



Universidade do Minho

Instituto de Letras e
Ciências Humanas

Claudia Breitbarth

**Johann Beer:
Der Verliebte Europäer**

Tese de Mestrado
Estudos Luso-Alemães: Formação Bilingue e Intercultural

Trabalho efectuado sob a orientação do
Professor Doutor Peter Hanenberg

Outubro 2005

DECLARAÇÃO

Nome

CLAUDIA BREITBARTH

Endereço electrónico: breitbarth@lch.uminho.pt Telefone: +351/253260054 / +351/918191210

Número do Bilhete de Identidade: 973287872 (Alemanha)

Título dissertação /tese

JOHANN BEER: DER VERLIEBTE EUROPÄER

Orientador(es):

PROFESSOR DOUTOR PETER HANENBERG

_____ Ano de conclusão: 2005

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

ESTUDOS LUSO-ALEMÃES: FORMAÇÃO BILINGUE E INTERCULTURAL

Nos exemplares das teses de doutoramento ou de mestrado ou de outros trabalhos entregues para prestação de provas públicas nas universidades ou outros estabelecimentos de ensino, e dos quais é obrigatoriamente enviado um exemplar para depósito legal na Biblioteca Nacional e, pelo menos outro para a biblioteca da universidade respectiva, deve constar uma das seguintes declarações:

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
2. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE/TRABALHO (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
3. DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO DE QUALQUER PARTE DESTA TESE/TRABALHO.

Universidade do Minho, 13/10/2005

Assinatura: _____

Danksagung

Der *verliebte Europäer* (1682) ist eines der bisher am wenigsten berücksichtigten narrativen Werke Johann Beers. Bis vor kurzem war der Roman nur in Form der wenigen Originaldrucke zugänglich. 2002 erschien er endlich auch als Nachdruck in einer wissenschaftlichen Edition sämtlicher Werke, herausgegeben von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Dieses erfreuliche Ereignis gab den Anstoß zum Verfassen der vorliegenden Arbeit, die sich ausführlich mit dem bisher nur marginal in die wissenschaftliche Diskussion über das Schaffen Beers einbezogenen literarischen Text auseinandersetzen will.

Danken möchte ich an dieser Stelle vor allem Prof. Dr. Peter Hanenberg, der mich auf diesen ungewöhnlichen Roman aufmerksam gemacht und als Thema meiner Arbeit vorgeschlagen hat. Ihm bin ich zudem zu besonderem Dank verpflichtet, weil ich ohne seinen wertvollen Rat, seine vielfältigen Hilfestellungen, seinen unerschütterlichen Humor, seine Ermunterungen und seine unermessliche Geduld dieses Projekt kaum hätte zu Ende führen können.

Bedanken möchte ich mich auch bei Natália Nunes und Momo Breitbarth sowie allen Freunden und Kollegen, die mir immer wieder Mut gemacht und mich an den Schreibtisch zurückgetrieben haben.

Braga, Oktober 2005

Claudia Breitbarth

Johann Beer: Der verliebte Europäer

Resumo

O presente trabalho submete o romance “Der verliebte Europäer” (1682) do austríaco Johann Beer (1655-1700) a uma análise ampla. Durante muito tempo este pequeno romance barroco foi visto como obra atípica e pouco importante do escritor, provavelmente devido ao facto de, à primeira vista, o romance parecer heterogéneo e até desconcertante, impressão que resulta da inexistência da segunda parte, que, mesmo sendo anunciada nas últimas páginas da obra, nunca chegou a ser escrita, deixando deste modo a sensação de estar incompleto. Além disso, sente-se a falta do tom satírico, familiar de outras obras do autor, que desta vez destaca mais um objectivo didáctico.

A investigação mostra, que com este romance Beer dá continuidade às suas criações narrativas anteriores, misturando também no “Der verliebte Europäer” virtuosamente modelos e estilos literários e conseguindo deste modo - ou talvez especialmente pelo facto de usar esta técnica - abrir o caminho para um novo género de romance que surge naquela altura: o romance galante.

A abordagem do texto desenvolveu-se em três fases: primeiro analisou-se a forma exterior do romance procurando interpretá-la, em seguida verificou-se os parâmetros intraliterários, como estruturas narrativas, princípios da composição e modelos literários, por fim tentou-se provar que este romance invulgar, embora sendo diferente, acaba por revelar-se um produto típico do seu tempo. Com este fim, analisou-se no texto vários tópicos da história cultural e sociológica. A discussão dos resultados retomou a questão, se o romance “Der verliebte Europäer” pode realmente ser visto como uma obra típica do seu tempo, do Barroco. Aqui foi tomada em consideração tanto a recepção contemporânea como também as condições do mercado livreiro naquela época.

Johann Beer: Der verliebte Europäer

Abstract

Die vorliegende Arbeit unterzieht den Roman „*Der verliebte Europäer*“ (1682) des Österreichers Johann Beer (1655-1700) einer umfassenden Analyse. Dieser kleine Barockroman galt lange Zeit als ein für den Autor eher untypisches und zudem unwichtiges Werk, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass er auf den ersten Blick uneinheitlich und verwirrend wirkt, sicherlich auch deshalb, weil er durch das Fehlen eines zweiten Teils, der im Text angekündigt wird, unvollständig zu sein scheint. Außerdem lässt er den aus den anderen Werken des Autors bekannten satirischen Ton vermissen und stellt diesmal, stärker als sonst von Beer gewohnt, ein didaktisches Anliegen in den Mittelpunkt.

Die Untersuchung zeigt, dass Beer mit diesem Roman sehr wohl an sein vorheriges literarisches Schaffen anknüpft, indem er auch im *Verliebten Europäer* virtuos literarische Muster und Schreibweisen mischt, aber auch oder gerade durch die Fortsetzung dieser ihm eigenen Technik einer neuen bzw. noch in den Anfängen begriffenen Romanform den Weg bereitet: dem galanten Roman.

Die Annäherung an den Text erfolgte in einem ersten Schritt über die Betrachtung und Auswertung der äußeren Erscheinungsform des Romans. Daran schließt sich die Analyse innerliterarischer Größen, wie Erzählstrukturen, Kompositionsprinzipien und literarische Modelle an. In einem weiteren Schritt wurde versucht, diesen ungewöhnlichen Roman trotz seiner Andersartigkeit als typisches Produkt seiner Zeit darzustellen. Zu diesem Zweck wurden einzelne kultur- und sozialgeschichtliche Aspekte im Text analysiert.

Die Diskussion der Ergebnisse wurde noch einmal mit der Frage verbunden, ob der *Verliebte Europäer* tatsächlich als typischer Roman seiner Zeit angesehen werden kann. Dabei fanden zeitgenössische Rezeption und Bedingungen des Buchmarktes Berücksichtigung.

Inhalt

1.	Einleitung	1
1.1.	Zum Autor Johann Beer	1
1.2.	Vorgehensweise	4
2.	<i>Der verliebte Europäer</i> – Rahmendaten und Verortung im Werk Beers	7
2.1.	Entstehungsdaten, Drucke	7
2.2.	Zeitgleiche Werke Beers	8
3.	Paratexte des <i>Verliebten Europäers</i>	12
3.1.	Titel	12
3.2.	Titelkupfer	14
3.3.	Zuschrift	16
3.4.	Bericht	18
3.5.	Anhang	20
4.	Erzählstrukturen	23
4.1.	Plot und Erzählsituation	23
4.2.	Handlungsebene	26
4.3.	Raum- und Zeitorganisation	28
4.4.	Personal und erzählte Lebensläufe	32
4.5.	Kommentarebene (Narratio und Moralisation)	35
4.6.	Diskursebene	39
4.7.	Literarische Modelle	40
4.8.	Satire	46
5.	Analyse einzelner kultur- und sozialgeschichtlicher Aspekte	50
5.1.	Gesellschaft	51
5.2.	Geschäft und Politik	57
5.3.	Gerichtsbarkeit	60
5.4.	Galanterie	62
5.5.	Gäste und Feste	70
5.6.	Geschmack	79
5.7.	Gefühl und Gemüt	82
5.8.	Gender - Frauen	92
5.9.	Glauben und Gespenster	100
5.10.	Glück und Fortuna	105
6.	Diskussion der Ergebnisse	108
6.1.	Ist der VE ein typischer Barockroman?	110
7.	Anhang	113
7.1.	Literaturverzeichnis	114
7.2.	Übersicht zum Handlungsverlauf	124
7.3.	Abbildungen	126

Verzeichnis der Übersichten und Abbildungen

Übersichten:

Übersicht 1:	Erzähltempo	25
Übersicht 2:	Themen der Gespräche und Konversationen	68
Übersicht 3:	Liebesdiskurs	93
Übersicht 4:	Zum Handlungsverlauf	125

Abbildungen:

Abb. 1:	Titelblatt und Titelkupfer <i>Der Verliebte Europäer</i>	127
Abb. 2:	Titelkupfer <i>Politischer Maul-Affen</i>	128
Abb. 3:	Titelkupfer <i>Weiber-Hächel</i>	129
Abb. 4:	Titelkupfer <i>Der Politische Bratenwender</i>	130
Abb. 5:	Titelkupfer <i>Der Politische Feuermäuer-Kehrer</i>	131
Abb. 6:	Titelkupfer <i>Der Deutsche Kleider-Affe</i>	132
Abb. 7:	Wien, Hoftheater, Inneres. Stich von F. Greffel und M. Küssel, um 1668	133
Abb. 8:	Glücksrad, aus: Sebastian Brant: <i>Das Narrenschiff</i> . Basel 1494	134

1. Einleitung

1.1. Zum Autor Johann Beer

Wenn von deutscher Barockliteratur die Rede ist, wird nur wenigen der Autor Johann Beer als ein wichtiger Vertreter dieser Epoche geläufig sein, den kleinen Kreis von Spezialisten und Liebhabern einmal ausgenommen. Das hat verschiedene Gründe. Zum einen denkt man zuerst an die gesellschaftlich sanktionierten Gattungen, die Regelpoetik und die damit verbundenen Autoren. Der Roman als Gattung nahm dabei eine marginale Position ein und wiederum nur für den hohen Roman gab es ein anerkanntes festes Regelwerk. Zum anderen drängt für den somit immer erst an letzter Stelle genannten niederen Roman der geniale Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen alle anderen Autoren nichthöfischer Romane immer noch in den Hintergrund.

Auch nach der späten Entdeckung der Identität Johann Beers als eines Autors zahlreicher anonym erschienener Barock-Romane durch Richard Alewyn in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde Beers Werk lange Zeit an dem Grimmelshausens gemessen. Erst mit der Hinwendung der Forschung zu Fragen der Poetik Beers in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts begann die Wertschätzung der Eigenständigkeit seines Schaffens.

Mit Richard Alewyns Habilitationsschrift von 1932¹ beginnt nicht nur die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer Reihe von anonymen bzw. pseudonymen Werken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die nun einem Autor konkret zugeordnet werden konnten. Es setzt zugleich auch eine biographische Forschung zu Johann Beers Leben und Schaffen ein, deren letzter Höhepunkt mit einem internationalen Symposium anlässlich seines 300. Todestages erreicht wurde.² Hier sollen die wichtigsten Eckdaten erwähnt werden, um den Hintergrund für den zu analysierenden Roman zu erhellen.

Johann Beer wurde am 28. Februar 1655 in St. Georgen im oberösterreichischen Attergau als siebtes von fünfzehn Kindern protestantischer Eltern geboren. Auf Grund seiner früh entdeckten musikalischen Begabung schickt man ihn auf katholische Klosterschulen in Lambach, Reichersberg und Passau, wo er eine Ausbildung zum Sängerknaben und Musiker erhält. Später folgt er seinen Eltern, die ins lutheranische Regensburg ausgewandert waren.

¹ Alewyn, Richard 1932: Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. (Palaestra, 181). Leipzig.

² Das Symposium wurde von einer Ausstellung begleitet, zu der ein Katalog herausgegeben wurde: Beer. 1655-1700. Hofmusiker. Satiriker. Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof. Hrsg. v. Andreas Brandtner und Wolfgang Neuber. Katalog zur Ausstellung in der „Galerie im Stifter-Haus“ in Linz (4. Juli bis 30. August 2000) und im Museum Schloß Neu-Augustusburg in Weißenfels in Weißenfels (3. Oktober bis 19. November 2000). Wien, 2000. Der Tagungsband erschien unter folgendem Titel: Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposium in Weißenfels Oktober 2000. Hrsg. v. Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern u. a., 2003.

Mit einem städtischen Stipendium gelangt er 1676 nach Leipzig und soll an der dortigen Universität Theologie studieren.

In Leipzig wird man ebenfalls sehr schnell auf seine musikalischen Qualitäten aufmerksam und so wird er schon kurz nach seiner Ankunft in Mitteldeutschland als Sänger in die Hofkapelle des Herzogs August von Sachsen-Weißenfels in Halle berufen. In seine Hallenser Zeit fällt Beers Heirat mit einer Gastwirtstochter. Er bleibt auch nach dem Tod des Herzogs in den Diensten der Fürstenfamilie und wechselt mit dem gesamten Hofstaat 1680 von Halle nach Weißenfels, wo er fünf Jahre später zum Konzertmeister der Hofkapelle ernannt wird. Drei Jahre vor seinem Tod überträgt man ihm zudem die Aufsicht über die herzoglichen Buchbestände.

Johann Beer stirbt am 6. August 1700 im Alter von 45 Jahren an den Folgen eines Unfalls bei einem Schützenfest, auf dem er durch eine abgeirrte Kugel verwundet worden war.

Mit den biographischen Daten lassen sich vor allem zwei Konstanten im Werk Beers korrelieren: die Einbeziehung der Welt der Musik - sei es als Hintergrund von Handlung oder Figuren, sei es in der Adaptation von Kompositionsprinzipien auf sein Schreiben - und als zweite Konstante die des Grenzgängers zwischen den Konfessionen. Obwohl Johann Beer ein überzeugter Lutheraner war, wie eigene Aufzeichnungen über sein Leben beweisen, werden die Konfessionen in seinem schriftstellerischen Werk nicht gegeneinander ausgespielt, stattdessen zählen allein allgemein-christliche Werte. Kritik an religiösen Praktiken finden sich auf beiden Seiten, gegen Jesuiten wird ebenso polemisiert wie evangelische Predigten parodiert werden. Auch in der positiven Darstellung halten sich die Konfessionen die Waage. Oft agieren Protagonisten katholischer Herkunft in einem protestantischen Umfeld (so auch im *Verliebten Europäer*). Franz Eybl zieht aus seiner diesbezüglichen Analyse folgenden Schluss: „Konfessionelles ist in seinen Romanen ästhetisches Spielmaterial im Dienst von Erzählstrategie, Satire und intertextuellem Scharfsinn.“³

Seine persönlichen Erfahrungen als protestantisch erzogener Junge, der sich in ein katholisches Umfeld einpassen musste und dann später die Rückkehr in eine lutheranische Umgebung, nun bereichert um Einsichten in den katholischen Alltag, führten nach Ansicht von Roswitha Jacobsen zur Ausbildung von Anpassungsstrategien, die Johann Beer in seinem weiteren Leben stark prägen.⁴ Sie erweisen sich auch bei seiner Anstellung am Hof als hilfreich, denn er gerät nun in eine Welt, die ihm als Bürgerlichen höchstmögliche

³ Eybl, Franz M. 2000: Johann Beers erzählerische Funktionalisierung des Konfessionskonflikts. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 55–82, hier S. 56.

⁴ Jacobsen, Roswitha 2000: Fürstendienst, Hofdichter und Johann Beer. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 83-115.

Aufstiegschancen bietet, allerdings wieder um den Preis der uneingeschränkten Anpassung an die dort geltenden Normen. Sein Doppelleben als Romanschreiber kann in diesem Zusammenhang, wie Franz Eybl vorschlägt, als Gegenpol und Ausgleich zu den sich aus Beers öffentlicher Rolle ergebenden Anspannungen gesehen werden.⁵

Ein Blick auf das veröffentlichte Gesamtwerk Johann Beers spiegelt die oben genannte Zweigleisigkeit. Es umfasst zwei große Gruppen von Texten,⁶ die sich rein äußerlich schon dadurch unterscheiden, dass die Schriften der einen Gruppe unter seinem Namen erschienen, während die anderen anonym herausgegeben wurden. Mit seinem Namen zeichnete Beer eine Reihe von kleineren Werken (Gebrauchslyrik, eine Epigrammsammlung, ein Passionsgedicht), musikbezogenen Fachtexten (*Bellum Musicum* posthum 1701, *Musicalische Discurse* posthum 1719, Streitschriften *Ursus Murmurat*, *Ursus Vulpinatur* beide 1697) und Opernlibretti, sowie eine Nacherzählung, bei der er vor allem auf die von ihm angefertigten Holzschnitte Wert legte (*Die Geschichte und Histori von Land-Graff Ludwig dem Springer* 1698). In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckte man dann noch ein privates Dokument: Beers Lebensbeschreibung.

Diese Schriften und Veröffentlichungen unter Angabe des Verfassernamens standen in Einklang mit Beers beruflicher Rolle als Hofbeamter und Musiker und wurden deshalb von ihm selbst als repräsentativ und als für seinen gesellschaftlichen Ruf nützlich angesehen.

Die 21 anonymen literarischen Werke hingegen sind mit der privaten Seite Johann Beers verbunden und wurden sorgfältig von der öffentlichen Rolle des Musikers und Hofangestellten getrennt. Mit Ausnahme seiner Schulfreunde und Verleger dürfte kaum jemandem seine Autorschaft bekannt gewesen sein, Beer erwähnt sie nicht einmal in seiner Autobiographie. Als durch einen Prozess die geheim gehaltene Identität aufzufliegen droht, stellt Beer die Romanproduktion ein und es erscheinen bis zu seinem Tod nur noch wenige Werke, von denen man aber vermutet, dass sie bereits in den achtziger Jahren geschrieben wurden.⁷

⁵ „Anpassungsleistung war Zeit seines Lebens von ihm verlangt und nicht erst im Umkreis höfischer Existenz. Schwerlich wird daher von einem moralischen Defizit des Autors Beer zu sprechen sein; vielleicht kann man vom psychologischen Gewinn einer adäquaten Situationsmächtigkeit als Faktor persönlicher Dynamik und Flexibilität ausgehen, sicherlich aber von einer Grundsignatur dieses Lebens, das von Kindheit an vom Konflikt zwischen künstlerischer Begabung und dem Dienstverhältnis der Patronage geprägt ist. Subversiv dagegen und vermutlich befreiend war das Erzählen, im Freundeskreis wie in seinen Romanen, wahren Produkten eines stürmisch expandierenden Marktes, und es spielt souverän mit den konfessionellen Gräben, über die ihr Verfasser so leicht zu springen schien.“ Eybl 2000, S. 61.

⁶ Vollständige Werkübersichten finden sich bei Hardin, James 1983: Johann Beer. Eine beschreibende Bibliographie. Bern, München (Bibliographien z. dt. Barockliteratur 2) und z. B. im Katalog zur Ausstellung, s. Anm. 2.

⁷ Die literarischen Werke Beers entstanden in einem relativ kurzen Zeitraum zwischen 1677 bis 1683 und beginnen offensichtlich mit Aufzeichnungen für seine in Regensburg verbliebenen Freunde. Dafür sprechen Widmungen und ironisch-satirische Anspielungen auf gemeinsame Bekannte in den frühen Romanen. Z.Z. wird

Alle seine Romane rechnet man dem Genre des sogenannten „niedereren“ Romans zu, auch wenn damit zunächst einmal nicht mehr als nur der Gegensatz zum „hohen“ Roman erfasst ist. Galt lange Zeit das Vorbild des spanischen Pikaerromans als bestimmend für Struktur und Gestaltungsrahmen des „niedereren“ Romans, weiß man heute, dass dieses Modell nur eines unter vielen möglichen ist. Für Beers Romane hat man beispielsweise eine größere Nähe zum *roman comique* der französischen Tradition festgestellt.⁸ Der Gegensatz zum „hohen“ Roman äußert sich vor allem in der Wahl einer dem „hohen“ Roman entgegengesetzten Erzähltechnik (z. B. auch im Hinblick auf die Stilebene: vorgeblich „kunstloses“ und „natürliches“ Erzählen) und einer Mischung verschiedener Gattungen und Subgenres. Der Unterhaltungswert bekommt größeres Gewicht, wobei immer wieder auf die Bekämpfung der Melancholie verwiesen wird. Trotzdem bleibt der Bezug auf ein gültiges Normsystem bestehen, nur wird die Belehrung des Lesers statt über eine die Handlung ständig begleitende *Moralisatio* eher mit anderen Mitteln wie etwa Satire oder am Lebenslaufmodell orientierter Einsicht in Fehler erwirkt.⁹

Beers Romane sind auch in einem anderen Sinne dem „niedereren“ Genre zuzurechnen, weil er nämlich ganz gezielt die Leserinteressen einbezieht und „Unterhaltungsliteratur“ für den sich herausbildenden Markt produziert. Das Besondere ist dabei aber, dass er bewusst auf Lesererwartungen aufbaut, um diese dann durch eine neuartige und überraschende Verknüpfung verschiedener literarischer Muster und Mittel zu verwirren und umzulenken.

1.2. Vorgehensweise

Hauptanliegen dieser Arbeit ist, den Roman *Der Verliebte Europäer* einer umfassenden Analyse zu unterziehen. Dieses späte Werk Johann Beers hat von Beginn der Beer-Forschung an immer wieder Probleme bereitet, weil es sich am meisten gegen eine systematische Einordnung in das Gesamtwerk des Autors zu sperren schien. Vielleicht liegt es gerade daran,

wieder eine These Hardins diskutiert, nach der Beer die Romanproduktion doch wieder aufnehmen wollte. Als Beleg dienen die Veröffentlichung zweier literarischer Werke in Beers Todesjahr und die Dedikationen an den Gothaer Herzog in den Schmähchriften gegen Vockerodt. Siehe dazu: Hardin, James 1975: A Note on Johann Beer's "Der verkehrte Staats-Mann". In: *Daphnis* 4, 1975, S. 202-204 und Jacobsen 2000.

⁸ Ingen, Ferdinand van 2000: Johann Beer. Werkausgabe, Leserinteresse, Forschungsstand 2000. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 1-27.

⁹ Ebenda, S. 3f: „Die *moralisatio* erweist sich nämlich in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts – als Beers Romane erschienen – zwar immer noch als wichtigster Bereich neben den Abenteuerdarstellungen, ist aber häufig kaum mehr als eine Hohlform und will nur noch das für Leser und Autor verbindliche Wertesystem andeuten: allgemeine Lebensregeln oder innerweltliche Handlungsfolgen, die nicht länger metaphysisch begründet werden. Jedenfalls geht die Tendenz dahin, das Band zwischen Handlungsstruktur und moralischer Reflexion aufzulösen.“

dass der *Verliebte Europäer* in der wissenschaftlichen Literatur bisher nur marginal berücksichtigt wurde. Erst in jüngster Vergangenheit wurden Versuche unternommen, vor allem in Untersuchungen zur Poetik Beers, das Verbindende mit anderen seiner Werke herauszuarbeiten (s. auch 2.2).¹⁰

Der einzige Aufsatz, der ausschließlich dem *Verliebten Europäer* gewidmet ist, wurde 1984 von Manfred Kremer vorgelegt.¹¹ Vor Kurzem erschien eine zweite relativ ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Roman im Rahmen von Andreas Solbachs umfassender Studie zu Beers erzählerischem Werk.¹²

Trotzdem gilt der Roman weiter als ein für den Autor untypisches Werk, und schon Beers Entdecker Richard Alewyn schrieb darüber in seiner Dissertation, dass es eigentlich nur ein Buch gebe, „bei dem man wohl kaum auf Beer geraten hätte: - der Verliebte Europäer.“¹³ Dort äußert Alewyn außerdem, dass er es für eines der unwichtigsten Werke Beers halte, und man darf vermuten, dass diese Einschätzung des Begründers der Beer-Studien einen weiteren Grund dafür lieferte, dem Roman lange Zeit wenig Beachtung zu schenken.

Der Roman wirkt auf den ersten Blick uneinheitlich und verwirrend, sicherlich auch deshalb, weil er durch das Fehlen eines zweiten Teils, der im Text angekündigt wird, unvollständig zu sein scheint. Außerdem lässt er den aus den anderen Werken bekannten satirischen Ton vermissen und Beer stellt diesmal, stärker als sonst von ihm gewohnt, ein didaktisches Anliegen in den Mittelpunkt.

Es wird zu zeigen sein, dass Beer mit diesem Roman sehr wohl an sein vorheriges literarisches Schaffen anknüpft, indem er auch im *Verliebten Europäer* virtuos literarische Muster und Schreibweisen mischt, aber auch oder gerade durch die Fortsetzung dieser ihm eigenen Technik einer neuen bzw. noch in den Anfängen begriffenen Romanform den Weg bereitet: dem galanten Roman.

Die Annäherung an den Text erfolgt in einem ersten Schritt über die Betrachtung und Auswertung der äußeren Erscheinungsform des Romans. Das darauf folgende Kapitel ist der Analyse innerliterarischer Größen, d.h. den Erzählstrukturen, den Kompositionsprinzipien und den verarbeiteten literarischen Modellen gewidmet. In einem weiteren Schritt soll dann versucht werden, diesen ungewöhnlichen Roman trotz seiner Andersartigkeit als typisches Produkt seiner Zeit darzustellen. Zu diesem Zweck werden einzelne kultur- und sozialgeschichtliche Aspekte im Text analysiert.

¹⁰ Zuletzt Solbach, Andreas 2003: Johann Beer. Rhetorisches Erzählen zwischen Satire und Utopie. Tübingen.

¹¹ Kremer, Manfred 1984: „Nicht allein von denen Liebes-Geschichten...“ Anmerkungen zu Johann Beers *Der verliebte Europeer*. In: Daphnis 13 (1984), S. 409-443.

¹² Solbach 2003, S. 215-235.

¹³ Alewyn 1932, S. 102.

Der Versuch, den Roman solcherart auch für eine exemplarische Befragung epochenrelevanter Strukturen des Barock und deren Einfluss auf die literarische Produktion heranzuziehen, mag verwundern und birgt natürlich gewisse Risiken. Aber gerade die Tatsache, dass die Beschäftigung mit dem Roman allein im Rahmen innerliterarischer Ansätze mehr Fragen offen ließ als befriedigend beantwortet werden konnten, hat die Entscheidung für den hier gewählten Weg erleichtert. Wenn literarische Entwicklungen soziale und kulturgeschichtliche Umwandlungsprozesse widerzuspiegeln vermögen, sollte es umgekehrt auch möglich sein, über die Spuren von Lebenswirklichkeit im Text etwas über ihren Einfluss auf die Übersetzung in literarische Formen und deren allmähliche Veränderung zu erfahren. Erfreulicherweise hat die Untersuchung dann auch Ergebnisse hervorgebracht, die in dieser Art nicht vorhersehbar waren.

In diesem Sinne wird die Diskussion der Ergebnisse in einem letzten Kapitel noch einmal mit der Frage verbunden, ob der *Verliebte Europäer* tatsächlich als typischer Roman seiner Zeit angesehen werden kann. Dies geschieht unter Berücksichtigung von zeitgenössischer Rezeption und den Bedingungen des Buchmarktes.

Für diese Arbeit wurde der mikroverfilmte Originaldruck der Coburger Landesbibliothek eingesehen, doch für die Angaben der Textstellen der Neudruck in der Gesamtausgabe von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff¹⁴ der besseren Zugänglichkeit wegen verwendet. Die Neuausgabe folgt dem Gothaer Druck, das Coburger Exemplar stammt aus der etwas früheren Leipziger Erstausgabe, ein Unterschied, der kaum ins Gewicht fällt, da beide Ausgaben fast identisch sind (siehe Kap. 2.1).

¹⁴ Beer, Johann: Sämtliche Werke. Bd. 10. Der verliebte Europäer. Hrsg. von Ferdinand von Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern, Berlin, u. a. 2002 (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken; Bd.10).

2. *Der verliebte Europäer* – Rahmendaten und Verortung im Werk Beers

2.1. Entstehungsdaten, Drucke

Gerade für die Werke, die Alewyn am wenigsten typisch für Beers Schreiben hält, ist die Autorschaft eindeutig belegt („*von Bären, dem Cammer Musico zu Weißenfels*“). Denn der *Verliebte Europäer* und der *Politische Feuermäuerkehrer* gaben Anlass zu einer Klage gegen den Drucker wegen Umgehung der Zensur und fingierter Druckortangabe. Dieser dokumentierte Fall wurde mehrfach dargestellt und ist an angegebener Stelle nachzulesen.¹⁵

Der *Verliebte Europäer* erschien 1682 in zwei Drucken. Beide Ausgaben wurden entgegen der Druckortangabe (*Gedruckt in Wien und von dar zum Verkauff übersandt AN...*) in Leipzig gedruckt und unterscheiden sich auf den ersten Blick nur in der Nennung der Buchhändler Christian Weidmann, Leipzig und August Boetius, Gotha.¹⁶ Wie Manfred Kremer (1984) ausführt, muss als erster Druck der Weidmannsche angesehen werden. Denn nur Weidmann wurde vor die Bücherkommission geladen. Laut Protokollen erschien der erste Druck zur Leipziger Neujahrmesse, der zweite ist ein völlig neu gesetzter Nachdruck. Ein Raubdruck kann dabei ausgeschlossen werden, da der gleiche Stich für das Kupfer verwendet wurde. Dass nicht auch die Druckplatten wieder verwendet wurden, erklärt Kremer mit der möglichen Konfiskation derselben, welcher der wertvollere Stich entging. Trotzdem folgt der zweite Druck sehr genau dem ersten und nicht etwa dem Manuskript, denn wie Kremer über einen Vergleich des Druckbildes feststellte, wird der Seitenumbruch beibehalten, d.h. genau das Textmaterial einer Seite der Vorlage auf die entsprechende neue Seite übertragen, auch wenn nun durch die Verwendung kleinerer Typen weniger Platz in Anspruch genommen wird. Bei identisch bleibendem Text gibt es lediglich Anpassungen an eine modernere Schreibweise.¹⁷

Die Tatsache, dass trotz des Konflikts mit der Leipziger Zensurbehörde und dem Einziehen der noch greifbaren Exemplare der ersten Ausgabe noch im selben Jahr ein zweiter Druck erschien, spricht für das Publikumsinteresse, einen guten Absatz und eine schnelle Verbreitung des Buches.

¹⁵ Kirchhoff, Albrecht 1883: Lese Früchte aus den Acten der kurfürstlich sächsischen Bücher-Commission zu Leipzig. In: Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels 8. Bd. Leipzig, S. 88; Alewyn 1932, S. 102f; Kremer 1984, S. 410 u. 413f; Krämer 1991, S. 18f.

¹⁶ Zumindest behauptet dies Krämer 1991, S.19. Für den ersten Druck darf dies als gesichert genommen werden. Für den zweiten Druck erscheint jedoch nicht abwegig, dass der Buchhändler Boetius mit einer Gothaer Druckerei zusammenarbeitete, denn Gotha ist ebenso als wichtiger Druck- und Verlagsort der Zeit bekannt, doch bleibt dies Spekulation und auch Kremer (1984) geht nicht weiter auf diese Frage ein.

¹⁷ Kremer 1984, S. 415.

Wie für solche Werke der Unterhaltungsliteratur üblich, erschien der *Verliebte Europäer* im Duodez-Format (Zeichen: 12°). Das ist ein kleines Buchformat, und bedeutet, dass aus einem Druckbogen 12 Blätter, also 24 Seiten gewonnen wurden. Die Großformate (Folio, Quart und mittleres Format: Oktav) waren seriösen Werken vorbehalten. Dieser Umstand spiegelt sich auch in Beers Schaffen. Während (fast) alle seiner anonym veröffentlichten literarischen Texte das kleine Format aufweisen,¹⁸ erschienen alle anderen Schriften unter Angabe des Autornamen in den größeren Formaten Oktav, Quart etc.¹⁹

2.2. Zeitgleiche Werke Beers

Der *Verliebte Europäer* (1682) gehört zur zeitlich letzten Gruppe der literarischen Werke des Autors, die noch zu einer Zeit in Druck gehen, da Johann Beer zwar schon als Musiker in herzoglichen Diensten stand, aber noch keine höhere Stellung bei Hofe innehatte. Mit dem Aufsteigen in „die Charge eines Concert-Meisters“²⁰ 1685 beendete Beer endgültig sein Doppelleben eines anonymen Romanschreibers, wie die Abschiedsworte an sein Lesepublikum im *Kleideraffen* (1685), dem letzten zu seinen Lebzeiten gedruckten Roman, belegen: „[...] der Geneigte Leser lebe wohl/ urtheile nicht zu scharff/ und erwarte von meiner Hand nichts mehr dergleichen. Adieu.“²¹

In einer Untersuchung der Schaffensbedingungen Johann Beers unter seinen verschiedenen Dienstherrn kommt Martin Bircher zu der Auffassung, dass die literarisch produktivste Zeit mit den Jahren der Anstellung am Hof des Herzogs August von Sachsen-Weißenfels in Halle zusammenfallen. Bircher vermutet deshalb, dass „auch die 1681-1683 gedruckten Hauptwerke [...] zum großen Teil schon in Halle verfasst worden sind, und nicht erst nach dem im Dezember 1680 erfolgten Umzug Beers nach Weißenfels. Der Hauptteil von Beers literarischen Schriften entstand im Halle des Wohlgeratenen, nicht im Weißenfels des Sorgfältigen.“²²

¹⁸ Nur der *Feuermäuerkehrer* erschien im größeren Oktavformat. Vgl. Kremer 1984, S. 417.

¹⁹ „Die literarischen Texte entstammen im wesentlichen dem Zeitraum 1677-1683, während die anderen Texte später anzusiedeln sind, in anderen Formaten und bei anderen Verlegern gedruckt wurden, andere Intentionen und ein anderes Zielpublikum anvisieren sowie eine andere Rezeptionsgeschichte aufweisen, die sie, zumindest im Falle der musikbezogenen Texte, nie völlig in Vergessenheit geraten ließ.“ Krämer 1991, S. 14f.

²⁰ Zitiert nach Reichel, Maik 2001: Das Herzogtum Sachsen-Weißenfels im 17. Jahrhundert. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 91-113, hier S.113.

²¹ Zitiert nach Krämer 1991, S. 23, Anm. 69.

²² Als Gründe gibt Bircher nicht etwa das Amt Beers an, sondern die persönliche Situation, nämlich Langeweile und Unbehagen in der ihm noch fremden Umgebung. Herzog August (gest. Juni 1680) war in viel stärkerem Maße ein Förderer der Künste und des geselligen Hoflebens als sein Sohn und Nachfolger Johann Adolf I. (gest. 1697). Mit dem Wechsel nach Weißenfels kurz nach dem Tod des Herzogs ergab sich eine veränderte

Unter dieser Sichtweise rücken die in den Jahren 1681-1683 erschienenen Werke schon einmal zeitlich noch näher zusammen. Dazu gehören *Narrenspital* (1681), *Bestia Civitatis* (1681), *Jungfernhobel* (1681), *Bratenwender* (1682), *Feuermäuerkehrer* (1682), *Verliebter Europäer* (1682), *Winternächte* (1682) und *Sommertäge* (1683). In dieser Zusammenschau finden sich Texte grotesker, misogynen und „politischer“ Ausrichtung wie auch die von Alewyn als „Reiferomane“ bezeichnete Willenhag-Dilogie. Dass die Romane doch mehr verbindet als auf den ersten Blick angenommen, zeigen neuere Studien.

Zunächst herrschte bei der Gruppierung und Klassifizierung der Werke Beers in der Forschung allerdings keineswegs Konsens. Alewyn rechnet das *Narrenspital* den pikaresken Romanen zu, *Bestia Civitatis*, *Feuermäuerkehrer* und *Bratenwender* der Gruppe der satirischen Romane.²³ Es gelang ihm aber nicht, den *Verliebten Europäer* in sein System einzuordnen und so sieht er ihn als Vorstufe für die beiden „Reiferomane“.²⁴ Manfred Kremer und James Hardin hingegen ordnen alle oben genannten Texte außer der Dilogie dem politischen Roman zu.²⁵

Jörg Krämer hält Jahrzehnte später eine mehr oder weniger über inhaltliche Kriterien geleitete Einteilung für verfehlt und nimmt stattdessen eine Klassifizierung nach narratologischen Kriterien vor, konstatiert so eine „erzähltechnische Leitdifferenz“, die sich am Protagonisten orientiert. Er kommt zu einer grundsätzlichen Unterscheidung in Romane, die zum einen einen aktiven Protagonisten, zum anderen einen passiven Protagonisten haben.²⁶ *Verliebter Europäer*, *Winternächte* und *Sommertäge* zeichnen sich durch aktive Protagonisten aus, während alle anderen oben genannten Romane der zweiten Gruppe mit passiven Protagonisten zugeordnet werden. Dabei ist sich Krämer bewusst, dass damit lediglich die „grundlegende Konstruktion der Erzählsituation“ erfasst werde, da fast alle Texte „intern aus Mischformen dieser Modellsituationen“ bestehen.

persönliche wie dienstliche Situation, so dass Birchers Ansicht durchaus überzeugt. Bircher, Martin 2001: Johann Beer am Hof des Wohlgeratenen. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 69-90, hier S. 71f.

²³ Hierhin würde nach dieser Einteilung auch der *Jungfernhobel* gehören, der von Alewyn allerdings in seiner Aufstellung nicht erwähnt wird, weil er sich noch nicht sicher ist, ob es sich dabei um ein Werk Beers handelt.

²⁴ Alewyn 1932, S. 241ff.

²⁵ Kremer, Manfred 1964: Die Satire bei Johann Beer. (Diss. Köln 1964) S. 26ff. Hardin, James 1983: Johann Beer. Boston (nach Krämer 1991, S. 95f).

²⁶ aktiver Protagonist: „als einzelgängerischer Protagonist, der sich aktiv in der dargestellten Welt bewegt; er ist in die Vorgänge integriert; der Text umfasst seinen Lebenslauf annähernd vollständig“ – passiver Protagonist: „als begleiteter Protagonist, der überwiegend als Beobachter oder Zuhörer etwas über die dargestellte Welt lernt, begleitet von einer meist erfahreneren Lehrer- oder Führerfigur, die dem ‚naiven‘ Protagonisten das Beobachtete erläutert. Er ist von den Vorgängen distanziert, sein Lebenslauf nur partiell wiedergegeben.“ Krämer 1991, S. 96.

„Die relative Einfachheit dieser Erzählmodelle ermöglicht es Beer, sie nicht nur auf der Makro-Ebene des Fiktionsaufbaus des gesamten Textes einzusetzen, sondern auch auf der Mikroebene von Teilgeschehen innerhalb des Textes, wo sie von ‚sekundären Erzählern‘ varianzenreich reproduziert werden können.“²⁷

Die 1. Gruppe unterteilt Krämer noch einmal in a) „mit biographischer Entwicklung („Lebenslauf“)“ und b) „ohne Entwicklung auf einer ‚Lebenslauf‘-Ebene des Protagonisten“.²⁸ Der *Verliebte Europäer* gehört zu b), womit, neben anderen Indizien, der im Romanverlauf abnehmenden aktiven Haltung des Protagonisten Rechnung getragen ist. Nach diesem Ansatz rückt der *Verliebte Europäer* stärker in die bereits von Alewyn vermutete Nähe zu dem späteren Doppelroman, während alle anderen Romane zwischen 1681 und 1683 der anderen Gruppe zugehören.

Bei Andreas Solbach ergibt sich durch seinen Analyseansatz, rhetorische Strategien als der Erzählpoetik Beers zugrunde liegendes Verfahren nachweisen zu wollen, eine gänzlich andere Gruppierung der Werke,²⁹ auf die an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden kann. Wichtig ist jedoch, dass Solbach den *Verliebten Europäer* in die Reihe der misogynen Schriften wie *Feuermäuerkehrer*, *Jungfernhobel* und *Bestia Civitatis* stellt. Andererseits sind die Werke der 1680er Jahre durch das Thema der Affektverfallenheit miteinander verbunden, ein Thema, das in den *Winternächten* und *Sommertägen* zu voller Entfaltung gelangt.³⁰ Auch wenn der Begriff der Politik in seiner zeitgenössischen Form bei Solbach besprochen wird („Kapitel 3.4: Die Konstituierung der Politik“), lehnt er diesen als Ordnungskriterium bei Beers Romanen ab.³¹ Stattdessen möchte er Beers Texte als satirische Romane verstanden wissen:

²⁷ Krämer 1991, S. 97f.

²⁸ „(1b) ohne Entwicklung auf einer ‚Lebenslauf‘-Ebene des Protagonisten: punktueller Ausschnitt aus der Existenz eines aktiv durch die Welt abenteuernden Protagonisten. Kennzeichnend ist dabei der hochgestellte Protagonist; hier können auch Formen auktorialen Erzählverhaltens verwendet werden [...]; dann ist der Ich-Erzähler keine Figur der dargestellten Welt, sondern ein übergeordneter abstrakter Rahmenerzähler, der nur selten in Erscheinung tritt.“ Krämer 1991, S. 97.

²⁹ So führen die frühen Werke, bei denen das Modell der Rittererzählung dominiert, zu einer Entwicklung eines eigenen Erzählmodells. „Der Autor verfährt dabei nicht wie Johann Riemer, der seine Enthymeme ausformuliert, sondern in fast moderner, experimenteller Weise, indem er aus der aporetischen Situation der reinen Anti-Rhetorik ein narratologisches System von Grundmustern (Liebeshandlung, Leidenschaftskritik, Lebenslaufmodell, misogyne Themen) destilliert, das er mit einer Anzahl von erzähltechnischen Varianten kombiniert.“ Solbach 2003, S. 6. Aus der Rhetorik als Thema des Erzählens wird dabei Rhetorik als Mittel, wird rhetorisches Erzählen, so die These Solbachs: „Die Mittel der Redekunst verbinden sich hier mit den Mitteln der Erzähltechnik, wobei sie zuweilen auch in einen Gegensatz dazu geraten...“ ebenda.

³⁰ Siehe dazu besonders Breuer, Dieter 1991: „Lindigkeit“. Zur affektpsychologischen Neubegründung satirischen Erzählens in Johann Beers Doppelroman. In: *Simpliciana* 13, 1991, S. 81-96.

³¹ „Wie leistungsfähig ist eine Gattungsbezeichnung, wenn sie bei einem historisch so eingegrenzten Phänomen noch diametral entgegengesetzte Phänomene abdecken muss? Wäre es nicht sinnvoller und historisch korrekter, neben dem pikarischen Roman einen satirischen Roman anzunehmen, der sich regional, thematisch und konfessionell ausdifferenziert? Es wäre vermutlich sogar am praktikabelsten, den satirischen Roman als *das* Gegenstück zum höfischen Roman zu begreifen, das eine Vielzahl von Realisationsformen unter sich vereint, denen die satirische Schreibart gemeinsam ist.“ Solbach 2003, S. 192.

„Definitiv werden wir die Texte Beers hier als satirische Romane verstehen, die in einem großen Gattungszusammenhang stehen, der sinnvollerweise durch die Kategorien des fiktionalen und nicht-fiktionalen Diskurses sowie die monologische und dialogische Darbietungsweise differenziert wird. In diesem Sinne erweisen sich die misogynen Schriften als dominant monologisch und nicht-fiktional, wobei sie durch ihre thematische Spezifik eine eigene relativ geschlossene Gruppe bilden. Die ‚politischen‘ Romane unterscheiden sich dabei von den misogynen Schriften ausschließlich in thematischer Hinsicht [...].“³²

Über den satirischen Roman schließt sich in gewisser Weise der Kreis in seiner Ähnlichkeit zu Alewyns Einteilung, die nun differenzierter ist und die Zusammengehörigkeit der zeitgleichen Werke herausstellt. Die Einbindung und Verflechtung des *Verliebten Europäer* mit den anderen Romanen Beers konnte durch diese Klassifizierungsversuche besser gezeigt werden, doch bleibt er ein Roman, dessen Eigenwilligkeit sich nach wie vor behauptet.

³² Ebenda.

3. Paratexte des *Verliebten Europäers*

Dieses Kapitel ist dem formalen Aufbau des Romans gewidmet. Damit sind die dem eigentlichen Romantext voran- bzw. nachgestellten Beiparagraphen gemeint, die als *Paratexte* bezeichnet werden. Genau genommen handelt es sich hierbei nach der Definition Genettes nur um die Peritexte,³³ nämlich *Titel*, einschließlich des *Titelkupfers*, *Zuschrift*, *Bericht* und den das Werk abschließenden *Anhang*.

Dieser gesamte Apparat gehört zur üblichen Präsentationsform von Druckwerken seit dem Beginn des Buchdrucks, welche im ausgehenden 17. Jahrhundert jedoch schon zur Konvention erstarrt ist und deshalb gern zum Feld spielerischen und parodistischen Umgangs wird.

Als Paratext ist dieser Apparat gleichwohl ernst zu nehmen, denn er konstituiert in seinem Zusammenspiel mit dem eigentlichen literarischen Text³⁴ erst das Werk als Gesamtheit und wirkt in verschiedenartiger Weise auf diesen ein:

Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine *Schwelle* [...]; um eine unbestimmte Zone zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist... (Genette 2001, S. 10)

Einer der wichtigsten Effekte oder, wenn man so will, auch Funktionen dieser Paratexte besteht in einer Steuerung der Lektüre, sei es durch Kommentare, Hinweise auf die Gattung oder Absichtserklärungen von Autor bzw. anderen vorstellbaren Instanzen. Diese Wechselbeziehungen bzw. Wirkungsmechanismen zu erhellen und aufzuzeigen soll auf den folgenden Seiten unternommen werden.

3.1. Der Titel

Auch wenn in den Originaldrucken des *Verliebten Europäers* dem Titel das Titelkupfer vorangeht, gehen wir auf letzteres erst später ein. Dieses Vorgehen ist nicht ganz willkürlich, denn es lässt sich damit begründen, dass der Titel üblicherweise *Recto* platziert wurde, also

³³ Genette, Gérard 2001: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/ Main: Suhrkamp (Original 1987: *Seuils*). Der Paratext umfasst Peritext und Epitext, wobei mit Peritext die oben angeführten Elemente innerhalb des gedruckten Bandes gemeint sind und unter Epitext jene Elemente verstanden werden, die zwar zum Umfeld eines Textes gehören, aber außerhalb desselben zu finden sind, wie private Kommunikationen, überlieferte Gespräche oder auch Tagebuchaufzeichnungen etc.

³⁴ Natürlich trifft das auch auf nichtliterarische Texte zu.

auf der rechten oder auch „schönen“ Seite. Sie fällt beim Durchblättern eines Buches eher ins Auge als die linke oder auch „falsche“ Seite (*Verso*), wo man das Titelpuffer setzte.³⁵

Titel haben drei grundsätzliche Funktionen, nämlich: das Werk zu identifizieren, seinen Inhalt und seine Form zu bezeichnen sowie es dem Publikum schmackhaft zu machen.

Die Titelseite zeigt also den Titel, welcher sich als komplexes Gebilde erweist, denn er enthält außer dem bloßen Titel eine Reihe von in ihn mehr oder weniger verwobenen Informationen.

Neben dem Titel *Der verliebte Europeer* finden sich eingebunden in den Untertitel - dessen Beginn durch das *Oder* kenntlich gemacht ist - eine (einstweilige) Gattungsangabe *Wahrhaftige Liebes=Roman* und eine Inhaltsangabe unter Nennung des Helden *In welchen ALEXANDRI Liebesgeschichte/ und tapfere Helden=Thaten/ womit er nicht alleine sich bey den Frauenzimmern beliebt gemacht/ sondern auch in Besichtigung unterschiedliche Königreiche in Europa/ dero vornehmsten Staats=Maximen angemerckt/ begriffen.*

Damit sind die ersten beiden Funktionen erfüllt. Dem Publikum wird das Werk zum einen in seiner Titelaufmachung, also auch in Einheit mit der Illustration durch das Kupfer und den Schriftsatz, schmackhaft gemacht, zum anderen durch die Adressierung und vielleicht auch durch den phantasievollen Autornamen:

Es folgen also die Adressaten³⁶ *allem Curiosen Frauenzimmer/ und klugen Hoff=Leuten zu sonderbaren Nutz* sowie der (angebliche) Verfasser *zusammen getragen/ durch Alexandri guten Freund/ welcher sonst genannt wird AMANDUS DE AMANTO*. Der Form und Art der Nennung des Verfassernamens ist bereits zu entnehmen, dass es sich um eine Autorfiktion bzw. die Vortäuschung eines Herausgebers handelt. Dass er nicht einfach weggelassen wurde – eine zur damaligen Zeit durchaus übliche Option – bedeutet, dass es dem Autor wichtig war, die Wahrheit des Erzählten zu beglaubigen (*Freund*). Dies ist ein Muster, welches von „echten“ und fiktiven Lebensbeschreibungen bekannt ist und dort den „autobiographischen Pakt“ mit dem Leser begründet.³⁷ Da im *Verliebten Europäer* der Verfasser aber nicht identisch mit dem Helden ist, verlagert sich die Beglaubigungsstrategie auf die Versicherung der Wahrheit durch die Worte *zusammen getragen/ durch Alexandri guten Freund*. Denn eine Nichtidentität verschiebt normalerweise die Erwartungshaltung des Lesers in Richtung eines

³⁵ Diese Formfragen liegen u. a. vornehmlich in der Verantwortung des Verlegers, wie auch die Wahl des Duodezformats (s. oben 2.1). Sie werden deshalb als „verlegerischer Peritext“ bezeichnet. Wenn der Titel relativ kurz war, konnte das Kupfer auch auf der Titelseite platziert werden. Von dieser Praxis rückte man ab, als die Inhaltsangaben auf der Titelseite umfangreicher wurden.

³⁶ Genette unterscheidet zwischen Adressat des Textes: = die Leser und Adressat des Titels: = das Publikum. Genette 2001, S. 77.

³⁷ Vgl. Lejeune, Philippe 1994: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp (Original 1975: *Le pacte autobiographique*).

fiktionalen Textes. So bleibt diesbezüglich die über den Titel ausgewiesene Situation ambivalent.

Druckort, Buchhändler, Verkaufsort und Jahr beschließen die Angaben auf der Titelseite *Gedruckt in Wien/ und von dar zum Verkauff übersandt AN AUGUSTO BOETIO, Buchhänd. in Gotha/ 1682*. Wie bereits erläutert, liegt der Text in zwei Drucken vor, die sich lediglich in dieser Angabe unterscheiden (s. 2.1). Die namentliche Erwähnung der Buchhändler und nicht der Drucker deutet darauf hin, dass Ende des 17. Jahrhunderts ein verlegerisches System schon fest etabliert war. Die Buchhändler kümmerten sich um den Druck der vom Autor erhaltenen Manuskripte und um den Verkauf, was auf die Ausdifferenzierung der Mechanismen des Buchmarktes im 18. Jahrhundert vorausweist.³⁸

3.2. Titelpuffer

Titelpuffer als Paratext haben gerade im Barock eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Sie fassen oft die Handlung symbolisch zusammen und geben mitunter auch Aufschluss über die Gattungsententionen. Andererseits stehen sie in der emblematischen Tradition, indem formale Aspekte und deren Entschlüsselungsstrategien durchaus auch auf längere literarische Texte übertragen werden können.

Embleme sind dreiteilige Sinnbilder, die aus dem Motto, auch *Inscriptio* genannt, der *Pictura* und der *Subscriptio* bestehen. Die *Inscriptio* ist normalerweise eine (oft lateinische) Überschrift, die eine Erkenntnis ausdrückt, die *Pictura* ein Sinnbild als Kupferstich oder Holzschnitt, das eine Darstellung aus Mythologie, Tierdichtung, biblischer Überlieferung o.ä. zeigt und die *Subscriptio* erläutert die verborgene Bedeutung von Sinnbild und Sinnspruch. Eine Auslegung ist aber nur im Zusammenspiel aller drei Komponenten möglich. Auf Bücher übertragen würde der Titel der *Subscriptio* entsprechen, das Titelpuffer der *Pictura* und der literarische Text der *Subscriptio*.

Das Titelpuffer des *Verliebten Europäers* zeigt rechts eine auf einem Thron sitzende Dame (s. Abb. 1 im Anhang). Die Inschrift des Baldachins, „*AMOR*“, weist sie als eine allegorische Figur aus. Auf den Stufen zu ihren Füßen kniet ein Mann, der an den Händen mit einer Kette gefesselt ist, deren Ende die Dame hält. In dieser Position wirkt der Kniende wie ein

³⁸ Genauer nachzulesen bei Krämer 1991, S. 261ff. „Die Veränderungen der sich ausdifferenzierenden Literaturgesellschaft sind für das 18. Jahrhundert vielfach beschrieben worden. Zahlreiche dieser Veränderungen lassen sich jedoch bereits im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts im Bereich des ‚niederer‘ (wie auch z. B. des ‚galanten‘) Schrifttums modellhaft erkennen ...“ S. 263.

Flehender oder Anbetender. Neben ihm kann man bestätigend die Worte „*Vinctus vinco*“³⁹ lesen. Im linken oberen Teil öffnet sich der Blick in eine Landschaft, vor der ein Ritter mit gezogenem Schwert und Lanze herbei geritten kommt. An der Lanze weht ein Fähnchen mit der Aufschrift „*Adjuvante Fortuna*“.⁴⁰

Das Kupfer deutet somit auf einen Liebesroman hin, wie ja auch im Titel behauptet wird. Doch lässt das gleichzeitige Auftreten von Amor und Fortuna aufmerken. Denn dies verweist schon auf ein anderes, nämlich das galante Paradigma, nach welchem die Fortuna des höfischen Romanmusters nun durch Amor abgelöst wird.⁴¹ Die Beobachtung deckt sich mit Solbachs Meinung, der unter Einbeziehung von Pseudonym und Zuschrift zu der Ansicht gelangt, „daß es sich bestenfalls um einen galanten und nicht etwa einen höfischen Roman handelt.“⁴² Später interpretiert er das Kupfer satirisch: Im ersten Romanteil sei der Held Alexander von der Liebe gefangen, werde dann aber „aus seiner Liebesknechtschaft durch die im Titelpuffer zu Hilfe eilende Fortuna befreit.“⁴³ Im zweiten Romanteil könne der Held deshalb die Beobachterposition einnehmen und die ironische bzw. satirische Intention des Romans⁴⁴ trete nun deutlicher zu Tage. Beer ziele mit seinem Roman vor allem auf das anmaßende Verhalten der Frauen, namentlich der Bürgertöchter, die mit ihrer Schönheit und anderen Tricks nach einer Heirat mit einem Adligen streben.

Fraglich ist bei diesem Erklärungsversuch aber zumindest, warum ausgerechnet die dem älteren Paradigma zugehörige Fortuna als Retterin erscheint. Gegen eine satirische Auslegung spricht auch die Abwesenheit eines entsprechenden Hinweises im Kupfer. Denn bei anderen Romanen Beers äußert sich die satirische Intention bereits in der für Satiren typischen Motivik der Kupfer, wo Masken, Narren oder Satyrn abgebildet sind (etwa beim *Maulaffen*, der *Weiberhächel*, dem *Bratenwender*, dem *Feuermäuerkehrer* oder dem *Kleideraffen*, s. Abb. 2-6). Dieser Einwand muss festgehalten werden und wir werden in der weiteren Analyse des Romans die Frage, ob es sich um eine Satire handelt oder nicht, später noch einmal aufgreifen (s. 4.8. Kapitel).

Solbachs Interpretation führt dennoch gut vor Augen, wie Titelpuffer, Titelangaben und Text miteinander interagieren. Denn der Schriftzug *Amor* im Kupfer lässt sich mit der

³⁹ Der vom Zauber Gefangene.

⁴⁰ Die helfende Fortuna.

⁴¹ Breuer, Ingo 1999: Formen des Romans. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts. S. 575-593, hier S. 590.

⁴² Solbach 2003, S. 216.

⁴³ Ebenda, S. 224.

⁴⁴ „Auf die galanten, wenngleich nach Beers Voraussetzungen ironisch gebrochenen Liebesdiskurse folgen Konversationen, die durch die unzüchtigen und ehrgeizigen Interessen der Frauen gekennzeichnet sind. Voraussetzung der Satire ist dabei der gewandelte Charakter des Helden, der, von der Liebe ‚geheilt‘, eine vordem unbekannte satirische Aggressivität entwickelt, die sich nicht scheut, die Gesprächspartnerinnen zu beleidigen und zu erniedrigen oder ganz handgreiflich die Probe aufs Exempel der liberalen Frauenmoral zu machen.“ Ebenda, S. 229.

Gattungsangabe und den gerafften Inhaltsangaben im Titel als Leitmotiv entschlüsseln und ohne die bildliche Darstellung würde der Text allein nicht ohne weiteres Alexander als Opfer des Liebeszaubers bzw. als Liebesnarren erscheinen lassen. In der Zusammenschau dieser drei Teile ergibt sich somit eine Deutung des Werkes, die in emblemtypischer Weise einen Sinn erzeugt, den die Komponenten, einzeln betrachtet, so nicht hervorbringen könnten.

3.3. Zuschrift

Eine Zuschrift oder auch Zueignung ist normalerweise als Huldigung zu verstehen. Sie ist eine Geste, die älter als der Buchdruck mit beweglichen Lettern ist und schon bei den Römern üblich war. Es wurde damit einem Wohltäter, Förderer oder Mäzen gehuldigt. Später war dieses Verfahren so etwas wie eine Danksagung an den jeweiligen Herrscher, der sein Einverständnis zur Veröffentlichung bzw. Drucklegung gegeben hatte. Ein Werk konnte auch einem Landesherrn ohne dessen ausdrückliche Genehmigung zugeeignet werden. Dann wurde durch diesen Akt sozusagen die „Unbedenklichkeit“ des Textes bestätigt, denn es käme einer Majestätsbeleidigung gleich, würde das Werk trotzdem unzulässige oder infame Ideen beinhalten.

Da „niedere“ Romane aber der Trivialliteratur zuzurechnen sind, wäre bei diesen eine Zueignung im oben genannten Sinne gar nicht in Frage gekommen. Die tradierte Geste wird jedoch als Form beibehalten. Solche Werke der Unterhaltungsliteratur richten ihre Widmungen nun an andere Adressaten, meist aus dem Kreis des anvisierten Lesepublikums. Kann auf der Titelseite bereits der Adressat der Zueignung kurz genannt werden, spricht man bei der folgenden eigentlichen Zueignung in Form einer Rede bzw. eines Briefes von der Widmungsepistel.⁴⁵

Beim *Verliebten Europäer* ist die Nennung auf der Titelseite weitergefasst – sie richtet sich an das *curiose* Frauenzimmer allgemein wie auch an kluge Hofleute, während die hier *Zuschrift* genannte Widmungsepistel die Zueignung auf *das Hochlöbliche Europaeische und absonderlich weltberühmte Leipziger Frauenzimmer* eingrenzt.

In der Epistel wiederum lobt der Verfasser dann ausgiebig nach allen Regeln der Kunst allein die Leipzigerinnen, welche solcherart als beste Vertreterinnen des europäischen

⁴⁵ Siehe dazu Genette 2001, S. 115ff. Genette unterscheidet strenger zwischen Zueignung und Widmung. Letztere bezieht sich auf die Widmung eines Exemplars, während Zueignung die Widmung des Werks an sich meint. Diese Trennung wird hier zwar mitbedacht, da aber allein die Zueignung interessiert, verwenden wir beide Begriffe synonym.

Frauenzimmers erscheinen. Obwohl die Stilmittel der Eloge rhetorisch vorbildlich befolgt werden, kippt die Aussage oft ins Komische, wenn etwa die sächsische Aussprache als lieblich bezeichnet wird, auch wenn man durch diese kaum etwas verstehen kann:

Durch ihre liebliche Ausrede ist unsere teutsche Muttersprache in Auffnehmen gebracht worden/ welche sich auch iederzeit MAINTENIren/ und keiner selbige recht begreifen kann/ wofern ihm nicht das Glück günstig/ zum öfftern mit ihnen zu CONVERSIREn/ worinnen sie denn sonderlich von Liebes=Sachen zu DICURIren so EXERCIREt/ daß sie auch denen geübtesten Liebhabern subtile Fragen vorlegen können. (*Verliebter Europäer*, hinfort so: VE S. 12, 2-7)

Ebenfalls über das Lob der Leipzigerinnen lässt sich das eigentliche Publikum erkennen. Es handelt sich dabei um Nicht-Adlige, denn über die Zielgruppe der Schmeicheleien wird gesagt:

In Summa/ Ihre Schönheit MERITIREt in Wahrheit nicht allein von ihres gleichen geliebet/ sondern auch von hohen Standes=Personen verlanget zu werden/ indem in denen allervollkommensten Leibern die alleredlesten Seelen wohnen. Denn die Schönheit CONSIDERIREt mit nichten den Stand/ weil selbige mehrentheils der Zweck zu lieben/ und die Tugenden der Geburt bey weiten vorzuziehen. (VE S. 11, 24-29)

Andreas Solbach erkennt in der Hervorhebung der Schönheit als einzigen Vorzug die Ironie des Autors, denn obwohl viele Werke Beers den Gedanken einer standesübergreifenden meritorischen Egalität aufgreifen, stehe hier das klassische Ziel von Beers Satire – die Ehrsucht und das Streben nach Standeserhöhung besonders bei Frauen – im Mittelpunkt.⁴⁶ Doch gesteht er dem Autor zu, dass er diesmal sehr subtil vorgehe und noch mit der Zuschrift und dem Romanbeginn sein weibliches Publikum für sich zu gewinnen suche, das er ja in den anderen misogynen Schriften schon stark genug direkt attackiert hatte.⁴⁷

Sowohl die Klarstellung eines nicht-adligen Publikums, als auch die in der *Zuschrift* mehrfach erwähnten galanten Umgangsformen (auch explizit: „*galanden Freundlichkeit*“) geben zu verstehen, dass es sich nicht um einen höfischen Liebesroman handeln kann. Außerdem werden die Aktualität des Beschriebenen und die Wahrhaftigkeit hervorgehoben:

Hiermit versichere ich [...] daß gleich wie Alexander eine Person/ welche annoch am leben/ aber umb gewisser Ursachen willen billich verschwiegen wird/ also ist keine Historie allhier gedacht worden/ welche sich nicht so wol in als auserhalb Teutschland zugetragen/ aber doch mit veränderten Umständen erzehlet werden. (VE S. 12, 18-24)

⁴⁶ „So ergibt ein erster Überblick über die rezeptionssteuernden Hinweise, die der Text selbst liefert, ein kompliziertes Bild: Der Roman wird als Liebesgeschichte ausgegeben, die dem Ruhm der Leipzigerinnen gewidmet ist, während der verdeckte Hintergrund eine ironische Satire der unmoralischen und geltungssüchtigen Sächsinen indiziert, die zudem nicht frei von persönlicher Ranküre zu sein scheint.“ Solbach 2003, S. 219.

⁴⁷ „Anders als in den vorangegangenen und zum Teil parallel entstehenden misogynen Schriften wählt der Autor im Verliebten Europäer einen vollständig veränderten Ausgangspunkt seiner Satire, indem er sich vom diegetisch-monologischen Darbietungsstil zu lösen versucht und die zu kritisierenden Handlungen und Haltungen nicht frontal attackiert, sondern als Kontrafaktur richtigen Verhaltens einführt.“ Solbach 2003, S. 220.

Des weiteren wird auf andere gerade erschienene Werke und Ereignisse Bezug genommen⁴⁸ („*vergangene Michaelis=Messe*“, „*ein Roman/ unter dem Titel des verliebten Affricaners*“) und andere Titeloptionen diskutiert, die eine unentschiedene Haltung zwischen dem galanten und dem politischen Modell zum Ausdruck bringen (statt *Verliebter Europäer* auch „*den Politischen Liebhaber nennen können*“).

Im letzten Absatz bekennt der Verfasser selbst, dass es sich bei dem angegebenen Autornamen um einen fiktiven Namen bzw. um ein Pseudonym handelt, wenn es heißt:

Was den AUTOREM/ so dieses Buch ordentlich verfasst/ anlangt/ hat derselbe Bedencken getragen seinen Namen darunter zu setzen/ weil ihm wol wissend/ wie zum öfftern das beste/ und welches mit grösten Fleiß gemacht/ verachtet wird. (VE S. 12, 34-37)

Das Versprechen, bei guter Aufnahme des Romans bald ein zweites Werk nachzuliefern, bezieht sich hier jedoch noch nicht, wie man meinen könnte, auf den ausstehenden zweiten Teil des *Verliebten Europäers*, der durch die oben genannte Äußerung als Fiktion kenntlich gemacht wurde. Der Autor kündigt stattdessen einen Traktat, also eine nicht-fiktionale Abhandlung, zu Fragen des „*Politischen STYLO CURIAE*“ an, und vertröstet so jene Leser, die aufgrund des Titels etwas anderes erwarten. Dass er mit dem Roman andere Absichten verfolgt, verdeutlicht die Formulierung „*er hat hierinnen gantz andere PRINCIPIA*“.⁴⁹

Auch die Zuschrift bewahrt sich so eine Ambivalenz in Hinblick auf das zu Erwartende. Der Roman wird einerseits als Lebensbeschreibung ausgegeben, die galant-politische Züge aufweist, andererseits gibt der Autor die Fiktionalität zu, möchte aber seine Schrift nicht einfach in die Reihe der galanten oder politischen Romane gestellt sehen.

Unterzeichnet ist die Zuschrift mit dem bereits auf dem Titelblatt erscheinenden Pseudonym *AMANDUS DE AMANTO*.

3.4. Bericht

Der „*Bericht an einen bekandten Freund in Leipzig*“ hingegen zeigt als Unterschrift „*dessen treu verbundenen Verliebten ALEXANDER*“ und gibt somit vor ein Dokument zu sein, das den Verfasser der Schrift als autorisierten Herausgeber des Lebensberichts Alexanders

⁴⁸ Im höfischen Roman ist die Handlung normalerweise in eine (lange vergangene auch mythische) Zeit verlegt, die nicht mit der Gegenwart der Entstehungszeit des Werkes identisch ist.

⁴⁹ „Über diß hätte der AUTOR diesem Wercke gar leicht einen andern Titel geben/ und nach dem heutigen Politischen STYLO CURIAE, den Politischen Liebhaber nennen können/ aber er hat hierinnen gantz andere PRINCIPIA, sollte er aber sehen/ daß seine Arbeit AESTIMiret würde/ so verspricht er einen TRACTAT (welchen er schon unter Händen hat) die Politische Wünschelrute genannt/ denen Jenigen/ welche das Sonnen=Metall über der Erde suchen/ künfftige Oster=Messe in die Hände zu liefern [...]“ (VE S. 12, 37- 13, 1).

legitimiert. Konnte man aus den Titelangaben noch vermuten, dass es sich um einen mündlich übermittelten Bericht Alexanders handelt, der vom Autor in eine angemessene schriftliche Form gebracht wurde, so wird hier mit der Autorschaft gespielt, wenn es heißt, Alexander selbst habe sich entschlossen, seine „*bisshero geführten Lebens=Begebenheiten/ mit dem Titul des verliebte Europaeers bezeichnet/ demselben zu überschicken*“.

Amandus de Amanto wird somit zum Herausgeber, ja fast zum bloßen Vertriebsagenten zurückgestuft, der nicht einmal den Druck zu verantworten hatte, denn es ist die Rede von der Übersendung des „*überRest(s)*“ der Bücher, nachdem ihm zuvor „*nur sehr wenig Exemplaria*“ überlassen werden konnten.⁵⁰

Im *Anhang* am Ende des Romans werden mögliche Zweifel jedoch wieder ausgeräumt, denn es ist der Autor eines fiktiven Werks, der sich dort abschließend zu Wort meldet und nicht Alexander, auch wenn dort nur mit dem (wiederum etwas verwirrenden, aber die Einheit von Alexander und Amandus andeutenden) Kürzel A.X. unterzeichnet wurde.

Ähnliche „*Berichte*“ kennt man aus anderen Werken des niederen Genres, vor allem aus den fiktiven Autobiographien der pikaresken Romane. Allerdings wird in diesen vorgegeben, dass sie von Personen verfasst wurden, denen ein Lebensbericht erzählt wurde oder die auf anderem Wege in den Besitz eines solchen gelangten, wie etwa Herausgeber. Bekanntestes Beispiel dürfte die *Relatio* in Grimmelshausens *Simplicissimus* sein. Dort erklärt ein holländischer Kapitän, wie die Lebensbeschreibung des Simplicius zur Veröffentlichung gelangte und reicht Details aus einer anderen Perspektive nach, die im Lebenslauf selbst nicht dargestellt werden können (wie z.B. manchmal auch Angaben zum Tod des Autobiographen). Paradoxerweise stammt der *Bericht* im *Verliebten Europäer* aber von Alexander, also vom Protagonisten selbst.

Eine andere Absicht steht deshalb bei dem *Bericht* im Vordergrund, nämlich der Versuch, den fiktiven Druckort Wien zu beglaubigen, denn der Brief trägt die Ausstellungsangabe „*Gegeben in Wien/ den 20. Dec. St. N. 1681.*“ Dieses wichtige Detail macht den *Bericht* zu einem vorgetäuschten verlegerischen Peritext, dessen Wirkung nach außen zielt und weniger innertextlich intendiert ist. Er soll mögliche Zweifel an der Richtigkeit der Druckortangabe, etwa von Seiten einer zensorischen Kontrollbehörde, zerstreuen.⁵¹

⁵⁰ Der Text ist auch hier in beiden Drucken gleich, so dass sich die Überlegung, ob sich der Hinweis auf weitere Exemplare möglicherweise auf die zweite Auflage beziehen könnte, erübrigt.

⁵¹ Siehe Kapitel 2.1. und Anmerkung 15.

3.5. Anhang

Der dem Roman nachgestellte *Anhang* ist ein Peritext, der der Kategorie der Nachworte (und Vorworte) zugehört.⁵² Er enthält Erklärungen, mit denen der Autor sein Werk einführt (dann als Vorwort), erläutert und kommentiert. Oft wird in solchen Texten das Werk durch die Bedeutung des Gegenstands gerechtfertigt und die Methode dargelegt. Manchmal finden sich auch Erklärungen zu Gattungsfragen. Deshalb liegt bei diesem Paratext eine stärkere Rückbindung an den literarischen Text vor als beim oben behandelten *Bericht*.

Hier spricht normalerweise der Autor in der ersten Person und richtet sich direkt an die Leser.⁵³ So wendet sich der Autor im *Verliebten Europäer* an den „geneigten“ oder „gütigen Leser“, benutzt neben der ersten aber auch die dritte Person, wenn er von sich selbst als vom „Autor dieses Werkes“ spricht oder das Pronomen „er“ in allen seinen Deklinationsformen einsetzt. Es herrscht ein Prosadiskurs vor, der sich deutlich vom narrativen Modus und der poetischen Form des Werkes unterscheidet.

Bereits die Wahl des Nachworts anstelle eines Vorworts im *Verliebten Europäer* ist von Bedeutung. Auch wenn nun im *Anhang* einige Aspekte der *Zuschrift* wiederholt werden, hätte eine Voranstellung die Erwartungshaltung des Lesers in einer Weise beeinflusst, die der Autor offensichtlich vermeiden oder sich daraus ergebende Lesarten hinauszögern wollte.

Der Text beginnt mit einer gerafften, an den Leser gerichteten, Zusammenfassung unter Fokussierung auf den Helden („was Alexander für ein fürtrefflicher Ritter gewesen“). Danach folgt implizit der für die Barockliteratur typische Hinweis auf das *prodesse et delectare*, wenn der Autor erklärt, warum er der Liebeshandlung andere nützliche Themen und Diskurse hinzufügt. Der Nutzen (*prodesse*) liegt einerseits in der pädagogischen Funktion, aus den Fehlern anderer zu lernen:

Und absonderlich hoffet der Autor/ es werde dem sämtlichen Europaeischen und insonderheit Hoch=Tugend=Edlen Frauenzimmer in Leipzig/ nicht etwa missfallen/ dass selbiger in seinem Roman zu unterschiedenen malen Lasterhafte Weibes=Personen aufgeführt/ weil er solches mit Fleiß gethan/ in dem die Laster/ wenn sie denen Tugenden entgegen gesetzt werden/ diese einen desto grössern Schein von sich geben [...]. (VE S. 110, 20-26)

⁵² Die Ausführungen orientieren sich an Genette 2001, Kap. „Die Instanz des Vorworts“, S. 157ff. Das Nachwort wird als Variante des Vorworts angesehen.

⁵³ Aber auch andere Instanzen wie Figuren, Herausgeber, Freunde als echte oder fiktive Verfasser von Vor- oder Nachworten sind vorstellbar. Adressaten sind hier die tatsächlichen Leser und nicht mehr das Publikum allgemein, weil die Lektüre des Werkes eine wesentliche Rolle spielt, indem auf diese voraus- bzw. zurückgegriffen wird.

Zum anderen behauptet der Autor, indem er sich an die zweite auf dem Titelblatt genannte (männliche) Zielgruppe der Hofleute wendet, diesen nützliche Informationen und Verhaltensregeln vermitteln zu können:

Es wird sonst auch dieser Roman denenjenigen/ welche in frembde Länder zu reisen verlangen/ guten Unterricht ertheilen. Denn wann sie sich nur den unvergleichlichen Sicilianischen Ritter vor Augen stellen/ und nach dessen Beyspiel in der Fremde ihr Leben anstellen/ so werden sie nach verrichteter Reise mit grossem Nutzen wiederum in ihr Vaterland zurück kehren können. (VE S. 111, 3-8)

Auch beim intendierten Unterhaltungsanspruch (*delectare*) wird auf Vielseitigkeit Wert gelegt und darauf geachtet, möglichst viele Geschmäcker zu bedienen und niemanden abzuschrecken:

Derowegen hat auch der Autor dieses Wercks in Erzählung Alexandri Lebens=Lauf/ nicht allein von denen Liebes=Geschichten Meldung gethan/ sondern auch die vernünftigen Discurse/ welche so wohl von ihm als andern gehalten worden/ eingemenget/ damit der Leser wegen einerley Materie nicht einen Eckel bekommen möchte/ und dieser Roman/ von denenjenigen/ welche sonst nicht viel von Liebes=Büchern halten/ gleichwol möchte aestimiret werden. Ich versichere den günstigen Leser/ es wird ein iedweder wes Standes und CONDITION er auch sey/ doch in diesem Buch wol etwas finden/ welches ihn belustigen möchte. (VE S. 110, 7-15)

Der Autor vermeidet im *Anhang* wieder - wie in Titelkupfer und *Zuschrift* - eindeutige Hinweise auf eine möglicherweise satirische oder misogynne Lesart. Er wiederholt das Lob auf das Leipziger Frauenzimmer und wenn er später auch auf von gewissen Frauen ausgehende Gefahren hinweist, so bindet er dies jedoch an den vom Helden absolvierten Parcours, auf dem Alexander seine Tugendhaftigkeit gegen verschiedenartige Anfechtungen behaupten muss („*doch nahm er sich gar sehr in acht/ wohl wissend/ daß das Frauenzimmer an manchen Orte denen Syrenen gleich...*“).

Wie schon in der Zueignung wird noch einmal auf die Sinnlosigkeit des Unterfangens hingewiesen, die Identität des Autors herausbekommen oder seiner habhaft werden zu wollen. Letzteres wird unterstrichen durch dessen momentane Abwesenheit und Aufenthalt an einem fernen Ort „*von welchem man auch mit der geschwindesten Post kaum in 8. Tagen Briefe erhalten kan...*“. Es folgt das Versprechen, den zweiten Teils des Romans bis zur nächsten Messe sowie die *Politische Wünschel=Ruthe* nachzureichen. In der *Zuschrift* war der Autor offensichtlich noch davon ausgegangen, das Werk zu einem Abschluss zu bringen, denn dort findet sich noch keine Erwähnung einer Teilung in zwei Bände (Vgl. Kap. 3.3).

Mit der Versicherung, dass es sich nicht etwa um eine billige Schandschrift, sondern um ein anständiges Werk handelt, endet der Text:

Letzlichen vermelde ich/ daß dieß Buch nicht einer von denen jenigen gemacht/ welche es vor eine grosse Kunst halten/ die Liebes=Romane mit allerhand Schand=Possen/ wodurch zum öfftern keusche Gemüther geärgert werden/ anzufüllen/ wer also ein Liebhaber solcher Sachen/ darff sich dieses Buch nicht zulegen/ sondern weiß sich nach andern umbzuthun/ deren er in allen Sprachen eine große Menge finden wird.

Verbleibt unterdessen/ wiewohl anitzo in Abwesenheit/ des gütigen Lesers gehorsamster

Diener

A.X. (VE S. 112, 1-10)

Resümierend lässt sich sagen, dass die Peritexte vor allem den für Barockromane üblichen formalen Mustern folgen. Eindeutige poetologische Äußerungen finden sich nicht, sind aber auch nicht zu erwarten, da diese den eigentlichen Roman umgebenden Texte vor allem einer Konvention folgen. Dennoch erzeugen sie beim Leser eine Erwartungshaltung, welche sich erst durch die Lektüre bestätigen oder korrigieren lässt.

Ist das Spiel mit der Autorschaft selbst noch auf einen typischen Umgang mit der Konvention zurückzuführen, löst Beer schon in den Peritexten den zunächst konstruierten Zweifel über Fiktion oder Nicht-Fiktion wieder auf und macht recht schnell deutlich, dass es sich um einen Roman handelt. Dabei wird bereits hier ersichtlich, dass dieser eher dem galanten als dem politischen Modell folgt.

In allen oben behandelten Texten fanden sich aber keinerlei explizite Hinweise, die eine Erwartungshaltung hinsichtlich einer satirischen Lesart des Romans hätten aufbauen können. Es bleibt der Spitzfindigkeit und Neigung der Leser überlassen, ob sie den Roman oberflächlich als Liebesabenteuer mit lehrreichen Einlagen lesen oder einen verborgenen ironisch-satirischen Hintersinn suchen. Diese Ambivalenz wird auch im *Anhang* nicht aufgehoben. Zur Klärung einer möglichen satirischen Intention kommt deshalb nur der Romantext selbst in Frage.

Bericht und *Anhang* werden aber genutzt, um einen Schutz vor Angriffen zu errichten, indem einmal der fiktive Druckort glaubhaft gemacht, ein anderes Mal das Werk gegen allzu banale und anzügliche Schriften abgegrenzt werden soll.

4. Erzählstrukturen

Dieses Kapitel widmet sich nun eingehender den Erzählstrukturen im *Verliebten Europäer*. Zunächst werden nach einer kurzen Zusammenfassung des Handlungsverlaufs und einem Blick auf Erzählsituation, Raum- und Zeitorganisation sowie das auftretende Personal die Kommentar- und Diskursebenen in diesem Werk untersucht. Danach sollen die verschiedenen literarischen Modelle diskutiert werden, deren sich der Autor entweder teilweise bedient oder sich von ihnen absetzt. Solcherart wird sich zeigen, ob die Ergebnisse dieser Analyse mit dem aus den Paratexten ermittelten Befund übereingehen oder inwiefern sie sich von diesem unterscheiden.

4.1. Plot und Erzählsituation

Der Plot lässt sich mit Blick auf die Übersicht 4 (s. Anhang), die die verschiedenen Stationen des Handlungsverlaufs darstellt, folgendermaßen zusammenfassen:

Der junge Held *Alexander* verlässt den väterlichen Vizekönigs-Hof Siziliens, um auf dem politischen Parkett Erfahrungen zu sammeln. Er soll in den Dienst des spanischen Königs treten. Am Madrider Hof verliebt er sich bei der ersten Gelegenheit in *Amenia*, die nach dreitägiger Abwesenheit des Geliebten vor Sehnsucht stirbt. Alexander reist nach Paris, um sich von der traurigen Nachricht zu erholen. Dort erlangt er die Stelle eines Kammerdieners am Königshof, verliebt sich erneut und wird in eine Entführungsgeschichte durch die Eifersucht eines Gegenspielers verwickelt, die ihn zwingt, Entführer und Geliebte bis nach Straßburg zu verfolgen. Leider kommt er zu spät, muss vom Selbstmord seiner Geliebten erfahren und es bleibt ihm nur, ihren Tod zu rächen.

Alexander bleibt für eine geraume Zeit in Straßburg, nimmt verschiedene gesellschaftliche und gesellige Verpflichtungen wahr und beschließt dann, mit seinem sizilianischen Vetter nach Wien zu reisen. Dort angekommen, widmet er sich zunächst einigen Sehenswürdigkeiten, und über Reisebekanntschaften erhält er Zutritt zur Wiener Gesellschaft. Ein neues Liebesabenteuer deutet sich an, doch an dieser Stelle bricht der Roman ab.

Die Haupthandlung wird viermal von einer größeren Nebenhandlung um den Diener Alexanders, *Friedrich*, unterbrochen. Aber nicht nur die Geschichte Friedrichs ist in sich nicht homogen, sondern setzt sich aus einzelnen schwankhaften Episoden oder Possen zusammen. Auch innerhalb der durch die Ortswechsel strukturierten Blöcke der Haupthandlung

verdanken sich die aktionsreicheren Passagen den eingebetteten Liebesgeschichten und den daraus resultierenden Verwicklungen. Übersicht 4 berücksichtigt nur vier Handlungsstränge. Die übrigen Nebenhandlungen dienen eigentlich nur als Szenario für die Darbietung verschiedenster Diskurse und können deshalb (zumindest in Bezug auf den Plot) vernachlässigt werden.

Die zu Beginn des Romans eingeführte Erzählsituation ist die eines auktorialen Erzählers. Dieser fällt in eins mit dem fiktiven Autor, der auf dem Titelblatt unter dem Namen Amandus de Amanto als guter Freund des Helden Alexander ausgewiesen wurde.

Das in den Paratexten dem Roman vorangestellte Verwirrspiel mit der eigentlichen Autorschaft dient, wie in Kapitel 3 erläutert wurde, der Beglaubigung des Wahrheitsgehalts der geschilderten Begebenheiten gegenüber dem Leser und ist ein übliches Manöver in barocken Romanen. Der Freund als Erzähler hat den Vorteil, dass die Position des auktorialen Erzählers abgesichert wird. Er gibt wieder, was Alexander angeblich erlebt hat und kann zugleich die subjektive Sicht eines Autobiographen um Außensicht und Kommentare eines „Unbeteiligten“ erweitern.

Aufgrund der behaupteten Freundschaft von Alexander und Amandus wäre zu erwarten, dass der Erzähler Teil der Erlebniswelt der Hauptfigur sei und es sich somit um einen in Ansätzen homodiegetischen Erzähler handelt. Doch der Erzähler gibt an keiner Stelle innerhalb des Romans⁵⁴ Hinweise auf gemeinsames Erleben mit seiner Figur Alexander. Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass die vorgebliche persönliche Beziehung zwischen Amandus und Alexander einzig der Legitimation und der Glaubwürdigkeit geschuldet sind. Der Erzähler ist stattdessen ein heterodiegetischer, was nicht zuletzt an den vielen direkten Einmischungen und Leseranreden desselben deutlich wird. Bereits in den Paratexten wird das Verhältnis zwischen Erzähler und fiktivem Leser aufgebaut und in kommunikativer Absicht im Verlauf des Romans immer wieder stabilisiert (S. 21, 8/ 46, 12/ 56, 20 u. 37/ 58, 15/ 59,1 u. 28/ 64,30/ 66, 37/ 75, 26/ 79, 26/ 86, 23/ 104, 1/ 109, 16 u. 22).

Später verliert die Erzählperspektive ihre Eindeutigkeit, wenn die diskursiven Passagen zunehmend den Handlungsablauf unterbrechen. Gespräche und Diskurse werden häufig dialogisch und in direkter Rede wiedergegeben (manchmal in indirekter Rede, S. 77, 39ff, oder zusammenfassend). Der Erzähler meldet sich anschließend hin und wieder mit Leseranreden, kurzen Kommentaren zu Wort oder zwingt mit einer überleitenden Bemerkung den Diskurs, mehr oder weniger erfolgreich, zurück in die Narration.

⁵⁴ Paratexte ausgenommen.

Zeitweilig treten sekundäre Ich-Erzähler auf, die ihre Lebensberichte in direkter Rede vortragen (Rittmeister, böhmischer Graf). Krämer bezeichnet irrtümlicherweise Antonio als sekundären Erzähler (Krämer S.124, Anm. 96), dieser übernimmt aber keine Erzählerfunktion sondern ist eine sekundäre Figur.

Die erzählte Zeit umfasst 1 bis 3 Jahre, obwohl in der Einführung versprochen wird, die Lebensgeschichte Alexanders wiederzugeben. Es wird aber nur der erste Teil der Europareise des Protagonisten erzählt. Eine genauere Analyse der Zeitorganisation folgt unter 4.3.

Die Erzählzeit orientiert sich an den Lesegewohnheiten des (wohl überwiegend weiblichen) Zielpublikums und kann auf ca. 2 Abende kalkuliert werden.

In den narrativen Passagen bietet auch der Erzählrhythmus keine Überraschungen. Besonders die Ortswechsel (Reisen) sind gerafft dargestellt, während sich in den Liebesanbahnungen und Episoden das Tempo nachhaltig verlangsamt und in Gesprächen mit der Erzählzeit übereinläuft. Auf die gegen Ende immer umfangreicher werdenden diskursiven Segmente wird an dieser Stelle noch nicht weiter eingegangen. Die folgende Übersicht soll einen Eindruck des Erzähltempos vermitteln, erhebt aber nicht den Anspruch vollständig zu sein:

Erzählsegment	Seitenlänge	Erzählte Zeit
Reise von Sizilien nach Madrid	2	25 Tage
Amenia: Bekanntschaft – Liebesversprechen – Tod	5	5+wenige Tage
Reise nach Paris	3	21 Tage
Lucretia: Bekanntschaft – Entführung -Tod	8	6 Tage + ungewisse Zeit
Einladung bei Mons. De Cloy (Gespräche, Episoden)	7	4-5 Tage
1. Gespräch mit Eleonora	2,5	Erzählte Zeit = Erzählzeit
Antonios Hochzeit	13	1 Tag (und Nacht)
Reise nach Wien	4 Zeilen	10 Tage
Gespräche in Wien (Rittmeister, Graf etc.)	16,5	1,5 Tage

Übersicht 1: Erzähltempo

4.2. Handlungsebene

Sieht man sich nur den Plot an, könnte man meinen, der Roman sei auf der Handlungsebene ausgewogen und in sich geschlossen (abgesehen davon, dass der 2. Teil fehlt und das Ende somit abrupt ist). Doch dieser Schein trügt. Es gibt ein zunehmendes Ungleichgewicht aus handlungsrelevanten erzählerischen Sequenzen und diskursbetonten Passagen, in denen der Handlungsfortlauf über weite Strecken stagniert. Das dramatische Zurücktreten der Handlung zugunsten der Gespräche und Themenkompilationen drückt Kremer folgendermaßen aus:

Während im Eingangsteil des Romans die erzählerischen Passagen noch über die Hälfte des Romanvolumens ausmachten, sinken sie dann kontinuierlich ab, so daß sie für das Gesamtwerk nur noch etwa ein Drittel betragen. (Kremer 1984, S. 429)

Dies ist natürlich ein nicht zu leugnender Befund, doch darf man dabei eins nicht vergessen, dass nämlich der *Verliebte Europäer* uns nur in seinem ersten Teil vorliegt. Es läge immerhin im Bereich des Vorstellbaren, dass der nie erschienene zweite Teil das vorübergehende Ungleichgewicht in einem Rückschwung wieder durch handlungsgewichtigere Sequenzen gegen Ende ausgeglichen haben würde. Da der zweite Teil aber nicht geschrieben wurde, muss dies Spekulation bleiben.

Wenn Krämer (1991, S. 109f) für den *Weltkucker* ein „relativ geringes Arsenal von Ereignis-Strukturen und –Sequenzen“ bemerkt, das „überraschend oft wiederholt und variiert wird“,⁵⁵ lässt sich Ähnliches im *Verliebten Europäer* feststellen.

Hier begegnet die Ereigniskette: *Bekanntschaft mit einer Dame - Werbung – Verhinderung des Liebesglücks durch Abwesenheit - Tod der Dame oder moralische Disqualifizierung.*

Auch wenn es absurd erscheint, entbehrt das stets verhinderte Liebesglück nicht einer gewissen Logik. Die Lesererwartung wird durch die im Titel genannten Attribute Alexanders gesteuert. Er muss verliebt sein und durch Europa reisen. Gleichzeitig bietet die Ereigniskette Gelegenheit, den hohen Roman zu parodieren. Das rasche Zueinanderfinden eines Paares kennt man aus diesem, wie auch die plötzliche Trennung, verschuldet durch die Verschränkung der Orts- und Zeitebenen: „zur falschen Zeit am falschen Ort“, hier jedoch mit dem makaber-komischen Überraschungseffekt, dass die von ihrem Geliebten getrennten Frauen schnell „die Nerven verlieren“ und sterben. So laufen die tugendhaften Aktionen des

⁵⁵ Die Ereigniskette im *Weltkucker* lautet: Liebesabenteuer – Bestrafung: Gefangenschaft, meist mit Todesdrohung – Flucht oder Befreiung. Krämer 1991, S. 109-110.

Edelmannes ins Leere und ihm bleibt nichts anderes übrig, als sich immer wieder von Neuem zu verlieben.⁵⁶

Anders als die mehr oder weniger pikarischen Protagonisten der Beerschen Romane, die den sozialen Aufstieg anstreben und zu diesem Zweck zwar in verschiedene Rollen schlüpfen, aber dennoch beweglich und empfänglich für jede Art von Liebesabenteuern bleiben, ist Alexander auf seine soziale Rolle von vornherein festgelegt. Die gesellschaftlichen Verpflichtungen kollidieren dann auch jedes Mal mit seinen Absichten als Freier und bedingen seine Abwesenheit, welche den Verlust der Geliebten einleiten. So verliert Alexander Amenia, weil er sich mit dem spanischen König auf eine Lustreise begeben muss und nach der Entführung von Lucretia kommt er verspätet in Straßburg an, weil ihn sein Stand zwingt, die Verfolgungsjagd zu unterbrechen um an einem Banquett teilzunehmen.

Gegen Abend kam ALEXANDER in ein Dorff 6. Meilen von Pariß gelegen/ allda richtete gleich der Pfaffe daselbsten ein stattlich BANQVET aus/ und weil er vernahm/ dass ein frembder Herr ankommen/ schickte er alsbald zu ALEXANDERN, mit Bitte/ ihm die Ehre anzuthun/ und bey solchen zu erscheinen. Unser Ritter entschuldigte sich zwar anfänglich gar sehr/ und gab vor/ er wäre von der Reise in etwas ermüdet/ dessen ohngeachtet hielte der Herr PATER so hefftig bey ihm an/ dass er nichts füglich abschlagen kunte. (VE 35, 3-10)

In die Haupthandlung sind verschiedene Nebenhandlungen eingestreut. Die narrativ wichtigste ist die Geschichte Friedrichs. Sie ist mit dem Thema des Romans - der Liebe bzw. Verliebtheit - verbunden und hebt sich auf der personalen Ebene durch die enge Beziehung zur Hauptfigur hervor. Aus dieser Sicht kann der Diener Alexanders sogar als Gegenfigur gesehen werden. Er gehört einem niederen Stand an, seine amourösen Aktivitäten sind triebgesteuert und auf den unbedingten Vollzug des Aktes gerichtet. Sie stehen im Kontrast zu den tugendhaften Werbungen seines Herrn, dessen Beziehungen – von ein paar Küssen abgesehen – eher platonisch und verbal bleiben. Die beiden Handlungsstränge sind nicht direkt miteinander verwoben. Friedrichs Geschichte wird entweder retrospektiv erzählt oder einfach unvermittelt eingeschoben.

es ist oben von ALEXANDERS Diener/ Friedrichen/ in etwas Meldung geschehen. Dieser hatte sich seithero in Madrit... (VE 22, 26f);

Wir wollen aber ein wenig zurück gehen/ und zusehen/ was Friedrichen sein Becken-Mädgen zu Madrit seithero vorgenommen... (VE 56, 20f);

In wärender Zeit/ als sich ALEXANDER zu Straßburg auffgehalten/ hatte sich Friedrich sein Diener in eines Schneiders Tochter verliebet/ und zwar folgender gestalt:.... (VE 78, 23-25)

⁵⁶ In Kapitel 3.2 wurde bereits ausgeführt, dass Andreas Solbach (2003) in diesem Punkt anderer Meinung ist und nach der „Befreiung“ des Helden aus den Fängen der Liebe sich nicht mehr verliebt, sondern zum kühlen Beobachter wird. Die Andeutung einer neuen Liebe auf den letzten Seiten des Romans widerspricht allerdings dieser Auslegung.

Friedrich hatte in Madrid ein Liebesabenteuer mit einer Bäckerstochter, beide werden vom Vater des Mädchens in der Kammer überrascht, wobei Friedrich ein Ohr einbüßt und flieht. Die Reise seines Herrn nach Paris rettet ihn vor der Rache des Bäckers. In Paris spielt ihm sein schlechtes Gewissen einen Streich, er wird mit einem ebenfalls einohrigen Dieb verwechselt und festgenommen, Alexander kann ihn jedoch auslösen und das Missverständnis klären. In Straßburg holt Friedrich die alte Geschichte wieder ein. Die Bäckerstochter hat inzwischen einen Sohn bekommen und Friedrich wird verklagt. Er nimmt den Sohn zu sich und zahlt die Mutter mit Alexanders Geld aus. Damit ist Friedrichs Geschichte beendet, weder Sohn noch Bäckerstochter werden weiter erwähnt.

Später dient Friedrich noch einmal als Akteur einer kleinen Posse, in der er sich an einem Schneider für die bezogenen Prügel in einer Liebelei mit dessen Tochter rächt.

Drei Personen verdienen noch erwähnt zu werden: Antonius in Straßburg, der Rittmeister und der böhmische Graf in Wien. Antonius, Sohn sizilianischer Kaufleute aus Palermo, ist ein Bekannter Alexanders in Straßburg. Er fungiert zunächst nur als Gesprächspartner und Begleiter, gewinnt dann aber im Geschehen an Bedeutung, wenn seine Geschichte und seine Hochzeit erzählt werden. Seine Vorgeschichte löst sich von der Handlung um Alexander und kehrt nur kurz zu dieser mit der Beschreibung der Hochzeit zurück. Danach wird Antonius durch einen anderen Gesprächspartner, Alexanders Vetter Aurelius, ersetzt, mit dem Alexander nach Wien reist.

Im Wiener Gasthaus lernen sie einen Rittmeister und einen böhmischen Grafen kennen, die Episoden aus ihrem Leben selbst erzählen. Auch sie übernehmen hinfert die Rolle von Gesprächspartnern in verschiedenen Diskursen. Die mit ihnen geführten Unterhaltungen geben einen Eindruck weltmännischer Konversationstechnik, denn die beiden sind auf allen Gebieten wohl informiert, sei es zum Konzept des Politikus, sei es über Galantes, das Studentenleben oder gar Skurriles. Darauf wird in den Kapiteln 4.4, 4.6 und 5.4 noch eingegangen.

4.3. Raum- und Zeitorganisation

Der Titel des Romans lässt vermuten, dass der geographische Hintergrund des erzählten Geschehens Europa sei. Und tatsächlich befinden sich oberflächlich betrachtet alle erwähnten Schauplätze innerhalb der kontinentalen Grenzen. Der Protagonist ist gebürtiger Sizilianer, seine Reisen führen ihn von Messina über Cartagena nach Madrid, Paris, Straßburg und Wien.

Doch wenn man die Nennung Europas allein auf die Raumorganisation des Romans bezieht, irrt man sich. *Europäer* steht für das Konzept des galanten Edelmannes oder des Politikus (in der Nachfolge des Fürstenspiegels),⁵⁷ zumindest aber greift es eine Mode in der Romanproduktion auf, bei der geographische Elemente in den Titel integriert wurden und dem Leser die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe von Lektürestoff signalisiert werden sollte. Der Autor selbst nimmt auf diese Erscheinung in der Zuschrift (als Amandus de Amanto) Bezug:

Es hat Alexander in Obacht genommen/ daß vor dem ein Roman/ unter dem Titel des verliebten Affricaners in Druck gangen/ weil er nun gesehen/ daß solch Büchlein viel Liebhaber gefunden/ als hat er eben falls seinen Lebens=Lauf/ unter dem Titel des v e r l i e b t e n E u r o p a e r s/ einem guten Freunde nach und nach erzehlet/ welcher denn diesen Roman ein wenig in Ordnung gebracht. (VE 12, 11-17)⁵⁸

Auch auf die Bezugsgröße des Politischen Romans wird mehrfach ausdrücklich hingewiesen, eine Übernahme dieses Modells aber negiert (s. oben Kap. 3.3).

Dass Europa sozusagen „*en vogue*“ war und mit weltmännischer Lebensart konnotiert wurde, kann man z. B. der Beschreibung eines im Zeitgeschmack ausgestatteten Saales entnehmen, wo sich der „dekorative“ Wert Europas in der künstlerischen Gestaltung der Decke offenbart, denn diese war „...mit den vornehmsten Städten in gantz EUROPA künstlich bemahlet.“ (VE S. 51, 11f)

Wie zur damaligen Zeit üblich, dienen die benannten Orte nur zur Eröffnung eines Handlungsraumes, ohne dass dabei ihre Besonderheiten herausgearbeitet werden. So gibt es z.B. eine Passage über Straßburg (S. 78, 1-19), die der Form nach an ein Städtebild erinnert, doch auch hier erfährt man nichts über architektonische oder geschichtliche Charakteristika der Stadt, stattdessen werden Bürger, Stadtrat und die Frauen ironisch vorgeführt.

Diesbezüglich bietet der Roman also nichts Neues. Die Beobachtung Krämers zum *Weltkucker* kann wohl verallgemeinert und auf die meisten Werke Beers, wenn nicht sogar auf die meisten Romane des 17. Jahrhunderts bezogen werden:

[...] räumliche Details werden nur insoweit konkretisiert, als sie als „Kulisse der Handlung“ funktionalen Sinn haben. Auch die Landschaftsdarstellungen haben keinen Eigenwert, sondern reflektieren die innere Situation des

⁵⁷ Fürstenspiegel sind seit dem frühen Mittelalter bekannt und beschreiben Pflichten und Aufgaben eines Herrschers. Neben Ratschlägen zur Regierungsweise finden sich dort auch Verhaltensregeln für den Umgang mit Gleichgestellten und Untergebenen. Zu den bekanntesten zählen *Institutio principis christiani* (1516) des Erasmus von Rotterdam, der nach christlichen Moralvorstellungen und unter Einbeziehung antiker Ansichten die Erziehung von Herrschern als Friedensfürsten zum Ziel hat. Machiavellis *Il principe* (1532) hingegen rechtfertigt z. Teil unmoralisches Handeln, sofern es der Stabilität des Staates dient.

⁵⁸ *L'amoureux Africain, ou nouvelle galanterie*. Cologne: 1675. Andere Titel bes. von Eberhard Werner Happel: *Der Asiatische Onogambo*. 1673; *Der europäische Toroan* 1676; *Die Portugälische Clara* 1710; *Der Insulanische Mandorell* 1682. Auf den möglichen Einfluss Happels ist meines Wissens in der Beerforschung bisher nicht eingegangen worden.

Erzählenden. Der Raum hat soziale (Dorf – Stadt – Hof) und funktionale Bedeutung (*loci amoeni* und *terribiles*), keine geographische. (Krämer 1991, S. 118)

Kleinere Episoden und Anekdoten, wie auf dem Gut des Edelmannes, bei denen kirchliche Bräuche und Amtshandlungen verspottet werden, verweisen auf einen protestantischen Hintergrund,⁵⁹ der Beers Erfahrungswelt und sein Lebensumfeld in Mitteldeutschland spiegelt.

Alexander als Sizilianer dürfte jedoch einen katholischen Hintergrund erwarten lassen, auch wenn historisch richtig ist, dass Straßburg und Umgebung, welche den geographischen Bezug dieser Episoden geben, reformiert war und erst 1681 der Katholizismus wieder an Einfluss gewann.

Auf Sachsen nehmen explizit Widmung „*An das Hochlöbliche Europaeische und absonderlich weltberühmte Leipziger Frauenzimmer*“ und Lob in der Zuschrift sowie die erneute Erwähnung desselben im Anhang Bezug.

Auch die Zeitorganisation bietet nichts Unerwartetes im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Werken. Sie wirkt im Detail genau, narrative Raffungen begnügen sich aber mit unscharfen Angaben wie „*es hielte sich nun Alexander zu Paris eine gute Weile auff...*“ (S. 28, 26); „*es fügte sich einstens*“ (S. 30, 5); „*Comilly Wunden waren noch nicht völlig geheilt*“ (S. 33, 41) oder „*einsmals*“ (S. 78, 26).

Kleine interpretationswürdige Unstimmigkeiten ergeben sich bei der Gegenüberstellung von Titel, Absichtserklärung in der Zuschrift, Romananfang und weiterem Verlauf. In der Zuschrift ist die Rede vom „*Lebens=Lauf*“, den Alexander seinem Freund erzählt habe. Der Roman beginnt auch entsprechend mit der Herkunft des Helden und der Erwähnung der Eltern. Bereits im zweiten Satz ist er aber erwachsen und verlässt noch auf der ersten Seite seine Heimat. Danach zerstreuen sich die am Lebenslaufmodell orientierten Erwartungen zum zeitlichen Gerüst ziemlich schnell. Stattdessen kommt das Zeitgerüst einer Kavallierstour⁶⁰ zum Tragen und gibt dem Titel recht, in dem angekündigt wird ein „*Liebes=Roman/ in welchen Alexandri Liebesgeschichte/ und tapfere Helden=Thaten/ womit er nicht alleine sich bey den Frauenzimmer beliebt gemacht/ sondern auch in Besichtigung unterschiedliche Königreiche in Europa/ dero vornehmsten Staats=Maximen angemercket/ begriffen*“.

Eine Liebesgeschichte kann in ihrer zeitlichen Ausdehnung recht stark variieren. Beim literarischen Modell des hohen Romans lässt sich sogar das völlige Auseinanderdriften von

⁵⁹ Es wird der 1. Sonntag nach Trinitatis erwähnt, dies verweist auf eine in der evangelischen Kirche übliche Einteilung des Kirchenjahres (Pfingsten als Bezugspunkt hat in der katholischen Kirche nicht diese Bedeutung).

⁶⁰ So auch bei Kremer 1984, S. 426: „Es handelt sich im Grunde um die Beschreibung einer für gut situierte junge Männer des 17. Jahrhunderts üblichen ‚Grand Tour‘.“

lebenszeitlichem und ereigniszeitlichem Rahmen beobachten, wie es später etwa von Voltaire im „Candide“ parodiert wurde.

Eine Kavaliertour hingegen erstreckt sich über einen Zeitraum von einem bzw. wenigen Jahren und wäre somit zeitlich relativ gut kalkulierbar.

Vom Beginn der Reise bis zum (vorläufigen) Ende des Romans lassen sich aus den detaillierten Zeitangaben ca. 250 Tage ermitteln. Nimmt man die diffusen Angaben hinzu, könnte man großzügig gerechnet, auf eine erzählte Zeit von ungefähr einem Jahr kommen. Die Zeitangaben haben allerdings lediglich eine funktionale Bedeutung in Bezug auf den Erzählrhythmus. Unstimmigkeiten werden leicht überlesen und bringen die Konstruktion kaum in Gefahr. Die wenigen Datierungen, die ein Überprüfen ermöglichen, finden sich in den eingearbeiteten juristischen Textsorten. So heißt es in der Vaterschaftsklage gegen Friedrich: „*daß ohngefähr vor 2. Jahren Beklagter Friedrich sich mit seinem Herrn zu Madrid aufgehalten...*“ (S. 57, 13f). Zur Erklärung des fehlenden Zeitraums steht eigentlich nur die Wendung „*es hielte sich nun Alexander zu Paris eine gute Weile auff...*“ (S. 28, 26) zur Verfügung.

Das einzige explizit genannte Datum erscheint in der Travestie einer Aktennotiz zu einer Schlägerei (VE S. 46, 36-41):

MONS. De CLOY wieß ihn zu seinem Gerichts=Verwalter/ welcher den Beklagten fordern ließ/ und nach Erscheinung folgende REGISTRATUR aufsetzte.

ACTUM den 6. JUNI ANNO

1680

Erscheinet Peter Knackwurst als Kläger/ und Hans Fuchs als Beklagter. Kläger beschweret sich über Beklagten/ daß selbiger ihm gestern an den heiligen ersten Sonntag nach Trinitatis....

Diese Angabe bestätigt noch einmal die Aktualität der erzählten Geschichte. Neben dem Erscheinungsjahr 1682 und der Datierung des Berichts (*Gegeben in Wien/ den 20. Dec. St.N. 1681*) kann das Geschehen auf eine Kernzeit um das Jahr 1680 eingegrenzt werden.

Wollte man den in der Handlung genannten Geburtstag des spanischen Königs historisch ernst nehmen, so ergäbe sich ein weiterer Anhaltspunkt zum Zeitbogen. Der damalige Herrscher war Carlos II (6.11.1660-1.11.1700). Im Text heißt es (S. 17, 31f) „*Über 2. Monat fiel des Königs Geburtst=Tag ein/ welchen er hochfeyerlich begieng.*“

Alexander müsste nach dieser Rechnung Anfang September 1679 in Madrid angekommen sein, sein Elternhaus also Ende Juli/ Anfang August verlassen haben. Man darf aber bezweifeln, dass Beer den tatsächlichen Geburtstag des damaligen spanischen Königs meinte, sie dienen eher als Anlass für die Begegnung des Protagonisten mit Amenia.

Erwähnte historische Ereignisse⁶¹ bestätigen den Befund, dass der zeitliche Hintergrund des Romans auf die Entstehungszeit desselben referiert. Sie korrigieren die lückenhaften detaillierten Zeitangaben der Narration und dehnen den Handlungszeitraum auf ca. 3 Jahre aus (1678-1681). Die entsprechenden Rahmendaten bilden dabei der gerade begonnene Krieg zwischen Frankreich und Spanien (1678, S. 16) und die taufrische Meldung von der Kapitulation Straßburgs (30.9.1681) auf der letzten Seite des Romans (S. 109). Genannt werden außerdem der Abfall der spanischen Niederlande (bzw. dessen Anerkennung durch Spanien 1648), die portugiesische Unabhängigkeit (1640, beide S. 15), der Holländische Krieg (1672-79, S. 28) und der Frieden zu Nijmegen (1678/79, S. 25) sowie der preußische Sieg über Schweden (1675, indirekt S. 29).

4.4. Personal und erzählte Lebensläufe

Die Hauptfigur Alexander gehört als Sohn des sizilianischen Vizekönigs dem Adel an und bewegt sich dementsprechend zunächst in adligen Kreisen am spanischen und französischen Königshof. Mit der Verlegung der Handlung nach Straßburg begibt er sich in vorwiegend bürgerliche Kreise „und vertritt schließlich durchaus die Moralauffassungen und sogar Bildungstendenzen des Bürgertums“, so Kremer (1984, S. 427),⁶² der bei dem auftretenden Personal eine Diskrepanz der Ebenen bemerkt.

Andererseits bleibt Alexander durchaus den Normen seines Standes treu, denn selbst in Liebesangelegenheiten sind es stets adlige Damen, die sein Herz erobern, während er z. B. die Angebote der Kaufmannstochter Eleonora und der Jungfer Charlotta⁶³ abweist.

Die Konstruktion des Romans als Erlebnisbericht bedingt die Präsenz Alexanders oder die Verbindung zu ihm in allen Teilen, doch scheint sich darin seine Aufgabe fast schon zu erschöpfen. Kremer (S. 428) bescheinigt dem Protagonisten einen Mangel an Individualität. „Er wird vielmehr vom Autor in marionettenhafter Weise in Situationen hineinmanövriert, in denen er die Funktionen ausführen kann, die ihm zugeordnet sind.“

Der Erzähler, obwohl ja nicht zur Figurenebene gehörig, wird solcherart zum eigentlichen Helden des Romans. Als Regisseur und Kommentator gewinnt er stärkere personale Konturen

⁶¹ Vgl. Kremer 1984, S. 427.

⁶² Kremer gibt zur Illustration eine Passage an (S. 285f/ Neudruck 91f), in der Alexander für den Adel ein Bildungsprogramm entwickle, das mit bürgerlichen Tüchtigkeitsvorstellungen übereinstimme.

⁶³ Über Charlottas Stand wird zwar nichts gesagt, sie dient aber als Kontrastfigur zur anschließend auftretenden Blandina, deren Herkunft erwähnenswert erscheint: „hieß BLANDINA, CONTRACTE Blandingen/ und war eine einzige Tochter eines nicht geringen Mannes in Straßburg.“ (S. 67, 5f). Mit Blandina ist dann wieder ein galantes Gespräch möglich.

als Alexander. Kremer ist deshalb teilweise zu widersprechen, wenn er konstatiert, dass Alexander allmählich vom handelnden Helden zum reinen Beobachter werde (S. 430). Als „Marionette“ des Erzählers gerät er stattdessen mehr und mehr zum Teilnehmer, denn von einem Beobachter erwartet man Kommentare. Diese gibt jedoch der Erzähler und nicht Alexander.

Um die Tugendhaftigkeit Alexanders zu beweisen, wird sein Verhalten in verschiedenen Situationen geprüft. Dabei stehen dem Helden zwei Gruppen von Akteuren gegenüber. Im aktionsreichen und politischen Bereich sind es Männer, im Bereich der Affekte/ Galanterie sind es natürlich Frauen (siehe dazu ausführlicher Kap. 5.7).

Seinen Mut, seine Stärke und seine Überlegenheit kann der tapfere Held in Kämpfen mit Piraten, Räubern, verbrecherischem Gesindel und im Duell mit dem schändlichen Comilly beweisen. Diese Proben seiner Ritterlichkeit finden sich alle im ersten Drittel des Romans.

Liebes-Affekte vermögen nur edle Damen bei Alexander hervorzurufen, die sich wie dieser durch Superlative auszeichnen, also von herausragender Schönheit, anmutig und bescheiden im Umgang und vor allem außerordentlich klug sind. Alle anderen haben beim ihm keine Chance, disqualifizieren sich selbst durch ihr Verhalten und werden in den galanten Gesprächen ironisch vorgeführt (z. B. Eleonora). Die Straßburgerinnen kontrastieren mit dem Leipziger Frauenzimmer, indem sie in ihrer Schamlosigkeit und Lasterhaftigkeit denunziert werden (s. Hochzeit).⁶⁴

In den Gesprächen mit anderen Edelmännern zu politischen und gesellschaftlichen Themen beweist Alexander seine Qualitäten in der Beherrschung dieser zum *Tugendkatalog eines Fürsten* gehörenden Konversationstechniken.⁶⁵ Er brilliert auch auf diesem Gebiet als wahrer *Gentilhomme* und *Politicus*. Alle seine Gesprächspartner bleiben ebenfalls relativ gesichtslos, es zählt einzig ihr Stand, damit beispielhafte Gespräche unter Edelleuten vorgeführt werden können.

Eingebaute, in der ersten Person erzählte, Lebensberichte interessieren weniger auf personaler Ebene, auch wenn durch diese Diskursart die Erzähler derselben als Figuren stärkere Konturen gewinnen als andere im Roman auftretende Personen. Sie dienen zum einen der Unterhaltung des Lesers und zum anderen der Anreicherung des Werkes mit Welterfahrung,

⁶⁴ Kremer sieht in der „zunehmend kritischen Haltung den Frauen gegenüber“ die einzige Entwicklung des Helden (1984, S. 429). Meiner Meinung nach handelt es sich hierbei aber nicht um eine Entwicklung, sondern um die Vorführung nicht-tugendhaften Verhaltens, bes. am Beispiel der Straßburgerinnen. Kremer gesteht selbst ein, dass diese vorgebliche Entwicklung am Ende wieder zurückgenommen werde, wenn für den 2. Teil des Romans eine neue Liebesbeziehung angekündigt wird.

⁶⁵ Vgl. Anmerkung 57. Die Beschreibungen von Herrschertugenden in den Fürstenspiegeln haben große Ähnlichkeit mit den Tugend- und Lasterkatalogen der Kirchen, geben aber auch ganz praktische Beispiele, wie etwa zur Gesprächsführung.

welche durch die Darbietung verschiedener Einzelerfahrungen realisiert wird.⁶⁶ Sie finden sich im letzten Drittel des Romans und übernehmen hier den von Seiten der Hauptfigur nicht mehr gelieferten Part einer spannenden und abwechslungsreichen Handlung.

Sowohl der Rittmeister als auch der böhmische Graf sind Zufallsbekanntschaften Alexanders, mit denen er in der Wiener Herberge ins Gespräch kommt. Sie gehören zum typischen Repertoire von Reiseschilderungen und haben dieser Tradition zufolge die Aufgabe, durch die Schilderung ihrer Erlebnisse die Handlung zu beleben. Beide erzählen indes nicht ihre gesamte Lebensgeschichte, sondern beschränken sich auf Ausschnitte ihrer Erlebniswelt.

So übernimmt der Rittmeister die Rolle des Ortskundigen und erzählt eine selbsterlebte Episode mit einem Wiener Frauenzimmer (S. 86-88). Im Diskurs über das Studentenleben berichtet er dann über skandalöse Ereignisse in Wien, denen er als Augenzeuge beigewohnt habe (S. 88ff).⁶⁷

Der böhmische Graf erregt durch seine rätselhafte Begleitung und seine verbundene Hand die Neugier der anderen Gäste. Er erzählt die abenteuerliche Geschichte seiner Verwundung (S. 98-103), in der sich die Handlung sogar in die zwei Parallelhandlungen – die des Grafen und die seines Dieners Peter – aufspaltet. Besonders effektiv wirken die Geschehnisse bei Nacht im Wald (*locus terribile*), welche würdiges Inventar eines jeden Ritterromans bilden.

Die neu eingeführte Figur des Grafen und sein Gefolge birgt ein viel versprechendes Potential im Hinblick auf den Fortgang der Romanhandlung. Er ist als Parallelfigur zu Alexander angelegt, tugendhaft und edler Herkunft, und bietet – wie im Verhältnis Alexander/ Friedrich ansatzweise die Möglichkeit zu mehrsträngigem Erzählen über die Figur des Dieners. Der Graf ist darüber hinaus auf mysteriöse Weise mit Frauenschicksalen verbunden: die geschändete und durch ihn gerächte tote Edelfrau im Wald und seine hübsche Begleiterin. Da man über letztere noch nichts erfährt, darf man erwarten, dass die Aufklärung ihrer Identität für den weiteren Verlauf aufgespart wird. Außerdem avanciert der böhmische Graf zu Alexanders neuem – und bald einzigem – Gefährten, da Aurelius und der Rittmeister nach Sizilien abreisen. Diesen Wechsel auf der Figurenebene nutzt der Autor, um hier einen vorläufigen Schnitt zu setzen und den Roman zu beenden, nicht ohne auf neues Personal (Minister Apulius und dessen Tochter) hinzuweisen und mit dem Andeuten einer „*Sicilianischen Liebes-Geschichte AURELIUS*“ und Alexanders Hochzeit die Neugier der Leser auf die versprochene bald folgende Fortsetzung zu wecken.

⁶⁶ Dieses Verfahren gewinnt zu Beginn des 18. Jahrhunderts an Bedeutung und führt zu Romanen, die zum großen Teil aus einzelnen Lebensberichten zusammengesetzt sind (z. B. Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg*).

⁶⁷ Die Behauptung der Augenzeugenschaft könnte hier allerdings auch als Beglaubigungsstrategie fungieren.

4.5. Kommentarebene (Narratio und Moralisatio)

In Barockromanen unterscheidet man spezifische erzähltechnische Ebenen, die sich durchdringen oder parallel zueinander verlaufen. Die Ebene der Entwicklung der Handlung nennt man die *Narratio*. Passagen, in denen aus den auf der Handlungsebene dargestellten Ereignissen und Verhaltensweisen Erkenntnisse gezogen oder Wertungen formuliert werden, bezeichnen die Ebene der *Moralisatio*. Oft werden solche Äußerungen einem kommentierenden Erzähler überlassen, die *Moralisatio* kann sich aber auch implizit aus einer Gegenüberstellung von richtigem und falschem Verhalten ergeben. Die *Moralisatio* stellte ein unverzichtbares Mittel dar, die Nützlichkeit von literarischen Schriften über eine Kennzeichnung des Geschilderten im Sinne von „Tugendlohn“ und „Sündenstrafe“ sichtbar zu machen.

Im *Verliebten Europäer* realisiert sich die *Moralisatio* in vier unterschiedlichen Weisen. Sie findet sich erstens in einfach an Erzählsequenzen angehängten moralisierenden Kommentaren des Erzählers, teilweise mit direkten Leserreden.⁶⁸ Die *Moralisatio* kann zweitens Figuren in den Mund gelegt werden oder sich drittens in Gesprächen äußern. Eine vierte Erscheinungsform ist die implizite *Moralisatio*. Sie lässt sich am schwierigsten nachweisen, weil sie die Interpretation ganzer Handlungssequenzen, wenn nicht des gesamten Romans erfordert.

Da im Text ein Zurücktreten der Handlung zugunsten von immer umfangreicher werdenden Gesprächseinlagen zu beobachten ist, gewinnt später die dritte Form der *Moralisatio* an Bedeutung, während die *Narratio* verblasst. Die Reflexion richtigen und falschen Verhaltens verlagert sich hinein in die Gespräche selbst, so dass ein zusätzlicher Kommentar seitens des Erzählers überflüssig wird. Als Beispiel sei hier auf das Gespräch Alexanders mit dem Jesuiten Sebastian verwiesen (S. 68-74).

Wenden wir uns aber zunächst der *Moralisatio* in Form von Erzählerkommentaren im *Verliebten Europäer* zu. Entgegen der Beobachtung Krämers in anderen Werken Beers (s. Anm. 68) ist diese Art der Kommentare im *Verliebten Europäer* relativ selten.

Eine der wenigen vorausdeutenden Erzählerkommentare findet sich auf S. 21, 8-22. Hier unterbricht der Erzähler die *Narratio*, indem er den Leser anspricht und ihn sozusagen zu einer

⁶⁸ Dies scheint eine für Beers Schreiben typische erzähltechnische Vorgehensweise zu sein. So schreibt Krämer 1991, S. 128, (dort eingebettet in eine Analyse des *Weltkuckers*): „In der erzähltechnischen Verwendung der *Moralisatio* fällt auf, daß sie äußerlich meist sauberlich von der *Narratio* getrennt ist, inhaltlich aber oft nur geringe Verknüpfungen mit dem auf der Handlungsebene Dargestellten aufweist. Die *Moralisatio* ist häufig nicht in das Erzählte eingelassen, sondern wird danach (seltener in Form von Vorwegnahmen) auf das Erzählte aufgesetzt. Dabei können des öfteren der erzählte Anlaß und der moralisierende Kommentar auseinanderklaffen, so daß der Erzähler häufig in merkwürdigem Mißverhältnis zum Begangenen moralisiert.“

reflektiven Pause im Sinne eines *Memento Mori* zwingt. Der Kommentar wirkt hier wie ein Brückenglied zwischen bereits Erzähltem („*Es wird dem geneigten Leser verhoffentlich Gnüge geschehen/ wenn ich vermelde/ dass ALEXANDER nicht mehr ALEXANDER, sondern ein gantz umgekehrter Mensch war...*“) und seiner Fortsetzung, in der vom Tod Ameniens berichtet wird. Der Wechsel zur zweiten Person bezeichnet dabei den wehklagenden Anruf an den Helden und zieht den Leser so in eine Einheit mit dem Erzähler:

Aber meynestu/ indem du jetzt von deiner Liebsten angenehmsten Munde die schönsten Rosen abbrichest/ daß du den geschwinden Lauff des Glück=Rades auffhalten könntest? [...] Ich vermelde dir hiermit/ daß die Person/ an welcher du seithero im Lieben ersättiget/ wird in kurtzer Zeit der Würmer unersättlichen Magen füllen müssen. Wie gesaget/ ALEXANDER hielte sich nunmehr vor der Aller=glücklichsten Menschen auff dem Erdboden/ und meynete nicht/ daß das Ende seiner Glückseligkeit schon vor der Thüre wäre. (VE S. 21, 13-22)

Eine Einmischung des Erzählers, der das Verhalten einer Figur kommentiert, beginnt z. B. auf S. 34, 29ff mit den Worten „*Sie machte es nicht/ wie bißweilen manche Jungfern...*“. Paradoxaerweise fehlt an dieser Stelle jeglicher Bezug zur Handlung. Auf der Ebene der Narratio ist an Lucretiens mustergültigem Verhalten nichts auszusetzen. Trotzdem nutzt der Erzähler den Anlass, um diesem Verhalten ein Negativbeispiel gegenüberzustellen und über ein Sprichwort⁶⁹ sogar noch weiter zu unziemlichen Heiratsbestrebungen bürgerlicher Damen abzuschweifen:

...nach dem gemeinen Sprichwort: VARIETAS DELECTAT, das ist/ das neue hat man lieber/ als das alte. Sind sie von Bürgerlichen Stande/ so müssen die jungen CAVALIre aus selbigen/ lauter Körbe davon tragen/ und das Adelige Geblüte den Vorzug haben/ gleich als ob zu weilen nicht mancher Bürger dem Vermögen nach besser bespannet/ als der vornehmste von Adel... (VE S. 34, 31-36)

Die *Moralisatio* wird hier ad absurdum geführt, wenn sich die Funktionen von Handlung und Kommentar ins Gegenteil verkehren, und der Kommentar sozusagen der Korrektur auf der Handlungsebene bedarf.

Mit einer fast identischen Einleitung beginnt eine andere längere Passage über das Kinderkriegen, die widernatürliche Praxis unter den Frauen, aus Eitelkeit die eigenen Kinder nicht selbst stillen zu wollen und die Sünde, zu verhüten oder abzutreiben (S. 65, 27-66, 36). Hier werden die Laster der *Voluptas* (Wollust) und *Luxuria* (Unkeuschheit) gegeißelt. Die Ausführungen wandeln sich zu einer wahren Moralpredigt, welche am Ende im Aufruf zur Denunziation solcher „Verbrechen“ gipfelt:

⁶⁹ „Die grundlegenden erzähltechnischen Gestaltungsmittel der *Moralisatio* sind bei Beer die beispielhafte Geschichte mit zusammenfassender Wertung, die direkte Leseranrede und die Verwendung von Sprichwörtern und gnomischen Sentenzen, die besonders deutlich auf ein Autor und Leser scheinbar gemeinsames Normsystem zugreifen.“ Krämer 1991, S. 127.

Und ich versichere euch Herrn THEOLOGOS, an was Orten und Enden ihr in Europa auch seyn möget/ daß wofern euch solche Laster [...] zu Ohren kommen/ und ihr solche nicht ernsthaftig straffet/ sondern durch die Finger sehet/ daß Gott der Herr an jenen grossen Tage/ alle Seelen/ welche hiedurch verlohren werden/ von euch fordern wird/ derowegen seydt nicht stumme Hunde/ die nicht bellen/ sondern erhebet eure Stimme wie eine Posaune/ und wofern ihr gewisse Nachricht erhaltet/ so bringet solche Leute vor die Obrigkeit/ welche (wann sie die Verschmäherung der Gerechtigkeit nicht etwa auch vor eine Politische GALANDERIE hält/) schon ein Einsehen haben wird. (VE S. 66, 26-36)

Wie beim ersten Beispiel klaffen auch hier Narratio und Moralisatio auseinander, denn der spärliche Bezug zur Handlung dient nur als Vorwand für den moralisierenden Anhang. Dabei wird der Anlass selbst ins Positive verdreht. Denn die Braut verstößt eigentlich gegen den Hochzeitsritus und somit eine sanktionierte Verhaltensnorm, welche besagt, dass sich das Brautpaar, während die Gäste feiern, frühzeitig zum Vollzug ihrer Ehe zurückziehen soll.

Ein eher lapidares Fazit, wieder unter Einbeziehung eines Spruchs, wird unter den Bericht über eine Predigt gesetzt:

Summa Summarum/ man kann aus oberzehlten leicht abnehmen/ wie die gemeinen Bauren müssen seyn gearbeitet gewesen/ denn es heisset wohl recht: Wie der Herr ist/ so sind auch die Unterthanen. (VE S. 46, 26-28)

Der Kommentar wird hier lediglich zum Schlusswort einer insgesamt Pastor und Gemeinde verhöhnenden Sequenz und hat mit einer Moralisatio im herkömmlichen Sinne kaum mehr etwas zu tun.

Persönliche Meinungen können als Kommentare eingefügt sein („*ich halte gänzlich davor...*“; z. B. S. 54, 11 und S. 64, 30) und beziehen sich im Roman vor allem auf das Thema Liebe und Frauen (z. B. S. 54, 11-15; S. 55, 28-30) und das Streben nach sozialem Aufstieg mittels Heirat (s. z. B. Ausführungen unter dem Stichwort „*NEMO SUA SORTE CONTENTUS*“ S. 76, 41 - 77, 35). Die Betonung des Subjektiven steht natürlich dann in deutlichem Kontrast zur Allgemeingültigkeit einer konventionellen Moralisatio.

Zwei lange Kommentare begleiten die Geschichte und Heirat Antonius'. Es wird diesmal für eine Figur Partei ergriffen. Die Darlegungen beziehen sich auf die Einmischung der Eltern in das Leben ihrer Kinder, sei es aus übertriebener Liebe (S. 58, 40 - 59, 27), sei es, weil ihnen der gewählte Partner nicht zusagt (S. 60, 38 - 61, 27).

Wird ein Kommentar einer Figur selbst überlassen, endet mit ihm meistens eine von der jeweiligen Figur erzählte Geschichte. Derartige Binnenerzählungen folgen dann in sich wiederum der formalen Unterteilung in Narratio und Moralisatio, wobei der Kommentar dann als Fazit angehängt wird. So schließt ein Pater seine Erzählung über unschickliche Heiraten mit großem Altersunterschied mit den Worten:

„Derowegen“ sagte der Herr PATER, „weil die Heyrathen offt so gar übel gerathen/ haben wir Herren Geistlichen es gut/ und dürfen nicht dencken/ daß uns etwa einer Hörner auffsetzet und können doch nach unserer Beliebung schon Gelegenheit bekommen/ den auffsteigenden alten Adam auszutreiben.“ (VE S. 37, 13-17)

Ein anderes Mal werten Alexander und Antonius eine Geschichte aus, die letzterer zur Zerstreuung erzählt hatte. Alexander fasst die Moral zusammen („*Diese Geschicht/ [...] ist wol würdig/ [...] daß man solche mit Fleiß mercke/ indem hierinne eine sonderliche MAXIME einen Mann zu erlangen verborgen [...]*“), während Antonius auf die Ebene der Narratio zurücklenkt. Denn mit seinem Hinweis, dass das Straßburger Frauenzimmer ebenso verfare wie in der Geschichte dargestellt, wird der Weg bereitet zum Plan, die Straßburgerinnen auf die Probe zu stellen (S. 40, 29-40).

Insgesamt gesehen zeigt sich die Moralisation im *Verliebten Europäer* also auf recht merkwürdige Weise. Einerseits wird das übliche Mittel des Erzählerkommentars genutzt, doch dabei teilweise in seiner Form und Funktion seltsam verdreht, andererseits lässt sich ein Auseinanderdriften von Handlungsebene und Kommentarebene beobachten, denn beide stehen oft relativ unverbunden nebeneinander. Zudem geht die im ersten Romanteil noch vorwiegend monologische Darbietungsweise zunehmend in eine dialogische über⁷⁰ und enthebt den Erzähler seiner Aufgabe als Kommentator.

Wenn die Moralisation in diesem Roman nicht mehr den selben moralisch-didaktischen Wert wie in älteren Werken der Barockliteratur hat, heißt dies jedoch nicht, dass Beer auf eine moralkritische Belehrung verzichtet. Dagegen spricht schon allein der Anspruch des *prodesse*, auf den in den Paratexten hingewiesen wurde (s. Kap. 3.5). Außerdem weiß man spätestens seit der Entdeckung der Autobiographie Beers, dass der Autor ein streng gläubiger Moralist war.⁷¹ Seine Schriften verfolgen immer moraldidaktische Absichten. Sind diese in der Moralisation nicht in befriedigendem Maße repräsentiert, so müssen sie anderweitig zu finden sein.

Tatsächlich verbergen sie sich in den im Roman dargestellten Verhaltensweisen verschiedener Akteure und erzählten Geschichten und im Nebeneinander von richtigem und falschem

⁷⁰ Wenn also Solbach den *Verliebten Europäer* in die Reihe der misogynen Schriften eingliedern will, dann scheint er übersehen zu haben, dass entgegen seiner Definition derselben als dominant monologisch und nicht-fiktional, sich Beer im *Verliebten Europäer* sowohl der monologischen als auch immer stärker der dialogischen Darbietungsweise bedient. Solbach 2003, S.192.

⁷¹ Johann Beer: Sein Leben, von ihm selbst erzählt. Hrsg. v. Adolf Schmiedeck. Mit einem Vorwort von Richard Alewyn. Göttingen, 1965. Siehe auch Roloff, Hans-Gert 1989: Der *verparenthesirte* Geist des jungen Beer. In: Grenzerfahrung – Grenzüberschreitung: Studien zu den Literaturen Skandinaviens und Deutschlands. Festschrift für P.M. Mitchell. Heidelberg, S. 40-56 und Gemert, Guillaume von 2003: Johann Beer und die geistliche Literatur. Beobachtungen zum Stellenwert des geistlichen Moments in den autobiographischen Aufzeichnungen und in einigen in der pikaresken Tradition stehenden Erzählwerken. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 115-129.

Handeln. Wie das Thema des Romans nahe legt, spielt dabei die Liebe und die mit ihr verbundenen Anfechtungen und Gefahren für das Seelenheil eine wesentliche Rolle. Allein im letzten Drittel des Romans tritt dieses Anliegen zurück und taucht ansatzweise erst wieder am Ende auf, wenn der Bogen zur vernachlässigten Handlung neu gespannt wird (z. B. in der Theateraufführung oder Andeutung neuer Bekanntschaften bzw. Ausblick auf einen zweiten Teil des *Verliebten Europäers*).

4.6. Diskursebene

Wie oben bereits angesprochen, macht sich gegen Ende des Romans eine dritte Ebene immer deutlicher bemerkbar. Durch das Überhandnehmen von Gesprächen und Diskursen wird die Handlung zurückgedrängt und Wertungen verlagern sich in die umfangreichen Dialoge. Diese Ebene erwirbt sich ihre ganz eigenen Qualitäten und Funktionen. Ereignisse, Erkenntnisse, Erfahrungen und aktuelle Themen können direkt diskutiert werden, indem verschiedene Meinungen und Ansichten gegenübergestellt und auf einander bezogen werden. Das übergeordnete Normsystem, das in den Kommentaren noch gewissermaßen von außen an den Text herangeholt wurde, dringt nun in das Gespräch selbst ein und wird zum verinnerlichten Standpunkt der jeweiligen Gesprächsteilnehmer.

Den diskursiven Hintergrund bilden die miteinander verwandten Konzepte von Galanterie und Politik (im Sinne des Politikus), die sich zur Entstehungszeit des Romans großer Aktualität erfreuen und im Roman diskutiert und veranschaulicht werden.

Allgemein lässt sich bei den Gesprächen eine Zweiteilung in Konversationen mit Frauen und Gespräche unter Männern beobachten (eingehender behandelt im Kapitel 5.4). Ist bei den Konversationen mit Frauen die Liebe bestimmendes Thema, spielt sie in den Gesprächen unter Männern kaum eine Rolle oder verschiebt sich allenfalls hin zu Erörterungen über das Wesen der Frau und (falsch verstandene) Galanterie.

Als Beispiel einer für sich selbst sprechenden Unterhaltung mit Frauen seien die ausführlichen Dialoge des Protagonisten mit Eleonora genannt (ab S. 48, bes. 53ff). Über ihre Äußerungen wird deutlich, dass sie sich, blind vor Liebesverlangen, unwürdig und unangemessen verhält. Doch greift der Erzähler lieber noch hin und wieder erklärend ein, auch wenn dies bei der Offensichtlichkeit des Agierens der von vorn herein negativ besetzten Figur gar nicht nötig wäre.

Nach der Schilderung der Hochzeit nehmen dann umfangreiche Gesprächsrunden unter Männern den meisten Raum ein. Sie beginnen z. B. damit, dass ein Teilnehmer eine Geschichte oder Erfahrung vorträgt, die dann von den anderen Anwesenden diskutiert wird. Auf einer Kindstaupe kommt beispielsweise das Thema Poltergeister und deren Vereinbarkeit mit der christlichen Lehre auf (Magister Sperling = Pastor, S. 79). Man ist sich einig, dass es sich dabei um Versuchungen des Teufels handeln muss, der besonders die Gläubigen heimsucht. Die Standpunkte können durch eigene Erlebnisse untermauert werden (Magister Olitz, S. 81f). Auch wenn in diesem Beispiel ein Teilnehmer den Diskurs dominiert, deuten die vielfältigen Wortmeldungen das gleichberechtigte Gespräch an.

Während des Stadtrundgangs in Wien unterhalten sich Alexander, Aurelius und der Rittmeister über verschiedene kulturgeschichtliche und wissenschaftliche Themen, angeregt durch interessante Fundstücke einer Kirche. Der Diskurs wird von allen drei Edelleuten gleichermaßen getragen und geht mit Leichtigkeit von einem Thema zum nächsten über. Er ist Ausdruck des hohen Bildungsstandes der Gesprächspartner.

Ein anderer Diskurstyp findet sich in den in die Handlung eingebetteten Zwischenerzählungen. Krämer sieht ihre Funktion unter anderem in der Dehnung von Zusammenhängen der Handlung, sie können aber auch völlig isoliert als „disruptive Blöcke“ (Krämer 1991, S. 140) zwischen Handlungssequenzen stehen.

Zum letzterwähnten Typ gehören vor allem die schwankhaften Einlagen über das Treiben von Alexanders Diener Friedrich, die unvermittelt die Handlung unterbrechen und nie kommentiert werden (s. auch unter 4.2).

Die dem Umfang nach größte eingebettete Erzählung ist die Geschichte des böhmischen Grafen, auf die unter 4.4. bereits eingegangen wurde.

4.7. Literarische Modelle

Die Schwierigkeiten, die man in der Beerforschung mit der Klassifizierung des Romantyps beim *Verliebten Europäer* hatte, deuten darauf hin, dass die gängigen und an anderen literarischen Schriften der Zeit erprobten Zuordnungskriterien bei diesem Werk nicht recht greifen.

Der Autor nimmt Anleihen bei verschiedenen Gattungen und Mustern, ohne aber die daran gebundenen Funktionen mit zu übernehmen bzw. kehrt er diese teilweise in ihr Gegenteil. Darauf deuten auch Untersuchungen anderer Werke Beers, bei denen beispielsweise ein

pikareskes Grundmodell zu erkennen ist, welches aber in vielfacher Hinsicht unterlaufen und wieder aufgehoben wird.⁷²

Es wirkt immer wieder erstaunlich, in welcher Fülle dieses Werk (gemeint ist Beers Werk insgesamt, C.B.) literarische Modelle aller Art einbezieht und übernimmt, und zwar weniger auf einer inhaltlichen oder motivischen Ebene sondern gerade in der Travestie ihrer Strukturen. (Krämer, 1991, S. 182)

Auch im *Verliebten Europäer* lässt sich die Lust am unkonventionellen Umgang mit solchen Modellen belegen, doch scheint mir, dass Beer mit diesem Werk auch nach einer ganz eigenen neuen Form sucht. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Der Beginn des Romans folgt dem Muster des höfischen Romans, vor allem in der Einführung des Helden über die Beschreibung seiner Herkunft und seines tugendhaften Wesens. Ebenfalls zur Motivik des hohen Romans gehören Zwischenfälle auf Seereisen (Piraten, S. 16), Raubüberfälle (S. 16, S. 25 und S. 27) und Kämpfe mit Widersachern (Comilly). Der Handlungsaufbau ist jedoch einsträngig und lässt die vom Vorbild her zu erwartende extreme Komplexität vermissen. Stattdessen finden sich einfache Verdoppelungen und Wiederholungsfiguren (etwa bei den Gefechten mit Räubern).

Bereits mit dem Beginn der Liebesanbahnung lässt sich ein zweites Modell ausmachen, das beliehen und inkorporiert wird, zunächst aber noch mit dem des hohen Romans parallel läuft: der Liebesroman (auch Schäferroman).⁷³ In Analogie zu den Bezeichnungen „hoher“ bzw. „niederer“ Roman belegt der Schäfer- oder Liebesroman das stilistische Zwischenfeld der „Mitte“ und ist zwischen den beiden anderen Formen anzusiedeln. Charakteristisch ist die Verbindung von einer Liebesgeschichte, welche den Bereich des Persönlich-Privaten bestimmt, mit dem Bereich des Öffentlichen, bei dem es um Fragen angemessenen politischen Handelns geht. Die Art der Liebesbeziehung hat dabei Auswirkungen auf Ansehen und Glaubwürdigkeit in der öffentlichen Sphäre. Werden für den gesellschaftlichen Bereich lebenspraktische Beispiele für die Einübung normgerechten Verhaltens im Umfeld des Hofes gegeben, dient die Liebeshandlung dazu, die Gefahren außer Kontrolle geratener Affekte

⁷² Vgl. z. B. Krämer 1991 zum *Weltkucker* oder Gurtner, Kuno 1993: „Ich hab ein Korb voll Obst beisammen.“ Studien zur Poetik der Romane Johann Beers. Bern, Berlin, Frankfurt/M; Eidecker, Martina E.: Johann Beers *Die kurzweiligen Sommer=Tage* und die Tradition des pikaresken Romans. Eine vergleichende Analyse. In: New German Review 12, 1996/97, S. 54-76 u. a. Außerdem wird Beer in vielen Darstellungen zum Schelmenroman angeführt.

⁷³ „Tatsächlich trägt der Begriff ‚Schäferroman‘ weder inhaltlich noch formal zur Klärung der Sache bei, denn Worte wie ‚schäferlich‘ oder ‚Schäfferey‘ dienten nicht einer Gattungsbezeichnung, sondern fungierten zunächst als thematisches Signal für Liebesliteratur, so daß die schäferlichen Kostümierungen und Szenerien keine handlungsstragende Rolle spielen.“ Breuer 1999, S. 578.

vorzuführen, ja vor der Liebe als Krankheit des Gemüts (Melancholie) zu warnen.⁷⁴ Einen Ausweg im Sinne der Affektkontrolle bietet das Konzept der Galanterie.

Die programmatische Verlagerung der Erotik vom unkontrollierbaren Affekt in die regulierte Galanterie garantierte die individuelle und gesellschaftliche Kontrollierbarkeit menschlicher Beziehungen, wie sie für die Integration in die höheren Schichten der Gesellschaft (speziell den Hof) notwendig war. Hieraus erklärt sich die Doppelstrategie der meisten Werke, in der zum einen die Handlung einen Rahmen für die Präsentation von weltmännisch-galanten Verhaltens- und Redemuster[n] bietet und zum anderen „Venus-Narren“ vorgeführt und geheilt werden: mit einem Happy-End, das in einer Trennung der Liebenden besteht.⁷⁵

Der Einfluss des Schäferromans auf die Gestaltung des *Verliebten Europäers* ist meines Wissens in der Forschung noch nicht genügend gewürdigt worden. Dabei sind die Parallelen recht offensichtlich. Schon auf der Titelseite wird durch die Ankündigung eines *Liebes=Romans* und das Pseudonym *Amandus de Amanto* auf dieses Modell direkt hingewiesen. Der erste deutschsprachige und traditionsbildende Schäferroman trägt den Titel „*Amoena und Amandus*“ (1632),⁷⁶ ein Bezug auf diesen Romantyp kann kaum deutlicher hergestellt werden als durch die Übernahme des Namens dieses Titelhelden.

Das Muster setzt sich fort mit dem Auftreten Aménias und der sich anbahnenden Liebe zu dieser edlen Dame und der baldigen Trennung der Liebenden. Könnte hier die Lesererwartung noch im Sinne des hohen Romans mit einer nun einsetzenden langwierigen und verschlungenen Folge von Abenteuern und Versuchen, das getrennte Paar wieder zu vereinen, rechnen, zeigt sich bald, dass hier bereits auf das Modell des Schäferromans umgeschwenkt wird.

Der frühe Tod der Geliebten markiert nämlich eine erste jähe Zäsur und enttäuscht eine solche Lesererwartung. Eine zweite Liebesbeziehung greift das Muster wieder auf und führt es diesmal ein Stück weiter, wenn nach der abermaligen Trennung der Held diesmal versucht, seine entführte Partnerin zurückzuerlangen. Auch dieser zweite Ansatz nach vermeintlich höfischem Modell läuft durch den Tod der Dame ins Leere und wird nicht wieder aufgenommen. Ist schon das abrupte Ausbremsen des erwarteten Handlungs bogens an sich komisch, liefert die Parallelität der Konstruktion der beiden Liebeserlebnisse auf struktureller Ebene den Beweis für einen ironischen Umgang mit dem als Folie dienenden Modell des

⁷⁴ „Allerdings stellen diese Liebeserzählungen kein ‚wahres Erleben‘ oder gar frühbürgerlich-sentimentales Empfinden vor; vielmehr bleibt das Sehnen der Liebenden ein negatives Exemplum für eine das Individuum und die Gesellschaft gefährdende, also dringend therapiebedürftige Krankheit und Narrheit.“ Breuer 1999, S. 579.

⁷⁵ Ebenda, S. 580.

⁷⁶ Der Autor ist George Christoph von Gregersdorf, der ausführliche Titel lautet „Jüngst=erbawte Schöfferey/ Oder Keusche Liebes=Beschreibung/ Von der Verliebten Nimfen Amoena, Und dem lobwürdigen Schäffer Amandus“ Leipzig 1632. Nachdruck in Kaczerowsky, Klaus (Hrsg.): Schäferromane des Barock. Hamburg 1970 (Rowohlt Klassiker der Literatur und der Wissenschaft; Deutsche Literatur 35).

höfischen Romans. Denn Wiederholung und Doppelung sind bewährte Mittel der parodistischen Schreibweise.⁷⁷

In der Lesart des Schäferromans ist der schicksalhafte Tod beider Geliebten aber konsequent und ein Glück für den Helden, denn er war bei beiden schon der närrischen Krankheit verfallen, wie die Anzeichen der Melancholie deutlich machen (z. B. S. 20). Hier findet auch Solbachs Interpretation des Titelpupfers ihre Bestätigung, wonach der von der Liebe gefangene Alexander durch die zu Hilfe eilende Fortuna gerettet wird. Dass es aber Fortuna ist, die den Helden rettet, muss wiederum als Ironisierung verstanden werden, denn mit Rückgriff auf dieses ältere Konzept wird dem Protagonisten die Einsicht in seine affektive Abirrung und ein daraus resultierendes bewusstes Handeln abgesprochen.

Versatzstücke pastoraler Motivik tauchen – ironisch verdreht - später wieder auf, wenn im Kontext der Eleonora-Episode heimliche Briefe eingebaut und entsprechende Treffen an romantischen Orten arrangiert werden. Weder mit Amenia noch mit Lucretia hatte es wirkliche „Schäferstündchen“ gegeben, stattdessen spart der Autor dieses Motiv auf, um es in dem Negativbeispiel zu karikieren. Zwar findet das Treffen im Grünen statt, doch ist es kein natürlicher Raum sondern ein künstlich angelegter Rosengarten und die eigentlich mit der ländlichen Idylle verbundene Schlichtheit wird in dieser Szene ins Grotesk-Banale gezogen, wenn der Autor seinen Helden die Dame beim Verrichten der Notdurft überraschen lässt.

Die langsam deutlicher werdende Hinwendung zu Fragen galanter und weltmännischer Umgangsformen ist ein weiteres Indiz für die Orientierung am Modell des Schäferromans.

Beiden oben genannten Modellen entspricht auch die Wahl eines auktorialen Erzählers. Das ist in Beers Werk recht selten, denn meistens bedient er sich eines Ich-Erzählers in Anlehnung an die pikarische Tradition. Doch Solbach (2003, S. 221) relativiert den Einsatz des Erzählers als Übernahme eines Musters aus dem hohen Roman:

Der auktoriale Erzähler im *Verliebten Europäer* hat allerdings nur wenig mit den „neutralen“ Erzählern der höfischen Romane Lohensteins und Anton Ulrichs gemeinsam, denn deren gleichsam distanziert-distanzloses Erzählen, das sich in der Rücknahme jeglicher individualisierender Züge ganz in die Handlung verlieren kann, dient der Repräsentationsidee des göttlichen Ordo und erzählt gleichermaßen von einem erhöhten Blickwinkel aus, während Beers Erzähler durch die Umkehr der sozialen Perspektive vom Höfischen ins Galante übergeht.

Der entscheidende Unterschied liege nämlich im Verlust des Blickwinkels von oben und der Etablierung einer Perspektive von unten. Diese wird idealtypisch durch den voyeristischen

⁷⁷ Zur Parodie siehe u. a. Müller, Beate 1994: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag; und Tynjanov, Jurij 1988: *Dostoevskij und Gogol. (Zur Theorie der Parodie)*. In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. v. Jurij Striedter, 4. unverä. Aufl., München. S. 301-371 (Original 1921).

Blick einer außerhalb der Gesellschaft stehenden Pikarofigur geliefert und normalerweise durch einen Ich-Erzähler umgesetzt.

Im *Verliebten Europäer* wird die Erzählperspektive deshalb auch zum Problem, denn einerseits muss sie der adligen Herkunft des Protagonisten weiterhin gerecht bleiben, andererseits lässt sich der Einblick in intimere Sphären über diese nicht mehr rechtfertigen. Gelöst wird dieses Problem äußerlich durch das Reisemotiv, indem auf diese Weise der Protagonist in Kontakt zu hierarchisch niedriger stehenden Personengruppen kommt, und zum anderen dadurch, dass die Narration zugunsten einer Wiedergabe von Dialogen zurückgenommen und damit der Protagonist vom Träger der Handlung zum Beobachter wird. Als Konsequenz nivellieren sich die Gegensätze der ständisch determinierten Sichtweisen und der nunmehr passive Protagonist unterscheidet sich kaum mehr von seinen vorwiegend bürgerlichen Gesprächspartnern.⁷⁸

Hierin hat man Ähnlichkeiten mit dem sogenannten politischen Roman erkannt, bestätigt durch das Reisemotiv mit seinen Anklängen an eine Art Kavalierstour des Protagonisten oder auf thematischer Ebene durch die vielen Diskussionen und Erörterungen zum Ideal des „wahren Politicus“. Man kann dabei allerdings nicht von einem etablierten Romanmodell sprechen, sondern eher von intertextuellen Bezügen zu anderen zeitgenössischen Romanen, die das Modell des Liebesromans modifizieren und weiterentwickeln.⁷⁹ Die zur Entstehungszeit des *Verliebten Europäers* aktuellen und modischen Werke dieser Art – etwa von Christian Weise oder Johannes Riemer - konzentrierten sich aber eher darauf, einen umfassenden Überblick über das vielgestaltige närrische Treiben in der Gesellschaft, von der keine Schicht ausgenommen war, zu geben. Sie greifen die Tradition der Narrenrevue auf, die zumindest bei diesem Roman Beers keine Rolle spielt.

In seiner Reduktion auf ein begrenztes Personal, der gleichwertigen Gewichtung von galantem und politischem Diskurs und den damit verbundenen verhaltenstechnischen Hinweisen, die auch der Vermittlung der jeweiligen Kommunikationsformen dienen, sowie der Hinwendung an ein vorrangig bürgerliches Publikum, weist Beers Schrift auf den sich erst herausbildenden galanten Roman voraus. Dies ist insofern bemerkenswert, als man in der deutschsprachigen Literatur gemeinhin August Bohse „als Pionier des Genres“⁸⁰ angibt, der erst Ende der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Erscheinung tritt. Entweder war Beer

⁷⁸ Solbach bezeichnet Alexander deshalb auch als „paradoxen Bürger mit adligem Hintergrund“. Solbach 2003, S. 235.

⁷⁹ Breuer 1999, S. 586.

⁸⁰ Breuer 1999, S. 591. Es ist sogar vorstellbar, dass Bohse Anregungen bei Beer oder anderen Autoren im Umkreis des Weißenfelder Hofes gefunden hat, denn Bohse selbst diente dort ab 1691 als Hofsekretär. Auf diese Einflüsse ist in der Forschung meines Wissens noch nicht ausreichend eingegangen worden.

bestens mit den aktuellen Entwicklungen der französischen Literatur vertraut – dort taucht der galante Roman früher auf – und adaptiert als erster das galante Muster, oder er kommt mit seiner ganz eigenen Weiterentwicklung des pastoralen Modells schon vor seinen Kollegen zu einer neuen Form, die später von diesen aufgegriffen wird.⁸¹

Weitere Elemente, die Eingang in den *Verliebten Europäer* gefunden haben und meist parodiert werden, sind Briefe (z. B. zwischen Alexander und Eleonora S. 52; oder S. 87), juristische Textsorten (Friedrich-Episode S. 57 und Rechtsstreit bei Mons. De Cloy S. 46), Predigten (Leichenabdankung S. 41 und Sonntagspredigt S. 44) und listenartige Aufzählungen (S. 62f). Außer einiger Briefe, die dann bezeichnenderweise auch nicht parodiert sind (in der Verfolgungsgeschichte S. 33; 37 und 38) haben die genannten eingestreuten Formen keinen Einfluss auf den Handlungsverlauf. Sie dienen der Belustigung und Zerstreuung sowohl der Figuren (wenn sie beispielsweise von anderen Figuren erzählt werden) als auch des Lesers.

Wie in anderen Werken Beers werden Theaterraufführungen geschildert.⁸² Doch handelt es sich hier beide Male um Hofkomödien, die in den Rahmen höfischer Feste gehören (s. Kap. 5.5). Das Geschehen auf der Bühne spiegelt ansatzweise die Situation des Helden und wird auch auf diese Weise mit Thematik und Handlung verzahnt. Da aber keines der Stücke ganz erzählt wird, geben sie auch keinen Aufschluss über eine mögliche Entwicklung des Helden.

Auf Muster des „niedereren“ Romans wird im *Verliebten Europäer* weitgehend verzichtet. Allein in den zwischengeschobenen Episoden des Dieners wird darauf angespielt. Doch ist Friedrich keine genuin pikareske Gestalt. Seine Erlebnisse lassen sich aber als Schwänke lesen, das ist eine Form, die üblicherweise im niederen Roman genutzt wird.

Das Einbeziehen verschiedener Gattungen stellt an sich noch keine Besonderheit dar, sondern war ein übliches Verfahren in der Barockliteratur. In diesem Sinne bleibt der *Verliebte Europäer* im Rahmen der Erwartungen, wenn man die eingestreuten Textsorten und kompilatorischen Übernahmen verschiedener aktueller Standpunkte und Redeformeln besonders im Zusammenhang mit der Galanterie-Thematik betrachtet.

Andererseits ist bei Beer die Art und Weise auffällig, *wie* er die verschiedenen Gattungsmuster mischt, dabei Lesererwartungen kunstvoll aufbaut, um sie dann durch die Travestie der an die jeweilige Gattung gebundenen Struktur um so abrupter zu enttäuschen. Er

⁸¹ Während ihn die einschlägigen Aufsätze zum galanten Roman kaum erwähnen, werden Beers Name und sogar sein *Verliebter Europäer* wie selbstverständlich allein in der „Deutschen Literatur in Schlaglichtern“ neben Bohses Romanen als typische Vertreter dieser Gruppe genannt. Siehe: Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Hrsg. v. Bernd Balzer und Volker Mertens. Mannheim u. a., 1990, S. 194.

⁸² Zu Schilderungen von Theaterraufführungen bei Beer siehe: Breuer, Dieter 2003: Johann Beers einstürzende Theater. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 517-613.

nutzt in einer ganz eigenen Weise die literarischen Konventionen, um zum einen den Leser in seinen Bann zu ziehen und ihm dann sein Anliegen in Form einer „verzuckerten Pille“ darzubieten. Sein kreativer Umgang mit den literarischen Modellen hebt ihn aus dem Kreis seiner Kollegen heraus und lässt erkennen, wie gut er die Vorlieben des Publikums in seine Produktion einzubeziehen weiß.

4.8. Satire

Es bleibt zu klären, ob es sich beim *Verliebten Europäer* um einen satirischen Roman handelt, wie beispielsweise Andreas Solbach vorschlägt, wenn er ihn in die Reihe der misogynen Schriften stellt (siehe unter 2.2). Weder im Titelkupfer noch in Form von poetologischen Äußerungen in den Paratexten haben sich bisher Hinweise finden lassen, die eine solche These stützen könnten. Im vorigen Kapitel zeigte sich, dass von den verwendeten literarischen Modellen auf das des „niedereren“ Romans am wenigsten zurückgegriffen wurde. Gerade mit diesem ist aber die Satire am häufigsten verknüpft. Denn er bietet die besten Voraussetzungen, gesellschaftliches Fehlverhalten vorzuführen und mit abschreckenden Strafen zu verknüpfen.

In wissenschaftlichen Untersuchungen herrscht allerdings insgesamt Uneinigkeit, wenn es um Rolle und Erscheinungsform der Satire in Beers Romanen geht.⁸³ Denn die Satire setzt ein Lesern und Autor gemeinsames Normverständnis voraus, was aber bei Beer vor allem durch seine Schreibtechnik immer wieder ins Wanken gerät. Ferdinand van Ingen (2000) fasst dieses Dilemma folgendermaßen zusammen:

Die Crux der Beer-Forschung ist nach wie vor die Vielfalt der Perspektiven in Beers Romanen, die eine einheitliche sozialetische Idee vermissen und die Zielrichtung der Satire nicht eindeutig erkennen läßt.⁸⁴

Aus den Untersuchungen zur Satire in Beers Romanen lassen sich dennoch zwei wesentliche Feststellungen entnehmen. Erstens kennzeichnet Beer normalerweise die Werke, die er als Satiren verstanden wissen will, bereits durch Bemerkungen in Vorworten wie auch in Titelkupfern. Zweitens glaubt Beer offensichtlich nicht mehr daran, dass über die bloße Verwendung der satirischen Schreibweise eine Besserung beim Lesers bewirkt werden kann.

⁸³ Z. B. in Krämer 1991, S. 67ff; Kremer, Manfred: Die Satire bei Johann Beer. Diss. Köln, 1964. Ders. 2003: Die ambivalente Verwendung der Transgression in Beers satirischen Erzählstrategien. In: Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 203-216. Solbach 2003.

⁸⁴ Ingen, Ferdinand van 2000: Johann Beer. Werkausgabe, Leserinteresse, Forschungsstand 2000. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 1-27, hier S. 17.

In diesem Sinne wird im *Weltkucker* der satirische Anspruch sogar Stück für Stück wieder zurückgenommen, indem der Satyr im Kupfer des ersten Bandes im zweiten Teil durch die Figur Jan Rebhu ersetzt wird, der als Emerit auch auf den Kupfern des dritten und vierten Bandes erkennbar bleibt.⁸⁵ Wenn es aber nicht mehr in der Macht des Autors steht, ob der Leser eine Lehre aus satirischen Darstellungen zieht, bleibt als alleiniger Zweck die Belustigung und Unterhaltung, auf die der Autor durch die Wahl der satirischen Schreibart Einfluss nehmen kann. Krämer zeigt anhand von Äußerungen in verschiedenen Werken Beers, wie solcherart sein Satireverständnis „harmlos“ wird und sich von den gängigen Satiredefinitionen seiner Zeitgenossen entfernt.

Als Voraussetzung für den Einsatz der Satire, deren Hauptanliegen ist, durch Verspottung Missstände und vor allem Laster anzuprangern, bedarf es eines entsprechenden erzähltechnischen Umfeldes, das besonders auf der Ebene des handelnden Personals drastische Schilderungen möglich macht. Dies ist im *Verliebten Europäer* nur in sehr eingeschränktem Maße gegeben. Trotzdem können lasterhaftes Verhalten und Verstöße gegen gesellschaftliche Normen zur Darstellung kommen, dazu muss nicht notwendigerweise auf die Satire zurückgegriffen werden. Durch die Wahl eines auktorialen Erzählers, der hohen Stilebene zu Beginn des Romans und eines adligen tugendhaften Protagonisten sind Rahmenbedingungen abgesteckt, die einen Wechsel zur satirischen Schreibweise erheblich erschweren. Auch der didaktische Ansatz, einen höfisch korrekten Konversationsstil vorführen zu wollen, macht einen Rückgriff auf satirische Mittel geradezu unmöglich, wenn die Glaubwürdigkeit des gewählten Konzepts nicht ernsthaften Schaden nehmen soll.

Entsprechend störend im Gesamtgefüge des Romans wirkt deshalb auch die einzige satirische Szene, in die der Protagonist als Akteur direkt involviert ist. Bei dem heimlichen Treffen Alexanders mit Eleonora werden nicht nur die unkeuschen und anmaßenden Avancen der Kaufmannstochter in drastischer Weise vor Augen geführt, hier droht auch das bis dahin makellose Bild des Helden Schaden zu nehmen.

In diesem Zusammenhang wird immer wieder auf eine Strategie verwiesen, die in Anlehnung an das Englische als „Transgression“ bezeichnet wird:⁸⁶

⁸⁵ Krämer 1991, S. 69: „Die satirische Schreibart erscheint als Rolle des Erzählers, in die er nach Belieben schlüpfen kann, und die im IV. Teil zugunsten der ‚unverstellte[n]‘ Wiedergabe verlassen wird.“

⁸⁶ Siehe vor allem Solbach, Andreas 1991: Transgression als Verletzung des Decorum bei Christian Weise, J. J. Chr. v. Grimmelshausen und in Johann Beers *Narrenspital*. In: *Daphnis*, 20, n° 1, 1991, S. 33-60 und Kremer, Manfred 2003: Die ambivalente Verwendung der Transgression in Beers satirischen Erzählstrategien. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 203-216.

Der Begriff Transgression bezieht sich auf die strukturalistische Dichotomie von „hoch“ und „niedrig“ im Bereich kultureller und allgemeinzivilisatorischer Äußerungen und thematisiert die Grenzverletzungen und Übertretungen, die Hierarchisierung und Erotisierung von normverletzenden und normsetzenden Akten.⁸⁷

Michail Bachtin hatte solche Überschreitungen mit dem Eindringen des Karnevals in die Literatur kenntlich gemacht und auf eine karnevalistische Gattungsentwicklung im Sinne der menippeischen Satire verwiesen.⁸⁸ Die Überschreitung von Grenzen, Gesetzen und Normen spielt also vor allem in der Satire eine grundlegende Rolle und damit natürlich auch die Akteure solcher Handlungen.

In dieser satirischen Tradition steht Beers *Verliebter Europäer* mit Sicherheit nicht. Dennoch bedient er sich der Strategie der Transgression in abgeschwächtem Maße. Der einzige wirkliche, im Roman immer wieder thematisierte Gegensatz von „hoch“ und „niedrig“ unter Verletzung von Normen betrifft die Aufstiegsbestrebungen der Bürgertöchter, die sich damit nicht nur der Missachtung der ständischen Hierarchien schuldig machen, sondern zugleich auch andere Regelverstöße begehen (Missachtung der Geschlechterrollen und Unkeuschheit). Transgressionen im satirischen Umfeld erlauben zur Abstrafung ebenfalls das zeitweilige Übertreten von gültigen Normen. In diesem Sinne kann Alexanders kurzzeitiger Verlust der Contenance in der oben erwähnten Episode mit Eleonora als Straftat gerechtfertigt werden.

Die Satire bedient sich der Übertreibung und des scharfen Kontrasts, zu ihren bevorzugten Stilmitteln zählen Parodie, Travestie und Persiflage, zu ihren Tonfällen Ironie und Spott. Zweifellos lassen sich im Roman alle diese Mittel nachweisen. Doch finden sie sich vorwiegend bei einmontierten Textsorten (z. B. Parodie von Predigten) oder in der Beschreibung von Personen und Situationen in eingebetteten Erzählungen, die nicht zu Hauptpersonal oder -handlung gehören. Man könnte einwenden, dass zu Beginn des Romans bei Einführung des Helden ja bereits eindeutig mit Übertreibungen gearbeitet wird. Dieses Verfahren dient aber nicht der Demontage des Helden sondern persifliert den Stil des höfisch-heroischen Romans. So beziehen sich Ironisierung und Komik oft auf die Ebene literarischer Muster, wobei der Autor gern mit den entsprechenden Erwartungen des Lesers spielt (siehe Kapitel 4.7).

Ein gutes Beispiel dafür, wie eine komische Wirkung allein durch die Erzähltechnik erzielt wird, gibt der zweite Theaterbesuch am Ende des Romans (S. 104f). Hier wird eine Situation minutiös aufgebaut und damit gleichzeitig die Lesererwartung sehr sorgfältig in eine bestimmte Richtung geführt, um plötzlich durch einen abrupten Duktuswechsel der Szene ihren Sinn zu nehmen und auch die Lesererwartung ebenso gründlich zu enttäuschen. Der

⁸⁷ Solbach 1991, S. 35.

⁸⁸ Bachtin, Michail 1995: Rabelais und seine Welt. Frankfurt/ Main (Original 1965).

Erzähler redet nämlich zunächst den Leser an („*Ich muß aber allhier dem Begierigen Leser vermelden/ daß der Inhalt der COMOEDIE ...*“) und beginnt detailliert das Geschehen auf der Bühne zu beschreiben. Dies wird über zwei Szenen durchgehalten, doch dann beendet ganz unerwartet ein so bedauerlicher wie banaler Zwischenfall den Theaterbesuch für Protagonisten, Leser und Erzähler:

Als nun unsere Compagnie begierig war zu sehen/ was weiter vorgehen möchte/ fieng dem Herrn Grafen ohnversehens an die Nase zu bluten/ deßwegen er denn sich aus dem COMOEDIEN=Hause begab/ dem unser verliebter Europaeer alsbald folgte... (VE S. 105, 9-12)

Nach Beheben des Malheurs und Rückkehr ins Theater ist die Vorstellung dummerweise schon vorbei. Die ausführliche Schilderung des Bühnengeschehen erweist sich so als blinde Fährte und der Leser muss erkennen, dass er in die Irre geführt wurde.

An komischen, ironischen und parodistischen Passagen mangelt es im *Verliebten Europäer* nicht, ja manchmal scheint der Autor sogar mit sich selbst zu scherzen, wenn er z. B. Alexander im Disput über den rechten Glauben ein extrem langes lateinisches Zitat vortragen lässt und im Anschluss an diese Übertreibung den Gesprächspartnern auch noch einen ironischen Kommentar in den Mund legt:

SEBASTIAN. MONS. muß ein gut Gedächtniß haben/ weil er einen so langen Discurs im Sinne behalten/ und von Wort zu Wort hersagen kann.

ALEXANDER. Was einem gefällt/ merckt man gar leicht. (VE S. 74, 1-3)

Doch ist der Grundtenor des Werkes ein ernsthafter, denn die Darstellung angemessenen Verhaltens steht im Mittelpunkt. Natürlich wird dabei auch unangemessenes und falsches Verhalten vorgeführt, was aber nicht vordergründig durch satirische Mittel geschieht. Der satirische Modus ist einer unter vielen Schreibarten, die im Roman verarbeitet werden. Dass bekannte Themen wieder auftauchen, die Beer in anderen Werken satirisch behandelt hatte, ist kein überzeugender Beleg dafür, dass auch der *Verliebte Europäer* durchgängig als Satire zu lesen sei. So spricht beispielsweise gegen eine Deutung als Frauensatire, dass sich in den entsprechenden Szenen die Kritik oft auch gegen Männer richtet (siehe Kapitel 5.8) und dass der Roman thematisch einer grundsätzlichen Zweiteilung in der Vermittlung von einerseits galanten und andererseits weltmännischen Umgangsformen folgt.

5. Analyse einzelner kultur- und sozialgeschichtliche Aspekte

Der heutige Leser wird nicht nur um der Handlung oder puren Unterhaltung willen einen Roman aus dem 17. Jahrhundert lesen. Beim Lesen wird er sich direkt oder indirekt mit der Entstehungszeit auseinandersetzen. Dazu muss er nicht unbedingt historiografische Werke zu Rate zu ziehen. Denn auch in literarischen Werken spiegeln sich die Zeitumstände, welche durch Abbilder der Alltagserfahrungen mit der Fiktion verwoben sind.

Gerade im Barock und besonders im 17. Jahrhundert sah man keinen Widerspruch in der Aufzeichnung von historisch Relevantem unter Zuhilfenahme der Einbildungskraft. Durch dichterische Imagination konnte eine vorstellbare Welt kreiert werden, die sich am Wirklichkeitsverständnis der eigenen Epoche orientiert und die Möglichkeit eröffnet, in idealer Weise alle Wissensgebiete einzubeziehen. Solcherart werden auch literarische Werke zu Speicherräumen des kulturellen Gedächtnisses. Peter-André Alt schreibt dazu:

Dieser Anspruch auf eine universelle Organisation des kulturellen Bewusstseins durch die Leitfigur der Einbildungskraft gehorcht zumal das Denken der frühen Neuzeit. In seinem Lichtkreis entwickelt sich ein über die Poesie vermitteltes Ordnungsmodell der Imagination, dessen weit gefasster Geltungshorizont keineswegs auf die Literatur beschränkt bleibt. An ihm lässt sich zeigen, dass literarisches Schreiben im 17. Jahrhundert Neukonstruktion von Wirklichkeit durch Neukombination ihrer Erscheinungen bedeutet: ein (erst für die Moderne wieder nachvollziehbares) Programm der produktiven Simulation und Vergegenwärtigung alternativer Realitätsversionen, hinter dem ein höchst ehrgeiziger kultureller Gestaltungswille steht.⁸⁹

In diesem Kapitel soll nun versucht werden, Reflexe von Lebenswirklichkeit der Entstehungszeit des Beerschen Romans im 17. Jahrhundert aufzuspüren. Für die Analyse werden einzelne kultur- und sozialgeschichtlich relevant erscheinende Aspekte herausgegriffen, denen jeweils ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist. Die Auswahl orientiert sich an in der Barock-Forschung wiederkehrenden Größen. Dieses Prozedere wurde bewusst gewählt, um zu zeigen, dass auch oder gerade ein so „untypischer“ Roman wie der *Verliebte Europäer*, der sich den etablierten Formkriterien des barocken Romans zu entziehen scheint, verlässliche Auskünfte über seine Entstehungszeit zu geben vermag.

Die ermittelten Daten und daraus gewonnenen Erkenntnisse werden dabei jeweils mit den existierenden Ergebnissen der Forschung korreliert.

⁸⁹ Alt, Peter-André 2002: Die Träume der Imagination. Zur Rolle der Einbildungskraft in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Text + Kritik, 154 Barock, 2002, S. 35-50, hier S. 35f.

5.1. Gesellschaft

Der erste untersuchte Aspekt, die Gesellschaft, umfasst zwei Ebenen. Zum einen geht es in einem größeren Raster um die dargestellte Gesellschaft allgemein. Hier muss zwischen den beiden gesellschaftlichen Sphären des Hofes und der Stadt unterschieden werden,⁹⁰ welchen die verschiedenen Stände und Bevölkerungsgruppen zuzuordnen sind.

Ein feineres Raster kommt dann innerhalb der Sphären zu Anwendung, wenn es um den Ausdruck gesellschaftlicher Normen, also um die dargestellten Verhaltensweisen und -muster geht. Ihnen wird in eigenen Unterkapiteln ausführlicher nachgegangen. An dieser Stelle werden sie jedoch – soweit es für die Beschreibung der Gesellschaft auf makroskopischer Ebene förderlich ist – angesprochen, auch wenn sich so Überschneidungen mit anderen zu behandelnden Aspekten (wie Geschäft/ Politik, Gäste/ Feste, Galanterie und Gefühl/ Gemüt) nicht vermeiden lassen.

Alexander als Abkömmling sizilianischen Hochadels bewegt sich vorwiegend in adligen Kreisen. Verschiedene Höfe geben den zu erwartenden Rahmen seiner Aufenthalte im Ausland. Sie dienen im Roman als soziale „Ruhepunkte“, indem der Held in der ihm angemessenen Sphäre agiert. Dieses von mir als *Ruhen* Bezeichnete spiegelt sich auch auf der narrativen Ebene, denn mit diesen Orten geht eine Verlangsamung des Erzähltempos einher. Seine Reisen durch Europa eröffnen dagegen einen Handlungsraum, der „durchlässiger“ oder „unruhiger“ ist und sich durch Beschleunigung der Narration auszeichnet (s. Übersicht 4, Kap. 4.1, S. 25). Durch sein Reisen im geographischen Raum bewegt sich der Protagonist auch innerhalb der Gesellschaft und kommt in Kontakt zu Personen anderer sozialer Stände und Schichten.

Doch wenden wir uns zunächst den Höfen zu. Hier wäre zunächst der sizilianische Vizekönigshof, Alexanders Elternhaus, zu nennen. Er bildet den Ausgangspunkt von Reise und Roman (S. 15). Allerdings wird er nicht detailliert dargestellt, zeigt sich aber indirekt als Abdruck in der sprachlichen Form (S. 15, 1-31). Nicht der Hofes, sondern an seiner Statt wird Alexander superlativisch beschrieben, z. B.:

[...] Jedermann betrachtete ihn als ein Wunderwerk der Natur/ denn der Glantz seines Gesichtes hatte eine solche anziehende Krafft an sich/ daß auch die unempfindlichsten Hertzen ihn nicht ohne Liebes=Bewegung ansehen kunten. Der Ruff von seinem hohen Verstande/ übertraff zwar den Glauben/ aber mit nichten die Warheit/ denn wer nur in Sicilien reisete/ suchte Mittel und Gelegenheit diesen berühmten Helden zu schauen/ und die Augen an so schöner Gestalt zu laben. [...] (VE S.15,5-11)

⁹⁰ Das Dorf spielt hingegen als gesellschaftliche Sphäre im *Verliebten Europäer* keine Rolle.

Hier evozieren bloße Andeutungen das gesamte höfische Leben, dessen Bild sich individuell bei jedem Leser aufbaut. Der erste Satz umfasst indirekt und als zu füllende Leerstellen Kindheit und Jugend und auch die – sicherlich feierliche – Verabschiedung braucht nicht weiter ausgemalt zu werden. Es genügt die Wendung „*unter Glückwünschen seiner Eltern und nächsten Anverwandten*“ (S. 15, 26f). Das ist möglich, weil auf ein dem Leser bekanntes Muster referiert wird. Es muss sogar sehr vertraut sein, denn in diesen wenigen Zeilen wird das Muster bereits parodiert (z. B. s. o. „*übertraff zwar den Glauben/ aber mit nichten die Wahrheit*“).⁹¹

Auch die anderen Höfe, an denen sich der Protagonist eine Weile aufhält, werden nicht selbst dargestellt, sondern greifen auf diese erwartete Folie zurück. In Madrid, dem vorläufigen Ziel seiner Reise, stellt sich der Held sofort beim König vor. Die Aufnahme bei Hof wird als kurze Szene mitgeteilt, nämlich wie der König ihm eine Aufgabe als „*ESTATS Diener*“ verspricht und Alexander sich geziemend bedankt (S. 17, 17-30). Noch knapper fällt die Verabschiedung Alexanders beim König einige Seiten später aus (S. 25, 9-13). Der Dienst bei Hofe und die daran gebundenen Verpflichtungen geraten zwischen diesen beiden Audienzen beim König zu Beginn und Ende nur dreimal in den Blick, wenn nämlich einmal Alexander bei den Geburtstagsfeierlichkeiten des Königs als *Hoff-Cavallier* die Damen bedienen und unterhalten muss (S. 17, 31ff), ihn der König in seinem Gefolge zu einer Theateraufführung anfordert (S. 18f, 43ff) und drittens Alexander Dienst tun muss auf einer Lustreise des Königs (S. 21, 23ff). Diese wenigen Referenzen seiner Rolle innerhalb der höfischen Gesellschaft spannen die Koordinaten auf, dessen Knotenpunkte den funktionellen Rahmen für die Liebesgeschichte mit Amenia bilden. Sie geben ihm zunächst die Möglichkeit, der zukünftigen Geliebten zu begegnen und sie dann wieder zu treffen. Aber sie verhindern auch sein Glück.

Obwohl Alexander dem König verpflichtet ist, behält er doch relativ große Freiheiten, denn er kann seinen Dienst komplikationslos quittieren um seine Reise fortzusetzen. Diese Art des „Hofdienstes“ scheint somit eine zeitweilige Disponibilitätserklärung des Adligen an den König (oder Fürsten) zu sein.⁹² Beide Seiten profitieren davon, der Herrscher, indem er sich mit der noblen Herkunft seiner Gefolgsleute schmücken kann, der Adlige hingegen, indem er durch den Aufenthalt bei Hof seine eigene Reputation erhöht. („...*welcher ihm denn ein*

⁹¹ = bekannt aus dem sogenannten „hohen“ Roman.

⁹² Siehe auch Luhmann, Niklas 1997: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/ Main: „Die Position des Adels beruht auf einer eigenen Ökonomie, auf selbständig bewaffneten Haushalten und entsprechendem Anhang. Was auf dieser Grundlage zu tun und zu lassen ist, entscheidet der Herr selbst. Sein Verhältnis zum König sieht er als Anhängigkeit, nicht als Abhängigkeit. Die Anhängerschaft kann er aufkündigen, wenn das Verhalten des Königs ihm dazu Anlaß gibt.“ Ebenda, S. 716. Zum Sinn der Aufenthalte an fremden Höfen siehe Kap. „Geschäft und Politik“, Anmerkung 101.

REKOMMENDATION=Schreiben an den König in Franckreich mit auff dem Weg gab....“
VE S. 25, 10f)

Ein Blick auf den Pariser Königshof bestätigt diesen Eindruck. Abgesehen davon, dass sich Alexander hier aufgrund der Friedensfeierlichkeiten etwas gedulden muss, bevor ihm der König eine Audienz gewährt, wird er ihm die Aufgabe eines Kammerdieners übertragen (S. 27, 25ff). Seine Aufnahme beim französischen Hof ermöglicht ihm nun den Zugang zu auserwählten Kreisen, über die er auch Lucretia kennen lernt, um deren Hand er anhält. Auch hier behält er neben den üblichen Verpflichtungen seine Freiheiten. Als er die Verfolgung Comillys aufnimmt und ihm nach Straßburg nachreitet, scheint es nicht einmal mehr erzählenswert, wie er für seine Abwesenheit beim König um Erlaubnis nachsucht.

Der Wiener Hof kommt schließlich nur noch in einer Außenansicht in den Blick. Dort bewegt sich Alexander zunächst einmal eine Weile im Umkreis des Hofes. Das leuchtet ein, denn er kann hier noch keine direkten Empfehlungsschreiben vorweisen, und muss sich erst einen Vermittler in Minister Apulius suchen (S. 109, 11-15). Bei der Gelegenheit einer Theateraufführung, der Alexander in der Zwischenzeit beiwohnt, werden aber Kaiser samt Gefolge kurz beschrieben (S. 103, 33-40). All die recht knappen Angaben wirken stereotypisch. Betrachtet man nun diese spärlichen Textpassagen, die über die höfische Sphäre Auskunft geben könnten, stellt sich die Frage, was daraus zu schlussfolgern sei.

Es wurde bereits erwähnt, dass der Held durchaus seinem Stand treu bleibt und sich keineswegs von Vertretern anderer Stände korrumpieren lässt, nur weil er mit ihnen in Berührung kommt.⁹³ So betrachtet, könnte man die höfische Welt für das Vertraute setzen, deren Alltag als bereits Gewusstes nicht erzählenswert ist. Der Hof bildet aus der Perspektive Alexanders (wie natürlich auch des Erzählers) das *Zentrum*, von welchem sich der Held in die *Peripherie* wegbewegt. Man könnte nun vermuten, dass der Text sich also auf die Darstellung des Fremden, Unbekannten und womöglich Exotischen konzentriert.

Dem ist aber nicht so, wenn man das dem Eigenen Entgegengesetzte erwartet. Denn es handelt sich beim *Verliebten Europäer* weder um einen Abenteuer- noch um einen reinen Reiseroman, obwohl einige Muster dieser Gattungen durchaus vorkommen. Deshalb gibt es auch keine ausführliche Milieubeschreibung der städtischen Sphäre. Das Städteporträt Straßburgs (S. 78) kann diesem Anspruch kaum gerecht werden. Es hat illustrierende Funktion und gehört zu den gern verwendeten Elementen von Reisebeschreibungen, die

⁹³ Beers Roman verbindet Formelemente des Politischen und des Galanten Romans. Vgl. dazu Kap. 4.7. und 5.4. Ingo Breuer bemerkt zum politischen Roman: „Eine Spezialisierung dieses politischen Romans findet sich dort, wo vor allem einzelne Stände oder Berufsklassen in den Blick geraten. An diesem Punkt kommen zum ersten Mal explizit bürgerliche Lebenswelten zur Darstellung, ohne daß damit *per se* eine neue Epoche eingeleitet wäre.“ Breuer 1999, S. 589.

Weltläufigkeit belegen wollen, wird aber zudem im *Verliebten Europäer* als Textsorte parodiert.⁹⁴

Die umfangreichsten Passagen sind hingegen Gespräche, Dispute oder Konversationen. Mit einem Blick auf den Titel werden wir daran erinnert, dass es auch darum gehen soll, dem Leser, d. i. „*allem Curiosen Frauenzimmer/ und klugen Hoff-Leuten*“, Wissen zu vermitteln („*zu sonderbarem Nutz*“), wie man sich auf Reisen und bei bestimmten Gelegenheiten standesgemäß zu verhalten habe. Im Anhang wird noch einmal ganz explizit der Nutzen ausgeführt, den der Leser aus dem Roman ziehen kann (vgl. Zitat in Kap. 3.5, S. 20).

Nicht die Beschreibung des Andersartigen oder *Curiosen* steht im Mittelpunkt, sondern das Interesse liegt in der Darstellung zentrumsferner möglicher Begebenheiten und einem adäquaten standeskonformen Auftreten in diesen. In einem solcherart engeren Sinne stellt der Roman nun doch das Unbekannte bzw. noch nicht Gewusste dar.

Die Anlässe, in denen der Held mit Vertretern anderer Stände in Berührung kommt, sind Situationen, in denen ein Kontakt keineswegs außerordentlich, sondern sanktioniert ist. Sie stellen Ereignisse dar, bei denen üblicherweise auch die höfische Sphäre durch Adlige vertreten sein kann und fungieren oft als Scharnier bzw. Reibefläche zwischen den Ständen. Die Perspektive hingegen bleibt auch, wenn städtisches Personal beschrieben wird, vorwiegend höfisch.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass das Spektrum der im Roman vertretenen Stände recht überschaubar, dabei jedoch durchaus repräsentativ ist. Dem Bürgertum sind einige Kaufleute, (nur im Diskurs erwähnte) Universitätsprofessoren und der Gerichtsbarkeit angehörendes Personal wie Richter, Advokat und Profos zuzuordnen. Figuren aus dem Handwerkermilieu begegnen einzig in den Friedrich-Szenen und werden, dem Episodencharakter geschuldet, als austauschbare Typen (Bäcker, Schneider) eingesetzt.⁹⁵ Der Klerus – meist in Gestalt protestantischer Pfarrer - ist zahlreich vertreten, ihm gilt oft der Spott des Autors. Jesuiten dienen dagegen als Diskussions- und Gesprächspartner. Ausgespart bleiben die Bauern. An ihrer Statt tritt der Landadel auf als rurale Version der höfischen Sphäre (Mons. De Cloy). Auch hier werden also keine Kompromisse in der Perspektivführung gemacht.

Als negativen Gegenpol könnte man die kleine Restgruppe der Räuber und Piraten bezeichnen, die außerhalb der Gesellschaft stehen. Ihr Lebensraum ist überall dort, wo den

⁹⁴ Als Vorlage könnten die viel gelesenen Städtebilder von Martin Zeiller in der *Topographie* Merians, erschienen seit 1626, gedient haben.

⁹⁵ Zu Typen und Figuren und dem jeweiligen Grad der Individualisierung im Roman des 17. Jahrhunderts allgemein vgl. Lugowski, Clemens 1994: Die Form der Individualität im Roman. Reprint Frankfurt/ Main (Original 1932).

gesellschaftlichen Ordnungsregulatoren ein umfassender Zugriff nur schwer möglich ist (Wald, unwegsames Gelände, Meer).

Pfaffen, Universitätsvolk und zum Teil auch die Vertreter der Gerichtsbarkeit sind eigentlich Gruppen, bei denen sich die Standesgrenzen zum Adel hin verwischen. Denn in diesen Berufsgruppen finden sich historisch gesehen viele Abkömmlinge adliger Familien und der Kontakt zwischen den Ständen gehört hier *per se* zum tätigkeitsbedingten Alltag.⁹⁶ Sie verweisen auch auf den sich vollziehenden Umbau der Gesellschaft im Sinne eines Ausbaus des bürokratischen Beamtenapparates, in welchem Bürgertum und Adel zunehmend in Konkurrenz zueinander zu treten begannen.

Ihre Zwischenstellung bietet Anlass zu Reibung und Kritik. So kann Pfarrer Sperling einerseits seinen Gefallen am adelsherrlichen Landleben ausleben, wenn er von Mons. De Cloy zum Abendessen und zur Jagd eingeladen wird, auch wenn er sich damit zum Gespött macht. Denn er kann sich anschließend kraft seines Amtes Genugtuung verschaffen, indem er von der Kanzel herab den Edelmann und seine Gesellschaft bloßstellt bzw. ihr Verhalten kritisiert (S. 41-44).⁹⁷

Weniger tolerant wird das Verhältnis des Adels zum Kaufmannsstand geschildert. Handelt es sich hierbei doch um eine gesellschaftliche Gruppe, die durch Reichtum an Einfluss und Macht gewinnt. Sie demonstriert ihre erstarkende Position durch das Imitieren eines höfischen Lebensstils und wird nicht zuletzt dadurch zu einer ernstzunehmenden Bedrohung für den Adel.

Das anmaßende Verhalten der Kaufleute wird im Roman mehrfach thematisiert. Am deutlichsten geschieht dies in der Beschreibung eines „fürstlichen Banketts“ bei einem Kaufmann (ab S. 48, bes. S. 50-52). Es dient als Anlass einer Erörterung über ständische Normen. Die Kritik an der Unangemessenheit des Festes mündet in eine Diskussion über den (falschen) *Politicus* (s. unter 5.4).

Andererseits ermöglicht die ökonomische Macht den Kaufleuten, auch auf gesellschaftlichem Parkett mit dem Adel in Kontakt zu treten. Auf dieser Ebene kündigt sich ebenfalls der Übergang von einer stratifizierten zu einer horizontal geordneten, funktional differenzierten Gesellschaft an.⁹⁸ Im *Verliebten Europäer* wird dieses Phänomen im Zusammenhang mit der Hochzeit Antonius' mit einer Kaufmannstochter illustriert (S. 59f), wo sich unter den Gästen auch Edelleute finden:

⁹⁶ Luhmann 1997, S. 703f.

⁹⁷ Natürlich wird der Klerus auch vorgeführt und verspottet. S. dazu Kap. 5.9.

⁹⁸ Zum Übergang von stratifizierter zu funktional differenzierter Gesellschaft vergleiche Luhmann 1997.

[...] und hatte sonst ANTONIUS viel vornehme Leute (worunter unser verliebter Europäer) mit darzu eingeladen. (VE S. 61, 37-39)

Außerdem ist die Figur des Bräutigams selbst höchst interessant, denn sie hat exemplarischen Wert im Sinne eines Mittlers zwischen den ständischen Positionen.

Antonius heiratet gegen den Willen seiner Mutter, der diese Verbindung nicht gut genug ist, da sie weder Reichtum noch Prestige verspricht. Ihr Sohn setzt sich gegen die Vorwürfe zur Wehr, indem er sie rational mit pragmatischen Argumenten entkräftet (S. 59, 32 - 60, 27). Er könne auch ohne reiche Mitgift zu Ansehen kommen, denn er sei ehrlich, habe sein Geld in Reisen für seine Bildung gut angelegt und führe daher sein „*CAPITAL im Kopffe*“. Antonius steht für den Typ des aufstrebenden Bürgers im positiven Sinne. Er heiratet standesgemäß, aber aus Zuneigung und nicht aus Kalkül, hat sich weltmännische Qualitäten erworben und weiß sich in Gesellschaft Höhergestellter korrekt zu verhalten. Deshalb ist er der Freundschaft Alexanders würdig und wird eine Zeit lang zu dessen (fast) ebenbürtigem Begleiter. Im Gegenzug sind es gerade solche Passagen, die, indem sie bürgerliche Ansichten vermitteln, den Eindruck erwecken, der Protagonist selbst werde zusehends „zum Edelmann als Bürger“ (Solbach 2003, S. 235).

Eine aufklärerische Tendenz zeigt sich zudem auf der Kommentarebene. In der oben genannten Szene legt der Erzähler Antonius zur Verstärkung seiner Position noch ein Bibelzitat „in den Mund“, womit er unauffällig zum Kommentar überleitet, welcher die religiöse Argumentation zu Gunsten Antonius' ausbaut. Die Bibel-Referenzen verlagern nämlich den Schwerpunkt der Auseinandersetzung auf einen Kind-Eltern-Konflikt, so dass Fragen des gesellschaftlichen Aufstiegs neutralisiert werden.

Generell kann man eine Modifizierung des höfischen Ideals im Sinne einer Öffnung hin zu bürgerlichen Ansichten bemerken. Sie werden gern auf der Kommentarebene eingeflochten, wie etwa auf S. 34, wo der Erzähler als Kommentator zu Fragen standesbedingter Privilegien Partei für das Bürgertum ergreift:

[...] Sind sie von Bürgerlichen Stande/ so müssen die jungen CAVALIre aus selbigen/ lauter Körbe davon tragen/ und das Adelige Geblüte den Vorzug haben/ gleich als ob zu weilen nicht mancher Bürger dem Vermögen nach besser bespannet/ als der vornehmste von Adel/ welcher in Franckreich um sein bißgen PATRIMONIUM kommen/ oder daß ich recht sage/ sein gantz Vermögen mit Reisen in frembde Länder durch gebracht. (VE S. 34, 32-38)

Diese Öffnung äußert sich in der toleranteren Auswahl der Gesprächspartner der Adligen, gemäß der beispielsweise von Thomasius vorgenommenen Einteilung der in der Gesellschaft

möglichen Kommunikation zwischen Gleichgestellten („Ihresgleichen“), Höheren und (geringfügig) Niederen.⁹⁹

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Gesellschaft im *Verliebten Europäer* nicht explizit in ihrem Aufbau und ihrer Funktionsweise beschrieben wird. Das Augenmerk liegt stattdessen auf standesgemäßem Verhalten adliger Personen in verschiedenen zentrumsnahen wie -fernen gesellschaftlichen und geselligen Situationen. Bei den auftretenden Personen handelt es sich vorwiegend um Vertreter potentiell gebildeter Stände, während die ungebildeten Schichten keine Berücksichtigung finden.

Den exemplarisch vorgeführten gesellschaftlichen Verhaltensmustern und Normen im engeren Sinne sind die folgenden Punkte gewidmet.

5.2. Geschäft und Politik

Obwohl die erzählten Reisebegebenheiten einer Kavaliertour ähneln, bedeutet dies nicht, dass sich der Held – wie man es später den Söhnen aus gutem Hause nach Abschluss ihrer Studien unterstellte – einzig seinem Vergnügen widmen könne. Als Angehöriger des Hochadels ist er stets eine öffentliche Figur. Diese Eigenschaft bestimmt sein Auftreten und sein Handeln. Die hier verhandelten Stichworte *Geschäft und Politik* stehen deshalb in engem Zusammenhang mit den Größen *Öffentlichkeit und Diskurs*.¹⁰⁰

Es handelt sich um ein Geschäft, wenn der sizilianische Vizekönig seinen Sohn an den spanischen Königshof schickt. Freilich werden im Text die Absichten nicht benannt, auch sind damit keine ökonomischen Interessen nach unserem heutigen Verständnis gemeint. Man könnte es etwa als Ausbildungsvereinbarung bezeichnen. Der „Aspirant“ erhält die Möglichkeit, sich sozusagen in zweiter Reihe mit den Gepflogenheiten der Regentschaft vertraut zu machen und sich staatspolitisch zu bilden und zu bewähren. Der jeweilige königliche Dienstherr sichert sich auf diese Weise wiederum den Informationsfluss, ein zu den damaligen Zeiten nicht zu unterschätzender Faktor. Denn über die internationale

⁹⁹ Bei Thomasius wird die Gesellschaft allgemein und relativ unabhängig von ständischen Kategorien betrachtet. In der Aufklärung firmiert sie unter der Bezeichnung „allgemeine“ oder „öffentliche Gesellschaft“, bei Thomasius heißt sie noch „gemeines Leben“ oder schlicht „Gesellschaft“. Zwar leugnet Thomasius nicht die Existenz von Hierarchien, in seiner Theorie gerät sie aber zu einer „nivellierten“ Hierarchie. Vgl. Falko Schneider: *Öffentlichkeit und Diskurs. Studien zur Entstehung, Struktur und Form der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*. Bielefeld 1992, S. 138ff.

¹⁰⁰ Vgl. Schneider 1992. Privatheit im heutigen Verständnis von strikt persönlichen, intimen Angelegenheiten gab es damals noch nicht, sie meinte zwar einen gegen ein Außen abgegrenzten Bereich, war aber trotzdem für diesen durchlässig. Alexander bleibt also auch in Gesprächen unter vier Augen seiner öffentlichen Rolle treu.

Gefolgschaft wird garantiert, dass aus allen Teilen des Kontinents Nachrichten zuerst bei Hofe ankommen. Es geht also auch um Wissenserwerb und Wissensaustausch.¹⁰¹

Herkunft und Empfehlungsschreiben geben den Ausschlag, bis zu welchem Grad an Nähe zum Herrscher ein Adliger gelangen kann. Alexander muss sich verpflichten „*sein Leib und Leben in ihrer Majestät Diensten auffzuopffern*“ (S. 17, 29). Sein herausragender Rang zeigt sich z. B. in dem winzigen Detail, dass er vom französischen König zum Kammerdiener ernannt wird, also Zugang zu den privaten Gemächern des Königs hat, obwohl er gerade vom spanischen Königshof kommt, mit dem Frankreich doch bis vor kurzem noch in Krieg lag.

Die Gespräche über Politik mit einflussreichen Persönlichkeiten stellen eine andere Art Geschäft dar. Es handelt sich dabei um Sondierungen der allgemeinen politischen Lage und bilden sozusagen das „*Tagesgeschäft*“ Alexanders in seiner Funktion eines – heute würde man vielleicht sagen – politisch neutralen Beobachters. Ein solches Gespräch findet sich beispielsweise auf Seite 28f:

Es hielte sich nun ALEXANDER zu Paris eine gute Weile auff/ und weil er mit dem Königlichen Staats=SECRETARIO MONS: DE VALLIE wohl bekand war/ als besuchte er denselben zum öfftern/ um ein und die andern Staats=Sachen von ihm zu erfahren/ welcher denn in ALEXANDERS Gegenwart einsmals/ als man von neulichen Holländischen Kriege DISCUTIERTERTE; diese Rede führete:.... (VE S. 28, 26-31)

Alexander lässt sich unterrichten, weshalb Kriege wichtig sind und nach welchen „*Staats=MAXIM*“ zu handeln sei.

Es mag dem heutigen Leser seltsam vorkommen, dass sich der „*Dienst*“ Alexanders zum großen Teil auf gesellige Veranstaltungen bezieht. Dies hat mit dem Konzept des Hofmannes zu tun, welches in der Weiterentwicklung der *hövescheit*¹⁰² aus der Tradition des (mittelalterlichen) Ritters später die Geselligkeit zur Hauptfunktion bei Hofe erhebt. An der Neudefinierung des idealen Hofmannes hatte anderthalb Jahrhunderte zuvor Baldesar Castiglione entscheidenden Anteil. In seiner Schrift *Il libro del Cortegiano* (1528) bestimmte er die Verhaltensnormen des Hofmannes neu, indem er die mittelalterlichen Ideale des tapferen, kämpfenden Ritters in ein Ideal des allseitig gebildeten, pazifizierten Hofmannes transformierte.

¹⁰¹ „Ein enges Netz von persönlichen Beziehungen unter allen Höfen Europas, hohe Mobilität und die Institution der Kavaliertour, eine regelmäßige Diplomatie und Aufgeschlossenheit für Personal aus fremden Staaten sorgten für eine verhältnismäßig hohe Kommunikationsdichte unter den Höfen. Höfe dienten gleichzeitig der Errichtung eines europäischen Systems der Dynastien und des Hochadels wie auch der Domestizierung des Adels im Fürstendienst.“ Maurer, Michael 1999: Geschichte und gesellschaftliche Strukturen des 17. Jahrhunderts. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts. S. 18-99, hier S. 37.

¹⁰² „Der Leitbegriff der *hövescheit* formuliert dazu das umfassende Programm und ergänzt den klassischen adligen Tugendkanon, in dessen Zentrum Tapferkeit und physische Stärke stehen, um das moderne Element einer Anstandslehre, die vermehrt auf die äußere Form pocht. Alle Helden des höfischen Epos vereinen deshalb Stärke, Schönheit und formvollendetes Verhalten zu einem Ideal, das, weil es ganz aufs Äußere gründet, nur in der öffentlichen Demonstration lebendig wird.“ Schneider 1992, S. 68.

Hofmannsdienst versteht sich in erster Linie als Fürstendienst, wobei nicht allein der Umgang mit dem Fürsten und das Ringen um dessen Gunst gemeint ist, sondern allgemein die Verpflichtung „zu gefallen“. Hier steht vor allem die Kunst der Konversation und der Unterhaltung mit mehr oder weniger Gleichgestellten im Mittelpunkt. Aus dem Kampf mit der Waffe wird ein Wettstreit auf verbaler Ebene. Neben formvollendetem Verhalten erfordert diese Streit-Kunst rhetorische Fertigkeiten. Der Dienst bei Hofe wird so zur ständigen Bewährungsprobe für den Adligen, der nach Perfektionierung dieser Fähigkeiten strebt. Der Begriff der Klugheit, die zur Kardinaltugend des Hofmannes aufrückt, spielt dabei eine entscheidende Rolle. Tagsüber bestimmt die Klugheit den politischen Diskurs beim Repräsentieren unter hohen Herren, während sie am Abend im Dienste der Geselligkeit steht und darauf zielt, besonders auf die Damen einen guten Eindruck zu machen.

Es zeigt sich einmal mehr, dass die Figur Alexander nach dem Bild des idealen Hofmannes konstruiert ist. Er vereint in sich die *alten* ritterlichen Kardinaltugenden der Tapferkeit, Gerechtigkeit und Mäßigkeit. Seine Schönheit ist Abbild des wahren Adels (s. vor allem S. 15). All diese Eigenschaften werden zu Beginn des Romans aufgeführt und belegt. Tapferkeit und Gerechtigkeit offenbaren sich im Kampf mit ehrlosen Räubern auf der Reise. Indem er aus diesen Überfällen als Sieger hervorgeht, stellt er gleichzeitig die rechtliche Ordnung wieder her¹⁰³ oder überantwortet die Besiegten der Gerichtsbarkeit, wie beispielsweise in der Szene S. 26, 8-10:

ALEXANDER ließ ihn alsbald mit Stricken feste binden/ und dem Wirthe übergeben/ der ihn ohne Verzug nach Madrit schickte/ allwo er ohne Zweifel wird seinen verdienten Lohn bekommen haben.

Mäßigkeit zeigt sich im Umgang mit Seinesgleichen, besonders in der Unterhaltung der standesmäßig ebenbürtigen Damen brilliert er durch formvollendetes Verhalten. Hier trifft er stets das richtige Maß an Zurückhaltung und Exposition. Die Mäßigkeit leitet über zu den Tugenden des *neuen* Hofmannes.

Das Ideal des gebildeten Hofmannes als angenehmer Gesellschafter findet seinen Ausdruck in den zahlreichen Gesprächen und Diskursen. Eine Einschätzung, die dem Roman den umfangreichen Gebrauch diskursiver Passagen als Mangel auslegt, greift aber zu kurz. Denn es handelt sich dabei um ein Muster antiken Ursprungs, das mit der Renaissance in der humanistischen Literatur wieder belebt wurde und sich als so genannte Dialogliteratur großer Beliebtheit erfreute. Selbst Castigliones Buch über den Hofmann bediente sich der Form einer heiteren Unterhaltung. Im Politischen und Galanten Roman avanciert dieses Muster dann zum

¹⁰³ Ähnlich konstruiert ist die Figur des böhmischen Grafen, der sich durch dieselben Tugenden auszeichnet und die Ehre einer Dame wiederherstellt, indem er die Räuber ihrer gerechten Strafe zuführt.

charakteristischen Kennzeichen. Die Fülle an Dialogen und Diskursen hat im *Verliebten Europäer* deshalb funktionalen Charakter. Über sie wird das Bild des neuen Hofmannes transportiert und in lehrhafter Absicht die geforderten Verhaltensweisen vorgeführt. Wir kehren zu den Konversationen noch einmal im Kapitel 5.4. (Galanterie) zurück.

5.3. Gerichtsbarkeit

Der Bereich der Rechtspolitik kommt nur in untergeordnetem Rahmen zur Darstellung. Er wird auf eine andere Ebene verlagert und präsentiert sich vorwiegend in satirischer Form. Zum einen taucht die Gerichtsbarkeit im Zusammenhang mit der Friedrich-Geschichte auf, zum anderen begegnet sie auf dem Gut des Landadligen Mons. De Cloy. Alexander hat dort die Position eines Beobachters inne.

Friedrich hingegen bekleidet die Rolle des Missetäters. Das von ihm begangene Unrecht wird zunächst in einem Akt der Selbstjustiz durch das Abschlagen eines Ohres geahndet (S. 24, 1f). Die körperliche Strafe reinigt in einer Art Ausgleich die beschmutzte Ehre des bzw. der Geschädigten und stellt die verletzte Ordnung wieder her. Da aber Rechtsakte laut Publizitätsprinzip¹⁰⁴ der Öffentlichkeit bedürfen, übergibt der Bäcker das abgehauene Ohr dem Profos, „*dass er solches öffentlich durch einen Schergen dürffte ausruffen lassen [...]*“ (S. 24, 28f). Wider Erwarten richtet sich der Ausruf jedoch an den „*ehrvergessene(n) Schelm(en)*“, dem das Ohr zurückgegeben werden soll, wenn er seiner Verantwortung nachkommt und die Bäckerstochter - nach ja bereits vollzogenem Eheakt - heiratet. Weil aber dieser Versuch zur gütlichen Ordnungs-Wiederherstellung nicht fruchtet, wird Friedrich später in Straßburg der Prozess gemacht. Nach Feststellung der Vaterschaft kommt Friedrich dort glimpflich mit einem Vergleich davon. Auch diese Schilderung des Gerichtsverfahrens entbehrt nicht der Komik (S. 56f). So wird beispielsweise Marigen zur Hure gestempelt und lässt sich von einem Anwalt vertreten, der dieser Zunft angemessen erscheint, wenn er vorgestellt wird als „*Advocat welcher schon manchen Dieb vom Galgen errettet*“ (S. 57, 4). Letztendlich gehen die Lossprechungen Friedrichs aber auf den Status seines Herrn zurück, welcher ihn aus der Hand der Häscher befreit (S. 28, 18-25) sowie das Geld zum Vergleich mit Marigen berappt (S. 58, 4-11). Wie viel Macht Alexander allein durch seinen Stand zukommt, illustriert die Verwechslungsszene auf Seite 28. In ihr deutet sich an, wie hart

¹⁰⁴ Schneider 1992, S. 97.

Vergehen zur damaligen Zeit geahndet wurden.¹⁰⁵ Durch das fehlende Ohr wird Friedrich fälschlich als Dieb identifiziert, dem der Galgen droht. Das Gefängnis diene nicht der Disziplinierung, sondern als Aufbewahrungsort bis zum Vollzug der Strafe. Es ist deshalb ein existenzieller Schrecken, der Friedrich dabei ereilt, denn er stellt ihm seinen Tod vor Augen:

Friedrich/ wiewohl er unschuldig/ kunte doch vor Erschrecken kein Wort reden/ und als er von den Schergen in das Gefängnüß geführt wurde/ meynete er nicht anders/ als wolle man ihn ohne einige Weitläuffigkeit am Galgen häncken. (VE S.28,18-21)

Die eher lapidaren Delikte bzw. Streitereien auf dem Landgut des MONS. DE CLOY stehen in einem anderen Zusammenhang. Es handelt sich dabei um Episoden, die der Belustigung halber gegeben werden. Im ersten Fall stiftet der Edelmann selbst eine Verballhornung des Pfarrers an, der Streit wird durch den COLLATOR geschlichtet (S. 43, 35 - 44, 2), aber der Herr Pfarrer lässt es sich nicht nehmen, in seiner recht merkwürdigen Predigt die wahren Schuldigen bloßzustellen.

In einem zweiten Fall werden die Winkelzüge der Juristen, namentlich des *Gerichts=Verwalters* satirisch vorgeführt (VE S. 46f). Dazu parodiert der Autor unter anderem die juristische Textsorte der REGISTRATUR.¹⁰⁶

In den Bereich des Rechtsverständnisses gehört auch das mit dem Ehrbegriff verbundene Duell. Allerdings stellt es ein Mittel dar, das ausdrücklich im rechtsfreien Raum zur Anwendung kommt, denn es steht eigentlich unter Strafe, was auch im Text deutlich ausgesprochen wird:

[...] und schrieb an ALEXANDERN folgenden Ausforderungs=Brieff: (ohngeacht ihm wohl bewust/ wie scharff der König das duelliren verbothen.) (VE S. 33, 9-11)

Das Duell dient der Satisfaktion bei eklatanten, jedoch nicht juristisch regulierbaren Formverstößen innerhalb des Adelsstandes¹⁰⁷ und kann somit nur zwischen ranggleichen Vertretern desselben ausgetragen werden.

Im *Verliebten Europäer* bestreitet Alexander zweimal ein Duell (S. 33 und S. 39, siehe auch unter Affekte in Kapitel 5.7). Bezeichnenderweise ist es zunächst nicht der Held, der dieses Mittel bemüht, denn das würde seiner Tugendhaftigkeit zuwiderlaufen, Ungehorsam gegenüber dem König bedeuten und auf einen Makel verweisen, nämlich seine Affekte nicht unter Kontrolle zu haben. Doch muss er das Duell annehmen, um nicht öffentlich zum

¹⁰⁵ Zum Thema Rechtsvorstellung und Strafpraxis vgl. Foucault, Michel 1994: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. (Original 1975: Surveiller et punir. La naissance de la prison).

¹⁰⁶ Vgl. Zitat in Kapitel 4.3.

¹⁰⁷ Dies gilt uneingeschränkt für das 16. Jahrhundert. Zur Wiederherstellung verletzter Ehre existierten auch in den anderen Ständen und Schichten genau festgelegte Maßnahmen. Später wird das Duell vom Bürgertum übernommen.

Feigling erklärt zu werden und damit wiederum seine Ehre einzubüßen. Sein Widersacher ist MONS. COMILLY, der von Lucretia einen Korb erhalten hatte. Bei der ersten Begegnung triumphiert Alexander, indem er Comilly mit dem Degen kampfunfähig schlägt, tötet ihn jedoch nicht. Der Mantel des Schweigens wird über den Kampf gelegt und Alexander war sogar so vorsichtig, seinen *Wund=Arzt* hinzuzuziehen, welcher sich des Verwundeten annimmt. Durch die Niederlage gerät Comilly um so mehr in Zorn und entführt Lucretia.

Zum zweiten Duell fordert jedoch Alexander. Diesmal geht es um die Ehre Lucretiens, und zwar auf Leben und Tod, weshalb Alexander keine zusätzlichen Augenzeugen dabei haben will und auf Sekundanten verzichtet:

Derowegen ist dieses mein Begeh/ du wollest den fünfften Tag/ von ietzo an/ eine Meile von hir bey dem Dorffe LEO=VILLE mit einen guten Stoßdegen/ doch ohne SECUNDEN/ erscheinen/ da ich denn entweder meiner Liebsten Tod an dir rächen/ oder deroselben im Tode Gesellschaft leisten will. Wirstu nicht zu bestimmter Zeit dich einstellen/ so sollstu in deiner eigenen Behausung nicht sicher seyn. (VE S. 38, 27-33)

Wie eine Art Rechtfertigung wirkt die Gemütsbewegung, die Comilly durch die Duellforderung erfasst: Es plagt ihn sein Gewissen und er sieht sogar seine Schuld ein. Sein Tod ist in diesem Sinn konsequent. Auch diesmal wird nicht darauf verzichtet zu beschreiben, welche Vorsichtsmaßnahmen ergriffen werden, damit im Nachhinein nichts von dem Geschehenen an die Öffentlichkeit dringt.

Nebenbei und rein theoretisch werden Ehre und Recht noch einmal in einem Gespräch über das Studentenleben erörtert. Dort heißt es unter anderem:

Es ist heute zu Tage ein Studente ein verachtetes Lichtlein vor denen Augen der Stoltzen/ da soll einer sich von denen Herren PROFESSORIBUS nach Gefallen schrauben/ citiren und vexiren lassen/ ohne Unterscheid der Person/ Standes oder QUALITÄT. [...] (VE S. 90, 22-25)

Der Diskurs kritisiert vor allem den Verfall der Standesprivilegien, zerfasert dann allerdings durch die Aufnahme einer Vielzahl von anderen Themen. Auf die Arten der Gesprächsführung geht das nächste Kapitel genauer ein.

5.4. Galanterie

Aus Castigliones Empfehlungen für den idealen Hofmann gehen zwei Varianten hervor, die einander ähnlich sind, sich aber geringfügig unterscheiden. Sie können mit den beiden Wirkungsbereichen des Hofmannes in Verbindung gebracht werden, auf die bereits eingegangen wurde. Innerhalb der geschäftlichen Sphäre agiert der Hofmann als *Politicus*,

während er auf geselligem Gebiet unter der Bezeichnung des *galanten Edelmannes* (*galant homme*) auftritt.

Beide Benennungen referieren auf ein und dieselbe Person, so dass sich hier eine Aufspaltung des Individuums in verschiedene Rollen andeutet. Die Bewusstheit des Rollencharakters hat wiederum eine zunehmende Diskreditierung der Begriffe des Galanten und Politischen zur Folge. Denn es besteht die Gefahr zur Übertreibung, wodurch die Verhaltensnormen an Wert verlieren. So sind einmal mehr die Tugenden als Regulatorien gefragt, speziell die Klugheit (*prudenzia*) und das rechte Maß.

Die Kehrseite der im Galanterieideal geforderten Kunst zu gefallen war den Theoretikern und Philosophen bis hin zu Platon schon von Anbeginn der Diskussion bewusst und hat ihren Ursprung in der Rhetorikkritik. Dort wird der Erfolg einer Rede unter Berücksichtigung des *decorum* und *aptum* mit der Beherrschung der Schmeichelkunst gleichgesetzt.¹⁰⁸ Sie ist zwar ein unverzichtbares Mittel, birgt aber auch die Tendenz zum Selbstzweck in sich, „da sie keinen eigenen Gegenstand (*episteme*) besitze, sondern sich allen Gegenständen zuwenden könne“ (Solbach 2001, S. 226). Hinter dieser hohen Schule der Diplomatie verbirgt sich also die Kunst der „rechten Verpackung“. Castiglione spricht von ihr als *Anmut* in Konversation und im Auftreten allgemein. Die *Lässigkeit*¹⁰⁹ (scheinbare Anstrengungslosigkeit) hat zwei Erscheinungsbilder, welche wiederum an die zwei Aktionsräume des Hofmannes gebunden sind: im galanten, d.h. geselligen, Rahmen als *sprezzatura* und im politischen Rahmen als „stärkere und erfolgsorientierte *dissimulazione*“ (Solbach 2001, S. 228). Die negative Entsprechung wird *affettazione* (Künstelei) genannt.

Der Roman des *Verliebten Europäers* widmet sich nun insgesamt vornehmlich der Galanterie, die Unschärfe in der Benennung findet ihren Ausdruck durch eine Bemerkung in der *Zuschrift*:

¹⁰⁸ Siehe dazu Solbach, Andreas 2001: Der galante Geschmack. In: Der galante Diskurs: Kommunikationsideal und Epochenschwelle. S. 225-274.

¹⁰⁹ „Da ich aber schon häufig bei mir bedacht habe, woraus die Anmut entsteht, bin ich immer, wenn ich diejenigen beiseite lasse, die sie von den Sternen haben, auf eine allgemeine Regel gestoßen, die mir in dieser Hinsicht bei allen menschlichen Angelegenheiten, die man tut oder sagt, mehr als irgendeine andere zu gelten scheint: nämlich so sehr man es vermag, die Künstelei als eine rauhe und gefährliche Klippe zu vermeiden und bei allem, um vielleicht ein neues Wort zu gebrauchen, eine gewisse Art Lässigkeit anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeigt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist. Davon rührt, glaube ich, größtenteils die Anmut her. Denn jeder weiß um die Schwierigkeit bei seltenen und wohlgelungenen Dingen, wogegen die Leichtigkeit dabei größte Bewunderung erregt. Das Erzwingen und, wie man sagt, an den Haaren herbeiziehen erweckt dagegen den Eindruck höchster Ungeschicklichkeit und läßt alles, so groß es auch sein mag, für gering geachtet werden. Man kann daher sagen, daß wahre Kunst ist, was keine Kunst zu sein scheint; und man hat seinen Fleiß in nichts anderes zu setzen, als sie zu verbergen. Denn wenn sie offenbar wird, hebt sie allen Ruf auf und macht den Menschen wenig geschätzt.“ Castiglione, Baldesar: Das Buch vom Hofmann. Übers. u. erl. v. Fritz Baumgart. München 1986, Buch I, Kap. 26, S. 53f, zitiert nach Solbach 2001, S. 227.

Über diß hätte auch der AUTOR diesem Wercke gar leicht einen andern Titel geben/ und nach dem Politischen STYLO CURIAE, den Politischen Liebhaber nennen können [...] (VE S. 12, 37-39)

Die Favorisierung der galanten Seite vor der politischen ist bemerkenswert, weil sich hierin auf dem Gebiet der Romanformen etwas Neues ankündigt. Schon ab den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts galt zwar dem gesellschaftlichen Phänomen des Politikus und der Galanterie die Aufmerksamkeit einiger als Politische Romane bezeichneter Werke Christian Weises und anderer Autoren. Dort dominierte jedoch die Seite des *Politicus*. Während Beers Roman den Charakteristiken des Politischen Romans nicht entspricht, wohl aber einige Muster aufnimmt, wendet er sich verstärkt dem galanten Konzept zu.¹¹⁰ Vom Auftreten des Galanten Romans im deutschsprachigen Raum spricht die Forschung jedoch erst einige Jahre später. Neben dem Einfluss der Schriftstellerkollegen in seinem unmittelbaren Umfeld (Riemer war Weises Nachfolger am Weißenfelser Gymnasium; mit Prinz stand Beer in polemischem Austausch; der gleichaltrige Thomasius lehrte im nahen Leipzig), die als Vertreter des Politischen Romans gelten, dürfte für Beer die französische Literatur und Geschmacksdiskussion von Interesse gewesen sein, die er in seine literarische Produktion einbezieht und als einer der ersten als neue Form adaptiert.¹¹¹ So wird auch die Vagheit der eigenen Einstufung seines Romanes in der Zuschrift verständlich, da der Begriff des Galanten noch nicht romantisch etabliert war.

Die Problematik der Unterscheidung zwischen wahrem Politikus und falschem, richtiger und hoffärtiger Galanterie wird im Romangeschehen immer wieder thematisiert. Als wahrer Politikus und galanter Edelmann fungiert natürlich Alexander

[...] zu dem machte ihn seine sonderbare Anmuthigkeit im Reden bey allem/ über der gantzen Taffel/ beliebt. (VE S. 37, 24f)

Kleine Fehler, wie anfangs zu schnelles und heftiges Verliebtsein, werden ihm gern verziehen, denn er ringt ja als Lernender noch um Perfektion. Er selbst bezeichnet sich als Politikus im Gespräch mit dem Jesuiten Sebastian (S. 68ff),¹¹² in welchem es zunächst über Galanterie, später aber um Religion geht.

Gerade von Seiten der Religion wurde das Ideal des wahren Politikus stark angegriffen, denn das adlige Gebot, durch Aussehen, Auftreten und entsprechenden Prunk in der Öffentlichkeit zu repräsentieren, kollidiert mit der christlichen Tugendlehre, wo all dies sogar als Zeichen

¹¹⁰ Der politische Roman greift die Tradition der Narrenliteratur und Formen „niederer“ Literatur auf, während der galante Roman eher „hohe“ Formelemente verarbeitet und die Liebesthematik favorisiert. Zu den verarbeiteten literarischen Modellen s. 4.7.

¹¹¹ Als Hinweis kann der in der Zuschrift erwähnte *Verliebte Afrikaner* gelten: *L'amoureux Africain, ou nouvelle galanterie*. Cologne 1675.

¹¹² „[...]wovon ich zwar nicht reden will/ weil ich als ein POLITICUS, ohne dem mich nicht unterstehen sollte/ mit dem Herrn PATER in ein geistlich Gespräch einzulassen [...]“ VE S. 71, 23-26.

der Weltverfallenheit galt.¹¹³ Auch Alexander bemüht sich in der genannten Disputation mit dem Jesuiten, das galante Konzept und den Politiker mit dem Hinweis auf das rechte Maß und die Reinheit des Herzens zu legitimieren.

Während Alexander durch sein Agieren und sein Auftreten in Gesprächen das richtige Verhalten praktisch vorführt, wird das negative Gegenbild hauptsächlich theoretisch als Thema in Gesprächen und über erzählte Fallbeispiele transportiert oder durch andere Figuren – meistens Frauen demonstriert. Ein Anlass zu einer solchen Erörterung gibt das fürstliche Bankett des Kaufmannes CASSANDER, zu dem Alexander und sein Gesprächspartner Antonius geladen waren. Das trotz aller Formvollendung unstandesgemäße Verhalten des Kaufmanns wird mit dem Laster des Hochmuts in Bezug gebracht, worauf Antonius seine Meinung zum Politiker anschließt:

Da giebt man manchem heut zu Tag einen gar zu schlechten Titel/ da nimmt man auff Gastereyen den RANG nicht recht in OCTO, da begegnet man manchem nicht mit genugsamer Höfflichkeit/ und sollte bißweilen den Hut einen Zoll tieffer abnehmen; Wenn man nun solches auff ein Haar wohl OBSERViret/ da ist man ein POLITICUS, da heisst es: Der Mensch kann sich wohl unter die Leute schicken/ ist so viel geredet/ als ob man spräche: Der Mensch kann wacker schmeicheln/ er saget/ weiß sey schwarz/ und schwarz weiß/ wie ich es haben will. Denn es ist ein erschrecklicher Unterscheid zwischen einen POLITICO im gemeinen und rechten Verstande genommen. Denn diß ist wohl wahr/ der ein POLITICUS IN VERO SENSU ist/ ist mehrentheils auch ein POLITICUS nach der gemeinen Redens=Art/ aber nicht umgekehret. (VE S. 52, 1-12)

Hochmut und Eitelkeit bilden die Makel, die falschen Politiker und falsch verstandene Galanterie einen und zugleich von der jeweils wahren Form scheiden. Besonders anfällig für diese Laster ist das Frauenzimmer.¹¹⁴ Darauf gehen Jesuit und Alexander in ihrem Gespräch ein:

„[...]

SEBASTIAN. So ist der Hochmuth Ursach.

ALEXANDER. Freylich/ zumal bey denen jenigen/ welche entweder von grossen Mitteln/ oder guten Leibes=Gestalt.

SEBASTIAN. Der Hochmuth hat den Teuffel gestürztet.

ALEXANDER. Wer wird dieses leugnen?

SEBASTIAN. Und also wäre kein Wunder/ wenn Gott solch hochmüthig Frauenzimmer auch straffte.

ALEXANDER. Wer gedencket heut zu Tag auff die Straffe Gottes/ diese wird bey denen ruchlosen Welt=Kindern vor ein Märlein gehalten und läufft wieder die GALANTERIE.

¹¹³ Im Bilderkanon der Kirche wird die Weltverfallenheit durch die „Frau Welt“ symbolisiert, die sich an zahlreichen Kirchen als Portalsfigur findet. An der Schattenseite dieser lieblichen Frauengestalten kriechen Schlangen, Frösche, Teufel und Würmer empor.

¹¹⁴ Auch Frauen können politisch sein, allerdings ist wohl eher die verächtliche Variante gemeint. Im Städtebild heißt es: „Das Frauenzimmer aber ist klug/ Politisch/ GALANT, und weiß mit einer sonderbaren Manier sich bey iederman beliebt zu machen. Ist hönisch/ will geehret und CARESSiret seyn/ und hält die jenigen/ welche mit ihnen nicht umgehen/ vor lauter einfältige Leute.“ VE S. 78, 16-19.

SEBASTIAN. Sollte denn die GALANTERIE eine verbohtene Sache seyn?

ALEXANDER. Nach dem man die GALANTERIE nimmet. Denn ein Mensch kann ohne alle Sünde sich sauber und reinlich in Kleidung halten/ in Compagnie lustig/ und mit anständigen QUALItäten begabet seyn. Dieses heisse ich mit gutem Gewissen GALANT sich halten.

SEBASTIAN. Ich meine auch so.

ALEXANDER. Aber nicht die heutige Welt.

SEBASTIAN. Warum nicht?

ALEXANDER. Weil die grösten Leichtfertigkeiten mit dem Namen einer GALANTERIE bemäntelt werden.

SEBASTIAN. Es ist nun leyder so weit kommen/ daß wer heute zu Tage gar zu ehrlich handelt/ nichts geachtet wird.“ (VE S. 68, 18-39)

Da die Geselligkeit im Roman immer auch durch die Anwesenheit von Damen gekennzeichnet ist, wird das Attribut „galant“ zudem oft im Kontext der *Verliebtheit* verwendet.¹¹⁵ Der oben erwähnte Rollencharakter des galanten Hofmannes ist hier auf bemerkenswerte Weise reflektiert und wird z. B. wiederholt mit dem Bild des Theaters verschränkt:

Als nun der Gesandte in das COMOEDIEN=Hauß gebracht worden/ sahe sich ALEXANDER ebenfalls nach seinem THEATER, (allwo er die Person eines verliebten Europäers vertreten wollte/) oder dass ich dem geneigten Leser aus dem Träume helffe/ so war Amenia der Zweck/ wornach unsers verliebten Ritters Liebes=Pfeile zieleten/ [...] (VE S. 19, 8-12)

[...] satzte sich auff einen daselbst stehenden Stuhl/ nechst Amenien nieder/ nicht zwar der TRAGOEDIE zu zusehen/ sondern mit Vorsatz/ selbsten eine lustige Liebes=COMOEDIE zu agieren/ derohalben fieng er also an zu reden. (VE S. 19, 22-25)

Gegen Ende besucht Alexander in Wien noch einmal eine Theatervorstellung. Dort spiegeln sich Geschehen auf der Bühne und im Zuschauerraum, denn die weibliche Darstellerin verliebt sich im Stück in den „*allervollkommensten ALEXANDER*“ (S. 104), während der verliebte Europäer im Publikum ein Gespräch mit Jungfer Menilda über die Liebe beginnt (S. 105f). Die Parallelführung erzeugt den Eindruck, dass Alexander über das Bühnengeschehen eine theatralische Handlungsanweisung erhält, die er in seiner Unterhaltung nur zu kopieren braucht. Dies erinnert an Christian Weises pädagogisches Programm am Weißenfelder Gymnasium, wo das Theaterspiel zur Ausbildung des Hofmannes gehörte und der spielerischen Einübung verschiedenster Verhaltensweisen und rhetorischer Fertigkeiten diente.¹¹⁶

¹¹⁵ Die Verbindung von Galanterie und Verliebtheit wird später zu einem Merkmal des galanten Romans allgemein: „Im galanten Roman steht das Liebesmotiv stellvertretend für die Affektbeherrschung in allen Handlungen [...]“ Breuer 1999, S. 575-593, Zitat S. 592.

¹¹⁶ Vgl. Niefänger, Dirk 2000b: Galanterie. Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700. In: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. Hg. v. Hartmut Laufhütte u. a., Wiesbaden (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35) Bd. 1, S. 459-472; bes. S.465f.

In den galanten Gesprächen mit verschiedenen Frauenzimmern offenbart sich die Gefährlichkeit der Übertreibung. Denn beim zu großzügigen Schmeicheln gerät Alexander in den Sog seiner eigenen Worte und verliebt sich zweimal Hals über Kopf in seine Gesprächspartnerinnen (Amenia und Lucretia). Auf dieser Ebene könnte man es als Augenzwinkern des Autors bzw. Erzählers deuten, wenn er beide Damen schnell wieder sterben lässt. Bei den folgenden Begegnungen mit Damen geht Alexander dann wesentlich vorsichtiger vor und beherrscht seine Affekte besser.¹¹⁷

Abgesehen von dieser auf Alexander zurückfallenden Gefahr dürfen die Gespräche mit Amenia als exemplarisch galant angesehen werden (S. 18, 19 und 20), wenn man den ironischen Nebentönen nicht zu viel Beachtung schenkt.¹¹⁸ Ihnen stehen die Gespräche mit anderen Damen wie Eleonora oder Straßburger Frauenzimmern gegenüber, in denen das Auftreten der Damen als falsch verstandene Galanterie demaskiert wird. Eleonora beispielsweise kokettiert und versucht Alexander mit ihren Reizen zu verführen (S. 48f). Beim späteren Schäferstündchen im Garten wirft sie sich ihm sogar an den Hals, während Alexander versucht, scherzend bis spöttisch Distanz zu wahren, auch wenn er in dieser Situation nicht ganz tatenlos bleibt (S. 53-56). An anderer Stelle heißt es von der Hochzeit Antonius’:

Hier kunte man ein gantz Viertel von Complimenten vor einen Schreckenberger kauffen/ die Mäulergen (*d.i. Küsse, C.B.*) aber theilet man umsonst aus. (VE S. 63, 25f)

In der Konversation hebt sich der *galant homme* dadurch hervor, dass er die Unterhaltung leicht und angenehm gestaltet, ästhetisches Empfinden, Geschmack und Witz beweist. Dabei bietet sich im Gespräch mit Damen natürlich an, diesen mit Komplimenten aufzuwarten. Der Grat zwischen Lob der Schönheit und Liebesdiskurs ist dabei denkbar schmal. Alle galanten Gespräche im *Verliebten Europäer* beginnen mit Proben der Komplimentierkunst, wobei die Partner sich gegenseitig zu überbieten versuchen, z. B.¹¹⁹

Alexander zu Amenia: „Schönste Amenia. Der Glantz ihrer preißwürdigen Schönheit ist die einzige Ursache gewesen/ deroselben in aller Unterthänigkeit auffzuwarten/ ist nun mein Vornehmen zu kühn/ verlange ich deswegen mit nichten Vergebung/ sondern bin bereit/ auch das allerstrengeste Urtheil meiner Straffe aus dero anmuthigen Munde zu vernehmen.“ (VE S. 18, 4-8)

¹¹⁷ Freilich begegnen ihm nach der Tragödie um Lucretia vorerst auch keine so vollkommenen Frauenzimmer mehr.

¹¹⁸ Mit Lucretia gibt es kein ausführlich geschildertes Gespräch, an ihrer Geschichte interessiert wohl eher die Auseinandersetzung mit dem zurückgewiesenen Nebenbuhler Comilly.

¹¹⁹ „Das Gespräch muss darüber hinaus auch sozial ‚schicklich‘ und ästhetisch ansprechend sein. Zwar dienen Artigkeit und Schmeichelei der Inszenierung von Gefühlen und dem nicht nur erlaubten, sondern geradezu verlangten Simulieren von Zuneigung. Das ‚decorum‘ wird hier radikal auf die allgemeine Kommunikationssituation bezogen; es nähert sich unserem Begriff des Taktvollen.“ Niefanger 2000b, S. 469.

Antwort Aménias: “Tapfferer Ritter/ ich weiß in Warheit nicht/ wie ich mich in dessen Worte schicken soll/ er irret vielleicht in meiner Person/ und suchet dasjenige/ so er bey mir nicht antreffen kann. Warum nennet er mich schön/ da doch mein Spiegel mir weit einanders saget/ und unterwirffet sich meiner Straffe/ da ich doch vielmehr anitzo von ihm sollte gestraffet werden/ daß ich dessen hohes Anbringen nicht mit besserer Geschicklichkeit beantworten können?“ (VE S. 18, 10-16)

Wortwitz und Scherze sowie Einfallsreichtum geraten dabei zum Kriterium für die Güte der Konversation. Lassen sich beide Seiten voneinander beeindrucken, besteht die Gefahr, sich zu verlieben (Aménia u. Lucretia). Erliegt die Dame den Schmeicheleien (z. B. Eleonora), sollte der Kavalier versuchen, durch verstärktes Scherzen auszubalancieren.

Formvollendetes „politisches“ Verhalten in den Konversationen unter Männern unterscheidet sich dagegen von der galanten Konversation durch eine gewisse Zurückhaltung und die Demonstration von breit gefächertem Wissen. Da im Roman Alexander keine staatspolitischen Ziele verfolgt oder diese nicht im Mittelpunkt des erzählerischen Interesses liegen, kommt die ebenfalls mit dem Politiker-Konzept verbundene Zielorientiertheit der Gesprächsführung nicht zur Darstellung.

Die diskutierten Themen zeigen einen repräsentativen Ausschnitt des Wissensspektrums der Zeit. Das im Roman zur Schau gestellte Wissen unterscheidet sich jedoch von dem barocken Ideal der Universalgelehrsamkeit dadurch, dass es nicht mehr die lateinische Sprache bemüht. Werden im *Verliebten Europäer* lateinische Zitate gegeben, wird damit auf die ältere Bildungstradition angespielt bzw. diese verspottet – so z. B. mit dem von Alexander angeführten zwei Seiten langen Zitat (S. 72-73), welches den Jesuiten zu der Bemerkung veranlasst, Alexander müsse ein sehr gutes Gedächtnis haben, weil er eine so lange Passage wortwörtlich wiedergeben könne (S. 74).

Einen Eindruck über die Themenbereiche der Gespräche und Konversationen, die in direkter Rede wiedergegeben sind, vermittelt die folgende Tabelle:

Thema Geschichte	Jesuit/ Alexander S. 16 über Spanien, Portugal
	Stadtrundgang Wien: Rittmeister, Aurelius, Alexander über Ahnentafeln, Bestattungen bei Römern S. 91f
Thema Politik (Kriege, Staat)	Mons. De Vallie/ Alexander, über Sinn und Nutzen des Krieges S. 28, 30f
	Anstellung bei Hofe, S. 92
Thema Religion	Jesuit Sebastian/ Alexander über Konfessionen (4 Irrtümer) S. 69ff
	Tauf-Gesellschaft bei De Cloy über Auferstehung S. 79f
	Kannibalen und Auferstehung S. 97

Thema Wissenschaft	Rittmeister Pest S. 93f
	medizinischer Diskurs über Körpersäfte S. 93
	Transplantationen S. 96
	Kannibalen S. 97
	Liebe und Temperamentenlehre S. 106
Thema Gesellschaft	Rittmeister –Studenten S. 88f
Thema Unerhörtes/ Aberglauben	Bankett im Dorf S. 35 (über das Heiraten mit großem Altersunterschied)
	Poltergeist-Geschichten, S. 79f

Übersicht 2: Themen der Gespräche und Konversationen

Alexanders Zurückhaltung kommt in einigen dieser Unterhaltungen in seiner moderaten Art zum Ausdruck, lediglich durch Nachfragen oder kurze, den Gesprächsfortgang unterstützende Bemerkungen zu partizipieren. Manchmal ist er nur Adressat eines Diskurses, z. B. S. 28. Beweise seiner umfassenden Bildung kann er hingegen besonders in den Gesprächen über Religion (mit Sebastian S. 69ff) erbringen oder wenn er im medizinischen Diskurs über Ursprung und Infektionswege der Pest brilliert (S. 93-96).

Vergleicht man nun das aus dem Roman gewonnene Bild zu Galanterie und Politikus-Konzept mit den Erkenntnissen der Forschung,¹²⁰ stellt sich heraus, dass sich hier eine Nähe zu den Vorstellungen Thomasius' und Weises erkennen lässt. Der *Verliebte Europäer* enthält zudem im Ansatz bereits viele Charakteristiken des sich entwickelnden galanten Romans; er steht sozusagen an der Schwelle von Politischem Roman hin zum Galanten Roman. Die Diskreditierung des galanten Ideals wird reflektiert und in lehrhafter Absicht als negatives Gegenbild oder falsch verstandene Galanterie instrumentalisiert, sie erreicht aber noch nicht die Schärfe, die die theoretische Diskussion am Ende der galanten Periode (z. B. bei Gottsched) erreichen wird.¹²¹ Sie ist wohl eher darauf zurückzuführen, dass das Galanterie-Konzept aus Frankreich in Deutschland erst verspätet – Ende des 17. Jahrhunderts - Verbreitung fand, weshalb die in Frankreich zu diesem Zeitpunkt bereits existente Kritik von Beginn an mit vererbt wurde. Stattdessen werden *Politicus* und *Galant Homme* noch als situationsbedingte Ausprägungen ein und desselben Ideals behandelt, wobei die galante Seite im Mittelpunkt des Interesses steht. Im *Anhang* erklärt der Autor dem Leser noch einmal

¹²⁰ Eine Gegenüberstellung von galantem und politischem Konzept, sowie die Entwicklung von positiver zu negativer Einschätzung findet sich besonders bei Niefanger, 2000b.

¹²¹ Ebenda.

zusammenfassend, dass *Galant Homme* zugleich *Politcus*, Europäer und Weltmann zu sein bedeutet (S. 110f).

5.5. Gäste und Feste

Mit dem höfischen Leben der Barockzeit verbindet man gemeinhin die Vorstellung von pompösen und zahlreichen Festen. Nicht, dass es zu früheren Zeiten keine Herrscher-Feste gegeben hätte, das höfische Fest des beginnenden Absolutismus bekam aber nun einen anderen Stellenwert. Das Fest avancierte zum staatstragenden, identitätsstiftenden Element feudaler Lebensführung:

Da Fürstenmacht und Staatsmacht kaum zu trennen waren, symbolisiert das Fest insofern auch die neue Qualität des Staates. Das höfische Fest war ein fester Bestandteil der Herrschaftspraxis in der Frühen Neuzeit.¹²²

Denn der Herrscher musste seine Autorität durch Selbstdarstellung und durch symbolische Handlungen ständig neu legitimieren und konsolidieren.

Neu ist an der Festpraxis des 17. Jahrhunderts, dass eine strikte Trennung in höfische und nichthöfische Feste zu beobachten war. Wurde früher das gemeine Volk als wesentlicher Bestandteil mit einbezogen, so entwickelte sich nun mit der Konzentration des Hofstaates in eigens dafür gebauten architektonisch funktionalen Schlossanlagen eine Binnenkultur der Höfe,¹²³ die streng hierarchisch strukturiert war und in der (fast) alle sozialen Gruppen vertreten waren,¹²⁴ die aber des Volkes außerhalb der Hofthore als Adressat nur noch selten oder allenfalls als „Zaungäste“ bedurfte. Feste innerhalb dieser Sphäre hatten eine ordnungsstiftende Funktion und waren auf die begrenzte Gruppe der „Dazugehörenden“ ausgerichtet, sie sind deshalb nicht mehr vergleichbar mit älteren Festtypen, die in gewissem Umfang eine karnevalsitische Inversion erlaubten.

Gleichwohl feierte aber auch das Volk weiterhin seine Feste. Sie standen unter der Aufsicht und Kontrolle der *Policey*. Darunter ist ein staatliches Instrument bzw. eine Institution zu verstehen, welche durch Erlasse und Verordnungen „den Bereich ‚Zucht und Ordnung‘ der

¹²² Schmitt, Axel 1994: Inszenierte Geselligkeit. Methodologische Überlegungen zum Verhältnis von „Öffentlichkeit“ und Kommunikationsstrukturen im höfischen Fest der Frühen Neuzeit. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28, 1994). Wiesbaden 1997, Bd. 2, S. 713-734, hier 713.

¹²³ Der absolutistische Hofstaat wird „sesshaft“. In den funktionsgerechten Schlössern und Residenzen fanden alle staatstragenden Bereiche (Militär, bürokratisches Beamtentum – juristisch gebildete Akademiker und Finanzexperten, der Adel und auch Divertissementspersonal wie Musiker, Künstler und Schauspieler) ein Unterkommen. Vgl. Berns, Jörg Jochen 1984: Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 65, 1984, S. 295-311.

¹²⁴ Ausgeschlossen war das patrizisch-zünftische Bürgertum s. Schmitt 1994, S. 715.

außerhöfischen Menschen reguliert und so eigentlich den Untertanenverband erst setzt, differenziert und ordnet“ (Berns 1984, S. 299). So gab es auch genaueste Reglementierungen über Art, Umfang und Durchführung von Festen (in Kirchenordnungen, Kleiderordnungen, Zunftordnungen etc.).

Im binnenhöfischen Bereich entspricht dem *Policeywesen* das *Ceremoniel*, das Berns als „Choreografie der höfischen Gesellschaft“ bezeichnet. Es habe den friktionsfreien Umgang der sozialhierarchisch differenten und heterogenen Mitglieder des Hofstaates zu gewährleisten (Berns 1984, S. 300). Während der höfischen Feste wurde das generell gültige, seinem Wesen nach schon zeichnerhafte, *Ceremoniel* noch verstärkt und überhöht. Auch hier gab es Richtlinien über Ablauf und Aufwand je nach Festanlass, jedoch waren diese nicht so streng reglementiert wie im außerhöfischen Bereich. Sie orientierten sich stattdessen an einem gesamteuropäischen überdynastischen Standart.

Im *Verliebten Europäer* begegnen Feste sowohl der höfischen als auch der außerhöfischen Sphäre. Während die nichthöfischen Feste sich im wesentlichen auf mit einzelnen Lebensstationen verbundene Anlässe, wie Taufen, Hochzeiten, Beerdigungen beschränken,¹²⁵ werden im höfischen Bereich Feierlichkeiten skizziert oder dargestellt, die exklusiv dieser Sphäre vorbehalten sind: Festivitäten zum Friedensschluss, Gesandtenempfang, Jagden, Lustreisen.¹²⁶

Das erzählerische Interesse an höfischen Festen scheint allerdings im Roman nicht allzu groß zu sein. Den ausführlichsten Einblick in den Ablauf eines Festes gewinnt der Leser durch die Schilderung der Hochzeit Antonius', die im bürgerlichen Milieu gefeiert wird (S. 61, 35 - 77, 38). Hier können Zeichen eines streng zu befolgenden (*policeylich* geregelten) Ablaufs, wie auch höfisch-zeremonielle Umgangsformen verflochten werden, da sich unter den Gästen auch Adlige befinden. Wenden wir uns zunächst aber den im Roman erwähnten höfischen Festen zu.

Zwei Monate nach seiner Ankunft in Madrid nimmt Alexander als Mitglied des königlichen Hofstaats an den Geburtstagsfeierlichkeiten des spanischen Königs teil. Man erfährt, dass der Tag mit einer Kanonade beginnt, aber der folgende Verlauf wird ausgelassen bis zum Abend, wo Alexander offenbar nach den Vorschriften des Hofzeremoniells erst persönlich in Erscheinung treten darf:

¹²⁵ Neben diesen Anlässen wurden natürlich noch andere Feste im Volk begangen, die sich hauptsächlich aus den religiösen Feiern des Kirchenjahres und des Heiligenkalenders ergaben.

¹²⁶ Außer den „normalen“ Festanlässen (s. Lebensstationen) gehörten zu den speziell höfischen Anlässen v. a. die Krönungs- und Huldigungsfeierlichkeiten, Kriegs- und Friedensschlüsse, Staatsbesuche mit Paktbedeutung. Einige Elemente des Festkatalogs konnten auch zu Unterhaltungszwecken einzeln zelebriert werden wie Jagden, Theater- oder Konzertaufführungen oder Maskeraden.

Frühe Morgens lösete man so viel Stücken/ als Jahre seines Alters/ auff dem Abend/ war ein Ballet angestellet/ worzu das vornehmste Frauenzimmer in Madrit gezogen wurde/ und muste ALEXANDER, nebst andern Hoff=Cavallieren/ solches bedienen/ worzu er sich gar gerne gebrauchen ließ/ weil ohne dem seine Natur von ziemlich verliebter Eigenschafft. (VE S. 17, 32-37)

Ein Geburtstagsfest ist auch bei Hofe ein eher persönlicher Feiertag. So verwundert es nicht, wenn die Feier in einen außenwirksamen und einen nach außen abgeschlossenen Teil gegliedert ist. Alexander, als nicht zu dem engeren Kreis der Vertrauten bzw. der Familie des Königs gehörig, bleibt der öffentliche Part des Festes zur Teilnahme vorbehalten. Zur Außenwirkung darf man vermuten, dass neben dem obligaten Zeichen des Festbeginns durch die Kanonade auch dem Volk ein Feiertag vergönnt war und ihm vom Herrscher Wein und Speisen spendiert wurden. Davon berichtet der Text jedoch nichts.

Der Aufführungsort des Balletts ist ein Saal im Schloss, obwohl es doch ein eigenes - vielleicht sogar zum architektonischen Ensemble der Residenz gehöriges - *COMOEDIEN-Hauß* (S. 19, 8) gab. Von dessen Existenz erfährt man gleich in den folgenden Zeilen, denn am nächsten Tag wird für einen französischen Gesandten ein Ehrenempfang zelebriert, bei dem ein Theaterstück in diesem *COMOEDIEN-Hauß* den geselligen Teil bildet:

[...] ließ ihm also der König vermelden/ oberwehnten Gesandten/ Nachmittag/ nebst andern Hoff-Cavallieren/ in die angestellte TRAGOEDIE, (worinnen die Hinrichtung Carl Stuarts/ Königs in Engelland/ solte PRAESENTIret werden/) zu begleiten. (VE S. 19, 1-5)

Die Aufmerksamkeit des Protagonisten konzentriert sich bei den oben genannten Feierlichkeiten auf sein privates Liebesspiel mit Amenia, deshalb genügt aus erzählerischer Sicht ein Anreißen des feierlichen Rahmens durch Nennung einzelner weniger Festelemente. Dieses *pars-pro-toto*-Prinzip in der Darstellung höfischer Feste setzt sich fort, wenn sich Alexander, in Paris angekommen, wahrscheinlich auf Grund der Friedensfeiern gedulden muss, bevor der König seinem Ansinnen stattgeben kann. In nur zwei Sätzen heißt es hier zu den Feierlichkeiten:

Eben um diese Zeit CELEBRIRte man zu Pariß wegen des geschlossenen Friedens mit der Cron Spanien/ unterschiedliche SOLENNitäten. Des Tages wurden die vergnüglichsten COMOEDIEN gespielt/ und des Abends schimmerte die Lufft von lauter Raqueten und Lust=Feuern. (VE S. 27, 29-32)

Über den Ablauf höfischer Feste ist man heute gut informiert, denn es wurden, wie man bei Berns (1984) nachlesen kann, Dokumentationen angelegt und teilweise als Prachtausgaben publiziert.¹²⁷ Auch Johann Beer dürfte sich bestens ausgekannt haben, da zum einen für ihn als Angestellten bei Hofe Festlichkeiten Teil seiner Erlebniswelt – ja sein eigentliches

¹²⁷ Berns nennt z. B. von Georg Ruxer und Franciscus Modius, 1579 u. 1586 sowie von Johann Christian Lünig 1720/21 und von Julius Bernhard Rohr 1727 u. 1729.

Arbeitsfeld - waren, er zum anderen aber sogar in seinem Tagebuch festhält, dass er den Auftrag erhalten habe, das Hoftagebuch in Verse zu bringen.¹²⁸ Die offiziellen Hoftagebücher waren eine Besonderheit am Weißenfelser Hof. Sie dienten in erster Linie dazu, den kurfürstlichen Hof in Dresden über die wichtigsten Ereignisse an den Höfen der von ihm abhängigen Sekundogenituren zu unterrichten. Beer war also sowohl mit diesen Tagebüchern als auch mit der Etikette bei Hofe bestens vertraut, und macht sich in einigen seiner Romane sogar darüber lustig.¹²⁹

Die oben erwähnten *Raqueten und Lust=Feuer* gehören zu den modernen technologisch-ästhetischen Elementen, die sich seit dem 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten und die neue Qualität der höfischen Feste auf ästhetisch-demonstrativer Ebene spiegelten. Neben Feuerwerk und Illuminationsspektakeln gehörten auch die Oper, das Ballett, Paraden, Maskeraden und Parktheater sowie das zentralperspektivische Illusionstheater zu diesen Neuerungen.¹³⁰

Gegen Ende des Romans erhält Alexander in Wien noch einmal eine Einladung, mit dem böhmischen Grafen „in die von ihrer Käyserlichen Majestät angestellte *COMOEDIE und Ballet zu gehen*“ (S. 103, 27f). Der Anlass der Darbietungen ist auch hier ein Gesandtenbesuch. Diesmal werden einige Details zum Ablauf des Theaterabends genauer geschildert. Selbstverständlich muss das edle Publikum bereits versammelt sein, bevor der Herrscher erscheint. Seine Ankunft wird akustisch signalisiert, stehend erweisen ihm die Versammelten Referenz und nachdem jeder seinen Platz eingenommen hat, kann die Vorstellung beginnen:

Sie hatten kaum eine Viertel Stunde gewartet/ als sich die Trompeten und Heerpaucken tapffer hören liessen. Hierauff kamen ihre Käyserliche Majestät nebst dero Gemahlin/ dem Dänischen und Schwedischen Gesandten samt andern Hof=Cavallieren. Vor Ihre Käyserliche Majestät/ und dero Gemahlin waren zwey roth sammete Stüle gesetzt/ worauff sie sich niederliessen. Hinter diesen Stülen stunden noch zwey andere vor die beyden Gesandten.

¹²⁸ „Eodem haben mir ihr Durch[au]cht befohlen das Diarium in Verse zu bringen [...]“ Johann Beer: Sein Leben von ihm selbst erzählt. Hrsg. v. Adolf Schmiededecke, Göttingen 1965, S. 51 – 4.11.1695.

¹²⁹ „Johann Beer kannte die Sitte und den Inhalt der offiziellen Tagebücher aus Halle und Weißenfels – es ist denkbar, daß ihm gelegentlich das Verfassen solcher höfischer Wochenberichte zugemutet wurde. [...] Jedenfalls ist ihm von Anfang an das Zeremoniell bei Staatsbesuchen bekannt, ebenso wie die steife, genau geregelte Sitzordnung an der fürstlichen Tafel, die oft genau aufgezeichnet wird, die Formalitäten bei allen Geburtstagen, Kirchenfesten und Familienanlässen. Ingeheim hat er sich oft darüber mokiert und bringt in seinem ‚Artlichen Pokazi‘ (1679) die trefflichste Satire auf den Stil der offiziellen Tagebücher, die am Hof des Wohlgeratenen produziert wurden.“ Bircher, Martin 2003: Johann Beer am Hof des Wohlgeratenen. In: Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 69-90, hier S. 78.

¹³⁰ Berns 1984, S. 297f.

Nachdem ein iedweder von denen Hof=Cavallieren seinen Platz eingenommen/ wurde erstlich überaus lieblich MUSICIret/ bald hernach eröffnete sich das THEATRUM, und PRAESENTirte einen lustigen Baum=Garten/ worinnen die Bäume Gallierenweise ordentlich gesetzt waren. (VE S. 103, 33-43)¹³¹

Es folgt eine ziemlich detaillierte Beschreibung des Theaterstücks samt Thematik, Bühnendekoration, der Akteure und der Gestaltung der Pausen zwischen den Szenen, wie z.B.:

Hiemit gieng die Person vom THEATRO weg/ und wurde unterdessen musiciret/ biß ALEXANDER, von welchem das Frauenzimmer zuvor Meldung gethan/ aufftrat. Er hatte einen blossen Degen in der Hand und fieng also an zu reden: [...] (VE S. 104, 32-35)

Leider bekommt der Graf Nasenbluten, so dass sich die Erzählhandlung vorläufig vom Theater entfernt. Bei Rückkehr Alexanders nach über zwei Stunden „*war die COMOEDIE schon aus/ und gleich ein Mohren=Ballet angangen*“ (VE S. 105, 24f).

Neben diesen Festivitäten werden noch einige Lustreisen erwähnt, an denen Alexander als Hofkavalier teilnimmt, ohne dass diese ausführlicher beschrieben würden:

Nun begab es sich/ daß der König eine kleine Lust=Reise anstelte/ und zu seiner Auffwartung auff der Reise/ unter andern Hoff=Cavallieren/ ALEXANDERN mit verlangte. (VE S. 21, 23ff)

Auch der französische König begibt sich auf eine solche Reise ins nahegelegene SANCT GERMAIN:

ALEXANDER, weil er solchen Ort noch nie in Augenschein genommen/ begab sich zugleich mit unter die Königliche SVITE. Allda verblieb der König drey gantze Tage und erlustirte sich mit mancherley Ergötzlichkeiten/ den vierdten aber reisete er wiederum nach Pariß. (VE S. 32, 11-14)

Interessanter sind allerdings die Einladungen des Landadligen MONS. DE CLOY. Bei beiden Aufhalten Alexanders auf dessen Landgut bilden kirchliche Feiern den Rahmen. Sie sind zwar nicht Anlass der Besuche, sondern werden zur Belustigung und zum Vergnügen besucht, was die sakralen Feierlichkeiten sakrilegartig mit den COMOEDIEN auf eine Stufe stellt:

Über Tisch fragte MONS: DE CLOY [...] ALEXANDern/ ob ihm nicht beliebte/ nach dem Essen in die Kirche zu gehen/ denn es würde der Schulmeister/ welcher 10. Tage vormals zu Franckfurt auff der UNIVERSität gewesen/ seines Pfarrers Kindes Leichen=Abdankung thun/ welche wol ohne Zweifel possirlich würde zu hören seyn. (VE S. 41, 15-20)

Außer der Leichen-Abdankung, die durch eine Prozession eingeleitet wird und sich in der Trostrede des Schulmeisters und anschließendem Mahl fortsetzt, wird noch ein normaler Sonntagsgottesdienst (S. 44f) zum Anlass genommen, sich über die Pseudorhetorik der

¹³¹ Der Kaiser saß in der ersten Reihe und nicht in einer eigenen Loge. Diese Sitzordnung zeigt ein Stich vom Wiener Hoftheater von Greffel und Küssel (ca. 1668), den Beer vielleicht kannte. Denkbar ist auch, dass er selbst einmal das Wiener Hoftheater besucht hatte (s. Abbildung 7 im Anhang).

Akademiker lustig zu machen. Besonders die Predigt als Ganzes wird parodiert. Bei der Kindtaufe (S. 79f), zu der Alexander bei seinem zweiten Besuch auf dem Landgut eingeladen ist, wird dagegen der religiöse Ritus nicht beschrieben. Stattdessen richtet sich das erzählerische Interesse auf das Benehmen und die merkwürdigen Gespräche beim Festessen. Erstaunlicherweise disputieren die mehr oder weniger betrunkenen anwesenden Kleriker über Poltergeister und Gespenster. Doch soll dies hier nicht weiter interpretiert werden, denn wir kommen darauf unter Punkt 5.9. (Glauben und Gespenster) zurück.

Angeregt durch den Spaß, den De Cloy seinen Gästen mit der Leichenpredigt zu bieten vermochte, veranstaltet der Landadlige eine Fuchs- und Hasen-Jagd (S. 43), die ebenfalls den einzigen Zweck verfolgt, seinen Pfarrer und Kircheninspektor Sperling vorzuführen. Die Beschreibung fokussiert deshalb auch nur auf die Situationskomik und lässt die Einzelheiten des Ablaufs einer Jagdveranstaltung unberücksichtigt:

Der Herr Pfarrer ließ sich seinen Gaul (welcher Bileams klugen Esel nicht ungleich) ebenfalls satteln/ setzte sich auff selbigen/ nahm die Büchse/ so ihm sein Juncker geliehen/ vor sich auff den Sattel/ und ritte also nach. [...] (VE S. 43, 12-15)

Die Anwesenheit hoher Herren nobilitierte natürlich ein (nichthöfisches) Fest. Aber nicht immer liegt darin die Absicht des Veranstalters, wenn eine Einladung an einen Adligen ausgesprochen wird. Sie kann auch der Huldigungspflicht an den höheren Stand geschuldet sein, wie im Fall der Einladung Alexanders zum Bankett in dem Dorf (S. 35-37), wo er bei der Verfolgung Comillys Halt macht. Sowohl der Pfarrer als Ausrichter hat die Pflicht, den Edelmann einzuladen, wie sich auch Alexander nicht ohne weiteres der Einladung und den Ehrerweisungen entziehen kann, zumal auch andere von Adel zu den Gästen gehören:

Nach geendigten BANQUET nahm ALEXANDER von der gantzen Vers[a]mmlung/ und absonderlich dem Herrn PATER; Abschied/ bedanckte sich vor die Ehre/ so er bey ihm genossen/ und begab sich wiederum ins Wirtshaus/ legte sich zur Ruhe/ und ritte den folgenden Morgen immer wiederum seinen Weg fort [...] (VE S. 37, 26-30)

Reiche Bürger hingegen nutzten sehr wohl die Gelegenheit, sich selbst durch die Anwesenheit adliger Gäste zu schmücken und ihren Einfluss zur Schau zu stellen. Hier wäre zunächst das Bankett bei einem Kaufmann in Straßburg zu nennen, bevor wir uns der Hochzeit Antonius' zuwenden.

Etwas merkwürdig mutet schon die Einladung an, denn unter dem Vorwand, dass „*ein vornehmer Kauffmann in gewisser Verrichtung mit ihm [d.i. Antonius, C.B.] reden wolle/ welches aber keinen Verzug litte*“ (S. 47, 36f), werden die beiden Freunde veranlasst, ihren Besuch bei De Cloy abzubrechen und nach Straßburg zurückzukehren. Erst vor Ort eröffnet

ihnen der Kaufmann CASSANDER „es wäre sein Begehren/ ANTONIUS und ALEXANDER sollten diesen Abend seine Gäste seyn.“ (S. 47, 42f) Offensichtlich ist Alexander als Begleiter von Antonius dem Rang nach der edelste Gast, weshalb sie besonders ehrerbietig empfangen werden und die Ausstattung des Festes fürstlich genannt wird:

Hier mangelte es nun an nichts/ was ein BANQUET kann MAGNIFIC machen. (VE S. 50, 31)

Es folgt eine minutiöse Aufzählung der einzelnen Gänge, zwölf an der Zahl, zuzüglich einiger Nachspeisen. Auch die Ausstattung des Saales wird als überaus prächtig beschrieben:

Wann er überdieß das wohl-MOBILIrte Taffel=Gemach ansahe/ war er fast gantz ausser sich entzückt. Denn auff denen Seiten war es mit schönen güldenen Leder behenget/ und die Decke mit den vornehmsten Städten in gantz EUROPA künstlich bemahlet. Auff denen Simsen stunden lauter Percellanen Gefässe/ welches der Kauffmann nur neulich aus Holland bekommen. Mit einem Wort/ es hätte sich in diesem Gemach keiner der vornehmsten Herrn schämen dürffen. (VE S. 51, 9-15)

Durch die Transponierung der Beschreibung einer fürstlichen Tafel in ein anderes Milieu können zwei Absichten verfolgt werden. Zum einen ermöglicht es, dem bürgerlichen Lesepublikum Einblick in adlige bzw. höfische Gewohnheiten zu gewähren. Derartige Auflistungen finden sich auch in den oben erwähnten Festdokumentationen und sicher auch in dem Hoftagebuch, das Johann Beer aus eigenem Ansehen kannte, abgesehen davon, dass er selbst sowohl als Musiker als auch in seinen späten Dienstjahren als Gast bei ähnlichen Gelagen zugegen war und somit Insiderwissen weitergeben konnte. Außerdem entsteht bereits damals ein speziell auf das Leben hochrangiger Persönlichkeiten und den Geschmack ausgerichtetes Zeitungswesen, welches sich solcher Details annimmt.¹³²

Zum anderen lässt sich damit unstandesgemäßes Verhalten seitens des Gastgebers kritisieren. So schließt sich nach der Rückkehr vom Bankett denn auch ein Gespräch zwischen den beiden Freunden an, die sich zwar von der Perfektion der Abendgestaltung beeindruckt zeigen, das Gebaren des Kaufmannes jedoch nicht gutheißen können:

ALEXANDER antwortete/ es soll sich von Rechtswegen keiner über seinen Stand halten/ sondern mit denselben vergnügen lassen/ worein ihn das Glück gesetzt/ wiedrigen Falls nimmt es selten ein gut Ende. „Freylich“/ versetzte ANTONIUS, „sollte es wohl seyn/ aber wer thut es/ die Pracht und Hochmuth nimmt von Tag zu Tag allhier also überhand/ daß ich gerne ietzo über hundert Jahr möchte aus meinen Grabe aufstehen/ und den Zustand meiner Nachkommen ein wenig betrachten. [...]“ (VE S. 51, 37 - 52, 1)

¹³² Vgl. Berns 1984: „[...] und solcher Respektgewinn multipliziert sich, wenn die aktuellen Periodika, die Tages-, Halbwochen- und Wochenzeitungen oder das *Theatrum Europaeum*, hernach haarklein den solennen Aufwand schildern: die Gäste namentlich aufführen, die Zahl der Kutschen und Pferde, aber auch die Mengen der Edelsteine und Perlen, die bestimmten Festgewändern appliziert waren.“ S. 307. Man denke auch an die heutige Berichterstattung etwa über Hochzeiten der Königshäuser, bei der z. B. schon vorher das Menü der Festtafel oder andere Details trotz Geheimhaltungsgebot herausgefunden und veröffentlicht werden.

Nicht umsonst ist es gerade die Tochter Eleonora jenes Kaufmanns, die dann in ihrem ungalanten Verhalten vorgeführt wird. Denn sie hat den Makel der fehlenden hohen Geburt und kann deshalb selbst unter größter Anstrengung in ihren Umgangsformen niemals perfekt werden.¹³³

Auch auf Antonius' Hochzeit zeigt sich der Mangel an Bildung unter den bürgerlichen Gästen gegenüber dem hohen Stand, wenn man einem Kaufmann mit wundersamen Berichten einen Bären aufbindet. Zu Beginn der Darstellung des Festes wird nämlich eine listenartige Aufzählung im Stile der Hofdokumentationen angeführt. Sie parodiert Inventarlisten der Kunst- und Kuriositätenkammern, auch wenn es um vermeintliche Reliquien „*in einer berühmten Catholischen Stadt in Teutschland*“ (S. 61, 41f) geht. Dieser Einschub ist eindeutig als Scherz gekennzeichnet („*Dieses alles liesse sich der leichtgläubige Kauffmann überreden.*“ S. 63, 21). Er eröffnet eine Reihe von Schilderungen der Vergnügungen, mittels derer man sich auf dem Fest amüsierte:

Sonsten waren die Gäste auff der Hochzeit überaus lustig/ absonderlich das Frauenzimmer. Denn weil dasselbe mit den Junggesellen an einer absonderlichen Tafel saße/ gab es manchen Spaß. (VE S. 63, 22-24)

Zwischen den Beschreibungen des (teilweise unzüchtigen) Benehmens der Frauenzimmer und verschiedenen amourösen und galanten Diskursen gibt es hin und wieder Hinweise auf den Ablauf des Festes. Nach dem Festessen vergnügt man sich mit Französischen Tänzen auf dem *Tantz=Platz*. Das Brautpaar eröffnet dabei mit dem ersten Tanz diesen Programmteil. Auf die neueste Mode anspielend „*gieng ALEXANDER zu denen Musicanten/ und ließ ein galant Ballet streichen.*“ (VE S. 64, 20f)

Eigentlich müsste sich nun das Brautpaar zurückziehen, um die Ehe zu vollziehen¹³⁴ und bezeichnenderweise ist es Alexander, der sie an ihre Pflichten erinnert. Doch weder Antonius noch seine Braut wollen so früh schon das lustige Fest verlassen. Die verstreichende Zeit wird erzähltechnisch durch einen umständlichen Kommentar über Jungfernschaft, Mutterschaft und Abtreibung unter dem Vorwand der Galanterie gefüllt. Dann kehrt der Erzähler zum Fest zurück mit den Worten:

¹³³ Vgl. Luhmann 1997: „Man kann nur einer Schicht angehören und ist genau dadurch aus anderen Schichten ausgeschlossen. Dieser Seinsbezug, der den Adeligen als solchen bestimmt, wird mit dem Begriff der Natur umschrieben. Die Qualität des Adels ist ‚inherent and natural‘.“ S. 688, das heißt: „Das Erkennen der Natur als Adeliger wird durch die Geburt in einer adeligen Familie ermöglicht, die ihrerseits an der Geburt ihrer Vorfahren zu erkennen ist.“ S. 689 und „Das Schema Abstammung/ Tüchtigkeit darf also nicht im Sinne alt/ neu interpretiert werden. Vielmehr muss, wer ohne Geburt Verdienste erwerben will, erst lernen, wie das geht, und bleibt zeitlebens erkennbar als jemand, der Gelerntes anwendet.“ S. 691.

¹³⁴ Vgl. Berns 1984, S. 304. Dort wird am Beispiel einer Fürstenhochzeit der obligatorische Ablauf beschrieben, u. a.: „[...] Nach dem Festmahl hat die Gratulationscour mit Geschenkübergabe und rhetorischen Akten zu erfolgen. Danach (meist am frühen Abend) hat sich das Hochzeitspaar zwecks Vollzuges der *copulatio carnalis* ins Hochzeitsbett zurückzuziehen, während die Gäste und Verwandten weitere Festspeisen einnehmen, tanzen und sich an Divertissements erfreuen. [...]“

Ich muß mich aber wiederum zurück wenden/ und sehen/ was auff der Hochzeit sich weiter zugetragen. Vermelde demnach/ daß als Braut und Bräutigam sich zur Ruhe begeben/ die anwesende COMPAGNIE vom Frauenzimmer und Junggesellen/ noch ein paar Stunden allerhand Ergötzlichkeiten vornahmen. Eine Partie spielte die heimliche Frage/ eine andere ein ander Spiel. Dort erwehleten ein paar die Einsamkeit/ sassen beysammen und redeten mit einander von alten Geschichten. [...] (VE S. 66, 37-43)

Der zweite Tag der Feier beginnt wieder mit einem Regelverstoß. Alexander tritt in die Kammer des Bräutigams und überrascht diesen noch mit seiner Braut im Bett liegend, was beiden sichtlich peinlich ist. Solcher Art wird einmal mehr das Befremden Alexanders über das Verhalten der Bürger demonstriert, denn nach den Normen seiner höfischen Erziehung hätte das Paar die Verpflichtung, seiner öffentlichen Rolle gerecht zu werden und sich um seine Gäste zu kümmern.¹³⁵ So verzögert sich das angesetzte Frühstück dann auch um zwei Stunden (S. 75, 6-10), das Hochzeitspaar aber erscheint erst gegen Mittag:

ANTONIUS machte sich nun auch allmählig (ohngefehr um eilff Uhr zu Mittage) mit seiner neuen Eheliebsten aus denen Federn/ zog sich/ als er sahe/ daß es schon so hoch am Tage/ geschwind an/ und begab sich zu seinen Hochzeit=Gästen/ welche ihm und seiner Liebsten zu ihrer neu angehenden Heyrath Glück wüdschten/ mit dem Anhang und Wunsch: Daß die vergangene Nacht eine Ursach der über drey viertel Jahr hierauff erfolgten Kindtauffte seyn möchte. (VE S. 75, 30-36)

Nach dem Essen erhält Alexander Besuch seines Veters AURELIUS, den er mit zurück auf die Hochzeit nimmt. Aurelius weiß, was sich schickt und will zunächst nicht mitkommen, da er nicht eingeladen sei. Auf dem Fest angekommen, entschuldigt er sich sogleich der Etikette entsprechend „wegen der Grobheit/ die er ietzt begangen/ indem er als Fremder sich hieher gefunden [...]“ (VE S. 76, 17f).

Wie Alexander verkörpert auch Aurelius das höfische Galanterie-Ideal, weshalb sein Auftritt besonders augenfällig mit dem Verhalten der anderen Gäste kontrastiert. Er trägt zudem einen weißen Federhut – zweifaches Symbol für Makellosigkeit wie Superiorität. Wird ihm sein anfängliches Schweigen von den Frauenzimmern zum Vorwurf gemacht, zeigt sich schnell, dass es hingegen das seinem Status angemessene und richtige Verhalten ist. Sein zurückhaltendes Benehmen wird durch einen Erzählerkommentar gerechtfertigt, denn als Fremder muss er in aller Bescheidenheit darauf warten, angesprochen zu werden. Außerdem empfiehlt sich zunächst die Beobachtung der Lage, da ihm die örtlichen Gepflogenheiten nicht bekannt sind und was er auch tue, es werde einem Fremden eh immer zum Nachteil ausgelegt (S. 76f).

¹³⁵ Es wird hier auf das Laster des sich „verlë/e/gen[s]“ angespielt, was im Mittelhochdeutschen bedeutet 1. (mit [ë]) durch zu langes Liegen in Trägheit zu versinken, bzw. sich mit seiner Dame zu lange in den privaten Gemächern aufzuhalten und somit seine Pflichten gegenüber den Gästen zu vernachlässigen. 2. (mit [e]) kann es sogar die Bedeutung haben, eine Missherirat zu tun. S. Lexer, Matthias 1978: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 35. Aufl., Leipzig.

Zum Fortlauf der Feier erfährt man nur noch, dass auch an diesem zweiten Tag noch einmal getanzt wird. Danach verlassen Alexander und sein Vetter das Fest.

Im Rückblick auf die Ergebnisse des hier verhandelten Aspekts lässt sich feststellen, dass Feierlichkeiten im nichthöfischen Bereich ausführlicher geschildert werden. Dies ist auch auf erzählerische bzw. inhaltliche Absichten zurückzuführen, denn unkorrektes oder unstandesgemäßes Verhalten lässt sich auf diese Weise sinnfälliger zeigen. Bei Hofe hingegen bedeutet jedes Fest zugleich auch Arbeit, sei es aus der Sicht des Protagonisten, der bei den angerissenen Feierlichkeiten oft „Dienst tun“ muss, sei es mit Blick auf politische Anlässe wie Gesandtenempfangs und Friedensfeierlichkeiten. Im außertextlichen Sinn betrachtet, wäre noch zu ergänzen, dass bei der Vorbereitung und Ausführung immer auch der gesamte Hofstaat bis hin zum eigenen Divertissementspersonal beteiligt ist.

5.6. Geschmack

Da das galante Konzept den gesamten Roman durchzieht, hätte der Aspekt „Geschmack“ bereits unter „Galanterie“ behandelt werden können. Denn der „gute Geschmack“ gehört zu den Grundpfeilern wahrhafter Galanterie, wie z. B. bei Thomasius nachzulesen:

Derowegen, daß wir dereinst zum Schlusse kommen, bin ich der Meinung, daß, wenn man ja denen Frantzosen nachahmen will, man ihnen hierinnen nachahmen solle, daß man sich auff honnête Gelehrsamkeit, beauté d'esprit, un bon gout und galanterie befließige; Denn wenn man diese Stücke alle zusammen setzet, wird endlich un parfait homme Sâge oder ein vollkommener weiser Mann daraus entstehen, den man in der Welt zu klugen und wichtigen Dingen brauchen kann.¹³⁶

Die theoretischen Auseinandersetzungen darüber, was denn nun unter „*un bon gout*“ zu verstehen sei, verstärken sich allerdings erst um die Jahrhundertwende und werden bis ins späte 18. Jahrhundert weiter geführt.¹³⁷ Der *Verliebte Europäer* erscheint vor dem Einsetzen dieser schriftlich belegten Diskussionen, deshalb soll es im Folgenden nur um einen begrenzten Ausschnitt der unter Geschmack zu subsumierenden Größen gehen, nämlich um das, was Solbach mit *life-style* umschreibt.¹³⁸ Dazu gehören in erster Linie die modischen Tendenzen in Kleiderfragen und ästhetischer Wahrnehmung bzw. Selbstdarstellung, wie auch andere, aus Frankreich kommende Trends.

¹³⁶ Christian Thomasius: Über die Begriffe „galant“ und „galant homme“ Textauschnitt von 1687 zitiert nach Conrad Wiedemann (Hg.) 1969: Der galante Stil 1680-1730. Tübingen, S.4.

¹³⁷ Vgl. Solbach 2001 und Niefanger 2000b.

¹³⁸ Solbach 2001, S. 230.

Wenn auch *Politikus* und *Galant Homme* im wesentlichen nur zwei Seiten ein und derselben Medaille sind, besteht ein entscheidender Unterschied in der „Veräußerlichung der Lebenshaltung“ des Letzteren, „die sich besonders in der Kleidung, in der Körperästhetik, aber vielleicht auch in der Rede zeigt“.¹³⁹

Mit Blick auf den *Verliebten Europäer* lässt sich die Ästhetisierung besonders der Figur des Protagonisten gut beobachten. Erinnert sei an die äußere Erscheinung Alexanders, der bereits auf der ersten Seite des Romans in seiner Schönheit als „*ein Wunderwerk der Natur*“ (S. 11, 5) beschrieben wird. Allein durch seine schöne Gestalt versetzt er regelmäßig alle bei geselligen Anlässen Anwesenden und besonders die Damen in höchstes Entzücken. Auf seine modische Kleidung wird an zwei Stellen referiert. Einmal als genaue Beschreibung seines Aufzuges beim Bankett des Pfarrers:

Denn er hatte ein sehr prächtig Kleid an/ welches von grünen klaren Tuch und mit breiten silbernen GALOnen verbremet/ auff dem Kopffe führete er eine schöne weisse Feder/ und forne auf dem Hute truge er eine köstliche güldene Rose/ worinne 55. Smaragde gefasset/ zu dem machte ihn seine sonderbare Anmuthigkeit im Reden bey allem/ über der gantzen Taffel/ beliebt. (VE S. 37, 20-25)

Ein anderes Mal mit Verweis auf Wert und Mode:

Wie er nach Hause gelanget/ erfuhr er nicht ohne sonderbare Vergnügung/ daß ihm sein Herr Vater einen Wechsel von 1500. Cronen übermachtet/ derowegen ließ er sich alsbald auff die neueste Mode auskleiden/ und seinem Diener eine Kostbare Liberey verfertigen/ weil er willens war/ in kurtzer Zeit sich an Käyserlichen Hoff nacher Wien zu begeben/ und eine Weile allda zu verbleiben. (VE S. 56, 14-19)

Insgesamt wird aber nur wenig über Kleidung gesprochen. Friedrich bekommt einmal den Auftrag, seinem Herrn bei einem Schneider „*eine Krempe auff den Hut machen zu laßen*“ (S. 78, 27) und über Aurelius heißt es, dass er sein „*ReiseKleid*“ auszog, ein anderes antat und „*einen Hut mit einer weissen Feder auff den Kopf*“ setzte, um Alexander auf die Hochzeit zu begleiten (S. 76, 12f).

Auch die alte „*Puxbäumerne Paruqve (welche ihn ebenfalls ALEXANDER geschencket)*“ (S. 24, 8f), die Friedrich überzieht, um zu verdecken, dass ihm ein Ohr fehlt, gibt einen Hinweis auf die aktuelle Kleidermode. Während zwischen 1650 und 1680 man unter dem Federhut das natürliche Haar gelockt und schulterlang trug, kamen ab ca. 1680 bis ca. 1715 bei Hofe Allongeperücken in Mode.¹⁴⁰

Man muss bei den Kleiderfragen allerdings bedenken, dass zur damaligen Zeit die Unterscheidung zwischen den Ständen noch über eindeutige Kleiderordnungen geregelt

¹³⁹ Niefanger 2000b, S. 466.

¹⁴⁰ DTV-Lexikon in 20 Bänden. München 1999, Bd. 9, S. 333f.

war.¹⁴¹ Es bestand also relativ wenig Spielraum, sich auf diesem Gebiet hervorzutun. Doch mit der aus Frankreich kommenden Mode wurde dieser geringe Spielraum zunehmend ausgenutzt. Als geschmackvoll galt hier, was zwar vom Gewohnten ein wenig abwich, den Rahmen der allgemeinen Regeln aber keinesfalls überschritt.¹⁴²

Hinweise auf französische Moden finden sich zudem im Umkreis der ausführlich geschilderten Hochzeit. Dort werden Französische Tänze getanzt und Alexander bittet die Musiker um ein „*galant Ballet*“ (S. 64, 20). Eine kleine Episode illustriert die Besonderheit dieser Art der Vergnügungen:

Die Jungfer/ welche oben an bey ALEXANDERN sasse/ hatte dem Bräutigam den Tag zuvor sagen lassen/ sie wolle gar gerne bey der Hochzeit erscheinen/ wenn man sie nur (wie es ihr Stand erforderte) oben an setzte/ und Frantzösische Tántze tantzen ließ. (VE S. 63, 39-42)

Selbstverständlich ist Alexander als Adliger der französischen Sprache mächtig, die bei Hofe gesprochen wird. Bei der Hochzeit vertreibt er sich die Zeit des Wartens vor dem Frühstück indem „*er in einem Frantzösischen Buche lese*“ (S. 75, 8).

Über den vornehmen Stil der Dekoration, wie er bei Hofe üblich war, wird im Zusammenhang mit dem fürstlichen Bankett des Kaufmannes berichtet (s. oben Zitat S. 76).

Ein beliebtes Hobby an barocken Fürstenhöfen, aber auch bei weitgereisten reichen Akademikern und Kaufleuten in bescheidenerem Ausmaß, waren die Kunst- und Raritätenkammern, wo man alles Erdenkliche sammelte, sofern es nur ungewöhnlich, selten oder teuer war. Im Roman wird auf diese Mode spöttisch Bezug genommen, wenn Friedrich angedroht wird, so er sich nicht stelle, sein Ohr „*in des Hoff=MEDICI D. MENENII Kunst= und Raritäten=Kammer zu verehren/ da es denn heißen wird: EX ILLA NON EST REDEMPTIO*“ (S. 25, 4-6). Wie bereits erwähnt, kann auch die Reliquienliste (S. 62f) als eine Parodierung von Inventarlisten derartiger Kammern angesehen werden.

Ein wohltrainierter Körper gehört ebenfalls in den Kontext des Geschmacksdiskurses. So beherrscht Alexander seinen Körper nicht nur beim Tanzen, er ist allen seinen Widersachern bei Handgreiflichkeiten, Überfällen (S. 16; 17; 25f; 27) oder im Duell (S. 33; 39) an Schnelligkeit, im Umgang mit Waffen und Stärke überlegen. Darauf wurde bereits an früherer Stelle hingewiesen.

¹⁴¹ Die Reisekleidung war offensichtlich bescheidener, ließ zwar den hohen Stand einer Person erkennen, wie hoch dieser war, drückte sich aber nur in den Galakleidern aus (bei Hofe zu tragen). So heißt es bei Alexanders Ankunft in Paris: „[...] und kam den 21. Tag von Madrid aus/ nach Pariß wiewol er sich im Gasthofs nicht zu erkennen gab/ weil er sich zuvor auskleiden/ und hernachmals dem König auffwarten wollte.“ (VE S. 27, 25-28)

¹⁴² Später imitierte besonders das reiche Bürgertum auch in Modefragen den Adel. In Frankreich machte sich diese Tendenz bereits in den letzten Dekaden des 17. Jahrhunderts bemerkbar.

Was nun aber schlechter Geschmack sei, soll uns an dieser Stelle nicht weiter beschäftigen. Vereinfachend ist darunter all das zu verstehen, was falsche Galanterie ausmacht, oder, wie es Solbach ausdrückt:

Das Galanterieideal, zunächst von höfischer Eleganz geprägt und Mittel zur Positionierung der Arrivierten in einer geschlossenen Elitesgesellschaft, wird schnell von den ambitionierten Karrieristen bis ins mittlere Bürgertum adaptiert: Aus einer fast spielerischen Konvention wird das immer konventionellere Zeichensystem sozialen Dafürhaltens. Seit Ende des 17. Jahrhunderts ist die Galanterie fast ausschließlich das petrifizierte Signalement sozialer Anmaßung nach oben. (Solbach 2001, S. 270)

Schlechten Geschmack hat man also im außerhöfischen Bereich – im Roman vor allem durch die Kauflleute vertreten – zu suchen. Einen Eindruck von mangelnder Körperästhetik bekommt man z. B. bei der als *Vexierspiel* getarnten Beschreibung der Hochzeitsgäste, wo körperliche Makel drastisch überzogen werden (S. 63, 27-39).

5.7. Gefühl und Gemüt

Bei der Behandlung eines Romans, der die Liebe schon im Titel führt, muss natürlich auf die Frage, wie in ihm Gefühle dargestellt sind, eingegangen werden. Liebe und Gefühl als Ausdruck einer Gemütsbewegung wurden im Barock unter dem Begriff der *Affekte* geführt.¹⁴³ Es wird sich erweisen, dass der Affektenlehre im *Verliebten Europäer* eine entscheidende Rolle in der Erzählkonzeption zukommt. Deshalb wird im Folgenden die Affektenlehre kurz vorgestellt, um dann die wichtigsten Affekte im Roman untersuchen zu können. In Verbindung mit den Temperamenten wird außerdem auf eine Gemütsverfassung einzugehen sein: die Melancholie.

Der Diskurs über die Affekte hat seine Anfänge in der Antike, wo sich schon eine Teilung in einen medizinischen und einen rhetorischen Ansatz finden lässt. Dem medizinischen Bereich entspringt die Vorstellung von den Temperamenten, abgeleitet aus der Viersäftelehre (des Hippokrates und des Galen). Vier verschiedene Körperflüssigkeiten (Blut = *lat. sanguis*, Schleim = *griech. phlegma*, gelbe Galle = *griech. cholos*, schwarze Galle = *griech. melas cholos*) determinieren durch die jeweilige Ausformung binärer Eigenschaftspaare (warm/ kalt, trocken/ feucht) die vier Temperamentformen, d. i. die des *Sanguinikers* (warm/ feucht), des

¹⁴³ Eigentlich müssen „Gefühl“ und „Affekt“ unter dem Oberbegriff „Gemüt“ subsumiert werden: „Gemüt: zusammenfassender Begriff für die emotionale Seite des Seelenlebens (Gefühl, Leidenschaft, Stimmung, Affekt), im Gegensatz zu den intellektuellen Funktionen. Im engeren Sinn versteht man unter Gemüt einen spezifischen Aspekt der Emotionalität, der vor allem durch Tiefe und Stetigkeit der Gefühlserlebnisse sowie deren anteilnehmende Gerichtetheit auf Personen, Dinge und Werte gekennzeichnet ist.“ DTV-Lexikon in 20 Bänden. München 1999, Bd. 6, S. 264.

Phlegmatikers (kalt/ feucht), des *Cholerikers* (warm/ trocken) und des *Melancholikers* (kalt/ trocken). Diese Temperamente haben Einfluss auf die jeweilige Gemütsausprägung und den mehr oder weniger heftigen Umgang mit Gefühlen eines Menschen.

Außerhalb der Medizin konzentrierte sich die Diskussion denn auch eher auf die Gemütsbewegungen und man ordnete die Affekte nach „guten“ und „schlechten“ Leidenschaften. Diese Klassifikationen wurden je nach dem moraltheologisch oder rationalpolitisch in Anspruch genommen. Es gibt die verschiedensten Auflistungen von Affekten, die oft eine Ähnlichkeit zu Tugend- und Lasterkatalogen aufweisen. So unterscheiden z. B. antike und frühmoderne Stoiker vier Hauptaffekte (Lust, Schmerz, Furcht und Begierde), Descartes sechs (*admiration, amour, haine, désir, joye, tristesse*)¹⁴⁴ und Christian Weise schließlich zählt in seinem *Politischen Redner* von 1679 gar sechzehn Affekte auf.¹⁴⁵

Einen zentralen Stellenwert bekam die Affektenlehre in der Musik des Barock, wo sie die Musiktheorie und –praxis entscheidend veränderte und die neue Musik nach 1600 auszeichnete. Hier beeinflusste die Begriffsbestimmung des Athanasius Kircher vor allem den norddeutschen und protestantischen Raum.¹⁴⁶

Im galanten Bereich wird die Affektbeherrschung zu einem wichtigen Instrument für politisch kluges und gesellschaftlich angemessenes Handeln. In welchem starkem Maß sich die Affekte rhetorisch-taktisch einsetzen lassen, veranschaulicht Christian Weise in seinem *Politischen Redner* unter dem Punkt „*Von Übung mit den Affekten*“:

I. Wer in der Welt etwas nützlich ausrichten/ und ein rechtschaffenes Amt bedienen will/ der muß die Leute mit ihren Affekten recht in seinen Händen haben. Absonderlich was die Politischen Ministros betrifft/ so werden solche in ihren *conciliis* schlechte Expedition erhalten/ wenn sie nicht die Gemüther zu gewinnen/ und nach Belieben einen guten oder bösen Affekt einzupflanzen wissen. Dannhero muß notwendig ein künftiger Politicus Gelegenheit suchen/ darbey er in solchen Stücken wohl informiret wird.¹⁴⁷

Eine wichtige Voraussetzung für den erfolgreichen Einsatz von Affekten zum Erreichen eigener Ziele ist die Entwicklung analytischer Fähigkeiten in der Selbst- und Fremdbeobachtung. Es kommt nicht darauf an, die eigenen Affekte zu unterbinden bzw. total

¹⁴⁴ Ort, Claus-Michael 1999: Affektenlehre. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts. S. 124-139, hier S. 132 u. Anm. 40.

¹⁴⁵ „V. Daß wir zu der Sache kommen/ so werden die Affecten unterschiedlich abgetheilet. Wir wollen die Ordnung behalten/ welche Herr Valent. Thilo in seiner Pathologie gebraucht. Denn daselbst folgen sie also: I. Ira 2. Lenitas 3. Amor 4. Odium 5. Metus 6. Confidentialia 7. Pudor 8. Gratia 9. Misericordia 10. Indignatio 11. Invidia 12. Æmulatio 13. Laetitia 14. Dolor 15. Desiderium 16. Poenitentia“ Christian Weisens Politischer Redner. Leipzig 1679, S. 890.

¹⁴⁶ Kircher unterscheidet in seiner *Musurgia universalis* von 1650 acht Affekte: Liebe, Leid, Freud, Zorn, Klagen, Traurigkeit, Stolz, Verzweiflung. Der Hinweis auf die Musik hat deshalb hier seine Berechtigung, weil für Beer als Musiker in einem protestantischen Herzogtum auch die Musiktheorie zu seinen Erkenntnisquellen zählte.

¹⁴⁷ Weise 1679, S. 888.

zu kontrollieren, sondern sie in einer vernünftigen Balance zu halten. Aus der Beobachtung anderer können Erkenntnisse gewonnen werden, die zum einen strategisch nutzbar sind, zum anderen dem besseren Verständnis eigener Reaktionen und dem angemessenen Umgang damit dienen.

Um auf Beers Roman zurückzukommen, wollen wir uns auf den hier besonders interessierenden Affekt der Liebe konzentrieren bzw. von diesem ausgehen. Auch hier lässt sich eine Opposition von „vernünftiger“ und „unvernünftiger Liebe“ feststellen, was zugleich ermöglicht, andere Affekte mit einzubeziehen.

Zu Beginn des Romans lässt sich Alexander noch von der Empfindung überwältigen, wenn er sich in Amenia verliebt. Es handelt sich zunächst um ein heftiges Begehren, das in der Affektenlehre als *Affectus concupiscentiae*¹⁴⁸ bezeichnet wird. Je nach Reaktion der begehrten Person kann dies zum „Guten“ (*Bonum*) oder „Schlechten“ (*Malum*) ausschlagen: für den positiven Fall könnten Liebe (*Amor*), Sehnsucht (*Desiderium*) oder Freude (*Gaudium*) daraus erwachsen – im negierten Fall sind Hass (*Odium*) oder Schmerz (*Dolor*) die möglichen Folgen.

Bis zur Gewissheit, dass sein Empfinden erwidert wird, durchlebt Alexander ein Wechselbad der Gefühle. Als Beispiel für das *Desiderium* mag folgende Stelle dienen :

[...] aber war also bestürzt/ daß er die folgende ganze Nacht kein Auge zuthate/ sondern stets den anbrechenden Morgen wüdschte/ um vielleicht das Glück zu haben/ diejenige Person/ welche sein ganzes Hertze inne hatte/ zu sprechen. (VE S. 18, 30-33)

Nachdem Amenius Eltern seiner Werbung stattgegeben haben, wird der Held von großer Freude (*Gaudium*) erfasst:

Die Freude welche ALEXANDER wegen so guter Verrichtung/ an sich mercken ließ/ war so groß/ daß meine Feder viel zu ohnmächtig/ selbige gnugsam auszudrucken. (VE S. 19, 5-7)

Doch die Freude währt nicht lange. Denn Amenia lässt sich von ihren Gefühlen überwältigen; die Affekte bringen ihren Körper derartig aus dem Gleichgewicht, dass sie vor Schmerz (*Dolor*) über die Abwesenheit des Geliebten in eine „*hitze Kranckheit*“ fällt und nach wenigen Tagen „*den Geist aufgab*“. Nun ist es wiederum Alexander, der den Verlust zu ertragen hat und von Trauer und Schmerz (*Dolor*) heimgesucht wird. Im Versuch, dieser Affekte Herr zu werden, beschließt er, Madrid zu verlassen, um auf andere Gedanken zu kommen. Doch so einfach kann er nicht entfliehen, denn Amenia erscheint ihm während der

¹⁴⁸ Ich folge hierin der Übersicht, die C-M. Ort anführt und die auf das System Johann Heinrich Alstedts von 1630 mit elf Affekten zurückgeht. Vgl. Ort 1999, S. 131.

Reise nachts als Geist (S. 26, 24-41) und auch als Alexander kurze Zeit später Lucretia kennen lernt, gemahnt ihn die Erinnerung noch einmal an die Verstorbene.¹⁴⁹

Gerade die Erinnerung an den tief empfundenen Verlust Aménias begünstigt aber, ausgelöst über eine Ähnlichkeitsrelation, die sich rasch entfaltende Zuneigung des Helden zu Lucretia:

Hier sahe nun unser v e r l i e b t e E u r o p ä e r die QUINT ESSENTIA aller Schönheit/ ja die Copey seiner verstorbenen Aménien/ derowegen er denn zum öfftern unterschiedliche Liebes=Stösse in seinem Herten empfunden. (VE S. 31, 3-6)

Diese neue Beziehung ist deshalb weniger von Begehren (*Amor concupiscentiae*) geprägt als vielmehr von freundschaftlicher Liebe (*Amor amicitiae*).¹⁵⁰ So verwundert es nicht, dass in der Lucretia-Episode darauf verzichtet wird, die Liebesszenen auszubauen. Stattdessen wird sie instrumentalisiert – ein Indiz ist der Name Lucretias -, um die negative Ausprägung eines heftigen Liebesaffekts an der Figur des enttäuschten Liebhabers Comilly zu zeigen.¹⁵¹

Der Edelmann Comilly unterliegt dem Affekt des Zornes (*Ira*), da seine Werbung um Lucretia zurückgewiesen wurde. Bei Weise heißt es hierzu:

Der erste Affect ist der Zorn/ da man einen Verdruß im Gemüthe empfindet und Rache begehrt. Der Verdruß aber entstehet aus einer Injuria oder Beleidigung/ welche uns oder den Unserigen begegnet ist. [...] (Weise 1679, S. 891)

Comilly empfand zum einen die Zurückweisung als Beleidigung, da er meinte, „*es wäre unmöglich/ daß ein Frauenzimmer ihm könne die Heyrath versagen*“ (S. 30, 21f), denn er war sehr reich und von „*wohl PROPORZIONIrter Leibes=Gestalt*“. Zum anderen fühlt er sich ungerecht behandelt, als er erfahren muss, dass Alexander mit seiner Werbung Erfolg hatte:

¹⁴⁹ „ALEXANDER hatte sich zwar zu Bette geleet/ und vermochte dennoch kein Auge zuzuthun/ denn er meynete immer er beleidigte sein Gewissen/ wenn ein einziges Frauenzimmer von ihm Gunst geniessen solte/ doch Lucretien Schönheit und tugendhafte Qualitäten/ mit welchen sie der Aménie nicht ungleich/ gaben ihm immer den Trost/ es könne seine verstorbene Liebste ihn nicht verdencken/ daß er wiederum sein Hertz verschenckte/ indem nichts desto weniger ihr Gedächtniß/ wie zuvor/ niemals aus demselben kommen würde.“ (VE S. 31, 32-39)

¹⁵⁰ Christian Weise erklärt diese Art der Liebe folgendermaßen: „Der dritte Affect ist die Liebe/ welche hierinn besteht/ daß wir einem andern wohlgewogen sind/ und ihm nach unsern besten Kräfften alles Gute zufügen. Wird also nicht Affectus Concupiscentiae verstanden/ da wir etwas Schönes zu unserer Vergnügung lieben/ sondern Amicitiae/ da wir dem Geliebten alles angenehme Wohlwesen gönnen. Und diese Zuneigung verdienen dieselbigen/ welche I. mit Diensten und Wohlthaten gegen uns erscheinen/ und solches nicht aus Zwang/ sondern aus freyem Gemüthe und aus einer rechten Freundschaft leisten. 2. Welche uns und unsre Sachen loben 3. Welche keine Falschheit an sich spüren lassen/ 4. Welche einerley Wünsche und Verlangen mit uns haben.“ Weise 1679, S. 897f.

¹⁵¹ Der Name Lucretia verweist auf diese andere erzählerische Absicht. Lucretia ist laut einer römischen Sage die Frau des Lucius Tarquinius Collatinus, die vom Sohn des Königs entehrt wurde und sich daraufhin das Leben nahm. In literarischen Werken taucht sie immer wieder auf als beispielhafte Freiheits- und Tugendheldin - von Petrarca über Shakespeare, Sachs, Lessing, Schlegel. Für den galanten Kontext dürfte ihr Erscheinen im Roman *Clélie* (1654-60) der Madeleine de Scudéry von Interesse sein. Im *Verliebten Europäer* gibt es ein weiteres Indiz für die symbolische Wertung des Namens. Auf S. 100, 5-8 heißt es in der Erzählung des Grafen über die ermordete Dame im Wald: „Doch halte ich gänzlichen dafür/ daß wofern ich sie ja von denen Strassenräubern errettet/ sie nichts desto weniger ihre keusche Brust/ weil sie von unreiner Hand berührt worden/ gleich einer andern Lucretien mit einem Stich eröffnet.“

Nun meynete er nicht anders/ als habe Lucretien Herr Vater ihm neulich deswegen den Korb gegeben/ weil er ALEXANDERN vor einen anständigern Eydam erachtet [...]. (VE S. 33, 4-6)

Seine Rache richtet sich nun aber nicht gegen den Vater sondern gegen den Nebenbuhler, den er zum Duell fordert. Alexander geht auf das Duell ein, begegnet Comillys Zorn aber mit *Lenitas* (Sanftmut/ Gelindigkeit),¹⁵² indem er ihm das Leben schenkt (VE S. 33; zum Duell s. auch Kap. 5.3. der vorliegenden Arbeit).

Die Affektenlehre behandelt alle Affekte zunächst wertfrei.¹⁵³ Es kommt immer auf die affizierte Person und die jeweiligen Umstände an, ob sich ein auf den ersten Blick positiv scheinender Affekt negativ auswirkt oder ein negativ konnotierter Affekt durchaus auch in ein tugendhaftes Handlungsschema einpasst. Die Kunst der Affektbeherrschung besteht im vernünftigen Umgang mit den Affekten und dem Versuch einen Mittelweg zu finden, der tadelloses und tugendhaftes Benehmen garantiert.

Im *Verliebten Europäer* wird ganz klar an der Figur Comillys die zerstörerische Kraft der Affekte, besonders des Zorns, vorgeführt. Comilly weist alle Zeichen hohen Standes und der Noblesse auf, doch die verweigerte Liebe und sein Unvermögen, mit dem heftigen Affekt umzugehen, transformiert ihn in eine abscheuliche Kreatur. Auch Alexander packt der Zorn, als nämlich Comilly auf die Gnade, dass ihm im Duell das Leben geschenkt wurde, mit der Entführung Lucretias reagiert. Bei der zweiten Duellbegegnung hat Alexander geradezu die Pflicht, Comilly zu töten, denn es gilt, den Tod Lucretias zu rächen und Comillys Frechheit (*Audacia*) zu strafen. Der außer Kontrolle geratene Affekt kann nur noch von außen, d. i. durch eine andere Person gebändigt werden. Obwohl das Duell ein verbotenes Mittel zur Wiederherstellung von Recht und Ordnung ist, steht Alexanders affektgeleitete Tat im Zeichen von Gerechtigkeit und Tugendhaftigkeit. Lucretias Selbstmord ist ein Akt der Verzweiflung, der aber der eigenen Ehrenrettung dient und deshalb ebenfalls als tugendhaft interpretiert werden muss. Ihr hinterlassener Brief an Comilly erteilt zugleich Alexander für seine Rache Absolution:

¹⁵² „Der andere Affect ist die Gelindigkeit oder die Sanfftmuth/ welche darin besteht/ daß die Beleidigung vergeben/ und die Begierde zur Rache bey Seite gesetzt wird. Und solches kann man erlangen/ I. Wenn man die Beleidigung ganz gering macht. 2. Die Person/ so dergleichen begangen/ wegen eines Unverstandes oder Unwissenheit/ ja wohl wegen nachfolgender Reue/ entschuldiget. 3. Die Person/ welche Rache sucht/ durch gute Hoffnung oder durch gute Lehren wider den Zorn/ oder auch wohl durch Erinnerung ihrer Schwachheit/ besänffiget.“ Weise 1679, S. 894.

¹⁵³ „Die Affekte sind ‚an sich selbst oder von Natur nicht böse‘: ‚Dan sie rühren her aus der Begierde und aus dem Herten/ welche Beyde Gott der Herr im Leibe und in der Seele/ als etwas gutes/ geschaffen hat.“ Schottelius, zitiert nach Dieter Breuer 1991: „Lindigkeit“ Zur affektpsychologischen Neubegründung satirischen Erzählens in Johann Beers Doppelroman. In: *Simpliciana* 13, 1991, 81-96, hier S. 85.

An den leichtfertigen Jungfer=Reuber COMILLY.

Hier sihestu die keusche Lucretie liegen/ welche viel lieber keusch sterben/ als deinen unzüchtigen Willen vollbringen wollen. Bedencke/ was du gethan/ und versichere dich/ daß/ weil du die Ursache an meinem Tode/ mein liebster ALEXANDER nicht eher ruhen wird/ biß er an dir Rache verübet/ und wofern er es ja unterließe/ so soll mein Geist an dir Bösewichten selbstn solches vollbringen. (VE S. 38, 4-10)

Mit dem Tod Lucretias bewahrheitet sich der Traum Alexanders, in welchem sie ihm „*ohnversehens durch einen starcken Wind von der Seite weggerissen*“ (S. 31, 43) wurde und dem er damals keine Beachtung geschenkt hatte. Im Nachhinein erweist sich der „*starke Wind*“ als die ungestüme und zerstörerische Kraft der Affekte, denen Lucretia zum Opfer fällt.

Da das galante Verhaltensideal Gespräche über die Liebe und ein verliebtes Gebaren zu seinen essentiellen Bestandteilen machte, und, besonders in der „politischen“ Ausprägung, Affekte mit rhetorischen Mitteln gezielt eingesetzt bzw. erzeugt werden konnten, ergab sich zwangsläufig in der Kommunikation eine Kluft zwischen Schein und Sein. Die Sprache, die sich im wesentlichen an der undurchschaubaren Oberfläche formelhafter Komplimente bewegte, geriet unter den Verdacht der Unaufrichtigkeit. Deshalb kam gerade im galanten Umfeld ein starkes Interesse an der Aufdeckung der eigentlichen Motive und verdeckten wahren Gefühle auf. Die Decodierung des Verborgenen setzte bei der Gestik an.

Worauf der galante Mensch die Anstrengungen des Verstehens zu richten hat, um Lüge und Verstellung zu dechiffrieren, sind die nicht-bewußten „Fehlleistungen“ der Gestik, die als Aufrichtigkeitskontrolle [...] beredter sind als alle Worte.¹⁵⁴

Später wird die besondere Analysetechnik von Christoph August Heumann als „*Prudentia cardiognostica*“ (1724) bezeichnet und theoretisch erfasst werden. Doch schon wesentlich früher machte man sich Gedanken, wie über die äußere Erscheinung auf das innere Wesen und Temperament einer Person geschlossen werden könne. Zu den für die Analyse und Erkenntnis wichtigen äußeren Zeichen gehören z. B. die Verfärbungen der Gesichtsfarbe, die konkrete Modulation der Sprache, die Augen, Mimik und Gestik.

Johann Beer bezieht solche körpersprachlichen Äußerungen konsequent in die Darstellung kommunikativer Akte im Roman ein. Alexander verrät sich und seine Gefühle über seine nonverbalen Reaktionen gegenüber Amenia, indem ihm die Stimme versagt und „*weil der Mund nicht zu reden vermochte/ so musten die Augen die Stelle vertreten*“ (S. 20, 16f, Augen auch S. 109, 9f). Seine Verliebtheit wird von Amenias Körpersprache gespiegelt, denn ihr

¹⁵⁴ Stöckmann, Ingo: Gestische Actio. Über die Beredsamkeit von Körper und Text in der galanten Rhetorik. In: <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/gestik/stoekmann-ing-1a.htm>, 29.08.2004, 9 Seiten, hier S. 7.

treibt Alexanders Blick die Schamröte ins Gesicht (S. 20, 18). Auch Lucretia liefert den Beweis ihrer wahren Empfindungen für den Helden, wenn es heißt:

Aus denen Discursen welche Lucretie hier vorbrachte/ kunte ALEXANder nicht anders wahrnehmen/ als daß sie ihm ein wenig gewogen/ doch aus Schamhaftigkeit/ nach Art des Frauenzimmers/ solches nicht wolle mercken lassen/ wiewol bißweilen etliche Worte/ welche sie geschwinde heraus redete/ das Gemüthe/ und das verenderte Gesichte zum öfftern das Hertze verriethen. (VE S. 31, 16-21)

An anderer Stelle liest man, dass sie sich vor Scham ganz „entfärbte“ (S. 32, 26).

Bei den Begegnungen mit anderen Frauenzimmern gelingt es dem sizilianischen Prinzen ebenfalls, die Absichten der Damen über solche Zeichen zu erraten, ist gewarnt und kann entsprechend reagieren, z. B. auf der Hochzeit:

[...] und wuste Charlotte so artliche Minen im Tantzen zu machen/ daß man gar leicht darab nehmen kunte/ sie habe sich in unsern Europaeer verliebet. [...] (VE S. 64, 21-23)

ALEXANDER roche den Braten gar bald/ that aber als ob er keine Empfindigkeit habe/ weil er dasjenige Frauenzimmer nicht viel achtete/ welches die Freyheit mit denen Mannes=Personen umbzugehen noch vor eine sonderbare Galanterie hält. (VE S. 64, 40-43)

Für das Erkennen tauchen immer wieder Formulierungen auf wie „*war gantz bestürzt/ als er merckte/ daß*“ (S. 52, 35); „*merckte gar bald/ worauff die Historie gezielet*“ (S. 54, 37); „*verstunde diese Rede gar bald*“ (S. 55, 42); „*roche den Braten gar bald*“ (S. 64, 40); „*merckte gar bald/ worauff es gezielet*“ (S. 107, 7).

Wie untauglich und missverständlich die sprachliche Kommunikation wird,¹⁵⁵ wenn sie sich vorgefertigter Formeln bedient und ganz auf Komplimente ausgerichtet ist, zeigen die Gespräche mit Eleonora. Sie veranschaulichen auf recht komische Weise, wie sich Alexander nach allen Regeln der Kunst den immer deutlicher werdenden Anspielungen der Kaufmannstochter zu entwinden weiß, indem er ihre Worte betont missversteht oder sie wörtlich nimmt:

[...] ALEXANDER. Darff ich nicht so kühn seyn/ sie vor meine Gebieterin anzunehmen/ und mich ihren Diener zu nennen?

ELEONORA. Ein solcher Diener/ wie MONS: wäre mir ein wenig zu hoch.

ALEXANDER. Bin ich doch nicht gar zu groß von Person.

ELEONORA. Was dem Leibe an der Grösse abgeheth/ das ersetzt der kluge Verstand mit grossem Wucher.

¹⁵⁵ Zur Problematik scheiternder Kommunikation bei Beer s. Gurtner 1993: „Zum dritten benennen die Szenen ein Thema, das zentral für viele Romane Beers ist: das Scheitern sprachlicher Kommunikation, die Befürchtung, dass der Mensch, ‚ein Tier, zur Gesellschaft geschaffen‘ sich mit dem Menschen nicht mehr verständigen könne.“ S. 112.

ALEXANDER. Muß ich mich denn nun von allen Leuten wegen meines blöden Verstandes auffziehen lassen? [...] (VE S. 48, 20-27)¹⁵⁶

Unvernünftig gebärdet sich der Liebesaffekt, wenn Klugheit und Tugend außer Acht gelassen und nur der Begierde nachgegeben wird. Besonders anfällig dafür sind die Frauen, die die Verliebtheit an sich schon als Ausdruck galanten Wohlverhaltens anzusehen scheinen (s. oben Charlotte) und denen offensichtlich die Mittel fehlen, zwischen Gesagtem und Gemeinten zu unterscheiden. Abgewiesene Liebe wandelt sich dann schnell in Hass, *„und ist dieser hernachmahls hefftiger als die vorige Liebe“* (S. 65, 17f). So geschehen mit Charlotte, die den Ritter keines Wortes mehr würdigt und später der Hochzeitsgesellschaft ganz fern bleibt.

Friedrichs Liebesaffären gehen noch einen Schritt weiter. Hier kann nicht mehr von Affektkontrolle geredet werden, er folgt lediglich seiner triebhaften Natur, weshalb sich nicht einmal die Frage stellt, ob seine Taten vernunftgeleitet sein könnten. Zudem spielen die entsprechenden Episoden in einem Milieu, in dem galante Verhaltensnormen sowieso keine Geltung haben.

Die meisten, plötzlich ausgelösten Gefühle vermögen mitunter auch den Gemütszustand aus dem Gleichgewicht zu bringen. Eine im Roman explizit genannte Gemütsverfassung ist die Melancholie. Sie begegnet vor allem beim Protagonisten und äußert sich auf zweifache Weise. Einmal in ihrer dunklen, schwermütigen Ausprägung, zum anderen in ihrer aktiven, euphorischen Form. Die euphorische Seite ist mit der Liebeserwartung verbunden und klingt an, wenn es bereits vorausdeutend auf S. 17, 35-37 heißt *„worzu er sich gar gerne gebrauchen ließ/ weil ohne dem seine Natur von ziemlich verliebter Eigenschafft“*. In der angehenden Beziehung zu Amenia wird sie als (zunächst lähmende) Freude manifest und von der Geliebten als Gemütslage auch direkt angesprochen:

Hierauff erholte sich ALEXANDER wiederum ein wenig/ und wuste vor grosser Hertzens=Vergnügung nicht/ was er ferner vorbringen sollte/ denn es hatte ihm die unvermuthete Freude wegen Ameniens Erklärung/ gantz und gar die Zunge gelähmet. Dort sasse er gleich einer in Stein gehauen Statuen/ und weil der Mund nicht zu reden vermochte/ so musten die Augen die Stelle vertreten/ welche/ weil sie stets auff Amenien gerichtet/ ihr mit Schamhaftigkeit eine ziemliche Röthe in das Gesichte jagten/ diese nun zu verbergen/ sagte sie zu ALEXANDERN: „Sollte ich wissen/ daß meine Gegenwart die Ursache solcher Melancholey/ welche er ietzt von sich spüren läst/ sey/ wollte ich noch vor Endigung dieses Schauspiels mich nach Hause begeben.“ (VE S. 20, 12-22)

¹⁵⁶ Bei dem Schäferstündchen im Garten wird dies noch weiter getrieben, sowohl mit Worten als auch Gesten und Taten. Über Alexanders Einstellung wird der Leser aufgeklärt: „Solche und dergleichen Reden führten die beyden Personen miteinander im Garten/ und gab Eleonora immer mit dunckeln Worten zu verstehen/ wie sie sich in ALEXANDERN hefftig verliebet/ er hingegen that/ als ob er es nicht verstünde.“ (VE S. 54, 7-10)

Dass es sich hier tatsächlich um Melancholie handelt, wird deutlich, wenn man den Erzählerkommentar zu Alexanders Wesen auf der folgenden Seite betrachtet:

Es wird dem geneigten Leser verhoffentlich Gnüge geschehen/ wenn ich vermelde/ daß ALEXANDER nicht mehr ALEXANDER, sondern ein gantz umgekehrter Mensch war/ vordem gieng er stets mit tieffen Gedancken schwanger/ ietzund aber war sein Gemüth/ durch Krafft eines einigen Wörtleins (Ja/) aller Sorgen befreyet. (VE S. 21, 8-12)

Im Anschluss an die Verlusterfahrungen nach dem Tod beider Geliebten wird – statt die dunkle Seite der Melancholie auszuformulieren - über den Handlungsverlauf ein heilsamer Umgang mit der Gemütsverfassung vorgeführt. Denn obwohl Alexander von tiefer Trauer erfüllt ist, ergreift er sofort Maßnahmen, um nicht in Schwermut zu versinken und sich von der Melancholie beherrschen zu lassen:

Diesem nun bey zeiten abzuhelffen/ achtete er vor das beste/ sich vom Spanischen Hoffe weg zu begeben/ weil er davor hielte/ es könnten die traurigen Gedancken durch nichts eher/ als eine weite Reise/ vertrieben werden/ weil einem in der Fremde oft Sachen vorkämen/ welche verursachten/ daß man an das Gegenwärtige gedencken müste/ und also das Vergangene desto eher aus dem Sinne lasse. (VE S. 22, 20-25)¹⁵⁷

Eine zweite Strategie verfolgt der Held nach Lucretias Selbstmord: Alexander sucht diesmal Ablenkung durch Gespräche mit seinem Freund Antonius, von dessen lustigen Geschichten er sich verspricht, dass sie ihm die „*melancholischen Grillen gar leicht aus dem Gehirne jagen*“ (S. 40, 6f).

Diese Maßnahmen deuten auf einen diätetischen Anspruch des Autors hin, wie auch die Gespräche und Erzählungen allgemein der Zerstreung und dem Vertreiben der Langeweile dienen, welche als wirksame Mittel gegen die Trägheit und Schwermut von Beer selbst in anderen Romanen angeführt werden.¹⁵⁸

Im Gespräch mit Menilda wird ein letztes Mal auf die Melancholie eingegangen. Hier erklärt Alexander die Liebe ausführlich nach den Vorstellungen der Temperamentenlehre:

[...] dahero man denn auch sähe/ daß die jenigen/ welche von melancholischer Constitution und kalten Geblüte sich nicht so leicht verliebten/ als die/ welche von hitziger Natur. [...] (VE S. 106, 26-28)

¹⁵⁷ Martina Wagner-Egelhaaf weist in ihrer umfassenden Studie zur Melancholie in der Literatur darauf hin, dass die Reise zu den traditionellsten Therapieformen der Melancholie gehöre. Dies wirft auch ein anderes Licht auf den Roman insgesamt. Wagner-Egelhaaf, Martina 1997: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart, Weimar, S. 323.

¹⁵⁸ Zur diätetischen Wirkung s. Breuer 1991, 81-96 und zum melancholievertreibenden Schreiben vgl. Gemert, Guillaume von 2003: Johann Beer und die geistliche Literatur. Beobachtungen zum Stellenwert des geistlichen Moments in den autobiographischen Aufzeichnungen und in einigen in der pikaresken Tradition stehenden Erzählwerken. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 115-129; Eybl, Franz M. 2003: Unbeachtete Modelle für Beers Schreiben. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 504-516; Krämer 1991.

Zu den Vorzügen des Melancholikers, sofern er sich im Gleichgewicht befindet, zählt seine Befähigung zu hervorragender geistiger Leistung. Beweise für Alexanders intellektuelle Qualitäten lassen sich unschwer finden, es sei nur an die wissenschaftlichen Diskurse erinnert und besonders an sein logisches Schlussfolgern, z.B. im Gespräch über die Übertragungswege der Pest.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die Darstellung der Gefühle dem Thema des Romans folgend, auf Liebe und Leidenschaften konzentriert. Sie steht aber vor allen Dingen unter dem Zeichen der Affektenlehre, wobei es darum geht, Ursachen und Wirkungen des Liebesaffekts vorzuführen und den Bezug zu Tugendhaftigkeit und vernünftiger Galanterie herzustellen.

Eine fundamentale Bedeutung der Affektenlehre für die Romankonzeption hat Dieter Breuer (1991) für Beers Doppelroman *Die teutschen Winter-Nächte & Die kurzweiligen Sommertäge* nachgewiesen. Aufgrund der Ähnlichkeiten kann der *Verliebte Europäer* als Vorstufe gesehen werden,¹⁵⁹ in welchem in begrenztem Umfang und ausgehend von einem Affekt (Liebe) ein Modell erprobt wird, das dann in der Romandilogie Ausweitung und Vervollkommnung erfährt. Berücksichtigt man außerdem die Erscheinungsdaten der drei Romane (*Verliebter Europäer* und *Winternächte* 1682, *Sommertäge* 1683), wird deutlich, dass der *Verliebte Europäer* geradezu eine Skizze darstellt, die an einem zentralen Affekt das Verfahren ausprobiert, das in der Dilogie auf alle möglichen Seelenzustände und Reaktionsweisen ausgedehnt und an einer Gruppe von Figuren vorgeführt wird. Dies könnte auch erklären, warum der zweite Teil des *Verliebten Europäers* niemals geschrieben wurde. Der Autor war bereits mit einem größeren, umfassenderen Projekt beschäftigt.

¹⁵⁹ Bereits Manfred Kremer hatte den *Verliebten Europäer* als Vorstufe des Doppelromans bezeichnet. Allerdings gelingt es ihm nicht, diese Behauptung schlüssig zu belegen. Erst mit Breuers Untersuchung wird eine Zusammenschau sinnvoll und gibt somit auch Kremer recht, wenn er sagt: „Unabhängig von jedem kommerziellen Erfolg (bezieht sich auf den *Feuermäuerkehrler* im Vergleich mit dem *Verliebten Europäer*, C.B.) im vorletzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts dürfen wir jedoch feststellen, daß die Zukunft der Gattung Roman einem Typ angehört, der den Willenhag-Romanen Beers wesentlich näher steht als jenen didaktisch-satirischen Produkten. Ohne die wichtige Vorstufe des *Verliebten Europaer* hätten aber nach unserer Überzeugung Beers geglückte Romane nicht in der vorliegenden Form entstehen können.“ Kremer 1984, S. 442f.

5.8. Gender – Frauen

Johann Beer ist in der Forschung wiederholt frauenfeindlichkeit vorgeworfen worden.¹⁶⁰ Erst in den 90er Jahren wurde die einhellige Meinung relativiert. So hat z. B. Horst Langer mit seinem Beitrag zu dieser Thematik Beer und andere Autoren einigermaßen rehabilitieren können.¹⁶¹ Die vermeintlich misogynen Ausfälle in Beers Werken müssen zum einen im Kontext der satirischen Tradition gesehen werden, zum anderen richte sich die Kritik in den betreffenden Passagen nicht ausschließlich gegen Frauen, sondern auch gegen die Männer, was in den jeweiligen wissenschaftlichen Artikeln oft schlichtweg übergangen werde.¹⁶²

Im *Verliebten Europäer* stellt sich die Frage nach einer frauenfeindlichen Darstellung schon deshalb nicht in dieser Schärfe, weil der Roman vorgibt, ein Liebesroman zu sein und der Leser nach seiner Lektüreerfahrung eher ein Frauenlob erwarten dürfte. Auf ein solches wird zumindest formell in Titel, Titelpuffer und „*Zuschrift An das Hochlöbliche Europaeische und absonderlich weltberühmte Leipziger Frauenzimmer*“ angespielt. Des weiteren kann man den Roman insgesamt nicht als Satire bezeichnen. Richtig ist jedoch, dass der satirische Modus oft gerade dann zur Anwendung kommt, wenn Frauen im Zentrum der Kritik zu stehen scheinen. In einem der Liebe gewidmeten Roman liegt es nahe, dass die möglichen Spielformen wie auch Irrungen der Liebe thematisiert werden. Allerdings muss an den entsprechenden Stellen geprüft werden, ob sich die Kritik wirklich nur gegen die Frauen richtet.

Ein weiterer möglicher Ansatz wäre, eventuell misogyn interpretierbare Tendenzen auf die Parodierung von Strukturen zurückzuführen, die sich am „hohen“ Roman oder diesem entsprechenden Stilmormen orientieren. Insgesamt wirkt noch das seit dem Mittelalter tradierte Frauenbild nach. Vor einem religiösen Hintergrund gab es bis ins beginnende 18. Jahrhundert prinzipiell zwei polarisierte Formen: die sündhafte Frau – in einer milderem

¹⁶⁰ Z. B. Kremer 1979: Vorwort zur Neuauflage von Johann Beer: Der kurzweilige Bruder Blau-Mantel, S. 36, Tatlock, Lynne 1986: Fact and the appearance of factuality in the novels of J. Beer. In: *Daphnis* 15, 1986, 593-621, auch Alewyn 1932, S. 242. Noch Barbara Becker-Cantarino bescheinigt Beer, dass fast alle Frauendarstellungen in seinen Texten die negative, aggressive Haltung des Autors zeigten. Becker-Cantarino, Barbara 2003: Johann Beers *Weiber-Hächel* und die Tradition der Ehe- und Frauensatire. In: Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 443-456.

¹⁶¹ Langer, Horst 1992: „Weiber“-Schelte, „Weiber“-Lob. Zum Frauenbild in Prosasatiren von Moscherosch bis Beer. In: *Zeitschrift für Germanistik* NF 2, 1992, S. 355-366.

¹⁶² „Es handelt sich bei dem kritisch bewerteten Tun von Frauenfiguren nämlich nicht selten um Re-Aktionen auf männliche Borniertheiten, auf tölpelhaftes, herzlos-grobianisches Benehmen der Ehemänner – oder auf Ärgeres gar. Und dies durchaus auch *aus der Sicht der Autoren!*“ Langer 1992, S. 358.

Variante die von der Schlange verführte Eva,¹⁶³ in der extremen Form die Erzhure Babylonia – und die reine, tugendhafte, mit der jungfräulichen Maria als Vorbild.¹⁶⁴

Abgesehen von der allgemeinen Grundthematik der Liebe, die den Roman leitmotivisch durchzieht, fällt auf, dass ein Großteil an Fallbeispielen über Diskurse, Dialoge und erzählte Geschichten abgehandelt wird. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über diese Formen der Darbietung und ergänzt den Überblick der Diskursthemen in Kapitel 5.4.

Darbietungsform (Dialog, Diskurs, Erzählung)	Thematik	Positive Darstellung der Frauen	Negative Darstellung beide Geschl.	Erzähler- kommentar
S. 18 Dialog mit Amenia (Kontaktaufnahme)	Galantes Komplimentieren	X		X erklärt, warum Alexander beeindruckt ist
S. 19f Dialog mit Amenia	Liebesaffekt, Liebeswerbung	X		X zu Wirkung der Affekte, Ankündigung von Unheil
S. 30 Fallbeispiel innerhalb der Handlung	Abgewiesene Liebe Comillys			X Spitzfindigkeit der Liebe
S. 34 Handlung: Entführung Lucretias	Verwerfliche Tat Comillys, Standhaftigkeit Lucretias, Treue zu Alexander	X	X ♂ des Entführers	X zugunsten Lucretias
S. 35 novellenartige Erzählung des Paters	„reiche Staats=Heyrathen“, schlechte Ehen – ein Vater verkuppelt seinen jungen Sohn an eine alte Wittwe, heiratet aber selbst eine 14-Jährige		♀♂ Geschlechterunspezifisch, falsches Verhalten auf beiden Seiten	
S. 38 Briefe	Abschiedsbrief Lucretias, Duellforderung Alexanders	X Keuschheit Lucretias	X ♂ Comillys schändliche Absichten + Taten	

¹⁶³ Wobei wiederum die Urmutter im Kontext der Schöpfungsgeschichte als positive Frauenfigur dienen konnte, wenn ihr Lilith als sich Adam widersetzende erste „Eva“ gegenübergestellt wurde.

¹⁶⁴ „Man muss, um das Frauenbild des siebzehnten Jahrhunderts zu verstehen, nach dem religiös-weltanschaulichen Horizont zurückfragen. Im christlichen Weltbild des Mittelalters gab es nur zwei antithetische Möglichkeiten weiblicher – wenn man so sagen darf: - Emanzipation: einmal die Wahrung der Virginität und zum andern das Dirnentum. Für beide Möglichkeiten bot der Glaubenskanon zwei übermenschliche Leitbilder: M a r i a, die jungfräuliche Mutter und Braut Christi; und B a b y l o n i a, die ‚Ertzhur‘ und Mutter des Antichristen. Beide Leitbilder wirkten, freilich von dem andersartigen Frauenbild der Reformation beeinträchtigt, noch bis ins 17. Jahrhundert.“ Müller, Jörg-Jochen 1965: Studien zu den Willenhag-Romanen Johann Beers. Marburg 1965, S. 95.

Darbietungsform (Dialog, Diskurs, Erzählung)	Thematik	Positive Darstellung der Frauen	Negative Darstellung beide Geschl.	Erzähler- kommentar
S. 38f Dialog Alexander – Antonius	Antonio lästert über die straßburger Frauen		X ♀ Fragwürdigkeit von Antonius’ Aussage (Alexander will es prüfen)	
S. 40 von Antonius erzählte Geschichte und anschließendes Gespräch mit Alexander	Nur aufs Heiraten versessene Frauen, so seien die Straßburgerinnen auch		X ♀ (=Warnung vor solchen Frauen)	
S. 50 Gespräch mit Eleonora	Galantes, aber spöttisches Geplänkel		(X) (♀) indirekt wird galantes Gehabe Eleonoras bloßgestellt	
S. 52f Brief- wechsel Eleonora – Alexander	Verabredung zum Schäferstündchen		(♀♂) Eleonora zu drängend, aber auch Alexander hätte nicht auf dieses Spiel eingehen sollen	
S. 53-56 Treffen im Garten, Gespräche Eleonora – Alexander	Eindeutige Angebote Eleonoras, unsittliches Verhalten; indirekte Kommunikation		X ♀(♂) vor allem Eleonora, geringfügig auch Alexander	X S. 54, 11ff zur Marter einseitiger Liebe; S. 55, 28ff - Küsse
S. 59f Diskurs über die Ehe, teils erzählt, teils als Gespräch Antonius’ mit der Mutter	Einmischung der Eltern in Gattenwahl und Hochzeitsfragen		(♀) Wenn überhaupt, dann gegen die Mutter	X S. 60, 37- 61, 27 Argumentation mit Berufung auf die Bibel
S. 63 Beschreibung	der Vexierspiele der ledigen Hochzeitgäste		♀♂ Groteske Überzeichnung auf beiden Seiten, zur Belustigung	
S. 64f Charlotte u. Alexander, Handlung u. Kommentar	Freizügigkeit und Galanterie, Umschlagen von Liebe in Hass		X ♀ Charlotte	X S. 64, 29-39 u. 65, 1-8

Darbietungsform (Dialog, Diskurs, Erzählung)	Thematik	Positive Darstellung der Frauen	Negative Darstellung beide Geschl.	Erzähler- kommentar
S. 65f Kommentar u. Diskurs	gegen falsche Galanterie: über die Unart, Kinder Ammen zu überlassen u. mit „verbothene(n) Mittel(n)“ zu verhüten	X auf der Figurenebene	X ♀ gegen sündigende Frauen	X
S. 67 Gespräch Alexanders mit Blandina	Ob Alexander eine Liebste habe		(X) (♀) Blandinas zu offene Fragen	
S. 68f Gespräch Alexanders mit dem Jesuiten Sebastian	Über Hochmut als Ursache falscher Galanterie		(X) ♀♂ hochmütige Frauen, verführbare Geistliche	
S. 75 Gratulationen nach der Hochzeitsnacht	Glück- und andere Wünsche an das Paar, Kommentare der Jungfrauen		(X) (♀) Jungfrauen als „Flöhzimmer“ bezeichnet	
S. 76f Beschreibung, Dialoge, Kommentar	Wie sich ein Fremder Frauen gegenüber zu verhalten habe		(X) ♀ nährisches und vorlautes Verhalten Blandinas – im Kommentar bes. bürgerliche Frauen	X S. 76, 41- 77, 35 niemand sei mit seinem Stand zufrieden u. Hochmut komme vor dem Fall
S. 78 Städtebild	Darin Seitenhieb gegen Straßburgerinnen		X ♀ Straßburger Frauen	
S. 84 Diskurse bei der Kindtaufe	über Teufel, Aberglauben etc.; warum Frauen sich leichter vom Satan verführen lassen, Hochmut der Frauen von Eva geerbt		(X) ♀ hochmütige Frauenzimmer – mit Richtigstellung durch Magister Olitz	
S. 86f Rittmeister erzählt eine Geschichte	Über eine schöne Österreicherin	Gefallene aber dann Geläuterte		
S. 98ff Erzählung des Grafen	Erlebnisse im Wald, Schändung einer edlen Dame	X Dame als „ <i>ander Lucretie</i> “ bezeichnet	X ♂ Schandtaten der Räuber	

Darbietungsform (Dialog, Diskurs, Erzählung)	Thematik	Positive Darstellung der Frauen	Negative Darstellung beide Geschl.	Erzähler- kommentar
S. 104f Theaterstück	Zwei Verliebte trauen sich nicht, einander ihre Liebe einzugestehen			
S. 105f Gespräch Alexanders mit Menilda	Über die Aufführung als lebensnahes Stück, Liebe und Gemüt, Scham, Liebe einzugestehen			
S. 107f Dialog zum Gespräch mit Menilda u. Erzählung	Dass sich Frauen beim bloßen Anblick verlieben; Betrug u. Ehebruch		X ♀♂ sowohl betrügende Frau als auch der Arzt	

Übersicht 3: Liebesdiskurs

Die Übersicht bestätigt zum einen den zentralen Stellenwert des Liebesdiskurses allgemein im Roman, besonders wenn man die Vielzahl der Wiederaufnahmen dieser Thematik in unterschiedlichsten Darbietungsformen mit den übrigen in, nur unter Männern geführten, Gesprächen behandelten Themen vergleicht (s. oben Kap. 5.4).¹⁶⁵ Sie zeigt zum anderen, dass es nicht vordergründig um eine positive oder negative Zeichnung von Frauenfiguren geht. Deutlich positiv werden Frauen 6 (evtl. 7) Mal dargestellt, wobei hier konkrete Figuren die Referenz bilden. In den 11 „negativen“ Fällen (gekennzeichnet mit dem Symbol ♀) kann man eigentlich nie von handfester Misogynie sprechen. Bei genauerem Hinsehen erweist sich, dass

1. Pauschalurteile sich auf nicht weiter spezifizierte Gruppen, wie das „Straßburger Frauenzimmer“ beziehen. Es ist aber bezeichnend, dass gegen Ende des Romans Alexander gegenüber dem Rittmeister trotz aller vorher geübter allgemeiner und konkreter Kritik und Verleumdung „*das Straßburger Frauenzimmer rühmete*“ (S. 86, 40f). Genau genommen, versucht der Held auch schon in Straßburg Neutralität zu wahren, wenn er z. B. die von Antonius geäußerten Anschuldigungen bezweifelt:

¹⁶⁵ Gespräche mit Frauen konzentrierten sich auf das Komplimentieren und die Liebe, denn zum einen traute man nur wenigen Frauen zu, so umfassend gebildet zu sein, dass sie ernsthafte Gespräche über Politik oder Wissenschaften führen konnten, zum anderen galt dies als unschicklich. In *Christian Weisens Politischer Redner*, 1679, finden sich folgende Empfehlungen: 1. zu Themen, über die man Diskurse anfangen kann: „Insonderheit wenn sie unter unbekanntes Frauen-Zimmer geführt werden/ und allda eine Probe ihrer Politischen Höflichkeit ablegen müssen [...] Denn man rede solche Sachen/ darauff die andre Person antworten kann/ so wird ein Wort das andre gar leicht nach sich ziehen.“ (S. 165) und allgemein: „In Summa/ ich wiederhole die Regeln kürztlich. 1. Höre lieber einen andern als dich selbst. 2. Rede von Sachen/ die der andre lieber hört als du 3. Rede mehr von Sachen, welche dem andern zu Ruhme gereichen als dir selbst. So wirstu leichtlich keinen Feind/ aber wol viel Freunde machen.“ (S. 168). Die Liebe wurde somit zum angemessenen und damit bestimmenden Thema galanter Gespräche mit Frauen, was wiederum Rückwirkung auf die im Entstehen begriffene Form des galanten Romans haben musste.

ALEXANDER kunte sich dieses fast nicht einbilden/ daß das keusche Frauenzimmer einem mehr Gunst/ als es sich sonst gebührete/ erzeigen sollte/ doch entschloß er sich Gelegenheit zu suchen/ solches zu erfahren. (VE S. 40, 41-43),

2. unter religiös-moralischem Aspekt jeweils nur eine Teilmenge der Frauen gemeint ist, worauf explizit hingewiesen wird (sündige, hochmütige oder Galanterie falsch interpretierende Frauen) und
3. an konkreten Figuren falsches bzw. kritikwürdiges Verhalten exemplarisch vorgeführt wird. Dies geschieht oft ohne interpretierendes Eingreifen des Erzählers, so dass es dem Leser überlassen bleibt, Schlüsse zu ziehen.

In 6 Fällen richtet sich die Kritik sowohl gegen Frauen als auch – manchmal zwar nur indirekt - gegen Männer (♀♂), auch hier zielt sie auf das grundsätzliche Fehlverhalten und nicht auf eine geschlechterspezifische Zuordnung. Dieser Befund findet seine Bestätigung in den 3 Beispielen (♂), in denen Männer Autoren schändlichen und verabscheuungswürdigen Handelns sind. Die Friedrich-Episoden wurden in der Übersicht nicht berücksichtigt, da sie eher als Possen zu bezeichnen wären und sowohl Friedrich als auch die anderen involvierten Personen grotesk überzeichnet sind. Unbestreitbar bleiben aber auch in diesen Szenen die vorsätzlich unmoralischen Absichten des männlichen Akteurs.

Dass dennoch die negativen Beispiele zahlenmäßig überwiegen, hat folgende Gründe. Fehlverhalten lässt sich erzählerisch leichter gestalten als tadelloses Verhalten und hat zudem einen größeren Unterhaltungswert (*delectare*). Aus an den Figuren veranschaulichten Fehlern kann der Leser Erkenntnisse gewinnen, wie diese zu vermeiden sind (*prodesse*). Kremer argumentiert von Seiten des Autors her, verallgemeinert etwas unspezifisch, wohl aber nicht ganz zu Unrecht, wenn er vermutet:

Ich glaube, es ist einfach so, daß für Beer mit der Eheschließung die Frau aufhört, Objekt romantischer Verehrung zu sein. Sie nimmt statt dessen eine klar definierte Rolle an, die mit gewissen Erwartungen verbunden wird. Erfüllt sie diese Erwartungen, so ist sie vom erzählerischen Standpunkt aus uninteressant. Erfüllt sie die Rollenerwartung dagegen nicht, so wird sie als Skandal thematisiert und bleibt als – nun allerdings *satirisches* – Objekt interessant.¹⁶⁶

Zwar kommt es weder mit Amenia noch mit Lucretia zur Heirat, in beiden Fällen wurden aber bereits die Versprechen gegeben und es ist nach der Zeichnung dieser beiden Frauen auch nicht abzusehen, dass sie die positiven Erwartungen enttäuschen würden. So entledigt sich der Autor dieser Figuren schnell wieder, ohne dass ihr Bild dabei Schaden nimmt.

¹⁶⁶ Kremer 2003, S. 206. Ähnliches hatte bereits Jörg-Jochen Müller in seiner Studie zu den Willenhag-Romanen festgestellt. Müller 1965, S. 86.

Bei den Negativbeispielen, die sich auf handelnde Figuren beziehen, bleibt die Kritik – bis auf einen Fall - sehr moderat, nachdrücklicher werden in geselligem Kreis erzählte Fälle formuliert. Dies ist dem Anliegen des Romans geschuldet, galantes Verhalten vorzuführen; derbe Komik und zu drastische Darstellungen würden dem angestrebten hohen Konversationsstil zuwiderlaufen. Über Gespräche und eingelagerte Erzählungen bemüht sich der Autor trotzdem, einen möglichst vollständigen Katalog der Verletzungen des Tugend- und Galanterieideals – bezogen auf den Liebesaffekt - zu liefern.

Kann man nun den *Verliebten Europäer* zum überzeugenden Argument gegen die doch von so zahlreichen Forschern immer wieder konstatierte Misogynie des Autors erheben? Ich denke nein. Die Problematik ist komplexer und meiner Meinung nach sollte man die Untersuchungen bevorzugen, die einerseits Beers Misogynie unter den historischen und persönlichen Bedingungen betrachten, zum anderen auch die konkreten Erscheinungsformen in den Romanen eingehender befragen. So macht Kremer darauf aufmerksam, dass sich Beer immer wieder auf zwei Vorwürfe gegen Frauen konzentriert: die sexuelle Ausschweifung (*Luxuria*) und die Anmaßung, Männer beherrschen zu wollen (*Superbia*).¹⁶⁷ Das jedoch bringt zugleich den Verdacht nach Gleichberechtigungsforderungen auf, die von Beer als Transgression der festgeschriebenen Rolle empfunden und als solche kritisiert wurden. In diesem Zusammenhang heißt es bei Kremer:

Wie deutlich wurde, betont Beer neben anderen misogynen Zügen, die offensichtlich literarischen Konventionen folgen, besonders eine Komponente, die sich aus seinem Verständnis der *sozialen* Rollen generiert und diejenigen Frauen trifft, die ihre Rollen verletzen. Die Parallele dazu sind die Satiren auf Männer, die sich ähnlicher Transgressionen schuldig machen.¹⁶⁸

Im *Verliebten Europäer* kann diese Lesart am Beispiel Eleonoras bestätigt werden. Nur bei den Begegnungen mit Eleonora scheint Alexander seiner sonst so vorbildlichen, korrekten und tugendhaften Art kurzzeitig zuwiderzuhandeln. Er wird im eigentlich galanten Gespräch anzüglich, lässt sich hinreißen, auf das Schäferstündchen einzugehen, obwohl ihm nichts daran liegt und gibt dem Drängen Eleonoras schließlich nach, indem er „(wohl wissend was ihr fehlte) ihre Wangen mit unzählbaren Küssen befeuchtete.“ (VE S. 56, 9f)

Die Ursache dafür, dass der Held gegenüber Eleonora die Contenance verliert, ist in deren doppelter Rollenverletzung zu sehen. Als Tochter des reichen Kaufmannes eingeführt, trifft sie der gleiche Vorwurf wie ihren Vater, sich über ihren Stand erheben zu wollen. Darauf

¹⁶⁷ Unabhängig von der speziellen Form weiblicher Herrschsucht wird *Superbia* als Hochmut im Roman außerdem mehrfach als Ursache falscher Galanterie thematisiert.

¹⁶⁸ Kremer 2003, S. 207. Ein Beispiel für entsprechende männliche Transgression sei der Secretarius im *Verkehrten Staats-Mann*.

reagiert Alexander bereits ungehalten, wenn er nämlich dem vorgeblich galanten Diskurs sexuelle Anspielungen beimischt um Eleonora aufzuziehen. Als er dann ihren Brief erhält, ist er zunächst „gantz bestürzt/ als er merckte/ dass sich Eleonora in ihn verliebet“ (S. 52, 35f). Denn offensichtlich haben seine Angriffe genau das Gegenteil bewirkt. Dass er nach kurzem Bedenken doch auf die Einladung zum Schäferstündchen eingeht, ist deshalb als Entschluss zu interpretieren, der Kaufmannstochter eine eindeutigere Lektion erteilen zu wollen. Zweifel an der negativen Rolle Eleonoras werden denn auch vom Erzähler ausgeräumt, der sie bei Ankunft Alexanders im Garten in einer ziemlich unfeinen und peinlichen Situation beschreibt:

Allda traf er Eleonoren/ ich weiß nicht in was vor einer POSITUR, welche sie aus Noth machen muste/ und doch nicht vermeynete/ daß ALEXANDER eben darzu kommen würde/ an/ zumal sie die Thüre vor verschlossen achtete/ welche aber der Gärtner aus Unvorsichtigkeit/ im hinausgehen offen gelassen. [...]

Eleonora erschrak/ als sie sahe/ daß sie das jenige/ welches zwar natürlich/ aber doch heimlich geschehen soll/ in ALEXANDERS Gegenwart gethan/ [...] (VE S. 53, 23-32)

Auf ähnlich niedrigem Niveau bewegen sich sonst nur die noch etwas drastischeren Schilderungen in den Friedrich-Episoden. Alexanders zweifelhaftes Auftreten im Garten wird sozusagen damit entschuldigt, dass er ja nur das ungalante und unzüchtig anmaßende Verhalten der Kaufmannstochter strafe.

Kremers Einschätzung, „daß Beer mit Recht als Reaktionär zu bezeichnen ist, der die Rolle der Frau in einem klar definierten, begrenzten Rahmen sah“ und sich „bei der Rollendefinition ganz als lutherischer Traditionalist“ erweise, ist mit Blick auf das Gesamtwerk Beers sicherlich zutreffend, doch für den *Verliebten Europäer* findet sich das reaktionäre Moment nicht in voller Schärfe bestätigt.¹⁶⁹

Alles in allem ist der Roman *Der Verliebte Europäer* einer der Texte Beers, in denen ein recht positives oder zumindest ausgewogenes Frauenbild gezeichnet wird. Der Weiberschelte hatte sich der Autor bereits in anderen Werken zur Genüge gewidmet.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Kremer 2003, S. 214.

¹⁷⁰ Besonders in den ausschließlich der Frauensatire gewidmeten Texten *Weiber-Hächel* (1680), *Jungfer-Hobel* (1681) und *Bestia Civitatis* (1681).

5.9. Glauben und Gespenster

Was gehet mich dieß an/ denn ob mich gleich meine Eltern von Jugend auff im Römischen Glauben auferzogen/ so mag ich doch weder Papistisch noch Calvinisch heissen/ sondern mich einen Christen nennen lassen/ weil ich viel Irrthümer in der Römischen Religion finde/ welche mit der Schrift nicht überein kommen. Ich rede davon als ein POLITICUS, und also so weit ich es verstehe. (VE S. 69, 21-26)

Dieses Bekenntnis Alexanders leitet eine Disputation zu den Irrtümern der katholischen Kirche ein, die der Held mit einem Jesuiten führt. Es handelt sich dabei um einen Diskurs unter vielen im Roman. Religion spielt im *Verliebten Europäer* eine eher untergeordnete Rolle und so explizit wie hier geht es selten zur Sache. Unsere Überschrift subsumiert unter dem Stichwort „Glauben“ denn auch mehr als rein religiöse Positionierungen der Akteure. Im Sinne einer allgemeinen Begriffsbestimmung wird hier vom „Überzeugtsein von der Richtigkeit eines Sachverhalts“ ausgegangen. Aberglauben, Wertschätzung von Träumen und Vorstellungen über die Gründe gewisser Erscheinungen sollen deshalb ebenfalls unter diesem Punkt behandelt werden. Der religiöse Anteil kommt im Roman stattdessen eher über den Begriff der Tugend zum Tragen. Da auf den Themenkomplex Tugend schon mehrfach eingegangen wurde, sei hier auf eine erneute Aufnahme verzichtet.

Doch kommen wir zunächst auf das Eingangszitat zurück. In der zweiten Hälfte des Romans situiert, wird der aufmerksame Leser nun endlich durch diese Passage von einem ihn seit der ersten Seite begleitenden Zweifel befreit, dass sich nämlich Alexander kommentarlos und ohne Bedenken hauptsächlich in protestantischen Kreisen bewegt, obwohl er doch als Sizilianer katholischen Glaubens sein müsste. Paradoxerweise wird diese Vermutung zwar bestätigt, der Protagonist distanziert sich aber gleichzeitig von jeglicher konfessionellen Zuordnung und bezeichnet sich allgemein als Christ.

Damit deutet sich eine Haltung an, die tolerant gegenüber den einzelnen Glaubensrichtungen zu sein scheint, im Grunde aber daher rührt, dass Glauben und Frömmigkeit zum individuellen Anliegen gemacht werden.¹⁷¹ Ein gottgefälliges Leben kann nur führen, wer sich als Einzelner und im Alltag bemüht, christlich zu handeln und immer wieder persönlich Rechenschaft vor Gott abzulegen. Dies entspricht den Vorstellungen der Pietisten, einer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzenden Bewegung innerhalb des Protestantismus, denen der Autor Johann Beer offensichtlich nahe stand.¹⁷² So ist die Disputation – auch wenn

¹⁷¹ Vgl. Kap. 4.5. zur veränderten Funktion der Moralisation bei Beer.

¹⁷² Belege dafür wurden von der Forschung vor allem in der Lebensbeschreibung Beers, aber auch in seinen Werken – bes. der Willenhag-Dilogie – ermittelt. Halle, der Ort der ersten Anstellung Beers bei Hofe und in

es so aussieht - nicht vordergründig als Rechtfertigung des Protestantismus gegenüber dem Katholizismus zu verstehen,¹⁷³ sondern als rationale Ablehnung festgeschriebener Glaubenspraktiken allgemein, sofern sich Riten zwischen die direkte Kommunikation von Mensch und Gott stellen und die Heilige Schrift durch Auslegung verwässert wird.

Von den drei großen das 17. Jahrhundert bestimmenden Konfessionen werden im oben angeführten Zitat zwei namentlich genannt: der Katholizismus („*im Römischen Glauben auferzogen*“, „*Papistisch*“) und der Calvinismus („*Calvinisch*“), auch als Reformierte Kirche bezeichnet. Die dritte Konfession ist die lutherisch-protestantische. Sie wird im Roman implizit über die satirische Darstellung der kirchlichen Praxis der Gottesdienste, besonders in der Leichenabdankung (S. 41f) und der Sonntagspredigt (S. 44-46), kritisiert.

Die Verbindung zwischen Protestantismus und Katholizismus stellen in gewisser Weise die im Roman auftretenden Jesuiten her. Denn der Jesuitenorden („*Societas Jesu*“, deutsch „*Gesellschaft Jesu*“), der direkt dem Papst unterstellt war, ist eine Gründung der Gegenreformation. Seine Ordensbrüder hatten den Auftrag, besonders in den reformierten Gebieten missionarisch über Unterricht und Erziehung sowie wissenschaftliche Abhandlungen aktiv zu werden.

Der Männerorden verzichtete auf Klausur und Chorgebet und legt Wert auf Disziplin, Mobilität und Kommunikation. Eine einheitliche Kleidung wurde nicht vorgeschrieben, so dass die Mitglieder weitestgehend unerkant agieren konnten.¹⁷⁴

So lassen sich katholische Ansichten in der protestantisch geprägten Erzählwelt unproblematisch über einzelne Vertreter der *Societas Jesu* gut einfügen. In ihrer Qualität als gelehrte und welterfahrene, weil reisende Männer sind sie zugleich geeignete Gesprächspartner und kommen dem Anliegen, verschiedene Konversationsarten vorzuführen, sehr entgegen.

Zu Beginn begegnet Alexander einem Jesuiten auf dem Schiff, das ihn von Sizilien nach Spanien bringen soll. Er sucht das Gespräch mit diesem *PAT: LAURENTIUS*, denn er erhofft sich Auskünfte über seinen zukünftigen Aufenthaltsort, „*weil Er vor dem am Spanischen Hoffe gewesen/ auch ebenfalls ietzt wiederum dahin gedachte*“. Der kundige Pater klärt den

unmittelbarer Nähe zu Weißenfels gelegen, galt als Zentrum des Pietismus. Als Kind stand Beer sowohl unter der Obhut von Jesuiten (Passauer Gymnasium) als auch von orthodoxen Lutheranern (in Regensburg). Auf Beers persönliche Erfahrungen mit den verschiedenen Konfessionen wurde bereits unter Kap. 1.1. näher eingegangen.

¹⁷³ Freilich richtet sich die Argumentation hauptsächlich gegen die katholische Kirche und schließlich bleibt der Pietismus eine Strömung innerhalb des Protestantismus. Im Rahmen dieser Disputation zitiert Alexander einen „bekante(n) Scribent(en)“ auf Latein. Dieses Zitat ist in der hier zugrunde gelegten Edition 2 Seiten lang und handelt von den Missbräuchen der katholischen Kirche. S. Kremer 1984, S. 438.

¹⁷⁴ Niefanger, Dirk 2000a: Barock. Stuttgart, Weimar, S. 54.

Helden dann auch über den gegenwärtigen Stand und die Geschichte Spaniens auf (S. 15, 36-16, 5).

Den zweiten Jesuiten, Sebastian, lernt der Protagonist auf der Hochzeit seines Freundes Antonius kennen. Mit ihm führt Alexander geradezu philosophische Disputationen über Glaubensfragen und verteidigt dabei das Politikus-Konzept, indem er dessen Instrumentalisierung durch Karrieristen verurteilt. Im rechten Verständnis entsprechen wahrer Politikus und praktizierender Christ eigentlich zwei Seiten ein und derselben Gesinnung, wobei das eine die öffentliche, das andere deren private Ausprägung ist. So kann Alexander im oben genannten Zitat von sich zugleich als einem Christen und Politikus sprechen.

Selbst in diesen Gesprächen wird die Souveränität und Makellosigkeit Alexanders hervorgehoben, denn ihm steht ein Geistlicher gegenüber, den auf der Hochzeit das „*Liebes-Feuer*“ erfasst hatte. In der kurzen Einführung, die dem langen Dialog (S. 68ff) vorausgeht, gesteht der Jesuit, dass ihm

[...] unter denen Jungfern ein Mägdgen so wohl gefallen/ das wofern er nicht ein Geistlicher wäre/ alsbald Morgen des Tages um Heyrath Ansuchung thun wolte. (VE S. 68, 9-11)

Es ist zudem sicher auch kein Zufall, dass für diese Disputation ein Jesuit als Gesprächspartner gewählt wurde. Jesuiten galten als exzellente Rhetoriker und im Disput kaum zu schlagende Gegner,¹⁷⁵ und Beer stellt ihre Überredungskünste (im Sinne der *dissimulato*) in seinen Werken gern bloß.¹⁷⁶ Wenn Alexander also mit seiner Argumentationsweise einem Jesuiten Paroli bieten kann, wird damit noch einmal seine hohe Bildung und moralische Überlegenheit unterstrichen.

Der Spott an den protestantischen Pfaffen und Laien richtet sich ebenfalls in gewisser Weise auf ihre (pseudo-)rhetorischen Qualitäten, doch ist deren Niveau wesentlich niedriger. Die geistliche Rhetorik (Homiletik) folgt genauen Vorgaben des Redeaufbaus, verbindet diese aber mit einer einfachen stilistischen Form, denn die Predigten und Ansprachen waren natürlich auf ein ganz spezielles Publikum bezogen und dienten der Belehrung.¹⁷⁷ Im *Verliebten Europäer* wird besonders diese Diskrepanz zwischen gelehrtem Aufbau und

¹⁷⁵ Darauf spielt eine Erwähnung des Rittmeisters im *Verliebten Europäer* an: „[...] Es zanckten sich vor 2. Jahren über diese Frage (wie ein Mensch, der von Kanibalen gefressen wurde, beim Jüngsten Gericht erscheinen könne; C.B.) allhier 3. Jesuiten/ daß ich nicht anders dachte/ sie würden einander bey die Köpffe bekommen [...]“ VE S. 98, 2-3.

¹⁷⁶ Vgl. Eybl 2000, S. 66: „Denn aller Vielfalt konfessioneller und insbesondere katholischer Details zum Trotz erscheint einzig die Ablehnung der Jesuiten als durchgängiger polemischer Topos“.

¹⁷⁷ Stilistische Unterschiede ergaben sich somit aus dem jeweiligen Adressatenkreis (z. B. Dorfbevölkerung vs. Regentenpredigt). Der Aufbau hingegen blieb gleich: Einleitung (abhängig von vorgegebenen Textstellen der Evangelien = Perikope), Erläuterung, Zurückweisen von Gegenargumenten, Übertragung auf Alltagserleben der Zuhörer, Schlusswort. Vgl. Niefanger 2000a, S. 225 u. Eybl, Franz M. 1999: Predigt/ Erbauungsliteratur. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts, S. 401-419.

niederer Stilebene vorgeführt. Durch Übertreibung wirken die geistlichen Redeformen lächerlich. So z. B. in der Leichabdankung, die der Schulmeister hält:

[...] aber was richtet ihr mit solcher Traurigkeit aus/ gedencket nur/ wie ihr neulich bey Gevatter Jockels Leichen=Predigt sagtet: Heut sind wir frisch/ gesund und starck/ Morgen todt und liegen im Qvarck. Was hülffe es denn euch/ wenn ihr auch gleich heuletet/ wie mein einäugiger alter Ketten=Hund/ wenn er in 3. Tagen nichts zu Fressen bekommen/ ihr werdet doch hiermit wohl schwerlich euer Kind vom Tode erwecken/ denn diese Macht hat sich unser HERR Gott alleine vorbehalten. (VE S. 41, 36-43)

Auch Pfarrer Sperling lässt sich von den festen Vorgaben einer Predigt nicht abschrecken. Zwar ist er in der Wahl des Themas für seine Sonntagspredigt (S. 44ff) durch den in der lutherischen Homiletik bestehenden Perikopenzwang an einen vorgegebenen Evangelientext gebunden, doch hindert ihn dies nicht daran, sich von der Kanzel aus zu rechtfertigen und für die ihm widerfahrenen Beleidigungen verbal zu rächen. Hier wird nicht nur die Einfältigkeit des Pfarrers der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern auch dessen Egozentrik und Sozialneid kritisiert, die ihn zum Missbrauch seines Amtes verleiten. Sein Hochmut macht ihn zum Gespött der Adligen wie der Gemeinde. Der Erzähler resümiert:

Sonsten erklärte der Herr PASTOR den Uberrest des Evangelii auff gantz sonderbare Art/ welche ich anitzo nicht hieher setzen wollen/ umb den geneigten Leser nicht etwa durch einerley Materie eine Unlust zu erwecken/ sondern vermelde nur/ daß ALEXANDER sich nicht gnugsam über dieses Priesters einfältigen Verstand verwundern kunte/ zumal da an diesem Orte die Vornehmsten fein über einen Leisten geschlagen. [...] Der Pfarrer lude das CONCEPT; so er vergangenen Sonntag zur Predigt gemacht/ allezeit des Montags darauff in die Büchse und Schoß solches nach denen Krahen/ denn er meynete/ er könne keinen einigen Schuß treffen/ wofern er nicht geistlich Pappier zum Laden gebraucht. [...] (VE S. 46, 10-21)

Später begegnet im Text noch einmal eine Gesprächsrunde evangelischer Pfarrer aus Anlass einer Kindstaufe. Auch wenn diese Passage auf den heutigen Leser komisch wirkt, ist sie durchaus ernsthaften Charakters und führt protestantische Disputationstechnik vor Augen. Die zunächst etwas steifen Geistlichen (*„welche in Anfang über den Tisch gantz erbar sassen/ biß ihnen das libe Biergen allmählig den Kopff einnahm“* VE S. 79, 26-28) reden sich schnell in Fahrt und diskutieren, wie Geistererscheinungen zu erklären seien. Hier verbinden sich Volksglaube¹⁷⁸ und Theologie, wenn Gespenster und Geister als Versuchungen des Teufels interpretiert werden. Zur Argumentation wird auf Hiob, dessen Glauben der Teufel mit Gottes Einverständnis auf die Probe stellen durfte, und mehrfach auf Martin Luther verwiesen. Gläubige seien also sogar häufiger als Nichtgläubige solchen Erscheinungen ausgesetzt.

¹⁷⁸ „Ich bin zwar ein Sonntags=Kind/ von welchen ohne dem die Rede ist/ daß solche immer die Gespenste am ersten sehen.“ VE S. 80, 2-4 Diese Begründung wird später von Magister Olitz als Aberglaube zurückgewiesen (VE S. 80, 26-28).

Komisch sind allerdings die Fallbeispiele, die die Theologen aus eigener Erfahrung anbringen.

Neben Geistererscheinungen werden weitere Phänomene behandelt, wie Kobolde, nächtliches Umgehen Verstorbener, Aberglauben, Weissagungen und Zauberei. Die Ernsthaftigkeit der Diskussion zeigt sich jeweils in der Rückbindung der Argumentation an die Heilige Schrift.

Dass Geistererscheinungen ernstgenommen und nicht als ein Widerspruch zum christlichen Glauben gesehen wurden, kann man an Hand zweier Episoden auf der Handlungsebene belegen. Nach dem plötzlichen Tod Ameniens erscheint diese dem Protagonisten eines Nachts als Gespenst. Alexander leistet einen Schwur, Ameniens Gedächtnis bis in den Tod zu ehren, worauf das Gespenst verschwindet. Mit diesem Vorfall wird an Alexanders Gewissen appelliert; der Gruselfaktor steht hier im Dienste der Memoria, denn je eindrucksvoller ein Ereignis ist, um so besser kann es im Gedächtnis verankert werden.¹⁷⁹

Im zweiten Fall handelt es sich um einen Traum Alexanders:

Es kam ihm im Schlaffe vor/ als wenn er in einen lustigen Garten mit Lucretien spatzieren gieng/ und selbige ihn ohnversehens durch einen starcken Wind von der Seite weggerissen würde. (VE S. 31, 41-43)

Auch wenn sich Alexander zunächst nicht weiter um eine Auslegung des Traumes kümmert, zeigt sich schon bald, dass es sich um ein Vorzeichen handelt. Denn es dauert nicht lange, bis ihm Lucretia tatsächlich „von der Seite gerissen“ wird, nämlich durch Entführung und ihren späteren selbst gewählten Tod.

Geistererscheinungen, Vorzeichen durch Träume oder astrologische Konstellationen gehörten in der Frühen Neuzeit zu allgemein akzeptierten Erkenntnisquellen. Johann Beer notiert - als Privatmann - in seiner Autobiographie viele solcher Ereignisse, misst ihnen große Bedeutung bei und formuliert seine Einstellung folgendermaßen:

Alles glauben, ist närrisch, nichts glauben ist halbstärrig, etwas glauben ist Christlich.¹⁸⁰

Besonders das Motiv des Traumes findet sich häufig in der Literatur des 17. Jahrhunderts. Der Traum wird als Medium übersinnlichen Wissens gezielt eingesetzt, wobei drei Arten zu unterscheiden sind: der natürliche Traum, der göttliche und der teuflische. Bevorzugt wird das divine Traumgesicht, das vor allem der Prophetie bevorstehender Ereignisse dient.¹⁸¹

¹⁷⁹ Diese Beobachtung macht sich die *ars memorativa* zunutze, wenn sie empfiehlt, zu erinnernde Dinge an starke Bilder zu knüpfen, um sie jederzeit abrufbar zu machen. Vgl. *Ars memorativa: Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Hrsg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber. Tübingen 1993 sowie Volkman, Ludwig: *Ars memorativa*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF 3, 1929, S. 111-200.

¹⁸⁰ Johann Beer. *Sein Leben*, von ihm selbst erzählt. Hrsg. von Adolf Schmiedecke, mit einem Vorwort von Richard Alewyn. Göttingen 1965, S. 113. Vgl. Schmuck, Thomas 2000: *Zwischen Moral und Gedächtnis*. *Beers Leben*, von ihm selbst erzählt. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 235-244.

¹⁸¹ Vgl. Alt 2002, S. 44f.

Mit dem Stichwort Prophetie ist ein weiterer Themenkreis angerissen, der für die Barockliteratur von Bedeutung ist: die Unbeständigkeit des Glücks oder das Walten der Fortuna. Darauf wird nun das letzte Kapitel näher eingehen.

5.10. Glück und Fortuna

Fortuna, ursprünglich eine römische Schicksalsgöttin, tritt seit dem Mittelalter in Literatur und Kunst als Symbol des unbeständigen Glücks auf. In allegorischen Darstellungen erkennt man sie an ihren Attributen, wie Steuerruder, Füllhorn, Kugel unter den Füßen und Glücksrad. Besonders das Glücksrad, das in der christlichen Kunst im 12. Jahrhundert erscheint, wird später zum Sinnbild der Wandelbarkeit des menschlichen Schicksals (s. Abb. 8).¹⁸²

Im Barockroman kommt Fortuna in zwei Ausprägungen vor. Im hohen Roman ist sie zwar auch für die vielfältigen Wechselfälle des Glücks verantwortlich, wie etwa die jähe Trennung des Liebespaares, doch tritt sie hier ebenso als Instrument der *Providentia Dei* auf. Die Bewährungsproben, die die edlen Protagonisten zu bestehen haben und die dabei gewonnenen Erfahrungen, erweisen sich letzten Endes als wichtige Schritte in der Erfüllung der göttlichen Vorsehung.

Im niederen Roman lösen die Launen der Fortuna bei den Protagonisten einen Prozess des Begreifens der Vergänglichkeit aller irdischen Güter und des weltlichen Glücks aus. Fortuna verbindet sich hier mit *Vanitas*, der immer wieder enttäuschten eitlen Einbildung,¹⁸³ dass sozialer Aufstieg und Gewinn allein auf das geschickte und kluge Taktieren der Handelnden zurückzuführen seien, und steht im Dienste moraldidaktischer sowie theologischer Bekehrungsabsichten. Der Erkenntnisprozess wird dabei vor allen Dingen auf der Ebene der *Moralisatio* kommentiert.

Sowohl im hohen als auch im niederen Roman erweisen sich Tugendhaftigkeit und auf christlichem Glauben basierendes Handeln als einzige wirksame Mittel gegen die Unbeständigkeit und die Launen des Glücks.

Im *Verliebten Europäer* spielt Fortuna nur noch eine untergeordnete Rolle. Die einzigen expliziten Erwähnungen finden sich im Titelkupfer (Aufschrift „Adjuvante Fortuna“ an der

¹⁸² Während in einer der ersten Darstellungen im *Hortus deliciarum*, 12. Jahrhundert, Fortuna als allegorische Figur noch das Glücksrad dreht, kommt die Abbildung im *Narrenschiff* von Sebastian Brandt, 1494, bereits ohne die Figur der Fortuna aus. Dort sieht man nur eine aus den Wolken greifende Hand, die mittels eines Bandes das Rad bedient (s. Abb. 8).

¹⁸³ *Vanitas* bedeutet eigentlich Eitelkeit, steht aber für Vergänglichkeit. Ihre Symbole sind Sanduhr, Totenkopf, Seifenblasen.

Lanze des Ritters) und in einem Erzählerkommentar auf Seite 21, wo vom „*geschwinden Lauf des Glück=Rades*“ die Rede ist. Implizit steht dem Helden aber in allen überraschenden Zwischenfällen (Auseinandersetzungen mit Räubern und Piraten), die nach dem Vorbild des hohen Romans gestaltet sind, das Glück zur Seite. In dem Maße, wie das Modell des hohen Romans an Bedeutung verliert, erfolgt die Darstellung von Glück und Unglück dann zunehmend unter einer veränderten Perspektive.

Anders als in den oben genannten Formen des Barockromans, verengt sich der sonst recht umfassende Wirkungsbereich der Fortuna im *Verliebten Europäer* allein auf die Liebe. Das zeigt sich bereits im Titelpuffer, wo Amor Fortuna gegenübersteht. Nach Solbachs (2003) Auslegung wird der Held aus den Fängen der versklavenden Liebe kurzerhand durch das Schicksal auf den rechten Weg zurückgeführt (vgl. Kap. 3.2). Das vermeintliche Unglück des Liebenden wird somit in Glück, nämlich den Fallstricken Amors entkommen zu sein, umgedeutet. Doch diese Interpretation ergibt sich allein aus der Zusammenschau von Titelpuffer und Handlungsverlauf, sie wird im Roman weder über Kommentare noch durch andere Aussagen bestätigt und selbst dem Helden scheint seine Rettung durch das Schicksal nicht bewusst zu werden.

Stattdessen wird über Glück und Unglück jeweils nur im Zusammenhang mit Liebe, Verliebtsein, amourösen Abenteuern und Heiratsabsichten gesprochen. Alexander empfindet es als Glück, Amenia und Lucretia kennengelernt und ebenso als Unglück, beide wieder verloren zu haben. Seine Liebesbeziehungen stehen unter keinem guten Stern, doch ist das kein Grund für den Helden, sich deshalb viele Gedanken über eine eventuelle Vorsehung des Schicksals zu machen. Auch wenn ihm im Traum der Verlust Lucretiens angezeigt wird, geht er kühlen Kopfes nicht weiter darauf ein („*weil er nicht viel auff Träume hielte*“ VE S. 32, 2).¹⁸⁴

Der Begriff Glück bzw. Unglück taucht im Roman selten auf. Neben den Empfindungen der Glückseligkeit oder der Trauer nach erfahrenem Leid findet man ihn im Sinne der „günstigen Gelegenheit“ oder des „Zufalls“ (z. B. S. 23, S. 87, S. 100, S. 103). Darüber hinaus erscheint der Begriff im Kontext der Bestrebungen, über seinen Stand hinauszukommen:

Aber es heisset nach dem heutigen Welt=Lauff: NEMO SUA SORTE CONTENTUS, es ist heute zu Tage niemand mit seinem Glücke vergnüget. Ein Bauer wil gerne ein Bürger seyn/ ein Bürger ein Edelman/ ein Edelmann ein Frey=Herr/ ein Frey=Herr ein Graff/ und so fort. Wie mancher setzet wegen einer Hand voll Ehre sein Leib und Leben in Gefahr/ da doch alles vergänglich. [...] (VE S. 77, 17-22)

¹⁸⁴ An anderer Stelle hindert ihn allerdings eine Vorahnung am Einschlafen und er kann so einen nächtlichen Überfall vereiteln (S. 25f).

Dauerhaftes Glück kann nach den Moralvorstellungen des 17. Jahrhunderts nur derjenige erwarten, der sich in seinen Stand fügt und damit zufrieden ist.¹⁸⁵ Alle eitlen Bemühungen, in der sozialen Hierarchie aufzusteigen, bringen früher oder später nur Unglück und sind deshalb zu verurteilen. In diesen Zusammenhang gehören alle im Roman erwähnten hoffärtigen Versuche ehrgeiziger Bürgertöchter, eine vorteilhafte Ehe einzugehen.

Die hier genannten Erscheinungsformen von Fortuna, Glück und Unglück bestätigen einmal mehr, dass der *Verliebte Europäer* ein Schwellenroman ist, der den galanten Roman präfiguriert. Die Rolle der Fortuna beschränkt sich weitgehend auf den Bereich der Liebe (Amor) und Glück erscheint eher als Ergebnis bescheidenen wie lebensklugen Handelns.¹⁸⁶ Selbst die Kommentare auf der Ebene der *Moralisatio* bemühen sich nicht mehr, das Geschehen in eine strenge christliche Moralvorstellung einzubinden. Denn der Roman will weniger Weltdeutung als vielmehr lehrreiche Unterhaltung bieten.

¹⁸⁵ Vgl. Luhmann 1997, S. 805 und 1057.

¹⁸⁶ Vgl. Breuer 1999, S. 590: „Während der Handlungsgang einerseits von Amor, der die sonst übliche Gestalt der Fortuna ersetzt, andererseits von geradezu machiavellistischen Handlungstechniken gesteuert zu sein scheint, erweist sich das Happy-End, das wie im hohen Roman in der Eheschließung besteht, als Sieg der bedrohten ‚constantia‘ und als Ende aller Verstellungen.“

6. Diskussion der Ergebnisse

In der Zusammenschau der formalen und innertextlichen Analysen sowie der Reflexion gesellschaftlicher und zeitgenössischer Konstanten im Roman bleibt zu klären, in wie weit die Ergebnisse der einzelnen Kapitel insgesamt gesehen ein einheitliches Bild und neue Erkenntnisse über den *Verliebten Europäer* zu geben vermögen und wie sich dies konkret formulieren ließe.

Bereits in der Betrachtung der Paratexte ließ sich eine Ambivalenz konstatieren, dass nämlich vermieden wird, die Lesererwartung in eindeutige Bahnen zu lenken. Die Hinweise und Andeutungen erlauben ein zweispuriges Lesen, sei es in einer unbefangeneren Optik als unterhaltsamen Liebesroman und dem Ernstnehmen der Widmung als Lob der tugendhaften Leipzigerinnen, als auch im Sinne einer eher skeptisch geleiteten Lektüre, die sich auf das Aufspüren von Zweideutigkeiten und Ironie konzentriert. Diese Möglichkeiten werden selbst noch im Nachwort („Anhang“) respektiert. Bei beiden Einstellungen steht deshalb der Anspruch des Autors im Vordergrund, den Leser – zu welcher Lesart er sich auch hingezogen fühlen mag – zu unterhalten.

Der Nutzen oder Wissensgewinn ordnet sich ebenfalls dem Unterhaltungsanspruch unter, was aber zunächst einmal nur bedeutet, dass er die unterschiedlichen Lesemotivationen nicht gefährdet, also nicht autoritär oder dogmatisch vermittelt wird. Dies spiegelt sich wiederum in einer Doppelung, nämlich der Adressierung an Frauenzimmer und Hofleute und dann im Roman in der sich daraus rechtfertigenden thematischen Teilung in Herzensangelegenheiten und weltmännisches Verhalten, genauer: in die Themenkomplexe *Galanterie* und *Politik*. Der Nutzen ist auf dieser Ebene ein ganz pragmatischer, denn in der ausführlichen Schilderung von Konversationen und Gesprächen im Roman wird mitunter modellhaft vorgeführt, wie solche in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen auszusehen haben bzw. wo ihre Gefahren liegen (Scheitern von Kommunikation). Auch hier bleibt es den Möglichkeiten und Ansprüchen der Leser überlassen, bis zu welchem Grad sie sich auf die entsprechenden Angebote des Textes einlassen. Aufgrund der beschriebenen Ambivalenz erscheint es problematisch, den *Verliebten Europäer* als satirischen wie auch als politischen Roman klassifizieren zu wollen. Die Paratexte jedenfalls lassen eindeutige Indizien vermissen und auch der Romantext als Ganzes liefert nicht in ausreichendem und überzeugendem Maße Hinweise, die diese These zu belegen vermögen.

Die Analyse der Erzählstrukturen lieferte Ergebnisse, die das oben Genannte bestätigen und erweitern. Auch hier bildeten Zweiteilung und Doppelungen Konstanten. Hinzu kamen das

gezielte Verwenden von Gegensätzen, Ansätze von Symmetrie und die Mischung verschiedener literarischer Modelle.

Die Wahl eines auktorialen Erzählers und eines adligen Protagonisten ermöglicht zu Beginn den Einstieg in ein Romangeschehen, das sich am Modell des höfischen Romans und des Liebesromans orientiert. Wenn der Handlungsbogen dann mehr und mehr ins Hintertreffen gerät, um dialogischen Passagen und der Schilderung von Begebenheiten, bei denen der Protagonist nur Zuhörer oder Beobachter ist, größere Aufmerksamkeit widmen zu können, zeigt sich hierin nicht nur ein Zurücktreten der Fiktion sondern auch ein Wechsel im Anliegen. Denn der narrative Rahmen umspannt Situationen, die dem Leser außer Unterhaltung zudem ein nützliches Angebot machen, sich im moralischen, politischen und zwischenmenschlichen Umgang zu schulen. Die Einseitigkeit der Perspektivführung tritt zugunsten einer Vielfalt von Ansichten zurück, der Horizont höfischer Vorstellungen erweitert sich um bürgerliche Auffassungen. Die Auswirkungen zeigen sich deutlich auf der Kommentarebene, die ebenfalls offener und weniger moralisierend wird und eine letztendliche Wertung dem Leser selbst überlässt.

Ansätze von Symmetrie finden sich im Aufbau und der Anlage der Figuren, besonders wenn man Romanende und –anfang vergleicht. Dabei muss bedacht werden, dass offensichtlich ein zweiter Teil geplant war bzw. der erschienene Text nur eine Hälfte des vorgesehenen Umfangs darstellt. Vor diesem Hintergrund ist die Symmetrie des Aufbaus nur teilweise erkennbar, denn die strukturellen Auswirkungen werden nicht in vollem Umfang deutlich. Eine Vorstellung davon bekommt man aber, wenn man sich die Parallelführung der am Romanende neu eingeführten Figuren und die Aussagen über zukünftiges Geschehen vor Augen stellt. Unter dem Stichwort Symmetrie lässt sich auch die Behandlung der zwei Spielformen weltmännischen Verhaltens fassen, welche der Aufspaltung einer Person in verschiedene Rollen entspricht: je nach Situation muss sie als *Galante Homme* oder als *Politikus* den Normen entsprechend agieren.

Gegensätze werden nicht nur zur Kontrastierung von richtigem und falschem Verhalten instrumentalisiert, sie sind auch auf der Ebene der Literarizität zu finden, wo verschiedene literarische Konzepte und Modi verschränkt und gegeneinander gesetzt werden. Das kann komische Effekte hervorrufen und damit der Überraschung und Unterhaltung der Leser dienlich sein oder aber zu neuen literarischen Formen und Mustern führen. So schuf Beer, im Versuch mit seinem *Verliebten Europäer* einen Liebesroman zu schreiben, der sich an wesentlichen Momenten des Schäferromanmusters orientiert, ein Werk, das ein frühes Beispiel oder zumindest ein Vorläufer des galanten Romans ist.

Bei der Untersuchung des Romans unter dem Blickwinkel einzelner kultur- und sozialhistorischer Aspekte traten zwei Dinge deutlich zu Tage. Die Thematik weltmännischer Verhaltensnormen in ihren Spielformen *Galanterie* und *Politik* erwies sich in den meisten untersuchten Teilbereichen als dominierende Bezugsgröße, während dem Thema Liebe weniger Gewicht beigemessen wurde als aufgrund der Angaben im Titel und anderen Paratexten zu erwarten gewesen wäre. Dennoch spielt sie eine wichtige Rolle als Leitmotiv, doch weniger im Sinne einer konsequent erzählten und auf die Protagonisten bezogenen Liebesgeschichte. Anhand des Liebesverlangens werden stattdessen Vorzüge und Gefahren der Affekte beispielhaft vorgeführt und dies nicht nur am Hauptpersonal des Romans sondern auch an fast allen sekundären Akteuren und Figuren.

Die Unterordnung der Liebe unter den Komplex der Affektenlehre relativiert zugleich polarisierende Wertungen nach Geschlechtern. Affektverfallenheit kann beide Geschlechter gleichermaßen affizieren, sie ist unabhängig von Alter und sozialem Stand. In diesem Sinne konnte dem Roman keine grundsätzliche Misogynie nachgewiesen werden, wie auch die satirischen Passagen prinzipiell nicht unter diesem Zeichen standen.

6.1. Ist der *Verliebte Europäer* ein typischer Barockroman?

In Kapitel 5 wurde der Roman unter einer Perspektive betrachtet, die sich an kultur- und sozialgeschichtlichen Fragestellungen orientierte. Dazu wurde er unter verschiedenen Aspekten betrachtet, die für die Zeit des Barock relevant erschienen. Es zeigte sich, dass der Roman trotz des befremdenden Eindrucks, den er auf den heutigen Leser macht, durchaus seiner Zeit gemäß ist und zwar sowohl im Hinblick auf den Zeitgeist als auch auf seine literarische Form.

Kann man ihn deshalb als einen typischen Barockroman bezeichnen? Ja und Nein! Diese etwas unbefriedigende Antwort soll im Folgenden erklärt werden. Ein wichtiges Argument für die Unentschiedenheit liefert die Erscheinungszeit des Romans - die achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts -, in denen sich bereits zaghaft ein neues Zeitalter ankündigt. So speist sich Grundsätzliches im Roman noch aus dem Gedankengut, den Werten und Ansichten des Barock und seiner literarischen Traditionen, aber neue Einflüsse aus Philosophie (Thomasius), der Literatur der europäischen Nachbarn (besonders Frankreich) und der gesellschaftlichen Entwicklung (z.B. Buchmarkt, Übergang von einer stratifizierten

Gesellschaft hin zu einer funktional geordneten) werden bereits reflektiert und literarisch umgesetzt.

Typisch barock ist zunächst die äußere Form. Darauf wurde im Kapitel 3 an Hand der Paratexte ausführlich eingegangen. Das Verschweigen des Autornamens ist ebenso üblich, wie auch der Druck im Duodez-Format, um nur zwei Beispiele anzuführen.

Der Roman greift auf tradierte Muster zurück, die ein Wiedererkennen seitens des Lesers ermöglichen. So orientiert sich der Beginn der Handlung am höfischen Roman, bevor dieses Modell abgewandelt und verlassen wird. Er ist raumgreifend, bezieht verschiedene gesellschaftliche Schichten und die Lebenserfahrung verschiedener Figuren ein – alles dies Elemente, die besonders aus dem niederen Roman bekannt sind. Die Themen Liebe und Affekte, sowie Einblicke in die bürgerliche Welt hingegen verweisen auf Muster des Schäferromans. Das Einbeziehen verschiedener Gattungen ist kennzeichnend für den Roman des Barock, wozu auch außerliterarische Textsorten (z. B. Briefe, Predigten etc.) gehören, die inkorporiert werden. Fremdes Gedankengut wurde ganz selbstverständlich aufgenommen und teilweise wortwörtlich übernommen. Man bezeichnet dies als Kompilationstechnik. Ebenfalls dem üblichen Aufbau barocker Werke folgt die erkennbare Struktur einer die Narratio begleitenden Moralisation.

Das Untypische bei Beers Roman besteht aber vor allem in der Art und Weise, *wie* er mit den bekannten Formen, Mustern und Schreibweisen umgeht, sie travestiert, einzelne Elemente umbaut oder neu kombiniert. Der Begriff *Mixtum compositum* trifft nicht nur im Hinblick auf die Mischung literarischer Formen zu, sondern entspricht auch in seiner musikologischen Bedeutung dem Schaffensprozess des Musikers Beer als Schriftsteller, der alle Register beherrscht und sie auf die Literatur überträgt.

Der *Verliebte Europäer* ist ein für seine Zeit sehr schmales Werk. Im Vergleich mit anderen barocken Romanen lässt er die ausufernde Komplexität an Handlungssträngen, Personal und eingeschobenen Episoden vermissen. Das Stagnieren der Handlung und die Konzentration auf die Themen weltmännisches Verhalten und Affektkontrolle rücken ihn fast in die Nähe der Traktatliteratur. Zudem ist er unabgeschlossen und endet überraschend mit der lapidaren Ankündigung einer Fortsetzung.

Der Roman ist für einen sich schnell entwickelnden Buchmarkt geschrieben. Das belegen nicht nur Kürze und Fortsetzbarkeit, sondern auch die Umstände, unter denen er erschien. Eine zweite Ausgabe innerhalb eines Jahres trotz Konflikten mit der Zensurbehörde lässt auf das große Interesse der Leserschaft schließen. Die für Beer so ungewöhnliche Wahl des Genres dürfte wahrscheinlich auch auf die Nachfrage und den Geschmack des Publikums

zurückzuführen sein; Liebesromane verkauften sich besonders gut. Indirekt sind auch die oben erwähnte Vagheit der Steuerung von Lesererwartungen in diesem Sinne zu werten sowie die auf den Rezipienten gerichtete *Moralisatio*, welche sich weniger didaktisch-moralisierend als vielmehr allgemeine Lebensweisheiten vermittelnd gibt und dem Leser eine eigene Meinung zubilligt. Bei alledem wird der Anspruch des Lesers auf Lektürevergnügen und Unterhaltung auffallend respektiert.

Auf einen gesellschaftlichen Wandel weisen die Säkularisierung der verhandelten Themenkomplexe und das Einbeziehen bürgerlicher Ansichten hin, wie auch der implizite Anspruch, Hilfestellungen beim Zurechtfinden in der höfischen Welt, etwa durch Verfeinerung der Kommunikationsfähigkeit, zu bieten.

In allem, was den *Verliebten Europäer* zu einem Schwellenroman einer neuen Zeit und literarischen Epoche macht, sei es durch den individuellen Stil seines Schöpfers, sei es durch die Wahl der Themen und deren Umsetzung, ist er kein typisch barocker Roman mehr. In allen anderen Punkten bleibt er ein dem Barock verpflichtetes, in ihm verwurzelt und damit repräsentatives Werk.

7. Anhang

7.1. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Beers Werke und Schriften:

- Johann Beer: Sämtliche Werke. Hrsg. von Ferdinand von Ingen und Hans-Gert Roloff. (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken) Bern, Berlin, Frankfurt/ Main u. a.: Lang.
- Bd. 1 1981: Der Simplicianische Weltkucker (1677-79)
- Bd. 2 1992: Ritter Hopffen-Sack. (1678) Prinz Adimantus. (1678) Ritter Spiridon. (1679)
- Bd. 3 1986: Vollkommene Comische Geschicht des Corylo. (1679-1680)
- Bd. 4 1992: Artlicher Pokazi. (1679-1680) Jucundus Jucundissimi Wunderliche Lebensbeschreibung. (1680)
- Bd. 5 1991: Wolauspolierte Weiber-Hächel. (1680) Der neu ausgefertigte Jungfer-Hobel. (1681) Die Bestia Civitatis. (1681) Der berühmte Narren-Spital. (1681)
- Bd. 6 1997: Feuermäuer-Kehrer. (1682) Bratenwender. (1682)
- Bd. 7 1995: Teutsche Winternächte. (1682)
- Bd. 8 2000: Die kurzweiligen Sommer-Täge. (1683)
- Bd. 9 1997: Maul-Affen. (1683) Kleider-Affe. (1685)
- Bd. 10 2002: Der Verliebte Europäer. (1682) Der verkehrte Staatsmann. (1700) Bruder Blaumantel. (1700) Der verliebte Österreicher. (1704)
- Bd. 12/I 2005: Musikalische Schriften: Ursus murmurat. (1697) Ursus Vulpinatur. (1697) Bellum Musicum. (1701) Musicalische Discurse. (1719)
- Bd. 12/II 2005: Musikalische Schriften: Schola-Phonologica.

Johann Beer: Die Geschichte und Histori von Land-Graff Ludwig dem Springer. Weißenfels 1698 (Reprint hrsg. von M. Bircher, München 1967).

Johann Beer 1682: Der verliebte Europäer. Leipzig (nach dem Exemplar Cas A 1500 der Landesbibliothek Coburg).

Johann Beer: Sein Leben, von ihm selbst erzählt. Hrsg. von Adolf Schmiededecke, mit einem Vorwort von Richard Alewyn. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965.

Andere Primärtexte:

Brant, Sebastian 1494: Das Narrenschiff. Basel bei Olpe.

Castiglione, Baldesar 1524: Il libro del Cortegiano. Deutsch: Das Buch vom Hofmann. Übers. u. erl. v. Fritz Baumgart. München: DTV 1986.

Christian Weisens Politischer Redner. Leipzig im Ritzschischen Buchladen 1679.

Erasmus von Rotterdam 1516: Institutio principis christiani. Deutsch: Die Erziehung eines christlichen Fürsten. Einf., Übers. und Bearb. von Anton J. Gail. Paderborn: Schöningh 1968.

- Gregersdorf, George Christoph von 1632: Jüngst=erbawte Schöfferey/ Oder Keusche Liebes=Beschreibung/ Von der Verliebten Nimfen Amoena, Und dem lobwürdigen Schäffer Amandus. Leipzig. Nachdruck in Kaczerowsky, Klaus (Hg.): Schäferromane des Barock. (Rowohlt Klassiker der Literatur und der Wissenschaft; Deutsche Literatur 35). Hamburg: Rowohlt 1970.
- Happel, Werner 1673: Der Asiatische Onogambo. Darin der jetzt-regierende große Sinesische Kayser Xunchius Als ein umschweifender Ritter vorgestellt/ nächst dessen und anderer asiatischer Printzen Liebes-Geschichten und ritterliche Thaten. Hamburg in Verlegung Joh. Naumanns und Georg Wolffs. (Mikrofilm-Ausgabe. Las Vegas: Univ. of Nevada 1980).
- 1676: Der europaeische Toroan. Ist eine kurtz-gefasste Beschreibung aller Königreiche und Länder in gantz Europa; sampt ihren Regenten, so viel man von Anfang der Welt, biß auff diese Zeit haben kan/ welches in einem türckischen Roman vorgestellt hat ... Hamburg: Nauman; Wolff; Görilin.
 - 1682: Der insulanische Mandorell. Ist eine geographische historische und politische Beschreibung allen und jeder Insulen auff dem gantzen Erd-Boden, vorgestellt in einer Liebes- und Heldengeschichte. Hamburg, Franckfurt: Weyrauch.
 - 1710: Die Portugalische Clara. Ulm. (Mikrofiche-Ausgabe: Bibliothek der deutschen Literatur. 12 Mikrofiches. München u. a.: Saur 1990-94).
- Hortus deliciarum. Herrad von Landsberg (1125-1195). Hrsg. von Otto Gillen. Neustadt/ Weinstraße 1979.
- Kircher, Athanasius 1650: Musurgia universalis. Deutsch: Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis magnae de consono ars minor: Das ist, Philosophischer Extract und Auszug, aus deß welt-berühmten teutschen Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia universali, in sechs Bücher verfasset, darinnen die gantze philosophische Lehr und Kunst-Wissenschaft von den Sonis.../ Ausgezogen und verfertiget... von Andrea Hirschen. Reprint der Orig.-Ausg. Schwäbisch Hall 1662.
- L'amoureux Africain, ou nouvelle galanterie. Cologne: Barbu 1675/ auch Amsterdam: Henry & Theodore 1678.
- Machiavelli 1532: Il principe. Deutsch: Der Fürst. Übers. und hrsg. von Rudolf Zorn. Stuttgart: Kröner 1955.
- Schnabel, Johann Gottfried: Insel Felsenburg/ Wunderliche Fata einiger Seefahrer, Teil I-IV in 3 Bdn. mit einem Nachwort von Günter Dammann, hrsg. von Marcus Czerwionka. Frankfurt/ Main: Zweitausendeins 1997 (Original 1731-1743).
- Scudéry, Madeleine de 1654-1660: Clélia: Eine römische Geschichte/ Durch Herrn von Scuderi in frantz. Sprache beschrieben. Anitzt aber ins Hochdeutsche übers. durch ein Mitglied der hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft, den Unglückseeligen. Nürnberg: Endter 1664.
- Stange, Johann Christoph 1700: Das unvermuthete und höchsttraurige, doch seelige Ableben... (Leichenpredigt auf Johann Bähre, Konzertmeister...) Weißenfels. Manuskript Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Sekundärliteratur

Zu Johann Beer und seinem Werk:

Alewyn, Richard (1932): Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. (Palaestra, 181). Leipzig: Mayer & Müller (Habil.-Schr. Berlin 1931).

- 1974: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Aylett, Robert 1990: Alewyn Revisited: Realism in Grimmelshausen and Beer. In: *Daphnis* 19, 1990, 81-104.

Becker-Cantarino, Barbara 2003: Johann Beers *Weiber-Hächel* und die Tradition der Ehe- und Frauensatire. In: Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 443-456.

Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof. Katalog zur Ausstellung in der „Galerie im Stifter-Haus“ in Linz (4. Juli bis 30. August 2000) und im Museum Schloß Neu-Augustusburg in Weißenfels in Weißenfels (3. Oktober bis 19. November 2000). Hrsg. von Andreas Brandtner und Wolfgang Neuber 2000. Wien: Turia + Kant.

Berns, Jörg Jochen 2000: Johann Beer, der Satiriker. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 177-202.

- 1991: Policity und Satire im 16. und 17. Jahrhundert. In: *Simpliciana* 13, 1991, S. 423-441.

Bircher, Martin 2003: Johann Beer am Hof des Wohlgeratenen. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 69-90.

Breuer, Dieter 2003: Johann Beers einstürzende Theater. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 517-613.

- 1991: „Lindigkeit“. Zur affektpsychologischen Neubegründung satirischen Erzählens in Johann Beers Doppelroman. In: *Simpliciana* 13, 1991, S. 81-96.

Eidecker, Martina E.: Johann Beers *Die kurzweiligen Sommer=Täge* und die Tradition des pikaresken Romans. Eine vergleichende Analyse. In: *New German Review* 12, 1996-97, S. 54-76.

Eybl, Franz M. 2003: Unbeachtete Modelle für Beers Schreiben. In : Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 504-516.

- 2000: Johann Beers erzählerische Funktionalisierung des Konfessionskonflikts. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 55–82.

Gemert, Guillaume von 2003: Johann Beer und die geistliche Literatur. Beobachtungen zum Stellenwert des geistlichen Moments in den autobiographischen Aufzeichnungen und in einigen in der pikaresken Tradition stehenden Erzählwerken. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 115-129.

Gurtner, Kuno 1993: „Ich hab ein Korb voll Obst beisammen“. Studien zur Poetik der

- Romane Johann Beers. (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700; Bd. 16). Bern, Berlin, Frankfurt/ Main u. a.: Lang (Diss. Zürich 1992/93).
- Hardin, James 1983: Johann Beer. Eine beschreibende Bibliographie. (Bibliographien z. dt. Barockliteratur 2). Bern, München: Francke.
- 1975: A Note on Johann Beer's "Der verkehrte Staats-Mann". In: *Daphnis* 4, 1975, S. 202-204.
- Heinemann, Michael 2000: Stil und Polemik. Zur Musikanschauung von Johann Beer. In: *Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus*. S. 117-145.
- Ingen, Ferdinand van 2000: Johann Beer. Werkausgabe, Leserinteresse, Forschungsstand 2000. In: *Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus*. S. 1-27.
- 1991: Spielformen der „Satirischen Schreibart“. Zum Autor-Leser-Verhältnis bei Grimmelshausen und Johann Beer. In: *Simpliciana* 13, 1991, S. 125-142.
- Jacobsen, Roswitha 2000: Fürstendienst, Hofdichter und Johann Beer. In: *Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus*. S. 83-115.
- 1991: Johann Beer in Weißenfels. Auseinanderfall von Autorität und Diskurs. In: *Simpliciana* 13, 1991, S. 47-80.
- Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposium in Weißenfels Oktober 2000. Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff 2003 (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Bd. 70). Bern u. a.: Lang.
- Kiesant, Knut 2003: Das Reisemotiv in den Romanen Johann Beers – *Das Narrenspital und Jucundi Jucundissimi Wunderliche Lebensbeschreibung*. In: *Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700*. S. 343-363.
- Knight, Kenneth G. 1991: Grimmelshausen, Beer und die politische Satire. In: *Simpliciana* 13, 1991, S. 29-46.
- Krämer, Jörg 1991: Johann Beers Romane: Poetologie, immanente Poetik und Rezeption „niederer Texte“ im späten 17. Jahrhundert. Frankfurt/ Main, Bern, New York u. a.: Lang (Diss. München).
- Krause, Heinz 1935: Johann Beer 1655-1700. Zur Musikauffassung im 17. Jahrhundert. Saalfeld (Diss. Leipzig).
- Kremer, Manfred 2003: Die ambivalente Verwendung der Transgression in Beers satirischen Erzählstrategien. In: *Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700*. S. 203-216.
- 2001: War es ein Jagdunfall? Zu Johann Beers Tod. In: *Daphnis* 30, 2001, 359-361.
- 1991: Wirklichkeitsnähe in der Barockliteratur. Zur Gestaltung der Realität bei Grimmelshausen und Beer. In: *Simpliciana* 13, 1991, S. 143-156.
- 1984: „Nicht allein von denen Liebes-Geschichten“... Anmerkungen zu Johann Beers

- Der verliebte Europaeer*. In: Daphnis 13, 1984, H 1-2, 409-443.
- 1979: Vorwort zur Neuausgabe von Johann Beer: Der kurtzweilige Bruder Blau-Mantel, Faksimiledruck der Auflage von 1700. Hrsg. und eingel. von Manfred Kremer. (Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts, 29) Bern, Frankfurt/ Main, Las Vegas: Lang. S.7-39.
 - 1964: Die Satire bei Johann Beer. Düsseldorf (Diss. Köln).
- Kirchhoff, Albrecht 1883: Lesefrüchte aus den Acten der kurfürstlich sächsischen Bücher-Commission zu Leipzig. In: Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels 8. Bd. Leipzig, S. 62-122.
- Langer, Horst 1992: „Weiber“-Schelte, „Weiber“-Lob. Zum Frauenbild in Prosasatiren von Moscherosch bis Beer. In: Zeitschrift für Germanistik, NF 2, 1992, 355-366.
- Meise, Helga 2003: „Eodem haben mir ihr Durchl. Befohlen das Diarium in Verse zu bringen...“ Literarisches Verfahren und Selbstdarstellung in Johann Beers autobiographischen Aufzeichnungen. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 575-595.
- Müller, Jörg-Jochen 1965: Studien zu den Willenhag-Romanen Johann Beers. Marburg: Elwert.
- Neuber, Wolfgang 1991: Regionalismus und biographisches Erzählmodell in Beers „Willenhag-Dilogie“. In: Simpliciana 13, 1991, S. 97-108.
- Peter, Emanuel 1997: Verhaltensethik und Erzählgeselligkeit in Johann Beers *Teutschen Winter-Nächten*. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Bd. 2, S. 781-791.
- Reichel, Maik 2003: Das Herzogtum Sachsen-Weißenfels im 17. Jahrhundert. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 91-113.
- Roger, Marcel 1973: „Hiermit erhebe sich ein abscheulich Gelächter“. Untersuchungen zur Komik in den Romanen von Johann Beer. (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Bd. 64). Bern, Frankfurt/ Main: Lang.
- Roloff, Hans-Gert 1989: Der *verparenthesirte* Geist des jungen Beer. In: Grenzerfahrung – Grenzüberschreitung: Studien zu den Literaturen Skandinaviens und Deutschlands. Festschrift für P.M. Mitchell. Heidelberg: Winter, S. 40-56.
- Rusterholz, Peter 2003: Scherz und Ernst bei Grimmelshausen und Johann Beer. Zur Typologie der Moralisation. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 327-341.
- Schmuck, Thomas 2000: Zwischen Moral und Gedächtnis. Beers Leben, von ihm selbst erzählt. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 235-244.
- Solbach, Andreas 2003: Johann Beer. Rhetorisches Erzählen zwischen Satire und Utopie. Tübingen: Niemeyer.
- 2002: Erträge des Beer-Jahres 2000: Impressionen zum Forschungsstand. In: Euphorion 96,

2002, 1, S. 101-116.

- 1991: Transgression als Verletzung des Decorum bei Christian Weise, J. J. Chr. v. Grimmelshausen und in Johann Beers „Narrenspital“. In: Writing on the Line. Transgression in Early Modern German Literature/ Variationen zur Literatur im Umbruch. Grenzüberschreitungen in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit. Hrsg. v. Lynne Tatlock. Daphnis 20, 1991, H.1 S. 33-60.

Tatlock, Lynne 2003: Musicus vexatus: Überlegungen zu Müßiggang und ‘Profession’ bei Johann Beer. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 91-113.

- 1986: Fact and the appearance of factuality in the novels of J. Beer. In: Daphnis 15, 1986, 593-621.

Wicke, Andrea 2003: Beer und die Bestseller: Historische und literaturtheoretische Überlegungen zu den Politischen Romanen. In: Johann Beer – Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. S. 420-442.

Wirtz, Irmgard 2000: Musikauffassung und Poetik bei Johann Beer. In: Beer, 1655-1700. Hofmeister, Satiriker, Anonymus. S. 147-176.

Andere zitierte Literatur:

Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Hrsg. v. Bernd Balzer und Volker Mertens. Mannheim u. a.: Meyers Lexikonverlag, 1990.

Die Affekte und ihre Repräsentationen in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit. Hrsg. v. Jean-Daniel Krebs. (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Bd. 42). Bern: Lang 1996.

Alewyn, Richard 1969: Der Roman des Barock. In: Pikarische Welt. Hrsg. von Helmut Heidenreich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 397-411.

Alt, Peter-André 2002: Die Träume der Imagination. Zur Rolle der Einbildungskraft in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Text + Kritik, 154 Barock, 2002, S. 35-50.

Arntzen, Helmut 1989: Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Bd. 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Ars memorativa: Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750. Hrsg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber. Tübingen: Niemeyer 1993.

Bachtin, Michail 1989: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. von E. Kowalski u. M. Wegner. Frankfurt/ Main: Fischer. (Original 1938).

Bachtin, Michail 1995: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/ Main: Suhrkamp. (Original 1965).

Behnke, Peter/ Hans-Gert Roloff (Hg.) 1994: Christian Weise: Dichter – Gelehrter –

- Pädagoge; Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlass des 350. Geburtstages, Zittau 1992. Bern u. a.: Lang (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Bd. 37).
- Berns, Jörg Jochen 1984: Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 65, 1984, S. 295-311.
- Blühm, Elger 1982: Hof, Staat und Gesellschaft in der Literatur des 17. Jahrhunderts. (Daphnis 11, 1982, 1/2).
- Bogner, Ralf Georg 1997: Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der Frühen Neuzeit. Tübingen: Niemeyer.
- Breuer, Ingo 1999: Formen des Romans. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts. S. 575-593.
- Burgard, Peter 2001: Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien: Böhlau.
- Chaunu, Pierre 1989: Europäische Kultur im Zeitalter des Barock. Frankfurt/ Main: Fischer.
- Der galante Diskurs: Kommunikationsideal und Epochenschwelle. Hrsg. von Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Studien zur Neueren deutschen Literatur; Bd. 6). Dresden: Thelem 2001.
- Die Literatur des 17. Jahrhunderts. Hrsg. v. Albert Meier (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 2). München: DTV 1999.
- Dirschl, Klaus/ Horst Weich 1985: Der komische Roman des 17. Jahrhunderts. Ein Bericht zur aktuellen Forschung. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 95, 1985, S. 1-25.
- Dülmen, Richard van: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. München: Beck
 Band 1 1990: Das Haus und seine Menschen
 Band 2 1992: Dorf und Stadt
 Band 3 1994: Religion, Magie, Aufklärung.
- Dyck, Joachim 1991: Ticht-Kunst: Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. 3. erg. Aufl. (Rhetorik-Forschungen, 2). Tübingen: Niemeyer.
- DTV-Lexikon in 20 Bänden. München: DTV 1999.
- Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert: Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979. Hrsg. von August Buck, 3 Bde. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 10). Hamburg: Hauswedell, 1981.
- Eybl, Franz M. 1999: Predigt/ Erbauungsliteratur. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts, S. 401-419.
- Foucault, Michel 1994: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/ Main. (Original 1975: Surveiller et punir. La naissance de la Prison).

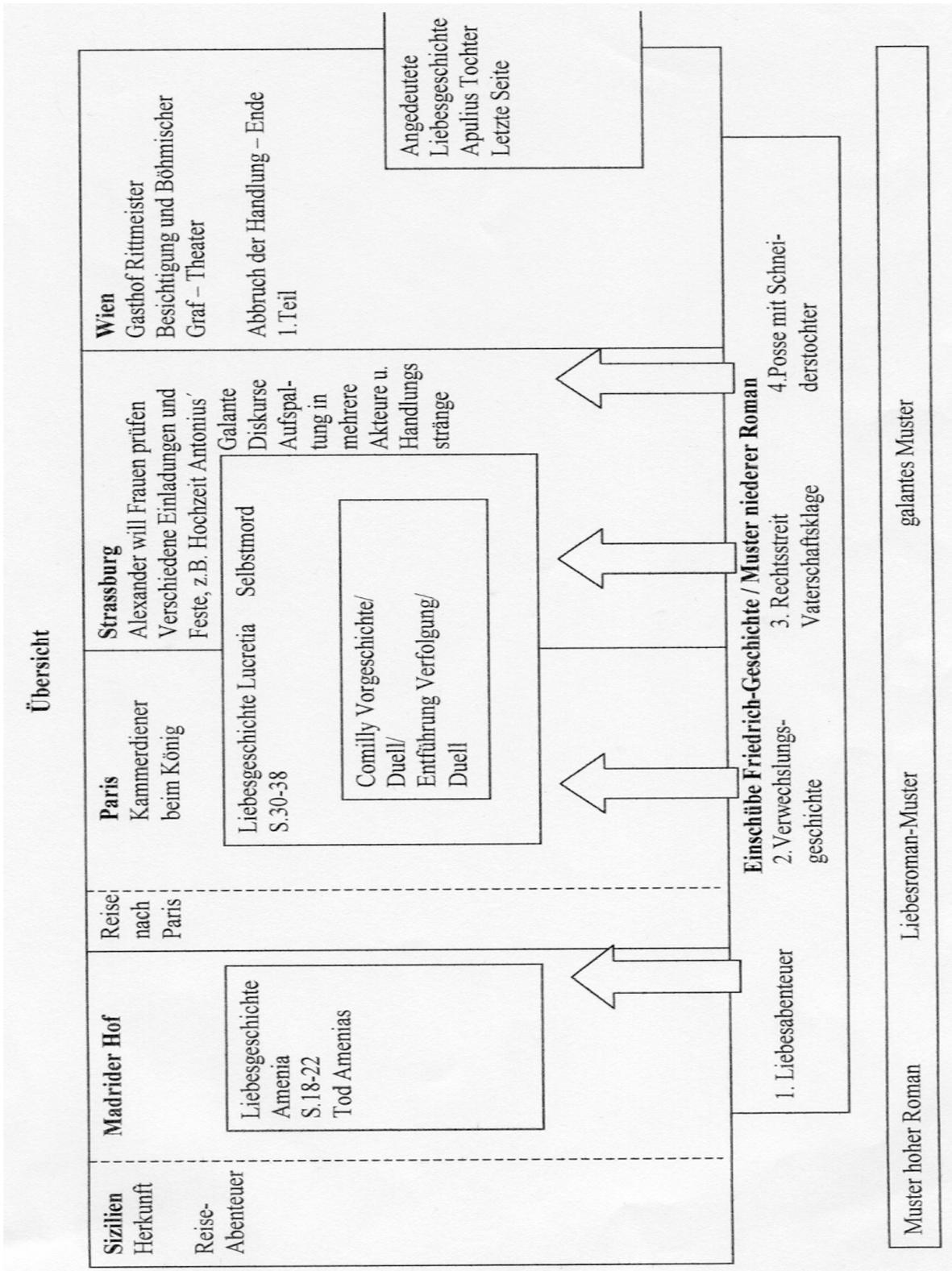
- Genette, Gérard 2001: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/ Main: Suhrkamp (Original 1987: Seuil).
- Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28). Wiesbaden: Harrassowitz 1997, 2 Bde.
- Henrich, Dieter/ Wolfgang Iser 1983: Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X. München: Wilhelm Fink.
- Herzog, Urs 1971: Literatur in Isolation und Einsamkeit. Catharina Regina von Greiffenberg und ihr literarischer Freundeskreis. In: Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte 45, 1971, 515-546.
- Kintzinger, Marion 1995: Chronos und Historia 1995: Studien zur Titelblatt-Ikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. (Wolfenbütteler Forschungen 60). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Klibansky, Raymond/ Erwin Panofsky u. Fritz Saxl 1992: Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Kurz, Gerhard 2000: Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lejeune, Philippe 1994: Der autobiographische Pakt. Frankfurt/ Main: Suhrkamp. (Original 1975: Le pacte autobiographique).
- Lexner, Matthias 1978: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 35. Aufl. Leipzig: Hirzel.
- Lugowski, Clemens 1994: Die Form der Individualität im Roman. Reprint Frankfurt/ Main: Suhrkamp. (Original 1932).
- Luhmann, Niklas 1997: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- 1994: Liebe als Passion. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Maurer, Michael 1999: Geschichte und gesellschaftliche Strukturen des 17. Jahrhunderts. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts. S. 18-99.
- Mayer, Jürgen 1970: Mischformen barocker Erzählkunst zwischen pikareskem und höfisch-historischem Roman. München: Fink (Diss. Marburg 1969).
- Moser-Rath, Elfriede 1981: Familienleben im Spiegel der Barockpredigt. In: Daphnis 10, 1981, 1, S. 47-65.
- Müller, Beate 1994: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Niefanger, Dirk 2000a: Barock. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- 2000b: Galanterie. Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700. In: Künste und Natur

- in den Diskursen der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Hartmut Laufhütte u. a. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35) Bd. 1, S. 459-472. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Ort, Claus-Michael 1999: Affektenlehre. In: Die Literatur des 17. Jahrhunderts. S. 124-139.
- Rau, Peter 1994: Speculum amoris. Zur Liebeskonzeption des deutschen Romans im 17. und 18. Jahrhundert. München: Fink.
- Rieger, Stefan 1997: Speichern/ Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock. München: Fink.
- Schmitt, Axel 1994: Inszenierte Geselligkeit. Methodologische Überlegungen zum Verhältnis von „Öffentlichkeit“ und Kommunikationsstrukturen im höfischen Fest der Frühen Neuzeit. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28 1994). Wiesbaden: Harrassowitz 1997, Bd. 2, S. 713-734.
- Schneider, Falko 1992: Öffentlichkeit und Diskurs. Studien zur Entstehung, Struktur und Form der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis (Diss. 1991).
- Solbach, Andreas 2001: Der galante Geschmack. In: Der galante Diskurs: Kommunikationsideal und Epochenschwelle. S. 225-274.
- Sommer, Wolfgang 1981: Obrigkeits- und Sozialkritik in Lutherischen Regentenpredigten des frühen 17. Jahrhunderts. In: Daphnis 10, 1981, 1, S. 113-140.
- Stöckmann, Ingo: Gestische Actio. Über die Beredsamkeit von Körper und Text in der galanten Rhetorik. In: <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/gestik/stoeckmann-ing-1a.htm>, 29.08.2004, 9 Seiten.
- 2002: Entäußerungen. Über Schrift und Körper im Barock. In: Text + Kritik, 154 Barock, 2002, S. 5-21.
- Szyrocki, Marian 1997: Die deutsche Literatur des Barock. Stuttgart: Reclam.
- Tanay, Dorit 2001: Musik und das Kontrafaktische: Eine neue Sichtweise von Stil und Gattung im Frühbarock. In: Burgard, Peter 2001, S. 271-287.
- Tatlock, Lynne 1985: The Process of Recognition in Satire and Realism. The Prefaces of Seventeenth-Century Novels as Guide to Author-Intention. In: Colloquia germanica 18, 1985, 238-247.
- Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Bd. 1: Barock und Aufklärung. Hrsg. von Dieter Kimpel und Conrad Wiedemann. Tübingen: Niemeyer 1970.
- Tynjanov, Jurij 1988: Dostoevskij und Gogol. (Zur Theorie der Parodie). In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter, 4. unverä. Aufl.. München: Fink, S. 301-371 (Original 1921).
- Volkman, Ludwig: Ars memorativa. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF 3, 1929, S. 111-200.

Wagner-Egelhaaf, Martina 1997: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Wiedemann, Conrad (Hg.) 1969: Der galante Stil 1680-1730. Tübingen: Niemeyer.

7.2. Übersicht zum Handlungsverlauf



Übersicht 4: Zum Handlungsverlauf

7.3. Abbildungen

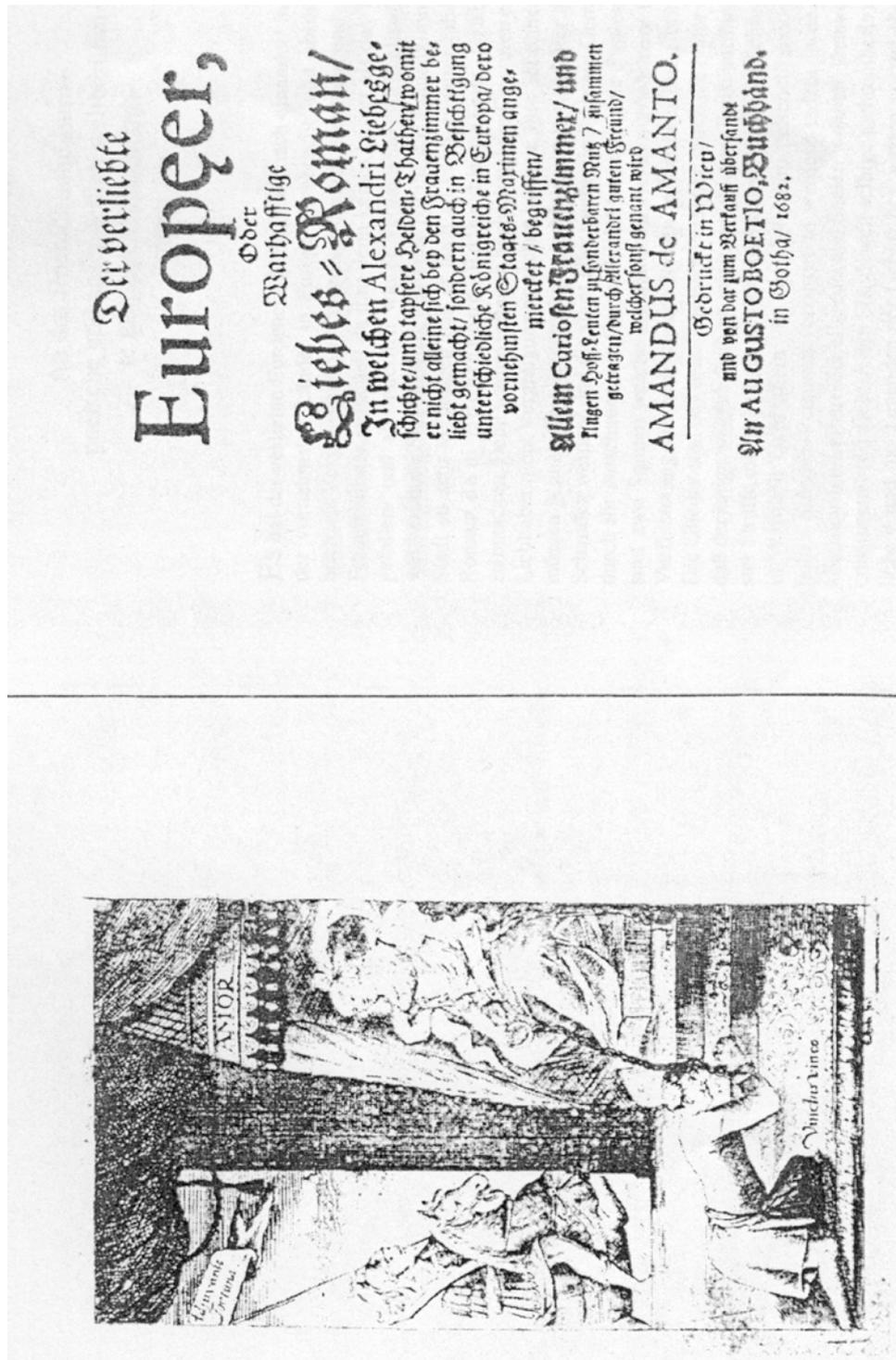


Abbildung 1: Titelblatt und Titelkupfer *Der verliebte Europäer*

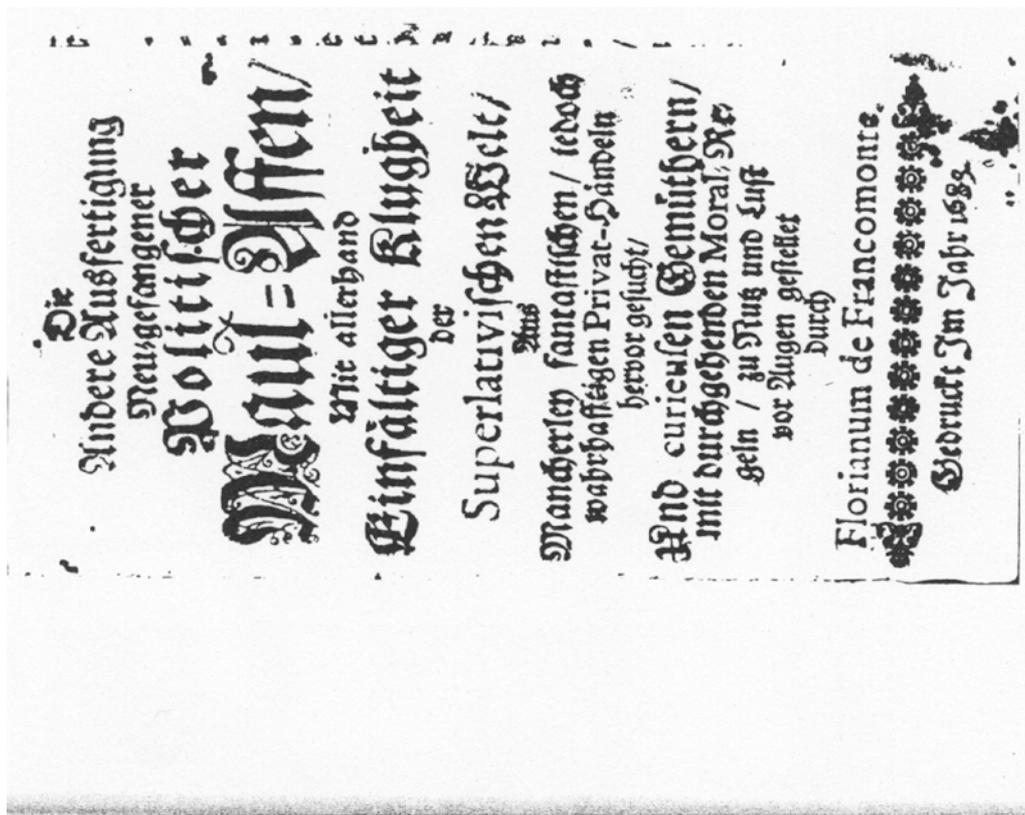


Abbildung 2: Titelblatt und Titelkupfer *Politischer Maul-Affen*

Des berühmten Spaniers
FRANCISCI SAMBELLE

Volksgepolite

Weiber-Hächel

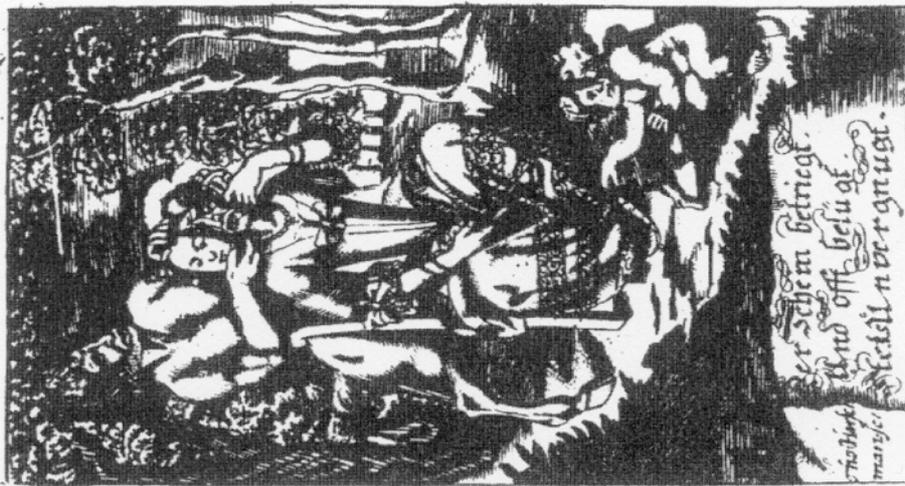
Darinnen demselbigen Geschlecht die Wahrheit tapffer aufgeschribt / die Laudes hertig gesungen / und ihre Handlungen Choraliter herunter figurirt werden.

Alles auf das fürhese entworfen / und denen Interessenten zur fernern Überlegung aus dem Spanischen ins Hochteutsche übersetzt / durch den allenthalben bekanten

JAN-REBHIL, von S. Bergen aus dem Ländlein ob der Esch.



Gedruckt / Im Jahr M. DC. LXXX.

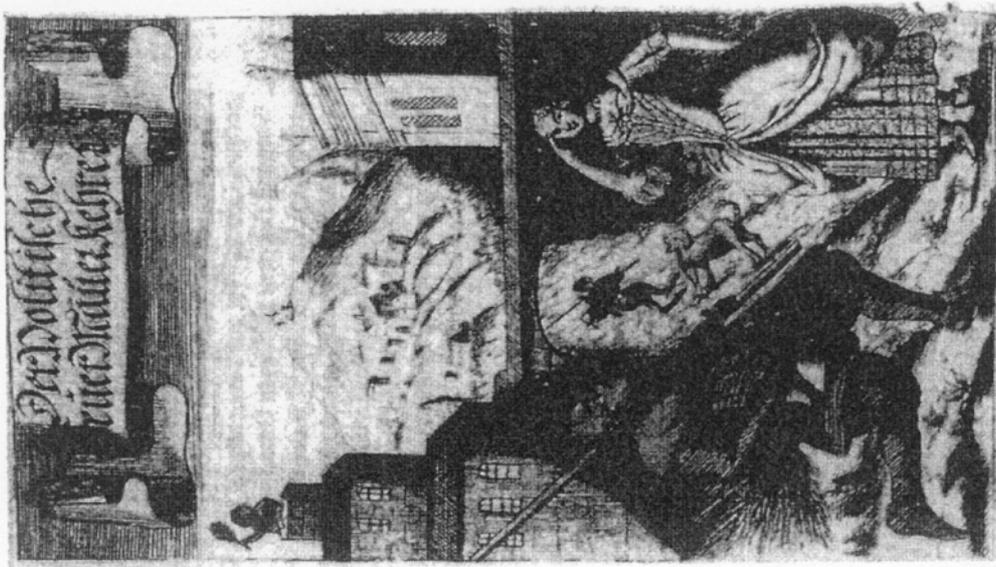


Der Schem betriegt.
Wird off betruget.
Wird n vergrugt.

Abbildung 3: Titelblatt und Titelkupfer *Weiber-Hächel*



Abbildung 4: Titelblatt und Titelkupfer *Der Politische Bratenwender*



Der
Politische
Feuermäuer-
Kehrer

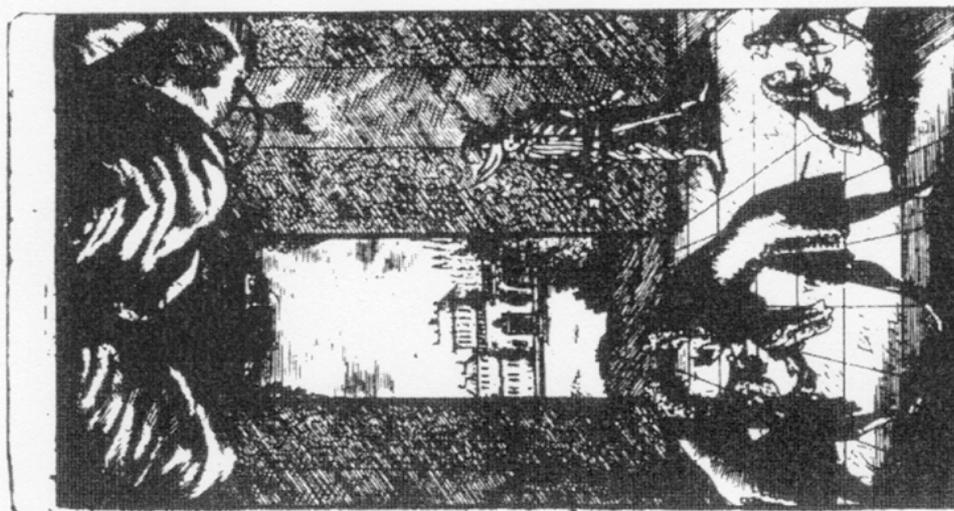
Kehrer/
Oder uberaus lustige
und manierliche Begeben-
heiten der Curiosen Welt/abson-
derlich aber denen jungen und lustbe-
gierigen Gemüthern/zur vorsichtigen
Warnung des heut zu Tag in Grund
verdorbenen Frauenzimmers/welches
darinnen nach all ihren Eigenschafften
abgemahlet wird / Practiquen und
falsche Dvinten wol zu fliehen und zu
meiden / mit kurzen Umbstän-
den entworffen

VON

ANTONIO CAMINERO.

Gedruckt zu Straßburg/
und vor dar zum Verkauf, überhandt
In Christian Weidmanns/Buchh.
in Leipzig / Im Jahr 1687.

Abbildung 5: Titelblatt und Titelkupfer *Der Politische Feuermäuer-Kehrer*



Der
Deutsche
Kleider-Affe/

durch und durch
Mit furkweiliger Sam-
falt und einfältiger
Kurzweil/

Allen
Curculen Buchhabern
zur Delectation,

Aus eigener Erfahrung auff
die Schau-Bühne gestellt

von
Alamodo Buchhering.

1733
Verfaßt von Joh. Friedrich Gleditsch/
Druckts Christian Gode.
1685.

Abbildung 6: Titelblatt und Titelkupfer *Der Deutsche Kleider-Affe*

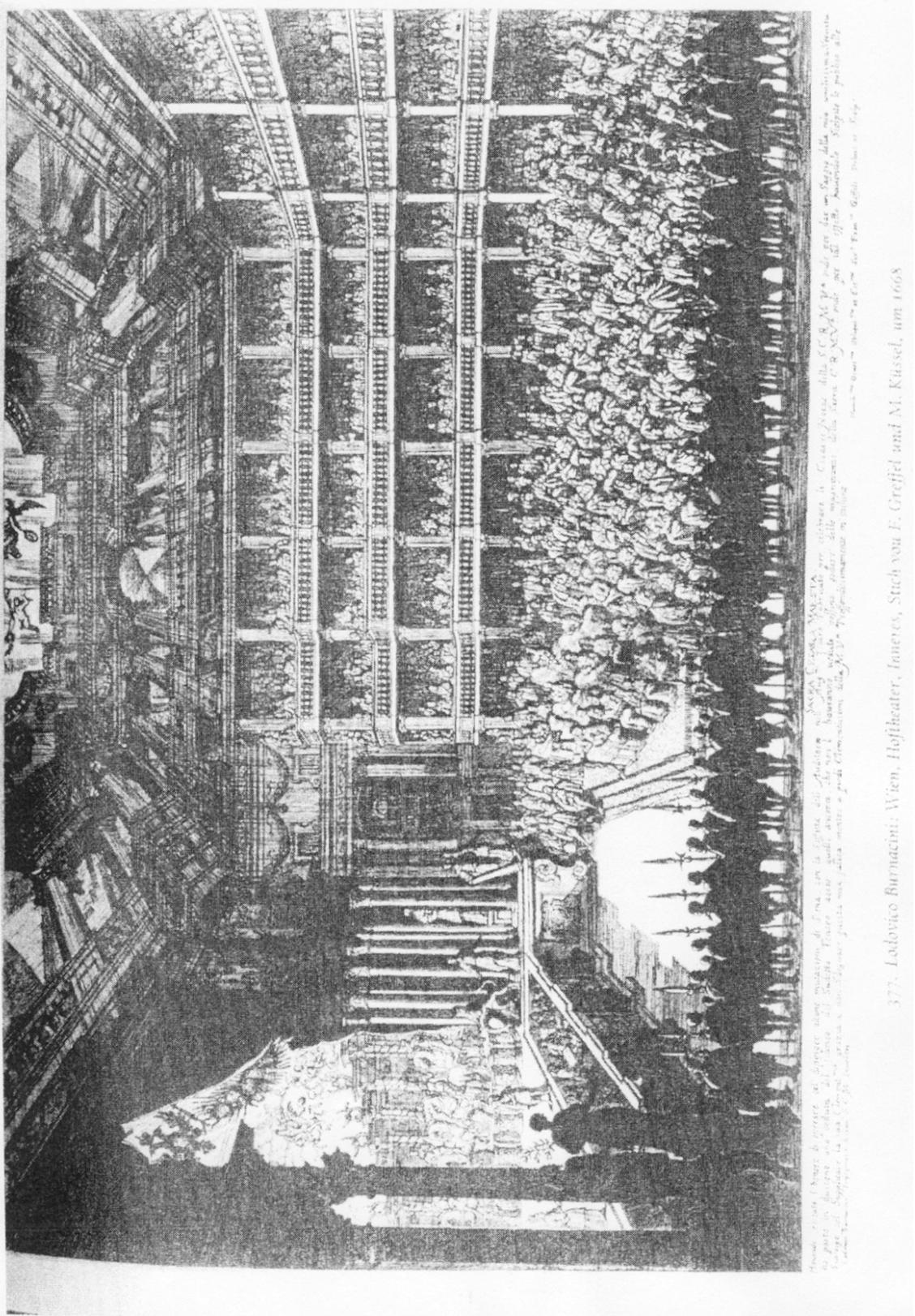


Abbildung 7: Wien, Hoftheater, Inneres. Stich von F. Greffel und M. Küssel, um 1668

Wer siget vff des glückes rad
 Der ist ouch warten fall / mit schad
 Vnd das er ettwann nãm eyn bad



Won gluckes fall

Der ist eyn narr der stiget hoch
 So mitt man sãch syn schand vnd schmoch
 Vnd sũchet stãts eyn hõhern grad
 Vnd gdencket nit an glückes rad

Eine Seite aus Sebastian Brants „Narrenschiff“. Nach der Ausgabe von 1494 (Basel, bei Olpe), in der königlichen Bibliothek zu Dresden. Vgl. Text, S. 238.

Abbildung 8: Glücksrad, aus: Sebastian Brant: Das Narrenschiff. Basel 1494