

Chloe

Beihefte zum Daphnis

Herausgegeben von

Barbara Becker-Cantarino - Martin Bircher

Mirosława Czarnecka - Klaus Garber - Ferdinand van Ingen

Knut Kiesant - Wilhelm Kühlmann - Eberhard Mannack

Alberto Martino - Wolfgang Neuber - Hans-Gert Roloff

Ulrich Seelbach - Blake Lee Spahr - Jean-Marie Valentin

Helen Watanabe-O'Kelly

BAND 40

The logo for Rodopi, featuring the word 'Rodopi' in a stylized, calligraphic script font.

Amsterdam - New York, NY 2008

Anthropologie und Medialität
des Komischen im
17. Jahrhundert (1580-1730)

Herausgegeben von

Stefanie Arend – Thomas Borgstedt

Nicola Kaminski – Dirk Niefanger

Uwe Wirth

“... HABT IHR DENN KEINE MÄULER MEHR?”

Die Performanz des komischen Körpers
in Grimmelshausens *Simplicissimus*

Abstract

Der Beitrag ventiliert das Verhältnis von Performanz und Komik anhand einiger Szenen aus Grimmelshausens *Simplicissimus* – wobei es insbesondere um das Phänomen körpergebundener Vielstimmigkeit geht. Komik entsteht durch ein Verunglücken von Sprechhandlungen, ein Scheitern von Inszenierungen oder eine ‘performative Aufwandsdifferenz’ beim Verkörpern von Zeichen. Im *Simplicissimus* manifestiert sich dies als Wechselspiel zwischen ‘excess of utterance’ und ‘pleasure in scandal’. Dabei lassen sich zwei Modi des Verunglückens ausmachen. Zum einen das Verunglücken beim Verkörpern von sprachlichen Äußerungen, zum anderen das Verunglücken des Körpers bei Lebensäußerungen.

Im Folgenden soll das Verhältnis von Performanz und Komik anhand einiger Szenen aus Grimmelshausens *Simplicissimus* näher beleuchtet werden. Dabei werde ich mich von zwei Denkbewegungen leiten lassen: Zum einen geht es mir darum, Grimmelshausens Roman unter den Vorzeichen der Performanztheorie und der Komiktheorie zu betrachten. Zum anderen möchte ich einige zeittypische, im *Simplicissimus* auftauchende Aspekte markieren, durch die sich sowohl die Performanztheorie, als auch die Komiktheorie in einer Weise modifizieren lassen, dass sie den Text nicht mehr nur mit einer allgemein systematischen, sondern auch mit einer spezifisch historischen Fragestellung konfrontieren.

Doch zunächst einige kursorische Bemerkungen zum Begriff der Performanz.¹ Auf die Frage, was der Begriff ‘Performanz’ eigentlich bedeutet, geben Sprachphilosophen und Linguisten einerseits, Ethnologen und Theaterwissenschaftler andererseits sehr verschiedene Antworten. Austin führt in *How to do things with Words* den Begriff des *performative*

¹ Vgl. hierzu Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. von dems., Frankfurt 2002, S. 10 ff.

ein, um eine Klasse von Sprachverwendungen zu bezeichnen, bei denen durch das Äußern bestimmter Worte *conventional procedures* vollzogen werden.² *Performatives* haben "vertraglichem Charakter".³ So das 'Jawort' der Eheleute vor dem Standesbeamten oder dessen Vollzugsformel: 'Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau'. Die rituelle Bedeutung von *performatives* leitet sich aus ihrer Formelhaftigkeit und Iterabilität, die kommunikative Bedeutung aus dem wechselseitig vorausgesetzten Wissen um die essentiellen "Gelingensbedingungen" ab. Dabei ist in beiden Fällen entscheidend, dass "die *Umstände* unter denen die Worte geäußert werden, in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten *passen*".⁴ Im Gegensatz zu dieser funktionalen Bestimmung, kann sich der Performanzbegriff aber auch auf die phänomenale Tatsache beziehen, dass etwas *als Äußerung* verkörpert wird.

Während Sprachphilosophie und Linguistik primär an der Untersuchung des Äußerungstyps interessiert sind,⁵ sich also einem, wie Sybille Krämer es nennt, "protestantischen Gestus" verpflichtet haben,⁶ da sie nach dem suchen, was "hinter den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen" liegt, stehen bei der theater- und medienwissenschaftlichen Indienstnahme des Performanzbegriffs die Verkörperungsbedingungen der Äußerungstoken im Zentrum des Interesses.⁷ Performativität wird damit

² John Langshaw Austin: *How to do Things with Words*. Cambridge 1975, S. 14 f.

³ John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979, S. 30.

⁴ Austin: *How to do Things with Words* (s. Anm. 2), S. 31.

⁵ Vgl. Sybille Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*. Frankfurt 2001, S. 53.

⁶ Sybille Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt 2002, S. 323–346, hier S. 325.

⁷ Zum Begriff des Token vgl. Charles Sanders Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Band I–VI. Hrsg. von Charles Harsthorne und Paul Weiss, Harvard University Press: Cambridge 1931–1935. Abgekürzt CP, zitiert wird nach Band und Abschnitt in Dezimalnotation. Die Peircesche Unterscheidung zwischen *Type* und *Token* bezieht sich auf die begriffliche Unschärfe des Wortes 'Wort', das man gleichermaßen dafür verwenden kann, einen *Wort-Type* oder ein *Wort-Token* zu bezeichnen. Während der *Type* ein Abstraktum darstellt, ist das *Token* ein "single event which happens once and whose identity is limited to that one happening" (CP 4.537). Auf einer Buchseite kann zwanzigmal das Wort "der" vorkommen. Das sind zwanzig *Token* ein und desselben *Wort-Typs* – gleiches gilt auch für "a single copy of a book" – jedes "Exemplar" ist das *Token* ein und derselben Druckvorlage. Die materiale Qualität eines *Token* bezeichnet Peirce als *Tone* bzw. als *Qualisign*. Dieser

zum Sammelbegriff für alle Vorgänge der "Darstellung durch Körper und Stimme" – hierzu zählen die *Inszenierung* als spezifischer "Modus der Zeichenverwendung", die *Korporalität* als "Faktor [...] des Materials" und die *Wahrnehmung* durch den Zuschauer.⁸

Allgemein ausgedrückt lässt sich sagen: Performativität als materialgebundene Medialität thematisiert nicht mehr das, was hinter den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen liegt, sondern die *verkörperte Sprache*, da "verschiedene Medien immer auch verschiedenartige Sprachpraktiken eröffnen".⁹ Performativität als materialgebundene Medialität impliziert also einen an den Äußerlichkeiten der Verkörperungspraxis interessierten Blick, dem es um die Erkundung der verschiedenen Möglichkeiten geht, stimmlich, gestisch, schriftlich oder mit Hilfe von Bildern Sachverhalte darzustellen. Sofern man der etwas schlichten Formel folgen mag, dass sich der protestantische Gestus primär für das Geistige hinter den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen, also für das Repräsentierte, interessiert, liegt der Umkehrschluss nahe, dass das Interesse für die Verkörperungsbedingungen als 'kulturwissenschaftlicher Blick aufs Katholische' zu fassen ist. Dies entspricht freilich nicht den zeitgenössischen Auffassungen der Konfession, sondern ist eine theoretisch-ironische Zuspitzung.

Vielleicht könnte man vorläufig festhalten, dass der Umgang mit Medien – etwa die Wahrnehmung eines Bildes, aber auch der Akt des Lesens – im Spannungsfeld 'protestantischer' und 'katholischer' Betrachtungsweisen steht. Aus einem *performativ-protestantischen Blickwinkel* betrachtet, lässt sich der Akt des Lesens mit Iser als Situation der illokutionär gerahmten Repräsentation beschreiben, in der das Verhältnis zwischen Text und Leser durch die Appellstruktur des Textes "gesteuert"

dritte Aspekt des Zeichens wird weder von Searle und von Krämer erwähnt, obwohl er insbesondere im Rahmen einer mediologischen Untersuchung – etwa der Stimme – von größter Relevanz wäre. *Tone* haben laut Peirce "einen unbestimmten, bezeichnenden Charakter (an indefinite significant character)", als Beispiel nennt er den "*Ton* einer Stimme, der weder als *Type* noch als *Token* bezeichnet werden kann" (CP 4.537).

⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel*. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: *Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt 2002, S. 277–300, hier S. 299.

⁹ Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift* (s. Anm. 6), S. 331.

wird.¹⁰ Die "Organisation des Diskurses" hat, wie es auch bei Genette heißt, "Regiefunktion",¹¹ wobei jede Äußerung ein "Appell an die imaginative Mitarbeit des Lesers" ist.¹² Das heißt, dass die Textstruktur als abstraktes Ganzes den Charakter eines direktiven Sprechaktes besitzt.

Aus einem *performativ-katholischen Blickwinkel* erscheint diese Textstruktur als ein inszeniertes Ensemble sinnlich präsenter Äußerungstoken, das eine zusätzliche semiotische Ebene eröffnet, weil jedes Token über bestimmte tonale Qualitäten verfügt, die ebenfalls zur Sinnstiftung beitragen. So stellt Bachtin in *Die Ästhetik des Wortes* fest:

[...] wie oft verwenden wir Wörter, die wir ihrer Bedeutung nach nicht brauchen, oder wiederholen wir ein und dasselbe Wort oder eine einzige Phrase einzig zu dem Zweck, über einen materiellen Träger für eine uns nötige Intonation zu verfügen.¹³

An der Schnittstelle zwischen protestantischer und katholischer Performativität kommt – eigentlich wenig überraschend – das Phänomen des Komischen ins Spiel. Komik ereignet sich, wenn beim Erfüllen der Gelingensbedingungen oder aber beim performativen Akt der Verkörperung von Äußerungen etwas schief läuft.

Gestützt wird diese These zum einen durch die Argumentationsweise Austins, der sich der Frage des richtigen Vollzuges von performativen Akten auf dem indirekten Weg der Beschreibung jener Fälle nähert, in denen "etwas *schief läuft*".¹⁴ Das heißt, die Sprechakttheorie gewinnt ihre Thesen aus der Untersuchung von absichtlich oder unabsichtlich herbeigeführten "Unglücksfällen",¹⁵ von Irrtümern in Worten und Taten also. Zum anderen – und hier folge ich einer Überlegung von Shoshana Felman – lassen sich Austins Vorlesungen zur Sprechakttheorie als *performative jokes* interpretieren, denn sie führen einen "excess of utterance" vor: einen Überschuss des Äußerungsereignisses

¹⁰ Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1984, S. 92.

¹¹ Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1998, S. 184.

¹² Gérard Genette: *Fiktionsakte*, in: *Fiktion und Diktion*. München 1992, S. 41–64, hier S. 50.

¹³ Michail Bachtin: *Ästhetik des Wortes*. Frankfurt 1979, S. 356.

¹⁴ Austin: *Zur Theorie der Sprechakte* (s. Anm. 3), S. 41.

¹⁵ Ebd., S. 43.

über die Äußerungsbedeutung,¹⁶ der beim Rezipienten in eine "pleasure in scandal" mündet.¹⁷ Der "excess of utterance" kann als unfreiwillig komische Auflehnung der Verkörperungsbedingungen gegen die Gelingensbedingungen betrachtet werden: gewissermaßen als *performatives Körperdrama* des Zeichens¹⁸, das, und hier möchte ich neben Bachtins Karnevalstheorie Freuds Komiktheorie ins Spiel bringen, durch eine *performative Aufwandsdifferenz* in den Modus des *Inaptum*, des Unangemessenen, versetzt wird. Antizipiert wird diese Einsicht, nämlich dass die *performative Aufwandsdifferenz* das entscheidende Moment des Komischen ist, von Theodor Lipps, der in *Komik und Humor* schreibt:

Verspricht jemand viel und leistet wenig, so wird eben durch die geringe Leistung unsere Aufmerksamkeit erst recht auf die grossen Versprechungen hingelenkt.¹⁹

Die Minderleistung beim Erfüllen eines Versprechens erregt Aufmerksamkeit, weil die darin zum Ausdruck kommende Aufwandsdifferenz ein Symptom des Komischen ist. Der glückliche Vollzug eines Versprechens hängt nämlich nicht nur von der korrekten und vollständigen Erfüllung der Gelingensbedingungen ab, sondern auch von dem Aufwand, der betrieben wird, um die Gelingensbedingungen zu erfüllen. Hieraus folgt die meines Erachtens zentrale These einer performativen Theorie des Komischen: Komik entsteht, sobald sich konventionale Unglücksfälle und performative Aufwandsdifferenz überlappen.²⁰

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten kann man zwischen zwei Ursachen des Komischen unterscheiden: erstens, wenn die Umstände unter denen Worte geäußert werden, *nicht passen*. Zweitens, wenn beim Verkörpern von Zeichen zuviel oder zuwenig Aufwand betrieben wird, bzw. wenn bei der Interpretation von verkörperten Zeichen etwas schief-

¹⁶ Shoshana Felman: *The Literary Speech Act*. Ithaca 1983, S. 113.

¹⁷ Ebd., S. 112.

¹⁸ Vgl. hierzu Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt 1987, S. 359 sowie Hans Rudolf Velten: *Komische Körper* (s. Anm. 26), S. 293 f.

¹⁹ Vgl. Theodor Lipps: *Komik und Humor*. Eine Psychologisch-ästhetische Untersuchung. Hamburg und Leipzig 1898, S. 74.

²⁰ Vgl. Uwe Wirth: *Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen*. In: *Performativität und Praxis*. Hrsg. von Dieter Mersch. München 2003, S. 153–174.

läuft, weil man nicht die Kompetenz besitzt, die performativen Gelingens- und Verkörperungsbedingungen angemessen zu erfüllen.

Eben dies ist im X. Kapitel von Grimmelshausens *Simplicissimus* der Fall, wo der Erzähler eine performative Lese-Szene²¹ schildert:

ALs ich das erste mal den Einsidel in der Bibel lesen sahe/ konte ich mir nicht einbilden/ mit wem er doch ein solch heimlich/ und meinem Beduncken nach sehr ernstlich Gespräch haben müste; ich sahe wol die Bewegung seiner Lippen/ hingegen aber niemand/ der mit ihm redet/ und ob ich zwar nichts vom lesen und schreiben gewust/ so merckte ich doch an seinen Augen/ daß ers mit etwas in selbigem Buch zu tun hatte: Ich gab Achtung auff das Buch/ und nachdem er solches beygelegt/ machte ich mich darhinder/ schlugs auff/ und bekam im ersten Griff das erste Capitel deß Hiobs/ und die davor stehende Figur/ so ein feiner Holzschnitt/ und schön illuminirt war/ in die Augen; ich fragte dieselbigen Bilder selzame Sachen/ weil mir aber keine Antwort widerfahren wollte/ wurde ich ungeduldig/ und sagte eben/ als der Einsidel hinter mich schlich: Jhr kleine Hudler/ habt ihr denn keine Mäuler mehr? habt ihr nicht allererst mit meinem Vatter (denn also muste ich den Einsidel nennen) lang genug schwätzen können? ich sihe wol/ daß ihr auch dem armen Knan seine Schaf heim treibt/ und das Hauß angezündet habt/ halt/ halt/ ich will diß Feuer noch wol leschen/ damit stunde ich auff/ Wasser zu holen/ weil mich die Noth vorhanden zu seyn bedunckte. [...]

Bleib nur/ sagte der Einsidel/ es ist noch keine Gefahr vorhanden; Ich antwortete/ meiner Höflichkeit nach/ bist du denn blind/ wehre du/ daß sie die Schaf nicht fort treiben/ so will ich Wasser holen: Ey/ sagte der Einsidel/ diese Bilder leben nicht/ sie seynd nur gemacht/ uns vorlängst geschehene Dinge vor Augen zu stellen/ ich antwortet/ du hast ja erst mit ihnen geredt/ warumb wolten sie dann nicht leben?

²¹ Der Begriff der Lese-Szene wird hier als Komplement zu dem von Rüdiger Campe eingeführten und Martin Stingelin weitergeführten Begriff der Schreibszene verstanden. Vgl. Rüdiger Campe, Die Schreibszene. Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt 1991, S. 759–772, sowie Martin Stingelin, Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche. In: Lichtenberg-Jahrbuch 1999. Herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Walter Promies und Ulrich Joost unter Mitwirkung von Alexander Neumann. Saarbrücken 2000, S. 81–98.

Der Einsidel muste wider seinen Willen und Gewohnheit lachen/ und sagte: Liebes Kind/ diese Bilder können nicht reden/ was aber ihr Thun und Wesen sey/ kan ich aus diesen schwarzen Linien sehen/ welches man lesen nennet/ [...].²²

Was geht in dieser Szene vor, die in mancher Hinsicht wie das Pendant zu der von Lévi-Strauss geschilderten “Schreibstunde” erscheint?²³ Und vor allem: Was läuft hier schief? Zunächst einmal kann man sagen, dass Simplicius den Einsidel beim Akt des Lesens wie ein Ethnologe wahrnimmt, dem ein seltsames Schauspiel geboten wird: Aus der Bewegung der Lippen schließt Simplicius, dass der Einsidel einen stummen Dialog mit einer unsichtbaren Instanz führt. Diese Instanz identifiziert er – nachdem er das Buch zufällig an einer Stelle geöffnet hat – mit dem auf den Holzschnitten dargestellten Hiob, dem gerade das Haus angezündet und die Schafe weggetrieben werden. Wie der Häuptling in der “Schreibstunde” von Lévi-Strauss den Akt des Schreibens, so ahmt auch Simplicius den dialogischen Leseakt des Einsidels nach – allerdings nicht als stumme Bewegung der Lippen, sondern als lautstarke Befragung der “kleinen Hudler”: eine Szene, die der Einsidel als Zuhörer zweiter Ordnung wahrnimmt und Simplicius anschließend auf ein dreifaches mediales Mißverständnis aufmerksam macht.

Erstens kennt Simplicius offenbar noch nicht den Unterschied zwischen der Wahrnehmung von Ereignissen im Rahmen der Lebenswelt und der Wahrnehmung von Zeichenereignissen im Rahmen von Texten. Diese semiotische Rahmenkonfusion impliziert ein mangelhaft ausgebildetes Repräsentationsbewußtsein.²⁴

Zweitens sind die Lippenbewegung des Einsidel kein Indiz dafür, dass dieser mit dem piktoral dargestellten Hiob schwätzt, sondern Indiz für einen mühsamen Lesevorgang, im Rahmen dessen der Einsidel den wahrgenommenen Worttoken die entsprechenden Worttypes zuordnet.

Drittens ist die piktorale Darstellung Hiobs und seines brennenden Hauses nur ein intermediales Hilfsmittel, das den “Appell an die

²² H. J. Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Dieter Breuer, Frankfurt 1989, S. 43.

²³ Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*. Frankfurt 1978, S. 290 f.

²⁴ Vgl. hierzu Waltraud Wiethölter: ‘Baltanderst Lehr und Kunst’. Zur Allegorie des Allegorischen in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. In: DVJS 68 (1994), S. 45–65, hier S. 47.

imaginative Mitarbeit des Lesers²⁵ unterstützen soll. Heißt: Das Bild ist zwar in imaginativer, nicht aber in pragmatischer Hinsicht als *performative* zu deuten.

Damit beutet die Lese-Szene im X. Kapitel beide oben genannten Quellen performativer Komik aus, wenn auch nicht unter dem Vorzeichen eines *excess of utterance*, sondern als *excess of media misunderstanding*. Hier stellt sich natürlich die Frage, ob die von mir angeführten Gründe wirklich hinreichend sind, um den komischen Effekt zu erklären, den die Lese-Szene auf den Einsidel hat. Sind, so könnte man weiter fragen, die von mir angeführten Gründe für das Komische – *excess of utterance, pleasure in scandal, media misunderstanding, performative Aufwandsdifferenz* – tatsächlich auch Gründe, unter denen im 17. Jahrhundert etwas als komisch erscheint?²⁶ Um die Antwort vorweg zu nehmen: Ich glaube, dass dies der Fall ist – allerdings glaube ich auch, dass es einer historischen Anreicherung bedarf, um eine performative Theorie des Komischen sinnvoll auf den Phänomenbereich des 17. Jahrhunderts anzuwenden.

Schauen wir zunächst auf einige Punkte, die bei der Analyse der Lese-Szene im X. Kapitel des *Simplicissimus* bislang unberücksichtigt blieben. Simplicius hat offensichtlich bereits bei seinem ersten Kontakt mit einem Buch – glaubt man dem Kommentar von Dieter Breuer,²⁷ so handelt es sich um eine Luther-Bibel, worauf die Namensform “Hiob” statt “Job” verweist – ein wichtiges Prinzip protestantischer Bibellektüre internalisiert, nämlich die individualisierende Auslegung auf die eigene Lebenspraxis hin. Demgemäß deutet Simplicius die pikurale Darstellung Hiobs als Darstellung seines Ziehvaters, dem Knan, dessen Haus von plündernden Soldaten angezündet und dessen Schafe weggetrieben wurden. In die gleiche Richtung weist der Umstand, dass Simplicius die pikurale Darstellung als unmittelbaren Handlungsappell auffasst – “wehre du, daß sie die Schaf nicht fortreiben, so will ich Wasser holen”. Dabei transponiert er die dem *sola scriptura* Konzept

²⁵ Genette: Fiktionsakte (s. Anm. 12), S. 50.

²⁶ Vgl. Hans Rudolf Velten: Komische Körper: Zur Funktion von Hofnarren und zur Darstellung des Lachens im Spätmittelalter. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 11 (2001), S. 292–317.

²⁷ Dieter Breuer: Stellenkommentar zu *Simplicissimus* Teutsch. Frankfurt 1989, S. 794–1048, hier S. 810 f.

eingeschriebene Idee vom lebendigen Wort Gottes auf den Bereich der Bildwahrnehmung. Den Einwand des Einsidels, daß die Bilder nicht leben, weist Simplicius zurück: “Du hast ja erst mit ihnen geredt, warum wollten sie dann nicht leben?”

Das Lachen des Einsidels über ein derart exzessives mediales Mißverständnis bezieht sich darauf, dass Simplicius die sinnlich wahrnehmbaren Momente beim Akt des Lesens – die Lippenbewegung – als Indiz für eine Lebendigkeit nimmt, die sich nur dann einstellt, wenn man den Sinn kennt, der sich hinter den wahrnehmbaren Phänomenen – den *Word-Token* – verbirgt. So besehen ist das Lachen des Einsidels ein ‘protestantisches’ Gelächter über einen ‘katholischen’ ‘*excess of media misunderstanding*’, der das Sichtbare nicht zu transzendieren vermag.²⁸

Schließlich könnte man die Lese-Szene des X. Kapitels aber auch als intertextuellen Verweis mit gattungspoetischen Implikationen auffassen. Das dreifache dialogische Verhältnis zwischen Einsidel und Schrift, Simplicius und Bild sowie Einsidel und Simplicius – gepaart mit den komischen Kontrasten, die sich in den medialen Mißverständnissen offenbaren, verweist auf die antike Gattung der menippeischen Satire.²⁹ Typisch für die *Menippea* ist zum einen die Orientierung am sokratischen Dialog,³⁰ zum anderen das Spiel “mit scharfen Übergängen und plötzlichem Szenenwechsel, mit Oben und Unten [...], mit Mesalliancen aller Art”.³¹ Mesalliancen aller Art – das sind vor allem jene karnevalesken Verkehungen, durch die “Heiliges und Profanes, Hohes und Niedriges” einander angenähert wird.³² Überhaupt besteht die Besonderheit der

²⁸ Diese These ist natürlich nur unter der Voraussetzung haltbar, dass der Einsidel auch tatsächlich Protestant ist.

²⁹ Einiges spricht meines Erachtens dafür, dass es sich um eine Anspielung auf Lukians *Der ungelehrte Büchernarr* handelt – und Lukian gilt bekanntlich als einer der “Hauptvertreter der antiken Menippea”. Vgl. Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*. Tübingen 1994, S. 133.

³⁰ Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostojewskijs*, Frankfurt-Berlin-Wien 1985, S. 124.

³¹ Ebd., S. 132.

³² Ebd., S. 138. Vgl. hierzu die kritischen Bemerkungen von Bob Scribner: *Reformation, Karneval und die ‘verkehrte’ Welt*. In: *Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16.–20. Jahrhundert)*. Hrsg. von Richard von Dülmen und Norbert Schindler. Frankfurt 1984, S. 117–152.

menippeischen Satire darin, dass sie Ausnahmesituationen in Szene setzt,³³ vor allem "Skandale und Exzentrizität".³⁴ Das heißt, die Menippea dient gleichermaßen der Darstellung des "excess of utterance", des "excess of media misunderstanding" und der "pleasure in scandal".

Dass es Bezüge zwischen der Menippea und dem *Simplicissimus* gibt, ist in der Grimmelshausen-Forschung keine neue Erkenntnis. So thematisiert Theodor Verweyen in seinem Aufsatz "Der polyphone Roman und Grimmelshausens *Simplicissimus*" den Zusammenhang zwischen menippeischer Satire und der Picaro-Tradition,³⁵ eine Verbindung, die Stefan Trappen in *Grimmelshausen und die menippeische Satire* zum Gegenstand einer umfangreichen Monographie gemacht hat.³⁶ Meines Erachtens versäumen es allerdings beide Autoren, die zentrale These Bachtins ernst zu nehmen, wonach sich die Menippea durch das Spiel "mit scharfen Übergängen, und plötzlichem Szenenwechsel, mit Oben und Unten, mit Mesallianzen aller Art" auszeichnet.

Betrachtet man die Lese-Szene des X. Kapitel vor dem Hintergrund der Bachtinschen Karnevalstheorie, so stellt sich die Frage, wo es hier zu einer komischen Mesalliance zwischen Oben und Unten kommt. Wo finden die letztlich recht subtilen medialen Mißverständnisse bezüglich des Zeichengebrauchs ihr profanes Pendant? Dieses stellt sich im XXVI. Kapitel ein, wo Simplicius, nach einem plötzlichen Szenenwechsel – bedingt durch den Tod des Einsidels – nach Hanau kommt. Dort wird Simplicius, nachdem er zum Pagen des Gouverneurs gemacht worden ist, mit der Perfidie der 'sündhaften Welt' und den 'korporalen Aspekten' schweren Essens konfrontiert. Während er sich mit dem *Secretarius* des Gouverneurs unterhält, entrinnt ihm,

ein solcher grausamer Leibs-Dunst/ daß beydes ich und der Secretarius darüber erschrecken; dieser meldet sich augenblicklich so wol in unseren Nasen/ als in der gantzen Schreibstuben so kräftig an/ gleichsam als wenn

³³ Bachtin: Probleme (s. Anm. 30), S. 128.

³⁴ Ebd., S. 131.

³⁵ Theodor Verweyen: Der polyphone Roman und Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: *Simpliciana* 12 (1990), S. 195–228, hier S. 217.

³⁶ Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire* (s. Anm. 29), S. 233 f.

man ihn zuvor nicht genug geöret hätte: Troll dich du Sau/ sagt der *Secretarius* zu mir/ zu andern Säuen in Stall/ [...].³⁷

Im nächsten Kapitel klärt uns Simplicius dann sogleich über die Ursachen dieses olfaktorischen Unglücksfalls auf:

[...] die ohngewöhnliche Speisen und Artzneyen/ die man mir täglich gab/ meinen zusammen geschrumpelten Magen und eingeschnorrtes Gedärm wieder zu recht zu bringen/ erregten in meinem Bauch viel gewaltige Wetter und starcke Sturmwind/ welche mich trefflich quälten/ wann sie ihren ungestümmen Ausbruch suchten; [...].³⁸

Die metaphorische Umschreibung "gewaltige Wetter" und "starke Sturmwind" erinnert an einige Kernthesen der hippokratischen Medizintheorie. So heißt es in der Schrift "Über die Winde" (*de flatibus*), der Mensch ernähre sich von dreierlei Nahrung:

Speise, Trank und Luft. Die Luft in den Körpern heißt eingesperrte Luft, außerhalb des Körper aber freie Luft. Letztere ist unter allem und über alles der größte Herr und es ist der Mühe wert, ihre Macht zu betrachten.³⁹

Indes besitzt auch die im Körper eingesperrte Luft einige Macht. Das bekommt Simplicius zu spüren, als eben diese eingesperrte Luft ins Freie drängt: einer "solchen innerlichen Gewalt in die Läng zu widerstehen"⁴⁰ erscheint ihm unmöglich.

Nun spielen die Winde, von denen hier die Rede ist, im Rahmen der karnevalesken Komik – denken wir an Rabelais – eine zentrale Rolle: Sie sind Anzeichen dafür, dass der Geist seine Kontrollfunktion über den Körper verloren hat, ja, dass sich der Körper machtvoll gegen den Geist auflehnt.⁴¹ Insofern ist der Flatus eine performative Verkörperung

³⁷ Grimmelshausen: *Simplicissimus* Teutsch (s. Anm. 22), S. 100.

³⁸ Ebd.

³⁹ Hippokrates: *Ausgewählte Schriften*. Stuttgart 1994, S. 213.

⁴⁰ Grimmelshausen: *Simplicissimus* Teutsch (s. Anm. 22), S. 100.

⁴¹ Hier wäre zu überlegen, ob die "innerliche Gewalt" nicht auch als "afformative Gewalt" im Sinne Hamachers gedeutet werden kann (vgl. Werner Hamacher: *Afformativ, Streik*. In: *Was heißt "Darstellen"*. Hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt 1994, S. 340–371, hier S. 359).

karnevalesker Komik schlechthin: Er ist gleichsam die Signatur des komischen Körpers.

Zugleich kommt hier aber auch noch ein wissenschaftshistorischer Aspekt ins Spiel: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts setzt sich eine neue Sichtweise chemischer Prozesse durch. Danach wird die Luft nicht mehr "als Ort der Erzeugung oder Entfaltung von Lebenskraft untersucht, sondern vielmehr als Laboratorium der Auflösung betrachtet".⁴² Die eingesperrte Luft, die ans Freie will, ist – das beschreibt Alain Corbin ausführlich in seinem Buch *Pesthauch und Blütenduft* – das stinkende Symptom körperlicher Zerfallsprozesse. Folglich geht es den Forschern des 17. Jahrhunderts, etwa Francis Bacon in seiner *Historia Naturalis et Experimentalis de Ventis*, um die Frage, unter welchen Bedingungen sich der *Flatus* aus der *Materia* löst, an die er gebunden ist.⁴³ Mit anderen Worten: im Rahmen eines chemischen Körperdramas wird das Problem der Verkörperungsbedingungen erörtert. Offensichtlich berühren die Vorgänge, über die ich gerade gesprochen habe, jene Regionen des Körpers, die man gemeinhin als die unteren bezeichnet. Das wirft die Frage auf, welche Rolle die Luft in den oberen, den subtilen, geistigen Regionen spielt und in welcher Form es zu einer karnevalesken Vertauschung von Oben und Unten kommt.

Möglicherweise kommt es hier zu einer Interferenz zwischen dem biblischen und dem frühneuzeitlichen *Pneuma*-Konzept.⁴⁴ Das griechische Wort *pneuma* heißt soviel wie "Hauch" und steht für das hebräische *ruah*. *Ruah* bezeichnet

den belebenden Hauch, der in der Natur als bewegender Wind von fast unmerklichem Säuseln bis zum Sturm auftritt und zugleich als lebenspendender Atemhauch (Lebensodem) Tieren und Menschen von Gott geschenkt ist.⁴⁵

⁴² Alain Corbin: *Pesthauch und Blütenduft*. Berlin 1986, S. 27 f.

⁴³ Francis Bacon: *Historia Naturalis et Experimentalis de Ventis*. Leiden 1638, S. 157.

⁴⁴ Vgl. hierzu Jürgen Helm: Die 'spiritus' in der medizinischen Tradition und in Melanchtons 'Liber de anima'. In: Melanchton und die Naturwissenschaften seiner Zeit. Hrsg. von Günther Frank und Stefan Rhein. Sigmaringen 1998, S. 219–237, S. 221 ff. Sowie Gerhard Klier: Die drei Geister des Menschen. Die sogenannte Spirituslehre in der Physiologie der Frühen Neuzeit. Stuttgart 2002, S. 12.

⁴⁵ Vgl. Lemma 'Geist' in: *Biblisch-historischen Handwörterbuch*. Bd. 1. Göttingen 1962, S. 534.

Damit wird *Ruah* auch zum Ausdruck für den Geist Gottes – und dieser Aspekt gewinnt im Rahmen der neutestamentarischen *Pneuma*-Lehre zunehmend an Raum. So ist Christus als Fleisch gewordenes Wort Gottes eine performative Verkörperung des göttlichen Geistes. Zu einer karnevalesken Vertauschung von Oben und Unten kommt es, sobald man *Pneuma* nicht mehr als Lebensodem oder heiligen Geist, sondern als Luft deutet, die im Körper eingesperrt ist und sich ihren Weg ins Freie sucht. Und eben diese Profanierung des *Pneuma*-Begriffs begegnet uns im XXVIII. Kapitel, wo sich Simplicius mit einem anderen Pagen über die Kunst des Wahrsagens unterhält.

Einstmals schwätzten wir im Bett lang miteinander/ ehe wir entschliefen/ und in dem wir vom Wahrsagen redeten/ versprach er mich solches auch umbsonst zu lernen; hiesse mich darauff den Kopff unter die Decke thun/ denn er überredet mich/ auff solche Weis müste er mir die Kunst beybringen; Ich gehorchte fleissig/ und gab auff die Ankunft des Wahrsager-geistes genaue Achtung/ potz Glück! derselbe nam seinen Einzug in meiner Nasen/ und zwar so starck/ daß ich den ganzen Kopf wieder unter der Decken herfür thun mußte: Was ists? sagt mein Lehrmeister/ Ich antwortet/ du hast einen streichen lassen; Und du/ antwortet er/ hast wahr gesagt/ und kanst also die Kunst am besten.⁴⁶

In Analogie zur Schöpfungsgeschichte, wo Adam den Lebensodem in die Nase geblasen bekommt,⁴⁷ offenbart sich der Wahrsage-Geist durch die Nase des Simplicius. Zugleich ist diese derbe Profanierung als satirische Spitze gegen die Modeerscheinung der Wahrsagerei zu lesen, die in Garzonis *Piazza Universale* – ein wichtiger Referenztext für Grimmelshausen – angeprangert wird. Dort heißt es im Kapitel "Von den Wahrsagern", ein Prophet dürfe nur derjenige genannt werden, der die "Offenbahrungen verstehe[n] und auslegen könne".⁴⁸ So besehen, erfüllt Simplicius in der Tat die essentiellen Gelingensbedingungen der Wahrsage-Kunst: Zwar handelt es sich um keine Geist-Offenbarung, sondern um eine Geruchs-Offenbarung, doch diese wird von Simplicius als solche erkannt, und mithin kompetent ausgelegt. Interessanterweise

⁴⁶ Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch* (s. Anm. 22), S. 101.

⁴⁷ Gen 2,7.

⁴⁸ Thomaso Garzoni: *Piazza Universale oder Allgemeiner Schauplatz aller Künste, Professionen und Handtwercken*. Frankfurt a.M. 1659, S. 455.

begnügt sich Simplicius aber nicht mit der Wahrsage-Kunst: Er möchte auch die Kunst erlernen, wie er die in seinem Körper eingesperrte Luft unbemerkt ins Freie entlassen kann. Das heißt, er will Kenntnis darüber erlangen, wie er sich die Regiefunktion über die Verkörperungsbedingungen sichern kann:

[M]ein Camerad antwortet/ diese Kunst ist gering/ du darffst nur das lincke Bein auffheben/ wie ein Hund der an ein Eck bruntzt/ darneben heimlich sagen: *Je pete, Je pete, Je pete*, und mithin so starck gedruckt/ als du kannst/ so spatzieren sie so stillschweigends dahin/ als wann sie gestolen hätten. Es ist gut/ sagte ich/ und wanns hernach schon stinckt/ so wird man vermeynen/ die Hund haben den Lufft verfälscht/ sonderlich wann ich das lincke Bein fein hoch auffgehebt werde haben.⁴⁹

Natürlich begeht der Page damit eine Riesengemeinheit, denn seine technische Direktive – “so stark gedrückt, als du kannst” – muss das genaue Gegenteil dessen bewirken, was Simplicius intendiert. Mehr noch: Während es Simplicius darum geht, die eingesperrte Luft *stillschweigend* ins Freie zu entlassen, lenkt das Aufheben des linken Beins wie eine selbstreferentielle Geste die Aufmerksamkeit auf genau jenen Vorgang, den er unbemerkt ausführen will. Zugleich impliziert die Replik von Simplicius eine Steigerung jenes ‘excess of media misunderstanding’, der uns in der Lese-Szene begegnete. Hinter der absurden Annahme, man könne der Umwelt durch die ‘performance’ einer tierähnlichen Geste weismachen,⁵⁰ der selbsterzeugte Gestank stamme von jenem Tier, auf das die Geste hinweist, verbirgt sich nicht nur ein metonymisches Mißverständnis, sondern auch eine krude magische Medientheorie. Diese magische Medientheorie wird von dem perfiden Pagen initialisiert, wenn er behauptet, durch das heimlich gesagte *Je pete, Je pete, Je pete* lasse sich bewirken, dass die eingesperrte Luft stillschweigend entweicht.

Die performanztheoretische Pointe beim Äußern dieser Macht Worte besteht offensichtlich darin, dass die Gelingensbedingungen der Beschwörungsformel wesentlich von der tonalen Qualität der Verkörperungsbedingungen abhängen. Es ist die Intonation des geäußerten Worts,

⁴⁹ Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch* (s. Anm. 22), S. 102.

⁵⁰ Offensichtlich handelt es sich hier um eine komische *performance* im Sinne Velten, die von einem “natürlichen Narren” aufgeführt wird. Vgl. Velten: *Komische Körper* (s. Anm. 26), S. 296 f.

mit deren Hilfe die Kontrolle über die Handlung, die das Wort bezeichnet, gesichert werden soll. Die direktive Funktion wird von der Ebene der Illokution auf die phänomenale Ebene der Intonation übertragen.

Soweit die Theorie. Doch wie steht es mit der Praxis? Wie nicht anders zu erwarten, kommt es bei der Ausführung des Beschwörungs-Performativs zu einem Unglücksfall, der einer karnevalesk-‘katholischen’ ‘pleasure in scandal’ Vorschub leistet. Als Simplicius am nächsten Tag bei einem Festmahl an der Tafel aufwarten soll und ein Bauchgrimmen verspürt, beschließt er, sich der “Kunst zu bedienen”, die er von seinem Kamerad gelernt hat.

[...] solchem Unterricht zu folg/ hub ich das lincke Bein sampt dem Schenckel in alle Höhe auff/ druckte von allen Kräfften was ich konnte/ und wolte meinen Spruch/ *Je pete*, zugleich dreymal heimlich sagen; Als aber der ungeheure Gespan/ der zum Hindern hinauß wischte/ wider mein Verhoffen so greulich thoenete/ wuste ich vor Schrecken nit mehr was ich thâte/ [...].⁵¹

Wollte sich Simplicius durch das Äußern der Macht Worte die Regiefunktion über die unteren Regionen seines Körpers sichern, so bewirkt die mißglückte Ausführung des Beschwörungs-Performativs, dass er nicht nur die Kontrolle über die unteren, sondern auch über die oberen Körperregionen verliert. Er merkt,

daß ich [...] meinen eigenen Gliedern nicht mehr befehlen konnte/ massen mein Maul in diesem urplötzlichen Lermen auch rebellisch wurde/ und dem Hindern nicht [...] gestatten wollte/ daß er allein das Wort haben [...] sollte [...].⁵²

Die karnevaleske Annäherung des Hohen an das Niedere wird dadurch vollzogen, dass der Ich-Erzähler dem Furz den Status eines verbalen Äußerungsereignisses zuschreibt. Der Vergleichspunkt ist dabei natürlich nicht die Semantik, sondern – denken wir noch einmal an die Eingangs angeführten Überlegungen Bachtins – die Intonation. Dies wird in der unmittelbar anschließenden Passage deutlich, wo es heißt:

⁵¹ Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch* (s. Anm. 22), S. 108.

⁵² Ebd., S. 108 f.

Je greulich der Unterwind knallte/ je grausamer das *Je pete* oben herauß fuhr/ gleichsam als ob meines Magens Ein- und Außgang einen Wettstreit mit einander gehalten hätten/ welcher unter ihnen beyden die schröcklichste Stimm von sich zu donnern vermöchte.⁵³

Offensichtlich haben wir es hier mit einem paragonen Körperdrama zu tun, in dem die obere mit der unteren Körperregion in einer Konkurrenzsituation steht. Nehmen wir die eingangs skizzierte These der Theatralitäts-Forschung ernst, dass Performativität der Sammelbegriff für alle Vorgänge der "Darstellung durch Körper und Stimme" vor Publikum ist,⁵⁴ und bezieht man diese These auf das Diktum Krämers, dass "verschiedene Medien immer auch verschiedenartige Sprachpraktiken eröffnen",⁵⁵ so kommen wir zu zwei Schlussfolgerungen:

Erstens wird uns in der gerade angeführten Passage nicht nur die karnevaleske Konkurrenz oberer und unterer Körperregionen vorgeführt, sondern auch die Konkurrenz verschiedener medialer Verkörperungsformen. Der Vergleichspunkt dieser Medienkonkurrenz ist die tonale Qualität der Äußerungsereignisse: Sowohl der knallende "Unterwind" als auch das oben herausfahrende *Je pete* werden als donnernde "Stimm" beschrieben. Damit sind wir zum einen wieder beim hippokratischen Wind-Paradigma, zum anderen bei der These, Komik entstehe durch einen 'excess of utterance' bzw. durch eine 'performative Aufwandsdifferenz'. Das *inaptum* dieser Aufwandsdifferenz ist das überlaute Tönen der oberen und unteren 'Stimme'.

Dies mündet in eine zweite Schlussfolgerung. Ich frage mich nämlich, ob nicht, angesichts der bisherigen Ausführung, der Bachtinsche Begriff der Mehrstimmigkeit eine Bedeutungserweiterung erfährt. Mehrstimmigkeit wäre demnach nicht mehr nur auf das Intonationsinventar sozialer Sprachstile, sondern auch auf das Intonationsinventar performativer Verkörperungsformen zu beziehen.⁵⁶ Hieraus lassen sich meines Erachtens zwei Fragestellungen für eine Deutung von Grimmelshausens

⁵³ Ebd., S. 108 f.

⁵⁴ Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, S. 299.

⁵⁵ Krämer: Sprache, Stimme – Schrift (s. Anm. 6), S. 331.

⁵⁶ Möglicherweise ließe sich die Interferenz von Wort und Fuz auch als medial-performative Variante des menippeischen Schwellendialogs deuten.

Simplicissimus unter performanz- und komiktheoretischen Vorzeichen ableiten.

Die erste Fragestellung betrifft das Verhältnis von 'protestantischen' und katholischen' Performativen: Wäre es denkbar, dass der tatsächliche konfessionelle Konflikt, der den Roman auf der Ebene der *histoire* beherrscht, auch auf der Ebene der performativen Verkörperungsbedingungen eine strukturelle Analogie nahelegt, und zwar dadurch, dass 'protestantische'⁵⁷ und 'katholische' Performativität als *Mehrstimmigkeit* in ein Verhältnis komischer Interferenz gebracht werden? Die zweite Fragestellung betrifft die perlokutionären Effekte eben dieser komischen Interferenz: Kommt es im *Simplicissimus* womöglich auch zu einer Interferenz 'protestantischer' und 'katholischer' Komik? Wie verhält sich das 'protestantische' Gelächter des Einsidels über das *media misunderstanding* des Simplicius zur 'katholischen' 'pleasure in scandal' über dessen mangelnde Körperkontrolle?

Zusammengenommen könnten beide Fragestellungen sowohl für eine allegorische als auch für eine satirische Deutung von Relevanz sein. So vertritt Francis Bacon in seiner *Historia Naturalis et Experimentalis de Ventis* nicht nur die These, dass alle Störungen in unserem Organismus mehr oder weniger zu dessen fauliger Auflösung führen, er behauptet auch, dass eine Analogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos besteht. Insofern Grimmelshausen in seinem Roman eine Welt in Auflösung beschreibt, wäre mithin zu überlegen, ob der Flatus wirklich nur als Medium karnevalesken Körperjubels zu deuten ist, oder ob er nicht auch die Funktion eines satirischen Performativs hat, mit dem auf die *Vanitas* der Welt verwiesen wird.

⁵⁷ Ich danke Silvia Serena Tschopp für den Hinweis, dass man angesichts der intrikaten konfessionellen Situation des 17. Jahrhunderts nicht generell von Protestantismus sprechen sollte. Möglicherweise wäre es daher angebracht, eine Binnendifferenzierung zwischen lutherisch-protestantischer und calvinistisch-protestantischer Performativität vorzunehmen – nicht zu vergessen (naturgemäß) die zwinglianische Performativität.