

8 86 - 277

9159

Spanien

**INNSBRUCKER BEITRÄGE ZUR KULTURWISSENSCHAFT**

Herausgegeben von der Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften

Sonderheft 58

M 2185

# Spanien und Österreich im Barockzeitalter

Akten des  
Dritten Spanisch-Österreichischen Symposions  
(Kremsmünster, 25.–30. September 1983)

Herausgegeben von

Wolfram Krömer



INNSBRUCK 1985

8575 774 x 0 W

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien  
und der Kulturabteilung des Amtes der O.-Ö. Landesregierung in Linz.

ISBN 3-85124-106-1

TALIS

Copyright © 1985 by Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft  
der Universität Innsbruck

Bestellungen sind zu richten an

Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck  
A-6020 Innsbruck, Innrain 52

oder an Ihre Buchhandlung

Druck: Buch- und Offsetdruckerei G. Grasl, A-2540 Bad Vöslau  
Printed in Austria

## INHALT

	Seite
Vorwort . . . . .	7
Michael R ö s s n e r: Das Wien-Bild im <i>Estebanillo González</i> und das Bild des Spaniers in Johann Beers <i>Des berühmten Spaniers Francisci Sambelle wohlausgepolirte Weiber-Haechel</i> . . . . .	9
Feliciano P é r e z V a r a s: Über Johann Beer und den Schelmenroman . . . . .	21
Uta M a l e y: Johann Beers Willenhag-Dilogie – Paradigma einer barocken aemulatio . . . . .	33
José B e l l o c h Z i m m e r m a n n: Sind spanische Einflüsse im Werk Simon Rettenpachers feststellbar? . . . . .	47
Roberto C o r c o l l C a l s a t: Einige Aspekte des Einflusses Calderóns und Lope de Vegas auf Grillparzer . . . . .	57
Margret D i e t r i c h: Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: „La Gara“ am Hofe Leopolds I. . . . .	61
Peter F i d l e r: Umbaupläne für die Wiener Hofburg – Zu einem spanischen Architekturtypus im 17. Jahrhundert . . . . .	75
Alfonsina J a n é s N a d a l: Wallenstein und die benediktinischen Klostergründungen durch Mönche aus Montserrat . . . . .	83
Wolfram K r ö m e r: Wie werten spanische und österreichische Schriftsteller im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die Barockzeit ihrer Nation? . . . . .	93
Karl R u d o l f: Österreichische historische Forschungen in Spanien (1858–1983) . . . . .	105

## MITARBEITERVERZEICHNIS

Prof. Dr. **José Belloch Zimmermann**, Universidad de Valencia, Departamento de Lengua y Literatura Alemanas, Valencia, Spanien.

Prof. Dr. **Roberto Corcoll Calsat**, Universidad Central de Barcelona, Barcelona, Spanien.

Prof. Dr. **Margret Dietrich**, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien, Hofburg, Battyanystiege, 1010 Wien, Österreich.

Dr. **Peter Fidler**, Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich.

Prof. Dr. **Wolfram Krömer**, Universität Innsbruck, Institut für Romanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich.

Dr. **Alfonsina Janés Nadal**, Universidad Central de Barcelona, Barcelona, Spanien.

Dr. **Uta Maley**, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich.

Prof. Dr. **Feliciano Pérez Varas**, Universidad de Salamanca, Salamanca, Spanien.

DDr. **Michael Rössner**, Universität Wien, Institut für Romanistik, Schwarzspanierstr. 4, 1090 Wien, Österreich.

Rat Dr. **Karl Rudolf**, Historisches Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom, 113, Viale Bruno Buozzi, 00197 Roma, Italien.

## VORWORT

Das dritte der spanisch-österreichischen Symposien zeigt, daß durch die Gespräche zwischen Vertretern beider Staaten 1979 und durch die Vereinbarungen der beiden zuständigen Ministerien ein fruchtbarer Ansatz für die Zusammenarbeit geschaffen wurde. Es zeigt aber auch, daß diese Zusammenarbeit noch vertieft werden muß – so sollte etwa Spanien mit seinen Archiven von der österreichischen historischen Forschung stärker beachtet werden. Es mangelt dabei sicher nicht an der Aufgeschlossenheit und der Hilfsbereitschaft der zuständigen Stellen, vor allem der Ministerien.

Diese Hilfsbereitschaft hat es erlaubt, nach dem Symposion in Innsbruck-Igls und dem in Salamanca nun dieses in Kremsmünster mit dem Thema „Spanien und Österreich im Barockzeitalter“, 25.–30. September 1983, abzuhalten; durch die Gastfreundschaft des Stiftes Kremsmünster hatten wir im Apostelsaal eine dem Thema entsprechende und schöne Tagungsstätte, welche zum Gelingen der vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Wien zusammen mit der Subdirección General de Cooperación Internacional in Madrid getragenen Tagung wesentlich beitrug; die Organisation lag bei Herrn Vizerektor Prof. Dr. F. Pérez Varas von der Universität Salamanca (für die spanische Seite) und bei mir.

Das Symposion stand unter dem Zeichen, die wissenschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern nicht nur auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft, sondern auch auf dem der anderen Fächer (Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Geschichte) zu intensivieren. Nicht alle Vorträge werden hier abgedruckt. Wir vermischen den Beitrag von Herrn Prof. Dr. J. L. Varela Iglesias (Universidad Complutense, Madrid) zur Lokalisierung in Prag durch den deutschsprachigen Bearbeiter von Cervantes' „Rinconete und Cortadillo“, den Vortrag von Herrn Prof. Dr. M. J. González (Universidad Complutense) „Retrato novelesco de Rudolfo II., su hija Margaritea y su sobrino Leopoldo in 'El conde de las Legumbres' de Castillo Solorzano“ und den Beitrag von Herrn Prof. Dr. W. Greisenegger: „Il Pomo d'oro“, ein dynastisches Theaterfest des Hochbarocks“.

Mögen die weiteren geplanten Symposien eine glückliche Fortsetzung des Begonnenen bringen.

Wolfram K r ö m e r

Michael Rössner

**Das Wien-Bild im *Estebanillo González* und das Bild des Spaniers  
in Johann Beers *Des berühmten Spaniers Francisci Sambelle  
wohlausgepolirte Weiber-Haechel***

Der Anlaß, der uns zusammenführt, ist das Bestreben, zwei Kulturen einander näherzubringen. Der erste Schritt zu so einer Annäherung ist ein Kennenlernen des jeweils anderen. So ist es durchaus legitim, aus historischer Sicht die Frage nach der Vorgeschichte dieser „Kenntnis des jeweils anderen“, in unserem Falle also nach dem Bild des Österreichischen in der spanischen Literatur und umgekehrt des Spanischen in der österreichischen Literatur zu stellen. Die Epoche, die das Generalthema dieses Symposiums abgibt, lenkt unseren Blick beinahe zwangsläufig auf die „pikareske“ Literatur im weitesten Sinn des Wortes; erstens, weil darin die spanische Literatur in vielfacher Weise zum Vorbild aller anderen europäischen Nationalliteraturen und insbesondere der deutschsprachigen geworden ist; zum zweiten, weil seit Alemáns *Guzmán de Alfarache* der Schelmenroman den Pikaro weite Reisen unternehmen läßt, auf denen er fremde Länder kennenlernt, um dann in seiner Erzählung dem heimischen Leser ein Bild dieser Länder zu vermitteln. Das erste Werk, dem wir uns zuwenden wollen, *Vida y hechos de Estebanillo González*, 1646 in Antwerpen erstmals erschienen, stellt in dieser Hinsicht sicherlich einen Extrempunkt dar, denn Estebanillo bereist zwischen 1620 und 1646 beinahe alle europäischen Länder (mit Ausnahme Skandinaviens), und seine Reisen folgen so schnell aufeinander und überwinden so große Distanzen, daß der Leser oft Mühe hat, dem schnellen Wechsel der Schauplätze zu folgen.

Bekanntlich ist der *Estebanillo* der letzte große Schelmenroman des spanischen Siglo de Oro; sein Erscheinen setzt den Schlußpunkt hinter den beinahe 50 Jahre anhaltenden Erfolgs-Boom dieses Genres in Spanien, während in anderen europäischen Literaturen erst einige Jahre später das Interesse für diese Gattung zu erwachen beginnt. Diese zeitliche Endposition hat manche Kritiker bewogen, von einer „decadencia“ der *novela picaresca* zu sprechen, während Nicholas Spadaccini und Anthony Zahareas in dem Vorwort zu ihrer neuen *Estebanillo*-Ausgabe Wert auf die Feststellung legen, es handle sich dabei nicht um eine „decadencia del género“, sondern um eine „nueva orientación“... „hacia un fin menos ‘dogmático-moral’ y más ‘histórico-social’“.<sup>1</sup>

Was den unvermeidlichen Charakter des Werturteils anbelangt, der in dem Wort „decadencia“ enthalten ist, kann man Spadaccini und Zahareas, die wie viele andere Autoren seit 1960 um eine Aufwertung des oft zu Unrecht gering geschätzten *Estebanillo*-bemüht sind, nur recht geben; was allerdings die praktischen Auswirkungen der „nueva orientación“ betrifft, so muß man wohl darauf hinweisen, daß diese kaum mehr für Spanien, wo die Tradition des Schelmenromans nicht unmittel-

bar fortgesetzt wird, sondern höchstens für andere europäische Nationalliteraturen gelten kann.

Die postulierte Ausrichtung auf einen „historisch-sozialen Zweck“ ist jedoch für unsere Untersuchung von größtem Interesse: sie würde bedeuten, daß der Zweck des *Estebanillo* weniger im exemplarischen Darstellen als im getreuen Beschreiben der historisch-sozialen Situation liegt – und das hieße, daß das darin vermittelte Bild fremder Kulturen getreuer und genauer sein müßte als das der frühen *novela picaresca*.

Eine zweite Besonderheit des *Estebanillo González* ist das mysteriöse Dunkel der Autorschaft, das, anders als beim *Lazarillo de Tormes*, nicht nur die Person des Autors einschließt, sondern auch die grundsätzliche Frage, ob es sich um eine wahre, wenn gleich vielleicht mit fiktiven Geschichten angereicherte Autobiographie eines Hofnarren Ottavio Piccolominis handelt, oder vielmehr um ein pseudo-autobiographisches Kunstprodukt.

Bis vor einigen Jahren hat die Kritik, nicht zuletzt auf Grund der geradezu erstaunlichen Detailkenntnis und historischen Treue in der Schlachtendarstellung, der Versicherung Estebanillos, es handle sich bei seiner Lebensschilderung zum Unterschied zu den großen bekannten Schelmenromanen um „una relación verdadera con parte presente y testigos de vista y contestes“ (I, 133 f.), Glauben geschenkt<sup>2</sup> und sich sogar bemüht, die Historizität womöglich aller Personen und Ereignisse nachzuweisen.<sup>3</sup> Marcel Bataillon hat diese, auf Grund des erstaunlichen Stilrepertoires und der allzu reichen Bildungsreminiszenzen doch wohl ein wenig zu bequeme communis opinio 1973 mit seiner These aus den Angeln gehoben, es handle sich um ein reines Kunstprodukt, nämlich „une burla composé pour le divertissement de la petite cour bruxelloise du Duc D'Amalfi par un auteur qui cachait son vrai nom...“, wobei er hinter dem Autor, anspielend auf die beiden am längsten von Estebanillo ausgeübten Tätigkeiten, „un auteur de catégorie plus proche de celle du correo que de celle du bufón“ vermutet.<sup>4</sup> Bataillon wagt – nicht zuletzt auf Grund der Ähnlichkeit der Erstausgabe beigefügter Kupferstiche – sogar einen Namen zu nennen und tippt auf Piccolominis Höfling Jerónimo de Bran. Ob man diese Spekulation annehmen will oder nicht, jedenfalls ist Spadaccini und Zahareas beizupflichten, wenn sie meinen, dem Autor sei ein „perfecto balance entre historia y ficción“ gelungen<sup>5</sup>, gleichgültig, ob es sich nun um eine echte Autobiographie, angereichert durch fiktive Episoden, handle oder um eine fiktive Autobiographie, die sich genau an den echten historischen Ereignissen orientiere.

Diese Vorüberlegungen sind nicht unwesentlich für unser Thema des Wien-Bildes, denn es kann nicht gleichgültig sein, ob dieses Bild Resultat eines realen Aufenthaltes oder Imagination eines gebildeten Autors, also selbst nur Resultat anderer, vermittelter Wien-Bilder ist. Tatsächlich nehmen selbst die Vertreter der Theorie von der fiktiven Pseudo-Autobiographie an, der Autor müsse die meisten Schauplätze und historischen Ereignisse als Augenzeuge selbst betreten bzw. erlebt haben, da sonst die Detailkenntnis etwa der Schlachtenstrategie nicht zu erklären wäre. Das Wien-Bild des Romans freilich ist für sich allein wohl ein wenig zu blaß ausgefallen, als daß es eine solche Annahme zu begründen vermöchte.

Die Stadt Wien taucht im Text zum ersten Mal in einer Erzählung auf, mit der Estebanillo portugiesischen Juden in Rouen Reisegeld abzupressen sucht. In einer rührseligen Geschichte um den Tod seines Vaters, dessen restliche Asche er in einem Briefumschlag



bei sich zu tragen behauptet, ist der Hinweis verpackt, er müsse nun nach Wien reisen, um Schulden einzutreiben (I, 256). Die Juden sind tief bewegt von seiner Treue zur väterlichen Asche und sammeln eine beträchtliche Summe, die Estebanillo, kaum in Paris angekommen, in gewohnter Weise mit reichlichem Essen und Trinken durchbringt. An dieser Stelle erscheint Wien noch als vollkommene Leerformel; der Leser hat den Eindruck, Estebanillo hätte jede beliebige andere Stadt nennen können, und die *burla* hätte den gleichen Erfolg gehabt.

Das nächste Auftauchen Wiens im Text bringt dann einen realen Aufenthalt Estebanillos in der kaiserlichen Residenz. Der Pikaro steht mittlerweile als *bufón* in den Diensten Ottavio Piccolominis, in dessen Gefolge er nach Wien kommt. Das hört sich so an: „Llegamos a Viena, adonde sin limpiarme las botas de las salpicaduras del camino, fui a besar la mano a la Cesárea Majestad de la Emperatriz María...“ (II, 339). Der Stadt selbst wird bei diesem ersten Aufenthalt keinerlei Beachtung geschenkt; es gibt nicht die geringste Beschreibung und auch nicht eine jener bei Estebanillo sonst so häufigen, mit kulteranistischen Versatzstücken ausgeschmückten Lobeshymnen, wie etwa auf Rom (I, 157), Madrid (I, 217), Brüssel (II, 320/321) oder auch Florenz (II, 444/445) – als Beispiel sei das kurze Lob Madrids angeführt: „Llegué a la que es corte de cortes, leonera del real león de España, academia de la grandeza, congregación de la hermosura, y quinta esencia de los ingenios“ (I, 217). Diesem Lob der Residenzstadt des spanischen Königs entspricht kein einziges Beiwort bei der kaiserlichen Residenz.

Allerdings ist der Empfang, den Wien Estebanillo bereitet, auch alles andere denn freundlich: als er, stolzgeschwellt ob der kaiserlichen Gunst, im Palast steht, rennt ihm ein Page eine lange Nadel ins Hinterteil. Estebanillo, sonst meist feig und wehleidig, erträgt den Schmerz, ohne mit der Wimper zu zucken, aber kaum hat er den Saal verlassen, wendet er sich an den Majordomus, um ihn zu fragen, wieso es den Pagen erlaubt sei, hochgestellten Personen, die sich der kaiserlichen Gunst erfreuten, solche Streiche zu spielen, worauf dieser antwortet: „Esos son los postres de los bufones“ (II, 340). Über diese Antwort ist Estebanillo so bestürzt, daß er sich mehrere Tage lang nicht im Palast blicken läßt. Spadaccini-Zahareas nennen dies „la más enérgica y convincente autoduda de un bufón que se haya escrito“<sup>6</sup>, und tatsächlich ist das ein Augenblick, in dem – mit Richard Bjornsons Worten – „the clown’s mask slips“<sup>7</sup>: Estebanillo, der sich zuvor als bewußter Narr gebärdet hat, der gerne Erniedrigungen erträgt, wenn er dafür bezahlt wird, zeigt plötzlich einen Rest von gekränkter Würde.

Er betritt den Palast bei diesem Aufenthalt nur noch einmal, um sich zu verabschieden – „por no volverme de vacío“, und erhält wirklich ein Trostpflaster in Gestalt von hundert Escudos und einen silbernen Teller. Der Anregung der Kommentatoren Spadaccini und Zahareas, auf Grund dieser genauen Angabe in den Wiener Archiven nach Aufzeichnungen zu suchen, die vielleicht Aufschluß über die Identität des Estebanillo geben könnten, bin ich nachgegangen. Tatsächlich finden sich im Haus-, Hof- und Staatsarchiv genaue Abrechnungen der Kaiserin Maria Anna, auch aus dem fraglichen Jahr 1637, aber sie beziehen sich lediglich auf ordentliche Besoldung von Angestellten. In dem Licht der dortigen Ziffern erscheinen Estebanillos Angaben allerdings etwas hoch gegriffen: während die vornehmsten Hoffräulein (die spanischen, die „deutschen“ waren schlechter bezahlt) nur 101 Gulden in zwei Monaten erhielten, soll Estebanillo auf einmal mehr als 200 Gulden (nach einem ebenfalls dort enthaltenen Umrechnungsschlüssel)

bekommen haben? Es will fast scheinen, als ob hier der angegebene Zweck des Buches, mit dem Geld sein vornehmes Lesepublikum zu Spenden anzuregen, den Autor bewogen habe, bei den Zahlen möglichst hoch zu greifen, um seine Leser zu ebenfalls möglichst hohen Zuwendungen zu ermuntern.

Estebanillos nächster Wien-Aufenthalt fällt in den Fasching des Jahres 1639; er gibt Anlaß zu der längsten Szene, die in dem Roman mit Schauplatz Wien geschildert wird, und er enthält auch eine beschreibende Feststellung: „... Viena, la cual hallé llena de máscaras, fiestas y regocijos, por ser Carnestolendas y tierra donde se celebra más que en ninguna parte de la Europa“ (II, 356).

Die historische Richtigkeit dieser Feststellung muß bezweifelt werden. Ob das bunte Maskentreiben auf den Straßen und die Umzüge mit lebenden Bildern, wie sie etwa für den Rheinischen Fasching typisch sind, auch für den traditionellen Wiener Fasching kennzeichnend waren, darüber herrscht in Fachkreisen der Volkskunde keineswegs Übereinstimmung.

Zwar zeigt sich gerade für die Epoche Ferdinands III. in Wien ein besonderer Mangel an Quellen, so daß der Wien-Historiker Richard Müller einräumen muß: „Über Wiens höfisches und bürgerliches Leben in jener Zeit sind wir nur mangelhaft unterrichtet“<sup>8</sup>, aber die überwiegende Ansicht der Volkskundler spricht Wien – zum Unterschied zu ländlichen Gebieten wie Tirol, Salzburg oder Oberösterreich – eine Faschings-Umzug-Tradition ab, weil sich „in Wien die Geschichte des Faschings auf die Geschichte seiner Tanzsäle und deren Musik reduziert“.<sup>9</sup> Allerdings ist die Frage, wie weit die Autoren bei solchen generalisierenden Äußerungen die Geschichte auch tatsächlich bis in die Anfänge zurückverfolgt haben. Obwohl wir nämlich keine positiven Zeugnisse von Maskenumzügen besitzen, gibt es doch immer wieder Verbote, die das Maskenwesen einzuschränken oder ganz abzuschaffen suchen, so insgesamt fünfmal zwischen 1458 und 1465<sup>10</sup>, und schließlich Maria Theresias Anordnung, Masken, welche außerhalb von Ballsälen, Tragsesseln oder Kutschen angetroffen würden, seien anzuhalten und einzusperren, von 1748.<sup>11</sup> Eine gewisse Maskentradition wird also wohl auch in den beiden Jahrhunderten dazwischen bestanden haben<sup>12</sup>, aber Estebanillos Feststellung, in Wien wäre im Fasching mehr Maskentreiben auf den Straßen zu finden als in jeder anderen Stadt Europas, muß angesichts dieser verworrenen Quellensituation auf volkskundlichem Gebiet zumindest in Zweifel gezogen werden.

Der Hintergrund des Faschings ist für unsere Wien-Szene nicht bedeutungslos, denn Estebanillos Abenteuer beginnt mit einem der drei lebenden Bilder, die er für Faschingszüge zusammenstellt (die beiden anderen fallen in seinen Dienst bei dem Brüsseler Statthalter Ferdinand, dem Bruder Philipps IV. von Spanien, und zwar vermutlich in die Jahre 1640 und 1641 (II, 374–377 und 382–386)). Die Schilderung dieser Faschingsinszenierungen Estebanillos nimmt, in Anbetracht der üblicherweise sehr gerafften Erzählweise, einen ziemlich breiten Raum ein; aber schließlich ist es ja die Hauptaufgabe des Hofnarren, seine Herrschaft zum Lachen zu bringen, und die Masken-Pantomimen oder -Szenen stellen sicherlich den Höhepunkt an Möglichkeiten für einen „Entertainer“ des 17. Jahrhunderts dar, seine Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen.

Die Wiener Maskerade ist freilich sozusagen noch das Werk eines „freischaffenden“ Narren, denn Estebanillo führt sie nicht seinem damaligen Herrn Piccolomini, sondern den Vorübergehenden auf der Straße und erst zuletzt dem die Szenerie aus den Fenstern

der Hofburg beobachtenden Kaiserpaar vor. Es handelt sich auch nicht wie später in Brüssel um ein auf einem Wagen arrangiertes lebendes Bild, sondern zunächst um eine Verkleidung mit ganz anderem, praktischem Zweck: Estebanillo versucht noch einmal, nicht auf *bufón*-Manier zu Geld zu kommen, sondern verlegt sich auf sein altes Pícaro-Handwerk: Er ist als Wunderdoktor verkleidet, und seine maskierten Lockvögel regen die Vorübergehenden an, ihm allerlei wertlose Arzneien um teures Geld abzukaufen. Der Höhepunkt dieser Quacksalberszene, das vorgetäuschte Zahnziehen bei einem der Helfer, wird jedoch, kaum daß Estebanillo den Blick der kaiserlichen Herrschaften auf sich ruhen fühlt, zum Ausgangspunkt einer *burla*: Estebanillo täuscht diesmal das Zahnziehen nicht vor, sondern zieht dem unvorsichtigen Helfershelfer unversehends wirklich einen Backenzahn, wobei er, ähnlich wie zuvor als Bader in Neapel, mit grotesk-hyperbolischer Grausamkeit seine Ungeschicklichkeit schildert: das halbe Zahnfleisch bleibt an dem ausgerissenen Zahn hängen, und ein Strom von Blut schießt aus dem Mund des unglücklichen Helfers. Dies hat Estebanillo getan „por hacer reír a Sus Majestades a costo ajeno“, und er erreicht diesen Zweck durchaus, denn sowohl die kaiserlichen Herrschaften als auch das Volk amüsieren sich königlich über die Schmerzen des Verletzten. Als dann dessen Kameraden und einige Vorübergehende doch Mitleid empfinden und Anstalten machen, an Estebanillo für den Streich Rache zu nehmen, ruft dieser über den Platz:

„Adviertan vuestas mercedes que el doliente es judío y sus camaradas hebreos, y que he hecho a posta lo que se ha visto, y no por ignorar mi oficio“ (II, 359).

Daraufhin werden die vier Juden von Estebanillo und den Umstehenden verprügelt und suchen ihr Heil in der Flucht.

Diese Erzählung zeigt nun etwas mehr Lokalkolorit als die erste. Zwar treibt Estebanillo auch andernorts bisweilen grausame Scherze mit Juden, und sicherlich ist die antijüdische Stimmung im damaligen Spanien ebenso verbreitet wie in den meisten Teilen Europas, aber gerade Wien bot in dem fraglichen Zeitraum einen besonders guten Nährboden für antisemitische Ressentiments. Schließlich stand ja schon die oben geschilderte erste Erwähnung Wiens im Roman im Zusammenhang mit einem Streich, dessen Opfer Juden waren. Wie wir aus den Forschungen von Ignaz Schwarz und Max Grunwald wissen<sup>13</sup>, hatte Ferdinand II., der Vorgänger Ferdinands III., die Juden in Wien unter seinen Schutz genommen und ihnen weitreichende Privilegien gewährt. Den Bestrebungen der Stadt Wien, die Juden auszusiedeln (1623 erging ein Befehl des Bürgermeisters, allen jüdischen Mietern zu kündigen), begegnete er mit der Gründung eines Ghettos, der sogenannten „Judenstadt“ im „unteren Werd“ rund um die heutige Taborstraße im 2. Bezirk. Den dort lebenden Juden wurde 1624 Besitzfähigkeit, 1625 Handelsfreiheit und 1632 auch autonome Gerichtsbarkeit zuerkannt. Sie waren nur verpflichtet, die Stadt (am anderen Donauufer) während der Nacht zu verlassen. Dies führte zu einer wirtschaftlichen Blüte des Ghettos, die sicherlich den Neid der (oft bei Juden schwer verschuldeten) Wiener Bürger erregte. Ferdinand III. nahm viele Privilegien wieder zurück, so wurden die Juden 1638 (also ein Jahr vor der Faschingsszene des *Estebanillo*) wieder städtischer Gerichtsbarkeit unterstellt. In der Folge kam es immer häufiger zu Übergriffen, 1642 und 1651 auch zu regelrechten Judenverfolgungen durch den Pöbel. 1670 schließlich erfolgte auf Betreiben des Wiener Neustädter Bischofs Kollonits endgültig die Auswei-

sung der Juden aus Wien. Bei einer aus diesem Anlaß aufgestellten Schuldenliste ergab sich, daß die Wiener Bürgerschaft bei den Juden mit etwa 100.000 Gulden verschuldet war. Diese historischen Fakten lassen darauf schließen, daß die Stimmung der Wiener Bevölkerung, die die Juden als Geldgeber als notwendiges Übel hinnahm, aber jede Gelegenheit wahrnahm, ihnen Schaden zuzufügen, im *Estebanillo* durchaus historisch getreu dargestellt ist.

Nach dieser längeren Wien-Episode verbringt Estebanillo zunächst drei Jahre im Dienst des Infante-Cardenal Ferdinand, des Statthalters von Flandern, aber nach dessen Tod führt ihn der erste Weg wieder nach Wien, wo er seine *bufón*-Stelle kurzzeitig am Kaiserhof und beim spanischen Botschafter ausübt, bis er seinen ursprünglichen Herrn Ottavio Piccolomini wiedertrifft. Von ihm als eine Art Majordomus eingesetzt, behandelt er das Personal so schlecht, daß dieses Rache nimmt, kaum daß Piccolomini abgereist ist: Estebanillo wird in der Küche verprügelt und kann mit Mühe und Not aus Wien entkommen (II, 411/412). Von da an hält sich Estebanillo meist in seiner neuen Qualität als Bote in Wien auf, und die Schilderung der Aufenthalte geht nicht über die bloße Erwähnung von Ankunft, Abreise und allenfalls Aufzählung der erhaltenen Geschenke hinaus (II, 421), (II, 426). Bei einer dieser Gelegenheiten allerdings wird erstmals auch in Wien von einer von Estebanillo in Brüssel perfektionierten Praxis berichtet: er klappert nacheinander die Palais aller großen Herrschaften am Kaiserhof ab, um sich beschenken zu lassen. In der Wiener Begebenheit (II, 426–28) trifft er dabei, im Unterschied zu Brüssel, als Nicht-Eingesessener auf die Konkurrenz anderer Parasiten, gegen die er sich mit einer ironischen Rede zur Wehr setzen muß. Dieser Wien-Aufenthalt klingt mit einer Szene aus, die an Eichendorffs *Taugenichts* erinnert: Auf dem Weg nach Passau, kaum eine „halbe Meile“ von Wien entfernt (nach heutigen Begriffen also wohl noch innerhalb des Stadtgebietes), wird er samt seinem Postillon von tafelnden Herrschaften in einen „ameno jardín“ geladen, wo so viel gegessen und vor allem so viele verschiedene Weine durcheinander getrunken werden, daß Estebanillo und der Postillon erst am nächsten Morgen erwachen und sich bereits viele Tagereisen von Wien weg dünken, bis der mitleidige Gärtner ihnen wortlos die Silhouette des Stephansdoms weist (II, 428–31). Nach diesem „locus amoenus“ aus Wiens Donauauen tritt die Stadt nur noch ein letztes Mal als Schauplatz auf, wenn Estebanillo reich beschenkt in einer Kutsche aus Polen zurückkehrt, schnell das Neujahrgeld 1644 bei allen hohen Herrschaften abkassiert<sup>14</sup> (II 437/38) und dann sofort nach Italien weiterreist, um seinen Herrn Piccolomini zu treffen.

Die letzte Erwähnung Wiens ist wieder eine indirekte: es ist der tragische Kontrapunkt am Schluß des Romans, der durch die Todesnachricht der von ihm sehr verehrten Kaiserin Maria Anna gesetzt wird.

Will man also Bilanz über das Auftreten Wiens im *Estebanillo González* ziehen, so befremdet zunächst das völlige Fehlen einer Beschreibung oder eines Stadt-Lobs, wie es Estebanillo den meisten anderen Residenzen zuteil werden läßt. Außer der Gartenszene am Ende sind alle längeren Beschreibungen von Wien-Aufenthalten *burlas* gewidmet, wobei Estebanillo selbst zweimal das Opfer ist; einmal sind es die Juden bei der Faschingsmaskerade. Das Wien-Bild ist von einer gewissen Fremdheit geprägt (gleich beim ersten Aufenthalt erlebt Estebanillo ja den grausamen Scherz und die erniedrigende Antwort des Majordomus, die ihn zu ernststen Selbstzweifeln über seine Narrenrolle anregen). Auch die Motivation zur Beteiligung an der Maskerade („por oír decir: ‘Dondequiera que

fueres, haz como vieres““, II, 357) zeugt von einer inneren Distanz zu dem Charakter der Wiener, den Estebanillo lediglich ausnützt, um Geld zu verdienen: „Me quedé en Vienna“, heißt es am Ende der Faschingsepisode, „a cobrar los gajes de haber alegrado a los alemanes y entristecido a los hebreos“. Später scheint sich allerdings eine stärker werdende Vertrautheit einzustellen (sonst wären die Bettelrunden durch die Adelshäuser wohl kaum denkbar, aber auch hier ist Wien der einzige Ort, an dem Estebanillo Konkurrenz zu fürchten hat). Erst der letzte Wien-Besuch nach der Rückkehr aus Polen scheint ganz konfliktfrei, und man hat den Eindruck, daß Estebanillo sich erst dann ein bißchen heimisch fühlt. Die einzige Ausnahme in diesem weithin von Fremdheit geprägten Wien-Bild ist die freundliche Behandlung durch die – aus der Linie der spanischen Habsburger stammende – Kaiserin Maria Anna, der der *pícaro-bufón* auch in dankbarer Verehrung anhängt. Aber sie ist ja bei Abfassung des Manuskripts eben gestorben, so daß ein Wien-Lob aus Rücksicht auf sie überflüssig geworden ist.

Die Ungenauigkeit in der Beschreibung der Stadt, das mangelnde Interesse für sie und ihre Bewohner dürfte also mit der Ausrichtung des Werks auf einen kleinen Leserkreis am Brüsseler Hof zusammenhängen: für diesen war es natürlich wichtig, Madrid und Brüssel zu loben, vielleicht auch noch die „Wiegen der abendländischen Kultur“ in Rom und Florenz; die Beziehungen zur fernen kaiserlichen Residenz scheinen dagegen nicht allzu eng gewesen zu sein. Schließlich ist es der vorrangige Zweck des Autors – bzw. der Autorenfiktion –, mit seinem Buch die „nobles“, deren Funktion Estebanillo kurz mit „dar“ umschreibt, zu unterhalten, um sie zu materiellen Beiträgen für sein geplantes neapolitanisches Spielhaus anzuregen. Es läßt sich vermuten, daß Wien, vor allem nach dem Tod der Kaiserin, hierfür kein besonders einträgliches Gebiet mehr darstellte, also konnte es getrost ein wenig vernachlässigt werden. Ein selbstloses Interesse an fremden Ländern und Völkern kann man bei dem rein materiell interessierten Estebanillo – und wohl auch beim zeitgenössischen Leser – sicher nicht erwarten.

Der spätere spanische Leser muß daher von Wien tatsächlich nur ein sehr blasses Bild erhalten haben, das wesentlich durch die antisemitische Stimmung, buntes Maskentreiben und eine unverständliche Sprache des Volkes gekennzeichnet ist, während der Hof, aus Spaniern und hispanisierten Österreichern bestehend, sich kaum von den Adelskreisen anderer Residenzen zu unterscheiden scheint. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß der „Realismus“ der *picaresca* nicht dem Realismus-Begriff des 19. Jahrhunderts entsprechen kann, muß man feststellen, daß die „vollkommene Leerformel“, als die Wien das erste Mal in unserem Text aufgetaucht war, kaum aufgefüllt worden ist; man kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß alle in Wien beschriebenen Ereignisse genauso gut auch überall anders hätten stattfinden können; zum Unterschied von anderen Stationen Estebanillos gibt es keinerlei Hinweise auf regionale Kleidung, Weine, Speisen oder Brauchtum (mit Ausnahme der sehr fraglichen Schilderung des Maskentreibens im Fasching), wie sie sich für einzelne Gegenden Italiens, Frankreichs oder Spaniens, ja sogar für Polen auch im *Estebanillo González* durchaus finden lassen.

### Das Bild des Spaniers in Johann Beers *Weiber-Haechel*

Der zweite Text, mit dem wir uns hier auseinandersetzen wollen, ist ein relativ unbekanntes Frühwerk des 1932 von Richard Alewyn „entdeckten“<sup>15</sup> Autors Johann Beer aus St. Georgen im Attergau, der jedoch – als Protestant – zunächst nach Regensburg und dann nach Sachsen auswanderte und dort die meisten seiner Werke verfaßte.

Das 1680 entstandene und 1714 in Köln zum letzten Mal erschienene Buch *Des berühmten Spaniers Francisci Sambelle wohlausgepolirte Weiber-Haechel*<sup>16</sup> weist schon im Titel darauf hin, daß es hier um die Pseudo-Selbstdarstellung eines Spaniers geht. In dieser pseudo-autobiographischen Erzählstruktur und der Kennzeichnung des Erzählers als armer Bursch niedriger Geburt in dienender Stellung liegen – wie schon Alewyn richtig gesehen hat<sup>17</sup> – die pikarischen Anklänge der *Weiber-Haechel*, während sich die sehr einseitige und bisweilen grotesk-übertreibende Verurteilung des weiblichen Geschlechts wohl ziemlich eindeutig in die misogynen Tradition europäischer Literatur einreihen läßt, die unter anderem den *Corbaccio* von Boccaccio und das gleichnamige Werk des Arcipreste de Talavera umschließt. Dieser von Alewyn als „bürgerlich“ bezeichnete Antifeminismus ist natürlich dem von ihm als Beers Errungenschaft gekennzeichneten, ebenfalls „bürgerlich“ genannten „harmonischen Realismus“ diametral entgegengesetzt. Die „Schmähung, die kein Maß und Ziel mehr kennt“<sup>18</sup> wird von Alewyn denn auch richtig als „Gattungsethos“ solcher Satire<sup>19</sup> gekennzeichnet. Allerdings darf man es sich nicht zu leicht machen: Zwar sind in den *Weiber-Haecheln* natürlich vor allen Dingen die Frauen als genußsüchtig, heuchlerisch und verlogen bis zum Exzeß gekennzeichnet, aber auch die Männerwelt (mit Ausnahme des sterbenden Goldschmieds, des Erzählers und seines Freundes Nebulo) zeichnet sich gewöhnlich durch Trunksucht und tierische Begierde aus. Die Schilderung der Welt durch die Brille des spanischen Goldschmiedelehrlings zeigt also auch insgesamt ein geradezu grotesk-pessimistisches Bild, das viel mit jenem des *Estebanillo González* gemeinsam hat, nur eines nicht: der spanische *bufón* ist Teil dieser indirekt als so verdorben gekennzeichneten Welt, er bekennt sich meist zu ihr und spielt das Spiel mit – im Sinne des bereits zitierten Sprichworts „Dondequiera que fueres, haz como vieres“, während der Beer'sche Pseudo-Spanier Sambelle lediglich als unbeteiligter und bisweilen seine moralische Verachtung ausdrückender Beobachter in Erscheinung tritt.

Für unsere Frage nach dem Bild des Spaniers ist nun in erster Linie interessant, inwieweit Sambelle außer der Titel-Apostrophierung als „berühmter Spanier“ in der Erzählung selbst als Angehöriger dieser Nation gekennzeichnet ist.

An erster Stelle ist hier der Prolog zu nennen, ein Feuerwerk des durch die fiktive Sprachunkenntnis gerechtfertigten Sprachspiels, das sich deutlich der barocken Unsinnspoesie nähert<sup>20</sup>, wie wir sie in den *Weiber-Haecheln* selbst in der Leichenrede des Kantors und in vielen anderen Werken der Barockliteratur in Form der beliebten Pedantensatire finden (erinnert sei nur an Sorels *Francion* – den Beer gelesen hatte<sup>21</sup> – oder an Gryphius' *Horribilicribrifax*). Auch Alewyn ist die „besondere Freude“ Beers an „geradebrechtem Deutsch“, wobei ihm besonders „Romanisches Kauderwelsch“ Vergnügen bereite, aufgefallen.<sup>22</sup> Schon die Figur der Welschen Gräfin im *Welt-Kucker* hatte ja reichlich Gelegenheit geboten, solches „Kauderwelsch“ zu entwickeln, und es ist zu vermuten, daß der Regensburger Freundeskreis Beers (die *Weiber-Haechel* sind

einem seiner Mitglieder gewidmet) sich des öfteren mit solchen Sprachspielen vergnügt haben wird. Allerdings zeigt sich bei Sambelle, daß der Unterschied zwischen den einzelnen romanischen Sprachen verwischt wird; die phonetischen Eigentümlichkeiten, die in dem Prolog graphisch angedeutet werden, und die eingestreuten Brocken weisen viel eher italienische denn spanische Anklänge auf.

In der Erzählung selbst, die auf Grund einer angeblichen „Übersetzung“ durch Beers Pseudonym Jan Rebhu nun in ordentlichem Deutsch gehalten ist, wird vor allem zu Beginn mehrfach auf Sambelles spanische Herkunft Bezug genommen.

„Unfern einer berühmten Stadt in Hispanien / wo sich ein großer Fluß ins Meer ergeußt / liegt ein Dorff / in einer finstern Wildnüß / . . .“ (S. 8) beginnt Sambelles Schilderung seiner Herkunft. Deutlich läßt sich hier, gerade im Vergleich zu Beers sonstiger Tendenz, jeden Ort zu benennen und beschreibend zu individualisieren, erkennen, wie sehr Spanien als Leerformel für eine in allgemeinsten Termini beschriebene Allerweltslandschaft dient. Auch die ersten Hinweise auf den Nationalcharakter zeigen nicht eben ein genaues Bild, sondern viel eher den (bei einem echtem Spanier doch wohl sehr unwahrscheinlichen) Bestand oberflächlicher volkstümlicher Vorurteile auf dem Gebiet der Nationalpsychologie: „ob ich auch gleich von Geburt Spanier bin“ – sagt Sambelle wenig später –, „werde ich doch keine grosse und hochtrabende Schritt machen. . .“ (S. 12) Hier wird also das Vorurteil vom stolzen Spanier, vom Hidalgo, angesprochen, obgleich Sambelle seiner Abkunft nach eher als Pikaro gekennzeichnet ist und also ohnedies keine „grosse und hochtrabende Schritt“ machen sollte. Noch einmal wird auf den „spanischen Stolz“ angespielt: Als der Bettlervogt Sambelle und seine Mutter in der Stadt beim Betteln erwischt und sie mit Prügeln davongejagt werden, schreibt Sambelle: „Es ist nicht zu beschreiben / wie grosse Springe wir gemachet / und unerachtet wir von Geburt Spanisch waren / nahme doch meine Mutter so wenig / als der Kerl / so uns aus der Stadt geprügelt / seine Autorität in acht. . .“ (S. 15)

Nach diesen anfänglichen Hinweisen scheint Beer, der bekanntlich seine Romane in großer Eile, ja „Flüchtigkeit“ zu Papier brachte<sup>23</sup>, nach und nach die spanische Identität seines Erzähler-Protagonisten zu vergessen. Mit Ausnahme des langen Trauerschleiers, den „die Hispanischen Weiber gewohnet sind“, „auf der Erd nach sich zu schleppen“ (S. 86), tauchen keinerlei regionale Details auf, die den Leser dazu veranlassen könnten, die Handlung im fernen Spanien zu situieren. Würden nicht einmal Geschichten „aus Toledo“ erzählt (S. 141), käme nicht ein Rotwein aus „Madrit“ auf den Tisch (S. 156) und würde sich nicht ein eitles Frauenzimmer für die „schönste Jungfer in gantz Hispanien“ halten (S. 111), man könnte meinen, die Handlung spiele in einer deutschen Provinzstadt. Die erwähnten Stellen sind tatsächlich die einzigen Erinnerungen an die Spanienfiktion des Rahmens, während ansonsten eine große Zahl von Indizien den Roman in der Phantasie des Lesers viel eher in der gewohnten deutschen Provinzstadt situieren. Da sind einmal die Namen, die mit wenigen Ausnahmen (Sambelle selbst, seine Freund Nebulo und einige andere) ausgesprochen deutsch klingen: Kann man es dem deutschen Leser verdenken, wenn er eine Stadt, in der die sargtragenden Nachbarn „Fritzen / Bärtel / Jäckel und Stöffel“ heißen (S. 88), eher in unmittelbarer Nachbarschaft als jenseits der Pyrenäen ansiedelt?

Darüber hinaus ist es vor allem die Glaubensfrage, die die Spanienfiktion schnell als vordergründig entlarvt: Die spanische Stadt, in der Sambelle als Goldschmiedlehrlinge

tätig ist, ist anscheinend ausschließlich von Protestanten bewohnt, so daß absolut nichts dabei gefunden wird, wenn jemand „eine Pfarrerstochter freit“ (S. 116); und die bereits erwähnte Unsinsrede am Begräbnis von Sambelles Herrn, des Goldschmieds, hält ein protestantischer Kantor, dem seine Frau zuvor in einer langen Strafpredigt unter anderem vorwirft: „Du schmähelest immerzu wider die Catholischen Pfaffen und Clöster / und wann du mit einem disputiren sollest / so stehest du da / wie ein Pferd / das bey dem Hindern angezäumet ist“ (S. 73).

Schließlich wird auch die Sprache, deren sich die Leute bedienen, mehrfach als Deutsch bezeichnet. So sagt Sambelles Freund und Lehrmeister Nebulo: „Ich bin ein Goldschmieds-Junge / deswegen rede ich fein die teutsche Warheit / wie es an sich selbst ist. . .“ (S. 53), und angesichts dreier beim Leichenschmaus aufgehängter Schmä-Emblemata mit lateinischer Subscriptio bekennt Sambelle seine Leseunkundigkeit mit den Worten: „Ich fragte den Nebulonem was dieses auf Teutsch hiesse / so in diesen 3 Feldern abgebildet stunde / denn ich verstunde nicht allein nicht Latein / sondern kunte weder Teutsches noch anders geschriebenes lesen“ (S. 105) – wobei man sich fragt, woher der Analphabet Sambelle dann überhaupt weiß, daß er lateinische Texte vor sich hat. Aber solche kleine Ungereimtheiten bekümmern Beer nicht.

Selbst angesichts der Übersetzungsfiktion und der bekannten Praxis des Barock, bei Übersetzungen aus fremdsprachigen Literaturen auch einheimischen Lokalkolorit beizumischen (vgl. etwa Ulenharts in Prag angesiedelte *Rinconete y Cortadillo*-Version *Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneid*), erscheinen diese Verstöße gegen die spanische Autorenfiktion stark genug, um das Phantasiebild des spanischen Schauplatzes beim Leser vollständig auszulöschen und durch jenes der bereits angedeuteten deutschen Provinzstadt zu ersetzen. Das Bild des Spaniers ist also bei dem österreichischen Autor noch konturloser ausgefallen als das Bild Wiens in der Darstellung des spanischen *bufón*. Hiefür lassen sich natürlich vielerlei Gründe anführen. Der wichtigste ist sicher die Tatsache, daß der Autor des *Estebanillo González*, wer immer es auch gewesen sein mag, Europa und vermutlich auch Wien aus eigener Anschauung kannte, wengleich er den Eigentümlichkeiten und dem Charakter der Stadt keine besondere Beachtung schenkte; Johann Beer dagegen hat mit Sicherheit<sup>25</sup> keine Reise nach Spanien unternommen und auch in seiner Heimat vermutlich wenig Gelegenheit gehabt, Spaniern zu begegnen, da er als Protestant den mit spanischen Höflingen durchsetzten Wiener Hof fliehen mußte und den größten Teil seines Lebens in protestantischen Gebieten zubrachte, in denen wiederum kaum Spanier anzutreffen waren. Beers Bild des Spaniers ist daher wohl nur als Produkt volkstümlicher Vorurteile und seiner – bescheidenen – Lektüre spanischer Literatur<sup>26</sup> anzusehen. Darüber hinaus darf nicht übersehen werden, daß die *Weiber-Haecheln* als Satire eindeutig fiktive Züge tragen und keinen besonderen Anspruch auf Realismus erheben können und wollen, während Estebanillo im Gegensatz dazu immer wieder die historische Wahrheit seiner *vida* betont hat.

Gemeinsam ist beiden Werken allerdings die pessimistische Sicht der menschlichen Gesellschaft, für die jeweils das andere Land (Wien bzw. Spanien) einen sehr blaß gezeichneten Hintergrund abgibt. Das „Landschaftserlebnis“, das Alewyn zufolge „als Daseinsbedingung des Erzählerischen überhaupt in Beers Werk Bedeutung gewinnt“, bleibt also auf das Erlebnis der Heimat in Beers anderen, bedeutenderen Werken beschränkt. Die Epoche des aktiven Interesses für andere Völker und Länder, das sich nicht zuletzt auch



in einer Blüte der Reiseliteratur manifestiert, setzt erst ein Jahrhundert später ein: In diesem, dem 18. Jahrhundert, werden dann die blassen und klischeehaften Bilder, die die beiden hier untersuchten Werke der Barockliteratur von der jeweils anderen Zivilisation zeichnen, Farbe und Tiefenschärfe gewinnen.

### Anmerkungen:

- 1) Nicholas Spadaccini – Anthony N. Zahareas, *Introducción*, in: hsg. dies., *La vida y hechos de Estebanillo González Hombre de buen humor*, Madrid (Castalia) 1978, Bd. 1, S. 57. Auch unsere Textzitate aus dem *Estebanillo* beziehen sich auf diese Ausgabe in 2 Bänden.
- 2) Vor allem der Herausgeber der meistverbreiteten Ausgabe des *Estebanillo*, Juan Millé y González („Prólogo“ zu dieser Ausgabe, Madrid 1927, Bd. I, S. 11–40).
- 3) Z. B. Willis Jones: *Estebanillo González“: A study with Introduction and Commentary*, Diss. Chicago 1927 und ders., „Estebanillo González“, in: *Revue Hispanique* 79/1929, S. 201–245, weiters Arthur Bates, „Historical Characters in Estebanillo González“, *Hispanic Review* 8/1940, S. 63–66 und Ernest Moore, „Estebanillo González’s Travels in Southern Europe“, ebd., S. 24–45.
- 4) Marcel Bataillon, „Estebanillo González, bouffon ‘pour rire’“, in: *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, hsg. R. O. Jones, London 1973, S. 25–44 (Zitat: S. 30).
- 5) Spadaccini – Zahareas, a. a. O., S. 29.
- 6) Ebd., S. 48.
- 7) Richard Bjornson, „‘Estebanillo González’: The Clown’s other face“, in: *Hispania* 60/1977, S. 436 bis 442 (hier: S. 440).
- 8) Richard Müller, „Wiens höfisches und bürgerliches Leben im Zeitalter der spanischen Habsburger“, in: hsg. Anton Mayer, *Geschichte der Stadt Wien*, Wien 1914, Bd. VI, S. 291–332.
- 9) Franz Grieshofer, „Faschingsbrauchtum“, in: hsg. Richard Wolfram, *Österreichischer Volkskulturatlas*, Kommentar, 5. Lieferung, I. Teil, Wien 1975, S. 46.
- 10) Siehe dazu: Leopold Schmidt, „Das Wiener Maskenwesen des Mittelalters und der Renaissance“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1950–51*, Wien 1952, S. 22–37.
- 11) Berichtet in einem Artikel, gezeichnet „H. M.“, im Wiener Abendblatt Nr. 19/1866: *Der Carneval zu Wien in älterer Zeit*.
- 12) Maskenumzüge in umgekehrter Richtung als im *Estebanillo* dargestellt, d. h. Schlitten- und Wagenfahrten des kaiserlichen Hofstaates in Maske durch die Straßen Wiens, um sich dem Volk zu zeigen, sind jedenfalls auch für diese beiden Jahrhunderte nachweisbar – siehe „Eine Wiener Schlittenfahrt vor 200 Jahren“, in *Reichspost*, Wien, 24. 6. 1911, sowie weitere Angaben in Gustav Gugitz, *Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien*, 1. Band, Wien 1947, S. 457.
- 13) Vgl. Ignaz Schwarz, *Das Wiener Ghetto, seine Häuser und seine Bewohner*, Bd. 2: Die Judenstadt im Unteren Werd, 1625–1670, Wien–Leipzig 1909. Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich aber vor allem auf: Max Grunwald, „Geschichte der Juden in Wien“, in: hsg. Anton Mayer, *Geschichte der Stadt Wien*, a. a. O., Bd. V, S. 65–99.
- 14) Die Praxis der Neujahrsgeschenke läßt sich auch aus den Hofrechnungen der Kaiserin Maria Anna im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien dokumentieren.
- 15) Die „Entdeckung“ Beers als literarischer Autor erfolgte durch Richard Alewyns Buch *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1932. Seither ist Beer ein relativ beliebtes Thema für Dissertationen (vgl. z. B. Ilse Hartl, *Die Rittergeschichten Johannes Beers*, Diss. Wien 1947); allerdings beschränkt sich dieses Interesse mehr auf Beers schon von Alewyn als wertvoller gekennzeichnete Werke. Die satirischen Schriften, zu denen unsere *Weiber-Haechel* zählen, sind weniger beliebt, und das genannte Buch wurde auch seit 1714 nicht mehr neu aufgelegt.

- 16) Wir zitieren nach der Ausgabe *Des berühmten Spaniers Francisci Sambelle wohlausgepolirte Weiber-Haechel*, Köln 1714, in der Wiener Nationalbibliothek.
- 17) Alewyn, a. a. O., S. 242.
- 18) Ebda., S. 172.
- 19) Ebda., S. 183.
- 20) Zur Unsinnspoesie im allgemeinen siehe vor allem das zweibändige Werk von Alfred Liede, *Dichtung und Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin 1963, in dem dem Barock allerdings relativ wenig Platz eingeräumt wird.
- 21) Vgl. Alewyn, a. a. O., S. 156.
- 22) Ebda., S. 140.
- 23) Ebda., S. 137.
- 24) Zu den Übersetzungen spanischer Schelmenromane in Deutschland und zu den deutsch-spanischen Literaturbeziehungen im Barock im allgemeinen siehe unter anderem: Edmund Schramm, „Die Einwirkung der spanischen Literatur auf die deutsche“, in: hsg. Wolfgang Stammler, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. 3, Berlin 1962, v. a. Sp. 151–171, weiters Werner Beck, *Die Anfänge des deutschen Schelmenromans. Studien zur frühbarocken Erzählung*, Zürich 1957, und Hans-Gerd Rötzer, *Picaro-Landstörtzer-Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*, Darmstadt 1972. Das dort dokumentierte Interesse des deutschen Leserpublikums für den spanischen Schelmenroman läßt es durchaus möglich erscheinen, daß die spanische Autorenfiktion auch aus rein kommerziellen Gründen gewählt wurde, um so den Absatz des Buches zu steigern.
- 25) Vgl. dazu auch seine tagebuchartigen Notizen, herausgegeben unter dem Titel *Johann Beer. Sein Leben, von ihm selbst erzählt* von Adolf Schmiedecker, Göttingen 1965.
- 26) Zum Lektüre-Repertoire vgl. die von Alewyn als „offenbar autobiographisch“ bezeichnete Stelle aus den *Teutschen Winternächten* (S. 438 ff.) und Alewyns Kommentar dazu in Alewyn, a. a. O., S. 146–149. In der Aufzählung der *Winternächte* ist als einziges Werk der spanischen Literatur der *Amadís*, allerdings gleich „alle Theil“, angeführt, aber es ist zu vermuten, daß Beer darüber hinaus wenigstens Ulenharts *Rinconete y Cortadillo*-Version kannte (siehe Alewyn, a. a. O., S. 156); alles in allem dennoch nicht gerade eine sehr genaue Information über den spanischen Volkscharakter im spanischen Siglo de Oro.