

Georg Gerber, Robert Leucht, Werner Michler,
Clemens Özelt und Christian van der Steeg (Hg.)



Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur

Physiognomien, Gattungen, Kontexte

**Gelehrte in der
deutschsprachigen Literatur**

Physiognomien, Gattungen, Kontexte

Für Karl Wagner

Georg Gerber, Robert Leucht, Werner Michler,
Clemens Özelt und Christian van der Steeg (Hg.)

**Gelehrte in der
deutschsprachigen Literatur**
Physiognomien, Gattungen, Kontexte

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

Printed in Austria

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung
sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner
Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet
werden.

© 2019 by new academic press Wien, Hamburg
www.newacademicpress.at

ISBN: 978-3-7003-2092-0

Umschlaggestaltung: www.b3k-design.de
Satz: Peter Sachartschenko
Druck: Prime Rate, Budapest

Inhalt

Einleitung	7
Clemens Peck	
Vermittlungskonflikte. Zur medialen Praxis der Gelehrsamkeit in den Komödien des Barock	17
Konstanze Fliedl	
Zur Apologetik weiblichen Wissens in Ludwig Tiecks Novelle <i>Der Gelehrte</i>	41
Werner Michler	
Eindringlinge und geerbte Erben. Szenarien von Bildung in der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts	55
Ulrich Stadler	
Defensiv am Ende. Über Buchius, den Buchgelehrten und Zeichendeuter in Raabes Erzählung <i>Das Odfeld</i>	72
Paul Keckeis	
Poetik und Pädagogik um 1900. Am Beispiel von <i>Fritz Kochers Aufsätzen</i>	91
Wolfram Groddeck	
Begegnung mit einem „Gelehrten“ in Robert Walsers <i>Spaziergang</i>	103
Arno Dusini	
Franz Kafkas <i>Prometheus</i>. Paralipomena zur Sprechakttheorie	112
Peter Utz	
Professoren und andere Zerstreuungen. Auf einem „Universitätsbummel“ mit dem literarischen Feuilleton	127

Bettina Braun

Im „Wissens-Labyrinth“.

Gelehrte in den Feuilletons von Alfred Polgar 148

Christian van der Steeg

Die Gelehrten satire der 1920er Jahre.

Kracauers Romane *Ginster* und *Georg* 165

Marisa Siguan

Max Aubs *Rabenmanuskript*.

Die angemessene Hilflosigkeit der Gelehrtenfigur

im Erzählen von Gewalt und Tod 180

Barbara Naumann

Der Stil, ein Schmetterling.

Zu Vladimir Nabokovs Roman *Pnin* 191

Thomas Fries

Figuren eines Gelehrten: Paul de Man

Ein Dialog 210

Einleitung

Gelehrte haben in der Weltliteratur einen festen Platz. Als Figuren sind sie Teil jener Verhandlungsmasse, die von Akteuren im Kampf um die Vorherrschaft im literarischen Feld umgewälzt wird. Figuren sind mithin eingelassen in ein synchrones Differenzsystem der ästhetischen Formen, die jeweils an einem spezifischen Ort und zu einem spezifischen Zeitpunkt der Literaturgeschichte ein unterschiedliches künstlerisches Kapital besitzen, dessen Akkumulation, Verteidigung oder Verlust die „permanente Revolution“¹ und infolgedessen die Evolution des literarischen Feldes vorantreibt. Ihre ständige Umschrift verändert auf diese Weise den inter- und intratextuellen „*Raum der Werke* (das heißt der Formen, Stile usw.)“.² Anders gesagt: Indem die Arbeit an Figurendesign, Figurenhierarchien und Figurenkonstellationen Gattungsbaupläne, Schreibarten, Motivketten oder Zeichenprozesse modifiziert, beeinflussen Figuren *bottom up* die für das literarische Feld charakteristischen Ordnungsstrukturen. Literarische Figuren besitzen demnach ebenfalls „relative Autonomie“:³ Sie erzeugen im Verlauf der literaturhistorischen Entwicklung eigene fiktionale Welten mit eigenen objektiven Gesetzen, die dann bewusst oder unbewusst von den Akteuren des literarischen Feldes zur Bewirtschaftung ihrer Interessen eingesetzt werden. Über das Scharnier der Form wirken und/oder reagieren literarische Figuren solcherart allgemein auf soziale Ereignisse. Wegen ihrer Plastizität überbrücken sie aber auch verhältnismäßig unmittelbar den Graben von Fiktion und Fakten, interferieren mimetisch mit realen Akteuren im und außerhalb des literarischen Feld(es) und nutzen diese insbesondere als Stoffquelle. Im besten Fall bewirken sie dadurch, dass sie Regeln und Machtverhältnisse anderer sozialer Systeme empfindlich stören, einen Impakt der Literatur auf nicht-literarische Gesellschaftsbereiche.

Gelehrte sind daher nur eine von zahlreichen fiktionalen Figurenspezies, welche im Verlauf der Literaturgeschichte zur Austarierung unterschiedlicher sozialhistorischer Prozesse generiert worden sind. Zu nennen wären außerdem: Könige, Königinnen, Ritter, Jungfrauen, Diener, Räuber, Hexen, Kinder, Abenteurer, edle Wilde, Kraftmenschen, schöne Seelen, Störenfriede, Taugenichtse, Mütter, Bildungsbürger, Ehefrauen, Kurtisanen, Kriegshelden, Hochstapler, Detektive, Kriminelle, Industrielle, Angestellte, Girls, Proletarier, Misanthropen

1 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, aus dem Franz. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt/Main 2001, S. 379.

2 Pierre Bourdieu: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, aus dem Franz. von Hella Beister, Frankfurt/Main 1998, S. 63 (Herv. der Hg.).

3 Bourdieu: Die Regeln der Kunst (Anm. 1), S. 393.

oder Narren. Die Liste ist lang und hat selbstredend keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Alle diese und viele andere Figuren besitzen sowohl ihre eigene ästhetische Welt als auch die ihre mit denen der anderen Figuren komplex verknüpft ist. Gelehrte übernehmen in dieser Hinsicht zwar keinerlei Sonderstellung, sind aber genealogisch sehr alt; verfügen, wie es den Anschein macht, über eine sehr hohe Halbwertszeit und sind trotz ihrer Stabilität äußerst kontextvariabel. Vielleicht sind sie deshalb auch etwas geringer als andere Figurenspezies von geistigen Konjunkturen abhängig und eignen sich somit etwas besser zur kritischen Widerspiegelung allgemeiner historischer Umschichtungsprozesse oder sozialer Ereignisse in literarischen Texten.

Die Gründe hierfür sind vielfältig: *Biografische Synergie* (Literaten verfüg(t)en selber über wissenschaftliche Kompetenzen); *mediale Verwandtschaft* (Literaten und Gelehrte bzw. Wissenschaftler nutz(t)en schriftliche Texte als Kommunikationsmittel und sahen/sehen sich folglich mit ähnlichen Zeichenprozessen konfrontiert); sowie *funktionale Konkurrenz* (beide reflektier(t)en soziale Ereignisse). So war beispielsweise bis ins 18. Jahrhundert hinein der an der antiken Literatur geschulte Poeta doctus das maßgebliche Autorenmodell; gingen um 1800 etwa Johann Wolfgang von Goethe, Adelbert von Chamisso und etwas später Adalbert Stifter naturwissenschaftlichen Studien nach; setzten Naturforscher, dem Vorbild Alexander von Humboldts nacheifernd, im 19. Jahrhundert auf poetische Verfahren zur popularisierenden Wissenskommunikation; absolvierte Robert Musil von 1898 bis 1901 ein Ingenieursstudium und promovierte 1908 über Ernst Machs Gestaltpsychologie; hörten Karl Kraus 1894 und Joseph Roth von 1914 bis 1916 an der Universität Wien Germanistik; scheiterten im August 1914 Dichter und Denker simultan an der Einordnung des Ersten Weltkriegs; oder brachen Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in den 1920er Jahren eher unfreiwillig ihre akademischen Karrieren ab, um in Feuilletons und Essays eine Form der Gesellschafts- und Kulturanalyse zu entwickeln, deren Theoreme bis heute den geisteswissenschaftlichen Diskurs prägen. Gelehrte waren bzw. sind sonach für die Literatur *Reizfiguren*, deren *déformations professionnelles* ein gefundenes Fressen darstellen und mithin für literarische Texte *Stoff* liefern. Sie provozieren vielleicht umso mehr, als sich Autoren nicht nur der Kontrolle, sondern auch der Konkurrenz durch den akademischen Betrieb – dessen Nähe sie allerdings gelegentlich ebenfalls suchen – ausgesetzt sehen: Germanisten interpretieren ihre Werke, kanonisieren sie, entscheiden so über deren (ökonomisches) Schicksal mit, veranstalten Poetikvorlesungen, verfassen Essays oder bisweilen Dialoge, Gedichte und Romane – wovon vielleicht der eine oder andere Text anstandshalber in der Schublade liegen geblieben ist.

Kein Wunder also hat die Figur des/r Gelehrten eine reichhaltige, bis in die Antike zurückreichende literarische Tradition. Gelehrte sind ein variabler Be-

standteil diverser Gattungen wie der Komödie, der menippeischen Satire,⁴ des pikaresken Romans oder des Bildungsromans;⁵ haben sogar, was für Figuren keineswegs der Regelfall darstellt, eine eigene (Sub-)Gattung, die Gelehrtensatire, hervorgebracht.⁶ Fasst man den Begriff des – diskurstypisch zunächst männlichen – ‚Gelehrten‘ eng, so konsolidiert er sich soziohistorisch in der Renaissance mit dem humanistischen Gelehrten; literaturhistorisch in der für die *Commedia dell'arte* typischen Figur des *dottore*.⁷ Soziale Defizite wie Monologisieren, Disputieren, Eitelkeit, Hierarchiedünkel, Frauenfeindlichkeit sind ebenso zentrale Merkmale von dessen literarischer Physiognomie wie eine Reihe psychopathologischer Defekte: Hypochondrie, Bibliomanie, Wahnsinn. Zudem zeichnet sich dessen literarisches Charakterportfolio durch spezifische berufsbedingte Eigenschaften wie Fachkauderwelsch, Zitierwut, Abstraktion, Pedanterie sowie Weltfremdheit aus. Handelte es sich bis zur Aufklärung beim ‚Gelehrten‘ um einen Stand, der sämtliche studierte Personen, also Geistliche, Ärzte, Advokaten, Studenten, Literaten und Dichter umfasst, wobei damals ein vielfältiger Diskurs Position und Habitus des Gelehrten während der sich auflösenden Ständeordnung verhandelte,⁸ büßte der Begriff im 18. Jahrhundert infolge der Ausdifferenzierung der sozialen Systeme an semantischer Homogenität ein. Er verlor sein universales Moment und wandelte sich mit der wissenschaftlichen Spezialisierung im 19. Jahrhundert verstärkt in dem Sinne, dass Gelehrsamkeit zu besitzen, nun primär hieß, sich Wissen mittels eines methodischen – auf Gründlichkeit, Deutlichkeit, Ordnung und Zusammenhang basierenden – Studiums angeeignet zu haben.⁹ Realiter übernahm die soziale Position des Gelehrten im wissenschaftlichen Feld der moderne Wissenschaftler, wobei dieser nicht nur zahlreiche Charakteristika der tradierten Gelehrten-Physiognomie erbt, sondern die moderne Institution die habituelle Zurichtung nochmals verschärfte.¹⁰

Betrachtet man wiederum den *Raum der Werke*, so begann als Kompensationseffekt im literarischen Feld die Gelehrten-Physiognomie nun häufig eine so-

4 Werner von Koppenfels: *Der Andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur*, München 2007, Kap. 8f.

5 Roland Dietrich: *Der Gelehrte in der Literatur. Literarische Perspektiven zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems*, Würzburg 2003 (*Epistmata*, Bd. 425), Kap. 1.1.

6 Ausführlich Alexander Košenina: *Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung*, Göttingen 2004.

7 Dietrich: *Der Gelehrte in der Literatur* (Anm. 5), Kap. 3.

8 Siehe die entsprechenden Abschnitte in: Gunter E. Grimm: *Letternkultur. Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance bis zum Sturm und Drang*, Tübingen 1998 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 60); ders.: *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchung zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen 1983 (*Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 75).

9 Dietrich: *Der Gelehrte in der Literatur* (Anm. 5), S. 10f.

10 Drastisch Pierre Bourdieu: *Homo academicus*, aus dem Franz. von Bernd Schwibs, Frankfurt/Main 1992, bspw. S. 56f.

zialkritische Rolle zu spielen, indem sie im Kontext der Technischen Hochschulen, ihrer modernen Labore, von Empirismus und Szientismus, von Sprachkrise und später logischem Positivismus den Verlust von universellem Wissen und ganzheitlicher Bildung einklagte. Zudem entstanden neue, durchaus auch synergetische Frontstellungen: zum Intellektuellen im Zuge der Dreyfus-Affäre; anfangs des 20. Jahrhunderts zum Ingenieur als Konstrukteur sozialer Utopien; oder, im zeitlichen Umfeld der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki, zum Physiker. Fiktionale Gelehrte bilden solcherart einen weit verzweigten, mit der sozialen Realität vielfältig interferierenden literarischen Formenkomplex, der über den humanistischen Buchgelehrten hinaus eine Vielzahl von Vor- und Nachfahren miteinschließt: den Philosophen, Polyhistor, Weisen, Alchemisten, Forschungsreisenden, Experimentator, Erfinder, Tüftler, Institutsprofessor, Privatgelehrten, (Haus-)Lehrer, Ingenieur, Intellektuellen, Physiker, Computernerd u. ä. – nicht zu vergessen den Journalisten, operativen Schriftsteller, Dichter und Gegenwartsautor. Diese Varianten fiktionaler Gelehrsamkeit reagieren auf spezifische historische Konstellationen der an ihrer Hervorbringung beteiligten sozialen Felder, wobei sie gesellschaftliche Ereignisse allgemeiner Natur, insbesondere aber solche des Wissenschaftssystems reflektieren.

Dementsprechend eröffnen Gelehrte für die germanistische Literaturwissenschaft reichhaltige Forschungsmöglichkeiten, die längst nicht abschließend vermessen wurden. So stellen nach wie vor nicht nur die zahlreichen physiognomischen und semantischen Variationen dieser Figurespezies und der sie flankierenden Figurenverbünde im Rahmen spezifischer Texte, Werkbiografien, synchronen und diachronen Diskurse ein lohnendes Forschungsobjekt dar. Auch sind die zur künstlerischen Gestaltung des/r Gelehrten bevorzugten literarischen Techniken weiterhin genauer zu untersuchen. Wann und warum neigt die Figur des/r Gelehrten beispielsweise zur Individualisierung/Typisierung? Zur Haupt- oder Nebenfigur? Fördert sie bestimmte dramatische Spannungsverläufe oder narrative Handlungsmuster? Tendiert sie zu spezifischen Tätigkeiten, Dingen oder fiktionalen Räumlichkeiten? Lassen sich Präferenzen für bestimmte Stile, Schreibarten oder Gattungen feststellen? Wie verhält sich die Figur zu semiotischen Prozessen? Dabei sind insbesondere die spezifischen Konsequenzen dieser Figurespezies für die Evolutionen von Schreibarten, Gattungen und Poetiken zu berücksichtigen, aber auch allfällige Rückwirkungen literarischer Formen und Theorien auf die Zeichnung der Figur. Darüber hinaus bildet die epochentypische Funktionalisierung des/r Gelehrten im literarischen Feld einen wichtigen Untersuchungsgegenstand: beispielsweise das ästhetische Kapital der Figur innerhalb spezifischer synchroner und diachroner Figuresysteme; ihre Instrumentalisierung zur Bewirtschaftung von feld-internen und -externen Interessen zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Literaturgeschichte; oder ihr Verhältnis zu epochenspezifischen formal-ästheti-

schen, ideologischen oder ökonomischen Konjunkturen. Schließlich ist trotz des nach wie vor aktuellen Interesses an wissenspoetologischen Zusammenhängen die Funktionalisierung des/r Gelehrten als Reflexionsinstrument für literaturexterne Ereignisse noch ein zu wenig bearbeitetes Feld. Inwiefern reagiert oder reflektiert etwa die Figur (auf) zeitgenössisches Wissen, (auf) den akademischen Betrieb oder (auf) das Bildungssystem? Inwiefern eignet sich die Figur aber auch zur Inszenierung von gänzlich anders gelagerten lebensweltlichen Ereignissen, also etwa von politischen Krisen, weltanschaulichen Zäsuren oder medientechnischen Verwerfungen?

Der vorliegende Sammelband, der auf ein Symposium zurückgeht, das im Mai 2015 anlässlich der Emeritierung von Karl Wagner veranstaltet wurde und bei dem Überlegungen zur Geschichte und zum Profil von Gelehrtenfiguren in der deutschsprachigen Literatur vorgestellt und diskutiert wurden, greift einige der hier skizzierten Fragestellungen auf. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Symposiums wurden zusammen mit weiteren Weggefährtinnen und -gefährten Karl Wagners dazu eingeladen, sich im Anschluss und in Ergänzung der bisherigen Forschung eingehender besonders mit Physiognomien, Gattungen und Kontexten der Gelehrtenfigur auseinanderzusetzen und diese in exemplarischen Lektüren näher zu beleuchten.

Die Eingeladenen haben Autoren wie Robert Walser oder Siegfried Kracauer, Gattungen wie die Satire oder die ‚kleine Form‘ und Themen wie Exil oder Bildung, die auch in Karl Wagners Forschertätigkeit einen wichtigen Platz einnehmen, zum Gegenstand ihrer Analysen gemacht. Bei diesen Erkundungen sind die Beiträgerinnen und Beiträger auf zahlreiche Wagner gestoßen: auf den gleichnamigen Famulus aus Goethes *Faust* und einige seiner Nachfahren, auf den Theologen Christian Wagner, den Mittelschullehrer Karl Wagner, den Universitätsprofessor Karl Wagner, indes, vielleicht bezeichnenderweise, nicht auf Richard Wagner. Die chronologisch angeordneten Beiträge umspielen die Besonderheiten literarischer Gelehrtenfiguren in je eigener Weise, machen jedoch in der Zusammenstellung auch signifikante Verdichtungen sichtbar, von denen einige hier hervorgehoben werden sollen.

Clemens Peck und Konstanze Fliedl widmen sich unter sozialgeschichtlicher Perspektive zwei zentralen Problemkonstellationen der Frühen Neuzeit, die mithilfe der Figur des Gelehrten gestaltbar werden: dem Übergang von der humanistischen Gelehrsamkeit zur höfischen Konversationskultur sowie der *Querelle des femmes*. Clemens Peck konzentriert sich auf die Barockkomödie (Georg Philipp Harsdörffer, Andreas Gryphius) und weist darauf hin, wie vor allem im Zuge der Aufwertung der Nationalsprachen die *lingua franca* der Humanisten zunehmend dem Lachen Preis gegeben wird und sich der Gelehrte mit seinem „Kuchenlatein“ am unteren Ende der Standeshierarchie wiederfindet. Die verspottete Weltfremdheit des Gelehrten, die sich auch im unangemessenen Sprechen

über den Dreißigjährigen Krieg zeigt, weicht im 17. Jahrhundert einer am höfischen Alltag orientierten Wissenspraxis. Peck beendet seine Beobachtungen mit der weiterreichenden Überlegung, in den verachteten Gelehrten nicht bloß Relikte eines historischen Transformationsprozesses zu sehen, sondern auch ein *self-fashioning* der Schriftsteller, die eine „Heteronomiekrise‘ humanistischer Gelehrsamkeit“ am Hofe dramatisch zum Ausdruck bringen.

Konstanze Fliedl geht in ihrem Beitrag einem anderen topischen Defizit des Gelehrten nach: seiner komplizierten Beziehung zu Frauen. In ihrer Lektüre von Ludwig Tiecks satirischer Novelle *Der Gelehrte* (1827) stößt Fliedl auf einen Diskurszusammenhang, der sich bis zu den Eheschriften des Humanisten Erasmus von Rotterdam zurückverfolgen lässt und der auf die bei Tieck wieder zur Disposition stehende Fragen nach der Ehefrau des Gelehrten, der Gehilfin des Gelehrten sowie der gelehrten Frau führt. Die fiktive Figur der Helena, die ihren gelehrten Gatten unterstützt und ihm ein Kind schenkt, versteht die Lektüre als „vertrackt-apologetische[s] Echo der *Querelles*“, insofern es der Novelle gelingt, Weiblichkeit und Gelehrsamkeit narrativ engzuführen, dies aber um den Preis der Anonymität. Im Gelehrten und seiner Gehilfin erkennt Fliedl ebenfalls ein (*self-*)*fashioning* des Autors, der unter seinem Namen die Werke William Shakespeares von seiner Tochter Dorothea Tieck übersetzen ließ.

Werner Michler und Arno Dusini interessieren sich für den Umgang mit dem humanistischen Erbe innerhalb und außerhalb der modernen Bildungseinrichtungen. Michlers sozialgeschichtlich informierter Beitrag konzentriert sich auf österreichische Bildungsgeschichten des 19. Jahrhunderts und hier auf den Prozess des Erbens, den er als „krisenanfällige Stelle im Übertragungsprozess“ beschreibt. Die ausgewählte Periode ist für die vorliegende Figurengeschichte von besonderem Interesse, weil „an deren einem Ende der alte Gelehrtenstand, an deren anderem das moderne Bildungssystem steht“. Die analysierten literarischen Texte von Franz Grillparzer, Thomas Hardy, Marie von Ebner-Eschenbach, Peter Rosegger und Adalbert Stifter entwerfen allesamt Szenen des Übergangs, in denen lateinische Werke, Verse oder einzelne Wörter als Schibboleth über die Zugehörigkeit zur Bildungselite entscheiden. Die nicht geradlinig verlaufenden Bildungswege der Protagonisten zeigen dabei den Gelehrten aus anderer Perspektive: Sie erschließen eine genetische Dimension der Figur und lassen die sozialen Kämpfe im Hintergrund des etablierten Typus durchblicken.

Arno Dusini stößt am Ende seiner sprechakttheoretisch akzentuierten Lektüre von Franz Kafkas *Prometheus* (1918/31) auf dieselbe Frage nach der sozialen Dimension des Gelehrtentums und ein damit verbundenes Institutionenproblem. Kafkas Kurzprosatext, dem sich bereits Hans Blumenberg an prominenter Stelle in *Arbeit am Mythos* zugewendet hat, behandelt paradigmatisch die Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe. Dusini stellt in seinem Beitrag die Hypothese

auf, dass der im Hinblick auf Fokalisierung und Diegese scheinbar opake Text „in eine akademische ‚Vorlesung‘ versetzt“ und dabei ein „Selbstverständnis von Gelehrtentum“ infrage stellt. Die performative Lektüre von *Prometheus* stößt auf eine Sprechinstanz und einen sozialen Kontext des Wissens, die der gelehrte Diskurs selbst kaschiert. Kafkas Text wird so zu einem Beispiel für das „Theorem einer *performativen Fehllektüre konstativer Sprechhandlung*[en]“.

Der Buchgelehrte Buchius und sein Rabe setzen in Wilhelm Raabes *Das Odfeld* (1888) die Reihe der Autor-Legendenbildungen fort: Ulrich Stadlers Beitrag weist dabei den Krieg und die Kriegsbegeisterung zu Beginn der Wilhelminischen Ära als einen wichtigen historischen Kontext aus, der die literarische Reaktivierung des Gelehrten im ausgehenden 19. Jahrhundert motiviert; ein Zusammenhang, den Christian van der Steeg im Hinblick auf den Ersten Weltkrieg und die Figureninnovationen der Zwischenkriegszeit vertieft. *Das Odfeld* konstituiert sich in Stadlers Lektüre im Spannungsfeld von Schlachtfeld und Gelehrtenklausur, von *vita activa* und *vita contemplativa*, von Kämpfen und Lesen. Die topische Passivität des Gelehrten zeigt sich bei Buchius als ein defensives Denken, das die soziale Welt nur als Zeichenensemble zu deuten versteht, aber nicht in sie eingreifen kann. Raabes Erzählung wird so zu einem Abgesang auf den Gelehrten, dem der Krieg die „Grundlagen seiner kontemplativen Existenz erschüttert“, unmittelbar bevor mit dem Intellektuellen eine neue Sozialfigur die Bühne des öffentlichen Lebens betritt.

Diese Krise, in die der Krieg Raabes Gelehrten stürzt, steigert sich in Christian van der Steegs Beitrag zu einer völligen Bankrotterklärung bürgerlicher Werte, Figuren und Formen nach dem Ersten Weltkrieg. Die Umwälzungen im Gattungssystem gehen in der Lektüre von Siegfried Kracauers Romanen *Ginster* (1928) und *Georg* (1934) mit der Nobilitierung einstmals geringgeschätzter literarischer Formen wie der Satire einher. Das innovative Potential, das die Gelehrten satire für die Figurengestaltung in der Zwischenkriegszeit eröffnet, zeichnet van der Steeg in zwei Etappen nach: Schon *Ginster* geht auf Distanz zum Entwicklungsmodell des Bildungsromans und nähert den Protagonisten bei seinen Irrfahrten durch die bürgerliche Welt der politischen Linken an. Noch deutlicher zeigt dann *Georg*, wie im Rückgriff auf Charlie Chaplin und Jaroslav Hašeks Schwejk-Gestalt solche „Schelmenfiguren quasi als Rohlinge das moderne Antisubjekt“ vorwegnehmen.

Paul Keckeis und Wolfram Groddeck wenden sich wiederum der Prosa Robert Walsers zu, in der das Paradigma des Gelehrtentums zum Anstoß stilistisch-poetologischer Reflexionen wird. Paul Keckeis wählt dabei den Gang durch die Institutionen. Am Beispiel von *Fritz Kochers Aufsätzen* (1904) setzt er sich mit der Schule auseinander und macht die „Aufsatzdidaktik als Residuum der rhetorisch-humanistischen Gelehrtenpoetik“ sichtbar. Der Beitrag vermeidet den naheliegenden Schluss, dass Walsers fiktive Schulaufsätze als moderne Texte

diese tradierten Normen einfach verwerfen. Die *longue durée* der Gelehrtenpoetik erklärt Keckeis' poetologische Lektüre als ein sich immer wieder erneuerndes Wechselspiel von Einschränkung und Kreativität, das im literarischen Schulkontext auch Mechanismen der sozialen Normierung bewusst macht.

Wolfram Groddeck interessiert sich für Walsers *Der Spaziergang* (1917), insbesondere für die Begegnung des Ich-Erzählers mit dem Gelehrten Professor Meili, der einen „unbeugsamen wissenschaftlichen Spazierstock“ mit sich führt. Da Groddeck in seiner rhetorischen Analyse das Gehen als poetologische Metapher des Erzählens und Schreibens versteht, stellt sich wie bei Keckeis die Frage nach der Rolle des hier personifizierten Gelehrtentums für Walsers Prosa. Groddeck ist es genauso wichtig, den Gelehrten und den Spaziergänger nicht als bloße „Narrations-Antipoden“ wahrzunehmen, sondern die Begegnung mit dem Gelehrten zu Beginn „als notwendige Voraussetzung eines anderen Erzählens, wie es der Spaziergänger entwickelt“, zu verstehen.

Peter Utz und Bettina Braun beleuchten im Anschluss eine vielversprechende mediale Konstellation: den Gelehrten im Feuilleton. Peter Utz unternimmt zunächst einen Rundblick, der die feuilletonistische Akademikerkritik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ins Zentrum rückt. Die notorisch schlechte Presse der Gelehrten führt er auf die Konkurrenzsituation zwischen der Literatur und den Wissenschaften in den neuen Massenmedien zurück. Die vom Feuilleton geleistete Sprach- und Bildungskritik präsentiert sich dabei regelmäßig als Alternative zur Gelehrtenwelt. Die Auseinandersetzungen fördern erneut zahlreiche topische Defizite des Gelehrten wie seine Zerstreuung, sein Kauderwelsch oder seine Weltfremdheit zutage; umgekehrt werden sie aber auch zu Idealen stilisiert, die die Grenzen der Popularisierung anzeigen. Im Rückblick auf diese genauso gespannte wie produktive Geschichte vor 1933 bzw. 1938 zeigt Utz abschließend, wie der Gelehrte „mit dem Ende des bürgerlich-liberalen Feuilletons [...] einen intimen Freundfeind verloren [hat], der ihm in seiner eigenen, literarischen Zerstreuung kreativ zu begegnen verstand“.

Bettina Braun setzt in ihrer Fallstudie zu Alfred Polgar auch mit Überlegungen zum Spannungsverhältnis von Feuilleton und Wissenschaft ein und hebt besonders funktionale Unterschiede hervor, welche die feuilletonistische Kritik am Systematisierungs- und Vollständigkeitsanspruch der Wissenschaften zu erklären vermag. Polgars Gelehrtenkritik, die sich während des Ersten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Diktatur vermehrt beobachten lässt, verfestigt die von Peck über Stadler bis hin zu der von van der Steeg gemachten Beobachtung, dass die Figur regelmäßig an großen historischen Herausforderungen scheitert. Der an der Feuilletonisten-Biographie orientierte Beitrag, der die Entwicklung der ‚kleinen Form‘ über die genannten historischen Brüche hinweg verfolgt, zeigt an der Umarbeitung von Texten auch Registerwechsel in der Figurerdarstellung. Der Spott über den Gelehrten scheint angesichts der Vertreibung

und Ermordung zahlreicher Akademikerinnen und Akademiker nicht mehr in gleicher Weise möglich. Die grundlegende Skepsis, dass „Bildung und Wissen in Notlagen helfen“ könnten, bleibt jedoch bestehen.

Die abschließenden Beiträge greifen diese Entwicklung in internationaler Perspektive auf und widmen sich eingehender dem Gelehrten im Zeitalter des Totalitarismus. Marisa Siguan und Barbara Naumann gehen dieser Konstellation in Prosatexten nach, die ältere Erzähltraditionen gezielt aufgreifen und transformieren. Marisa Siguan interpretiert intertextuelle Anleihen in Max Aubs *Rabenmanuskript* als Möglichkeit, sich dem Konzentrationslager intellektuell anzunähern. Die Erzählerfigur, der gelehrte Rabe Jacobo, rekurriert etwa auf die Fabeln Jean de La Fontaines, die verschachtelte Erzählanordnung orientiert sich an Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Die Vermischung von komischen und tragischen Textelementen wie die Verschlingung von Realität und Fiktion verweisen auf die fragwürdig gewordene Stellung des gelehrten Erzählers: „Gelehrtentum zeigt sich“ im *Rabenmanuskript*, so Siguan, „als unfähig, der schrecklichen Realität gerecht zu werden ... und gleichzeitig als angemessen in seinem hilflosen Versuch, sie zu erklären und zu dokumentieren.“

Barbara Naumann setzt sich in ihrem Beitrag über Vladimir Nabokovs Roman *Pnin* mit einer Gelehrtenfigur auseinander, die den Schrecken Europas entfliehen konnte und sich in die Vereinigten Staaten rettet. Die Exilsituation bietet der Gelehrtensatire neuen Stoff, besonders die Bemühungen des Pedanten, sich der neuen Fremdsprache in genauso elaborierter Weise zu bedienen wie der Muttersprache; zugleich weckt der Erzähler aber auch immer wieder die Empathie, die dem vertriebenen Gelehrten gebührt. Timofey Pnins Bemühungen um die große europäische Sprach- und Literaturtradition wirken im Amerika der Nachkriegsära hoffnungslos anachronistisch, jedoch kehren die historischen Umstände in Naumanns Lektüre die vermeintlichen Defizite abermals um: Die „bewahrende Sprachgeste“ in Nabokovs Poetik, die sich vornehmlich an der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts orientiert, ist deshalb „vor allem eine apotropäische Geste“.

Thomas Fries' Beitrag in Dialogform beleuchtet die Problemkonstellation abschließend nochmals aus Sicht der Kollaboration: Er widmet sich Paul de Man und dessen vieldiskutierten Zeitungsartikeln, die der später so erfolgreiche Literaturwissenschaftler für die belgische Tageszeitung *Le Soir* während der nationalsozialistischen Okkupation verfasst hat. Die Verfehlungen de Mans haben auch der Literatur Stoff geliefert und sie um weitere Gelehrtenfiguren bereichert, die sich großen historischen Herausforderungen nicht gewachsen zeigen. Dem Dialog zwischen einem literaturwissenschaftlich und einem sozialwissenschaftlich beschlagenen Gesprächsteilnehmer gelingt es, die Widersprüche zwischen Leben und Werk nicht einfach aufzulösen, sondern sie in immer neuen Anläufen zu umkreisen. Der Beitrag erinnert durch seine Gattungswahl an eine für die Renais-

sance und die Aufklärung zentrale Form des gelehrten Austauschs, entzieht sich dadurch gezielt der eindimensionalen Beurteilung und setzt effektiv „eine Wissenschaft ‚im Gespräch‘, ein ‚Gespräch der Wissenschaften‘“ in Szene.

Um alle diese Themen geht es in dem vorliegenden Band, der selbstredend keine erschöpfende Abhandlung der Physiognomien, Gattungen und Kontexte der Gelehrtenfigur in der deutschsprachigen Literatur bieten kann. Wie jede wissenschaftliche Publikation bildet auch er einen Kompromiss zwischen dem ursprünglich Geplanten und dem Möglichen. Zu hoffen ist, dass dieser Kompromiss der weiteren Beschäftigung mit dem Problemfeld der Gelehrtenfigur Impulse verleihen wird. In der Literatur jedenfalls – das zeigen die Gelehrten im Roman der Gegenwart, z. B. bei Jonas Lüscher (*Kraft*, 2017) und Robert Menasse (*Die Hauptstadt*, 2017) – scheint die Auseinandersetzung mit dieser Figur eine neue Renaissance zu erleben. Auch aus dieser Perspektive ließen sich weitere Analysen gewinnen, die das hier Vorgelegte ergänzen, präzisieren und an mancher Stelle vielleicht sogar revidieren werden. Zuletzt seien all jene Personen und Institutionen genannt, deren finanzielle Unterstützung die Publikation des Bandes erst möglich gemacht haben: Sabine Schneider, das Deutsche Seminar der Universität Zürich, die Hochschulstiftung der Universität Zürich sowie der Zürcher Universitätsverein (ZUNIV), Ihnen allen gilt unser aufrichtiger Dank!

Die Herausgeber

Vermittlungskonflikte. Zur medialen Praxis der Gelehrsamkeit in den Komödien des Barock

1.

Nicht ungestraft gehen jene Figuren von der frühneuzeitlichen Bühne, die ihren Auftrittsmonolog mit den Worten beginnen: „Wer solte gegläubet haben / daß ich / der ich ein Wunder bin *inter eruditos hujus seculi*, und numehr meine fünff und sechtzig Jahr *cum summa reputatione* erreicht / mich auffs neue solte *per facies atque arcus Cupidinis* haben überwinden lassen?“¹ Die angemessene Strafe wird den verliebten Dorfschullehrer wie hier im Fall von Andreas Gryphius’ *Horribilicribrifax* im Bereich der ‚unangemessenen‘ Liebeshandlung treffen. Gryphius’ Sempronius stellt nur eine neben zahlreichen satirischen Gelehrtenfiguren in der Literatur des 17. Jahrhunderts dar. Insbesondere die Barockdramatik etabliert in der Adaption von Elementen der *commedia erudita* und *commedia dell’ arte*² den Typus des mit lateinischen Fragmenten um sich werfenden Pedanten.

Zur literaturgeschichtlichen Situierung dieser dramatischen Figuren im deutschsprachigen Bereich drängt sich zunächst eine Verknüpfung mit konfessionellen und kulturpolitischen Fragen auf: Mit den Sprachgesellschaften trat in den reformierten Gebieten des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation eine institutionelle und explizit nationalsprachliche Kulturpolitik auf den Plan, als deren Ziel die „erhebung der Muttersprache“³ ausgegeben wurde. Zwar er-

1 Andreas Gryphius: *Horribilicribrifax*. Teutsch, in: ders.: *Dramen*, hg. von Eberhard Mannack, Frankfurt/Main 1991 (Bibliothek der Frühen Neuzeit, Bd. 3), I, 4, S. 638. Soweit nicht anders vermerkt, entsprechen die Kursivierungen fremdsprachiger Textelemente dem Ausgangstext.

2 Vgl. Wolfgang Krömer: *Die italienische Commedia dell’arte*, Darmstadt 1976. Zum Pedanten im elisabethanischen Theater (etwa in Shakespeares *Love’s Labour’s Lost*) vgl. Gisela Lord: *Die Figur des Pedanten bei Shakespeare*, in: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West* (1969), S. 213–244. Für das französische Theater (etwa Corneilles *L’Illusion comique*) vgl. Bernard Jolibert: *La commedia dell’arte et son influence en France du XVIIe au XVIIIe siècle*, Paris u. a. 2000; Claude-Albert Mayer: *Le personnage du pédant chez Molière*, in: *Studi francesi* 19 (1975), S. 411–427.

3 Ludwig von Anhalt-Köthen: *Der Fruchtbringenden Gesellschaft Nahmen, Vorhaben, Gemähle und Wörter*. Mit Georg Philipp Harsdörffers *Fortpflanzung der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft*, München 1971 (Reprint 1644), S. II.

folgt diese Sprachpolitik nach dem Muster von „unterschiedenen Academien“⁴ Europas, jedoch „ohne Einmischung fremder Wörter“.⁵ Dieser für die Produktion und Vernetzung der deutschsprachigen Literatur des 17. Jahrhunderts geltende Reinigungs- und Immunisierungsanspruch basiert nicht zuletzt auf der expliziten Zurückweisung der lateinischen Literatursprache. Der komische ‚Fall‘ des Pedanten, dessen lateinische Phrasen und Zitate in den Wirren des Alltags oder eines Liebeshandels funktionslos und schlichtweg verkehrt erscheinen, legt nahe, dass in der verlachten Figur nicht nur zur neulateinischen Literatur- und Wissenschaftssprache des Humanismus auf Distanz gegangen wird. Vielmehr übernimmt der Pedant als Negativ im sozial- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang auch eine darüber hinausreichende Funktion: Er stellt den habituellen Rahmen des scholastischen Gelehrten sowie die späthumanistisch-aristotelische Wissensordnung der Gelehrsamkeit zur Disposition und konfrontiert sie mit vermeintlich ‚zeitgemäßerer‘ Formen höfischer und städtischer Kultur.⁶

Wilhelm Kühlmanns Studie hat gezeigt, dass die der Lächerlichkeit preisgegebenen Gelehrtenfiguren auch auf die vielfältigen Adaptionen und Funktionalisierungen gelehrter Wissens- und Sozialmodelle im Transformationsprozess höfischer und bürgerlich-städtischer Kultur verweisen.⁷ Das deutschsprachige Barocktheater greift den italienischen Typus des lächerlichen Gelehrten demgemäß nicht nur als formale Variation auf, sondern setzt im Pedanten zugleich die Spannung zwischen anachronistischer Gelehrsamkeit und Konversationskultur des galanten Stils in Szene, die den Ausbau des höfischen Territorialstaats am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert begleitet. Aus dieser Perspektive avancieren Gelehrtenfiguren und die konfligierenden Vermittlungs- und Übertragungsszenarien, in die sie verwickelt sind, auch zu Indikatoren der fragilen Medialität der Poetik im 17. Jahrhundert. Die mechanische Komik⁸ der Vermittlungskonflikte – das versucht ein kurzer Parcours durch die dramatischen Einlagen in Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* sowie Andreas Gryphius’ Komödien *Horribilicribrifax* und *Peter Squentz* zu zeigen – korrespondiert der Bedeutung sprachlicher, gattungspoe-

4 Ebd.

5 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. I. Teil. Reprint, hg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968, S. 13.

6 Vgl. 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, Bd. 3), S. 317.

7 Vgl. ebd., S. 285–454.

8 Vgl. Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, aus dem Franz. von Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg 2011, S. 18f. Zu den Dimensionen der Komik im 17. Jahrhundert, nicht zuletzt jener der Medialität vgl. Stefanie Arend und Dirk Niefanger: *Einleitung. Grenzen und Möglichkeiten einer kulturhistorischen Untersuchung des Komischen im 17. Jahrhundert*, in: *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert*, hg. von Stefanie Arend u. a., Amsterdam, New York 2008 (Chloe. Beihefte zum Daphnis, Bd. 40), S. 9–25.

tischer und sozial-institutioneller Übertragungen sowie konfessionspolitischer und diplomatischer Vermittlungen in der deutschen (Nach-)Kriegstopografie. Die Barockpoetiken beruhen, beginnend mit Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, selbst auf sprachlichen und kulturellen Übertragungen durch *imitatio*⁹ und fungieren als Vermittlungsinstanzen im Grenzbereich zwischen Gelehrsamkeit und höfischer Kultur. Wenn die Barockliteratur in komischen Gelehrtenfigurationen symbolische Lösungen sozial- und wissensgeschichtlicher Transformationen der Gelehrtenrepublik bereitstellt, dann mit einem ausgeprägten Bewusstsein für jene medialen Prozeduren, die diese Prozesse begleiten.

2.

Georg Philipp Harsdörffer veröffentlichte zwischen 1641 und 1649 acht Bände seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Damit griff der Nürnberger Dichter und Gelehrte auf eine Gattung zurück, die in der europäischen Konversationsliteratur von Baldassare Castigliones *Il Cortegiano* (1528) zu Charles Sorels *Maison du leux* (1643) ihren Höhepunkt erreicht hatte. Harsdörffers Gesprächspiele versuchen, „den gesamten Bereich frühneuzeitlichen Wissens“¹⁰ zu umspannen, und bereiten zugleich in der Zusammenschau literarischer Lehrformen und gesellschaftlicher Sprechweisen den eigenen Werkkatalog bzw. die Systematik seines *Poetischen Trichters* (1647–1653) vor. Ganz dem Modell des *prodesse et delectare* verpflichtet, sollen die Gesprächspiele unterhalten, wobei dem Begriff des ‚Spiels‘ als kombinatorische Form und Inszenierung des Wissens eine Schlüsselrolle zukommt.¹¹ Zwar sei, wie Harsdörffer anführt, an eine tatsächliche Aufführung des Spiels nicht zu denken, so ermuntert der Autor doch zur Nachahmung der dialogischen Spiele.¹² Zum sozialen Gefüge der unterhaltend gelehrten Gespräche zählen folgende Figuren:

-
- 9 Vgl. Jane O. Newman: Patterns of Alliance in Heidelberg Politics and Opitz's Poetics, in: MLN 100 (1985), H. 3, S. 537–576, bes. S. 563ff.; Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950, Göttingen 2015, S. 91.
 - 10 Christian Meierhofer: Georg Philipp Harsdörffer, Hannover 2014 (Meteore, Bd. 15), S. 33.
 - 11 Vgl. Rosmarie Zeller: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers *Gesprächspielen*, Berlin u. a. 1974 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 58).
 - 12 „Keines Wegs aber ist mein Absehen gewesen/ alles nach der Länge aufzuführen/ und wie es hätte leichtlich seyn können/ umschweiffig zu erstrecken: Sondern daß ich allein Anleitung geben wollen/ und den Weg weisen/ wie bey Ehr= und Tugendliebenden Gesellschaften freund= und fruchtbarliche Gespräche aufzubringen/ und nach Beschaffenheit aus eines jeden Sinnreichen Vermögen fortzusetzen.“ Siehe Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* (Anm. 5), S. 17.

Angelica von Keuschewitz/ eine Adelige Jungfrau.

Reymund Discretin/ ein gereift- und belesener Student.

Julia von Freudenstein/ eine kluge Matron.

Vespasian von Lustgau/ ein alter Hofmann.

Cassandra Schönliebin/ eine Adelige Jungfrau.

Degenwert von Ruhmeck/ ein verständiger und gelehrter Soldat.¹³

Die Beteiligung der adeligen Frauen, die im Titel noch einmal hervorgehoben wird, verweist dabei auf eine mediale und soziale Form der Wissensvermittlung, die im Gegensatz zum pedantischen Wissens- und Kommunikationsmodell auch auf ein breiteres, der Reichsstadt Nürnberg entsprechendes bürgerliches Lesepublikum wirken sollte.¹⁴ Gelehrsamkeit findet sich hier nicht in einer männlichen Standespersion gebündelt, sondern auf mehrere Personen durch verschiedene Attribute verteilt, um der Pedanterie zu entgehen. Sowohl die präziösen Damen, die bei Molière ein paar Jahre später Objekt der Satire werden,¹⁵ als auch die *honnêtes hommes* distanzieren sich über ein höfisches Ideal der kultivierten Unterhaltung von den Schulfüchsen: Wissen und Unterhaltung müssen „a la moderne accomodirt“ sein, weshalb die Damen von Harsdörffers Gesprächspielen „lieber Cavalliers discourir hören/ als Scholaren“.¹⁶ Diese Konversation erscheint selbst als Meisterdisziplin im Wissenstableau, die dem Pedanten verschlossen bleibt.¹⁷

Zu Harsdörffers Tableau gehören mehrere dramatische Einlagen oder Appendices. Als „Zugabe“ des zweiten Bandes der Gesprächspiele ist *Das Schauspiel Teutscher Sprichwörter* angehängt; die deutsche Fassung von Adrien de Montlucs *Comédie de proverbes* (1633), „[a]us dem Französischen mit zulässiger Freyheit übersetzt“. Diese Freiheit bedeutet angesichts unterschiedlicher Sprichwörter und Redensarten bei gleichem Gehalt, „die Wort fahren lassen/ und bedacht seyn / wie man den Verstand derselben ausdrucken möge“,¹⁸ also eine Übersetzung Sinn für Sinn. Die Handlung der Komödie dient der rhetorischen Schulung

¹³ Ebd., S. 22.

¹⁴ Vgl. Rosmarie Zeller: Die Rolle der Frauen im Gesprächspiel und in der Konversationsliteratur, in: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, hg. von Wolfgang Adam, Wiesbaden 1997, S. 531–541. Zu Nürnberg im 17. Jahrhundert vgl. Rudolf Endres: Nürnbergs Stellung im Reich im 17. Jahrhundert, in: „der Franken Rom“. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hg. von John Roger Paas, Wiesbaden 1995, S. 19–45.

¹⁵ Molières Einakter *Les Précieuses ridicules* (1659).

¹⁶ Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. II. Teil, hg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968 (Reprint), S. 53.

¹⁷ Vgl. Kühmann: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat* (Anm. 6), S. 309f.

¹⁸ Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* (Anm. 16), S. 336.

bzw. Sprichwortsammlung und wird über eine glückende Liebeshandlung sowie die Verbindung von Gelehrten- und Maulheldensatire vermittelt: Der Edelmann Lidas (von Reymund vorgestellt) entführt die geliebte Florinda (Angelica), um ihrer Verheiratung mit dem Hauptmann Fierebras (Degenwert) durch ihren Vater „Doctor“ Thesaurus (Vespasian) zuvor zu kommen. Thesaurus stellt sich selbst als „vortreffliche[n]/ unvergleichliche[n]/ gelehrte[n] Herr[n]“ und „Individuum omnium Scientiarum, Cyclops Encyclopaediae Scholasticae, Prototypus Eruditionis“¹⁹ vor. Im großrednerischen Eigenlob wird die Pedantenfigur vom Maulhelden Fierebras – nach der Vorlage von Plautus’ *miles gloriosus* – noch überboten.²⁰ Die Magd des Doktors, Alison (Cassandra), dient dem funktionslosen Latein des Gelehrten sowie den rodomontierenden Lügen des Aufschneiders gegenüber als komische ‚Wahrsprecherin‘. Die glückliche Intrige, in der Florinda als wahrsagende Zigeunerin verkleidet ihrem Vater die Wiederkehr seiner Tochter unter der Bedingung verspricht, den von ihr gewählten Bräutigam anzuerkennen, sorgt für eine Wende, in deren Folge schließlich auch der gelehrte Doktor Fierebras’ Lügengebäude durchschaut. Demgemäß gehört das letzte Sprichwort dem ‚verkehrten Gelehrten‘: „Ist das Ende gut/ so ist es alles gut!“²¹

Die Paarung Schulmeister und Maulheld verdeutlicht den Versuch, mittels negativer Figuren die höfisch- bzw. städtisch-gelehrte Praxis („la cour et la ville“)²² als konsistenten Stil und verbindliches Geselligkeitsmodell zu stabilisieren. Aus der Perspektive dieser kulturellen Praxis – Ausdruck neuer elitärer Umgangsformen und der umfassenden ‚Policy‘-Wissenschaft²³ – erscheinen beide als anachronistische Figuren mit deutlich historischer Signatur: Der Schulfuchs verkörpert demnach das „gelehrt-zünftige“ und „scholastisch-akademische“, der Maulheld das „altfeudale“,²⁴ aristokratisch-soldatische Negativ, dessen komisches Großsprechen im deutschen Kontext nicht zuletzt auf die tragische Gegenwart der Kriegsverwüstungen rekurriert. Verstärkt wird dieser Differenzeffekt der Komödie im Gesprächspiel dadurch, dass der gelehrte Soldat Degenwert die Rolle des Maulhelden und der gelehrte Hofmann Vespasian jene des Schulmeisters übernimmt, um solchermassen das komische Auseinanderfallen, die Divergenz zwischen der Gelehrsamkeit der *gens du college* und jener der *honnêtes hommes* zu versinnbildlichen. Der gelehrte Zirkel der Gesprächspiele gehört mit Ausnahme Cassandras und Reymunds dem aristokratischen Stand an. In dem Maße, in dem Harsdörffer den galanten Stil und die beteiligten tugendhaften Frauen von der

19 Ebd., S. 347f.

20 Vgl. ebd., S. 374.

21 Ebd., S. 434.

22 Vgl. Erich Auerbach: *La cour et la ville*, in: *Vier Untersuchungen zur französischen Bildung*, Bern 1951, S. 12–55.

23 Vgl. Kühlmann: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat* (Anm. 6), S. 319–371.

24 Ebd., S. 349.

„Schulfüxerey“²⁵ abhebt, überträgt er die höfische Praxis in den städtischen Raum und forciert mit seiner Aufforderung zur spielerischen Nachahmung eine bürgerliche Demokratisierung des Wissens.²⁶ Die mit Hilfe der rhetorischen Sozialklassifikation der Komödie vollzogene Exklusion des Pedanten dient der bürgerlichen Übertragung des galanten Stils demnach als symbolische Vermittlungsfigur: Die Volte von Montluc, die Harsdörffers deutsche Übersetzung und die Übertragung vom aristokratischen Hof in die bürgerliche Stadt noch weiter treibt, besteht darin, dass sie den Schulfuchs den niederen Ständen zuweist, während im Umkehrschluss das patrizische Bürgertum durch Konversation und Kombinatorik nobilitiert wird. Die scheinbare Trennung zwischen den lateinischen Zitatfetzen des Pedanten und der Sprache der Bauern und Mägde, wie sie der erste Auftritt im *Schauspiel Teutscher Sprichwörter* in Szene setzt, ist mithin aus der Perspektive des Gesprächspiels letztlich keine, denn der „Prototypus Eruditionis“ spricht ohne tieferen Zusammenhang „Kuchenlatein“, nach dem, so die Magd des gelehrten Haushalts, „niemand gefragt“ habe. Thesaurus’ Zitatcollagen verstoßen entsprechend zumeist gegen das *decorum*: So landet sein „Kuchenlatein“ wie die „Nachtigall“ neben „der Kühe Schellen“,²⁷ während sich die städtische Gelehrsamkeit an der Konversation der höfischen Verwaltungseliten orientiert. Erst soziale Interaktion, geselliges Spiel und zeremonielle Rollenverteilung erschließen dem Individuum den universalen Wissenskosmos.²⁸ Dafür steht im äußeren Rahmen der Gesprächspiele beispielhaft der bürgerliche Student Reymund, der die Rolle des positiv besetzten Edelmanns Lidias in der Komödie spricht und sich solchermaßen als höherer *secretarius* der höfischen oder städtischen Verwaltung anbietet. Geht man davon aus, dass das Komische „Erwartungen und Normen“ negiert,²⁹ die „ästhetische Faktur komischer Texte“ also mit „gemeinsamen imaginären Grenzen und Normen“ rechnet,³⁰ scheint dieser Zusammenhang im Fall von Harsdörffers Übersetzung komplizierter. Die inszenierte Rezeptionssituation der übersetzten Gelehrtenkomödie mit didaktischem Anspruch im Rahmen des Gesprächspiels – Sprichwörter! – performiert viel eher die Verhandlung dieses Einverständnisses.

25 Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele (Anm. 16), S. 54.

26 Vgl. dazu Alberto Martino: Barockpoesie, Publikum und Verbürgerlichung der literarischen Intelligenz. Buchproduktion und literarisches Publikum im 17. Jahrhundert, in: IASL 1 (1976), S. 107–145.

27 Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele (Anm. 16), S. 355f.

28 Vgl. Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat (Anm. 6), S. 384.

29 Hans Robert Jauss: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische, hg. von Wolfgang Preisendanz, München 1976 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 103–132, hier S. 105.

30 Arend/Niefanger: Einleitung (Anm. 8), S. 23.

3.

Dass Übertragungsszenarien in Harsdörffers Poetik eine große Rolle spielen, lässt sich insbesondere an der deutschen Übersetzung von Richard Zouchs Schulkomödie *The Sophister* (1639) zeigen, die sich im fünften Band von Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* (1645) findet. Die Handlung des vom englischen Völkerrechtstheoretiker verfassten Freudenspiels, das „nur einmal von den Studenten zu Oxenfurt/ für den König gespielt worden“ sei, ist schnell erklärt; Zouch lässt logische und rhetorische Figuren als handelnde und gemäß ihrer Funktion sprechende Personifikationen auf der Bühne auftreten, die Harsdörffer wiederum ins Deutsche übersetzt: König Redrich (discursus/bei Zouch: discourse) wird durch einen Trank seines aus einem Fehltritt resultierenden Sohnes Trügewicht (fallacia/fallacy) – der titelgebende Sophist – schwachsinnig und „beraubt aller Witz“. ³¹ Durch eine Intrige Trügewichts verfeinden sich die übrigen Söhne des Königs Wahrmond (demonstratio/demonstration) und Denkraht (topicus), während der Höfling Sinnewalt (intellectus/intellect) außer Landes flieht und dessen Hofmeister Rechthold (judicium) und Hofmeisterin Findigunda (inventio/invention) getrennt werden. Auf den Thron gelangt Trügewicht, begleitet von seinem Diener Alart (ambiguitas/ambiguity), der als Trickster und Pickelhering durch Verkleidungs- und Verwechslungsszenen für weitere Verwirrung unter den Figuren sorgt. Aufgelöst werden diese heillosen Verstrickungen und ‚Verstellungen‘ im Reich „Freyredstatt“ schließlich durch den Arzt Schiedlob (analysis), der König Redrich heilt. Den Epilog der Komödie (in der Manier von Shakespeares Prospero) bestreiten *judicium* und *inventio* wieder vereint. ³²

Die Übersetzung des englischen „Freudenspiels“ im Rahmen der *Frauenzimmer Gesprächspiele* übernimmt der „belesene Student“ Reymund mit einem „vertrauten Freund[]“, ³³ wohl eine Referenz des Nürnberger Verfassers, der sich damit selbst innerhalb des sozialen Gefüges der Dialogspiele verortet. Der Akt der Übersetzung wird also nicht nur in einer Notiz des Autors zum Text erklärt wie im *Schauspiel Teutscher Sprichwörter*, sondern auch selbst zum Diskurs. Neben dem Singspiel *Seelewig* (1644) stellt *Der Sophist* die größte dramatische Einlage dar, deren Handlung von den Figuren des äußeren Spielrahmens

31 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. V. Teil, hg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969 (Reprint), S. 212.

32 Vgl. ebd., S. 393. Rechthold spricht Findigundas Verse: „So weist mit Mund und Hand/ daß es euch wolgefallen/ | Und last mit hellem Klang das Jauchzgeschrey erschallen/ | Es reisset der Sophist von diesem Schauplatz aus; | Ein jeder findet ihn/ vielleicht/ in seinem Haus.“

33 Ebd., S. 200.

unterbrochen und kommentiert wird.³⁴ Diese rhetorische Einbettung steht ganz im Zeichen der *interpretatio*, die auch darauf Bezug nimmt, dass die Schulkomödie aus Oxford in englischer (und nicht in lateinischer Sprache) eine Neuenerung darstellt. Darauf bezieht sich Reymund selbst bereits mit dem Bild einer figurativen Über-Setzung des Dramas von der Insel auf das europäische Festland: „Er [„Der Sophist“, C.P.] ist über Meer kommen/ und auf seiner Reiß zu einem Krüppel worden/ so gar/ daß er auf allen Füßen hinket. Ich will sagen er ist/ von einer fremden Sprache/ in die unsere überbracht/ und hat zum Theil seinen angeborenen Wolstand hierdurch verlohren.“³⁵ Auch die genannten (gelehrten) Charaktere erhalten je verschiedene Zuständigkeitsbereiche in der umfassenden Auseinandersetzung mit der deutschen (bzw. englischen) Fassung des Freudenspiels, wobei es zu einer Erweiterung des Dolmetschens als soziokulturelle und institutionelle Übertragung in den Nürnberger Kontext kommt: Vespasian wird die Aufgabe zuteil, „bey jedem Aufzug/ die schweren Lateinischen Wörter zu erklären“, während Julia die Handlungselemente wiederholt bzw. „etwas sonderliches daraus“ in Fragen formuliert, und Angelica beobachtet „die seltene[n] Wörter“; Degenwert hat „etwas/ das zu verbessern oder zu erinnern seyn möchte/ beyzubringen“ und Cassandra soll schließlich „wegen würlklicher Vorstellung solches Freundspieles ihre Gedanken eröffnen“,³⁶ d. h. die performative Dimension der dramatischen Einlage als mediale Übertragung erläutern. Der von Reymunds gelehrter Übersetzung zugerichtete Text wird demgemäß in einem ausdifferenzierten Setting unterschiedlicher Kategorien höfischer Kultur situiert und ‚durchgespielt‘.

Das wechselseitige, in höchstem Maße medial reflektierte Verhältnis von Gespräch- und Freudenspiel zeigt bereits die diskursive Einrahmung des Vorredners „Mercurius“. Bevor Merkur das Wort in gebundener Rede – der Blankvers des englischen Originals verwandelt sich bei Harsdörffer in einen Alexandriner – erhebt, fügt der „Dolmetscher“ eine Bemerkung zum Auftritt des antiken Götterboten ein: Das Bühnenbild, so der emsige Übersetzer, werde mit einem „schöne[n] Seulkwerk nach der Bau= und Sehkunst ausgezieret“, während die *dramatis personae* zwischen den Säulen Aufstellung nehmen sollen. Merkur befinde sich in der Mitte dieses Schauplatzes.³⁷ Der Zusatz zum englischen Original wird vom „belesenen Studenten“ mit dem Hinweis auf die mangelhaften Anweisungen zur Ausstattung argumentiert und mit der anschauungsreichen italienischen Theaterkultur kontrastiert: „Diese meine Meinung habe ich hier entwurffsweis aufgegriffen/ weil der Engelländische Poet darvon nit Meldung thut/ wie er doch billig hätte

34 Vgl. Meierhofer: Georg Philipp Harsdörffer (Anm. 10), S. 38f.

35 Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele (Anm. 31), S. 201.

36 Ebd., S. 201.

37 Vgl. ebd., S. 208.

thun sollen. Die Italiäner sind hierinnen Meister/ denen wir Teutsche folgen“.³⁸ Während die Übersetzung ins Deutsche also eine zwangsläufige Beschädigung der rhetorischen Brillanz (die „kunstsinnige Erfindung“ und das „abgemessene Wort“)³⁹ des englischen Textes bedingt, muss der deutsche Text die räumliche Realisierung der Dramatik im höfischen Kontext nach dem Vorbild italienischer (Musik-)Dramen übernehmen, die Zouchs auf Personifikation und Didaktik ausgerichtet Text nicht zu leisten vermag.

Merkurs Vorrede in der deutschen Übersetzung klärt seine Herkunft und Funktion als „Herold aller Götter“.⁴⁰ Er ist nicht nur vertikaler Mittler zwischen Himmel und Erde, Göttern und Menschen, sondern als Gott der Rhetorik, Geschäfte und der Diplomatie auch eine Allegorie der horizontalen Übertragung. In beiden Fällen erinnert er an das Paradox, das aus dem nicht zu tilgenden Eigensinn des Mediums bei gleichzeitiger Überwindung im Akt der Vermittlung resultiert.⁴¹ Harsdörffers Poetik der Übersetzung inszeniert sich als spielerische Konkretion dieser Allegorie: Der Götterbote tritt als Agent jener „Musa“ auf, welche die „reine Flamm“ des himmlischen Feuers auf die Erde bringt. Zouchs Einsatz der Venus spart Harsdörffers Übersetzung aus. Die durch diese Aussparung verstärkte Reinheitsgarantie des dramatisch Übermittelten bezieht sich kritisch auf das erotische Potential der Komödie, besonders im Fall der Wanderbühnen, und nicht zuletzt auf Merkurs Verwicklung in göttliche Eskapaden (wie in der *Amphitryon*-Tradition). Mit Hilfe des Feuertransfers wird jedoch nicht nur die Tugendhaftigkeit des Freudenspiels versichert, sondern auch die rhetorisch-künstlerische Rede in der Muttersprache legitimiert: „Der Himmel ist ihr offen! | doch wil sie auf der Erd auch euer Lob verhoffen/ | in dem sie nicht gefolgt den Menglings Reden nach/ | und bleibet/ ohne Scheu/ in unserer Muttersprach“.⁴² So entsteht ein mediales Gefüge, in dem gerade das wahre und unverfälschte Sprechen, die rhetorikferne „Parrhesia“, notwendig der vermittelnden „Dolmetschau“ und rhetorisch-performativer Praktiken bedarf. Auch die anfangs als mangelhafte und gegenüber der „Muttersprache“ entschuldigte deutsche Übersetzung des englischen Freudenspiels legitimiert so *ex negativo* die Poetik des deutschsprachigen Rahmens in den *Frauenzimmer Gesprächspielen*.⁴³ Gegenüber Martin Opitz resultiert das Souveränitätspostulat der deutschen Literatursprache bei Harsdörffer aus einer Übersetzungspraxis, die bei den Übersetzungen von englischen und fran-

38 Ebd.

39 Ebd., S. 202.

40 Ebd., S. 209.

41 Vgl. Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt/Main 2008, S. 108–121.

42 Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele (Anm. 31), S. 209.

43 Vgl. ebd., S. 212.

zösischen Texten einem horizontalen, in mehrfacher Hinsicht relationalen Modell und keiner klassischen *imitatio* mehr verpflichtet ist.⁴⁴

Zouchs das dramatische Spiel eröffnende Heroldfigur erhält nun im Rahmen von Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* eine weitere VerwickelungsEbene von Drama und Dialogspiel, englischem Text und deutscher Übersetzung. Gemäß der jeweiligen Funktionen der Beteiligten im kommentierenden Gespräch über das Drama versucht Julia, Merkurs Vorrede über ihre thematische Gliederung zu begreifen, während Vespasian die begriffs- und kulturgeschichtliche Bedeutung Merkurs und der Parrhesie erläutert: „Der Majen Sohn ist Mercurius/ wird der Götter Herold genennet/ weil er in Botschafften zu den Menschen abgeschicket wird“. Und die Parrhesia – als Topos auch Ort der allegorisch-dramatischen Handlung – „ist geteutschet Freyredstatt/ wie auch Hermenia dolmetschet reich/ weil die Rede des Herzens Dolmetscherinn.“⁴⁵ Die Übertragungsfigur Merkurs wird in Vespasians Auslegung noch deutlicher: Der Götterbote und Schutzpatron der Rhetorik stellt den diskursiven Rahmen auf, in dem die Rede als Dolmetscherin des Herzens, des „wahren Sprechens“, erscheinen soll.⁴⁶ Angelica liest Merkurs Auftritt als Figur des Verfassers im dramatischen Text, die zum Tugendbeleg eingesetzt werde, „daß diese seine Musa oder Gedicht nicht anderen Freudenspielen zu vergleichen komme/ welche von Liebssachen handeln/ und zu üppigen Gedanken veranlassen: sagend er flamme Wolken an oder führe hohe Gedanken“. Und auch die Kritik Degenwerts, der ja die Aufgabe hat, „zu verbessern“, plausibilisiert letztlich die Bedeutung der Übertragung. So kritisiert er nicht nur allgemein den poetischen Vorredner eines „Freudenspiel[s]/ welches in ungebundener Rede verfasset ist“, sondern auch die Figur Merkurs selbst; für die tugendhafte Muse und ihr auf die Erde gebrachtes Himmelsfeuer wäre Prometheus der bessere – man darf hinzufügen: „menschlichere“⁴⁷ – Vorredner. Reymund weist die Kritik an der deutschen Fassung jedoch mit Berufung auf die „Grundsprache“ zurück, „dann dem Dolmetscher nicht freystehet solche Haupt Sachen zu ändern“.⁴⁸

Neben dem unterhaltend gelehrten Literaturdiskurs selbst, dem der dramatische Text vor allem als Schaubjekt dient, rückt die vielschichtige Situierung

44 Vgl. Jörg Robert: Im Silberbergwerk der Tradition. Harsdörffers Nachahmungs- und Übersetzungstheorie, in: Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, hg. von Stefan Keppler-Tasaki und Ursula Kocher, Berlin, New York 2011 (Frühe Neuzeit, Bd. 158), S. 1–22, hier S. 10ff.

45 Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele (Anm. 31), S. 213.

46 Zum Begriff der *parrhesia* und seinem eigentlich antirhetorischen Ethos vgl. Michel Foucault: Der Mut zur Wahrheit. Vorlesung am Collège de France aus den Jahren 1983/84, aus dem Franz. von Jürgen Schröder, Berlin 2012, S. 22–37.

47 Vgl. Karl Kerényi: Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung, Hamburg 1959, S. 59.

48 Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele (Anm. 31), S. 213f.

und Adaption des englischen Dramas in den Vordergrund, durch die der deutschsprachige Text erscheinen kann – wenn auch vorerst nur als Patient. Wie oben angedeutet wird die ärztliche *analysis* aus dem Inhalt des *Sophisten* in der rhetorisch-sozialen Übersetzung und Adaption des beschädigten und erratischen Textes nach Schwerpunkten aufgeteilt: Anordnung bzw. Gehalt, Tugend, antikes und kulturgeschichtliches Wissen inklusive lateinischer Begriffe, performative Realisierung und schließlich Befragung der dramatischen Handlung sowie der Figuren auf ihre Plausibilität im sozialen Kontext des Übertragungsziels. Flexibilität und situative Pragmatik, befördert durch die Bedeutung des Spiels und der Kombinatorik bei Harsdörffer, stehen dabei im Zentrum. Diese Übertragungsfiguren rufen noch einmal ihr verlachtes Gegenüber auf: den Schulfuchs und seine – gerade als soziale Praxis – auf sich selbst verweisende *eruditio*. Thesaurus aus dem *Schauspiel Teutscher Sprichwörter*, dessen Name eigentlich auf einen Zentralort des Wissensspeichers zeigt, scheitert vor allem an der sozialen Verbindlichkeit und performativen Situierung des Wissens.

Die Gefahr der Pedanterie wird durch die Differenzierung und spielerische Anwendung der Zuständigkeiten gebannt: Vom Selbstzweck des prahlerischen „Kuchenlateins“ bleibt Vespasians ohne gelehrten Standesdünkel ausgeführte Übertragung der lateinischen Begriffe in der Konversation, von der Besserwisserei bleiben Degenwerts pointierte Kritik und die Überprüfung der sozialen Kohärenz und institutionellen Passgenauigkeit. Als letztgenannte Instanz tritt Degenwert im Verlauf der dramatischen Handlung allerdings zunehmend in Konflikt mit dem Übersetzer Reymund, der an mehreren Stellen seine Übersetzung zum einen mit dem Hinweis auf den englischen Text verteidigt und zum anderen Partei für den abwesenden Autor des Originals ergreift. Dies trifft vor allem dort zu, wo Degenwert mit dem lokalen Rahmen – „In unserem Teutschen lassen sich die Griechische und Römische Gedichte und Geschichte nicht wol anbringen“ – gegen die lateinischen und griechischen Referenzen des englischen Textes (etwa die lateinischen Fetzen, die der König im Wahn spricht) argumentiert. Reymund entgegnet: „Weil dieses Freuden spiel die jungen Studenten üben sollen/ halt ich es für zulässig/ gestalt sich die Kunst nicht zurichten hat nach der allgemeinen Unwissenheit. Zudem hat der Dolmetscher hier nicht können von dem Grundtext abweichen.“⁴⁹ Der Übersetzer tritt als Agent des Vorredners Merkur auf, indem er die Anpassung der englischen Vorlage unterbricht und auf der Differenz der Übertragung beharren muss. Er tut dies nicht zuletzt mit dem Hinweis auf die universitäre Schulkomödie und das darin aufbereitete Wissen. Dass sich die Auseinandersetzung zwischen Reymund und Degenwert trotz des in englischer Sprache verfassten Originals an antiken Sprachverwendungen entzündet, ist kein Zufall; standen doch die Studenten in Oxford, für die *The Sophister* von Zouch nach den Kriterien von Aristoteles' *Organon* ur-

49 Ebd., S. 280.

sprünglich verfasst wurde, aufgrund eines lange gepflegten humanistischen Scholastizismus seit dem 16. Jahrhundert im Verdacht der Pedanterie.⁵⁰ Degenwerts Position als pragmatischer Fürsprecher der Situierung im galanten Rahmen einerseits und Reymunds Position als philologischer Fürsprecher des Textes andererseits bleiben so als Aporie der Übertragung stehen.

4.

Während es sich bei Harsdörffers Thesaurus um eine sprachliche Übersetzung handelt, betritt der pedantische Schulmeister mit Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax Teutsch* (im komparatistischen Vergleich mit Verspätung) die Bühne des deutschsprachigen Theaters. Das „Scherz=Spiel“ des Glogauer Syndicus erschien 1663 als Teil der Werksammlung, war jedoch bereits zwischen 1648 und 1650 entstanden, nachdem Gryphius von seiner Bildungsreise zurückgekehrt war. Bei Aufenthalt in Italien und Frankreich dürfte er unterschiedliche Typen der *commedia dell'arte*⁵¹ kennengelernt haben, die nun im Fall des Capitano und Pedanten in die deutsche Nachkriegsdramatik übertragen werden. Im Gegensatz zu Harsdörffers Thesaurus ist Gryphius' *dottore* Sempronius, ein „alter verdorbener Dorff-Schulmeister von großer Einbildung“, in Liebeshandlungen verstrickt, wie bereits ein Teil des Titels – „Wehlende Liebhaber“ – verrät. Sein komischer Fall reiht sich zusätzlich in die Kette der ‚verliebten Alten‘ ein.⁵² Sempronius⁵³ tritt gemeinsam mit dem gedoppelten Capitano, dem bramarbasierenden Duo Don Horribilicribrifax von Donnerkeil Wüsthause und Don Daradiridatumtarides Windbrecher von Tausend Mord auf. Als „zwey weiland reformirete Hauptleute“ verweisen diese Figuren abgründiger als in Harsdörffers Montluc-Übersetzung auf die Präsenz der Kriegsverheerungen.⁵⁴

Die missverständlichen Liebeshandlungen verwickeln beinahe alle auftretenden Figuren in ein Beziehungsgeflecht, aus deren Auflösung schließlich nicht weniger als sieben Paare und Hochzeiten hervorgehen: Die verarmte, aber hochmütige Adelige Selenissa weist die Werbungen von Palladius ab, um sich mit dem typischen Maulhelden Daradiridatumtarides zu vermählen, den sie für einen vermögenden Junker hält; nicht wissend, dass er aufgrund der aufreibenden Kriegs-

50 Zu Giordano Brunos Angriff vgl. Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat (Anm. 6), S. 308f.

51 Vgl. Walter Hinck: Gryphius und die italienische Komödie. Untersuchung zum *Horribilicribrifax*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 13 (1963), H. 44, S. 120–146.

52 Vgl. Eberhard Mannack: *Horribilicribrifax*. Stellenkommentar, in: Gryphius: Dramen (Anm. 1), S. 1158.

53 Vermutlich nach Johann Balthasar Schupp: *Ineptus Orator*, Editio Tertia, Marburgi 1640, S. 30f., worin eine gleichnamige Pedantenfigur vorkommt.

54 Vgl. Nicola Kaminski: Andreas Gryphius, Stuttgart 1998, S. 182ff.

ausgaben mittellos geworden ist. Sie bilden das Paar der betrogenen Betrüger. Palladius, der gemeinsam mit Cleander in den Hofdienst erhoben wird, wählt schließlich die tugendsame Coelestina, nachdem er zu Beginn um Selenissa geworben hat. Cleander unterzieht Sophia einer Tugendprobe, die sie mit Bravour besteht. Sempronius buhlt ebenso erfolglos wie der titelgebende, zweite Maulheld *Horribilicribrifax* um Coelestina. Als Botschafterin zwischen den verwickelten Figuren tätigt die alte Kupplerin Cyrille ihr Geschäft. Sie nimmt ein von ihr vermeintlich für Sempronius arrangiertes Treffen mit Coelestina zum Anlass, um sich dem liebestollen Gelehrten selbst unterzuschieben. Auch *Horribilicribrifax* bekommt schließlich „unsre grosse / dicke / derbe / alte / vierschrotige / ungehobelte / trieffäugichte / spitznäsichte / schlüsseltragende Schleusserin“; „so ist die Reihe vollkommen.“⁵⁵ Der Schluss konfiguriert die glücklichen Paare, die *innamorati* der *commedia*, als Repräsentation der tugendhaft-gelehrten Hofelite, die sich von den soldatischen Aufschneidern und dem Pedanten und ihren Ehen umso deutlicher abheben.

Wie in Harsdörffers Dramenübersetzungen treten also auch bei Gryphius „Extremformen von ‚arma‘ und ‚litterae‘“⁵⁶ im Tandem auf. Das Personenverzeichnis der Komödie führt unmissverständlich vor Augen, dass der Schulmeister wiederum am unteren Ende der Gesellschaftshierarchie landet: Sempronius rangiert gemeinsam mit der kuppelnden Hexe Cyrille und dem jüdischen Pfandleiher Isaschar ganz unten, während die Liste von Hofangehörigen angeführt wird. Auch die das übliche Pedantenlatein unterbrechenden Fäkaldialoge mit der Kupplerin verweisen gegenüber den Tugendfiguren auf den niederen Stand. Wilhelm Kühlmann hat gezeigt, dass die von Gryphius gegen Opitz' Dramenpoetik in die Komödie eingeführten höfischen Figuren hier vor allem zur sozialen und moralischen Normbestätigung um 1648 dienen. Gegenüber den in den Text hereinbrechenden Verheerungen des Krieges und den entwerteten sozialen und funktionslosen rhetorischen Formen der Vorkriegszeit (Maulheld und Pedant) fungieren diese Normbestätigungen als Ordnungsallegorien, die Palladius' und Cleanders Aufstieg zur höfischen Elite im Rahmen des höfischen Territorialstaats figurativ vermittelt.⁵⁷ Als Figuration dieser sozialen Spannung und ihrer symbolischen Lösung durch die Komödienhandlung bleiben die Ehen der beiden Dienerfiguren zwischen den komischen Figuren und den Tugendfiguren bestehen.

In der Forschungsliteratur wurde mehrfach darauf verwiesen, dass in Gryphius' *Horribilicribrifax* die Sprache selbst als Akteurin auf die Bühne tritt.⁵⁸ Dies trifft vor

55 Gryphius: *Horribilicribrifax* (Anm. 1), S. 714.

56 Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat (Anm. 6), S. 385.

57 Ebd., S. 410–420.

58 Vgl. Gerhard Kaiser: *Horribilicribrifax* Deutsch. Wehlende Liebhaber, in: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, hg. von Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 243; Klaus Haberkamm: Scherz-Spiel als Sprech-Spiel. Andreas Gryphius'

allem auf die für die Maulhelden und Schulmeister charakteristische Sprachvermengung zu, die in Daradiridatumtarides' Zuschrift noch einmal geballt wird. Lateinische, italienische und französische Wörter und Phrasen führen zu lexikalischen Verdrehungen oder Verballhornungen: „confect“ statt *defect*, „Fictafium“ statt *epitaphium* etc. Der komische Effekt zielt dabei nicht nur auf die Manifestation der deutschen Sprache „ohne Einmischung fremder Wörter“, sondern auch darauf, dass es dem heruntergekommenen militärischen Adel eben nicht selbstverständlich ist, „die Regeln galanter ‚Courtesie‘ einzuhalten“. ⁵⁹ Im Gegensatz zu dieser zerklüfteten und verheerten Sprache betritt Palladius die Bühne, der von Selene explizit als „Gelehrter“ tituiert wird. ⁶⁰ Doch seine höfische Karriere beruht auf einer praktischen Gelehrsamkeit und rhetorischen Sozialität, die sich im Drama als Höflichkeit in bereinigter Sprache darstellt. Diese Differenz markierend, tritt der Diener Don Diego als Wahrsprecher seines militärischen Herrn auf:

Die Damosellen dieses Landes erschrecken / wenn sie euch von Spiessen / Schlachten / Köpff abhauen / Städte anzünden und dergleichen *discuriren* hören. Sie meinen / daß ihr *todos los Diabolos* in der Vorbruch / wie die Schweitzer in dem Hosenlatz / traget. Mich dünckt *Palladius* richte mit seiner anmuthigen *Courtesi* weit mehr aus / als wir mit allen unsern *Rodomontaden*. ⁶¹

Darüber hinaus ist der adelige Maulheld aber auch das Gegenbild der (ebenso mit französischen Begriffen operierenden) Damen aus Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen*, die sich im galanten Stil üben. Während also der höfisch-galante und situativ operierende Gelehrte zum kulturellen Paradigma avanciert, landet Sempronius im sinnlosen Redewettstreit mit Horribilicribrifax, in dessen Folge sich die beiden mit den im Krieg begangenen Gräueltaten – der Zerstörung Magdeburgs – rühmen. ⁶²

Als Paratext ist der Komödie eine „Zuschrift“ von Daradiridatumtarides an Horribilicribrifax vorangestellt, die in der Forschung zwar erstaunlich wenig Resonanz gefunden hat, sich aber umso prägnanter im Kontext der bisher beschriebenen Übertragungsszenarien erschließt: Eine drameninterne Bramarbas-Figur beschwert sich bei der anderen darüber, dass „die *Literatis*“, also die gelehrten Dichter, trotz „dreysig tausend Millionen gute[r] Worte“ sich nicht „umb die Be-

Liebes-Spiel *Horribilicribrifax*, in: Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert, hg. von Helmut Arntzen, Münster 1988 (Literatur als Sprache. Literaturtheorie – Interpretation – Sprachkritik, Bd. 5), S. 1–22.

⁵⁹ Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat (Anm. 6), S. 408.

⁶⁰ Vgl. Gryphius: *Horribilicribrifax* (Anm. 1), S. 634f. Im berühmigten Reim: „Gelehrte: Verkehrt.“

⁶¹ Ebd., S. 632.

⁶² Ebd., S. 671–677.

schreibung unser Vortrefflichkeit“, also der Liebesgeschichten und Abenteuer kümmern. Als komische Selbstreferenz des Glogauer Dichters rückt besonders „unser[] weyland bekante[r] Freund[]“⁶³ in den Mittelpunkt, der in seiner Jugend offenbar als gelehrter Chronist der beiden tätig war. Es folgt die Wiedergabe des verworrenen Berichts von Daradiridatumtarides’ Diener Signor Cacciadiavolo, von seinem Herrn zu besagtem Gelehrten geschickt, um die Herausgabe dieses Werkes einzufordern. Die gelehrte Praxis des gemeinsamen Freundes, der das Manuskript verwahrt hält, lässt sich auch daraus erschließen, dass der Diener auf diplomatischer Mission den Gelehrten in der Gesellschaft von Hofleuten vorfindet, die sich in einer fremden Sprache – wohl Latein und/oder Französisch – unterhalten.⁶⁴ Bei Cacciadiavolo handelt es sich um einen typischen Pickelheering, der den Aufenthalt allzu ausgelassen mit lukullischen und alkoholischen Freuden abseits seiner Botschafterfunktion zubringt.⁶⁵ Die Erinnerungen dieses komischen Ambassadeurs, die Daradiridatumtarides in der Zuschrift an Horribilicribrifax referiert, sind dementsprechend mangelhaft und erratisch. Hinzu kommt, dass die Maulheldenerzählung des Geschehens, in das Signor Cacciadiavolo verstrickt ist, gerade dort über die Verwendung falscher fremdsprachiger Wörter erfolgt, wo es um den Kommunikations- und Botschaftsakt selbst geht: Nach seiner „hochdesiderablen Wiederkunfft“ und „gebührender Complimentirung“ habe der Diener keinen Bericht (lat. *relatio*) abgelegt, sondern eine „*prelatio*“.⁶⁶

Auch wenn sich der gelehrte Dichter weigert, die Abenteuer der beiden Aufschneider herauszugeben, gelangt Signor Cacciadiavolo über Umwege ans Ziel: „[W]egen vermeintlicher unglückseliger *Ambassade*“ weint der arme Diener nicht nur durch „die *Nasibus* und *Oculis*“, sondern auch „per derrire“ auf dem Abort. Auf der Suche nach „Stoff zur Reinigung“ erblickt er einen „Hauffen *deschirez collutulez & de gutte pampieres*“, auf dem der Name Daradiridatumtarides zu finden ist – und überhaupt das „gantze *Concept* unserer Liebe und *Dervesation*“⁶⁷ (wohl als verkehrte *devastation*: die Zerknirschung). Der lang ersehnte Text wird dem Gelehrten also „entführet“ und dem bramarbasierenden Kameraden von Daradiridatumtarides schriftlich überreicht. Der Gelehrte erscheint in der Zuschrift gleich zweimal als Gegenspieler der kriegerischen Maulhelden: Zum ei-

63 Gryphius: Horribilicribrifax (Anm. 1), S. 623.

64 Vgl. Jolanda Lötscher: Andreae Gryphii *Horribilicribrifax Teutsch*. Formanalyse und Interpretation eines deutschen Lustspiels des 17. Jahrhunderts im soziokulturellen und dichtungstheoretischen Kontext, Bern u. a. 1994 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, Bd. 18), S. 75.

65 Vgl. Gryphius: Horribilicribrifax (Anm. 1), S. 625: „Weil ihm aber bereits von [...] dem hochwichtigen vorgegangenen *Discourssus* das Haupt schwer gewesen / wüste er nicht eigentlich zu *narriren*, was bey gedachtem *Soupe* vorgegangen“.

66 Ebd., S. 624.

67 Ebd., S. 627.

nen als gelehrter Verfasser, der die Weitergabe der Schrift zu verhindern sucht, zum andern als „verfaulte[s]“ Ende des „Roriginals“, an das eine Kopie von Sempronius' „Testament“ geheftet ist. Spätestens im „Testament“, das als Anhang der Komödie tatsächlich den „Heyraths-Contract“ zwischen Sempronius und Cyrille enthält, erschließt sich die Datierung der Komödienhandlung, wenn auch mit dem „30. Februarii, dieses tausend sechshundert acht und vierzigsten Jahres“⁶⁸ etwas verfrüht, zur Zeit der Friedensschlüsse von Münster und Osnabrück, wodurch die martialische Widmung an Horribilicribrifax, „der jenem Hertzog zu Eger den Rest gegeben“⁶⁹ hat, umso anachronistischer erscheint.⁷⁰ Diese Friedenszeit ist es auch, aus der die Heiratsprojekte und Mitgiftambitionen der rodomontierenden Landjunker resultieren.⁷¹ Nicola Kaminski hat dafür plädiert, Gryphius' Stücke der unmittelbaren Nachkriegszeit in ihrer Faktur und Figurentypologie als „zum ‚Ernstspiel‘ mutierte Scherzspiel[e]“ zu lesen.⁷² Seine „ruhm-rätigen Landtsknechte“⁷³ rufen zudem eine Realität auf, die auf dem Nürnberger Exekutionstag 1649/1650 diplomatisch zwischen den militärischen Feldherrn und den Gesandten der Reichsstände geregelt werden musste: Die nach den Westfälischen Friedensverträgen offene Finanzierung des Abzugs und der Auflösung der nach wie vor im Reich lagernden Truppen⁷⁴ aktualisiert die figurative Präsenz des Krieges im Frieden, wie sie Gryphius' Komödie bereithält.

Die Bedeutung der Diplomatie im Rahmen der praktischen Gelehrsamkeit am Hofe zeigt auch jener Teil der Komödie an, der auf den ersten sozialhierarchischen Blick am weitesten von der höfischen Repräsentationskultur entfernt ist: der „HEYRATHS-Contract“ der „HERREN *Sempronii* UND FRAUEN CYRILLE“. Dieser Vertrag nimmt den Faden des fingierten Paratextes von Daradiridatuntarides' Zuschrift wieder auf, in der von besagtem Vertrag als einem leidlichen Anhängsel die Rede ist. Dabei wird die Frage nach dem gemeinsamen Freund der beiden Bramarbasse deutlicher; die Rede ist von „*Romanus Pompili-*

68 Gryphius: Horribilicribrifax (Anm. 1), S. 715.

69 Ebd., S. 628.

70 Auf den Westfälischen Frieden, die Verträge wurden am 24. Oktober unterzeichnet, verweist auch der zweite Akt der Komödie. Darin Horribilicribrifax: „Was? daß der Keyser Friede gemacht habe sonder mich um Rath zu fragen? [...] hat er nicht alle seine *Victorien* mir zu danken? Hab ich nicht den König in Schweden niedergeschossen?“ (ebd., S. 644)

71 Vgl. Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat (Anm. 6), S. 407.

72 Nicola Kaminski: *Ex bello ars* oder Ursprung der „Deutschen Poeterey“, Heidelberg 2004, S. 354.

73 So Opitz' berühmte Charakterisierung in Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), nach der Edition von Wilhelm Braune neu hg. von Richard Alewyn, Tübingen 1963, S. 20. Vgl. zum kriegsgeschichtlichen und konfessionspolitischen Zusammenhang Kaminski: *Ex bello ars* (Anm. 72), S. 341–400.

74 Vgl. Antje Oschmann: *Der Nürnberger Exekutionstag 1649–1650. Das Ende des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland*, Münster 1991 (Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte, Bd. 17).

us, dessen *Signet* ist ein Esel mit einer Schreifeder in der einen / und einen Dintenfaß in der andern Klauen⁷⁵ und der den Vertrag offensichtlich als Notar aufgenommen und an das Ende des begehrten Manuskripts gesetzt hat. Der Heiratsvertrag enthält vor allem eine Auflistung, die *narratio* von „allen denen *solemnitate*, *ceremonien* und Gebräuchen / welche in dergleichen Fällen *de jure* oder *consuetudine* üblich“⁷⁶ seien, die schließlich in einer genauen *dispositio* ausgeführt werden.⁷⁷ Der Rechts- und Zeremonialrahmen, der im Verbund mit den „unglücklichen Ambassaden“ aus der Zuschrift und dem erwähnten Datum aufgestellt wird, erinnert an die großen ‚Solennitäten‘ und Vertragsbeschlüsse des genannten Jahres: Der Komplex der Münsteraner und Osnabrücker Kongressdiplomatie stellt den „Heyraths-Contract“ in den Zusammenhang des Westfälischen *Instrumentum pacis*, wie etwa die aufwendig eingesetzten Titulaturen und Wappenerklärungen evozieren. Dazu kommt der Rechtsdiskurs, der sich als Fortsetzung der Sempronius-Cyrille-Handlung und in Umkehrung der von Sempronius erlittenen Schmach als Intrige der Gelehrten gegen Cyrille wendet, die zu einer umfassenden „Verzichtsleistung“ genötigt wird, so der Notar: „Diesen Heyraths-Contract habe ich nach empfangener Gewalt *ex tendendi publicum Instrumentum vel Instrumenta, ad consilium sapientis, & in omni meliore modo &c. post renunciationem &c. privilegiorum omnium, quae faciunt ad favorem dominarum* aufgesetzt“.⁷⁸ Die einseitige Verzichtsleistung der Kupplerin ruft zudem die Bedeutung der Amnestie als gegenseitiges Vergessen der Kriegsschäden im *Instrumentum pacis* in Erinnerung, womit der Verzicht auf alle zukünftigen Ansprüche auf Wiedergutmachung verbunden ist.⁷⁹

Die Forschung hat früh auf die formalen Verfehlungen des Vertrages hingewiesen, die besonders dann deutlich zum Vorschein kommen, wenn man ihn vor der Folie der Diplomatie, d.h. der frühneuzeitlichen Urkundenlehre, betrachtet: Zum einen werden sämtliche Positionen vertauscht (etwa *intitulatio* und *inscriptio*), zum anderen erfolgt die *invocatio* nicht im christlichen Rahmen, sondern an heidnische Fruchtbarkeitsgötter.⁸⁰ Schon das Datum – 1648

75 Gryphius: Horribilicribrifax (Anm. 1), S. 720.

76 Ebd., S. 715f.

77 Vgl. Lötscher: Horribilicribrifax Teutsch (Anm. 64), S. 166.

78 Gryphius: Horribilicribrifax (Anm. 1), S. 718. Deutsche Übersetzung nach Eberhard Mannack: „[...] zur Ausstellung derartiger Dokumente, nach Konsultation der Gelehrten unter Berücksichtigung der besten Möglichkeiten etc. nach Verzichtsleistung etc. auf alle den Ehefrauen zustehende Privilegien etc.“ Siehe ebd., S. 1215; Stellenkommentar.

79 Vgl. Heinhard Steiger: Friedensschluss und Amnestie in den Verträgen von Münster und Osnabrück, in: Krieg und Frieden im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Theorie – Praxis – Bilder, hg. von Heinz Durchhardt und Patrice Veit, Mainz 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Beiheft 52), S. 233ff.

80 Vgl. Lötscher: Horribilicribrifax Teutsch (Anm. 64), S. 163. Dieses Vergehen gewinnt gegenüber der großen Bedeutung der Vertragstheorie und der Gegenseitigkeit im frühneuzeitlichen Diskurs des religiösen Bundes zusätzliche Brisanz. Vgl. dazu Gerhard Oestreich: Die Idee des

war ein Schaltjahr mit 29 Februar-Tagen – dokumentiert die Ungültigkeit des Vertrages. Die Autorschaftsfiktion, die Gryphius hier hinter der Maske des Dichters *und* Rechtsgelehrten aus dem einleitenden Paratext sowie dem *notarius* inszeniert, lässt Rückschlüsse auf die neuen politischen und juristischen Verwendungsweisen der bürgerlichen Gelehrsamkeit um und nach 1648 zu, wie sie auch bereits bei Harsdörffer in Reymunds Mehrfach-Übersetzung aufscheinen. Während etwa Harsdörffer nach dem Studium als *secretarius* des Nürnberger Gesandten Johann Jakob Tetzl in diplomatische Fragen involviert war, trat Gryphius 1650 als Syndikus der Landstände des Fürstentums Glogau in die rechtlich-diplomatische Praxis. Zu ihrem Hauptgeschäft gehört die Prüfung und das Kollationieren von Verträgen und rechtlichen Klauseln. Im Fall von Gryphius' Tätigkeit als Syndikus betrifft der Umgang mit Verträgen – auch das deutet der diabolische *Contract* an – die für Schlesien schmerzliche Übernahme der Westfälischen Bedingungen. Denn die Reichsstände der kaiserlichen Erblande, zu denen Schlesien zählte, waren nicht an den Friedensverhandlungen beteiligt und von den Autonomieregelungen und der allgemeinen Amnestie der Verträge ausgenommen.⁸¹ Vertreten wurden diese protestantischen Interessen durch den Gesandten des sächsischen Kurfürsten. Die Religionsfreiheit wurde den protestantischen Kirchen in Schlesien durch die Interventionsmöglichkeit Schwedens und der protestantischen Reichsstände zwar potentiell zugesichert, gleichzeitig blieben diese Kirchen andauernden gegenreformatorischen Bemühungen ausgesetzt. Gryphius verhandelte mit dem Wiener Hof bis zu seinem Tod für die konfessionellen Rechte Glogaus. Die kulturelle Verhandlung seiner Trauerspiele als kompensierte *agency*, die Jane O. Newman an *Catharina von Georgien* (1657) gezeigt hat,⁸² ist demgemäß auch auf jene Komödie auszuweiten, die sich „auf genuinem Trauerspielboden“ behaupten muss.⁸³

5.

Dass der metafiktionale Zusammenhang des fingierten rechtlich-diplomatischen Paratextes im *Horribilicribrifax* auch noch eine weitere Figur seiner Werkbiografie miteinbezieht, ist im Kontext von Gryphius' *self-fashioning* als (rechts-)

religiösen Bundes und die Lehre vom Staatsvertrag, in: Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1969, S. 158–177.

81 Vgl. Oschmann: Nürnberger Exekutionstag (Anm. 74), S. 56f.

82 Vgl. Jane O. Newman: „Mediating Amicably“? The Birth of the Trauerspiel Out of the Letter of Westphalia, in: Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace, hg. von Nathalie Rivère de Carles, London 2016, S. 69–89.

83 Kaminski: Gryphius (Anm. 54), S. 196.

gelehrter Dichter und Syndikus nach 1648 zu verstehen. So wird als Zeuge und somit Teil von Sempronius' Gelehrtenintrige im Heyraths-*Contract* neben weiteren Maulhelden „Peter Squentz“ genannt. Sein „*Signet*“ ist

ein gevierdter Schild / in dessen rechten Oberfelde ein Thurm mit einer Glocken / welche Herr *Squentz* zeucht / in dem Lincken aber zwey Ruten Creutzweis übereinander / und in der mitten ein *Cantor* stecken; in dem untersten Felde zu rechten ist ein Schauplatz / auff welchem *Piramus* und *Thisbe*, zu der Lincken aber ein *Repositorium* voll Bücher.⁸⁴

Dieser Peter Squentz, „Schreiber und Schulmeister zur Rumpels-Kirchen“,⁸⁵ führt nun in der gleichnamigen, wohl bekanntesten deutschsprachigen Barock-Komödie mit dem Pickelhering und den Handwerkern Meister Krix, Meister Bulla Butäin, Meister Klipperling, Meister Lollinger und Meister Klotz-George am Königshof das an Ovids *Metamorphosen* angelehnte Spiel von Pyramus und Thisbe auf. Während zu Beginn das Thema festgelegt wird und die Rollen unter den Handwerkern verteilt werden, muss der „Seichtgelehrte[] Dorff-Schulmeister“⁸⁶ Squentz zunächst am Hofe sein Stück legitimieren und seine Gelehrsamkeit unter Beweis stellen: Er sei „ein *Universalem*, das in allen Wissenschaften erfahren“.⁸⁷ Bereits die ersten Zeilen des dramatischen Texts belegen das Gegenteil; so fungiert der in Versen vorgetragene Prolog im Verweis auf den weitgehend ohne Versfußregulierung auskommenden Meistersang als Inszenierung der Konfrontation zweier sozialer Gruppen und zweier ästhetischer Normen, wie sie bereits das getrennte Personenverzeichnis verdeutlicht – ein Mitglied der höfischen Gesellschaft kommentiert Squentzens Prolog: „Der *Vers* hat schrecklich viele Füße.“⁸⁸ Das Theater im Theater erweist sich dabei als Entlarvungsmechanismus⁸⁹ einer Normabweichung, indem die „bürgerliche Kunst der vergangenen Epoche“ parodiert werde, so Gerhard Kaiser.⁹⁰

Befestigt wird diese Abweichung durch die sozial-performative Differenz zwischen Schulmeister und Schauspieler-Handwerkern auf der einen, dem Königshof auf der anderen Seite. Zusätzlich markiert der Unterschied der Namen die Trennung in „Spielende“ und „Zusehende Personen“; den körperlich-derben Handwerkernamen werden die antikisierten Namen Theodorus, Serenus, Cas-

84 Gryphius: *Horribilicribrifax* (Anm. 1), S. 719.

85 Andreas Gryphius: *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz / Schimpff-Spiel*, in: Gryphius: *Dramen* (Anm. 1), S. 581.

86 Ebd., S. 591.

87 Ebd., S. 592.

88 Ebd., S. 597.

89 Vgl. Richard Alewyn: *Der Geist des Barocktheaters*, in: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, hg. von Richard Alewyn und Karl Sälzle, München 1985, S. 80–90.

90 Gerhard Kaiser: *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz*, in: Kaiser: *Die Dramen des Andreas Gryphius* (Anm. 58), S. 216.

sandra, Violandra und Eubulus entgegengestellt.⁹¹ Bereits zu Beginn von Squentzens' rhetorischem Gelehrsamkeitsbeweis kommt es zu einem Lapsus, der vor allem die zeremonielle Verfehlung verdeutlicht und den Aspekt der sozialregulativen Normierung der Hofkultur in Erinnerung ruft: Der Schulmeister spricht den König als „Juncker König“ an, während die entsprechende Anrede dagegen der Hofmarschall vollzieht: „Durchläuchtigster König“.⁹² Die adelige Hofgesellschaft, d. h. die „zusehende[n] Personen“, sind für die Komik wesentlich: Die unfreiwilligen Possen der Handwerker gewinnen überhaupt erst in der „Distanz zur höfischen Etikette und dem überlegenen Esprit des adligen Honnête homme“⁹³ an Kontur. Wiederum dienen als Rahmen dieser rhetorischen Konstellation höfisches Zeremoniell und Diplomatie: Squentz und seine Truppe bekommen die Gelegenheit zum höfischen Theaterspiel nur, weil der König nach „nunmehr vergangene[m] Reichs-Tag“, auf dem er „anwesende Abgesandten mit guter Vergnügung abgefertiget“, für den Abend beim Hofmarschall „Kurtzweil“ ordert.⁹⁴

In dieser Konfiguration laufen auch unterschiedliche mediale Ebenen der gelehrten Übertragung und praktischen Adaptionen im höfischen Kontext zusammen: Im Mittelpunkt steht die Squentz-Figur als Schulmeister, wobei bereits das Repositorium „voll Bücher“ im *Horribilicribrifax* unmissverständlich auf den pedantischen Typus verweist, dessen Übertragung eines antiken Stoffes in eine neue Sprache, ein neues Medium und einen neuen sozialen Kontext aus dem Ruder läuft. Diese Konflikte erscheinen zunächst als Gattungsfrage bzw. als Frage der sozialen Stillage – „wir sollen es heissen eine *Comoedi* oder *Tragoedie*“⁹⁵ – und werden auf der Ebene der Schauspieler weitergeführt. Die spielenden Handwerker können die mimetischen Ebenen, Personen und Rollen kaum mehr unterscheiden oder wollen dies aufgrund gegen ihr Spiel gerichteter wirkungsästhetischer Annahmen auch gar nicht. Wie im Fall von Harsdörffers übersetzten Komödien werden wir Zeugen einer inszenierten Verhandlung der rhetorischen Normabweichung. Das Spiel der zuschauenden Hofgesellschaft übernimmt den Part der Kritik (ähnlich Degenwert und Reymund bei Harsdörffer).

In der Forschung galt lange Zeit, dass Gryphius William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* nicht in der Textfassung, sondern höchstens als variiertes Thema von englischen oder niederländischen Wanderbühnen bzw. über die Ver-

⁹¹ Ebd., S. 581.

⁹² Vgl. Gryphius: Peter Squentz (Anm. 85), S. 591f.

⁹³ Vgl. Gerhard Dünnhaupt und Karl-Heinz Habersetzer: Nachwort, in: Andreas Gryphius: *Ab-surda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpfspiel*. Kritische Ausgabe, hg. von Gerhard Dünnhaupt und Karl-Heinz Habersetzer, Stuttgart 1983, S. 73.

⁹⁴ Ebd., S. 590f. Vgl. zum Reichstag von 1653 und den Bezug zur Entstehung des Textes siehe Eberhard Mannack: Peter Squentz. Entstehung und Text, in: Gryphius: *Dramen* (Anm. 1), S. 1138–1142, hier S. 1141f.

⁹⁵ Gryphius: Peter Squentz (Anm. 85), S. 589.

mittlung eines Textes von Daniel Schwenter gekannt habe. Dagegen wurde zuletzt auf die beinahe wörtliche Entsprechung nicht nur der dramatischen Figuren der Handwerkeraufführung verwiesen, sondern auch auf die gattungstheoretische Reflexion rund um den Pyramus-und-Thisbe-Stoff, die in beiden Texten aus der Vermischung von Tragödie und Komödie resultiere.⁹⁶ Die Unterschiede lassen sich neben dem Fehlen der für Shakespeares Stück zentralen Elfenhandlung⁹⁷ auch bei der hervortretenden Ständeklausel im *Squentz* anzeigen: Während die misslungene Theateraufführung des tragischen Pyramus-und-Thisbe-Spiels als Komödie bei Shakespeare zur komischen Referenz auf die eigene nach ovidischem Liebestod gebaute Tragödie *Romeo und Juliet* dient – zumal die Tragödie über bedingungslose Liebe nach einer Nacht der amourösen Wechsel und Irrungen selbst schon komisch ist⁹⁸ –, korrespondiert die krude Gattungsmischung der spielenden Handwerker bei Gryphius der falschen königlichen Titulatur.

Während der Gryphius-Text von Shakespeares Variation des Verwandlungsmotivs unberührt bleibt, kommt mit der Hinzufügung des Pickelhering auch eine neue Bedeutungsebene hinzu. Im Personenverzeichnis fungiert Pickelhering als Vermittlungsfigur zwischen den unterschiedlichen sozialen und theatralischen Ebenen, die die Aufführung eröffnen. Als „des Königes lustiger Rath“⁹⁹ kann er zumindest partiell der höfischen Sphäre zugerechnet werden, in seiner Darstellung des Pyramus auch der schauspielenden Handwerkertruppe. Während der Pickelhering an der Verteilung der Rollen im Dorfmilieu beteiligt ist, trägt er auf der höfischen Theaterbühne zur weiteren Verkomplizierung der verworrenen Figuren- und Handlungselemente bei und dient gemäß seiner Rollenbezeichnung als Vermittler zwischen *dramatis personae* und Publikum. Bereits die Regieanweisung zum Ende des ersten Aufzugs deutet demgemäß die vorgezogene Spiel-im-Spiel-Situation an: „Die andern nehmen alle mit allerhand Cerimonien von einander ihren Abscheid / Pickelhäring aber und Peter Squentz nötigen einander voranzugehen / so bald aber Squentz voran treten wil / zeucht ihn Pickelhäring zurück / und laufft selbst voran.“¹⁰⁰ Schon bevor das Spiel im Spiel beginnt, verkörpert Pickelhäring eine „Rolle“, die dann während der Aufführung der Handwerker ihr metatheatrales Potential enthüllt: „[I]n das von

96 Vgl. Kaminski: Gryphius (Anm. 54), S. 166ff.; Bernhard Greiner: Art. Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz, in: Gryphius-Handbuch, hg. von Nicola Kaminski und Robert Schütze, Berlin, Boston 2016, S. 311–329, hier S. 321f.

97 Vgl. Nancy Carolyn Michael: Amateur Theatrical and Professional Playwriting: The Relationship between *Peter Squentz* and *A Midsummer Night's Dream*, in: Comparative Literature Studies 23 (1986), H. 3, S. 195–204.

98 Vgl. Ralf Haekel: Von Bottom zu Pickelhering. Die Kunst des komischen Schauspiels in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und Gryphius' *Absurda Comica*, in: Arend u. a.: Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (Anm. 8), S. 207–221.

99 Gryphius: Peter Squentz (Anm. 85), S. 581.

100 Ebd., S. 590.

Squentz veranstaltete Spiel im Spiel mischt sich – als eine Art Spiel im Spiel im Spiel – die den übrigen Mitspielern (nicht aber dem aristokratischen Publikum) verborgen bleibende Inszenierung Pickelhärings, die ihr Gelingen gerade aus dem Mißlingen des Squentzschen Spiels [...] bezieht“.¹⁰¹ Ralf Haekel hat daraus geschlossen, dass dieser Pickelhäring selbst Teil einer Inszenierung einer Theateraufführung der Englischen Komödianten über die Handwerkeraufführung sei.¹⁰² Demgemäß wäre auch der Pedant nicht der Spielleiter, sondern als Rolle fester Bestandteil der Spielleitung der lustigen Person.

Die Ebenen des Metatheaters und der Metafiktion ziehen sich bis in die Frage der Autorschaft der Komödie, da noch immer ungeklärt ist, „ob wir in dem überlieferten Squentz-Spiel die Bearbeitung von Gryphius oder nur dessen im Vorwort genannte Vorlage besitzen“.¹⁰³ Das liegt vor allem daran, dass Gryphius zu Lebzeiten höchstens als Herausgeber der Komödie genannt, während die Verfasserschaft Daniel Schwenter zugeschrieben wurde.¹⁰⁴ Gryphius selbst hat dieses Verwirrspiel durch die Vorrede unter dem Pseudonym Riesentod befeuert.¹⁰⁵ Riesentod behandelt den dramatischen Text über die (Aufführung einer) komische(n) Laienaufführung eines tragischen Stoffes gleichbedeutend mit einem lebendigen, real existierenden Peter Squentz und nimmt dabei zunächst eine Klärung der Verwandtschaftsverhältnisse vor, indem er als „Vater“ des Squentz den „in allerhand Sprachen und Mathematischen Wissenschaften ausgeübte[n] Mann“ Daniel Schwenter nennt, der „selbigen zum ersten zu Altdorff auff den Schauplatz geführt“. Beim weiteren Lebensweg des Squentz kommt nun ein „Freund“ ins Spiel:

von dannen er je länger je weiter gezogen / biß er endlich meinem liebsten Freunde begegnet / welcher ihn besser ausgerüstet / mit neuen Personen vermehret / und nebens einem seiner Traurspiele aller Augen und Vrtheil vorstellen lassen. Weil er aber hernach / als selbter mit wichtigern Sachen bemühet / von ihm gantz in Vergessen gestellet: Habe ich mich erkühnet / ihn Herrn Peter Squentz aus gedachten meines Freundes *Bibliothec* abzufordern / und durch öffentlichen Druck dir / Großgünstiger und Hochgeehrter Leser / zu übersenden [...].¹⁰⁶

¹⁰¹ Kaminski: Gryphius (Anm. 54), S. 173.

¹⁰² Vgl. Haekel: Von Bottom zu Pickelhering (Anm. 98), S. 220f.

¹⁰³ Mannack: Peter Squentz (Anm. 94), S. 1138.

¹⁰⁴ Vgl. Peter Michelsen: Zur Frage der Verfasserschaft des *Peter Squentz*, in: Euphorion 63 (1969), S. 54–65.

¹⁰⁵ Vgl. Karl-Heinz Habersetzer: Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' *Carolus Stuardus* und *Papinianus*, Stuttgart 1985 (Germanistische Abhandlungen, Bd. 55), S. 129–133; Mannack: Peter Squentz (Anm. 94), S. 1139.

¹⁰⁶ Gryphius: Peter Squentz (Anm. 85), S. 579.

Riesentod tritt hier als Botenfigur auf, die ebenso wie Cacciadiavolo (bzw. Daradiridatumtarides) in der Zuschrift des *Horribilicribrifax* einen Text, der selbst eine Übertragung bzw. Adaption ist, aus der Bibliothek eines Freundes – auch so ein „Repositorium voll Bücher“ – rettet. Hinter Riesentod und besagtem Freund,¹⁰⁷ und wahrscheinlich auch hinter Schwenter,¹⁰⁸ der zum Zeitpunkt der Nennung durch Gryphius bereits mehrere Jahre verstorben war, ist der Autor Gryphius zu finden. Die über die Werkgrenzen reichenden Bezüge zwischen Gryphius' Komödien, die Nähe der beiden Paratexte sowie die Voraussetzung der Übertragung auf allen Handlungs- und Produktionsebenen der *Absurda Comica* lassen den Schluss zu, dass die komischen Gelehrtenfiguren dem *self-fashioning* gelehrter Dichter um 1650 deutlich näher sind, als häufig angenommen. Die Autorschaftsfiktionen und Spielanordnungen rund um die komischen Gelehrtenfiguren reflektieren die spezifische Medialität des sozialen und politischen Rahmens, in den die Literatur eingebettet ist und an dessen symbolischer Deutungsmacht sie teilhat. Der Pedant dient dabei als Reflexionsfigur der „Heteronomiekrise“ humanistischer Gelehrsamkeit im 17. Jahrhundert, die zur „Reduktion der philologisch-kulturrevolutionären Reform auf ‚Hofberedsamkeit‘ und ‚Politik‘ führt“ und die Vertreter des Gelehrtenstands zu „beherrschte[n] Herrschende[n]“ (Pierre Bourdieu) macht.¹⁰⁹

Während der gelehrte Narr nach 1700 zum festen Motivbestandteil der literarischen Aufklärung avanciert,¹¹⁰ wandelt sich die skizzierte Dynamik, die von der dramatischen Figuration des pedantischen Gelehrtentypus um 1650 ihren Ausgang genommen hat, von der Frage nach der medialen Praxis von Gelehrsamkeit im Kontext von Policy- und Zeremonialwissenschaft immer mehr zu einer technischen Frage der Didaxe. In den ausschließlich für die adeligen und bürgerlichen Schüler des Zittauer Gymnasiums geschriebenen Komödien Christian Weises, mit Pedantenbeteiligung etwa der *Bäurische Machiavellus* (1682/1683), erscheint die „politische Reformierung“ der Gelehrtenschule als Prozess der Transformation von *eruditio* zur praxisbezogenen Gelehrsamkeit bereits institutionell vollzogen.¹¹¹ Die performative Auseinandersetzung mit dem Pedanten fungiert dabei über negative moralische Kodices oder unmittelbar falsches Wissen, während die spielerische Dimension der Übertragung in den Hintergrund tritt. Die

107 Vgl. Dünnhaupt/Habersetzer: Nachwort (Anm. 93), S. 69f.; Habersetzer: Politische Typologie (Anm. 105), S. 129ff. Unter dem Namen Riesentod hat Gryphius auch ein Hochzeitsgedicht für seinen Leidener Studienkollegen Gabriel Luther verfasst.

108 Vgl. Kaminski: Gryphius (Anm. 54), S. 160ff.

109 Michler: Kulturen der Gattung (Anm. 9), S. 96.

110 Vgl. Alexander Košenina: Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung, Göttingen 2004.

111 Vgl. Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat (Anm. 6), S. 349. Dazu auch Wilhelm Barner: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970, S. 167ff.

Übersetzung taucht dafür in kulturell vermeintlich ‚näheren‘ Texten wieder auf, deren spielerisch-gelehrte Autorschaft und historisch-politisches Universalwissen auf die frühe Enzyklopädik treffen: In der postum erschienenen Ausgabe von Daniel Casper von Lohensteins fast dreitausend Seiten umfassendem heroischem Roman *Grossmüthiger Arminius* (1690) findet sich ein vom Herausgeber Christian Wagner hinzugefügter Anmerkungs- und Registerapparat, der die großen politischen Themen, historischen Orte und Figuren sowie ihre Arkanisierung enzyklopädisch ordnet, such- und verfügbar macht, um etwas Licht in die „ägyptische Finsterniß“ zu bringen.¹¹²

112 Christian Wagner: Anmerckungen über Herrn Daniel Caspers von Lohenstein Arminius: nebst beygefügetem Register derer in selbigem Werck befindlichen Merckwürdigen Nahmen und Sachen, in: Daniel Casper von Lohenstein: *Grossmüthiger Feldherr Arminius*, hg. von Elida Maria Szarota, Hildesheim, New York 1973 (Reprint 1690), Bd. 2, S. 3a.