

Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci

Bc. Veronika Uhrová

***Falsette* ein Schelmenroman?**

Analyse der pikarischen Elemente in dem anonymen Roman *Falsette*
aufgrund des Vergleichs mit dem Grimmelshausens Schelmenroman
Courasche

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Joerg Krappmann, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

Olomouci dne:

.....

Danksagung:

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei Doc. Mgr. Joerg Krappmann,
Ph.D. für die Betreuung der Bachelorarbeit bedanken.

Motto:

*„Wer nicht selbst kann betrügen,
Wird gemein betrogen;
Wer nicht andre kann belügen.
Wird gemein belogen.“*

Friedrich Freiherr von Logau

Inhalt

1. Einleitung	6
2. Barock: Definition, Geschichte und Gesellschaft	7
2.1. Problematik der Mehrdeutigkeit	7
2.2. Gesellschaft im Barock	12
2.2.1. Kriegerische Gesellschaft und die Soldaten.....	14
2.2.2. Patriarchalische Gesellschaft und die Rolle der Frauen.....	16
3. Literatur im Barock: Roman	20
3.1. Literarisches Leben.....	20
3.2. Entwicklung des Romans.....	22
3.2.1. Höfisch-historischer Roman	25
3.2.2. Schäferroman	29
3.2.3. Pikaroroman oder Schelmenroman	33
4. Courasche und Falsette als Schelmenromane: Analyse	42
4.1. Einführung zu den Romanen.....	42
4.2. Struktur und Erzählabsicht.....	44
4.3. Erzählperspektive und Autobiographie.....	52
4.4. Falsette und Courage als Schelminnen	64
5. Zusammenfassung.....	84
6. Resume.....	86
7. Literaturverzeichnis	87
Primärliteratur.....	87
Sekundärliteratur.....	87
Internetquellen	91
8. Anhang.....	92
Anhang 1	92
Anhang 2.....	93
Anhang 3.....	94
9. Anotace	95

1. Einleitung

Das Ziel dieser Arbeit ist die Analyse der pikarischen Merkmale der zwei barocken Schelmenromane. Der erste Roman *TrutzSimplex: Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* von Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen, der vor allem unter den verkürzten Namen *Courasche* bekannt ist, ist unter Wissenschaftlern sehr populär und wird oft diskutiert. Es gibt zahlreiche Sekundärliteratur, die sich mit diesem Roman beschäftigt. Der zweite Roman ist im Gegensatz dazu unbekannt und heißt *Falsette*. Weder der Autor noch das Entstehungsjahr des Textes sind bekannt. Im Vergleich zu *Courasche* gibt es in diesem Fall auch keine Sekundärliteratur zu diesem Roman. Deswegen wird die ganze Analyse des Romans *Falsette*, die seine Zugehörigkeit zur Gattung der Schelmenromane bestätigen soll, von der Analyse der pikarischen Merkmale des ersten Werks ausgehen.

Um die Textanalysen verständlicher werden zu lassen, wird im ersten Teil der Arbeit die Epoche, in der beide Werke entstanden, sowie die Gesellschaft des Barocks nähergebracht. Dies soll den Leser einen Grundüberblick vermitteln, damit er sich besser in dem folgenden praktischen Teil orientieren kann. Auch die literarischen Grundbegriffe, vor allem aus dem Bereich der Gattung der pikarischen Romane, werden hier definiert.

Der zweite praktische Teil wird sich dann mit der detaillierten Analyse beider Romane beschäftigen. Zuerst werden die typischen pikarischen Merkmale der Gattung am Beispiel des Romans *Courasche* gezeigt, diese werden danach auch im zweiten Roman *Falsette* weiter beobachtet und beschrieben. Falls es Unterschiede in beiden Werken gibt, werden diese herausgehoben und kommentiert. Es wird beobachtet, in wie weit der Roman *Falsette* wegen seiner Unterschiedlichkeit noch der Definition des Schelmenromans entspricht und in wie weit eine Analyse unter diesem Gesichtspunkt sinnvoll ist.

Durch die Analyse der beiden Werke wird danach die Zugehörigkeit des Romans *Falsette* zur Gattung der Schelmenromane bestätigt oder widerlegt und neue Möglichkeiten der Forschung in diesem Bereich werden vorgeschlagen, die Inspiration aus dieser Arbeit schöpfen können.

2. Barock: Definition, Geschichte und Gesellschaft

2.1. Problematik der Mehrdeutigkeit

Alles, was mit dem „Barock“ verbunden ist, egal ob Begriff, Definition oder Zeitalter, scheint problematisch und undeutlich zu sein, sogar die Historiker und Wissenschaftler sind über die Frage, was ein „echter Barock“ sei, nicht einig.

Schon der Ursprung des Wortes ist unklar und bietet mehrere Möglichkeiten der Erklärung. Migliorini beschäftigt sich mit drei möglichen Etymologien vom Wort „Barock.“ Die erste Etymologie arbeitet mit dem Stammwort „baroco,“ das auf das 13. Jahrhundert zurückgeht. Diesen Terminus haben die Scholastiker für „ihre mnemotechnische Klassifizierung der Figuren und Modi des Syllogismus“¹ künstlich geschaffen.

Die zweite mögliche Erklärung der Etymologie des Wortes beschäftigt sich mit dem Stammwort „barocco.“ Dieses stammt aus dem 14. Jahrhundert und bedeutete in der Toscana einer Art Wuchervertrag, „der darin bestand, dass eine Ware zu hohem Preis auf Kredit an jemanden verkauft wurde, der kein Geld besaß, um die Ware dann in bar zu niedrigerem Preis zurückzukaufen.“² Heute ist das Wort in dieser Form in der Toscana schon verschwunden, trotzdem gibt es noch die Abkürzungen dieses Wortes wie „stóc“ und „baróc“.

Die dritte Etymologie, der dritte Terminus „barroco/barroca“ stammt, nach Margliorini, aus dem Portugiesischen und bezeichnet eine „Perle von unregelmäßiger Form.“ Diese Bedeutung besitzt das Wort im 17. Jahrhundert. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde es mehr als Adjektiv gebraucht, wobei das Wort einen neuen Sinn bekommt, etwa „extravagant oder bizarr.“ In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts übertrug Solomon de Brosse diesen Terminus in die Kunst.³

Damit kommt man zum zweiten Problem, der Definition des Begriffs Barock in der Kunst. Es ist praktisch unmöglich den Begriff „Barock“ zu definieren, weil es so viele Definitionen gibt. Menasche beschäftigt sich mit diesem Problem und er bemerkt, dass die Definitionen der Autoren sehr unterschiedlich sind. Einige

¹ MIGLIORINI, Bruno. Etymologie und Geschichte des Terminus "Barock". In: BARNER, Wilfried. *Der Literarische Barockbegriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1975, S. 403

² Ebd., S. 410

³ Ebd., S. 407 - 409

beschreiben den Barock als enthaltsam und rationell, wobei andere darin Spannung, Intensität und Bewegung sehen. Der Dritte verbindet Barock mit Individualität, Revolution, und Intellektualismus.⁴ Friedrich erwähnt die positive oder negative Wahrnehmung des Barock bei verschiedenen Autoren. Diejenigen, die den Barock nicht ablehnen, sehen in ihm einen „Gegensatz zur Renaissance und heben seinen dynamischen Charakter, seine Vorliebe für Kurven und seine Verschwommenheit hervor, sowie das vorwaltende Bestreben, Gemütszuständen, Gefühlen, persönlichen Eigenheiten und „Stimmung“ Ausdruck zu geben.“⁵ Croce, dagegen, gehört zu denen, die den Barock als „die plumpen, gewundenen, schwerfälligen und falschen Äußerungen“⁶ bezeichnet. Er hält den Barock für unlogisch, oberflächlich und hässlich. Er beschreibt ihn als „eine Art des künstlerisch Hässlichen, und deshalb ist er überhaupt nicht künstlerisch, steht zur Kunst vielmehr im direkten Gegensatz.“ Croce behauptet, „daß, wenn man sich an den strengen Wortlaut hält, Kunst niemals barock und das Barocke niemals Kunst ist“⁷. Wie Menasche also gut zusammenfasst, gibt es viele unterschiedliche Definitionen des Barock, abhängig von der Meinung des jeweiligen Autors. Man spricht über den protestantischen oder katholischen Barock, über den rationellen oder emotionellen Barock, über den nordischen oder südlichen Barock, usw.⁸ Daraus geht hervor, dass es eine hinreichende Definition des Barock als Kunst in Wirklichkeit nicht gibt.

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Wort „Barock“ als Epochenbegriff benutzt. Damit aber wird die Undeutlichkeit des Wortes noch größer, weil, wie schon bei der Definition und der Etymologie des Begriffes, auch hier keine einheitliche Vorstellung, was Barock eigentlich sein sollte, herrscht. Und die Übertragung des Wortsinns auf die Epoche vertieft noch die Auseinandersetzung über den „Barock.“

Das erste Problem mit dem Barock als einheitlicher Epoche liegt schon bei ihrer Datierung. Wie bei den anderen Epochen kann man auch hier nur sehr schwer

⁴ MENASCHE, Louis. *Historians Define the Baroque: Notes on a Problem of Art and Social History. Comparative Studies in Society and History*. 1965, Jahrg. 3, N. 7, S. 333-335.

⁵ FRIEDRICH, Carl J. *Das Zeitalter des Barock*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1954, S. 51

⁶ CROCE, Benedetto. Der Begriff des "Barock". In: BARNER, Wilfred. *Der Literarische Begriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges, 1975, S.103.

⁷ Ebd., S. 105, 117

⁸ LOUIS, Menasche. *Historians Define the Baroque: Notes on a Problem of Art and Social History. Comparative Studies in Society and History*. 1965, Jahrg. 3, N. 7, S. 339

Beginn und Ende der Epoche feststellen. Verschiedene Autoren unterscheiden sich in der Festsetzung des Zeitrahmens der Epoche. So Croce: „Es ist nützlicher, unter Barock jene künstlerische Verunstaltung zu verstehen, die vom Bedürfnis zu verblüffen beherrscht wird und die man in Europa ungefähr vor den letzten Jahrzehnten des 16. bis ans Ende des 17. Jahrhunderts beobachtet.“⁹ Diese Periodisierung ist vor allem für die deutschen Länder sehr unzureichend, weil die Mehrheit der Werke der deutschen Barockarchitektur erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden.¹⁰

Friedrich verlängert die Dauer dieser Periode von 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, wobei er den Höhepunkt des Barock um 1660 sieht.¹¹ Auch die anderen Autoren stimmen dieser Periodisierung von Friedrich mehr oder weniger zu.¹²

Die Historiker stritten sich auch über die Herkunft des Barock. Nach Croce stammt er aus dem Land „der höchsten Kultur und Zivilisation.“¹³ Nach ihm könnte es sich um Italien oder Spanien handeln. Schließlich war es Italien, das als Herkunftsland des Barock ins Bewusstsein trat.¹⁴

Auf die Frage, warum überhaupt der Barock entstanden ist und sich als Stilepoche durchgesetzt hat, antwortet Croce mit vier Gründen, die als Ursache für den Barock dienen sollen. Der erste ist der Humanismus und die Nachahmung der Antike, der zweite der Jesuitismus, der dritte das „Suchen nach Neuem“ und der letzte ist die „Ermüdung des Formgefühls.“ Croce aber hält diese Ursache für nicht überzeugend und er ist der Meinung, dass es für den Barock keine Ursache gibt. „Für den in psychologischem und allgemein menschlichem Sinn aufgefaßten Barock gibt es keine Ursache, weil es keine Ursache für das menschliche Irren gibt, außer der *virtus dormitiva*, der sündhaften Natur des Menschen selbst.“¹⁵ Nach Friedrich könnte die Gegenreformation die Ursache des Barock sein. „Nach einer

⁹ Croce (1975), S. 113

¹⁰ HARTMANN, Horst. Barock oder Manierismus?: Eignen sich kunsthistorische Termini für die Kennzeichnung der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts?. In: BARNER, Wilfred. *Der Literarische Begriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1975, S. 396

¹¹ Friedrich (1954), S. 52

¹² Vergl. HERSCHE, Peter. *Gelassenheit und Lebensfreunde: Was wir vom Barock lernen können*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder GmbH, 2011, S. 12

¹³ Croce (1975), S. 116

¹⁴ Ebd., S. 116 - 117

¹⁵ Ebd., S. 114 - 115

anderen Meinung soll der Barockstil seinen Hauptimpuls aus dem Hofleben der absolutistischen Fürsten erhalten haben.“¹⁶

Daraus entsteht eine weitere Frage: Ist der Barock überhaupt eine Epoche oder Stilepoche? Über diese Frage streiten sich Historiker und Wissenschaftler. Nach Friedrich „war die Kunst des Barock etwas allgemein Europäisches.“¹⁷

Das ist aber irreführend, weil nach Hubatsch der Barock z.B. England, Holland und anderen skandinavischen Ländern fremd blieb. Ebenso erfasste der Barock Osteuropa nicht.¹⁸ Auch in Frankreich kann man über keinen Barock im vollen Sinn sprechen. Die spezifisch französische Frömmigkeit, wie Hersche erwähnt, kann nicht als barock bezeichnet werden. Daraus also geht nach Hersche hervor, „dass Barock nicht als Epochenbegriff für ganz Europa brauchbar ist.“¹⁹

Selbst die Definition oder eher die Definitionen des Barock machen die Tatsache noch komplizierter. Das Problem ist, dass die Definitionen so undeutlich sind, dass praktisch alles als barock bezeichnet werden kann, wie das folgende Beispiel von Menasche zeigt. Er zeigt am Beispiel der Barockarchitektur der Kirche Il Gesù die Undeutlichkeit der Definition der Barockkunst. Menasche sieht das Problem darin, dass praktisch alle Kirchen aus jeder Zeit oder Region, wie z.B. der Pantheon in Athen, das Taj Mahal oder die Basilius-Kathedrale in Moskau, usw., dieser Definition entsprechen.²⁰ Und diese Undeutlichkeit betrifft nicht nur die Architektur, sondern auch die Literatur, Kunst, Musik und praktisch alle Gebiete. Der Barock hat also in jedem Land, soweit er dort existiert, unterschiedliche Formen, so dass man wirklich bezweifeln muss, ob der Barock überhaupt eine Stilepoche ist. Manche Wissenschaftler halten deswegen die Begriffe „Barockepoche“ oder „Barockzeitalter“ für ungenügend.

Einige Wissenschaftler versuchen, auch einen neuen Begriff für diese Epoche zu finden. Es gibt z.B. Vorschläge, dass man statt „Barock“ den Begriff „Absolutismus“ für dieses Zeitalter gebrauchen könnte. Nach Hersche wurde dieser Begriff in den 1950er Jahren in Deutschland und Frankreich stark diskutiert und schließlich wurde zugunsten des Absolutismus entschieden. Der Begriff Barock

¹⁶ Friedrich (1954), S. 53 - 54

¹⁷ Ebd., S. 52

¹⁸ HUBATSCH, Walther. "Barock" als Epochenbezeichnung?. In: BARNER, Wilfred. *Der Literarische Begriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1975, S. 366, 373. 390

¹⁹ Hersche (2011), S. 15

²⁰ Menasche (1965), S. 334

verschwindet also für einige Jahre. Am Ende des 20. Jahrhunderts aber wird auch dieser neue Begriff kritisiert und der Begriff „Barock“ wieder eingeführt.²¹

In der Literatur wurde auch versucht den neuen Begriff „Manierismus“ zu etablieren. Nach Hartmann aber sagt der Begriff Manierismus noch weniger als Barock selbst, weswegen er ihn als eine mögliche Ersatzform ablehnt.²²

Die Mehrheit der heutigen Historiker beschäftigt sich nicht gern mit diesem Begriff und man „diskutiert ihn kaum mehr generell und beschränkt sich praktisch auf eine Geschichte der Künstlernamen oder Objekte.“²³ Vielleicht bleibt auch deswegen der Begriff Barock für das Zeitalter des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts trotz aller gegenteiligen Versuche erhalten. Obwohl der Begriff „Barock“, sowie sein Inhalt, so lange nicht verändert wurde, versucht Hersche eine neue Barockdefinition zu etablieren. Die 15 wichtigsten Punkte seiner neuen Definition des Barock lauten:²⁴

- a) Barock bedeutet innerhalb des gesamten Spektrums historischer Felder eine Dominanz des Kulturell-Religiösen.
- b) Soziologisch gesehen erreicht Barock eine große Breitenwirkung, mehr als andere unmittelbar vorangehende oder nachfolgende Kulturen.
- c) Barock ist eine Kultur, die auf Traditionen setzt und Stabilität sucht, nicht Veränderungen und schon gar nicht „Fortschritt“ im Sinne eines Zwanges zu immer Neuem.
- d) Barock heißt Dominanz der Kirche in allen Lebensbereichen.
- e) Das Bewusstsein der durch die Reformation entstandenen konfessionellen Differenz, nicht nur im theologischen, sondern auch im alltäglich-kulturellen Bereich ist sehr entwickelt und ausgeprägt, trotz pragmatischen Zusammenlebens in gemischtkonfessionellen Regionen.
- f) Barocke Religiosität ist wie die spätmittelalterliche aktiv ohne tiefe theologische Fundierung. Sie ist auf alle Sinne ausgerichtet. Sie wird vor allem im Kollektiv ausgeübt und hat nach außen Demonstrationscharakter.
- g) Auch Barock muss mit den Unvollkommenheiten der Welt, den Unzulänglichkeiten des Menschen, Schwierigkeiten im Zusammenleben, den knappen materiellen Ressourcen zum Leben und viele Leiden, Krankheiten und Unglück rechnen.
- h) Ungeachtet aller dieser Nöte, Katastrophendrohungen und dem Bewusstsein der Sterblichkeit sind Genussereben und Daseinsfreude, Hingabe an das Hier und Jetzt ohne ängstlichen Blick in die Zukunft für das Lebensgefühl des Barock charakteristisch.
- i) Die barocke Ökonomie ist nicht profit-, sondern bedarfsorientiert.
- j) Barock ist eine Kultur, in welcher in den bildenden Künsten und in der Musik Spitzenleistungen erstrebt und erreicht werden.
- k) Barock ist eine Kultur der Verschwendung.
- l) Barock ist eine Kultur der Muße.
- m) Räumlich gesehen ist die barocke Kultur, im Rahmen des katholischen Europa, analog zur Organisation der katholischen Kirche.
- n) Zeitlich bedeutet Barock auf den verschiedenen historischen Ebenen in vielem eine Wiederaufnahme des Mittelalters.
- o) Barock ist Nichtmodernisierung, „intendierte Rückständigkeit.“

²¹ Hersche (2011), S. 12 - 14

²² Hartmann (1975), S. 399 - 400

²³ Hersche (2011), S. 14

²⁴ Ebd., S. 24-30

2.2. Gesellschaft²⁵ im Barock

Der Barock ist eine gegensätzliche Epoche. Sie balanciert zwischen zwei ganz unterschiedlichen Polen, zwischen einer totalen Verwüstung und einer Entwicklung. Die Zeit des Barocks ist bezeichnet von manchen Wissenschaftlern als „siècle de fer“ oder „Jahrhundert des immerwährenden Krieges.“ Nach Niefanger ist der Krieg eine „Signatur der Zeit.“ Neben dem bekannten Dreißigjährigen Krieg verlaufen verschiedene andere Kriegskonflikte wie z.B. der Bürgerkrieg, der Krieg mit Osmanen usw. Und damit hängt natürlich die Verwüstung eng zusammen, weil diese ein Ergebnis der ständigen Kriege ist. Die Zerstörung der Städte und Landschaft, Hungersnöte, Epidemien, Vergewaltigung und Tod sind Teil der alltäglichen Realität der Barockgesellschaft.²⁶

Auf der anderen Seite macht die Gesellschaft im Barock auch eine positive Entwicklung durch. Niefanger spricht über die „Modernisierung der Gesellschaft, des Staates und der Lebenspraxis.“ Mit dem Westfälischen Frieden, der nach dem Krieg hergestellt ist, geht Hand in Hand die Duldung und Toleranz. Die Entwicklung geschieht in manchen Ländern und in verschiedenen Bereichen wie Kultur, Literatur, Technik, Mathematik oder Wissenschaft. Man spricht über ein „goldenes Zeitalter“, das sich nach dieser kriegerischen Zeit etabliert.²⁷

Diese auf einer Seite eine Verwüstung und auf der anderen eine Entwicklung bringenden unruhigen Zeiten spiegeln sich natürlich in der Barockgesellschaft wieder. Die positiven so wie die negativen Einflüsse haben Auswirkungen auf die Gesellschaft, die unter dem Druck dieser Veränderung neue Wege zum Überleben sucht. Infolgedessen erscheinen erste Anzeichen für die zukünftige Systemänderung in der Gesellschaft.

Die traditionelle Barockgesellschaft ist nach dem Vorbild der vergangenen Jahrhunderte noch immer hierarchisch. „Vom Mittelalter übernimmt die Barockzeit

²⁵ Zum Begriff „Gesellschaft“ gibt Niefanger folgende Bemerkung an: „Auch wenn im 17. Jahrhundert die moderne Bedeutung von (bürgerlicher) >Gesellschaft< (im Sinne von französisch *société*) noch nicht gebräuchlich ist, bezeichnet der Begriff im Folgenden- als soziologische Kategorie – Menschen, die unter ähnlichen wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Bedingungen leben. Dass sie unter den Bedingungen je nach gesellschaftlicher Position unterschiedlich leben können, versteht sich von selbst. So wird der Begriff heute auch für das 17. Jahrhundert verwendet.“ NIEFANGER, Dirk. *Barock: Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart: Metzler, 2012, S. 33

²⁶ Niefanger (2012), S. 23

²⁷ Ebd., S. 23

die Unterteilung in den >Lehrstand<, insbesondere die Geistlichkeit, den >Wehrstand<, vor allem der Adel, und der >Nährstand<, die Bauern.“ Nach Niefanger ist diese soziale Ordnung in einer modifizierten Form folgende: oben ist der Adel gefolgt von den Bürgern (Kaufleute, Handwerker, Gelehrte usw.) und unten befinden sich die Bauern.²⁸

Nur die erste Kategorie, der Adel, hat feste Grenzen bestimmt, wer in diese Schicht gehört. Der Adel ist durch Wappen, Titel und Brief von anderen Schichten unterscheidbar. Unter den Adel gehören Grafen, Fürsten, Herren und Ritter. Ein adeliger Mann kann zwischen drei möglichen Varianten seiner Karriere wählen. Er kann in die Armee eintreten und als Offizier dienen, oder er kann sich mit den Aufgaben der Verwaltung oder mit der Wirtschaftsführung seines Anwesens beschäftigen. Drittens schließlich kann er noch eine Funktion in der Kirche z.B. als Abt einnehmen.²⁹

Bei der anderen Gruppen der Gesellschaft sind die Grenzen nicht so eindeutig. Ein kleinständischer Bürger kann ebenso als Bauer wirken wie ein Bauer Handwerker sein kann. Die mittlere städtische Bevölkerung besteht aus zwei Typen von Menschen, aus den Einwohnern mit Bürgerrecht und aus anderen Leuten ohne weiterreichende Rechte. Aus dieser ersten Gruppe etabliert sich eine politische Elite, die die Stadt regiert. Außer dieser politischen Elite existieren hier auch Gilden und Zünfte, in denen sich die Handwerker konzentrieren.

Die Mehrheit der Bevölkerung lebt aber auf dem Land oder in Dörfern. Nach Niefanger sind die Bauern keine „homogene Gruppe“. Es gibt eine Gruppe von Bauern, die ihren eigenen Grundbesitz haben, aber die meisten Bauern sind unfrei und abhängig von ihren Herren. Sie müssen ihrem Herrn Abgaben zahlen und ohne seine Erlaubnis können sie nicht umziehen oder heiraten.³⁰

„Das stratifikatorische System der sozialen Gruppen spiegelt sich im Schul- und Bildungssystem, in Kunst- und Literatur oder in Verhaltensnormen. Nach mittelalterlichem und auch noch frühneuzeitlichem Verständnis sind die weltlichen Standesgrenzen erst im Jenseits aufgehoben. Die Hierarchisierung und Funktionsordnung der Stände garantiert – so war die Vorstellung – Ordnung, Frieden, Sicherheit und Orientierung.“³¹

Trotz dieser stratifikatorischen Gliederung der Gesellschaft erschienen Bemühungen den Wandel zwischen den einzelnen Ständen zu ermöglichen. Das

²⁸ Noch unten steht die Untersicht (Bettler, Diebe, Prostituierten usw.), die hier Niefanger nicht erwähnt. Niefanger (2012), S. 33

²⁹ Niefanger (2012), S. 34

³⁰ Ebd., S. 35

³¹ Ebd., S. 33

bedeutet, dass auch die nicht adeligen Gelehrte und Verwaltungsfachleute schon spezifische Aufgaben übernehmen können, die nicht zur „vertikale(n) Gliederung“ der Barockgesellschaft passen. Der Wandel von einer hierarchischen Gesellschaft zu einer funktionalen ist hier also ersichtlich.³²

2.2.1. Kriegerische Gesellschaft und die Soldaten

Der Zeitalter des Barocks wird von verschiedenen Kriegskonflikten betroffen. Die wichtigste Rolle übernimmt also die Armee, die als Mittel zur Führung des Kriegs dient. Die hierarchische Gliederung der Gesellschaft macht sich auch in der Armee geltend. Die Hierarchie im Heer ist äußerst differenziert. An der Spitze steht der Offiziersstand. Dieser blieb für den Adel reserviert, wobei vor allem die jüngeren Söhne des Adels, die kein Vermögen besitzen, den Offiziersstand bilden. Allgemein besitzt die Obrigkeit die höheren Positionen im Heer. Die Offiziere müssen gegenüber normalen Soldaten „vermögend oder kreditwürdig sein.“ Die Offiziere sollten die Ordnung sichern und das Regiment auch materiell versorgen. Laut Schmidt müssen sie auch in Deutschland geboren sein. Gewöhnliche Soldaten müssen diese Bedingung nicht erfüllen, so dass es in der Armee zahlreiche Soldaten unterschiedlicher Herkunft gab. Die gewöhnlichen Soldaten sind von diesen Verpflichtungen freigestellt, aber sie können auch keine höhere Position als Rottmeister oder Wachtmeister bekleiden.³³

Die Mehrheit der Soldaten sind so genannte „freie Söldner“. Es sind Männer, „die mit einem Laufgeld und Soldversprechen angeworben worden waren und einen Dienstvertrag in Gestalt eines Artikelbriefes unterzeichnet hatten.“³⁴ Auch Achs erklärt, dass die Soldaten im Dreißigjährigen Krieg nicht wegen religiöser oder politischer Prinzipien kämpfen, sondern wegen des Geldes.³⁵ Regelmäßiger Sold sowie ausreichend Nahrung sind für die Soldaten etwas Gewohntes. Mit längerer Dauer des Kriegs steigt auch der Mangel an vielen Dingen. Es gibt kein Geld und Essen mehr, was die Ursache für Plünderungen

³² Niefanger (2012), S. 33

³³ Schmidt (2010), S. 87-88

³⁴ Ebd., S. 86

³⁵ ASCH, R. G. 'Wo der soldat hinkömbt, da ist alles sein': Military Violence and Atrocities in the Thirty Years War Re-examined. *German History*. 2000, Jahrg. 18, N. 3, S. 302

durch Soldaten ist. Nach Asch handelt sich dabei aber nicht um etwas Besonderes, weil nach dem ungeschriebenen Kriegsrecht alles dem Sieger gehört: „Wo der Soldat hinkömbt, da ist alles sein.“ Diese Überzeugung dient den Soldaten als Entschuldigung für ihre unmenschliche Behandlung der Zivilbevölkerung.³⁶ Deswegen ist es logisch, dass die Bevölkerung, vor allem die Bauern, Angst vor den Soldaten haben. Sie werden als gewaltige, gedrillte und räuberische Männer beschrieben. Meistens werden die Soldaten als „deklassiertes Element“, als „Teil der Kriegsfurie“, als „Inbegriff aller Untergehenden und Teufeleien.“³⁷ betrachtet. Sie werden „Soldat“, „Bube“ oder „Reuter“ genannt oder nach ihrer Herkunft als „Schwede“, „Spanier“, usw. bezeichnet. Typisch für den Soldaten sind „Disziplinosigkeit, sexuelle Ausschweifungen, übermäßiger Alkoholkonsum, Furagieren, große Gewalttätigkeit, aber auch Feigheit im Moment der Konfrontation.“³⁸

Scheutz jedoch betrachtet diese Vorstellung als Stereotyp. Asch sieht das Problem der Gewalt der Soldaten in der ökonomischen Situation. Der Mangel an Geld und Ausrüstung führt zu Überfällen des feindlichen oder neutralen Gebiets, wo man Vorräte erwerben konnte.³⁹ Auch Scheutz beschreibt die Not und das Elend der Soldaten. Sie haben blasse Gesichter, sie sind ausgemergelt, nur halb bedeckt.⁴⁰ Es ist also verständlich, dass solche schlechte Lebensbedingungen bei den Soldaten zur Gewalt an der Bevölkerung führt, was wiederum Hass auf Seiten der Bevölkerung verursacht. Asch stellt fest, dass die soziale Rolle der Soldaten sich im Dreißigjährigen Krieg änderte. Sie haben nicht mehr das Prestige der Landsknechte des 16. Jahrhunderts, ebenso mangelt es ihnen an der Disziplin der zukünftigen Armee. Ihre Gewalt könnte also eine Antwort auf ihre soziale und ökonomische Degradation sein.⁴¹

³⁶ Ebd., S. 297 - 299

³⁷ SCHEUTZ, Martin. "...im Rauben und Saufen allzu gierig": Soldatenbilder in ausgewählten Selbstzeugnissen katholischer Geistlicher aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. *L'Homme: Z.F.G.* 2001, Jahrg. 12, N. 1, S. 53

³⁸ Ebd., S. 60, 62 - 63

³⁹ Asch (2000), S. 294

⁴⁰ Scheutz (2001), S. 63 - 64

⁴¹ Asch (2000), S. 306

2.2.2. Patriarchalische Gesellschaft und die Rolle der Frauen

Die hierarchische Struktur in der Gesellschaft spiegelt sich nicht nur im öffentlichen sondern auch im privaten Leben. „Das patriarchalische Verhältnis des Fürsten zu seinem Adel spiegelte sich als Verhältnis des Hausvaters zu seiner Familie im alltäglichen Leben der Bevölkerung.“⁴² Diese hierarchische Beziehung existiert zwischen dem Mann und der Frau sowie zwischen den Eltern und ihren Kindern. Diese patriarchalische Gliederung der Familie stellt an die Spitze der imaginären Pyramide den Vater als der Kopf der Familie. Die Frau steht immer darunter, wobei diese Ungleichheit in der Familie theologisch begründet ist.⁴³

Die Rolle der Frau ist in der Barockgesellschaft fest bestimmt. Die wichtigsten Eigenschaften für die Gesellschaft sind Tugend und Gehorsam und diese müssen auch in der Familie bewahrt werden. Die Frau, Adelige oder nicht, ist dem Mann untergeordnet. Nach Möbius hat die Frau zwar das Recht, sich auszudrücken, wenn sie dem Mann nicht zustimmt, letztlich muss sie sich aber nach seinem Befehl richten. „Sie soll ehrerbietige Liebe wie zu einem Höhergestellten empfinden, die ihr ermöglicht, nicht nur einfach Gehorsam zu leisten, weil es ihre Pflicht ist, sondern sich gern und freiwillig zu unterwerfen, und das nicht nur im Hinblick auf die hauswirtschaftlichen Verrichtungen.“⁴⁴ Das bedeutet, dass die Frau den Mann nicht nur aus der sozialen Sicht, sondern auch sexuell untergeordnet ist. Neben der untergeordneten Rolle als Gattin fällt ihr noch die Mutterrolle zu. Davon geht die Position der Frau in der Gesellschaft als ein untergeordnetes und abhängiges Wesen aus. Die Frau ist von Natur schwach, deswegen braucht sie einen Mann, der sie beschützt. Und dazu dient die Ehe: „Der Mann verspricht Schutz, die Frau Gehorsam.“⁴⁵

Außerdem haben die Frauen im Barockzeitalter keine bürgerlichen Rechte. Sie könne keinen Vertrag oder Handel schließen und wenn sie angeklagt werden, ist es der Mann, der an ihrer Stelle vor Gericht erscheinen muss. Die Frauen sind also „prozessunfähig und verpflichtungsunfähig.“⁴⁶

⁴² Niefanger (2012), S. 36

⁴³ Ebd., S. 36

⁴⁴ MÖBIUS, Helga. *Die Frau im Barock*. Leipzig: Kohlhammer, 1982, S. 51

⁴⁵ Ebd., S. 65

⁴⁶ Ebd., S. 55

Maierhofer behauptet trotzdem, dass die Frauen nicht unbedingt dem Mann untergeordnet sind. Er gibt die Beispiele von Frauen, die selbst über ein Land herrschen, wie die schwedische Königin Christina oder die Regentin Anna. Nach Maierhofer „hatten Herrscherhäuser ein stärkeres Interesse daran, Erbe oder Vormundschaft nicht an entferntere Familienangehörige zu verlieren, als den christlichen Rollenfestschreibung zu folgen.“⁴⁷ Auch Möbius erwähnt, dass Witwen mehr Freiheit haben und deshalb auch mehr Rechte als verheiratete Frauen. Sie können z.B. die Werkstatt ihres Mannes übernehmen und führen. Das gilt aber nur für vermögende Witwen, ärmere müssen sich oft wieder verheiraten, wenn sie nicht betteln gehen wollen.⁴⁸

Der Versuch der Frauen sich aus der Vormacht der Männer zu lösen, stellt die zeitgenössische Karikatur „Kampf um die Hosen“ dar. Sie bezeichnet „das Ringen der Frauen um die Ehe.“⁴⁹ Trotz alle Bemühungen bleibt die Rolle der Frau noch für lange Zeit unverändert.

Die adeligen Frauen oder allgemein Frauen des höheren Standes haben in der Barockgesellschaft eine bessere Position. Der Sinn des Lebens einer adeligen Frau ist es, eine gute Gastgeberin zu sein. Sie bereitet verschiedene Feste und Veranstaltungen vor und unterhält ihre Freunde. „Von Aufstehen bis zur häufigen durchwachten Nacht vollzog sich das Leben der Dame von Stand praktisch in der Öffentlichkeit.“⁵⁰

Im Bürgertum gibt es andere Pflichten, hier ist die Frau keine Gastgeberin, sondern eine „Hausmutter.“ Sie muss sich vor allem um den Haushalt und die Kinder kümmern. Die Hausmutter soll eine biedere, fromme und arbeitsame Frau sein. Sie muss natürlich ihrem Mann gehorsam und treu sein. Die Hausmutter soll eine Ideale Frau darstellen und wie eine solche muss sie: gottesfürchtig, züchtig, leutselig, häuslich, ordentlich, fleißig und wachsam sein.⁵¹ Ob dieser Beschreibung in Wirklichkeit eine Frau entsprechen könnte, ist schwer zu ermitteln. Zumindest sind dies die Vorstellungen über eine Frau aus dem höheren Stand in dieser Zeit.

⁴⁷ MAIERHOFER, Waltraud. *Hexen-Huren-Heldenweiber: Bilder des Weiblichen in Erzähltexten über den Dreissigjährigen Krieg*. Köln: Böhlau, 2005, S. 34, 36

⁴⁸ Möbius (1982), S. 55, 67

⁴⁹ Ebd., S. 67

⁵⁰ Ebd., S. 34 - 35

⁵¹ Ebd., S. 49 - 50

Möbius sieht aber ein Problem darin, dass es außer den Frauen des höheren Stands, noch Frauen gibt, die keinen eigenen Haushalt besitzen. Ledige Frauen sowie Frauen ohne eigenen Hausstand sind in der Zeit des Krieges nichts Neues. Die Männer sind im Krieg, so dass kaum die Möglichkeit zur Heirat besteht. Was aber können solche Frauen machen? Die Möglichkeiten sind beschränkt, denn es gibt Versuche, die Frauen aus dem klassischen Handwerk auszuschließen und die selbständige weibliche Berufstätigkeit zu beenden. Das Handwerk wird zunehmend von Männern dominiert, was auch solche traditionellen Frauenarbeiten wie Weberei, Bortenwirkerei oder das Posamentierhandwerk betraf. Als Möglichkeit für viele Frauen bleibt nur als Magd zu dienen oder ihr Glück beim Heer zu suchen. Aus diesen Frauen werden oft Prostituierte.⁵²

Es gibt die gewöhnliche Vorstellung der Frau als Opfer des Krieges, die in Armut leben muss, die als Prostituierte arbeiten muss, die oft vergewaltigt wird. Natürlich leiden die Frauen unter dem Krieg und natürlich werden sie von den Soldaten vergewaltigt. Lederer meint jedoch, dass obwohl die Vergewaltigung als Verbrechen anerkannt wird, wird sie zu Kriegszeiten nicht streng verfolgt. Zusätzlich wird die Vergewaltigung einer Frau, vor allem in der Literatur, als Anekdote beschrieben. Außerdem werden die Fälle der Vergewaltigung fast nie angemeldet. Obwohl es scheinen sollte, dass die gewöhnlichen Frauen im Barock nur die Opfer sind, stimmt Lederer dieser Meinung nicht vollständig zu. Er erwähnt auch Frauen, die aktiv am Krieg teilnehmen.⁵³

Auch Maierhofer stellt die traditionelle Vorstellung der Frau als Opfer in Frage. Er beschreibt Frauen, die mit den Soldaten paktierten und deshalb vom Krieg profitierten. Solche Frauen arbeiteten oft als Marketenderin oder Prostituierte und manchmal beteiligen sie sich selbst an Raub und Plünderungen.⁵⁴

Diese negative Darstellung der Frau als aktiver Teilnehmer am Krieg sowie Versuche manchen Frauen sich gegen die patriarchalische Gliederung der Gesellschaft zu stellen, haben eine negative Folge. Die Frauen, die nicht in die Rolle der gehorsamen, tugendhaften Frau passen und deswegen keinen Platz in der

⁵² Möbius (1982), S. 68 - 69, 89

⁵³ LEDERER, David. The Myth of the All-Destructive War: Afterthoughts on German Suffering, 1618–1648. *German History*. 2011, Jahrg. 29, N. 3, S. 387, 393-394

⁵⁴ Maierhofer (2005), S. 43

gesellschaftlichen Ordnung finden können, sind eine Gefahr für die Gesellschaft und müssen eliminiert werden. Damit beginnt die Hexenjagd.

Nach Möbius sind Hexen zentrale Figuren der Gesellschaft. Sie sind die Verkörperung des Bösen, abschreckend und furchterregend. Möbius beschreibt die Hexen als Personen, „die mit dem Teufel einen Vertrag abschließen, der ihnen übernatürliche Kräfte gibt.“⁵⁵ Die Hexen werden für die Ursache alles Bösen, also des Kriegs, der Armut, der Epidemie, gehalten. Mehr noch dienen sie aber oft der Gesellschaft als Sündenbock, als Erklärung für alles Schlechte, was passiert ist.

⁵⁵ Möbius (1982), S. 71 - 72, 116

3. Literatur im Barock: Roman

3.1. Literarisches Leben

Das literarische Schaffen ist für die Schriftsteller im Barock nur eine „Nebentätigkeit.“⁵⁶ Diese Nebenarbeit kann also kaum als ein Beruf bezeichnet werden, umgekehrt haben die Schriftsteller außer ihrer literarischen Tätigkeit noch dazu einen ordentlichen Beruf. Nach Meid sind diese Persönlichkeiten als Geistliche, Universitäts- und Gymnasialprofessoren, Ärzten, oder Juristen tätig. Die Mehrheit der Schriftsteller, Ausnahmen sind z.B. Grimmelshausen oder Jacob Böhne, gehören zum Gelehrtenstand. Die Angehörigen einer halbgelehrten Zwischenschicht bekommen nur Positionen wie Schreiber, Korrektor, Notar, Apotheker oder Hauslehrer.⁵⁷

Nach Meid sind also „freie“ Schriftsteller nur die Ausnahme. Ihre Arbeit wird finanziell nicht hoch genug bewertet, obwohl man seit der Mitte des 17. Jahrhundert ein Honorar für sein Manuskript bekommt. Für die Autoren, die finanziell gut versorgt waren, spielt dieses Honorar aber fast keine Rolle. Sie konnten zu ihrem eigenen Vergnügen schreiben.⁵⁸

Obwohl die berühmtesten Schriftsteller fast ausschließlich Männer sind, ist diese Tätigkeit den Frauen nicht verschlossen. Trotz der spezifischen Rolle der Frau in der Barockgesellschaft gibt es auch weibliche Schriftstellerinnen, vor allem innerhalb der Poesie. Katharina Regina von Greiffenberg ist bis heute in Literaturgeschichten präsent. Niefanger aber betont, dass ihre literarischen Versuche von der Gesellschaft nicht sehr geschätzt werden. Die barocke Vorstellung, dass der Autor ein „gelehrter Dichter“ sein muss, konnten die Frauen wegen ihrer meist beschränkten Ausbildung nicht erfüllen. „Die Poetin hat im 17. Jahrhundert also nicht nur Probleme, ihre Tätigkeit zu rechtfertigen; sie muss auch legitimieren, dass sie überhaupt schreiben kann.“⁵⁹ Deswegen werden Frauen oft poetischer „Fehler“ bezichtigt. Nach Niefanger aber werden diese poetische

⁵⁶ Niefanger (2012), S. 75

⁵⁷ MEID, Volker. *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barocks: Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570-1740*. München: Beck, 2009, S. 39

⁵⁸ Ebd., S. 40 - 41

⁵⁹ Niefanger (2012), S. 75 - 76

„Fehler“ bei Frauen nicht unbedingt negativ gesehen, sondern als reizvolle Merkmale weiblichen Schreibens betrachtet.⁶⁰

Hinsichtlich des Lesepublikums fehlt es an genaueren Angaben über seine Größe und Art. Dass das Lesepublikum wahrscheinlich nicht sehr groß ist, wird durch die geringe Bildung im Barock verursacht „Denn obwohl in einigen Territorien die allgemeine Schulpflicht im Verlauf des 17. Jahrhunderts wenigstens auf dem Papier eingeführt worden war, blieb die Analphabetenrate auf dem Land und in den Städten weiterhin hoch, d.h. die Landbevölkerung war größtenteils illiterat, ebenso die Unterschichten in den Städten.“⁶¹

Eine sehr beliebte Rezeptionsweise von Literatur ist das gemeinsame Vorlesen im Rahmen eines Zirkels. Dieses geschieht nicht nur in den illiteraten Kreisen, sondern auch in der geistlichen, bürgerlichen und adeligen Gesellschaft. Die mündliche Rezeption spielt also eine wichtige Rolle.⁶²

Das Zielpublikum lässt sich aus dem Titel des Buchs oder aus der Vorrede erschließen. Nach Meid spielen außer dem Titel und der Vorrede auch die Kapitelüberschriften oder Gattungszwänge für die Feststellung des Zielpublikums eine gewisse Rolle. So zielt z. B. die beliebte „hohe“ Literatur auf den privilegierten Gelehrtenstand. Für die „niedrigere“ Literatur ist das Zielpublikum schwer festzustellen. Die genaue Zusammensetzung des Lesepublikums im Barock ist zurzeit nicht vollständig möglich und es mangelt an tieferen Forschungen zu dieser Problematik.⁶³

Im Barock erscheint die neue Möglichkeit die beiden beliebten Bereiche Literatur und Kunst in einer Kombination aus Text und Bild zu verbinden. Nach Niefanger wird sich schon die Gesellschaft im 16. Jahrhundert der Verwandtschaft beider Künste bewusst. Neue Formen des Zusammenwirkens von Bild und Text etablieren sich in Malerei und Dichtung, was bedeutet, dass z.B. die Sprichwörter visualisiert werden. Im Barock werden Bilder direkt in den Text integriert, wie z.B. in Flugblättern, Lehrbüchern oder illustrierten Romanen. Dies führt zur Entwicklung der Emblematik und ihrem Gebrauch im Text. „Mit dem Emblem (gr. *emblema*: das Eingefügte, die Einlegearbeit, die Intarsie) entstand in der Frühen

⁶⁰ Niefanger (2012), S. 77

⁶¹ Meid (2009), S. 48

⁶² Ebd., S. 48 - 49

⁶³ MEID, Volker. *Der deutsche Barockroman*. Stuttgart: Metzler, 1974, S. 46 - 47

Neuzeit eine normierte Kunstform, in der beide Medien – Dichtung und bildende Kunst – weitestgehend gleichberechtigt auftreten, in der sich Wort und Bild ergänzen können und in einem interpretatorischen Verhältnis zueinander stehen.“⁶⁴ Als deutsche Benennung von Emblem benutzt man auch das Wort „Sinn(en)bild.“ Das Emblem besteht aus den drei Teilen: „inscriptio“, „pictura“ und „subscriptio“. Inscriptio bedeutet Lemma, Motto oder In- oder Überschrift im Bild. Pictura ist Icon, Imago oder Bild und Subscriptio wird als Unterschrift bezeichnet und besteht aus einem Epigramm, das in einer inhaltlichen Verbindung mit den beiden anderen Emblem-Teilen steht. „Das Emblem – als erkenntnisförderndes Hilfsmittel - ist eine Art **Vergleich**.“⁶⁵ Das Emblem zeigt oft einen Sachverhalt aus der Natur, Ethik, Mythologie oder Geschichte und weist auf das tägliche Leben hin. Das Emblem soll eine Belehrung und Erhellung der Wirklichkeit bringen. „Durch das Text-Bild-Ensemble wird eine Lehre, eine Moral, vermittelt.“⁶⁶ Niefanger erwähnt auch eine andere Ansicht über die Bedeutung des Emblems und zwar, dass das Emblem als Teil der barocken Mnemotechnik interpretiert werden könnte. D.h. dem Leser ist dank dem Emblem ermöglicht, sich den Inhalt des Werkes leichter im Gedächtnis zu behalten. „Die gesamte Emblematis erscheint so »als Sammlung von loci communes mit mnemonischer Ausgestaltung.«“⁶⁷

3.2. Entwicklung des Romans

In die narrative Prosa des 17. Jahrhundert gehören drei literarischen Formen und zwar der Roman, die Prosaekloge und epische Kleinformen (Novelle, Anekdote, Schwank, usw.), wobei die dominante Rolle in diesem Bereich der Roman hat. Nach Niefanger ist aber die Verbreitung des Romans am Anfang 17. Jahrhunderts nicht sehr groß. Während des Jahrhunderts steigt langsam die Produktion des Romans im Zusammenhang mit der steigenden Lesefähigkeit des

⁶⁴ Niefanger (2012), S. 85 - 86

⁶⁵ Ebd., S. 86

⁶⁶ Ebd., S. 87

⁶⁷ NEUBER, Wolfgang. Locus, Lemma, Motto: Entwurf zu einer mnemonischen Emblematisierungstheorie. In: *Ars memorativa: Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Tübingen: Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber, 1993, s. 358. zitiert aus Niefanger (2012), S. 88

Barockpublikums.⁶⁸ Im 17. Jahrhundert wird also der Roman als literarische Form nicht so hoch geschätzt und erst um 1800 wird er zur Leitgattung der Epoche.⁶⁹

Zur Unterbewertung des Romans trägt auch die Kritik durch die Kirche bei. Die Kirche betrachtet den Roman als schädlich und baut ihre Argumentation unter Berufung auf die Bibel auf. Nach der Kirchenlehre stellt der Roman eine Lüge dar, da er lediglich fiktional und narrativ sei. Ein anderes Argument betrifft die Tatsache, dass das Lesen des Romans den Menschen die Zeit stehle, die sie für ihr Seelenheil nutzen sollten.⁷⁰ Dazu kommt noch die Kritik an der Bestimmung des Romans als einer neuen selbständigen Gattung.

Bevor sich also der Roman als anerkannte Gattung durchsetzen kann, muss er erst als eine selbständige Gattung legitimiert werden. Das geschieht im 17. Jahrhundert, aber der Prozess der Bestätigung des Romans als Gattung ist nicht eindeutig und einheitlich. Nach Meid gibt es in der damaligen Gesellschaft eine breite Diskussion über romanästhetische Probleme, an der praktisch alle bedeutenden, nicht nur deutsche, sondern auch ausländische Schriftsteller des Barock teilnehmen. Die Diskussion beschäftigt sich mit Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Geschichte und Erfindung des Romans. Während für das 16. Jahrhundert so genannte „Historien“ typisch sind, die als wahrhaftig bezeichnet werden, stellen die neuen Romane die Fiktion über die Geschichte. Um das Kriterium der Wahrheit zu erfüllen, versuchen die höfisch-historischen Barockromane, die Fiktion mit der Geschichte zu verbinden. Außerdem gibt es noch anderen Kriterien, die der Romane erfüllen sollte, und zwar Überlegenheit und Nützlichkeit der wahrscheinlichen Erfindung. Nach Meid hat die entscheidende Rolle an der Etablierung des deutschen Romans der französische Schriftsteller Huet. Er definiert den höfisch-historischen Roman als eine „Leibesgeschichte“, wobei er Wert auf die prosaische Form des Romans legt. Typisch für die Romanästhetik ist ein hoher Organisationsgrad, der Einsatz „in medias res“ und das Bemühen um Wahrscheinlichkeit.⁷¹

⁶⁸ Niefanger (2012), S 201 - 202

⁶⁹ Meid (2009), S. 205

⁷⁰ Ebd., S. 43; Eine interessante Bemerkung macht Niefanger auch über die Länge des Romans. Er behauptet, dass die durchschnittliche Lesedauer für den Roman um 600 Stunden angesetzt werden kann, dazu aber zählt man nur die Stunden, wenn man nicht arbeiten muss. Die Länge des Romans scheint aber logisch zu sein, wenn man in Erwägung zieht, dass es in der damaligen Gesellschaft nicht viele Möglichkeiten zur Unterhaltung gibt. Niefanger (2012), S. 202

⁷¹ Meid (1974), S. 32 - 38

Die Legitimation des Romans als selbständige Gattung geschieht durch einen Vergleich mit dem Epos, weil beide sehr ähnliche Literaturgattungen sind. Durch den Vergleich zwischen Roman und Epos tritt aber die Notwendigkeit der Differenzierung beider Gattungen auf. Die Barockautoren sind aber in dieser Sache nicht einig, einige sehen den Unterschied in der Sprache und Metrik, die anderen differenzieren beide Gattungen in Bezug auf Inhalt und Personen. Dies betrifft aber nur die höfisch-historischen Romane, die niedrigeren Formen des Romans wie der Pikarroman bleiben ausgeschlossen.

Nach Meid ändert sich die Situation erst nach der Veröffentlichung der Theorie von Thomasius, der als ein entscheidende Merkmal des Roman die Nützlichkeit des Erzählens betrachtet. Er gliedert die Bücher in nutzlose und nützliche, wobei er für nützliche höfisch-historische und satirische Romane hält. Das Ziel solcher Romane ist Erziehung. Die höfisch-historischen Romane und Pikaromane sollen ein Vorbild des guten oder schlechten Benehmens sein, deswegen werden sie als nützlich bezeichnet. Ritterromane und Schäferromane erfüllen dieses Ziel nicht, deswegen werden sie als unnützliche abgelehnt.⁷²

„Insgesamt ist die Romangattung in der Barockzeit **geringer normiert** als das Drama. Dies liegt zum einen an der fehlenden Berücksichtigung in den meisten Poetiken und zum anderen an der – trotz des antiken *Heliodor* (s.u.) - eher kurzen Tradition der Gattung. Vor der Spätantike bis zur Spätrenaissance wurde diese Gattung nicht mehr gepflegt, so dass Mustertexte geringer verbreitet waren.“⁷³

Die Gattung Roman besitzt, wie andere Gattungen auch, unterschiedliche Formen, zu deren Gliederung es mehrere Möglichkeiten gibt. Nusser unterscheidet zwischen dem so genannten „hohen“ und „niederen“ Roman. Als hoher Roman lässt sich der höfisch-historische Roman bezeichnen, als niederer Roman dagegen der Pikarroman. Beide Varianten weisen eine unterschiedliche Struktur und einen unterschiedlichen Stil auf und stehen somit zueinander in Opposition.⁷⁴ Meid behauptet dagegen, dass im Allgemeinen die Literaturgeschichtsschreibung drei Hauptgattungen des Romans beschreibt: höfisch-historischer Roman, Schäferroman und Pikarroman.⁷⁵

Bei Niefanger ist die Gliederung des Romans komplexer. Nach ihm geht die Tradition des spätmittelalterlichen Prosadramas (wie das Volksbuch) noch weiter.

⁷² Meid (2009), S. 532 - 535

⁷³ Niefanger (2012), S. 206

⁷⁴ NUSSER, Peter. *Deutsche Literatur von 1500-1800: Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen*. Stuttgart: Kröner, 2002, S. 174

⁷⁵ Meid (1974), S. 48

Als Romanformen der Barockzeit betrachtet er den höfisch-historischen Roman (hoher Roman), Mischformen von hohem und niedrigerem Roman, Schäferroman und satirischen Roman (niederer Roman), der wiederum in eigentlich satirischen Roman, Pikarroman (= Schelmenroman) und politischen Roman eingeteilt werden kann. Im Spätbarock entwickelt sich noch die neue Gattung galanter Roman. Trotzdem hält auch Niefanger für die wichtigsten Gattungen die drei schon von Meid genannten Romanformen. „Die Unterteilung der drei Formen basiert auf der Dominanz des jeweiligen Personals: Im hohen Roman handeln Personen fürstlichen Standes, im niederen einfache Personen, und im Schäferroman sind die Standesunterschiede meist aufgehoben.“ Als vierte Form dieses triadischen Schemas sieht Niefanger die Erweiterung der Romanformen um die vierte Form, galanter Roman, die sich in Spätbarock etabliert.⁷⁶ Diese drei Hauptgattungen werden in den folgenden Unterkapiteln detailliert beschrieben.

3.2.1. Höfisch-historischer Roman

Der höfisch-historische Roman gilt laut Meid als der repräsentative Roman des Barock. In seiner repräsentativen Weise stellt er das Weltbild des Barock dar. Der höfisch-historische Roman wird nicht nur von den literarischen Kreisen am höchsten geschätzt, sondern auch die bekannten Philosophen wie Leibnitz oder Thomasius legen ihm höchsten Wert bei.⁷⁷ Deswegen wird der höfisch-historische Roman als „hoher Roman“ bezeichnet. Er wird von der älteren Forschung gelegentlich auch „heroischer Roman“ oder „heroisch-galanter Roman“ genannt.⁷⁸

Das Vorbild für den hohen Roman, vor allem was die Struktur betrifft, kann man im Werk *Aithiopika* von Heliodors, dem bekanntesten der spätantiken Liebesromane, sehen. Man spricht über das so genannte Heliodor-Schema.⁷⁹ Dieses hat offensichtlich einen Einfluss auf die Entwicklung der höfisch-historischen

⁷⁶ Niefanger (2012), S. 203 - 204

⁷⁷ Meid (1974), S. 49 - 50

⁷⁸ Niefanger (2012), S. 206

⁷⁹ „Die spezifische Erzählstruktur ergibt sich dadurch, dass der Roman unvermittelt an einem bereits relativ weit fortgeschrittenen Punkt der Handlung einsetzt („media in res“) und in der Folge das Gegenwartsgeschehen durch Erzählungen unterbricht, die die Vorgeschichte allmählich aufhelle und dadurch zugleich die Gegenwartshandlung beeinflussen.“ Meid (2009), S. 537-538; Niefanger fügt noch hinzu: „Zwei Liebende werden voneinander getrennt und kommen erst nach großen Leiden und etlichen Abenteuern wieder zusammen. Dabei agiert die Frau nicht mehr als passive Hofdame wie in mittelalterlichen Epen, sondern als selbstständige Figur.“ Niefanger (2012), S. 207

Romane. Für eine allgemeine Charakteristik kann man Niefangers sieben Aspekte des hohen Romans benutzen, und zwar:⁸⁰

- a) Im Roman agiert hochrangiges Personal, das in etwa dem des schlesischen Trauerspiels entspricht.
- b) Kombiniert werden Liebeskonflikte zwischen Personen hohen Ranges mit Ereignissen, die von politischem Interesse sind.
- c) Als Hintergrund der Geschehnisse wird das Weltbild der neustoizistischen Philosophie präsentiert.
- d) Nicht selten finden sich Verschlüsselungen aktueller und historischer Ereignisse in den häufig antiken Stoffen.
- e) Die Haupterzählung ergänzen viele Einschübe (Lyrik, Streitgespräche, Dialoge, Opern, usw.).
- f) Die Romane sind ausgesprochen umfangreich; die Handlung ist von vielen Nebenhandlungen durchsetzt, so dass eine komplexe, auf den ersten Blick oft undurchschaubare Narration entsteht.
- g) Im Gegensatz zum niederen Roman ist der hohe Roman sowohl durch eine Homogenität von Erzählstil und Motiven als auch durch eine relative Konsistenz der Figurenkonzeption und Handlungsräume geprägt.

Niefangers Punkte fassen sehr gut die Hauptcharakteristik des höfisch-historischen Romans zusammen, trotzdem sollen sie noch durch einige Kommentare ergänzt werden.

Das im Punkt a) erwähnte hochrangige Personal stellt die höfische Gesellschaft und ihre Umgebung dar. Unter die Hauptpersonen kann man also Prinzen, Prinzessinnen, Heerführer, Priester, Adelige oder Höflinge rechnen. Diese Personen können z.B. historische Persönlichkeiten oder Figuren aus der Bibel sein. Im Zentrum des Geschehens steht ein Lieblingsspaar als Vorbild für moralisches Verhalten. „Eine stoische Ataraxie, eine standhafte Gelassenheit, die nur auf Gründe der Vernunft hört und sich nicht den emotionalen Gefühlen ausliefert, kennzeichnet die positiven Figuren. Sie sind aber keine Individuen, sondern Repräsentanten einer Staatsidee.“⁸¹

Damit hängt Punkt b) eng zusammen. Meid behauptet, dass es im höfisch-historischen Roman um keine private Liebesgeschichte gehe, sondern das Schicksal der Personen mit Thron und Reich verbunden sei. „Es gibt keine Trennung von privater und öffentlicher Sphäre, die Lieblingsgeschichten sind zugleich Staatsphären.“⁸²

Das Schicksal der Hauptpersonen, ihre Trennung, Überwindung der Hindernisse, ihr Wiedersehen, stellt ein Verhaltensmuster dar, von dem sich der

⁸⁰ Niefanger (2012), S. 206 - 207

⁸¹ Nusser (2002), S. 176; Niefanger (2012), S. 206; RÖTZER, Hans Gerd. *Der Roman des Barock 1600-1700: Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1972, S. 92

⁸² Meid (1974), S. 51; Meid (2009), S. 538

Leser inspirieren lässt. Der Roman ist also ein Vorbild für die Gesellschaft. Davon spricht auch Niefanger im Punkt c). Nach Meid präsentiert sich der Roman „als moralischer Kosmos, als christlicher Tugend-und Lasterspiegel.“⁸³ Er bietet dem Leser durch exemplarische Personen und Vorgänge eine Orientierung in allen Fragen des Lebens und Glaubens. Tugend, Freundschaft und Feindschaft, Glück und Unglück des Helden bedeutet ein Vorbild für den Leser. „Die wahrscheinliche Geschichte, die historisches Material aufnimmt, soll ein Spiegel der Tugend und ihres Gegenteils, der Belohnung und Strafe, insgesamt ein moralischer Appell sein.“⁸⁴

Wie schon gesagt wurde und wie auch Niefanger im Punkt d) erwähnt, kann ein höfisch-historischer Roman das zeitgenössische Weltbild widerspiegeln, das in der Bearbeitung des antiken Stoffes versteckt ist. Zum Beispiel lässt sich der *Arminius* als Kritik an den zeitgenössischen Krisenerscheinungen lesen und auch im Herkulesroman von Buchholz kann man eine versteckte Darstellung des Dreißigjährigen Kriegs sehen.⁸⁵

Im Punkt e) spricht Niefanger über verschiedene Typen von Einschüben, die die Handlung des Romans unterbrechen. Sie sind anderen literarischen Formen entlehnt. So benutzt zum Beispiel Ziegler in seiner *Asiatischen Banise* die Bearbeitung eines italienischen Opernlibrettos und lässt es im Roman durch die Komödianten als Schauspiel realisieren.⁸⁶

Dass die höfisch-historischen Romane eine sehr komplizierte Struktur haben, Niefangers Punkt f), kann z.B. der Roman *Aramena* von Anton Ulrich beweisen. Auf etwa 3900 Seiten wird die Geschichte von 24 Paaren beschrieben, die die Nebenhandlung des Romans schaffen. Außerdem ist für diese Romane die Verkleidung der Protagonisten typisch. Sie wechseln damit ihre Gestalt oder ihr Geschlecht. Kompliziert gestaltet sich auch die Namensgebung. Im schon erwähnten *Aramena* von Anton Ulrich tritt dieselbe Person unter drei verschiedenen Namen auf. Das macht die Geschichte recht chaotisch. Der höfisch-historische

⁸³ Meid (2009), S. 546

⁸⁴ Rötzer (1972), S. 67

⁸⁵ Meid (2009), S. 563 - 564

⁸⁶ SZYROCKI, Marian. *Die deutsche Literatur des Barock: Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1979, S. 384

Roman ist also wegen aller seiner Nebenhandlungen und Namenswechselln wie ein Labyrinth, das aber glücklicherweise am Ende einen Ausgang hat.⁸⁷

Im Punkt g) stellt Niefanger einen gewissen Stil des hohen Roman fest. Meid hingegen konzentriert sich auf den Erzähler des hohen Romans. Er hält ihn für unpersönlich, anonym, neutral und distanziert. Auch die Struktur des Romans hat ein kompliziertes architektonisches Gebilde. Typisch ist auch das Beginn der Handlung in der Mitte, also „media in res“, sowie eine gutes Ende.⁸⁸

Aber nicht alle Romane unterliegen diesen Kriterien, sie können sich in mehreren von Niefanger gegebenen Punkten unterscheiden.

Als Vorbild für die höfisch-historischen Romane dient der französische Roman *Amadis*, der auch ins Deutsche übersetzt wurde. Außerdem hat einen großen Einfluss auf die Entwicklung des deutschen hohen Romans der englische Roman *Argenis* von John Barclay. An sein Schaffen knüpft Sir Philip Sidney mit seinem Werk *Arcadia* an. Eine große Rolle bei der Bildung des deutschen höfisch-historischen Roman spielen auch Übersetzungen aus dem Französischen, etwa die Werke von Jean Desmarets de Saint Sorlin, Madeleine de Scudéry, François du Soucy oder Sieur de Gezan. Auch Romane aus Italien werden ins Deutsche übertragen.⁸⁹

Der erste originell deutsche heroische Roman ist der Roman *Des Christlichen Teutschen Groß-Fürsten Herkules Und Der Böhmische Königlichen Fräulein Valiska Wunder-Geschichte* (1659/60) von Andreas Heinrich Buchholtz. Dieser hat eine Fortsetzung im Roman *Der Christlichen Königlichen Fürsten Herkuliskus Und Herkuladisla, Auch Ihrer Hochfürstlichen Gesellschaft anmuhtige Wunder-Geschichte* (1665).

Zwei biblische Romane stammen von Philipp von Zesen: *Assenat* (1670) und *Simson* (1679). Als ideale Umsetzung des höfisch-historischen Romans gilt *Die durchleuchtigste Syrerinn Aramen* (1669-1673) von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, dessen zweiter Roman *Octavia Römische Geschichte* 1677 erschien. Der beliebteste und meistgelesene Roman des 17. Jahrhundert ist die *Asiatische Banise* (1689) von Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen. Dieser Roman entspricht eigentlich nicht der typischen Kategorisierung des höfisch-

⁸⁷ Meid (1974), S. 51; Nusser (2002), S. 176 - 177; Meid (2009), S. 556-557, Rötzer (1972), S. 371

⁸⁸ Meid (1974), S. 51, 55 - 56

⁸⁹ Ebd., S. 12 - 17

historischen Romans, weil durch die Figur des Scandor hier auch der niedere Stil repräsentiert ist. Ein weiteres bekanntes Beispiel ist der Roman *Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann...Nebst seiner Durchlauchtigen Thußnelda In einer sinnerichen Staats-,Liebes- und Helden-Geschichte* (1689/90) von Daniel Casper von Lohenstein, der sich ebenfalls nicht an die typische Vorlage des hohen Romans hält. Nach Meid, kann man zu diese Gruppe auch die „Idealromane“ von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen zählen, wie Romane: *Histori vom Keuschen Joseph in Egypten* (1667), *Dietwalts und Amelinde anmuthige Leib- und Lieds-Beschreibung* (1670) und *Des Durchleuchtigen Printzen Proximi, und Seiner ohnvergleichlichen Lympidae Liebs-Geschicht-Erzehlung* (1672).⁹⁰ Außer diesen bekanntesten Romanen gibt es noch verschiedene Typen von Mischformen.

Aus dem höfisch-historischen Roman entwickelt sich später der galante Roman. Die Handlung des galanten Roman ist gegenüber dem hohen Roman reduziert, der Akzent wird auf die private Liebesgeschichte gelegt, im Vordergrund stehen die Liebesentwicklung und Liebesintrigen. Zu den Schriftstellern des galanten Romans gehören August Bohse, Christian Friedrich Hunold, Johann Leonhard Rost – Meleaton genannt, Michael Erich Franck – Melisso genannt, und Selamintes. Mit den beiden letztgenannten Autoren erreicht der galante Roman seinen Höhepunkt. „Mit Franck und Rost war seine Zeit im wesentlichen vorbei, während sich der höfisch-historische Roman, wenn auch in reduzierter Form, bis über die Jahrhundertmitte hinaus behauptete.“⁹¹

3.2.2. Schäferroman

Die Schäferromane kann man als Romanform bezeichnen, die in der Mitte zwischen den zwei wichtigsten Gattungen, höfisch-historischer Roman und Pikarroman steht. Sie gehören in die sogenannte „bukolische Prosa“, die sich mit dem Schäferleben und Hirtenleben beschäftigt. Niefanger unterscheidet mehrere Gattungen von bukolischer Prosa im 17. Jahrhundert, und zwar: Prosaekloge (Gesellschaftsschäferei), Schäferroman (Individualschäferei), Bukolische Oper (Pastoraloper), Pastoral (Schäferspiel) und Ekloge (bukolische Lyrik, Hirtengedichte). Am wichtigsten dabei sind die Prosaekloge und der Schäferroman.

⁹⁰ Meid (1974), S. 50; Rötzer (1972), S. 374 - 387

⁹¹ Meid (2009), S. 573 - 588

Zwischen beiden Gattungen gibt es aber gewisse Unterschiede. Die Prosaekloge erzählt die Geschichte von Personen meist hohen Standes, die in der Verkleidung von Schäfern bukolische Verse vortragen. Der Schäferroman ist ein kürzerer Liebesroman aus dem Schäfermilieu. „Ziel ist die Entfaltung einer >privaten< Beziehung.“⁹² Dies wird später noch detailliert ausgeführt.

Die beiden Gattungsbezeichnungen Prosaekloge und Schäferroman sind aber umstritten. Anderen Autoren als Niefanger erkennen als gültige Gattungen nur „Gesellschaftsschäfererei“ und „Individualschäfererei“ an.⁹³ Auf der anderen Seite spricht Bauer nur über „frühen Schäferroman“, „späteren Schäferroman“, „satirischen Schäferroman“ und „allegorischen Schäferroman.“⁹⁴ Weil aber die Mehrheit der Autoren sich mit den Gattungen Gesellschaftsschäfererei und Individualschäfererei beschäftigen, werden hier diese Termini verwendet.

Die Gesellschaftsschäfererei hat ein Vorbild in Martin Opitz *Schäferrei von der Nimfen Hercinie*. Hier entwickelt Opitz ein Muster, dem später auch andere Autoren folgen. „Ein Dichter erzählt den Ausflug, die Namen der Freunde werden genannt, die Heimat wird genau geschildert, obligatorisch ist auch der Preis auf einen Gönner, eine Höhlenwanderung oder der Besuch eines Gebäudes führt in eine genealogische Bildergalerie, der Dialog bestimmt den Bericht, Prosa und Lyrik wechseln sich ab, das Motiv der Liebe weicht dem Preis der Natur.“⁹⁵ Neu ist bei Opitz, dass das Liebespaar nicht präsent ist, die Liebe wird nicht narrativ dargestellt, sondern es wird über sie reflektiert. Eine wichtige Rolle spielt hier auch die Örtlichkeit, die Idylle stellt die Gegenlandschaft zu den Orten dar, die vom Krieg verwüstet wurden.⁹⁶

Rötzer definiert die Gesellschaftsschäfererei folgendermaßen: „Von Gesellschaftsschäfererei spricht man deshalb, weil sich die Texte aus Beiträgen mehrerer Autoren zusammensetzen und meist der Preis auf einen Gönner oder eine Landschaft der Anlaß der Zusammenkunft ist.“⁹⁷ Dagegen ist die Individualschäfererei „die Prosa und Vers verbindende Mischform, der bukolische

⁹² Niefanger (2012), S. 223 - 224

⁹³ Meid (1974), S. 68; Rötzer (1972), S. 53 - 55

⁹⁴ BAUER, Marieluise. *Studien zum deutschen Schäferroman des 17. Jahrhunderts: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München*. München: 1979, S. 80 - 102

⁹⁵ Rötzer (1972), S. 54

⁹⁶ Ebd., S. 53; Niefanger (2012), S. 226

⁹⁷ Rötzer (1972), S. 54

Rahmen, Liebe als zentrales Thema. Darüber hinaus gibt es zahlreiche konkrete punktuelle Bezüge, die Motive, Situationen, Personenkonstellationen und vor allem Aspekte der gesellschaftlichen Bildung betreffen können.“⁹⁸

Die Liebe ist in den Schäferromanen problematisch. Sie wird als eine verderbliche starke Macht bezeichnet, der niemand entfliehen kann. Sie ist „unverantwortlich“ oder eine „Torheit“. Deswegen muss die Liebe durch Vernunft kontrolliert werden „Als Verhaltensideal wird die gelungene **Affektkontrolle** vorgeführt.“ Wenn der Protagonist seine Kontrolle über die Liebesverwirrung und sein inneres Gleichgewicht gewinnt, kann er seiner Bestimmung wieder folgen. Deshalb endet die Geschichte des Liebespaares mit der Trennung. Die Behandlung des Liebethemas hat in den Romanen also einen moralisierenden Charakter.⁹⁹

Mit der Individualschäfererei sind auch zwei Begriffe verbunden, die sich in den Vorreden der Romane befinden: „Historie“ und „Privatwerck.“

Bauer ist der Meinung, dass der Begriff „Historie“ in einem Doppelsinn gebraucht wird, einerseits auf die Darstellungsweise, andererseits auf den Inhalt bezogen. Bei der Darstellungsweise handelt sich um eine historische Beschreibung, die sich in der Gegenwart abspielt, beim Inhalt geht es um einige vor kurzer Zeit sich ereignende Liebeszufälle. Mit dem Begriff „Historie“ hängt sehr eng der Begriff „Schlüsselroman“ zusammen. Der Schäferroman wird als Schlüsselroman bezeichnet, in dem Autoren ihre eigene Geschichte beschreiben. Damit ist auch den Begriff „Privatwerck“ verbunden. Privatwerck bedeutet, dass es sich um eine persönliche Erfahrungen oder Selbsterfahrungen handelt, mit denen die Authentizität der dargestellten Ereignisse garantiert wird. Diese hat natürlich einen Einfluss auf der Wahl des Publikums, es handelt sich hier um einen begrenzten gelehrt-bürgerlichen oder adeligen Freundes-und Bekanntenkreis an Lesern.¹⁰⁰

„Pastorale Texte dieser Art hat man deshalb Individualschäferereien genannt, weil sie das Geschehen in einem beschränkten Rahmen abwickeln und jeweils nur die Geschichte eines einzigen Paares erzählen. Die Schäferidylle ist nur die leicht auflösbare Verkleidung realer Konflikte; bürgerliches Milieu schimmert durch. Die Individualschäferereien sind der erste Versuch einer Erlebnisdichtung, die sich weniger um eine Bestätigung idealen Seins als vielmehr um die Begründung eines konkreten Selbstverständnisses kümmert.“¹⁰¹

⁹⁸ Meid (2009), S. 688

⁹⁹ Bauer (1979), S. 48; Niefanger (2012), S. 227; Meid (2009), S. 688 - 689

¹⁰⁰ Bauer (1979), S. 46; Meid (2009), S. 688

¹⁰¹ Rötzer (1972), S. 56

Die Schäferromane finden ihr Vorbild in der Antike oder Renaissance. Die wichtigsten ausländischen Vorbilder, die die Entwicklung des deutschen Schäferromans beeinflussen, sind Boccaccios *Ninfale d'Ameto*, Jacopo Sannazaros *Arcadia* und Jorge de Montemayors *Los siete libros de la Diana*. Eine wichtige Rolle spielt bei der Formung des Schäferromans in Deutschland auch Sir Philip Sidneys *Arcadia*. Den Höhepunkt erricht der Schäferroman mit Honoré d'Ufrés *Astrée*. Aus diesen Vorbildern entwickelt sich später auch der deutsche Schäferroman.¹⁰²

Die wichtigsten Romane aus dem Bereich Gesellschaftsschäfererei sind der schon erwähnte Roman von Martin Opitz *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* (1630) und der Roman von Paul Flemming *Gedichte Auff des ehrvesten und wolgelahrten Herrn Reineri Brockmans...Und der erbarn viel ehren- und tugendreichen Jungfrauwen Dortheen Temme, Hochzeit* (1635). Weitere in diesem Bereich tätige Autoren sind z.B. Harsdörffer, Sigmund von Birken, Johann Klaj, Philipp von Zesen, Enoch Gläser und andere.¹⁰³

Aus dem Bereich der Individualschäfererei spielt die wichtigste Rolle der Roman *Jüngst-erbawete Schäfferey, oder keusche Leibes-Beschreibung von der Verliebten Nimfen Amoena, Und dem Lobwürdigen Schäffer Amandus* (1632). Andere bekannten Romane sind *Winter-Tags Schäfferey. Von der schönen Coelinden und deroselben ergebenen Schäffer Corimbo* (1636), dessen Autor wahrscheinlich Christian Brehme ist, sowie die anonymen Romane *Die verwüstete und verödete Schäfferey/ Mit Beschreibung deß betorgenen Schäfers Leorianders Von seiner ungetrewen Schäferin Perelina* (1642) und *Zweyer Schäfer Neugeplantzter Liebes-Garten* (1661). Einen Sonderfall unter den Schäfferroman bildet der Roman *Damon und Lisille* (1633) von Johann Thomas. Dieser Roman endet nicht mit der Trennung des Liebespaares, da er im Gegensatz zu den zahlreichen anderen Beispielen eine tugendhafte Liebe und Ehe darstellt. Ein interessanter Roman ist auch Johann Joseph Beckhs *Elbianische Florabella/ Oder Liebes-Begäbnüße/ Nach Arth einer Schäfferey In vier Theile abgetheilt* (1667), der den früheren Vorbildern des traditionellen Schäferroman folgt.¹⁰⁴

¹⁰² Szyrocki (1979), S. 361; Meid (2009), S. 683; Mied (1974), S. 19

¹⁰³ Rötzer (1972), S. 53 - 55

¹⁰⁴ Meid (2009), S. 692 - 698, 703; Meid (1974) S. 68

Eine Sondergattungen des Schäferromans sind satirische Romane und allegorische bzw. religiöse Romane. Den satirischen Roman repräsentiert z.B. das Werk von Jacob Schwieger *Die verführte Schäferin Cynthie/ Durch Listies Nachstellen des Floridans* (1660), das bürgerliche Tugend und adelige Unmoral beschreibt. Der wichtigste allegorische und religiöse Schäferroman ist *Die Kunst- und Tugend-gezierte Macarie* (1699-73) von Maria Katharina und Heinrich Arnold Stockfleth.¹⁰⁵

Die Tendenzen zur Gattungsmischung verstärken sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Mischung verläuft sowohl auf der Ebene des höfisch-historischen Romans als auch auf der Ebene des niederen Romans. Hier kann z.B. der Roman von Tobias Nißlen *Krige- Hof- und LandLebens Beschreibung/ Aufskürzeste In diese Schäfferey verfasset* (1676). Eine ganz besondere Mischungsform von dem höfisch-historischen Roman und dem Schäferroman ist Philipp von Zesens *Adriatische Rosemund* (1645). Der Prosastil und die Kompositionselemente entsprechen dem höfisch-historischen Roman, auf der anderen Seite entwickelt hier Zesen eine typische Schäferepisode. Es handelt sich um ein der wichtigsten Werke von den barocken Romanen.¹⁰⁶

3.2.3. Pikaroroman oder Schelmenroman

Der Pikaroroman oder auch Schelmenroman gehört nach Niefanger in die Kategorie des niederen Romans, wobei er als Gegenentwurf zum höfisch-historischen Roman zu verstehen ist.¹⁰⁷ Die Gattung gewinnt ihren Namen von der Hauptfigur des Romans „Pikaro“ oder „Schelm“, die die ganze Gattung damit charakterisiert.

Die Etymologie des Wortes „pícaro“ bleibt noch immer fraglich. Hoffmeister erwähnt Möglichkeiten, was das Wort bedeuten könnte. Die erste Möglichkeit arbeitet mit dem spanischen Ursprung des Wortes. Nach dieser Theorie bedeutet das Wort „pícaro“ Küchenjunge. Späterer kommt zu einer Bedeutungsverschlechterung und das Wort bezeichnet einen Kerl von unhöfischem Lebenswandel.

¹⁰⁵ Meid (2009), S. 705 - 707

¹⁰⁶ Ebd., S. 698-702; 711 - 714,

¹⁰⁷ Niefanger (2012), S. 210

Die zweite Möglichkeit geht auf die französische Etymologie zurück und sieht das Wort „picar“ als Ursprung. „Picar“ bezeichnet einen armen, faulen und schmutzigen Bewohner der Picardie. Dazu gibt es noch eine arabische Hypothese über das Wort, die aus lautlichen Gründen besteht. Bauer leitet die Etymologie des Wortes aus der lateinischen Wurzel „pic“ ab, die man z.B. in Wörtern wie „picus“ (Specht) oder „pica“ (Lanze) findet. Das spanische Verb „picar“ bedeutet „stechen“, „hacken“ oder „(auf)picken.“ „Bedenkt man, dass viele Schelme vom Aufpicken und Aufschnappen dessen leben, was andere übriglassen, lässt sich auch auf diesem Wege eine Verbindung zum „pícaro“ herstellen.“¹⁰⁸

Nach Bauer, wird das Wort „pícaro“ ins Deutsche als „Landstörtzer“ (Landstreicher, Fahrender, Vagabund) übersetzt. In der deutschen Etymologie des Worts „Schelm“ kommt es im Übergang von Althochdeutsch zu Neuhochdeutsch zur Bedeutungsmilderung. Das alth. Wort „scelmo“ bedeutet „Aas“, „Kadaver“ oder „Leichnam“. Im übertragenen Sinne bezeichnet das Wort die mittelalterliche Berufsgruppe: „Schinder“, „Abdecker“ oder „Henker“. Der neue Sinn von „Schelm“ bedeutet „Spitzbube“, „Schurke“ oder „durchtriebener Kerl“. Im Mittelalter gelten Lügner, sämige Schuldner oder betrügerische Handwerker als Schelme. Wer aber zum Schelm erklärt wird, wird aus der Gesellschaft ausgestoßen und verliert alle Rechte.¹⁰⁹

Wie auch die Etymologie der Wörter nicht ganz klar ist, ist auch die Gattungsbezeichnung des Schelmenromans problematisch. Jacobs sieht das Hauptproblem in der Begrenzung der Gattung. Während die spanischen Autoren und Leser des 17. Jahrhundert unter dem Begriff „Pikaroroman“ eine Erzählung sehen, deren Hauptfigur ein Pikaro ist und die Handlung nach dem Muster der Werke *Lazarillo* oder *Guzmán*¹¹⁰ verläuft, ist heute die Definition dieser Gattung nicht so einfach. Aber schon diese zwei Romane verursachen den Forschern Probleme. Bauer behauptet, dass beide Werke einige unterschiedliche Elemente haben. Während *Lazarillo* aus kurzen Episoden zusammengesetzt ist, ist *Guzmán* ein komplexes Werk mit mehr als hundert Seiten. Die ganze Problematik wird noch

¹⁰⁸ HOFFMEISTER, Gerhart. Zur Problematik der pikarischen Romanform. In: *Der Deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 4-5. Chloe: Beihefte zum Daphnis, Band 5.; BAUER, Matthias. *Im Fuchsbau der Geschichten: Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993, S. 38

¹⁰⁹ Bauer (1993), S. 38 - 39; Hoffmeister (1987), S. 5

¹¹⁰ Hier werden zwei wichtige spanische Romane erwähnt, und so: *Lazarillo de Tormes* (1554) von Anonym und *Gurmán de Alfarache* (1599, 1604) von Mateo Alemáns.

durch den *Don Quijote* von Cervantes verschärft, weil er gegen den Schelmenroman orientiert ist, obwohl er sehr viele ähnliche Merkmale hat. Die Forscher beobachten die Stil-, Struktur- und Heldenfassung der Romane und kommen zu dem Urteil, dass es keine einheitliche Definition des Schelmenromans gibt. Einige Forscher halten diese Unterschiede in der Gattung für eine Genreevolution.

Daneben gibt es auch Versuche, neuere literarische Werke, vor allem des 20. Jahrhunderts, in diese Kategorie einzuordnen. Das macht die Definition der Gattung noch schwieriger. Jacobs Definition des klassischen und neuen Schelmenromans bietet eine gute Lösung, obwohl sie nicht das Problem des Musters löst:

„Als pikareske Roman in striktem Sinn könnte dann nur eine begrenzte Zahl von Texten anerkannt werden, die genau bestimmte, anhand der klassischen Muster festgelegte Merkmale aufweisen. In einem weiter gefaßten Sinn ließe sich von pikaresken Roman dort sprechen, wo einzelne dieser Merkmale vorliegen, andere jedoch fehlen.“¹¹¹

Obwohl die Definition der Schelmenroman problematisch ist, gibt es mehr oder weniger Merkmale, die in allen Werken zu erkennen sind. Diese Merkmale, die auch als eine Definition der Gattung betrachtet werden können, fasst Bauer zusammen, der von der Arbeit von Claudio Guillén ausgeht. Er nennt 8 Punkte, die für den Schelmenroman entscheidend sind:¹¹²

- a) Der Pikaro lässt sich als „halben Außenseiter“ bezeichnen.
- b) Der meisten Schelmenromane haben einen pseudoautobiographischen Charakter.
- c) Charakteristisch ist ein einseitiger Blickwinkel.
- d) Die reflexive Haltung des Ich-Erzählers führt zu einer moralischen Bewertung des Erzählten.
- e) Das Materielle spielt eine wichtigere Rolle als das Ideelle.
- f) Der Schelmenroman beschreibt zahlreiche Stände, Gesellschaftsschichten und Berufsgruppen, deshalb hat er einen enzyklopädischen Charakter, der über die Sitten der damaligen Gesellschaft referiert.

¹¹¹ Hoffmeister (1987), S. 7; Bauer (1993), S. 4 - 5; JACOBS, Jürgen. *Der deutsche Schelmenroman: Eine Einführung*. München; Zürich: Artemis-Verlag, 1983, S. 25 - 27;

¹¹² BAUER, Matthias. *Der Schelmenroman*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994, S. 10 - 13

- g) Der Pikaro bewegt sich auf seiner Lebensreise auf der horizontalen Linie durch den Raum und auf der vertikalen Linie durch die Gesellschaft.
- h) Der Roman besteht aus Episoden.

Auch in diesem Fall möchte ich noch zur besseren Erklärung und einfacherem Verständnis einige Kommentare anfügen.

Der Punkt a) beschäftigt sich mit der Hauptperson des Pikaro. Er wird als ein „halber Außenseiter“ bezeichnet. Das Problem des Schelms ist seine Position in der Gesellschaft. Weil der Schelm als unmoralischer Mensch gesehen wird, ist für ihn die Integration in die Gesellschaft problematisch. Eine Möglichkeit ist, verschiedene Rollen zu spielen. „Der Schelm muss im Rahmen seiner Selbstbeschreibung eine bestimmte Reputation fingieren; er betreibt daher als Ich-Erzähler eine Art >Stigma-Managements<, d.h. er wählt alle auf seine eigene Person bezogenen Informationen sorgfältig aus, verschweigt Nachteiliges und lügt unter Umständen sogar.“ Der Pikaro lässt sich aber nicht ganz von der Gesellschaft distanzieren, weil die Gesellschaft die Quelle seines Reichtums ist.¹¹³

Für die Figur des Pikaro sind noch andere Merkmale typisch, etwa. Herkunft und sozialer Status des jungen Pikaro. Was die Herkunft des Schelms betrifft, bleibt sie am Anfang unbekannt und obskur. Typisch für den Pikaro ist der Verlust der Eltern und Armut. Der junge Pikaro ist am Anfang kein Lügner oder Betrüger, dazu wird er erst später. Nach Jacobs ist das so genannte „Desillusionierung-Erlebnis“ von zentraler Bedeutung. Es handelt sich um ein starkes Erlebnis, dank dem der Held seine Unschuld verliert und die moralische Ordnung der Welt in Frage gestellt wird. Wenn der Schelm die Verderbtheit der Welt erkennt, ändert sich seine Stellung zur Gesellschaft und er wird ein listiger und misstrauischer Sünder. Er wirft alle moralischen Prinzipien über Bord. In diesem Fall der Desillusionierung der Welt handelt sich also um eine erste Erweckung des Schelms. So Jacobs: „Die erste Erweckung des Picaro, seine Initiation in die Falschheit und Bosheit der Welt ist dagegen fast immer Bestandteil der pikarischen Lebensläufe. Ohne sie würde der Schelm gar nicht zum Schelm werden. Und ohne Schelm gäbe

¹¹³ Bauer (1994), S. 11; Jacobs (1983), S. 29

es natürlich keinen Schelmenroman.“¹¹⁴ Bauer erachtet diese Initiation für den Schelmenroman für obligatorisch. Die zweite Erweckung des Schelms, von der auch Jacobs spricht, betrachtet die Bekehrung des Helden. Diese zweite Erweckung stellt, nach Jacobs, eine Rückwendung des Schelms zu einer strengen Moral dar. Diese Bekehrung, die ein antipikareskes Moment darstellt, ist aber fakultativ und ist nicht in allen Werken vertreten.¹¹⁵

Interessant sind auch die Unterschiede, die zwischen den männlichen und der weiblichen Pikaro zu beobachten sind. Die weibliche Bezeichnung des Schelms ist „Pikara“ oder „Schelmin.“ Die Schelmin hebt sich von ihrem männlichen Kollegen durch unterschiedliche Merkmale ab. Daghistany beschäftigt sich mit der Figur von Pikara und erkennt wichtigste Punkte, die für Pikara entscheidend sind. Erstens ist für Pikara die Schönheit typisch, der Pikaro muss nicht unbedingt schön sein, mit deren Hilfe sie die Gunst der Männer gewinnt. Die physische Schönheit ist für sie wichtiger als die intellektuellen Fähigkeiten. Diese Schönheit, die die Bewunderung gegenüber der Frau provoziert, führt gleichzeitig zu ihrer Degradation. Zweitens ist die Unehrlichkeit für die Pikara charakteristisch. Die Schelmin wechselt die Rolle, damit sie ihr Ziel erreicht. Das hat sie mit dem Pikaro gemeinsam. Drittens muss die Pikara mit Konversationswitz und sinnreichem Benehmen ausgestattet sein, mit dem sie ihre Umgebung beeinflussen kann. Diese mentale Geschicklichkeit besitzt auch der Pikaro, aber die Pikara muss, im Vergleich zu ihm, noch schlagfertiger sein. Ein anderes wichtiges Merkmal ist ihr Charme. Es handelt sich aber um keinen gewöhnlichen Charme, sondern um solchen, der mit der Schwarzen Magie verbunden ist. Die Pikara wird deswegen oft als Hexe beschrieben. Diese Charakteristik zeigt also die ambivalente Rolle der Pikara. Durch ihre Schönheit wird sie mit einem Engel verglichen, durch ihre Amoralität wird sie oft mit dem Teufel verbunden.

Der wichtigste Unterschied zwischen Pikaro und Pikara besteht darin, dass sie keine Herren hat. Sie ist eine Geliebte oder eine Gattin und wie eine solche hat sie Macht über die Männer. Unterschiede gibt es auch im Bereich des Humors, bei Pikara besteht die Komik in männlich-weiblichen Beziehungen.

¹¹⁴Jacobs (1983), S. 29; JACOBS, Jürgen. Das Erwachen des Schelms: Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens. In: *Der Deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 61 - 65, 69, 75. Chloe: Beihefte zum Daphnis, Band 5

¹¹⁵ Jacobs (1987), S. 72; Bauer (1994), S. 16

Pikara orientiert sich auch mehr am Materiellen als der Pikaro. Für sie ist der Besitz des Geldes und Vermögens das Wichtigste.

Ein typisches Beispiel einer Pikara ist Grimmelshausens Courasche.¹¹⁶

Die Punkte b) und c) hängen zusammen. Die Handlung der Pikaroromane wird von dem Pikaro selbst erzählt, die Erzählperspektive wird also „durch die Brille des Schelms gesehen.“ Im Schelmenroman erzählt der Pikaro sein Leben, es handelt sich um eine fiktive Autobiographie.¹¹⁷

Der Punkt d) ist mit dem vorherigen Punkten eng verbunden. Der Schelmenroman hat nicht nur einen Erzähler, sondern eine Doppelebene.

„Neben die erzählte Geschichte des Schelms tritt der Standpunkt des Erzählers, der aus zeitlicher Distanz auf die vorgetragenen Ereignisse zurückblickt. Damit ergibt sich die Möglichkeit einer moralischen oder religiösen Beurteilung des Schelmenlebens, wobei aber suggeriert wird, dass sich die Prinzipien solcher Beurteilung aus der pikarischen Existenz entwickelt haben.“¹¹⁸

Diese Doppelung bietet dem Leser die Möglichkeit, sich über die Schelmenstücke des Pikaro zu unterhalten, auf der anderen Seite bekommt der Leser mit dieser Geschichte auch eine moralische Botschaft.¹¹⁹

Im Punkt f) spricht Jacobs über die zwei wichtigsten Interessen des Schelmenromans, die Figur des Schelms und die in kritische Perspektive dargestellte Welt. Nach Bauer „besteht die pikarische Welt aus einer als Sittengemälde angelegten Typenrevue.“ Der Schelmenroman stellt eine verkehrte Welt dar, in der Fortuna eine gewisse Rolle spielt.¹²⁰

Zum Punkt g) nur eine kleine Bemerkung. Nach Bauer wandert der Pikaro nicht nur horizontal und vertikal durch den Raum und der Gesellschaft, sondern auch diagonal durch die zeitgenössische Mentalität.¹²¹

Was den letzten Punkt h) betrifft hat der Pikaroroman meist eine Episodenstruktur, die aber nicht obligatorisch ist, wie schon oben gezeigt wurde. Es handelt sich um eine Folge relativ selbstständiger Episoden, die eine komplexe Geschichte schaffen. Diese Technik wird, im Vergleich mit den höfisch-historischen Romanen, für primitiv und unterentwickelt betrachtet. Der Roman folgt also einer relativ freien Bauform. Wichtig für die Struktur des Romans ist auch, dass der Roman „ab ovo“, also vom Anfang an, beginnt und nicht wie die

¹¹⁶ DAGHISTANY, Ann. The picara nature. Women's Studies. 1977, Jahrg. 5, N. 1, S. 51 - 59

¹¹⁷ Jacobs (1983), S. 31; Bauer (1994), S. 12

¹¹⁸ Jacobs (1983), S. 31 - 32

¹¹⁹ Ebd., S. 31 - 32;

¹²⁰ Ebd., S. 30; Bauer (1994), S. 2, 6

¹²¹ Bauer (1993), S. 26

höfisch-historischen Romane „in medias res“. Der Roman wird in „Ichform“ erzählt, die die Authentizität sichert und ein vertrauliches Erzähler-Leser-Verhältnis herstellt. Die Wahrhaftigkeit des Erzählens wird aber oft in Frage gestellt und wie Bauer sagt: „hat auch der Leser eines Schelmenromans die Wahl, treuherzig und gutgläubig alles, was ihm der Pikaro erzählt, für bare Münze zu nehmen oder zu überprüfen, ob der Wechsel, den er erhält, auch gedeckt ist.“¹²²

Ein kurzes Resümee über den Schelmenroman bietet Jacobs. Er charakterisiert den Pikaroroman mit folgenden Wörtern:

„Der pikareske Roman ist – so wären die angestellten Überlegungen zu resümierten - charakterisiert durch den in einer sozialen Randposition stehenden Protagonisten, den Pikaro, der meist aus niedrigem oder dubiosen Milieu stammt und mit moralisch nicht unbedenklichen Mitteln, aber auch mit Zähigkeit, Witz und Anpassungsfähigkeit um seine Selbstbehauptung kämpft. Die relativ selbständigen Episoden seiner Lebensgeschichte fügen sich zu einem satirisch akzentuierten Bild der Gesellschaft zusammen. Die in aller Regel benutzte autobiographische Erzählform hat die Funktion, dem erzählten Lebenslauf eine Position kritischer Überschau und Bewertung gegenüberzustellen.“¹²³

Als Vorbild des Schelmenromans fungiert der schon erwähnte spanische Roman *Lazarillo de Tormes* (1554) eines anonymen Autors. Dann folgt der Roman *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604) von Mateo Alemáns. Eine gewisse Rolle spielen auch die Romane *Historia de la vida del Buscón* (1626) von Francisco de Quevedo y Villegas oder *Pícara Justina* (1605) von Francisco López de Úbedas. Es handelt sich um Beispiele der so genannten „novela picaresca“, die in Spanien am Anfang des 17. Jahrhunderts sehr populär ist.

Eine spezifische Position hat auch der französische „roman comique“, dessen Vertreter Charles Sorel ist. Er ist Autor mehrerer Romane, z.B. *La vraye histoire comique de Francion* (1623-33).

Alle diese spanischen und französischen Vorbilder werden ins Deutsche übersetzt und später auch bearbeitet. Die bekannteste Bearbeitung eines spanischen Vorbilds ist der Roman von Aegidius Albertinus, der die Thematik des *Guzmáns* bearbeitet und unter dem Titel *Der Landstörtzer: Gusman von Alfache oder Picaro genannt/ dessen wunderbarliches/ abentheurliches und possirliches Leben (...) hierin beschrieben wird* (1615) herausgegeben wurde. Auch der Roman *Pícara Justina* wird bearbeitet, die deutsche Bearbeitung lässt sich aber von einer italienischen Version inspirieren und wird von einem anonymen Autor herausgegeben. Der

¹²² Hoffmeister (1987), S. 6; Jacobs (1983), S. 30; Bauer (1994), S. 28

¹²³ Jacobs (1983), S. 36

deutsche Titel heißt: *Die landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt* (1620, 2. Teil 1627). Grimmelshausens Roman *Courasche* wird also von diesem aus dem Italienischen übertragenen Werk beeinflusst.¹²⁴

Die Geschichte des deutschen Schelmenromans beginnt mit der Übersetzung und Bearbeitung der ausländischen Vorbilder, Der deutsche Pikaroroman setzt sich erst nach Vorbereitung durch die Moralsatire Johann Michael Moscheroschs *Wunderliche und Wahrhafftige Geschichte Philanders von Sittewalt* (1640, 1643, 1650) dank des Autors Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen durch. Sein bedeutendster Roman *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (1669) ist bis heute bekannt. Diesem Roman folgte eine Fortsetzung mit dem Titel *Continuation des abentheurlichen Simplicissimi* (1669). Ein bekanntes Werk ist auch der Roman über die Landstörtzerin Courasche aus dem Jahr 1670. Der Roman heißt *Trutz Simplex: Oder Ausfühliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*. Andere Romane von Grimmelshausen sind *Der seltzame Springinsfeld* (1670) und *Das wunderbarliche Vogel-Nest* (1. Teil 1672, 2. Teil 1675).¹²⁵

Nach dem Vorbild von Grimmelshausen etabliert sich ein neuer Stil des Schreibens. Wegen des enormen Erfolgs des *Simplicissimus* beginnt man Romane zu schreiben, die inhaltlich oder mindestens namentlich mit dem Roman von Grimmelshausen verbunden sind. Mit dem Erfolg des *Simplicissimus* bricht die Ära der „Simpliziade“ an. Zur Simpliziade gehören Werke wie *Simplicissimus redivivus* (1744) von einem anonymen Autor, Johann Beers *Der Simplicianische Welt-Kucker* (1677-79), *Deß Frantzösischen Kriegs-Simplicissimi, Hochverwunderlicher Lebens-Lauff* (1682-83) von Johann Georg Schielen oder der Roman *Ungarischer Oder Dacianischer Simplicissimus* (1683) von Daniel Speer. Interessant ist auch das Werk des englischen Autors Richard Heads, das ebenfalls vom Erfolg des *Simplicissimus* profitiert, obwohl der Inhalt seines Werkes nicht mit Grimmelshausens Roman verbunden ist. Dieses Werk heißt *The English Roque* (1665) und wird im Deutschen unter dem Titel *Simplicissimus: Simplicianischer Jan. Perus, Dessen Geburt und Herkommen/ kurzweiliger Lebens-Lauff/ unterschiedliche Verheyrathung/ Rencke/ Schwenke/ Elend/ Reise/ Gefängnuß/ Verurtheil- und Bekehrungsveröffentlicht*.

¹²⁴ Meid (2009), S. 591 - 596

¹²⁵ Meid (1974), S. 76 - 77, Niefanger (2012), S. 228

Der Roman von Wolfgang Capar Pritz *Güldner Hund* (1. Teil 1675, 2. Teil 1676) „ist der erste Originalroman, der sich auf Grimmelshausen bezieht, allerdings nur in einem Vergleich.“¹²⁶

Diese Romane bezeichnet man als klassisch. Später erschienen noch andere Romane, die die Forscher versuchen, in diese Kategorie einzuordnen. Es sind Romane wie *Moll Flandes* (1722) von Daniel Defoe oder Alain-René Lesages *Gil blas de Santillena* (1705-35, die Bauer als „semipikareskere Romane“ bezeichnet. Unter die „neopikaresken Romane“ gehören, nach Bauer u.a. Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) oder *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass.¹²⁷

Der Schelmenroman ist also nicht nur auf das 17. Jahrhundert begrenzt, die Merkmale der Gattung kann man auch in späteren Romanen der bekanntesten Autoren finden.

¹²⁶ Meid (2009), S. 636 - 641; Meid (1974), S. 78

¹²⁷ Bauer (1993), S. V - VI

4. Courasche und Falsette als Schelmenromane: Analyse

4.1. Einführung zu den Romanen

Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausens Roman *TrutzSimplex: Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* verkürzt *Courasche* erzählt eine fiktive Autobiographie von der Frau, die unter den Spitznamen Courage bekannt ist, ihren Lebenslauf während des Dreißigjährigen Krieges, wo sie als Marketenderin und Prostituierte tätig war. In unterhaltender Weise beschreibt Grimmelshausen ihre Begegnung mit dem Krieg, ihre Transformation in eine kämpfende Amazone, ihre Beziehungen zu Männern, ihre Jagd nach Geld und schließlich ihre Aufnahme in eine Zigeunerbande.

Der Roman erscheint erstmals im Jahr 1670 und erwirbt einen großen Erfolg, was zu zwei anderen Ausgaben dieses Buchs führt. Der Originalausgabe folgt ein Jahr später (1671) eine neue Ausgabe. Die Originalausgabe und diese zweite Ausgabe sind rechtmäßig und werden durch Felßecker in Nürnberg herausgegeben. Die dritte Ausgabe, die auch im Jahr 1671 erscheint und heute verloren ist, ist unrechtmäßig und wird durch den Verleger Georg Müller in Frankfurt herausgegeben. Dieser benutzt die französische Bezeichnung „*Courage*“ im Titelblatt des Buchs, wobei die vorherigen Ausgaben den Roman mit der deutschen Version dieses Namens „*Courasche*“ bezeichnen.

Büchler erwähnt noch eine andere, posthume Gesamtausgabe, die in Nürnberg in den Jahren 1683/5 erscheint. Diese ist nach dem barocken Geschmack adaptiert und enthält gereimte Kapitelüberschriften und –Schlüsse.¹²⁸

Nach Grimmelshausens Notizen im Vorwort zum zweiten Teil des *Vogelneests* sind alle Simplicianischen Schriften zusammen verknüpft und die *Courasche* war als siebtes Buch des Simplicianischen Zyklus konzipiert. *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* enthält die Bücher 1 bis 5, *Continuatio des*

¹²⁸ BÜCHLER, Hansjörg. *Studien zu Grimmelshausens Landstörtzerin Courasche: (Vorlagen/ Struktur und Sprache/ Moral)*. Bern und Frankfurt/ M.: Herbert Lang & Cie AG, 1971. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1 Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 51., S. 45 - 46; BATTAFARANO, Italo Michele und Hildegard EILERT. *Courage Die starke Frau der deutschen Literatur: Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert*. Bern: Peter Lang, 2003. IRIS: Ricerche di cultura europea, Band 21., S. 13

abentheurlichen Simplicissimi entspricht dem 6. Buch, *Trutz Simplex* oder *Courasche* gilt als das 7. Buch des Zyklus. Dann kommen noch das Buch 8 *Der setzame Springinsfeld* und der erste und zweite Teil von *Das wunderbarliche Vogel-Nest* als Bücher 9 und 10 dazu.

Eine Stelle aus der Vorrede im *Vogelnest* weist darauf hin, dass ohne die Kenntnisse aller Bücher, das Verständnis des ganzen Zyklus nicht möglich sei. Trotzdem scheint es, dass die Handlung der *Courasche* auch ohne die Vorkenntnisse der andren Bücher verständlich ist. Feldges bietet zwei mögliche Erklärungen für diese nachdrückliche Verbindung der beiden Romane: einerseits wollte der Autor vom Erfolg des *Simplicissimus* profitieren und den Verkauf des Buchs damit sichern, dass er die *Courasche* in Verbindung mit dem *Simplicissimus* brachte, oder es war von Anfang an die Absicht des Autors, die *Courasche* als Teil des ganzen Simplicianischen Zyklus zu verfassen. Zu dieser zweiten Meinung neigt auch Feldges.¹²⁹

Über die *Courasche* gibt es zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit ihrer Interpretation beschäftigen, wie z.B. von den erwähnten Mathias Feldges, Italo Michele Battafarano, Hansjörg Büchler und anderen. Problematischer steht es da um die *Falsette*, dem zweiten Buch, mit dem sich dieser Arbeit beschäftigt. Zu diesem Buch stehen praktisch keine wissenschaftlichen Arbeiten zur Verfügung. Deswegen gibt es über das Buch nur diejenigen Informationen, die man direkt im Buch finden kann.

Das Buch *Falsette/ Das ist: Eine Beschreibung einer Ertz-Betrieegerin/ die sich eine zeithero inheisiger Gegend wunderseltsahm bekindt gemacht* beschreibt die Lebensgeschichte von Anna Sophie Meyer, einer bekannten Gaunerin, die unter den Namen Falsette bekannt ist. Diese Geschichte hat ihre Grundlagen, in der realen Person von Anna Sophia Meyer. Büchler erwähnt in seiner Arbeit das Werk *Schauplatz der Betrüger* von Zacharias Herteln, der im Anhang eine Biographie dieser Frau liefert. Eine weitere Erwähnung findet man auch im Buch *Strafrechtsgesichte* von Gustav Radbruch. Er gibt an, dass es ihr trotz des Rostocker Brandmals auf ihrem Rücken gelang, einen Patriziersohn aus Lübeck zu

¹²⁹ Battafarano, Eilert (2003), S. 11; FELDGES, Mathias. *Grimmelshausens "Landstörtzerin Courasche": Eine Interpretation nach der Methode des vierfachen Schriftsinnes*. Bern: Francke Verlag, 1969. Basler Studien zur Deutschen Sprache und Literatur. Herausgegeben von Heinz Rupp und Walter Muschg, Heft 38., S. 37 - 38

heiraten.¹³⁰Die Geschichte der Falsette ist diesem Vorbild mehr oder wenig treu nachgebildet. Sie beschreibt, wie Falsette den Sohn eines Juristen heiratet, wie sie die Leute betrügt und dadurch ihr Geld verdient.

Der Autor des Buchs, sowie Ausgabezeit und -ort sind unbekannt, die handgeschriebenen Notizen auf den leeren Seiten des Buchs weisen darauf hin, dass der Erscheinungsort möglicherweise Hamburg ist und das Erscheinungsjahr entweder 1696 oder 1697 sein könnte.

4.2. Struktur und Erzählabsicht

In Grimmelshausens *Courasche*¹³¹ ist die pikarische Struktur des Romans nachweisbar. Getreu dem barocken Vorbild der Schelmenromane Grimmelshausens besteht der Roman aus Titelblatt, Emblem mit „inscriptio“, „pictura“ und „suscriptio“; Inhalt, einzelnen Kapiteln; „Zugabe des Autors“ und einem nach dem offiziellen Ende noch beigefügten Zusatz mit dem Untertitel *Wahrhaftige Ursach und kruzgefaßter Inhalt dieses Traktätleins*.

Obwohl dieser Roman mehr unter dem Titel *Courasche* bekannt ist, steht auf dem Titelblatt des Romans eine andere Bezeichnung: *Trutz Simplex Oder Ausführlliche und wunderselßame Lebensbeschreibung Der Erßbetrügerin und Landstoerßerin Courasche...* Der Name *Trutz Simplex* weist auf Grimmelshausens erste Werk *Simplicissimus Teutsch* und reflektiert also schon auf dem Titelblatt seine Schreibabsicht. Problematisch scheint aber hier die Komplexität des Romans, der mehrere Ebene hat, was sich auch in verschiedenen Erzählabsichten widerspiegelt. Die Bezeichnung *Trutz Simplex* hängt also mit der Erzählabsicht der Hauptperson Courage zusammen. Die Motivation des Erzählens ihre Geschichte hat ihre Ursache in der Rache. Die Rache gegenüber *Simplicissimus*, der in seinem Buch eine Episode aus dem Sauerbrunnen beschrieb, wo er eine Frau betraf und einen Spott mit ihr machte. Diese Episode findet man im 6. Kapitel des 5. Buchs

¹³⁰ Böhler (1971), S. 54 ; RADBRUCH, Gustav. *Strafrechtsgeschichte*. Heidelberg: C. F. Müller, 2001. Gesamtausgabe, Band 11, S. 228

¹³¹ In dieser Arbeit benutzt man die Ausgabe der *Courasche* vom Reclam Verlag aus dem Jahr 2001, die aus dem Original exemplar der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. ausgeht. Den ganzen Text soll dem Original treu sein, einzige kleine Veränderungen betreffen nur die Orthographie und die Interpunktion.

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoph von. *Lebensbeschreibung der Erßbetrügerin und Landstörzerin Courasche*. Stuttgart: Reclam, 2001, S. 157

Simplicissimus Teutsch, wo Simplicissimus einer adeligen Frau begegnete und eine sexuelle Beziehung mit ihr aufnahm, wobei er sich am Ende auf rüde Weise von ihr trennte.¹³² Erst im 24. Kapitel des Romans *Courasche* erzählt die Heldin, wie sie sich eigentlich an Simplicissimus rächte.

„In diesem Kapitel wird die Konfrontation der beiden Helden im Sauerbrunnen nun aus der Sicht der Frau erzählt. Simplicissimus erfährt, daß die Courage das Bad wegen einer Syphilis aufsuchte, wie sie dort mit Leichtigkeit ihm, dem Narren, *das Seil über die Hörner* warf, wie er ihrem Wunsch nach *mit völligem Wind in den gefährlichen Port* ihrer *sattsamen begierden angeseelt* kam, daß er selber mehr mobilis als nobilis sei; und als Höhepunkt, womit ihn die alte Hure schließlich *bezahlt* habe: der Bastard Simplicissimus sei gar nicht das Kind der Courage. Das Kind, das jener für seinen Sohn und einzige Erben anschau, sei ds uneheliche Kind ihrer Magd.“¹³³

Ganze Episode mit Simplicissimus beleidigte Courage so sehr, dass sie sich an ihm für diese Tat rächen will und so, dass sie ihre Reputation vernichtet. Durch die Beschreibung ihres Lebens will sie beweisen, dass Simplicissimus so verdorben wie sie ist, weil er mit ihr eine Affäre hatte. Die Geschichte ihres Betrugs zu erzählen und zu veröffentlichen ist die einzige Möglichkeit wie sie sich an ihm rächen kann. Das Trutz-Simplex-Motiv durchdringt also den ganzen Roman.

„Die äußerliche Motivation für den siebten Band der Simplicianischen Schriften sind also weibliche Rache und Trotz.“¹³⁴ Diese Behauptung bestätigt sich auch durch den letzten Abschnitt des Buchs. In *Wahrhaftige Ursach und kruzgefaßter Inhalt dieses Traktätleins* wird nochmals die Erzählabsicht der Courage erklärt.

Außer Courages Motivation zum Verfassen ihrer Geschichte spielt auch die Absicht des Autors eine wichtige Rolle. Die moralische Belehrung, die für einen Schelmenroman charakteristisch ist, ist nach Feldges die Hauptintention des Autors. Auf dem Titelblatt kann man Folgendes lesen: „*Eben so lustig/annemlich ün nutzlich zu betrachten als Simplicissimus selbst.*“ Wichtig sind hier die Wörter lustig und nützlich. Das erste verweist darauf, dass der Roman zur Unterhaltung des Lesers geschrieben ist, das zweite zeigt aber auch die Notwendigkeit der moralischen Belehrung, die der Leser durch das Lesen gewinnen sollte. „Der lustige Stil ist für Grimmelshausen ein bewußt eingesetztes Mittel, mit dem er die moralische Wirkung erhöhen will.“¹³⁵ Durch den satirischen Stil der ganzen Erzählung soll der Leser über die moralische Botschaft nachdenken. Dazu dient natürlich auch die Figur der Courasche. Sie zeigt dem Leser ein negatives Beispiel,

¹³² Maierhofer (2005), S. 56

¹³³ Feldges (1971), S. 39

¹³⁴ Ebd., S. 38

¹³⁵ Ebd., S. 152

sie soll ihn erschrecken. Ihre Figur hat die Funktion eines „Exempels“, aus dem der Leser eine moralische Belehrung erhalten soll. Zusätzlich unterstützt diese moralisch-belehrende Abicht noch der Abschnitt mit dem Titel *Zugabe des Autors*, dessen Autor der Verfasser des Buchs Philarchus Grossus von Trommenheim, in Wirklichkeit ein Anagramm für Grimmelshausen, ist.¹³⁶ Hier schildert der Autor Courage als eine völlig negative Person, vor der die Männer sich hüten sollten. Aus der Verbindung mit solchen Frauen kann niemandem etwas Gutes entstehen, im Gegenteil, so eine Verbindung bringt dem Mann nur „*Unreinigkeit, Schand, Spott, Armut und Elend und, was das meiste ist, auch ein bös Gewissen.*“¹³⁷

Die moralisch-satirische Absicht des Autors ist nach Feldges folgende: „Das Bild eines verluderten Weibes soll so eindrücklich, so schwarz gemalt werden, daß jedermann dahinter kommen muß, daß es als Abschreckung zu verstehen ist.“¹³⁸

In dieser Weise folgt also der Roman *Courasche* dem Vorbild der Schelmenromane, indem er auch eine moralische Belehrung enthält.

Dem Titelblatt, wo die Ursache des Erzählens des Autors und der Hauptfigur schon angedeutet ist, folgt ein Kupferstich. Dieser hat emblematischen Charakter und besteht aus folgenden drei Teilen: „*inscriptio*“, „*pictura*“ und „*subscriptio*“. In der *inscriptio* wiederholt sich die Überschrift aus dem Titelblatt: „*Die Ertzbetrügerin ün Landstörtzerin Courage.*“¹³⁹ Die *inscriptio* ist hier ein Teil der *pictura*, sie befindet sich in Form einer Banderole mit der Aufschrift oben über dem Hauptbild. Im Vordergrund befindet sich die Figur der Courage, die schon älter und als Zigeunerin gekleidet ist. Sie sitzt auf einem Esel im Damensattel und wirft aus ihrem Mantelsack verschiedene Schminksachen wie Spiegel, Kamm, Puder usw. aber auch Blatt, Feder und Tintenfass. Links von der Courage ist ein abgehender junger Zigeuner mit einer Muskete und einem Huhn auf seinem Rücken. Er lächelt Courage freundlich an und winkt ihr. Über ihm hängt ein Hirschgeweih. Rechts sieht man Menschen und Soldaten, die durch die Landschaft ziehen. Über der Courage fliegen alle möglichen Tiere wie Eule, Fledermaus,

¹³⁶ Darum können aber beiden, der reale Autor Grimmelshausen und der fiktive Verfasser Philarchus Grossus von Trommenheim, für identisch angesehen werden.

¹³⁷ Feldges (1969), S. 152 - 153, Grimmelshausen (2001), S. 130

¹³⁸ Feldges (1969), S. 153

¹³⁹ Hier ist zu bemerken, dass die Name Courage anders als auf dem Titelblatt geschrieben ist. Auf dem Titelblatt steht „Courasche“, in der *inscriptio* „Courage.“ Weiter im Text wird die Hauptfigur auch „Courage“ genannt. Deswegen wird in dieser Arbeit mit dem Namen „Courage“ die Hauptfigur bezeichnet und mit dem Namen „Courasche“ das ganze Buch gemeint.

Basilisk und verschiedene Insekten. Battafarano und Eilert behaupten, dass Courages Kupferstich „voller allegorisch-emblematischer Verweise“¹⁴⁰ ist. Das Hirschgeweih, das sich über dem Zigeuner befindet, ist ein Verweis auf betrogene Männer und „die Tiere [sind] auf die Courage stets umschwärmenden Männer zu beziehen, welche im Roman in der Tat mit Bienen, Hummeln und anderem Getier verglichen werde.“¹⁴¹ Nach Feldges ist der Basilisk, eine geflügelte Schlange mit Hahnenkopf, ein emblematisches Wesen und ein wichtiges Attribut der Courage. Der Basilisk steht in Verbindung mit dem Teufel selbst, er tötet mit den Augen. „Derjenige, den er ansieht, ist dem Tod geweiht“¹⁴². Der Basilisk ist also für den Menschen tödlich so wie Courage für ihre Männer tödlich ist. Was den Esel betrifft, bedeutet er nach Battafarano und Eilert nicht unbedingt Geiz, sondern auch Zähigkeit, Ausdauer und Fähigkeit zu überleben. Der am linken Bildrand dargestellte Baumstamm mit einem nach rechts treibenden Ast, entspricht dem Y-Zeichen, dem Symbol für die Weggabelung.

„Im Titelpuffer vollzieht Grimmelshausen eine gezielte Biographisierung und damit eine Historisierung emblematischer Elemente, die dadurch ihren Zeit und Raum enthobenen Allgemeingültigkeitsanspruch verlieren.“¹⁴³

Nach dem Kupferstich selbst folgt natürlich die subscriptio. Hier erklärt Courage noch einmal ihre Absicht zur Abfassung der Geschichte, also das Trutz-Simplex-Motiv wird hier wieder vorgelegt. „Mir der Erklärung des Kupfers wird der Leser ausdrücklich vor einer vorschnellen Identifikation Bild-Sinngehalt gewarnt. Courage erklärt dort, dass sie die Schminksachen *nicht aus Reue* wegwirft, sondern weil sie als Zigeunerin solche Dinge nicht mehr braucht.“¹⁴⁴

Durch den Kupferstich und seine Erklärung entdeckt der Leser, dass es sich um die Autobiographie einer Frau namens Courage handeln wird, und durch die Andeutungen im Kupferstich (z.B. die Tiere) soll er schon von Anfang an vor Courage warnen sein. Alle diese Sachen geben den Lesern Hinweise, dass Courage als Sinnbild der Sünde, also als Warnung betrachtet werden soll. Dies hängt eng mit der moralischen Erzählabsicht des Autors und darin auch mit der belehrenden Funktion der Schelmenromane zusammen.

¹⁴⁰ Battafarano, Eilert (2003), S. 18

¹⁴¹ Ebd., S. 20

¹⁴² Feldges (1969), S. 179 - 180

¹⁴³ Battafarano, Eilert (2003), S. 20

¹⁴⁴ Ebd., S. 19

Die formale Struktur des Romans bilden die 28 Kapitel. Jedes Kapitel ist mit einer kurzen Überschrift ausgestattet, die den Inhalt des Kapitels zusammenfasst. Dann folgt das eigentliche Kapitel. Nach Wagener teilt sich der Roman in zwei Hälften, wobei man das erste Kapitel wegen seines Einführungscharakters für eine Einleitung zur Erzählung und eine Erklärung der Erzählungsabsicht halten könnte.¹⁴⁵ „Die Kapiteleinleitung fällt so mit den Atempausen in der Erzählung zusammen.“¹⁴⁶ Als Mitte des Romans betrachtet er das 14. Kapitel. Auch Feldges stimmt dieser Gliederung zu, er teilt noch dazu diese zwei Teile in zwei anderen, der Roman besteht also nach ihm aus vier Mal sieben Kapiteln.¹⁴⁷ Für Wagener beschreibt der erste Teil des Romans Courages Versuch, ihren Platz in der Welt zu erobern. Das spiegelt sich vor allem in ihrer Beziehung zu den Männern wider, weil sie durch die Heirat ihre Position in der Gesellschaft sucht. Der zweite Teil des Romans ist ein wenig anders gebaut. Hier werden sieben verschiedene Schwänke beschrieben, die Courage mit ihrem Mann Springinsfeld oder allein treibt. „Grimmelshausen scheint nun weniger daran interessiert zu sein, das Schicksal seiner Heldin darzustellen, als vielmehr die Schwänke als eigenbündige, unterhaltsame Geschichten mitzuteilen.“¹⁴⁸

Entscheidend ist der episodische Charakter der Kapitel, der typisch für die barocken Schelmenromane ist. „Entgegen dieser komplizierten Romanarchitektur werden in der ‚Courasche‘ grelle anekdotische Episoden in einer fast regelmässigen zeitlichen Kette aufgereiht, in einem schellen und fast phasenlosen Ablauf erzählt, ein Schelmenstück nach dem anderen.“¹⁴⁹ In dem ersten Teil des Romans ist dieser episodische Charakter nicht so markant, aber im zweiten Teil evident. Die einzelnen Schwänke, die die zweite Hälfte des Romans bilden, sind selbständige Episoden, die durch die Figur der Courage als Hauptfigur verbunden sind.¹⁵⁰ „Die Episoden werden nach Möglichkeit nicht unterbrochen, und die Verbindung zwischen ihnen werden weit mehr durch die Mittelpunktfigur als durch ihre Zusammengehörigkeit untereinander hergestellt.“¹⁵¹

¹⁴⁵ WAGENER, Hans. *Simplicissimo zu Trutz! Zur Struktur von Grimmelshausens Courasche.* *The German quarterly.* 1970, Jahrg. 43, N. 2., S. 177

¹⁴⁶ Büchler (1971), S. 83

¹⁴⁷ Feldges (1969), S. 136 - 137

¹⁴⁸ Wagener (1970), S. 178

¹⁴⁹ Büchler (1971), S. 83 - 84

¹⁵⁰ Wagener (1970), S. 179

¹⁵¹ Büchler (1971), S. 84

Die Struktur von *Falsette* scheint aus der formalen Sicht Grimmelshausens Roman ähnlich zu sein. Gleich wie *Courasche* beginnt dieser Roman mit einem Titelblatt. Außerhalb des Titels des Buchs befindet sich auf dem Titelblatt auch ein kleiner Kupferstich. Dann folgen die einzelnen Kapitel und nach dem offiziellen Ende des Erzählens steht noch eine kommentierende Zugabe.

¹⁵² Der offizielle und vollständige Titel des Romans auf dem Titelblatt lautet: *Falsette/ Das ist: Eine Beschreibung einer Ertz-Betriegerin/ die sich eine zeithero inhiesiger Gegend wundersetlsahm bekindt gemacht; Auffgesetzt von...*

Die Ähnlichkeit des Titels mit *Courasche* ist auffällig. *Falsette* ist auch als eine „Beschreibung“ konzipiert, d.h. es handelt sich in diesem Fall auch um die Lebensgeschichte einer Frau. Zusätzlich erscheint in beiden Büchern die Bezeichnung „Erzbetrügerin“, mit der die Hauptheldinnen charakterisiert werden. Schon die Art und Weise, wie das Titelblatt gebildet wird, weist auf eine ähnliche Stimmung beider Erzählungen und auf die Gattungsnähe beider Romane hin.

Was den Kupferstich betrifft, der sich unter dem Titel befindet, kann in diesem Fall schwer behauptet werden, dass es sich um ein Emblem handelt. Nicht nur, dass es hier keine *inscriptio* gibt, sondern auch die *suscriptio* fehlt. Was erhalten bleibt ist lediglich die *pictura*, also das Bild. Dennoch wird der Kupferstich einfach dargestellt, er schildert eine im ziemlich schönen Kleid angezogene Frau. Diese Frau stellt offensichtlich Falsette dar. Es gibt hier keine Verweise darauf, dass die Figur der Frau einen emblematischen oder allegorischen Charakter haben sollte. Die *pictura* gibt dem Leser kein Indiz, worüber der Roman handelt. Nur die Figur der Frau auf dem Kupfer und der Titel lassen erkennen, dass es sich um eine Geschichte über eine Frau namens Falsette handelt. Darin also liegt der Unterschied im Vergleich mit dem Grimmelshausens *Courasche*. Hier gibt der allegorisch-emblematische Charakter des Kupferstichs dem Leser eine Hilfe, wie er das ganze Buch lesen und was er aus der Geschichte lernen soll. Im Gegensatz dazu dient das Bild in *Falsette* als eine kleine schöne Illustration, die die leere Stelle auf der Seite ausfüllen und den Leser erfreuen soll.

Die Kapitel in *Falsette* sind bis auf das erste Kapitel durchnummeriert. Es kann deswegen auch als „Vorrede“ betrachtet werden kann. Dies ähnelt dem ersten

¹⁵² Im Buch gibt es noch vor dem offiziellen Titelblatt ein paar leere Seiten, die mit der Hand geschriebene Notizen und Bemerkungen enthalten. Ihr Verfasser ist aber unbekannt. Trotzdem gibt es hier interessante Bemerkungen zum Buch und seine Datierung und Interpretation.

Kapitel in *Courasche*, wo Courage selbst ihre Absicht ihre Geschichte zu erzählen erklärt und das Kapitel damit eine Form von „Vorrede“ bekommt.

In der „Vorrede“ von *Falsette* resümiert der unbekannter Erzähler, worüber es in der Geschichte geht und gibt dazu Kommentare, die sich in der Zugabe wiederholen.

Außer dieser Zusammenfang der Erzählungen, befindet sich in die „Vorrede“ noch eine gewisse Intertextualität gleich wie in dem ersten Einführungskapitel der *Courasche*. Courage erklärt hier, dass ihre Absicht die Rache an Simplicissimus ist. Damit hinweist sie direkt auf Grimmelshausens Roman *Simplicissimus Teutsch*. Durch diesen Verweis steht sie sich also mit einem anderen Schelmenroman in enge Verbindung. Derartige intertextuelle Belege und damit zusammenhängende Verweise auf andere Schelmenroman sind auch in der *Falsette* zu finden. In der „Vorrede“ nennt der Erzähler fünf Beispiele der Hauptfiguren der pikarischen Romane: Gusmand Alfarche, Diego de los Torres, Simplicio, Springinsfeld, Holleboligen Buscon, Rincon, Rinconet. Nicht nur, dass *Falsette* auf die bekanntesten Schelmenromane hinweist, sie zitiert auch zwei Figuren, die auch in der *Courasche* von Grimmelshausen erwähnt sind, Simplicissimus und Springinsfeld. Schon hier ist die Ähnlichkeit zwischen beiden Romanen nachweisbar.

Nach dem Erzähler lehnt aber Falsette alle diese Schelme ab und will mit ihnen nicht zu tun haben, weil sie „mit Herausgebung ihres Lebenslaufs sich berühmt machen wollen.“¹⁵³ Mit dieser direkten Stellung von Falsette zu anderen Helden wird die Zugehörigkeit des Romans zur Gattung Schelmenroman mehr oder weniger unterstützt, weil, obwohl sie die anderen Pikaros ablehnt, sie sich durch ihre Anführung unbewusst zu ihnen selbst zählt.

Die für einen Schelmenroman charakteristische moralische Belehrung, korrespondiert in Grimmelshausens *Courasche* mit der Erzählabsicht des Autors und ist schon von Anfang an ziemlich offensichtlich und am Ende noch stark betont. In *Falsette* ist so ein belehrendes Vorhaben nicht so deutlich. Falsette ist oft negativ geschildert und wird auch mit verschiedenen negativen Benennungen bezeichnet. Sie wird Bestie, Betrügerin, listige Schlange, usw. genannt, Bezeichnungen, die

¹⁵³ *Falsette/ Das ist: Eine Beschreibung einer Ertz-Betriererin/ die sich eine zeithero inhiesiger Gegend wunderseltsahm bekandt gemacht; Aufgesetzt von....* (ca. 1700), S. 2

auch für Courage angewendet werden.. Lysander, eine Hauptperson der Geschichte von *Falsette*, als er von einem ihrer Schelmenstücke hört, behauptet sogar: „*keine List geht über Weiber List*“¹⁵⁴ Darin ist eine negative Bewertung der Frau zu erkennen. Obwohl die Beschreibungen von Falsette negativ sind, sind sie nicht stark genug, damit sie als Exempel betrachtet werden könnte. Diese Behauptung unterstützt der Kommentar des Erzählers in der „Vorrede“. Obgleich er den Leser von Falsette warnt: „*tretet auß dem Wege ihr Meister in dieser Kunst geschätze!*“¹⁵⁵ hat seine Warnung keine verhüllte Bedeutung. Er rät nur dem Leser, er solle sich von Falsette fern halten, wenn er nicht betrogen werden will Ein anderes Argument dafür, dass es hier an der moralischen Belehrung mangelt, gibt der Erzähler am Ende seiner „Vorrede“ selbst:

„*So hoffe ich doch/ du werdest über diese Beschreibung dir keine Gallsuch;u Halse ziehē/ sondern/damit nicht andere/ di dich/ und dies Ursach deiner Quaal kennen/ der Falsetten vergesse/ und über dich allein lachen/ ja wol gar dich offenbahr machen mögen/ so wirstu mit Lachen/ alles zum besten deuten/ und gewogen verbleiben.*“¹⁵⁶

Der Erzähler ermahnt den Leser dazu, dass er sich, obwohl er möglicherweise betrogen wurde, über die ganze Geschichte lustig machen soll. Er soll die Erzählung über Falsette als „*Comödie*“¹⁵⁷ betrachten. Der Leser soll unterhalten werden, dass ist die Botschaft der Geschichten über Falsette. Auch die Hauptfiguren, die von ihr betrogen wurden, lachen über ihre Schelmenstücke. Trotz ihrer negativen Benennungen, mit denen sie Falsette traktieren, drücken sie eine gewisse Sympathie für ihre Person aus. Der belehrende Ton, der in Grimmelshausens *Courasche* so offensichtlich ist, vor allem dank der Kommentare des Autors, ist in der *Falsette* unterdrückt. Im Vordergrund steht die Absicht, den Leser zu unterhalten, die Belehrung wird hier also durch die Unterhaltung ersetzt.

Nach dieser so genannten „Vorrede“ beginnt die konkrete Erzählung der Geschichte von Falsette. Der ganze Roman besteht aus 6 Kapiteln, die chronologisch und inhaltlich gebunden sind und dadurch eine einheitliche Erzählung schaffen. Der episodische Charakter, den man in Grimmelshausens *Courage* findet kann, ist in *Falsette* nicht so deutlich. Den Erzählrahmen bilden die Hauptfiguren des Romans, die auch in der Rolle des Erzählers auftreten. Diese treffen sich nach unterschiedlich langer Zeit miteinander und erzählen sich

¹⁵⁴ Falsette, S. 82

¹⁵⁵ Ebd., S. 1

¹⁵⁶ Ebd., S. 4

¹⁵⁷ Ebd., S. 3

Geschichten über Falsette. Die Haupterzählung, in deren Zentrum die Erzähler der Geschichte über Falsette sich befinden, besteht nicht aus den einzelnen Episoden. Obwohl sie durch das Ende des Kapitels unterbrochen wird und sich die Figuren manchmal erst nach mehreren Tagen wieder treffen, wird die Hauptlinie des Erzählens nicht in selbständige Episoden geteilt, so dass die gesamte Geschichte als eine Einheit betrachtet werden muss. An dem episodischen Charakter, der in der *Courasche* zu beobachten ist, mangelt in dem Hauptrahmen der Erzählung völlig.

Wo er aber trotzdem zu beobachten ist, ist er der Nebenrahmen der Erzählung. Der Nebenrahmen besteht aus verschiedenen Geschichten, die die Hauptfiguren sich über die Falsette erzählen. Die Geschichten sind direkt als Episoden gedacht, werden von allerlei Personen erzählt, sind auch oft unterbrochen und werden erst später weitererzählt und beendet. Sie sind selbständig, spielen sich aber nicht in der zeitliche Reihenfolge ab, sondern sind miteinander vermischt. Sie folgen also nicht chronologisch nacheinander, was einerseits ihre Selbstständigkeit noch unterstützt, andererseits aber etwas chaotisch wirkt.

Der Zusammenhalt der Handlung wird durch die Protagonistin Falsette gewährleistet. Gleich wie in der *Courasche*, wo die weibliche Hauptfigur alle Episoden, vor allem im zweiten Teil des Romans miteinander verbindet, hat Falsette hier die Funktion des Verbindungsglieds. Ohne ihre Figur würde es sich nur um Beschreibungen irgendwelcher Streiche handeln, ohne dass man sie inhaltlich verknüpfen könnte. Ohne Falsette könnte noch nicht einmal die Erzählung über ihre Lebensbeschreibung entstehen. Falsette ist also die wichtigste Figur des Romans, weil sie alle Nebenepisoden verbindet und gleichzeitig die Ursache des zentralen Handlungsstrangs ist.

4.3. Erzählperspektive und Autobiographie

Für einen Schelmenroman ist eine Erzählperspektive aus der Sicht eines Ich-Erzählers kennzeichnend. Ein Ich-Erzähler vermittelt eine authentische Realität, die mindestens aus seiner Sicht glaubhaft ist, mit der er die Leser-Erzähler-Beziehung verstärkt. Durch die Benutzung des Ich-Erzählers wird der Leser mehr von der Wahrhaftigkeit des Erzählens überzeugt. Die Erzählung also setzt sich in eine Autobiographie des Helden um, die mit dem Mittel des Ich-Erzählens den Leser über ihren wahrhaftigen Charakter überzeugen soll. Wenn so eine Autobiographie

als wahr empfunden wird, und ihre Geschichte als ein Exempel, als eine Warnung dienen soll, dann wird ihr didaktischer Charakter noch stärker wirken. Außer diesem Ich-Erzähler gibt es noch ein weiteres narratologisches Mittel, wie die moralische Botschaft transportiert werden kann. Es handelt sich um einen zweiten Erzähler, der sich aber auf einer anderen Ebene des Erzählens befindet und zu der Geschichte des Ich-Erzählers Abstand hält. Die Erzählung des Ich-Erzählers bringt dem Leser Spaß, wobei der Abstand haltende Erzähler ihm die moralische Botschaft bringt. Das ist die Art und Weise, wie man das Mittel der Doppelebene benutzt kann.

Obwohl manchmal die Glaubwürdigkeit der Geschichte so wie die moralische Belehrung des Erzählens in Frage gestellt wird, bleibt das entscheidende Merkmal des Schelmenromans der Ich-Erzähler und seine Autobiographie gültig.

Grimmelshausens *Courasche* entspricht in diesem Punkt dem Anspruch eines Schelmenroman an die Benutzung des Ich-Erzählers. Die gesamte Handlung wird von der alten Courage selbst erzählt, damit sie also als weibliche Ich-Erzählerin ihres Lebenslaufs, d.h. ihrer Autobiographie gilt.

Die doppelte Erzählebene wird hier auch durch einen anderen Erzähler realisiert. Bereits durch das Titelblatt wird angezeigt, dass der Verfasser dieser Geschichte Philarchus Grossus von Trommenheim ist, dem die alte Courasche ihren Lebenslauf diktierter. Philarchus Grossus von Trommheim ist also der eigentliche Autor des Textes, der Überschriften über die einzelnen Kapitel und auch der „Zugabe des Autors.“ Die Situation kompliziert sich aber dadurch, dass dieser Name ein Anagramm für Grimmelshausen selbst vorstellt. „In dem Grimmelshausen die Ich-Erzähler seiner Romane von fiktiven Mit-Autoren und Herausgebern begleiten lässt, welche in Nachworten und Überschriften ihr Urteil über das Erzählte abgeben, gehen die fiktionale und metafiktionale Ebene des Erzählens kontinuierlich ineinander über.“¹⁵⁸

Die Existenz dieses zweiten Erzählers ist also insofern wichtig, dass er der Autor der didaktischen Zugabe ist, in der er die männlichen Leser vor solchen Frauen wie der Courage warnt. Durch diese Zugabe wird die moralische Belehrung des Textes noch betont.

¹⁵⁸ Battafarano, Eilert (2003), S. 16

Außerdem wird aus der Sicht von Courage erzählt, als eine Autobiographie der Protagonistin

Typisch für diese autobiographische Geschichte ist die so genannte Erzählung „ad ovo“, d.h. von Anfang an. Die Autobiographie des Protagonisten beginnt mit seiner Kindheit und er erzählt dann seinen Lebenslauf weiter. Grimmelshausens *Courasche* ist so eine Autobiographie, die „ad ovo“ anfängt. Feldges gliedert die Geschichte der Courage in vier Phasen ihres Lebens nach vier Typen des Menschencharakters und den entsprechenden vier Lastern. „Die vier Charakterzüge Wollust, Zorn, Neid und Trägheit dominieren eindeutig in je einem Viertel des Romans.“¹⁵⁹ Jede Phase entspricht nach Feldges einer menschlichen Charaktereigenschaft und einer Jahreszeit. Die erste Phase, die Phase der Wollust entspricht der Blüte der Jugend und ist mit dem Frühling verbunden. Es handelt sich um den sanguinischen Lebensabschnitt. Die zweite Phase ist die Phase des Zorns, die choleric Phase, die mit dem Sommer verbunden ist. Dann kommt die Zeit des Herbsts, die Reifezeit, die von Melancholie und dem Laster Neid begleitet wird. Am Ende wird der Lebenslauf eines Menschen durch das Alter beendet, durch die phlegmatische Zeit der Faulheit, die mit der Jahreszeit des Winters zusammen hängt.¹⁶⁰ Diese Gliederung wählt Feldges nicht zufällig, denn es ist Courage selbst, die ihren Lebenslauf in diese vier Phasen einteilt, obwohl sie sie in vermischter Reihenfolge nennt. Die vier Phasen des Lebenslaufs entsprechen nach ihr den vier Altern der Frau.

„Ich weiß die Art der unterschiedlichen Alter eines jeden Weibsbilds und bestätigte mit meinem Exempel, daß alte Hund schwerlich bändig zu machen. Die Cholera hat sich mit den Jahren bei mir vermehrt, und ich kann die Gall nicht herausnehmen, solche – wie der Metzger einen Säumagen – umbzukehren und auszubutzen; wie wollte ich dann dem Zorn widerstehen? Wer will mir die überhäufte Phlegmam evakuieren und mich also von der Trägheit kurieren? Wer benimmt mir die melancholische Feuchtigkeit und mit derselbigen die Neigung zum Neid?“¹⁶¹

Der ersten Phase entsprechen die Kapitel eins bis sieben, wobei das erste Kapitel als „Vorrede“ dient und also eine Ausnahmestellung hat. Die erste Begier-Phase umfasst nach Feldges den Zeitraum zwischen dem dreizehnten und sechszehnten Jahr des Lebens von Courage. In dieser Zeit ist Courasche noch ein junges Mädchen, die Libuschka gerufen und noch von einer Amme erzogen wird. Sie weiß nichts über ihre Herkunft oder ihre Eltern. In dieser Zeit kommt der Dreißigjährige

¹⁵⁹ Feldges (1969), S. 47

¹⁶⁰ Ebd., S. 46

¹⁶¹ Grimmelshausen (2001), S. 15

Krieg zum Ausbruch, was natürlich auch die junge Libuschka betrifft. Sie muss sich als Mann verkleiden, damit sie ihre Jungfräulichkeit vor den Soldaten und Männern allgemein behütet. Trotzdem betrachtet sie den Krieg für etwas Spannendes und später entdeckt sie, dass sie im Krieg auch viel Geld gewinnen kann. Um sich hüten, nennt sie sich Janko und dient bei einem Rittmeister als Diener. Mit diesem verliert sie ihre Jungfräulichkeit und entfaltet bei ihm das Laster des Vorwitzes. „Der Vorwitz ist der Promoter für die *küzzelhaften Anfechtungen*, die die Courage nun überkommen. Vorwitz ist die Eigenschaft, die seit Eva der Frau als angeboren gilt. Die Courage gleitet seinetwegen in ihr sexuelles Lotterleben ab.“¹⁶² In dieser Phase formt sich auch ihre Beziehung zu den Männern. In den sechs ersten Kapiteln bekommt sie gleich drei Ehemänner, die aber immer sehr bald sterben. Insgesamt ist Courage siebenmal verheiratet und manche ihrer Ehemänner werden von ihr betrogen.

„In den drei Jahren zwischen Dreizehn und Sechzehn durchgeht die Courage bereits alle für sie möglichen sexuellen Statusrollen: zuerst das vorwitzige, abenteuerlustige, wohlbewahrte Edelfräulein, dann die mit ihrer Keuschheit Kokettierende; gleichzeitig ist sie Zuhälterin, und bald wird sie selbst zur Mätresse. Ihr Ehestand mit dem Rittmeister dauert nur kurze Zeit. Nun ist sie die junge, schöne Witwe – in dem Stand, der seit je mit dem größten erotischen Mana umwoben ist.“¹⁶³

Die zweite Phase ihres Lebens ist von dem Laster des Zorns begleitet, der als typische weibliche Eigenschaft gilt. . Diese Eigenschaft dominiert vor allem die Jugend einer Frau. Feldges sieht im Roman zwei Hauptbedeutungen dieses Wortes: „1. kriegerischer Kampf und 2. Zank und Streben nach Herrschaft. Beide sind Hauptthemen des zweiten Viertels des Courascheromans.“¹⁶⁴ Es handelt sich also um die Kapitel acht bis vierzehn. Diese Kapitel beschreiben die Verwandlung der Courage in eine kämpfende Amazone. Sie trägt Hosen, benimmt sich wie ein Soldat, nimmt sogar aktiv an den Schlachten teil. Hier entdeckt sie auch, dass man eigentlich aus dem Krieg auch seine Vorteile ziehen kann. Sie erbeutet in den Schlachten viel Geld und Gut. „Die Courage sieht im Krieg ein lustiges Volksfest, eine günstige Gelegenheit, sich zu bereichern.“¹⁶⁵

Außerdem festigt sie durch die neuen Ehren ihre Oberherrschaft über die Männer. Höhepunkt dieser Dominanz ist ihr Kontrakt, den sie mit Springinsfeld im

¹⁶² Feldges (1969), S. 47

¹⁶³ Ebd., S. 51

¹⁶⁴ Ebd., S. 58

¹⁶⁵ Ebd., S. 59

fünfzehnten Kapitel abschließt. Dieser Kontrakt hat sieben Punkte und bestätigt faktisch ihre Dominanz über die Männer.

„Erstlich sollte er sich von seinem Regiment loswürken, weil er anderergestalt mein Diener nicht sein könnte, ich aber keine Musketiererin sein möchte. Alsdann sollte er zweitens bei mir wohnen und mir, wie ein anderer Ehemann alle Lieb und Treu seiner Ehefrauen zu erweisen pflege, ebendesgleichen zu tun schuldig sein und ich ihme hinwiederum. Jedoch sollte solche Verehlichung drittens vor der christlichen Kirchen nicht ehe bestätigen werden, ich befände mich dann zuvor von ihm befruchtet. Bis dahin sollte ich viertens die Meisterschaft nicht allein über die Nahrung, sondern auch über meinen Leib, ja auch über meinen Serviteur selbst haben und behalten in aller Maß und Form, wie sonst ein Mann das Gebiet über sein Weib habe. Kraft dessen sollte er fünftens nicht Macht haben, mich zu verhindern noch abzuwehren, viel weniger sauer zu sehen, wann ich mit andern Mannsbildern konversiere oder etwas dergleichen unterstünde, das sonst Ehemänner zum Eifern verursachte. Und weil ich sechstens gesinnet sei, eine Marketenderin abzugeben, sollte er zwar in solchem Geschäfte das Haupt sein und der Handelschaft wie ein getreuer und fleißiger Hauswirt so tags, so nachts emsig vorstehen, mir aber das Oberkommando sonderlich über das Geld und ihn selbst lassen und gehorsamlich gedulden, ja ändern und verbessern, wann ich ihne wegen einiger seiner Saumsal korrigieren würde; in Summa, er sollte von männlich for den Herrn zwar gehalten und angesehen werden, auch solchen Namen und Ehre haben, aber gegen mir obenangeregte Schuldigkeit in allweg in acht nehmen.“¹⁶⁶

Noch dazu gibt Courage den siebten Punkt, dass sie ihm einen neuen Name geben kann.

Nach dieser Paktschließung verlässt Springinsfeld Armee und treibt mit Courage ein Marketendergeschäft.

„Darauf brachte er bald sein Abschied, ich hingegen griffe mich an und brachte unter einem andern Regiment zu Fuß zuwegen alles, was ein Marketender haben sollte, und fieng an, mit dem Judenspieß zu laufen, als wann ich das Handwerk mein Lebtag getrieben hätte.“¹⁶⁷

Die Vorliebe fürs Geld steigert sich in den folgenden sieben Kapiteln noch mehr. Courage steht in der dritten Phase ihres Lebens unter dem Einfluss des Neids und der damit verbundenen Habgier. „Neid ist die Liebe zum Geld, die Geldgier.“¹⁶⁸ Im dritten Viertel des Romans florieren ihre Geschäfte wie nie zuvor. „Die folgenden Kapitel schildern die zweifelhaften Geschäftspraktiken der Courage in Italien. Das Unternehmen wird auf breiter Basis geführt. Kuppelei, Hurerei, Hehlerei und Diebstahl gehören dazu.“¹⁶⁹ In diesem Teil des Romans spielen sich fast alle Schwänke ab, die im Buch beschrieben sind. Diese sind einerseits durch Rache initiiert, andererseits durch Geldgier. Der Schwank, der beide diese Momente enthält, ereignet sich im Kapitel 18 und beschreibt die kurze Geschichte, in welcher Courage einen Edelstein von einer adelige Frau gewinnen will. Diese Frau steht im

¹⁶⁶ Grimmshausen (2001), S 74 - 75

¹⁶⁷ Ebd., S. 75

¹⁶⁸ Feldges (1969), S. 68

¹⁶⁹ Ebd., S. 68

Mittelpunkt der Aufmerksamkeit eines Mannes, die auch Courage für sich selbst bekommen will. Aus Rache und wegen ihrer Habgier befiehlt sie Springinsfeld, dass er die Frau bestehlen soll. Springinsfeld verkleidet sich als Schatzsucher und überzeugt die Frau, dass sich in ihrem Haus ein versteckter Schatz befindet. Um den Schatz zu finden, muss sie ihm eine Ware nach seinem Wunsch und auch Edelsteine geben. Dann lässt er sich im Keller allein erschließen, wo der Schatz sich angeblich befinden soll. In der Nacht geht Courage in den Keller, befreit Springinsfeld und beide fliehen mit der Beute.

Das folgende Kapitel erzählt über den Streich, der Courage zwei Italiener macht. Die Italiener sind Händler, sie stellen also für Courage und ihren Marketenderladen eine Konkurrenz dar. Deswegen will sie sie eliminieren und entscheidet sich dafür, die Kaufleute zu berauben, was ihr auch mit der Hilfe von Springinsfeld gelingt.

Außer diesen Schwänken gibt es im Roman natürlich noch andere. Nach Feldges gibt es im gesamten Buch sieben Schwänke.¹⁷⁰ Diese Zwei aber entsprechen dem Ton der vierte Phase ihres Lebens am besten, weil sie beide unter dem Einfluss des Neids verbrochen wurden.

Noch eine wichtige Sache spielt sich in diesem Viertel des Romans ab. In dieser Phase gewinnt Courage, im 18. Kapitel, ein „Stirpitus flammiriaru“¹⁷¹, also einen Geist. Dieser hat folgende übernatürlichen Eigenschaften:

„Er gibt zu erkennen, wo verbogene Sachen liegen; er verschafft zu jedwederer Handelschaft genugsame Kaufleute und vermehret die Prosperität; er macht, daß seine Besitzer von seinen Freunden geliebt und von seinen Feinden gefürchtet werden; ein jeder, der ihn hat und sich auf ihn verläßt, den macht er so fest, als Stahl und behütet ihn vor Gefängnis; er gibt Glück, Sieg und Überwindung wider die Feinde und bringt zuwegen, daß seinen Besitzer fast alle Welt lieben muß.“¹⁷²

Für Courage, die nur Geld und Prosperität sucht ist das Angebot, so ein Ding zu bekommen, unwiderstehlich. Es ist für sie egal, dass so eine Sache von dem Teufel selbst stammt, sie kauft sie trotzdem. „Um ihre Geldsucht zu befriedigen, geht sie

¹⁷⁰ Feldges nennt folgende sieben Schänke: „Die Schänke mit italienischen Putana (17. Kap.), mit Springinsfeld als Schatzgräber (19. Kap.), mit den Mailänder Kaufleuten (20. Kap.), mit dem Susannemann (25. Kap.), mit dem mensCHFressenden Kalb (26. Kap.), mit dem bei der Zigeunerin ratsuchenden verliebten Fräulein (27. Kap.) und mit den Zigeunern auf der Kirchweih (28. Kap.).“ Feldges (1969), S. 137

¹⁷¹ Es ist ein Vorspiel für lateinisches Wort „spiritus familiaris“, also für einen Hausgeist. Grimmshausen (2001), S. 147

¹⁷² Ebd., S. 87

sogar die Verbindung mit dem Teufel ein und verzichtet auf die himmlische Erlösung.¹⁷³ Neid und Geldsucht also führt sie langsam in die Hölle.

Die letzte Phase entspricht den letzten sieben Kapiteln, also den Kapiteln 22 bis 28. Diese Phase von Courasches Leben steht unter dem Einfluss der Trägheit.. Feldges erklärt Faulheit als eine typische Eigenschaft der Frau, zusammen mit Schönheit und Bosheit. Er beweist sich an dieser Stelle auf Grimmelshausens Werk *Eweig=währender Calender*, in dem der Autor über diese Eigenschaft der Frau berichtet. Die Faulheit der Frau ist ein Topos.

„Damit den Weibern ihre *müßiggängersiche Langeweil* vertreiben werden, seien ihnen von der Natur die Flöhe zugeteilt worden. Sie hätten dadurch auch keine Ruhe, ihrer Bosheit nachzusinnen. Grimmelshausen spricht an dieser Stelle von den Frauen generell. Sie seien alle böse, schön und faul. Er spricht von der Frau wie von einem Berufsstand und vergleiche sie mit den Bettlern, Landstreichern und gemeinen Soldaten.“¹⁷⁴

In dieser Phase will Courasche ihren ersparten Reichtum genießen. Es ist aber nicht so leicht, weil der Krieg immer wieder allgegenwärtig ist. Es gelingt ihr nicht so gut wie früher. In diesem Teil des Romans trennt sich Courasche von Springinsfeld, der Leser erfährt schließlich die Geschichte von Courage und Simplicissimus in Saurbrunnen, sie verheiratet sich nochmals, versucht sich in einer Stadt anzusiedeln, was ihr aber misslingt, und endet als Ehefrau eines Zigeunerhäuptlings. Sie wandert mit ihrer Zigeunergruppe durch ganz Europa und treibt Streiche und Betrügereien weiter.

Die Erzählperspektive der *Falsette* ist anders als in Grimmelshausens *Courasche*. Die Doppellebene des Erzählens, die für einen Schelmenroman typisch ist, wird auch hier realisiert. Der Unterscheid liegt aber darin, dass in *Falsette* der Ich-Erzähler fehlt. An der Ich-Erzählung, die die Wahrhaftigkeit des Erzählens garantiert und eine engere Verbindung mit dem Leser bildet, mangelt es in diesem Roman. Statt des typischen Ich-Erzählers wird die Geschichte über Falsette von fünf unterschiedlichen Personen erzählt, die in dem Hauptrahmen des Romans Hauptpersonen des Erzählens sind: Lonchander, Ariston, Marchand, de Ningau, Gelanor. Die Nebenfiguren wie Degenfeld kommentieren manchmal die Erzählung über Falsette oder sie erzählen auch eine kurze Geschichte. Alle diese Figuren sind also die Erzähler von Falsettes Autobiographie. Trotzdem enthält der Text einen Abschnitt in dem die Geschichte in der ersten Person erzählt wird. Es handelt sich

¹⁷³ Feldges (1969), S. 69

¹⁷⁴ Ebd., S. 69

um die Geschichte, in der über Falsettes frühe Jugend gesprochen wird. Ariston erzählt anderen, was ihm Falsette über ihre Jugend und die erste Hochzeit erzählt hat. Diese Erzählung ist im Gegensatz zum Rest des Romans in der ersten Person geschrieben.¹⁷⁵ Der Ich-Erzähler ist also in dieser kurzen Episode vertreten, trotzdem aber geht es nicht um einen klassischen Ich-Erzähler in echtem Sinn, weil die ganze Rede, die Falsette in der ersten Person führt, nur die Vermittlung der Geschichte von Ariston ist, wie er sie gehört hat. Das kennzeichnende Mittel des pikarischen Erzählens, der Ich-Erzähler, ist hier nicht verwirklicht. Dennoch erinnert diese kurze Geschichte, die Falsette aus der Position des Ich-Erzählers berichtet, an andere Schelmenromane, vor allem an *Courasche*, die in ähnlicher Weise ihre Rede über ihren Lebenslauf führt.

Das Merkmal der Glaubwürdigkeit, das normalerweise der Ich-Erzähler garantiert, wird hier durch andere Mittel bewirkt. Einerseits werden hier echte historische Ereignisse und Personen beschrieben wie z.B. die Schlacht bei Trier und die damit verbundene Persönlichkeit „*Duc de Crequy*“,¹⁷⁶ andererseits beruft sich der Erzähler auf eine andere Figur wenn jemand die erzählte Geschichte in Frage gestellt, die ihre Wahrhaftigkeit bestätigt soll. Diese Elemente unterstützten den Wahrheitsgehalt der Handlung

„Itzund wissen wir alle/ daß alles erstuncken/ erlogen/ und kein Wort wahr: Aber dazumahl/ als sie mir dieses daher schwatze/ wollte ich wol den besten Cavallier/ selbstn vom Holsteinischen Regiment/ (wiewohl in Falsetten Abwesenheit) umb die Warheit befraget haben/ und zweiffele nicht/ man würde es confirmiret haben.“¹⁷⁷

Nicht nur der Hinweis auf andere Personen ist ein Mittel, wie man die Wahrhaftigkeit der Geschichte beweisen kann. Man verweist auch auf Zeitungsquellen, etwa auf die Zeitung „*Universal Relation*“ aus dem „*Augusti*“, wo auf der Seite 442 eine Geschichte über eine Betrügerin namens Sempronia¹⁷⁸ steht, die in Wirklichkeit Falsette ist. Der Name der Quelle sowie die detaillierte Zitation der Seite und der Monatsausgabe unterstützen hier den Eindruck der Wirklichkeit, also die Glaubwürdigkeit der Geschichte.

Außerdem gibt es hier noch ein anderes Mittel, um die Glaubwürdigkeit der Geschichte zu unterstützen, was in folgendem Abschnitt beschrieben wird.

¹⁷⁵ Diese Erzählung in der ersten Person betrifft die Seiten 32 – 39. Außerdem gibt es noch sehr kurzer Abschnitte in der ersten Person an anderen Stellen (z.B. S. 123).

¹⁷⁶ Falsette, S. 37

¹⁷⁷ Ebd., S. 40

¹⁷⁸ Ebd., S. 50

Was auf der anderen Seite in diesem Roman realisiert wird, das ist die Doppelebene der Erzählung. Es gibt hier, sowie in *Courasche*, noch eine zweite Ebene des Erzählens. Auf dieser zweiten Ebene befindet sich ein anderer Erzähler. Dieser ist Anonym und der Autor der „Vorrede“, also des ersten nicht nummerierten Kapitels, und der „Zugabe.“ Während der Erzähler in *Courasche* die moralische Botschaft der Geschichte dem Leser vermittelt, dient dieser Erzähler hier mehr als Mittel zur Zusammenfassung der Handlung. Dazu kommentiert er die Ursache der Entstehung des Buches. Die Wahrhaftigkeit des Erzählens, die in *Courasche* durch das Mittel des Ich-Erzählers besorgt wird, wird hier durch den Erzähler auf dieser zweiten Ebene bestätigt. Er sagt, dass „*die gantze Geschicht wahrhafftig*“¹⁷⁹ ist.

Obwohl die moralische Botschaft des Erzählens hier unterdrückt und der unterhaltende Charakter des Romans hervorgehoben wird, wird die Glaubwürdigkeit der Erzählung trotzdem betont.

Normalerweise wird in Autobiographien in der Ich-Form erzählt. Wie kann aber eine Autobiographie aussehen, in der es, wie in *Falsette*, keinen Ich-Erzähler gibt?

In diesem Fall handelt es sich nicht um eine Autobiographie der Hauptperson, weil nicht über die Hauptpersonen der Rahmengeschichte berichtet wird, sondern über die Autobiographie der Protagonistin der Nebengeschichte des Romans, also über Falsettes Autobiographie. Die Erzähler im Hauptrahmen der Geschichte erzeugen Falsettes Lebenslauf durch ihre Erzählungen. Diese Lebensbeschreibungen haben autobiographischen Charakter. Außerdem gibt der Autor der „Vorrede“ selbst an, dass das Buch über ein „*Falsetten Lebenslauff*“¹⁸⁰ handelt. Die Geschichten über Falsette, die sich die Hauptpersonen des Romans erzählen, können also für eine Autobiographie von Falsette betrachtet werden. Der autobiographische Charakter des Erzählens, der für einen Schelmenroman typisch ist, wird hier verändert, ist aber dennoch nachweisbar. In folgenden Abschnitt wird nur dieser Nebenrahmen des Erzählens analysiert, also nur der Teil des Romans, der die Geschichte der Falsette selbst betrifft, weil dieser als Autobiographie betrachtet werden kann.

Im Gegensatz zu Grimmelshausen beginnt *Falsette* nicht „ab ovo“, sondern „in medias res“. Da die einzelnen Geschichten, die den Lebenslauf bilden, ungeordnet

¹⁷⁹ Falsette, S. 3

¹⁸⁰ Ebd., S. 2

präsentiert werden, ist es schwierig die ganze Geschichte zeitlich zu ordnen und eine detaillierte Autobiographie zu erstellen.

Möglich wäre eine Einteilung in die vier Phasen, die Feldges für die Courage vorgeschlagen hat. In *Falsette* ist es aber schwer diese Phasen genau festzusetzen, weil hier eine zeitliche Abgrenzung der einzelnen Geschichten fehlt und deswegen auch die exakte Rekonstruktion des Lebenslaufs problematisch ist. Trotzdem ist es möglich, einige Geschichten ihres Lebens den Einzelphasen, die Feldges in *Courasche* unterschieden hat, zu zuordnen.

Die Blüte Blut der Jugend wird erst im zweiten Kapitel auf den Seiten 32-39 erzählt. Dies ist der Teil des Romans, der auch in der ersten Person erzählt wird. Falsette trifft ihren ersten Mann Jourian im Alter von acht Jahren. Er sieht sie in der Kirche und folgte ihr bis nach Hause. Daraufhin bittet er ihren Herrn um die Erlaubnis sie zu heiraten.

„Da ward nun alles in bester Form ein gerichtet/ und mein Herr/ der ein Doctor Juris war/ machte einen sotahren Ehe-Zärter/ Krafft dessen ich zu einer Erbin aller seiner Güter eingesetzt ward. Mein Brätigam beschenckte mich so reichlich/ und schaffte sothane Bekleidung an/ daß meine Frau die Doctorin kaum bey mir auffkommen konte.“¹⁸¹

Das ist für das erste Mal, wenn Falsette entdeckt, was das bedeutet reich zu sein. Die Hochzeit findet in der Anwesenheit der höheren Gesellschaft der Stadt Alboing statt und alle wichtigen Leute sind anwesend. Hier betrifft Falsette auch für erste Mal die höhere Gesellschaft. Die Hochzeit beginnt nicht gut, der Bräutigam ist nicht zu finden, aber schließlich erscheint er und sie heiraten sich. Dann folgt die Heiratsnacht.

„Ehe ich noch als eine JungeFrau auffstan/ warff mir mein lieber Jourian einen Beutel mit 500. Ducaten aufs Bette/ als ein Spielgeld/ mir davon nach Beleibten etwas aunuzuschaffen.“¹⁸²

Sie bekommt ihr erstes eigenes Geld als „Kompensation“ für die Heiratsnacht. Nach der Hochzeit will ihr Mann zurück zu der Armee gehen. Er ist überzeugt, dass man dank des Krieges weil Geld gewinnen kann. Das bestätigt später Falsette selbst. Der Krieg ist eine Goldgrube. *„Ich warlich/ hab es erfahren; Denn es regnete vom gantzen Regiment so viel Silberwerck/ Gold und Geld/ daß ich mich dessen noch zu erfreuen habe: Aber ander Leute Unglück war endlich unser aller/ und insonderheit*

¹⁸¹ Falsette, S. 35

¹⁸² Ebd., S. 36

mein bestes Glück.“¹⁸³ Falsette, wie Courage, sieht in ihrer jüngeren Naivität nicht die Grausamkeit des Krieges, sondern die Quelle des Gewinns.

Diese Episode ist das einzige, was man über Falsettes Frühjugend entdecken kann. Die verführerische Benehmen und der Laster der Wollust, die für diese erste Phase des Lebens kennzeichnend sind und die bei Courage zu bemerken sind, finden in der ersten Phase des Falsettes Lebens keinen Platz. Andererseits sind Neid und Geldgier schon von Anfang an anwesend.

Die zweite Phase, die Phase der Jugend, ist im Roman schwer zu definieren. Nicht nur, dass es hier keine Geschichte gibt, in der Falsette an die zornige, kämpfende Courage erinnert, sondern auch keine Szene, in der sie über die Herrschaft mit den Männer kämpft. Die Dominanz einer Frau über die Männer in dieser zweiten Phase des Lebenslaufs, wie man es bei Courage sieht, gibt es in Falsettes Fall nicht. Natürlich betrügt sie die Männer, aber sie stellt sich nicht über sie. Diese zweite Phase des Lebens, die Phase der zornigen Jugend, ist also in Falsette gar nicht vertreten.

Die Phase der Reifenzzeit und des Neids ist jedoch dominant im Roman vertreten und bestimmt die Geschichte von Falsette. Die Mehrheit der Geschichten über Falsette sind Streiche. Ziel all ihrer Bemühung ist der Betrug und der damit verbundene Geldgewinn. Neid und Geldgier sind hier offensichtlich. Die Streiche, die Falsette treibt, sind vergleichbar mit denen von Courage. Falsette kommt z.B. in ein Haus und stellt sich dort als eine Bekannte des Hausherrn vor. Der Dienerin, die ihr öffnet, sagt sie, dass ihre Tochter bald Hochzeit feiern würde und sie ein gutes Geschenk für sie suche. Pulcheria, die Dienerin, soll ihr also das Goldgeschirr zeigen, damit sie sich inspirieren lassen kann. Falsette findet „eine Citronen Schuffel“, die sie zu einem Goldschmied bringen will, damit er eine goldene Replik von dieser macht. Die Dienerin stimmt zu und beide gehen zum Goldschmied. Aber unter einem Vorwand schickt Falsette Pulcheria weg, verkauft die „Schuffel“ der Frau des Goldschmieds und verschwindet mit dem Geld.¹⁸⁴ Der Vorwand, dass ihre Tochter bald Hochzeit feiern wird, ist bei ihr sehr beliebt. Mit dieser Geschichte kommt sie meistens zu Geld oder einer Sache, die sie verkaufen kann.

Außerdem betrügt sie gern ehrliche Bürger durch die Falsifikation einer Urkunde oder durch einen falschen Empfehlungsbrief eines geehrten Bürgers. Sie benutzt

¹⁸³ Falsette, S. 37 - 38

¹⁸⁴ Ebd., S. 68 - 69

dazu den Vorwand, dass ihr „Schatz“ ihr, einen Kasten mit Geld und Schmuck schicken lassen will, aber sie brauche dazu Geld. Die Bürger glauben ihr alles wegen der falschen Urkunde, die sehr authentisch aussieht. Damit bekommt sie oft nicht nur Geld, sondern auch Unterkunft und Pflege für eine gewisse Zeitspanne.

„Dieses Rabenaß brachte mir von einem ehrlichen und frommen Mann Recommendation Schreiben/ darin von dehen jüngsthin erwehten Herrlichkeiten Meldung geschah/ und variirte der Auffzug nur darin/ daß ich nicht angewiesen ward den Reichthum abzuholen/ sondern nur ersuchet Ihr ein 20. Thaler zu der Abholung vor zustrecken/ und hernach die Kasten in meine Verwahrung zu nehmen.“¹⁸⁵

Ihr beliebtester Betrug ist aber die Eheschließung mit der Absicht des Geldgewinns. Dieser Betrug gelingt ihr mehrmals, aber er bringt sie am Ende ins Gefängnis. Alle diese Schwänke und Betrügereien sind von ihrer Geldgier bestimmt. Der Laster des Neids, das für diese dritte Phase ihres Lebens so bedeutsam ist, spielt die wichtigste Rolle in ganzen Roman und hat eine dominante Stellung in der ganzen Geschichte über Falsette. Schließlich kann man feststellen, dass die Phase der Reifezeit, wie sie Feldges beschreibt, identisch mit dem Roman *Courasche* ist.

Die letzte Phase der Trägheit ist auch schwierig zu identifizieren. Dennoch könnte man als diese Phase das Ende ihres Lebens, also die Zeit, als sie sich im Gefängnis befindet, betrachten. Es ist nicht sicher, wie alt sie in dieser Zeit ist, man kann aber vermuten, dass sie nicht mehr jung ist. Entscheidend ist in diesem Fall nicht das Alter, sondern ihr Charakter. Kennzeichnend für diese Phase ist die Faulheit und auch Falsette wird faul Einerseits sitzt sie im Gefängnis und kann also keine weiteren Possen treiben, andererseits tut sie nichts dafür, damit sie freigelassen wird. Sie sitzt also in ihre Zelle und wartet auf ihr Urteil. Sie wird nicht aktiv, spricht lediglich mit einigen Besuchern. In so einem Benehmen ist eine gewisse Trägheit zu erkennen. Gelanor beschreibt die Stimmung der Falsette im Gefängnis als „*sehr schwermüthig*.“¹⁸⁶ Diese Schwermütigkeit geht also Hand in Hand mit dem Verlust an Interesse am Ergebnis ihres Urteils, wodurch diese Phase durchaus als Phase der Trägheit beschrieben werden kann.

Beide analysierten Romane sind also Autobiographien der jeweiligen Protagonistin, obwohl nicht alle für die Autobiographie typischen Merkmale enthalten sind. In *Falsette* fehlt der Ich-Erzähler, der die Geschichte über sein Leben erzählt und damit die Autobiographie schafft. Trotzdem ist in diesem Roman den

¹⁸⁵ Falsette, S. 27

¹⁸⁶ Ebd., S. 112

autobiographischen Charakter bewahrt, obgleich dieser durch andere Mittel realisiert wird. Auf der anderen Seite findet sich hier die Doppalebene der Erzählperspektive, und diese Doppalebene der Erzählung ist in beiden Romanen zu beobachten. Die typischen Merkmale des Schelmenromans, der Ich-Erzähler und die Autobiographie des Protagonisten sind in beiden Romanen auf unterschiedliche Art und Weise eingehalten.

4.4. Falsette und Courage als Schelminnen

In einem Schelmenroman wird der Protagonist als Pikaro oder Schelm benannt. Dieser besitzt in der Mehrheit der Romane gleiche oder mindestens ähnliche Eigenschaften, die zusammengefasst eine Charakteristik der Figur schaffen. Eines von diesen Merkmalen, das typisch für einen Schelm ist, ist seine unklare Herkunft.

Das Leben eines jungen Pikaros beginnt in Armut. Er ist von seinen Eltern verlassen, hat kein Bewusstsein über sie und wird von einer anderen Person erzogen. Seine Herkunft ist ein Geheimnis und in manchen Fällen entdeckt der Leser erst im Verlauf der Geschichte die Informationen über seine Familie.

Dieses Motiv der Unkenntnis der eigenen Herkunft, benutzt auch Grimmelshausen in seinem Roman. Die Unwissenheit der jungen Courage, was ihre Familie betrifft, wird im zweiten Kapitel dargestellt.

„Diejenige, so da wissen, wie die sklavonische Völker ihre leibeigene Untertanen traktieren, dürften wohl vermeinen, ich wäre von einem böhmischen Edelmann und eines Bauren Tochter erzeugt und geboren worden. Wissen und Meinen ist aber zweierlei; ich vermeine auch viel Dings und weiß es doch nicht. Wenn ich sagte, ich hätte gewußt, wer meine Eltern gewesen, so würde ich lügen, und solches wäre nicht das erstmal.“¹⁸⁷

Aber „die Courage wird als Edelfräulein standesgemäß erzogen.“¹⁸⁸ Sie wird von einer Amme erzogen und lernt nach dem Vorbild junger adeliger Frauen zu nähen, zu stricken, sowie weitere Frauenarbeiten. Sie ist auch von der Gesellschaft der jungen Mädchen isoliert. Courage selbst weiß zwar von der Existenz ihrer Eltern, weil der Vater ihr Geld schickt und die Mutter Grüße, sie hat aber keine Ahnung, wer sie sind.

¹⁸⁷ Grimmelshausen (2001), S. 16 - 17

¹⁸⁸ Feldges (1969), S. 117

Erst im zehnten Kapitel entdeckt Courasche die Wahrheit über ihre Eltern. Diese Geschichte über ihrer Herkunft wird ihr von ihrer Amme erzählt.

„... erzählte sie mir mein Herkommen gar offenherzig und sagte, daß mein natürlicher Vater ein Graf und vor wenig Jahren der gewaltigste Herr im ganzen Königreich gewesen, nunmehr aber wegen seiner Rebellion wider den Kaiser des Landes vertrieben worden und – wie die Zeitungen mitgebracht – jetzunder an der türkischen Porten sei, allda er auch sogar sein christliche Religion in die türkische verändert haben sollte. Meine Mutter, sagte sie, sie zwar von ehrlichen Geschlecht geboren, aber ebenso arm als schön gewesen. Sie hätte sich bei des gedachten Grafen Gemahlin for eine Staatsjungfer aufgehalten, und indem sie der Gräfin aufgewartet, wäre der Graf selbst ihr Leibeigener worden ...“¹⁸⁹

Maierhofer ist der Meinung, dass Courages Vater Matthias Graf von Thrun-Valsassina seien könnte, der ein Anführer der Böhmisches Rebellion gegen den Kaiser war. Denn in Grimmelshausens Roman tritt er in der Rolle von Courages Vater auf, der ein Kind mit einer Dienerin seiner Frau hat.¹⁹⁰ Über die Mutter gibt es keine Vermutungen über die wenigen direkten Aussagen im Roman hinaus. Nach Feldges ist Courage die Tochter eines Edelmanns und einer Bauerntochter, was ihre soziale Stellung in der Gesellschaft vorausbestimmt.¹⁹¹

Ihr sozialer Status ändert sich in Abhängigkeit davon, in welcher Rolle sich Courage gerade befindet. Die Rolle der Ehefrau spiegelt ihre Position in der Gesellschaft sehr zutreffend, weil sie dank der Heiraten i immer wieder einen unterschiedlichen sozialen Status bekommt. Courage lebt „in den Ständen einer Rittmeisterin, Hauptmännin, Leutnantin, Marketenderin, Musketiererin und Zigeunerin.“¹⁹² Im vierten Kapitel wird sie die Ehefrau eines Rittmeisters, im sechsten eines Hauptmanns, im siebten eines Leutenants, im zehnten wieder eines Hauptmanns, im dreizehnten noch einmal eines Hauptmanns, im sechszwanzigsten eines Musketiers und im siebenundzwanzigsten schließlich eines Zigeuners. Die Eheschließung ermöglicht ihr, ihren sozialen Status in der Gesellschaft zu verbessern, aber birgt auch die Gefahr, ihn zu verschlechtern. Gewinn oder Verlust des Status entspricht auch die Gliederung des Romans in zwei Teile. „In der ersten Hälfte lebt sie nur in adligen Ständen, in der zweiten nur in gemeinen.“¹⁹³ Zuerst also steigt ihre Position in der Gesellschaft, dann befindet sie sich wieder am Ende der Gesellschaft. Außer der Rolle der Ehefrau betätigt sie sich

¹⁸⁹ Grimmelshausen (2001), S. 49 - 50

¹⁹⁰ Maierhofer (2005), S. 59

¹⁹¹ Feldges (1969), S. 117

¹⁹² Ebd., S. 116

¹⁹³ Ebd., S. 116

als Metzgerin, Köchin, Wirtin, Marketenderin und Prostituierte (vor allem in der zweiten Hälfte des Romans).¹⁹⁴

Nach der Definition des Pikaros ist dieser ein „Outsider.“ Er steht am Rand der Gesellschaft, isoliert sich aber nicht von ihr, weil er dank dem Kontakt mit der Gesellschaft seinen Reichtum erwirbt. Das ist auch der Fall bei Courage. Obwohl die Männer immer wieder von ihr angelockt werden und mit ihr in Ehe treten oder nur eine sexuelle Beziehung unterhalten, bleibt sie immer am Rand. Im neunten Kapitel ist gut beschrieben, wie sich die Leute ihr gegenüber tatsächlich verhalten.

„Ich butzte mich wieder und richtete dem einen und andern Netz und Strick, ob ich etwan diesen oder jenen anseilen und ins Garn bringen möchte, aber es half nichts, ich war schon allbereit viel zu tief im Geschrei; man kannte die Courage schon allerdings bei der ganzen Armee, und wo ich bei den Regimentern vorüberritte, wurde mir meine Ehre durch viel tausend Stimmen öffentlich ausgerufen, also daß ich mich schier wie ein Nachteule bei Tage nicht mehr dorfte sehen lassen. Im Marschieren äußerten mich ehrliche Weiber; das Lumpengesindel beim Troß schurigelte mich sonst; ...“¹⁹⁵

Diese „Outsider-Stellung“ ist vor allem in der zweiten Hälfte des Romans offensichtlich und wird noch durch ihr Ende als Zigeunerin betont. Die Zigeuner hielt man im 17. Jahrhundert für Pöbel und sie wurden oft brutal verfolgt. Büchler schreibt dazu in seiner Studie: „Im Württembergischen wurden die Zigeuner 1621 für vogelfrei erklärt, um 1700 erliess man eine allgemeine Feuererlaubnis, um 1716 erteilte man die Lizenz zum Hängen ohne jede Formalität“¹⁹⁶ Damit kann Grimmelshausen seine Protagonistin zu dieser gesellschaftliche Gruppe zuordnen, vertieft er ihre „Outsider-Stellung“ noch vertieft. Dennoch ihre Angehörigkeit zu der Zigeunergruppe hat eine Doppelseite, für Rest der Gesellschaft wird sie jetzt ein absoluter „Outsider“, mit dem man besser nicht im Kontakt kommen will, auf der anderen Seite findet sie unter diesen Leuten endlich ihre Stelle. Damit entdeckt sie ihre rechte Stelle in der Welt, obwohl diese immer am äußersten Rand der Gesellschaft ist.

„Ich mußte oft selbst meiner lachen und mich über meine vielfältige Veränderung verwundern. Nichtsdestoweniger schickte sich das Zigeunerleben so wohl zu meinem Humor, daß ich es auch mit keiner Obristin vertauscht haben wollte. Ich lernete in kurzer Zeit von einer alten ägyptischen Großmutter wahrsagen; lügen und stehlen aber konnte ich zuvor, außer daß ich der Zigeuner gewöhnliche Handgriff noch nicht wußte. Aber was darf's viel Wesens? Ich wurde in Kürze so perfekt, daß ich auch for eine Generalin aller Zigeunerinnen hätten passieren mögen.“¹⁹⁷

¹⁹⁴ Feldges (1969), S. 117

¹⁹⁵ Grimmelshausen (2001), S. 45

¹⁹⁶ Büchler (1971), S. 54

¹⁹⁷ Grimmelshausen (2001), S. 124

Courage mit ihrem Leben entspricht der Vorstellung des Pikaros, der sich selbst am Rand der Gesellschaft befindet. Noch dazu ist sie in dieser Position sehr zufrieden, weil sie nicht nur Geld bringt, sondern auch Unterhaltung und Befriedigung.

Ein anderes Merkmal, das für den Pikaro kennzeichnend ist und eng mit seiner Position der Gesellschaft zusammenhängt, ist seine Rolle in der Darstellung der beschriebenen Realität. Der Pikaro dient dem Leser als Kritiker der dargestellten Welt. Er wandert horizontal und vertikal durch die Stände, beschreibt ihre Sitten und stellt damit eigentlich eine Kritik an der Gesellschaft vor. „Der Pikaro wird als Diener vieler Herren durch die Welt geführt und mit der Gesellschaft konfrontiert. Er wandert von Ort zu Ort und mißt die Welt gleichsam mit Schritten ab.“¹⁹⁸

Nach Feldges ist Courage die Verkörperung der Welt der Menschen. Ihre Wanderreise durch verschiedenen Stände und verschiedene gesellschaftliche Rollen dient als Mittel, wie man die Sitten der damaligen Gesellschaft beschreiben kann. Courage verkörpert in ihrer Person die gesamte barocke Ständeordnung. Sie ist eine Repräsentantin aller Stände ihrer Zeit und sie verkörpert die „politischen und sozialen Zuständen des Dreißigjährigen Krieges.“

Den gesellschaftskritischen Ton des ganzen Romans verstärken noch die Episoden, die die Form von Streichen haben. Diese befinden sich auch in der zweiten Hälfte des Romans und wurden schon im vorherigen Kapitel eingehend beschrieben. Diese Streiche erinnern an klassische Schwänke, so wie diese in der Literatur der 17. Jahrhundert bekannt waren. Das Ziel eines derartigen Schwanks besteht in der versteckten Kritik an der damaligen Gesellschaft. So bilden also nicht nur die Wanderreise durch die Stände der barocken Gesellschaft, sondern auch die Kapitel des Romans, die man als Streiche bezeichnet kann, eine kritische Darstellung der Welt.

Feldges bezeichnet deshalb Grimmelshausens Roman als Weltbildroman.¹⁹⁹

Nach den Kommentaren zur Herkunft des Pikaros und seiner Position in der Gesellschaft, sowie die Rolle des Kritikers gibt es noch ein wichtiges Ereignis, das mit der Figur des Pikaros verbunden ist. Es handelt sich um seine Erweckung. Der Pikaro ist von Anfang an kein Schelm, sondern in einem gewissen Teil seines Lebens geschieht etwas, was den einfachen Menschen zu einem Schelm

¹⁹⁸ Feldges (1969), S. 112

¹⁹⁹ Ebd., S. 116 - 119

umgestaltet. Offen ist die Ursache so einer Verwandlung, etwa der Verlust der Illusionen über die Welt und die damit verbundene negative Erfahrung und Entdeckung der groben Realität.

So geschieht es auch im Fall der Courage. Als die Erweckung der Pikara-Courage kann man das dritte Kapitel des Romans ansehen, in dem sie ihren Namen bekommt. Bevor sich Courage „Courage“ nennt, hat sie noch zwei andere Namen. Ihr Originalname ist Libuschka.²⁰⁰ Maierhofer bietet eine Erklärung für diesen Namen. „Ihr eigentlicher Name ist Lebuschka (23) in Anspielung an die böhmische Sage von der amazonenhaften Fürstin und Gründerin von Prag, die Cosmas von Prag überlieferte.“²⁰¹ Ihren zweiten Namen bekommt sie nach der Ankunft der Soldaten in ihrem Geburtsort Bragoditz. Courage verkleidet sich als Mann, damit sie ihre Jungfräulichkeit vor den Soldaten bewahrt. Bei dieser Gelegenheit bekommt sie ihren zweiten Namen Janko.²⁰² Nach Feldges stammt dieser Name vom Verb „janken“, das bedeutet winseln. Courage wird also mit einem Hund verglichen.²⁰³ Dieses Argument unterstützt noch die Szene, in der Courage von einem Soldaten als Anspielung auf ihren früheren Namen ein fauler Hund genannt wird. „*Der Narr heilte mir vor, daß Böhmen ein faulen Hund voller Maden for ein stinkenden Käs gefressen hätten, ...*“²⁰⁴.

Im dritten Kapitel bekommt sie schließlich den Namen Courage. Mit diesem Namen sind aber nicht nur Tapferkeit und Kampfgeist gemeint, die Courage bei den Schlachten in der Armee beweist, sondern der Name hat noch eine andere Bedeutung.

Noch in der Verkleidung als Janko trinkt sie mit anderen Soldaten und einer von ihnen beleidigt sie damit, dass er sich über ihre Herkunft lustig macht.

„... derowegen kamen wir beiderseits zu Scheltworten, von den Worten zu Nasenstüßern und von den Stößen zum Ruffen und Ringen, unter welcher Arbeit mir mein Gegenteil mit der Hand in Schlitz wischte, mich bei demjenigen Geschirr zu erdappen, das ich doch nicht hatte, welcher zwar vergebliche, doch mörderische Griff mich viel mehr verdrossen, als wann er nicht leer abgangen wäre, und eben darum wurde ich desto verbitterter, ja gleichsam halber unsinnig, also daß ich aller meiner Stärk und Geschwindigkeit zusammengebote und mich mit Kratzen, Beißen Schlagen und Treten dergestalt wehrete, daß ich meinen Feind hinunterbrachte und ihn im Angesicht also zurictete, daß er mehr einer Teufelslarven als einem Menschen gleichsahe; ...“²⁰⁵

²⁰⁰ In der Überschrift steht ihr Name in einer anderen Form: Lebuschka. Im folgenden Text wird aber der Name Libuscka benutzt. Grimmelshausen (2001), S. 16 - 17

²⁰¹ Maierhofer (2005), S. 59

²⁰² Grimmelshausen (2001), S. 17 - 18

²⁰³ Feldges (1969), S. 133

²⁰⁴ Grimmelshausen (2001), S. 22

²⁰⁵ Ebd., S. 22 - 23

Als sie ihr Rittmeister später fragt, warum sie sich prügeln, antwortet sie: „Darumb, daß er mir nach der Courage gegriffen hat, wohin sonst noch keines Mannsmenschen Hände kommen sein.“²⁰⁶ Danach deckt sie ihr Geheimnis auf und wird seine Geliebte. Niefanger resümiert die Deutungen ihres Namens folgendermaßen:

„Gewiß ist, daß er lasziven Charakter hat, daß er auf die erotische Potenz dieses Weibes anspielt. Er nennt die Eigenschaft beim Namen, die bei der Frau den Charakter des ersten, des sanguinischen Alters dominiert, die Sexualität. Daneben hat der Name noch eine zweite Bedeutung, die offenkundiger ist, die Tapferkeit.“²⁰⁷

Mit dem Gewinn des Namens Courage entsteht also der Schelm. Courage, die bisher als eine junge adelige Frau herangezogen wurde und die als Dienerin in der Armee dient, trifft zum ersten Mal auf das Böse in der Welt. Der Soldat, der die Wahrheit über ihr Geschlecht entdeckt, verurteilt, dass sie sich auch dem Rittmeister hingibt aus Angst, dass ihr Geheimnis verraten wird. Und diese Sache führt dann zu dem Beischlaf mit jenem. Courage verliert also ihre Jungfräulichkeit und verändert sich langsam von einer ehrenhaften Frau in eine Prostituierte und in eine Schelmin. Der Zeitpunkt, zu dem sie ihren Namen Courage bekommt, kann also für die erste Erweckung des Schelms gehalten werden.

Die zweite Erweckung des Pikaros, die mit seiner Bekehrung verbunden ist, wird im Roman nicht realisiert. Courage sagt schon von Anfang an, dass sie nicht beichten will und dass sie nichts bedauert. Sie will sich nicht zu Gott bekehren:

„Ich bekenne unverhohlen, daß ich mich auf solche Hinreis, wie mich die Pfaffen überreden wollen, nicht rüsten, noch deme, was mich ihrem Vorgeben nach verhindert, völlig zu resigniern entschließen können; als worzu ich ein Stück zu wenig, hingegen aber etlicher, vornehmlich aber zweier, zu viel habe. Das, so mir manglet, ist die Reu, und was mir manglen sollte, ist der Geiz und der Neid.“²⁰⁸

Die Unklarheit der Herkunft des Pikaros befindet sich auch im Roman *Falsette*. Hier ist die Sache aber komplizierter, weil der Leser des Textes zu keinem Zeitpunkt Klarheit darüber erlangt, wer die Eltern von Falsette sind. Es gibt nur eine die bereits oben erwähnte Vermutung:

„Weil er von meinem Herrn vernehme/ daß ich von ehrlichen Eltern sey/ bey ihm mich auch einige Jahren ehrlich und redlich verhalten, Imgleichen auch wegen meines übrigen Comportements ein gut Gezeugniß abgestattet habe/ so begehre er mich zu seinem Ehegemahl.“²⁰⁹

²⁰⁶ Grimmelshausen, (2001), S. 23

²⁰⁷ Feldges (1969), S. 56

²⁰⁸ Grimmelshausen (2001), S. 15

²⁰⁹ Falsette, S. 34

Dass Falsettes Eltern ehrliche Leute sind, ist die einzige Information im Text über sie. Im Fall von Courage gibt es wenigstens Anspielungen, die einem ermöglichen etwas über ihre Eltern zu erfahren. Im weiteren Verlauf des Textes wird die Herkunft schließlich aufgedeckt. Bei Falsette bleibt die Herkunft unklar und auch, ob sie diese Herkunft selbst kennt.

Der zweite Unterschied im Vergleich mit Courage ist ihre niedrigere soziale Stellung zu Beginn. Sie wird nicht als Adelige erzogen, sondern, arbeitet als Dienstmädchen bei ihrem „Herr.“²¹⁰

Courage ändert ihren sozialen Status in Abhängigkeit von ihren Ehen, und auch Falsette benutzt die Ehe als Mittel für ihren Aufstieg. Zunächst nimmt sie den Armeearzt Jourian und feiert ihre Hochzeit *„in der so genandten Obern Gesellschaft der Stadt Alboing“*²¹¹ Danach heiratet sie durch Vermittlung des Anwalts Charidames den Bürger la Penna und später. Sempronius.²¹² Falsette ist also nur dreimal verheiratet und jedes Mal steigt ihr soziales Ansehen. Außer die Heirat benutzt Falsette noch eine Taktik, wie sie ihren Stand erhöhen kann. Als die junge Falsette, die nach dem besseren sozialen Status giert, weil sie es noch nicht hat, bei einer adeligen Frau dient, beraubt sie schließlich diese Frau, nutzt ihr Name aus und gibt sich für diese adelige Frau aus. *„Sie scheuchte sich nicht den Gräflichen Titel und Nahmen ihrer gewesenen Frauen zu fñhnen/ und ward von Groß und Kleinen als die Principalin veneriret und respectiret.“*²¹³ Allgemein bezeichnet sich Falsette oft als eine reiche Adelige. Sie betrachtet sich für *„gleich eine von hohem Stande und mit vielem Gelde conditionirte Dame“*.²¹⁴

Falsette steigt also vom niedrigeren Stand über das Bürgertum zum vorgeblichen Adel auf.

Nach der Heirat mit Sempronius wird die wegen Bigamie verhaftet und verliert ihren sozialen Status. Im Gefängnis kommt sie mit Prostituierten zusammen, mit denen sie aber nicht zu tun haben will *„Es war ihr aber ganz ungelegen/ denn sie/ als eine ehrliche Frau/ wolle bey solche Kaack-Huhren nicht sitzen/ und ihrem*

²¹⁰ Falsette, S. 34

²¹¹ Ebd., S. 35

²¹² Ebd., S. 51

²¹³ Ebd., S. 102

²¹⁴ Ebd., S. 50 - 51

ehrlichen Mann und grossen Schwägern solch einen Schimpff nicht anthun: ... ²¹⁵

Deswegen macht sie die Prostituierten wieder ehrlich.

„Ich schwenge ihr Huhren über euch die Fahne nach Kriegs-Manier/ und geb euch also wieder eure verlorne Ehr. Zugleich ging sie sitzen/ mit der Erklärung: Nun wären die Huhren wieder ehrlich/ und sie könne sich ohn Beschimpffung ihres Manns und gantzen Familien bey dieselbe niedersetzen.“ ²¹⁶

Mit diesem Akt also legalisiert Falsette ihre Anwesenheit unter den Prostituierten. Dennoch ist hier aber ihr Verfall zurück in der niedrigeren Gesellschaft, wie bei Courage an ihrem Ende, zu beobachten.

Der Fakt, dass sie sich mit solchen Frauen unterhalten will und dass sie sie noch dazu wieder ehrlich macht, womit sie sich eigentlich über die Ehre lustig macht, bezeichnet ihre echte Angehörigkeit zum niedrigeren Stand, in dem sie sich trotz alle Versuche das zu ändern, von Anfang ihres Leben an befindet.

Trotz ihres Verhaltens ist Falsettes Position als Outsider nicht so klar wie bei Courage. Während Courage in den meisten Phasen ihres Lebens wirklich am Rand der Gesellschaft steht, z.B. wenn sie schon alle Leute als Prostituierte bezeichnen oder wenn sie eine Zigeunerin wird, wird Falsette nicht von allen Ständen schlecht bewertet. Obwohl sie eine „Erzbetrügerin“ ist, die die Leute beraubt und belügt, wird sie als historische Figur nicht durchwegs negativ beurteilt. Böhler erwähnt in seinem Abschnitt über Zigeuner folgendes:

„Dieser Fahren den und Räuberbanden aus dem 30-jährigen Krieg wurde man trotz schärfster Edikte nicht Herr. Es tauchten nun sogar weibliche Gauner koryphäen auf wie die berühmte Anna Sophia Meyers, vulgo Falsette, welche die erfahrensten Rechtsanwälte hintergangen haben soll, wie auch die Frau von Sienen und Katharine Ilse Bunks, die 1673 als ‚deutsche Prinzessin‘ zu London gehenkt wurde. Schon im Urteil über diese Gauner koryphäen scheint sich in Deutschland allerdings leise Sympathie für dieses freiere antibürgerliche Milieu geregt zu haben.“ ²¹⁷

Es ist nicht sicher, ob die im Buch beschriebene Falsette eine Zigeunerin ist oder nicht, sie ist aber offensichtlich eine Gaunerin, wie schon Böhler über ihr historisches Vorbild berichtet. Im Unterschied zu Courage, die zwar keine Zigeunerin ist, aber am Ende ihres Lebens eine wird, wird sie vom Erzähler nicht kritisch beurteilt. In den Kommentaren des Erzählers spiegelt sich eine gewisse Sympathie mit ihr, wie das Böhler in seinem Abschnitt andeutet.

²¹⁵ Falsette, S. 57

²¹⁶ Ebd., S. 58

²¹⁷ Böhler (1971), S. 54

Im Gegenteil dazu wird die Situation bei Falsettes Ankunft in die Stadt Alboina geschildert. Am Anfang der zweiten Kapitel beschreibt der Erzähler, wie Falsette in diese Stadt kommt. Sie ist von den Leuten in den Straßen sehr schlecht angenommen. Diese, im Gegenteil zu dem Erzähler, haben für sie keine Sympathie. Für sie ist diese Frau eine Betrügerin, die am Rand der Gesellschaft steht. Von diesen Leuten ist sie immer als „Ousider“ wahrgenommen und sie haben für sie nur Schimpfwörter und Schläge.

„Die Falsette werde mit vielem Tauchzen und Frolocken etzlicher hunderten/ Er wachsen und Un/erwachsen/ dahergeführet/ alß ein sonderbaher Heylighthum; Zumahl ein/ jedwer sich bemühe ein Stück von ihrer Haube/ Halß – oder Schurtztuch und was sonst möglich/ von Ihr zu erhalten/ und alß rare Reliquien aufzuheben: oder zum wenigsten/ einen Stecken Faust/ Stein/ Koth u.d.g. durch Berührung isres Leibes/ (weit kräftiger als auff Lichtmeß der Pabst die Lichter) zu confeciren.“²¹⁸

Die Funktion des Pikaros ist eine kritische Beobachtung der Gesellschaft. Dies erfüllt Courage durch ihre Reise durch die jeweiligen Stände. Falsette hingegeben verbleibt mit Ausnahme der Kriegs- und Gefängnisepisoden im bürgerlichen Stand. Es sind stets Bürger, die sie mit unterschiedlichem Erfolg zu betrügen versucht, so dass ihre Gesellschaftskritik sich auch nur auf das Bürgertum bezieht. Auch die letzte Eigenschaft eines Pikaros, die Erweckung, ist bei Falsette wegen der fehlenden Chronologie der Abschnitte schwer zu ermitteln. Er könnte freilich auch wie bei Courage in ihrer Namensgebung gesehen werden. , Falsettes eigentlicher Name soll Juliana Dicksen oder Sophia N. gewesen sein. Der zweite Nameweist zumindest durch den Vornamen auf den historischen Namen Anna Sophia Meyer hin. Der Spitzname Falsette²¹⁹ könnte aus lateinischem Wort „falsus“ stammen, was „falsch oder unwahr“ bedeutet.²²⁰ Das korrespondiert auch mit dem betrügerischen Charakter der Protagonistin. Allerdings wird eine konkrete Verleihung des namens im Text nicht beschrieben.

²¹⁸ Falsette, S. 20

²¹⁹ „**Falsett** (ital., F i s t e l , F i s t e l s t i m m e), eine besondere Art der Stimmerzeugung, die namentlich für höhere Tonlagen geeignet und deren Klangfarbe von der der gewöhnlichen Stimme erheblich verschieden ist.“

Falsett. In: MEYER. *Meyers Großes Konversationslexikon: Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens* [online]. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig und Wien, 1905 - 1909 [zit. 2014-11-25]. Erreichbar: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Meyers&lemid=IF00509

²²⁰ Nach Duden ist die Etymologie folgendes: „italienisch falsetto, zu: falso = falsch < lateinisch falsus“

Falsett. In *Duden* [online]. [zit. 2014-11-25].

Erreichbar: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Falsett>; Falsus. In *Latein Wörterbuch* [online]. [zit. 2014-11-25]. Erreichbar: <http://www.frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/falsus-uebersetzung-2.html>

Trotzdem muss es zu einer Erweckung zum Pikaro gekommen sein, da ihr erster Mann über sie meint, sie habe sich „*ehrlich und redlich verhalten*.“²²¹ Diese Geschichte liegt aber in tiefer Vergangenheit, in den Geschichten im Text, die in der Gegenwart spielen, ist der Schelm schon erwacht. Es handelt sich also um einen Schelmenroman, weil der Text die Geschichte eines Schelms beschreibt. Aber es fehlt das Gattungsmerkmal der Erweckung. In *Falsette* fehlt wie bei *Courage* auch die Bekehrung. Schon die Situation bei ihrer Verhaftung weist darauf hin. „...*Sempronia, die nichts zu ihrer Defensions Klage (wie es neulich einer nennte) fützuwenden hatte/ ward ins Gefängniß gefuhret/...*“²²². Auch im Gefängnis benimmt sie sich als wäre nichts passiert, Eylander kommentiert:

„...*sie gebärdet sich auch nicht als eine Gefangene/ viel weniger lässet sie die geringste Traurigkeit spüren; Sondern sie ist so frey von Maul/ und lachet über die Possen/ die sie angebracht/ dermassen hertzlich/ als ob sie nicht ihre eigene/ sondern frembde Sachen erzehle.*“²²³

Als sie vor den Richter tritt, macht sie sich vor allem lustig und versucht nicht, sich zu verteidigen. Außerdem ist sie der Meinung, dass sie keine Erzbetrügerin sei:

„*Ihrer Rede nach/ excipirte Ariston/ geziemet ihr dieser Titel nicht/ sondern sie protestiret zum heftigsten dawider/ dieß ist ihre Aufßflucht: Ich habe nichts gestohlen/ sondern denen Leuten den Leib nur voll gelogen; Und sie haben mir alles gutwillig zugestellet. Warum waren sie so albern/ und traten meinen Worten? Ich habe nur dume Tölpel klug gemacht.*“²²⁴

Falsette selbst betrachtet sich als unschuldig und deswegen gibt es für sie keinen Grund, etwas zu bereuen. Falsettes Unfähigkeit zur Besserung kommentiert auch Ariston:

„*Es müsse nothwendig geschehen/ denn da sie keinen Einbruch begangen/ und nach Alboinischen Rechten man ihr dannenhero nach dem Kopff nicht greiffen könne: andern Theils es auch unverantwortlich seyn würde/ wenn sie nach einer anderen Leibe Straffe auff freyen Fuß*

²²¹ Falsette, S. 34

²²² Ebd., S. 52

²²³ Ebd., S. 54

²²⁴ Ebd., S. 56

gestellt werde sollte/ zumahl nicht zu praesumiren/ daß Besserung zu hoffen; so folge sie ewige Gefängniß nohtwendig/ die/ Alboinischer Gewohnheit/ im Spinnhause²²⁵ celebrirert wird.“²²⁶

Auch Ariston glaubt nicht an ihre Verbesserung und die moralische Erweckung des Pikaros fällt aus.

Alle bisher beschriebenen Elemente des Schelmenromans gelten für beide Geschlechter. Doch nach Daghistany existieren zwischen beiden Geschlechtern der Pikaro-Figur deutliche Unterschiede. Sie präsentiert ihre These in sieben Punkten, die schon im Kapitel 3.2.3. detaillierter beschrieben wurden.²²⁷:

1. Pikara besitzt Schönheit.
2. Pikara besitzt verschiedene Gesichter.
3. Pikara besitzt Konversationswitz und ein zielgerichtetes Benehmen.
4. Pikara besitzt Charme.
5. Pikara besitzt keinen Herrn.
6. Pikara besitzt einen spezifischen Humor gegründet auf einer weiblich-männlichen Beziehung.
7. Pikara besitzt Geld.

Die ersten vier Punkte kann man zusammen betrachten, weil sie mehr oder weniger zusammenhängen. Durch Schönheit, Betrug, schöne Reden und Hexen-Charme verführt Pikara nicht nur ihre männlichen Opfer, sondern auch die weiblichen. Für Courage selbst ist die Schönheit kennzeichnend. „Sie wird als üppige Schönheit geschildert. Sie hat eine zarte, blütenweiße Haut, blaue Augen, goldfarbene Haare.“²²⁸ Courage ist sich der Vergänglichkeit ihrer Schönheit natürlich bewusst. Sie weiß, dass sie nicht für lange Zeit so bleiben wird und versucht daraus das Maximum herauszuholen. Sie selbst kommentiert diese

²²⁵ Es handelte sich um ein Werk- und Zuchthaus, das im Hamburg von 1618 bis 1842 bestand. Erstens diente er als Unterbringungsort von sozialen Randgruppen wie Bettler oder Vagabunden. „Die Idee hinter der Einrichtung des *Werk- und Zuchthauses* bestand darin, dass die Insassen durch Zwangsarbeit, eingebunden in ein System von Disziplinierung und Bestrafung, ihren Lebensunterhalt selbst verdienen sollten, statt Almosen zu empfangen. (...) Ab Ende des 18. Jahrhunderts nutzte die Stadt die Einrichtung zunehmend für den Strafvollzug. Mit einer Gefängnisreform 1811, während der französischen Besetzung Hamburgs, trennte man die Unterbringung in das *Zuchthaus*, auch *Spinnhaus* genannt, für die Strafgefangenen einerseits und das *Werk- und Armenhaus* andererseits. Beide Abteilungen blieben im selben Gebäude.“
Werk- und Zuchthaus. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [zit. 2014-11-25]. Erreichbar: http://de.wikipedia.org/wiki/Werk-_und_Zuchthaus

²²⁶ Falsette, S. 85

²²⁷ Daghistany (1997), S. 51-59

²²⁸ Feldges (1969), S. 92

Vergänglichkeit mit dem Spruch: *„Ein jeder Tag bricht dir was ab, Von deiner Schönheit bis ins Grab.“*²²⁹ Sie macht also alles dafür, damit sie ihre Schönheit noch betont. Am Anfang ist sie natürlich schön, im 14. Kapitel. *„Die Courage ist hier, mit ungefähr dreiundzwanzig Jahren eine ausbündige Schönheit.“*²³⁰ Im 17. Kapitel beschreibt sich Courage als *„noch trefflich schön.“*²³¹ Noch im 23. Kapitel spricht Courage über sich als *„noch ziemlich glatt und annehmlich, aber gleichwohl doch bei weitem nicht mehr so schön als vor etlich Jahren.“*²³² Im Kapitel, wo sie ihre Geschichte mit Simplicissimus erzählt, erwähnt sie, *„daß ich damals den siebenzehnden Teil meiner vorigen Schönheit bei weitem nicht mehr hatte, sondern ich behalfe ich mich allbereit mit allerhand Anstrich und Schminke, ...“*²³³ Courage wird also über eine längere Zeit ihres Lebens als Schönheit betrachtet und sie benutzt diese Waffe zur Herrschaft über die Männer. Trotz ihrer natürlichen Schönheit schminkt sie sich. Eine Fertigkeit, die sie sich von einer kupplerischen Wirtin abgeschaut hat. *„Sie lernt von ihr, wie ich meine Haut noch weißer und meine goldfarbe Haar noch glänzender machen sollte.“*²³⁴ Nach Feldes sind diese Schminken Masken. *„Die Courage trägt auch in Wirklichkeit eine Art Maske. Sie schminkt sich. Damit steigert sie in der Jugend ihre Schönheit bis zu einem Grad, der nicht der Realität entspricht und deswegen Betrug ist.“*²³⁵ Durch ihre Schönheit lassen sich also die Männer betrügen und dank ihrer Maske versucht Courage ihren wahren Charakter zu verstecken.

Wenn also die Schminken eine Maske schaffen, dann bildet Courages Mantel das vorgetäuschte, angelernte Benehmen. Die junge Courage lernt, wie sie sich benehmen soll, um Männer anzulocken. Sie sagt: *„heimlich aber pflanzte ich meine Schönheit auf, und konnte oft ein ganze Stund vorm Spiegel stehen, zu lernen und zu begreifen, wie mir das Lachen, das Weinen, das Seufzen und andere dergleichen veränderliche Sachen anstunden.“*²³⁶

Diese Kunst pflegt Courage so genau, dass sie bald eine Meisterin der Verstellung ist. Sie entdeckt das Weinen, als weibliche Waffe und ein gutes Mittel, sich einen

²²⁹ Grimmelshausen (2001), S. 32

²³⁰ Feldges (1969), S. 93

²³¹ Grimmelshausen (2001), S. 80

²³² Ebd., S. 109

²³³ Ebd., S. 114

²³⁴ Ebd., S. 29

²³⁵ Feldges (1969), S. 94

²³⁶ Grimmelshausen (2001), S. 29

Vorteil zu verschaffen. Sie meint: *„Die Weiber weinen oft mit Schmerzen, Aber es geht ihn‘ nicht von Herzen, Sie pflegen sich nur so zu stellen, Sie können weinen, wann sie wollen.“*²³⁷ Durch falsche weibliche Tränen überzeugt sie ihren ersten und dritten Mann zur Heirat.. Durch die Verstellung manipuliert sie unauffällig nicht nur die Männer. Wegen ihrer verführerischen Kraft und ihres Charmes hält man sie für eine Hexe. Diese Benennung ist zumindest teilweise zutreffend, weil Courage wirklich übernatürliche Kräfte besitzt, die sie von der Wirtin im Kapitel fünf lernt.

*„Sie lernet mich allerhand feine Künste, die nicht nur leichtfertige Weiber können, sondern auch solche, damit sich teils lose Männer schleppen; sogar, daß ich mich auch fest machen und einem jeden, wann ich nur wollte, seine Büchsen zubannen konnte, und ich glaube, wann ich länger bei ihr blieben wäre, daß ich auch gar hexen gelernt hätte.“*²³⁸

Courage selbst betrachtet diese Sache nicht als reine Hexerei, für sie sind diese nur „Tricks“. Dennoch kann man diese Fähigkeiten und Tricks für Zauberei halten.. Ob auf natürlichem oder übernatürlichem Wege, Courage hat immer Macht über die Männer. Sie kann sie benutzen und betrügen, wie sie will. Der einzige Mensch, den Courage nicht verführen kann und der von ihr nicht betrogen wird, ist Simplicissimus.

Noch eine Eigenschaft ist für Courage typisch. Nach Feldges haben Schönheit und Lebenskraft der Courage noch einen falschen Schein, weil jede Frau, die so voll im Leben steht, ein Kind haben sollte. Courage kann diese Rolle der Frau nicht erfüllen, weil sie unfruchtbar ist. „Ihre Vitalität läßt in ihr große Fruchtbarkeit vermuten. Aber das ist Trug, ja bei mehreren Eheschließungen berechneter Betrug. Die Courage weiß es immer, gibt es aber erst Simplicissimus gegenüber am Ende ihres Lebens zu,“²³⁹ indem sie *„den guten Simpel glauben gemacht, die Unfruchtbare hätte geboren.“*²⁴⁰

Nicht nur Courages Aussehen und ihr Benehmen, sondern auch ihre angebliche Lebensvitalität ist ein Trug, mit dem sie die Männer manipuliert. Die ganze Figur der Courage ist also ein einziger großer Betrug.

Wie schon oben angedeutet wurde, hat die Pikara eine andere Beziehung zu den Männern als Pikaro. Während der Pikaro mehrerer Herren hat, hat die Pikara keine. Nach Daghistany liegt die Ursache dieses charakteristischen Elements in der sozialen Gliederung der barocken Gesellschaft, in der die sozialen Rollen fest

²³⁷ Grimmelshausen (2001), S. 34 - 35

²³⁸ Ebd., S. 33

²³⁹ Feldges (1969), S. 95

²⁴⁰ Grimmelshausen (2001), S. 115

gegeben sind. Z.B. werden die Protagonisten der bekannten Schelmenromane wie Lazarillo oder Gil Blas Lehrlinge eines Arztes. So etwas könnte im Fall einer Frau nicht passieren, weil eine derartige Tätigkeit für eine barocke Frau verboten war. Die Hauptaufgabe einer Frau war es, einen guten und möglichst reichen Ehemann zu finden. Außerdem steht die Sucht des Pikaros einem Herrn zu dienen auf seiner tiefen moralischen Überzeugung, an der es der Pikara mangelt.²⁴¹

Gemäß dieser Tradition sucht auch Courage einen geeigneten Mann, den sie heiraten kann. Aber obwohl sie ihn findet und heiratet, bedeutet das nicht, dass der Mann automatisch ihr Herr wird. Im Gegenteil ist es die Frau, die die Vormacht in der Beziehung hat. Durch ihre Schönheit, ihres falsches verführerisches Benehmen und ihren Charme erlangt sie einen Mann, nur damit sie aus ihm danach ihren Diener macht. Während der Pikaro ein Diener mehrerer Herren ist, wird die Pikara selbst zur Herrscherin. Das beste Beispiel stellt ihre „Ehe“ mit Springinsfeld dar. Der ausgeschlossene Kontrakt mit Springinsfeld, bestätigt faktisch die Vorherrschaft der Courage über ihn. *„Also hatte ich nun an meinem Springinsfeld einen Leibeignen; bei Nacht, wann ich sonst nichts Bessers hatte, war er mein Mann, bei Tag mein Knecht, und wann es die Leute sahen, mein Herr und Meister überall.“*²⁴²

Hier erkennt man den Einfluss der Gliederung der sozialen Rollen, über die Daghistany spricht. Eine Frau kann öffentlich keine Marketenderin sein, sie braucht dazu einen Mann, und das ist die Rolle von Springinsfeld. Er spielt formal den Herrn in dieser Ehe, in Wirklichkeit ist er aber nichts anders als ein Diener von Courage. Er lässt sogar zu, dass ihm Courage einen neuen Namen gibt. Nach einem der Punkte im „Ehekontrakt“ bekommt er einen Namen, welcher *„aus den ersten Wörtern des Befehls genommen werden sollte, womit ich ihn das erstemal etwas zu tun heißen würde.“*²⁴³

Die Art und Weise, wie Springinsfeld zu diesem Namen kommt, degradiert noch mehr seine Rolle als Herrscher und:

„Einmal hatte ich große Begierden, eines Jungen von Adel teilhaftig zu sein, der selbiger Zeit noch Fähndrich war und mir seine Leibe vorlängsten zu verstehen geben. (...) Weil ich nun mein Anliegen meiner Mutter eröffnet, schaffte sie mir denselben Fähndrich – wiewohl zur Unzeit – an die Hand, und als er kam, war das erste Wort, das ich ihn in Gegenwart meines Manns fragte, ob er Geld hätte, und da er mit Ja antwortet, dann er vermeinte, ich fragte allbereit um (s.v.) den Hurenlohn sagte ich zu meinem Markedenter: „Spring ins Feld und fange unsern Schecken,

²⁴¹ Daghistany (1997), S. 57 - 58

²⁴² Grimmelshausen (2001), S. 78

²⁴³ Ebd., S. 75

der Herr Fähndrich wollte ihn gern bereiten und uns denselben abhandeln und gleich par bezahlen.“ Indessen nun mein guter Markedenter gehorsamlich hingeng, meinen ersten Befelch zu vollbringen, hielte die Alte Schildwacht, dieweil wir den Kauf miteinander machten und auch einander ritterlich bezahlten. (...) Mein Markedenter aber bekam hierdurch kraft unserer Heiratsnotal den Namen »Springinsfeld«, (...)“²⁴⁴

Ebenso zeigt die Geschichte mit dem Untertitel „Kampf um die Hosen“ in Kapitel sieben Courage als Herrscherin. Hier nicht nur auf psychischer, sondern physischer Seite..

„Als nun der Jung wieder hinweg war, sagte mein Hochzeiter zu mir: „Ja, Liebste, Ihr wißt, daß jedermann darforgehalten und geglaubt, Ihr hätte bei Euers vorigen Manns Lebzeiten die Hosen getragen, welches ihm dann bei ehrlichen Gesellschaften zu nicht geringerer Beschimpfung nachgeredet worden; weil ich dann nicht unbillig zu besorgen habe, Ihr möchtet in solcher Gewohnheit verharren und auch die meinige tragen wollen, welches mir aber zu leiden unmöglich oder doch sonst schwerfallen würde, sehet, so liegen sie dorten auf dem Tische, und jene zween Prügel zu dem Ende darbei, damit wir beide uns, wann Ihr sie etwan wie vor diesem Euch zuschreiben und behaupten wolltet, zuvor darumb schlagen könntet; sintemal mein Schatz selbst erachten kann, daß es besser getan ist, sie fallen gleich jetzt im Anfang dem einen oder andern Teil zu, als wann wir hernach in stehlender Ehe täglich darumb kriegen.“ (...) Er hingegen auch nicht faul, dann nachdem ich also seiner wartete und er seine Hosen auch angelegt, erdappete er den andern Prügel und gedacht mich beim Kopf zu fassen, umb mir alsdann den Buckel fein mit guter Muße abzuraumen. Aber ich war ihm viel zu geschwind, dann ehe er sich's versahe, hatte er eins am Kopf, davon er hinausdürmelte wie ein Ochs, dem ein Streich worden.“²⁴⁵

Courage gewinnt nicht nur gegen ihren Mann, sondern sie macht ihn noch dazu lächerlich. Die ganze Situation, wie sie hier dargestellt ist, wirkt sehr komisch. Zwei Jungverheiratete kämpfen mit Prügeln und die Frau, ganz unerwartet, geht aus diesem Kampf siegreich hervor.

Dieser männlich-weibliche Kampf ist die Quelle der Komik, aus der der Schelmenroman schöpft. In dieser verwendeten Komik sieht Daghistany einen markanten Unterschied zwischen dem Schelmenroman, dessen Hauptprotagonist ein Mann ist, und solchem, dessen Hauptprotagonist eine Frau ist. , Dort, wo der Pikaro einen Trick benutzt, damit er z.B. von seinem Herrn Essen bekommt, prostituiert sich die Pikara einfach. Der Autor ist in Pikaras Fall gezwungen eine andere Quelle der Komik zu suchen. Und dieses Potenzial hat gerade die Komik der Mann-Frau-Beziehung. Während die Komik bei Pikaro-Romanen auf verschiedenen Streichen über den Herren gegründet ist, ist es bei den Pikaro-Romanen die Mann-Frau-Beziehung, in der die Komik sich versteckt. Pikaro

²⁴⁴ Grimmshausen (2001), S. 76 - 77

²⁴⁵ Ebd., S 39 - 40

triumphiert über seinen Herrn, Pikara über ihre Männer und diese Triumphe sind die Quellen der Komik.²⁴⁶

Auch innerhalb der Streiche herrschen Unterschiede in Abhängigkeit vom Geschlecht. Während Pikaro die Streiche meistens auch aus Spaß an der Freude macht, macht Pikara alles für ihren Profit.²⁴⁷ Im Fall der Courage handelt sich z.B. um die Vernichtung ihrer Konkurrenz, damit sie besser prosperieren kann.²⁴⁸

Gier nach Gewinn, Profit und materiellen Sachen, das ist die letzte Eigenschaft, die Daghistany der Pikara zuschreibt. Die Pikara ist mehr materialistisch orientiert im Vergleich zu Pikaro.²⁴⁹ Dies gilt auch für Courage. Sie beschreibt ihre Beziehung zum Geld folgendermaßen: „*Wer wird mich überreden können, die Dukaten zu hassen, da ich doch aus langer Erfahrung weiß, daß sie aus Nöten erretten und der einige Trost meines Alters sein können?*“²⁵⁰

Courage interessiert sich mehr für ihre Geschäfte als für alle anderen Sachen. Vor allem in der dritten Phase ihres Lebens, für die das Laster des Neids typisch ist, hat finanzieller Gewinn für Courage Priorität.

„Der Gewinn, der mir in so mancherlei Hantierung zugien, tät mir so sanft, daß ich dessen je länger, je mehr begehrte; und gleichwie es mir allbereit eines Dings war, ob es mit Ehren oder Unehren geschehen, also fieng ich's auch an nicht zu achten, ob es mit Gottes oder des Mammons Hülf besser prosequiert werden möchte.“²⁵¹

Alle Bemühungen in Courages Leben, betreffen mehr oder weniger ihr Ziel, aus allen Situationen einen Gewinn zu erzielen. Es muss sich nicht unbedingt um Geld handeln, sondern es können auch Güter oder einfach Lebensmittel sein. Diese materielle Seite von Courages Persönlichkeit ist die am meisten entwickelte.

Auch Falsette kann als Pikara angesehen werden, weil sie sich wie eine echte Schelmin benimmt. Man muss aber zugeben, dass nicht alle Punkte, die Daghistany für eine Pikara als kennzeichnend beschreibt, in der Figur von Falsette vertreten oder zumindest nicht so evident sind.

Schon an der ersten Eigenschaft, die eine Pikara besitzen sollte, mangelt es Falsette, denn die Schönheit findet man bei Falsette nicht. Obwohl ihr Aussehen im Roman nirgendwo direkt beschrieben wird, findet der Leser in der „Vorrede“ einen Kommentar des Erzählers, wo er über Falsettes Aussehen berichtet. Diese

²⁴⁶ Daghistany (1997), S. 58

²⁴⁷ Daghistany (1997), S. 58

²⁴⁸ Grimmshausen (2001), S. 96 - 98

²⁴⁹ Daghistany (1997), S. 58

²⁵⁰ Ebd., S. 15

²⁵¹ Ebd., S. 85

Beschreibung ist nicht detailliert, aber man kann sich eine Vorstellung machen, dass Falsette keine üppige Schönheit wie Courage ist. Er beschreibt sie so: „*nunmehr auch so jung als Großvaters Großmutter; und so schön/ daß man Kinder damit zu Bette jagen kann/ doch sechszehn Jahr her so seltsahme Possen außübē können*“²⁵² Es muss natürlich nicht objektiv sein, aber es deutet an, dass Courage wirklich keine Schönheit ist. Sie selbst kommentiert ihr Aussehen ebenfalls nicht sehr ausgiebig. Als sie ihr ersten Mann trifft, sagt sie nur: „*ich war dazumahl noch ziemlich glatt umb den Schnabel.*“²⁵³ Außer diesen zwei Kommentaren gibt es im Text keine Verweise auf Falsettes Aussehen, so dass die Eigenschaft sich zu verstellen für sie charakteristischer ist.

Diese Eigenschaft, die auch für eine Pikara typisch ist, beherrscht Falsette am besten. Man kann behaupten, dass sie darin noch besser als Courage ist, weil sie nicht ihre Schönheit als Hilfsmittel benutzt. Falsette ist eine gute Manipulatorin, obwohl ihr Charme und Aussehen von Courage fehlen. Sie benutzt lediglich ihr adeliges Auftreten und ein gefälschtes Dokument, um die Leute zu betrügen. Natürlich muss sie eine gewisse persönliche Ausstrahlung haben, damit ihr die Leute glauben, aber sie besitzt keine übernatürlichen Kräfte wie Courage. Obwohl auch sie als Hexe bezeichnet wird, kennt sie keine Tricks wie Courage. Sie muss alles von selbst erfahren und planen. Ihr Erfolg besteht in der Urkundenfälschung, der Verstellung und ihrer Überzeugungskraft. Bei einer Edelfrau bekommt sie alles, was sie für ihre Rolle braucht:

*„Für etwan 10. Oder 12. Jahren kam gen Alboing eine Persohn/ die bey hoch gemeldeter Gräflichen Dame für Cammermägden gedienet/ und hierdurch sich dermassen insinuiert hatte daß sie alles/ was die Angelegenheiten dies Geschlechts betrifft/ außgespäet/ und endlich durch das damahlige Kriegen wesen ihr tempo in acht genommen/ daß sie der Gräfin beste Kleynodien/ Brieffschafften/ Correspondence und Documenten in ihre Klauen erhalten/ und sich damit unsichtbar gemacht.“*²⁵⁴

Ihr Erfolg ist auch von einer guten Vorbereitung abhängig. Als sie sich als Verwandte Mauros ausgibt, heißt es:

*„Sie ward als eine solche auffgenommen/ und wuste ihre Rolle so woll abzuhandeln/ daß der Hr. Maurus sie für die jenige ansehen muste/ derer Persohn sie agierte. Denn alle Fragen wurden gebührend beantwortet/ und sie wuste sothane Specialien beyzutragen/ daß man hätte schweren sollen/ es sey alles richtig.“*²⁵⁵

²⁵² Falsette, S. 3

²⁵³ Ebd., S. 33

²⁵⁴ Ebd., S. 101

²⁵⁵ Ebd., S. 99 - 100

Falsette ist auch eine sehr begabte Heiratsschwindlerin. Es gelingt ihr, einen Mann aus dem höheren Stand für sich sowie für ihre Tochter zu finden. Ihre beliebteste Strategie besteht darin in der Rolle einer reichen und ehrlichen Frau aufzutreten, die einen nicht so hoch geschätzten Mann heiraten will. In dieser Absicht geht sie zu einem Anwalt, damit er für sie einen Ehevertrag verfasst. Wenn dieser entdeckt, wie reich Falsette ist, will er das ausnutzen, indem er ihr einen verwandten oder freund vermittelt, der sie auch heiraten würde:

„Es wird Doctor Gratianus vorgeschlagen/ welcher als er kombt/ und vernimbt/daß die Schrifft auff eine Summe von 50000. einzurichten/ redet er der Sampronia ins Gemüth/ wie sie/ von solchem Stand/ und der massen begühterte Dame/ in bezeichneter Stand woll eine bessere Partey treffen/ und eine Person von berühmten Geschlecht/ die auch mit einem ansehnlichen Character von Universitäten/ in Ansehung dero Geschicklichkeit begabet/ erheyrathen könne; stellet ihr endlic dieselbe/ als nemlich seinen Wetter Sempronium für.“²⁵⁶

Falsette, in diesem Fall unter den Namen Sempronia auftretend, täuscht nun Sorge um ihren Verlobten vor, worauf der Anwalt ihr versichert, dass alles in Ordnung sein wird und er alle notwendigen Vorbereitungen erledigt. So kommt es dann schließlich zur Heirat mit dem Vetter des Anwalts und dem sozialen und finanziellen Aufstieg von Falsette. Dieser Betrug gelingt ihr mehrmals, nur im Fall von la Penna macht sie eine Ausnahme und klärt ihren Verlobten über die wahren Hintergründe auf: *„Als Sie die Kirche treten wollen/ hat sie/ wie ihr Wort/ la Penna noch erinnert/ er solle sich nicht übereilen/ denn/ wo er sie wegen ihres Reichthums/ nicht wegen ihrer Persohn freye/ so sey er betrogen/ er solle erst nachfragen.“²⁵⁷*

Die Männer aber scheinen von ihr betrogen werden zu wollen und schließlich werden sie es auch.

Falsette ist also eine Meisterin der Manipulation in Heiratsdingen wie Courage. In den anderen Streichen, die sie treibt, ist sie jedoch nicht hundertprozentig erfolgreich. Wie in Courages Fall wird auch der Betrüger selbst einmal endlich von jemandem betrogen.

In Bezug auf die Fruchtbarkeit muss Falsette im Unterschied zu Courage nichts vortäuschen, sie hat selbst eine Tochter. Da sie keine engere Beziehung zu ihr hat, benutzt sie sie als Pfand gegenüber einem Mann. Die Tochter wird also zum Mittel des Betrugs.

Falsette betrügt die Männer nicht mit einem falschen Versprechen über Nachkommen, sie betrügt die Männer mit ihrem Nachkommen selbst.

²⁵⁶ Falsette, S. 51

²⁵⁷ Ebd., S. 122

Der Versuch, die obere Position in der Ehe oder in der männlich-weiblichen Beziehung allgemein zu gewinnen, ist bei Falsette nicht so evident wie bei Courage. Sie stellt sich nicht direkt in die führende Position. Auf den ersten Blick scheint es sogar, als ob sie keine Herrscherin über ihre Männer wäre. Das ist aber nur Schein, weil sie ihre Männer versteckt beherrscht. Sie läßt den Männern keine andere Wahl als es so machen, wie sie es will.

Als Falsette ihre Tochter an einen Mann verheiratet, glaubt dieser, er würde eine reiche Braut bekommen. Doch der Kasten, in der der ganze Schatz Falsette sein sollte, ist nicht mit Gold und Schmuck gefüllt, sondern mit „*Steinen/ Wagen-Ketten/Stroh/Holz/ u.d.g.*“²⁵⁸ Der neue Schwiegersohn und sein Bruder wollen sie der Wache übergeben, aber sie überredet ihn, dass es für ihn nicht günstig ist.

*„Denn/ wofern Sie der Wache überlieffert würde/ so bekäme Sie zwar einen Schimpff/ aber das ganze Florianisce Geschlecht würde sich dadruch in unabeschlichen Spott setzen/ und ihre verschossene Gelder gingen verlohren: Wollten sie aber reinen Mund halten/ und ihr vergönnen/ mit ihren Handlangern aus der Sache zu reden/ so wolle sie ihnen zu ihrem Geld wieder helfen/ indessen solle ihre Tochter da zum Pfand bleiben.“*²⁵⁹

Falsette manipuliert also sehr geschickt beide Männer. Obwohl Falsette sich in einer auf den ersten Blick aussichtslosen Situation befindet, kann sie als Siegerin daraus herausgehen. Versteckt macht sie ihre Macht über beide Männer geltend und diese folgen schließlich ihren Befehlen.

Auch die Nachfrage, ob ihr Mann nicht wütend sein wird, wenn sie im Gefängnis den Huren Ehre zuspricht, bringt sie nicht in Verlegenheit. Sie antwortet einfach: „*Ihr Hr. könnet mich hierüber nicht verdencken/ denn ob gleich Gratianus und die übrige/ in dem sie mich zu beschimpffen gemeinet/ sich selbst aller Welt zum Spott gemacht.*“²⁶⁰ kann dagegen etwas sagen. Deswegen bleibt auch hier Falsette der Sieger im versteckten Kampf um die Oberherrschaft. Die Komik dabei besteht darin, dass die Männer ihre Niederlage nicht zugeben wollen, um nicht verhöhnt zu werden, aber sie werden gerade deswegen verhöhnt. Wie Courage sieht auch Falsette ihr Hauptziel des Lebens in der Herrschaft über die Männer. Dies bringt ihr zwar Spaß, hat aber in Wirklichkeit für sie keinen Wert. Was das bedeutendste für sie ist, das ist Geld, Profit, Gewinn. Sie ist, ähnlich wie Courage, sehr materiell orientiert. Sie versucht immer, etwas aus der Situation zu gewinnen. Alle ihre

²⁵⁸ Falsette, S. 79

²⁵⁹ Ebd., S. 82

²⁶⁰ Ebd., S. 58 - 59

Streiche haben für sie das Ziel, ihr Einkommen zu steigern. Als Mittel benutzt sie Manipulation, Betrug und Verstellung, also die Eigenschaften, die für jede Pikara kennzeichnend sind.

5. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit bietet einen Blick auf möglicher Erweiterung der Gattung der barocken Pikaroromane um ein neues Exemplar. Der anonyme Roman *Falsette* soll dieses neue Exemplar vorstellen. Das Argument für die Unterstützung dieser Vermutung bietet schon die Analyse des bekannten Romans von Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen *Courasche*, mit dem der genannte Ausgangstext verglichen wird. *Courasche* gilt, nach manchen Wissenschaftlern, als Vorbild oder Muster für den Schelmenroman. Die pikarischen Merkmale, die in diesem Roman vertreten sind, wurden im zweiten, praktischen Teil der Arbeit detailliert besprochen. Sie galten als Grundbasis, aus der man bei der weiteren Analyse des Romans *Falsette* ausgehen konnte. Die mehr oder weniger entsprechenden pikarischen Merkmale, die in dem Roman *Falsette* zu beobachten waren, müssen schließlich zum Schluss führen, dass man auch diesen Roman in die Gattung der Schelmenliteratur zuordnen kann. Manche Unterschiedlichkeiten, die den traditionellen Definitionen des Schelmenromans nicht entsprechen, können der späteren Entstehungszeit des Textes zugeschrieben werden. Die *Courasche* entstand in der großen Ära des deutschen Schelmenromans, die *Falsette* wohl erst am Ende des 17. Jahrhunderts. Außerdem hat dieser Roman hinsichtlich seiner Protagonistin eine historische Vorlage, was teilweise verursacht, dass er der Realität mehr oder weniger folgen will. Entstehungszeit und Historisierung dürften die unterschiedliche Form des Romans beeinflusst haben. Auf der inhaltlichen Seite hält sich der Text aber weitgehend an die pikarische Vorlage.

Sinnvolle wären weitere detaillierte Analysen des Romans *Falsette*, zum Beispiel durch Vergleiche mit anderen Schelmenromanen, die nicht unbedingt eine weibliche Protagonistin enthalten müssen, damit die Zugehörigkeit des Romans zu dieser Gattung mindestens noch einmal bestätigt wird. Hiermit könnte nicht nur die Zuordnung geklärt werden, sondern auch der literarische und literaturgeschichtliche Wert von *Falsette*.

Der Beitrag dieses Romans für die Gattung der Schelmenromane besteht meiner Meinung nach darin, dass im Fall der *Falsette*, obgleich sie als Schelmin bezeichnet wird, die traditionelle Rolle der Frau bewahrt bleibt. Courage erinnert durch ihr nicht immer weibliches Benehmen mehr an ihren männlichen Kollegen und der ganze Roman *Courasche* folgt diese männliche Vorlage. *Falsette* hingegen

benimmt sich immer wie eine Frau. Damit kann der Roman zu dieser Gattung beitragen. Die Hauptprotagonistin wird nicht die Vorlage des männlichen Pikaros folgen, sondern bleibt sie ihrer weiblichen Rolle treu. Das ist in dieser Gattung neu. Und dieses Thema, die traditionelle Rolle der Frau in Schelmenromane, bietet neue Möglichkeiten zur weiteren Forschung in diesem Bereich.

6. Resume

This thesis focuses on two novels written in the baroque period. First one is a well-known novel *Courasche* by Grimmelshausen, the other one is an anonymous novel *Falsette*. The aim of the thesis is to analyse picaresque features in both works while the first novel *Courasche* is used as a basis for the analysis of the second one. Examples of picaresque features in the first novel will be confronted with examples from the second one.

More detailed definition and characteristics of a picaresque is given in the first part of the thesis which is theoretical. The reader finds out not only about typical literary genres of the given period but also about the epoch itself. In addition, this part includes a short characteristics of the baroque society. This theoretical part should provide clearer understanding of the following analysis and better grasp of links.

Second part of the thesis is practical and its objective is therefore to analyse both novels. It is divided into three chapters which all deal with individual characteristic features of picaresque novels. In each chapter, these typical features are illustrated by examples from the novel *Courasche*. Afterwards, examples from the novel *Falsette* are given. The emphasis is especially on the agreement of these features. If any deviations from the traditional definitions of the picaresque novel occur, they are commented on in a greater detail. The analysis particularly examines the extent to which these deviations move the novel *Falsette* further from the picaresque genre.

The conclusion summarizes previous analysis. It proves that it is possible to include the novel *Falsette* into the genre of picaresque novels in spite of the fact that there can be found certain differences compared to traditional definitions of this genre. But the novel is so valuable exactly thanks to these differences which bring new impulses into the genre. Above all, it is the traditional role of a woman as a Picara. Whereas in the novel *Courasche* the main character does not identify with her female role very much and her behaviour resembles the behaviour of her male counterpart, *Falsetta* sticks to her female role. And this could be seen as an asset of this novel to the genre of picaresque novel. New view of the traditional role of a woman in a picaresque novel encourages further research in this field.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Falsette/ Das ist: Eine Beschreibung einer Ertz-Betrieegerin/ die sich eine zeithero inhiesiger Gegend wunderseltsahm bekindt gemacht; Auffgesetzt von.... (ca. 1700)

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoph von. *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche*. Stuttgart: Reclam, 2001

Sekundärliteratur

ASCH, R.G. 'Wo der soldat hinkömbt, da ist alles sein': Military Violence and Atrocities in the Thirty Years War Re-examined. *German History*. 2000, Jahrg. 18, N. 3, S. 291-309

BATTAFARANO, Italo Michele und Hildegard EILERT. *Courage Die starke Frau der deutschen Literatur: Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert*. Bern: Peter Lang, 2003. IRIS: Ricerche di cultura europea, Band 21

BAUER, Marieluise. *Studien zum deutschen Schäferroman des 17. Jahrhunderts: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München*. München: 1979

BAUER, Matthias. *Der Schelmenroman*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994

BAUER, Matthias. *Im Fuchsbau der Geschichten: Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993

BÜCHLER, Hansjörg. *Studien zu Grimmelshausens Landstörtzerin Courasche: (Vorlagen/ Struktur und Sprache/ Moral)*. Bern und Frankfurt/ M.: Herbert Lang & Cie AG, 1971. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1 Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 51.

CROCE, Benedetto. Der Begriff des "Barock". In: BARNER, Wilfred. *Der Literarische Begriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1975, S. 101 – 119

DAGHISTANY, Ann. The picara nature. *Women's Studies*. 1977, Jahrg. 5, N. 1, S. 51 – 60

FELDGES, Mathias. *Grimmelshausens "Landstörtzerin Courasche": Eine Interpretation nach der Methode des vierfachen Schriftsinnes*. Bern: Francke Verlag, 1969. Basler Studien zur Deutschen Sprache und Literatur. Herausgegeben von Heinz Rupp und Walter Muschg, Heft 38.

FRIEDRICH, Carl J. *Das Zeitalter des Barock*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1954

HARTMANN, Horst. Barock oder Manierismus?: Eignen sich kunsthistorische Termini für die Kennzeichnung der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts?. In: BARNER, Wilfred. *Der Literarische Begriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1975, S. 380 – 401

HERSCHE, Peter. *Gelassenheit und Lebensfreunde: Was wir vom Barock lernen können*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder GmbH, 2011

HOFFMEISTER, Gerhart. Zur Problematik der pikarischen Romanform. In: *Der Deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 3 - 12. Chloe: Beihefte zum Daphnis, Band 5.

HUBATSCH, Walther. "Barock" als Epochenbezeichnung?. In: BARNER, Wilfred. *Der Literarische Begriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1975, S. 360 – 379

JACOBS, Jürgen. Das Erwachen des Schelms: Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens. In: *Der Deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 61 - 76. Chloe: Beihefte zum Daphnis, Band 5

JACOBS, Jürgen. *Der deutsche Schelmenroman: Eine Einführung*. München; Zürich: Artemis-Verlag, 1983

LEDERER, David. The Myth of the All-Destructive War: Afterthoughts on German Suffering, 1618–1648. *German History*. 2011, Jahrg. 29, N. 3, S. 380 – 403

LOUIS, Menashe. Historians Define the Baroque: Notes on a Problem of Art and Social History. *Comparative Studies in Society and History*. 1965, Jahrg. 3, N. 7, S. 333 – 342

MAIERHOFER, Waltraud. *Hexen-Huren-Heldenweiber: Bilder des Weiblichen in Erzähltexten über den Dreissigjährigen Krieg*. Köln: Böhlau, 2005

MEID, Volker. *Der deutsche Barockroman*. Stuttgart: Metzler, 1974

MEID, Volker. *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barocks: Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570-1740*. München: Beck, 2009

MIGLIORINI, Bruno. Etymologie und Geschichte des Terminus "Barock". In: BARNER, Wilfried. *Der Literarische Barockbegriff*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1975, S. 402 - 419

MÖBIUS, Helga. *Die Frau im Barock*. Leipzig: Kohlhammer, 1982

NIEFANGER, Dirk. *Barock: Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart: Metzler, 2012

NUSSER, Peter. *Deutsche Literatur von 1500-1800: Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen*. Stuttgart: Kröner, 2002

RÖTZER, Hans Gerd. *Der Roman des Barock 1600-1700: Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1972

SCHEUTZ, Martin. "...im Rauben und Saufen allzu gierig": Soldatenbilder in ausgewählten Selbstzeugnissen katholischer Geistlicher aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges. *L'Homme: Z.F.G.* 2001, Jahrg. 12, N. 1, S. 51-72

SCHMIDT, Georg. *Der Dreissigjährige Krieg*. München: Verlag C.H: Beck, 2010

SICKEN, Bernhard. Der Dreissigjährige Krieg als Wendepunkt: Kriegführung und Heerstruktur im Übergang zum miles perpetuus. *Historisches Zeitschrift: Beihefte, New Series*. 1998, Jahrg. 26, Der Westfälische Friede. Diplomatie - politische Zäsur - kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte, S. 581 – 598

SZYROCKI, Marian. *Die deutsche Literatur des Barock: Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1979

WAGENER, Hans. Simplicissimo zu Trutz!: Zur Struktur von Grimmelshausens Courasche. *The German - - quarterly*. 1970, Jahrg. 43, N. 2., S. 177 – 187

Internetquellen

Duden [online]. [zit. 2014-11-25]. Erreichbar: <http://www.duden.de>

Latein Wörterbuch [online]. [zit. 2014-11-25]. Erreichbar: <http://www.frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/falsus-uebersetzung-2.html>

MEYER. *Meyers Großes Konversationslexikon: Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens* [online]. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig und Wien, 1905 - 1909 [zit. 2014-11-25].

Erreichbar: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Meyers&lemid=IF00509

RADBRUCH, Gustav. *Strafrechtsgeschichte* [online]. Heidelberg: C. F. Müller, 2001. Gesamtausgabe, Band 11 [zit. 2014-11-25].

Erreichbar: http://books.google.cz/books?id=-9xJKHLJ_7wC&pg=PR6&dq=RADBRUCH,+Gustav.+Strafrechtsgeschichte.+Heidelberg:+C.+F.+M%C3%BCller,+2001.+Gesamtausgabe,+Band+11&hl=cs&sa=X&ei=PXKDVMKXLYKsOprHgEA&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=RADBRUCH%20Gustav.%20Strafrechtsgeschichte.%20Heidelberg%3A%20C.%20F.%20M%C3%BCller%202001.%20Gesamtausgabe%20C%20Band%2011&f=false

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [zit. 2014-11-25]. Erreichbar: <http://de.wikipedia.org>

Quelle des Mottos

Aphorismen.de: Aphorismen, Zitate, Sprüche und Gedichte. [online]. [zit. 2014-12-06]. Erreichbar: <http://www.aphorismen.de/zitat/200118>

Anhang 2

Der Kupferstich im Grimmelshausens Roman *Courasche*



Quelle:

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoph von. *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche*. Stuttgart: Reclam, 2001

Anhang 3

Der Titelblatt des Romans *Falsette*



Quelle:

Falsette/ Das ist: Eine Beschreibung einer Ertz-Betriererin/ die sich eine zeithero in hiesiger Gegend wunderseltzahn bekandt gemacht; Aufgesetzt von.... (ca. 1700)

9. Anotace

Jméno a příjmení autora: Veronika Uhrová

Název katedry a fakulty: Katedra germanistiky, Filozofická fakulta univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: *Falsette* pikareskní román? Analýza pikareskních prvků v anonymním románu *Falsette* na základě srovnání s Grimmelshausenovým pikareskním románem *Courasche*
Falsette ein Schelmenroman? Analyse der pikarischen Elemente in dem anonymen Roman *Falsette* aufgrund des Vergleichs mit dem Grimmelshausens Schelmenroman *Courasche*

Vedoucí diplomové práce: Doc. Mgr. Joerg Krappmann, Ph.D.

Počet znaků: 173 872

Počet příloh: 3

Počet titulů použité literatury: 38

Klíčová slova: baroko, barokní literatura, pikareskní román, Grimmelshausen, román *Courasche*, román *Falsette*, pikaro, pikara

Obsah práce:

Práce se zabývá analýzou dvou barokních románů, Grimmelshausenovy *Courasche* a anonymního románu *Falsette*. Cílem práce je popsání pikareskních prvků (picaresque) v obou románech, přičemž prvně jmenovaný román slouží jako východisko pro analýzu románu druhého. Jednotlivé pikareskní prvky, které jsou nadefinovány v teoretické části, budou vysvětleny na příkladech z románu *Courasche* a následně porovnávány s ukázkami z druhého románu *Falsette*. Na základě této analýzy pak bude stanoveno, je-li možno zařadit román *Falsette* do tohoto typu literárního žánru.

Annotation

- Name and Surname:** Veronika Uhrová
- Name of Institution:** Department of German studies, School of Philosophy, Palackého University Olomouc, Czech Republic
- Name of Dissertation:** *Falsette* as a picaresque novel? The Analysis of picaresques elements in the anonymous novel *Falsette* on the basis of comparison with the Grimmelshausen's novel *Courasche*
- Dissertation Supervisor:** Doc. Mgr. Joerg Krappmann, Ph.D.
- Length of Dissertation (in characters):** 173 872
- Number of Appendixes:** 3
- Number of reference literature used:** 38
- Key words:** baroque, baroque literature, picaresque novel, Grimmelshausen, novel *Courasche*, novel *Falsette*, picaro, picara

Summary:

The thesis deals with the analysis of two baroque novels - Grimmelshausen's *Courasche* and anonymous novel *Falsette*. The aim of the thesis is to describe picaresque features in both novels. The first novel is used as a basis for the analysis of the other one. Individual picaresque features which are defined in the theoretical part will be explained using the examples from the novel *Courasche* and then compared to extracts from the second novel *Falsette*. This analysis should help in deciding if it is possible to include the novel *Falsette* into this literary genre.