

IV Aus dem Geist der Frauensatire. Spielarten des produktiven Potenzials

Frühneuzeitliche Frauensatiren zeigen sich als proteische Gebilde, die zwar grundsätzlich negative Weiblichkeit aufzeigen, gleichzeitig jedoch positive Gegenbilder einfordern. Neben ihrer Inkorporation und aemulierenden Aneignung von Topoi und Diskurstraditionen entfalteten sie auch ein diverses produktionsästhetisches Potenzial. Drei Spielarten sollen im Folgenden in einem begründeten Ideenaufriß als knappe Fallstudien vorgestellt werden, nämlich das pornographisierende, pikarisierende wie collagierende Potenzial des Genres. So entwickelten vorgeblich moralidaktische Texte, wie etwa der anonym erschienene *grosse Klunkermutz* (1671), eine der Frauensatire inhärente, subversive Eigendynamik: Die gattungstypische Darstellung weiblichen Unwesens erfährt hier eine pornographische Aneignung, die den Selbstzweck erotischer Literatur nurmehr dürftig kaschiert. Zum anderen nutzen etwa die explizit Gewalt-verherrlichenden Frauensatiren des Hofmusikers Johann Beer (1655–1700) narrative Muster des pikarischen Erzählens, um das anekdotisch tradierte Genre mit dem Pikaroroman zu verknüpfen und die Moralisierung temporär zugunsten der Unterhaltung zu suspendieren. Drittens zeigt sich die topische Herkunft wie gattungspoetische Kohärenz des Genres auch in der möglichen Collage verschiedener Frauensatiren, wie sie in der *Entlarvten Bösen Siebene* (1719) zutage tritt.

1 Pornographie – *Der grosse Klunkermutz* (1671)

1671 erscheint anonym ein kleines Bändchen im Duodezformat, das die Gemüter der Zeitgenossen erhitzen sollte: *Der grosse Klunkermutz*. In der Forschung hat die freizügige Satire als ‚Grenzüberschreitung‘ erstaunlich wenig Beachtung gefunden.¹ Bereits Richard Alewyn folgte in seinem Urteil Christian Weise, dessen

1 Die, soweit ich sehe, einzige Arbeit, die sich mit der Satire beschäftigt, ist die Lizentiatsarbeit von Katja Mettler, die im April 2003 bei Paul Michel an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich eingereicht wurde (Katja Mettler: *Der große Klunkermuz. Frauensatiren im 17. Jahrhundert*. ZB Zürich: Lic phil I 2004/222). Für die Bereitstellung eines Scans der Arbeit danke ich E. Matthias Reifegerste (Freiburg) sowie Julia Frick (Zürich). – Der renommierte Beer-Forscher Alewyn schloss eine Johann Beer zeitgenössisch angehängte Verfasserschaft aus, vgl. Alewyn: Johann Beer, S. 109. In Anlehnung an Alewyn verweist am Ende seiner Studie auch Trappen (Grimmelshausen und die menippeische Satire) auf „das Schicksal einer kleinen Satire“ (ebd., S. 358), d.i. der *Klunkermutz*, die er lakonisch als „nicht einmal uninteressant“ beschreibt. Dass Trappen allerdings referiert, der Autor „verzichte[] [...] auf direkte Kritik an der Lasterhaftigkeit“,

apologetische Vorrede seines unter dem Pseudonym „Catharinus civilis“ erschienenen satirischen Romans *Die drey ärgsten Ertz-Narren* (1673) das Werk als Negativbeispiel der Gattung ‚Satire‘ heranzieht:

Und wer will die Satyrische Art zu schreiben der ietzigen Zeit verbieten/ da solches bey den klugen Griechen und Römern mit sonderbahrer Beliebung erhalten worden? Ich mache es ja so unhöflich und unchristlich nicht/ daß ich mich befahren müsse/ als würden sich mehr daran ärgern als bessern. Vielmehr will ich die schreibsichtigen Papier-verderber beschämen/ welche unter dem Deckmantel der Satyrischen Freyheit/ solche unverantwortliche Zoten vorbringen/ darvor der Himmel verschwartzem möchte. Gott der unbetrogene Hertzenkündiger bringe den leichtfertigen Menschen zum Erkäntniß/ der unlängst den verfluchten und Henckermäßigen Klunkermutz in die Buchläden eingeschoben hat: gleich als wolte er die Abscheuligkeit der Unzucht allen erschrecklich machen/ da er doch mit seinen leichtfertigen und unverschämten Umständen so viel junge unschuldige Gemüther geärgert hat/ daß man ihm tausend Mühlstein an seinen Hals wünschen möchte.²

Seit Weise, der den *Klunkermutz* moralisch abwertet und ihn zur poetologischen Standortbestimmung *ex negativo* nutzt, galt die Satire als ein „mit Recht berüchtigt[es]“ Buch, als dessen Verfasser auch der Weissenfelser Johann Beer gehandelt wurde.³ Allerdings sei der *Klunkermutz*, laut Alewyn, anders als Beers Werke,

verbürgt die Ungenauigkeit der knappen Sichtung des Textes (ebd., S. 358f.) als Beispiel einer ‚gescheiterten Satire‘, die im Argumentationsgang dazu dient, die große Bedeutung der moralischen Wirkungsabsicht für die frühneuzeitliche Satire zu betonen.

2 [Christian Weise:] Die drey ärgsten Ertz-Narren In der gantzen Welt/ Auß vielen Närrischen Begebenheiten hervorgesucht/ und Allen Interessenten zu besserem Nachsinnen übergeben [...]. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 17: Romane I. Bearb. von Hans-Gert Roloff, Gerd-Hermann Susen. Berlin, New York 2006, S. 57–296, hier S. 61f. – Zu Weises Kritik siehe Peter Rusterholz: Vom Öffnen und Schließen der Grenzen komischer Schriften. Christian Weises *Die drey ärgsten Ertznarren in der gantzen Welt*. In: *Delectatio*. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel. Hg. von Franz M. Eybl, Irmgard M. Wirtz. Bern u. a. 2009, S. 169–184, der auch das Negativbeispiel *Klunkermutz* als „Schwanksammlung“ (ebd., S. 169) nennt, ohne allerdings näher auf den Text einzugehen, ebenso vgl. auch Andrea Wicke: Die Politischen Romane, eine populäre Gattung des 17. Jahrhunderts. *Was die Politica ist/ das wollen itzt auch die Kinder wissen*. Diss. masch. Universität Frankfurt 2005, S. 112.

3 Die ‚Anschuldigung‘ findet sich in dem auf den 27. Juni 1697 datierten *Sendschreiben eines berühmten Politici und Fürstlichen Ministri belangend [...]* wo vor der Weissenfelsische Musicant insgemein gehalten werde als „Zugabe“ zu Gottfried Vockerodt: Zeugnüs der Warheit Gegen die verderbte Music und Schauspiele/ Opern/ Comödien [...]. Frankfurt, Leipzig 1689, vgl. ebd., S. 23. Dort heißt es: „Und wer will von den [sic] Vater des über alle teutschen Sotaden/ schandbahren und unflätigen Kluncker-Mutzen/ oder von dem Harlequin zu Weißenfels etwas gewarthen/ so dem rechtschaffenen Christenthum gemäß oder ähnlich sei?“ (ebd.). – Für Alewyn jedoch ist schon aufgrund des „Erscheinungsjahr[es] Beers Verfasserschaft unmöglich – wenn wir nicht einen 16-jährigen Gymnasiasten als Verfasser eines pornographischen Romans ansehen wollen –, aber

„nichts als ein ledernes, noch nicht einmal frivoles Pornogramm“.⁴ Dass das Bändchen unter Alewyns Zeitgenossen jedoch auch Liebhaber fand, verbürgt eindrücklich die nahezu enthusiastische Vorrede zu einem 1910 anonym in Dresden erschienenen Duodez-Nachdruck, die das „köstliche Werckchen, voll Humor, echter Satire [und] eindringlichster Warnungen“ dem „echten Bibliophilen Freunde“ zur Lektüre empfahl.⁵

Indem Weise dem *Klunkermutz* vorwarf, die „Satyrische[] Freyheit“ lediglich als „Deckmantel“ zu verwenden, wies er bereits auf ein der satirischen Produktionsästhetik inhärentes Potenzial hin, das die explizite Darstellung – auch intratextuell negativ bewerteter – sexualisierter Weiblichkeit entfalten konnte und die noch Alewyn moralisch abstrafte. Stellte die Klassifizierung als ‚Pornogramm‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Ausschlusskriterium für die wissenschaftliche Beschäftigung dar, hat besonders die jüngere, kulturwissenschaftlich ausgerichtete Neuere Deutsche Literaturwissenschaft ein neues Interesse an pornographischen Schriften bekundet, das allerdings besonders das 18. Jahrhundert in den

noch mehr der Geist dieses Buchs“, in welchem sich „[n]ichts [...] von Beers liebenswürdigen Zügen, kein Abenteuer, keine Anmut, keine Phantasie“ finde (Alewyn: Johann Beer, S. 109).

⁴ Ebd.

⁵ So lautet die dem Faksimile vorangehende, aktualisierende „Vorrede“ wie folgt: „Unter den älteren deutschen Erotica und Sotadica befindet sich eine Anzahl Rarissima, die an Originalität und kulturgechichtlicher Bedeutung ganze Reihen ähnlicher moderner, zum Teil renommierter Werke übertreffen. Zu den in nur sehr wenigen Exemplaren bekannten Raritäten dieser Gattung gehört die den Bibliophilen hier gebotene Faksimile-Reproduktion (nach dem Dresdner Exemplar; ein zweites besitzt die Berliner Königliche Bibliothek) eines überaus derb-satirischen Werckchens aus dem Jahre 1671: ‚Der große Klunkermuz‘ (Hayn, Bibl. erot. p. 146). Unter diesem drastischen Titel versteht der unbekannt gebliebene Verfasser XYZ, ein gelehrter Zeitgenosse Grimmelshausen’s, Moschersch’s und Schuppe’s, den Inbegriff eines liederlichen Weibes. Er schildert in freimütigster, oft scharf-satirischer, oft drollig-jokoser Weise die heimlichen Liebeshändel einer Ehefrau ‚Kerkofille‘ mit ihrem Buhler ‚Megorchus‘, sowie diejenige ihrer verschmitzten Magd ‚Pamfile‘ mit dem Reitknecht ‚Erander‘, Ausschweifungen, welche dem betroffenen Hausherrn unbekannt bleiben. Ferner die Zustände damaliger galanter Schlupfwinkel und die Unsitten dort verkehrender fahrender Frauen. In ausführlichster Darstellung folgen dann die Praktiken und (schon damals vorhandenen) Perversitäten scheinheiliger Jungfern (hauptsächlich des Bürgerstandes) und ihrer Mägde. Alles durchwebt mit pikanten Versen, zu meist antikgemessenen Übersetzungen aus Simonides, Martial, Catull, Ovid, dem Engländer Owen etc. und zahlreichen klassischen Original-Zitaten. Lesenswert ist auch die herzerfreuende, joviale Vorrede des von den besten Absichten beseelten Verfassers. Dieses kostliche Werkchen, voll Humors, echter Satire, eindringlichster Warnungen, hätte wegen seines unleugbaren sittengeschichtlichen Wertes längst verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Möge es den echten Bibliophilen Freude bereiten!“ (*Der grosse Klunkermutz*. Faksimile-Nachdruck der Ausg. 1671 [Dresden] [um 1910]).

Blick genommen hat.⁶ Problematisch scheint noch immer eine klare Abgrenzung zwischen ‚erotischer‘ und ‚pornographischer‘ Literatur.⁷ Nach wie vor gilt als ‚Pornographie‘, wie im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2007) definiert, die „Darstellung sexueller Akte [...], die darauf abzielt, den Rezipienten sinnlich zu erregen oder durch Obszönität der Darstellung zu provozieren“; der Begriff, der im Deutschen freilich erst seit Ende des 19. Jahrhunderts gebräuchlich ist, geht auf die griechischen Bezeichnungen πόρνη [„Hure“] und γραφή [„Schrift“] zurück und meint im ursprünglichen Sinne ‚Hurenschriften‘, wie sie etwa die ‚Hetärengespräche‘ Lukians darstellten.⁸ Lange hatte sich die Annahme gehalten, „daß die Deutschen im 18. Jahrhundert kaum erotische oder gar pornographische Texte geschrieben hätten“.⁹ Vielmehr seien, so die tradierte Auffassung, „all diejenigen Werke, die im Zeitalter der Aufklärung in den diversen deutschen Landen lustvoll oder gar einhändig gelesen worden seien, [...] fremder, vor allem französi-

⁶ Siehe dazu auch die Diagnose von Ulrich Joost: Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität. Thesen zur Begrifflichkeit, Systematik und Geschichte der Pornographie in neuerer fiktionaler Literatur. In: Sprache – Erotik – Sexualität. Hg. von Rudolf Hoberg. Berlin 2001, S. 308–327. – Neuerdings liegen allerdings mehrere Sammelbände vor: Erotische-pornografische Lesestoffe. Das Geschäft mit Erotik und Pornografie im deutschen Sprachraum vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Christine Haug. Wiesbaden 2015, Deutsche Pornographie in der Aufklärung. Hg. von Dirk Sangmeister, Martin Mulsow. Göttingen 2018, Pornographie in der deutschen Literatur. Texte, Themen, Institutionen. Hg. von Hans-Edwin Friedrich, Sven Hanuschek, Christoph Rauen. München 2016. – Für die Vormoderne scheint die Beschäftigung mit dem Thema ‚Sexualität‘ insgesamt näherliegend, vgl. den gewichtigen Sammelband *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times. New Approaches to a Fundamental Cultural-Historical and Literary-Anthropological Theme*. Hg. von Albrecht Classen. Berlin u. a. 2008, darin siehe bes. den ausführlichen Beitrag von Albrecht Classen: *The Cultural Significance of Sexuality in the Middle Ages, the Renaissance, and Beyond. A Secret Continuous Undercurrent or a Dominant Phenomenon of the Premodern World? Or: The Irrepressibility of Sex Yesterday and Today*, S. 1–141. – Eklatant zeigt sich an der Forschungslage das 17. Jahrhundert noch immer als ‚Schwellenzeit‘, die von der Mediävistik ‚nicht mehr‘, von der NDL allerdings oft ‚noch nicht‘ bedacht wird.

⁷ So auch das Fazit Uwe Hentschels zum (sehr gelobten) von Sangmeister und Mulsow hg. Sammelband: „Zu einer veritablen Einigung darüber, was Pornographie im 18. Jahrhundert ist (im Unterschied zur erotischen Literatur), kommt es letztendlich in diesem Band nicht“ (Uwe Hentschel: [Rez. zu] Deutsche Pornographie der Aufklärung [...]. In: *Informationsmittel für Bibliotheken* 26.4 [2018], #6198).

⁸ Vgl. Niklaus Largier: [Art.] Pornographie. In: *RL*, Bd. 3, S. 127–131, hier S. 127.

⁹ Dirk Sangmeister: Deutsche Pornographie in der Aufklärung. Streifzüge durch ein vernachlässigtes Feld der Literatur- und Buchgeschichte. In: Deutsche Pornographie in der Aufklärung. Hg. von Dirk Sangmeister, Martin Mulsow. Göttingen 2018, S. 11–233, hier S. 27, das folgende Zitat ebd.

scher Provenienz gewesen“.¹⁰ Dieser Auffassung hat besonders der 2018 erschienene Band über *Deutsche Pornographie der Aufklärung* die Stirn geboten. Als „Wasserscheide in der Geschichte der deutschsprachigen Erotica und Sotadica“ nennt Dirk Sangmeister das Jahr 1785:

Bis etwa 1785 gab es klassische Hurengeschichten, scheinheilige Lebensbeichten und Bekenntnisse, Romane über gefallene Mädchen, gab es freie, frivole, erotische Texte, gab es anzügliche oder vereinzelt obszöne Gedichte, auch Werke mit eingestreuten lizenziösen Passagen – aber erst ab etwa 1785 wurden die expliziten Texte publiziert, die durchgängig oder überwiegend Pornographie sind, und kurz darauf tauchen verstärkt all diejenigen Werke auf, in denen Pornographie ein Mittel zum Zweck ist, aber nicht dem der Triebabfuhr der Rezipienten, sondern dem einer gezielt decouvrierenden Kritik an Kirche und Staat. Bündiger formuliert: In der Früh- und Hochaufklärung dominierte die erotische Literatur, während es Pornographie nur im griechischen Wortsinne (Hurengeschichten) gab, erst in der Spätaufklärung kommt die Pornographie im modernen Sinne (primär auf Erregung zielende Texte) hinzu.¹¹

Vorläufer solcher Schriften, die ‚primär auf Erregung zielen‘, finden sich allerdings schon in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts.¹² *Der grosse Klunkermutz*, so meine These, lässt sich nicht nur als eine die Wirkungsästhetik der Satire untergrabende und folglich ‚gescheiterte‘ Version der Satire lesen. Vielmehr zeigt das Werk, inwiefern die Produktionsästhetik der frühneuzeitlichen Frauensatire deutschsprachiges pornographisches Schreiben im 17. Jahrhundert ermöglicht.

10 Diese Auffassung vertrat noch Matthias Luserke-Jaqui, der in *Lina's aufrichtige Bekenntnisse oder Die Freuden der Wollust* (um 1790) den „Nachweis des ältesten pornographischen Textes der deutschen Literatur, der eben keine Übersetzung aus dem Englischen oder Französische ist[,]“ vermutete (Matthias Luserke-Jaqui: *Lina's aufrichtige Bekenntnisse oder Die Freuden der Wollust*. Rhapsodie über Pornographie und Aufklärung. In: Lenz-Jahrbuch 20 [2013], S. 39–66, hier S. 41).

11 Sangmeister: Deutsche Pornographie in der Aufklärung, S. 54.

12 Dass schon im Mittelalter offen ‚pornographische‘ Szenen geschrieben wurden, zeigt anhand des mittelhochdeutschen Mährs *Das Nonnenturnier* (15. Jahrhundert) Albert Classen: Sexual Desire and Pornography: Literary Imagination in a Satirical Context. Gender Conflict, Sexual Identity, and Misogyny in *Das Nonnenturnier*. In: Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times. New Approaches to a Fundamental Cultural-Historical and Literary-Anthropological Theme. Hg. von Albrecht Classen. Berlin u. a. 2008, S. 649–690. Diese sind hier allerdings kein Selbstzweck: „In fact, although *Der turnei von dem zwers* seems to border on the pornographic, if the narrative does not actually transgress the limits of decency (even within the medieval context), it powerfully contributed to the broad, at times rather deft, intensive, and complex discourse on love, marriage, sexuality, gender identity, and the body“ (ebd., S. 690). – Als ‚erotisch-pornographische Lesestoffe‘ der galanten Literatur gelten etwa die Romane von Hunold, Bohse und Gressel, dazu vgl. Helga Meise: Amor, Cythere, Polissonerien. Paratexte deutschsprachiger erotisch-pornographischer Lesestoffe 1690–1875. In: „In Wollust betäubt“. Unzüchtige Bücher im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. Hg. von Johannes Frimmel, Christine Haug, Helga Meise. Wiesbaden 2018, S. 137–161.

Wenn ich im Folgenden paradigmatisch die satirische Faktur vorstelle, liegt mein Hauptaugenmerk auf der expliziten Darstellung körperlicher Erregung und ihrer textinternen Apologie.

Wie schon Balthasar Schupps *Corinna* (1660) und Johann Gorgias' *Buhlende Jungfer* (1666) widmet sich der *grosse Klunkermutz* (1671) dem Sujet weiblicher Lasterhaftigkeit in ihrer spezifisch sexuellen Ausprägung. Obwohl auch der *Klunkermutz* einen moraldidaktischen Anspruch formuliert, scheint die suggestive Kraft der literarischen Evokation die moralische Perspektivierung bewusst zu unterlaufen bzw. zu überblenden. Im *Klunkermutz* ist der Name Programm, so wird hier generisch eine *fermina sordida* beschrieben,¹³ was sich als ‚niederträchtige, schmutzige, unflätige Frau‘ übersetzen lässt. Gemäß dieser Programmatik wird erklärtermaßen die „sonst keusche Feder in [...] eine stinkende Mistsotte“¹⁴ ein [ge]tauch[t]“¹⁵ – ein Bild, das in der Lesart der Feder als Phallus bereits die konstitutive obszöne Zweideutigkeit der apologetischen Passage erweist. Zwar wird in der „Vorrede“, vermeintlich ganz in moralsatirischer Tradition, der Schein einer didaktischen Wirkungsintention gewahrt, welche den satirischen Kausal-konnex von ‚Sünde und Strafe‘ aufzunehmen vorgibt:

Hier stelleit sich der Welt zu öffentlichen Abscheu vor/ und wil seine biß hieher verborgen gehaltene Laster nicht länger verdeckt wissen/ sondern selbige an den hellen Mittag bringen/ den durch die gantze Welt herumher streichende und von allen Tugendliebenden verfluchte Klunkermutz: Nicht zwar üm deswegen/ daß er durch seine ansteckende Lustseuche/ die noch unschuldigen Gemühter vollends zu gleichmäßiger Unfläterey lokke und reitze/ sondern damit bey so eigentlich hervorgebrachten seinen begangenen Untahten ihm von züchtigen und keuschen Tugend-Gemühtern sein wolverdientes Straf- und Endurteil desto rechtmäßiger abgefasset und gesprochen werden möchte. (A2r-A2v)

So sollen die im Werk vorgestellten „Laster“ und „Untahten“ hinsichtlich der „ansteckende[n] Lustseuche“ durch ihre Darstellung lediglich „Abscheu“ hervorufen, was wiederum zu einem „wolverdiente[n] Straf- und Endurteil“ führen soll. Tentativ wird allerdings bereits ein anderer möglicher Rezeptionsmodus angesprochen, nach welchem jene Darstellung „zu gleichmäßiger Unfläterey

¹³ Vgl. dazu DWB, Bd. 11, Sp. 1298. – Der Begriff ‚Klunkermutz‘ findet sich auch in Johann Beers *Bestia Civitatis*: „Ach lieber Bruder/ hier zu *Ninive* ist gut in dergleichen Schand zu gerathen/ dann weil die gantze Stadt von diesem Laster eingenommen ist/ darff ihrs niemand vorwerffen. Dann wann gleich ein und andere Frau oder Jungfrau zu ihr sagen würde/ pfui Teuffel/ du gars-tiger kluncker-Mutz/ bist eine Hure. Ja/ würde sie sagen/ bistu doch auch eine“ ([Beer:] *Bestia Civitatis*, S. 125). Ob Beer die anonym erschienene Schrift kannte, ist unklar.

¹⁴ Hier zu verstehen als ‚Jauche, Mistjauche‘, vgl. DWB, Bd. 16, Sp. 1819.

¹⁵ [Anon.:] Der grosse Klunkermutz. [S.l.] 1671, S. 103. Im Folgenden Folioangaben (Vorrede) bzw. Seitenzahlen (Haupttext) direkt im Text.

lokke und reitze“. Obwohl diesem Modus eine Absage erteilt wird, bleibt er in der Vorrede stets mitbedacht, etwa in den möglichen Vorwürfen, die der hinter dem Pseudonym „X. Y. Z.“ stehende Autor bereits vorab antizipiert:

Es möchte zwar mancher Schmach und tadelnsichtige *Suffenus* sich des Scheines einer sonderbaren Heiligkeit bedienende/ sein unnützes Maul deswegen aufzusperren/ nicht scheuen/ daß nemlich dergleichen Unfläterien und Schandpossen zuschreiben/ man sich nicht fürnehmen solle/ sintemahl dadurch nit wenig Aergernuß gegeben würde/ Es wisse aber ein jeder/ wer nicht Engelrein seyn will/ daß er mit seinen eigenen Tahten oftmals ärgerlicher gewesen/ als dieser Klunkermutz in seiner gantzen Beschreibung/ angesehen/ er seine Laster deswegen ans Tagliecht stellen muß/ auf daß andere von deren Abscheulichkeit erschrekket/ davon entzogen würden/ Er hergegen durch solche der gantzen Welt vor Augen gesetzte Strafe zu einem bessern Leben bekehret werden möchte: Zumahlen der obgeziehlete Zweck dieser Schreiberey/ die bereits angezogen/ gantz gut und unfehlbar: Solte nun etwan eine giftige Spinne was böses daraus saugen/ was kan dann die Unschuld dafür Rechenschaft geben? Eine arbeitsame Bühne ziehet aus den Blumen mir den Honig schwangern Saft: Dergleichen wird ein Ehrliebender Leser auch tuhn. (A2v–A4r)

Zur Verteidigung werden – strukturell ähnlich zum ersten Kapitel der *Continuatio des Abentheuerlichen Simplicissimi* Grimmelshausens¹⁶ – zwei Rezeptionshaltungen in selbständigen Tiervergleichen konturiert: So sollten Leser nicht wie die Spinnen, die stets ‚das Böse‘ finden, sondern wie die Bienen agieren, die nur das Nützliche und Gute aus den vorhandenen Blüten ziehen.¹⁷ Die Vorrede endet daraufhin mit einem apologetischen Aufruf an den „Leser“ (A4r), das eigene Unver-

¹⁶ So „prostetir[t]“ auch Grimmelshausens Erzähler „kein schuld zuhaben/ wann sich jemand deßwegen ärgert/ daß ich den *Simplicissimum* auf diejenige mode außstaffirt/ welche die Leut selbst erfordern/ wann man jhnen etwas nutzlichs beybringen will; läst sich aber in dessen ein und anderer der Hülsen genügen und achtet deß Kernen nicht/ der darinnen verborgen steckt/ so wird er zwar als von einer kurtzweiligen Histori seine Zufriedenheit: Aber gleichwohl dasjenig bey weitem nicht erlangen/ was ich ihn zuberichten aigentlich bedacht gewesen“ ([Grimmelshausen:] *Simplicissimus Teutsch*, *Continuatio*, S. 564).

¹⁷ Zum topischen Vergleich siehe auch das Emblem der „Rose, aus der die Biene Honig, die Spinne Gift saugt“ (Emblematum Handbuch zu Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Hg. von Arthur Henkel, Albrecht Schöne. Stuttgart 1967, Sp. 302): Boni adulterium. [Verfälschung des Guten]

Funesto Arachnen flos idem succo replet,
Apique mella sufficit liquentia.
Concordiae litisque idem dictum est parens:
Scriptura prauis sica, fit scutum bonis.

[Die gleiche Blüte füllt die Spinne mit todbringendem Saft und schenkt der Biene flüssigen Honig. Dasselbe Wort bringt Eintracht oder Streit hervor; die Heilige Schrift wird den Bösen zum Dolch, den Guten zum Schild].

mögen, d. h. die ‚Steuerung‘ des „lüstern[en] Fleisch[es]“ (A4r) nicht dem *Klunkermutz* vorzuwerfen, sondern vielmehr die ‚gute‘ Absicht des Autors zu erkennen und sich vor den „das ewigbrennende Höllenfeuer verdienenden Missetahten“ (A4r) zu hüten.¹⁸ Spätestens auf diegetischer Ebene wird die vorgeblich moraldidaktische Wirkungsästhetik allerdings subvertiert.

Narratologisch lässt sich das metapoetisch durchaus versierte, mit zahlreichen Verseinlagen versehene Werk in fünf Abschnitte gliedern:

- I. (S. 1–24) [extradiegetisch] Ein Ich-Erzähler schwärmt in petrarkistischer Manier von seiner geliebten Filirene, wird aufgrund einer verbotenen Liebschaft zwischen einem Schuhknecht und einer Magd allerdings mehrfach aus seinen Gedanken gerissen. Daher fasst er den Plan, aus „Rache“ (23) eine Schrift gegen die Hurerei zu verfassen.
- II. (S. 24–84) [intradiegetisch] Berichtet wird von den Abenteuern der Freunde Erander und Delfifilus:
 - a) Erlebnis bei verheirateter Kerkofille und ihrem Geliebten Megorchus. Aufgrund seiner Affäre zu Kerkofilles Magd Pamphile kann Erander aus erster Hand berichten. Erander wird Pamphile allerdings überdrüssig (aufgrund ihrer Schminksucht und des Wahnsinns Megorchus') und will sich ändern.¹⁹
 - b) Erlebnis in Gasthaus, das sich als Bordell entpuppt. Erander und Delfifilus penetrieren gleichzeitig Zirze. Bei ihrem erneuten Besuch wollen sie Mutter und Tochter die Liebesdienste nicht bezahlen, worauf diese aber bestehen. So schwören Erander und Defifilus der Hurerei ab und wollen sich bessern.
- III. (85–113) [metadiegetisch] Moralisierung durch den Erzähler: Auf Huren warten Höllenqualen, nicht gemeint sind die tugendhaften Frauen. Bezug der Verführerinnen zu Hexen, Aufruf zur Selbsterkenntnis. Ursprünglich anvisierter Schluss.
- IV. (113–156) [extra-/intra-/metadiegetisch] Sukzessiver Auftritt mehrerer Freunde, die weitere Anekdoten und Beiträge zum Thema beisteuern.
- V. (S. 156–167) [extradiegetisch] Kaum ist der *Klunkermutz* mit Höllenvisionen vollen-det, erscheint die schöne Filirene. Durch einen Windstoß wird das Manuskript aus dem Fenster geweht. Aufgrund einer bereits erfolgten klandestinen Teilveröffentli-chung entscheidet sich der Verfasser zur Richtigstellung durch eine autorisierte Kom-plett-Veröffentlichtung.

18 Eine letzte Synthese samt Ankündigung möglicher weiterer Schriften beschließt die Vorrede: „Kurtz darvon zu reden: Er [scil. der Leser] lerne hieraus das vollständige/ und durch das gantze Leben sich ausgiessende Haupt- und Natur Gesetze folgenden Inhalts: Tuhe das Gute und meide das Böse. Im übrigen erwarte er ins künftige ein mehres und vielleicht bessers“ ([Anon.:] *Klunkermutz*, Fol. A4v–A5r).

19 Vgl. ebd., S. 56: „Summa Summarum. Erander wurde bewogen und dachte: Du hast auch also gelebet/ GOtt schonet deiner/ und wil dir ein Beyspiel hier geben/ daran du dich spiegeln soltest: Name derowegen kurtz darauf seinen Abschied und entkame also der irrdischen Höllen. Diese Frömmigkeit aber wehrete nicht lange [...]“.

Besonders die Bordellszene, in welcher die Freunde Erander und Delfifilus die „Ertzhure“ (71) Zirze aufsuchen,²⁰ ist offen pornographisch gestaltet. Gemeinsam mit Zirze wird dort ein Spiel veranstaltet, worin jeweils einer der drei Personen ein königliches Bestimmungsrecht zugesprochen wird. Nachdem Delfifilus Zirze zehnmal küssen soll und Erander die Aufgabe erhält, „der Zirzen Brüste zubegreiffen“ (71), rückt sukzessive die gegenseitige Begutachtung der Genitalregion ins Zentrum des Spiels:

[B]ey solcher Gelegenheit mercketen Delfifilus und Erander geschwind ab/ daß diese Zirze [...] ihren Schwarzwald gantz in Grund verderbet/ daß der Platz/ worauf er gestanden/ gantz kahl und ohne gewöhnlichen Zierraht war/ über dieses bekräftigten ihre hurischen Lieder/ die sie denen beyden vorgesungen mehr als zuviel/ was sie für ein erbar Handwerk treibe. Durch ferneres spielen kam das Greiffen auch an die Zirze/ welche endlich den Delfifilus und Erandern auf einmal zugleich/ ich mag nicht sagen wo/ gehabt/ ungeachtet nun sie beyde von der Natur wol versehen gewesen/ hat dennoch Zirze/ als eine hierin verständig-erfahrne/ in dem sie so viel dergleichen unter Händen und gar im Wanste gehabt/ Erandern den Preiß gegeben/ mit diesen Worten: Dein Herr ist gewiß ein Edelmann. Es wuste aber keiner unter ihnen/ wohin es gemeinet sey/ biß sie sich besser erklärhrete und die Ursache hinzu tahte: Weil er so einen grossen hat. (71–73)

Die plastischen Ausführungen, die nur vordergründig mit dem Topos des Sagbar-Unsagbaren („ich mag nicht sagen wo“) spielen, verbürgen die produktive Lust des Autors an der pornographischen Ausgestaltung, die sich innerhalb der Passage im Ausdruck sukzessive steigert und schließlich kulminativ entlädt, wenn mit dem wenig verschlüsselten Wort-Zahlen-Spiel das weibliche Verlangen nach vaginaler Penetration offen artikuliert wird:

Erander dachte bey Verständigen adelt die Tugend: In gemeinen Wesen nach Gewohnheit das Geschlecht: Bey den Reichen ein Brief: bey den Malabern in Ostindien/ und bey den Virginischen in Westindien grosse Nägel an Händen und Füssen/ also/ daß es heisset: Je grösser Nagel/ je grösser Adel: Hier aber ein grosser Schwantz/ und muß folgbar heissen: je grösser Schwantz/ je grösser Adel. Es war gut gegeben. Das Spielh gieng nur noch einmal herüm/ denn Delfifilus merckte/ wie viel es bey der Zirze im Uhrwercke ihrer Schandbegierden geschlagen/ nehmlich: schieben sachte nein. Oder sag ich sieben/ achte/ neun. Ließ derowegen aus Königes Macht und Gewalt die Zirze durch Erandern in die Kammer führen/ welche sich auch nicht groß wegerete [...]. (73f.)

Auch der oftmals in abgrenzend-moralischer Absicht gebrauchte Topos der ‚französischen Freizügigkeit‘ wird aufgenommen, allerdings sexuell vereindeutigt und insofern subvertiert, als französische Liebhaber den deutschen Männern hinsicht-

²⁰ Der Name der „Ertzhure“ alludiert freilich bereits die mythologische Zauberin Circe, die die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelte.

lich ihrer sexuellen Performanz deutlich unterlegen seien.²¹ Neben dem englischen Epigrammatiker John Owen (1564–1622),²² der im *Klunkermutz* durchweg als literarische Autorität angeführt wird, dient der römische Epigrammatiker Martial strukturell als antike Referenzfolie und Quelle.²³ So folgt auf den französischen Vergleich ein nur minimal aktualisiertes Martial-Zitat (Mart. X 81), in welchem die originale ‚Phyllis‘ durch die für den Kontext des *Klunkermutz* passende ‚Circe‘ ersetzt wird:

21 Vgl. [Anon.]: Klunkermutz, S. 75f.: „Diese beyden Freunde [scil. Delfifilus und Erander] waren zwar den Hertzen nach gut teutsch: Aber in diesem Stück verglich sich Delfifilus den Frantzosen/ welche ebenfalls in der ersten Hitze alsobald Feuer geben: Die Teutschen aber verziehen etwas länger/ eh der Bettel loß gehet: daher man sagt/ daß die Frantzosen lieber die Teutschen/ als ihre eigene Landsleute aufsteigen lassen/ denn einst ein vermeinte Jungfer zu ihrer Sauf- und Hurschwester fragweise gesagt: Ob denn die Mannspersohnen auch so grosse Lust davon empfinden möchten/ als sie/ die Weibspersohnen; Und ob es sie auch so gut däuchte und kützelt. Als nun die andere solches bejahet/ fängt jene wieder an: Ja/ warum hören denn die Hundsfütter so bald auf. Ihr Klunkermutze! sollet ihr ehrliche Kerl also beschimpfen“.

22 John Owen wurde seinerseits als ‚britischer Martial‘ gerühmt, vgl. dazu bereits Leicester Bradner: *Musae Anglicanae. A History of Anglo-Latin Poetry, 1500–1925*. Repr. New York [1940] 1966, S. 86–90, bes. S. 89, sowie J. Henry Jones: John Owen, The Epigrammatist. In: *Greece and Rome* 10.29 (1941), S. 65–73. Zum Einfluss Owens auf das deutsche Epigramm vgl. Jutta Weisz: *Das deutsche Epigramm des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1979, S. 38 sowie 147–149.

23 Den Verweis auf den antiken Urtext bieten bereits die dem Werk vorgesetzten Verse, die eine aktualisierte Übersetzung darstellen „[a]us des *Martialis* sechsten Buches drey und neuntzigsten Überschrift“:

DU grosser Klunkermutz! Wie übel stinkst du doch!
 Wie ein gantz alter Topf vor seinem Kammerloch/
 Kein Stenkerbok riecht so/ der seine Brunst gepflogen.
 Ein Hund/ dem man das Fell hat übern Kopf gezogen:
 Kein faules Ey stinkt so: gestanden Wasser nicht/
 Ob du deswegen gleich auf Kunst bist abgericht/
 Damit du den Gestank durch köstlich Balsamiren/
 Durch öfters Baden mögst vertilgen und verlihren.
 Schmierst du gleich Salben an und scharfen Greidenstein/
 Must auch mit Bohnen-Mehl gantz über tünchet seyn/
 Wird dir/ O Klunkermutz/ mit diesen deinen Schminken
 Doch nichts/ als Klunkermutz aus allen Gliedern stinken.

[Anon.]: Klunkermutz, Fol. A5v, vgl. dazu Martial: Epigramme VI 93. – Zur Stellung Martials in der Frühen Neuzeit siehe Harry C. Schnur: *The Humanist Epigram and its influence on the German Epigram*. In: *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis*. Hg. von Jozef Ijsewijn. München 1973, S. 557–576, sowie Henkel: Anmerkungen zur Rezeption der Römischen Satiriker, *passim*, der die mittelalterliche Einordnung des Römers als *poeta ethicus* nachweist und diese Stellung „innerhalb eines christlich ausgeprägten moralischen Regelsystems [...] bis ins 16. Jahrhundert lebendig“ konstatiert (ebd., S. 462).

Cum duo venissent ad Circem mane fututum
 Et nudam cuperet sumere uterque prior,
 Demisit²⁴ pariter se Circe utriusque daturam
 Et dedit: ille pedem sustulit,²⁵ hic tunicam.

Als einst zwey auf einmal bey Zirzen wolten liegen
 Und jeder auf der Haut der Erste wolte seyn/
 Versprach sie jedem diß: Ihr solt mich beyde kriegen/
 Drüm hebet ihr der den Rok- und jeder auf das Bein.

(77)

Martials elegische Distichen flankieren vier kreuzgereimte Alexandriner, welche die folgende *ménage à trois* literarisch antizipieren. Die Verse werden im Fließtext lakonisch von der Bemerkung „Es war hier nicht viel anders.“ (77) ergänzt, woraufhin sich die Freunde verabschieden.

Die Bordellszene zeigt eindrücklich, dass sich die produktions- und wirkungsästhetische Maxime keineswegs in moraldidaktischen oder gar religiösen Anliegen erschöpft. Vielmehr ist die (immer wieder eingestreute) Verdammung der Laster, die angeblich zu einer „unaufhörlichen Höllenpein“ führten,²⁶ als apologetisches Feigenblatt der voyeuristisch-pornographischen Passagen zu deuten, welches sich deren ‚lockender und reizender‘ Wirkung, wie sie bereits das Vorwort erwähnt, durchaus bewusst ist. So hatte schon der Satiriker Martial in seinen poetologischen

24 In den gängigen Martial-Ausgaben findet sich an dieser Stelle anstatt von „demisit“ [„sie ließ sich herab“] das Prädikat „promisit“ [„sie versprach“], vgl. etwa M[arcus] Valerius Martialis: Epigramme. Lateinisch – deutsch. Hg. und übersetzt von Paul Barié, Winfried Schindler. 3. Aufl. Berlin 2013, S. 746. Da sich letztere Form auch in der folgenden deutschen Übersetzung wiederfindet, ist wahrscheinlich von einem Druckfehler auszugehen.

25 Zum Prädikat „sustulit“ merken Barié, Schindler (Hg.): Martial, S. 1374, an: „Der eine hob ihr die Beine hoch, der andere klaute ihr in der Zwischenzeit das Gewand; so gab Phyllis (im zweiten Fall ungewollt) beiden, was diese wollten; der Leser wird geblufft, weil er ein zweites anzugliches sexuelles Detail erwartet“. – Die deutsche Übersetzung übernimmt diese Doppelbedeutung allerdings nicht.

26 Vgl. die an eine ‚Publikumsbeschimpfung‘ grenzende Auslassung: „Aber es soll für dieses mal unberichtet bleiben/ daß solche unbeschreiblichen Sodomidische Unfläthèrenten/ woran nur zu gedenken/ einen ehrliebenden/ ja der nur ein kleines Fünckgen zur Tugend hat/ grausen und grauen sollte/ diese Erzählung nicht gar zuverhäßt und den Uhrheber dieser Zuschrift verdächtig machen. Doch gläubet sicherlich/ ihr geulen Laster gefüllte Wänste/ werdet ihr nicht ablassen/ solche nie sattsam verfluchte/ ja biß in den schweflichten Höllenabgrund stinkende und durch ihre strafewartende Ungerechtigkeit den Himmelbeleidigende Schandtahten zu begehen/ so sollet ihr künftig durch eben diese Feder mit allen dergleichen lichtscheuenden Klunkermützen und Schandgefäßsen auf den allerschimpflichsten Pranger zu ewigen Hohne und rechtmäßigen Strafe gestellet werden/ welche Strafe euch aber gegen der unaufhörlichen Höllenpein sehr erträglich sein wird“ ([Anon.]: Klunkermutz, S. 84f.).

Epigrammen explizit die sexuelle Erregung als Teil seiner Wirkungsästhetik vorgestellt, wie etwa dessen Epigramm I 35 verbürgt:²⁷

lex haec carminibus data est iocosis,
ne possint, nisi pruriant, iuvare.²⁸

[Für Scherzgedichte gilt die Regel:
Sie können keinen Spaß machen, wenn sie nicht aufgeilen.]

Die gattungstypische Darstellung weiblichen Unwesens erfährt hier eine Aneignung, die den Selbstzweck erotischer Literatur nurmehrdürftig verhüllt. Unter christlich-moralischem Deckmantel wird erotische Erregung geboten – was die Darstellungskonvention der Satire unter Verweis auf die erotischen Handlungen und Gedanken inhärente Sündhaftigkeit und zukünftige Höllenqualen erst ermöglicht: So liefert der *Klunkermutz* Pornographie aus dem Geist der Frauensatire. Dass der Verfasser sich seiner mithin vorgenommenen Grenzüberschreitung durchaus bewusst war, bezeugt nicht zuletzt das abschließende Alexandrinerpaar:

Du aber Klunkermutz! Geh/ sag es nimmermehr/
Wenn irgend einer fragt/ wer ich gewesen wär. (167)

27 Vgl. dazu die Ausführungen von Barié, Schindler (Hg.): Martial, S. 1135. Eine ähnliche poetologische Aussage hinsichtlich Martials Wirkungsästhetik findet sich zudem in XI 16, Übersetzung nach Barié, Schindler:

Qui gravis es nimium, potes hinc iam, lector, abire
quo libet: urbanae scripsimus ista togae;
iam mea Lampsacio lascivit pagina versu
et Tartesiaca concrepat aera manu.
o quotiens rigida pulsabis pallia vena,
sis gravior Curio Fabricioque licet!
tu quoque nequicias nostri lususque libelli
uda, puella, leges, sis Patavina licet.
erubuit posuitque meum Lucretia librum,
sed coram Bruto; Brute, recede: leget.

[Wenn du allzu ernst bist, Leser, kannst du gleich von hier fortgehen, | wohin du willst: Bis hierher habe ich für die römische Toga geschrieben; | ab jetzt tollt mein Blatt übermütig im lampsakischen Vers | und bringt die ehernen Schellen mit tartessischer Hand zum Tönen. | O wie oft wirst du mit dem Steifen an den Mantel stoßen, | magst du ernster noch sein als Curius und Fabricius! | Auch du, Mädchen, wirst feucht, wenn du die Ungezogenheiten und poetischen Spielereien in meinem Büchlein | liest, magst du auch aus Padua stammen. | Rot wurde Lucretia und legte mein Buch beiseite, | doch nur wenn Brutus dabei war; Brutus, zieh dich zurück, dann wird sie's lesen'.]

28 Mart. X 81, V. 10f. Die folgende Übersetzung entstammt Barié, Schindler (Hg.): Martial.

Den pornographischen Inhalt deutet indes bereits das dem Druck zugehörige Frontispiz an [Abb. 48]: Zu sehen sind auf einer in der unteren Bildhälfte platzierten Kugel Rücken an Rücken sitzend zwei nackte Frauen, die sich jeweils in einem achteckigen Spiegel betrachten. Indem die Spiegel seitlich auf zwei das Frontispiz rahmenden Postamenten platziert sind, eröffnen sie den nahezu freien Blick auf die weiblichen Brüste. Während die auf der linken Seite sitzende Frau jung erscheint, verweisen die Falten der Frau auf der rechten auf ein fortgeschrittenes Alter. Im Hintergrund ist ein Vorhang gespannt, der besonders über der rechts sitzenden Frau dunkle Schattenfiguren wirft. Ein Ovalschild links oben gibt den Titel wieder; der korrespondierende Ovalschild rechts zeigt eine verzerrte Venus mit Amor, die als Liebesgöttin das Thema des Bandes ikonographisch vorgibt. Ganz am Ende des Werkes ist dem „Kupferblat“ eine „Erklärung“ in Versform beigegeben:

Du garstiger Klunkermutz! Du Schandgefütter Wanst!
 Du unverschämtes Bild! Bespiegle deine Glieder/
 Die du zur Unzucht brauchst/ in dem sie dir ein jeder/
 Der giebt/ betasten darf: Beschmink dich/ weil du kanst/
 Und weil d blanke Koht an dir noch haften mag.
 Schau' aber dich auch an nach kurtz verfloßnen Jahren/
 Schau' wie die Runtzeln sich zu deinem Leibe paaren/
 Wie in Verachtung du must liegen Nacht und Tag.
 Wo ist dein schön Gesicht/ darauf du prachten kontest?
 Dein Hurenleben hat dir Schein und Glantz benommen/
 Der Wucher deines Leibes ist dir nunmehr entkommen/
 Du hast nicht mehr/ was du zubauchen sonst vergonst.
 Ein jeder fleucht vor dir. Was hast du nun für Schutz?
 Es ist ein runder Ball/ worauf du stets gesessen/
 Der sich nun umgedreht/ und sol mans recht ermessen/
 So wirft er dich bald ab. Du garstiger Klunkermutz.

(168)

Die vier umarmend gereimten Alexandrinerquartette werden von der metrisch ausbrechenden Apostrophe „Du garstiger Klunkermutz“ zyklisch gerahmt, die durch eine Zusatzsenkung die ansonsten regelmäßige jambische Rhythmis durchbricht. Argumentativ gliedern sich die Verse in vier Abschnitte: Während die ersten sechs Verse den apostrophierten „Klunkermutz“ auffordern, sich in seiner Jugend zu ‚bespiegeln‘, verweisen die Verse 6–8 auf die „Runtzeln“ der im Frontispiz rechts sitzenden Frau, die sich bereits „nach kurtz verfloßnen Jahren“ zeigten. Während im dritten Abschnitt (V. 9–13) die vergangene Schönheit der Frau betont wird, die nun allein und ohne „Schutz“ zurückbleibe, erläutern die letzten drei Verse den auf dem Frontispiz abgebildeten „runde[n] Ball“ als vergängliches ‚Rad der Zeit‘ bzw. als Symbol der Fortuna, durch das die Frau „bald“ ‚abgeworfen‘ werde. So bietet auch der Paratext eine durchaus toxische Mischung



Abb. 48: „Schau' aber dich auch an“. Kupfertitel des *grossen Klunkermutz* (1671).

aus der wollüstigen Betrachtung des weiblichen Körpers und einhergehender Verdammung desselben.

Heute weisen Bibliotheksverzeichnisse nur ein unikales Exemplar des Duo-dezbändchens nach, das die SB Berlin verwahrt.²⁹ Eine zeitgenössische zweite Auflage ist nicht überliefert. Dennoch scheint das Werk weit verbreitet gewesen zu sein, was nicht nur Christian Weises und Gottfried Vockerodts ablehnende Haltungen bezeugen, sondern auch der eingangs zitierte Gesprächskreis in Johannes Riemers *Ausgekehrte[m] politische[n] Feuermäuerkehrer* (1682), in welchem der *Klunkermutz* in einem Atemzug mit Johann Beers Frauensatiren genannt wird.³⁰ Dass vorgebliche Moraldidaxe das Potenzial zur Pornographie in sich birgt, war den Zeitgenossen wohl bewusst, wie bereits Weise alludiert, wenn er den *Klunkermutz* in eine Linie mit der ‚*Aloisia Sigea*‘, der pornographischen Schrift Nicolas Choriers, stellte:

In Francreich ist vor wenig Jahren eine Jungfer-Schule natürlich und ärgerlich gnug heraus kommen. Doch nun haben wir auch ein Buch [scil. den *Klunkermutz*]/ dabey wir den Frantzosen nichts vorwerfen können. Eine Schande ist es/ daß solche Gewissenslose Drucker und Buchhändler gefunden werden/ welche sich so viel mehr dieser Stünden theilhaftig machen/ so viel mehr sie die Schand-Possen unter die Leute bringen. Nun ich wünsche noch einmal/ GOTt bringe die Liecht-scheuende Fleder-Maus zum Erkäntniß/ damit ihm die verdamten Bogen nicht einmahl auf der Seele verbrennen/ und die böse Brunst/ die er bey vielen erwecket/ auf seinem Kopfe zu Pech und Schwefel werde. Er mag seyn wer er will/ so weiß ich/ daß ihn sein Gewissen eher verdammet hat/ als die ehrbare Welt davon hat urtheilen können. Nun wie dem allen/ hier lege ich dem Kerlen mit der Sauglocke was anders vor/ daran er mag zierlicher schreiben lernen.³¹

Tatsächlich tarnte sich auch die hier gemeinte Schrift, die unter dem Namen der spanischen Humanistin Aloisia Sigea lanciert wurde, als *Satyra Sotadica de Arcanis Amoris et Veneris* (1660) – allerdings kommen die Dialoge, abgesehen von einer apologetischen Vorrede, ohne Moralisierungen aus.³² Während die ‚*Aloisia Sigea*‘ als sexuelles Aufklärungswerk europäisch erfolgreich war und zahlreiche, reich bebilderte Wieder- und Neuauflagen zeitigte, verbürgt der frühe deutsche pornographische Versuch auch die Unfruchtbarkeit eines (pseudo-)moralischen Schrifttums, aus dessen Geist die Auslebung des (männlichen) Bedürfnisses nach Sexualität nur über die Abwertung weiblicher Sexualität erfolgen kann.

²⁹ Das Exemplar findet sich unter der Signatur Yy 2301.

³⁰ [Riemer:] Der ausgekehrte politische Feuermäuerkehrer, S. 36.

³¹ [Weise:] Ertz-Narren, S. 62.

³² Während Turner: „*Aloisia Sigea*“ in France and England, S. 281–294, die französische und englische Rezeption des Werks beleuchtet hat, ist die Erforschung der deutschen Rezeption nach wie vor ein Forschungsdesiderat. – Weise bezieht sich hier allerdings wohl auf die 1680 unter dem Titel *L'Académie des Dames* erschienene, erweiterte Fassung der Dialoge.

Gegen den Strich gelesen, zeigt die negative zeitgenössische Rezeption zum einen, dass der *Klunkermutz* als (gescheiterte) Satire gewertet wurde, zum anderen weist sie zumindest auf einen relativen Grad der Bekanntheit hin, der die (negativ konnotierte) Nennung rechtfertigte. Eine gewisse, wenn auch bitter-misogyne Ironie bleibt dem *Klunkermutz* und mithin der fröhneuzeitlichen Frauensatire eingeschrieben: Gerade die moralische Faktur des Genres eröffnet die Möglichkeit zur Erotik und Pornographie – und schränkt die Darstellung menschlicher Sexualität gleichzeitig als Verdammung weiblicher Lust ein.

2 Pikarisierung – Die Frauensatiren Johann Beers (1680–1682)

Trotz des wirkmächtigen Versuchs Richard Alewyns, den Weißenfelser Musikdirektor Johann Beer (1655–1700) zu „einem der begnadetsten deutschen Erzähler“ zu stilisieren, der das „Weltgefühl des Realismus“ in seinen Schriften fasse,³³ ist eine breite Leserschaft seines ausschließlich pseudonymisch bzw. anonym erschienenen, etwa fünfundzwanzig Romane und satirische Erzählungen umfassenden literarischen Oeuvres ausgeblieben.³⁴ In der germanistischen Forschung ist Beer indes längst etabliert, wenngleich gegenüber Alewyns Beer-Bild fundamentale Neujustierungen vorgenommen wurden.³⁵ Dennoch prägte die Gering-

³³ Alewyn: Johann Beer, S. 226. – Zu Alewyns Beer-Bild siehe Klaus Garber: Kulturelle Räume und präsentimentale Mentalität. Richard Alewyns Werk über Johann Beer und den Roman des 17. Jahrhunderts. In: Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655–1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposion in Weißenfels Oktober 2000. Hg. von Ferdinand van Ingen, Hans-Gert Roloff. Bern u. a. 2003, S. 15–37.

³⁴ Die positive Wertung ist von der Literaturgeschichtsschreibung indes übernommen worden, vgl. Volker Meid: Von der Frühen Neuzeit bis zur Aufklärung. In: Geschichte des deutschsprachigen Romans. Hg. von Volker Meid. Stuttgart 2013, S. 17–162, hier S. 84, laut welchem Beer „mit seinem Einfallsreichtum, seinen satirischen Impulsen und seiner die proklamierte Kunstlosigkeit widerlegenden Vielschichtigkeit den zweiten Höhepunkt in der Geschichte des niederen Romans im 17. Jahrhundert nach Grimmelshausen darstellt“. – Zu Beer siehe auch Jörg Krämer: [Art.] Beer, Johann. In: VL 17, Bd. 1, Sp. 533–546.

³⁵ Zu Beer liegen mittlerweile vier Aufsatzsammlungen (Johann Beer und Grimmelshausen. Deutsche Prosasatire an der Wende vom 17. und 18. Jahrhundert. Hg. von Jörg Jochen Berns. In: Simpliciana 13 [1991], S. 9–441, Beer. 1655–1700. Hofmusiker. Satiriker. Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof. Hg. von Andreas Brandtner, 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 [3. Oktober bis 19. November 2000]. Wien 2000, siehe ebd., S. 304–322, für eine Forschungsbibliographie der Jahre 1860–2000, Zwischen Ordnung und Chaos. Das Leben und Schaffen des Dichterkomponisten Johann Beer [1655–1700]. Dokumentation eines literaturwissenschaftlichen Symposions zum 300. Todestag [13.–17. Juli 2000, Straß

schätzung der satirischen Produktion Beers lange die Forschung.³⁶ Obwohl die vordergründige Wirkungsintention Beers als ‚prodesse‘ immer wieder betont wurde,³⁷ habe man die satirischen Erzählungen, wie Andreas Solbach noch 2003 konstatierte, „nur ungern zur Kenntnis genommen“, da zur „ungewöhnlichen und unübersichtlichen Erzählstruktur [...] eine thematische Monomanie [trete], die in der älteren Forschung als Antifeminismus und seit Lynne Tatlock als Misogynie bezeichnet wird“.³⁸ Zwar liegen mittlerweile einige Einzelstudien zu den Frauensatiren Beers vor³⁹ – eine Gesamtsichtung der Satiren unternahm nach Alewyn allerdings nur Solbach, der die Satiren als ‚ernste Kritik der Affektverfallenheit‘ liest und sie als „Erzählexperimente“ gescheitert sieht.⁴⁰ Gleich-

und St. Georgen im Attergau, Oberösterreich]. In: *Jahrbuch der österreichischen Goethe-Gesellschaft* 104/105 [2000/2001], S. 41–190, Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655–1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposion in Weißensfels, Oktober 2000. Hg. von Ferdinand van Ingen, Hans-Gert Roloff. Bern u. a. 2003) sowie einige Monographien vor, vgl. bes. Jörg Krämer: Johann Beers Romane. Poetologie, immanente Poetik und Rezeption ‚niederer‘ Texte im späten 17. Jahrhundert. Frankfurt am Main u. a. 1991 sowie Andreas Solbach: Johann Beer. Rhetorisches Erzählen zwischen Satire und Utopie. Tübingen 2003.

36 So hatte Alewyn zwar bereits darauf hingewiesen, dass die satirischen Schriften Beers zeitgenössisch „nicht nur wegen ihres pamphletischen Charakters den meisten literarischen Staub aufwirbelten, sondern die allein auch von einem gebildeten Publikum ernst genommen werden mochten“ (Alewyn: Johann Beer, S. 101). Dennoch konstatierte er: „Es sind gerade die, die uns das wenigste Interesse abgewinnen“ (ebd.).

37 Siehe dazu paradigmatisch Hans-Gert Roloff: Geordnete Unordnung – Moralisation und Erzählstrategie bei Johann Beer. In: *Jahrbuch der österreichischen Goethe-Gesellschaft* 104/105 (2000/2001), S. 47–63, sowie Solbach: Johann Beer. Kritisch zu Solbach vgl. Jörg Krämer: Ursus orator? Eine problematische Studie zu Johann Beer. [Rez. zu] Andreas Solbach: Johann Beer. Rhetorisches Erzählen zwischen Satire und Utopie. Tübingen: Max Niemeyer 2003. In: IASOnline [10.06.2005], URL: <http://www.iaslonline.de/index.php?vor-gang_id=931> [15.03.2022].

38 Solbach: Johann Beer, S. 155. – Weil der Text bereits 1999 für den Druck vorbereitet worden war, berücksichtigt Solbach die neueren Sammelbände allerdings nicht.

39 Hardin: Johann Beer’s *Der Politische Feuermäuer-Kehrer* and the Anonymous Novel *Der Ausgekehrte Politische Feuer-Mäuer Kehrer*, S. 488–502, Tatlock: Speculations on Beer’s Chimneys, S. 779–801, Becker-Cantarino: Johann Beers *Weiber-Hächel* und die Tradition der Ehe- und Frauensatire, S. 443–456, Moser: Augusteisches Denken in Johann Beers *Bestia Civitatis*, S. 169–202, Andreas Keller: „Confuse“ oder „artige“ Ordnung? Zum Spannungsverhältnis von forensischer Disposition und adressatenorientierter Dissimulation der oratorischen Kunst bei Johann Beer am Beispiel der *Weiber-Hächel* (1680). In: Johann Beer: Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655–1700. Hg. von Ferdinand van Ingen, Hans-Gert Roloff. Bern u. a. 2003, S. 517–573, Wels: Die Funktion der Misogynie in Johann Beers Roman *Bestia Civitatis*, S. 111–122.

40 Vgl. Solbach: Johann Beer, 154–191, hier S. 240, der den „Frauenhaß des Autors [...] als die Konsequenz seines Selbsthasses“ (ebd., S. 183) interpretiert. So erweise sich in den „satirisch-politischen Romane[n] der Jahre 1679–1685 [...] das Anti-Erotische als Voraussetzung der Satirebefähigung“: „Die Identifizierung der Frau und der geschlechtlichen Liebe mit der Leiden-

zeitig ist die eklatante Misogynie Beers oft entweder moralisch abgelehnt⁴¹ oder als vordergründig entlarvt und mithin relativiert worden: So sieht Keller in der „derbe[n] Frauenkritik“ der *Weiber-Häichel* „nicht die Absicht, sehr wohl aber das vorgeblendete Lockmittel, damit die männliche Zielgruppe den Text auch rezipiert und die finale Ermahnung zu aufrichtiger Werbung, Achtung gegenüber den Jungfrauen und einer tugendhaften Eheführung auch wahrnimmt“.⁴² Auch Wels betont hinter der vordergründigen Misogynie „noch eine weitere Deutungsebene“: Beers „moralpädagogische Intentionen“, die „neben der Warnung vor Hurerei vor allem [...] die Mahnung zur Gottesfurcht“ verfolgten.⁴³ So diene in der *Bestia Civitatis* die „Derbheit [als] Mittel zum Zweck“. Anders hatte freilich Lynne Tatlock Beers *Feuermäuer-Kehrer* bewertet, die dessen Misogynie als Ausdruck männlicher Ängste und Wünsche gegenüber der weiblichen Sexualität deutete.⁴⁴

Im Folgenden untersuche ich Beers kurz aufeinander entstandene vier Frauensatiren – *Weiber-Häichel* (1680), *Jungfer-Hobel* (1681), *Bestia Civitatis* (1681) sowie

schaftsverfallenheit als zentrales Vergehen markiert den Satiriker als Anti-Erotiker, der dem Liebesverlangen nicht unterliegt und damit seine Freiheit und Befähigung zur Satire demonstriert“ (ebd., S. 240). Kritisch zu Solbachs Interpretation siehe Krämer: Ursus orator. – Mittlerweile liegt eine komprimierte Fassung meiner Ausführungen zu Beers Frauensatiren auch als Einzelpublikation vor, vgl. Emma Louise Brucklacher: Deviante Weiblichkeit als Erzählmotor. Johann Beers Frauensatiren. In: *Simpliciana* 43 (2021), S. 245–265.

41 Vgl. etwa die Ausführungen von Berns: Johann Beer, der Satiriker, S. 189f.: „Ob zur Kennzeichnung von Beers Frauensatire wiederum die Faustformel der Satirensatire zulangt, scheint fraglich, denn der in seiner kleinstädtisch-kleinhöfischen Lebenssphäre in Weißfels wohlverheiratete, kinderreiche Hofmusiker erscheint in seiner anonymen und von ihm selbst verleugneten Romanproduktion als Frauenhasser von militanter Dummlichkeit, als plattester Vertreter jenes platten Antifeminismus, der in der Frühen Neuzeit obligates Ferment jeder Staatsräson, jeder Konfessionstheologie und so auch der Literatur – oder doch der meisten ihrer Genera – war (denn in den utopischen und schäferlichen Welten ist eine Gleichberechtigung der Geschlechter immerhin schon angedacht!)“.

42 Vgl. Keller: „Confuse“ oder „artige“ Ordnung, S. 570, der mithin für eine Ausnahme der *Weiber-Häichel* aus der Gruppe der ‚Frauensatiren‘ plädiert: „Damit wäre dieser Text herauszutrennen aus einer nachträglich konstruierten puristischen Gattungstradition der satiregebundenen ‚Fraueneindlichkeit‘ und als Unikat zu betrachten, das auf spezifische Weise mit verschiedenen Diskursen seiner Zeit (Sozialdebatte, städtische Souveränität, Verhaltensethik, Verdrängungswettbewerb, Kommunikations- und Verstellungslehre etc.) korrespondiert“. So meint Keller: „Eine wirklich vernichtende Polemik gegen das weibliche Geschlecht sähe ganz anders aus“ (ebd.).

43 Wels: Die Funktion der Misogynie, S. 113 und 119, das folgende Zitat ebd., S. 121. – Vgl. dazu Kap. III.2.2.1.

44 Vgl. Tatlock: Speculations of Beer’s Chimneys, bes. S. 799, die Beers misogynie Auslassungen als „an expression of certain givens of the human condition, and specifically that of the male“ liest: „the simultaneous attraction and repulsion of the erotic which leads to dislike and fear of the opposite sex and sometimes finds an outlet in ribaldry“.

Der politische Feuermäuer-Kehrer (1682) – auf gemeinsame Darstellungsmodi, um exemplarisch die Überführung der Frauensatire in pikarische Schreibmuster nachzuweisen. Indem die anekdotenhafte Darstellungskonvention der Frauensatire in der Reihungsästhetik des pikarischen Erzählens als ‚verkehrte Welt‘ vorgestellt wird, kann die moralisierende Autorität des Satirikers hinter der ‚naiven‘ Beschreibung der Lasterhaftigkeit temporär zurücktreten. Die Pikarisierung als erzählstimulierendes Potenzial der Frauensatire führt folglich, so meine These, zu einer skopischen ‚Entfremdungsästhetik‘, die ein skatologisches und gewaltlegitimierendes Erzählen zur literarischen Unterhaltung erhebt – und damit zum Unbehagen heutiger Beer-LeserInnen beiträgt.

Alle vier Beer-Texte sind einem gemeinsamen Thema gewidmet: der satirischen Entlarvung lasterhafter Frauen, die vornehmlich deren sexuelle Affektverfallenheit rügt. Dass spezifisch Frauen und nicht etwa die Männer, die sich von ihnen ‚verführen‘ lassen, im Zentrum der Darstellungen stehen, macht der Erzähler im *Jungfer-Hobel* explizit:

Ich hätte hier genugsame Gelegenheit/ der verliebten Narren ihre Tänze und *Ceremonien* durchzuziehen/ weil ich aber erst vergangene Woche einen *Tractat*, die verliebten Phantasten genant/ verfertiget/ will ich sie dahin gewiesen/ meinen Hobel aber allein an das Frauenzimmer gesetzt haben/ welchen es sehr noth thut/ ein wenig geseubert und von ihren schröklichen Thorheiten abgehalten zu werden.⁴⁵

Dennoch verstehen sich die vier Satiren grundsätzlich auch als Warnung an die Männer, sich vor der ‚falschen‘ Frauenwelt in Acht zu nehmen, und präsentieren sich als Wahrer einer hierarchischen, vermeintlich ‚natürlichen‘ Geschlechterordnung.⁴⁶ Wenn der Erzähler des *Feuermäuer-Kehrers* seine Schrift nach zeitgenössischer Normpoetik vom unzulässigen „Paßquill“ abgrenzt, nimmt er für sich explizit eine moralsatirische Wirkungsästhetik in Anspruch:

Eine *Satyra* ist von einem Paßquill weit unterschieden/ das vorige ist hoch zuloben/ und dem gemeinen Wesen zu ihrem politischen und geistlichen Aufnehmen sehr nützlich/ das letztere ist unbillich und unzulässig. Ich straffe die Laster/ aber nicht die Personen/ weil ich die Laster/ aber nicht die Menschen mit Namen nenne/ die sie begangen haben.⁴⁷

45 [Beer:] *Jungfer-Hobel*, S. 85. Im Folgenden Seitenzahlen nach Sigle *JH* direkt im Text.

46 Vgl. die ‚Warnung‘ in der *Weiber-Häichel*: „Solche Händel richten eure stoltze Töchter an/ wann sie Männer bekommen/ und eine solche Ehe/ ist vor recht unglückseelig zu halten/ weil darinnen die Natur umgekehret wird/ dann die Frau wird Mann/ und der Mann ist Frau/ die Frau heisst Simon/ und der Mann heisst ErWeib“ ([Beer:] *Weiber-Häichel*, S. 43. Im Folgenden Seitenzahlen nach Sigle *WH* direkt im Text.).

47 [Beer:] *Feuermäuer-Kehrer*, S. 130. Im Folgenden Seitenzahlen nach Sigle *FK* direkt im Text.

Beer nutzt die Klassifikation als Satire folglich, um den moraldidaktischen ‚Nutzen‘ seiner Schrift zu betonen und diese mithin zu legitimieren.

Zunächst seien die Narrationen der vier Satiren kurz vorgestellt: Im als Übersetzung aus dem Spanischen fingierten Traktat *Weiber-Hächel* steht ein Ich-Erzähler ganz in pikarischer Tradition. Wenn auch im Schnelldurchlauf, wird *ab ovo* berichtet, dass Sambelle, sich selbst als „Baurn-Limmel“ (WH 13) bezeichnend, aus ärmlichen Verhältnissen in die Obhut der Goldschmied-Gattin Emilia gegeben wird. Da deren Mann im Sterben liegt, wird der kleine Sambelle Zeuge der vor nichts zurückschreckenden Heuchelei seiner Herrin. Statt sich zu ihrem im Sterben liegenden Mann zu begeben, verweilt sie „wol eine halbe Stund vor dem Spiegel“ (WH 19) und bestreicht sich die Augen „dergestalten mit Zwibeln/ das sie ihr fast eines halben Fingers weit hervor stunden“ (WH 20). Dabei hat sie sich längst dem „Schreiber im Land-Haus“ (WH 21) zur Ehefrau versprochen. Nach dem Tod des Ehemannes lässt sie sich eine „Parüque“ (WH 36) zusenden, um sich so, möglichst dramatisch, die Haare vor – natürlich nur vorgetäuschten – Schmerz vom Kopf zu reißen. So werden die Laster verheirateter Frauen (Heuchelei, Ehebruch, Schwatzsucht, Herrschaftsucht) vorgeführt, um am Ende die Leser zur Vorsicht zu mahnen. Allerdings wird nicht nur die Frau in die Mangel genommen: auch der Mann wird zum keuschen Leben hin dirigiert: „dann ein steter Buhler ist von einem Hurer nicht weit unterschieden“ (WH 58).

Der chronologisch unmittelbar folgende und thematisch anknüpfende *Jungfer-Hobel* nimmt sodann die noch nicht verheirateten Frauen ins Visier, wobei erneut der ‚Nutzen‘ der Schrift unterstrichen wird, mit welcher der Erzähler den explizit angesprochenen Frauen „zugleich eine Schäre [„verehre“]/ eure Nägel zu beschneiden“ (JH 65). Erneut entstammt der Erzähler als „liederliche[r] Soldaten Junge“ (JH 68) der unteren sozialen Schicht, den Anstoß zu seiner Erzählung liefert der Zufall: Als er eines Nachts aus dem Schlafe aufgeschreckt wird, greift er im Dunkeln irrig zu Kleidern, die sich als „Weiber-Habit“ (JH 68) entpuppen. Trotz eines erlittenen Vergewaltigungsversuchs bleibt der Erzähler in diesem Aufzug, gibt sich den Namen ‚Sophia‘ und erkundet daraufhin inkognito die den Männern gemeinhin ‚verborgene‘ Welt der Frauen. So wird Sophia Zeugin weiblicher Heuchelei, zahlreicher unehelicher Affären und heimlicher Schwangerschaften. Deutlicher noch als in der *Weiber-Hächel* fällt die finale Apologie der Satire aus. So stilisiert sich der *Jungfer-Hobel* als didaktisch ‚nützlich‘: „Was ich erzehlet/ ist nicht geschehen zu eurer [scil. der „unschuldigen Hertzen“] Ärgernüß/ sondern zu einer klugen Vorsichtigkeit/ auff daß ihr euch in solchen Zuständen zu hüten wisset“ (JH 100). Der Text präsentiert sich als persuasiver Aufruf gegen die Hurerei, gegen die weltliche Lust setzt der Erzähler das eschatologische Heilsversprechen der kommenden, himmlischen Seligkeit: „doch bitte ich euch/ alle Untugenden auff daß eiffrigste zu meiden/ alsdann werdet ihr erst recht vollkom-

men werden/ und euren Häuptern solche Cronen auffsetzen/ die in alle Ewigkeit nicht verwelcken werden“ (JH 100).

Als wahrlich grausam erweist sich Beers *Bestia Civitatis*, die als Übersetzung aus dem Lateinischen vorgestellt wird.⁴⁸ Die Handlung ist räumlich distanziert nach Ninive als Heimstätte des Bösen verlagert, wo „Nemo sua sorte contentus“ [„niemand mit seinem Los zufrieden“] (BC 109) sei. Denn hier, so wird der Ich-Erzähler, ein aus Jerusalem stammender Schneider, unterrichtet, seien „Ehebruch und Hurerey [...] ein öffentliches Handwerck“ (BC 109). Die ‚Bestia Civitatis‘ entpuppt sich als öffentliche ‚Hure‘, an deren Hausfassade zahlreiche Schriftzüge wenig subtil auf ihre innere Verdorbenheit hinweisen, wie etwa das Petrarca zugeschriebene Zitat: „*Sectantes meretrices, sectantur mortem*: Diejenigen/ so auff dem Huren Weg lauffen/ die lauffen dem Todt/ in die Arme“ (BC 114). In eschatologischer Voraussicht der ewigen Verdammnis sei ihr Haus ein „Himmel ohne Licht“ (BC 115). Wie die Mutter, so ist auch die Tochter der ‚Bestia‘ eine ‚Hure‘, wobei beide letztlich nur Exempel seien für alle Frauen der lasterhaften Stadt. Das Schicksal meint es mit beiden schlecht: Während die Tochter Salome sich erhängt, nachdem sie ihrem neugeborenen Kind „de[n] Kopff abgeschnitten [...] [und es] zu tod geschmiessen hatte“ (BC 135), ertränkt sich die Mutter. Der Erzähler zeigt kein Mitleid, so habe „[m]anches Vieh [...] es nicht so abscheulich/ wie diese beyde getrieben. Sie sind nur mit dem Leib gestorben/ dann ihre Seelen waren schon im Leben tod“ (BC 136). So nimmt der junge Schneider endlich Abschied von Ninive und kehrt zurück nach Jerusalem.

Der *Politische Feuermäuer-Kehrer* als längste der vier Erzählungen beschließt die chronologische Folge der Beerschen Frauensatiren. Obwohl die Erzählung auf dem Titelblatt „Antonino Caminero“ zugeschrieben wird, versichert die Vorrede, dass „kein Italiäner noch ausländische Nation“ der Verfasser sei, „sondern ein guter Teutscher“ (FK 14). Erzähler ist Verutzo, ein aus ärmlichen Verhältnissen stammender Jüngling, der als „Schlott-Feger oder Rauchfang-Kehrer in die Lehre verdinget werden“ (FK 15) soll. Sein Begleiter wird der ‚Kugelmann‘, der ebenfalls die Lehre zum ‚Rauchfang-Kehrer‘ absolviert, allerdings mit dem primären Ziel, „zu sehen/ ob es dann unter dem Weibsvolck so gar arg hergehe/ wie man ins gemein davon redet und schreibet“ (FK 18). Im Handlungsgefüge der Erzählung soll der Kugelmann Recht behalten, denn es finden sich allerlei Frauen, die ihre Männer hintergehen, Affären haben und insgesamt ihre Falschheit und Heuchelei zu verdecken suchen. Die Predigt eines Mönchs, wonach die Zuhörer „das eitle Weibs-Volck“ (FK 29) fliehen sollen, wird von den beiden bedächtig rezi-

⁴⁸ Vgl. [Beer:] *Bestia Civitatis*, Titelblatt. Im Folgenden Seitenzahlen nach Sigle BC direkt im Text.

piert, wobei immer wieder auf den biblischen Täufer Johannes rekuriert wird, der Herodes für seine unrechtmäßige Ehe kritisierte und zuletzt mit seinem Leben bezahlen musste.⁴⁹ Frauen huren, Frauen lügen, Frauen heucheln, Frauen sprechen über Dinge, von denen sie angeblich nichts wissen. So endet die Erzählung mit folgendem Aufruf: „Darum lernet/ o ihr Jünglinge/ das Weibs-Volck wohl kennen/ betrachtete an ihnen nicht die äusserliche/ sondern vielmehr innerliche Gestalt“ (FK 132f.).

Die Durchsicht zeigt bereits, dass sich Beer mit seinen vier Texten in die Tradition der frühneuzeitlichen Frauensatire einreihet, die durch die überzeichnete Darstellung weiblicher Laster moraldidaktisch wirken will.⁵⁰ Die Intention, Frauen satirisch zu entlarven, verbürgt auch das programmatische, vom Nürnberger Kupferstecher Thomas Hirschmann angefertigte Frontispiz zur *Weiber-Häichel* [Abb. 49]. Über der *Subscriptio* „Der Schein betriegt/ und offt belügt/ stets unvergnügt“ thront eine sitzende, in ein Frauengewand gekleidete Gestalt. Trotz ihrer mit christlicher Symbolik versehenen Halskette zeigt ihr tiefes Dekolleté unverkennbar ihre irdischen Lüste. Die Gestalt flankiert links ein Satyr, der eine neutrale Maske von ihrem Antlitz nimmt. So ist das ‚wahre‘ Gesicht der Gestalt von Falten durchfurcht, alt, hässlich und nahezu ‚männlich‘. Es ist das Antlitz der wollüstigen, herrschsüchtigen ‚bösen Frau‘.⁵¹ Frauen, so die bildkünstlerische Programmatik, werden satirisch – hier gemäß der frühneuzeitlichen etymologischen Deutung durch den Satyr – entlarvt. Die entlarvende Produktionsästhetik bezeugt außerdem der im unteren Bildvordergrund vorgestellte Hund, der einer

49 Vgl. Mk 6,17–29, bzw. Mt 14,3–12.

50 Die „große Tradition“ der Frauensatire, die Beer aufgreift, nennt bereits Berns: Johann Beer, der Satiriker, S. 183. Zur Verortung der *Weiber-Häichel* in dieser Traditionslinie vgl. Becker-Cantarino: Johann Beers *Weiber-Häichel*, S. 443–456. – Gegenteilig argumentiert Keller, der in Beers *Weiber-Häichel* „keine Frauensatire, keine Frauenentlarvung“ sieht, sondern die Satire als Text deutet, der „auch als eine Männerentlarvung gelesen werden darf“ (Keller: „Confuse“ oder „artige“ Ordnung, S. 573). Weil die frühneuzeitliche Frauensatire die Rolle des Mannes meist mitbetrifft, wirkt der Gegensatz allerdings konstruiert.

51 Eine andere Deutung hat Keller vorgeschlagen: „Auf dem Titelkupfer nämlich reißt der Satyr einer Frauengestalt die Maske herunter und es erscheint ein männliches Gesicht! Thematisiert ist damit der schwache Mann, der sich eine Frauenmaske aufsetzt und seine Geschlechterrolle verstellt, der seinem männlichen Auftrag nicht nachkommt und damit das Chaos verursacht. Der ins Bild gesetzt Narr ist also der Mann, der sich zur Frau macht und der Frau seine Mündigkeit abtritt“ (Keller: „Confuse“ oder „artige“ Ordnung, S. 573). Die durchaus charmante Interpretation nimmt somit die intradiegetische Entdeckungstour auf – fraglich ist dann allerdings, warum der junge Sambelle hier als alter Mann dargestellt wird, der sich in Frauenkleidern präsentiert. Die ‚Männlichkeit‘ der Frauen ist als ikonographischer Hinweis auf deren Herrschaftsucht nicht ungewöhnlich. Auch der tiefe Ausschnitt des Kleides deutet eher darauf hin, dass es sich hier nicht um den naiven Sambelle handelt, sondern um eine programmatische Allegorie der Frauensatire.

Amor umspielenden Katze auflauert. Während der Hund als männlich konnotierter ‚(Sitten-)Wächter‘ die ‚Treue‘ symbolisiert, erscheint die Katze sowohl als Hexenbegleiterin als auch als Sinnbild der Luxuria und verkörpert mithin negative ‚weibliche‘ Genderaspekte, die von der ‚männlichen‘ Ordnungsinstanz ein-gehegt werden sollen.⁵² Eine vergröbernde, gleichzeitig jedoch vereindeutigende Reproduktion des Frontispizes liefert die Neuauflage der *Weiber-Häichel*, die 1714 erschien [Abb. 50]: War die ‚böse‘ Frau in der Version von 1680 als ‚Genderüberschreiterin‘ noch mit männlichen Zügen dargestellt, ist sie im 18. Jahrhundert eindeutig als ‚weibliche‘ Frau zu erkennen.

Beer nimmt die misogynie Tradition der Frauensatire auf, die sich als grundsätzlich moralidaktisch versteht und vorgeblich ‚lediglich‘ die Laster tadeln will, und überlagert sie mit pikarischen Erzählmustern.⁵³ Durch die Verflechtung der Frauensatire mit dem pikarischen Erzählen erschreibt sich Beer, so meine These, ein narratives Potenzial, das produktionsästhetisch die moralische Autorität des Satirikers temporär suspendieren, die reihende Darstellung weiblicher Laster sowie Gewalt als erzählerischen Selbstzweck legitimieren und mithin eine spezifische ‚Erzähllust‘ ermöglichen kann. Dass Beers Frauensatiren pikarische Züge aufweisen, verbürgen vier Aspekte: Die „Anlage als Autonarration“, der „distanziert beobachtende[] und entlarvende[] Blick auf Funktionszusammenhänge“, die „Tendenz zur episodischen Reihung“, sowie die Übersetzungsfiktionen.⁵⁴ Während die ersten drei Aspekte die Hauptmerkmale des pikarischen Erzählverfahrens darstellen, sind auch die Übersetzungsfiktionen als metapoetische

⁵² Zur Symbolik siehe Roland Borgards: [Art.] Hund. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008, S. 165f., sowie Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, S. 209f.

⁵³ Bereits Alewyn hatte die pikarische Faktur der Satiren Beers bemerkt, was ihn freilich zu keinem milderden Urteil kommen ließ: „Am muntersten [scil. unter den Satiren, ELB] sind noch *Braatenwender* und *Feuermäuer-Kehrer*, am dürrsten und dürftigsten *Weiber-Häichel*, *Bestia Civitatis*, *Jungfer-Hobel* und *Der Deutsche Kleider-Affe*. Von bestimmten Indizien würde man nicht auf Beer raten. [...] Sind äußere Anlässe die Ursache, dass er es hier besonders auf die Weiber abgesehen hat, und dass er hier zu unserem Missvergnügen in die Tonart der aus dem 16. Jahrhundert sich noch fortsetzenden antifeministischen Literatur einstimmmt? Formal sind diese Romane aus dem Pikaroroman entwickelt, zum Teil unter dem Einfluss des Politischen Romans“ (Alewyn: Johann Beer, S. 223). – Als genuin ‚pikareske Romane‘ hat Alewyn lediglich Beers Romane *Simplicianischer Welt-Kucker*, *Artlicher Pokazi*, *Corylo*, *Jucundus Jucundissimus* und *Narrenspital* gewertet (vgl. ebd., S. 220–222). Die neuere Forschung hat stärker die Gattungsmischung Beers betont, vgl. etwa Krämer: Johann Beers Romane, bes. S. 96f.

⁵⁴ Vgl. Jan Mohr, Carolin Struwe, Michael Waltenberger: Pikarische Erzählverfahren. Einleitung. In: Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Hg. von Jan Mohr, Carolin Struwe, Michael Waltenberger. Berlin, Boston 2016, S. 3–34, zu den Zitaten siehe ebd., S. 3.

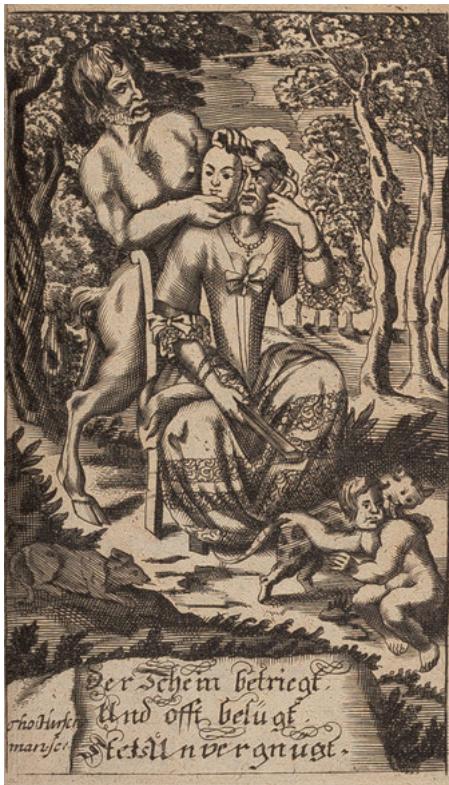


Abb. 49: Entlarvung. Frontispiz zu Johann Beers *Weiber-Hächel* (1680).

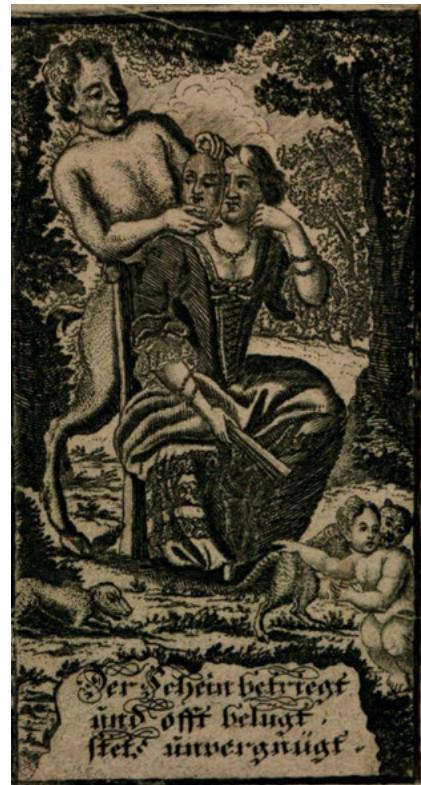


Abb. 50: Verweiblichung der ‚bösen‘ Frau. Frontispiz zu Johann Beers *Weiber-Hächel* (1714).

Gattungshinweise zu lesen. So präsentieren Beers *Weiber-Hächel* und *Jungfer-Hobel* durchsichtige Übersetzungsfiktionen aus dem Spanischen,⁵⁵ womit das auf Lazarillo de Tormes zurückgehende pikarische Erzählverfahren bereits metony-

⁵⁵ Dass das pseudonymische Erscheinen und die damit verbundenen Übersetzungsfiktionen als solche durchschaubar sind, verbürgt bereits der der *Weiber-Hächel* vorangestellte Brief des Übersetzers Jan Rebhu in einem pseudo-romanischen Idiolekt. Obwohl er vorgibt, nur wenig Deutsch zu sprechen („Der Teutsch nid wol gan ik/ aber der Welsch und Spanisch besser“ [(Beer:) *Weiber-Hächel*, S. 11]), weist der Übersetzungstext keine diesbezüglichen Besonderheiten auf. Des Weiteren ist die *Weiber-Hächel* als Autofiktion ‚Francisco Sambelles‘ in Spanien angesiedelt. Allerdings spricht Nebulo dort die „teutsche Wahrheit“ (ebd., S. 24). Auch der *Jungfer-Hobel* präsentiert sich als Autofiktion Sambelles, spielt aber im heutigen Ungarn.

misch alludierte wird.⁵⁶ In der *Bestia Civitatis* deutet die lateinische Vorlage sowie der monastische Autor auf den noch gesteigerten religiös-moralischen Anspruch hin, wobei der fingierte Übersetzer ‚Simplicius Simplicissimus‘ erneut das pikarische Muster des ‚Umbschermens‘ aufruft.⁵⁷ Lediglich der Erzähler des *Feuermäuer-Kehrers* präsentiert sich trotz des romanischen Pseudonyms als „guter Deutscher“ (FK 14), der die literarisch vielfach reproduzierten Zustände nunmehr anhand der ‚deutschen Verhältnisse‘ überprüfen will.⁵⁸ Dass diese Überprüfung freilich ebenfalls im literarischen Medium sattfindet, weist auf das bewusste Spiel mit dem Sujet der ‚entlarvten‘, negativen Weiblichkeit hin.

Das pikarische Erzählmuster des in der Frauenwelt umherwandelnden Jünglings eröffnet der Frauensatire erweiterte erzählerische Möglichkeiten. So wird zwar die Moralisierung nicht völlig aufgehoben, aber doch immer wieder durch den ‚naiven Blick von unten‘ ersetzt. Dieser schwächt zwar die grundsätzliche moralische Wirkungsintention nicht ab, erlaubt im Gegenzug aber eine narrative Ausschmückung, die neben dem wirkungsästhetischen Prinzip des ‚prodesse‘ vor allem dem Aspekt des ‚delectare‘ dient. Eindrücklich zeigt sich dies im *Feu-*

56 Zum Pikaroroman siehe überblickhaft Hans Gerd Rötzer: *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart 2009.

57 So formuliert bereits das Titelkupfer des *Simplicissimus Teutsch* (1669) die Logik des pikarischen Erzählens programmatisch, vgl. [Grimmelshausen:] *Simplicissimus*, S. 10 [Frontispiz]:

Ich wurde durchs Fewer wie Phoenix geborn
Ich flog durch die Lüffte! wurd doch nit verlorn.
Ich wandert durchs Wasser/ Ich raißt über Landt/
in solchem Umbschwermen macht ich mir bekandt
was mich offt betrjebet und selten ergetzt.

Zur Deutung des Titelkupfers siehe etwa Hubert Gersch: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum Simplicissimus Teutsch*. Tübingen 2004. – Allerdings wäre es auch hier „zu einfach“, „wenn man den *Simplicissimus Teutsch* als Vertreter des niederen Romans oder gar einfach als Schelmenroman auffasst“ (Rosmarie Zeller: *Verhängnis und Fortuna* als Konstruktionsprinzipien des hohen und des niederen Romans. Zur Position des *Simplicissimus Teutsch* im Gattungssystem des Romans. In: *Simpliciana* 29 [2007], S. 177–192), vielmehr weist auch dieser Text Gattungsmischungen auf.

58 Der *Politische Feuermäuer-Kehrer* zeigt sich freilich auch – wie der Titel bereits alludierte – als der Gattung der zeitgenössisch populären ‚Politischen Romane‘ angehörig, vgl. dazu Wicke: Die politischen Romane, bes. S. 272–283 und S. 289. – Zur Funktion misogyner Stereotype innerhalb der ‚Politischen Romane‘ vgl. Andrea Wicke: „...heute zu Tage, da recht eine politische Welt und alles, ja auch die geringste Vieh-Magd politisch seyn soll...“ – Modi der Geschlechterordnung in populärer politischer Literatur des 17. Jahrhunderts. In: *Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne. Die Querelle des Femmes*. Hg. von Gisela Engel u. a. Königstein/Taunus 2004, S. 203–219.

ermäuer-Kehrer, wenn es dem Erzähler Verutzo, seiner Selbstbeschreibung nach ein „einfältiges Kind“, kurz nach der Zusage für seine Schneiderlehre „trefflich in denen Därmen“ „rumpelt[]“ (FK 16). Als er bereits die „Hosen [...] vom Leibe“ hat, sieht er „drey Rauchfang-Kehrer Gesellen“ (FK 16), die er in seiner Unwissenheit für Teufel hält. Metaphysisch verängstigt flieht er und rennt „mit hinunter hangenden Hosen“ durch die Stadt, „zumahlen ich in der grossen Furcht und in dem Anblick dieser Kerl in mein eigen Koth gefallen und mir dadurch ein ziemliches Insiegel auf den Rücken und auf das Hembd gedrücket“ (FK 16f.). Die Szene verweist nicht nur auf den in der ‚niederen Literatur‘ der Frühen Neuzeit immer wieder anzutreffenden Sinn für Fäkalhumor, sondern auch auf die Naivität des Erzählers, vor dem mithin auch die implizite Leserinstanz einen Wissensvorsprung erlangt und der dadurch die satirische Sprecher-Autorität zumindest ludisch aufweicht. Verutzos Unwissenheit ist zudem intradiegetischer Anlass für den Kugelmann, dem „junge[n] Scheißmaticus [...] [, der] umb den allgemeinen Welt-Gebrauch noch wenig Urkund“ (FK 17) habe, die ‚Wahrheit‘ zu zeigen, da man „die Menschen nicht ansehen [müsste]/ wie sie scheinen/ sondern wie sie sind“ (FK 18). Die Unwissenheit des Erzählers ist folglich Handlungsmotor und impliziter Moralisator, so etwa, wenn das Duo bei einem Arbeitseinsatz einen Mann im Kamin entdeckt.⁵⁹ Während Verutzo erst später erkennt, dass es sich dabei um einen versteckten Liebhaber handelt,⁶⁰ kann der implizite Leser die Entdeckung bereits als ‚moralische Eigenleistung‘ antizipieren.

Der Unterhaltungsfaktor der ‚Frauen-Entlarvung‘ ist im *Jungfer-Hobel* freilich noch dadurch potenziert, dass sich der Erzähler selbst als junge Frau ‚Sophia‘ ausgibt. Den humoristischen Aspekt dieser *Cross-Dressing*-Anlage beglaubigt besonders die Schilderung einer Einkaufstour in die Stadt, die Sophia in weiblicher Begleitung absolviert. So nimmt Sophia die Handlungsanweisungen ihrer Begleiterin zunächst kommentarlos auf, die unter anderem darin bestehen, den Oberrock etwas „in die Höhe [zu] heben/ das man siehet was du darunter antregest“ (JH 78), zu vertuschen, falls sie „einen aus vielem Gelächter oder anderer Bewegung wieder meinen Willen fahren lasse“ (JH 79), und sich insgesamt vorgeblich „andächtig“ (JH 80) zu präsentieren. Indes steckt sich die Begleiterin „2. grosse[] Schnup-Tücher“ unter die Brüste, da sie ansonsten aussehe „wie ein geschundener Wolff/ dem die Raben aus dem Hintern gefressen haben“ (JH 81). Dass Sophia die Ausführungen der Jungfer, welche „die ärgste Hure jeder Zeit [für] glückseliger/ als die schamhaftigste Jungfer“ (JH 81) hält, als „erbaren und

59 Vgl. [Beer:] Feuermäuer-Kehrer, S. 21f.

60 Vgl. ebd., S. 27.

aufferbaulichen *Discurs*“ (JH 82) bezeichnet, trägt freilich zur doppelten ‚Unterhaltung‘ der Leser bei, die sich zum einen in ihrer moralischen Urteilskraft der unbedarften Sophia überlegen fühlen und gleichzeitig die ausgeschmückten Szenen goutieren können. Erst als im Frauenkreis angesichts einer bevorstehenden Hochzeit ausschließlich verächtlich über das Brautpaar gesprochen wird,⁶¹ kommt selbst der naive Erzähler zum Schluss, dass die Frauen selbst „Erbarmungs würdig [seien]/ und nicht die Braut“ (JH 83). Besonders als sich die Gesprächsrunde zum Abschied auf den Mund küsst, ist die Beschreibung Sophias in ihrer vermeintlichen Naivität nicht nur entlarvend, sondern – dem derben frühneuzeitlichen Humor entsprechend – auch unterhaltsam, wenn sie berichtet, „daß allen diesen Schwestern das Maul so sehr gestuncken/ als hätten sie 14. Jahr lang Käse-Marckt darinnen gehalten“ (JH 87). So zieht der Erzähler den Schluss:

Ihr Narren/ gedachte ich/ ihr spottet des Kerls/ dem es aus dem Maul solle gestuncken haben/ und ihr stünckt selbst wie der Teuffel und seine Mutter/ es ist eine gewaltige Ehre/ wann ein Esel den andern Sackträger heisset/ aber ich lernete aber einmahl/ daß ein Verleumder seinen Nechsten um keiner Untugend mehrer durchziehet/ als mit welcher er selbsten am meisten besudelt ist. (JH 88)

Sophia/Verutzo hält den lästernden Frauen folglich einen Spiegel vor; ihre Ich-Erzählung avanciert zur unterhaltsamen ‚Offenbarung‘, der es aufgrund der fingierten ‚Authentizität‘ zwar nicht an ‚Wahrheit‘, wohl aber an autoritärem Überblick zu fehlen scheint.

Mit dem pikarischen Erzählmuster avanciert zudem die sequentielle Reihung weiblicher Laster zum narrativen Erzählantrieb.⁶² Konstitutiv für das pikarische Erzählen ist das im doppelten Sinne irrende ‚Umbschwermen‘, in welchem sich die Sichtung der (weiblichen) Laster und räumliche Bewegung kreuzen.⁶³ Weil das narrative Schema aus ‚Ankunft in der weiblichen Sphäre‘, ‚Hoffnung auf

61 So wird der Braut eine ausschweifende Sexualität vorgeworfen (sie hätte sich „einmal mutternackt vor den Spiegel gestellt“ und sei „von mehr als zwelf Kerlen beschlaffen worden“), dem Mann hingegen wird sein unangenehmes Verhalten angekreidet, so lasse er „die grössten Rilpse/ wie eine Regal-Pfeiffe auff der grossen Orgel“ ([Beer:] Feuermäuer-Kehrer, S. 82).

62 Zur Unstetigkeit des Liebesaffekts als Erzählmotor in den Romanen Beers (und zur Ehe als die Affekte sowie die Erzählung einhegende Institution) siehe Nicolas Detering, Emma Louise Maier: Ehe als Ende. Zum Erzählwert glückter Liebe bei Johann Beer. In: Zeitsprünge 22.1 (2018): Ehestand und Ehesachen. Literarische Aneignungen einer frühneuzeitlichen Institution. Hg. von Joachim Harst, Christian Meierhofer, S. 138–156. – Zur „Affektverfallenheit als Thema der satirischen Schriften der Jahre 1680 bis 1685“ siehe Solbach: Johann Beer, S. 154–191.

63 Vgl. dazu auch Ansgar M. Cordie: Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts. Berlin, New York 2001, bes. S. 18–21.

positive Weiblichkeit‘ und ‚Ent-täuschung durch die Sicht weiblicher Laster‘ die affektpoetische Voraussetzung des pikarischen Erzählens bildet, korrespondiert (lasterhaftes) Figurenhandeln mit narrativer Bewegung und Lasterlosigkeit mit Erzählstillstand. Dies bringt mit sich, dass selbst wenn auf diegetischer Ebene keine Laster erzählt werden können, die Figuren auf ein intradiegetisches Erzählen von „kurzweiligen Histori“ über weibliche Laster zurückgreifen, um so den Erzählfortgang zu sichern.⁶⁴ Die weiblichen Laster sind mithin konstitutiv, um das narratologische ‚Umbschwermen‘ aufrechtzuerhalten: Der weibliche Affekt, das weibliche Laster avanciert zum Motor der Handlung.

Der ‚Blick von unten‘ führt außerdem zu einer skopischen Entfremdungsästhetik, die das vom verwunderten Erzähler Geschaute als (moralisches Anschauungs-)Objekt begreift. In seiner egozentrischen Welt-Entdeckung klammert er die empathische Anteilnahme an den ‚Beschauten‘ weitgehend aus. Dies ist der Nährboden einer auch in der Forschung immer wieder bedachten, exzessiven und unrelativierten Gewalt, die in den Satiren Beers ausgeübt wird,⁶⁵ wie etwa in der grausamen Prügelszene der *Bestia Civitatis*.⁶⁶ Angestrebt wird keine Identifikation mit Gewaltopfern. ‚Einfühlung‘ oder ‚Mitleid‘ als Rezeptionshaltungen, wie sie etwa Lessing im Zuge der Neuausrichtung einer Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts fordern wird, haben in Beers Satiren, wie häufig in der deutschsprachigen Literaturproduktion der Frühen Neuzeit, noch keinen Platz.⁶⁷ Weil das Geschaute als moralisch ‚schlecht‘ abqualifiziert wird und der unerfahrene Ich-Erzähler homodiegetisch agiert, wird Gewaltanwendung in der Erzähllogik stillschweigend legitimiert. Neben der Figuration als legitime Strafe avanciert Gewalt in Beers Frauensatiren jedoch gleichzeitig auch zum (heute nunmehr ungenießbaren) ‚lustigen‘ Selbstzweck, wie eine Szene aus dem *Feuermäuer-Kehrer* verbürgt, in welcher einmal mehr eine Frau misshandelt wird. Der Prügelnde ist in diesem Fall ihr eigener Liebhaber, der sie aufgrund ihrer Verkleidung und

64 Vgl. [Beer:] *Feuermäuer-Kehrer*, S. 83–88.

65 Vgl. etwa Becker-Cantarino: Beers *Weiber-Häckel* und die Tradition der Ehe- und Frauensatire, S. 446.

66 Siehe dazu Kap. III.2.2.1.

67 So nimmt ‚das Leid der Anderen‘ – etwa in Darstellungen von Hexenverbrennungen, aber auch in zeitgenössischen Satiren wie Schupps *Corinna* – vorrangig Abschreckungsfunktionen ein. Weil Gewaltzuführung in diesen Kontexten als irdische Vorwegnahmen eines eschatologischen Heilsplans figurieren, würde, so die implizite (unmenschliche) Logik, die Solidarisierung eine Abkehr vom normativen Verhaltenskodex darstellen. Perfiderweise kann die (auch körperliche) Züchtigung des bzw. der normativ als ‚Außenseiter/in‘ Gebrandmarkten das Zugehörigkeitsgefühl der ‚Nichtversehrten‘ kontrastiv stärken. Diese Haltung ändert sich freilich im Verlauf des 18. Jahrhunderts.

der perfiden Intrige des Kugelmanns fälschlich für einen Widersacher hält.⁶⁸ Der vorgeschobene Unsagbarkeitstopos mindert die Schilderung der Grausamkeit kaum: Die Entfremdungsästhetik lebt hier von einer makabren Symbiose von extremer Gewalt und Fäkalhumor, denn während Petronella Furzia, so der sprechende Name der Geliebten,⁶⁹ „*zerprügelt*“ (FK 38) wird, wird ausgemalt, wie sie dabei ihrem unästhetischen Beinamen gerecht wird:

Wir [scil. der Kugelmann und der Erzähler] sahen in dessen zu einem Fenster hinaus/ und es ist nicht zu beschreiben wie abscheulich der Schreiber seine verkleidte Liebste zerprügelt. „Du Bernheuter“ sprache er/ „bistu der grobe Flegel/ der mich auff offener Gasse so *inhonestissimè traduciret* hat? [...]“ Zu allen diesen Worten gabe er der verkleideten Jungfer *Petronella Furzia* einen Streich/ und man hörte gar bald/ wie sie mit ihrem Zunahmen hiesse/ weil sie vor Angst und Verwunderung/ zum theil auch vor grossem Schmertzen zimliche Stücke loß-gebrannt. Wir musten endlich zu Verhütung fernerer Ungelegenheit/ zu Hülffe eilen/ gestaltsam das gantze Dorff wider den Fremden aufstunde. Solcher gestalt zogen wir die ohnmächtige Furzia voll mit Koth und Blut besudelt auf die Strasse/ und von dar in ein kleines Wäldlein/ allwo sie allgemach wieder zu sich selbst kame. (FK 38)

Dass das Eingreifen des ‚Duo infernale‘ keineswegs aus Mitleid erfolgt, zeigt das Vorgehen der beiden, als Petronella desorientiert erwacht: Der Kugelmann „gab [...] ihr eine Ohrfeige/ und ich einen guten Kopffstoß/ daß sie wider eine hoch aufgeschossene Thanne präßte“ (FK 38). Daraufhin laufen die beiden „zurück in das Schloß/ allwo wir noch selbigen Abends mit unserer Arbeit nicht allein fleissig fortgefahren/ sondern auch in und zwischen derselben allerley Discurse geführret/ welche uns wegen vergangener Geschicht/ zur Lehre nützlich und ersprießlich waren“ (FK 38). Die „rituelle Strafszene“ allerdings bleibt auf diegetischer Ebene nicht völlig folgenlos.⁷⁰ So fällt der Kugelmann, mitten in einer Tirade über Frauen, „den Kamin herunter/ und brache mit meinem grossen Entsetzen den Rück-Grad entzwey“.⁷¹

68 Vgl. [Beer:] Feuermäuer-Kehrer, S. 35–38: So erzählt der Kugelmann dem Schreiber, dass dieser von einem Mann verleumdet und beschimpft worden sei, der bald bei ihm auftauchen werde – tatsächlich ist es jedoch die als Mann verkleidete Petronella, die ihren Liebhaber, wie brieflich angekündigt, empfangen möchte. Weil der Kugelmann den Brief jedoch abgefangen hat, bereitet er die falsche Konfrontation bewusst vor.

69 Der Wortwitz wird ostentativ vom Kugelmann vorgestellt: „die *Petronella* hat einen stinckenden Zunamen/ sie thut auch sehr übel riechen“ (ebd., S. 36).

70 So die Bezeichnung Solbachs: Johann Beer, S. 178, der ebenfalls auf die darin montierten „grotesk-skatalogischen Details“ (ebd.) hinweist.

71 Vgl. [Beer:] Feuermäuer-Kehrer, S. 38: „Ach/ sprach Kugelmann/ ,was seid ihr vor Narren/ O ihr Weibsbilder/ daß ihr euch verkleidet/ und allenthalben auf der Näscherey herum lauffet. Ihr bildet euch vielleicht ein/ unter einem Mannskleid eure Person zu verbergen? Aber wisset/ daß ihr damit nicht allein euch selbst/ sondern auch eure verborgene Laster erst offenbahr ma-

Die Deutung der Szene liegt nicht auf der Hand, sondern verbürgt die Ambivalenz der pikarischen Frauensatire. Ausgehend von der intratextuell angelegten Überblendung des ‚Feuermäuer-Kehrens‘ mit dem ‚Auskehren weiblicher Körperöffnungen‘⁷² hat Tatlock die Tätigkeit der ‚Feuermäuer-Kehrer‘ psychoanalytisch als Chiffre für vaginale bzw. anale Penetration gelesen: „the four-letter Anglo Saxon verb would most accurately describe the attitude of the author“.⁷³ Aufgrund dieser Prämissee liest sie den Rückenbruch des Kugelmanns konsequent als Verletzung während des sexuellen Aktes.⁷⁴ Als „nicht mehr nachvollzieh[bar]“ und „gegen den Textbefund“ bewertet hingegen Solbach Tatlocks Deutung,⁷⁵ der allerdings selbst keine Interpretation der Stelle vorlegt. Indes erleidet nicht nur der Kugelmann, sondern auch der Ich-Erzähler körperlichen Schaden, indem er unmittelbar nach Kugelmanns Unfall von seinem Meister „jämmerlich zerprügelt“ (FK 38) und entlassen wird, da er das eingenommene Geld auf den Heimweg verloren hat. Ist die körperliche Versehrung der beiden intratextuell als kontingentes Vorkommnis oder aber als metapoetische Bestrafung zu verstehen? Der spätere Rekurs der Mönchs predigt auf den Täufer Johannes plausibilisiert zumindest die ‚ungerechte Strafe‘, die bisweilen auch diejenigen trifft, die der ‚Wahrheit‘ nachstreben. In ihrer Deutungsoffenheit schwächt die körperliche Strafe die moralische Autorität des pikarischen Erzählers als Satiriker jedoch zumindest ab.

chet. Endlich geht es euch/ wie der Furzia/ was habt ihr Narren nun von eurer Verkleidung/ als daß man euch mit dem wohl abgeklopften Buckel allenthalben auslachet? Und wann ich – – – Gleich/ als er weiter fort reden wollte/ fiele er unversehens den Kamin herunter/ und brache mit meinem grossen Entsetzen den Rück-Grad entzwey“.

⁷² Vgl. ebd., S. 18: „Ich habe bey manchem ehrlichen Mann in dieser Stadt den Rauchfang gekehret/ dem es nöthiger gewesen wäre/ daß er seiner Frauen/ oder seiner Tochter solte ich sagen/ den Hintern hätte auskehren lassen“.

⁷³ Vgl. Tatlock: Speculations on Beer's Chimneys, S. 788: „Eventually we see cleaning out a woman's chimney as tantamount to having sex with her“.

⁷⁴ Vgl. ebd., bes. S. 791.

⁷⁵ Solbach: Johann Beer, S. 181. Der „Grundthese“ Tatlocks, wonach „ein Wesenselement der Beerschen Satire die Angst vor der Frau und besonders ihrer Geschlechtlichkeit ist“, stimmt Solbach zwar zu. Allerdings bewertet er „die Rolle der Frau in Beers Text“ als „nur von sekundärem Interesse [...]“ denn Beers Themen sind nicht Frauen, sondern Leidenschaften. Die Gefahr, die von Affekten ausgeht und vor allem die seelisch-künstlerische Identität betrifft, ist für Beer in der tendenziell leidenschaftsverfallenen Frau konzentriert. Die Frau ist für Beer nicht als Mensch suspekt, sondern als Ausdruck des Affektischen, und in der Reduzierung der Frau auf ihre alles andere dominierende Sexualität liegt der eigentliche Kern der Misogynie. [...] Tatlock überschätzt so bei weitem das Angstpotenzial, das Frauen im 17. Jahrhundert zu mobilisieren imstande waren“ (Solbach: Johann Beer, S. 181f.).

Die moralische Wirkungsästhetik bleibt der Frauensatire durch die Pikarisierung zwar eingeschrieben. Gleichzeitig, so meine These, emanzipiert sich das Erzählen aber auch davon. Entgegen Solbachs „Entlastungsthese“⁷⁶ zeigt sich das Sujet zeitgenössisch nicht als abgehalftetes Pflichtprogramm, sondern als populärer Lesestoff, was auch die 1714 erschienene Wiederauflage der *Weiber-Häschel* verbürgt.⁷⁷ Auch die Frauensatiren des „kulturgeschichtliche[n] Unikum[s]“ Johann Beer möchten und sollen ‚unterhalten‘.⁷⁸ Dies legt bereits die intratextuell antizipierte Rezeptionshaltung nahe, wenn der Erzähler dem Kugelmann Unterhaltsamkeit bescheinigt: „Du bist ein Schelm‘/ sagte ich zu ihm/ ,und kanst alles so manierlich herunter schwätzen/ daß dir einer mit grossem Gefallen zuhören muß“ (FK 96). Der Anspruch, zu unterhalten, zeigt sich auch im ausschmücken-

76 Vgl. ebd., S. 185: „Das religiöse Bewußtsein kontrolliert jedoch nur die lebensweltlichen Objektivierungen der Triebangst, und so entwickelt sich ein komplexes Spannungsverhältnis von erzählerischer Form (rhetorischer Ebene) und dargestelltem Inhalt (ideologische Ebene). Beer empfindet dieses Spannungsverhältnis, so unsere These, Anfang der achtziger Jahre so stark, daß er sich mit einer Reihe seiner misogynen Satiren zum einen selbst und seinem religiösen Bewußtsein gegenüber eine Legitimation zum Erzählen verschafft, und zum anderen ganz praktisch den Darstellungszwang der verderblichen Leidenschaften erleichtert. Indem er das Thema des gefährlichen Liebesaffekts zum exemplarischen Inhalt gleich mehrerer deutlich religiös begründeter Strafsatiren macht, entlastet er die gleichzeitig entstehenden Erzählungen und Romane von der erdrückenden Dominanz dieses Motivs und eröffnet die Möglichkeit zur Darstellung der Erzählerbiographie“. So seien die ‚satirischen ‚Weiber-Schelten‘‘, „exemplarischer Ausdruck monologischen Erzählens und des fast unverstellten, nicht-fiktionalen und autoritären Autorworts“ (ebd.).

77 Das Interesse an Beers *Weiber-Häschel* verbürgt zudem das im folgenden Kapitel besprochene, mehrfach aufgelegte Werk *Die Entlarvte Böse Siebene* (1719).

78 So hat Vellusig die Romane Beers als „Medien des kurzweiligen Zeitvertreibs“ charakterisiert, vgl. Robert Vellusig: Johann Beer und die Poetik des Zeitvertreibs. In: Daphnis 37 (2008), 487–522, hier S. 500, das obige Zitat ebd., S. 517. Gleichzeitig kenne „Beers satirische Kurzweil [...] kein unbefangenes Verhältnis zu den leiblichen Freuden des Lebens [...] [und] kein unbefangenes Verhältnis zu den Frauen“ (ebd., S. 518), was symptomatisch für die deutschsprachige Literatur der Frühen Neuzeit zu werten sei: „Johann Beers Werk trägt Züge eines kulturellen Analphabetentums, dessen Derbheiten, Grobianismen und Schimpftiraden da und dort immer auch kurzweilig [sind], das aber in sich selbst keinen Halt findet“ (ebd., S. 522). – Wirtz: Zur Poetik der Unterhaltung, S. 101–119, spricht in Bezug auf das *prodesse-delectare*-Postulat während des Barockzeitalters von einer „Umwertung“ (ebd., S. 101). – Die generelle, oftmals unter dem Deckmantel der Moraldidaxe versteckte ‚Erzähl lust‘ der Frühen Neuzeit hervorgehoben haben Manuela Günter, Michael Homberg: *Artes Populares*. Serielles Vergnügen in der Frühen Neuzeit zwischen Gattungs- und Medieneffekten. In: Daphnis 44 (2016), S. 257–293, die argumentieren, „dass die Camouflage des Vergnügens als ‚Zucker über der bitteren Pille‘ letztendlich gerade zur Befreiung der *artes populares* aus der Unterordnung unter die Belehrung führte. Die Lust am Erzählen konnte sich im Schutz dieser Maskerade ebenso entfalten wie ein neuartiges Fiktionsbewusstsein“ (ebd., S. 293).

den Erzählduktus, als es nach einer Beerdigung zu einer „Schlägerey zwischen zweyen Jungfern“ kommt „die/ wie zwey Katzen an einander in denen Haaren hiengen“ (FK 69):

Es stiesse immer eine der andern den Schedel wider den teller/ daß sie allenthalben voll Suppen und Braten-fett waren. „Du Hure“/ sprache die erste/ „der Kaufmans-diener ist besser“/ „du bist selbst eine Hure“/ sagte die andere/ „der Student ist besser.“ „Nein/ nein/ nein“/ sagte die erste/ „der Kauffmans-Diener ist besser.“ „ja/ ja/ ja“/ sprache die andere wieder/ „der Student ist besser“/ und so offt sie also geschrien hatten/ stiessen sie wider die Köpfe auf den Tisch/ daß es pumpte wie ein Weber in dem Stuel. Es gienge immer pum/ pum/ pum/ rump/ rump/ rump/ puff/ puff/ puff/ truff/ truff/ truff biß daß die Manns-leute sich ins Mittel legten und beyde Rabenäser voll Rotz/ Blut und Fett aus einander brachten.⁷⁹ (FK 69)

Die onomatopoetischen Triaden verweisen darauf, dass die ostentative Gewalt als Unterhaltungselement dient.

Indem durch pikarische Erzählmuster auf die populäre Frauensatire zugegriffen wird, können die reihende Darstellung weiblicher Laster durch eine nicht-autoritative, naive Erzählinstanz vorgestellt sowie deren gewaltvolle Bestrafungsaktionen produktionsästhetisch legitimiert werden. Die moraldidaktische Wirkungsästhetik der Frauensatire ermöglicht mithin eine ‚unterhaltsame‘, gewalttätige, sexualisierte, misogynie Lust am Erzählen.

3 Collage – *Die Entlarvte Böse Siebene* (1719)

Die dritte Spielart, die meinen Ideenaufriß beschließen soll, belegt das produktive Potenzial der frühneuzeitlichen Frauensatire, als moraldidaktisches Plädoyer für eine ‚normative Weiblichkeit‘ Negativdarstellungen von Frauen kombinieren zu können und folglich als Collage zu funktionieren. Mit der Möglichkeit zur Kombination verbürgt sich nicht nur die zeitgenössisch perzipierte Familienzusammengehörigkeit der Gattung. Indem noch im 18. Jahrhundert auf Texte des 17. Jahrhunderts zurückgegriffen wird, zeigt sich außerdem der epochenübergreifende Zusammenhang der Frauensatire.

Exemplarisch lässt sich die Faktur der ‚frauensatirischen Collage‘ anhand eines 1719 anonym in Leipzig erschienenen Drucks abilden, der den allusionsreichen Titel *Entlarvte Böse Siebene* trägt und mindestens zwei weitere Auflagen (1727, 1728) zeitigte.⁸⁰ In vierzehn knappen Kapiteln schildert ein studentischer

⁷⁹ Die männliche Befriedung des Konflikts währt allerdings nur kurz, vgl. [Beer:] Feuermäuer-Kehrer, S. 69.

⁸⁰ [Anon.:] Die Entlarvte Böse Siebene, Das ist, Kurtze Lebens-Beschreibung Einer liederlichen und bösen Frauen, Denen heut zu Tage über alle Massen liederlichen und bösen Weibes-Perso-

Ich-Erzähler seine Erlebnisse während der Untermiete bei einem „wohl ansehnlichen jungen Kauffmanne“ (5). Obwohl dessen Frau „hübsch“ (5) anzusehen sei, entpuppt sie sich schnell als „Teufel“ (5), was sich für den Erzähler, der ausschließlich die Haltung des passiven Beobachters einnimmt, darin zeigt, dass sie ihre Bediensteten schlecht behandelt, ihren Mann beschimpft und außerdem ein außereheliches Verhältnis zu ihrem „Galan“ (13) pflegt, der auch der Vater ihres Kindes zu sein scheint. Nach dem Tod des gemarterten Ehemannes heiratet sie den „Galan“. Dass das zweite Kind allerdings „ein viertel Jahr zu früh“ geboren wird, bringt ihr den ehrvernichtenden Ruf einer „Hure“ (19) ein. Weil der zweite Mann ihr das „Regiment“ nicht zugestehen will, verlässt sie ihn in der Hoffnung, ihn so „zu zwingen, ihr gute Worte zu geben, und ihr das Ober-Commando zu lassen, weil sie sich einbildete, er könnte ohne sie nicht leben“ (42). Obwohl der Ehemann herausfindet, wo sie sich aufhält, meldet er sich nicht. Trotz der Briefe eines Vertrauten, der den Verlassenen um Geld für die mittlerweile kranke und einsame Frau bittet, antwortet der Ehemann nicht, der Erzähler reist schließlich ab. Das „Tractälein“ (4) endet mit dem Aufruf an Männer, eine kluge Brautwahl zu treffen, und an Frauen, ihr ‚Leben zu ändern‘.⁸¹ Dass der Band, der, soweit ich sehe, von der Forschung völlig unbeachtet blieb, als synthetisierende Collage frühneuzeitlicher Frauensatiren gelesen werden kann, lässt sich anhand paratextueller, intermedialer sowie intertextueller Anknüpfungen aufzeigen.

So ist bereits der programmatiche Titel als Referenz an die der Moraldaxa verpflichtete frühneuzeitlichen Frauensatire zu lesen. Während die ‚Böse Sieben‘ zeitgenössische Frauensatiren wie Balthasar Kindermanns *Böse Sieben* (1662) oder Joachim Rachels Semonides-Bearbeitung *Das Poetische Frauen-Zimmer Oder Böse Sieben* (1664) aufruft, weist die ‚Entlarvung‘ auf den Legitimatonstopos der Moralsatire hin, hinter dem Schein die ‚Wahrheit‘ aufzuzeigen. Der Untertitel formuliert sowohl das generische Darstellungsprinzip der Frauensatire (Vorstellung der weiblichen Laster) als auch die ihre Wirkungsästhetik begründende Feststellung außertextlicher Notwendigkeit:

Kurtze Lebens-Beschreibung Einer liederlichen und bösen Frauen, Denen heut zu Tage über alle Massen liederlichen und bösen Weibes-Personen zur Besserung, und der gantzen Welt zum Abscheu wohlmeinend an den Tag geleget.

nen zur Besserung, und der gantzen Welt zum Abscheu wohlmeinend an den Tag geleget. Leipzig 1719. Im Folgenden Seitenzahlen direkt im Text. – Der Index quartus librorum ex Bibliotheca regia Berolinensi publica auctionis [...]. Berlin 1822, S. 297, nennt außerdem noch eine Ausgabe aus dem Jahr 1723. In den gängigen Katalogen lässt sich eine solche Ausgabe allerdings nicht nachweisen.

81 Vgl. [Anon.:] *Die Entlarvte Böse Siebene*, S. 47: „So ändert euer Leben“.

Erneut avanciert die ‚Krisensituation‘ zum Schreibanlass, wenn die an den „Geneigte[n] Leser“ adressierte Vorrede die „Quaal und so zu reden Höllen-Pein“ jener Männer alludiert, die „einen liederlichen und bösen Ehegatten an [ihre] Seite bekommen“ (A2r). Indem die intendierte Rezeptionshaltung, dass „diejenigen Frauens, so zeithero einen solchen Lebens-Wandel geführet, sich *vielleicht* bessern, und eine friedsame und gesegnete Ehe mit ihren Männern führen möchten“ (A2v, m. Herv.), allerdings nur noch den Status einer Möglichkeit einnimmt, klingt bereits der Bedeutungsverlust an, der dem Satiriker als Moralprediger im 18. Jahrhundert sukzessive die kulturelle Basis entzieht. Dennoch fußt die *Entlarvte Böse Sieben* ostentativ auf der frühneuzeitlichen Prämisse des Satirikers, der sich als moralische Autorität versteht.

Zweitens stellt das Frontispiz [Abb. 51] eine Wiederaufnahme jenes Frontispizes dar, das bereits Johann Beer seiner Satire *Weiber Hächel* (1680) vorangestellt hatte. In der verfeinerten Fassung ist die Vordergrundszene zwischen Hund, Amor und Katze getilgt,⁸² der Satyr in der linken Bildhälfte rückt durch den Zusatz von Hörnern und weiblichen Brüsten in die Nähe frühneuzeitlicher Teufelsdarstellungen. Das zwar weibliche, jedoch faltige Gesicht der ‚entlarvten‘ Frau deutet darauf hin, dass nicht etwa die spätere Beer-Ausgabe aus dem Jahr 1714, sondern der ursprüngliche Druck als Vorlage diente. Die *Subscriptio* „Der Schein betriegt“, die in geschwungenen Antiqua-Lettern den Abgrund zierte, stellt in seiner Verkürzung des originalen Wortlauts eine Präzisierung dar. Die titelgebende ‚Entlarvung‘ der bösen Frau lässt sich in der neuen Version auch in einer aktualisierten Lesart verstehen: Unstrittig zeigt die ‚hässliche Fratze‘ das vermeintlich ‚wahre Gesicht‘ der Frau. Die ‚schöne Maske‘ scheint hier allerdings von der Teufelsfigur aufgesetzt zu werden, sodass der „Autor“ durch seine literarische Vorstellung die Funktion der Entlarvung übernimmt.

Vor allem jedoch lassen sich drittens auf der diegetischen Ebene intertextuelle Bezüge zu verschiedenen Frauensatiren nachweisen. So erinnert die Konzeption des Studenten, der die Vorgänge einer Wirtsfamilie beobachtet, an Christian Reuters umstrittene Pseudoübersetzung *L'Honnéte Femme Oder die Ehrliche Frau zu Plißine* (1695), die ihm die Klage Anna Rosine Müllers eingebracht hatte, welche sich in dem ‚Pasquill‘ persönlich verunglimpft sah. Inhaltliche Parallelen finden sich in der karikierenden Darstellung der Wirtin, die ihre Mägde schlecht behandelt. Um ein Vielfaches deutlicher jedoch ist der Prätext der *Weiber-Hä-*

⁸² Anders liegt der Fall allerdings in der 1728 erschienenen Neuauflage, die als Frontispiz eine (dilettantische) Radierung nach dem originalen Beer-Frontispiz von 1680 mit Hund, Katze, Amor und vollständiger *Subscriptio* darstellt, vgl. Ex. SB Berlin, Sign. Yv 1217.

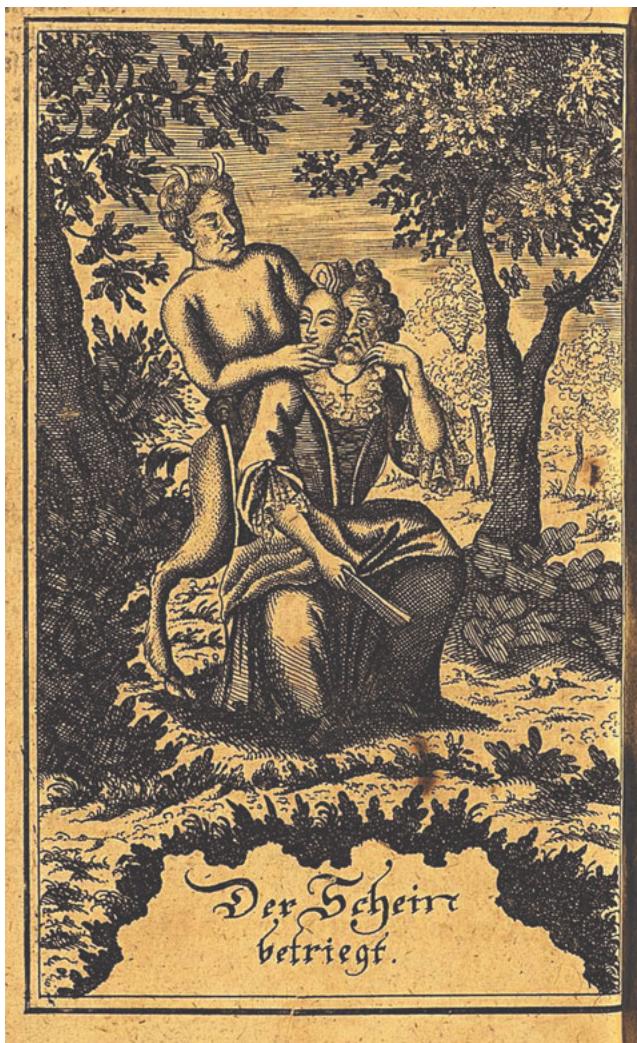


Abb. 51: Weibliche Abgründe. Frontispiz zur *Entlarvten Bösen Siebene* (1719).

chel Johann Beers. So ist jene Passage, in welcher die ‚böse Siebene‘ Trauer über den Tod ihres Mannes heuchelt und ihrem Tränenfluss mit Zwiebeln nachhilft, nahezu wortwörtlich der fast vierzig Jahre älteren Satire entnommen:

Wir stiegen vor unserm Hause ab [...]. Emilia hiesse mich nach solchem etliche Küssem/ welche die in der Kutsche unter die Ärsche geleget über eine Treppe in ihre Schlaff-Kammer tragen/ allwo sie noch wol eine halbe Stund vor dem Spiegel stunde/ ehe sie zu ihrem auf dem Todt-Bett liegenden Mann in die obere Stuben gienge. Bald fragte sie mich/ wie ihr die Haarlocken/ bald wieder/ wie ihr die Schneppfe stünde [...]. Sie tratte demnach mit mir noch eine Treppe hinauf/ und bestriche die Augen dergestalten mit Zwibeln/ das sie ihr fast eines halben Fingers weit hervor standen. Es ist nicht zu beschreiben/ wie mit einem grossen und schwermütigen Seufftzer sie den Goldschmied umfangen. „Ach/ werther Schatz und liebes Hertz“ sagte sie in Anwesenheit der Umstehenden [...][.]

„Wie ist es doch so ein unerträglicher Schmertz/ einen so guten Hauswirth zu verlieren/ pur/ pur/ pur/ pur/ pur/ pur/ pur/ pur“/ (hiemit finge sie wieder an zu heulen wie ein halb schock Wölff in Winters-Zeiten) also/ das die anwesenden Frauen genug an ihr zu trösten hatten.⁸³

Da sie nun nach Hause kam, ginge sie erst in ihre Bey-Stube, allwo sie noch wohl eine halbe Stunde vor den Spiegel stunde, und ihre Haarlocken und andern Staat an sich wieder zu rechte mache, ehe sie zu ihrem auf dem Todt-Bette liegenden Mann in die Schlaff-Kammer gieng. Mit was vor verstelleten Thränen, (so sie sich erst gemachet hatte durch eine zerschnittene Zwiebel, damit sie ihre Augen bestrichen, wie mir die Köchin hernachmahls gesagt, welche sie ihr in die Bey-Stube vor dem Spiegel bringen müssen) grossen und schwermütigen Seuffzern sie ihn um den Halß gefallen, ist nicht zu beschreiben, daß man hätte meynen sollen, sie hätte ihn nicht so lieb: Ach mein Hertzallerliebster Schatz und liebes Hertz, sagte sie in Anwesenheit der Umstehenden [...][.]

[W]ie ist es doch so ein unerträglicher Schmertz, so einen lieben Schatz und guten Hauß-Wirth zu verlieren, pur, pur, pur, pur, pur, pur, pur, hiermit finge sie an wieder zu heulen, wie ein halb Schock Wölffe in Winters-Zeit, also, daß die anwesenden Frauen genug wieder an sie zu trösten und ihr zuzureden hatten, daß sie nur von der Leiche in die Beystube wieder gienge, und sich schwartz ankleidete, wenn etwa Besuch käme. (35–38)

Die wenigen sprachlichen Änderungen verbürgen mithin, dass Beers Prosa auch im 18. Jahrhundert nicht gänzlich antiquiert ist. Auch ein beachtlicher Abschnitt der finalen *Moralisatio* entspricht wortwörtlich dem Schluss von Beers *Weiber-Hächel*.⁸⁴ Beers Mahnungen an die Männer fügt der anonyme Verfasser allerdings eigene Mahnungen an „sowohl Jungfern als Weiber“ (47) an. Deutlicher als Beer markiert er folglich den Anspruch, mit seinem Werk einen Beitrag zur moralischen Besserung zu leisten. Diese Haltung zeigt sich erneut im apologetischen Schluss:

So ihr aber in Durchlesung dieses kleinen Tractäleins nichts findet, dadurch ihr getroffen werdet, so meynet nicht etwan, daß ich es darum geschrieben, das ihr was loses

83 [Beer:] *Weiber-Hächel*, S. 19–22.

84 Vgl. ebd., S. 57f., und [Anon.]: *Die Entlarvte Böse Siebene*, S. 44–46.

daraus lernen sollet; ach nein, GOtt behüte mich in allen Genaden davor, das ist meine Absicht nicht gewesen, sondern daß ihr solche Laster sollet lassen und sein fromm, erbar und züchtig seyn. Alleine ich glaube gäntzlich, daß wenige von Frauenzimmer auf der Welt, die nicht in etwas darinnen sollte getroffen worden seyn, und wäre zu wünschen, daß sie sich nur wolten bessern, und nicht in solchen Sünden verharren biß an ihr Ende. (47f.)

Beers misogyner Duktus ist merklich abgeschwächt, auch Gewaltexzesse des Erzählers fehlen. Selbst das elendige Schicksal der ‚Bösen Siebene‘ wird nur mittelbar über einen Brief kommuniziert und räumlich in ein ‚Irgendwo‘ distanziert. Dennoch bleibt Beer die satirische Referenz.

Die Entlarvte Böse Siebene beglaubigt jedoch auch die Beständigkeit der früh-neuzeitlichen *WeiberMandate*. So wird der Ich-Erzähler Zeuge eines aussagekräftigen Einkaufs seiner Wirtin, den er wie folgt schildert:

Es kam nehmlich ein Hausirer zu sie [sic!, scil. zu der Wirtin], mit unterschiedenen Novitäten, unter welchen nachfolgendes Weiber-*Privilegium* war, welches ein lustiger und aufgeräumter Kopff den Weibern zum Possen gemacht hat, weil nun dieses Wasser auf ihre Mühle war, und sie nicht anders meynete, es wäre warhaftig darum aufgesetzt, daß die Männer darnach leben müsten, und es müste auch so seyn, als kauffte sie sich solches, und nagelte es an die Stuben-Thüre, daß sie es immer vor Augen hätte, und ihren Mann damit quälen könnte[.] (25)

Die Wirtin des Ich-Erzählers kauft die Verhaltensregeln – die etwa fordern, dass „man ohne Wissen seines Weibes gantz und gar nicht aus dem Hause gehen“ (29) dürfe – in der Überzeugung von deren Umsetzbarkeit und bringt sie für alle Hausbewohner gut sichtbar an der „Stuben-Thüre“ (25) an. Dass die vorgestellten Regeln theoretisch denkbar seien, bestreitet der Ich-Erzähler zwar nicht, allerdings appelliert er an das Ehrgefühl der Frauen, die mit solcherlei Forderungen gesellschaftlichen, d. h. vornehmlich der Männer Hohn auf sich zögen: „Wenn die gute Frau aber mit rechten [sic!] Verstande überlegt hätte, wie von andern Leuten, die es zu sehen bekamen, darvon würde *judiciret* werden, und daß sie mehr Schimpff und Schande als wie Ehre dadurch sich zuzöge, sie würde solchen Kauff wohl haben bleiben lassen“ (25). In vergrößerter Schrifttype wird sodann „Der Frauen und Weiber *Privilegium*“ wiedergegeben.⁸⁵ Die siebzehn Verordnungen lassen sich als *amplificatio*, aber auch sprachliche Verfeinerung des Prätexsts lesen. Um die satirische Faktur zu betonen, wird als Entstehungsort, wie schon im Prättext, „Vestung Plauderburg und Schnader-Schloß“ (33) angegeben. Stärker noch als die wörtliche Übernahme von Beers onomatopoetischem Passus („pur pur pur, hiermit finge sie an wieder zu heulen“) scheint das *WeiberMandat* im insgesamt gedämpften Text des 18. Jahrhunderts veraltet und beinahe wie ein

85 Zu den *Weiber-Mandaten* siehe Kap. III.1.3.1.

Fremdkörper. ‚Weiberherrschaft‘ stellt nicht mehr eine ernstzunehmende Gefahr, sondern vor allem eine abstruse Vorstellung dar, die – trotz der ostentativen moralischen Intentionsbekundung – Heiterkeit hervorrufen soll. Indem der anonyme Autor der *Entlarvten Bösen Siebene* Beers *Weiber-Häichel*, die *Weiber-Mandate* des frühen 17. Jahrhunderts und das Konzept der ‚Bösen Sieben‘ miteinander verflieht, zeigt sich das collagierende Potenzial der Frauensatire, das negative Weiblichkeit kumulieren und unter Verweis auf die Erhaltung einer ‚moralisch richtigen‘ Geschlechterhierarchie als Moraldidaxe präsentieren kann.

Die Kompilation frühneuzeitlicher Frauensatiren bieten indes auch Anthologien, wie etwa *Das Lustige Moral- und Satyrische Frauenzimmer-Cabinet, oder: Sammlung artiger Gedancken über die unartige Art desselben, In auserlesenen kurtzen Versen und Epigrammatibus vorgestellet* (1724). Unter dem Juvenals sechster Satire entnommenen Motto⁸⁶ („Nulla fere causa est, in qua non foemina litem moverit.“ [„Kaum ein Prozess wird geführt, bei dem nicht eine Frau den Rechtsstreit angestrengt hat.“]) werden in fünfzig alphabetisch geordneten Rubriken (darunter etwa ‚Die Adelige‘, ‚Die Eigensinnige‘, ‚Die Leichtgläubige‘) Verse aus Romanen und Gedichtbänden des 17. und 18. Jahrhunderts zusammengeführt. Das kompilatorische Prinzip verbürgt die Bindungskraft des Sujets, das trotz bzw. gerade aufgrund der drastischen Darstellung dem Sprecher eine moralisch überlegene Position („artig[!]“) zuzugestehen scheint.