Porträts stellen in Wahrheit andere Persönlichkeiten dar als sie vorgeben.

Unglücklicherweise handelt es sich bei dem als „Franz Freyherr von Mercy“ ausgewiesenen Bildnis um einen solchen Fall, denn als originale Vorlage lässt sich das Kupferstichporträt des Heinrich (Henry) Freiherrn von Mercy, also des Bruders unseres Protagonisten, feststellen, welches der Augsburger Kupferstecher Elias Wideman (Wi[e]demann) (1619–1652) im Jahre 1649 publiziert hat.⁴¹ Wie bei Kopien graphischer Porträts üblich, ist Langers Reproduktion des Brustausschnitts von Widemans Stich gegenüber der Vorlage gekontert, also seitenverkehrt. Ansonsten lässt sich eine präzise Übereinstimmung in sämtlichen Details nachprüfen. Da man beim Vergleich von Porträts am besten die Bildnisse selbst sprechen lassen sollte, möchte der Verfasser an dieser Stelle nicht viele Worte verlieren, sondern lediglich Langers unzutreffend als „Franz Freyherr von Mercy“ bezeichneten Stich (Abb. A = Abb. 1) und das ursprüngliche Bildnis des Heinrich von Mercy von der Hand Elias Widemans (Abb. B) gegenüberstellen. Der Leser möge sich dann selbst davon überzeugen, dass die Feststellung des Verfassers korrekt ist.

ABBILDUNG 6. Bei der Gestaltung der Marmorbüsten der Ruhmeshalle wurde ebenso wie bereits zuvor bei den Büsten für die Walhalla ein besonderes Augenmerk auf Authentizität gelegt, d. h., das Aussehen der Büsten sollte den sie darstellenden Persönlichkeiten möglichst nahe kommen. Aus diesem Grund durchstreiften die Agenten des kunst- und geschichtssinnigen bayerischen Königs Ludwig I. halb Europa auf der Suche nach vertrauenswürdigen Originalbildnissen (bzw. was man Mitte des 19. Jahrhunderts dafür hielt), von denen präzise Zeichnungen erstellt wurden, die dann als Vorlagen für die Bildhauer dienten, welche die Büsten zu schaffen hatten. Für die Büste Mercys, die von Ludwig Schaller 1853 angefertigt worden ist, diente hierzu ganz offensichtlich jene später bei Gaede fotografisch reproduzierte, als Abbildung 1 bei

41 Elias Wi[e]deman[n]: *Honori Sacrum*. Kupferstichwerk mit 100 Bildnissen kaiserlicher Heerführer. Wien 1649, Bild Nr. 48.

Ruch wiedergegebene und bereits ausgiebig diskutierte Zeichnung, die ja auch aus dem Nachlass König Ludwigs I. stammt.⁴² Wie der Verfasser bei seinen Betrachtungen zu Abbildung 1 erörtert hat, war es ihm möglich, das der Zeichnung zugrunde liegende Originalgemälde zu ermitteln. Aus diesem Grund können die Zeichnung und die Büste als nach authentischen Originalen entstandene Bildnisse Mercys und deshalb auch selbst als authentisch angenommen werden.

Ein zeitgenössisches Porträt des Franz Freiherrn von Mercy

Ein sehr interessantes, in der biographischen Literatur zu Franz von Mercy merkwürdigerweise jedoch bislang weitgehend unberücksichtigt gebliebenes Originaldokument stellt die 1649 erstmals in Brüssel erschienene und 1666 in München nachgedruckte, etwa 110 Seiten umfassende Trostschrift dar, die dem Abbé Pierre Ernest (II.) de Mercy, also dem vielleicht jüngsten Bruder des Feldmarschalls, gewidmet ist und worin nebeneinander in französischer, lateinischer und deutscher Sprache ein ausführlicher Bericht über die Todesumstände des berühmten Feldherrn wiedergegeben ist. Autor der Schrift ist Abbé Jacques Le Moleur, Kanzler und Siegelbewahrer des Herzogs von Lothringen.⁴³ Im

42 Wie bereits erwähnt, ist die Originalzeichnung in den Beständen der Graphischen Sammlung in München anscheinend nicht mehr vorhanden, so dass leider nicht mehr feststellbar ist, von welchem Künstler die Zeichnung stammt. Es ist aber durchaus nicht abwegig anzunehmen, dass sie ebenfalls auf Ludwig Schaller zurückgeht.

43 Jacques Le Moleur: *CONSOLATION | A MESSIRE | PIERRE ERNESTE | DE MERCY, | PREVOST de l'insigne Eglise Collegiale & Privilegiée | de S. Pierre de Lille, ABBÉ d'Acey & de Justemont, | PRIEVR de Fifves, PROTHONOTAIRE Apostolique | du nombre des Participans, CHEVALIER de l'Ordre | d'Alcantara, CONSEILLER de sa Majesté Imperiale, | & SOMMELIER de Courtine de Son Alteffe l'Archiduc LEOPOLDE: | SOVS LE NOM DE | PHILADELPHIE. | Sur la Mort de Tres.-ill. & Tres-excel. Sr Mefsire | FRANÇOIS DE MERCY, | SON FRERE; | General des Armées Imperiales de la Ligue Catholique, de S.A. Electorale de Baviere; | SOVS LE NOM DE | TIMANDRE. Bruxelles: Jean Mommart 1649 [Nachdruck München: Lukas Straub 1666]. Nach Kenntnis des Verfassers verweist bislang lediglich Conermann, *Mitglieder* (wie Anm. 16), S. 423, auf dieses Dokument. Exemplare von Le Moleurs Trostschrift finden sich in der Staatsbibliothek zu Berlin (Libri in membr. impr. qu. 6; Ausgabe von 1649, mit Frontispiz), in der Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Bibliothek (GWLb) in Hannover (Cm*

Rahmen dieser Darstellung soll aber lediglich auf das Frontispizbildnis Mercys (Abb. C) in dieser Schrift hingewiesen werden, das als ein zeitgenössisches graphisches Porträt von besonderer Authentizität gelten kann.⁴⁴

Wenn man bedenkt, dass selbst ein so renommierter Kenner der Feldherren des Dreißigjährigen Krieges wie Helmut Lahrkamp resignierend einräumt, dass „von Mercy oder Melander etwa seines Wissens überhaupt kein zeitgenössisches Bildnis existiert“, so ist der Nachweis dieses Kupferstichs sehr erfreulich.⁴⁵ Betrachten wir dieses Porträt des in voller Rüstung daniederliegenden, sterbenden Feldmarschalls, der das Haupt nur noch mühsam auf die angewinkelte, auf dem Helm ruhende Rechte stützt, um sich dem Betrachter ein letztes Mal zuzuwenden, umgeben von allerlei Kriegsgerät und allegorischen Gestalten sowie dem zentral angebrachten Mercy'schen Familienwappen, so wird sofort klar, was mit diesem Bildnis beabsichtigt wurde – es ist das passende Epitaph, das Grabmonument eines großen Helden.

377: 36–51; Ausgabe von 1666, mit Frontispiz), in der Herzog August Bibliothek (HAB) in Wolfenbüttel (Db 3047; Ausgabe von 1666, mit Frontispiz, vgl. VD 17 23:318660Y), in der Staats- und Stadtbibliothek in Augsburg (BV 012291720; Ausgabe von 1666, mit Frontispiz) und in der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) in München (4 P. o. gall. 88; Ausgabe von 1666, ohne Frontispiz). Ferner besitzt nach Kenntnis des Verfassers die Bibliothèque Nationale de France (BNF) ein Exemplar der Ausgabe von 1649 mit Frontispiz, und schließlich befindet sich ein weiteres Exemplar der Ausgabe von 1666, ohne Frontispiz, im Besitz des Verfassers.

44 Das besagte Frontispizbildnis kann als Einzelblatt in einigen namhaften Sammlungen nachgewiesen werden. So findet sich eine Ausschnittsabbildung des Exemplars aus dem Westfälischen Landesmuseum in Münster (zuvor im Porträtarchiv von Diepenbroick-Grueter) im Ausstellungskatalog *Simplicius Simplicissimus. Grimmelshausen und seine Zeit*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster in Zusammenarbeit mit dem Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Münster 1976, S. 45, Bild Nr. 90. Ein weiteres Exemplar befindet sich in der BNF, und die Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) ist im Besitz von drei Exemplaren des seltenen Blatts. Allerdings weisen sowohl die BNF als auch die ÖNB diese Exemplare irrtümlicherweise als Porträts des Heinrich (Henry) von Mercy aus.

45 Lahrkamp, *Jan von Werth* (wie Anm. 32), S. 251.

Abbildungen



Abb. A: Franz Freyherr von Mercy.

Unzutreffend bezeichneter Kupferstich von Sebastian Langer (Wien 1813).
Verwendung der fotografischen Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des
Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), Wien.



Abb. B: Heinrich Freiherr von Mercy.

Kupferstich von Elias Wideman aus dem Porträtwerk *Honori Sacrum* (Wien 1649).

Verwendung der fotografischen Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Bildarchivs der ÖNB, Wien.

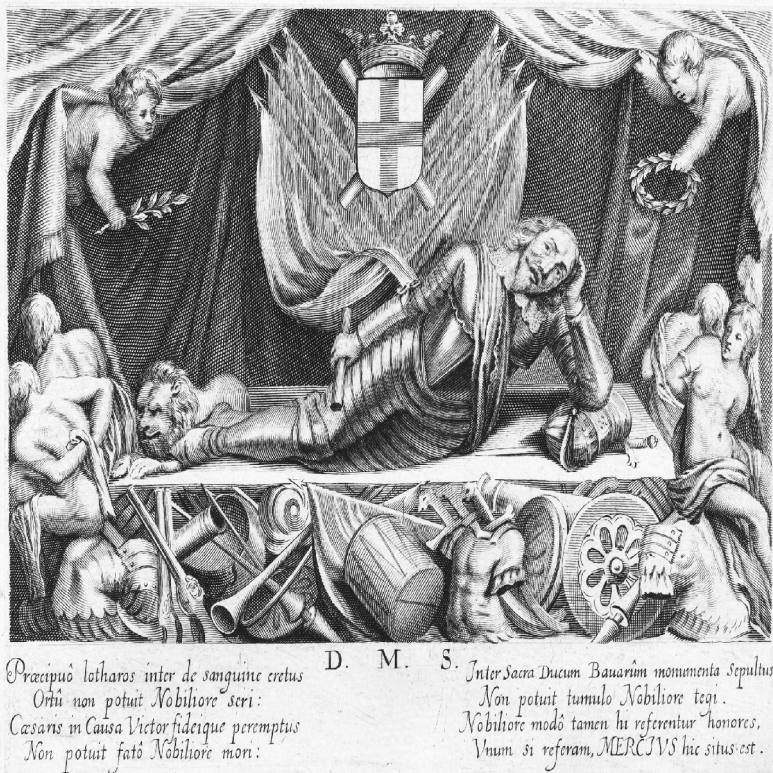


Abb. C: Epitaph des Franz Freiherrn von Mercy.

Frontispizbildnis aus der Trostschrift des Jacques Le Moleur für
Abbé Pierre Ernest (II.) de Mercy (Bruxelles 1649, München 1666).
Verwendung der fotografischen Reproduktion mit freundlicher Genehmigung
des Bildarchivs der ÖNB, Wien.

SIMPLICIANA MINORA

Grimmelshausen-Preis 2009 für Reinhard Jirgl

Die Grimmelshausen-Städte Gelnhausen und Renchen sowie die Bundesländer Hessen und Baden-Württemberg stiften alle zwei Jahre den mit 10000 Euro dotierten Grimmelshausen-Preis. Seit 1993 werden Schriftsteller ausgezeichnet, die durch ein erzählerisches Werk einen bemerkenswerten Beitrag zur künstlerischen Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte geleistet haben. Rund 250 Gäste wohnten am 19. November 2009 in Renchen der Preisverleihung an Reinhard Jirgl für dessen jüngsten Roman *Die Stille* bei. In der Laudatio von Lothar Müller, Redakteur der „Süddeutschen Zeitung“, wurde ausgeführt: „Reinhard Jirgl entwirft in seinem Roman ein Panorama der deutschen Geschichte der letzten hundert Jahre, zu der hundert Bilder eines Familienalbums die Grundlage bilden.“ Jirgls Romane, so Müller, ließen sich unter dem gemeinsamen Titel „Deutschland eine Schauer Geschichte“ zusammenfügen. Durch sein Werk „geistern die Toten der beiden Weltkriege und der Konzentrationslager, hasten die deutschen Vertriebenen, nähern sich DDR-Bürger der stacheldrahtbewehrten Grenze zwischen den deutschen Staaten“. Das alles sei in einer Sprache wiedergegeben, „wie sie kein anderer Gegenwartsautor derzeit schreibt“. Mit seinen Romanen biete Jirgl der Zeitgeschichte und ihren Erzählmustern Paroli. Für den Laudator gehören die finsternen, „menschenschlingenden Monstren zu den chthonischen Tiefenschichten epischen Erzählens“. In der Neuzeit träte ihnen, seit den Zeiten Grimmelshausens, mit dem „der deutsche Roman die neuzeitlichen Kriegs- und Katastrophenlandschaften in den Blick nahm“, der Staat als „ein mächtiger Nachfolger an die Seite“. Vom Wilhelminismus bis in die DDR sei der deutsche Staat „den barocken Monstren ebenbürtig“. Aber auch unser Heimatplanet, die Erde, sei Jirgl „nie nur Schauplatz“, sondern „stets selbst eine Akteurin der Geschichte“.

Die Jury beurteilte den zeitkritischen Roman als „subversives, zutiefst geschichtsskeptisches Buch“. In seiner Dankesrede hob Jirgl, 1953 in Ost-Berlin geboren, hervor: „Ich bezweifle, ob ich dem Anspruch, mit Grimmelshausen verglichen zu werden, gerecht werden kann. Unser gemeinsames Thema ist aber zweifellos der Krieg. Der junge Simplicissimus gab mit der Beerdigung des Einsiedlers die Weisheit und Menschlichkeit an die Erde zurück, die im Krieg keine Überlebenschancen haben.“

Den Grimmelshausen-Förderpreis erhielt Claudia Gabler für ihren Lyrikband *Die kleinen Raubtiere unter ihrem Pelz*. Aus Sicht der Grimmelshausen-Gesellschaft wohl am bedeutendsten war die erstmalige Verleihung des Grimmelshausen-Sonderpreises. Er ging an Reinhard Kaiser für seine im August 2009 erschienene Übertragung des *Simplicissimus Teutsch* aus dem barocken ins heutige Deutsch. Zu hoffen ist, dass damit neue und jüngere Leser Zugang zum Werk Grimmelshausens finden mögen. Mit der Übertragung der *Courasche* wird Kaiser seine literarische Vermittlungsarbeit weiterführen.

Peter Heßelmann (Münster), Martin Ruch (Willstätt)

Fachdidaktischer Wettbewerb der Grimmelshausen-Gesellschaft: Preisverleihung an das Grimmelshausen-Gymnasium Gelnhausen
Laudatio, Gelnhausen, 19. Juni 2009

Sehr geehrter Herr Bell,
sehr geehrter Herr Ciupka,
sehr geehrter Herr Michaelis,
sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Schüler und Schülerinnen,

gemäß ihrer Satzung fördert die Grimmelshausen-Gesellschaft die Verbreitung und das Verständnis der Werke Grimmelshausens. Es ist ein besonderes Anliegen der Grimmelshausen-Gesellschaft, auch jungen Menschen die Schriften des simplicianischen Erzählers nahezubringen. Im Mittelpunkt der Bestrebungen muß folglich nicht nur der universitäre Unterricht stehen, sondern auch der Schulunterricht, der das Interesse der Schülerinnen und Schüler für Barockliteratur, für Grimmelshausen und sein Werk wecken kann.

Vor diesem Hintergrund hat sich die Grimmelshausen-Gesellschaft im vergangenen Jahr entschlossen, zum ersten Mal einen fachdidaktischen Wettbewerb für Lehrerinnen und Lehrer, Lehramtsanwärterinnen und Lehramtsanwärter, für Studierende, Schülerinnen und Schüler aller Schulformen auszuschreiben. Im Rahmen dieses Wettbewerbs unter dem Titel „Grimmelshausen und sein Werk im Unterricht“ waren ins-

besondere fachdidaktische Praxisberichte und produktorientierte Beiträge erwünscht. Der Wettbewerb hat sich zum Ziel gesetzt, die Kenntnis des Werkes des bedeutendsten deutschen Barockerzählers vor allem im gelebten Alltag von Schule, aber auch in Studienseminar und Hochschule zu befördern und zu stärken. Teilnehmen konnten somit Schulklassen, Lehrende und in der Ausbildung befindliche Lehrende aller Schularten, Schulstufen und Fächer. Eine thematische Engführung gab es nicht, alle Beiträge waren zugelassen, sofern diese zum Leben und Werk Grimmelshausens in einer Verbindung standen.

In Schule, Studienseminar und Universität sollten sich Lehrende angesprochen fühlen und zur Teilnahme am Wettbewerb angeregt werden, innovative Unterrichtsentwürfe – beispielsweise fachdidaktisch dokumentierte Stundenplanungen – und fachdidaktisch aufbereitete Unterrichtsmaterialien oder Projekte – etwa Arbeitsblätter, Texte, Bild- und Tondokumente, Aufzeichnungen von Lesungen und Theateraufführungen und sonstige Medien, die einen Bezug zur Person und/oder zum Werk Grimmelshausens darstellen, – zu erarbeiten oder bereits verwendetes und im Unterricht bewährtes Material als Wettbewerbsbeitrag einzureichen. Begleitend sollten die Problemstellung, das fachdidaktische Konzept, die Zielsetzung, die Unterrichtsmedien und die Unterrichtsmethode verdeutlicht werden.

Der Deutschunterricht hat unter anderem die Aufgabe, Werke von Autorinnen und Autoren zu tradieren, die zum Grundbestand unserer literarischen Kultur zählen. Dabei darf nicht aus den Augen verloren werden, was Schülerinnen und Schüler wirklich interessiert. Literatur kann ihre Wirkung in der Schule nur dann entfalten, wenn sie mit Freude und Gewinn wahrgenommen wird. Lehrerinnen und Lehrer sind hier einem immensen Erwartungsdruck ausgesetzt: Auf der einen Seite müssen sie an Lebenswelten der Schülerinnen und Schüler anknüpfen, auf der anderen Seite kommt dem Unterricht auch der Auftrag zu, das kulturelle Gedächtnis der deutschen Literatur zu bewahren und für Klassiker der deutschen Literatur zu begeistern. Wie ein solcher Spagat gelingen kann, zeigt uns der diesjährige Siegerbeitrag.

Im vergangenen Mai hat eine Jury über die Preisvergabe entschieden. Die Jury setzte sich zusammen aus Prof. Dr. Heinrich Kaulen, Universität Marburg (als Vorstandsmitglied des „Deutschen Germanistenverbandes. Gesellschaft für Hochschulgermanistik“ zuständig für Fachdidaktik), Torsten Menkhaus, Studienrat am Weiterbildungskolleg Emscher-Lippe, Gelsenkirchen, Dr. Lothar Müller, Feuilleton-Redakteur der „Süddeutschen Zeitung“, und dem Präsidenten der Grimmel-

hausen-Gesellschaft. Mein besonderer Dank gilt Herrn Menkhaus, der die Ausschreibung des fachdidaktischen Wettbewerbs vor allem in zahlreichen schulischen Fachzeitschriften übernommen hat. Für die finanzielle Unterstützung des Wettbewerbs hat die Grimmelshausen-Gesellschaft der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten (ALG) zu danken.

Ich habe heute die Ehre und Freude, den erstmals verliehenen Preis überreichen zu dürfen. Der 1. Preis geht an die Theater-AG des Grimmelshausen-Gymnasiums Gelnhausen für das Theaterstück *Simplicius Simplicissimus. Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen.*

Die Theatergruppe schrieb auf der Grundlage der Romane *Simplicissimus Teutsch* und *Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi* ein eigenes Bühnenstück, führte es mehrfach vor Publikum auf und schnitt die Aufführungen auf Video mit. Es handelt sich bei *Simplicius Simplicissimus* um eine eigenständige Gemeinschaftsproduktion der Theater-AG in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Musik, dem Schulorchester und dem Schulchor des Grimmelshausen-Gymnasiums Gelnhausen, das in diesem Jahr sein 100-jähriges Bestehen feiert und 1951 nach dem gebürtigen Gelnhäuser Grimmelshausen benannt wurde. Ausgewählte Szenen des Romans werden auf zwei Erzählebenen miteinander in Beziehung gesetzt. Eine Rahmung der Bühnenhandlung erfolgt durch die Anlehnung an die Grundszenerie des amerikanischen Kinofilms *Forrest Gump*. Die 1994 entstandene Verfilmung des gleichnamigen Romans von Winston Groom aus dem Jahr 1986 unter der Regie von Robert Zemecki mit Tom Hanks in der Hauptrolle wurde 1995 mit drei Golden Globes und sechs Oscars ausgezeichnet. Der Titelheld des Romans von Groom und der Verfilmung erinnern an die traditionelle Figur des Pizaros, womit die Brücke zum *Simplicissimus*-Roman geschlagen wird. Eine ganze Reihe weiterer motivischer Parallelen zwischen dem Film und der Handlung des *Simplicissimus Teutsch* wurden für das Theaterstück genutzt.

Ein Bezug zur Gegenwart verdeutlicht, daß Grimmelshausens Roman zwar vor allem in den ersten Büchern auf historische Erfahrungen rekurriert, diese Erfahrungen – wie Krieg, Vertreibung, Ausbeutung, Gewalt und Not – jedoch noch heute aktuell sind. Eine weitere literarische Anleihe fällt neben *Forrest Gump* sofort ins Auge. Die neunte Szene des Spiels basiert auf einem Ausschnitt aus Bertolt Brechts *Mutter Courage* und dient als Überleitung von der Kriegs- in die Friedenszeit.

Die ca. 90 Minuten lange, überaus originelle Theater-Aufführung dramatisiert das Leben des Simplicius durch die geschickt geraffte Abfolge und Kombination wichtiger Szenen des Romans, wobei ein besonderer Akzent auf die Familiengeschichte gelegt wird. Aus seiner jeweils aktuellen Gegenwart blendet Simplicius, der in seinen divergenten Lebensphasen von verschiedenen Schauspielern gespielt wird, zurück in seine Vergangenheit und erinnert sich so an seinen Lebenslauf. Es gelang der Theater-AG mit der Dramatisierung der Romanvorlage eine stets kurzweilige Inszenierung, die spannend und unterhaltsam zugleich wirkt.

Eigens hervorzuheben sind die zeitgemäßen Kostümierungen und phantasievollen Maskeraden, der Bühnenaufbau, die schauspielerischen Leistungen der mitwirkenden Schülerinnen und Schüler und – nicht zuletzt – die hervorragende musikalische Begleitung durch Chor und Orchester. Insgesamt wirkten ca. 50 Personen bei der Aufführung mit. Auch die abwechslungsreiche Szenerie, die Bühnentechnik und das Spiel mit Licht und Schatten müssen besonders gelobt werden. Bei der Szene der Hanauer Festgesellschaft glänzten die Akteure nicht nur durch das Spiel derber Zoten, sondern auch durch musikalisch begleitete Tanzeinlagen. Durchweg wurde die bildkräftige Sprache der Romanvorlage beibehalten. Als gelungen erweisen sich ebenso diejenigen Partien, in denen das Gestisch-Pantomimische stärker in den Vordergrund tritt. Nachdrücklich im Gedächtnis bleiben auch die musikalische Adaptation des Nachtigallen-Liedes „Komm Trost der Nacht/ o Nachtigall“ und die mimisch-komödiantische Leistung des Knan, der in zünftigem Spessarter Dialekt seine Rolle vortrug. Am Ende schließt sich der Kreis, da der Schauspieler, der zu Beginn den Einsiedler-Vater spielt, auch die Rolle des Insel-Simplicius übernimmt. In einem metaphorisch stark aufgeladenen Abgang bleibt zum Schluß des Stückes nur die Narrenkappe des Simplicius auf der Bühne zurück.

Die Jury war übereinstimmend der Auffassung, daß das szenisch-musikalische Spiel *Simplicius Simplicissimus* als Gesamtkunstwerk und – was Originalität und Kreativität angeht – als hervorragend und auszeichnungswürdig zu werten ist. Das Theaterprojekt erfüllt nicht nur sämtliche Kriterien der Ausschreibung, sondern überzeugt vor allem durch seine dichten intertextuellen und intermedialen Bezüge, die gute Vermittlung von (literar)historischen und aktuellen Aspekten, den herausragenden Einsatz von Musik vornehmlich aus dem 17. Jahrhundert, die geglückte spielerische Umsetzung durch die Theater-AG, den Chor und das Orchester der Schule sowie nicht zuletzt durch das hohe persönliche Engagement aller Beteiligten.

Ich freue mich sehr, den erstmals verliehenen Preis im Jubiläumsjahr des Grimmelshausen-Gymnasiums überreichen zu dürfen. Damit verbinde ich die Hoffnung, daß Grimmelshausen im Unterricht und im Schulleben des Gymnasiums weiterhin eine wichtige Rolle spielen wird und seine „überauß lustigen“ und „männiglich nutzlichen“ Schriften dort gern gelesen und diskutiert werden.

Der Preis in Höhe von 300 € geht an die Theater-AG des Grimmelshausen-Gymnasiums Gelnhausen. Ich darf dem Leiter der Theater-AG, Herrn Ciupka, und dem Schulleiter, Herrn Bell, die Urkunde und den Geldpreis überreichen.

Peter Heßelmann (Münster)

Erläuterungen zu *Simplicius Simplicissimus*.
*Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach Johann Jakob
 Christoffel von Grimmelshausen*

Sehr geehrter Herr Professor Dr. Heßelmann,
 sehr geehrte Mitglieder der Jury – soweit hier anwesend –,

ich möchte mich zunächst im Namen der Theater-AG des Grimmelshausen-Gymnasiums für die Verleihung des 1. Preises des fachdidaktischen Wettbewerbs der Grimmelshausen-Gesellschaft bedanken. Weiterhin möchte ich nun – in der gebotenen Kürze – das Konzept und die Entstehungsgeschichte unserer szenischen Fassung des *Simplicissimus*-Romans erläutern.

Theater gespielt wird an der Grimmelshausen-Schule schon sehr lange. Ich selbst habe die Theater-AG der Schule vor neun Jahren von meinem Vorgänger übernommen, der sie zuvor beinahe 25 Jahre geleitet hat. Als AG steht sie allen Schülerinnen und Schülern unserer Schule ab der 9. Jahrgangsstufe offen. Die Mehrzahl der Teilnehmer gehört der Oberstufe an.

Den Roman Grimmelshausens habe ich selbst als Schüler in der 9. oder 10. Klasse in einer stark gekürzten und dem modernen Sprachgebrauch angepassten Fassung als Reclamheftchen kennen gelernt. Erst als mich der Zufall oder das Schulamt an den Geburtsort Grimmelshausens und zudem noch an die Grimmelshausenschule verschlug, habe ich begonnen, den Originaltext zu lesen. Auf die Idee, den Prosatext als Jah-

resprojekt der Theater-AG szenisch umzugestalten, bin ich während dieser Lektüre gekommen, weil es vor allem in den beiden ersten Büchern des Romans immer wieder Kapitel und Episoden gibt, die einen stark theatralischen, manchmal auch filmischen Charakter haben. So etwa der Dialog Simpels mit dem Einsiedel im 8. Kapitel des 1. Buches.

Zu Beginn der Probenarbeit mit den Teilnehmern der Theater-AG lag eine erste, eher skizzenhafte Fassung des Szenarios vor, die im Verlauf des Probenprozesses ständig verändert und erweitert wurde. Die Handlung des Romans, der mehr als 600 Seiten umfasst, musste aus dramaturgischen Gründen auf ein dürres Gerüst reduziert werden, wobei zahllose Episoden und die meisten Nebenfiguren (beispielsweise so wichtige Figuren wie Simpels Freund Herzbruder oder die Figur des Jägers von Werl bzw. Olivier) wegfielen. So orientierte ich mich an dem einzigen roten Faden, der im Roman bis zum Ende fortgesponnen wird, nämlich an der Lebens- und Familiengeschichte der Hauptfigur, Simplicius Simplicissimus, dessen Schicksal sowohl von seinem Ziehvater bestimmt wird, einem einfachen Bauern aus dem Spessart, als auch von seinem leiblichen Vater, einem Offizier von hohem Adel, der nach einer Lebenskrise ein Leben als frommer Eremit führt. Bei den Dialogen bemühte ich mich darum, die bildkräftige Barocksprache Grimmelshausens so weit wie möglich beizubehalten. Einige Szenen wurden allerdings in dieser Erstfassung des Szenarios mit Absicht nicht ausformuliert, sondern lediglich in Form eines knappen Handlungsabrisse den Spielern vorgelegt. Die endgültige Text-Fassung dieser Szenen wurde erst während des Probenprozesses bei Improvisationen entwickelt. So zum Beispiel das in eine Fress- und Sauforgie ausufernde Bankett von Gouverneur Ramsay in Hanau und Simpels Auftritt als Quacksalber in einem elsässischen Dorf.

Bei der szenischen Umgestaltung eines epischen Textes liegt die Gefahr nahe, dass die sprachliche Seite einen zu großen Raum einnimmt. Aus diesem Grund sollten multimediale Spielformen (Pantomime, Schattenspiel, Videoprojektionen) eingesetzt werden, um das Bildhafte stärker an die Stelle des Textes zu rücken. Vor allem aber sollte der Einsatz von Musik einen wichtigen Stellenwert erhalten. Von daher wurde eine Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Musik und die Integration von Chor und Schulorchester in das Spiel vereinbart. Mein Kollege Harald Dittmeier hat dafür Musik, die im Zeitalter Grimmelshausen komponiert wurde, ausgewählt und bearbeitet. So gibt es etwa für das „Bauernlied“ („Du sehr verachteter Baurenstand“), das Grimmelshausen in die Knan-Kapitel des 1. Buches eingefügt hat, eine zeitgenössische

Vertonung, auf die wir zurückgreifen konnten. Auch ein kleiner Ausschnitt aus jener Oper sollte zu hören sein, in der Simplicius sehr erfolgreich als Sänger in Paris debütiert: die Oper *Orfeo* von Luigi Rossi, die 1647 im Louvre vor dem französischen König uraufgeführt wurde.

Das größte Problem bei der szenischen Umsetzung des Romanstoffes besteht darin, den Spielern Inhalt, Sprache und Gehalt des Textes näherzubringen. Eine Unterrichtsreihe zum Thema Grimmelshausen ist im Fach Deutsch für das 9. Schuljahr an unserer Schule obligatorisch vorgesehen, von daher wissen die meisten Schülerinnen und Schüler der Oberstufe, wer Grimmelshausen ist, und kennen zumindest in groben Zügen den Inhalt des *Simplicissimus*-Romans. Dennoch wäre es eine Überforderung gewesen, wenn ich meine Spieler aufgefordert hätte, den Roman als Einstieg in den Probenprozess zu lesen.

Die Gestalt des Simplicius ist keine originäre Erfindung Grimmelshausens. Sein Simplicius steht vielmehr in der langen Erzähltradition des so genannten Pikaro- oder Schelmenromans. Simplicius verkörpert einen literarischen Typus, der wahrscheinlich in der Mitte des 16. Jahrhunderts von einem unbekanntem spanischen Dichter mit dem *Lazarillo de Tormes* erstmals entworfen wurde. Auch nach Grimmelshausen wurde die Figur des Pikaro immer wieder von Schriftstellern aufgegriffen. Späte Nachfahren Simpels im modernen zeitgenössischen Roman sind beispielsweise der glazersingende Oskar Matzerath aus der *Blechtrommel* von Günter Grass, der gedankenlesende Saleem Sinai in Salman Rushdies *Midnight's Children* oder das Läufergenie Forrest Gump in Winston Grooms gleichnamigen Roman. Gemeinsam ist all diesen Nachfahren Simpels, dass sie die Zeitgeschichte aus dem satirisch-entlarvenden Blickwinkel eines kindlich-naiven Einfaltspinsels schildern und dass dabei Realität und Fantasie, Wirklichkeit und Traum untrennbar ineinander verschwimmen.

Grooms *Forrest Gump* wurde Mitte der neunziger Jahre durch die Verfilmung von Robert Zemeckis äußerst populär und machte den Hauptdarsteller, Tom Hanks, zum berühmtesten Star Hollywoods. Da dieser Film meinen Schülern – zumindest damals – durchweg bekannt war, habe ich ihn zum Einstieg in das Thema eingesetzt. Aus diesem Grund wurde dann auch dessen Rahmenhandlung für das endgültige Szenario übernommen: Forrest Gump erzählt an einer Bushaltestelle den Wartenden seine Lebensgeschichte. Mit Hilfe dieses Rahmens konnte die weitschweifige Handlung des Romans gebündelt und gerafft werden. In der Schlusszene unseres Stücks, in der Simplicius als Einsiedler auf einer einsamen Insel auftritt, findet sich noch ein Zitat aus

Forrest Gump, nämlich aus der Läufer-Szene (die eine Zutat des Drehbuchschreibers ist und sich nicht in der Romanvorlage findet). Ein weiteres Zitat, und zwar aus Bertolt Brechts *Mutter Courage*, wurde in die 9. Szene des Stücks eingefügt, in der der Übergang vom Krieg zum Frieden dargestellt wird und Simplicius seinen Radius beinahe auf den ganzen Weltkreis erweitert. Brechts bekanntes Schauspiel beruht allerdings auf einer Vorlage Grimmelshausens und handelt wie der *Simplicissimus* von den Folgen des Dreißigjährigen Krieges.

Die Verknüpfung der *Simplicissimus*-Handlung mit einer modernen Pikaro-Figur diene nicht nur dazu, den Schülern einen Zugang zum Stoff des Romans zu verschaffen, sondern ermöglichte auch, einen Bezug zur Gegenwart herzustellen. Grimmelshausens Roman schildert, vor allem in den ersten vier Büchern, sehr reale historische Erfahrungen, und diese Erfahrungen (Krieg, Vertreibung, Ausbeutung, Gewalt, Armut, Gier und Not) bestimmen auch noch heute unsere Wahrnehmung der politischen und sozialen Wirklichkeit.

Neben den Gemeinsamkeiten und Parallelen, die sich hinter der Tradition des Pikaro entdecken lassen, seien aber auch die Unterschiede nicht verschwiegen. So unterscheidet sich zum Beispiel Grimmelshausens Gestaltung seiner Hauptfigur grundlegend von Winston Grooms *Forrest Gump*. Simplicius verhält sich zumindest in den Partien, die während des Dreißigjährigen Krieges spielen, vollkommen amoralisch und übersteht, dank seiner grenzenlosen Anpassungsfähigkeit, alle Gefahren, die Krieg und Schicksal ihm bieten. Simplicius vereinigt im Verlauf seines Lebens in sich das gesamte Lebensspektrum, alle Rollen und Lebensmöglichkeiten, alle Berufe und Berufungen, die sein Jahrhundert je einem Menschen bieten konnten: So ist er armer, ungebildeter Bauernsohn und gleichzeitig Adelspross, frommer Novize eines Eremiten und raffgieriger Räuber, Page am Hof und Hofnarr, Soldat, Offizier und Heerführer, Quacksalber, Opernsänger, Bettler und Schiffbrüchiger, Frauenheld und Familienvater, Glücksritter, Hasardeur und zugleich reumütiger, gottesfürchtiger Pilger. All diese Rollen streift er sich über wie eine Puppe das Kleid: Mit dem frommen Eremiten betet er, mit den Soldaten mordet und plündert er, mit den Räubern stiehlt und raubt er. Sein moderner Nachfahre *Forrest Gump* dagegen wird am Ende mit Reichtum und einem späten Glück in der heimatlichen Idylle belohnt, weil er – wenn auch stets naiv-unreflektiert – die „family values“ bzw. Familienwerte des konservativen amerikanischen Kleinbürgertums vertritt. *Forrest Gump* verkörpert somit die Werte und Wertvorstellungen all jener Amerikaner, die einen Bush senior und Bush

junior zur Präsidentschaft verholpen haben; Simplicius dagegen vertritt keinerlei Werte, allenfalls vielleicht noch, ganz am Ende seines Lebens, die Einsicht und Erkenntnis, dass alles menschliche Streben eitel und nichtig sei. Wenn es eine literarische Figur gibt, mit der man Simplicius noch am ehesten vergleichen könnte, dann vielleicht mit dem Peer Gynt Henrik Ibsens, der am Ende die Stationen seines Lebens mit den Schalen einer Zwiebel vergleicht und feststellen muss, dass im Inneren der Schalen kein Kern zu entdecken ist. Zitate aus Simpels langer Abschiedsrede auf die Welt und ihre trügerischen Freuden – „Adieu, Welt“ – wurden daher auch an den Schluss unseres Spiels gesetzt, unterbrochen von Choralstrophen aus dem Oratorium *Vanitas vanitatem* von Giacomo Carissimi, einem Zeitgenossen Grimmelshausens.

Doch zurück zur Frage der Vermittlung des Stoffes an meine jungen Spieler: Die größte Hürde für die Vermittlung des *Simplicissimus*-Romans stellt sicherlich die Sprache dar. Nicht nur der barocke Wortschatz und die Schreibweise vieler Wörter unterscheiden sich von unserem heutigen Sprachgebrauch, auch der kompliziert-verschachtelte Satzbau bereitet jugendlichen Lesern große Probleme. Bedenkt man, dass im 17. Jahrhundert die Mehrzahl der Menschen weder lesen noch schreiben konnte, dann wird deutlich, dass Grimmelshausens Text sich nicht in erster Linie an ein still lesendes Publikum richtet, sondern zum Vortrag bestimmt ist. Und in der Tat entfaltet Grimmelshausens Prosa erst dann ihre ganze Kraft, wird plastisch und verständlich, wenn sie laut vorgelesen wird. Das gilt auch für eine moderne Hörerschaft. Aus diesem Grund habe ich während unserer Proben jene Kapitel und Episoden, die szenisch ausgestaltet werden sollten, meinen Spielern nicht in schriftlicher Form vorgelegt, sondern laut vorgelesen.

Wie bereits erwähnt, konzentriert sich unsere Spielfassung des Romans auf die Lebens- und Familiengeschichte der Hauptfigur. Simplicius schildert im 1. Buch des Romans sein Leben als sieben- bis zehnjähriger Bauernbub im Spessart sowie die Plünderung und Zerstörung des Hofes seiner Zieheltern durch marodierende Soldateska. Die Vorgeschichte, seine Herkunft und die Identität seiner leiblichen Eltern, wird dann schrittweise im Verlauf des Romans enthüllt, bis Simplicius schließlich sein Leben als einsiedlerischer Robinson auf einem tropischen Eiland beendet. Um die unterschiedlichen Altersstufen und wechselnden Rollen des Romanhelden darzustellen, übernahmen von Szene zu Szene immer wieder andere Spieler die Rolle des Simplicius. So wurde der junge Simpel in den Eingangsszenen abwechselnd von drei Mädchen gespielt. In der Schluss-Szene übernahm der Darsteller

des Einsiedels, der einzige erwachsene Spieler unserer Theatergruppe, die Rolle des Simplicius. Auf diese Weise sollte verdeutlicht werden, dass Simplicius am Ende seines Lebens in die Fußstapfen seines großen Erziehers und – wie sich später herausstellt – leiblichen Vaters tritt. Die Figur des Simplicius wurde für das Publikum schlicht durch eine auffällige barocke Filzmütze, später durch eine Narrenkappe markiert.

Der Tod ist eine Figur, die in Grimmelshausens Roman nicht in Person auftritt, aber hintergründig dennoch immer präsent ist. Als Figur hat er sich gleichsam in unsere szenische Fassung eingeschlichen; und an den entscheidenden Wegstationen von Simpels Leben lassen wir ihn dann als schwarz gewandeten Pilger mit Kapuze und dumpf klingender Trommel auftreten.

Was die Bühnengestaltung betrifft, so war unsere Ausgangsidee, den Spielraum ganz mit weißen Papierbahnen auszukleiden. Die Farbe Weiß sollte symbolisch für die naive Unschuld der Hauptfigur stehen; und so wie Simplicius am eigenen Leib den Lauf der Geschichte erlebt und erleidet, könnte auch das Papier eingerissen, beschmutzt und besudelt werden. Bei den Schlussproben zeigte es sich dann aber, dass die immer stärker zerfetzten Papierbahnen zwar ein eindrucksvolles Bühnenbild ergeben, die durch das Papier erzeugte Geräuschkulisse aber vor allem den durch Mikrophon verstärkten Gesang empfindlich stört. Der weiß ausgekleidete Bühnenraum wurde allerdings beibehalten, zum einen als Projektionsfläche für Einblendungen mit Beamer – zum Beispiel für die Einblendung einer barocken Opernkulisse – und zum anderen als Fläche für Schattenspiel. Die Möglichkeiten des Schattenspiels wurden vor allem dazu genutzt, um die Grausamkeiten und Brutalitäten des Krieges so vorzuführen, dass sie vom Publikum nicht als billiger Slapstick wahrgenommen werden. Der Verzicht auf aufwändige Kulissen diente nicht zuletzt dazu, durch schnelle szenische Wechsel dem Spiel Tempo und Kürze zu verleihen.

Und wenn wir schon beim Thema Kürze sind, so will ich damit auch meine Erläuterungen beenden. Abschließend möchte ich noch hervorheben, dass ich mich freue, dass Konzept und Text unserer szenischen Fassung auf der Homepage der Grimmelshausen-Gesellschaft sowie in den *Simpliciana* veröffentlicht werden, als Anregung und Anstoß zur Beschäftigung mit Grimmelshausen im schulischen Unterricht. Denn ich glaube, dass gerade die theatralisch-spielerische Auseinandersetzung mit dem *Simplicissimus*-Stoff helfen kann, Grimmelshausens Roman jungen Menschen näherzubringen.

Paul Ciupka (Gelnhausen)

*Simplicius Simplicissimus.**Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen*

Grimmelshausen-Gymnasium Gelnhausen
 In der Aue 3
 63571 Gelnhausen

Theater-AG
 in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Musik
 Schulorchester und Schulchor

1. Simpels Kindheit

Vorderbühne links: Bank und Bushalteschild; Simplicius sitzt auf der Bank, schon während Publikum Platz nimmt; neben sich auf der Bank ein Koffer; Geräusch eines haltenden und abfahrenden Busses.

Simpel öffnet Koffer, nimmt eine Pralinschachtel heraus; Frau setzt sich auf Bank, um auf Bus zu warten; Simpel versucht mit ihr ins Gespräch zu kommen.

Hallo, mein Name ist Simplicius, Simplicius Simplicissimus.

Hält der Frau seine Pralinschachtel hin.

Möchten Sie eine Praline?

Frau reagiert nicht.

Ich glaub', ich könnte sie pfundweise essen. – Mein Einsiedel hat immer gesagt: Das Leben ist wie eine Schachtel Pralinen.

Nimmt eine Praline und isst sie.

Man weiß nie, was man kriegt. Mein Knan – so nennt man die Väter im Spessart – hatte ein Schloss mit schwarzen Sälen und Gemächern.

Auf Hauptbühne als Dia oder Schattenriss: eine kümmerliche Bauernhütte.

Er hatte Pagen, Diener und Stallknechte.

Auf Hauptbühne: Bauernknecht, Magd und Sau.

Seine Waffenkammer war gefüllt.

Auf Hauptbühne: Knecht und Magd mit Heugabel und Sense.

Meinem Adel gemäß erzog mich mein Knan zu höheren Dingen und gab mir schwere Lektionen auf.

2. Simpels Erziehung

Knan (große Warze mitten auf der Stirn) und Simpel neben einem Strohhaufen, Simpel hält eine Sackpfeife in der Hand; zwei Schafe kauen Heu.

V: Bub bis fleißig, loß di Schoff nit ze wit vunananger laffen, un spill wacker uff der Sackpfeiffa, dass der Wolf nit komm, und Schada dau, denn he is a solcher veirboiniger Schelm und Dieb, der Menscha und Vieha frisst, un wenn dau awer farlässi bist, so will eich dir da Buckel araua.

S: Knano, sag mir aa, wei der Wolf seihet? Eich huun noch kan Wolf gesien.

V (*wütend*): Ah dau grober Eselkopp! Dau bleiwest dein Lewelang a Narr, geit meich wunner, was aus dir wera wird, bist schon su a großer Dölpel, un waist noch neit, was der Wolf für a veirfeußiger Schelm is.

Knan gibt Simpel eine Ohrfeige.

3. Simpel verliert sein Zuhause

Frau ist von Simpel abgerückt, hat Bank verlassen; Simpel führt seinen Monolog weiter und richtet ihn an einen Mann, der an Stelle der Dame auf der Bank sitzt.

Doch nicht der Wolf, sondern ganz andere Bestien tauchten plötzlich auf.

Chor: Du sehr verachter Baurenstand

Du sehr-verachter Bauren-Stand,
Bist doch der beste in dem Land,
Kein Mann dich gnugsam preisen kann,
Wann er dich nur recht siehet an.
Wie stünd es jetzund um die Welt,
Hätt Adam nicht gebaut das Feld,
Mit Hacken nährt sich anfangs der,
Von dem die Fürsten kommen her.

Der Kaiser, der uns Gott gegeben,
Uns zu beschützen, muß doch leben
Von deiner Hand, auch der Soldat,
Der dir doch zugefügt manchen Schad.

Die Erde wär ganz wild durchaus,
 Wann du auf ihr nicht hieltest Haus,
 Ganz traurig auf der Welt es stünd,
 Wenn man kein Bauersmann mehr fünd.

Drum bist du billig hoch zu ehrn,
 Weil du uns alle tust ernährn,
 Die Natur liebt dich selber auch,
 Gott segnet deinen Bauren-Brauch.

Vom bitter-bösen Podagram
 Hört man nicht, dass an Bauren kam,
 Das doch den Adel bringt in Not,
 Und manchen Reichen gar in Tod.

Der Hoffart bist du sehr befreit,
 Absonderlich zu dieser Zeit,
 Und dass sie auch nicht sei dein Herr,
 So gibt dir Gott des Kreuzes mehr.

Ja der Soldaten böser Brauch
 Dient gleichwohl dir zum Besten auch,
 Dass Hochmut dich nicht nehme ein,
 Sagt er: Dein Hab und Gut ist mein.

Text: Grimmelshausen, Melodie nach einer Handschrift, um 1650

Während des Chorliedes: Plünderung des Bauernhofes durch Soldaten. Während der 1. Strophe gruppiert sich Bauernfamilie als Idylle vor dem Strohhaufen: Simpel reibt sich die schmerzende Backe, Meuder wiegt Säugling in den Armen, Knecht schärft Sense, Magd putzt eine Schüssel usw.; zu Beginn der 2. Strophe Geräusch von splitterndem Holz und Glas und Trommelgeräusch: Soldaten dringen in das Haus ein (als Schattenriss zu sehen); die Bauern fliehen; Simpel kauert sich hinter Strohhaufen und beobachtet; Meuder versucht sich vor den Soldaten mit Säugling zu verstecken; zwei Soldaten den Bauern hinterher; ein Soldat reißt Meuder Säugling aus der Hand, schleudert ihn mit Kopf an die Wand; ein Soldat erscheint wieder und zerrt Magd an den Haaren über die Bühne, um sie zu vergewaltigen; nächster Soldat stößt Knecht mit einer Pike vor sich her; hinter der Schattenwand spießt er ihm die Pike durch den Leib; die drei Soldaten schlagen den Knan zusammen, fesseln ihn, führen ihn fort; Magd mit aufgelöstem Haar und zerrissenen Kleidern läuft weg; Geschirr wird hinter Schattenwand auf

Hof geworfen; die drei Soldaten ziehen mit prall gefüllten Betttüchern weg; rotes Licht hinter Schattenwand, Nebelmaschine, Geräuschein-spielung: Feuer.

Trommler ist am Schluss deutlich zu hören, zieht in der Maske des Todes über die Bühne.

4. Beim Einsiedel

Als das Haus meines Knans in Flammen stand, flüchtete ich in den Wald, lief, bis es dunkelte, und legte mich schließlich erschöpft unter einen Baum, um zu schlafen. Am nächsten Morgen, den Soldaten glücklich entronnen, glaubte ich, dem Wolf vor den Rachen gelaufen zu sein.

Einsiedel, in zerrissener Kutte, mit langem Bart und Kette, beugt sich über den schlafenden Simpel, stupft ihn sanft an. Dieser erwacht, weicht erschreckt zurück.

S: Du bist der Wolf und willst mich fressen?!

E: Ich freß dich nicht. Wie heißest du?

S: Ich heiße Bub.

E: Ich sehe wohl, dass du kein Mädchen bist, wie hat dich aber dein Vater und Mutter gerufen?

S: Ich habe keinen Vater oder Mutter gehabt.

E: Wer hat dir denn das Hemd geben?

S: Ei mein Meuder.

E: Wie heißet' dich denn dein Meuder?

S: Sie hat mich Bub geheißt, auch Schelm, ungeschickter Tölpel und Galgenvogel.

E: Wer ist denn deiner Mutter Mann gewesen?

S: Niemand.

E: Bei wem hat denn dein Meuder des Nachts geschlafen?

S: Bei meinem Knan.

E: Wie hat dich denn dein Knan geheißt?

S: Er hat mich Bub genennet.

E: Wie hieß aber dein Knan?

S: Er heißt Knan.

E: Wie hat ihn aber dein Meuder gerufen?

S: Knan, Meister, Rülp, grober Bengel, volle Sau.

E: Du bist wohl ein unwissender Tropf, dass du weder deiner Eltern noch deinen eignen Namen nicht weißt!

S: Eia, weißt du doch auch nicht!

E: Kannst du auch beten?

S: Nein, mein Meuder hat als das Bett gemacht.

E: Ich frage nicht hiernach, sondern ob du das Vaterunser kannst?

S: Unser lieber Vater, der du bist Himmel, heiligt werde Nam, zu kommes d' Reich, dein Will scheh Himmel ad Erden, gib uns Schuld, als wir unsern Schuldigern bega, führ uns nicht in kein böß Versucha, sondern erlös uns von dem Reich, und die Kraft, und die Herrlichkeit, in Ewigkeit, Ama.

E: Weißt du nichts von unserem Herrgott?

S: Ja, er ist daheim an unserer Stubentür gegangen, mein Meuder hat ihn von der Kürbe mitgebracht und hingekleibt.

E: Höre du Simpel, wenn du das Vaterunser betest, so musst du also sprechen: Vater unser, der du bist im Himmel, geheiligt werde dein Nam, zukomme uns dein Reich, dein Will geschehe auf Erden wie im Himmel, unser täglich Brot gib uns heut, und –

S: Gelt du, auch Käs dazu?

E: Schweig und lerne, solches ist dir viel nötiger als Käs. Solchen Buben wie du stehet nicht an, einem alten Mann in die Red zu fallen, sondern zu schweigen, zuzuhören und zu lernen, wüsste ich nur, wo deine Eltern wohnten, so wollte ich dich gerne wieder hinbringen.

S: Ich weiß nicht, wo ich hin soll – unser Haus ist verbrennet, und mein Meuder hinweggelaufen, und mein Knan auch, und unser Magd ist krank im Stall gelegen.

E: Wer hat denn das Haus verbrennt?

S: Es sind so eiserne Männer kommen, die sind so auf Dingern gesessen, groß wie Ochsen, haben aber keine Hörner, dieselben Männer haben Schafe, Kühe und Säu gestochen, und da bin ich auch weggelaufen, und da ist danach das Haus verbrennt gewesen.

E: Wo war denn dein Knan?

S: Die eisernen Männer haben ihn angebunden, da hat ihm unser alte Geiß die Füße gelect, da hat mein Knan lachen müssen, und hat denselben eisernen Mannen viel Weißpfennige geben, große und kleine, auch hübsche gelbe und sonst schöne, glitzrige Dinger.

E: Wo hinaus willst du aber jetzt?

S: Ich will bei dir hier bleiben.

Einsiedel reicht Simpel ein Stück Brot.

E: Iss, alsdann will ich dich wieder zu Leuten bringen.

S: So sag' mir doch, was Leut für Dinger sind?

E: Leut sind Menschen wie ich und du, wie dein Knan und dein Meuder, und wenn deren viel beieinander sind, so werden sie Leut genennt.

S (macht große erstaunte Augen): Aha!?

E: Iss weiter!

Während Simpel gierig das Brot in sich hineinschlingt, setzt sich Einsiedel und liest in einem Buch. Simpel verfolgt neugierig die Lippenbewegungen des Einsiedel, rückt näher, um in das Buch zu schauen.

S: Warum sprichst du mit diesen Bildern und diesen schwarzen Linien?

E: Ich spreche mit niemanden, ich lese.

S: Nun, so bringe mir das Lesen bei, damit ich kann, was du kannst.

E: Erst ruh' dich aus und schlaf'!

Simpel legt sich schlafen, Einsiedel verschwindet.

Chor: Komm Trost der Nacht

Komm Trost der Nacht, o Nachtigall,
Laß deine Stimm mit Freudenschall
Aufs lieblichste erklingen.
Komm, komm, und lob den Schöpfer dein,
Weil andre Vöglein schlafen sein,
Und nicht mehr mögen singen:
Laß dein Stimmlein
Laut erschallen, dann vor allen
Kannst du loben
Gott im Himmel hoch dort droben.

Echo, der wilde Widerhall,
Will sein bei diesem Freudenschall,
Und lasset sich auch hören;
Verweist uns alle Müdigkeit,
Der wir ergeben allezeit,
Lehrt uns den Schlaf betören.
Drum dein Stimmlein etc.

Nur her mein liebes Vögelein,
Wir wollen nicht die Fäulsten sein,
und schlafend liegen bleiben,
Sondern bis dass die Morgenröt
Erfreuet diese Wälder öd,
Im Lob Gottes vertreiben.
Laß dein Stimmlein
Laut erschallen, dann vor allen
Kannst du loben
Gott im Himmel hoch dort droben.

Text: Grimmelshausen, Musik von Michael Praetorius (1571–1621): „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

Während des Liedes als Dia- oder Videoprojektion: Bilder und Druckseiten aus alten Bibeln. Simpel versucht nach den Buchstaben und den Bildern zu haschen, die verschwinden, sobald er danach greift.

5. Simpel in Hanau

(Zu neuem Banknachbarn): Zwei Jahre blieb ich beim Einsiedel im Wald, und er brachte mir in dieser Zeit nicht nur das Beten, sondern auch das Lesen und Schreiben bei. Eines Tages hieß er mich eine Grube ausheben, in die legte er sich hinein, sprach ein Gebet, schloss die Augen und verstarb. Ich bedeckte das Grab meines Lehrers mit Erde und mit meinen Tränen, lief wie ein wildes Tier im Wald umher, bis ich vor der Festung Hanau von Soldaten ergriffen und zum Gouverneur, Herrn Jacob von Ramsay, geführt wurde, weil sie mich für einen Spion hielten.

Gouverneur auf einem Stuhl in der Mitte, Simpel, in dem Büßergewand des Einsiedels, wird von zwei Soldaten hereingeschleppt und auf die Knie gezwungen; Soldaten postieren sich rechts und links des Gouverneurs.

G: Wie heißt er?

S: Simplicius.

G: Wo kommt er her?

S: Das weiß ich nicht.

G: Wo will er hin?

S: Das weiß ich nicht?

Einer der Soldaten reicht dem Gouverneur ein Büchlein.

G: Wer hat dir dies Büchlein gegeben?

S: Dies Büchlein ist von Anfang an meins, ich hab's selbst gemacht und beschrieben.

G: Warum hast du's dann nicht auf Papier geschrieben, sondern auf birkenen Rinden?

S: Wir haben keins mehr im Wald gehabt.

G: Wo? In welchem Wald?

S: Das weiß ich nicht.

G (*wütend*): Entweder ist dieser ein Erzschemm oder gar ein Narr, auch wenn er schreiben kann!

Blättert in dem Büchlein, bis ein Brief herausfällt; einer der Soldaten hebt Brief auf, reicht ihn dem Gouverneur; der liest den Brief interessiert:

„Lieber Simplici, wenn du dies Brieflein findest, so gehe alsbald aus dem Wald und errette dich aus gegenwärtigen Nöten. Gott, den du allweg vor Augen haben, und zu dem du fleißig beten solltest, wird dich an ein Ort bringen, der dir am bequemsten ist. Allein habe denselbigen stets vor Augen und beflleißige dich, ihm dergestalt zu dienen, als wenn du noch in meiner Gegenwart im Wald wärest: Vale.“

G (*nachdenklich*): Ich kenn diese Hand: Es ist die meines Schwagers und Freundes, der einst ein großer Feldherr war, dem aber plötzlich – vielleicht durch Lesung vieler papistischer Schriften – alle Welthändel abgeschmackt, eitel und verwerflich vorkamen und der deshalb zu einem Leben als Eremit verleitet wurde.

(*an die Soldaten gewandt*) Steckt ihn in den Badezuber, kleidet ihn neu ein und schickt ihn zu den Pagen!

6. Simpel als Page eines Kriegsfürsten

Uns so kam es, dass ich, statt im Kerker als Spion zu schmachten, gewaschen und geputzt wurde, um fortan als Page im Gefolge des Gouverneurs von Hanau zu dienen.

Mit den Lustbarkeiten am Hof eines Kriegsfürsten hatte ich große Schwierigkeiten. Besonders mein Magen war nach den Entbehrungen beim Einsiedel nicht auf reiche und schwere Kost eingestellt. Bei einem Festmahl sollte mich dies ins Unglück stürzen.

Auf der Bühne ein mit weißem Laken bedeckter Tisch, die Gäste und der Gouverneur sitzen im Halbkreis um den Tisch; jeweils drei Diener von rechts und drei Diener von links (darunter Simpel) servieren den Gästen Wein und Speisen; die Gäste (bzw. ein Chor hinter der Schatzenwand) singen ein:

Chor: Sauflied „All voll“ (aus dem Glogauer Liederbuch, 1480)

Bist du voll, so lege dich nieder,
 Steh früh auf und füll dich wieder,
 Das ganze Jahr, den Abend und den Morgen

All voll, all voll, all voll, all voll, all voll, all voll,
 All voll, all voll, all voll, all voll, all voll, all voll.

Wein und Bier aus Fass und Krug
 Saufe aus in einem Zug
 Das ganze Jahr, den Abend und den Morgen.

Refrain

Riechst du aus dem Maul nit nach Rosen,
Willst aber dennoch die Mägdlein liebkosen
Das ganze Jahr, den Abend und den Morgen.

Refrain

Schläfst des Nachts du dann in der Gosse,
Schmutz und Unrat dein Schlafgenosse
Das ganze Jahr, den Abend und den Morgen.

Refrain

Bist du leer, so stell' ich dich nieder,
Geh' zum Fass und fülle dich wieder,
Das ganze Jahr, den Abend und den Morgen.

Refrain

Text und Musik nach dem Glogauer Liederbuch, 1480

Während des Liedvortrags artet das Festmahl immer mehr in eine Sauf- und Fressorgie aus, die Gäste werden immer ausfallender: einer tanzt auf dem Tisch herum, ein anderer beginnt Streit, ein weiterer sitzt heulend am Boden usw.; die Diener servieren in stoischer Ruhe weiter, nur Simpel ist sehr verwundert und verunsichert.

Nachdem die Gäste torkelnd den Tisch verlassen haben, räumen die Diener die Reste vom Tisch; dabei unterhält sich Simpel mit anderem Diener:

S: Warum tun die Leut so seltsam? – Woher kommt es doch, dass sie so hin- und hertorkeln?

Sie haben sich alle satt gegessen und getrunken, und dennoch hören sie nicht auf zu saufen?

Anderer Diener: Das ist noch gar nichts! Wart's ab, wie's weiter geht, denn wenn ihre Mägen noch voll sind, ist's noch nicht recht lustig gewesen.

S: Zerbersten denn ihre Bäuche nicht, wenn sie immer so unmäßig einschieben? Können denn ihre armen, geplagten Seelen in solchen Mastschweinkörpern verharren?

D: Halt's Maul, sonst dürftest du greulich Pumpes kriegen, hier ist keine Zeit zu predigen!

Während zwei Diener den Tisch von der Bühne tragen, ist hinter der Schattenwand die Heimkehr der Gäste zu sehen: Einer muss sich übergeben, zwei torkeln umschlungen weiter, einer pinkelt in die Ecke, ein

anderer kann sich nur noch auf allen Vieren voranbewegen usw.; Simpel setzt sich mit einer Platte von Essensresten in die Mitte der Bühne und verschlingt die Nahrung, derweil formieren sich fünf Tanzpaare, die Musiker stimmen ihre Instrumente:

Höfischer Tanz: Kriegsmusik von Agostino Steffani, Gavotte von Georg Muffat, Courante von Stefano Pavesi

Während des Tanzes beendet Simpel seine Mahlzeit; er bekommt Magenkrämpfe, will auf den Abtritt eilen, wird aber von den Tänzern immer wieder abgedrängt, so dass er die Tanzfläche nicht verlassen kann; Tanz endet mit einem gewaltigen kakophonischen Furzgeräusch (Tuba); Simpel mit hochrotem Kopf in der Mitte der Tanzfläche; Tänzer weichen entsetzt an den Rand, fliehen vor dem Gestank von der Bühne.

7. Simpel als Hofnarr

Mein Herr beschloss daraufhin, mich zur Strafe in einen Gänsestall zu sperren und in einen Narren zu verwandeln.

Simpel im Gänsestall (hinter Schattenwand), rüttelt verzweifelt an den Gitterstäben; zu dumpfem Trommelrhythmus treten auf: zwei Figuren mit Teufelsmasken, Bratspieß und Dreizack, die Simpel aus den Käfig scheuchen, um ihn mit ihren Waffen nach dem Rhythmus der Trommel über die Bühne zu jagen; nachdem sie ihn in ihre Gewalt gebracht haben, drückt einer der Teufel Simpel mit Gewalt eine Narrenkappe auf den Kopf; die Teufel verschwinden und zu sphärischer Musik treten zwei Engel auf; einer der Engel hält einen goldenen Becher in den Händen, er flößt Simpel eine Flüssigkeit ein, bis dieser einschläft; auch die Engel verschwinden.

Musik: Einleitung zu „Maria, begrüßt seist du“ aus „Dialogi“ von Andreas Hammerschmidt (1612–1675)

Der Gouverneur mit einer vornehmen Dame schleicht sich herein, sie warten bis Simpel erwacht.

D: Ich dachte, dieser Narr könnte reden?

S: Ich dachte, Affen könnten nicht reden, hör' aber wohl, dass dem nicht so ist.

G: Lass du hören, ob du eine Dame zu loben weißt, wie es sich gebührt!

S (*betrachtet die vornehme Dame sorgfältig von oben bis unten*): Diese Jungfrau hat ja Haar, das ist so gelb wie kleiner Kinderdreck, und ihre Scheitel sind so weiß und so gerade gemacht, als wenn man Sauborsten

auf die Haut gekappt hätte. Wie hat sie so eine schöne glatte Stirn: Ist sie nicht feiner gewölbet als ein fetter Arschbacken und weißer gepudert als ein Totenkopf? Wenn sie lacht, siehet man zwei Reihen Zähne in ihrem Maul stehen, als wenn sie aus einem Stück von einer weißen Rübe geschnitzelt worden wären. Oh Wunderbild! Ihr Hals ist schier so weiß als eine gestandene Sauermilch, und ihre Brüstlein, die darunter liegen, sind von gleicher Farb und ohn Zweifel so hart anzugreifen wie eine Geißmämm, die von Milch strotzt – die sind wohl nicht so schlapp wie bei alten Weibern!

G: Ich merke wohl, du verachtest die Schönen, Edlen und den Adel?!

S: Herr, wenn ich in eben dieser Stund an deine Ehrenstelle treten sollte, so wollte ich sie doch nicht annehmen! Herr, ich versichere dich, dass du der allerelendste Mensch in ganz Hanau bist.

G: Wieso? Wieso?

S: Du musst Freund und Feind fürchten, die dich ohn Zweifel – wie du auch bei andern zu tun gedenkst – entweder um dein Leben oder um dein Geld oder um dein Ansehen und dein Amt zu bringen nachsinnen. Der Feind setzt dir öffentlich zu und deine angeblichen Freunde beneiden dich heimlich und verwöhnen dich mit Schmeicheleien, dass du dich selbst nicht kennst und den gefährlichen Weg, den du gehst, nicht sehen kannst. Denn alles, was du tust, heißen sie recht, und alle deine Laster werden von ihnen zu Tugenden erklärt. Deine Bosheit ist ihnen Gerechtigkeit, und wenn du Land und Leut verderben lässt, so sagen sie, du seist ein braver Soldat, hetzen dich also zu ander Leut Schaden, damit sie deine Gunst behalten und ihre Beutel damit füllen können.

G: Du Bärenhäuter! Wer lehret dich so zu predigen?

S: Die Hölle und der Himmel – die Teufel und die Engel!

G (*schmunzelnd*): Ihr seid ein fromm einfältig Kind! Ein wahrer Simplicius Simplicissimus! – Zukünftig sollt ihr mir als Narr dienen, weil er jedem die Wahrheit so ungescheut sagt, als wenn er sein Lebtag in der Welt gewesen, dass ich mich darüber wundern und seine Reden beinahe für ein Orakel oder Warnung Gottes halten muss.

Gouverneur geht ab.

S (*in Richtung Publikum*): Ach, was für ein wunderfalscher Geist regiert doch die Menschen, indem er je den einen durch den andern zum Narren macht.

Simpel geht ebenfalls ab.

8. Simpel macht Karriere als Soldat

Die wichtigsten Stationen seiner Soldatenkarriere werden mit großem Tempo, pantomimisch verkürzt, auf der Bühne rekapituliert.

Um meine Narrenkappe loszuwerden, stahl ich mir Frauenkleider.

Hinter der Schattenwand: Simpel reißt sich Narrenkappe vom Kopf, steigt in ein Frauenkleid. Im Vordergrund drei Soldaten in machohafter Pose, sie stellen sich Simpel in den Weg.

Trommelrhythmus.

Sogleich wurde ich von Soldaten verfolgt und bedrängt.

Die Soldaten bedrängen Simpel mit eindeutig sexuellen Absichten; es gelingt Simpel sich loszureißen; auf der anderen Bühnenseite wirft er sich einer Offiziersfrau vor die Füße.

S: Um aller Weiber Ehr' und Tugend, beschützt meine Jungferschaft vor diesen geilten Buben!!

Offiziersfrau hilft Simpel auf die Füße, sie drückt ihm einen Einkaufskorb in die Hand. Simpel läuft in die entgegengesetzte Richtung.

Trommelrhythmus.

Aber auch als Magd einer Rittmeisterin war ich nicht vor den Nachstellungen der Soldaten gefeit.

Die drei Soldaten von vorhin umkreisen Simpel, schneiden ihm den Weg ab.

Soldaten reißen Simpel das Frauenkleid vom Leib.

Soldat: Das ist ein Ker!!!!

Sie legen ihm nach Entdeckung seines wahren Geschlechts Fesseln um die Hände, schleifen ihn vor den Regimentsschultheiß.

Vom Regimentsschultheiß wurde ich wegen des Verdachts der Spionage und der Hexerei verhört.

Simpel mit gefesselten Händen am Boden, über ihm der Schultheiß mit Folterinstrument.

Schultheiß (*droht seine Zunge mit einer Zange herauszureißen*): Man muss deine Zung mit der Folter lösen!

Trommelrhythmus; hinter der Schattenwand drei Soldaten ziehen mit gezückten Schwertern vorwärts.

Doch bevor es dazu kam, griffen die Kaiserlichen an und schlugen die Schweden in die Flucht.

Schultheiß lässt von Simpel ab und flieht; ein kaiserlicher Soldat nimmt ihm die Fessel ab, kleidet ihn als Soldaten ein; Trommelrhythmus.

Bei den Kaiserlichen wurde ich der Bursche eines Dragoners, der bald verstarb und dessen Stelle ich dann übernahm.

Simpel schreitet quer über die Bühne, verfällt dabei immer stärker in den Marschrhythmus der Trommel.

Als Jäger von Soest wurde ich bald reich und berühmt.

*Simpel setzt sich grünen Jägerhut mit Feder auf.
Trommelrhythmus.*

Denn niemand war tollkühner, wenn es darum ging, Bauern zu bestehlen, zu betrügen und auszuplündern, um an Proviant zu kommen.

Hinter der Schattenwand: Bauer wird von Soldat mit Speer durchbohrt (Wiederholung).

Simpel rennt über die Bühne, sammelt dabei geplündertes Gut ein, läuft damit schwer bepackt auf die andere Bühnenseite.

Bei einem Beutezug durch das Bergische Land wurde ich von schwedischen Soldaten gefangenengenommen.

Zwei Soldaten ergreifen Simpel nehmen ihm die Beute ab, schleifen ihn auf die andere Bühnenseite.

In schwedischen Diensten auf der Festung Lippstadt machte mir ein Oberstleutnant ein Angebot, das ich nicht abschlagen konnte.

Bett mit schönem Mädchen wird hereingeschoben; Simpel stellt sich verlegen vor das Bett.

Mädchen: Setzt euch nur und gönnt euch ein wenig Ruhe!

Simpel setzt sich vorsichtig auf das Bett, versucht schüchtern die Hand auf das Mädchen zu legen; sie weist seine Annäherung ab.

Plötzlich erscheint Oberstleutnant, fuchtelt wild mit seiner Pistole herum.

Oberstleutnant: Du Bestia, schändest meine Tochter und mein Haus! Ich reiß dir das Herz aus dem Leib und werf' es zu kleine Stücken zerhackt den Hunden vor!

In die andere Richtung gewandt:

Diener, geschwind, hole den Pfaffen!

Pfarrer erscheint, Oberstleutnant legt gewaltsam die Hände des Paares zusammen; Pfarrer spendet Ehesegen; Trommelrhythmus; Trommler mit der Maske des Todes erscheint grinsend.

9. Krieg und Frieden

Eines Tages lernte ich, dass man sich im Frieden ganz anders verhalten muss als im Krieg.

Marketenderin preist Publikum ihre Waren an.

Marketenderin: Kauft Leute, kauft, so billig wie heut wird's nimmermehr! Schöne Schuh, warme Wämser, Gürtel, Schnallen und goldenes Geschmeid für die Weibsleut, die sich's leisten können.

Simpel tritt auf; sie wendet sich sofort an ihn.

M: Junger Soldat, ich seh's doch: Ihr braucht ein Paar neue Schuh. Eure alten sind ja schon ganz löchrig und zerlaufen.

S: Wenn's nit die Welt kost', dann zeigt mir, was ihr habt!

Reicht ihm zwei Paar Schuhe; Simpel schaut sie an, prüft, ob die Größe stimmt.

Geräuscheinspielung: Glockengeläute.

S: Was ist das für ein Geläut mitten in der Woch?

Bürger: Frieden! Der Schwedenkönig ist gefallen!

Marketenderin: Sagen Sie mir nicht, dass Frieden ausgebrochen ist, wo ich eben neue Vorräte eingekauft hab.

Bürger: Warum beklagen Sie sich denn übern Frieden, wenn alle Menschen aufatmen?

Marketenderin: Weil ich vom Krieg lebe. Der Frieden ruiniert mir die Preise.

Zwei Soldaten mit Piketten führen einen dritten gefesselten Soldaten vorbei.

S: Wo führt ihr denn den hin?

Ein Soldat: Nicht zum Guten.

S: Was hat er denn angestellt?

Der Soldat: Bei einem Bauern ist er eingebrochen; die Bauersfrau hat er erschlagen.

Gefangener: Ich hab nix andres gemacht als vorher auch.

Marketenderin: Aber im Frieden. Im Krieg haben sie ihn dafür geehrt, zur Rechten vom Feldhauptmann ist er gesessen. Da wars Kühnheit.

Gefangener: Könnt' man nicht mit dem Regimentsschultheiß reden?

Der Soldat: Das nutzt nix. Einem Bauern sein Vieh wegnehmen, was ist daran im Frieden kühn?

Bürger: Das war eine Dummheit!

Gefangener: Wenn ich dumm gewesen wär, dann wär ich verhungert, du Klugscheißer.

Marketenderin: Und weil du klug warst, kommt dir der Kopf herunter.

Gefangener: Lass die Sprüch und gib mir lieber einen Schnaps.
 Ein Soldat: Zu dem hats keine Zeit, komm weiter!

10. Simplicius tritt in Paris als Sänger auf

So nahm ich Abschied vom Kriegshandwerk. Auf einer Reise nach Köln traf ich Herrn Dr. Canard, der mich aufforderte, ihn nach Paris zu begleiten. Dort lehrte mich Dr. Canard die Geheimnisse der Medizin und wie man mit wohlfeilen Mixturen viel Geld machen kann. Und weil ich durch die Schönheit meiner Stimme dem Zeremonienmeister des Königs von Frankreich gefiel, durfte ich im Louvre vor dem König in einer Oper die Rolle des Orpheus singen. Aber davon mehr nach der Pause!

Ausschnitte aus der Oper „Orfeo“ von Luigi Rossi (1598–1653): „Toro delle grazie“, „Del piu lucente“, „Pastor gentile“, Duett „Che dolcezza“

Simpel tritt als Orpheus im griechischen Gewand auf; auf Videobeamer: barocke Opernkulisse.

11. Simplicius im Venusberg

Nicht nur meine schöne Stimme begeisterte die Franzosen, denn fortan wurde ich vor allem von den Pariser Damen nur noch „Beau Alman“ genannt. Eines Tages erhielt ich eine geheimnisvolle Einladung in ein vornehmes Haus. Dort wurde ich gebadet, bekam ein weißes Nachtgewand an und eine schwarze Binde um die Augen.

Simpel im weißen Schlafgewand und mit schwarzer Augenbinde wird von drei vornehmen Damen umschwirrt, die ihn mit Kosenamen (französisches Kauderwelsch) necken; Simpel tappt unsicher umher, bis ihm eine Dame die Binde abnimmt; die Damen verschwinden hinter der Schattenwand; rechts und links erscheint abwechselnd ein lasziv winkender Frauenarm, die lockenden Stimmen der Damen werden, über Mikrofon mit Hall verstärkt, ebenso rechts und links eingespielt; Simpel rennt irritiert abwechselnd nach rechts und links; gelangt schließlich hinter die Schattenwand.

Dame hinter dem Vorhang: Allez Mons. Beau Alman, geh schlaff mein Herz, gom, rick su mir!

Simpel wird von nacktem Frauenarm aus dem Sichtfeld der Schattenwand gezogen; kurz danach sieht man, dass sein weißes Nachtgewand im hohen Bogen weggeworfen wird.

12. Simplicius als Quacksalber

Auf dem Weg zurück nach Deutschland verließ mich das Glück. In einem elsässischen Dorf erkrankte ich an den Blattern, die meinen Körper entstellten. Als ich wieder bei Kräften war, merkte ich, dass mein ganzes Geld geraubt war. In meiner Not besann ich mich auf die Künste Dr. Canards und versuchte mit dessen Allheilmittel „Theriak“ wieder an Geld zu kommen.

Währenddessen postieren sich auf der Bühne drei Gruppen mit Bauern, ins Gespräch vertieft; Simpel, entstellt durch Blatternarben, klappt einen Bauchladen auf; auf der oberen Innenseite des Bauchladens ist zu lesen: „Theriak – das Wundermittel für alle Krankheiten!“; auf der Bodenseite des Bauchladens stehen kleine Fläschchen mit der Aufschrift „Theriak“; Simpel preist sein Allheilmittel vor den Bauern an.

S: Ihr Damen und Herren, bon amis, ich nit bin kein Brech-dir-die-Zahn-aus, aber ich hab Theriak, hilft gegen alle maladie und Maläse. Ist viel billiger als der Docteur, kost nur zwei Kron!

Die Bauern beäugen Simpel mit gespanntem Interesse; ein greises Bauernpaar tritt näher heran:

Bäuerin: Hilft Euer Theriak auch meinem Schorsch wieder auf die Bein?

Bauer: Damit ich wieder springe kann wie a Junger, a garçon!?

S: Der Theriak weckt wieder alle Lebensgeister, der bringt wieder Schwung in die Federn, damit es wieder klappt im Bett!

In der linken Gruppe ein abergläubischer Bauer schaut entsetzt auf.

Abergläubischer Bauer: Der ist mit dem Teufel im Bunde!!

Junge und alte Bäuerin treten von links an Simpel heran.

Junge Bäuerin (*auf das Wundermittel deutend*): Das brauch' ich!!

Alte Bäuerin: Dafür wird kein Geld ausgegeben!

S (*an alte Bäuerin gewandt*): Mein Theriak ist gut für die Aug, es macht all die Flüss aus die rode Aug.

Alte Bäuerin (*spöttisch*): Ja, man sieht's an Euren Augen, die sehn aus wie zwei glühende Kohlen.

S: Das ist wahr, wenn ich aber mein Theriak nit hätt, so wär ich wohl gar blind. Ich bin kein Bescheiß-die-Leut. Wenn ich euch nit beweis, ihr dürft mir nit kaufe ab meine Medizin!

Simpel hebt ein großes Glas mit roter Flüssigkeit empor, gießt einen Tropfen seines Heilmittels hinein, die Flüssigkeit entfärbt sich. Zuschauer sind sichtlich beeindruckt.

Abergläubischer Bauer (*hat sich noch weiter entfernt, während alle anderen einen zum Zuschauerraum hin offenen Halbkreis um Simpel gebildet haben*): Der ist mit dem Teufel im Bunde!

Junges Bauernpaar ist noch skeptisch.

Bauer: Letzt Woch hat mir schon mal so ein Schreier was angedreht, und geholfen hat's überhaupt nicht!

Bäuerin: Jawohl, mein Großvater ist daran gestorben!

S: Ich bin kein landfahrender Leutbetrüger, Storcher und Schreier! Hier ist mein Zertifikat, dass ich bin Schüler von de berühmte Docteur Canard aus Paris, der ist Docteur de la roi française!

Der abergläubische Bauer (*rückt etwas näher und brüllt noch lauter*): Der ist mit dem Teufel im Bunde, das ist das Zertifikat vom Beelzebub!!

Simpel (*wendet sich an den abergläubischen Bauern*): Bon ami, ich bin a christlicher Mensch! Dies Wundermittel hat auch dem Papst das Leben gerettet!

Alle kaufen nach und nach ein Fläschchen und gehen ab.

S: Der Theriak kost nur zwei Kron, und der Pulver für die weiße Zähn und das Wundsalb ich noch schenk dazu!

Simpel packt langsam seinen Bauchladen zusammen; auf der Seitenbühne packt auch der Erzähler seinen Koffer zusammen; Erzähler tritt auf die Bühne, Simpel und Erzähler umkreisen sich stumm, bis sie wie Spiegelbilder einander gegenüber stehen; sie tauschen Koffer und Bauchladen, Erzähler setzt sich Simpels Hut auf; Erzähler bleibt mitten auf der Bühne stehen, während Simpel verschwindet.

13. Wiedersehen mit dem Knan

Schließlich gelangte ich über den Rhein in den Schwarzwald, wo ich auf einer Landstraße unverhofft einen alten Bekannten wiedertraf.

Sichtlich gealterter Knan führt eine störrische Ziege am Strick; Simpel erkennt Knan an seiner Warze, hält inne und beginnt ein Gespräch.

S: Mein lieber Alter, seid Ihr nicht im Spessart zu Haus?

K: Ja Heerr!

S: Haben Euch nicht vor ungefähr achtzehn Jahren die Reuter Euer Haus und Hof geplündert und verbrennt?

K: Ja, Gott erbarms!

S: Habt Ihr damals nicht einen jungen Knaben gehabt, der Euch die Schaf gehütet?

K: Ja Hearr, aber der Bub war nit mir, ich hab ihn an Kindes Statt aufziehe wolle. – Ach, es ist seltsam mit ihm gange, der Krieg hat mir ihn gebe, der Krieg hat mir ihn wieder genomme.

S: Von wo habt Ihr denn den Bub aufgetrieben?

Knan reicht Simpel den Strick der störrischen Geiß, damit er ungestört erzählen kann.

K: Als der Graf Mansfeld bei Höchst die Schlacht verlore hat, hat sich sei flüchtig Volk zerstreut; viele sin in de Spessart kumme, weil se die Büsch suchte, um sich zu verbersche. In dem Tumult hab ich nit weit von moim Hof in oim wilde ungeheure Wald a schön jung Edelfrau entdeckt, ich hab ihr Pferd beim Zügel genomme und sie uff moin Hof geführt, dort hat se ehender als in einer halbe Stund oinen Knaben geboren, den hat se in unsere Händ befohle, und is gestorwe.

S: Wie aber hat die Frau und ihr Kind geheießen?

K: Ich hab nicht gemeint, dass Ihrs auch hät wisse möge: Die Edelfrau hieß Susanna Ramsay, ihr Mann Kapitän Sternfels von Fuchsheim.

Simpel/Erzähler wird von der Geiß am Strick von der Bühne gerissen.

K: Halt, halt, mei Geiß, mei Geiß!!

Knan hinterher.

14. Simplicius als Pilger

Über Videobeamer: Bild einer Südseeinsel mit Palmen und Strand; über Geräuscheinpielung ist Meeresrauschen zu hören; Simpel in Gestalt des Einsiedels schlurft mit Koffer über Bühne, spricht zunächst zu sich und dann immer stärker in Richtung Publikum.

Auf diese Weise erfuhr ich, dass ich der leibliche Sohn der Schwester von Gouverneur Ramsay und des Einsiedels bin. Aber ach, leider viel zu spät, denn meine Eltern waren beide tot, und mein Onkel Ramsay, so hörte ich sagen, sei in der Gefangenschaft der Kaiserlichen dem Wahnsinn verfallen.

Betrübt über mein trauriges Schicksal besann ich mich auf das fromme Leben meines geliebten Einsiedels und beschloss, als Pilger seinem Vorbild zu folgen. Meine Pilgerfahrt führte mich von Wien an den Hof des Zaren in Moskau, wo ich im Kampf gegen die Tartaren in Gefangenschaft geriet und dem König von Korea als Sklave geschenkt wurde. Über Japan, Ägypten und Konstantinopel gelangte ich nach Europa zurück. Auf einer Schiffsreise zum Grab des Heiligen Jacob in Santiago de Compostela wurde ich schließlich von Piraten entführt, deren Schiff

an einer Klippe vor Madagaskar zerschellte. Als einziger Überlebender erwachte ich am Strand einer einsamen Insel.

S (ans Publikum gerichtet): Adieu Welt! Ich beschwöre dich, ich ermahne und protestiere wider dich, du wollest kein Teil mehr an mir haben.

Adieu Welt, oh stinkendes elendes Fleisch, um das man dir gefolget, gedienet und gehorsamet war.

Als Schattenriss ist ein Schiff zu erkennen, immer mehr Personen sind im Hintergrund zu sehen, die erstaunt und ehrfurchtsvoll Simpel anstarren; sie greifen abwechselnd seine Absage an die Welt auf:

- Adieu Welt, denn niemand ist mit dir zufrieden,
- Ist er arm, so will er haben,
- Ist er reich, so will er viel gelten,
- Ist er veracht, so will er hoch steigen.

- Adieu Welt, denn dir ist nichts Beständiges,
- Das Vieh verdirbt vor Alter
- Und der arme Mensch vor Krankheit.
- Der eine stirbt an Krebs,
- Der andere am Fieber,
- Ein Dritter hat die Franzosen,
- Ein Vierter die Torheit.

- Adieu Welt, denn du nimmst uns gefangen,
- Bei dir ist kein Freud ohne Kummer,
- Kein Fried ohne Uneinigkeit,
- Keine Lieb ohne Argwohn,
- Keine Ehr ohne Makel,
- Kein Gut ohne bös Gewissen,
- Keine Freundschaft ohne Falschheit.

Als Geräuscheinspielung: der Lärm eines Düsenflugzeugs; Touristen (Chor) tauchen im Hintergrund auf und gruppieren sich hinzu, machen Fotos von Simpel, fallen ebenso in die Weltklage mit ein.

Choral: Vanitas, o vanitas

- Adieu Welt, denn überall siehst du gleich aus,
- Überall schmeckt es nach McDonalds,
- Jeder trägt die gleichen Jeans,
- Und aus allen Radios klingt das gleiche Lied.

Choral: Vanitas, o vanitas

- Adieu Welt, denn auf dich ist kein Verlass,
- Wenn die Geschäfte immer schlechter gehen,
- Und der Profit am Sinken ist.
- Wenn die Aktienkurse ständig fallen,
- Und auch der Euro nicht hält, was er verspricht.

Choral: Vanitas, o vanitas

Auszüge aus dem Oratorium „Vanitas vanitatem“ von Giacomo Carissimi (1605–1674)

Simpel wendet sich am Ende seiner Anhängerschar zu.

Ein Anhänger: Meister, was sollen wir tun?

Ein anderer: Endlich einer, der die Antwort kennt; endlich einer, der weiß, wo's langgeht.

Ein Tourist: Ey Meister, hast du nicht einen guten Anlagetip?

Ein anderer Anhänger: Ruhe, er will was sagen!

S (*zunächst leise, dann immer lauter, bis es in Gebrüll ausartet*): Geht nach Hause! Geht nach Hause!! Geht nach Hause!!!

Simpels Anhänger fahren erschreckt zusammen, rücken aneinander, verschwinden nach und nach; unterdessen ist die Landsknechtstrommel des Todes zu hören; der Tod erscheint mit der Trommel; schließlich stehen sich Simpel und der Tod gegenüber.

Vorhang

Paul Ciupka (Gelnhausen)

Uraufführung des *Simplicissimus Teutsch* am Schauspielhaus Köln

Unter dem Namen Grimmelshausens hatte die Bühnenfassung des *Simplicissimus Teutsch* von Thomas Dannemann nach einer Vorlage von Soeren Voima am 18. Januar 2009 Premiere am Schauspiel Köln. Dannemann, namhafter Schauspieler unter Jürgen Gosch, hatte – in diesem Falle als Regisseur – erkannt, dass der „Text [...] schwierig zu lesen [sei] mit seiner altertümlichen Sprache und Begriffen, die wir nicht mehr kennen.“ (Interview, *Kölnische Rundschau*, 14. Januar 2009) Da „es sich aber lohne“ und er speziell Deutschlehrern und jungen Menschen den Roman mit seiner Inszenierung nahe bringen möchte, ihm jedoch Reinhard Kaisers ‚Übersetzung‘ aus dem „Deutschen des 17. Jahrhunderts“ noch nicht zur Verfügung stand, griff er auf den Text Soeren Voimas zurück, des „unter Pseudonym arbeitenden Gründungsmitglied[s] einer nach ihm benannten Autorengruppe“ (*Kölnische Rundschau*). „Soeren hat die Rohfassung geschrieben, und ich habe im Vorfeld der Proben [...] daran weiter gearbeitet“ (*Kölnische Rundschau*). Hinzu kamen die notwendigen Eingriffe der Dramaturgen Kerstin Behrens und Jan Hein.

Nun wird der Grimmelshausen-Kenner gern zugestehen, dass es einer Vielzahl von Textbearbeitern und ihren Helfern bedarf, den gewaltigen Roman in eine dramatische Version umzuwandeln – doch das Ergebnis ist hier leider unter sprachlichem Aspekt eine weitgehende Entfernung vom Original. Allenfalls Kleinode wie das „Nachtigallenslied“, sofern es denn vom simplicianischen Autor stammt, sind in der Adaption erhalten geblieben, doch nicht ohne Verfremdung durch die Orgelmusik Philipp Hagens, wo doch gerade dieses Instrument den Rückgriff auf die ursprüngliche Melodie Philipp Nicolais nahegelegt hätte. Also: Völlig berechnete und durchaus unterstützenswerte Werbung für die (nachträgliche) Lektüre des *Simplicissimus Teutsch* beim anvisierten Zielpublikum, doch mit einem gänzlich unsimplicianischen Text?

Der uralte Disput zwischen der Wissenschaft bzw. Germanistik und dem Theater, zwischen dem Verfechter der Werktreue und dem freien Regisseur! Was aber ist Werktreue – so ja die aktuelle Frage Daniel Kehlmanns im Horizont gegenwärtiger Theater- und besonders Festspielpraktiken – nicht zuletzt angesichts prinzipieller Fragen der Hermeneutik? Die Textwissenschaft sieht sich an diesem Punkt leicht

in die Defensive gedrängt und kann aus philologischer Perspektive nur hoffen, dass das Theater mit seinen genuinen Mitteln für unvermeidliche Verluste bei der Bearbeitung entschädigt. Und da ist Dannemann mit seiner Gosch'schen Prägung und dem in einem tieferen Sinn simplicianisch agierenden Ensemble tatsächlich ein Erfolg gelungen. Womöglich hätte der in seiner Gestaltungskraft ungemein flexible Grimmelshausen sogar seine Freude an der Kölner Inszenierung gehabt und sich trotz allem in seiner Grundintention wiedererkannt. Denn die Struktur seines *Simplicissimus* ist im Wesentlichen in der lockeren Szenenfolge erhalten geblieben, zumindest für den mit der Lebensgeschichte des Protagonisten Vertrauten. Für andere bot sich ein spannender Bilderbogen von prallen Farben im wörtlichen und übertragenen Sinn. Wo es stärkere Abweichungen vom Handlungsverlauf gab, etwa bei der zyklischen Rückführung des gewalttätigen Schlusses in die Anfangsszene, gehorchten auch sie letzten Endes der Idee des Romans. Vermutlich konnte so dem Publikum wenigstens etwas vom auch und vor allem zeitkritisch-satirischen Geist der größten deutschsprachigen Erzählung des 17. Jahrhunderts und dem Dreißigjährigen Krieg als seiner Folie vermittelt werden. Manch ein Zuschauer dürfte auch die Aktualität des Stoffes für das Deutschland von heute in seiner politisch, aber nicht unbedingt moralisch völlig unterschiedlichen Verfassung erkannt haben, ohne dass es nötig gewesen wäre, die Gestalt des Jupiter (Omar El-Saeidi) in die Nationalflagge zu hüllen. Immerhin boten dessen Ausführungen über den Teutschen Helden, hoch von einer emporeähnlichen Wendeltreppe verkündet und unfreiwillig ironisiert, einen Aufhänger für diesen Einfall der Regie.

Apropos Wendeltreppe: Die nahezu vierstündige Aufführung fand in der Halle Kalk statt, einer ehemaligen Fabrik mit dem bekannten Charme einer Industriebrache. Auf merkwürdige Weise passte dieser anachronistische Ort des Bühnengeschehens wenigstens atmosphärisch zur simplicianischen Vorlage. Stéphane Laimé als Bühnenbildner gestaltete ihn anfangs in eine düstere, weil rußschwarze Kirche um, auf deren Stuhlreihen allmählich die Schauspieler Platz nahmen. Voll wurde damit der Raum nicht, denn die Truppe umfasste lediglich zehn Figuren, davon eine Frau, Lina Beckmann. Diese spielte wie zum Ausgleich der Geschlechter-Disproportion mit vollem körperlichen Einsatz und aller Vitalität Frau Welt, das Schermesser und eine gewisse Leonore von Lippstadt. Um schon quantitativ dem Personal des Romans entsprechen zu können, mussten freilich alle eingesetzten Ensemble-Mitglieder Mehrfach-Rollen übernehmen, was in Einzelfällen auch gender

crossing erforderte. So war Robert Dölle – ähnlich wie Murali Perumal – „Olivier / Musketier / Kriegsberichterstatter / Hexe“ (Programmheft). Dass bei dieser Sachlage der textlich nicht vorgebildete Zuschauer bei der Rezeption des Dargestellten gewisse Vorteile haben mochte, kann nicht ausgeschlossen werden. Wenigstens trugen der ständige Rollentausch und die generelle Verfremdung des simplicianischen Stoffes zur Lebendigkeit des Geschehens nicht unerheblich bei, zumal das Ensemble äußerst engagiert bei der Sache war.

Allerdings drohte sich das turbulente Treiben gegen Ende des Abends ein wenig zu verselbstständigen, weil sich auch die Mittel des Théâtre pur trotz schier unerschöpflicher Vorräte an ‚symbolischen‘ Körpersäften in Plastikflaschen zusehends verbrauchten. Genug Barock-Köstliches prägte sich dennoch ein. Wer zum Beispiel mit zeitgenössischen Illustrationen zum *Simplicissimus Teutsch* in den entsprechenden Texteditionen vertraut ist und sie schätzt, freute sich dennoch – zusammen mit der fast unisono zufriedenen Presse – über die Kölner Wiedergabe der, sagen wir, Hanauer Kalbsszenen: Zwei Stöckchen als Haxen zum Draufstützen beim vierbeinigen Gang, hinten dran ein Schwänzchen aus Bindfaden, das Ganze heuristisch garniert mit einem echten Kalbskopf – fertig war der scheinbare Einfaltspinsel im frivolen Ambiente der Residenz. Man sieht, der Roman wurde ‚theatralisch‘ ausgelebt. Der dramaturgische Kniff, den alten, erzählenden und den jungen, erzählten *Simplicissimus* von zwei Figuren verkörpern zu lassen, die sich immer wieder spannungsreich konfrontierten, war dem narrativen Pendant ebenbürtig und zahlte sich dramatisch voll aus. Zumal die beiden Schauspieler (Michael Weber im Einsiedlergewand bzw. ‚Hausmeisterkittel‘ als der Alte und Jan-Peter Kampwirth schon mal in großväterlich-einteiliger Unterwäsche oder femininen Rüschen-Dessous als der Junge) einander in der an Brillanz grenzenden Intensität ihres Zusammenspiels trotz unterschiedlicher Rollenanforderungen in nichts nachstanden. Dass das ursprüngliche Bühnenbild des makaber-sakralen Kirchenschiffs fortwährend der Metamorphose unterlag (Festsaal, Feldlager, Schlachtfeld etc.), wobei die Stühle flogen, das Bodenstroh aufgewirbelt wurde, die obligaten Nebel wallten und Sägespäne sich mit Ketchup-Blut vermischten, mag für das eine oder andere sanft gestimmte Gemüt nach Klamauk ausgesehen haben, war aber plausibler dramatischer Ausdruck barocken „Bald-anders“- und Vanitas-Denkens.

Von Einzelfällen wie Andreas Gryphius’ *Peter Squentz* abgesehen, der sich gelegentlich, auch mit mentaler Schützenhilfe von Shakespea-

res *A Midsummer Night's Dream*, auf die (akademische) Bühne wagt, taugt das Drama des 17. Jahrhunderts in allen seinen Gattungen heutzutage kaum noch fürs Theater. Dann muss eben, dürfte sich Dannemann gesagt haben, ein Roman aus der Epoche, ausgerechnet ein ziemlich umfänglicher zudem, aushelfen. Ein solches Ersatzmanöver kann sogar wie mit der Kölner Inszenierung im Großen und Ganzen gelingen, wenn sich die richtigen Leute auf das Wagnis einlassen. Schließlich war das Sujet für das Ensemble, seine Spielfreude ließ unschwer darauf schließen, auch einmal etwas Anderes. Natürlich war die unzweifelhaft literarische Qualität der epischen Vorlage unabdingbare Voraussetzung für den Bühnenerfolg, der sich dann auch nach Wiederaufnahme der zunächst bis Februar 2009 terminierten Inszenierung bis zum Ende der Spielzeit fortsetzte. Diese hatte der Spielplan der Intendantin des Schauspiels Köln, Karin Beier, für ein Deutschland-Projekt, wohl mit Blick auf das Jubiläum der Bundesrepublik, vorgesehen. Schon von seinem eigenen, im Titel manifesten Anspruch her fügte sich der dramatisierte *Simplicissimus Teutsch* gut in diese Unternehmung ein.

Übrigens boten die Kölner Aufführungen den Mitgliedern der Grimmelshausen-Gesellschaft willkommene Gelegenheiten, sich unabhängig von Tagungen und sonstiger fachlicher Kommunikation zu treffen. Der gegenwärtige Präsident, Peter Heßelmann, und einer der beiden Ehrenpräsidenten, Dieter Breuer, waren sowieso, nämlich virtuell im Programmheft, vertreten: ersterer durch den tabellarischen Abdruck der Lebensstationen des Dichters aus dem Grimmelshausen-Sonderband von *Text und Kritik* (2008), letzterer durch Rückgriffe auf seine Taschenbuch-Ausgabe des *Simplicissimus* im Deutschen Klassiker-Verlag (2005).

Klaus Haberkamm (Münster)

Karl Amadeus Hartmanns Oper *Simplicius Simplicissimus* in Frankfurt a. M.

Am 6. September 2009 hatte Karl Amadeus Hartmanns *Simplicius Simplicissimus. Drei Szenen aus seiner Jugend* an der Oper Frankfurt a. M. Premiere. Der Text stammt von Hermann Karl Scherchen, Wolfgang Petzet und Karl Amadeus Hartmann. Es spielte das Frankfurter Opern-

und Museumsorchester unter Leitung von Erik Nielsen. Für die Inszenierung war Christof Nel verantwortlich, für das Bühnenbild sorgte Karl Kneidl, für die Kostüme Silke Willrett. Dramaturgen waren Klaus Zehelein und Jens Schroth, den Chor leitete Matthias Köhler. Claudia Mahnke trat in der Rolle des Simplicius Simplicissimus auf, Frank Van Aken agierte als Einsiedel.

Die Produktion, die 2004 an der Staatsoper Stuttgart entstanden ist, wurde von der Oper Frankfurt übernommen und von Regisseur Christoph Nel nur geringfügig bearbeitet. Claudia Mahnke und Frank Van Aken traten bereits in Stuttgart in den Hauptrollen auf. Wolfgang Sandner schrieb in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, daß im kargen Bühnenbild Karl Kneidls das Geschehen der Romanvorlage Grimmehausens allenfalls stilisiert wiedergegeben wurde: „Wer verstehen will, wie Simplicius als tumber Schafhirte, in der Obhut eines Einsiedlers und schließlich als Hofnarr des Gouverneurs den kollektiven Albraum seiner Zeit überlebt, der muss sich schon an den vielfach gesprochenen Text halten, der die Kriegsbilanz gespenstisch-nüchtern aufzählt: zwölf Millionen Menschen in Deutschland 1618, reduziert auf vier Millionen 30 Jahre später. Das wirkt so grotesk-ungreifbar wie die Verrenkungen der Musik, die sich des Zitats, des Mummenschanzes und der fassungslosen Beschränkung der Klangmittel bedient, um nicht an der Größe der historischen Schandtaten zu scheitern. Je lauter der Schrei des Geschehens, desto leiser-bohrend die Musik des solistischen Kammerensembles im Orchestergraben wie das Sprechen, der Sprechgesang und die Kantilenen der Protagonisten auf der Bühne, aus denen wie schon in Stuttgart die jetzt zum Frankfurter Ensemble gehörende, tief grundierte Sopranistin Claudia Mahnke in der Hosenrolle des Titel-Antihelden Simplicius mit vokaler Intensität und entsprechender Bühnenpräsenz herausragt.“ Sandner gelangt zu einem positiven Fazit einer ansprechenden Inszenierung: „Gerade darin aber, worin Hartmann selbst seine größte Aufgabe als Komponist sah, im Ausgleich zwischen ‚emotionsfeindlichem Kalkül und kalkulationsfeindlicher Emotion‘, hat sich das Frankfurter Team Meriten erworben: mit subtil alle eigentlichen und uneigentlichen Töne der Partitur erfassenden Musikern des Opern- und Museumsorchesters unter dem wachen Kapellmeister Erik Nielsen, dem von Matthias Köhler bestens instruierten Chor und dem uneingeschränkt zu lobenden Bühnenensemble [...]“

Auch Hans-Jürgen Linke war in der „Frankfurter Rundschau“ voll des Lobes. Nie ersetzte oder übertönte bedrohliches Kriegswummern die dramatische Entwicklung, und Hartmanns „feinsinnige komposito-

rische Meisterschaft, mit der er fremdes Notenmaterial als autonomen Bedeutungsträger ins Werk einbaut“, werde so deutlich, „wie man sich das nur wünschen kann.“ Linke fährt in seiner Besprechung fort: „Die Vielgestaltigkeit des Werkes, das zwischen Oratorium, Singspiel, Schauspiel-Musik und verstörtem Verstummen changiert, ist hier in allerbesten Händen; die Qualität kann man durchaus exemplarisch nennen.“ Gleiches ließe sich von Nels kongruenter Inszenierung sagen: „Sie schaut gezielt vorbei an äußeren Vorgängen und widmet sich den Befindlichkeiten und inneren Situationen, die Hartmanns Drama ausmachen, und sie wählt eben nicht die Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges als Bilder-Reservoir, sondern evoziert eine beklemmende Situation von innerer Unfreiheit und ubiquitärer äußerer Bedrohung.“

Am Ende der Premiere gab es starken Applaus, nicht nur für die Hauptakteure, sondern auch für das Orchester, den Chor und die eindrucksvolle Inszenierung. Eine Wiederaufnahme der Oper ist im November 2012 (Spielzeit 2012/2013) geplant. Seit 2007 liegt die Aufführung der Staatsoper Stuttgart aus dem Jahr 2005 auf DVD vor (Staatsorchester Stuttgart unter Leitung von Kwamé Ryan, Solisten: Claudia Mahnke, Frank Van Aken, Heinz Göhrig, Regie: Christof Nel).

Peter Heßelmann (Münster)

Grimmelshausen im Rundfunk

Am 14. April 2009 strahlte der Bayerische Rundfunk in seinem zweiten Programm in der Sendung „radioWissen“ ein Feature über Grimmelshausen und sein Werk aus. Das Hörfunkmagazin versteht sich als eine Art College-Radio, das Grundwissen auf aktuellem Stand vermittelt. Autor der etwa 25 Minuten dauernden Sendung war Thomas Morawetz. Als zugeschalteter Gesprächspartner stand der Präsident der Grimmelshausen-Gesellschaft im WDR-Studio Münster zur Verfügung.

Zum zehnten Mal fand im Sommer und Herbst 2009 in Ostwestfalen das Festival „Wege durch das Land“ statt, bei dem an unterschiedlichen Orten der Region Konzerte mit Lesungen stattfinden; so am 6. Juni 2009 auf der Wewelsburg bei Paderborn. Aus diesem Anlass brachte der Westdeutsche Rundfunk in seinem dritten Programm am 4.

Juni 2009 eine Sendung von Daniela Ziemann unter demselben Titel, in der die Geschichte der exakt 400-jährigen Dreiecks-Burg des Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg und ihrer Vorgänger im Mittelpunkt stand. Beispielsweise wurde die Wewelsburg wie die benachbarte Stadt Salzkotten im Dreißigjährigen Krieg stark zerstört. Von da aus stellte die Autorin eine Verbindung zu Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* her, dessen Protagonist als „Jäger von Soest“ ja auch im Paderbornischen „herunterterminiert“. In das mit einschlägiger Musik unterlegte Interview über den simplicianischen Autor und sein Œuvre mit dem Vorstandsmitglied der Grimmelshausen-Gesellschaft Klaus Haberkamm, der den verhinderten Präsidenten vertrat, integrierte Daniela Ziemann Textpartien aus dem westfälischen Teil des Romans. Zudem las der Schauspieler Hanns Zischler am Veranstaltungstag auf der Wewelsburg aus dem *Simplicissimus*.

Anlaß für eine Sendung des Südwestrundfunks unter dem Titel „Kriegsepos und Krisenroman – Warum wir Grimmelshausen lesen müssen“ war die Veröffentlichung der Übertragung des *Simplicissimus Teutsch* von Reinhard Kaiser. In der am 13. August 2009 im zweiten Programm ausgestrahlten 45-minütigen Sendung diskutierten unter der Leitung von Carsten Otte Rosmarie Zeller, Reinhard Kaiser und Peter Heßelmann über Grimmelshausen, die Aktualität seiner Romane und die Übertragung der frühneuhochdeutschen Sprache ins heutige Deutsch.

Klaus Haberkamm, Peter Heßelmann (Münster)

Reinhard Kaiser stellt seine Übertragung des *Simplicissimus Teutsch* in Münster vor

Auf Einladung des Literaturvereins Münster e. V. las Reinhard Kaiser am 21. September 2009 in der Stadtbücherei Münster vor zahlreich erschienenem Publikum aus seiner kurz zuvor publizierten Übertragung des *Simplicissimus Teutsch* „Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts“ – wie es im Untertitel der zweibändigen Ausgabe heißt. Die Grimmelshausen-Gesellschaft war freundlicherweise vom Vorsitzenden des Vereins, Hermann Wallmann, hinzugebeten worden und wurde durch das Vorstandsmitglied Klaus Haberkamm vertreten. Wallmann erwähnte

entsprechend in seiner Einleitung, dass der Sitz der Grimmelshausen-Gesellschaft in Münster ein weiterer Grund für die Einladung Kaisers gewesen sei. Die lebendige Vortragsweise des „Übersetzers“ – von der sich die Teilnehmer der Tagung der Gesellschaft im Juli 2010 in der Ortenau ebenfalls einen Eindruck verschaffen können (vgl. das Tagungsprogramm in der Rubrik „Mitteilungen“ der *Simpliciana*) – wurde von ihm mehrmals durch Einblicke in die spezifische Problematik dieser Übertragung und seine Arbeitsweise angereichert. Die abschließende Diskussion kreiste um ähnliche Aspekte; namentlich wurde das Paradigma der Apostrophe „Herr Maphrodit“ (S. 68) für „Hermaphrodit“ in der Szene am Hanauer Stadttor (*Simplicissimus Teutsch*, Buch I, Kapitel 19) länger kritisch erörtert. Die Übertragung Kaisers wird von Rosmarie Zeller im vorliegenden Jahrgang der *Simpliciana* besprochen.

Klaus Haberkamm (Münster)

Präsentation des Faksimiledrucks des *Europäischen Wundergeschichten Calenders* (Nürnberg 1670–1672) und des *Schreib-Kalenders* (Molsheim 1675) in Jena, 12. Februar 2009

Die Faksimile-Edition der von Klaus-Dieter Herbst (Jena) entdeckten simplicianischen Jahreskalender wurde am 12. Februar 2009 im Senatsaal der Friedrich-Schiller-Universität Jena erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt: *Simplicianische Jahreskalender. Europäischer Wundergeschichten Calendar 1660 bis 1672 (Nürnberg) – Schreib-Kalender 1675 (Molsheim)*. Faksimiledruck der vier Kalenderjahrgänge erstmals neu hrsg. und kommentiert von Klaus Matthäus und Klaus-Dieter Herbst. Erlangen, Jena: Verlag Palm & Enke 2009. Im Rahmen der Präsentation sprachen Kurt-Dieter Koschmieder, Prorektor für Lehre und Struktur der Universität Jena, Klaus Manger, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft der Universität Jena, Peter Heßelmann, Präsident der Grimmelshausen-Gesellschaft, Universität Münster, Susanne Knackmuß, Leiterin der Sammlungen des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster (Streitsche Stiftung), Berlin, und Klaus Matthäus, Verlag Palm & Enke, Erlangen und Jena.

Klaus-Dieter Herbst gelangen im Rahmen eines durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekts am Institut für Deutsche Presseforschung der Universität Bremen unter Leitung von Holger Böning spektakuläre Funde. Im Stadtarchiv Altenburg entdeckte der Jenaer Wissenschaftshistoriker den verschollen geglaubten ersten vollständigen Jahrgang des *Europäischen Wundergeschichten Calenders*. Die immense Bedeutung dieses Fundes wurde von dem Historiker und Buchhändler Klaus Matthäus erkannt, der in seiner 1968 publizierten Studie zur Geschichte des Nürnberger Kalenderwesens bereits die dort erschienenen, bis dahin bekannten simplicianischen Jahreskalender analysiert hatte. Einen bisher völlig unbekanntes simplicianischen Schreibkalender für 1675 aus dem elsässischen Druckort Molsheim fand Herbst in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin, wo die Leihgabe der Sammlungen des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster (Streitsche Stiftung) aufbewahrt wird. Alle Redner stellten während der Veranstaltung die Relevanz der sensationellen Entdeckungen für die historische Kalender- und insbesondere für die Grimmelshausenforschung heraus. Die Faksimile-Edition wird von Timothy Sodmann im vorliegenden Jahrgang der *Simpliciana* besprochen.

Peter Heßelmann (Münster)

Ausstellungen mit Zeichnungen zum *Simplicissimus Teutsch* von Manfred Schulz in Hamm und Soest

Im Kunstsaal des Kunstvereins Kreis Soest war vom 16. Oktober bis zum 28. November 2009 die Ausstellung „Simplicius Simplicissimus – mit feiner Feder. Neue Zeichnungen zum Roman von Grimmelshausen“ zu sehen. Der Hammer Künstler Manfred Schulz hat in fast zweijähriger Arbeit markante Erlebnisse des Romantitelhelden in insgesamt 46 Federzeichnungen illustriert, von denen eine Auswahl in Soest präsentiert wurde. Die ansprechenden Visualisierungen von Romanszenen stehen in der Tradition der sozialkritischen Lithographien von A. Paul Weber zum *Simplicissimus* und der Werke von José Guadalupe Posada. Ebenso prägend für Schulz waren Bilder von Caspar Walther Rauh, einem Vertreter des Phantastischen Realismus. Allerdings nutzt Schulz

in seinem *Simplicissimus*-Zyklus eine eigenständige ausdrucksstarke Bildersprache. Ein Teil der in Schwarz-Weiß gehaltenen Zeichnungen wurde in einer Ausstellung im Rahmen des „Literarischen Herbstes“ vom 4. bis zum 29. November 2009 in der Sparkasse Hamm gezeigt.

Die detailreichen Zeichnungen von Manfred Schulz zum *Simplicissimus* werden auch im Rahmen der Tagung „Wort – Bild – Ton. Grimmelshausen und die Medien“ (8. bis 11. Juli 2010) im Simplicissimus-Haus Renchen zu sehen sein.

Peter Heßelmann (Münster)

REGIONALES

Oberkirch-Gaisbach

Grimmelshausen-Gesprächsrunde

Die Grimmelshausen-Gesprächsrunde traf sich auch im Jahr 2009 regelmäßig zu Vorträgen im „Silbernen Stern“ in Gaisbach-Oberkirch. Folgende Referenten sorgten für ein interessantes Vortragsprogramm und für anregende Diskussionen in geselliger Runde: Klaus Matthäus (Erlangen): „Grimmelshausen als Autor eines neu entdeckten Kalenders für die Ortenau und das Elsass“; Wilhelm Kühlmann (Heidelberg): „Bischof und Literat – Der badische Dichter Ignaz von Wessenberg“; Götz Bubenhofer (Achern): „Patienten der Illenau, die in die Literatur eingegangen sind – Elisa Schlesinger, Flauberts große Liebe“; Klaus Haberkamm (Münster): „Figuren und Gedichte des Barock – Ein literarisches Werkstattgespräch“; Frank-Joachim Lankoff (Achern): „Von guten und bösen Klingen – Das Schwert im alten Japan“; Hanna Leybrand (Heidelberg): „Menschen, Paare, schräge Vögel! – Lesung“; Barbara Molinelli-Stein (Mailand): „Grimmelshausens ‚Tractätlein‘ und die Tücken des Lexikon“; Peter Heßelmann (Münster): „Grimmelshausen und Günter Grass“.

Fritz Heermann (Oberkirch)

Renchen

Museumsfest der Grimmelshausenfreunde Renchen

Am 21. und 22. August 2009 fand das schon traditionelle Museumsfest der Grimmelshausenfreunde Renchen statt. Der Museumskeller, der Rathaus- und Museumsplatz waren Kulisse für ein buntes Veranstaltungsprogramm. Peter Völker las aus seinem neuen Lyrikband *Achilles und Thetis*. Ein historisches Volkstheater „Grimmelshausen – Schultheiß in Renchen“ von und mit Heinz Schäfer und seinem Renchener Darstellerkreis, dazu Livemusik aus der Ortenau prägten das bunte Ereignis rund um das Simplicissimus-Haus. Die Grimmelshau-

sen-Freunde boten zudem originelle Speisen und Getränke in Buden „Alt Renchen“ und „Schmidts Ratsstübel“ an.

Martin Ruch (Willstätt)

Grimmelshausen im Heimatlied. Das neue „Renchtäler Heimatlied“ preist den größten Dichter des Tals

Regionale Lieder wollen die Besonderheiten der Heimat hervorheben. Sucht man das Spezifische des Renchtals im Vergleich mit anderen Tälern des Schwarzwalds, so stößt man zunächst auf die Dominanz von Heilbädern im Hintertal und auf den Weinbau im Vordertal. Auch dies ist in Baden nichts Besonderes, denn auch andere Täler haben gleich gute Weine und noch bekanntere Heilbäder (z. B. Baden Baden). Das Renchtal verfügt aber darüber hinaus vor allem über ein ganz besonderes Trumpf-Ass: Hier hat Grimmelshausen ein Jahr nach Ende des 30-jährigen Krieges 1649 im Alter von 28 Jahren Wurzeln geschlagen, eine Großfamilie gegründet und sich vom Soldaten zum Schriftsteller gewandelt. Unsicherheiten bei der Zuordnung einzelner Werke nach dem Ort der Entstehung bestehen nur zwischen verschiedenen Orten im Renchtal selbst.

Kein Wunder, dass die beiden Städte des vorderen Renchtals – Oberkirch und Renchen – mit dem internationalen Ruf Grimmelshausens Werbung für sich betreiben. Die „Grimmelshausenstadt“ Renchen hatte die Idee, auf der Autobahn mit einem Hinweisschild auf ihr „Simplicissimus-Haus“ hinzuweisen. Die Stadt Oberkirch dagegen, die den „Silbernen Stern“ im Ortsteil Gaisbach als Wirkungsstätte von Grimmelshausen ebenfalls dokumentiert sehen wollte, scheiterte an bürokratischen Einwänden der Autobahnverwaltung.

Es bietet sich an, die berühmteste Persönlichkeit des Tals in einem Renchtallied aufzunehmen, auch wenn dies im Refrain bei oberflächlicher Betrachtung eher beiläufig formuliert ist:

Refrain:

Schon zu der Zeit von Grimmelshausen galt:
Im Renchtal gibt's nicht nur den grünen Wald.

Die Bäder halten alte Knochen jung,
Der edle Wein bringt auch das Herz in Schwung.

Im Bereich des Renchtals sind insgesamt drei Orte zu nennen, die Grimmelshausen Arbeitsplatz und Schreibstube zugleich boten: Gaisbach, die Ullenburg über Tiergarten und Renchen. In Gaisbach, heute Ortsteil von Oberkirch, war Grimmelshausen mit einer Unterbrechung von 1649 bis 1667 als Verwalter der Freiherren von Schauenburg tätig und gleichzeitig Wirt im Gasthaus zum „Silbernen Stern“. Hier schuf er einige seiner bedeutendsten Werke (z. B. *Satyrischer Pilgram*, *Keuscher Joseph* und wohl den größten Teil des *Simplicissimus*). Auch der höfische Roman *Dietwald und Amelinde* enthält als Entstehungsort die Spitalbühne in Form eines Anagramms, obwohl er erst in der Renchener Zeit erschien. Auf der Gaisbacher Flur besaß Grimmelshausen bekanntlich ein Haus. Schon die Bezeichnung „Silberner Stern“ des Gasthauses zeigt die Handschrift Grimmelshausens, dessen Großvater in Gelnhausen den „Goldenen Stern“ betrieben hatte. Dass der Dichter aber nicht mit seinem Namen, sondern unter verschiedenen Anagrammen an die Öffentlichkeit trat und vor Ort damals anonym blieb, soll in dieser Strophe vermittelt werden. Auch die enorme Doppelbelastung von dichterischem Schöpfergeist und notwendiger Alltagsarbeit wird angesprochen:

In Gaisbach schrieb ein kleiner Wirt
Von Krieg und Heimat in den Pausen,
Noch unerkannt und unbeirrt:
Der große Dichter Grimmelshausen.

Das etwa dreijährige Intermezzo des Dichters nach 1662 als Schaffner auf der Ullenburg oberhalb von Tiergarten, heute ebenfalls Stadtteil von Oberkirch, konnte nicht im Lied aufgenommen werden. Einmal ist diese Burg als erste Machtzentrale der Region gewürdigt, was sich im Renchtal durchaus noch nicht überall herumgesprochen hat. Zum anderen war auch der Ort Tiergarten noch unterzubringen, der seine Existenz direkt dieser Burg verdankt. Im Übrigen galt es ohnehin zu vermeiden, das Lied mit Grimmelshausen-Reminiszenzen zu überfrachten.

Dafür findet der weitaus wichtigere Aufenthalt des Dichters in Renchen wiederum seinen Niederschlag, wo er vom Jahr 1667 bis zu seinem Tod im Jahr 1676 das Amt des Schultheißen (d. h. des Bürgermeisters) innehatte. Bereits nach einem Jahr wurde 1668 der *Simplicissimus* veröffentlicht. Zu dieser Zeit schrieb er auch seine großen Romane *Courasche* und *Springinsfeld*. Es folgten der *Ewig-währende*

Calender, das *Rathstübel Plutonis*, das *Vogelnest I*, das *Galgenmännlein*, der *Teutsche Michel* u. a. Nach dem Durchbruch mit dem *Simplificissimus* erschienen innerhalb von sechs Jahren nicht weniger als achtzehn Werke, von denen ein erheblicher Teil sicherlich bereits vorher verfasst war. Auch wenn von den vermuteten zehn Kindern einige bereits früh verstorben sind, lässt sich die Belastung von Beruf und Familie erahnen. Hier fand Grimmelshausen die wirtschaftliche Sicherheit und das gesellschaftliche Umfeld, um im Gegensatz zu vielen Schriftstellern seiner Zeit zum Volksdichter zu werden. Die vielen regionalen Spuren in seinem Werk legen ein beeindruckendes Zeugnis ab. Diese endgültige Festlegung seines Lebensschwerpunktes versucht die Renchen-Strophe zu vermitteln:

Für Grimmelshausen war es klar:
Zehn Kinder brauchen täglich Brot
Weil er in Renchen glücklich war,
Blieb er hier Schultheiß bis zum Tod.

Die enge Beziehung von Heimat und Werk hat Hermann Streich in der Festschrift der Stadt Renchen zum 300. Todestag Grimmelshausens 1976 folgendermaßen formuliert: „Zwei seiner Kunstromane hat er Adligen gewidmet, die Volksdichtungen erschienen ohne Widmung. Wenn man sie aber gut kennt, so gewinnt man den Eindruck, daß der Dichter sie seiner Ortenauer Wahlheimat gewidmet hat. Immer wieder scheint diese Heimat den Hintergrund seiner Erzählungen zu bilden. So der Mummelsee und seine Sagenwelt, so der Renchtäler Sauerbrunnen und sein Badeleben, so Gaisbach, in dem ‚Meuder‘ und ‚Knan‘ haushalten und Simplizius einen Bauernhof hat. [...] Wir begleiten den Dichter auf seinen Wanderungen durch die Ortenau in den Erzählungen seines ‚Vogelnests‘. Begegnet uns hier nicht der Renchener Schultheiß, der von Haus zu Haus und von Ort zu Ort zieht und das Geld anmahnt, der seine Kerbzettel schneidet und nicht nur die finanziellen, der auch die moralischen ‚Schulden‘ notiert.“ (Hermann Streich: Grimmelshausens Renchener Schultheißen-Zeit. In: *Grimmelshausen. Dichter und Schultheiß. Festschrift der Stadt Renchen zur dreihundertjährigen Wiederkehr des Todestages von Johann Jakob Christoph v. Grimmelshausen am 17. August 1976*. Renchen 1976, S. 43–60, hier S. 50.)

Dem ist noch hinzuzufügen, dass man sich als Renchtäler auch bei einigen Illustrationen an die hiesige Vorbergzone erinnert fühlt, in der Grimmelshausen lebte (vgl. Abb. 1).

Das „Renchtäler Heimatlied“ im Gesamtzusammenhang

Das Lied schlägt einen Bogen von A wie Allerheiligen bis Z wie Zuzenhofen in einer gedachten Reise von den Höhen des Schwarzwaldes bis zum Beginn der Rheinebene. Der Hinweis auf Straßburg in der letzten Strophe soll die historische Ausrichtung des Renchtals betonen, das Jahrhunderte lang zum Herrschaftsgebiet dieser Metropole gehörte. Zugleich soll auch die heutige Rolle Straßburgs als Motor der Völkerfreundschaft im zusammenwachsenden Europa gewürdigt werden. Die einzelnen Strophen lauten:

- 01 Die Sonne strahlt am Schwarzwaldkamm
Auf stille Wälder überall.
Nur wild durchtost die Felsenklamm
Der Allerheiligen-Wasserfall.
- 02 Der Kranke steigt ins Kurheilbad
In Griesbach oder Peterstal
Und schreitet dann gestärkt den Pfad
Zum Wandern über Berg und Tal.
- 03 Die Fastnacht tobt in Oppenau
Mit Narrenpuppen in den Bäumen.
Doch Waldesruh im Himmelblau,
Das muss kein Kurgast hier versäumen.
- 04 Die Kirche steht am Straßenrand
Verträumt im stillen Lautenbach,
Birgt stolz von alter Meisterhand
Ein Kleinod unter ihrem Dach.
- 05 Der Löwe über'm Brunnen wacht
In Oberkirch, der Stadt des Weins.
Der Altstadtbach rauscht in der Nacht
Im Silberlicht des Mondenscheins.
- 06 Von Schauenburg bis Fürsteneck:
Verklungen sind die Ritterlieder.
Die Weiße Frau schleicht ins Versteck,
Die alte Zeit kehrt niemals wieder.
- 07 In Gaisbach schrieb ein kleiner Wirt
Von Krieg und Heimat in den Pausen,
Noch unerkannt und unbeirrt:
Der große Dichter Grimmelshausen.
- 08 In Ödsbach fehlt der Lärm der Welt,
Dafür gibt's echte Tradition.
Der Wald verlangt kein Eintrittsgeld:
Erholung ist ein guter Lohn.

- 09 Von Ringelbach bis Bottenau
Da wächst der Wein am Bergeshang.
Genießer gehen im Morgentau
An Badens Weinstraße entlang.
- 10 Vom ersten Machtzentrum des Tals
Blieb nur noch Tiergarten allein.
Die Ullenburg versank damals,
Ihr Schlossberg trägt nur noch den Wein.
- 11 In Haslach unterm Ulmhard sieht
Der Winzer stolz sein Tagewerk.
Ein Name durch die Lande zieht:
Der Riesling von dem Klingelberg.
- 12 In Ulm und um ganz Ulm herum
Beginnt ein anderes Revier.
Freund Bacchus nimmt es nicht so krumm,
Der Ulmer trinkt sein Ulmer Bier.
- 13 Der Weg nach Stadelhofen führt,
Wo's Plastikentenrennen tobt,
Wo König Fußball nur regiert
Und jedermann das Schlachtfest lobt.
- 14 In Nußbach stand von Alters her
Ein Königshof vor tausend Jahren,
Wo heut im Sonnenblumenmeer
Die Rennmaschinen fröhlich fahren.
- 15 Ganz Erlach hockt am Baggersee
Und feiert fröhlich in die Nacht:
Das Dorfverschönerungskomitee
Hat einen Ersten Preis gebracht.
- 16 Für Grimmelshausen war es klar:
Zehn Kinder brauchen täglich Brot.
Weil er in Renchen glücklich war,
Blieb er hier Schultheiß bis zum Tod.
- 17 Wenn Zusehofens alte Lind
Sich sanft bewegt im Abendwind,
Grüßt fern schon Straßburg dort am Rhein:
Wir wollen alle Freunde sein.

Refrain:

Schon zu der Zeit von Grimmelshausen galt:
Im Renchtal gibt's nicht nur den grünen Wald.
Die Bäder halten alte Knochen jung,
Der edle Wein bringt auch das Herz in Schwung.

Zur Form

Die Verse bestehen aus vierhebigen Jamben mit meist männlichen, vereinzelt auch weiblichen Endungen. Da vereinzelt Ortsnamen aber nicht voll ins Versmaß passen, mussten kleine Unregelmäßigkeiten hingenommen werden (z. B. Allerheiligen, Tiergarten). Das Reimschema ist der Kreuzreim, die letzte Strophe und der Refrain wechseln in den Paarreim über. Soweit möglich wurden an vielen Stellen Alliterationen zur Verstärkung der Eingängigkeit verwendet.

Zum Umgang mit dem Lied

Es wäre sicherlich in der Regel zu viel des Guten, alle siebzehn Strophen des Liedes am Stück aufzuführen. Andererseits haben alle aufgenommenen Orte ihren besonderen Reiz und es wäre ein Verlust gewesen, sie in einem Lied über das Renchtal wegzulassen. Daher ist es sinnvoll, je nach Ort der Aufführung eine spezielle Auswahl der Strophen vorzunehmen. Auch könnte der Refrain erst nach zwei Strophen eingeschoben werden.

Zu den einzelnen Orten

Es seien noch einige erläuternde Anmerkungen zu den einzelnen Orten angefügt.

Strophe 1: Ausgangspunkt sind die Wälder des Hochschwarzwaldes und das Naturschauspiel der fast 100 m hohen Wasserfälle von Allerheiligen im Lierbachtal.

Strophe 2: Die Thermalbäder des hinteren Renchtals werden vertreten durch die Kurorte Bad Griesbach und Bad Peterstal. Der Hinweis auf das Wandern soll den gesundheitlichen Aspekt unterstreichen.

Strophe 3: Bei der Stadt Oppenau wird neben dem Kurbetrieb der originale Brauch der Narrenpuppen zur Fastnachtszeit angesprochen.

Strophe 4: In Lautenbach lohnt besonders die Besichtigung der berühmten Wallfahrtskirche aus dem 15. Jahrhundert.

Strophe 5: Der Brunnen in Oberkirch, auf dem der Löwe mit dem Wappen der Bischöfe von Straßburg steht, ist Symbol für die Tradition

der Stadt. Der Titel „Stadt des Weines“ verweist auf die große Rolle des Weinbaus am Talausgang. Oberkircher Weine liegen bundesweit auf Spitzenniveau, wie durch Bundesehrenpreise dokumentiert wurde. Am Altstadtbach bzw. Mühlbach liegt der romantischste Winkel der Altstadt.

Strophe 6: Schauenburg und Fürsteneck sind die beiden spektakulärsten Burgruinen des Renchtals. Eine „Weiße Frau“ taucht in verschiedenen Sagen rund um die Schauenburg auf. Die ehemalige Schlossjungfrau soll der Sage nach wegen Treulosigkeit zu ihrem Bräutigam als Gespenst umherirren.

Strophe 7: Von weltweitem Interesse ist bis heute der Aufenthalt von Johann Jacob Christoph von Grimmelshausen in Gaisbach. Als Verwalter der Freiherren von Schauenburg und Wirt im Gasthaus zum „Silbernen Stern“ schuf hier der berühmteste Dichter des 17. Jahrhunderts Werke von Weltruhm.

Strophe 8: Ödsbach hat neben anderen Orten ein besonderes Verdienst in der Bewahrung alter Traditionen und bietet zugleich die Ruhe des abgeschiedenen Seitentals.

Strophe 9: Der Verlauf der Badischen Weinstraße durch Bottenau und Ringelbach stellt nochmals die große Bedeutung des Weinbaus im Vordertal ins Rampenlicht.

Strophe 10: Die Ullenburg bei Tiergarten war das älteste historisch belegbare Machtzentrum der Region. Heute ist von dieser Burg auf dem Schlossberg nichts mehr zu sehen.

Strophe 11: In Haslach entstand auf dem Klingelberg die bekannte Weinsorte „Klingelberger“, die auch heute noch neben der Bezeichnung „Riesling“ geführt werden darf.

Strophe 12: In Ulm hat sich die Tradition der Bierproduktion auf höchstem Niveau erhalten. Der Vertrieb in ganz Baden, aber auch ins Elsass und nach Schwaben belegt dies eindrucksvoll.

Strophe 13: In Stadelhofen erreichte der Fußball ein besonders bemerkenswertes Niveau. Das Plastikentenrennen auf der Rench und die Schlachtfeste zeigen außerdem die Begeisterung für zünftige Feiern.

Strophe 14: Nußbach, das sich seit einigen Jahren als „Sonnenblumendorf“ bezeichnet, kann mit einem Königshof eine 1000-jährige Tradition belegen. Auch Hobbyrennen stellen eine landesweite Attraktion dar.

Strophe 15: Der beeindruckende Gemeinschaftsgeist in Erlach schaffte es, einen Siegerpreis im landesweiten Wettbewerb zur Dorfverschönerung zu erringen.

Strophe 16: In Renchen lebte Grimmelshausen vom Jahr 1667 bis zu seinem Tod im Jahr 1676. In dieser Zeit hatte er das Amt des Schultheißen (Bürgermeister) inne. So konnte er nicht nur seine Frau und den etwa zehnköpfigen Nachwuchs ernähren, sondern auch sein Lebenswerk vollenden. Daher hat sich die Stadt neben der Bezeichnung „Tor des Renchtals“ den Beinamen „Grimmelshausenstadt“ zugelegt. Im „Simplicissimus-Haus“ wird seine Erinnerung gepflegt.

Strophe 17: Das Wahrzeichen von Zusenhofen ist eine uralte Dorflinde. Ihr Alter wird auf weit über 500 Jahre geschätzt. Sie ist vermutlich die älteste Dorflinde in Baden-Württemberg. Inzwischen altersschwach, wurde sie vom Forstamt noch vor wenigen Jahren als der „stattlichste Baum des Renchtals“ bezeichnet. Die Entfernung nach Straßburg, dessen Münsterturm bis ins Renchtal sichtbar ist, beträgt von hier aus nur 15 km.

Karl Ebert (Oberkirch-Zusenhofen)

Abbildungen



Abb. 1: GrimmeLshausen: *Der seltsame Springinsfeldt* (1670),
Titelkupfer mit typischer Landschaft der Vorbergzone
von GrimmeLshausens Wohnorten im Renchtal.

Renchtäler Heimatlied

Musik: Klaus-Dieter Ruf
Text: Karl Ebert

Verse

Die Son-ne strahlt am Schwarz-wald- kamm. Auf stil-le Wäl-der-Über- all.

Nur wild durch- tost die Fel-sen- klamm: Der Al-Her- hei- li- gen Was-ser- fall.

Refrain

Schon zu der Zeit von Grim-mels- hau- sen galt: Im

Rench- tal gibts nicht nur den grü- nen Wald. Die Bä- der hal- ten al- te Kno- chen jung. Der ed- le

Wein bringt auch das Herz in Schwung.

Der Löwe über'm Brunnen wacht.
In Oberkirch, der Stadt des Weines.
Der Altstadtbach rauscht in der Nacht.
Im Silberlicht des Mondescheines.

Abb. 2: Renchtäler Heimatlied.

REZENSIONEN UND HINWEISE AUF BÜCHER

Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch. Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts und mit einem Nachwort von Reinhard Kaiser.* 2 Bde. Frankfurt a. M.: Eichborn 2009. 762 S., 1 Abb.

„Man las ihn gerne, und viele wünschten, das ganze Werk in einem neuen und weniger schwerfälligen Gewande zu sehen“, schrieb Christian Jakob Wagenseil in der Vorrede zu seiner Bearbeitung des *Simplicissimus Teutsch*, den er allerdings auf 168 Seiten zusammenstauchte.¹ Bearbeitungen gab es auch im 20. Jahrhundert, wobei die Eingriffe von Modernisierung der Orthographie und der Satzzeichen bis zu Textergänzungen und Weglassungen gingen, je nachdem für welches Publikum die Bearbeitung gedacht war. Der *Simplicissimus Teutsch* wurde zwar oft gereinigt und entstellt, aber er hat überlebt und gehört nach wie vor zu den bedeutenden Werken der deutschen Literatur, die im literarischen Bewusstsein erhalten geblieben sind und immer wieder neue Leser und Leserinnen zu begeistern vermögen. Der Lektor des Eichborn-Verlages, der die Idee hatte, Reinhard Kaiser, den bekannten und mehrfach ausgezeichneten Übersetzer (u. a. Michel Serres, Susan Sontag, Silvia Plath) und Autor zu bitten, dem *Simplicissimus Teutsch* ein „neues und weniger schwerfälliges Gewand“ zu verpassen, hatte eine glückliche Hand. Eine glückliche Hand darum, weil er nicht einen Germanisten oder Lektor – diese haben sich bisher meistens an Grimmelshausens Text zu schaffen gemacht –, sondern einen Übersetzer gewählt hat, zu dessen Handwerk es gehört, ein Werk in eine andere Sprache zu übertragen und dabei möglichst nahe am Original zu bleiben, über stilistische und bedeutungsmäßige Nuancen zu reflektieren und zu überlegen, was man opfert und was man beibehält. Übersetzen heißt ja auch immer, sich die Kontexte klar zu machen, in denen Wörter stehen, Wörterbücher zu benützen und danach zu suchen, wie man etwas am adäquatesten in der Zielsprache wiedergibt. Dies ist dem erfahrenen Übersetzer R. Kaiser meiner Ansicht nach in sehr erfreulicher Weise gelungen. Auch wenn es für germanistische Ohren ketzerisch klingen mag, der durch diese Übertragung entstandene Text liest sich sehr gut. Die Germanistin interessiert natürlich, wie der Übersetzer die Sprache des 17. Jahrhunderts in die Sprache des 21. Jahrhunderts übersetzt hat, das soll im folgenden an einige Beispielen vorgeführt werden,

1 Siehe Peter Heßelmann: *Simplicissimus redivivus. Eine kommentierte Dokumentation der Rezeptionsgeschichte Grimmelshausens im 17. und 18. Jahrhundert (1667–1800)*. Frankfurt a. M. 1992 (Das Abendland N. F. 20), S. 218.

jedoch nicht, ohne vorher noch kurz auf zwei frühere Bearbeitungen einzugehen, deren Auswahl vom Zufall des Bestandes der Universitätsbibliothek Basel abhängt.

Eine offenbar für Schulen zusammengestellte Ausgabe von Gotthold Klee (1850–1916) von 1903 „ist zwar nur ein Auszug, der das Überflüssige und Anstößige auszuschneiden und die Teile, welche heute noch volle Teilnahme erregen können, durch einen knappen verbindenden Text zu einem zusammenhängenden Ganzen aneinander zu reihen sucht“.² Die Bearbeitung beansprucht für sich „eines der schätzbaren Besitztümer unserer Literatur“, wie Hermann Hettner gesagt hat, zu tradieren. Die Bearbeitung besteht in einer massiven Kürzung, welche durch Auslassung ganzer Kapitel oder durch auszugsweisen Druck einzelner Kapitel entsteht. Gekürzt wird auch durch das Weglassen von Satzteilen, so zum Beispiel im ersten Kapitel, wo im ersten Abschnitt bei der Aufzählung der zweifelhaften Qualitäten der Vorfahren, die Schwestern, die Huren waren, weggelassen werden und bei den Müttern nur die Hexen nicht aber die Kupplerinnen übrigbleiben, was wohl eher moralischen Rücksichten als dem Textumfang geschuldet ist.³ Im zweiten Kapitel werden die berühmten Hirten der Antike weggelassen und lediglich durch einen Hinweis, was ausgelassen wurde, ersetzt.⁴

1911 erschien in München (Verlag Martin Mörike) eine von Will Vesper (1882–1962) besorgte Ausgabe, die unter dem Obertitel *Abenteurer des dreißigjährigen Krieges* den *Simplicius Simplicissimus*, die *Courasche* und den *Springinsfeld* abdruckt. In der Einleitung liest man:

2 *Der abenteuerliche Simplicissimus des Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Im Auszuge hrsg. von Dr. Gotthold Klee. Bielefeld, Leipzig 1903, S. X.

3 „da sich doch oft befindet/ daß [...] „da sich doch oft befindet, dass [...] ihre Schwestern Huren: ihre Mütter ihre Mütter Hexen“ waren. (*Der abenteuerliche Simplicissimus des Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Simplicissimus Teutsch*. In: *Werke*. I. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4. 1), S. 17. Im Folgenden abgekürzt als *ST*).

4 „Folgt eine Aufzählung von berühmten Männern aus dem biblischen und heidnischen Altertume, die Hirten waren.“ – *Der abenteuerliche Simplicissimus des Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen* (wie Anm. 2), S. 5.

Die Derbheiten streichen hieße das Buch und die Zeit fälschen und ein Sittenbild verwischen, das dem Verständigen auch dort, wo es ihn nicht erfreut nur lehrreich sein kann. Daß dagegen einige allzu gelehrsame Abschweifungen, umständliche Einführungen usw. gestrichen und unverständliche Ausdrücke durch verständliche ersetzt sind, kann den Wert einer volkstümlichen Ausgabe nur erhöhen, die ein Meisterwerk der Vergangenheit dem Genuß Aller darbieten will.⁵

In der Tat greift Vesper ziemlich massiv in den Text ein, dem er übrigens die Ausgabe von 1671 zugrunde legt, indem er Text einfügt, manchmal Erklärungen hinzufügt, aber auch manches weglässt.⁶

Noch heute stehen bei Reclam einerseits eine gekürzte Ausgabe und andererseits eine vollständige Ausgabe mit modernisierter Orthographie und Zeichensetzung zur Verfügung, auf die ich nicht näher eingehen möchte. Ich möchte nur darauf hinweisen, dass es bei solchen modernisierten Texten zu Mischformen kommt, die so nie existiert haben, wie etwa, dass zwar „Anichen“ (für ‚Ahnen‘) oder „ohnfelhbar“ beibehalten wird, jedoch alle „y“ durch „i“ ersetzt werden usw. Wenn man Kaisers „Übersetzung“ beurteilen will, scheint es mir wichtig, sie in diesen Kontext der mehr oder weniger starken Bearbeitungen des Grimmelshausenschen Textes, die es seit dem 18. Jahrhundert gab, zu stellen. Bis Breuers Ausgabe im Taschenbuch erschien, haben wohl die meisten Gymnasiasten und Studierenden eine mehr oder weniger bearbeitete Ausgabe des Textes gelesen.

Kaiser, und das ist sicher das Neue an dieser Ausgabe, bearbeitet den Text nicht, er übersetzt ihn. Man kann wegen Kaisers Übersetzungstechnik nicht sagen, er lasse kein Wort aus, denn er stellt öfters Satzteile um, um den Satz durchsichtiger zu machen. Richtiger ist es, zu sagen: er lässt keinen Text aus. Weder kürzt er Aufzählungen noch verkürzt er auf andere Weise den Inhalt. Es ist ihm auch gelungen, eine

5 *Grimmelshausens Abenteurer des dreißigjährigen Krieges. Simplicius Simplicissimus. Die Landstörtzerin Courasche. Der seltsame Springinsfeld.* München 1911, Vorwort.

6 Z. B. in Bezug auf die Eichen, auf denen Bratwürste und fette Schinken wachsen (ST 18) fügt er ein „(weil man die Schweine mit seinen Früchten mäset)“ – *Grimmelshausens Abenteurer des dreißigjährigen Krieges* (wie Anm. 5), S. 10. „Die Rüst- und Harnisch-Kammer“, die mit Pflügen usw. „genugsam versehen“ ist (ST 19), ist bei Vesper „genugsam und auf das beste und zierlichste versehen.“ (S. 11) Er fügt aber auch Sätze ein, die keine erklärende Funktion haben, so z. B. „dergleichen ein jeder König mit eigenen Händen zu bauen nicht vermag“ (ST 18) heißt bei Vesper: „dergleichen ein jeder König, er mag auch mächtiger als der große Alexander selbst sein, mit eigenen Händen zu bauen nicht vermag.“ (S. 10)

Sprache zu finden, die nicht extrem modern wirkt, die aber doch ungebrauchliche oder mundartliche Wörter durch gebräuchlichere ersetzt wie „Staffel“ im Titel des zweiten Kapitels des ersten Buches durch „Stufe“. Auf der andern Seite behält er an der oben erwähnten Stelle des ersten Kapitels ein Wort wie „Hure“ durchaus bei und ersetzt es nicht etwa durch ‚Prostituierte‘. Auch die „neuen *Nobilisten*“ im ersten Kapitel werden beibehalten.⁷ Hingegen werden die „geringen Leute“ zu „gewöhnlichen Leuten“. Natürlich kann man sich fragen, ob man „einfache“ Leute hätte sagen können, aber das hätte vielleicht eine falsche Konnotation erweckt, indem man die Einfachheit eher auf das Geistige bezogen hätte. Die „seidenen Banden“, welche die Kleider der Nobilisten schmücken, werden zu „Seidenbändern“, die „Rittermässige[n] Herren und Adelige[n] Personen“ zu „Ritterherren und Adelpersonen“. Ich habe mich einen Moment gefragt, ob man nicht einfach ‚Ritter‘ und ‚adlige Personen‘ hätte schreiben können. Dies hätte einen andern Sinn ergeben, gerade die etwas umständlich klingende Übersetzung scheint mir gelungen, weil sie den Text nicht unnötig vereinfacht.

Andererseits kann er durchaus zu Redewendungen greifen, so wenn er den Satz: „Solchen närrischen Leuten nun/ mag ich mich nicht gleich stellen“ mit „Mit solchen närrischen Leuten möchte ich nicht in einen Topf geworfen werden“ wiedergibt.⁸

Oder etwa den Anfang des 19. Kapitels des 1. Buches, wo eine umgangssprachliche Wendung verwendet wird: „Als es tagte, futterte ich wieder von dem Weizen und ging dann nach Gelnhausen.“ (S. 66) Im Original heißt es: „DA es taget/ füttert ich mich wieder mit Waitzen/ begab mich zum nächsten auff Gelnhausen [...]“.⁹

Zur größeren Lesbarkeit, die Kaiser in der Übersetzung erreicht, gehört, dass er sehr viel mehr Absätze macht. So wird zum Beispiel der zweite Absatz des ersten Kapitels, der in der Breuerschen Ausgabe über mehr als zwei Seiten läuft, in fünf Absätze unterteilt. Generell werden

7 Zur Illustration hier der Text im Zusammenhang: „Dabei verhält es sich doch oft so, dass ihre Vorfahren Tagelöhner, Karrenzieher und Lastträger, ihre Vettern Eseltreiber, ihre Brüder Büttel und Schergen, ihre Schwestern Huren, ihre Mütter Kupplerinnen oder gar Hexen waren, kurz, dass ihr ganzes Geschlecht von allen zweiunddreißig Ahnen her genauso besudelt und befleckt gewesen ist wie des Zuckerbastels Diebeszunft in Prag. Ja, diese neuen *Nobilisten* sind oft selbst so schwarz, als wenn sie in Guinea geboren und erzogen worden wären.“ – Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*, S. 15.

8 Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*, S. 15.

9 Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*, S. 66. Vgl. ST 69.

auch die Sätze aufgeteilt in zwei oder mehrere Hauptsätze, was die Lektüre ebenfalls erleichtert.

Als Beispiel diene der Anfang des 19. Kapitels des 2. Buches, welches das Aufwachen nach dem Besuch des Hexen-Sabbats erzählt:

JCH fang meine Histori wieder an/ und versichere den Leser/ daß ich auff dem Bauch ligen bliebe/ biß es allerdings heller Tag war/ weil ich nicht das Hertz hatte/ mich aufzurichten; zu dem zweifelt ich noch/ ob mir die erzehlte Sachen geträumt hätten/ oder nicht? und ob ich zwar in zimlichen Aengsten stacke/ so war ich doch so kühn zu entschlaffen/ weil ich gedachte/ ich könnte an keinem ärgern Ort/ als in einem wilden Wald ligen/ in welchem ich die meiste Zeit/ sint ich von meinem Knan war/ zubracht/ und dahero derselben ziemlich gewohnt hatte.

Ich setze meine Erzählung fort und versichere dem Leser, dass ich die ganze Zeit auf dem Bauch liegen geblieben war, bis es heller Tag wurde, denn ich hatte den Mut nicht, aufzustehen. Außerdem war mir immer noch unklar, ob ich das, wovon ich soeben erzählt habe, geträumt hatte oder nicht. Trotz meiner Ängste war ich allerdings so kühn gewesen, ein wenig zu schlafen, denn ich sagte mir, schlimmer als der wilde Wald, in dem ich seit der Trennung von meinem Knan die meiste Zeit zugebracht und an den ich mich deshalb einigermaßen gewöhnt hatte, könne der Ort, an dem ich mich befand, auch nicht sein.¹⁰

Das nicht mehr gebräuchliche „Herz“ im Sinne von ‚Mut‘ wird durch „Mut“ ersetzt, ebenso das „entschlaffen“ für ‚schlafen‘, das wir nur noch im Sinn von ‚sterben‘ brauchen. Wichtiger für die Verständlichkeit des Textes ist wohl, dass Kaiser aus dem langen Satzgefüge von Grimmelshausen mehrere Sätze bildet.

Ein zweites Beispiel, der letzte Satz des 9. Kapitels des 1. Buches, soll das Verfahren nochmals illustrieren:

Mithin lernete ich auch beten/ und als er meinem steiffen Vorsatz/ bey ihm zu bleiben/ ein Genügen zu thun entschlossen/ bauten wir vor mich eine Hütten gleich der seinigen/ von Holtz/ Reisern und Erden/ fast formirt wie der Musquetirer im Feld ihre Zelten/ oder

Gleichzeitig lernte ich auch beten, und nachdem sich der Einsiedel mit meinem festen Vorsatz, bei ihm zu bleiben, abgefunden hatte, bauten wir für mich eine Hütte, wie er eine hatte – aus Holz, Reisisig und Erde, ähnlich geformt wie die Zelte der Musketiere im Feld

10 ST 181–182; Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*, S. 173–174.

besser zu sagen/ die Bauren an theils Orten ihre Rubenlöcher haben/ zwar so nider/ daß ich kaum aufrecht darinn sitzen konte/ mein Bett war von dürrem Laub und Gras/ und eben so groß als die Hütte selbst/ so daß ich nit weiß/ ob ich dergleichen Wohnung oder Hölen eine bedeckte Lägerstatt/ oder eine Hütte nennen soll.

oder, besser gesagt, wie die Bauern mancherorts ihre Rübenmieten anlegen, nämlich so niedrig, dass ich kaum aufrecht darin sitzen konnte. Mein Bett war aus dürrem Laub und Gras und so groß wie die Hütte selbst, so dass ich nicht weiß, ob ich eine solche Wohnung oder Höhle eine überdachte Bettstatt oder eine Hütte nennen soll.¹¹

In diesem Beispiel kommen viele ungebräuchliche Wörter vor, Breuer erklärt: „steiffen“, „Musquetirer“ und „Rübenloch“. Kaiser hat für das erste und letzte die Worterklärung Breuers eingefügt, den Musketierer hat er so belassen, wie er das immer macht mit solchen Ausdrücken. So belässt er dem Text eine gewisse Fremdheit. Wiederum unterteilt er den langen Satz in zwei Sätze.

Die Beispiele zeigen, dass der Text durch Änderung der Wortstellung, durch syntaktische Eingriffe und durch die Ersetzung ungebräuchlicher Wörter nicht unnötig vereinfacht oder gar banalisiert wird. Die Komplexität des Textes bleibt erhalten und damit auch das Lesevergnügen, das nach Umberto Eco nicht zuletzt in der Mitarbeit des Lesers beim Verstehen des Textes besteht.¹²

Es versteht sich von selbst, dass man im akademischen Unterricht nach wie vor die kritische Ausgabe verwenden wird, aber einem breiteren Lesepublikum ermöglicht die Kaisersche Übersetzung, die sogleich zu einem buchhändlerischen Erfolg wurde, eines der Meisterwerke der deutschen Literatur zu entdecken und zu lesen und dabei vielleicht auch zu erkennen, dass der *Simplicissimus* nicht nur, wie dies allzu häufig geschieht, auf Kriegsdarstellungen reduziert werden kann, sondern zu sehen, dass es sich um einen außerordentlich gut erzählten, dichten, komplexen und zugleich amüsanten Text handelt. Die schöne Ausstattung der Ausgabe, die Aufteilung in zwei Teilbände und das angenehme Layout tragen zum Lesevergnügen bei.

Rosmarie Zeller (Basel)

11 ST 42; Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*, S. 40.

12 Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen*. Wien 1994.

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Gelesen von Roberto Gaspard. Basel: Christoph Merian Verlag 2006 (Das Schweizer Radio DRS-Hörbuch). 14 CDs, 17 ½ Stunden.

Wer sich nicht durch die fünf Bücher des *Simplicissimus* mit ihren 139 Kapiteln und mehr als 500 Seiten arbeiten wollte, musste bislang auf die gekürzte Hörspielfassung des Westdeutschen Rundfunks aus dem Jahr 1963, in der Hans Clarin (1929–2005) alias Pumuckl dem *Simplicissimus* seine Stimme leiht, zurückgreifen. Nun liegt mit der Aufnahme des Schweizer Radios DRS, die im Baseler Christoph Merian Verlag erschienen ist, erstmals das vollständige Werk als Hörbuch vor. Basierend auf dem Text der 1668 [1669] erschienenen Ausgabe des Nürnberger Verlegers Wolff Eberhard Felßecker (Johann Fillion) kann nun endlich das vollständige Werk auf 14 CDs genossen werden. Gelesen wird der Text von Roberto Gaspard (geb. 1945), der sich als Synchron- und Werbesprecher bereits einen Namen gemacht hat und dessen Stimme daher manchmal merkwürdig vertraut klingt.

Dabei wird auf musikalische Einspieler und anderes störendes Beiwerk vollständig verzichtet. Gaspard setzt die verschiedenen Facetten des Romanhelden durch seine lebendige Erzählweise meisterlich in Sprache um: mal einfältig, mal bauernschlau und niemals langweilig liest er die mehr als 900 Minuten des Textes. Gekonnt entführt Gaspard den Hörer dabei in die Welt des 17. Jahrhunderts und verleiht auch den anderen Charakteren ganz eigene Stimmen mit einem hohen Wiedererkennungswert. In Zeiten von Internet, Podcast und MP3 scheint damit ein leichter und zeitgemäßer Zugang zu diesem Klassiker der Weltliteratur gefunden zu sein. Und so steht für jeden, der das reichhaltige, mit Stichen von Jacques Callot gezielte Booklet entbehren kann, auch eine Version im „Downloadshop“ des Verlags bereit.

Es bleibt daher zu hoffen, dass dieser Grimmelshausen „to go“ eine breite Hörerschaft diesseits des akademischen Publikums erreichen und den Weg auf viele MP3-Player finden wird. Einer Abitur- und Prüfungsvorbereitung im Schwimmbad steht mit dieser vollständigen Hörbuch-Fassung jedenfalls nichts mehr im Weg. Und so kann ich dem Verlag aus meinem Liegestuhl nur den Wunsch nach der Vertonung weiterer Schriften Grimmelshausens zurufen.

Thomas Kossert (Osnabrück)

Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicianische Jahreskalender. Europäischer Wundergeschichten Calendar 1660 bis 1672 (Nürnberg) – Schreib-Kalender 1675 (Molsheim)*. Faksimiledruck der vier Kalenderjahrgänge erstmals neu hrsg. und kommentiert von Klaus Matthäus und Klaus-Dieter Herbst. Erlangen, Jena: Verlag Palm & Enke 2009. X, 370 S.

Es geschehen also doch ab und zu kleine Wunder, auch in der deutschen Philologie. Seit Jahrzehnten spielen die simplicianischen Jahreskalender, die von 1670 bis 1807 zunächst im Fel Becker'schen Verlag und von 1748 an bei den Endters erschienen sind, eine wichtige Rolle in der Grimmelshausenforschung, vor allem im Hinblick auf das Verhältnis zwischen dem Dichter und seinem Verleger und die Rechtmäßigkeit späterer Auflagen des *Simplicissimus*. Bis heute ist jedoch die Frage der Echtheit der noch zu Grimmelshausens Lebzeiten erschienenen Hefte des Jahreskalenders offen geblieben.¹ Stammen die Kalender oder zumindest Teile davon – einzelne Jahrgänge oder vielleicht nur die Erzählabschnitte („Continuationen“) – aus der Feder Grimmelshausens, oder hat er sie wenigstens „autorisiert“, stillschweigend hingenommen und ihre Verwendung bei der Ausstaffierung des *Barock-Simplicissimus*, der Ausgabe E⁵ geduldet? Bisherige Versuche, zu diesem Fragenkomplex definitive Antworten zu geben, haben nicht zuletzt unter der sehr lückenhaften Überlieferung der Jahreskalender gelitten: Nur zwei der insgesamt sechs Jahrgänge bis 1675 waren vollständig, und wie auch die unvollständigen Hefte in fast allen Fällen jeweils nur in einem einzigen Exemplar erhalten.

Als nun vor wenigen Jahren Klaus-Dieter Herbst im Rahmen einer von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Erfassung der Schreibkalender des 17. Jahrhunderts im Stadtarchiv Altenburg nicht nur ein zweites Exemplar des Jahrgangs auf 1672, sondern ebenfalls ein vollständiges Heft des zweiten Jahrgangs auf 1671 sowie den bisher völlig verschollenen ersten Jahrgang des *Europäischen Wundergeschichten-Calendar*s auf 1670 aufspürte,² kam diese Entdeckung einer Sensation gleich. Dem Kalenderforscher Herbst sowie Klaus Matthäus, dem großen Kenner des Nürnberger Kalenderwesens, dessen Disserta-

1 Jörg Jochen Berns: Kalenderprobleme der Grimmelshausen-Forschung. In: *Simpliciana* XVI (1994), S. 15–32.

2 Klaus-Dieter Herbst: Der Kalenderschatz im Stadtarchiv Altenburg. In: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 9 (2007), S. 211–239.

tion aus dem Jahre 1968 bis heute ein Standardwerk geblieben ist,³ ist es nun zu verdanken, dass alle drei Jahrgänge des Kalenders in einer sehr ansprechenden Faksimileausgabe vorliegen. Darüber hinaus hat Klaus-Dieter Herbst jüngst einen weiteren, bisher unbekanntem simplicianischen Kalender *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender* mit der Angabe des elsässischen Druckorts Molsheim gefunden, dessen dritter (?) Jahrgang mit der „Fernere[n] Continuation, Deren 1673. angefangenen Simplicianischen Erzählung“ und „Simplicianische[n] Historien vom alten Simplicissimo“ ebenfalls in der genannten Edition als Faksimile veröffentlicht wird.

Der neuen Ausgabe lagen die Exemplare des *Europäischen Wundergeschichten-Kalenders* in der Kalendersammlung des Stadtarchivs Altenburg (Thüringen) sowie das Exemplar des Molsheimer Kalenders aus dem Bestand „Sammlungen des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster“ zugrunde. Die Qualität des Vierfarbendrucks der faksimilierten Seiten (Digitaldruck) ist ausgezeichnet. Da dem Rezensenten vor Jahrzehnten im Rahmen einer ersten Auseinandersetzung mit den Jahreskalendern nur schwer lesbare Schwarzweiß-Aufnahmen zur Verfügung standen, weiß er die Vorzüge der neuen Ausgabe sehr wohl zu loben. Die Lektüre ist ein Genuss, der nur dem der Arbeit am Original nachsteht. Die gewählte Editionsform ist in vielerlei Hinsicht ideal für die Veröffentlichung derartiger Drucke. Nur so offenbart sich die solche Werke bestimmende Interdependenz von Bild und Text; nur auf diese Weise werden alle Eigentümlichkeiten des Zweifarbensatzes und der Typographie, die zum Wesen des barocken Buchdrucks – erst recht dem der Kalender dieser Zeit – gehören, offenkundig. Bedingt wohl durch den Vierfarbendruck und die kleine Auflage (250 Ex.) fällt der Preis relativ hoch aus (€ 79,00). Ein wenig enttäuschend ist die leider sehr „preiswerte“ Klebebindung. Da wären ein paar Euro mehr für eine Fadenheftung eine gute Investition für die Zukunft gewesen.

Den vier Kalendertexten sind zwei umfangreiche Beiträge von Klaus Matthäus und Klaus-Dieter Herbst beigelegt. Matthäus („Grimmelshausen – ein Autor von Jahreskalendern“, S. 217–277) geht in seinem Aufsatz zunächst auf die Entwicklungsgeschichte des Schreibkalenders ein, der über einen Zeitraum von etwa 300 Jahren als Prototyp des Jahreskalenders schlechthin galt. Wichtig für die Genese der (pseudo-)simplicianischen Jahreskalender, von denen es in der zweiten

3 Klaus Matthäus: Zur Geschichte des Nürnberger Kalenderwesens. Die Entwicklung der in Nürnberg gedruckten Jahreskalender in Buchform. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* IX (1969), Sp. 967–1678.

Hälfte des 17. Jahrhunderts über die zwei hier abgedruckten hinaus mindestens drei weitere gab, war die Tendenz, die Kalendermaterien auszuweiten: „Der alte Schreibkalender wurde in dieser Zeit in eine immer bunter werdende Titelveielfalt mit ständig neuen Thematisierungen der Kalendertexte aufgefächert. In den drei Jahrzehnten von 1660 bis 1690 erschien eine ganze Flut neuer Kalendertitel, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen sollten“ (S. 221). Als Autoren kommen in zunehmendem Maße neben ausgewiesenen Astronomen (Abraham Seidel, Johann Christoph Wagner) auch Autodidakten (etwa Marcus Freund und Nikolaus Schmidt), Literaten (Sigmund von Birken) und „vorgebliche Kalenderautoren“, die „häufig nicht recht faßbar“ sind. „Es wird allerdings deutlich, dass der Trend bei den größeren Kalenderverlagen dahin ging, die Redaktion, beziehungsweise die Bearbeitung des astronomischen, des kalendarischen Teils und die Redaktion der Kalendertexte, die unter der Bezeichnung ‚Kalendergeschichten‘ nur unzureichend erfaßt werden, in verschiedene Hände aufzuteilen“ (S. 221). Hatte sich darüber hinaus ein Kalenderautor wie David Herlicius oder Hermann de Werve endlich einmal durchgesetzt, wurde sein Name dann allmählich zum „Markenzeichen“ und nicht einmal der Tod des Verfassers konnte „seiner“ Tätigkeit als Kalendermacher ein Ende setzen.

Solche Beobachtungen, die Matthäus zunächst vorwiegend beim größten Kalenderverleger des 17. Jahrhunderts, dem Nürnberger Wolfgang Endter d. Ä. gemacht hat, lassen sich leicht auf den Kalenderverlag von Wolff Eberhard Felßecker übertragen, der, bevor er sich im Jahre 1657 selbstständig machte, wohl fast ein Jahrzehnt als Setzer bei Endter beschäftigt war. 1660 brachte er als ersten Jahreskalender seines eigenen Verlages den *Friedens- und Geschichts-Calender* heraus und bereits im folgenden Jahr als zweiten den *Anmuthigen Trachten-, Haus- und Ehe-Calender*. Hinter den Verfassernamen „Wilhelm Ernst Freymund“ bzw. „Johann Friedrich Juhrmann“ vermuten sowohl Matthäus als auch Herbst Pseudonyme, letzterer sogar, dass Felßecker selbst dahinter steckt: „Erst in dieser Zeit wurde es gängige Methode, Kalender ungescheut mit Phantasienamen herauszubringen [...] Die Felseckerischen Kalender scheinen von Anfang an mehr Redaktionsarbeit als Autorenprodukt zu sein“ (S. 226–227). Der Altdorfer Professor und Kalenderautor Johann Christoph Sturm hatte ja auch im Jahrgang 1670 seines eigenen *Eitelkeiten-Kalenders* festgestellt, dass man nicht glauben dürfe, „dass die Calender alle von denen Leuten gemacht sind, deren Namen vorn auf dem Titel stehen“ und „dass das heutige Calen-

derschreiben und [-]drucken theils eine rechtschaffene Land- und Reichsbetriegerey, theils eine unfleissige liederliche Arbeit sey“ (S. 228). Unter den zahlreichen „Verfassern“ der im Felbecker’schen Verlag erschienenen Jahreskalender haben Matthäus und Herbst lediglich Johann Christoph Wagner als eine wirklich nachweisbare Person ermitteln können. Wagner sei dann zum „astronomischen Kopf“ des Verlages avanciert (S. 229) und habe infolgedessen das kalendarische Grundgerüst für mehrere gleichzeitig erscheinende Kalender unterschiedlichster Couleur geliefert. Die Beobachtungen, die der Rezensent inzwischen vor mehr als dreißig Jahren machte, dass nämlich die Kalenderdaten aller Felbecker’schen Jahreskalender auf 1675 große Übereinstimmungen aufweisen,⁴ sieht Matthäus als Resultat dieser Verfahrensweise (S. 229).

Für die eher unterhaltend-belehrenden Textteile kommen außer Sigmund von Birken, dessen Mitarbeit an zwei Felbecker’schen Kalendern für die Jahre 1664 und 1665 belegt ist, Johann Christoph Beer (nach Koschlig) und – wie bereits oben erwähnt – der Verleger selber in Frage. Wer auch immer für die redaktionelle Arbeit zuständig war, es handelt sich bei der Textauswahl zum größten Teil um Kolportiertes aus den unterschiedlichsten zeitgenössischen Quellen. Erst mit dem Erscheinen des ersten Jahrgangs (auf 1670) des „simplicianischen“ *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* im Jahre 1669 wird die Kalenderproduktion der Felbecker aus dem Schattendasein der eher trivialen, volkstümlichen Fachliteratur plötzlich in den Mittelpunkt einer Jahrzehnte währenden Auseinandersetzung in der Grimmelshausenforschung gerückt.

Nach einer kurzen Beschreibung der bisherigen Standpunkte („ja“, „nein“, „vielleicht ein bißchen“, S. 234–235) folgen einzelne Beobachtungen, die Matthäus an den neu aufgefundenen Jahrgängen 1670 und 1671 des *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* gemacht hat (S. 236–253). Diese enthalten – wie von der Forschung bisher angenommen – die beiden ersten „Continuationen“ sowie die „Scherzreden“ 1–63 und entsprechen ansonsten in ihrem Erscheinungsbild dem bisher bekannten dritten Jahrgang auf 1672. Auffällig ist wohl, dass im ersten Jahrgang die Materie des „Astrologischen Jahrbuchs“ noch nicht wie in

4 Timothy Sodmann: Die Kalenderschriften Grimmelshausens. In: *Simplicius Simplicissimus. Grimmelshausen und seine Zeit*. Hrsg. vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster in Zusammenarbeit mit dem Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität. Münster 1976, S. 129–139, hier vor allem S. 137.

den späteren Jahrgängen von der „simplicianischen“ Runde wechselweise im Zwiegespräch dargeboten wird, sondern in der eher herkömmlichen Form eines humorlos-trockenen Monologs. Besondere Aufmerksamkeit widmet Matthäus dem ersten Jahrgang auf 1670, und zwar der Vorrede zur 1. Continuatio („Europäischer Wundergeschichten erste Vorstellung“, erst ab dem 2. Jahrgang heißt es dann „Simplicianischer Wunder-Geschichten andere [bzw. dritte] Vorstellung“), der „Zugab“ am Schluß des Astrologischen Jahrbuchs, der Anzeige des *Ewigwährenden Calenders* auf der letzten Seite des Kalenderteils (ebenfalls 1670) sowie dem Kupfertitel, der den drei ersten Jahrgängen vorgebunden ist.

Wie schon Koschlig vermutete, ist die Vorrede, die in der Ausgabe E⁵ der ersten Continuatio vorangestellt wurde, bereits im Jahreskalender enthalten. Dabei ist die Fassung im Kalender im ersten Satz um ein Wort reicher („in einer ungeheuren/ Menschen-losen Wildnus“ gegenüber der Lesung in E⁵ „in ungeheuren/ Menschen-losen Wildnuß“) und so nicht nur grammatisch korrekter, sondern vermutlich auch die ältere Lesart. In dem in der Vorrede angekündigten „besondern Tractätlein“ sieht Matthäus, wie ich bereits 1976 geschrieben habe, das sechste Buch des simplicianischen Zyklus, und nicht etwa den *Jahres-* oder gar den *Ewigwährenden Kalender*.

Das Astrologische Jahrbuch auf 1670 geht nur bis zur Mitte der Rectoseite des letzten Blattes. Während die Versoseite, also die letzte Seite des Heftchens, mit einer 28-zeiligen gereimten Klage Felbeckers über die Mißgunst seiner Zeitgenossen („Des Verlegers nohtwendiger Bericht an die geneigten Lesere“), einem sechszeiligen Versprechen (in Prosa), auch im Namen des Verfassers weiterhin um die Gunst der Leserschaft bemüht zu sein und einem Vierzeiler frommen Inhalts ausgefüllt wurden, enthält die untere Hälfte der vorletzten Seite eine „Zugab“ als Füllsel, die auf den 7. September 1669 datiert und von „Simplicius Simplicissimus“ unterschrieben ist. Der bis auf wenige orthographische Abweichungen identische Text erscheint als Vorrede in der *Simplicissimus*-Ausgabe E⁴. Matthäus' Argumentation, die „Zugab“ sei zunächst im Hinblick auf den Kalender geschrieben, ihre Platzierung als Vorrede in E⁴ eine Zweitverwendung, vermag der Rezensent nicht ganz zu folgen. Sowohl dieser kurze Text Grimmelshausens als auch die Klage Felbeckers auf der folgenden Seite richten sich in erster Linie gegen die Nachdrucktätigkeit anderer Verleger und haben inhaltlich mit dem Kalender nichts zu tun. Dass sie hier stehen, hängt vornehmlich damit zusammen, dass der Raum sonst leergeblieben wäre.

Eine ähnliche Funktion erfüllt die verkaufsfördernde Werbung für den simplicianischen Jahreskalender, die anderen Kalender aus dem Hause Felbeckers sowie den *Ewig-währenden Kalender* auf der letzten Seite des Kalenderteils auf 1670. Diese Vorankündigung des *Ewig-währenden Kalenders* ist dann auch Anlaß für Matthäus, sich mit verschiedenen Problemen auseinanderzusetzen, bei denen dieser Kalender eine wichtige Rolle spielt. In der vorliegenden Ankündigung ist zunächst von einem Umfang von „60. oder 70. Bögen“ die Rede. Tatsächlich besteht die erste Ausgabe aber aus genau dreißig Bogen. Wie viele seine Vorgänger (u. a. von Ziegesar und Koschlig) macht sich Matthäus allerlei Gedanken über verschiedene Formate, ohne für die Diskrepanz auf eine andere ebenso einleuchtende wie einfache Lösung zu kommen: Die Jahreskalender sind im Quartformat, der *Ewig-währende Kalender* nach Aussage des Verlegers „im groß Quart“ gedruckt, was effektiv pro Seite etwa 20% mehr Text bedeutet. Setzt man darüber hinaus nicht alle Textteile des *Ewig-währenden Kalenders* in 12 Punkt (wie etwa die Spalten eins und drei), sondern in einer kleineren Schrift, etwa 10 oder 9 Punkt, kann man in etwa auf dreißig Bogen das unterbringen, was bei einem kleineren Blattformat und einer etwas größeren Schrift schon eher 60 bis 70 Bogen füllen würde. Damit wird auch die merkwürdige Vorstellung tangiert, der Hinweis auf dem Titelblatt der *Simplicissimus*-Ausgabe E⁴ „Der Abentheurliche | Wiederum gantz neu umgegossene | Und | Mit seinem ewigwehrenden wunder- | barlichen Calender/ auch anderen zu seinem | Lebens-Lauff gehörigen Neben-Historien/ | vermehrte und verbesserte | SIMPLICISSIMUS | Teutsch“ sei so aufzufassen, dass Kalender und „Nebenhistorien“ wirklich im gleichen Band zu finden wären. Mit diesen Angaben wollte der stets um den Absatz besorgte Verleger, vielleicht auch im Einvernehmen mit dem Verfasser, lediglich dokumentieren, dass zu diesem Zeitpunkt (Herbst 1670) neben dem *Simplicissimus* auch der *Ewig-währende Kalender* sowie die „Nebenhistorien“ *Courasche* und *Springinsfeld*, denn es kann sich nur um diese beiden Werke handeln, auf dem Markt waren. Hier war also weder ein „dreister Betrug“ noch „eine plumpe Bauernfängerei“ beabsichtigt; es liegt auch kein „Betriebsunfall“ vor, sondern nur eine harmlose Werbung, die vielleicht für den heutigen Leser, der „vermehrt mit“ und „vermehrt um“ zu sehr nach dem gegenwärtigen Sprachgebrauch beurteilt, falsch verstanden werden könnte.

Zur relativen Datierung der beiden Kalender könnte der Rezensent hier vielleicht etwas nachtragen: Mittig in der eben behandelten Vorankündigung ist das Verlegerzeichen Felbeckers. Wie der Abdruck auf

dem Titelblatt der von Koschlig auf Frühjahr 1670 datierten *Lieb- und Leids-Beschreibung Dietwalts und Amelinden* fehlen dem Signet die säulen-ähnlichen Felsen links bzw. rechts der beiden weiblichen Gestalten sowie die obere Abschlussleiste, die jedoch im Verlegerzeichen auf dem Titelblatt des *Ewig-währenden Kalenders* noch zu sehen sind. Soweit alle Abdrucke vom gleichen Holzstock stammen, was sich wohl nur anhand der Originaldrucke überprüfen lässt, sieht es beinahe so aus, als ob mit dem Druck des großen Kalenders noch vor dem des Jahreskalenders begonnen worden wäre. Auch hier gäbe also noch einiges zu tun.

Im Kupfertitel zu den Jahreskalendern sieht Matthäus die Originalversion des aus dem *Ewig-währenden Kalender* bekannten Kupferstichs. Die im Jahreskalender verwendete Ausfertigung mag auch durchaus von höherer handwerklicher oder gar künstlerischer Qualität sein, aber das Fehlen des Vergil-Zitates, des simplicianischen Wappens (Dreschflgel, Schwert, Rosenkranz, Narrenkappe, Feder und Tintenfass) sowie die sprachlichen Abweichungen dort („samt den frommen Ursele“ anstelle von „Samt dem frommen Ursele“, „Du bist mit Calender“ / „Du bist mit Calendern“, „hinbackt“ / „hinpackt“) lassen für mein Gefühl Matthäus' Urteil so eindeutig nicht zu.

Seinen Beitrag zum *Europäischen Wundergeschichten-Calender* schließt Matthäus mit dem Entwurf einer Genese des Kalenders bis zur Mitte der siebziger Jahre, wobei er stets bemüht ist, vor allem bei den späteren Jahrgängen auch die Ergebnisse Koschligs hinsichtlich einer Mitarbeit Beers zu berücksichtigen. Auch in diesem Abschnitt wird deutlich, wie wenig Anteil Grimmelshausen schon im günstigsten Fall am Zustandekommen der Jahreskalender gehabt haben könnte, sofern er überhaupt beteiligt war. Entsprechend vorsichtig ist dann auch die abschließende Beurteilung des Verfassers: „Nach allen aufgeführten Umständen wäre eine über die bloße Zustimmung hinausgehende Mitarbeit Grimmelshausens am EWGC der Jahrgänge 1670 bis 1672 nicht völlig auszuschließen. Diese Aussage geht allerdings kaum über den Status einer ‚institutionalisierten Ungewißheit‘ hinaus.“

Der letzte Abschnitt von Matthäus' Kommentar zur Faksimileausgabe ist dem neuentdeckten Molsheimer Schreibkalender auf das Jahr 1675 (S. 264–274) sowie den noch „offenen Fragen“ (S. 275–277) gewidmet.

Bisher waren über den *Europäischen Wundergeschichten-Calender* hinaus nur drei weitere pseudo-simplicianische Jahreskalender bekannt: *Des jungen Simplicissimi eigner kurtzweiliger Geschichten Calender*

(Nürnberg: Johann Hoffmann 1675–1700), der *Lust-erweckende Zeit-Vertreibungs- und Zeit-vertreibende Lust-Erweckungs-Calender [...] ausgefertigt durch Expertum Rupertum Argutissimum, deß Simplicissimi Stieff-Brudern* (Nürnberg: Endter 1681–1700) sowie *Curaschian-ders oder Simplicissimi ältesten Enenkleins Reyse-Beschreibungs- und Arzney-Calender* (Nürnberg: Johann Jonathan Felßecker 1682–1686). Hinzu tritt nun *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Schreib-Kalender*, der beim fürstbischöflich-straßburgischen Drucker Johann Heinrich Straubhaar in Molsheim, einer kleinen Stadt etwa 20 km westlich von Straßburg, erschienen ist und von dem bisher nur der Jahrgang auf 1675 bekannt geworden ist, den Klaus-Dieter Herbst vor einiger Zeit in Berlin entdeckte. Da im Kalenderteil die „fernere Continuation deren 1673. angefangenen Simplicianischen Erzählung“ abgedruckt wird, liegt hier zumindest der dritte Jahrgang vor; frühere Ausgaben sind aber damit nicht ausgeschlossen. Neben der „Continuation“ im Kalendarium enthält das „Prognosticon Astrologicum“ außer den üblichen Abschnitten (Jahreszeiten, Finsternissen, Krieg und Krankheiten) vier „Simplicianischen Historien vom alten Simplicissimo“ sowie eine „Warhaffte Relation des bey Enßheim zwischen Straßburg vnd Molsheimb im vndern Elsaß den 24. Septemb[ris]/ 4. Oktobr[is] vorgangenen Treffens“ mit einer relativ ausführlichen Beschreibung der Schlacht bei Enzthaim. Wie mir Klaus Matthäus inzwischen schriftlich mitgeteilt hat, stammt die Druckvorlage der „Warhafften Relation“ wohl von einem kundigen Armeeeingehöri-gen, aber nicht – wie man zunächst vermutet hatte – von Grimmelshausen. Bei der „Relation“ handelt es sich „das Siegesbulletin des kaiserlichen Feldmarschalls Alexander de Bournonville (1620–1690) an den Wiener Hof“.

Obwohl man in der Beurteilung einzelner Sachverhalte nicht unbedingt immer die Meinung des Verfassers teilen muß, ist auch der Rezensent davon überzeugt, dass bei den Texten im Molsheimer Kalender „durchgehend eine Diktion, ein Stil zu spüren [ist], die der Ausdrucksweise Grimmelshausens adäquat sind, die der EWGK aber weitgehend vermissen läßt“ (S. 267). Wenn wirklich aus der Feder des *Simplicissimus*-Autors ein Jahreskalender hervorgegangen ist, dann war es am ehesten der Molsheimer, aber mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht der Nürnberger.

Den zweiten Teil des „Kommentars“ liefert Klaus-Dieter Herbst („Die Kalender des Verlages Felsecker – Eine Bestandsaufnahme der Jahrgänge 1661 bis 1675“, S. 279–354). Nach einer Aufstellung aller acht im genannten Zeitraum bei Felßecker erschienenen Kalender

(S. 279–286), bespricht Herbst die Ergebnisse meiner eigenen Untersuchung der Felbecker'schen Kalender auf 1675 aus dem Jahre 1976. Die Relativierung einiger meiner damaligen Ergebnisse durch Herbst steht in keinem Verhältnis zur tief empfundenen Genugtuung, dass sich endlich nach mehr als dreißig Jahren ein Fachmann ausführlich mit meinem Text auseinandergesetzt hat. Dass die zahlreichen Übereinstimmungen, die ich damals für die Kalenderjahrgänge auf 1675 aufzeigen konnte, bei den frühen Jahrgängen bis etwa 1672 gar nicht, oder zumindest bedeutend weniger ausgeprägt vorkommen, erklärt der Verfasser mit einer spürbaren Umstrukturierung der Kalenderarbeit im Verlag Felbeckers. Im Zuge einer beinahe ‚industriellen Rationalisierungsmaßnahme‘ läuft in der ersten Hälfte der 1670er Jahre neben der bereits von Matthäus festgestellten Arbeitsteilung auch eine Angleichung bei bestimmten Materien. Was ich für die Kalenderjahrgänge 1675 beobachten konnte (teils identischer Satz im Kalendarium verschiedener Titel), lässt sich schon, wenn auch nur ansatzweise bei den früheren Jahrgängen, vor allem aber ab 1673 erkennen.

Für eigene Vergleiche der Felbecker'schen Kalenderreihen untereinander wählt Herbst im Rahmen der vorliegenden Veröffentlichung aus einer Vielzahl möglicher Gesichtspunkte drei Bereiche heraus: die Frage nach dem jeweiligen Verfasser, die astronomische Basis der Kalender sowie der Umfang der überwiegend astrologischen Kapitel in den Praktiken.

Dass Herbst hinter den Verfasseramen „Wilhelm Ernst Freymund“ und „Johann Friedrich Juhrmann“ Vater und Sohn Felbecker vermutet, wurde bereits oben angedeutet. Auch die Kalenderautoren „Gottfried Achatius Bielstädt“, „Friedrich Weißkohl“ und natürlich „Simplicius Simplicissimus“ hält er für Pseudonyme, ohne jedoch im Einzelfall eine Identifikation vornehmen zu können. Von den insgesamt sechs namentlich genannten Verfassern ist nach dem derzeitigen Stand lediglich Johann Christoph Wagner als greifbare Gestalt überliefert.

Im Falle der astronomischen Details (vor allem Finsternisse, Kometen und Planetenkonstellationen) ergeben sich in den Kalendern des Felbecker'schen Verlages bis 1675 teils Gemeinsamkeiten, teils aber auch deutliche Unterschiede. Für die Zeit von etwa 1661 bis 1663 stammen die astronomischen Informationen von Abraham Seidel. Von etwa 1664 an war dann Johann Christoph Wagner der Haupt-, wenn nicht gar ausschließlicher Lieferant solcher Angaben. Die konkreten Formulierungen und die astronomischen Daten weichen in den verschiedenen Kalendern mehr oder minder stark voneinander ab. Trotz-

dem lassen sich nach Herbst bestimmte Kalenderreihen verschiedenen „Händen“ zuordnen, insbesondere für die Ausgaben auf das Jahr 1670:

- a) Freymund, Juhrmann *Haus- und Ehe-Calender* und Wagner;
- b) Juhrmann *Kunst- und Handwerks-Calender* sowie Simplicissimus.

Erst in den Jahrgängen auf 1673 bis 1675 erfolge dann eine allmähliche Angleichung der Formulierungen und Zahlenwerte (S. 348).

Nach der Lektüre der hier abgebildeten Faksimileausgaben sowie der beiden ausführlichen Beiträge der Herausgeber legt man dann das schöne Buch mit gemischten Gefühlen hin. Einerseits ist man bei allen Kalendern aus dem Hause Felßecker, und in ganz besonderem Maße beim *Europäischen Wundergeschichten-Calender* ein gutes Stück weitergekommen.

Und der Molsheimer Fund ist wahrhaftig – vor allem im Hinblick auf die Tatsache, dass hier möglicherweise doch ein echter „Grimmelshäuser“ vorliegt – eine Sensation. Es bleibt jedoch immer noch das eine oder andere zu tun. Die Behauptung, die schon auf dem Titelblatt die Autorschaft Grimmelshausens für beide Kalender plakativ festgelegt hat, ist m. E. nach wie vor strittig. Um ein Stilmittel Grimmelshausens, aber auch des Verfassers der Kalender-Kontinuationen, einmal ausnahmsweise nicht einleitend, sondern abschließend aufzugreifen, hier zum Schluß und vielleicht gerade dort besonders passend ein Sprichwort: „Es ist nicht alles Gold, was glänzt!“ – „Nicht alles, wo ‚simplicianisch‘ drauf steht, hat wirklich Grimmelshausen drin.“

Timothy Sodmann (Südlohn-Oeding)

Italo Michele Battafarano / Hildegard Eilert: *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie. Mit Beispielen der Rezeption.* Trento 2008 (Labirinti 113 [Testi e Ricerche di Germanistica, a cura di Italo Michele Battafarano 3]). 260 S., 15 Abb.

Das vielfach, nicht nur in der Grimmelshausen-Forschung, ausgewiesene, daher nicht mehr eigens vorzustellende Verfasser-Team hat vor fast dreieinhalb Jahrzehnten eine verdienstvolle Bibliografie zum simplicianischen Autor vorgelegt.¹ Naturgemäß konnte es sich dabei nur um eine Teilbibliografie handeln, auch – wie sich gerade gegenwärtig zeigt – was das Œuvre Grimmelshausens selbst angeht. Von langer Hand vorbereitet, soll erfreulicherweise ein Anschlussband von denselben Verfassern folgen. Bei Erscheinen dieser Besprechung dürfte er bereits herausgekommen sein, denn im Vorwort zu den *Problemen*, datiert am 4.11.2008, konnten Battafarano/Eilert von ihrer „neuen, in der Schlussredaktion sich befindenden Grimmelshausen-Bibliographie“ sprechen (S. 31). Vorausgesetzt ist bei dieser Prognose allerdings, dass nicht wie im Falle des vorliegenden Buches überraschende Entdeckungen mit weitreichenden Auswirkungen dazwischenkommen – so erfreulich das auch für die Grimmelshausen-Forschung wäre. „Diese Arbeit über *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*“, ist im Vorwort zu lesen, „hätte schon im Sommer 2008 erscheinen müssen. Die Publikation wurde jedoch hinausgeschoben, als wir von Klaus-Dieter Matthäus erfuhren, dass neue simplicianische Kalender aufgefunden worden sind, die er zusammen mit Klaus-Dieter Herbst für das Jahr 2009 zu edieren plant“ (S. 10), genauer für das „Frühjahr 2009“ (S. 11). Das ist übrigens pünktlich geschehen, so dass nicht nur die Teilnehmer der Tagung der Grimmelshausen-Gesellschaft über „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“ vom 20. bis zum 22. März 2009 in Oberkirch von der Publikation der beiden Kalender-Experten² profitieren konnten.

1 Italo Michele Battafarano: *Grimmelshausen-Bibliographie 1666–1972. Werk – Forschung – Wirkungsgeschichte.* Unter Mitarbeit von Hildegard Eilert. Napoli 1975 (Quaderni degli Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Germanica 9).

2 Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicianische Jahreskalender. Europäischer Wundergeschichten Calendar 1670 bis 1672 (Nürnberg). Schreib-Kalender 1675 (Molsheim).* Faksimiledruck der vier Kalenderjahrgänge erstmals neu hrsg. und kommentiert von Klaus Matthäus und Klaus-Dieter Herbst. Erlangen, Jena 2009.

Battafarano/Eilert halten die relative Übereinstimmung zwischen den beidseitig erbrachten aktuellsten Ergebnissen der Grimmelshausen-Forschung in allgemeiner Form fest: „Das Gespräch war für uns besonders nützlich und erfreulich, da wir auf anderen Wegen zu einem ähnlichen Schluss betreffs der Autorschaft von Grimmelshausen in punkto Kalender gekommen waren.“ (S. 11) Konkreter äußern sie sich in einem Exkurs ihres Buches zum von Klaus-Dieter Herbst in der Bibliothek des Gymnasiums zum Grauen Kloster in Berlin, heute Zentral- und Landesbibliothek Berlin, entdeckten Molsheimer Kalender: „Da der Kalender inhaltlich, stilistisch und typographisch eng mit den übrigen Werken Grimmelshausens verknüpft ist, sind wir – wie die Herausgeber – zu der Ansicht gelangt, dass es sich um ein Werk Grimmelshausens handelt.“ (S. 52) Wenn auch mit der zum Abfassungstermin dieser Stellungnahme gebotenen Zurückhaltung, sind Battafarano/Eilert damit, soweit sich erkennen lässt, die ersten, die Herbst/Matthäus öffentlich-schriftlich beipflichten. Sie tun es gemäß ihrer Selbstaussage mit eigenständig ermittelten Gründen und verstärken die Tendenz zugunsten der Authentizität des Textes unter den bislang, u. a. auf dem Kalender-Kongress, vernehmbaren Stimmen. „Wir werden uns nur, wo es für unseren Diskurs unumgänglich ist, auf den Molsheimer Kalender beziehen“ (S. 52), versichern Battafarano/Eilert vielleicht ein wenig zu bescheiden, können sie doch u. a. mit Hilfe von dessen Drucker, Johann Heinrich Straubhaar, die Frage der Verleger Grimmelshausens neu aufrollen.

Die Untersuchung *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie* versteht sich als Prolegomena zur Neuedition der Grimmelshausen-Bibliografie, die nicht bloß fortgeschrieben werden soll. Da sie somit gegenüber der Vorläuferin beträchtlich erweitert sein wird, bedarf es einer Voraus-Entlastung durch die *Probleme*, beispielsweise durch die unumgängliche Erfassung der „Barockeditionen“ nach neuestem Stand. Es seien, machen Battafarano/Eilert geltend, nach

[...] der Beschreibung der Barockeditionen von Rolf Tarot in der von ihm herausgegebenen Werkedition *in Einzelausgaben* (1967–1976) und von Gerhard Dünnhaupt zuerst im *Bibliographischen Handbuch der Barockliteratur* (1980), dann in den *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock* (1991) [...] eine Überprüfung und Neubeschreibung der Barockeditionen notwendig geworden, weil inzwischen neue Exemplare und neue Editionen der Schriften Grimmelshausens entdeckt worden sind, also eine veränderte Forschungslage gegeben ist. Sie korrigieren zum Teil das alte Bild, weil sie neues Licht auf die umstrittenen Werke werfen. (S. 8)

Unter der Überschrift „Umfang und Organisation der Bibliographie der barocken Editionen“ eröffnet die entsprechende detaillierte Darlegung die Prolegomena. Aus ihr wird ersichtlich, dass zwar die drei Hauptteile der früheren Bibliografie – Werk, Forschung, Wirkungsgeschichte – erhalten bleiben, aber sonst mit Umstrukturierungen zu rechnen ist. So werden die „so genannten Gesamtausgaben“ zwischen den „Umstrittenen Werken“, deren „Autorschaft beziehungsweise Autorisation [...] unsicher“ (S. 14) ist, und „Unechtem“ platziert sein, da sie eine Zusammenfassung weder aller Schriften Grimmelshausens noch ausschließlich seiner Werke bieten. Es wäre eine unangemessene Erwartung an das Verfasser-Team und ist sicherlich nicht das dringlichste Desiderat, den oder die Bearbeiter der postum erschienenen Werke identifiziert sehen zu wollen, nachdem der von Manfred Koschlig ins Spiel gebrachte Johann Christoph Beer ausscheidet. Immer aber ist hier wie bei den übrigen Sachfragen alles Für und Wider, z. B. die Rolle der verschiedenen Generationen der Verlegerfamilie Felßecker, differenziert erwogen sowie die gesamte Forschungsgeschichte in den Fußnoten belegt. Schon dieser grundlegende Teil des Buches – wie auch die Entdeckungen bzw. Auswertungen Herbsts und Matthäus’ – veranschaulicht eindringlich, dass unbeschadet der Erleichterung der Recherchen durch die seit der ersten Grimmelshausen-Bibliografie aufgekommene Computer-Technik die herkömmliche Kärner-Arbeit der Editionsphilologen bzw. Bibliografen samt ihren angestammten wissenschaftlichen Tugenden keineswegs überflüssig geworden ist.

Einen Begriff von Art und Umfang der vorgesehenen Erweiterung der Neuedition erhält der Leser am Paradigma des *Ewig-währenden Calenders*: Es erfolgt erstmals eine – vollständige – bibliografische Beschreibung des Traktats, deren voller Wert sich allerdings erst im Vergleich mit dem Original bzw. der Faksimile-Ausgabe erschließen dürfte. Das Erscheinungsjahr der Schrift muss noch offen bleiben, habe nun das Manuskript Felßecker bereits 1669 vorgelegen oder nicht. In diesem Zusammenhang sei die Einschätzung des *Ewig-währenden Calenders* zitiert, die das Verfasser-Team im Kontext der Behandlung der *Europäischen Wundergeschichten Calender* abgibt: „Bedenkt man, dass der *Europäische Wunder-Geschichten Calender* vor dem *Ewig-währenden Calender* erschienen ist, so bestätigt der Jahreskalender nicht die Kritik des ‚ewig-währenden‘, sondern mit diesem liefert Grimmelshausen vielmehr den Beweis, dass es solche und solche Kalender, solche und solche Kalenderschreiber gibt.“ (S. 105) In der Tat, solche und solche Kalender: immergültige und jährliche Kalender; Jah-

reskalender bei Felbecker und bei anderen Verlegern; unzuverlässige und seriöse Kalender. Grimmelshausens *Ewig-währender Kalender* weiß da genau zu unterscheiden. Seine immer wieder von der Forschung missverstandene Kritik am Kalendermachen richtet sich nicht etwa spielerisch-satirisch gegen ihn als immergültigen Traktat selbst, sondern ausschließlich gegen die Jahreskalender – ausgenommen natürlich, umsichtiges Marketing, die parallel erscheinenden *Wundergeschichten Kalender* aus demselben Hause. Diese finden sich darum auch nicht unter den in den kritischen Passagen des *Ewig-währenden Kalenders* namentlich aufgezählten Jahreskalendern.³ – Die Deskription des *Ewig-währenden Kalenders* wird ergänzt durch die Angabe der Standorte der überlieferten Exemplare und Mikrofilme o. ä. sowie ihrer historischen und gegenwärtigen Besitzer, ein Verzeichnis von Buchhändlern und Auktionskatalogen, die den *Ewig-währenden Kalender* anboten bzw. -zeigten, sowie die einschlägigen Bibliografien. Es lässt sich an diesem Einzelfall unschwer ausmalen, welch reichhaltiges Informationsmaterial die Neuedition insgesamt anbieten wird.

In der Verleger-Frage kommen Battaferano/Eilert definitiv zu dem Schluss, dass Koschligs These vom Bruch Grimmelshausens mit Wolff Eberhard Felbecker im Jahr 1672 hinfällig ist. Mindestens bis 1674, wenn nicht bis zum Todesjahr des simplicianischen Autors habe eine Verbindung zwischen beiden bestanden. Daneben habe dieser mit anderen Verlegern zusammengearbeitet. Es sei daher „die Zuordnung der Verleger Grimmelshausens [d. h. Frommann in Leipzig; Felbecker in Nürnberg; Dollhopf in Straßburg] zu drei getrennten, durch klare Schnitte gekennzeichneten Zeitabschnitten nicht haltbar“ (S. 53), schon weil jetzt der Drucker Straubhaar mitzubedenken ist. Ihm schreiben die Verfasser außer dem ersten Jahrgang des Molsheimer Kalenders das *Rathstübel Plutonis*, *Proximus und Lympida* und die nicht bei Felbecker erschienene Fassung des *Stoltzen Melcher* zu, alle zwischen Sommer und Herbst 1672 erschienen. Das geschieht wiederum behutsam und unter Berücksichtigung aller Indizien in der Spannweite zwischen den Drucktypen und Felbeckers später fallengelassenem Prozess gegen Dollhopf. Die Zuschreibung einer kleineren Reihe von Werken muss freilich noch offen bleiben (zwei Ausgaben des ersten Teils des *Wun-*

3 Vgl. Klaus Haberkamm: Eucharius Röblins „Kalender mit allen Astronomischen haltungen“ (1533) und Johann Jacob Christoph von Grimmelshausens „Ewig-währender Kalender“ (1670[?]). Immergültige gegen jährliche Kalender (im Druck; erscheint in: Beihefte zu *Simpliciana* 5 [2010]).

derbarlichen Vogel-Nests, Bart-Krieg, zwei Ausgaben des Galgen-Männlins).

In Bezug auf die fünfte und sechste Ausgabe des *Simplicissimus* werfen Battafarano/Eilert auf Grund der sprachlichen Anlehnung an den Frankfurter Raubdruck Georg Müllers von 1669 und größerer textlicher Änderungen und Erweiterungen die Frage auf, „ob es sich um einen unautorisierten Druck handelt oder ob Grimmelshausen den Druck autorisierte beziehungsweise als Autor oder Mitautor in Frage kommt.“ (S. 82) Gleiches gilt für alle zu Lebzeiten Grimmelshausens publizierten Jahrgänge des *Wundergeschichten Calenders*. Methodisch bleibt nach wie vor „die Überprüfung der Vernetzung der jeweiligen Kalender mit den übrigen Schriften Grimmelshausens der sicherste Weg, ein wenig Licht ins Dunkel zu bringen.“ (S. 99) Nach geradezu detektivischer Abwägung der, auch genuin literarischen, Argumente konstatieren die Verfasser, dass mangels kritischer oder distanzierender Verlautbarungen des Autors „auf Grund von Querverweisen zum übrigen Werk und der Vorreden in den *Simplicissimus*-Ausgaben (ST/Co-E⁴⁻⁶) für die Ergänzungen und Veränderungen der letzten *Simplicissimus*-Ausgaben und für die Jahrgänge des *Europäischen Wunder-Geschichten Calenders* bis 1676 [...] von einer Autorisation Grimmelshausens auszugehen“ (S. 116) sei. Speziell für die *Europäischen Wundergeschichten Calendar* sei außerdem festzustellen, dass „mit aller Wahrscheinlichkeit von Anfang an ein Autorenteam am Werk gewesen ist“ (S. 116), was der Absage an die Möglichkeit der Redaktion eines Einzelnen wie des von Koschlig favorisierten Beer gleichkommt. Alles in allem gestehen Battafarano/Eilert fairerweise eine „offene Forschungssituation“ (S. 116) zu.

Bereits 2001 verglich das Verfasser-Team *Anhang* und *Extract* am Ende des *Fliegenden Wandersmanns nach dem Mond* mit der von Karl Klaus Walther 1979 in der Zwickauer Ratsschulbibliothek aufgespürten *Spezifikation Der Antiquitäten* von 1665.⁴ Auf dieser Grundlage und besonders einer ins Einzelne gehenden Synopse bestätigt es jetzt den Befund, dass die *Spezifikation* zum Einen den beiden anderen, indes erweiterten Texten eindeutig als Vorlage diene und dass zum Anderen entgegen den Auffassungen etwa Erich Volkmanns, Manfred Koschligs und anderer namhafter Forscher Grimmelshausen der Autor keines der

4 Italo Michele Battafarano, Hildegard Eilert: „Anhang“ und „Extract“ (1667). Überlegungen zur Autorschaft Grimmelshausens angesichts der „Spezifikation“ (1665). Mit dem ersten Nachdruck der „Spezifikation“. In: *Morgen-Glantz* 11 (2001), S. 333–359.

drei Texte ist. Lediglich vorsichtig bibliografieren, d. h. registrieren und beschreiben, wollend, betrachtet es sich jedoch nicht als berechtigt, „unsere Auffassung mit einer Zuweisung der Schriften in die Sektion [...] ‚Unechtes‘ zu manifestieren. Wir haben uns daher dafür entschieden, die Schriften *Anhang* und *Extract* in die Sektion [...] ‚Umstrittene Werke‘ aufzunehmen.“ (S. 149) Die Neuedition der Bibliografie wird in dem Grimmelshausen gewidmeten Teil erweitert „durch die detaillierte Dokumentation der zahlreichen Bearbeitungen für Schule und Familie, die speziell in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen und von der Vielseitigkeit von Themen und Formen im Werk Grimmelshausens zeugen.“ (S. 9) Im Vorgriff bringt der zweite Teil der Prolegomena exemplarisch den Nachweis der zweifachen Edition des Kölner Schaffstein-Verlags, „Schaffsteins Volksbücher für die Jugend“ und „Blaue Bändchen“, für den Zeitraum von 1906 bis 1971 bzw. 1980. Da das Verlagsarchiv im Krieg zerstört wurde, ist der beeindruckende Sammelfleiß der Verfasser einmal mehr anzuerkennen. Eine unerhebliche Anmerkung: Statt des „reitenden Simplicius auf dem Markt“ (S. 156 u. ö.) auf einem farbigen Bild des Illustrators Hans Wildermann aus der Reihe „Volksbücher“ lässt sich schon nach der abgebildeten Stadtopografie getrost vom „Jäger“ in Soest“ sprechen.

Der dritte Teil der *Probleme* bereichert die internationale Rezeptionsgeschichte Grimmelshausens um drei deutsche Belege, die dazu dienen sollen, stellvertretend für die Neuedition „aufzuzeigen, wie sich Forschung, Rezeption und Verlagswesen gegenseitig bedingen“ (S. 10). Mit Materialien, in deren Mittelpunkt die Naturwissenschaftler Rudolf Virchow und Johann Carl Friedrich Zöllner stehen, wird, erstens, die Reichstags-Debatte um den „unsittlichen“ *Simplicissimus*-Roman 1876 vertiefend aufgegriffen. Die Fronten zwischen Protestanten und Katholiken im Rahmen des Kulturkampfes erweisen sich dabei wieder einmal im positiven wie im negativen Sinne als keineswegs starr. Ein im historischen Abstand fast erheiterndes, mit Zitaten unterlegtes Lehrbeispiel für zeitgeistbedingte Vorurteile und ihre Folgen bei der Interpretation eines Textes! – Karl Kraus, zweitens, druckte in der *Fackel* Nrn. 462–471 vom Oktober 1917 „Ein Kapitel aus dem ‚Abenteuerlichen Simplicissimus‘ von Hans Jacob Christoffels [!] von Grimmelshausen“ ab, und zwar einen Auszug aus Buch V, Kap. 5. Battafarano/Eilert bringen die von Kraus leicht gekürzte Version und kommentieren sie ausführlich – im Gegensatz zum ‚Herausgeber‘, der sich ganz auf die pazifistische Selbstevidenz des simplicianischen Textes verlässt, gleichsam als fiele ihm schon vor seiner bezeichnend lakonischen Stellungnahme zu

Hitler auch zum Schock des I. Weltkriegs nichts mehr ein. – Schließlich, drittens, weisen die Verfasser einen Wehrmachts-Schreibkalender für das Jahr 1944 mit einem Kapitel aus dem *Simplicissimus* nach. Als Weihnachtsgabe wenig gekürzt wiedergegeben ist die auch sonst häufig ausgewählte Episode des Speckdiebstahls (II, 31; im Kalender nach dessen Vorlage fälschlich: 30). Wie Karl Kraus im vorletzten Kriegsjahr, so arbeiten Battafarano/Eilert teilweise auf eigene Vorarbeiten gestützt heraus, enthalten sich die militärischen Verantwortlichen in analoger Situation einer Erläuterung, vertrauen aber offensichtlich noch immer auf die ‚wehrkraftfördernde‘ Botschaft des von kameradschaftlicher Solidarität in entbehrungsreicher Lage getragenen simplicianischen Textes.

Außer fünfzehn Abbildungen, darunter einigen von Schriften aus den Häusern Johann Heinrich Straubhaar/Molsheim und Johann Hoffmann/Nürnberg, der mit einem Kalender „vom Ruhm des *Simplicissimus* zu profitieren versuchte“ (S. 79) und hypothetisch als Nachdrucker des *Wunderbarlichen Vogel-Nests* in Frage kommt, enthält der Anhang des Bandes ein Abkürzungsverzeichnis, die Bibliografie aller erwähnten Autoren sowie ein Register der Personennamen. Die trotz der partiell sperrigen Materie gute Lesbarkeit der Arbeit wird von einigen Druckfehlern und kleineren Missverständnissen nicht beeinträchtigt. Für die zweite Auflage sei nur freundlichst angeregt, Jena/Thüringen im Jahr 1876 (Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach) nicht einfach (dem Königreich) Sachsen zuzuschlagen und mit Leipzig in Verbindung zu bringen – der von Battafarano auch erforschte Geheimrat Goethe und vor allem sein Chef wären sonst wohl noch im Nachhinein „not amused“ (vgl. S. 190). Und das Idiom „Calender machen“ braucht man auch bei Grimmelshausen nicht wörtlich zu verstehen (vgl. S. 107), sosehr sich das bei dem Kalenderschriftsteller zu suggerieren scheint.

Die *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie* werden auch nach dem Erscheinen der Neuedition der Bibliografie Bestand haben, nicht nur auf Grund der inhaltlichen Verknüpfung beider Bücher, sondern auch als Basis der Diskussion fortbestehender Problemen der Forschung. Bestimmt, nicht nur „voraussichtlich“!

Klaus Haberkamm (Münster)

„Delectatio“. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimms-hausen und Schnabel. Hrsg. von Franz M. Eybl und Irmgard M. Wirtz. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2009 (Beihefte zu *Simpliciana* 4). 234 S., 15 Abb.

Auch wenn der Streit immer wieder für obsolet erklärt wurde: Grenz-ziehungen zwischen ernsten und unterhaltenden Wirkungsmöglich-keiten der Kunst vermögen noch heute heftige Diskussionen auszulösen – etwa die Frage, inwiefern sich ‚E-Musik‘ von ‚U-Musik‘ unterscheiden lasse. Der vorliegende Sammelband widmet sich dagegen einem historischen Zeitabschnitt, in dem die Kategorien des ‚prodesse‘ und des ‚delectare‘ scheinbar noch untrennbar gekoppelt waren. In zehn Studien wird analysiert, wie sich die Funktionen der ‚delectatio‘ – verstanden als Unterhaltung und Vergnügen im weitesten Sinn – in der Sattelzeit zwischen Spätbarock und Frühaufklärung verschoben und zunehmend emanzipierten. Das Schwergewicht liegt auf präzisen Ana-lysen literarischer Texte, die aber punktuell auch auf die historische (höfische) Unterhaltungspraxis bezogen werden. Die klar umrissene Leitfrage erweist sich als ausgesprochen produktiv, die Ergebnisse eröffnen Anschlussmöglichkeiten für weitere Forschungen.

Der Band geht auf eine zum 350. Geburtstag von Johann Beer (1655–1700) veranstaltete Tagung zurück. Die Mehrzahl der Beiträge stammt denn auch von ausgewiesenen Beer-Forschern sowie Spezialis-tinnen für den pikaresken und ‚politischen‘ Roman des Spätbarock. Obwohl der Schriftsteller und Musiker Beer somit bald ausdrücklich, bald implizit das thematische Zentrum des Bandes bildet, wäre er damit nur unzureichend charakterisiert – der Autor wird im Titel ja auch gar nicht (mehr) genannt. Insofern stellt er auch mehr als ein Seitenstück zum ungleich opulenteren Vorgängerband dar, der die Erträge des Symposions zu Beers 300. Todestag dokumentiert.¹ Er muss vielmehr im Zusammenhang mit einer Reihe neuerer Publikationen gesehen werden, die sich mit der Literatur des Übergangszeitraums um 1700 unter innovativen übergreifenden Fragestellungen beschäftigen.²

1 *Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter. 1655–1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposium in Weißenfels, Oktober 2000.* Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern [u. a.] 2000 (Jahrbuch für Inter-nationale Germanistik. Reihe A 70). Die Hälfte der Autorinnen und Autoren des hier besprochenen Titels ist auch in diesem Tagungsband vertreten.

2 Genannt sei insbesondere der perspektivenreiche Sammelband: *Kulturelle Orien-tierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt.* Hrsg. von

In der konzisen Einleitung (S. 9–24) entfaltet Franz M. Eybl das mit dem Konzept der Unterhaltung verbundene Problemfeld. Zum einen wird dargelegt, dass Termini wie ‚otium‘, ‚loisir‘, ‚divertissement‘, ‚civilité‘, ‚kurtzweil‘, ‚zeitvertreib‘ und ‚socialitas‘ bzw. ‚Sozialität‘ (S. 10) im fraglichen Zeitraum nie isoliert, sondern stets antonymisch eingesetzt werden: ‚otium‘ etwa steht der Pflicht gegenüber, das ‚divertissement‘ der Anspannung und Konzentration. So lasse sich das ‚Konzept Unterhaltung‘ als ‚Systemstelle‘ (S. 11) bestimmen, wobei der Erholungswert immer an das Komplement – Arbeit, Nutzen, Pflicht – gebunden bleibe. Zum anderen erfahre die ‚Kurtzweil‘ in der Sattelzeit zwischen etwa 1680 und 1730 aber in Philosophie, Religionspraxis und Literatur(theorie) eine massive Aufwertung. Dadurch werde sie zu einer ‚literarischen Epochensignatur‘ (S. 15) und einem ‚übergreifenden Signal für die Neukonzeption kultureller Felder‘ (S. 17). Als ‚adiaphoron‘ bleibt die Unterhaltung in ethischer und heilsgeschichtlicher Hinsicht allerdings notorisch umstritten. Diesen Gewichtsverlagerungen im Zusammenhang mit Konzeptionen der ‚delectatio‘ wird in den Beiträgen aus verschiedenen Perspektiven nachgegangen.

Fünf eher problemorientierte ‚Zeitstudien‘ stehen fünf ‚Fallstudien‘ zu Grimmelshausen, Beer, Christian Weise, Christian Reuter und Johann Gottfried Schnabel gegenüber. Andrea Wicke eröffnet die ‚Zeitstudien‘ mit einer Präsentation dreier Verfahren, mit denen ‚politische‘ Romane an veränderte literarische Moden angepasst wurden (S. 27–50). So erscheint etwa Johann Riemers *Politischer Stock-Fisch* (1681) später unter dem Titel *Der verliebte Solande/ und die gegenliebende Floramene* (1687). Andrea Sommer-Mathis kontrastiert die historische Festpraxis am Weißenfelser Hof mit Beers fiktiven Darstellungen adliger Lustbarkeiten (S. 51–64). Am Beispiel einer Moralerzählung aus Harsdörffers *Grossem Schau-Platz* und dessen Umgestaltung in der ‚Paris-Episode‘ im *Simplicissimus* arbeitet Jörg Krämer heraus, wie die ‚schier[e] Präsenz des Erzählens‘ (S. 74) die in den Vorworten behaupteten moraldidaktischen Funktionen unterläuft (S. 65–83). Fontenelles *Lettres galantes* dienen Birgit Wagner als Musterbeispiel für eine Einführung in das doppelbödige Spiel der Galanterie (S. 85–100). Irmgard M. Wirtz zeichnet zunächst nach, wie die Kategorie der Unterhaltung im Zuge der Huet-Rezeption in den Poetiken einen

Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger und Jörg Wesche. Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 93). Diesen und weitere einschlägige Beiträge diskutiert der informative Rezensionen-Essay von Olaf Simons: Kulturelle Orientierung um 1700. Linien einer bislang nicht geschriebenen Literaturgeschichte. In: *Scientia Poetica* 9 (2005), S. 39–71.

zunehmend größeren Stellenwert erhält (und zwar, etwa bei Roth, bereits mit sensualistischer Argumentation) (S. 101–119). Beers *Teutsche Winternächte* und *Kurtzweilige Sommer-Täge* stünden unter dem Signum der „Wollust des Erzählens“ und realisierten „implizit eine Poetik der *delectatio*, die in den deutschen Poetiken bis anfangs der 1680er Jahre nicht expliziert, sondern ausgeblendet oder disqualifiziert wird“ (S. 106).

In den „Fallstudien“ befasst sich Franz M. Eybl zunächst mit der Kategorie der ‚Informalität‘, um dann Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis* im Kontext der Konversationstheorie als literarisierte Darstellung informeller Geselligkeit zu untersuchen (S. 123–145). Die Schilderungen der Berufswelt eines Musikers in Beers *Simplicianischem Welt-Kucker* und *Narren-Spital* bezieht Volker Mertens auf den Alltagshintergrund des Sängers und Konzertmeisters Beer (S. 147–167). Peter Rusterholz’ Interesse gilt, in Form einer subtilen narratologischen Interpretation, den Narren-Typen in Weises *Die drey ärgsten Ertz-Narren* (S. 169–183). Im einzigen Beitrag zum Drama bestimmt Andreas Solbach die ‚Schlampampe-Komödien‘ Reuters dezidiert als pasquillantische Literatur (mit unterhaltendem ‚Überschuss‘) (S. 185–205). Andreas Sulzgruber schließlich überträgt Merio Scattolas Verfahren, Schnabels *Wunderliche Fata* als konsequente Literarisierung der Affektenlehre des Thomasius zu entschlüsseln, überzeugend (und mit erheblichem tabellarischem Aufwand) auf den *Im Irr-Garten der Liebe herum taumelnden Cavalier* (S. 207–233). Indes: „Ob es Schnabel dabei auch gelungen ist, sein Publikum zu unterhalten, bleibe offen“ (S. 232).

Dass die Beiträge trotz der facettenreichen Thematik den Eindruck von Geschlossenheit hinterlassen, hängt sicherlich mit dem gemeinsamen Fluchtpunkt Beer zusammen. Und da die meisten Beiträgerinnen und Beiträger auf gewichtige eigene Vorarbeiten zurückgreifen können, wird grundsätzlich nicht ausladend dokumentiert, sondern präzise argumentiert. So bleibt der Band bei aller Quellennähe angenehm lesbar. Die Konzentration auf die Erzählliteratur aus dem Umkreis von Weise und Beer führt allerdings dazu, dass *das* unterhaltende Erzählgenre „zwischen Grimmelshausen und Schnabel“ par excellence vollkommen ausgespart bleibt: das umfangreiche Korpus der deutschsprachigen galanten Romane, die in den Vorreden topisch zur „vergönneten Gemüthsergötzung“ anempfohlen werden. (Der einzige Beitrag zur Galanterie befasst sich ausschließlich mit der französischen Tradition, und Schnabels *Cavalier* wird plausibel als singulärer Spätling in einen ande-

ren Kontext gestellt.) Unklar bleibt ferner der manchmal ohne weitere Erklärung verwendete Begriff „Unterhaltungsroman“ (S. 34) oder sogar „Unterhaltungskulturen“ (S. 29): Wird hier also doch mit einer Tradition anspruchsloser Unterhaltungsliteratur neben (oder: unter) den längst kanonisierten Autoren Beer, Grimmelshausen oder Reuter gerechnet?

Insgesamt lassen die Analysen vor allem zwei Entwicklungslinien sichtbar werden: Einerseits bestätigen sich die Thesen der neueren Forschung, dass allmähliche Lockerungen und Umwertungen zugunsten der ‚delectatio‘ offenbar weit vor der Rezeption des Sensualismus nachgewiesen werden können. Oder, wie Irmgard M. Wirtz schreibt: „Für die Dauer von gut einem Jahrzehnt hatte sich in den 1680er Jahren zugunsten der Poetik und literarischen Praxis der Unterhaltung im Raum um Leipzig, Halle und Weißenfels ein historisches ‚Fenster‘ aufgetan, das durch die Theologie wieder zufiel“ (S. 117). Andererseits zeigen die Einzelstudien, dass auch dort, wo der moraldidaktische Legitimationsdruck noch stark war, ‚kurtzweilige Historien‘ ihre unterhaltende Wirkung ungehindert entfalten konnten – ob dies nun im Sinne des jeweiligen Autors war oder nicht. Dabei stellt sich ein gewichtiges, im vorliegenden Band nur gelegentlich gestreiftes, Problem: die Tatsache, dass literarische Texte grundsätzlich entgegen ihrer ursprünglichen Intention als reine Unterhaltungslektüre genossen werden können. Diesen Rezeptionsphänomenen wäre vertieft nachzugehen – der vorliegende Band bildet für solche und weitere Studien zur ‚delectatio‘ jedenfalls einen vorzüglichen Ausgangspunkt.

Florian Gelzer (Bern)

Georg Philipp Harsdörffer: *Hertzbewegliche Sonntagsandachten (1649 und 1652). Erster Teil: Das ist/ Bild- Lieder- und Bet-Büchlein/ aus den Sprüchen der H. Schrift/ nach den Evangeli- und Festtexten verfasst. Zweiter Teil: Das ist/ Bild- Lieder- und Betbuch nach Veranlassung der Sonntäglichen EpistelTexten verfasst.* Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Stefan Keppler. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2007. 892, LXXXI S., zahlr. Abb.

Wie kaum ein anderes Gesamtwerk des 17. Jahrhunderts eignet sich das Oeuvre Georg Philipp Harsdörffers in seiner Vielseitigkeit zur Entdeckung heute marginalisierter, in der Frühen Neuzeit jedoch zentraler Literaturgattungen wie Dialog, Rätsel, Lehrgedicht, Exempel, Emblem und geistliches Lied und zur Illustration der medialen und funktionalen Hybridität barocker Kunstwerke. Schon deshalb ist es für Forschung und Lehre ein großer Gewinn, dass etliche Schriften Harsdörffers bereits seit Jahrzehnten im Reprint greifbar sind. Nachdem in den 1960er Jahren ein Nachdruck seiner achteiligen *Frauenzimmer Gesprächspiele* veranstaltet und das unter seiner Mitwirkung entstandene *Pegnesische Schäfergedicht* als Reprint wieder zugänglich gemacht wurde, folgten in den 1970er Jahren unter anderem Reprografien des *Poetischen Trichters*, des *Teutschen Secretarius*, des *Vollständig vermehrten Trincir-Buchs*, seiner Übersetzung von Jorge de Montmayors *Diana* und seiner beiden ‚Schauplätze‘ (*Der große Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte; Der große Schau-Platz lust- und lehrreicher Geschichte*). In den 1990er Jahren wurden dann nicht nur seine *Ars apophthegmatica*, seine Fortsetzung von Daniel Schwenters *Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden* und seine Lehrgedichtsammlung *Nathan und Jotham* nachgedruckt, sondern auch die von Harsdörffer gemeinsam mit Johann Michael Dilherr verfassten *Drei-ständigen Sonn- und Festtag-Emblemata* und die von ihm mit Versen versehenen *Icones mortis* von Johann Vogel.

Zwar gehört Harsdörffer mit dieser Vielzahl an verfügbaren Druck-Reproduktionen¹ zu den am besten zugänglich gemachten Autoren des Barock, doch bleiben auch hier noch Desiderate: Insbesondere wäre der Nachdruck der bisher nur als Mikrofiche und -film greifbaren Werke

1 Angesichts der engen Verflechtung von Bild und Text in den Werken Harsdörffers wurde die fotomechanische Reproduktion von den Herausgebern in den meisten Fällen wohl als die beste Methode eingestuft, um seine Schriften wieder zugänglich zu machen. Neben den oben angeführten Reprografien sei an dieser Stelle noch die jüngst (2008) erschienene kommentierte Edition von Harsdörffers *Kunstverständigem Discurs, von der edlen Mahlerey* erwähnt, die Michael Thimann veranstaltet hat.

Heraclitus und Democritus und *Geschichtspiegel* wünschenswert. Eine weitere bis nach der Jahrtausendwende klaffende Verfügbarkeitslücke der Werke Harsdörffers hat 2007 Stefan Keppler mit dem von ihm initiierten Reprint von Harsdörffers zweiteiligen *Hertzbeweglichen Sonntagsandachten* geschlossen. Nachdem Harsdörffers Andachtsbuch im 17. Jahrhundert keine intensive Rezeption zuteil geworden ist (vgl. Keplers Nachwort, S. LXX–LXXIII) – der bekannteste Rezipient war wohl Grimmelshausen, der sich für das Lied des Einsiedels (*KOMM Trost der Nacht/ O Nachtigal*) von Liedern aus diesem Werk inspirieren ließ² – ist den *Sonntagsandachten* nach ihrem Erscheinen im Nachdruck aus mehreren Gründen ein reges Interesse der Frühneuzeitforschung zu wünschen. Zunächst sollte das Andachtsbuch bei künftigen Analysen des Netzes an reziproken Verweisungen, Variationen und Übernahmen, das sich durch das Gesamtwerk Harsdörffers zieht, unbedingt berücksichtigt werden. Keppler kann zu den intertextuellen Bezügen zwischen diesen und anderen Texten Harsdörffers in seinem Nachwort nur erste, wenngleich wichtige Hinweise geben (vgl. S. XII–XVII). Aber auch für sich genommen erscheinen die *Sonntagsandachten* als äußerst lohnender Forschungsgegenstand, den man etwa in seiner Intermedialität, in seinem freien Umgang mit den rezipierten Bibeltexten sowie dem Bilder- und Wissensrepertoire seiner Epoche und in seiner Textsortenvielfalt untersuchen könnte. Letztere ergibt sich schon aus dem (vielfach leicht variierten) Aufbau der Einzelandachten zu Sonn- und Feiertagen, die den Schwerpunkt der beiden Teile der *Sonntagsandachten* bilden. In der Regel folgt auf eine emblematisch gestaltete Auseinandersetzung mit den Evangelien- (1. Teil) bzw. Epistelperikopen (2. Teil), die neben *inscriptio* (Bibeltext) und *pictura* eine *Prosa-subscriptio* und eine Ausdeutung in gebundener Rede umfasst, ein Lied, das auf eine bekannte Melodie gesungen werden kann, und ein Gebet, das häufig mit einer sinnreich bebilderten Initiale versehen ist. Die *subscriptio* in gebundener Rede umfasst ihrerseits wiederum mehrere Textgattungen, kann sie doch die Form des Lehrgedichts, des Rätsels oder der Gesprächsreime annehmen (vgl. Keppler im Nachwort, S. LV–LVI). Ergänzt werden die am Kirchenjahr und dessen Perikopen orien-

2 Vgl. dazu schon Günther Weydt: Das Lied des Einsiedels – Aufnahme und Umgestaltung eines barocken Liedtyps durch Grimmelshausen. In: ders.: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern, München 1968, S. 163–187, hier S. 178–182. Auch Keppler weist im Nachwort seines Nachdrucks auf die Rezeption des Bandes durch Grimmelshausen hin (vgl. S. LXXII).

tierten erbaulichen Texte durch Gebete und Betrachtungen zu den Tageszeiten (insbesondere Morgen und Abend) und durch weitere Zugaben.

Grundlegend für ein fundiertes Verständnis der *Sonntagsandachten* und für deren künftige Erforschung ist das 81-seitige Nachwort, das Stefan Keppler der qualitativ hochwertigen, durchgängig gut lesbaren Reproduktion beifügt. Keppler beleuchtet Harsdörffers bisher nur sehr spärlich beforschtes Andachtsbuch³ von allen Seiten – auf seine Binnengliederung und seine Stellung im Gesamtwerk Harsdörffers geht er ebenso ein wie auf die literarischen Vorlagen des Bandes und die theologischen Vorbilder des Nürnberger Poeten, mögliche Verwendungsweisen der *Sonntagsandachten* im frühneuzeitlichen Alltag skizziert er ebenso wie ihre literarische und wissenschaftliche Rezeption. Es ist bemerkenswert, wie gründlich Keppler das theologisch-literarische Umfeld der *Sonntagsandachten* rekonstruiert, wie genau er das Gesamtwerk Harsdörffers kennt, wie groß sein Spürsinn für das Auffinden der verschiedensten Quellen ist. Wenn man Keppler bei der Lektüre des Nachworts den Kenntnisreichtum der barocken Polyhistoriker attestieren kann, so muss man unbedingt hinzufügen, dass er mit seinem Wissen im besten Sinne verfährt: Anders als viele gelehrte Kompendienschreiber des 17. und frühen 18. Jahrhunderts lässt er seine Leser nicht in kompilierten Einzelinformationen ertrinken, sondern verknüpft seine profunden Kenntnisse mit einem geradezu an Harsdörffer gemahnenden kombinatorischen Geschick zu einer überzeugenden Gesamtdarstellung. Vor dem Hintergrund seiner Vorarbeiten sollten, so ist zu hoffen, weitergehende Forschungen zu den *Sonntagsandachten* nicht allzu lange auf sich warten lassen. Außerdem wäre zu wünschen, dass nach dem hervorragenden Vorbild dieses Bandes eines Tages auch Justus Georg Schottels Werk *Jesu Christi Namens-Ehr* im Nachdruck zugänglich gemacht wird, das ebenfalls an den Perikopen orientierte Embleme im Stil Harsdörffers umfasst.⁴

Misia Sophia Doms (Saarbrücken)

3 Einen guten Überblick über die Harsdörffer-Forschung bis 2005 gibt Hans-Joachim Jakob: *Bibliografie der Forschungsliteratur zu Georg Philipp Harsdörffer von 1847 bis 2005*. In: *Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005*. Hrsg. von Hans-Joachim Jakob und Hermann Korte. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2006 (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 10), S. 13–35. Zu den *Sonntagsandachten* führt er nur zwei Titel an. Vgl. S. 32.

4 Auf die Ähnlichkeit dieses Werks zur geistlichen Dichtung Harsdörffers hat schon Gervinus hingewiesen. Vgl. Georg Gottfried Gervinus: *Historische Schriften. Viertes Band: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Dritter Theil: Vom Ende der Reformation bis zu Gottsched's [sic!] Zeiten*. Leipzig 1838, S. 342.

Jörg Jochen Berns: *Himmelsmaschinen / Höllenmaschinen. Zur Technologie der Ewigkeit*. Berlin: Semele Verlag 2007. 315 Seiten, 89 Abb.

Jörg Jochen Berns ist der Spezialist für die Geschichte der Maschine, wie er es dem Publikum etwa am Beispiel des Automobils bereits 1996 gezeigt hat. Genauer gesagt ist er Spezialist für die Phantasmagorien, die sich mit der Maschine verbinden, durch sie hervorgerufen werden oder sie sogar erzeugen – ein Fall, der, das kann man bei Berns lernen, eher die Regel denn die Ausnahme darstellt. So hat der Verf. das Zwitterwesen des Automobils als Himmels- und Höllenmaschine, abgeleitet aus dem Himmelstrionfo und der Kriegsmaschine, vorgeführt. Dabei spiegelt der Blick in die Geschichte ganz nebenher unsere modernen phantasmagorischen Vorstellungen vom Auto und erklärt deren Herkunft aus der Geschichte der technischen Phantasie des Menschen, nicht bloß der Technikgeschichte an sich, die nie und nimmer ihre Faszination für den Menschen zu erklären wüsste.

Der Verf. hat im vorliegenden Band nun sein Thema wieder aufgenommen, diesmal geht es um Himmels- und Höllenmaschinen, die „Technologie der Ewigkeit“, und zwar als Frage nach der Geschichte der Ewigkeit. Der Zusammenhang von Himmels- und Höllenmaschine erklärt sich daraus, dass beide sakralen Ursprungs sind, nicht vom Menschen, sondern von Gott erschaffen. Damit steht die adeiropoietische Maschine im Mittelpunkt. Himmel wie Hölle, so der Verf., seien zwar von der Religions-, Kunst- und Literaturwissenschaft vermessen worden, aber ihre „Wechselgeschichte“ (S. 11), ihre Interdependenz habe die Wissenschaft nicht bedacht. Diese wechselseitige Abhängigkeit der Phantasmagorien von Himmels- und Höllenmaschinen erarbeitet der Verf., den man mit Fug und Recht ob seines enzyklopädischen Wissens und seiner kritischen Phantasie als großen Gelehrten bezeichnen darf, aus umfangreichen Text- und Bildquellen. Da kein Lebender Himmel oder Hölle bereist hat, erklärt Berns sämtliche Zeugnisse für kompatibel, denn sie sind alle imaginär-visionär legitimiert. So zeichnet er den Weg der Maschine nach, ihre himmlische Herkunft, den Abstieg auf die Erde, ihren Absturz in die Hölle und den sieghaften Wiederaufstieg an die Erdoberfläche. Bei diesem industriellen Wiederaufstieg wird alle Maschinerie höllisch. Die Vorstellung von der christlichen Hölle löst sich zugleich tendenziell als gesellschaftliche Phantasmagorie auf.

Himmelsmaschinen existieren seit der Antike, sie bauten den Kosmos nach, Frömmigkeitsmaschinen seit dem Hochmittelalter. Letztere werden ab ca. 1500 infernalisiert, sie wandern teils in die Hölle. Später erst wird die Hölle mit eigenen Maschinen, Teufelswerk, ausgestattet. Himmelsmaschinen produzieren menschliches Staunen, Höllenmaschinen Pein und Terror. Dabei, so der Verf., sei schwer auszumachen, wer Gewalt über die Höllenmaschinen habe, Mensch, Teufel oder Gott, der als Schöpfer beide regiert. Himmels- wie Höllenmaschinen werden im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit nachgebaut und finden ihre Entsprechung auf Erden, der Himmel im Automatenbau, die Hölle in Straf- und Kriegsmaschinen. Damit gebären beide Maschinenphantasmagorien reale Maschinen. Die Maschinenbegeisterung hat ihren Ursprung laut Verf. in der Hoffnung auf Begegnung mit dem Vater des göttlichen Universums. Da alle Naturdinge Zeichen göttlicher Kunstfertigkeit sind, ist auch der Mensch eine von Gott gemachte Maschine, die ihrerseits Maschinen produziert.

In den Quellen werden drei Maschinenarten bevorzugt, die mechanische Uhr, die Kelter und die Mühle. Dies aufgrund ihrer Eignung, Wandlungsprozesse wie Transsumption, Transformation und Metamorphose zu veranschaulichen. Das prädestiniert diese Frömmigkeitsmaschinen auch dazu, in die Hölle hinabzusteigen und dort als Strafinstrumente zu fungieren. Aus der *Torcula mysticum*, die Christi Blut keltert, wird die *Torcula infernale*, aus der *Mola mystica*, der Hostienmühle, wird die *Mola infernalis*. Denn Heils- und Höllenmaschinen besitzen eine partielle Identität, sie sollen positive oder negative Gefühle beim Betrachter evozieren. Mit großem Vergnügen an Sprachmacht und hintersinnig ironischem Stil des Verf. wird der Leser die Herabkunft der Himmelsmaschinen in der Erfindung der Räderuhr kennen lernen, d. h. die Räderuhr als „Ernüchterungs- oder Degenerationsform“ (S. 30) komplexer Himmelsmaschinen wie *Armillarsphäre*, *Astrolabium* oder *Aequatorium*. Er wird das Problem der Messbarkeit von Sünde, Strafe und Schmerzen mit dem Verf. bedenken und die Frage nach Lage und Struktur des Infernos verfolgen. Er wird vorgeführt bekommen, dass Wind- und Kopfmühle, auch Hammerwerke von der Höllenindustrie zur Industrieböle führen, dass die Hölle über technomonströse und biomonströse Teufelsinstrumente verfügt und mit teils biomonströsen Kriegsmaschinen ausgestattet ist. Seit dem 12. Jahrhundert wurden die Höllendarstellungen zunehmend breiter als die Himmelsvisionen. Dante, Milton, Bosch und Bruegel konnten sich der Hölle annehmen, weil die theologische Literatur sie stets am Rande

behandelt hatte und die Hölle damit, so Berns, „Phantasielizenzen“ (S. 202) bot, die es bei liturgisch observierten Themen nicht geben konnte.

Grimmelshausen-Interessierte werden die Höllenvision aus der *Verkehrten Welt* und deren Interpretation im Kapitel über die Torcular infernale finden (S. 130–136). Unser Autor bedient sich bei aller konventionellen Topik für die Höllenbeschreibung metaphorisch der neuesten technischen Standards aus Eisengießerei und Glasherstellung (vgl. S. 132) und modernisiert sie auf diese Weise.

In diesem Buch finden sich immer wieder ausgesprochen lehrreiche, durch Text- und Bildquellen gut belegte Beispiele, ja auch vergnügliche Passagen, etwa wenn Berns den Rosenkranz als Koppelung von Hirn- und Weltmaschine deutet oder den Leser darüber aufklärt, wie der Teufel seine Monstrositas, seine Kompositkörperlichkeit verliert, um sie gegen eine Technomonstrosität einzutauschen und zunehmend zum Maschinenbediener und Maschinenteil zu werden. In den beiden letzten Kapiteln widmet der Verf. sich dem visionären Wissen über Himmel und Hölle, den historischen Techniken der Visionsinszenierung und -evokation, und endet konsequent bei der „TV-Apparatur“, unserem jüngsten „Hausaltar“ und der modernsten Verbreitungsform visionären Sehens. Sie schickt sich im Kino gerade an, dreidimensional zu werden und Hölle wie Paradies im Weltall zu suchen. Schlussendlich deutet der Verf. die Ausmalung von Himmel und Hölle als Drosselung und Bändigung der Traumarbeit des einzelnen Menschen: „Mathematisierung und Maschinisierung von Himmel und Hölle wären Modelle der Traumerzählung“ (S. 252). Sie sind für Jörg Jochen Berns aber auch Ausdruck eines Mutes, „des Mutes zur Vermutung über die Natur unserer irdischen Wirklichkeit“ (S. 252). Diese Vermutung bleibt auf die Metapher angewiesen – und damit ebenso auf den Gelehrten, der sie nachträglich zu lesen weiß. Der vorliegende Band legt Zeugnis von dieser Fähigkeit ab und sei unbedingt zur Lektüre empfohlen.

Ortwin Lämke (Münster)

Stefanie Stockhorst: *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008 (Frühe Neuzeit 128). 468 S.

Die deutschsprachige barocke Reformpoetik sei – so Stockhorst – entgegen der traditionellen Auffassung durch zahlreiche „Normierungslücken“ gekennzeichnet: Die normative Genustheorie erweise sich im 17. Jahrhundert bei näherer Betrachtung als relativ knapp und unverbindlich und stelle lediglich Rahmenrichtlinien bereit. Die für die Barockpoetiken in der Regel maßgeblichen antiken und rinaszimentalen Anleitungen reichten bei weitem nicht aus, um alle literarischen Phänomene der Frühen Neuzeit zu erklären oder zu regulieren. Denn einerseits unterlagen manche alte Genera im Laufe der Jahrhunderte einer Modifizierung in der Praxis, andererseits gab es etliche eigenständig entwickelte Novitäten am Rande oder gar außerhalb des gängigen antiken Gattungskanons. Hier fehlte es an theoretischen Vorgaben und an Mustertexten. Hinzu kommt, daß Texte mitunter den Normen geradezu diametral entgegenstehen, somit eklatante Regelverstöße vorliegen.

In Anbetracht dieser Befunde wird die einleuchtende und empirisch belegte These aufgestellt, daß die diagnostizierten Theoriedefizite der kodifizierten Regelpoetik durch programmatische theoretische Einleitungen zu literarischen Werken zumindest teilweise kompensiert werden. Die vorgegebenen Gestaltungsfreiräume wurden von den Poeten genutzt, um die Paratexte als Diskussionsforen der Dichtungstheorie und -praxis zu funktionalisieren. Vorreden gewinnen autoritative Kraft und übernehmen damit unter anderem die Aufgabe, den lückenhaften Normenkanon zumindest partiell zu verwerfen, zu variieren, zu ergänzen und Normverstöße zu rechtfertigen. Insgesamt demonstriert die alternative Normengenesse eine „Tendenz zur Heterodoxie“ im poetologischen Diskurs (S. 5). Es bestätigt sich, daß sich die Anweisungspoetik durch Kanonisierung der neu aufkommenden Formen deskriptiv entlang der Praxis entwickelt – nicht umgekehrt (S. 15). Die innovative poetische Produktion setzte sich vielfach einfach über genusspezifische Standards hinweg. Ein Beispiel ist der „niedere“ Roman, der sich – ohne Anknüpfungspunkt in der antiken und rinaszimentalen Poetik – außerhalb der *praecepta* etabliert. Allerdings erweist sich auch die paratextuelle Poetik bei allem theoretischen Engagement als nicht hinreichend, um die gesamte Bandbreite sich von den Genuskonventionen emanzipierender literarischer Werke normativ abzubilden.

Zur Beschreibung der Relation von Regelpoetiken und poetologischen Paratexten nutzt Stockhorst konzeptionelle Parallelen zum Verhältnis von Gesetzgebung und Rechtsprechung. Dort werden ungewollte, echte oder durch absichtliches „Schweigen des Gesetzes“ gewollte Lücken durch sogenannte richterliche Rechtsfortbildung beseitigt (S. 26). Durch Übertragung des Begriffsinstrumentariums aus der juristischen Methodenlehre können demzufolge die Beziehungen zwischen Vorrede und kodifizierter Norm als „secundum (intra) legem“ (der Norm entsprechend), „praeter legem“ (die Norm im Sinne der Vorgabe erweiternd), „contra legem“ (der Norm widersprechend) und „extra legem“ (normfremde Gegebenheiten aufgreifend) systematisiert werden.

In sechs Hauptkapiteln der instruktiven Studie werden, strukturiert in drei Generagruppen (lyrische Formen, Bühnendichtung, narrative Formen), systematisch die jeweils normspezifischen Paradigmen in Regelpoetiken und Vorreden gegenübergestellt und Übereinstimmungen mit bzw. Abweichungen von der vorgegebenen Norm analysiert. So gelangt die Verfasserin nicht nur *grosso modo* zu überzeugenden Ergebnissen, sondern auch in den herausgearbeiteten Details innerhalb der Genera-Trias. Stockhorst operiert nah an den Quellen und bringt zahlreiche ausführliche Zitate aus der zum Teil immer noch schwer zugänglichen Primärliteratur, um einerseits eine kritische Überprüfung der Befunde und Thesen zu gewährleisten. Andererseits möchte die Studie auf der Basis des ausgebreiteten Materials als „poetikgeschichtliches Kompendium“ nutzbar sein (S. 5). Dieser Anspruch wird allerdings nur bedingt erfüllt, denn man vermisst zum raschen Nachschlagen ein hilfreiches Sachregister.

Peter Heßelmann (Münster)

Marcel Lepper: *Lamento. Zur Affektdarstellung in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2008. 294 S.

Fast ein Vierteljahrhundert ist es her, dass Reinhart Meyer-Kalkus mit seinem Lohenstein-Buch ausgedehnte Wissensbestände der Rhetorikgeschichte – die Affektenlehre – wieder an das akademische Tageslicht befördert hat und in der Folge eine eindrucksvolle Demonstration von profunder Quellenaushebung und Quelleninterpretation – auch und gerade von entlegenen Texten – und konkreter Dramenanalyse offerierte.¹ Damit konnte er der Frühneuezeitforschung wichtige neue Impulse geben. Seitdem hat sich die Forschung zu den Affekten im 16. und 17. Jahrhundert erfreulich intensiviert und gipfelte 2003 im 11. Jahrestreffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung mit dem Thema „Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit“. Der 2005 publizierte zweiteilige voluminöse Tagungsband versammelt 59 Beiträge aus den Bereichen Theologie, Predigt, Rhetorik, Frömmigkeit, geistliche Dichtung, musikalische Passionstradition, Theater, Oper, Ballett, Festkultur und aus dem Grenzsraum zwischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte.² Und so mutet es fast wie eine *captatio benevolentiae* an, wenn Marcel Lepper im Vorwort seiner an der Freien Universität Berlin entstandenen Dissertation schreibt: „Zur frühneuzeitlichen Affektdarstellung ist in den vergangenen Jahren viel gesagt worden. Vermessen wäre, dem in systematischer Absicht noch etwas hinzuzufügen, die Fülle der erhobenen Details überbieten zu wollen.“ (S. 7)

Mit äußerster Bündigkeit und Konzentriertheit entwickelt Lepper im ersten Kapitel (S. 9–26) sein Vorhaben, die unterschiedlichen Ausprägungen der frühneuzeitlichen Leiddarstellung und ihrer spezifischen Rhetorik genauer zu fassen. Die befremdlich anmutende Kombination vom emotionalen Furor der Klage mit einem normativen Regelformular, das eben diesen bis in die letzten Einzelheiten steuert, ist zunächst in ihrer Historizität zu reflektieren. Für die Rekonstruktion eines derartigen Regelkanons verschafft sich Lepper in der Folge ein terminologisches Instrumentarium, das er in sieben Thesen zusammenfasst. Deren Leitbegriffe sind wiederum: Affektdarstellung (historisch und systema-

1 Reinhart Meyer-Kalkus: *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von „Agrippina“*. Göttingen 1986 (Palaestra 279).

2 *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. 2 Bde. Hrsg. von Johann Anselm Steiger. Wiesbaden 2005 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43).

tisch), Techniken (Leistungen und Probleme), Funktionen (kurzfristig und langfristig) und wissenschaftsgeschichtliche Verschränkung.

Als theoretischen Schlüssel für die genauere Fassung frühneuzeitlicher Leiddarstellung wählt Lepper im zweiten Kapitel Aby M. Warburgs Pathosformel,³ deren Entwicklung in Warburgs Schriften nachgezeichnet wird und die eine umsichtige Einbettung sowohl in den zeitgenössischen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext als auch in die Geschichte der Rhetorik seit der Antike – anhand der Leitbegriffe Bewegungssuggestion, Repertorisierbarkeit, Memorabilität und Beglaubigung – erfährt (S. 27–82). Dabei verschweigt Lepper keineswegs die heuristischen Grenzen des Pathosformel-Konzepts (bes. S. 78–80). Die historische Probe aufs (negative) Exempel liefert ihm dabei sowohl Justus Lipsius' überaus einflussreiche Schrift *De constantia* (1584) als textliches Zeugnis der rigorosen Affektunterdrückung und Pathosverweigerung als auch Daniel Heinsius' Abhandlung *De tragoediae constitutione* (1611/1643) als Auseinandersetzung mit einer produktiven affektregulierenden und darstellungspädagogischen Bändigung der Leidenschaften auf der Bühne (S. 82–100).

Das dritte Kapitel ist dem ersten thematischen Schwerpunkt im engeren Sinne gewidmet, der Totenklage (*lamentatio*). In einem ausführlichen Einleitungsteil erläutert Lepper sowohl die ritualtheoretischen Aufschlüsselungsversuche dieser traditionsreichen Textsorte als auch die rigorosen Limitierungsgebote aus den Rhetoriken, die den expressiv-drastischen Ausdruck der Trauer, wie er etwa in den Homerischen Epen zu beobachten ist, unterbinden (S. 101–117). Der wissenschaftshistorische Zugang zur Totenklage erfolgt in der Abgrenzung und der Aktualisierung von Johan Huizingas Studie zum burgundischen Hof und erschließt als Beispielfeld die Passagen zum Ableben Philipp des Guten (1467) in der fragmentarischen Chronik des Hofhistoriographen Georges Chastellain, die Lepper als versierte Demonstration der Zurschaustellung, der Limitierung und des Kalküls der Affekte zum Zwecke der dynastischen Herrschaftssicherung und der konservierenden *memoria* deutet, die der Zurückdrängung von jeglicher Form trauerbedingter, lang anhaltender Melancholie verpflichtet ist.

Im vierten Kapitel erfasst Lepper die Liebesklage von einem dezidiert genderkritischen Standpunkt aus: Es geht um die Klage „des ver-

3 Vgl. zuletzt Joachim Knappe: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg. In: *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Wolfgang Dickhut, Stefan Manns und Norbert Winkler. Göttingen 2008 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 5), S. 115–137.

gewaltigten Mädchens, der verlassenen Braut, der betrogenen Gattin, der unglücklichen Witwe“ (S. 141). Als Archetypus wird die Klage der verlassenen Ariadne und ihre Umsetzung in Claudio Monteverdis Opernfragment *Lamento d'Arianna* ausgewählt. Die hochgradig bühnen- und publikumswirksame, pathosgeladene Klage-Deklamation erweist sich dabei als minutiöse textlich-musikalische Inszenierung, deren ausgeprägte Zitathaftigkeit allerdings die Beglaubigung der generierten Affekte nahezu boykottiert (S. 146–160). Im historischen Rückgriff werden im Gegensatz zu Monteverdis *lamento* unter dem Vorzeichen des spektakulären Virtuositums die weiblichen und die männlichen Klagepassagen in Veit Warbecks *Schöner Magelone* als moraldidaktisches, fürstenspiegelnartiges Schadensbegrenzungskonzept gelesen, das ganz pragmatisch den Figuren als Autosuggestion und Ermutigung in einer misslichen Lage dient (S. 160–176).⁴

Das fünfte Kapitel umreißt zunächst mögliche Verwendungskontexte der politischen Allegorie, um sie anhand der Städteklage (als Kriegsklage) zu verdeutlichen, die etwa an die traditionsreiche Klage um Jerusalem in den *Lamentationes Jeremiae* anknüpfen kann. Handfestere Formen nehmen die „zahlreichen Klagen der Handwerker und der Tagelöhner, der Bauern und der Reichsritter“ (S. 184) an. Als Explikationsfeld dient Lepper ein umfangreiches Korpus von Flugschriften, das aus dem Medienereignis der Zerstörung Magdeburgs 1631 hervorgegangen ist. Die Elegie *De obsidione urbis Magdeburgensis* (1551) des Petrus Lotichius Secundus', deren Entstehung im historischen Umfeld des Schmalkaldischen Krieges zu verorten ist, fungiert als wirkungsmächtiges Vorbild. Die Publizisten verweigern sich mit einer teilweise drastischen Vergewaltigungsbildlichkeit den vorangegangenen Modellen der Affektökonomie weitgehend und verlegen vielmehr in explizit propagandistischer Absicht den Abbau der erregten negativen Emotionen auf den Zeitpunkt in der Zukunft, wenn Rache für die Zerstörung der Stadt genommen wird. Dabei bedienen sich die Texte durchgängig antiker und biblischer Prätexte (S. 177–211).

Die Spezifik der Höllenklage⁵ umreißt Lepper im sechsten Kapitel hingegen als Jammern und Wehklagen der Verdammten, als drakoni-

4 Vgl. dazu auch Jutta Eming: *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39 [273]), zur *Schönen Magelone* S. 287–327.

5 Vgl. neuerdings auch die einschlägigen Höllen-Passagen bei Jörg Jochen Berns: *Himmelsmaschinen/Höllmaschinen. Zur Technologie der Ewigkeit*. Berlin 2007.

sche Strafandrohung im Falle des Verstoßes gegen religiöse, ethische und politische Standards. Als sprachliche Inszenierung des äußersten Schreckens läuft allerdings ausgerechnet die Höllenhörigkeit Gefahr, mit ihren überbordenden Effekten der Konkretisierung des schlimmstmöglichen Ortes und der grausamsten Strafen ins unfreiwillig Komische umzuschlagen (S. 213–221). Über die Klageszenarien der *Visio Tnugdali* und Dantes gelangt Lepper schließlich zum *Faustbuch* von 1587, einem Werk im Zeichen religiöser Didaxe und eschatologischer *memoria*, in dem sich die höllische Topographie in größtmöglicher Evidenz entfaltet und dessen „Weheklage“ sich als Katalog der Klagefiguren offenbart, der in seiner kompilatorischen Eigenart eine memorative Aufbereitung ohne weiteres erlaubt (S. 221–240).

Leppers abschließendes Kapitel zur Dichterklage hat auch den Charakter eines Resümees des bislang Dargelegten, wobei die zunehmende Nicht-Darstellbarkeit des Pathos in die Trauer der Philologen münden soll (S. 241–248). Weitergehende Veranschaulichung erfährt die „Klage von Dichtern um Dichter, Gedicht und Dichtung“ (S. 250) unter Einbeziehung allegorischer Varianten in den Formen des bukolischen Lamentierens bis hin zu Trauerreden anlässlich des Todes Lohensteins und führt so zum letzten Kronzeugen Johann Christian Günther, der Anfang des 18. Jahrhunderts durch die versierte Nutzung des Rollensprechens noch einmal alle Register eines „allegorischen Affekt- und Memorialtheaters“ (S. 260) zu ziehen weiß.

Abschließend wird der Umgang mit der anregenden Studie allerdings empfindlich dadurch gestört, dass die Fülle an weitergehenden Hinweisen, die sich in den Anmerkungen findet, im Literaturverzeichnis nur in Auswahl verzeichnet ist: „Die Bibliographie umfasst die Arbeiten, die für den argumentativen Gesamtzusammenhang von Bedeutung sind.“ (S. 267) Angesichts des hochdifferenzierten, die Grenzen von Textsorten, Medien und Wissenschaftsdisziplinen mühelos überschreitenden Fundus an Erkenntnissen fühlt man sich als Grimmelhansen-Forscher unmittelbar versucht, die Klageszenen im Werk des simplicianischen Autors erneut zu lesen – eine Re-Lektüre des Textes *Des Abenteuerlichen Simplicii Verkehrte Welt* mit dem Strukturmodell der Höllenklage bietet sich direkt an.

Hans-Joachim Jakob (Siegen)

Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2007. 323 S., 32 Abb.

Wo anfangen? Die Begeisterung eines frühneuzeitlichen Gelehrten, der sich in einem Druck- und Handelszentrum wie etwa Nürnberg über den nie versiegenden Strom der vielen neuen Bücher freuen konnte, hat sich für den Kultur- und Medienhistoriker im 21. Jahrhundert längst in beträchtliche Beklemmung angesichts der unüberschaubaren gedruckten Wissenslandschaften des Barock verwandelt. Die Klage über die kaum noch kanalisierbare Informationsflut ist allerdings auch durchaus schon in der Frühen Neuzeit zu vernehmen.¹ Das hat unerschrockene Forscher wie z. B. den Berliner Theaterwissenschaftler Helmar Schramm aber keinesfalls davon abgehalten, insbesondere die performativen Aspekte bestimmter Segmente der Wissenskompendien und -kompilationen aus dem 17. Jahrhundert in den Fokus zu nehmen und in den Sammelbänden der Reihe „*Theatrum Scientiarum*“ immer weiter zu kartographieren und über ihre Ränder hinaus zu erweitern.² Einen besonderen Stellenwert erhalten dabei die Wissenskompilationen, die in ihrer Titelei das Wort *theatrum* enthalten. Vom 14. bis zum 16. März 2007 konnte mit den Beiträgen des in Augsburg abgehaltenen interdisziplinären Symposiums „*Ordnung und Repräsentation von Wissen – Dimensionen der ‚Theatrum‘-Metapher in der Frühen Neuzeit*“ eine profunde Bilanz des bereits Geleisteten und ein erhellender Ausblick auf die zukünftigen Arbeitsfelder vorgelegt werden.³ Eine neue materielle Basis für die Erforschung der Theatren ist schließlich von dem Erschließungsprojekt „*Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit – Welt und Wissen auf der Bühne*“ zu erwarten, das Nikola Roßbach vor kurzem an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel eingerichtet hat.⁴

Jan Lazardzigs theaterwissenschaftliche Dissertation (FU Berlin) darf wie die Sammelbände seines Betreuers Helmar Schramm als pro-

-
- 1 Vgl. Lars Behrisch: Zu viele Informationen! Die Aggregierung des Wissens in der Frühen Neuzeit. In: *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände, Strategien*. Hrsg. von Arndt Brendecke, Markus Friedrich und Susanne Friedrich. Berlin 2008 (Pluralisierung & Autorität 16), S. 455–473.
 - 2 Vgl. die von Helmar Schramm als Hauptherausgeber betreuten (bislang) vier Bände der Reihe „*Theatrum Scientiarum*“.
 - 3 Die Beiträge sind gesammelt in der Internet-Zeitschrift *metaphorik.de* 14 (2008) (<http://www.metaphorik.de/14>, Abruf 08.10.09).
 - 4 Zu weiteren Informationen vgl. die Homepage der HAB: <http://diglib.hab.de/?link=021>, Abruf 08.10.09.

noncierte kulturwissenschaftliche Demonstration der produktiven Verzahnung von technik-, philosophie- und literaturgeschichtlichen Fragestellungen gelten. Die Theatermetaphorik in den Wissenskompilationen ist dabei allerdings nur *eine* begriffliche Markierung der Überlegungen. Lazardig ist es im Hinblick auf ein Zeitalter der rasant expandierenden Wissensakkumulation insbesondere um die Paradoxien dieser Entwicklung zu tun, die neben der fortschreitenden Wissensvermehrung etwa durch Experimente eine Konjunktur für das „Kuriose und Staunenswerte, das Merk- und Fragwürdige, das Illusionshafte ebenso wie das Widersprüchliche“ (S. 11) mit sich bringt. Sein zentraler metaphorologischer Bezugspunkt ist dabei die Maschine, wobei wiederum eine theatralisch-performative als auch eine unter dem Zeichen des Krieges stehende architektonisch-fortifikatorische Dimension zu unterscheiden ist – beide terminologischen Pole dezidiert verstanden als einerseits wissensorganisierende und andererseits wissenseingrenzende Metaphern (Einleitung, S. 7–25).

Das erste Kapitel (S. 29–86) stellt Zusammenhänge zwischen der aufwändigen und spektakulären Theatermaschinerie im Barock, der zeitgenössischen Bühnentechnischen Traktatistik und der *Theatrum machinarum*-Literatur her, die „eine Art Enzyklopädie des frühneuzeitlichen Maschinenparks in Darstellungen und Konstruktionserläuterungen gleichermaßen praktikabler wie auch phantastischer Apparaturen“ (S. 53) darstellt. Wissensgeschichtlich bemerkenswert erscheint die Transponierung des Theater- und Bühnenmodells in das Medium Buch, das seinerseits als sorgsam inszenierter Schauplatz für maschinelle Artefakte genutzt wird, die durch anschauliche Abbildungen die frühneuzeitliche Allianz von Text und Bild vorzüglich nutzen können. Die ‚Kuriosität‘ und Wunderbarkeit der Maschine entwickeln sich dabei bis zum frühen 18. Jahrhundert zur vergleichsweise nüchternen und unspektakulären Darlegung des technisch-maschinellen *status quo*.

Im zweiten Kapitel (S. 87–142) fungiert der Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furtenbach (1591–1667) als exemplarischer Gewährsmann sowohl für die Auseinandersetzung mit der Theatermaschinerie der Zeit – auch zu diesem Themengebiet gibt es Abhandlungen von Furtenbach – als auch besonders im Hinblick auf die architektonische Diskursivierung der Fortifikation in Furtenbachs einschlägigen Traktaten, die wiederum als Metapher für Wissensexklusivierung und -einhegung gelesen wird. Furtenbachs überaus vielfältiges Schrifttum durchschreitet in seinen anschaulichen Reflexionen dabei mit seinen Überlegungen zur Bändigung der unvorhersehbaren Macht der Fortuna den Bühnenraum

des *Theatrum machinarum*, versucht in einem *Itinerar* die Eindrücke einer Italienreise in eine rigorose architektonische Ordnung zu bringen und konstituiert sich zusätzlich in der Konzeption einer Kunstkammer, wobei allerdings – wie in der *Theatrum*-Literatur – letztendlich dem Medium Buch die Charakteristik einer Festung zugemessen wird (wie in den Paratexten von Furtenbachs *Halinitro Pyrobolia*).

Im umfangreichsten dritten Kapitel (S. 143–238) rückt Lazardzig die metaphorischen Transferierungen von Theatermaschine und Festungsbau in ganz unterschiedlichen Texten in den Mittelpunkt, die „keinem Prinzip der Vollständigkeit“ (S. 146) folgen. So endet etwa in Johann Valentin Andreaes an den Fauststoff angelehnten Drama *Turbo* die Reise des *curiositas*-getriebenen Protagonisten durch eine satirisch als Wissenslabyrinth inszenierte Welt im Glauben. Einen vordergründig (!) fortifikatorisch-ordnenden Gegenentwurf sieht Lazardzig dann drei Jahre später in der Utopie *Christianopolis* gestaltet, deren symbolische Bastion die Verschmelzung von lutherischem Protestantismus und naturwissenschaftlichem Universalismus doxologisch illustriert, die aber auch wiederum den Charakter eines Labyrinths annehmen kann. Ähnlich durchlässig sind die Grenzen zwischen rigiden Ordnungsstrukturen und der erkenntniskritischen Infragestellung derselben in Francis Bacon's *Novum Organon* und besonders in der Wissenschaftsutopie *New Atlantis*, deren utopische Signatur sich in einem Maschinen- und Laborienparcours manifestiert, die allerdings durch die Experimentensammlung *Sylva Sylvarum* und deren „systematische Unordnung“ (S. 179) konterkariert wird. So gilt es für den Leser, mithilfe der informatorischen Infrastruktur der *Sylva* selbst ‚Pfade‘ durch den Text zu legen. Und auch im rationalistischen Denkgebäude eines René Descartes stößt man auf Grundelemente des barocken Theaters, fassbar in immer wieder geäußerten Reflexionsfragmenten zum Zusammenhang von Sichtbarkeit, Illusion, Täuschung und Erkenntnis etwa im *Discours de la méthode*. Die Maschinen erhalten ebenso Eingang in gewisse Gedankengänge, wenn Descartes im *Traité de l'homme* zu einer „technomorphen Ausdeutung des menschlichen Körpers“ (S. 195) vordringt, die sich in kondensierter Form auch in einem eindrucklichen Automatenbild in den *Meditationes de prima philosophia* findet. Ein virtuelles Planungsstadium erreicht Bengt Skyttes (1614–1683) Projektentwurf für eine *Universitas Brandenburgica Gentium, Scientiarum et Artium*, den er 1667 dem brandenburgischen Kurfürsten Friedrich Wilhelm vorlegt und der ein Jahr später in den „Gründungsaufwurf für eine brandenburgische Universal-Universitätsstadt“ Friedrich Wilhelms einfließt,

der im *Diarium Europaeum* publiziert wird (lateinisch-deutsche Fassung des Textes im Anhang, S. 265–273). Auch Skyttes Projektentwurf weist deutliche fortifikatorische Züge auf, die dazu dienen, die Wissensakkumulation innerhalb der Universal-Universitätsstadt rigoros von der Außenwelt abzuschotten. Schließlich lässt sich aus Gottfried Wilhelm Leibniz' betont unsystematischer Ideensammlung *Drôle de pensée* bei näherem Hinsehen der Kerngedanke eines *Theatrum naturae et artis* herausmodellieren, dessen theatrale Anteile möglicherweise den Anregungen zu verdanken sind, die Leibniz während seines Parisaufenthalts durch die spektakuläre, die Bühnenmechanik mit äußerster Konsequenz nutzende „Maschinen-Oper *Circé*“ (S. 236) erhalten hat.

Im letzten Kapitel betont Lazardzig nochmals ausdrücklich die Paradoxien der rastlosen Wissensgewinnung, die sich im schillernden Begriff „Projektemacherei“ bündeln lassen, mithin ein Terminus, der durchaus Spuren in der Literaturgeschichte hinterlassen hat⁵ und seinen Weg auf die Bühne findet: „So kurios, so seltsam und lachhaft die Bühnenfigur des Projektmachers aus heutiger Perspektive anmutet, der Projektmacher steht im 17. Jahrhundert gleichwohl im Zentrum wissenschaftlicher Praxis.“ (S. 247) Ein Ausblick ins 18. Jahrhundert führt zum Befund der zunehmenden Versachlichung des Diskurses über die Gefahren der Projektemacherei. Abschließend hält Lazardzig im Hinblick auf das Verhältnis von wissenschaftlicher Erkenntnis und Performanz fest: „Tiefgreifende Umbrüche von Wissenssystemen scheinen stets verbunden mit einer gesteigerten Theatralisierung von Wissen.“ (S. 259)

In einem erweiterten kulturgeschichtlichen Verständnis der Metaphorik von Theater, Maschine und Fortifikation wäre allerdings hier und da auch der Anschluss an weitere Untersuchungen möglich gewesen, die sich an zumindest ähnlichen Begriffsfeldern abarbeiten. So hätte die Miteinbeziehung von Stefan Riegers Studie *Speichern/Merken* weitere Aufschlüsse über die Zusammenhänge von Mathematik und Maschine erbringen können.⁶ Bedenkenswert wäre zudem die Einbet-

5 Reizvoll wäre ein Abgleich mit bereits vorliegenden Untersuchungen zur Gelehrten satire im 17. und 18. Jahrhundert. Vgl. nur die einschlägigen Kapitel bei Wilhelm Kühlmann: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*. Tübingen 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3) und Alexander Košenina: *Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung*. Göttingen 2003.

6 Stefan Rieger: *Speichern/Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock*. München 1997.

zung der Erkenntnisse zum Fortifikationswesen in Nicola Kaminskis groß angelegte Studie zu den Interferenzen zwischen Militär- und Literaturwesen im 17. Jahrhundert gewesen.⁷ – Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Erforschung der Allianzen von Technik- und Kulturgeschichte in der Frühen Neuzeit, die etwa Jörg Jochen Berns mit seinen Arbeiten demonstriert hat – ihm wird ausdrücklich gedankt (S. 323) –, wieder ein ganzes Stück weiter ist. Und so bietet sich als weitere Probe aufs Exempel die Sichtung der Grimmelshausenschen Werke an, um auch dort den Diskurspartikeln über Festungen, Kriegsmaschinen und sonstige Apparaturen⁸ weiter nachgehen zu können.

Hans-Joachim Jakob (Siegen)

7 Nicola Kaminski: *EX BELLO ARS oder Ursprung der „Deutschen Poeterey“*. Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 205).

8 Vgl. zuletzt zu den optischen Instrumenten bei Grimmelshausen Hania Siebenpfeiffer: *Mediologie des Blickes. Ordnungen der Sichtbarkeit bei Grimmelshausen*. In: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Text+Kritik-Sonderband*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold unter redaktioneller Mitarbeit von Hans-Joachim Jakob. München 2008, S. 51–68.

Klaus-Dieter Herbst: *Verzeichnis der Schreibkalender des 17. Jahrhunderts*. Jena: Verlag HKD 2008 (Acta Calendariographica. Forschungsberichte 1). 250 S.

Den Begriff Schreibkalender versteht der „Ersteller“ des Verzeichnisses emphatisch: Der Terminus *technicus* betont die Funktion dieser Textsorte gegenüber anderen Merkmalen von Kalendern wie „Wandkalender“, „Taschenkalender“ oder „ewigwährender Kalender“. Auch sieht die Bezeichnung – für die Klaus-Dieter Herbst in weiteren seiner Publikationen nachdrücklich plädiert – von Inhalten ab, wie sie beispielsweise in den Titeln „Historien-“, „Bergwerks-“ oder „Astrologischer Kalender“ zum Ausdruck kommen. Der Autor widmet ein ganzes Unterkapitel seiner Schrift dieser Begriffsbestimmung und gelangt zu dem Ergebnis:

Während der Durchsicht von rund 5500 Schreibkalendern (in Quart) vertiefte sich die Überzeugung, daß es zwar den Urtyp ‚Schreibkalender‘ gibt, aber aus inhaltlicher Sicht *den* Schreibkalender nicht. Dieser Kalendertyp durchlief während des ganzen Jahrhunderts einen Prozeß der Ausdifferenzierung, in dem die Kalendermacher mit ihren sich enorm unterscheidenden Kalenderreihen auch auf die soziale und intellektuelle Entwicklung und eine damit einhergehende Differenzierung in der Leserschaft reagierten, wovon unter anderem die Beispiele für gelehrte Kommunikation in einigen Kalendern zeugen. [...] Daß durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart hinein die Kennzeichnung als ‚Schreibkalender‘ diesen Kalendertyp angemessen reflektiert, unterstreichen die Exemplare, die ich (zufällig) für das Jahr 2008 (sic) gefunden habe. Die damit tradierten Kalenderreihen reichen teilweise bis in das 17. Jahrhundert zurück. (S. 44–45)

Der Hinweis auf das Format meint konkret die Größe von ca. 16 cm Breite x 20 cm Höhe, also die sogenannten großen im Unterschied zu den kleinen Schreibkalendern in Oktav. Beide Typen stellten im Sinne ihrer Benennung Leerseiten bzw. -spalten für persönliche Eintragungen ihrer Benutzer zur Verfügung, worauf übrigens zunehmend und aussichtsreich eine spezielle kulturgeschichtliche Forschungsrichtung aufmerksam wird. Dieser Ansatz stellt einen der Impulse für Herbsts berechtigte Hoffnung dar, dass die umfassende und systematische Betrachtung der Schreibkalender im Medienverbund, besonders dem aufkommenden Zeitungswesen, beachtliche historische Erkenntnisse aller Art zutage fördern dürfte. Er verspricht sich vor allem neue Einsichten für sein Erkenntnisinteresse des Aufkommens der Frühaufklärung, für die das allmähliche Zurückdrängen der Astrologie symptomatisch sein könnte, sofern man diese Entwicklung nicht zu früh

ansetzt. Schließlich überlebt die Astrologie nicht von ungefähr bis heute subkulturell, auch und gerade in volkstümlichen Kalendern. Zu dem breitgefächerten Ansatz der Erforschung von Ego-Dokumentationen, seien sie auf die Gesellschaft oder das Individuum gerichtet, passt es, dass der große Schreibkalender über die bloße Möglichkeit von handschriftlichen Vermerken hinaus

[...] zusätzliche Gestaltungselemente und Texte, die einerseits auf die Erwartungshaltung der potentiellen Käufer eingingen und sich damit an den praktischen Bedürfnissen der Nutzer orientierten, andererseits aber auch den individuellen Bestrebungen der Kalendermacher, mitunter im Verbund mit dem jeweiligen Drucker bzw. Verleger, nach Vermittlung von speziellen Informationen für die alltägliche Lebensgestaltung, aber auch von naturwissenschaftlichem und historischem Wissen sowie politischen, weltanschaulichen und religiösen Überzeugungen breiten Spielraum eröffneten. (S. 203)

Der für die Erfassung der großen Schreibkalender im vorgelegten Verzeichnis abgesteckte Zeitraum umfasst in der Tat das gesamte Jahrhundert, überschreitet es aber sogar nach beiden Seiten. Es handelt sich bei dem „Überschuss“ für das frühe Datum um die für das Gesamtœuvre Johannes Keplers relevanten Kalender ab 1597 – die beiden davor liegenden sind nicht überliefert – und für das späte Datum um nach Herbsts Ansicht frühauflärerisch wirksame Kalender seit 1701 von den Kalenderverfassern Ulrich Junius, Gottfried Kirch und Johann Christoph Sturm.

Aufgeführt werden Bestände der Einrichtungen, die der Autor „in der Zeit vom 1. Oktober 2006 bis zum 30. September 2008“ (S. 52) aufsuchen konnte. Es ist daher nicht auszuschließen, dass das bislang gesammelte, durchaus immense Material sich noch vermehrt. Den Ausgangspunkt für die Erhebung bildete die von Herbst auch anderswo dokumentierte¹ (Wieder-)Entdeckung der Kalenderbestände im Stadtarchiv Altenburg Ende Oktober 2006 mit nicht weniger als rund 1450 Exemplaren für die Jahre 1644 bis 1700 (insgesamt über 3700 Stück), auf die erstmals, freilich vergeblich, Wilhelm Uhl 1893 hingewiesen hatte. Insgesamt hat Herbst bis zum vorläufigen Ende seiner Recherchen für den Zeitraum 1600–1700 nicht weniger als 6278 Schreibkalender erfasst, die zudem überwiegend nicht im „Verzeichnis der deutschen Drucke des 17. Jahrhunderts“ (VD 17) vorkommen. „Was das Verzeichnis leisten soll, ist, ein ähnliches Hilfsmittel für die zukünftige

1 Beispielsweise Klaus-Dieter Herbst: Der Kalenderschatz im Stadtarchiv Altenburg. In: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 9 (2007), S. 211–239.

systematische Erforschung des Kalenderwesens des 17. Jahrhunderts zu sein, wie es das Bestandsverzeichnis der Zeitungen von Else Bogel und Elger Blühm für die Untersuchung des Zeitungswesens des 17. Jahrhunderts ist.“ (S. 20) Über Einzelheiten wie die zeitlichen und sachlichen Umstände der Entstehung der Altenburger Sammlung gibt Herbst Auskunft, wie er etwa auch die Details des Zustandekommens seines Forschungsprojekts im „Vorbericht“ darlegt. Diese Einleitung, deren persönlichen Zügen auf dem Hintergrund der politischen „Wende“ der Leser seinen Respekt nicht versagen kann, mag für ein wissenschaftliches Publikum etwas unkonventionell ausgefallen sein, doch steht der Verfasser im „Nachtrab“ des *Verzeichnisses* zu diesem Stil:

Als Wissenschaftshistoriker ist der Verfasser für jeden autobiographischen Text dankbar, den er in alten Druckschriften findet und der etwas über Motive des Autors und Stränge des Werdens dessen Wirkens [sic, K. H.] verrät. Denn nicht immer sind Briefe [später wohl E-Mails] zur Rekonstruktion des Geschehens überliefert bzw. zugänglich, so daß das gedruckte Wort manches erhellt. Genau diese Funktion soll das erste Kapitel im Vorbericht, das an das erste Kapitel des 2006 in der Briefedition² gelieferten Vorberichts anknüpft, erfüllen. Daß es wegen der persönlichen Form und des mitunter sehr ins Detail gehenden Inhaltes bei den Zeitgenossen umstritten ist, ist dem Verfasser bewusst. (S. 249)

Der mit praktischen Erfahrungen angereicherte ergiebige ‚Werkstattbericht‘ ist abgerundet, um nur einen Auszug zu geben, durch Erläuterungen des eigentlichen Verzeichnisses, einen bis ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Überblick über die ‚Forschungsliteratur‘ zu diesem Sachgebiet sowie einen Abschnitt ‚Von gegenwärtigen Aktivitäten‘, der nicht zuletzt ‚Das Kalenderwesen des 17. Jahrhunderts im Kontext der Frühaufklärung‘ (S. [7]) behandelt. Hier enthalten sind des Weiteren knappe, doch vielversprechende Projektdarstellungen zum Kalenderwesen von fünf internationalen Verfassern, die sich thematisch in der Spannweite von Einzelfallstudien und Gesamtkonzeptualisierungen bewegen. Diese stellen als einen fast durchgängigen Aspekt die Bedeutsamkeit und Funktionalität der historischen Astrologie, etwa für den Lutherischen Klerus in Schweden, heraus.

2 Gottfried Kirch: *Die Korrespondenz des Astronomen und Kalendermachers Gottfried Kirch (1639–1710)*. In drei Bänden hrsg. und bearbeitet von Klaus-Dieter Herbst unter Mitwirkung von Eberhard Knobloch und Manfred Simon sowie mit einer Graphik von Ekkehard C. Engelmann versehen. Bd. 1. Briefe 1665–1689, Bd. 2. Briefe 1689–1709, Bd. 3. Übersetzungen, Kommentare, Verzeichnisse. Jena 2006.

Wohl zur Erleichterung späterer Recherchen sind in der Rubrik „Die Institutionen“ selbst die Einrichtungen erwähnt, die keine großen Schreibkalender besitzen. Die Institutionen mit Kalenderbeständen werden im Einzelnen vorgestellt, wobei auch „Einzelstücke in nicht vollständig erfassten Beständen“ (S. [7]) berücksichtigt sind. Nicht vergessen auch sind in einer eigenen Sektion des Buches die Kalendermacher selbst unter verschiedenen Aspekten. Im „Mischmasch Unterschiedener Kalender-Sachen“ schließlich – die Formulierung ist Gottfried Kirchs *Christen-, Juden- und Türken-Kalender* für 1672 entnommen – vor dem im Wesentlichen mit dem Jahr 1970 einsetzenden Literaturverzeichnis finden sich wertvolle Erörterungen und Impulse für die Forschung, so zur Rezeption der Schriften Galileis oder zu Berichten über Naturbeobachtungen in den Schreibkalendern. Gerade in diesem Kontext öffnet sich deutlich die Perspektive auf die weiterführende Erschließung dieses Kalendertyps.

Dessen vertieftes Studium will die mit dem vorliegenden Band im Frühjahr 2008 eröffnete zweiteilige Schriftenreihe der „Acta Calendariographica“ fördern, abgesehen von den „Forschungsberichten“ durch die äußerlich gleichen, im Erscheinungsbild den großen Schreibkalendern des 17. Jahrhunderts nachempfundenen „Kalenderreihen“. In diese sollen „im Faksimiledruck einzelne Jahrgangsexemplare (ein Jahrgang in einem Heft) ausgewählter Kalenderreihen (ein gezählter Band für eine Reihe mit entsprechenden Heften)“ (S. [9]) als wichtiges Quellenmaterial aufgenommen werden. Bei der erstaunlichen Arbeitsgeschwindigkeit des Verfassers kann es nicht lange dauern, bis alle publikationswürdigen Kalender vorliegen. Dann spätestens dürfte der Zeitpunkt gekommen sein, auch andere Kalendertypen außer den großen Schreibkalendern zur Veröffentlichung vorzusehen, etwa immergültige und somit nach entsprechender Bedarfserhebung Grimmelshausens *Ewig-währenden Calender* (1670 [?]), da die erste Faksimile-Ausgabe von 1967 schon lange vergriffen ist. Eine Verwässerung des Herbstschen Großprojekts wäre bei einer solchen Programmerweiterung nicht zu befürchten, eher eine sinnvolle Ergänzung anzunehmen. Als erster Band in den „Kalenderreihen“ ist der besagte *Christen-, Juden- und Türkenkalender*, allerdings auf das – für einen Vergleich mit Grimmelshausens Kalendern vielleicht relevante – Jahr 1667, bereits erschienen. Dessen folgender Jahrgang wird gegenwärtig ebenso wie der *Eitelkeiten-Calender* des Alethophilus von Uranien (= Johann Christoph Sturm) für 1669 vorbereitet. Die andere Reihe, die „Forschungsberichte“, steht allen Kalenderforschern zur Publikation ihrer

Ergebnisse offen. Den nächsten, bereits in Arbeit befindlichen Band hat sich Herbst für die Darstellung der Schreibkalender „im Kontext der Frühaufklärung“ (S. 249) vorbehalten. Weitere Bände werden sich einzelnen Kalendermachern bzw. Verlegern und ihren Schriften widmen. (Dabei wäre etwa zu prüfen, ob die auffallend häufigen „Mathematiker“ in dieser Zunft wirklich im modernen Wortsinn zu begreifen sind oder, nach dem Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts, schlicht „Astrologen“ waren.) Das vorliegende *Verzeichnis* enthält bereits motivierende Vorarbeiten zur Behebung dieses Desiderats. Die Gründung eines eigenen Verlages für all diese Unternehmungen, des Verlags H(istorische) K(alender) D(rucke), dessen Initialen deutlich genug doppelsinnig sind, erfolgte aus Erwägungen wirtschaftlicher Unabhängigkeit. Das Internet soll, hofft Herbst, die Verbreitungsstrukturen eines etablierten Hauses ersetzen; die ersten Schritte dazu sind getan. Außerdem wird in diesem Medium die registerartige Erfassung der Inhalte der Kalender aus der Altenburger Sammlung mitverfolgt werden können. Die angesichts dieses gewaltigen Pensums nur zu verständliche Werbung Herbsts um Mitstreiter sei hiermit weitergegeben. Weitergereicht sei auch seine Einladung an alle Forscher, „die sich für die Schreibkalender und ihre Vernetzung im Medienverbund der Frühen Neuzeit interessieren“ (S. 249), an einer für 2010 angedachten Tagung teilzunehmen.

Ein vielversprechendes Forschungsgebiet, das über eine ausbaufähige Materialbasis verfügt, hat in Klaus-Dieter Herbst einen kongenialen Entdecker und Analytiker gefunden. Er reißt überdies für die zukünftige Arbeit zahlreiche Perspektiven an, so mit der oben angeklungenen „These, daß im 17. Jahrhundert einige Kalender Relevanz für die zeitgenössische Wissenschaft im Sinne gelehrter Kommunikation hatten.“ (S. 225) Schon jetzt, nicht zuletzt eben mit dem *Verzeichnis der Schreibkalender des 17. Jahrhunderts*, liegt ein beeindruckender Ertrag besten Wissenschaftspositivismus vor, von dem mehrere akademische Disziplinen, auch und gerade die Literatur- und Kulturwissenschaften, profitieren können.

Klaus Haberkamm (Münster)

Uta Egenhoff: *Berufsschriftstellertum und Journalismus in der Frühen Neuzeit. Eberhard Werner Happels „Relationes Curiosae“ im Medienverbund des 17. Jahrhunderts.* Bremen: edition lumière 2008 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 13). 476 S., 29 Abb.

Gegenstand der wichtigen Monographie zur Pressegeschichte der Frühen Neuzeit sind Eberhard Werner Happels *Relationes Curiosae*, anfänglich eine wöchentliche Beilage zur von Thomas von Wiering in Hamburg herausgegebenen Zeitung *Relations-Courier* (1675–1700). Mit der deutschsprachigen Zeitschrift, die auch in gebundener Form in fünf separaten Bänden im Umfang von rund 4500 Seiten erschien (1683–1691), wird der größte Presseerfolg des 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum analysiert. Unter Berücksichtigung des kultur- und medienhistorischen Kontextes können die Position und Bedeutung des Periodikums im Printmedienverbund der Frühen Neuzeit herausgearbeitet werden.

Bei Nutzung der periodischen Erscheinungsweise gelang es Happel, einem der ersten Berufsschriftsteller im deutschsprachigen Raum, mit den jährlich 50 Lieferungen zu je vier Bögen dem Leser neue wissenschaftliche Erkenntnisse in relativ kurzen Zeitintervallen und in populärer Form zugänglich zu machen. „Curieuse“ – das heißt hier „interessante“ – Informationen über Besonderheiten aus allen Lebensbereichen ließen die vergnügliche Unterhaltung des zeitgenössischen Lesers ebensowenig zu kurz kommen wie Absonderlichkeiten aus aller Welt. Im erfolgreichen publizistischen Konzept Happels und Wierings spielte die Verbindung von Sachinformationen und Unterhaltung eine entscheidende Rolle. Die Vermittlung empirisch fundierten Wissens aus dem reichen Quellenschatz der internationalen Kompilationsliteratur schloß freilich die Wiedergabe abergläubischer Vorstellungen, Geister-, Schauer- und Wundergeschichten sowie Sagenstoffe keineswegs aus. Erste Tendenzen des beginnenden Ausdifferenzierungsprozesses von Wissen deuten sich in der Informationsvermittlung an, in der es nicht zuletzt darum geht, auf unterhaltsame Weise Wissen zwecks Wissensfortschritt zu transferieren.

Egenhoff zeigt, daß Happel die Texte seines Journals mit sicherem journalistischem Spürsinn in erster Linie aus den Kompilationen bezieht und sich durch seine Bearbeitung der Vorlagen sowie durch den intensivierte Rückgriff auf naturwissenschaftliche Prätexte und Neuigkeiten ein bemerkenswerter struktureller Wandel abzuzeichnen beginnt. Die *Relationes Curiosae* markieren somit den allmählichen Übergang vom „Seltamen“ oder „Wunderlichen“ hin zum „Interessanten“. Nicht mehr allein „Alt-Curieuses“, sondern zunehmend „Wissenswert-Interessantes“ und

bisher nicht Erfahrenes wird von Lesern nachgefragt. Darüber hinaus hebt die Verfasserin hervor, daß die Zeitschrift durch die periodische Tagespresse und den Hamburger Zeitungsmarkt motiviert war und die Nähe zur Zeitung für sie von entscheidender Bedeutung ist (S. 78). Es entsteht ein neues Medium neben der Zeitung und ihrer eher sachlich-trockenen Nachricht, das wie sie informativ, aktuell und zudem unterhaltend sein möchte. Die von Egenhoff durchgeführten Vergleiche der von Happel verwendeten Quellentexte mit seinen eigenen Präsentationen in den *Relationes Curiosae* verdeutlichen die Intention des Journalisten, seinen Artikeln den Charakter einer zeitungsförmigen Nachricht zu geben, die allerdings über das Surplus einer Vergnügen bereitenden Lektüre verfügt.

Auffallend in Anbetracht älterer Texte der Kompilationsliteratur seien die Marginalisierung bzw. das Fehlen der herkömmlichen moraldidaktischen Rahmung sowie der Verzicht auf Handlungsanweisungen, so daß die Geschichten nicht mehr die traditionelle Exempelfunktion im Sinne eines Vorbilds oder Warnbilds hätten. Bei der Herauslösung der Historien aus dem alten sinngebenden, theologisch verankerten argumentativen Kontext seien „Brüche“ und Dissonanzen zu bemerken. Die Zurückdrängung religiös geprägter Gebrauchsliteratur und der Säkularisierungsprozess von Wissen mit dem Zweck der Wissensvermehrung vollziehen sich nicht geradlinig und widerspruchsfrei. So erscheinen Happels *Relationes Curiosae* als Übergangsphänomen, in dem sich Ansätze einer neuen Medienkultur andeuten. Kennzeichnend sei das Nebeneinander von neuartigen interessant-informativen Texten, die der Neugier der Leser entgegenkommen, und alten mythischen oder prodigiösen, strukturell mündlichen Geschichten. Mathematisch-wissenschaftliche Beschreibung und Aberglaube stehen unvermittelt und ohne wertenden Kommentar, ohne eine „ideologische Ausrichtung“ (S. 365), unbekümmert Seite an Seite.

Auch die Rezeptionsgeschichte von Happels Journal gerät in den Blick. Dabei werden zunächst Gemeinsamkeiten und Differenzen zu Unterhaltungszeitschriften des 18. Jahrhunderts erläutert. Schließlich erweisen sich die *Relationes Curiosae* als eine der Hauptquellen für die *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm. Goethe, Kleist, Eichendorff und weitere Schriftsteller sind ebenfalls prominente Rezipienten der Zeitschrift, deren Texte darüber hinaus in der Kolportageliteratur des 19. Jahrhunderts Aufnahme fanden.

Da die Vertrautheit mit dem riesigen Textmaterial und seiner thematischen Vielfalt, die in den *Relationes Curiosae* ausgebreitet wurde, beim heutigen Leser nicht vorausgesetzt werden kann, wird ausgiebig aus der Zeitschrift zitiert. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis, das die reich-

lich genutzte Primärliteratur unter Angabe der Besitzbibliotheken und Signaturen aufführt, beschließt eine informative mediengeschichtliche Fallstudie zum Medienverbund in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Peter Heßelmann (Münster)

Johannes Cuno. *Nachricht von dem Geschlecht und Herkommen der Cunoen (1505–1684)*. Hrsg. von Reiner Stephany. Hamm: Gebr. Wilke 2008. unpag.

Die Familien- oder Ahnenforschung ist seit vielen Jahrzehnten eine anerkannte historische Hilfswissenschaft und sollte in der literaturwissenschaftlichen Forschung keineswegs mehr nur eine Nebenrolle spielen. Die im Jahr 2008 vom Hammenser Pfarrer i. R. Reinhard Stephany nach jahrzehntelanger akribischer Nachforschung herausgegebene und transkribierte Familienchronik der Cunoen bietet – als ein hervorstechendes Produkt dieses Arbeitsfeldes – zahlreiche Informationen verschiedener Art für das 17. Jahrhundert, die auch für jeden interdisziplinär ausgerichteten Literaturwissenschaftler von Interesse sein dürften.

Bei vielen Werken der Familien- oder Ahnenforschung bleibt es dem Leser leider verborgen, wie der Forscher seine Daten gewann und welche Verfahren ihn zu den präsentierten Ergebnissen führten. Ganz anders hingegen bei Stephany, denn er legt explizit sein methodisches Vorgehen dar und führt es anschließend auch beispielhaft aus. Bei der *Nachricht von dem Geschlecht und Herkommen der Cunoen* handelt es sich um ein authentisches Dokument der gesellschaftlichen Zustände in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert, in der Johannes Cuno (1630–1685) als vierzigjähriger Mann ab dem Jahr 1670 seine Familiengeschichte aufzuschreiben begann. Cuno schreibt über seine Erlebnisse als Schüler in Gardelegen, als junger Mann im Dreißigjährigen Krieg, als Student ab dem Jahre 1650 in Helmstedt, als Hauslehrer bei Johann von Felden und schließlich als Braumeister, Ratsherr und Bürgermeister seiner Heimatstadt Haldensleben, in der er 1685 stirbt. Die *Nachricht von dem Geschlecht und Herkommen der Cunoen* berichtet plastisch von Cunos Herkunft und Werdegang, wie er sich vom armen Halbweisen des Dreißigjährigen Krieges zum angesehenen Bürger seiner Vaterstadt emporgearbeitet hat. Das Buch ist aber wesentlich mehr als ein schematischer Abdruck einer beliebigen Familienchronik. Es stellt eine Fundgrube für historisch Interessierte dar, die der Nachwelt Erzählungen über erlebte Ereignisse aus dem großen Krieg, Unterrichtspläne und Inhalte eines Studienbuchs aus der Zeit um 1650 oder das genaue Prozedere einer Ratswahl mitteilt.

Eine sehr umfangreiche Einleitung legt zunächst in A) die methodischen Grundlagen, die eigentliche Quellenlage der Schrift und den kurzen Abriss einer Lebensbiographie des Verfassers Johannes Cuno

dar. Der Herausgeber legt dabei großen Wert auf die Rolle der Ahnen- und Familienforschung als Wissenschaft von den Vorfahren. Stephany nennt darüber hinaus auch seine persönlichen Beweggründe für die langjährigen, nicht immer einfachen Recherchen in zahlreichen Kirchenbüchern und Archiven. Anschließend gibt er in B) den eigentlichen Text der Nachschrift mit eigenen Anmerkungen versehen wieder. Dieser Hauptteil B) wird ferner um aufschlussreiche Anlagen ergänzt. In den Anlagen C) werden die bildlichen Umsetzungsformen abgedruckt. Der Herausgeber stellt das Familienwappen der Cunoen, die Stammtafel in zwei Übersichtsformen und eine Übersicht der verwandtschaftlichen Beziehungen des Johannes Cuno bereit. Ebenfalls in der Anlage C) wird als Supplement die Helmstädter Disputatio des Johannes Cuno (*Theses Theologicae de Poenitentia...*) mitabgedruckt. Abschließend fügt Stephany mit dem Teil D) umfangreiche Verzeichnisse zu Abkürzungen, Häusern, der verwendeten Forschungsliteratur, der Namen und Orte an. Eine Zeittafel rundet diesen sachinformativen Teil D) ab.

Der Herausgeber betont in seiner Einleitung völlig zu recht, dass Cunos Familiengenealogie eine hervorragende Ergänzung zu Grimmselhausens *Simplicissimus Teutsch* darstellt. Nach der Lektüre muss unstreitig festgehalten werden, dass mit der *Nachricht von dem Geschlecht und Herkommen der Cunoen* ein für die Sozial- und Literaturgeschichte der Frühen Neuzeit interessantes Werk entdeckt und der interessierten Öffentlichkeit eindrucksvoll zur Verfügung gestellt worden ist. Reiner Stephanys Buch kann somit auch der Barockforschung zur Vertiefung ihrer Sachkenntnisse über das Leben im 17. Jahrhundert ohne Einschränkung empfohlen werden.

Torsten Menkhaus (Hamm)

***EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell Barock.* Erarbeitet von Jürgen Müller und hrsg. von Johannes Diekhans. Paderborn: Schöningh-Verlag 2009. 152 S.**

Der von Jürgen Müller akribisch konzipierte und von Johannes Diekhans in der Reihe *EinFach Deutsch* herausgegebene Band zur Literatur der deutschen Barockzeit „Barock“ ist Teil einer fachdidaktischen Reihe der *Bildungshaus*-Schulbuchverlage (Kooperation der Verlage Westermann, Schroedel, Diesterweg, Schöningh, Winkler), die erprobte Unterrichtsmodelle zu ausgewählten Themen, Aspekten und Schriften der deutschen Literatur interessierten Lehrenden der Sekundarstufe II/I vorstellt und diese für den Fachunterricht im Schulfach Deutsch vorstrukturierend erschließt.

Inhaltlich aufgebaut ist das Unterrichtswerk *EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell Barock* in vier Bausteine, die jeweils ein thematisches Zentrum besitzen, um welches sich weitere inhaltliche Sektionen als Arbeitsfelder für den Unterricht gruppieren. Die Bausteine (I. Lyrik und Poetik, II. Epik des Barock, III. Drama des Barock und IV. Nachwirken der Barockliteratur) werden durch Vorüberlegungen zum Unterrichtseinsatz der Materialien, durch Hinweise zum fachdidaktischen Konzept und durch diverse Zusatzmaterialien eingerahmt. Der I. Baustein befasst sich mit der Lyrik und der Dichtungstheorie der Zeit, im II. Baustein wird Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* in Auszügen als Modell eines Barockromans von literarischer Weltgeltung präsentiert. Im III. Baustein („Das Drama des Barock“) werden Andreas Gryphius' *Papinian* und *Herr Peter Squentz* als Beispiele vorgestellt, um abschließend im IV. Baustein den Bogen zur Literatur des 20. Jahrhunderts zu schlagen, indem Grass' *Das Treffen in Telgte* und Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* auf ihre literarische Herleitung und Verortung hin befragt und untersucht werden. Positiv hervorgehoben werden muss, dass das Unterrichtswerk in seiner gesamten Breite für alle vier Bausteine sehr brauchbare, kopierfertige Arbeitsblätter zu den Unterrichtsthemen, verschiedene Vorschläge für Klausuren, Tafelbild- oder OHP-Skizzen und Vorschläge für (offene) Projektarbeit enthält.

Die fachmethodologische Schwerpunktzielsetzung bezieht progressive Handlungsorientierungen mit ein, legt aber ebenfalls starke Akzente auf die Internalisierung eher konservativer, texterschließender Verfahren. Das Bausteinprinzip ermöglicht den Lehrenden eine individuelle Auswahl und einen lerngruppenspezifischen Zuschnitt für Vertiefungs- und Akzelerationsphasen im Deutschunterricht der Sekun-

darstufe II. Der modulare Aufbau des Unterrichtswerks befördert ferner die Konzeption von Unterrichtsreihen und -sequenzen und entlastet dadurch die Unterrichtsvorbereitungen der Lehrerinnen und Lehrer enorm. Die Primär- und Sekundärtexte werden durch zahlreiche Abbildungen und durch Hinweise auf die Fachterminologie flankiert und durch Fragen und Arbeitsaufträge (Einzel-, Partner-, Gruppenarbeit; Schreibaufträge; szenisches Spiel; Zeichen- und Bastelaufträge; (offene) Projektarbeit) sehr sinnvoll für den Unterrichtsverlauf vorverschlossen.

Die verschiedenen Barockautoren (Dach, Fleming, Hoffmannswaldau, Grimmelshausen, Gryphius, Logau, Opitz, Weckherlin) werden hinreichend biographisch eingeführt und das jeweilige Werk bzw. die entsprechenden Werkauszüge in einer ersten Kurzinterpretation den Lernenden kompakt präsentiert. Diesen methodischen Hinführungen schließen sich weitere „Hinweise zum Einsatz im Unterricht“ an. Eine Begleit-CD mit im Buch ausgewiesenen Hörbeispielen ist im Buchhandel ebenfalls erhältlich, so dass vor allem die Gedichte auch auditiv/audiovisuell als Hörproben von den Lernenden aufgenommen werden können. Das reichliche Zusatzmaterial führt in Arbeitstechniken (Gedichtanalyse, Interpretationen von Emblemata) des Faches ein, stellt rhetorische Figuren vor und schärft den Schüler-Blick für den politisch-sozialen Rahmen der Barockzeit. Es werden ferner Klausur- und Facharbeitsvorschläge benannt, die sich auf die behandelten Themen und Schwerpunkte der Module beziehen.

In seinen „Vorüberlegungen zum Einsatz der Materialien im Unterricht“ legt der Bearbeiter des Unterrichtswerkes schlüssig dar, dass bei einem Buch von so begrenztem Umfang Sachverhalte und Autoren unberücksichtigt bleiben müssen. Für den schulischen Kontext schadet diese selbstauferlegte Reduktion dem Unterrichtswerk in keiner Weise: Der *force des choses* folgend muss ein Unterrichtswerk für den Schulunterricht, das über ein Jahrhundert Literatur- und Kulturgeschichte darzulegen versucht, zwangsläufig sinnvoll einschränken, um das Ziel, nämlich den Erstkontakt mit der deutschen Barockliteratur zu ermöglichen, nicht aus den Augen zu verlieren. Die „abrisshafte Beschränkung“, auf die der Bearbeiter selbstkritisch in seinem Vorwort hinweist, ist daher Reduktion auf das Wesentliche – kein Tort, sondern pragmatisch-fachdidaktisches Erfordernis. Eine Anschaffung des Unterrichtswerks und der fächerartige Einsatz im Schulunterricht muss daher jedem Lehrenden im Fach Deutsch ausdrücklich angeraten werden.

Torsten Menkhaus (Hamm)

***Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.* Bearb. von Eberhard Nehlsen. Hrsg. von Gerd-Josef Bötte, Annette Wehmeyer und Andreas Wittenberg. Bd. III. Register. Baden-Baden: Valentin Koerner 2009 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana CCXVII).**

In der Besprechung der dreibändigen Gesamtausgabe der *Berliner Liedflugschriften* in den *Simpliciana* XXX (2008) konnte auf den ausstehenden dritten Band lediglich verwiesen werden. Er ist, wie vorgesehen, im Frühjahr 2009 erschienen und erleichtert erheblich die Nutzung der Edition nach unterschiedlichen Gesichtspunkten, indem er ein Register der Liedanfänge, der Tonangaben, der Titel, der Verfasser, zwei Register der Druckorte, Drucker und Verleger sowie ein kombiniertes Personen- und Stichwortregister bietet. Hinzu tritt das Verzeichnis der in der Ausgabe abgekürzt wiedergegebenen Literatur. Unter der Rubrik „Addenda & Corrigenda“ finden sich überwiegend „zusätzliche Literaturhinweise“. – Die Liedanfänge werden in normalisierter Form und in der Regel mit den ersten beiden Verszeilen verzeichnet. In Einzelfällen verweist ein identischer Liedanfang auf verschiedene Lieder. Niederdeutsche Fassungen sind eigens vermerkt. Bezogen auf die Liedanfänge, werden auch die Tonangaben normalisiert wiedergegeben, z. B. „A solis ortus cardine | Lobsinget Gott und schweiget nicht“ (S. 984). In Klammern erscheinen Formulierungsvarianten einschließlich eventueller niederdeutscher Fassungen. Bei Meisterliedtönen werden die Tonangaben nach der Druckbibliografie *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, Bd. I, bearb. von Frieder Schanze, Tübingen 1994, zitiert. Titelanfänge sind in der gegebenen Wortfolge in normalisierter Form verbucht. Dabei sind Drucke ohne Titelblätter nur berücksichtigt, falls der ursprünglich vorhandene Titel einigermaßen sicher erschlossen werden konnte. Die genannten und ermittelten Verfasser der Lieder, nicht aber sonstige Beiträger, sind in Verbindung mit den Anfängen der Lieder und den Drucken, in denen diese vorkommen, aufgeführt, dazu unaufgelöste Initialen. Das differenzierte „Register der Druckorte, Drucker und Verleger“ enthält mit jeweiliger Schaffenszeit die Namen der Drucker, die in den Drucken selbst erwähnt oder erschlossen sind. Unsichere Zuordnungen sind, wengleich ohne Kennzeichnung, einbezogen. Die Verleger werden besonders vermerkt. In den zweiten Teil dieses Registers sind zum einen fingierte Druckorte und Drucker und zum anderen solche, die in

den Drucken als Orte und Drucker der Vorlagen (meist kenntlich an der Angabe: „erstlich gedruckt zu“) genannt werden, aufgenommen worden. Das Personen- und Stichwortregister verzeichnet Namen und Stichwörter, die auf den Titelblättern und in den Liedüberschriften erscheinen, nicht aber in den anderen Registern Erfasstes. Ausgelassen sind in der Regel auch Bibelstellen und topografische Begriffe aus umfangreichen Herrschertiteln. Ist der Ort zu identifizieren, erscheint sein Name in der heute geläufigen Form. – Schon aus den Registern geht augenfällig hervor, welche Fundgrube die interessierte oder zu interessierende Forschung mit dieser Edition besitzt.

Klaus Haberkamm (Münster)

***Inkunabelkatalog der Zentralbibliothek Zürich.* Hrsg. von Christian Scheidegger unter Mitarbeit von Belinda Tamaro. 2 Bde. (I: A–J, II: K–Z). Baden-Baden: Valentin Koerner 2008–2009 (Bibliotheca bibliographica Aureliana 220–223). IV, 780 S. (416 u. 364), 119 Abb., 32 Farbtafeln.**

Die Forschung kann mittlerweile relativ leicht auf die Druckschriften der Frühen Neuzeit zugreifen. Als Beispiele seien nur genannt das *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts*, das die Bayerische Staatsbibliothek München in Verbindung mit der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel in den Jahren 1983–2000 in 25 Bänden herausgebracht hat (VD 16), und das von Falk Eisermann erstellte *Verzeichnis der typographischen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation* von 2004. Trotz der nahezu ubiquitären Verfügbarkeit virtueller Verzeichnisse sind also Kataloge in Buchform, auch wenn ihre Entstehungszeit länger gedauert haben mag und sie ungünstigstenfalls von neueren, etwa gerade internetbasierten, Entwicklungen überholt worden sein sollten, nicht überflüssig geworden. Das gilt auch für Print-Kataloge, zu denen von vornherein parallel digitale Archive vorliegen. Es gilt weiterhin und erst recht für Kataloge, die noch nicht in ‚elektronischer‘ Form benutzbar sind. Und es gilt schließlich für Kataloge, die nur kleinere oder mittelgroße Bestände erschließen. Genau aus diesem Grund mögen sie noch nicht digitalisiert sein. Vor allem können diese auf Grund ihrer geringeren Größenordnung Vorteile bieten, wie die eingehende Darstellung der erfassten Einzelexemplare. In ebendieser Hinsicht sticht der hier anzuzeigende doppelbändige Inkunabel-Katalog hervor: Exemplarspezifisch beschrieben sind, so dass Autopsie kaum noch notwendig ist, Vorbesitz, Einband, Buchschmuck und nicht zuletzt gegebenenfalls Annotationen, wie sie eine spezielle Richtung der Frühe-Neuzeit-Forschung interessieren: Sowohl die dem Katalog durchgehend beigegefügtten schwarz-weißen Faksimiles (darunter ein Fußschnitittel) als auch die vorzüglichen farbigen Tafeln im Anhang bieten einige Beispiele für diese handschriftliche ‚Textsorte‘, außerdem einige typographische Dokumentationen an der Peripherie der *carmina figurata*. – Der Inkunabelkatalog gehört zudem zu den Katalogen, die den Bestand schweizerischer Bibliotheken verzeichnen, was trotz einer Vielzahl von in den letzten Jahrzehnten erschienenen Wiegendruck-Katalogen noch einigermaßen selten ist. Die Zentralbibliothek Zürich, seit 1914 bzw. 1917 Stiftung und Zentralstelle für die hier zur Debatte

stehenden Bestände und in dieser Hinsicht nach der Universitätsbibliothek Basel an zweiter Position in der Schweiz, besitzt viele Inkunabeln aus vorreformatorischen Bücherkollektionen, die in die 1532 gegründete reformierte Stiftsbibliothek am Großmünster übergingen. Von hier sowie dem 1862 säkularisierten Kloster Rheinau stammten dann zum größten Teil die Wiegendrucke in der 1835 gegründeten Kantonsbibliothek Zürich. Ein weiterer bedeutsamer Vorläufer war die Stadtbibliothek Zürich von 1629 (Anlage des „Donationenbuchs“). Deren Wachstum als „Zentrum des geistigen Lebens in Zürich“ (S. 23) wurde durch zahlreiche Schenkungen begünstigt und umfasste zu Beginn des letzten Jahrhunderts über 800 Inkunabeln. Noch wenig erschlossen sind die Bände aus dem regulierten Chorherren-Stift der Augustiner St. Martin auf dem Zürichberg. Hervorzuheben sind 21 Titel aus dem Besitz Zwinglis oder mit Anmerkungen von seiner Hand, was die auch überregionale Bedeutung der Bestände belegt. „Als älteste Inkunabel der Zentralbibliothek Zürich befindet sich heute das Fragment von Gutenbergs 31zeiligem Ablassbrief in der Graphischen Sammlung [...]“ (S. 10). Bei der Verschiedenheit der Herkünfte lässt sich ein einheitlicher Sammelaspekt in den Inkunabel-Beständen nicht ausmachen. Das wiederum macht die Bibliothek für mehrere Wissenschaftsdisziplinen interessant: Es finden sich neben einem Dutzend Unikaten und einer in Venedig gedruckten, vom Pico-Meister illuminierten Prachtbibel gelehrte und populäre Bücher antiker und scholastischer, aber eben auch humanistischer Autoren (u. a. Baldung, Brant, Eyb, Ficinus, Mirandola, Regiomontan, Reuchlin, Wimpfeling). Vertreten sind hauptsächlich die Bereiche Theologie (615 Exemplare), Literatur- und Sprachwissenschaft (358 Ex. [!]), kanonisches und ziviles Recht (264 Ex.) samt kirchlichen (45 Ex.) und weltlichen (46 Ex.) Gesetzessammlungen und umfangreicher Kommentarliteratur, Schriften zur Rechtspraxis und juristische Handbücher (173 Ex.), Medizin (54 Ex.), Philosophie (70 Ex.) und Historiographie (69 Ex.), dazu kleinere Sachgebiete wie Astronomie und Astrologie (28 Ex.), sonstige Naturwissenschaften (28 Ex.) sowie Mathematik (8 Ex.). Insgesamt ist das gesamte Wissen des Spätmittelalters repräsentiert. Die Gelehrtensprachen und da wieder das Lateinische überwiegen, doch sind immerhin 123 deutschsprachige Werke vorhanden. Der Katalog verzeichnet einschließlich der 161 Mehrfach-Exemplare sämtliche Inkunabeln in der Zentralbibliothek Zürich alphabetisch nach Verfassernamen oder, bei Anonyma, dem ersten Substantiv (1420 bibliographische Einheiten bei einem Gesamtbestand von 1562 Wiegendruckten). Zum editorischen Teil gehören

außer den bibliographischen Wiedergaben der Katalogisate die jeweiligen Nennungen der Blatzzahl, des Formats und der Signatur sowie die Hinweise auf die einschlägigen Konkordanzen, die obendrein auch tabellarisch abgedruckt sind (GW-, Hain-, BSB-Ink-Nummern; ZB-Signaturen). Hinzu kommen folgende Register: 1) „Nebenautoren [Mitverfasser, K. H.], Herausgeber und Übersetzer“, 2) „Drucker, Verleger und Buchhändler nach Druckorten“, 3) „Buchbindereien nach Orten oder Regionen“, 4) „Vorbesitzer [sofern gesichert, K. H.], Rubrikatoren und Benutzer (Körperschaften nach Orten)“. Die Legenden der Farbabbildungen sind geschlossen vorweggenommen und stören so deren jeweiligen Gesamteindruck nicht. Der mit Texten der Frühen Neuzeit befasste Literatur- und Kulturwissenschaftler – und nicht nur er – kann sich auf dieses historisch von vielen Forschern vorbereitete und vom heutigen Herausgeber und vom Verleger wissenschaftlich und ‚handwerklich‘ ausgezeichnet aufbereitete Material gewinnbringend stützen.

Klaus Haberkamm (Münster)

MITTEILUNGEN

Bericht über die Tagung „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“, 20.–22. März 2009 in Oberkirch

Die Grimmelshausen-Gesellschaft veranstaltete vom 20. bis zum 22. März 2009 in Oberkirch ein Arbeitsgespräch zum Thema „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“. Davor hatte sich die Grimmelshausen-Gesellschaft zuletzt 1994 im Rahmen eines Kolloquiums mit Grimmelshausen als Kalenderautor befaßt und die Beiträge in *Simpliciana XVI* (1994) publiziert. Damals stand sein *Ewig-währender Calender* im Mittelpunkt.

Anlaß für die erneute Beschäftigung mit der simplicianischen Kalenderproduktion war ein Kalenderfund von Klaus-Dieter Herbst (Jena) im Stadtarchiv Altenburg. Dort entdeckte er den bisher verschollenen 1. Jahrgang des *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* auf 1670 (vgl. Klaus-Dieter Herbst: Der Kalenderschatz im Stadtarchiv Altenburg. In: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 9, 2007, S. 211–239). Zusammen mit Klaus Matthäus (Erlangen) hat er im Januar 2009 die kommentierte Faksimile-Edition der ersten drei Jahrgänge des *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* (1670–1672) veröffentlicht. Die Verfasserfrage und Beteiligung Grimmelshausens an den im Verlag Felbecker erschienenen *Calendern* werden auf der Grundlage der Entdeckung künftig noch intensiv zu erörtern sein. Damit steht auch die Echtheit der drei kleinen *Calender-Continuationen* wiederholt zur Diskussion.

Darüber hinaus hat Klaus-Dieter Herbst einen anderen unbekanntem simplicianischen Kalender mit der Angabe des elsässischen Druckorts Molsheim gefunden (3. Jg. 1675): *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender* (Molsheim 1675). Dieser in Molsheim von Johann Heinrich Straubhaar seit 1673 gedruckte Kalender enthält im Kalendarium die Textspalte „Fernere Continuation, Deren 1673. angefangenen Simplicianischen Erzählung“ und im zweiten Teil „Simplicianische Historien vom alten Simplicissimo“. Auch dieser Kalender wurde inzwischen in der genannten Edition von Herbst und Matthäus als Faksimile veröffentlicht und kommentiert.

Um Grimmelshausens Bedeutung und Position als Kalenderautor angemessen beurteilen zu können, war es im Rahmen der Tagung sinnvoll, den Kontext der zeitgenössischen Kalenderproduktion vergleichend zu berücksichtigen. Ältere Forschungsergebnisse wurden kritisch

geprüft und in Anbetracht neuerer Forschungen aktualisiert. Nicht zuletzt konnten neue Perspektiven und Arbeitsfelder der Kalender- und Grimmelshausenforschung eröffnet und Desiderate benannt werden. Das vom Präsidenten der Grimmelshausen-Gesellschaft vorbereitete und geleitete Kolloquium „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“ widmete sich unter anderem folgenden Themenaspekten: Beteiligung und Mitarbeit Grimmelshausens an den simplicianischen Jahreskalendern, Authentizität und Autorisation in der zeitgenössischen Kalenderproduktion, mediengeschichtliche Rahmenbedingungen der Kalenderherstellung, -distribution und -rezeption, Literarizität der Textsorte Kalender, Textformen des Kalendergesprächs und der Kalendererzählung, Integration von literarischen, historischen und naturwissenschaftlichen Quellen, Ewigwährende Kalender in der Frühen Neuzeit, Manifestationen satirischer Kalender- und Astrologiekritik.

Die interdisziplinär ausgerichtete Konzeption des Kolloquiums erwies sich im Hinblick auf die Diskussion und die erzielten Ergebnisse als sehr fruchtbar. Es nahmen nicht nur kalenderkundige Literaturwissenschaftler teil, sondern auch Medienwissenschaftler und -historiker, Historiker sowie Naturwissenschaftler verschiedener Disziplinen – aus Physik, Astrophysik, Astronomie und Mathematik.

Holger Böning (Bremen) eröffnete den Vortragsreigen mit einem konzisen Überblick über die Bedeutung und Funktion von Kalendern im Mediensystem des 17. Jahrhunderts. Damit war nicht nur der gattungstheoretische und -geschichtliche Rahmen für die weiteren Referate abgesteckt. Auch die im Vortrag angeschnittenen Fragen zur Produktion und Rezeption des Bestseller-Mediums Kalender sollten im Verlauf der Tagung noch mehrfach aufgegriffen werden. Klaus-Dieter Herbst (Jena) stellte auf der Grundlage seiner Entdeckung des Kalenderschatzes in Altenburg Schreibkalender für das Jahr 1670 vor. Die in Altenburg vorhandene, noch auszuwertende Masse an Kalendern mit einer Vielzahl an bisher unbekanntem Drucken mache – so das Fazit Herbsts – eine Revision der Gattung Kalender notwendig. Es zeichne sich bereits jetzt ab, daß die Gattungsgeschichte und -theorie in Teilen neu zu schreiben sein werden.

Ins Zentrum des Arbeitsgesprächs rückten dann die ersten Jahrgänge des *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* (1670–1675), *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender* (1675) und Grimmelshausens *Ewig-währender Kalender* (1670). Timothy Sodmann (Südlohn) führte mit seinem Vortrag in den

Stand der Forschung zum *Europäischen Wundergeschichten-Calendar* ein, wobei er auch zukünftige Arbeitsfelder und -aufgaben skizzierte. Insbesondere Fragen der Authentizität und Autorisation der simplicianischen Jahreskalender seien, so Sodmanns Postulat, nochmals aufzugreifen. Indizien für die „Echtheit“ und „Unechtheit“ zusammenstellend, wurde angeregt, auf der Basis der nun entdeckten Jahrgänge des *Europäischen Wundergeschichten-Calendar*s und der bereits vorliegenden Quellenforschung zu den Kalendern die Quellenfrage zu reaktivieren und mithilfe eines zu erstellenden Wortindex oder Wörterbuchs zu Grimmelshausens Werk die Frage der Echtheit abermals anzugehen.

Klaus Matthäus (Erlangen) stellte zwei für die Grimmelshausenforschung wichtige Entdeckungen vor: den *Europäischen Wundergeschichten-Calendar* auf 1670 und *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender* (1675). Ausgehend von zahlreichen Beobachtungen an den Kalenderdrucken, den darin veröffentlichten Texten und der Kalenderikonographie samt Titelkupfer gelangte Matthäus zu dem Schluß, daß sowohl die ersten drei Jahrgänge des *Europäischen Wundergeschichten-Calendar*s als auch *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender* zumindest in weiten Teilen von Grimmelshausen stammen. Ergänzend zum Referat von Matthäus präsentierte Louis Schlaefli (Straßburg) seine Forschungen zum Druckort Molsheim und zum Drucker Johann Heinrich Straubhaar. Schlaefli konnte durch Berücksichtigung bisher nicht ausgeschöpfter Quellen neue Einsichten in die regionale Drucker-geschichte des Straßburger Raumes vorstellen. Insbesondere die Beziehungen Straubhaars zu Grimmelshausens Verleger Dollhopf in Straßburg und nachweisbare personelle Verbindungen zwischen Molsheim, Straßburg und Renchen in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts bedürfen vertiefender lokal- und regionalhistorischer Studien.

Dieter Breuer (Aachen) setzte sich mit dem Problem der Authentizität der ersten drei Jahrgänge des *Europäischen Wundergeschichten-Calendar*s und des dritten Jahrgangs von *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender*s auseinander. Während er die Autorschaft Grimmelshausens an den simplicianischen Jahreskalendern ablehnte, gelangte er beim Molsheimer Kalender auf der Basis einer Fülle an erläuterten Indizien zu einem anderen Resultat. Die Erzählungen in *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender* seien ebenso wie ein politisches Gedicht mit sozialkritischen Dimensionen – so Breuer – sehr wahrscheinlich von

Grimmelshausen verfaßt. Die angehängte „Relation“ stamme hingegen nicht vom simplicianischen Autor.

Norbert Wernicke (Zürich) bot einen Einblick in die Schweizer Kalenderlandschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einem Seitenblick auf den *Europäischen Wundergeschichten-Calender*. Mehrere in der Schweiz erschienene Jahreskalender wurden mit ihren Spezifika vorgestellt und Quellenfragen erörtert. Auf Grimmelshausens *Ewig-währenden Calender* und auf Eucharius Röblins erstmals 1533 publizierten *Kalender mit allen Astronomischen haltungen* konzentrierte sich Klaus Haberkamm (Münster) in seinem Vortrag zur Gattung der immergültigen Kalender in der Frühen Neuzeit. In Vergleichen konnte er die Einzigartigkeit des *Ewig-währenden Calenders* von Grimmelshausen herausstellen, die nicht zuletzt in der hohen literarischen Qualität der Texte und der gelungenen Integration von Literatur gründet. Der *Ewig-währende Calender* sei unter anderem ein Lehrbuch auf astrologischer Basis, in dem satirische Spitzen keineswegs auf die Gattung des immergültigen Kalenders zielten, sondern allein auf einige zeitgenössische Jahreskalender.

Norddeutsche Schreibkalender um 1700 waren Gegenstand des Referats von Jürgen Hamel (Stralsund), der vornehmlich die Region Mecklenburg behandelte und die Bedeutung eines Kalenderedikts des Herzogs von Mecklenburg-Güstrow aus dem Jahr 1682 erörterte. Das Edikt richtete sich gegen die Verbreitung des Aberglaubens in zahlreichen Kalendern und führte hier und da tatsächlich zu einem Verzicht auf abergläubische und astrologische Passagen. Helga Meise (Reims) beschäftigte sich mit Textformen und Literarizität in Marx Friedrich Rosencreutzers *Neuem Wurtz und Kräuter-Calender* (1649–1680). Sie stellte den Autor vor und verfolgte Strukturveränderungen in dem über drei Jahrzehnte lang erschienenen, sehr erfolgreichen Arznei-Kalender. Diese Kalenderserie zeichnet sich durch ein hohes Maß an Intertextualität aus, wobei die verarbeiteten Quellentexte häufig genannt werden. Ein Charakteristikum Rosencreutzers ist es, daß er seine zum Teil fiktiven „Historien“ explizit mit astrologisch relevanten Hinweisen zur Rezeptionssteuerung versah, etwa mit der Bemerkung, die folgende Erzählung sei mit seinen spezifischen Inhalten und Motiven ein „saturnischer“, „lunarer“ oder „jovialischer“ Text. Damit stellte der Autor seine „Historien“ ausdrücklich unter den Einfluß der chaldäischen Planetenreihe.

Rosmarie Zeller (Basel) untersuchte historische und literarische Texte in Nürnberger Kalendern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhun-

derts. Sie machte mit der Konzeption und Struktur sowie mit dem Inhalt verschiedener Schreibkalender – etwa von Marcus Freund – bekannt. Es zeigte sich, daß Werke von Martin Zeiller und Georg Philipp Harsdörffer besonders oft als Quellen für die Kalendergeschichten genutzt wurden, die zumeist auf historische Ereignisse rekurrierten. Den Vortragsreigen beendete Hans Gaab (Fürth) mit einer Darstellung über den zwielichtigen Kalenderautor Israel Hiebner (1619–1668) und seine anhaltenden Streitigkeiten mit namhaften Kalenderschreiberkollegen. Damit gelang es Gaab nicht nur, das Leben und Werk Hiebners zu würdigen, sondern darüber hinaus ein amüsantes Schlaglicht auf die Kalenderschreiber-Szene des 17. Jahrhunderts zu werfen.

In der Abschlusdiskussion wurden künftige Arbeitsbereiche bei der Erforschung der Kalender in der Frühen Neuzeit und bei Grimmelshausen umrissen. Unter anderem ergaben sich folgende, hier nur stichwortartig wiedergegebene Themenfelder: Auswertung der Kalendersammlung in Altenburg, Erschließung des Kalenderarchivs des Verlages Endter in Krakau, bibliographische Erfassung und Analyse immergültiger Kalender der Frühen Neuzeit, Aufarbeitung der Kalenderproduktion in deutschsprachigen Regionen und Orten (Deutschland, Österreich, Schweiz), Klärung des Verhältnisses von Kalender und Konfession, Studien zum Selbstverständnis der Kalenderautoren, Untersuchungen zu den Lesern der Kalender im 17. Jahrhundert, Recherchen zum Verhältnis der politischen und kirchlichen Obrigkeit zum Kalenderwesen, Entwicklung von Kriterien zur Bestimmung der „Echtheit“ und „Unechtheit“ von Texten, Erstellung eines Grimmelshausen-Wortindex und eines Grimmelshausen-Wörterbuchs, Ermittlungen zum Drucker Straubhaar in Molsheim und zu den anderen Druckern und Verlegern Grimmelshausens.

In den Vorträgen des Kolloquiums wurden zahlreiche neue Ergebnisse in der Erforschung der Kalender der Frühen Neuzeit erzielt. Auch für die Grimmelshausenforschung gab es reiche Erträge. Wenn sich die insbesondere von Klaus Matthäus und Dieter Breuer vorgetragenen Argumente zur Echtheit von *Deß jungen ehelich gebohrnen Simplicissimi Neu und alter Schreib-Kalender* bestätigen, dann dürften die Teilnehmer des Arbeitsgesprächs am 21. März 2009 eine historische Stunde für die Grimmelshausenforschung erlebt haben, denn mit dem Molsheimer Jahreskalender lägen nun bisher unbekannte Texte Grimmelshausens vor. Die „Echtheit“ oder „Unechtheit“ der ersten Jahrgänge des *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* wird nochmals zu diskutieren sein.

Das Kolloquium, das sich durch eine freundliche, diskussionsfreudige und konstruktive Atmosphäre auszeichnete, wurde gefördert durch die Stadt Oberkirch, die Stadt Renchen und die Sparkasse Oberkirch/Ortenau.

Die zwölf Vorträge und weitere Beiträge werden als Beiheft zu „Simpliciana – Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft“ veröffentlicht: *Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur*. Hrsg. von Peter Heßelmann. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2010 (Beihefte zu Simpliciana).

Peter Heßelmann (Münster)

Bericht über die Tagung „Erotik und Gewalt im Werk Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“, 18.–21. Juni 2009 in Gelnhausen

In Verbindung mit der Kulturstiftung und dem Magistrat der Barbarosastadt Gelnhausen veranstaltete die Grimmelshausen-Gesellschaft vom 18. bis zum 21. Juni 2009 in der Geburtsstadt Grimmelshausens eine Tagung zum Thema „Erotik und Gewalt im Werk Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“.

Nach Grußworten von Thorsten Stolz (Bürgermeister der Stadt Gelnhausen) und Jürgen Michaelis (Vorsitzender der Kulturstiftung der Stadt Gelnhausen) eröffnete Peter Heßelmann (Präsident der Grimmelshausen-Gesellschaft) die Tagung.

Zwei Vorträge von Historikern beleuchteten insbesondere Gewaltphänomene im Werk des simplicianischen Erzählers. Thomas Kossert (Osnabrück/Erfurt) ging der Darstellung von Gewalt bei Grimmelshausen und in Selbstzeugnissen des Dreißigjährigen Krieges nach. Dabei standen die Schilderungen von Gewaltexzessen in historischen Quellentexten und die Kritik an der Gewaltausübung im Mittelpunkt der Analyse. Michael Kaiser (Köln) widmete sich der Frage, inwieweit Frauen als Opfer männlicher Gewalt dargestellt seien und beobachtete Manifestationen von Gewalt und Eros in Grimmelshausens simplicianischen Schriften. „Gewaltspezialistin“ sei Courasche, die besonders in ihrer Rolle als Soldatin und Kriegsunternehmerin die Geschlechternormen

durchbreche und sexualisierte Gewalt personifiziere. Allerdings sei sie nicht nur als Täterin, sondern auch als Gewaltopfer beschrieben.

Ausgehend von Definitionen des Begriffs „Folter“ in der Frühen Neuzeit widmete sich Rüdiger Zymner (Wuppertal) der Darstellung von Folterung bei Grimmelshausen, die als Medium der Transgression erscheine. Bedeutung und Funktion verschiedener Folterszenen wurden erläutert, wobei Folter – trotz Kritik an ihrer Praxis – eine anthropologische Konstante sei. Matthias Bauer (Flensburg) ging dem Kampf der Geschlechter und der Liebe zur Gerechtigkeit in Grimmelshausens *Simplicissimus*, *Courasche* und *Springinsfeld* nach und erörterte Verkettungen von Sexualität und Aggressivität am Beispiel markanter Romanszenen im Kontext von *simulatio* und *dissimulatio*.

Ein bilderreicher Ausflug in die Kunstgeschichte gelang mit dem Abendvortrag von Ulrich Heinen (Wuppertal) unter dem Titel „Con ogni fervore“ – Erotik und Gewalt bei Peter Paul Rubens“. Venus und Mars konnten bei Rubens als Prinzipien des Imperialen und der Geschlechterbeziehung dargestellt werden. Darüber hinaus erfuhren Eros und Gewalt – wie am Gemälde „Hero und Leander“ (1604–1606) gezeigt wurde – ihre Sublimierung in der Trauer. Schließlich war die Aufhebung von Eros und Gewalt in der stoischen Satire zu betrachten.

Andreas Merzhäuser (London) arbeitete die problematische Verschränkung von Lust und Gewalt in Grimmelshausens *simplicianischen* Schriften heraus und analysierte den voyeuristischen Blick des Erzählers, der bei seinen Inszenierungen sadistischer Lust mittels verschiedener Strategien zu verhindern habe, daß der gefährliche „Funke“ auf den Leser überspringe. Ulrike Zeuch (Wolfenbüttel) stellte auf der Basis des *Courasche*-Textes die Frage, ob Verführung die wahre Gewalt sei und untersuchte das differenzierte Verhältnis von weiblicher Macht und Ohnmacht im Roman der sich im permanenten Geschlechterkampf befindlichen „Lebenskünstlerin“. *Simplicissimi* erotische Abenteuer in Paris standen im Zentrum des Vortrags von Jean Schillinger (Nancy). Die in der Stadt der Liebe spielenden erotischen Szenen wurden mit entsprechenden Passagen im *Keuschen Joseph* verglichen, der in dieser Hinsicht als Prätext zum *Simplicissimus Teutsch* zu sehen sei. Dirk Niefanger (Erlangen) demonstrierte Erzählweisen der Gewalt im XII. Kapitel von Grimmelshausens *Courasche* und akzentuierte dabei die Mehrdimensionalität der Figur und die Polyphonie des „modernen“ Erzählexperiments. Im Zuge des heterodiegetischen Erzählverfahrens sei der traditionelle auktorial-zuverlässige Erzähler geradezu demonitiert worden. Eine leitende Fragestellung des Vortrages von Nicola

Kaminski (Bochum) war das „gender crossing“. In den Blick gerieten dabei narrative Versuchsanordnungen zwischen Eros und Krieg in Grimmelshausens *Courasche* und Lohensteins *Arminius*. Frauen in Männerkleidungen, die in beiden Romanen vorkommen, und Aspekte der Doppelgeschlechtlichkeit wurden gegenübergestellt und in ihrer Bedeutung und Funktion – nicht zuletzt im Hinblick auf politische Utopien – interpretiert.

Das „Lied vom Schrecken“ wird in der *Courasche* nur mit der ersten Zeile zitiert, die aufgrund des von Grimmelshausen implizierten allgemeinen Bekanntheitsgrades des Textes mit dem et-cetera-Zeichen endet. Sibylle Penkert (Berlin) erfaßte davon ausgehend das Vorkommen der Abkürzung im simplicianischen Gesamtwerk statistisch und kam zu einem Katalog der Funktionen der einschlägigen Stellen. Im konkreten Fall verweise das „etc.“ auf die Kontrafaktur eines geistlichen Liedes, über das die anagogische Dimension in den *Courasche*-Roman gelange.

Christine Baro (Bochum) untersuchte die Rezeption antiker Mythen bei Hans Sachs, vor allem den Motivkomplex „Entführung – Vergewaltigung“, und charakterisierte die verschiedenen Moralisierungstrategien des Autors. Die Wandlungen von Gewalt und Liebe vom mittelalterlichen Artusroman über die Volksbücher und Sidneys *Arcadia* bis hin zu Grimmelshausen verfolgte Rosmarie Zeller (Basel), die die enge Verbindung von Gewaltmomenten mit der Konzeption der männlichen Heldentypen dieser Traditionsreihe herausstellte. Franz Eybl (Wien) analysierte an Hand von Texten Grimmelshausens und Zesens (*Joseph, Assenat*) sowie Beers (*Winternächte, Jungfernhobel*) verschiedene Kommunikationstypen der Bereiche Gewalt und Erotik vor dem medizinhistorischen Hintergrund der Humoralpathologie (Säftelehre). Den weiten Bogen von Grimmelshausen zum Marquis de Sade spannte Gislinde Seybert (Hannover) und stellte dabei die jeweiligen Motivverbindungen von Sexualität und Folter einander gegenüber.

Klaus Haberkamm (Münster) zeigte an der *Lisille* (1663) von Johann Thomas, wie ein Schäferroman gängige Erwartungshaltungen täuscht, indem er gegen die landläufigen Gattungsnormen Konflikte abbildet und kritisiert, die nur für die zurückliegende Kriegsphase typisch zu sein scheinen. Den demonstrativ misogynen Roman *Betrogener Frontalbo* (1670) von Johann Gorgias präsentierte Hans-Joachim Jakob (Siegen) und stellte dessen augenscheinliches Plädoyer für die Aufrechterhaltung bzw. Wiederherstellung männlicher Dominanz in den Kontext vergleichbarer zeitgenössischer Texte (u. a. von Schupp,

Kindermann, Rachel, Logau). Er diskutierte darüber hinaus die Verwandtschaft des *Frontalbo* mit Mustern der Exempelliteratur.

Dieter Martin (Freiburg) stellte die differierenden Relationen von Eros und Heros in Ziglers *Asiatischer Banise* dar und untersuchte die kontrastiven Muster, wie sie vor allem in den beiden Paaren Chaumigrem-Higvanama und Baiacin-Banise Kontur gewinnen. Gesa Dane (Göttingen) verglich die verschiedenen Ausformungen der mythologischen Folie von Frauenraub und Vergewaltigung in Grimmelshausens *Courasche* und Ziglers *Asiatischer Banise*. Ihr Augenmerk galt vor allem den darin zum Ausdruck kommenden Differenzen des männlichen und des weiblichen Ehrbegriffs. Misia Doms (Saarbrücken) analysierte auf der Grundlage der Palmeninsel-Episode Grimmelshausens und dem frühauflärerischen *Insel Felsenburg*-Roman Schnabels, der auch als „hyperbolische Amplifikation“ barocker Motivwelten gesehen werden kann, verschiedene Varianten des Komplexes „liebende Natur und Naturgewalt“, besonders im Hinblick auf das allgegenwärtige Providenz-Muster.

Die Tagung zeichnete sich auch durch ein umfangreiches Rahmenprogramm aus, das bei den Teilnehmern großen Anklang fand und in Erinnerung bleiben wird. Während der Altstadtführung am 18. Juni 2009 wurden Sehenswürdigkeiten der Barbarossastadt Gelnhausen vorgestellt; der Abendspaziergang zum Hexenturm mit Empfang bot bei Sonnenuntergang einen herrlichen Ausblick auf Gelnhausen und das Kinzigtal. Jutta Seifert präsentierte das fulminante Theaterstück *Courasche* am 19. Juni 2009 in der ausverkauften ehemaligen Synagoge. Das Publikum dankte ihr mit starkem Applaus für eine hinreißende Solo-Inszenierung. Der Abend des 20. Juni 2009 stand im Zeichen einer unvergeßlichen barocken Gelnhäuser Gasterey im Gewölbekeller des Grimmelshausen-Hotels. Alle Teilnehmer genossen ein mehrgängiges köstliches Menu nach historischen Rezepten und ein höchst amüsanter Rahmenprogramm, das mit manchen Überraschungen glänzte. Am letzten Veranstaltungstag zeigte eine kleine Ausstellung Drucke der Frühen Neuzeit im Museum der Stadt Gelnhausen. Es waren unter anderem mehrere wertvolle Texte Grimmelshausens zu sehen, darunter Erstaussagen.

Den von der Grimmelshausen-Gesellschaft ausgeschriebenen fachdidaktischen Wettbewerb gewann die Theater-AG des Grimmelshausen-Gymnasiums Gelnhausen für die Aufführung des Theaterstücks *Simplicius Simplicissimus. Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen*. Den Geldpreis in Höhe

von € 300,00 und eine Urkunde nahmen Herr OStD Friedrich Bell (Schulleiter) und Herr OStR Paul Ciupka (Leiter der Theater-AG) in Anwesenheit von zahlreichen Lehrern, Schülern und Vertretern der Presse entgegen.

Die abwechslungs- und ergebnisreiche Tagung war geprägt durch eine freundliche und konstruktive Diskussionskultur. Die Veranstaltungen wurden gefördert durch die Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen.

Peter Heßelmann (Münster), Ruprecht Wimmer (Eichstätt)

Einladung zur Tagung „Wort – Bild – Ton. Grimmelshausen und die Medien“, 08.–11. Juli 2010 in Oberkirch, Offenburg und Renchen

Alle Mitglieder der Grimmelshausen-Gesellschaft und alle Interessenten sind herzlich eingeladen, an den öffentlichen Tagungen teilzunehmen. Aus Kostengründen ist es leider nicht möglich, alle Mitglieder der Grimmelshausen-Gesellschaft brieflich zu den Tagungen einzuladen. Aktuelle Informationen zu den Tagungen findet man auf der Homepage der Grimmelshausen-Gesellschaft: www.grimmelshausen.org.

Das Rahmenthema der Tagung „Wort – Bild – Ton. Grimmelshausen und die Medien“ verbindet – ausgehend von medientheoretischen und medienhistorischen Perspektiven in der Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit – zwei für Grimmelshausens Werk und seine Fortwirkung wesentliche Aspekte: erstens die Frage nach dem Verhältnis, das der Bestseller-Autor zu den Medien seiner Zeit hatte, und zweitens die Frage, wie sein Werk bis in unsere Gegenwart hinein in unterschiedlichen Medien rezipiert wurde.

Im ersten Themenkomplex soll erörtert werden, wie Grimmelshausen sich in das Mediengefüge des Barockzeitalters einschrieb, spezieller: auf welche Weise er sich die unterschiedlichen Textsorten seiner Epoche – von den populären Medien wie dem Flugblatt, der Flugschrift und der Zeitung über den Jahreskalender bis hin zum Roman, zur Erzählung, zum Reisebericht, zum Erbauungsbuch und zur gelehrten Abhandlung – anverwandelte, ob und wie er das zeittypische Ineinander

von Text und Bild – etwa in der Emblematik, den Textillustrationen und den Titelnkupfern – produktiv aufgenommen, wie er die Medien der Zeit in seinen Werken thematisierte. Gegenstand der Analyse sind nicht nur die Printmedien, sondern auch die technischen Medien zur Verbesserung der optischen und akustischen Wahrnehmung (Fernrohr, Hörrohr).

Der zweite Themenkomplex bietet insbesondere Raum für rezeptionsgeschichtliche und -ästhetische Beiträge. Hier geht es vor allem um die Rezeption Grimmelshausens in der Literatur, Bildkunst und Musik. Im Mittelpunkt sollen dabei einerseits die im *Simplicissimus*-Haus Renchen gesammelten bildkünstlerischen Wirkungszeugnisse und Buchillustrationen vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart und andererseits die modernen technischen Medien (Fernsehfilm, Hörspiel und Hörbuch) stehen, die Grimmelshausens Werk in die heutige, medial revolutionierte Welt hinein vermitteln. Auch das Medium Theater einschließlich des Musiktheaters spielen mit ihren Adaptationen und spezifischen Vermittlungsstrategien in der neueren Rezeptionsgeschichte des *simplicianischen* Erzählers wichtige Rollen.

Vor diesem skizzierten Hintergrund kann sich drittens die Frage ergeben, ob und wie die beiden vorgenannten Gesichtspunkte, die produktions- und die rezeptionsästhetische Seite des Medien-Themas, miteinander zusammenhängen.

Vergleichende Seitenblicke auf Literaten der Frühen Neuzeit und ihre Auseinandersetzung mit sowie ihre Rezeption in den Medien sind willkommen.

Tagungsprogramm

Donnerstag, 08. Juli 2010 (Oberkirch, Ratssaal im Rathaus)

- 14.00 Eröffnung der Tagung
Grußwort von Matthias Braun, Oberbürgermeister der Stadt Oberkirch
Peter Heßelmann (Münster), Präsident der Grimmelshausen-Gesellschaft
- 14.15 Dieter Breuer (Aachen)
Grimmelshausens Verleger – Eine kritische Übersicht
- 15.00 Rüdiger Zymner (Wuppertal)
Grimmelshausens Erzähltheater
- 15.45 Kaffeepause

- 16.15 Friedrich Gaede (Freiburg)
Leere Blätter? Zu Grimmelshausens Thematisierung des Lesers
- 17.00 Thomas Althaus (Bremen)
Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Simplicianische Scherzrede und umständlicher Bericht in Grimmelshausens Romanprosa
- 17.45 Sibylle Penkert (Berlin)
Der literarische Dokumentarfilm als wissenschaftliches Medium: „... daß Du ein Toter bist unter den Toten“. *Grimmelshausen – Chronist schrecklicher Zeit*. Film von Sibylle Penkert und Johannes Willms (Hessischer Rundfunk 1977, 45 Minuten)
- 20.00 Reinhard Kaiser (Frankfurt a. M.)
Lesung und Diskussion: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*. Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts (2009)
- 21.00 Stefanie Arend (Erlangen)
Medienereignisse und das Prinzip der Aneignung: „Übersetzung“ als Metatext. Überlegungen zu Reinhard Kaisers Übertragung des *Simplicissimus* (2009)

Freitag, 09. Juli 2010 (Renchen, Simplicissimus-Haus)

- 09.00 Bustransfer nach Renchen
- 09.30 Grußwort von Bernd Siefertmann, Bürgermeister der Stadt Renchen
- 09.35 Nicola Kaminski (Bochum)
Lebensgeschichte als Mediengeschichte: Die Schermesser-Episode in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*
- 10.15 Maximilian Bergengruen (Genf)
Der „Spaziergang [...] biß nach Moscau in Reussen“. Grimmelshausens satirische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Reiseliteratur
- 11.00 Kaffeepause
- 11.30 Hania Siebenpfeiffer (Greifswald)
Grimmelshausens optisch-illusionistische Heterotopien
- 12.15 Michael Schilling (Magdeburg)
Flugblätter als Wegbereiter Grimmelshausens
- 13.00 Mittagspause
- 14.30 Rosmarie Zeller (Basel)
Lesen und schauen. Zu den Illustrationen des *Simplicissimus* und der Simplicianischen Schriften in der ersten posthumen Grimmelshausen-Gesamtausgabe (1683/1684)

- 15.15 Daniel Langner (Münster)
„Sub velo nudo“. Zu einem „Neben-Kupffer“ des ersten Bandes
der posthumen Grimmelshausen-Gesamtausgabe (1684)
- 16.00 Kaffeepause
- 16.30 Dieter Martin, Julia Buckenmaier et al. (Freiburg)
Der neue Audioguide für das Simplicissimus-Haus Renchen
- 17.15 Manfred Schulz (Hamm)
Illustrationen zum *Simplicissimus* (Ausstellung)
- 19.30 Spielkreis Renchen
Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis* (Theateraufführung)
- 20.45 Bustransfer nach Oberkirch

Samstag, 10. Juli 2010 (Offenburg, Ritterhaus)

- 08.30 Bustransfer nach Offenburg
- 09.15 Grußwort von Edith Schreiner, Oberbürgermeisterin der Stadt
Offenburg
- 09.20 Martin Ruch (Willstätt)
Mediengeschichte am Oberrhein: Ein Überblick
Tal der Bilder – 1000 Jahre Mediengeschichte am Oberrhein
(Film Hubert Burda Media 2008, 15 Minuten)
- 10.00 Helmut Schanze (Aachen/Siegen)
Mediengeschichte der Grimmelshausen-Zeit
- 10.45 Kaffeepause
- 11.15 Hans-Joachim Jakob (Siegen)
Franz Fühmanns Drehbuch-Entwurf zu einer Verfilmung von
Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*
- 12.00 Matthias Bauer (Flensburg)
Szenografie und Dramaturgie. Was der Fernsehreihe
Simplizissimus (1975) von Grimmelshausens Erzählkunst zeigt
- 12.45 Mittagspause
- 14.00 Thorsten Fitzon (Freiburg)
Grimmelshausens *Simplicissimus* im Hörspiel
- 14.45 Grimmelshausen-Gymnasium Offenburg, ehem. Kapuziner-
kloster
Ausschnitte aus der Oper *Courage – Simplizianische Szenen* im
Rahmen der Feierlichkeiten zum 350-jährigen Bestehen des
Gymnasiums 2010
- 16.15 Bustransfer nach Oberkirch, Ratssaal im Rathaus
- 17.00 Mitgliederversammlung der Grimmelshausen-Gesellschaft

19.30 Gemeinsames Abendessen im „Silbernen Stern“ zu Gaisbach

Sonntag, 11. Juli 2010 (Oberkirch, Ratssaal im Rathaus)

09.00 Klaus Haberkamm (Münster)

Das Nativitäten-Buch bei Grimmelshausen

09.45 Jakob Koeman (Maartensdijk)

Die Grimmelshausen-Rezeption in zwei Vorlesungen (A. W. Schlegel, Wachler) und zwei Lexika (Jördens, Bouterwek) des frühen 19. Jahrhunderts

10.30 Kaffeepause

11.00 Wilhelm Kühlmann (Heidelberg)

Ein Vorläufer Bachtins? Grimmelshausen bei Arthur Moeller van den Bruck

11.45 Klaus W. Niemöller (Köln)

Simplicius-Opern um 1900. Johann Strauß (Sohn) 1887 und Hans Huber 1912

12.30 Schlußbemerkungen und Ende der Tagung

Anmeldungen zur Tagung und Hotelreservierungen:

Stadtverwaltung Oberkirch, Tourist-Info

Eisenbahnstr. 1, 77704 Oberkirch

Telefon: 07802-706685, Telefax: 07802-706875

E-Mail: touristinfo@oberkirch.de

Inhaltsverzeichnisse und Namen- und Werkregister der *Simpliciana* I (1979) – XXX (2008) auf der Homepage der Grimmelshausen-Gesellschaft

Auf der Homepage der Grimmelshausen-Gesellschaft stehen neuerdings die Inhaltsverzeichnisse sowie ein Namen- und Werkregister der *Simpliciana* I (1979) – XXX (2008) als pdf-Dokumente zum Download und zum Ausdruck bereit. Die Inhaltsverzeichnisse wurden von Lars Kaminski und Thomas Kossert zusammengestellt. Für das Namen- und Werkregister sind Dieter Martin und Rosmarie Zeller verantwortlich.

Im kumulierten Inhaltsverzeichnis und im Namen- und Werkregister ist eine komfortable Recherche auf elektronischer Basis möglich. Das Register verzeichnet die Namen von Autoren der Primär- und Sekundärliteratur (nicht dagegen die Namen mythologischer, biblischer und literarischer Personen/Figuren) sowie Werktitel der Primärliteratur. Die Verfasser der *Simpliciana*-Beiträge sind nicht im Namenregister, sondern im kumulierten Inhaltsverzeichnis genannt und dort über die Suchfunktion leicht zu recherchieren.

Um antizipierten Benutzerinteressen zu entsprechen und um das Register handhabbar zu halten, konzentriert sich die Verzeichnung auf die eigenständigen Forschungsbeiträge der *Simpliciana*: Rezensionen sowie Berichte und Ankündigungen von Tagungen und anderen Veranstaltungen wurden übergangen. In den Aufsätzen selbst wurden Namenslisten vorrangig aufzählenden Charakters nicht registriert und die Autoren von Forschungsliteratur nur dann aufgenommen, wenn sie im Haupttext oder in den Anmerkungen Gegenstand der Diskussion sind. Ebenfalls nicht verzeichnet sind die Namensnennungen in selbst schon registerförmigen Beiträgen (wie in der Dokumentation zum Pfarrklerus der Ortenau in Jg. XXV und XXVII der *Simpliciana*).

Die Titel von Werken namentlich bekannter Autoren folgen unter dem jeweiligen Namenseintrag. Soweit ein Autor lediglich als Verfasser eines einzelnen Werks verzeichnet ist (beispielsweise Morus, *Utopia*, und Sidney, *Arcadia*), ist der Werktitel – um Redundanzen zu vermeiden – nach dem Personennamen in Klammern genannt. Anonyme Werke (wie *Historia von D. Johann Fausten*, auch Reihenwerke wie *Theatrum Europaeum*) sind unter ihrem Werktitel alphabetisch eingeordnet. Fälle zweifelhafter Zuschreibung sind durch Verweise aufgefangen.

Die Inhaltsverzeichnisse und die Namen- und Werkregister werden kontinuierlich nach Erscheinen eines neuen *Simpliciana*-Jahrgangs ergänzt. Damit steht der Grimmelshausenforschung ein ausgezeichnetes Hilfsmittel zur Verfügung.

Bezug alter Jahrgänge der *Simpliciana*

Mitglieder der Grimmelshausen-Gesellschaft können Restbestände der Jahrgänge I (1979) bis XXV (2003) der *Simpliciana* zum Vorzugspreis von 5,- € pro Jahrgang – solange der Vorrat reicht – erwerben. Hinzu kommen Versandkosten. Bei Interesse kann man sich wenden an: Sonja Müller, Stadtverwaltung Oberkirch, Eisenbahnstr. 1, 77704 Oberkirch, Tel. 07802-82-111, Fax 07802-82-200, E-Mail s.mueller@oberkirch.de

ANHANG

Simpliciana und *Beihefte zu Simpliciana*: Richtlinien für die Druckeinrichtung der Beiträge

1. Schriftart

Times New Roman

2. Schriftgrößen und Zeilenabstände

Bitte benutzen Sie immer Zeilenabstand „genau“ mit exakter Größenangabe (Format/Absatz/Zeilenabstand), nicht die Option „einfach“.

	Schriftgröße in pt	Zeilenabstand in pt
Grundtext	11	13
Fußnoten	9	11
Abgesetzte Zitate	9	11
Abbildungslegenden	9	11
Tabellenüberschriften	9	11
Register	9	11
Text in Tabellen	9	
Hauptkapitelüberschrift	15	17
1. Unterkapitelüberschrift	13	15
2. Unterkapitelüberschrift und weitere	11	13
Respektsblätter (z. B. „Teil I“ etc.)	15	
Seitenzahl	11	

3. Überschriften

Allgemeines:

- wenn Kapitel nummeriert werden, müssen mehrzeilige Titel von links eingezogen werden (hängender Einzug: 0,7 cm);
- bitte trennen Sie keine Wörter und setzen Sie die Zeilenumbrüche nach Sinneinheiten;
- bitte verzichten Sie auf Versalbuchstaben, Kapitälchen und Unterstreichungen;
- Überschriften haben keine Schlußpunkte (Frage- oder Ausrufezeichen sind möglich);
- Kapitelnummer und Kapitelüberschrift sind durch Tabulatoren zu trennen;
- folgen zwei Überschriften unmittelbar aufeinander, so entfällt der „Abstand vorher“ der zweiten Überschrift (s. unten);
- alle Überschriften sind linksbündig zu setzen.

a) Monographien:

	Schrift- größe (pt)	Zeilen- abstand (pt)
Hauptkapitel	15	17
1. Unterkapitel	13	15
2. Unterkapitel	11	13
3. Unterkapitel und weitere	11	13
Respektsblätter	15	17

b) Sammelbände:

	Schrift- größe (pt)	Zeilen- abstand (pt)
Name des Beiträgers	11	13
Titel des Beitrages	15	17
1. Unterkapitel	13	15
2. Unterkapitel	11	13
3. Unterkapitel und weitere	11	13
Respektsblätter	15	17

4. Einrücken von Absätzen

Die erste Zeile eines neuen Absatzes ist – außer nach Blockzitat und Leerzeilen – einzurücken (Einzug: 0,7 cm).

5. Titel

Verfasser und *Titel* des Aufsatzes: Vorangestellt Vorname und Nachname des Verfassers (11 Pkt., Kapitälchen) und Tätigkeitsort in runden Klammern, dann Titel und ggf. Untertitel des Beitrags (linksbündig, Schriftgröße 15 Pkt.).

Beispiel:

EBERHARD MANNACK (Kiel)

**Die Aufnahme in den Kanon der Nationalliteratur.
Simplicissimus und *Wilhelm Meister* im Vergleich**

6. Kolummentitel

- Kolummentitel werden nur bei Sammelbänden verwendet (Simpliciana und Beihefte, falls Sammelband), nicht bei Monographien;
- sämtliche Teile eines Sammelbandes haben Kolummentitel, ausgenommen die erste Seite eines neuen Beitrages sowie Respektsblätter;

- Inhaltsverzeichnis, Bibliographie, Register etc. haben links und rechts den gleichen Kolumnentitel.

Linke Buchseite:

- Seitenzahl: 11 pt, recte (nicht kursiv), linksbündig
- Name des Beiträgers: 9 pt, kursiv, rechtsbündig

Rechte Buchseite:

- Titel des Beitrags (wenn nötig sinnvoll abgekürzt): 9 pt, kursiv, linksbündig
- Seitenzahl 11 pt: recte (nicht kursiv), rechtsbündig

Der Abstand von der Grundlinie des Kolumnentitels zur Schrifflinie der ersten Textzeile soll 10 mm betragen. Der Kolumnentitel wird mit einer Linie vom Text abgetrennt.

7. Fußnoten

- Fußnoten werden durchnummeriert;
- innerhalb des Grundtexts soll die Fußnotenziffer (ohne Klammer) hochgestellt werden und in der gleichen Schriftgröße sein wie das Wort, dem sie nachgestellt ist;
- innerhalb des Grundtexts steht die Fußnotenziffer nach dem ggf. vorausgehenden Satzzeichen, außer die Fußnote bezieht sich nur auf ein einzelnes Wort;
- Fußnoten müssen an die untere Satzspiegelkante gestellt werden;
- der Fußnotentext soll von links eingezogen (hängender Einzug: 0,7 cm) und in Blocksatz dargestellt werden;
- im Fußnotenteil soll die Fußnotenziffer auf der gleichen Schrifflinie und in der gleichen Schriftgröße wie der Fußnotentext (nicht hochgestellt) gesetzt werden;
- Fußnoten sollen mit einem Punkt abgeschlossen werden;
- bitte setzen Sie keine Leerzeilen/Abstände zwischen Fußnoten;
- Fußnoten sind nur in Monographien kapitelweise neu zu nummerieren.

8. Zitate

Das einmal gewählte Zitiersystem muss durch das gesamte Manuskript hindurch beibehalten werden.

- Zitate bis zu einem Umfang von 3 Zeilen werden in den Fließtext integriert und durch „doppelte Anführungszeichen“ unten und oben am Beginn und am Ende des Zitats kenntlich gemacht (nicht kursiv);
- Zitate ab einem Umfang von 4 Zeilen werden vom Haupttext abgesetzt, von links um 1,0 cm eingerückt (nicht aber von rechts) und in kleinerer Schrift (9 pt) ohne Anführungszeichen wiedergegeben;
- bei Zitaten im Umfang von 3 oder 4 Zeilen liegt es im Ermessen des Autors/der Autorin, für welche Darstellung sie sich entscheiden;
- Zitate, die kürzer als 3 Zeilen sind, aber hervorgehoben werden sollen, können ebenfalls vom Text abgesetzt werden;
- der Haupttext nach dem Zitat beginnt ohne Einrückung;

- Absatzdefinitionen für abgesetzte Zitate: Abstand vor: 13 pt, Abstand nach: 13 pt;
- Auslassungen, Bemerkungen und Eingriffe des Autors/der Autorin in Zitaten werden mit eckigen Klammern [...] gekennzeichnet;
- Zitate in Zitaten werden durch ‚einfache Anführungszeichen‘ unten und oben am Beginn und am Ende des Zitats kenntlich gemacht;
- uneigentlich verwendete Begriffe werden ebenfalls in ‚einfache Anführungszeichen‘ eingeschlossen (Beispiel: die ‚Intellektuellen‘ des 17. Jahrhunderts).

9. Bibliographische Angaben

werden nach folgendem Muster in den durchnummerierten Fußnoten (keine Endnoten) aufgeführt.

a) *Selbstständige Publikationen (erstmalige Angabe)*

Vorname Nachname: Titel (kursiv). ggf. Untertitel (kursiv). ggf. Bd. Ort(e) [fakultativ Ort(e): Verlag] ggf. Aufl. (hochgestellte Ziffer vor Erscheinungsjahr) Erscheinungsjahr (Reihentitel Bandnummer), S. 000–000.

Beispiel: Joachim Dyck: *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*. Tübingen ³1991 (Rhetorik-Forschungen 2), S. 183–187.

b) *Unselbstständige Publikationen in Sammelbänden*

Vorname Nachname: Titel des Aufsatzes. ggf. Untertitel. In: Titel des Sammelbandes (kursiv). ggf. Untertitel (kursiv). Hrsg. von Vorname Nachname. ggf. Bd. Ort(e) [ggf. Ort(e): Verlag] ggf. Aufl. (hochgestellte Ziffer vor Erscheinungsjahr) Erscheinungsjahr, S. 000–000, hier S. 000.

Beispiel: Helga Brandes: *Moralische Wochenschriften*. In: *Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800*. Hrsg. von Ernst Fischer, Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix. München 1999, S. 225–232, hier S. 228.

c) *Unselbstständige Publikationen in Zeitschriften*

Vorname Nachname: Aufsatztitel. ggf. Untertitel. In: Zeitschrifttitel (kursiv) Jahrgang/Band (Jahr), ggf. Heft-Nummer, S. 000–000, hier S. 000.

Beispiel: Walter E. Schäfer: Dilherr, Harsdöffer und Klaj gratulieren Quirin Moscherosch zur Hochzeit. In: *Simpliciana XXVII* (2005), S. 199–212, hier S. 204.

d) *Internetquellen*

Bei der Zitation von Internetquellen ist in jedem Fall das Datum des letzten Abrufs zu vermerken.

Beispiel: <http://www.grimmelshausen.org/aktuelles.html>, Abruf 05.09.2008.

Hinweise zur Bibliographie

a) Auch oft zitierte *Grundtexte*, z. B. die interpretierten Texte, werden nach den angeführten Mustern bei der ersten Nennung in einer Fußnote aufgeführt. Danach können diese häufig zitierten Grundtexte unter Angabe einer in der Fußnote genannten kursiven Sigle mit Seitenangabe in runden Klammern im Haupttext des Aufsatzes erscheinen, z. B. (ST 125) für *Simplicissimus Teutsch*, S. 125.

b) Alle *Buchtitel* und *Zeitschrifttitel* erscheinen im Haupttext und in den Fußnoten kursiv.

c) *Titel von Reprints* werden verkürzt wiedergegeben. Die verkürzte bibliographische Angabe soll nicht länger als drei Zeilen sein.

Beispiel: August Buchner: *Anleitung Zur Deutschen Poeterey* [...]. Wittenberg 1665 [Nachdruck hrsg. von Marian Szyrocki. Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 5)]

d) Bei *Titeln von Rara* wird die vollständige bibliographische Angabe am Ende durch den *Standortnachweis* (Besitzbibliothek) und die *Signatur* des benutzten Exemplars in eckigen Klammern ergänzt.

Beispiel: [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; Lo 2310-1]

e) Bei *Seitenangaben* zweier hintereinander folgender Seiten bitte S. 12–13; nicht S. 12f. Ansonsten Seitenzahlen mit der ersten und letzten Seite angeben (S. 9–25; nicht S. 9ff.)

f) Frühneuzeitliche *Bogensignaturen* werden nach folgenden Mustern wiedergegeben: fol. A 3^f, fol. A 3^v.

g) Bitte *vollständige bibliographische Angaben*; *keine Abkürzungen* bei Zeitschriften, Lexika, Referenzwerken etc.

h) Bei *wiederholter Zitierung* soll von gekürzten Titelangaben Gebrauch gemacht werden:

Nachname, Kurztitel (kursiv) (Fußnoten-Ziffer der ersten, vollständigen Erwähnung), S. 000.

Beispiel: Dyck, *Ticht-Kunst* (wie Anm. 3), S. 183–185.

i) Auf Verweise wie *ibd.* und *a. a. O.* ist zu verzichten.

j) *Werktitel in bibliographischen Angaben* werden in doppelte Anführungszeichen eingeschlossen (unabhängig vom Original).

Beispiel: Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens „Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch“*. Göttingen 2002.

10. Abbildungen

Sollten zu einem Beitrag Abbildungen gehören, sollen Hinweise auf die Abbildungen (Abb. 1 usw.) an den entsprechenden Stellen des Textes stehen. Eingereichten Typoskripten beigefügte Abbildungen sollen auf der Rückseite entsprechend durchnummeriert sein und einen Hinweis auf den zugehörigen Aufsatz haben. Bildunterschriften (Quellennachweise, bibliographische Angaben, Erläuterungen zu den Abbildungen) sind in einer separaten Datei abzuspeichern und hinzuzufügen. Nach Möglichkeit sollen Abbildungen in digitalisierter Form auf CD-ROM eingereicht werden. Es ist eine reprofähige Vorlage zu liefern (Schwarzweiß-Foto oder Digitalisat auf CD-ROM: 300 dpi bei Raster-, 1200 dpi bei Strichabbildung). Die Erlaubnis zur Reproduktion und Veröffentlichung von Abbildungen ist vom Autor des Beitrags einzuholen. Redaktion und Verlag übernehmen entstehende Kosten nicht.

11. Rezensionen

Der *Titel* der in den Rezensionen besprochenen Monographien, Sammelbänden und Werkausgaben ist der Rezension im Fettdruck voranzustellen und wie folgt aufzunehmen:

- Vorname Autorin (Autor) Nachname Autorin (Autor): Titel und ggf. Untertitel (kursiv). Verlagsort: Verlag Jahr (Reihenangabe). Seitenzahl, Zahl der Abbildungen (soweit vorhanden).

- Titel und ggf. Untertitel des Sammelbands (kursiv). Hrsg. von Vorname Nachname. Verlagsort: Verlag Jahr (Reihenangabe). Seitenzahl, Zahl der Abbildungen (soweit vorhanden).

Beispiele:

Heike Bismark: *Rätselbücher. Entstehung und Entwicklung eines frühneuzeitlichen Buchtyps im deutschsprachigen Raum. Mit einer Bibliographie der Rätselbücher bis 1800.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007 (Frühe Neuzeit 122). 561 S., 31 Abb.

Georg Philipp Harsdörffer und die Künste. Hrsg. von Doris Gerstl. Nürnberg: Hans Carl 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10). 237 S., 41 Abb.

Sigmund von Birken: *Werke und Korrespondenz.* Bd. 9/I. *Der Briefwechsel zwischen Sigmund von Birken und Georg Philipp Harsdörffer, Johann Rist, Justus Georg Schottelius, Johann Wilhelm von Stubenberg und Gottlieb von Windischgrätz.* Tl. I. *Texte.* Hrsg. von Hartmut Laufhütte und Ralf Schuster. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007 (Neudrucke Deutscher Literaturwerke N. F. 53). 560 S., 15 Abb.

Eine Rezension sollte nicht mehr als drei Seiten umfassen.

12. Hinweise zur Typographie

a) Hervorhebungen durch Unterstreichung, Sperrung und Fettschrift sollen möglichst vermieden werden. *Kursivierungen* sind insbesondere reserviert für Werktitel im fortlaufenden Text des Beitrags (Beispiel: im *Carolus Stuardus* des Andreas Gryphius) und für Titel und Kurztitel bei selbstständigen Publikationen sowie für Zeitschriftentitel in den bibliographischen Angaben der Fußnoten.

b) Einklammerungen innerhalb von (runden Klammern) werden durch [eckige Klammern] wiedergegeben.

c) Der *doppelte Bindestrich* in älteren Drucken wird durch einfachen Bindestrich wiedergegeben.

Beispiel: Lebens-Beschreibung, nicht: Lebens=Beschreibung

d) Bei Zitaten erscheinen *Virgeln* ohne Leerschritt nach dem vorangegangenen Wort und mit Leerschritt vor dem folgenden Wort.

Beispiel: „Ein Mensch lebet darum in der Welt/ daß er sol glücklich seyn.“

e) Bitte unterscheiden Sie zwischen dem längeren *Gedankenstrich*: „-“ und dem kürzeren *Trennstrich*: „-“. Der Gedankenstrich wird ohne Leerschritt zwischen zwei Zahlen gesetzt, wenn er das Wort „bis“ ersetzt (z. B. S. 442–454, 1938–1940).

f) Bei *Abkürzungen* ist auf einen Leerschritt nach dem Punkt zu achten.

Beispiele: S. 12, z. B., u. a., Frankfurt a. M.

g) Der Text soll möglichst in *neuer Rechtschreibung* auf der Grundlage der neuen amtlichen deutschen Rechtschreibregeln nach der am 1. August 2006 endgültig in Kraft getretenen Neuregelung geschrieben sein.

Schicken Sie bitte den nach den Richtlinien eingerichteten Text a) als Papierausdruck, b) als Datei im Anhang einer E-Mail (Word-Datei oder rtf) an folgende Adressen: Prof. Dr. Peter Heßelmann, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Institut, Abteilung Neuere deutsche Literatur, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster, E-Mail: P.Hesselmann@t-online.de

Grimmelshausen-Gesellschaft e. V.

Die Grimmelshausen-Gesellschaft e.V. wurde 1977 anlässlich der großen Gedenkausstellung *Simplicius Simplicissimus – Grimmelshausen und seine Zeit* in Münster gegründet. Sie ist inzwischen zu einer internationalen Vereinigung von Literatur- und Kulturhistorikern, interessierten Laien und der Grimmelshausen-Städte Gelnhausen, Soest, Offenburg, Oberkirch und Renchen geworden. Gemeinsames Ziel ist es, die wissenschaftliche Erforschung der Werke Grimmelshausens in ihren zeit- und wirkungsgeschichtlichen Bezügen zu fördern und deren Kenntnis zu verbreiten. Die Grimmelshausen-Gesellschaft bemüht sich dabei besonders um die Zusammenarbeit mit Forschern anderer Disziplinen und den wissenschaftlichen Dialog. Sie versucht mit ihren Aktivitäten zugleich der Mahnung Grimmelshausens gerecht zu werden, Leserinnen und Leser aller Bildungsstufen anzusprechen.

Die Grimmelshausen-Gesellschaft hat zu diesen Zwecken in regelmäßigen Abständen wissenschaftliche Symposien durchgeführt (1979 in Welbergen bei Münster, 1983 in Offenburg, 1986 in Marburg, 1987 in Aachen, 1989 in Zürich, 1992 in Eichstätt, 1994 in Wolfenbüttel, 1995 in Karlsruhe, 1996 in Aachen, 1998 in Zürich, 1999 in Wolfenbüttel, 2000 in Straßburg, 2001 in Oberkirch und in Renchen, 2002 in Aachen und in Budapest, 2003 in Renchen, 2004 in Oberkirch, 2005 in Münster, 2006 und 2007 in Oberkirch, 2008 in Eger, 2009 in Oberkirch und Gelnhausen). Sie gibt das Jahrbuch *Simpliciana – Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*, eine Reihe *Sondergaben der Grimmelshausen-Gesellschaft*, kommentierte Reproduktionen schwerzugänglicher Dokumente und Texte aus dem Umkreis Grimmelshausens oder der Forschungsgeschichte, die die Mitglieder der Gesellschaft unentgeltlich erhalten, sowie die Buchreihe *Beihefte zu Simpliciana* heraus.

Die Grimmelshausen-Gesellschaft ist ein gemeinnütziger Verein zur Förderung der wissenschaftlichen Erforschung und Verbreitung der Werke Grimmelshausens. Sie ist von der Körperschaftssteuer freigestellt und berechtigt, für Spenden Spendenbestätigungen auszustellen. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt 25,00 € (12,50 € für Studierende), für korporative Mitglieder 150,00 €. Überweisungen bitte auf das Konto der Grimmelshausen-Gesellschaft beim Schatzmeister Hermann Brüstle, Sparkasse Offenburg/Ortenau (BLZ 664 500 50), Kontonummer 853508. Zahlungen aus dem Ausland sind auch mit Verrechnungsscheck möglich. Der jährliche Mitgliedsbeitrag schließt die Lieferung des Jahrbuchs und den ermäßigten Bezug der *Beihefte* ein.

Beitrittserklärung

Hiermit erkläre(n) ich/wir den satzungsmäßigen Beitritt zur Grimmels-
hausen-Gesellschaft e.V.

Name und Vorname / Firma / Institut / Körperschaft:

Student/in: ja nein

Adresse:

Telefon: _____ E-Mail: _____

Ort, Datum und Unterschrift: _____

Bitte senden an:

Grimmelshausen-Gesellschaft e. V.
Herrn Schatzmeister Hermann Brüstle
c/o Stadt Oberkirch
Postfach 1443
77698 Oberkirch
Telefax: 07802-82-200
E-Mail: h.bruestle@oberkirch.de
E-Mail: info@grimmelshausen.org
Internet: www.grimmelshausen.org