

Grenzen des Erzählens

Deutsche Literatur. Studien und Quellen
Band 14

Herausgegeben von
Beate Kellner und Claudia Stockinger

Stefan Manns

Grenzen des Erzählens

Konzeption und Struktur des Erzählens in
Georg Philipp Harsdörffers *Schauplätzen*



Akademie Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2013 Akademie Verlag GmbH, Berlin
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Einbandgestaltung: hauser lacour unter Verwendung eines Fotos: Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Cod.Pal. germ. 848, Blatt 355v. Wikimedia Commons.
Gesamtherstellung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-006270-9

eISBN 978-3-05-006424-6

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
I. Einleitung	11
II. Forschung und Methode	19
1. Die Barockforschung macht eine Entdeckung	19
2. Die Forschung zu den <i>Schauplatz</i> -Sammlungen	22
2.1 Frühe Phase der <i>Schauplatz</i> -Forschung bis zu den Siebzigerjahren	22
2.2 Die <i>Schauplatz</i> -Forschung in den Achtziger- und Neunzigerjahren	26
2.3 Die <i>Schauplatz</i> -Forschung seit der Jahrtausendwende	31
3. Thesen der Arbeit	42
4. Methodische Grundlagen	45
4.1 Erzähltheoretische Vorbemerkungen	45
4.2 Zum Konzept der topischen Wissenskultur in der Frühen Neuzeit	48
III. Werkordnung	53
1. Chronologie der Texte.....	53
1.1 Initialisierende Phase: Lateinische Anfänge und Etablierungsstreben..	54
1.2 Programmatische Phase: Spracharbeit	57
1.3 Konsolidierende Phase: Textsortensammlungen und Kompilationen...	66
1.4 Fragmentarisierende Phase: Wissensordnung	70
2. Textgruppen.....	73
2.1 Panegyrisch-repräsentative Textfunktion	75
2.2 Texte zur Spracharbeit und sprachpatriotische Texte.....	76
2.3 Polyhistorisch-didaktische Textfunktion	76
2.4 Erbauungsliteratur und Herzensbildung.....	77

IV.	Die Konzeption der <i>Schauplatz</i> -Sammlungen	81
1.	Druckgeschichte	81
2.	Struktur	88
3.	Programmatik	92
3.1	Der ‚Schauplatz‘ als Präsentation und Repräsentation von Welt	93
3.2	Historie. Tradition und Erfahrung	97
3.2.1	Die Leistung der Privatgeschichte	97
3.2.2	Prudentia civilis	99
3.2.3	Zum Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität	104
3.2.4	Exemplarisches Erzählen	108
3.2.5	Erzählungen als Spielvorrat für gesellige Kommunikation	112
3.3	Tugend- und Sittenlehre	119
3.3.1	Zur Seelentheorie in Schottelius' <i>Ethica</i>	122
3.3.2	Harsdörffers Erzählen im Zeichen der salomonischen Tugendlehre	126
V.	Erzählerpositionen	131
1.	„Die beraubten Rauber“	132
1.1	Die Geschichte	132
1.2	Narrative Ökonomie: Merkmale distributionellen Erzählens	133
2.	Die Erzählinstanz in den <i>Schauplätzen</i>	140
2.1	Vorbemerkung: die Funktionen der Erzählinstanz	141
2.2	Konstruktion der Erzählsituation	145
3.	Informationsvergabestrategien	152
3.1	Der Erzählerkommentar	152
3.2	Pro- und Epimythien: Verbindungen von Exempel und Parabel	156
3.3	Leseradressierung	163
4.	Typographische Markierungen	166
4.1	Drucktype	167
4.2	Schriftschnitt	169
4.2.1	Kleinere Schriftschnitte	169
4.2.2	Größere Schriftschnitte	171
4.2.3	Fettdruck	175
4.3	Begriffszeichen	175
5.	Schriftlichkeit und Mündlichkeit	178
6.	Zusammenfassung	181

VI. Kombinatorik	183
1. „Der starcke Soldat“	184
2. Assoziationen. Erfahrungswissen und Sprichwort	193
2.1 Der Ort des Sprichworts im Erfahrungswissen	193
2.2 Beispiele: Das Sprichwort bei Alsted und Schottelius	194
3. Das Sprichwort in den <i>Schauplätzen</i>	200
4. Zusammenfassung	213
VII. Diskursmischung	217
1. „Der Alraun“	217
2. Didaxe und Enzyklopädie	218
3. Dialog und Erzählen	229
4. Zusammenfassung	236
VIII. Suspendierung der Diegese	237
1. „Die Zwiedorn“	237
2. Wissensfindung. Zur Funktion der ‚Fragen‘	244
3. Zusammenfassung	246
IX. Grenzen des Erzählens	249
X. Zugaben	259
1. Georg Philipp Harsdörffer. Fragmente einer Biographie	259
2. Transkriptionen	269
2.1 „Die beraubten Rauber“ (JMG, XV.)	269
2.2 „Der starcke Soldat“ (LLG, I, XLVII.)	270
2.3 „Der Alraun“ (JMG, XLV.)	271
2.4 „Die Zwidorn“ (LLG, II, CXLIII.)	273
XI. Literaturverzeichnis	275
1. Siglen- und Abkürzungen	275
1.1 Bibliothekssiglen	275
1.2 Periodika und Lexika	275
1.3 Bibliographien	277

2.	Quellen	278
2.1	Drucke, Reprints und Digitalisate	278
2.2	Edierte Quellen	284
3.	Forschungsliteratur zu Harsdörffer	285
4.	Allgemeine Forschungsliteratur	289
5.	Quellen aus dem Internet	301
	 Abbildungsverzeichnis	 303
	 Personen- und Werkregister	 305

Vorwort

Das vorliegende Buch wurde im Februar 2010 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Für den Druck wurde es leicht überarbeitet und gekürzt. Neu erschienene Forschung wurde noch bis Anfang 2012 aufgenommen.

Dieses Buch wäre nicht zustande gekommen, wenn Prof. Ursula Kocher mich nicht mit großer Geduld und beständigem Rat unterstützt hätte. Sie hat mich die gesamte Arbeit über und auch darüber hinaus mit ihrem herausragenden wissenschaftlichen Enthusiasmus und hohen persönlichen Einsatz gefördert. Prof. Bettina Bannasch griff mir während der Krisenphasen, die solch eine Arbeit mit sich bringt, immer wieder moralisch ermutigend unter die Arme. Ihr steter Glaube an mich und ihre jederzeit offene Ohren halfen enorm. Ihnen gebührt zuallererst mein Dank!

Die Arbeit wäre auch nicht so entstanden, hätten nicht einige Institutionen meinen Denkprozess ganz entscheidend geprägt. Das Nachwuchscolloquium des Interdisziplinären Zentrums Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit der Freien Universität Berlin bot den idealen Nährboden für das Reifen noch junger Ideen und Gedanken. Den damaligen Kolleginnen und Kollegen schulde ich für zahlreiche freundschaftliche Diskussionen herzlichen Dank. Die interdisziplinäre Forschergruppe ‚Topik und Tradition‘ weckte und prägte mein Interesse für die frühneuzeitliche Wissenskultur maßgeblich und beeinflusste die konzeptionelle sowie methodische Ausrichtung der Arbeit. In der Schluss- und Schreibphase profitierte ich schließlich von einer Mitarbeit am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. Mein Dank richtet sich hier insbesondere an Daniel Weidner und Heike Schlie, die mir die notwendigen Freiräume schufen, um solch eine Arbeit zu einem Ende zu bringen.

Der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und Dr. Jill Bepler danke ich für die herzliche Aufnahme und uneingeschränkte Unterstützung während meiner Forschungsaufenthalte. Mein Dank richtet sich auch an Dr. Christine Sauer von der Nürnberger Stadtbibliothek, die mir beim Durchstöbern der dort lagernden Harsdörffer-Bestände helfend zur Seite stand.

Prof. Claudia Stockinger und Prof. Beate Keller danke ich für die Aufnahme in die Reihe ‚Deutsche Literatur‘ sowie Frau Dr. Leuchtenberger und Herrn Neubarth für die stets spontane und pragmatische Hilfe seitens des Verlages.

Ich freue mich darauf, den Dank an die zahlreichen Korrekturleserinnen und Korrekturleser, Diskussionspartner und Kopf-zurecht-Rücker persönlich zu überbringen. Sie alle haben in verschiedenen Stadien der Arbeit zum Gelingen beigetragen; vor allem aber Holger Tegtmeier, der das Manuskript in mehreren Entwicklungsstufen mit einzigartigem Sprachsinn und unverzichtbarer Kritik las.

Eine Arbeit wie diese stellt sehr große Anforderungen an Geduld und Nachsicht von Familie und Freunden. All jenen, die das ausgehalten haben, gehört meine tiefe Dankbarkeit.

Das Buch widme ich meinen Eltern.

Zur Texteinrichtung und Zitierweise sei angemerkt, dass konsequent diplomatisch transkribiert wurde. In Zeichen, Lautstand und Interpunktion wurde nicht eingegriffen. Das Schaft-s (l) und Umlaute (ã, õ, û) werden ebenso wenig aufgelöst wie der übergeschriebene Querstrich und Abbriviaturen. Ausnahmen hiervon sind Frakturvarianten und von der Grundschrift abweichende Schriftgrade, die nicht abgebildet werden, sowie die frühneuzeitliche et-Ligatur, die in ‚etc.‘ aufgelöst wird. Antiqua wird kursiviert wiedergegeben und Virgel durchgehend mit Spatium zum vorangehenden Buchstaben.

I. Einleitung

Der toledanische Edelmann Rudolf entführt Leocadia, eine Jungfrau aus hiesigem verarmtem Adel, in sein Elternhaus, wo er die ohnmächtig Gewordene vergewaltigt. Nach der Tat bekommt er es mit der Angst zu tun und sperrt das Mädchen in seinem Zimmer ein. Er eilt zu Freunden, von denen er sich Rat verspricht, den für das Verbrechen drohenden Konsequenzen entgegen zu können. In der Zwischenzeit erwacht Leocadia und wird sich ihrer Situation schmerzlich bewusst. Verzweifelt memoriert sie einige Dinge in Rudolfs Zimmer: die Tapeten an den Wänden, das Fenster und den Blick in den Garten, den es preisgibt, das prachtvolle Bett, auf dem sie ihrer Ehre beraubt wurde, sowie einen elfenbeinernen Schreibtisch, auf dem ein kostbares Kruzifix steht, das sie als Indiz für diese Nacht an sich nimmt. Nachdem Rudolf zu Leocadia zurückgekehrt ist, versucht er sie zu verführen, um die Ehre, die er ihr zuvor geraubt hat, nun aus freien Stücken von ihr zu bekommen und die Gewalttat zumindest rechtlich ungeschehen zu machen. Doch kann er Leocadias unerschütterlichen Widerstand nicht brechen. Ihm bleibt schließlich nichts anderes übrig, als ihren Bitten nachzugeben und sie mit verbundenen Augen vor einer Kirche freizulassen, von der aus sie den Weg zu ihrem Elternhaus finden kann.

Einige Tage später verlässt Rudolf die Stadt und begibt sich auf eine mehrjährige Bildungsreise nach Italien, auf der er Leocadia rasch vergisst. Er weiß nicht, dass er sie in jener Nacht geschwängert hat. Diese wird von ihren um den Ruf der Familie besorgten Eltern aufs Land gebracht, wo sie einen Sohn gebiert, der unter dem Vorwand, ein Pflegekind zu sein, von ihrer Familie adoptiert wird. Sein Name ist Ludwig.

Die Umstände von Ludwigs Geburt bleiben geheim, bis er im Alter von sieben Jahren Unfallopfer bei einem Pferderennen wird. An jenem Rennen beteiligt sich auch Rudolfs Vater Maximin. Eines seiner Pferde geht durch und überrennt den zufällig im Weg stehenden Ludwig. Maximin erkennt sofort eine familiäre Ähnlichkeit mit dem ihm unbekanntem Enkelsohn und nimmt sich seiner an. Er lässt ihn in sein Haus bringen, um ihn gesund zu pflegen. In den ahnungslosen Großeltern, die nicht wissen können, wen sie umsorgen, entbrennen elterliche Neigungen. Leocadia wird herbeigerufen und als sie Ludwigs Krankenzimmer betritt erkennt sie es aufgrund der Merkzeichen sofort wieder. Es ist derselbe Ort, an dem sie vor sieben Jahren vergewaltigt wurde. Der Blick aus dem Fenster, der Wandschmuck und weitere Erinnerungszeichen verraten es ihr. Mit Hilfe des vom Tatort entwendeten Kruzifix' beweist sie Rudolfs Eltern die gegen ihren Sohn erhobenen Anschuldigungen. Seine Mutter, Stefania, beordert ihn daraufhin umgehend nach

Hause. Dorthin zurückgekehrt erkennt Ludwig in Rudolf auf Anhieb seinen Vater und dieser in Ludwig seinen Sohn. Mit Einwilligung beider Eltern heiratet Rudolf Leocadia und stellt damit ihre Ehre wieder her.

Diese Geschichte, die sich unter dem Titel „Die Regung des Geblüts“ in Georg Philipp Harsdörffers 1648 und 1649 in zwei Teilen veröffentlichtem *Grossen Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* findet,¹ soll als didaktisches Lehrstück verstanden werden, das das Sprichwort „Die Liebe steigt unterfich / und nicht überfich“² bestätigt und zugleich bedingungslose Elternliebe veranschaulicht:

Kein Gebot heiff die Eltern ihre Kinder lieben / weil folches ohne Gebot beschihet / zum andern trachtet der Mensch in diesem Leben nach nichts eiferiger / als nach der Unsterblichkeit / welche er gleichsam in seinen Kindern vorfihet / und ihme selbsten verheiffen kan. Drittens ist die Urfache an den Kindern / welche wie faßt alle Menschen gegen GOtt dem himmlischen Vatter / undanckbar gefinnet sind gegen ihre Eltern / welche alles was von jhnen kommet / folt es auch das unvollkommenfte Ding in der Welt feyn / mit blinder Liebe behertzen. Ja es findet sich in jhrem Gemüt eine folche Regung des Geblüts / wann sie die lieben jhrigen / auch unbekanter Weife anfehen / daß jhnen das Hertz saget / was sie nicht wißē wie auß nachgesetzter Erzehlung zu erfehen feyn wird.³

Doch ist dies nur eine mögliche Lehre, die aus der Geschichte gezogen werden kann. Im Epimythion fungiert sie als Beleg dafür, „daß also wahr scheint / daß der die Erfte Blum der Jungferfchafft abbricht / bey der verunehrten Person leichtlich wider zu Gnaden kommet / und sie ihme die Zeit ihres Lebens nicht abhold feyn könne“⁴: eine Geschichte mit (mindestens) zwei Lesarten. Offensichtlich kommt es hier weniger auf das schlichte Präsentieren einer Geschichte als vielmehr auf die Exploration polyvalenter Sinngebungsmöglichkeiten an.

Die gleiche Geschichte erscheint nun in einem gänzlich anderen Zusammenhang ein weiteres Mal bei Harsdörffer. In den *Gesprächspielen* wird sie von Degenwert von Ruhmeck unter dem Titel „Die Geblütsregung“ im Rahmen des 65. Gesprächsspiels „Die Tapezeereien“ erzählt.⁵ Es gibt kleinere Modifikationen zur *Schauplatz*-Fassung: Rudolf trägt in Degenwerts Fassung den Namen Maximilian, sein Vater bleibt namenlos. Ebenso ohne Namen bleibt Leocadias Sohn. Das Kind wird nicht auf der Pferderrennbahn, sondern beim Spielen auf der Straße von einem durchgegangenen Pferd seines ihm unbekanntem Großvaters verletzt. Auch Stefania wird in der Diegese nicht namentlich erwähnt.

¹ Vgl. Harsdörffer: *Der Grosse Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte*. Tl. II, Nr. 135, S. 134–128. Im Folgenden abgekürzt als ‚LLG 1664, II‘ bzw. ‚LLG 1664, I‘.

² LLG 1664, II, Nr. 135, S. 124.

³ LLG 1664, II, Nr. 135, S. 124.

⁴ LLG 1664, II, Nr. 135, S. 128.

⁵ GSp, II, Nr. 65, S. 109. Zitiert wird in dieser Arbeit nach der Neupaginierung des von Irmgard Böttcher besorgten Nachdruckes der *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1968–69), hier und im Folgenden abgekürzt als GSp.

Degenwert beantwortet mit seiner Version der Geschichte die ihm gestellte Aufgabe, Erzählungen respektive Historien zur Grundlage von Wandteppichen oder Tapeten zu machen. Das Gesprächsspiel thematisiert nun nicht mehr die moralische Exemplarität der Geschichte, sondern ihre Zeichenhaftigkeit und damit die semiotische Transformation einer Geschichte von verbalen in graphische Zeichensysteme. Anhand von fünf Erzählungen wird diskutiert, wie solche medialen Transformationen gelingen könnten.⁶ In Degenwerts Erzählung fungiert der Wandteppich nicht nur als räumliches Memorialzeichen,⁷ mit dessen Hilfe Leocadia den Ort ihrer Vergewaltigung identifiziert (und damit das Kreuzifix der *Schauplatz*-Fassung mediengerecht ersetzt), sondern auch selbst als visuell-narrativer Marker, der die Sequenzierung einer Geschichte im Raum sichtbar macht.⁸

Die für die erfolgreiche Übersetzung erforderlichen Codierungsstrategien werden exemplarisch am Beispiel der vierten Erzählung „Eines wachenden Traum“⁹ vorgeführt und sind auf die „Die Geblütsregung“ übertragbar. Prinzipiell sind bei der Transformation eines Erzählstoffes in ein (Wand-)Bild drei Bedingungen zu beachten: Dass (1.) die Geschichten kein „Fabelwerck“ sind, „fondern von waaren / neulich beschehenen Historien handeln“, dass sie (2.) eine „Tugendlehr“ enthalten und (3.) „ein guter Mahler feinen Verstand darinn erwiefen / und mit geschickter Hand / das Werck meisterlich (nach kluger Anweisung deß Erzehlers) verfertigen könne“.¹⁰ Die erste Forderung löst die von Degenwert erzählte Geschichte ein, weil sie „nichts anders [ist] / als eine Erzehlung einer Mähr / mit welcher Art Gefprächen sich die Spanier / Jtalianer und Frantzosen so fehr beluftigen“¹¹. In einer Marginalie wird diese Erzählweise als „[i]l novellare“¹² bezeichnet. Wie den Mären und den Verserzählungen, so sollen auch den hier im Rahmen des Gesprächsspiels erzählten Geschichten wahre Begebenheiten zugrunde liegen.¹³

Im Verlauf des Gesprächsspiels trägt also jeder Mitspieler im geselligen Kreis eine andere Geschichte vor, sodass zwischen einzelnen Erzählungen Überleitungen notwendig werden, die die Diegesen mit Lehren und Kommentaren diskursivieren. So belegt Degenwerts Erzählung beispielsweise, „daß Eingangs erwähntes Sprichwort waar und gewiß ift: Das Geblüt treugt nicht / oder wie man fonsten sagt: Das Geblüt rinnt allezeit

⁶ „Diese kurtze erzehlte Hiltorien alle / könnten mit mahlerischen Umbständen durch eine künstliche Hand fürgebildet / und nachmals in wenig oder viel Tafel oder Teppich verfallt werden.“ GSp, II, Nr. 65, S. 136.

⁷ Zur Rolle der *memoria* in Harsdörffers 65. Gesprächsspiel vgl. Locher 2000, bes. S. 79–81 und Breuer 2005. Mit Blick auf *Enargeia*/*Energeia* und der Unterscheidung von *historia* und *fabula* vgl. bereits Locher 1998, S. 201–206.

⁸ In diesem Sinn nun werden zu Beginn des Gesprächsspiels Geschichten gefordert, „welche fonderlich in würccklichen Handlungen / (und nicht etwan in zierlichen Worten bestehen /)“. GSp, II, Nr. 65, S. 109.

⁹ GSp, II, Nr. 65, S. 130–132.

¹⁰ GSp, II, Nr. 65, S. 116.

¹¹ GSp, II, Nr. 65, S. 117.

¹² GSp, II, Nr. 65, S. 117.

¹³ Zum Zusammenhang von Märendichtung und frühneuzeitlicher Novellistik siehe die momentan beide Pole der Forschung markierenden Arbeiten von Kocher 2005 und Grubmüller 2006.

zufammen“.¹⁴ Damit wird zugleich der zweiten oben erwähnten Forderung Rechnung getragen, dass die Geschichte als Tugendexempel zu dienen habe. Die dritte Bedingung betrifft die Auswahl und Umsetzung geeigneter Handlungssequenzen für die mediale Übersetzung ins graphische Medium. Vergleicht man in diesem Zusammenhang das Bildprogramm der erwähnten vierten Erzählung „Eines wachenden Traum“¹⁵ mit dem ihm zugrunde liegenden Erzähltext, so fällt auf, dass diejenigen Szenen für die Teppichgestaltung ausgewählt wurden, die Kardinalfunktionen enthalten, Erzählelemente also, die nach Roland Barthes für den Fortgang einer Geschichte von grundlegender Bedeutung sind. Die Teppichbilder fungieren als Indizes für eine ganze narrative Sequenz.¹⁶

Bekannt machte die Geschichte in erster Linie Miguel de Cervantes. Unter dem Titel „La fuerza de la sangre“ erzählt er in seinen erstmals 1613 in Madrid erschienenen *Novelas ejemplares* tragikomisch von Leocadias Erlebnissen.¹⁷ Zwischen der spanischen und der deutschen Fassung fällt eine Modifikation unmittelbar auf: die eklatante Kürzung, die Cervantes' Text durch Harsdörffer widerfahren ist.¹⁸

Halten wir zunächst fest: Dieselbe Geschichte wird mit völlig unterschiedlichen Absichten in verschiedenen Kontexten erzählt. Das eine Mal findet sie sich als Gegenstand eines Gesprächsspiels, das Anleitung für die graphische Kunstproduktion in Form von Teppichen und Tapeten geben will, das andere Mal als moralische Exempelerzählung in einer der erfolgreichsten deutschsprachigen Erzählsammlungen des 17. Jahrhunderts. Man könnte nun zunächst daraus schließen, dass hier lediglich ein in Deutschland noch weitgehend unbekannter Novellenstoff dem Lesepublikum bekannt gemacht werden soll.¹⁹ Das trifft *auch* zu, doch scheint dies ein nur nachgeordneter Aspekt zu sein. Denn warum wird dann die Geschichte nur *en passant* in einem Gesprächsspiel zu einem ganz anderen Thema präsentiert und dort keinesfalls an prominenter Stelle, sondern als eine von vielen? Warum – und das scheint hier die wichtigere Frage zu sein – wird der gleiche

¹⁴ GSp, II, Nr. 65, S. 136.

¹⁵ GSp, II, Nr. 65, S. 130–132.

¹⁶ Die Übertragung von Kardinalfunktionen konvergiert also mit dem „Wegverlauf der ‚ars memorativa‘ im Galerieprinzip“, das Elmar Locher bereits betonte: „Folgendes Verfahren der Textproduktion scheint mir nachzeichenbar: Der syntagmatische/narratologische Aufbau des Textes strukturiert sich nach dem Wegverlauf der ‚ars memorativa‘ im Galerieprinzip. Das Ingesamt der Teppiche bildet diesen Weg aus und stellt uns das Handlungsgeschehen als Ganzes vor Augen.“ Locher 1998, S. 206.

¹⁷ Vgl. die von Harry Sieber besorgte Lesefassung: *Novela de La fuerza de la sangre*. In: Cervantes, *Novelas ejemplares*, Bd. 2, S. 75–95. Dem Erzähler der *Schauplatz*-Fassung ist diese intertextuelle Referenz so wichtig, dass er dem Leser versichert, die Geschichte in enger Übereinstimmung mit seinem spanischen Prätext ins Deutsche übersetzt zu haben (vgl. LLG 1664, II, Nr. 135, S. 124) und auch in Degenwerts Version aus dem Gesprächsspiel verweist eine Marginalie den Leser auf diesen Prätext: Die Marginalie lautet: „In dem Spanischē fteht *la fuerza de la sangre*.“ GSp, II, Nr. 65, S. 132.

¹⁸ Das Verfahren der Kürzung von Prätexten fiel schon van Gemert in der „Art [auf], wie Harsdörffer im *Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* z. B. mit Cervantes' *Licenciado Vidriera* verfährt, den er rücksichtslos aufs elementarste Handlungsgerüst zusammenstreicht [...]“. Vgl. van Gemert 1991, S. 329. Die Kürzung von Prätexten zum Zwecke des eigenen Erzählens ist bei Harsdörffer offensichtlich Programm.

¹⁹ Vgl. auch Battafarano 1991 und 1995 sowie Kap. II.1 dieser Arbeit.

Stoff in zwei völlig unterschiedlichen Kommunikationssituationen auf so ähnliche Weise bearbeitet und präsentiert?

Beide Erzähler halten sich strikt an die durch den Prätext vorgegebene Sequenzierung der Geschichte, entkleiden diese jedoch aller narrativen Momente, die für die Handlungsmotivation nicht erforderlich sind. So wird auf die Schilderung von Äußerlichkeiten und Atmosphären sowie auf Zustandsbeschreibungen der Figuren verzichtet.²⁰ Auf der Strecke bleibt dabei ein auf Dramatik und Spannung bedachtes Erzählen.

Ein solches Erzählen war nicht in Harsdörffers Interesse. Für ihn ist stattdessen Wissensvermittlung wichtiger. Seine Texte wurden folglich unter der Chiffre eines Bildungswerks mittlerweile entsprechend von der Forschung kanonisiert.²¹ Dies gilt auch für die Erzählsammlungen der *Jämmerlichen Mord-Geschichte* und der *Lust- und Lehrreichen Geschichte*, in denen, wie angedeutet, die Vermittlung einer christlichen Tugend- und Sittenlehre im Vordergrund steht. Letztere Erzählsammlung referiert schon im Titel ostentativ auf das horazsche Diktum, demzufolge die Dichter nutzen und unterhalten.²²

Beide Erzählsammlungen enthalten vorrangig aus der Romania stammende Erzählstoffe, die narrativ modifiziert und mit weiteren Textsorten kompiliert werden. Sprichwörter, Apophthegmata, Sinnbilder und andere literarische Kleinformen werden in ausgefeilten Argumentationsgängen virtuos miteinander verbunden. Die Erzählungen präsentieren sich somit – auch wenn bzw. gerade weil intertextuelle Bezüge offengelegt werden – als Ergebnis einer eigenen Inventio. Die für diese Texte konstitutive Textsortenkombinatorik bietet nahezu unbegrenzte Möglichkeiten der Wissensvermittlung und Wissensgenerierung. Gleichzeitig entzieht sich diese kombinatorische Erzählpraxis geläufigen literaturwissenschaftlichen Kategorien und Gattungszuordnungen. Vielmehr ist eine für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Wissenskultur selbstverständliche Topik in Anschlag zu bringen, die die Grundlage von Wissensgenerierung, -fragmentierung und -neuordnung darstellte.²³

²⁰ Während sich der Erzähler bei Cervantes für die Präsentation seiner Geschichte zwanzig Seiten Zeit nimmt, benötigt er bei Harsdörffer dafür gerade einmal gut vier Oktavseiten. Das Eingreifen in Prätexte zugunsten des rhetorischen Stilprinzips der *brevitas* ist nicht nur in diesem Fall zu beobachten. Harsdörffer fordert sie in den Paratexten seiner *Schauplatz*-Sammlungen programmatisch. In der Vorrede zum *Grossen Schau-Platz jämmerlicher Mordgeschichte*, dem Pendant zur *Lust- und Lehrreichen Geschichte*, das mit zweihundert *Tragica* aufwartet, weist er beispielsweise darauf hin, nur solche Elemente eines Ausgangstextes in die Erzählung übernommen zu haben, die direkt mit dem Fortgang der Geschichte verbunden sind: „Also haben wir auch zu Zeiten überflüssige ũmstände in den Erzehlungen untergelaſſen / den Leser / welcher deß Außgangs begierig ist / nicht verdrũblich aufzuhalten.“ Georg Philipp Harsdörffer: *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte. Bestehend in CC. traurigen Begebenheiten* [1649–1650]. Nachdruck der Ausgabe 1656. Hildesheim u. a. 1975, Vorrede, fol.)(8^r. Im Folgenden abgekürzt als JMG 1656.

²¹ Vgl. stellvertretend Böttcher 1984, bes. S. 295f.

²² Horaz, *De art. poet.* V. 333: „*aut prodesse volunt aut delectare poetae | aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.*“ „Helfen wollen die Dichter oder doch uns erfreuen | Oder beides: die Herzen erheitern und dienen dem Leben“ (die Übersetzung folgt Gerd Herrmann).

²³ Die folgenden Grundannahmen greifen wesentlich auf die Arbeiten und Erkenntnisse der an der Freien Universität Berlin beheimateten Forschergruppe ‚Topik und Tradition‘ zurück. Vgl. hierzu Kap. II.4.2.

Ich gehe davon aus, dass Harsdörffers Erzählen in erster Linie auf diese Organisationsprinzipien der Wissensverwaltung und Wissensvermittlung aufbaut und sich die Art und Weise, wie in seinen Texten erzählt wird, in eine beschreibbare Filiation von Erzählstrategien einordnen lässt. Dies rückt den Erzählakt ins Zentrum des Interesses und mit ihm die Frage nach den eingesetzten Strategien der Informationsvermittlung, wie man am Beispiel von „Die Regung des Geblüts“ sieht. Muss beispielsweise ein Argument ausführlich eingeführt und legitimiert werden, ist das ein Hinweis darauf, dass seine Verbindung mit dem kommunizierten Wissen noch ungesichert und brüchig ist, wohingegen das oberflächliche Herbeizitieren eines Arguments einen topischen Wissensbestand vermuten lässt. Die Implikation von solch topisch organisiertem und rhetorisch-dialektisch generiertem Wissen greift auf die Vorstellung zurück, dass all das als Wissen gilt, was „die Gesamtmenge der Propositionen [ausmacht], die die Mitglieder einer Kultur für wahr halten bzw. die eine hinreichende Anzahl von Texten der Kultur als wahr setzt“.²⁴ Ein derart gefasstes propositionales Wissen, das in etwa deckungsgleich mit dem Begriff des ‚kulturellen Wissens‘ ist,²⁵ umfasst letztlich den gesamten Bestand möglicher Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster einer Kultur zu einer gewissen Zeit.

Georg Philipp Harsdörffers Texte sind in exemplarischer Weise von diesem Umgang mit Wissen geprägt. Was in ihnen nicht sprachlich fixiert ist und argumentativ abgeleitet werden kann, existiert ebenso wenig in der Welt, wie umgekehrt alles das Wissen ist, was sich in sprachliche Form überführen lässt. Sprache und Sein sind bei ihm wesentlich miteinander verbunden. Das macht er sowohl in den *Frauenzimmer Gesprächspielen* deutlich, in denen Wissen ludisch-diskursiv verhandelt und erprobt wird, als auch in seiner dem ersten Gesprächsspielband angefügten *Schutzschrift zur Teutschen Sprache* sowie im *Poetischen Trichter*, in welchem er ein sprachpatriotisch-ontologisches Sprachmodell propagiert. Vor diesem Hintergrund erweisen sich Fragestellungen nach der narrativen Art der Informationsvermittlung in Harsdörffers Erzähltexten als sinnvoll. Doch auch wenn sich die neuere Forschung der Wissensvermittlung zuwendet, so fehlen grundsätzliche narratologische Untersuchungen. Dies könnte ein Indiz für das noch immer bestehende Desiderat an Forschungsbeiträgen zu frühneuzeitlichen Erzählstrategien sein, auf das Dirk Niefanger hinweist.²⁶ Die Arbeit ist darum bemüht, einen Beitrag zum Schließen dieser Lücke zu leisten.

Auf der Grundlage von Analysen der 400 Schauplatzerzählungen wurden vier narrative Muster aufgedeckt, die die Vermittlung von Wissen in den Erzählensammlungen narrativ steuern. Diese Erzählmuster, die ich als ‚diegetische Narration‘, ‚diegetische Integration‘, ‚diegetische Addition‘ sowie als ‚diegetische Lysis‘ bezeichne, sind Gegenstand der folgenden Ausführungen. Sie markieren verschiedene ‚Mischungsverhältnisse‘ des Diegetischen im narrativen Diskurs und reichen von einem konventionellen

²⁴ Titzmann 1989, S. 48.

²⁵ Vgl. stellvertretend die umfangreiche Diskussion in Herman 1999 und Gymnich/Neumann/Nünning 2006.

²⁶ Niefanger 2006, S. 230.

Erzählen, das eine einzige Diegese vermittelt („diegetische Narration“), bis hin zu ihrer Suspendierung aus der Narration („diegetische Lysis“). Da sich diese Muster in beiden Sammlungen finden lassen, wird zwischen ihnen keine konzeptionelle Trennung vorgenommen. Die Analysen beziehen sich auf die dritte Auflage der *Jämmerlichen Mord-Geschichte* von 1656 sowie auf die fünfte Auflage der *Lust- und Lehrreichen Geschichte* von 1664.²⁷

Diese dritte Auflage der *Mord-Geschichte* ist die erste Gesamtausgabe von zuvor vier separat erschienenen Einzelbänden. Der Bestand der Erzählungen blieb von da an bis zur siebten Auflage von 1693 konstant.²⁸ Ähnlich verhält es sich mit der vorrangig benutzten Ausgabe der *Lust- und Lehrreichen Geschichte*. Auch hier liegt mit der sechsten Auflage eine konsistente Fassung vor, die im Folgenden unverändert blieb. Beide Erzählsammlungen können daher als Ausgaben letzter Hand gelten und liegen zudem seit 1975 (JMG) und 1978 (LLG) als Nachdrucke vor. Aus diesen Gründen sind sie die Referenztexte der Arbeit.

Allerdings finden sich bei den Paratexten Abweichungen. So enthält beispielsweise ein Teil der *Lust- und Lehrreichen Geschichte* von 1651 eine programmatisch relevante Vorrede, die nicht in spätere Auflagen übernommen wurde. Auf diese nicht in die Referenztexte aufgenommenen Paratexte wird, wo notwendig, erstmalig zurückgegriffen. Bislang blieben sie für die Beurteilung der *Schauplätze* unberücksichtigt.

Im Mittelpunkt der Argumentation steht also die Darstellung dieser vier genannten Erzählmuster, die in drei Teilen erfolgt: Der erste Teil leitet in die Fragestellung ein (Kapitel I). Das zweite Kapitel gibt eine ausführliche Darstellung der Forschung zu Harsdörffers *Schauplätzen*, bevor die Thesen präsentiert werden und eine methodische Grundlegung der Arbeit erfolgt. Der zweite Teil (Kapitel III und IV) legt dann die thematischen und kontextuellen Grundlagen für die im dritten Teil folgenden Textanalysen (Kapitel V bis IX).

Diese Grundlagen prägen einzelne Produktionsphasen, die durch eine zunehmende Partikularisierung von Erzählelementen geprägt sind. Mit ihnen wird sich das III. Kapitel befassen. Auf der Basis dieser Werkschau wird anschließend eine Neuordnung des Corpus vorgeschlagen, die der Abfolge der Produktionsphasen unter textpragmatischen Gesichtspunkten Rechnung trägt und konzeptionelle Verbindungen mit den *Schauplätzen* aufdeckt.

Das IV. Kapitel behandelt das den beiden Erzählsammlungen zugrunde liegende programmatische und ästhetische Konzept. Zunächst wird die Druckgeschichte beider Erzählsammlungen rekapituliert. Das zweite Unterkapitel stellt die Struktur der Sammlungen dar, bevor die darauf folgenden Kapitel zentrale inhaltliche Momente aufgreifen. Neben dem den *Schauplätzen* zugrunde liegenden Programm wird über den ‚Schauplatz‘- sowie

²⁷ Zur Druckgeschichte vgl. Kap. IV.1 dieser Arbeit.

²⁸ Diese dritte Auflage wurde um die „Zugabe: Bestehend in C. Sinnbilder“ erweitert, die nun fester Bestandteil aller weiteren Auflagen blieben.

über den ‚Historia‘-Begriff und ferner über die Rolle der *prudencia civilis* zu handeln sein. Die Tugend- und Sittenlehre ist ein weiterer wichtiger Referenzpunkt dieses Erzählens, das einen intertextuell engen Bezug zum Genre der ‚Histoires tragiques‘ aufweist. Damit ist der konzeptionelle Rahmen gezogen, in dem sich die den dritten Teil der Arbeit bildenden exemplarischen Analysen bewegen.

Kapitel V bis VIII bilden den erzählanalytischen Teil der Arbeit. Hier werden vier Erzählmuster dargestellt, die, angefangen mit der ‚diegetischen Narration‘ (Kap. V), über die Muster der ‚diegetischen Integration‘ (Kap. VI) sowie der ‚diegetischen Addition‘ (Kap. VII) zum Muster der ‚diegetischen Lysis‘ (Kap. VIII) führt. Eine „Entwicklung“ von ‚diegetischer Narration‘ hin zur ‚diegetischen Lysis‘ ist jedoch, das sei vorausgeschickt, nicht gegeben. Alle Erzählmuster verteilen sich über die insgesamt analysierten 400 Erzählungen. Trotz dieser Vielzahl an Erzählungen ist die Begrenzung der narrativen Darstellungsweisen auf lediglich vier strukturell mehr oder weniger stark voneinander zu unterscheidenden Mustern auffällig. Um die Identifizierung und Beschreibung dieser Strukturen wird es im Folgenden gehen.

Die erste Analyse (Kapitel V) zeigt an der Erzählung „Die beraubten Rauber“ (JMG, Nr. 15) paradigmatisch, inwiefern die narrative Instanz eine Legitimations- und Beglaubigungsfunktion für die präsentierte Geschichte übernimmt. Dabei kommt es zu Widersprüchen zwischen dem behaupteten Anthropomorphismus und den narrativen Beglaubigungsstrategien, wie simulierter Mündlichkeit, selbst. Es stellt sich die Frage, auf welcher Ebene überhaupt erzählt wird?

Die zweite Analyse (Kapitel VI) steht unter dem Thema ‚Kombinationen‘ und versammelt zwei Diegesen unter einem gemeinsamen Titel (Lemma). Am Beispiel der Erzählung „Der starcke Soldat“ (LLG, I, Nr. 47) soll gezeigt werden, dass im Erzählmuster der ‚diegetischen Integration‘ nicht mehr die Vermittlung *einer* Geschichte im Vordergrund steht, sondern Argumentationstechniken die Erzählstrategie steuern, bei denen Assoziationen und Analogien zu einem Paradigma führen, auf das sich mögliche Lehren gründen. Von solchen Verbindungen ist auch die Textsortenkombinatorik betroffen, was am Beispiel der narrativen Funktionen des Sprichworts gezeigt wird.

Im Kapitel VII tritt in der Erzählung „Der Alraun“ (JMG, Nr. 45) neben einzelne Diegesen (‚diegetische Addition‘) eine traktathafte Didaxe, die das allgemein bekannte zeitgenössische Wissen zur Alraune enzyklopädisch entfaltet. In dieser Erzählung greift das Erzählen auf eine Topik zugunsten der Argumentation zurück.

Die letzte Analyse (Kapitel VIII) führt über die Erzählung „Die Zwiedorn“ (LLG, II, Nr. 143) zum Muster der ‚diegetischen Lysis‘ und damit zu der Frage: ‚Was ist Erzählen?‘ Diese Frage scheint umso berechtigter, als sich alle bislang beobachteten Erzählstrategien auch in dieser Erzählung wiederfinden, mit der Besonderheit, dass keine Diegese mehr präsentiert, sondern das Thema ‚Hermaphroditismus‘ enzyklopädisch ausgebreitet wird.

Das IX. Kapitel fasst dann die Analyseergebnisse zusammen und wird sie vor dem Hintergrund der dieser Arbeit zugrunde liegenden Hauptthesen nochmals diskutieren.

II. Forschung und Methode

1. Die Barockforschung macht eine Entdeckung

Georg Philipp Harsdörffer gehört zu denjenigen Figuren der deutschen Barockliteratur, die zwar viel zitiert, aber wenig gelesen werden. Das hat zum Teil damit zu tun, daß eine zuverlässige Harsdörffer-Monographie noch immer fehlt: zur Biographie Harsdörffers gibt es zwei längst revisionsbedürftige Darstellungen von Theodor Bischoff und von Georg Adolf Narciss aus den Jahren 1894 und 1928. Ebenso muß das Fehlen einer Gesamtdarstellung von Harsdörffers Werken konstatiert werden.¹

Diese Einschätzung von Peter Hess ist auch ein Vierteljahrhundert später im Großen und Ganzen zutreffend. Noch immer dient Harsdörffer als Stichwortgeber für die Frühneuzeitforschung. Noch immer ist die Harsdörfferforschung vor allem eine Aufsatzforschung.² Dennoch beweist Harsdörffers Omnipräsenz in den Registern meist interdisziplinärer Arbeiten zu Kulturgeschichten der Frühen Neuzeit, welche große Bedeutung seinen Texten mittlerweile zugesprochen wird.

Maßgeblichen Anteil daran hat Italo Michele Battafarano, der in zahlreichen Arbeiten auf die europäische und kulturhistorische Bedeutung des Nürnbergers hinweist und in ihm nicht nur *den* „europäische[n] Dichter deutscher Zunge“ sieht, sondern auch einen der „originellsten Dichter des Barock überhaupt“.³ Battafarano stellt die Meinung der älteren Literatur- und Barockforschung zu Harsdörffer damit gehörig auf den Kopf. Goedeke etwa kanzelt Harsdörffer als epigonalen und unbegabten Literaten ab: Harsdörffers

zahlreiche[] Schriften brachten, übereinstimmend mit der Völkermengerei des Krieges, die Geschmacksmengerei; durch persönliches Ansehen des Verfassers, verloren sie mit dem Weg-

¹ Hess 1986, S. 9.

² Eine Ausnahme bildet die monographische Motivuntersuchung von Krieg und Frieden in Harsdörffers *Gesprächspielen* von Hedwig Bramenkamp aus dem Jahr 2009, die jedoch nicht auf die *Schauplätze* eingeht. Jüngster Beitrag ist der die Berliner Tagung zum 400. Geburtstag Harsdörffers dokumentierende Sammelband von Keppler-Tasaki/Kocher 2011. Er präsentiert einen repräsentativen Querschnitt durch den harsdörfferschen Wissenskosmos, durch seine Diskurse und humanistischen Voraussetzungen.

³ Seit dem Erscheinen von Battafaranos Tagungsband (vgl. Battafarano 1991) konnte man Harsdörffer nicht mehr als singuläres Kuriosum deutscher Barockliteratur abtun, sondern musste ihn in seiner Rolle als Vermittler gesamteuropäischen Kulturgutes ernst nehmen.

fall dieses Grundes bald ihren wirkenden Wert. Seine wissenschaftlichen Arbeiten sind flüchtig, oberflächlich und selbstgefällig.⁴

Doch trifft dieses Verdikt Harsdörffer nicht allein. Auch den *poeta laureatus* Sigmund von Birken kanzelt er lapidar als „öde[n] und geschraubte[n] Dichter“⁵ ab. Goedeke bedient sich hier einer Argumentationsstrategie, die erstmals in der Kunstkritik der Aufklärung laut wurde, um in der Abkehr vom ästhetischen Programm des Barock ein neues zu etablieren. Johann Joachim Winckelmann, der rigorose Kritiker der Kunst des 17. Jahrhunderts, führt sie bereits in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* ins Feld. Dort diagnostiziert er, dass

im vorigen Jahrhundert eine schändliche Seuche in Italien, so wie in allen Ländern, wo Wissenschaften geübet werden, überhand nahm, welche das Gehirn der Gelehrten mit üblen Dünsten anfüllte, und ihr Geblüt in eine fiebermäßige Wallung brachte, woraus der Schwulst und ein mit Mühe gesuchter Witz in der Schreibart entstand, zu eben dieser Zeit kam eben die Seuche auch unter die Künstler. Guiseppe Arpino, Bernini und Borromini verließen in der Malerey, Bildhauerey und Baukunst die Natur und das Alterthum, so wie es Marino und andere in der Dichtkunst taten.⁶

Damit saß das literarische Barock auf der Richtbank der Kunstkritik, deren Schwulstvorwurf auf die ausgeprägte Bildlichkeit und Rhetorizität der Texte zielte und den Poetologen und Programmatikern des 18. Jahrhunderts (Gottsched und Gellert, später Goethe, Schiller und Herder) als willkommene Vorlage diente, um eine „neue deutsche Nationalliteratur im Geiste der Aufklärung zu etablieren“⁷.

Es sind aber nicht zuletzt diese Merkmale der Barockliteratur, die die Forschung seit den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt rückt, als sie die immense Bedeutung der Rhetorik für das Verständnis der Literatur des 17. Jahrhunderts wiederentdeckt.⁸ Damit verändert sich schließlich auch das Interesse an Harsdörffers Texten. Denn in ihnen finden sich die für diese Zeit so eigentümlichen Mischungen aus Tradition und Innovation, aus mittelalterlichem Analogiedenken und neuzeitlichem Strukturbedürfnis, die sich nicht zuletzt in der Geometrisierung, dem gesellschaftlichen Rollenspiel oder

⁴ Goedeke 1975 [1887], S. 107.

⁵ Goedeke 1975 [1887], S. 113.

⁶ Winckelmann 1764, S. 700 [S. 359f.].

⁷ Niefanger 2006, S. 17.

⁸ Harald Steinhagen beispielsweise sah in der „rhetorischen Prägung“ der Literatur des 17. Jahrhunderts „das entscheidende Merkmal der Barockliteratur, auch insofern, als diese ihr die Verachtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eingetragen hat.“ Steinhagen 1984, S. 37. Einen emphatischen genieästhetischen Literaturbegriff des 18. und 19. Jahrhunderts verantwortlich machend, fährt er fort, dass „[i]n dem Maße, in dem die Kunst sich ihrer Autonomie bewußt wird, [...] die Rhetorik und die Barockliteratur der Kritik“ (Steinhagen 1984, S. 37) unterworfen werden. Auch Conrad Wiedemann äußert sich in ähnlicher Weise: „Barockdichtung ist für uns heute einmal eine eminent rhetorische Sache geworden [...]“ Wiedemann 1976, S. 22. Nicht zuletzt ist auch Wolfgang Kayser's Studie zu Harsdörffer ein eindruckliches Dokument für die erneute rhetorische Erschließung der Barockliteratur. Vgl. Kayser 1966.

auch in der dominanten Stellung der Sinnbildkunst äußert.⁹ Zudem profitierten Harsdörffers Texte seit den Achtzigerjahren von einem anhaltenden kulturwissenschaftlichen Interesse an der Barockliteratur. Je mehr Einzeluntersuchungen zur Profilierung dieser literatur- und kulturhistorischen Epoche vorgelegt werden, desto dringlicher wird die Beschäftigung mit den Texten des Nürnberger Patriziers.

Dennoch bleibt die wissenschaftliche Rezeption seines Werkes ambivalent. Während einige Texte wie die *Frauenzimmer Gesprächspiele*¹⁰ kanonisiert wurden, fanden andere bislang nur wenig oder gar keine Beachtung. Neben den *Gesprächspielen* war es der *Poetische Trichter*, der rasch zu einer weiteren prominenten Forschungsreferenz wurde. In drei Bänden erschienen, ist er im Anschluss an Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* sowohl ein Manifest für die deutschsprachige Dichtung als auch ein Repertorium für die rhetorisch fundierte Poetik des 17. Jahrhunderts¹¹ und zog als solches die Aufmerksamkeit der rhetorikorientierten Barockforschung auf sich. Drittens ist das *Pegnesische Schäfergedicht* zu nennen. Wolfgang Kayser gelang es zu zeigen, wie wenig ein rigoroser Schwulstvorwurf der Dichtung der Pegnitzschäfer gerecht wird.¹²

Harsdörffers Texte profitierten in den letzten Jahrzehnten also doppelt. Zunächst durch die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend an Rhetorik interessierte Barockforschung, die die Ästhetik der Texte wieder unter historischer Maßgabe einzuordnen wusste. Für sie stellte sich Harsdörffer als Glücksfall dar, weil er tiefe Einblicke in seine Textproduktion erlaubt. Dann sorgte vor allem der kulturhistorische Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften dafür, dass diese Texte erneut „entdeckt“ wurden. Für kulturhistorische Fragestellung erweisen sie sich als besonders fruchtbar, schließlich behandeln sie nahezu jedes in der Mitte des 17. Jahrhunderts bekannte Wissensgebiet. Jedoch sind, wie erwähnt, nicht alle Texte gleichsam rezipiert worden. Dies betrifft vor allem die Erzählsammlungen, die, einmal von den beiden *Schauplatz*-Sammlungen abgesehen, noch so gut wie unerforscht sind.

⁹ Vgl. hierzu Wiedemann 2005a, S. 33: „Als gestaltende Energie dieser Kultur wird man das Prinzip der Ordnungssicherung, als ästhetische Erkennungszeichen neben der Geometrisierung das Rollenspiel und die Sinnbildlichkeit bezeichnen dürfen. Ihre merkwürdige Mischung aus Altem und Neuem, aus mittelalterlichem Analogiedenken und aus modernem Strukturbedürfnis, ist oft angemerkt worden. Zeitlich reicht ihre Gestaltungskraft etwa von 1570 bis 1750, worin allerdings lange und diffuse Übergangsphasen zu den benachbarten Epochen eingeschlossen sind.“

¹⁰ Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts legte Adolf Narciss die umfangreichste Studie zu den *Gesprächspielen* vor, die aufgrund ihrer Materialfülle noch immer nicht überholt ist. Vgl. Narciss 1928. Rosmarie Zeller befasste sich in den Siebzigerjahren dann intensiv mit dem Spielcharakter des Textes. Vgl. Zeller 1974.

¹¹ Der *Poetische Trichter* ist in allen seinen Teilen auf eine rezeptionsorientierte Pragmatik hin ausgerichtet. Seine Vielseitigkeit erlaubt es, ihn über die Poetik und Dichtungslehre hinaus auf nahezu alle bedeutungsproduzierenden Systeme der frühneuzeitlichen Kultur zu applizieren. Der Referenztext für den *Poetischen Trichter* ist nach wie vor Hess 1986.

¹² Vgl. Kayser 1962.

2. Die Forschung zu den *Schauplatz*-Sammlungen

Dabei interessierte sich die Harsdörfferforschung lange Zeit gar nicht für die *Schauplätze*. Lediglich zwei Dissertationen aus den Vierziger- und Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts befassen sich mit ihnen. Das änderte sich erst in den Neunzigerjahren entscheidend. Mittlerweile zählen die *Schauplätze* zu den beliebtesten Untersuchungsgegenständen der Harsdörfferforschung.¹³

Ingo Breuer bezeichnet die Forschungsgeschichte zu Harsdörffers *Schauplätzen* als ein „Neben- und Gegeneinander von Forschungsgeschichten“, die nicht als eine „Entwicklungsgeschichte“¹⁴ zu beschreiben sei. Damit hat er zwar recht, dennoch gilt es im Folgenden, eben dieses komplexe „Neben- und Gegeneinander“ chronologisch nachzuzeichnen. Gerade durch diese unspektakuläre Präsentationsform wird deutlich, wie sich Forschungspositionen teilweise auseinander entwickelt haben, welche Forschungspositionen neu und welche schon einmal gedacht und erst später wieder – unter anderen Gesichtspunkten – aufgenommen und fortgeführt wurden.

Die Forschungsgeschichte lässt sich in drei Phasen differenzieren: in eine Frühphase, in der die *Schauplätze* erstmals zu einem eigenständigen Forschungsgegenstand wurden, in eine Differenzierungsphase, in der neue Forschungslinien etabliert wurden, und in eine noch anhaltende Phase der jüngsten Forschung, die einerseits an frühere Ergebnisse anknüpft und alte Sichtweisen durch neue Forschungsperspektiven erweitert, andererseits zu völlig neuen und unerwarteten Schlüssen kommt.

2.1 Frühe Phase der *Schauplatz*-Forschung bis zu den Siebzigerjahren

MARIA KAHLE sieht in ihrer Monographie *G. Ph. Harsdörffers (1607–1658) Kurzgeschichtssammlungen* aus dem Jahr 1941 die insgesamt vierhundert Erzählungen durch zwei Merkmale verbunden: Sie tendierten dazu, eine Welterklärung zu geben, welche nicht mehr durch bestehende Moralnormen allein gewährleistet werden könne. Daneben eigneten sie sich als Quellen für stilistische und rhetorische Textübungen, „für orationes, consilia, sententiae“.¹⁵ Hierin erkennt die Verfasserin eine enge Verbindung der Erzählsammlungen mit den *Gesprächspielen*. Auf das Erzählen selbst kommt Kahle nur kurz und oberflächlich zu sprechen. Sie sieht Harsdörffers Erzählweise „durch ein schroffes Nebeneinander von Stoff- und Formtrieb“¹⁶ gekennzeichnet und unterstellt ihm eine „Freude am sensationellen Ereignis“ sowie eine „Lust am Rein-Unterhaltenden“¹⁷, ohne dies am Erzählmaterial durch instruktive Textanalysen zu belegen. Die Erzählverfahren bleiben

¹³ Vgl. Jakob 2006 und Jakob 2008, der zu derselben Einschätzung kommt (vgl. Jakob 2008, S. 254).

¹⁴ Breuer 2009a, S. 293.

¹⁵ Kahle 1941, S. 4.

¹⁶ Kahle 1941, S. 106.

¹⁷ Kahle 1941, S. 106.

ebenso unklar wie auch die Funktionalisierungen der Erzählungen „als fontes zu oratorischen und stilistischen Übungen“¹⁸.

Ausführlicher geht EVAMARIE KAPPES in ihrer Dissertation von 1954 auf die Erzählstrukturen ein, in der sie die novellistische Struktur der harsdörfferschen Erzählungen mit Grimmelshausens *Wunderbarlichem Vogelnest I und II* vergleicht.¹⁹ Sie entdeckt bei ersteren eine novellistische Struktur als „Ausdruck einer manieristisch-vorbarocken Haltung“,²⁰ die in Erzähleinheiten bestehe, in denen verschiedenes Erzählgut „unter einem Titel“ zusammengefasst werde, und die, „damit rein äußerliche, formale Größen [sind], die man zählen, messen, miteinander vergleichen kann, die aber in sich keine gleichförmige Erzähldichte und keinen kontinuierlich erzählten Inhalt zu haben brauchen“²¹. Kappes deutet hier bereits auf ein Erzählmuster hin, welches ich als diegetische Addition bezeichne. Doch genauere Ausführungen zu dieser Erzählstrategie macht die Verfasserin nicht. Ihr genügt dieser Befund aus heuristischen Gründen: Die Erzählungen dienen lediglich als Bezugspunkt für Grimmelshausens Texte. Eine an diesem Punkt ansetzende Untersuchung der Erzählstrategien und der Art und Weise der Informationsvermittlung liegt überhaupt nicht im Interesse der Arbeit, die vielmehr auf motiv- und stoffgeschichtliche Rezeptions- und Transformationsprozesse ausgerichtet ist.

Kappes Arbeit steht in engem Zusammenhang mit GÜNTHER WEYDTS Studie zur *Nachahmung und Schöpfung im Barock*.²² Sie kann als wichtige Vorarbeit hierzu gelten. Weydt behandelt Harsdörffer ausführlich im zweiten Teil seiner Untersuchung (*Zur Entstehung Barocker Erzählkunst – Quellen für Grimmelshausen im Schrifttum Harsdörffers und seiner Zeitgenossen*). Vorstudien zu dieser Arbeit veröffentlichte er bereits 1963 unter dem Titel *Zur Entstehung barocker Erzählkunst*.²³ Weydt ist in dieser (wie auch in späteren Untersuchungen) darum bemüht, „die Abhängigkeit Grimmelshausens von dem ihm scheinbar so fernstehenden, von ihm nie genannten Antipoden Harsdörffer zu erweisen“²⁴. Denn die Texte des „tüdesk-barbarischen Harsdörffer“²⁵ bildeten ein „fast unerschöpfliches Reservoir für die professionellen Vielschreiber wie für die echten Erzählkünstler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“.²⁶ Weydt schließt hierin an Kahle an. Harsdörffer gelte daher „in erster Linie als Vermittler der Weltliteratur, Bearbeiter von Cervantes, Sorel, Bandello, Belleforest, Camus-du Belay, Thuanus und vielen anderen“.²⁷ Weydt weist in diesem Zusammenhang darauf hin, wie die Bearbeitung jener Quellen zu einer kombi-

¹⁸ Kahle 1941, S. 106.

¹⁹ Vgl. Kappes 1954.

²⁰ Kappes 1954, S. 115.

²¹ Kappes 1954, S. 55.

²² Vgl. Weydt 1968.

²³ Vgl. Weydt 1969 [1963] = Wiederabdruck des erstmalig 1963 im *Wirksenden Wort*, Sammelbd. III: Neuere deutsche Literatur erschienen Aufsatzes, dort S. 150–160.

²⁴ Weydt 1968, S. 51f.

²⁵ Weydt 1969 [1963], S. 356.

²⁶ Weydt 1968, S. 48.

²⁷ Weydt 1968, S. 61.

natorisch-ingeniösen Inventivik führt.²⁸ Wichtig sei hierbei die kompilatorische Freiheit, in der Harsdörffer mit seinen Prätexten verfährt: Namen und Orte werden verändert, Erzählungen radikal gekürzt oder erweitert.²⁹ Die Fragen, worin dieses Erzählen jedoch konkret besteht oder auf welchen Erzählstrategien es basiert, geraten auch in Weydts instruktiver Studie nicht in den Blick. Sie fragt schließlich – wie schon Kappes zuvor – nach motiv- und stoffgeschichtlichen Traditionen. Dadurch aber wird ein Grundprinzip harsdörfferschen Erzählens gar nicht fassbar: die konzeptionelle Verbindung der Geschichte mit einer oder mehreren Lehren. Weydt konzentriert sich auf die Bearbeitungs- und Präsentationsweisen der Diegesen. Andere Erzählmuster, wie das der ‚diegetischen Lysis‘ etwa, geraten so überhaupt nicht in den Blick. Die Lehre wird als etwas zur Geschichte Inkommensurables aufgefasst. In einer seiner Vorstudien spricht Weydt ihnen allerhöchstens eine moralisch einleitende Funktion zu, die letztlich aber als „Rost- und Schmutzschicht“³⁰ für die präsentierte Geschichte erzählstrategisch irrelevant bleibt. Man müsse nur abschaben, so wird hier suggeriert, um darunter die glänzende Geschichte freizulegen.

Weydt gelingt es jedoch eindrucksvoll, an den intertextuellen Geflechten frühneuzeitlicher Narrative deutlich zu machen, wie wenig diese Texte auf der Ideologie eines originären Schöpfergenies fußen und wie selbstverständlich verfügbar diese internationalen Stoffe für die frühneuzeitliche Literaturproduktion waren. Aus einer nationalliterarischen Perspektive, wie sie etwa Goedeke einnahm, ist ihr nicht beizukommen.

Im selben Jahr wie Weydts Studie machte ein kurzer Beitrag von VOLKER MEID in *Euphorion* von sich reden, der die bis dahin kaum hinterfragte Gattungsordnung der Erzählensammlungen zur Novellistik vehement zurückwies. Meid bezog sich mit seiner Kritik auf HUBERT GERSCHS Nachwort einer bereits 1964 erschienenen *Schauplatz*-Anthologie. Gersch deutet dort die Erzählungen als „Harsdörffers Bemühen um eine deutsche Novellistik“:

In Hunderten von Übersetzungen und Nachdichtungen italienischer, spanischer und französischer Novellen hat er [= Harsdörffer; St. M.] die Kunstform der Novelle [...] in Deutschland bekannt gemacht und der deutschen Erzählliteratur seiner Epoche [...] einen neuen Impuls gegeben, der erstaunlich weit und lange wirkte. [...] Anderthalb Jahrhunderte also vor Goethe und den Romantikern, denen man üblicherweise den Gewinn der Erzählgattung der Novelle für unsere Dichtung zuschreibt, wurde sie bereits von Harsdörffer aufgegriffen und der deutschen Literatur nahegebracht! Mit erstaunlicher Einsichtigkeit hat er sie auch als besondere Erzählgattung begriffen; als erster deutscher Autor verwandte er das Wort ‚Novelle‘ im spezifischen Sinne als Gattungsbezeichnung und äußerte sich in theoretischen Bemerkungen zu dieser für Deutschland neuen Kunstform. Alle diese Umstände, sein Bemühen, seine Einsichten und sein Einfluss lassen uns ihm einen hervorragenden Platz in der Geschichte der deutschen Erzählkunst zuschreiben: die Position eines wahrscheinlich frühesten Novellisten der deutschen Literatur, der mit seinen freilich noch altväterisch anmutenden Versuchen der Gattung der Novelle einen ersten Eingang in die deutsche Dichtung verschaffte.³¹

²⁸ Vgl. Weydt 1968, S. 95ff.

²⁹ Vgl. Weydt 1969 [1963], S. 355f.

³⁰ Weydt 1969 [1963], S. 353.

³¹ Gersch 1964, S. 112f.

Meid hält dem entgegen, Harsdörffers Erzählungen seien vor allem bemüht, eine „Richtschnur für ein tugendhaftes Leben“ zu geben, und griffen daher auf „die abschreckende Darstellung des Lasters“³² zurück. Diese moraldidaktische Ausrichtung des Erzählens habe zur Folge, dass die Geschichten vielmehr Exempel denn Novellen seien.³³ Auf dieser Ausrichtung beruhe auch die Verbindung der Exempel mit „Anfangs und Schlusskommentaren“ zugunsten eines „literarischen Erziehungsprogramms“.³⁴ Dies sei letztlich der Grund, warum Harsdörffer in seine Vorlagen redigierend eingreifen müsse, wenn sie sich, wie im Falle von Cervantes' *Novelas ejemplares*, nicht in dieses Programm einpassen. Meid muss jedoch einräumen, dass bei einer Reihe von Beispielen die didaktische Absicht durch die Modifikation der Prätexte zu Exempeln verfehlt wird. Er registriert solche Ambivalenzen als poetologische Verfehlungen und schließt daraus, Cervantes' *Novelas ejemplares* seien für Harsdörffer „nur Stoff, den es einem bestimmten Zweck zu unterwerfen galt“.³⁵ Er sieht in diesem exemplarischen Erzählen eine traditionelle und keine innovative Form und schon gar keine Anzeichen für ein „Bewußtsein von einer neuen Kunstform der Novelle“.³⁶ Ein auf Goethe und die Romantik zurückgeführter Novellenbegriff ermöglicht ihm eine Argumentation, die erst noch am historischen Material erbracht werden müsste. Genau an dieser Stelle greift seine Gattungskritik zu kurz. Denn auch er appliziert – wie schon Gersch vor ihm – einen modernen und scheinbar konsistenten Gattungsbegriff auf die Erzählungen Harsdörffers, die sich dieser Zuschreibung in der Tat entziehen. Dass man aber durchaus von einer deutschen Novellistik vor Goethe sprechen kann – allerdings unter dem Primat der Aufgabe eines solchen ‚Novellen‘-Begriffs, zeigt Ursula Kocher am Beispiel der deutschen Boccaccio-Rezeption im 15. und 16. Jahrhundert.³⁷

³² Meid 1968, S. 72.

³³ Vgl. Meid 1968, S. 72. Volker Meid entwickelt seine These unter Zuhilfenahme von Evamarie Kappes' Bonner Dissertation. Vgl. Kappes 1954, bes. S. 31ff. und S. 87ff. Bereits Kappes weist darauf hin, dass es wenig sinnvoll ist, die Gattungsbegriffe der *Schauplatz*-Erzählungen mit modernen Gattungsdefinitionen in Einklang zu bringen: „Die Novellen der italienisch-spanischen Renaissance und des frühen Barock verdeutscht Harsdörffer als ‚Gedichte und Mähren‘. Wahrscheinlich versucht er damit die Tatsache zu umschreiben, daß diese ‚novelas‘ Kunstformen sind, für die in seiner Sprache noch keine adäquate Bezeichnung zu finden ist. Es scheint, als ob ‚Erzählung‘ nicht ganz das sei, was diese ‚novelas‘ darstellen.“ Kappes 1954, S. 19. Breuer erinnerte jüngst ebenfalls daran, wie sehr das barocke Verständnis des Wortes ‚Novelle‘ von heutigen Gattungszuschreibungen differiert. Ähnlich wie Kappes kommt auch er zu dem Schluss, dass „der ‚Ort‘ der ‚Novelle‘ in der Frühen Neuzeit im Sinne heutiger Gattungskategorien nicht präzise bestimmt ist“. Breuer 2005, S. 310.

³⁴ Meid 1968, S. 73.

³⁵ Meid 1968, S. 75.

³⁶ Meid 1968, S. 76.

³⁷ Vgl. Kocher 2005, v. a. S. 503–513. Möglich wird dies, indem der Gattungsbegriff zugunsten einer bestimmten Diskurstradition aufgelöst wird, die dann eine italienische oder deutsche Novellistik freisetzt, ohne gattungsbildend zu sein: „Von den Merkmalen einer Novelle, wie sie im 19. Jahrhundert aufgestellt wurden, ist damit bei den Texten der Frühen Neuzeit kaum etwas zu erkennen. Umgekehrt bewahren jedoch die modernen Novellen Kennzeichen der frühneuzeitlichen.“ Kocher 2005, S. 513.

2.2 Die *Schauplatz*-Forschung in den Achtziger- und Neunzigerjahren

Meids scharfe Intervention hatte nur bedingt Erfolg. Bis heute werden Harsdörffers Erzählungen mit einem modernen Novellenbegriff zu kategorisieren versucht. Sowohl WINFRIED FREUND als auch HUGO AUST³⁸ folgen noch Hubert Gersch's Meinung und verorten Harsdörffers Erzählsammlungen am Beginn einer deutschen Novellistik. Charakteristisch hierfür sei gerade – in Abgrenzung zu Meid – eine „didaktische Intention“³⁹ bzw. eine zwischen „Morallehre“ und „Information“⁴⁰ eingespannte Erzählabsicht.

Aust bezieht sich hiermit auf Forschungen der Achtzigerjahre, namentlich auf einen Aufsatz von JEAN-DANIEL KREBS,⁴¹ in welchem der Blick von den literarischen Vorbildern der romanischen Novellentradition auf eine Konversationspraxis gelenkt wird, die in den öffentlich veranstalteten *Conférences* des 1630 von Théophraste Renaudots gegründetem Bureau d'adress ihren Ausgang nimmt und die das Erzählen in einen engen Zusammenhang mit dem Honnêteté-Ideal rückt. „Debattiert wird in diesen Versammlungen über alle schönen Materien der Physik, der Moral, der Mathematik und anderer Disziplinen.“⁴² Harsdörffer beruft sich stellenweise ausdrücklich auf diese zwischen 1633 und 1641 in vier Bänden gedruckten *Conférences*. Für Krebs offenbart sich die Bewältigung dieser Diskursbestände in einem Informationsrahmen, „der neben der Morallehre auch gesellschaftliche Relevanz des Erzählten betonen soll“⁴³. Dieser „Kontaminationsprozeß durch Information“⁴⁴ sei auch in den Erzählsammlungen zu beobachten. Krebs sieht dieses Einbrechen der Information in drei Phasen realisiert: in der Betonung von autobiographisch Erlebtem, in der „Wiedergabe von reportageähnlichen Fragen aus den *Conférences*“⁴⁵ und in der „Synthese von Novelle und Information“.⁴⁶ Dabei steht er unter dem Einfluss „seiner beiden Gewährsmänner Bischof Camus und dem Arzt und Huguenottensohn Renaudot [...]“. Der Nürnberger rezipiert und versucht, die beiden Einströmungen [...] in Einklang zu bringen“.⁴⁷ So instruktiv Krebs' Ausführungen sind, scheinen sie mir doch zu reduktionistisch. Es wird noch zu beobachten sein, dass das Erzählen gerade nicht in einer einzigen sinnstiftenden Engführung scheinbar disparater Elemente besteht, sondern vielmehr in einem Ausloten möglicher Sinnstiftungspotenziale von Narrationen. Was von

³⁸ Vgl. Freund 1998, S. 63f. und Aust 2006, S. 61f.

³⁹ Freund 1998, S. 63.

⁴⁰ Aust 2006, S. 62.

⁴¹ Vgl. Krebs 1988. In seiner nach wie vor umfangreichsten monographischen Studie zu Harsdörffers Texten behandelt Krebs die *Schauplätze* nur am Rande. Er greift hier noch auf den Novellen-Begriff zurück und liest die Erzählungen als Ausdruck einer moraltheologischen Erbauungspädagogik, allerdings ohne dies an einzelnen Beispielen zu prüfen. Vgl. Krebs 1983, Bd. 1, S. 528–536.

⁴² Krebs 1988, S. 481. Hervorhebung im Orig.

⁴³ Krebs 1988, S. 484.

⁴⁴ Krebs 1988, S. 491.

⁴⁵ Krebs 1988, S. 495.

⁴⁶ Krebs 1988, S. 496.

⁴⁷ Krebs 1988, S. 503. Harsdörffer habe, so vermutet Krebs, mit seinen Erzählsammlungen zeitweilig eine „Art Presseagentur“ (Krebs 1988, S. 496) aufbauen wollen.

Krebs als ein Scheitern in der Integration von Moral und Information aufgefasst wird, kann durchaus auch als ein Experimentieren an den Grenzen des Erzählens bewertet werden.

GUILLAUME VAN GEMERT knüpft mit seinem Aufsatz *Geschichte und Geschichten* an Krebs' Überlegungen an. Er löst das Problem, das sich mit der Verwendung des Gattungsbegriffs ‚Novelle‘ ergeben hat, indem er auf den Status der Geschichten als ‚Historien‘ verweist und damit auf die „Verbindung von lehrhaftem Erzählen und vermeintlicher historischer Faktizität“⁴⁸ zu sprechen kommt. Diese Relation ist für van Gemert weniger eine journalistische Spielform, als vielmehr ein Modell göttlicher Heilsordnung, das beiden *Schauplatz*-Sammlungen zugrunde liege, weshalb sie als ein „einheitliches Ganzes aus zwei Teilen“⁴⁹ zu verstehen seien. Diesen Zusammenhang stifte bereits die geistlich konnotierte Theatermetapher, die im Titel beider Erzählensammlungen aufscheine. In den *Schauplätzen* komme auf diese Weise ein artistisches Verfahren mit der *historia* zum Vorschein.

Einen ganz anderen Zugriff auf die *Lust- und Lehrreiche Geschichte* bietet OLIVER PFEFFERKORN mit seiner ebenfalls 1991 erschienenen Dissertation *Georg Philipp Harsdörffer. Studien zur Textdifferenzierung*⁵⁰. Er untersucht die ersten fünfzig Erzählungen unter den Gesichtspunkten einer textlinguistisch-intentionalen Textbeschreibung und setzt sich damit zum Ziel, den Adressatenbezug dieser Texte zu klären. Des Weiteren diskutiert er ihre Zugehörigkeit zur Erbauungsliteratur. Dabei geht Pfefferkorn von einem funktionalen Textbegriff aus, verstanden als „Ergebnis sprachlich-kommunikativer Tätigkeit“⁵¹. Erstaunlicherweise verortet er diese auf der Kommunikationsebene zwischen Autor und Leser. Eine vermittelnde Erzählinstanz wird nicht berücksichtigt. Dies führt dazu, dass Äußerungen der Erzählinstanz als Harsdörffers eigene interpretiert werden.⁵² Diese Intentionen des Senders beziehen sich auf drei Sprachhandlungen, die das Wissen, das Wollen oder das Werten des Rezipienten beeinflussen.⁵³ Bei diesem Kommunikationsmodell bleibt jedoch die Arbeit des Lesers an der Sinnkonstitution von Texten unberücksichtigt.⁵⁴ Pfefferkorn kommt zu dem Ergebnis, dass sich die Erzählungen an „ungelehrte Leserkreise, zu denen auch das mittlere Bürgertum der Städte zählt“⁵⁵, richteten. Auf diese sei auch die sprachlich-stilistische Gestaltung der Erzählungen zugeschnitten.⁵⁶ 1995 griff

⁴⁸ Vgl. van Gemert 1991, S. 314.

⁴⁹ Van Gemert 1991, S. 321.

⁵⁰ Vgl. Pfefferkorn 1991.

⁵¹ Pfefferkorn 1991, S. 23.

⁵² „Da die Intention des Senders [...] als grundlegendes Kriterium für die Konstituierung von Textsorten bestimmt wurde, soll die Analyse der zur Diskussion stehenden Texte auch bei diesem Merkmal beginnen [...].“ Pfefferkorn 1991, S. 51.

⁵³ Vgl. Pfefferkorn 1991, S. 51–66.

⁵⁴ Vgl. dagegen Iser 1994: „Der Text ist ein Wirkungspotential, das im Lesevorgang aktualisiert wird“ sowie Eco 1998.

⁵⁵ Pfefferkorn 1991, S. 116.

⁵⁶ Pfefferkorn 1991, S. 165–169, bes. S. 169.

Pfefferkorn den Aspekt des Erbaulichen erneut und diesmal ausführlicher auf,⁵⁷ indem seine Beobachtungen nun beide Erzählsammlungen einbeziehen. Das Erbauliche sei *eine* im Hintergrund mitlaufende Textfunktion, die von anderen Funktionen wie „Information bzw. Belehrung, Anregung zur Konversation und [...] reine[r] Unterhaltung“⁵⁸ überlagert, ja verdrängt werden könne. Der Verfasser weist auf die Potenzialität einer Lehre hin, dem Leser Rezeptionshinweise zu geben, da „ihm die Fähigkeit zur selbstständigen erbaulichen Interpretation“⁵⁹ nicht zugetraut werden könne. Allerdings räumt Pfefferkorn nun ein, dass es gar nicht um die Lehre selbst gehe, sondern darum, den Leser überhaupt zu einer Schlussfindung zu veranlassen.⁶⁰ Es ist wohl als partielle Revidierung der noch 1991 vertretenen Positionen zu verstehen, wenn nun in einiger Unbestimmtheit behauptet wird, „[d]iese Texte hatten in erster Linie wohl deshalb so großen Erfolg, weil sie von verschiedenen Publikumsgruppen unter unterschiedlichen Aspekten mit jeweils anderen Zielrichtungen gelesen werden konnten“⁶¹.

Zahlreiche Beobachtungen Pfefferkorns decken sich mit WINFRIED THEISS' Untersuchung zur Figuren- und Normsoziologie der *Schauplätze*.⁶² Theiß weist dort auf drei Momente des Erzählens hin: auf die Kompilationsprinzipien, auf die Soziologie der Figuren und auf die Rolle der Normen. Erstens: Als Kompilationsprinzip wird die Merkwürdigkeit des Stoffes als leserpsychologisches Mittel, um einen Prozess des Erkennens von Tugenden und Lastern in Gang zu bringen, angegeben.⁶³ Zweitens: Zur Soziologie der Figuren konstatiert er eine Dichotomie von Privatheit und Öffentlichkeit. Gerade die Exemplarität der auf den Schauplatz gestellten Privatpersonen (als Kontrast zur Herrschaftsgeschichte) hebe diese auf eine öffentliche und löse sie von einer privatsbürgerlichen Ebene ab. Drittens: Die behandelten Konflikte ergeben sich aus Konflikten gesellschaftlich etablierter Normen,⁶⁴ was zur Folge habe, dass die Gesellschaft selbst betroffen sei und die Sanktionen daher im öffentlichen Raum vollzogen werden müssen. Harsdörffers Erzählungen reagierten damit auf ein Zeitbewusstsein, demzufolge „die Gerechtigkeit, die gerechte Weltordnung [...] grundsätzlich gestört“⁶⁵ sei. Inhaltlich sind die Erzählungen um eine Wiederherstellung dieser verlorenen Gerechtigkeit bemüht, weshalb die Sanktionierung der Konflikte zugleich „die Verhinderung oder Bestrafung von Ungerechtigkeit, Unkeuschheit und anderen Lastern“⁶⁶ belegen soll. Dieser Wirkungsabsicht würde auch das Erzählen untergeordnet. Insbesondere gilt das Stilideal der *brevitas*

⁵⁷ Vgl. Pfefferkorn 1995.

⁵⁸ Pfefferkorn 1995, S. 667.

⁵⁹ Pfefferkorn 1995, S. 668.

⁶⁰ Pfefferkorn 1995, S. 669.

⁶¹ Pfefferkorn 1995, S. 669. Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel III.2.4.

⁶² Vgl. Theiß 1985.

⁶³ Vgl. Theiß 1985, S. 899–901.

⁶⁴ „Das unausgesprochene Hauptthema der harsdörfferschen *Schauplatz*-Anthologien scheint mir deshalb die verletzte Gerechtigkeit, die gestörte Rechtsordnung zu sein.“ Theiß 1985, S. 903.

⁶⁵ Theiß 1985, S. 905. Vgl. ähnlich bereits bei Kahle 1941.

⁶⁶ Theiß 1985, S. 906.

als Invektive gegen die zeitgenössische Praxis der Gerichtsrede, in der mit Weitschweifigkeit rhetorisch brilliert wurde. Die *brevitas* ziehe weitere Konsequenzen nach sich: Sie transformiere die „Individualität von Personen und Ereignissen [...] ins Typenhafte“, diene der Einprägung moralischer Normen und ermögliche es, „die Exempelerzählungen in die ‚Einfache Form‘ des Kasus zu überführen“. ⁶⁷ Damit ließen sich die *Schauplatz*-Erzählungen wiederum in Beziehung zur Novelle setzen. ⁶⁸

Auch ITALO MICHELE BATTAFARANO setzt in seinem Aufsatz *Von Sodomiten und Sirenen in Neapel* beim Figurenpersonal der *Mord-Geschichte* an. ⁶⁹ Allerdings erweitert er den Blick durch einen Vergleich mit Martin Zeillers Rosset-Bearbeitung der *Histoires Tragiques de Nostre Temps* (1624), in welchem Harsdörffer als dem „Meister der Novellistik“ ⁷⁰ der Vorzug gegeben wird. Battafarano betont ebenfalls das Stilmittel der *brevitas*, in dem er nichts weniger erkennt als den narrativen Gewinn von „Stringenz, Spannung, Witz und Ingenium“ ⁷¹. Harsdörffers Erzählungen unterschieden sich von Zeillers in erster Linie durch eine subtile Psychologisierung der Geschichte, die am Beispiel der 31. Mordgeschichte „Der Liebsbissen“ exemplifiziert wird. ⁷²

Dieses breite Interesse an den Erzählverfahren der *Schauplätze* wird von Untersuchungen zu ihrer Bedeutung im Kontext des Kultur- und Literaturtransfers im 17. Jahrhundert flankiert. Im Mittelpunkt dieser Forschungsansätze stehen erwartungsgemäß die Übernahmen von Prätexten vor allem aus der romanischen Novellentradition. Weniger scheint hierbei die Frage nach der Bearbeitung dieser Vorlagen zu interessieren. Mit Jean-Pierre Camus und Miguel de Cervantes bilden sich zwei Bezugspunkte für die Erzähl-sammlungen heraus, auf die sich die Forschung konzentriert.

Bereits 1958 verweist CHRISTOPH E. SCHADE darauf, Harsdörffer habe den spätestens seit 1613 ⁷³ in Deutschland bekannten *Don Quixote* literarisch bearbeitet und führt

⁶⁷ Theiß 1985, S. 907.

⁶⁸ „Von diesem Punkt aus sind wir in der Lage, die vor einiger Zeit geführte Debatte, ob Harsdörffers Erzählungen Vorformen der Novelle seien oder ob es sich um herkömmliche Exempelerzählungen handelt (Gersch – Meid) präziser zu fassen: Mir scheint die literaturgeschichtliche Bedeutung der *Schauplätze* u. a. darin zu liegen, daß mit der Einfachen Form des Kasus noch die Erzählform des ‚Moralischen Charakters‘ aus dem Stilprinzip der Kürze hervorgeht, die im 18. Jahrhundert zur Moralischen Erzählung ausgebaut wird. Diese Moralische Erzählung ist wiederum eine wichtige Vorform der Novelle. Schließlich sind Harsdörffers Geschichten auf einen merkwürdigen, d. h. besonderen Fall hin erzählt, der mit seiner Pointenhaftigkeit (die Bestrafung des Schuldigen) im besonderen Ereignis der Novelle wieder erscheint.“ Theiß 1985, S. 908. Gegen diesen Novellenbegriff vgl. noch einmal Kocher 2005, bes. S. 503–513.

⁶⁹ Vgl. Battafarano 1999. Der Aufsatz fließt nochmals in abgewandelter Form im zweiten Kapitel von Battafarano 2007 ein. Bei Zeiller handelt es sich um das Kapitel 3.2 „Martin Zeiller: Päderastie“ (S. 63–73), bei Harsdörffer um das Kapitel 4.1 „Harsdörffers neapolitanische Frau als Syrene“ (S. 75–80).

⁷⁰ Battafarano 1999, S. 133.

⁷¹ Battafarano 1999, S. 133.

⁷² Vgl. dazu nochmals Battafarano 2007, S. 75–80.

⁷³ „In this year [1613; St. M.] he [Die Figur des *Don Quixote*; St. M.] is depicted as participating in a masquerade held at Heidelberg in honor of the wedding of Elizabeth, daughter of James I of England,

in diesem Zusammenhang einige Gedichte von Cervantes an, die in die *Gesprächspiele* und die *Erquickstunden* eingeflossen sind.

Ausführlicher beschäftigt sich dann HANS GERD RÖTZER mit der narrativen Bearbeitung der von Harsdörffer übertragenen *Novelas ejemplares*.⁷⁴ Er weist in den *Schauplätzen* sieben Übernahmen nach,⁷⁵ bei deren Bearbeitung er ein nicht näher begründetes „Erzählinteresse vor dem moralischen Anspruch“⁷⁶ ausmacht. Rötzer betont das Auswahlkriterium der Wahrscheinlichkeit historischer Faktizität vor ihrem verifizierten Nachweis, einen „didaktischen Unterhaltungscharakter“⁷⁷, bei dem „das stoffliche Interesse, der Fall, die Pointe vor der literarischen Ausschmückung überwog“⁷⁸. Leider belegt der Verfasser diese Thesen nicht, weshalb auch nicht einsichtig wird, welche erzählstrategischen Transformationen er dabei genau im Sinn hat.

RUDOLF SCHENDA scheint in diesem Missverhältnis von Behauptung und Verifikation mit seinem Beitrag *Jämmerliche Mordgeschichte* Abhilfe schaffen zu wollen. Mit einer komparatistischen Analyse von Bearbeitungen ausgewählter französischer Tragica bei Harsdörffer, Zeiller und Huber kommt er zu dem Ergebnis, dass sich „[d]ie schriftliche/gedruckte Kommunikation [...] nicht einsträngig [bewegt]. Der ‚conduit‘ von Erzählungen verläuft, historisch gesehen, netzförmig in Raum und Zeit, und der Vernetzungsprozeß beinhaltet auch, aber nicht hauptsächlich, mündliche kommunikative Akte“.⁷⁹

Schenda kritisiert Harsdörffers anscheinend philologische Nachlässigkeit v. a. im Umgang mit spanischen Prätexten. Nicht immer habe er bei seinen Übersetzungen auf die Originale zurückgegriffen, sondern mit für ihn leichter zugänglichen Quellen, etwa mit Zeillers Rosset-Übersetzung *Histoires Tragiques de nostre temps*, vorlieb genommen. Darüber hinaus verfare er auch bei der Nennung der spanischen Autoren – etwa in der Vorrede zur *Mord-Geschichte* – recht oberflächlich. Das habe zu einiger Verwirrung geführt, die Schenda schließlich auflösen kann.⁸⁰ Wenig überzeugend ist seine Kritik jedoch dort, wo er modifizierende Eingriffe in Prätexte pauschal als Übertragungsfehler brandmarkt, ohne auch nur die Möglichkeit einer Textstrategie in Betracht zu ziehen.⁸¹

Zwischenfazit: Die Forschung der Achtziger- und Neunzigerjahre ist geprägt durch eine Ausdifferenzierung des Themenspektrums der *Schauplätze*. Neben die Gattungs- und Erzählproblematik der Erzählungen (Kahle, Kappes, Weydt, Gersch, Meid, Krebs, van Gemert) rücken der Literatur- und Kulturtransfer (Schade, Rötzer, Schenda) sowie sozial- und kulturanthropologische Zugänge (Theiß, Battafarano) in den Blick.

and Frederick V of the Palatinate. [...] Don Quixote was, then, taken to be a satire from its very first appearance in Germany.” Schade 1985, S. 89.

⁷⁴ Rötzer 1990.

⁷⁵ Rötzer 1990, S. 373–382.

⁷⁶ Rötzer 1990, S. 366.

⁷⁷ Rötzer 1990, S. 367.

⁷⁸ Rötzer 1990, S. 368.

⁷⁹ Schenda 1990, S. 550.

⁸⁰ Vgl. die Namens- und Werkzuordnungen von Schenda 1990 S. 532–536.

⁸¹ Vgl. Rötzer 1990, S. 544.

2.3 Die Schauplatz-Forschung seit der Jahrtausendwende

Die Forschungsrichtungen, die sich bereits gegen Ende der Achtzigerjahre herauskristallisiert haben, werden nach der Jahrtausendwende weitergeführt und ausdifferenziert. Dabei kommt es zwangsläufig zu Überschneidungen vor allem von Untersuchungen zum Erzählverfahren und zum Literaturtransfer, weil sich die Forschung fast ausschließlich für die Übernahmen französischer Novellen aus der Tradition der *Histoires tragiques* interessiert, namentlich für Camus' *L'Amphithéâtre sanglant*. Daneben beschäftigt sich die Forschung mit zeitgenössischen Kriminal- und Rechtsordnungsdiskursen: Sei es in der Absicht, die Mordgeschichten als frühe Kriminalliteratur etablieren zu wollen, oder sei es, sie diskurshistorisch zu verorten. Forschungen, die sich um frühneuzeitliche Erzählverfahren kümmern, interpretieren die *Schauplätze* als Exempel- und Erzählensammlungen, die nicht zum Selbstzweck oder aus Gründen der Unterhaltung verfasst wurden, sondern vielmehr als komplexe Diskurswerkzeuge fungieren.

Mit einem Rundfunkbeitrag stößt WOLFGANG NEUBER eine Diskussion an, die von der Frage ausgeht, ob Harsdörffers Mordgeschichten den Anfang der Kriminalerzählung markieren. Erstmals wies bereits Winfried Theiß in diese Richtung, als er auf die Störung einer gerechten Weltordnung durch entstehende Normkonflikte aufmerksam machte. Neuber weist darauf hin, dass die Gattung der Kriminalerzählung mit der Entwicklung des Rechtssystems, der allmählichen Durchsetzung der *Constitutio Criminalis Carolina* (1532), entstanden sei.⁸² Die *Jämmerliche Mord-Geschichte* passe daher in diese Entwicklung, weil sie in „200 Geschichten eine umfassende Systematik der schweren Delinquenz [entfaltet], die immer in einen gewaltsamen Tod mündet“.⁸³ Neuber arbeitet heraus, wie eng die Erzählungen entlang dieser sich etablierenden Rechtsordnung argumentieren, womit

die Existenz der „jämmerlichen Mordgeschichten“ selbst schon Zeugnis eines Zweifels [ist], der sich selbst noch nicht erkennt. Sobald er es tut, wird notwendigerweise der Detektiv geboren, der die Verstörung der Gesellschaft über die Verletzung ihrer Handlungsnormen und Werte beseitigt. Der Detektiv ist eine soziale Selbstvergewisserungsinstanz, der Ersatz für das religiöse Gewissen. Er kommt immer aus den autoritätsfähigen Oberschichten, ist entweder Naturwissenschaftler, wie Sherlock Holmes, oder gar tatsächlich Pfarrer, wie Pater Brown. Erst als selbst das Gewissen als Objektivationsmöglichkeit menschlichen Handelns vom Zweifel verzehrt wird, hat auch der Detektiv abgedankt. Harsdörffer steht erst am Beginn dieser Entwicklung hin zum radikalen Zweifel. Aber er hat den ersten Schritt getan – ohne es zu wissen oder zu wollen.⁸⁴

Auch ALEXANDER HALISCH entdeckt den Ausgangspunkt der Frage nach der frühneuzeitlichen Kriminalerzählung im ‚Policey-‘ und Rechtsnormdiskurs des 16. und 17. Jahrhunderts. Damit positioniert er sich ausdrücklich gegen die These, die Kriminalliteratur gebe es erst seit dem 19. Jahrhundert.⁸⁵ Ferner versucht er an zahlreichen Erzähl- und Exempelsammlungen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zu belegen, dass diese Kriminal-

⁸² Vgl. Neuber 2000, S. 16.

⁸³ Neuber 2000, S. 16.

⁸⁴ Neuber 2000, S. 25f.

⁸⁵ Vgl. Halisch 1999.

geschichten aus den französischen *Histoires tragiques* gezogen wurden. Die Pauschalierung, in den Mordgeschichten stünde „die Aufklärung von Verbrechen anhand von Indizien und Spuren unter Einsatz des menschlichen Sachverstandes“⁸⁶ im Vordergrund, lässt sich indes am Material der *Jämmerlichen Mord-Geschichte* nicht bestätigen. Denn um kriminalistische Verbrechensaufklärung geht es in den Schauplatzerzählungen nur am Rande; um die Sanktionierung derselben und um das Faszinosum von Grausamkeitsdarstellungen, das bereits für das Genre der ‚*Histoires tragiques*‘ kennzeichnend ist, hingegen sehr wohl. Jedoch belegt Halisch überzeugend den bereits von Schenda angesprochenen intertextuellen Vernetzungsprozess dieser Erzählliteratur.

HANIA SIEBENPFEIFFER knüpft mit *Narratio crimen* (!) an Halischs Thesen an.⁸⁷ Sie plädiert für die konzeptionelle Trennung des *Schau-Platzes jämmerlicher Mord-Geschichte* vom *Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte*,⁸⁸ was in Anbetracht des Untersuchungsinteresses auch begründbar ist, in Hinsicht auf das Erzählen in den *Schauplätzen* jedoch kaum überzeugt. Siebenpfeiffer konstatiert, dass die *Mord-Geschichte* im Gegensatz zur *Lust- und Lehrreichen Geschichte* ihren Ausgangspunkt nicht in der „unversehrten Ordnung einer auf die Probe gestellten und dadurch allererst gestärkten Moral“ nehme, sondern „auf der anderen Seite der Grenze angesiedelt [ist], die Recht von Unrecht, Moralität von Amoralität, Sünde von Sündenfreiheit und Verdammnis von Errettung trennt“⁸⁹. Folglich sucht sie nach Mustern, Strukturen und Elementen krimineliterarischen Erzählens und ihren Verbindungsmöglichkeiten mit Kriminalgeschichten späterer Zeiten. Zunächst spricht sie den Mordgeschichten jenen von der Erzählinstanz immer wieder behaupteten Faktizitätsgehalt historischer Wahrheit ab, um anschließend ein Nebeneinander von „Mögliche[m] und Tatsächliche[m], Faktische[m] und Fiktive[m]“⁹⁰ zu konstatieren, was mit den Eingriffen in die Prätexte belegt wird. Harsdörffers Erzählungen entzögen sich zudem der „Darstellungsform des Exempels“,⁹¹ da sie ihre moralischen Didaktisierungen selbst unterliefen. Dies ist bereits bei den *Histoires tragiques* der Fall und kann durchaus als Textstrategie gelten. Siebenpfeiffer hingegen erkennt in dieser Tendenz ein „freigesetzte[s] Erzählen“, eine „Lust am Erzählen um des Erzählens willen“, die mit der „Lust der Rezipienten an einer Lektüre um der Lektüre willen“⁹² korrespondiere. Das Erzählen würde damit zum Selbstzweck.⁹³ Diese „Lust an einer spannungsvollen literarischen *narratio crimen*“ verbinde letztlich die Mordgeschichten mit der post-aufklärerischen Kriminalerzählung und mache sie „avant la lettre [...] zu Keimzellen der späteren Kriminalliteratur“.⁹⁴

⁸⁶ Halisch 1999, S. 114.

⁸⁷ Vgl. Siebenpfeiffer 2006.

⁸⁸ Vgl. Siebenpfeiffer 2006, S. 158–160.

⁸⁹ Siebenpfeiffer 2006, S. 160.

⁹⁰ Siebenpfeiffer 2006, S. 167.

⁹¹ Vgl. Siebenpfeiffer 2006, S. 169.

⁹² Siebenpfeiffer 2006, S. 171.

⁹³ Vgl. Siebenpfeiffer 2006, S. 173.

⁹⁴ Siebenpfeiffer 2006, S. 176.