

*J. Grimmelshausen*

# SIMPLICIANA

Schriften der  
Grimmelshausen-Gesellschaft

XXIX. Jahrgang | 2007

**PETER LANG**



# **SIMPLICIANA**

Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft

XXIX (2007)

JOHANN JAKOB CHRISTOPH VON GRIMMELSHAUSEN-  
GESELLSCHAFT e.V.

Ehrenpräsidenten Prof. Dr. Rolf Tarot, Hinterer Engelstein 13,  
CH-8344 Bäretswil

Prof. Dr. Dieter Breuer, Rolandstr. 34,  
D-52070 Aachen

Vorstand

Präsident Prof. Dr. Peter Heßelmann, Propsteistr. 48,  
D-48145 Münster

Vizepräsident Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, Schimmelleite 42,  
D-85072 Eichstätt

Geschäftsführer Prof. Dr. Dieter Martin, Universität Freiburg  
Deutsches Seminar II, D-79085 Freiburg i.Br.

Schatzmeister Hermann Brüstle, Eisenbahnstr. 1,  
D-77698 Oberkirch

Prof. Dr. Ralf Georg Bogner, Scheidterstr. 145, D-66123 Saarbrücken

Prof. Dr. Friedrich Gaede, Ochsenegasse 12, D-79108 Freiburg i.Br.

Dr. Klaus Haberkamm, Nienborgweg 37, D-48161 Münster

Prof. Dr. Wilhelm Kühlmann, Universität Heidelberg, Germanist. Seminar,  
Hauptstr. 207-209, D-69117 Heidelberg

Prof. Dr. Ma Wentao, Peking Universität, Fakultät für westeuropäische Sprachen u. Literatur  
Beijing, VR China

Dr. Martin Ruch, Waldseestr. 53, D-77731 Willstett

Prof. Dr. Gábor Tüskés, Téglavető Köz 6, H-1105 Budapest

Prof. Dr. Jean-Marie Valentin, 22, rue Notre-Dame de Nazareth, F-75003 Paris

Prof. Dr. Friedrich Vollhardt, Ludwig-Maximilians-Universität,  
Schellingstr. 3, D-80799 München

Prof. Dr. Rosmarie Zeller, Universität Basel, Deutsches Seminar  
Engelhof, Nadelberg 4, CH-4051 Basel

**SIMPLICIANA**  
Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft  
XXIX (2007)

In Verbindung mit dem Vorstand der  
Grimmelshausen-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Dieter Breuer



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Redaktion  
Dieter Breuer

Textherstellung und Layout: Sabine Durchholz M.A. (Düren)  
Druck: ROSCH-Buch Druckerei GmbH, Schesslitz  
Kommissionsverlag: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften. Bern

Anschrift der Redaktion:  
Prof. Dr. Dieter Breuer, Rhein. Westf. Techn. Hochschule Aachen  
Templergraben 55, D-52056 Aachen

**PETER LANG**  
 open



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative  
Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY)  
Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© Peter Heßelmann

ISSN 0379-6415  
ISBN 978-3-03911-591-4 (Print)  
eISBN 978-3-0351-0796-8 (E-Book)

Die Jahrgänge I-VIII sind im Francke Verlag Bern erschienen: I: ISBN 3-7720-1463-1 II: ISBN 3-7720-1511-5 III: ISBN 3-7720-1544-1 IV / V: ISBN 3-7720-1570-0 VI / VII: ISBN 3-7720-1598-0 VIII: 3-317-01628-0.  
Diese und die folgenden, im Verlag Peter Lang erschienen Bände sind zu beziehen über den Schatzmeister der Grimmelshausen-Gesellschaft (s. Liste des Vorstands) oder beim Verlag Peter Lang AG.

# Inhalt

Editorial .....	9
-----------------	---

## BEITRÄGE DES KONGRESSES "GRIMMELSHAUSENS *SIMPLICISSIMUS* IM KONTEXT DES EUROPÄISCHEN ROMANS"

Ruprecht Wimmer Cervantes und Grimmelshausen .....	11
Friedrich Gaede Die Macht des Möglichen. Leibniz, Grimmelshausen und die Entfaltung des Romans .....	25
Thomas Althaus Konzeptuelle Brüche. Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i> und die Tradition pikaresken Erzählens .....	41
Dieter Martin 'Ab ovo' versus 'in medias res': Strukturelle Spannungen in Grimmelshausens autobiographischem Erzählen .....	57
Florian Gelzer "Une simplicité dégoûtante" – <i>Simplicissimus</i> und das Problem des Realismus .....	73
Detlef Kremer Groteske Polyphonie: Zur poetologischen Funktion der Kleinformen im <i>Simplicissimus Teutsch</i> am Beispiel der Schermesser-Episode .....	89

Peter Heßelmann	
Picaro und Fortuna. Zur narrativen Technik in Hieronymus Dürers <i>Lauf der Welt Und Spiel des Glücks</i> und Grimmelshausens <i>Simplicissimus Teutsch</i> .....	101
Andreas Bässler	
Wunderbare Reisen zu Wasser, zu Lande und in der Luft. Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i> und die Tradition des Lügenromans ..	119
Benjamin Bühler	
Figuren des Tiers in Grimmelshausens <i>Simplicissimus Teutsch</i> .....	131
Jean Schillinger	
Formen der Narrheit in Cervantes' <i>Don Quixote</i> , Sorels <i>Francion</i> und Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i> .....	147
Ingo Breuer	
Transformationen der Historia. Grimmelshausens 'Simpliciana' im Kontext von Charles Sorels <i>Bibliothèque française</i> .....	163
Rosmarie Zeller	
Verhängnis und Fortuna als Konstruktionsprinzipien des hohen und des niederen Romans. Zur Position des <i>Simplicissimus Teutsch</i> im Gattungssystem des Romans .....	177
Dieter Breuer	
Grimmelshausens Inselutopie .....	193
Andreas Merzhäuser	
Autor und Werk. Grimmelshausens Konstruktion einer persönlichen Autorschaft als Bedingung weltliterarischer Geltung .....	207
Rainer Hillenbrand	
Quellen der Autorintention in Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i> .....	221
Eberhard Mannack	
Die Aufnahme in den Kanon der Nationalliteratur. <i>Simplicissimus</i> und <i>Wilhelm Meister</i> im Vergleich .....	239
Klaus Haberkamm	
Das Horoskop als erzählerisches Motiv. Grimmelshausen – Goethe – Grass .....	249



Jost Eickmeyer	
Grimmelshausen als "Erfinder der deutschen Science Fiction"?	
Zur Mummelsee-Episode im <i>Simplicissimus</i> .....	267
Nicola Kaminski	
'Gespräch über die Poesie'? Der <i>Abentheurliche Simplicissimus</i>	
aus der Perspektive von Grimmelshausens <i>Rathstübel Plutonis</i> .....	285
Ma Wentao / Li Shu	
Kalavinka, Phönix und Grimmelshausens Monstrum .....	301
Matthias Bauer	
Ein in die Zeit gehängtes Netz. Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i>	
<i>Teutsch</i> und die Synergetik der literarischen Erinnerungskultur .....	309

#### WEITERE BEITRÄGE

Thomas Borgstedt	
Emblem der Autorschaft. Das Titelkupfer des <i>Abentheurlichen</i>	
<i>Simplicissimus</i> im Kontext von Impresentheorie und	
Wunderzeichenliteratur .....	329
Nicola Kaminski	
Der vergessene Schatten – Auf den narratologischen Spuren des	
'Simplicianischen Autors' (Teil II) .....	359
Peter Heßelmann	
Nochmals zum Judenbild bei Grimmelshausen.	
John Evelyns <i>Historia De tribus hujus seculi famosis</i>	
<i>Impostoribus</i> (1669) und <i>Das wunderbarliche Vogel-Nest</i> (1675) .....	381
Peter Heßelmann	
Auf den Spuren Springinsfelds in Westfalen .....	387
Rosmarie Zeller	
Bemerkungen zur Geschichte der Gattungsbezeichnung	
"Schelmenroman" .....	393

## REGIONALES

Gelnhausen – Oberkirch – Renchen .....	397
--	-----

## SIMPLICIANA MINORA

Grimmelshausen-Preis 2007 für Feridun Zaimoglu .....	399
--	-----

Bibliographie zu Quirin Moscherosch (1623-1675) .....	400
---	-----

<i>Courasche oder Gott lass nach</i> von Wilhelm Genazino nach Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen .....	401
---	-----

### Rezensionen und Hinweise auf Bücher

Maximilian Bergengruen: Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen) (Jost Eickmeyer) – Thomas Rahn: Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568-1794) (Dieter Breuer) – "Überauß lustig/ und männiglich nützlich zu lesen." Barockliteratur im Museum Otto Schäfer. Hrsg. im Auftrag der Dr. Otto-Schäfer-Stiftung e.V. von Georg Drescher (Dieter Breuer) – Jutta Breyll: <i>Pictura loquens – Poesis tacens</i> . Studien zu Titelbildern und Rahmenkompositionen der erzählenden Literatur des 17. Jahrhunderts von Sidneys "Arcadia" bis Ziglers "Banise". Hrsg. von Hans Geulen, Wolfgang Harms und Nikola von Merveldt (Peter Heßelmann) .....	403
--	-----

## MITTEILUNGEN

Protokoll der Mitgliederversammlung am 23. Juni 2007 in Oberkirch .....	417
---	-----

Anhang: Beitrittserklärung

## Editorial

Die Grimmelshausen-Gesellschaft veranstaltet im Abstand von drei Jahren in Verbindung mit ihrer Mitgliederversammlung einen wissenschaftlichen Kongreß. In diesem Jahr stand er unter dem Thema: "Grimmelshausens *Simplicissimus* im Kontext des europäischen Romans". Er fand vom 20.-23. Juni 2007 in Oberkirch und Renchen statt, von beiden Grimmelshausen-Städten wieder großzügig unterstützt. Vorbereitet und geleitet vom Präsidenten der Grimmelshausen-Gesellschaft, sollte der Kongreß klären, weshalb der *Simplicissimus* als einziger deutschsprachiger Roman der frühen Neuzeit bis auf den heutigen Tag in hohem kanonischem Ansehen steht, was den Roman, wie sein Autor es wünschte, "aufhebens Werth" gemacht hat.

Die 22 Referenten versuchten solche Fragen über Vergleiche mit der europäischen Romantradition zu beantworten. Dabei ging es weniger um Quellenfragen als um Fragen der Qualität: um Grimmelshausens Anteil an der Herausbildung einer modernen Romanpoetologie, um seinen unkonventionellen Umgang mit den Konstruktionsprinzipien des hohen und niederen Romans, mit der realistisch-satirischen Erzähltradition und den Formproblemen des autobiographischen Erzählens, um seine Kunstgriffe bei der Einförmung unterschiedlichster Materien. Zu Vergleichen herangezogen wurden die Menippea (Apuleius, Lukian), Morus, Rabelais, die spanische novela picaresca, Cervantes (*Don Quijote, Exemplarische Novellen*), Scarron, Sidney, Sorel, Hieronymus Dürer, Reutter, Defoe, Sterne, Thackeray, Goethes *Wilhelm Meister*, Grass. Vergleichend konnten nicht nur zahlreiche Episoden des *Simplicissimus* neu interpretiert, sondern auch die immer wieder erstaunliche Reflektiertheit und Offenheit, d.h. die Modernität des simplicianischen Autors und seines großen Gegenwartsromans unter Beweis gestellt werden. Daß dem Kongreß der genius loci besonders förderlich war, erwies sich bereits vor Beginn des Kongresses bei der Exkursion zur Ruine Hohenrod, dem Schauplatz von Grimmelshausens *Beernhütter*, aber auch bei der simplicianischen Weinprobe in Oberkirch, beim Besuch des *Simplicissimus*-Hauses in Renchen und beim Abschiedsschmaus im Silbernen Stern zu Gaisbach.

Den Schwerpunkt des vorliegenden Bandes XXIX bildet die Dokumentation der wissenschaftlichen Erträge des Kongresses. Hinzu kommen weitere Beiträge der allzeit rührigen Grimmelshausen-Forschung sowie Rezensionen zu Neuerscheinungen. Unter "Regionales" findet der Leser auch wieder Hinweise auf die Pflege des Andenkens des Dichters in den Grimmelshausen-

Städten. Die "Mitteilungen" bringen das Protokoll der Mitgliederversammlung vom 23. Juni 2007 mit den zukunftsweisenden Beschlüssen.

Mit dem vorliegenden Band endet die Herausgeberschaft der *Simpliciana* durch den Unterzeichneten und die Arbeit der Aachener Redaktion. Die Stabführung der Grimmelshausen-Gesellschaft kehrt nach Münster zurück. Meinem Nachfolger Peter Heßelmann und seinem Münsteraner Team gelten meine guten Wünsche für die weitere, stets doch auch vergnügliche Arbeit an Grimmelshausens faszinierendem Werk, ihrer Dokumentierung in den *Simpliciana* und der Vermittlung des 'simplicianischen Ethos' in unsere Zeit.

Aachen, im Oktober 2007

Dieter Breuer

# Cervantes und Grimmelshausen

Ruprecht Wimmer (Eichstätt-Ingolstadt)

## I

Am Anfang des zweiten Bandes von Cervantes' *Don Quijote*, also etwa in der Mitte des gesamten Werkes, wird eine Geschichte erzählt. Die äußere Situation ist die folgende: Der "Ritter von der traurigen Gestalt" war vor kurzem zum zweiten Mal nach Hause geschafft worden, der Barbier ist mit dem Pfarrer zu Besuch ans Krankenbett des Helden gekommen, um diskret zu prüfen, ob dieser nun wirklich von seinem Wahn geheilt ist, als fahrender Ritter leben zu müssen.<sup>1</sup> Nun – Don Quijote ist nicht geheilt. Obwohl sich die beiden Besucher fest vorgenommen hatten, kein Wort über die fahrende Ritterschaft zu verlieren, kommt der Kranke geradezu zwanghaft auf sein Lieblingsthema. Als man die aktuelle politische Lage, konkret die Bedrohung durch die Türken, erörtert, hat er sofort seine Patentlösung parat: er schlägt die fahrenden Ritter als unbesiegbare Eingreiftruppe gegen die heranziehende türkische Riesenflotte vor. Und er selbst denkt an eine dritte Ausfahrt: "Als fahrender Ritter will ich leben und sterben, und ob der Türke nun herab- oder hinaufzieht, wann immer er es will und mit wie grosser Macht er es kann, so sag' ich noch einmal, Gott weiss, wie ich es meine."

Da nun erzählt der Barbier die erwähnte Geschichte. Sie ist als Therapie gedacht und beginnt lapidar: "Im Narrenhause zu Sevilla befand sich ein Mann, den seine Verwandten dahin gebracht hatten, weil er nicht bei Verstande war." Der Irrenhausinsasse, ein Lizenziat, bestürmt nun seinen Erzbischof mit vielen wohlgesetzten und verständig erscheinenden Briefen, ihn als gesund in die Freiheit zu entlassen. Das wird schließlich trotz der Skepsis des zuständigen Wärters in die Wege geleitet; der Lizenziat erhält seine frühere Kleidung und bittet, von "seinen bisherigen Genossen, den Narren", Abschied nehmen zu dürfen. Als er einem von ihnen vernünftig und tröstend zuredet, mischt sich ein anderer Narr ein, der in der Nachbarzelle sitzt, und rät seinerseits dem Scheidenden, hier zu bleiben: "dann erspart Ihr Euch das Wiederkommen." Er bleibt ohne Erfolg und erklärt daraufhin, den höchsten Gott Jupiter auf Erden zu vertreten – er wolle die Stadt Sevilla für die Sünde, einen Narren in Freiheit gesetzt zu haben, dadurch bestrafen, dass er ihr den Regen vorenthalten werde.

Darauf der scheinbar gesunde Lizentiat zum begleitenden Kaplan: "[...] wenn er Jupiter ist und nicht regnen lassen will, so bin ich Neptun, der Vater und Gott der Gewässer, und werde so oft regnen lassen, als es mich gelüstet und notwendig ist." Diese Bemerkung demaskiert natürlich seine fortdauernde Nartheit und verhindert, dass er entlassen wird.

Die Absicht des erzählenden Barbiers ist klar: Er ist der Meinung, seine Geschichte passe "wie angegossen"<sup>2</sup>, und möchte durch sie Don Quijote dazu bringen, seine vorgebliche "Verständigkeit", den Ritterwahn eben, als Nartheit zu verstehen und von weiteren Ausfahrten abzulassen.

\*\*\*

Aus zwei Gründen habe ich meine Ausführungen mit dieser Szene aus dem Roman des Cervantes begonnen. Mein erster Grund ist die "Parallele" zu Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. Der zweite ist die Festlegung meines vergleichenden Deutungsansatzes, der nun überraschenderweise gerade nicht von philologischen Parallelen ausgeht.

Die Gestalt des Narren Jupiter rückt beide Romane, um die es hier geht, den *Don Quijote* und den *Simplicissimus Teutsch*, "philologisch" nahe zusammen; man tut sich schwer, einen Grimmelshausenschen Narren, der sich auch für Jupiter hält, und der seinerseits annähernd in die Mitte der fünf Romanbücher des *Simplicissimus Teutsch* zu stehen kommt,<sup>3</sup> nicht als *Don Quijote*-Reminiszenz zu sehen – bei aller Verschiedenheit der inhaltlichen Zusammenhänge und Details. Zu dieser "Parallele" zwischen beiden Romanen treten übrigens zahlreiche andere, mehr oder weniger schlagende; die Forschungsarbeiten darüber sind zahlreich.<sup>4</sup> Wie genau Grimmelshausen den *Don Quijote* gekannt hat, ob er ihn zur Gänze oder nur in Teilen gekannt hat, wie er, der wohl nicht Spanisch lesen konnte, an seine Inhalte gekommen sein mag, das wird seit Jahrzehnten diskutiert. Doch soll gerade die immer wieder sich aufdrängende "Nähe" beider Romane hier nicht Thema sein. Es soll diesmal n i c h t um die kritische Reduzierung oder die triumphierende Vermehrung möglicher Einflusslinien gehen, also auch nicht um das Für und Wider hinsichtlich eines vermittelnden '*Don Quijote Teutsch*', einer vollständigen zeitgenössischen Übertragung, die bisher jedenfalls nicht greifbar ist. (Speziell beim Narren- und Verrücktheitsmotiv wären übrigens immer auch, wie Stephen Jaeger das festgehalten hat, andere Traditionsströme als der im engeren Sinn literarische, ins Auge zu fassen,<sup>5</sup> es wären durchaus andere "Wanderwege" des Motivs denkbar als derjenige über die direkte Lektüre.)

Mein Blick richtet sich vielmehr auf die Vergleichbarkeit der Welterfassung und -gestaltung, kurz auf die "Romanpoetik" beider Bücher, deren Autoren Günther Weydt im Vorübergehen immerhin die "innerlich verwandten Begründer [...] des modernen europäischen Romans" nennt.<sup>6</sup>

Und gerade deshalb darf ich nochmals bei der Jupiter-Introduktion ansetzen. Mögen die beiden Jupiternarren quellen- und einflussmäßig mehr oder

weniger miteinander zu tun haben: Bei Cervantes wie bei Grimmelshausen verweist die Jupiterfigur in unterschiedlicher Weise auf ein zentrales Anliegen, das beiden Autoren gemeinsam ist – auf die Freiheit der Perspektivensetzung, auf den immer wieder möglichen und gebotenen Perspektivenwechsel. Wie der Grimmelshausensche Jupiter in seinem Denken und seinen Visionen schwankt zwischen Narretei und Einsicht (besonders deutlich beim späteren Treffen in Köln<sup>7</sup>), so hat der Jupiter des Cervantes recht, wenn er den perennierenden Wahnsinn des Lizentiaten konstatiert und diesem zum Dableiben rät. Beide Male drängt sich dem Leser die Frage auf: Wer ist der Narr? Ist der als Narr Auftretende immer ein wirklicher Narr? Oder sehen wir gerade mit seinen Augen die Welt gelegentlich richtiger?

Halten wir hier vorgehend auch noch fest, dass zumindest der bei Grimmelshausen vorliegende Narrheitstopos, der exzessive, in die "Melancholie" mündende Studien- und Bücherwahn, sich nach dem Dafürhalten der Zeit verzweigt in geistige Verwirrung und dichterische Kreativität.

## II

Die Mitte des *Don Quijote*, konkret: das Ende des ersten Bandes und der Anfang des zweiten, gehen insgesamt auf deutliche Distanz zur Handlung und zu den Motiven des Romans. Wir prüfen das zunächst an zwei Passagen des zweiten Bandes, die auf die eben behandelte Narrenszene folgen. Zunächst bricht ein Streit aus zwischen dem "Eingebildeten Ritter" und dem Pfarrer, ob es die Fahrenden Helden und ihr Einstehen für die Schwachen und Guten überhaupt je gegeben habe, und ob sie und ihre Welt nicht "Erdichtung, Fabel, Lug und Trug"<sup>8</sup> gewesen seien. Das schon lässt die Möglichkeit aufscheinen, dass Don Quijote einer Fabelwelt aufgesessen ist und sein Leben verfehlt hat. Ja es zeichnet sich überdies ab, dass er selbst "Fabel" sein könnte wie seine Vorbilder.

Dann aber kommt Sancho Panza und berichtet auf Verlangen seines Herrn über das Echo, das dessen Rittertum, seine Ausfahrten und Heldentaten, bei den Menschen gefunden hätten.<sup>9</sup> Nach der Mitteilung einiger wenig schmeichelhafter Details bringt er die Rede darauf, dass der eben eingetroffene Baccalaureus Sanson Carrasco bereits die gedruckte Fassung ihrer beider Taten gesehen und gelesen habe. Sie stamme übrigens von einem Mauren, Sidi Hamet Berengena (Benengeli) und sei von einem spanischen Übersetzer in ihrer aller Muttersprache übertragen worden. Don Quijote ist natürlich neugierig; Carrasco wird geholt, und nun entspinnt sich eine "heitere Unterhaltung" zwischen den beiden Hauptpersonen der Geschichte und einem ihrer ersten vorgeblichen Leser. Die Figuren begegnen sich also selbst als Literatur, setzen sich mit sich selbst auseinander.

Dabei liegt auf der Hand, dass der "Leser" Sanson Carrasco flunkert, sowohl was die Aufnahme als auch was die Verbreitung des Buches betrifft. Je-

denfalls wird er schon entsprechend eingeführt. Er war trotz seines Vornamens Sanson

nicht sehr groß von Gestalt, hingegen sehr groß an Verschmitztheit; er hatte eine welke Gesichtsfarbe, aber einen sehr hellen Verstand. Er mochte etwa vierundzwanzig Jahre alt sein, hatte ein rundes Gesicht, stumpfe Nase und großen Mund: alles Kennzeichen, dass er zu Schelmenstreichen aufgelegt war und seine Freude an Scherz und Spott hatte, wie er es sogleich bewies.<sup>10</sup>

So begrüßt er den Helden als Krone der fahrenden Ritter, preist den maurischen Autor der Geschichte, aber auch den spanischen Übersetzer und konstatiert den sich abzeichnenden Welterfolg des Buchs. Dann, nach der preisenden Aufzählung der einzelnen Abenteuer und ihrer Beliebtheit beim lesenden Publikum, der Wechsel in die offene Ironie:

Trotzdem, entgegnete der Baccalaureus, sagen einige, die die Geschichte gelesen haben, es wäre ihnen erfreulich gewesen, wenn die Verfasser derselben etliche von den endlosen Prügeln vergessen hätten, die der Senor Don Quijote bei so manchem Zusammentreffen aufgezählt bekam.<sup>11</sup>

Ausgerechnet Sancho Panza weist nun darauf hin, dass vom Autor "die Wahrheit" der Geschichte zu fordern sei, und was der Baccalaureus erwidert, ist Aristotelische Poetik reinsten Wassers:

[...] aber ein anderes ist es als Poet zu schreiben, und ein anderes als Historiker. Der Dichter kann die Ereignisse uns sagen oder singen, nicht wie sie waren, sondern wie sie sein sollten; und der Geschichtschreiber muß sie darstellen, nicht wie sie sein sollten, sondern wie sie waren, ohne der Wahrheit irgendwas abzubrechen oder beizufügen.<sup>12</sup>

Dass die früher erzählten Begebenheiten ironisch in eine andere Wahrnehmungsperspektive hinübergeführt, dass sie unvermittelt zu einem Buch werden, dass dessen Text aber seinerseits hin- und hergespielt wird zwischen Historiographie und Dichtung, das zeigt Cervantes' Vertrautheit mit der poetologischen Diskussion seiner Zeit. Und es verrät zugleich, so will es scheinen, seine Entschlossenheit, seiner Rittergeschichte das Etikett der Vieldeutigkeit zu verpassen. Die Figuren bewerten natürlich, insoweit innerhalb der Romanfiktion bleibend, das von ihnen wirklich oder eingebildet Erlebte als historische Gegebenheiten und leiten daraus hochtrabend-selbstbewusst eben den Wahrheitsanspruch ab, den nach Aristoteles das Lesepublikum gegenüber dem Geschichtsschreiber erheben darf. Der Baccalaureus hingegen spielt eine ganz andere Rolle. Er verspottet Don Quijote und Sancho Panza durch seine dichtungstheoretische große Geste – und signalisiert so, über die Figuren hinweg, dem Publikum augenzwinkernd, dass die Romanhandlung in Gattungskategorien dieser Art gar nicht zu plazieren ist. Mokiert sich so nicht auch Cervantes



über die scheinhistorische Authentizität seiner Geschichte, etwa wenn er von der korrekten Anzahl der Stockhiebe sprechen lässt?

Zwischendurch ist ein kurzer Blick zu werfen auf die etwa zeitgleich erscheinende *Argenis* von Barclay (1621, der zweite Teil des *Don Quijote* erscheint 1615), auch einen (diesmal neulateinischen) Roman an der neuzeitlichen Schwelle der Gattung. Das Werk tritt unter anderen Vorzeichen an als der *Don Quijote*: Es will durch eine mythische Handlung die französische Politik des frühen 17. Jahrhunderts vor Augen stellen. Innerhalb des verwickelten Geschehens, das in einem zeitlich nicht festlegbaren früh- oder vorantiken Sizilien spielt, geht es einmal, scheinbar beiläufig, um die Frage, ob durch politische Analysen und Denkschriften die aktuellen staatlichen Verhältnisse positiv beeinflusst werden könnten. Der relativ kurze Passus entpuppt sich als Kennzeichnung des allegorischen *Argenis*-Romans insgesamt. Nicht direkte Belehrung der Mächtigen durch ein historisches Fallbeispiel sei ratsam, so ein Hofmann, sondern die indirekte Einflussnahme durch das Abfassen einer "fabula historiae instar ornata", das heißt durch "eine erfundene Handlung, die nach Art der Geschichte ausgeschmückt sei".

Die Dichtungslehren der folgenden Jahrzehnte haben dann wesentliche Varianten der entstehenden Gattung Roman durch das Umkehrspiel mit dieser Formel zu definieren versucht: Während die "fabula historiae instar ornata" (die erfundene Handlung, die wie authentische Geschichte ausgestattet ist) eben den Roman ohne konkrete historische Substanz, aber mit indirekten Wirkungsabsichten konstituierte, ergab eine "historia fabulae instar ornata" den "Historischen Roman" im engeren Sinne.<sup>13</sup> Natürlich muss die erfundene "Gedichtgeschichte" das Kriterium der Wahrscheinlichkeit erfüllen, ebenso wie eine Historia im eigentlichen Sinn dasjenige der Wahrheit.

Das sind dichtungstheoretische Abzweigungen von der aristotelischen Unterscheidung von Geschichtsschreiber und Dichter. Dass Cervantes sie parat hat, hatte er uns gezeigt – doch lässt er uns, wie gesagt, zweifeln, ob in diesem Spektrum seine Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt überhaupt ihren Platz finden soll. Ja es scheint, dass er diesen normativen Gattungshorizont – also die Diskussion über Wahrscheinlichkeit und Wahrheit – nur beiläufig aufscheinen lässt, um sein Werk ironisch davon abzusetzen. Die obige Diskussion über die Authentizität der Stockhiebe zerstört im Grunde zweierlei Hoffnung: dass es sich um eine authentische Historia, bzw. dass es sich um eine sich als Historia ausgebende Fabula handeln könnte.

### III

Das bestätigt sich, wenn wir jetzt auf das Ende des ersten *Don Quijote*-Bandes zurückschauen. Dass Grimmelshausen noch kaum zur Sprache gekommen ist, mag manche beunruhigen; andere werden sich freilich schon erinnert gefühlt haben an das erzählerische Innehalten nach dem Ende des fünften Buches des

*Simplicissimus Teutsch* und an den recht unverblümt dichtungstheoretischen Neueinsatz der *Continuatio*.<sup>14</sup> Jedenfalls wird sich von hier an immer deutlicher abzeichnen, dass beide Autoren auf eine Alternativpoetik hinauswollen – und dass sie damit gemeinsam (natürlich neben anderen) der Gattung Roman Wege in die Zukunft bahnen.

Im 46. Kapitel des ersten Bandes wird Don Quijote in einen Käfigwagen gesperrt, um nach Hause gebracht zu werden.<sup>15</sup> Dort will man versuchen, ihn von seiner Ritternarrheit zu heilen. Die Initiatoren sind uns bereits bekannt: es sind der Pfarrer und der Barbier, die wir zu Beginn des zweiten Teiles am Krankenbett des Helden angetroffen haben. Als der Ritter gefesselt und "eingekäfigt"<sup>16</sup> dahingefahren wird, holt den Trupp ein Doherr von Toledo mit seinen Begleitern ein. Er wird von Pfarrer und Barbier über Don Quijotes Wahn informiert, und es entspinnt sich beim Weiterreiten ein Gespräch über die alten Ritterbücher, die Ursache von Don Quijotes Verirrung. Der Doherr kennt fast alle und er qualifiziert sie zunächst in Bausch und Bogen ab – und zwar kommen auch diesmal poetologische Kriterien als Hauptargumente ins Spiel: die Bücher glichen den "milesischen Märchen", die "nur ergötzen und nicht belehren wollen"<sup>17</sup>, es fehlten ihnen "die richtigen Verhältnisse", so dass auch dem "Ergötzen" nicht gedient sei, die zahlreichen Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten verärgerten die Leser eher. Nie habe er

ein Ritterbuch gesehen, dessen Dichtung ein einiges Ganzes mit all seinen Gliedern gebildet hätte, so dass die Mitte dem Anfang entspräche, und das Ende dem Anfang und der Mitte. Vielmehr setzen sie die Erzählung aus so viel Gliedern zusammen, dass es eher den Anschein hat, sie beabsichtigten eine Chimära oder sonst ein widernatürliches Ungetüm zu bilden als eine Gestalt von richtigen Verhältnissen zu schaffen.<sup>18</sup>

Der Verriss des Doherrn ist eine Mischung aus Horaznachfolge und Aristoteles. Die bei Horaz noch alternativen Motive des Dichters "entweder zu nützen oder zu belehren", also das "Aut prodesse aut delectare" waren schon längst zu einem Doppelmotiv geworden, also zum ausgleichenden "Prodesse et delectare". Die unverhältnismäßige "Missgestalt" aber hat einerseits Aristoteles zum Vater, der das Zusammenstimmen der Teile der Tragödie fordert, das angemessene Verhältnis von Anfang, Mitte und Ende, aber eben auch Horaz, der in seiner Poetik das berühmte Bild des fischweiblichen Mischwesens für missgestaltete Dichtwerke gebraucht. Ist es in diesem Kreis noch notwendig, auf den Grimmelshausenschen Untertitel "Überauß lustig/ und männiglich nützlich zu lesen" und auf die Chimäre des Titelkupfers zum *Simplicissimus Teutsch* hinzuweisen?<sup>19</sup>

Die Ritterbücher als Musterbeispiele misslungener, weil regelmisssachender Dichtung? Damit wäre zumindest dem *Don Quijote* seine Eindeutigkeit zurückgegeben. Der Held hat sich in eine Welt vernarrt, die erstens nie exi-

stierte und zudem als literarische Konzeption jeder Stimmigkeit entbehrt. Sein Handeln ist weltferne Narrheit, ist Krankheit.

Nun setzt sich aber das Gespräch des Pfarrers mit dem Domherrn auf überraschende Weise fort. Der erstere stimmt dem Kritiker enthusiastisch und vorbehaltlos zu; er erzählt, wie er über die Ritterbücher aus Don Quijotes Besitz "Gericht [...] gehalten" und die meisten von ihnen verbrannt habe.<sup>20</sup> Darauf erstaunlicherweise der Domherr:

[...] trotz allem Bösen, das er von den besagten Büchern gesprochen, finde er in ihnen immerhin ein Gutes, nämlich dass ihr Gegenstand stets ein solcher sei, dass in ihnen ein guter Kopf sich zeigen könne; denn sie öffneten ein weites geräumiges Feld, über das die Feder ohne irgendwelches Hindernis hinwegeilen könne.<sup>21</sup>

Ein wahres Feuerwerk von möglichen Gestaltungsmöglichkeiten und Themen schließt sich an, fast ist man versucht zu sagen, die Welt insgesamt passiere hier Revue. Und schließlich ein Fazit, das wieder Aristoteles und Horaz zu Hilfe nimmt:

Und wenn dies [d.h. die Darstellung der eben aufgezählten Themen und Möglichkeiten] mit gefälliger Anmut des Stils geschieht und mit sinnreicher Erfindung, die soviel als möglich das Aussehen der Wahrheit trägt, dann wird er [der Autor] ohne Zweifel ein Gewebe weben, aus mannigfachen und reizenden Verschlingungen gebildet, das, wenn es erst zustande gebracht worden, eine solche Vollkommenheit und einen solchen Reiz der Gestaltung zeigt, dass es das schönste Ziel erreicht, das man in Büchern anstrebt, nämlich zugleich zu belehren und zu ergötzen, wie ich schon bemerkt habe. Denn die zwanglose Schreibart dieser Bücher gewährt dem Verfasser Freiheit und Raum, sich als epischen, lyrischen, tragischen, komischen Dichter zu zeigen, in der ganzen Vielseitigkeit, die in holden und heiteren Künsten der Poesie und Beredsamkeit enthalten ist [...].<sup>22</sup>

Es verwundert nicht, dass auf diese so unvermittelt sich einstellende Glorifikation literarischer Möglichkeiten innerhalb der eigentlich abgetanen Gattung der Ritterbücher in Kapitel 48 ein kritischer Überblick über die spanische Dichtung der letzten Jahre folgt,<sup>23</sup> übrigens wieder mit dem bekannten dichtungstheoretischen Fonds.

#### IV

Die kommentierenden und dichtungstheoretischen Teile der Mitte des *Don Quijote* holen also die faktisch-inhaltliche "Narrheit" der Ritterbücher ebenso wie die Narretei dessen, der ihre Welt in seinem Handeln wiederaufleben lassen will, in die Literatur zurück – aber eben nicht nur als Inhalte, sondern weit mehr als Strukturen und gestalterische Möglichkeiten. Die wirre Überladenheit

der alten Geschichten weist hin auf neue Möglichkeiten späterer Schriftsteller, die Unabhängigkeit der *Don Quijote*-Geschichte von den Zwängen zeitgenössischer Normen lässt neue Aussagen zu.

Damit ist eine neue Art des Schreibens und Beschreibens auch in den vordergründig nur erzählerischen Partien eröffnet. Das poetische Zustandebringen von Welten und Wirklichkeiten wird als Vorgang sichtbar gemacht und provozierend relativiert. Scheinbar Abgetanes wird zum Instrument, scheinbar Misslingendes oder Misslungenes zu einer bislang unbekanntenen Dimension.

Sich der Norm entgegengesetzte Themen und Verfahren, das war anzudeuten, kennzeichnen auch Grimmelshausens großen Roman. Der Text verweigert sich einer endgültigen Einordnung in einen literarischen Kanon, er wird vom Erzähler-Ich expressis verbis hin- und hergeführt zwischen den Bereichen der "abwechslungsreichen, banalen bis schockierenden Unterhaltung", der "Satire", der "Belehrung", der "theologischen Weltdeutung". Dies vor allem, wie schon gesagt, zu Beginn der *Continuatio*. Das gebrochene Horazische "Prodesse et delectare" wird als Hintergrundmuster ebenso sichtbar wie die horazisch-lukianische Chimäre, die im Titelpuffer die Alternativpoetik des Werkes nahelegt.

Die Umdeutbarkeit des jeweils Erzählten setzt sich fort und steigert sich dann in den weiteren Büchern des Zyklus, und hier unter demonstrativem Einsatz des vielfachen personalen Perspektivenwechsels. Nicht nur dadurch, dass jeweils andere schon eingeführte Personen – Courasche, Springinsfeld – der ersten Simplicissimusperspektive das Eigene entgegensetzen und dem ersten Helden neu begegnen: in den beiden Teilen des "Vogelnests" erfahren verschiedene Personen anhand des nämlichen unsichtbar machenden Gegenstandes die trügerische Vielfalt der Welt und müssen die Ohnmacht menschlichen Handelns selbst dann erkennen, wenn ein an sich übermenschliches Instrument der Weltbemeisterung zur Hand ist.

Das braucht nicht zu einem detaillierten Vergleich mit dem *Don Quijote* zu führen, doch zeigen beide Autoren gemeinsam, wenn auch durch mehr als ein halbes Jahrhundert getrennt, wie das Um- und Neubewerten von Gestaltungs- und Inhaltsnormen Wege öffnet.

Ohne hier ins Einzelne gehen zu müssen, scheint doch der Hinweis angebracht, dass in beiden Erzählwelten auch die Überlieferungs- und Weitergabedimension ihr eigenes Recht, ihre Autonomie hat. Bei Cervantes haben wir die Schichten "Maurischer Autor – Spanischer Übersetzer" und obendrein noch den Verfasser des gefälschten *Don Quijote*, der zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des authentischen Romans erscheint.<sup>24</sup> Beim *Simplicissimus Teutsch* erhalten die ersten fünf Bücher, scheinbar als herkömmlicher Lebensrückblick erzählt, ihre Fortsetzung, die den Ort der dichterischen Entstehung erst offenkundig macht: die Palmeninsel, von der der holländische Kapitän die beschriebenen Palmblätter der Lebensbeschreibung nach Europa bringt. Die anderen Bücher des Zyklus brauchen die Rückkehr des simplicianischen Ro-

binson, gelegentlich auch die Konfrontation des alten mit dem jungen *Simplicissimus*, als logische Stütze, beim *Ewig-währenden Calender* ist ein besonderer Überlieferungsweg konstruiert.<sup>25</sup> Was also bereits romanintern an Normenspielen, Normenumwertungen und Neubewertungen praktiziert wird, erhält seine strukturelle Entsprechung gewissermaßen an den Rändern der Texte, die durch ihre Entstehung und Weitergabe "unfest" werden und nur in den Bezügen gelten, die ihre Gesamtheit herstellen.

## V

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen *Don Quijote* und *Simplicissimus* passt zu den eben dargestellten; sie besteht darin, dass die beiden Romanhelden aktiven Anteil haben am poetischen Zustandekommen ihrer Welten. Das betrifft die im Roman *h a n d e l n d e n* Helden. Dass im *Simplicissimus* Erzähler und Held identisch zu sein scheinen, soll noch zur Sprache kommen.

Zunächst Einschlägiges aus Cervantes' Roman: Don Quijote verwirklicht im 23. Kapitel des zweiten Teils seine Absicht, in die sog. Höhle des Montesinos hinabzusteigen, gesichert durch das Seil Sancho Panzas, und erzählt nachher diesem und dem Führer, der sie beide zur Höhle gebracht hatte, was ihm darin angeblich widerfahren war. Ohne hier ins Detail gehen zu müssen: der Besuch der Höhle erscheint in den Worten Don Quijotes als Eintauchen in die alte Welt der fahrenden Ritter, als Begegnung mit dem legendären Durandarte – und obendrein wird der Eindringling als "er selbst", d.h. in seiner eingebildeten Rittergestalt, in allen Ehren willkommen geheißen. Sancho Panza spielt als Zuhörer wieder einmal seinen Part als rationalistisch desillusionierender Skeptiker, er "meinte schier den Verstand zu verlieren oder sich tot zu lachen",<sup>26</sup> da Einiges von Don Quijotes Imaginationen seine, Sanchos, frühere Lügen, als Faktum voraussetzt. Freilich glaubt er nicht, dass sein Herr im eigentlichen Wortsinn lügt, er schreibt dessen Erzählung vielmehr ironisch einer Verzauberung zu und bringt damit jenes Motiv ins Spiel, mit dem der Ritter von Anfang an alle Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchlichkeiten des von ihm Erlebten gerechtfertigt hatte. Für Sancho erscheint alles als eine Ausgeburt der Narretei Don Quijotes.

In dasselbe Horn stößt zu Beginn des folgenden 24. Kapitels der maurische Autor Sidi Hamet Benengeli: sein spanischer Übersetzer referiert die Randbemerkungen, die Sidi Hamet dem Manuskript hinzugefügt haben soll. Da ist vom Zweifel an der Authentizität der wiedergegebenen Höhlenerlebnisse die Rede, dass aber der Held gelogen haben könnte, wird ebenfalls in Abrede gestellt. Dann der Autor:

Du Leser, da du ein Mann von Einsicht bist, urteile, was dir gut dünkt; ich meinsteihs kann und darf nicht mehr tun; wiewohl es für zweifellos gilt, dass er um die Zeit seines Scheidens und Sterbens die Erzählung widerrief und dabei an-

gab, er habe sie erfunden, weil es ihn bedünkte, sie passe und stimme sehr gut zu den Abenteuern, die er in seinen Büchern gelesen.<sup>27</sup>

Don Quijote, so legt es dieser Text nahe, hat also selber eigenes Handeln und Erleben erdichtet, wie es in die Welt seiner Imagination passte. Nehmen wir hinzu, dass er, als er im 30. Kapitel wieder "Lesern" seiner Abenteuer, nämlich einem Herzogpaar, begegnet und von den beiden ehrenvollst empfangen wird, auf doch überraschende Weise ganz zu sich selbst gelangt:

[...] es war dies der erste Tag, wo er ganz und gar an sich glaubte und erkannte, dass er in Wirklichkeit und nicht bloss in der Einbildung, ein fahrender Ritter sei.<sup>28</sup>

Es wird endgültig deutlich, dass der Held sich bestätigt sieht in der eigenen Weltkonstruktion, dass sein Handeln Entwurfscharakter hat. So kann sich kein aufmerksamer Leser wundern, dass gegen Ende des Romans, als dieser Held zum Versprechen gezwungen wird, ein Jahr lang nicht als fahrender Ritter zu agieren, dieses Jahr durch einen anderen alternativen Welt- und Lebensentwurf gefüllt werden soll: Don Quijote will jetzt als Schäfer leben.<sup>29</sup>

Der vorgebliche Narr Don Quijote erscheint immer deutlicher als eine Art verlängerter Arm von Autor und Übersetzer; er hat Teil an deren Kreation, an deren Kreativität – ein Zug an ihm, der durchaus in den Variantenreichtum des frühneuzeitlichen Narrenbildes passt, das ja Imagination und poetische Kreativität mitumfasst.

Und damit wandert unser Blick ein letztes, abschließendes Mal hinüber zu Grimmelshausen. Simplicissimus als kreativ-narrenhafter "Handlanger" seines Autors? Man wird natürlich sofort darauf hinweisen, dass hier doch in der Ich-Form erzählt werde und dass der Text ausdrücklich festhalte, eine "Lebensbeschreibung" zu sein. Wessen Leben aber beschreibt wer? German Schleifheim von Sulstort hat diese Biographie des Melchior Sternfels von Fuchsheim "an Tag geben" – doch sind beide Namen, diejenigen von Herausgeber und Held, anagrammatisch ein und derselbe, und zugleich derjenige des Autors: Grimmelshausen. Das anagrammatische Herstellen von Beziehungen, das sich bekanntermaßen den ganzen Zyklus hindurch fortsetzt und weiter ausfächert, scheint mir von vorneherein auf eine durchgehende autobiographische Authentizität zurückzuweisen. Der Autor geht proteushaft in einen Vermittler über, der wiederum das Leben eines scheinbar Dritten "an Tag gibt", ein Leben, das dieser Dritte als eigenes erzählt haben soll. Der Text bestätigt diese mehrfache Gebrochenheit des Biographisch-Authentischen: seine Bestandteile sind nur zum Teil biographisch beglaubigt, viele davon sind anderer, oft auch literarischer Herkunft, und vieles an Ereignissen distanziert sich bis zur Direktheit von erlebter Wirklichkeit.

Ich habe in früheren Jahren versucht, diesen Literaturcharakter, diese unauthentische Kreativität anhand einer durchgehenden Analyse des Lügenmotivs

im *Simplicissimus Teutsch* genauer zu fassen, und darf hier darauf zurückkommen.<sup>30</sup> Die Beschreibung des simplicianischen Weges durch die Stationen der Weltlaster – an sich schon eine antibiographische Konzeption (wie die damit konkurrierende durch die Wirkungsfelder der Planeten) – hält die Lüge als gewissermaßen konstante Begleitmacht gegenwärtig. Doch verändert diese Lüge, dieses Lügen sein Gesicht, jedenfalls wenn man auf die Titelfigur blickt. Nach der ersten lügen- und einsichtsfernen Jugendphase wird der junge Simplex zur "amoralischen" Lüge aus Selbsterhaltungstrieb bekehrt, ja gezwungen, doch bald wird sein Lügen facettenreicher, es gerät in den Kontext der Satire, der Satire, die ja die absichtsvoll sich selbst demaskierende Lüge ebenso kennt wie die erlogene Wirklichkeit. Schließlich aber wird sein "Lügen" zur moralischen Veranstaltung: er stellt Wirklichkeiten her, um durch dieses "Fabelhafte" auf den Leser aufklärend und bessernd einwirken zu können. Gelegentlich erlügt seine Kreativität auch Unwahrscheinlichkeiten oder Sachverhalte, die zweifeln und nachdenken lassen (den Hexensabbat, die Mummelsee-Episode, die Seriosität des Wahrsagens). Und auch er spielt mit dem poetologischen Begriffspaar *Historia* – *Fabula*, wenn er nach entsprechenden Einschlüssen brüsk überleitet: "Ich komme wieder auff meine Histori." (167) oder: "Ich schreite aber zu meiner Histori" (202).

Wie groß, wie zwingend die "philologische" Nähe des *Simplicissimus* zu *Don Quijote* auch sein mag – durch ihre Erfassung, Gestaltung und künstlerische Vermittlung von "Welt" haben die beiden Romane viel miteinander zu tun. Beide problematisieren ihre Inhalte schon von vorneherein durch den Blick auf ihr Zustandekommen und ihre Vermittlung. Da schreibt nicht ein Autor/Erzähler ein Buch, erzählt darin einen Inhalt und vertraut das Ganze der Druckpresse an. Nein, da gibt es Dokumentatoren, Fälscher, Übersetzer, da gibt es Herausgeber, Erzähler, Überlieferer – und das alles vor der Drucklegung und Verbreitung.

Und dann verselbständigen sich die Ergebnisse zu Büchern, die mit ihren Figuren gewissermaßen *post festum* in Kontakt treten; und diese Figuren selbst sind beteiligt an der Diskussion über die normative bzw. antinormative Einordnung "ihrer" Bücher in einen literarischen Kanon. Und schließlich: Die Helden selbst begleiten nicht nur den weiteren Weg ihrer Bücher, sie erweisen sich im Nachhinein als ein Art Mitautoren, sie sind beileibe nicht nur literarische Gegenstände, sondern auch ihrerseits literarische Veranstalter und Impulsgeber.

Fast schon überflüssig, abschließend anzufügen, dass mit den zwei Romanen unvergängliche Inhalte geschaffen und weitergegeben wurden – der *Don Quijote* wie der *Simplicissimus* sind als Figuren und Hintergrundmuster, eben als "Inhalte", nicht aus den Literaturen der vergangenen Jahrzehnte wegzudenken,<sup>31</sup> und seit langem – trotz ihrer Verschiedenheit als Gestalten – auch feste Bestandteile der Jugendliteratur. Darüberhinaus aber wurden durch beide Werke strukturell Wege zum modernen Roman in europäischer Breite gebahnt.



Hierzu nur zwei Andeutungen:

Thomas Mann, der den *Don Quijote* 1934 während der Überfahrt nach Amerika las, der eine Einleitung zu einer schwedischen Ausgabe des *Simplicissimus* schrieb und überdies Grimmelshausens Roman als sprachliche und motivliche Fundgrube für den *Doktor Faustus* wie für den *Felix Krull* nutzte, läßt seinen ägyptischen Joseph seine Geschichten nicht nur erleben, sondern handelnd mitbestimmen, er läßt ihn innerhalb des Mythos sein hohes Spiel spielen – und er läßt seinen Felix Krull seine eigenen – zugegebenermaßen, diesmal etwas anrühigen – Wirklichkeiten schaffen.

Und Günter Grass, der mit dem *Treffen in Telgte* eine der schönsten modernen Erzählungen über den Dreißigjährigen Krieg geschrieben hat, in der er auch Grimmelshausen (Gelnhausen) auftreten läßt, hat einmal von seinen Romanen gesagt: er finde Wahrheiten, indem er sie erfinde.

Es braucht keine weiteren Indizien dafür, dass die Bücher von Cervantes und Grimmelshausen Weltliteratur sind.

## Anmerkungen

- 1 *Don Quijote* wird zit. nach: Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Übersetzt von Ludwig Braunfels. 2 Bde: Zürich Prag Wien o. J. (= Büchergilde Gutenberg, Gildenbibliothek der Weltliteratur, künftig zit.: *Don Quijote*, Band, Seite) Das Folgende wird erzählt in Bd. 2, S. 9-16.
- 2 Ebd., Bd. 2, S. 12.
- 3 Zit. nach Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuation des abentheurlichen Simplicissimi*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1967 (= Grimmelshausen, Ges. Werke in Einzelausgaben), III. Buch, 3.-6. Kapitel, S. 207-220, (künftig zit. als *ST*. Buch, Kapitel, Seite).
- 4 Sie werden dokumentiert und besprochen u. a. von Günther Weydt: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern und München 1968, S. 138-154, und C. Stephen Jaeger: Grimmelshausen's Jupiter and the Figure of the Learned Madman in the 17th Century. In: *Simpliciana* III (1981), S. 39-64, speziell S. 40. Bereits Weydt macht deutlich, dass eine direkte Einflußnahme von Cervantes' Roman nur schwer zu beweisen ist, da viele der Parallelen in der Literatur der Zeit weit verbreitet waren; er neigt aber trotzdem dazu, Grimmelshausens Kenntnis des *Don Quijote* vorauszusetzen.
- 5 Jaeger, Grimmelshausen's Jupiter (wie Anm. 4), S. 39 und passim.
- 6 Weydt, *Nachahmung und Schöpfung im Barock* (wie Anm. 4), S. 148.
- 7 *ST*, V, 5, S. 387-389.
- 8 *Don Quijote*, Bd. 2, S. 18.
- 9 Dies geschieht im folgenden zweiten Kapitel des zweiten Bandes. *Don Quijote*, Bd. 2, S. 21-25.



- 10 *Don Quijote*, Bd. 2, Kap. 3, S. 25-33, Zitat S. 26.
- 11 Ebd., S. 28.
- 12 Ebd., S. 28 f., vgl. Aristoteles, Poetik, Kap. 9.
- 13 Vgl. hierzu insgesamt meinen Aufsatz: R. W.: Die "Gedichtgeschichte", das "Geschichtgedicht" und der "eigene Lebenslauff". Gedanken zur Theorie und Praxis des deutschen Barockromans. In: *Theorie und Praxis. Festschrift für Nikolaus Lobkowicz*. Hrsg. von Karl Ballestrem, Henning Ottmann u.a. Berlin 1996 (= Beiträge zur politischen Wissenschaft 89), S. 131-151.
- 14 Vgl. *ST*, S. 472.
- 15 *Don Quijote*, Bd. 1, S. 453-456.
- 16 Ebd., S. 456.
- 17 Ebd., S. 463.
- 18 Ebd., S. 464.
- 19 Vor kurzem hat Andreas Bässler zeigen können, dass neben dem Horazmuster, das Hubert Gersch herausgestellt hatte, auch Lukiansche Satirenmotive in die Poetik der Frühen Neuzeit hereinwirken. *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 215-229.
- 20 *Don Quijote*, Bd. 1, S. 465.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 465f.
- 23 Ebd., S. 466-471.
- 24 *Don Quijote*, Bd. 2, *Vorwort an den Leser*, S. 5-8.
- 25 Vgl. Ruprecht Wimmer: Mischmasch – Chaos – Labyrinth. Zur Poetik des *Ewigwährenden Calenders*. In: *Simpliciana* XV (1993), S. 241-251, hier S. 242f.
- 26 Ebd., S. 177.
- 27 Ebd., S. 180.
- 28 Ebd., S. 228.
- 29 Ebd., S. 525.
- 30 Ruprecht Wimmer: Der Lügner *Simplicissimus*. Anmerkungen zur Poetik Grimmelshausens. In: *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot*. Hrsg. von Gabriela Scherer u.a. Bern u.a. 1996, S. 537-558.
- 31 Zur Rezeption des *Simplicissimus Teutsch* sind hier keine Literaturangaben nötig; zum *Don Quijote* sei der neueste Titel genannt: *400 Jahre 'Don Quijote'. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und in den Amerikas*. Hrsg. von Klaus-Dieter Ertler und Sonja Maria Steckbauer. Frankfurt a. M. u.a. 2007.



# Die Macht des Möglichen Leibniz, Grimmelshausen und die Entfaltung des Romans

Friedrich Gaede (Freiburg)

Für Janny in Dankbarkeit

Der bekannteste philosophische Versuch, Entstehung und Prinzip des Romans zu erklären, ist die 1920 erschienene *Theorie des Romans* von Georg Lukács. Unter den Autoren, die Lukács diskutiert oder zumindest nennt, sind fast alle großen Namen der europäischen Romanszene. Man liest u.a. von Cervantes, Flaubert, Dostojewski, Proust und Joyce, soweit die nichtdeutsche Romangeschichte betroffen ist. Unter den deutschen Namen findet man neben Goethe, Jean Paul und Thomas Mann sogar Gustav Freitag. Umso auffälliger ist deshalb die Tatsache, daß Georg Lukács Grimmelshausens Namen nicht erwähnt. Diese Situation ist kein Einzelfall. Auch Hans Blumenberg bezieht in seinem 1989 erschienenen Werk *Höhlenausgänge* zwar die großen deutschen Romanautoren ein und vergißt dabei nicht, Karl Immermann zu nennen, aber der Name Grimmelshausen fehlt wieder. Das ist auch deswegen erstaunlich, weil die Inselhöhle des Simplicius ein hervorragendes Beispiel für Blumenbergs Höhlenforschung gewesen wäre und diese in jeder Hinsicht bestätigt hätte.<sup>1</sup> Auch die Romantheorie von Georg Lukács wäre durch das Einbeziehen von Grimmelshausens Werk bekräftigt und bereichert worden, denn es ist gerade die Hauptthese von Lukács, die – wie zu zeigen sein wird – im *Simplicissimus* vorweggenommen ist.

Durch Vergeßlichkeit oder schiere Ignoranz blieb somit auf philosophischer Seite der Dichter Grimmelshausen dort außer Betracht, wo man ihn hätte nennen müssen. Entsprechendes widerfuhr umgekehrt dem 24 Jahre später geborenen Philosophen Leibniz von philologischer Seite. In den letzten Jahrzehnten sind literaturhistorische Untersuchungen entstanden, die sich mit der ästhetisch-poetologischen Tradition oder mit romanhistorischen Fragen im 18. Jahrhundert befassen, ohne den Leibniz'schen Grundlagen gerecht zu werden, von denen die großen Köpfe des 18. Jahrhunderts, u.a. Breitingen, Baumgarten

oder Lessing, geprägt wurden. Solche Defizite sind Folge der Tendenz, philosophische und literarische Autoren verschiedenen Fachbereichen zuzuweisen und deren Grenzen argwöhnisch zu bewachen. Im 17. und 18. Jahrhundert kannte man solche Grenzen nicht und war – wie gerade Leibniz und die frühen Leibnizianer bestätigen – in beiden oder mehreren Bereichen tätig. Entsprechend zeigt der Philosoph Leibniz starkes Interesse an der sich zu seiner Zeit etablierenden Gattung des Romans, während der Erzähler Grimmelshausen seinen *Simplicius* zuweilen durchaus als "philosophischen Kopf" präsentiert. So ist es kein Zufall, daß sowohl Grimmelshausen als auch Leibniz den gleichen kreativ-oppositionellen Ausgangspunkt haben, auch wenn sie ihn in verschiedenen Formen äußern und verwirklichen: Grimmelshausen in seiner Erzählkunst als Widerspruch zur sog. Gelehrtendichtung, Leibniz im Widerspruch zum cartesischen Denken, der zur Renaissance des aristotelischen Substanzgedankens führt und als Monadentheorie in die Geschichte eingegangen ist.

Der gemeinsame Ausgangspunkt des Dichters und des Philosophen ist mit der Feststellung umrissen, die Grimmelshausen in seinem ersten Werk, dem *Satyrischen Pilgram*, äußert und die lautet, daß der Dichter mit seinen Texten nichts Angelerntes praktiziere, vielmehr "seine Sachen gleichsamb aus aigner Natur verrichte".<sup>2</sup> Dieser Satz ist eine der wichtigsten Selbstaussagen Grimmelshausens und verdient stärkere Beachtung. Mit dem Hinweis auf die "aigene Natur" oder das ingenium als Dichtungsquelle stellt sich Grimmelshausen gegen den Zeitgeist, wie er sich in der Barockpoetik und deren unmittelbarer Anwendung zeigt. In der barocken Dichtungslehre werden die Schulung des Poeten und seine dadurch geprägte Urteilskraft, das iudicium, in einem Maße betont, daß deshalb das ingenium, die Naturbegabung des Dichters, ganz in den Hintergrund gedrängt, wenn nicht sogar eliminiert wird.<sup>3</sup> Deutscher Protagonist dieser Haltung ist u.a. G. Ph. Harsdörffer, der bündig feststellt: "Die Urteilskraft wird vereinbaret mit der Poeterey".<sup>4</sup> So fordert es bereits Horaz, dessen poetologisches Konzept Grimmelshausen gleichsam programmatisch mit dem Titelkupfer zum *Simplicissimus* konterkariert.

Wer nicht durch Schulung lernt, ist auf sich selbst verwiesen und denkt oder gestaltet eher intuitiv. Das gilt auch für Leibniz und prägt bereits seine jungen Jahre. So schreibt der Philosoph über den eigenen Anfang:

Zweierlei hat mir auf wunderbare Weise genützt [...]: erstens, daß ich fast Autodidakt war und zweitens, daß ich in jeder Wissenschaft Neues zu finden suchte.<sup>5</sup>

Leibniz war wie Grimmelshausen Autodidakt, aber nicht, weil seine Schulausbildung wie im Falle des *Simplicissimus*-Dichters abgebrochen wurde, sondern weil die Schule seinen geistigen Hunger nicht stillen konnte. Die unersättliche Lese- und Wißbegierde des kleinen Leibniz verunsicherte bereits seine Erzieher derartig, daß man, Frühreife fürchtend, erst den Zugang zur väterlichen

Bibliothek versperrte, dann aber kapitulierte und dem Achtjährigen die Tür zu Vaters Büchern öffnete. Entsprechend schreibt Leibniz später:

Als ich heranwuchs, fand ich am Lesen von Geschichten ein außerordentliches Vergnügen. Die Histori und poesin, auch notitiam rei literariae habe ich noch als ein Knabe anstatt des Spiels geliebet.<sup>6</sup>

In der Leibnizforschung geht man davon aus, daß der Philosoph bestrebt war, "die eigene Entwicklung als von außen nicht tiefer beeinflußte, höchstens durch den Unverstand der Erzieher gehemmte Selbstentfaltung der autonomen Vernunft darzustellen".<sup>7</sup> Mit anderen Worten: auch Leibniz erhebt den Anspruch, daß er seine Sachen "gleichsamb aus aigner Natur" verrichtet. Nur wird von ihm das, was Grimmelshausen als poetischen Selbstkommentar äußert, auf den Begriff gebracht und in sein philosophisches Gesamtkonzept eingeordnet. Für dieses Konzept hat Leibniz eine ebenso griffige wie vielschichtige Formel gefunden, in der u.a. die Grimmelshausensche Aussage von der "aignen Natur" enthalten ist. Sie lautet: "Praedicatum inest subjecto, oder aber ich weiß nicht, was Wahrheit sonst bedeuten soll".<sup>8</sup> Auch wenn das Subjekt die "aigne Natur" ist, heißt das nicht, daß die Aussage subjektivistisch ist. Vielmehr kennzeichnet es laut Leibniz gerade das geniale Subjekt, daß auf abgestufte Weise die objektive Vernunft aus ihm spricht. Die Voraussetzung dafür liegt in der Leibniz'schen Auffassung, daß jede "aigne Natur" nicht nur sich selbst bedeutet, sondern zugleich Ausdruck und Spiegel des gesamten Universums ist und insofern an der objektiven Vernunft partizipiert. Das rechtfertigt den zweiten Teil der Aussage, die Worte "ich weiß nicht, was Wahrheit sonst bedeuten soll". Leibniz betont die Vernunftwahrheit des Satzes "Praedicatum inest subjecto", so stark, daß damit andere Wahrheitskonzepte ausgeschlossen scheinen. So radikal ist es jedoch nicht gemeint, denn als eine Art Wahrheit zweiter Klasse akzeptiert Leibniz auch die sog. Tatsachenwahrheit. Er stellt Vernunft- und Tatsachenwahrheiten einander gegenüber und sagt:

Die Vernunftwahrheiten sind notwendig und ihr Gegenteil ist unmöglich; die Tatsachenwahrheiten sind zufällig und ihr Gegenteil ist möglich.<sup>9</sup>

Während Vernunftwahrheiten dem Allgemeinen und Wesenhaften gelten, sind Tatsachenwahrheiten Aussagen, die aktuelle Einzelsachverhalte betreffen. Ein Beispiel für eine Vernunftwahrheit ist der Satz "Der Mensch muß essen". Eine Tatsachenwahrheit ist hingegen die Feststellung: "Peter isst". Ist die erste Aussage durch sich selbst "wahr", so die zweite nur durch ihren Bezug auf den vorgegebenen Sachverhalt. Sie wird darum Übereinstimmungswahrheit genannt. Ist diese stets dualistisch konzipiert, hier der Essende – dort die Aussage über ihn, so geht es bei der Vernunftwahrheit nicht um Zweierheit, sondern um Einheit, da das Prädikat im Subjekt enthalten ist. Teilhabe ist so das Schlüsselwort der Vernunftwahrheit, wie das Prinzip der Übereinstimmung für Tat-

sachenwahrheiten gilt. Ein Subjekt ist stets nicht nur Teil eines größeren Ganzen, sondern selbst eine Ganzheit, an der alles das teilhat, was über das Subjekt ausgesagt werden kann. Insofern richtet sich Leibnizens Interesse vor allem auf das, was im Subjekt verborgen ist und als "eingeborene Ideen" seinen "Grund" ausmacht.

Bereits der Name "Simplicius" bestätigt, daß sich im Satz "Praedicatum inest subjecto" Grimmelshausens Hinweis auf die "aigne Natur" wiederfindet. Im Beitrag des Verfassers zum letzten Band der *Simpliciana* wird gezeigt, daß sich das griechische Verb συμπλέκειν als Schlüsselwort zum Verständnis des Namens von Grimmelshausens Hauptfigur anbietet. Die Vorsilbe "sim" weist wie die entsprechenden Silben "sym", "sam" oder "sum" auf das Zusammenkommende oder Einsseiende (s. sämtlich, Summe u.a.)<sup>10</sup>. Da die zweite Silbe "plic" (von plicare = falten) auf das griechische Verb πλέκειν zurückgeht, heißt συμπλέκω: ich binde oder falte zusammen, ich schließe ein. Aus diesem Grund weist der Name Simplicius in der Tat auf das Subjekt, das alle Prädikate einschließt oder in sich enthält. Der Name impliziert eine Einheit oder "Monas". Das gibt der "Einfalt" des kindlichen und jungen Simplicius die besondere, heute vergessene Bedeutung von "Eingefaltetsein", also des Zustands, der vor der "Entfaltung" steht. Statt auf närrische Unerfahrenheit weist Simplicii Einfalt somit auf die "Einheit mit sich selbst" und meint die alles bergende Einheit, die an das frühere theologische Verständnis von "simplicitas" als Ausdruck göttlicher oder gottgegebener Potenz anknüpft.<sup>11</sup> Nur so läßt sich die wortgewaltige und kluge Kritik des jungen Simplex am Hanauer Hof begründen. In diesem Zusammenhang läßt sich auch Grimmelshausens anagrammatisches Spiel mit den verschiedenen Verfassernamen seiner Werke sehen. Die Namen entfalten das, was in die Buchstabenfolge des tatsächlichen Dichternamens "eingefaltet" ist. "Nomen inest subjecto" könnte Leibniz im Hinblick auf jeden anagrammatisch konstruierten Verfassernamen sagen. Der Simpliciusdichter formuliert das auf seine Weise:

Der Grimmelshäuser mag sich wie auch bey den Alten  
der alt Protheus thät / in mancherley Gestalten  
verändern wie Er will / so wird Er doch erkandt  
an seiner Feder hier / an seiner treuen Hand<sup>12</sup>

Auch in Leibnizens Unterscheidung von Tatsachen- und Vernunftwahrheit steckt ein Schlüssel zum Verständnis der Lebensgeschichte von Simplicius, also des *Simplicissimus* als Ganzem. Nicht erst Leibniz, sondern schon Grimmelshausen zeigt, daß Tatsachenwahrheiten ebenso möglich sind wie ihr Gegenteil. Dieses Wissen wird dem Dichter zu einem Ausgangspunkt seines Schreibens, und das im Konzept der Tatsachenwahrheit steckende Problem wird ihm als "Wahn der betrügt" zum Motto und Dauerthema seines ganzen Werkes. Bereits im *Satyrischen Pilgram* macht Grimmelshausen deutlich, daß über jeden Sachverhalt – mit Ausnahme von Gott und Teufel – entgegenge-

setzte Aussagen möglich und üblich sind. Im letzten Buch des *Simplicissimus* entzieht die Schlüsselfigur Baldanders ihrem Betrachter ständig die Voraussetzung, über ihre Erscheinung eine zutreffende Aussage zu machen. Es ist das Prinzip des Baldanders, Tatsachenwahrheiten zu relativieren und damit letztlich zu verhindern. Diese destruiierende Haltung ist jedoch nicht abzulösen von der konstruktiven Gegenhaltung, der es um die Gestaltung des ganzen Romans und mit der angestrebten Ganzheit um einen wesentlichen Aspekt der Vernunftwahrheit geht. Tatsachenwahrheit und Vernunftwahrheit stehen darum auch bei Grimmelshausen in einem Spannungsverhältnis. Bedeutende Dichter sind immer Pioniere und können in konkreten Beispielen ausdrücken, was Philosophen – meist erst anschließend – gedanklich zu entfalten vermögen. Es gibt darum im *Simplicissimus* eine Szene, in der Wesentliches aus der Leibniz'schen Gegenüberstellung von Tatsachenwahrheit und Vernunftwahrheit nicht nur vorweggenommen ist, sondern auch zu einer kleinen Geheimpoetik für die sich gerade entfaltende Romangattung wird. Die Szene, um die es geht, vollzieht sich als Verhör des jungen Simplicius durch die Justiz des kaiserlichen Heeres. Nachdem Simplicius sein Hanauer Narrenkostüm abgelegt hat, wird er in Frauenkleidern gefangengenommen und der Spionage verdächtigt. Ein als "Regiments-Schultheiß" auftretender Heerespolizist der kaiserlichen Armee führt das Verhör durch. Die Fragen, die er Simplicius stellt, gelten äußeren Umständen im Sinne von "wo warst du?, wer und wo sind deine Eltern?" Solche Fragen zielen auf Tatsachen. Der Polizist möchte Tatsachenwahrheiten hören. Darauf läßt sich Simplicius jedoch nicht reduzieren und erklärt dem Leser Folgendes:

Hierauff wolte ich mein gantzes Leben erzehlen / damit die umbständ meiner seltzamen Begegnussen alles recht erleutern / und diese Fragen mit der Warheit fein verständlich unterscheiden könten; der Regiments-Schultheiß [...] begehrete [...] nur eine kurtze runde Antwort auff das / was gefragt würde. Demnach antwortet ich folgender gestalt / darauß man aber nichts eigentliches und gründliches fassen konte.<sup>13</sup>

Man sieht, daß in diesem Disput zwei Welten aufeinanderstoßen: in der einen Welt geht es um Einzelinformationen, die Äußeres betreffen, in der anderen um die inneren Umstände und ihre Gründe; somit geht es in der einen Welt um Tatsachenwahrheit, in der anderen um etwas, was der Vernunftwahrheit zuzuordnen ist: die tiefer liegenden Gründe. Der Heerespolizist will Tatsachenwahrheiten, weil sein schlichtes Gemüt Wahrheit nur als Entsprechung von Satz und Sache fassen kann. Da aber Einzelnes nur richtig begriffen wird, wenn sein Grund oder seine Voraussetzungen deutlich werden, und damit der Zusammenhang gesehen wird, in dem es steht, zögert Simplicius, die geforderten kurzen und runden Antworten zu geben. Auf diese Weise, so argumentiert er wörtlich, lasse sich nichts Gründliches mitteilen. Mit dem darauf folgenden ausdrücklichen Hinweis, daß er "sein ganzes Leben erzählen" wolle, um das

Eigentliche oder Gründliche zu fassen, weist Simplicius auf den einzigen ihm möglichen Ausweg: nämlich auf die Absicht, seinen Lebensroman zu schreiben. Diese Absicht konfrontiert den Autor jedoch mit einem Problem.

Während die Gründe von Vernunftwahrheiten erkennbar sind, läßt sich Entsprechendes über die Tatsachenwahrheiten nicht sagen. Mit seiner praktischen Lebenserfahrung bewegt sich Simplicius aber in der Welt der Tatsachen, so daß die proklamierte Suche nach den Gründen auf Schwierigkeiten stößt. Um welche Schwierigkeiten es sich handelt, stellt Leibniz dar, wenn er schreibt, daß die "Gründe" der Tatsachen "meistens unbekannt seien", denn es gibt im Hinblick auf die "Tatsache"

eine Unendlichkeit von Gestalten und Bewegungen – gegenwärtige und vergangene –, die sich in der Ursache [...] vereinigen, und es gibt eine Unendlichkeit von kleinen Dispositionen und Neigungen in meiner Seele – gegenwärtige und vergangene –, die sich in dem Finalgrund vereinigen.<sup>14</sup>

Mit anderen Worten: die Gründe der Tatsachenwahrheiten sind so komplex, daß sie im Unendlichen, im Dunklen und Unbewußten liegen. Deshalb stößt die von Simplicius geäußerte Absicht, "gründlich" zu sein, auf den Widerspruch, daß es bei "einem ganzen Leben" sowohl um das Werden und sich Vollenden geht als auch um die Fülle der damit einhergehenden Umstände und Möglichkeiten. Je länger und mehr man über die Gründe der Ereignisse nachdenkt, desto differenzierter, vielfältiger und unendlicher werden sie.<sup>15</sup> Das angestrebte Ganze weitet sich darum zum Unendlichen und hat insofern einen unerschöpflichen Wahrheitsgrund. Die Beschreibung des "ganzen Lebens" und seiner Fülle kann deshalb unter den literarischen Gattungen nur mittels der offenen Form eines Romans versucht werden. Selbst hier droht jedoch Überforderung. Bereits im *Satyrischen Pilgram* beklagt sich Grimmelshausen, daß das Werk nicht enden könne und sich "ad infinitum" erstrecke, weil seine Lebenszeit nicht ausreiche, selbst wenn er so alt würde wie der berühmte Methusalem.<sup>16</sup> Das läßt sich auch als Kommentar zum fast vollendeten *Simplicissimus* lesen, dessen Abschluß – die *Continuatio* – noch aussteht. Mit anderen Worten: der Text hat noch kein Ende in sich und ist soweit ein Beispiel für das, was später von Hegel die "schlechte Unendlichkeit" genannt und als Fluchtzustand einer stets baldanderen Welt beschrieben wird.<sup>17</sup> Hegel stellt darum dem "schlechten Unendlichen" das "wahrhaft Unendliche" gegenüber, welches darin besteht, daß es "in seinem Anderen zu sich selbst kommt". Das bedeutet, daß das Unendliche im Endlichen präsent werden muß, ein Vorgang, der nur mittels Bild oder Symbol gelingen kann. Es sind darum die Dichter oder Mystiker, welche die Vermittlung des Unendlichen durch das Endliche zu gestalten vermögen, indem sie entsprechende Symbole finden. Ein solches Symbol ist das Bild vom Abgrund. Im Abgrund ruht das Infinite. In einem alten konfuzianischen Spruch, den Schiller aufgegriffen hat, ist das bereits klar erfasst:



Nur die Fülle führt zur Klarheit,  
Und im Abgrund wohnt die Wahrheit.<sup>18</sup>

Die abgründige Wahrheit ist letztlich das Ziel von Leibnizens Aussage "Praedicatum inest subjecto oder aber ich weiß nicht, was Wahrheit sonst bedeuten soll". Zugleich ist sie der Zielpunkt des Romans, dessen Autor am Ende der *Continuatio* mit der "grausamen Wunderspelunke" bei sich selbst ankommt.

Es waren vor allem die deutschen Mystiker, die das Bild vom Abgrund wählten, um damit die noch dunklen oder verborgenen seelischen Bereiche zu bezeichnen, von denen es heißt, daß darin "alles innen lieget [...] Grund und Ungrund".<sup>19</sup> Auch Martin Heidegger geht davon aus, daß alles intensive Fragen nach dem Grund schließlich in das Grundlose führen muß. Er bestätigt, daß man

auf dem Weg zum Grund [...] in eine merkwürdig zwielichtige, um nicht zu sagen gefährliche Gegend gelangt. Diese Gegend ist manchen Denkern bekannt, wengleich sie mit Recht nur wenig davon sagen.<sup>20</sup>

Daß die Philosophen von der "zweilichtigen und gefährlichen Gegend" nicht gerne sprechen und sie darum "wenig davon sagen", liegt in der Natur der Sache: die gefährliche Gegend ist für jeden auf seine bewußte Rationalität begrenzten Denker sozusagen Feindesland, denn die Gegend liegt jenseits rationaler Grenzen. Für Leibniz hingegen handelt es sich nicht um Feindesland. Im Gegenteil: er nähert sich der Verbotszone oder "zweilichtigen" und "gefährlichen Gegend" mit Neugier und Respekt, denn er beginnt ihre fundamentale Rolle zu begreifen und er schätzt die Gegend wegen ihrer offensichtlichen Fruchtbarkeit. So läßt Leibniz die 1697 verfaßte Schrift mit dem Titel *Über den letzten Ursprung der Dinge* mit dem betonten Hinweis auf den "abyssus rerum" enden, den Abgrund der Dinge, welcher der unerschöpfliche Quellgrund alles Neuen ist. Wörtlich heißt es: "Im Abgrund der Dinge bleiben immer Teile, die schlummern und noch zu erwecken sind".<sup>21</sup> Gut ein halbes Jahrhundert später greift der von Leibniz geprägte Johann Jacob Breitingen diesen Gedanken auf, um ihn auf die Dichtung anzuwenden. Er schreibt in seiner *Critischen Dichtkunst* zum Verhältnis Mensch – Natur:

Je tiefer er in ihre Geheimnisse eindringet, je lebendiger wird er den unerschöpflichen Abgrund derselben erkennen.<sup>22</sup>

Auch Breitingen zeigt, wie sehr Leibniz gerade in diesem Punkt der ebenso einflußreiche wie mutige Pionier unter den Philosophen ist. Mit seiner Unterscheidung von bewußten und unbewußten oder "unmerklichen" Vorstellungen beginnt Leibnizens philosophische Entdeckung des Unbewußten. Als Eduard von Hartmann 1869 die *Philosophie des Unbewußten* zum Thema und Titel

seines auflagenreichen Hauptwerkes macht, dankt er Leibniz in der Einleitung ausdrücklich für seine Pionierrolle und schreibt:

Ein ungeheures Verdienst ist es [...] daß er die unbewußten Vorstellungen für das Band erklärt, "welches jedes Wesen mit dem ganzen übrigen Universum verbindet" [...], indem jede Monade als Mikrokosmos unbewußt den Makrokosmos und ihre Stelle in demselben vorstellt. Ich bekenne freudig, daß die Lektüre des Leibniz es war, was mich zuerst zu den hier niedergelegten Untersuchungen angeregt hat.<sup>23</sup>

Leibniz beklagt ausdrücklich, daß die Cartesianer die unbewußten Vorstellungen leider "nicht mit in Betracht ziehen".<sup>24</sup> Was Leibniz gegen das cartesische Denken ins Feld führen kann, verbindet ihn jedoch mit bedeutenden Romanautoren, denn diese sind wie Leibniz selbst der "gefährlichen Gegend" näher, so nahe, daß man sagen kann, sie leben an der Grenze. Romandichter sind insofern Grenzgänger.

Das gilt besonders für Grimmelshausen, der am Ende des *Simplicissimus* seinen Helden sich in die "gefährliche Gegend" der Inselhöhle zurückziehen läßt. Die grausame Wunderspelunke, wie Simplicius die Höhle am Ende nennt, ist sein "abyssus rerum" oder "Abgrund der Dinge", von dem Leibniz spricht und wo all das schlummert, was sich erwecken läßt. Der Weg in den Abgrund wird folgendermaßen beschrieben:

ein ungeheure Höle voller Wasser im Steinfelsen [...in die] ein zimblicher änger Fußpfad hinein gienge [...] in dieselbe kondte man aber wegen deß darin stehenden Wassers und grosser Finsternuß nicht kommen.<sup>25</sup>

Nur wer wie Simplicius die leuchtenden Käfer hat, findet den Weg durch die gefährliche Finsternis. Mit ihrer Hilfe steigt "er einen Felssen auff den andern ab / und muste auch an etlichen Orten durchs Wasser watten" und sich "durch seltsame Grüme und Umbweg" bewegen.<sup>26</sup> Bemerkenswert und für das Zitierte höchst aufschlußreich ist der Kommentar, den Grimmelshausen hinzusetzt, nachdem er den leuchtkäferbewehrten Simplicius auf seinem abgründigen Höhlenweg geschildert hat. Grimmelshausen weist ausdrücklich darauf hin, daß das Ganze wie ein Traum erscheint. Wörtlich heißt es im Text: "es sahe alles mehr einem Traum: als einer wahren Geschichte [...] gleich". Dieser Satz ist der entscheidende Hinweis. Der beschriebene Abstieg gleicht deshalb einem Traum, weil er den Weg des Traumes nimmt, d.h. Simplicii Gang in die Tiefe der Höhle gleicht dem Abstieg in das Unbewußte, wie er mit jedem Traum gegeben ist. Es handelt sich deshalb nicht um ein wirkliches Ereignis oder – wie es im Text heißt: nicht um eine "wahre Geschichte", sondern um eine bildlich gemeinte. Insofern dokumentiert die Szene im Höhlenabgrund nach Grimmelshausens eigenen Worten den wie in einem Traum vollzogenen Abstieg zum Seelengrund. Dabei ist zu bedenken, daß in der Sprache spätmittelalterlicher und barocker Mystiker die Begriffe Abgrund und Seelengrund

austauschbar waren. Der mystische Prediger Johannes Tauler spricht davon, wie die Seele von Gott "durch wunderliche wilde wege [...] geführt und geleitet und übergeführt" wird "in daz tief abgrunde in sich selber."<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang darf nicht unbemerkt bleiben, daß auch die verwirrten Inselbesucher von Simplicius auf den "wunderlichen wilden wegen" des Höhlenabgrunds "geführt und geleitet" werden und daß man anschließend den abgrunderfahrenen und wegweisenden Simplicius "wie einen Abgott ehrete".

Simplicius nennt den "abgrund in sich selber" nicht zufällig seine "grausame Wunderspeluncke". Das Wort "Spelunke" entstand aus dem lateinischen Wort "spelunca", das auf deutsch "Höhle" heißt. Auch das Wort Wunder ist im Gesamtwerk Grimmelshausens ein selbstreferentielles Signal. Es wird in Verbindungen wie "wunderliche Gaukeltasche" oder "wunderbarliches Vogelnest" zum Hinweis auf die eigene Dichtung. Insofern ist die Wunderhöhle der Ort, wo Simplicii Schreiben seinen Ursprung nimmt. Aus diesem "Ort", so wird ausdrücklich betont, kann Simplicius gegen seinen Willen durch keine menschliche Gewalt, und sei diese noch so stark, entfernt werden: es sei denn, so läßt sich hinzufügen, man triebe ihn aus dem eigenen Seelengrund. Das bestätigt die Ausstattung der Wunderspelunke, von der es heißt, sie sei "zimlich proviantirt mit Eyern". Die Eier sind neben den Leuchtkäfern das einzige erwähnte Inventar der Höhle. Entsprechend groß ist ihr Bedeutungsgewicht und ihre Relevanz für den Kontext. Als altes religiöses und alchemistisches Symbol hat das Ei mehrere Bedeutungsfelder. Seine allgemeinste Bedeutung ist die für unsere Betrachtung interessanteste: das Ei verkörpert – auch als Weltei – den Zustand vor der Entstehung, es bedeutet darum Potentialität oder die Macht des Möglichen.<sup>28</sup> Das Ei gilt deshalb auch als Symbol der *materia prima* und der noch ungeschiedenen vier Elemente.<sup>29</sup> Wenn zu Anfang des *Simplicissimus* der Aristoteliker Averroes mit der Feststellung zitiert wird, in seiner Ausgangsposition sei "Der Intellectus [...] als potentia", dann ist damit über das Bewußtsein auf direkte Weise ausgesagt, worauf die Höhleneier indirekt oder symbolisch verweisen, nämlich: die Wunderspelunke birgt mit den Eiern die kreative potentia. Da potentia auf deutsch das Vermögen, die Kraft, Wirksamkeit oder auch Macht heißt, bedeuten die Höhleneier das Gestaltungspotential oder Mögliche, das zur poetischen Verwirklichung drängt.

Damit kommt in Grimmelshausens Höhlenwelt auf bildlich-symbolische Weise zusammen, was Leibniz wenig später explizit vereint: Romankonzept und Möglichkeitsgedanke. Schon 1673, also noch zu Lebzeiten Grimmelshausens, schreibt der Philosoph über Barclays 1621 erschienenen Roman *Argenis*: "Gerade das macht den feinsinnigen Dichter aus, wenn auch Unwirkliches, so doch Mögliches zu ersinnen".<sup>30</sup> Eineinhalb Jahrzehnte später heißt es:

Man muß es für sicher halten, daß nicht alles Mögliche existent wird; sonst könnte man keine Romanfigur ersinnen, die nicht irgendwo und irgendwann existieren würde.<sup>31</sup>

Leibnizens Gleichsetzung von Roman und Möglichkeitswelt erhält ihr besonderes Gewicht durch die dominante Rolle, die der Philosoph dem Möglichkeitsgedanken gibt. Er schreibt nicht nur: "Die Möglichkeit ist der Grund des Wesenhaften"<sup>32</sup>, sondern auch: "Alles, was möglich ist, strebt nach Existenz". Letzterer Satz ist Leibniz so wichtig, daß er ihn eine der "absolut ersten Wahrheiten" nennt. Damit wird an aristotelische Bestimmungen des Möglichen angeknüpft, denn das Denken des griechischen Philosophen galt weniger der Alternative von Sein und Nichtsein als dem Unterschied von "möglich sein" im Sinne von "noch nicht sein" einerseits und dem "existent" oder "wirklich sein" andererseits. Das Erstere, das "der Möglichkeit nach Seiende" hat als das Substantiell-Dynamische, das zur Entfaltung drängt und das Werdende bewirkt, laut Aristoteles größeres Gewicht als das schon Gewordene oder Seiende. Das hat unmittelbare Folgen für das Literaturverständnis der Antike. In seiner *Poetik* hebt Aristoteles das Mögliche oder Potentielle als das philosophisch Anspruchsvollere hervor und ordnet es der Dichtung zu, während das schon Geschehene oder Wirkliche dem Historiker überlassen bleibt. Für Aristoteles verwirklicht sich das Mögliche mittels der Handlungseinheit des Dramas zur tragischen Notwendigkeit. Damit ist – wie bekannt – das poetologische Fundament für die Dramengattung geschaffen. 2000 Jahre später vollzieht der Neoaristoteliker Leibniz einen vergleichbaren Schritt für die epische Gattung, einen Schritt, der zwar noch keine Romanpoetik hervorbringt, aber einer solchen Poetik die philosophische Grundlage schafft. Dabei entwickelt sich die aristotelische Unterscheidung von möglichem und wirklichem Sein zur Differenz vom Unbewußten und Bewußten, eine Differenz, die sich in der Ganzheit des Romansubjekts zur spannungsvollen Einheit entfaltet. Diese wird für den Roman so konstitutiv, wie es die Handlungseinheit für die antike Tragödie war.

Die Einheit kann erreicht werden, wenn das Romansubjekt einen Weg nimmt, der im Zustand der Verworrenheit begonnen und zurückgelegt wird, um am Ende Klarheit über sich selbst zu gewinnen. Simplicii Lebensweg erstreckt sich genau zwischen beiden Positionen. Beide sind in zwei Szenen vergegenwärtigt, die durch ihre Gegensätzlichkeit nicht nur zusammenhängen, sondern exemplarischen Charakter gewinnen. In beiden Szenen geht es scheinbar nur um räumliche Orientierung, in Wirklichkeit aber um mehr. Die erste Szene ereignet sich im 5. Kap. des I. Buches und gilt der Baum- und Walderfahrung des jungen Simplicius, nachdem er vom Hof des Knans fliehen mußte. Die Bäume, die er in der Dunkelheit wahrnimmt, verwirren ihn so, daß sein Weg ein sinnloses Hin und Her wird. Da Grimmelshausen die stockfinstere Nacht dem "finstern Verstand" seines Helden zuordnet und den Irrweg als Folge von Simplicii "Unverstand und Unwissenheit" zeigt, steht das nächtliche Walderlebnis ganz im Zeichen seines noch unzulänglichen Bewußtseinsstandes, der sich nicht zufällig angesichts faulender Bäume offenbart. Diese zersetzen sich und verlieren mit ihren Konturen die Gestalt, die ihre jeweilige

Identität ausmacht. Wenn das Gestaltete ungestalt wird, läßt es sich nicht mehr einordnen oder erkennen und repräsentiert sich darum als das, was Leibniz wenig später das Konfuse im ursprünglichen Sinne des Wortes nennt, d.h. das Zusammengegossene, Vermischte<sup>33</sup> und darum Ununterscheidbare. Ohne daß der Junge es weiß, sind ihm die ungestalten Bäume das Spiegelbild seiner selbst. Ihm begegnet auf diese Weise das eigene, noch konfuse Innere als das schreckensvolle Äußere und Andere. Eine defizitäre Situation wie diese steht nicht nur für sich selbst, sondern impliziert ihre Alternative. Die Gegenszene zu diesem Vorgang ereignet sich darum am Ende des Romans mit dem Höhlenbesuch der Schiffsoffiziere. Jetzt verlieren andere, die Besucher, den Weg in der Dunkelheit, weil ihre Lichtquellen versagen und Simplicius ihnen mit seinem Licht helfen muß. Der Verirrte ist zum Wegweisenden geworden. Damit ist das in Form von poetischer Gestaltung vorweggenommen, was Leibniz wenig später als Entfaltungsmöglichkeit der Monade beschreibt. Der Philosoph stellt nicht nur die unbewußte, "verworrene" oder "konfuse Perzeption" als passives oder "leidendes" Vermögen der Monade gegen ihre bewußte oder "deutliche Perzeption", mit der sich statt der passiven die aktive Potenz, die Energie oder Kraft der Monade, verwirklicht. Vielmehr läßt er – und das ist entscheidend – das eine aus dem anderen folgen:

Dieses Vorgefühl aber, das die Seele von der Zukunft hat, ist, wenngleich verworren und dunkel, doch die wahre Ursache von all dem, und von der klareren Perzeption, die sie nachher haben wird, wenn das Dunkel sich gelichtet hat; denn der spätere Zustand ist ja nur eine Folge des früheren.<sup>34</sup>

Das gilt gerade für Simplicius und begründet die Ganzheit seiner Existenz. Wenn er dem Heerespolizisten erklärt, das er "sein ganzes Leben" erzählen müsse, um "Gründliches" aussagen zu können, dann ist die Ganzheit nicht die bloße Summe einzelner Lebensphasen, sondern eine substantielle Ganzheit, d.h. eine von einem untergründigen Zusammenhang getragene. Dieses Untergründige ist das Mögliche oder Unbewußte, das zur Verwirklichung oder Bewußtwerdung drängt.

Wo aber das Untergründige fehlt, bleibt die Existenz ebenso wesenlos wie zufällig und ist dem ausgesetzt, was der Leibnizianer Ortega y Gasset im Hinblick auf Cervantes' Werk die "Furchtbarkeit des bloßen Vorhandenseins"<sup>35</sup> nennt. Diese Furchtbarkeit scheint auch Simplicius zu bedrohen, bevor es zur "Rettung" auf die Insel kommt. Insofern ist es kein Zufall, daß Simplicius wenige Kapitel vor Beginn der Inselexistenz die Begegnung mit dem Schermesser erlebt. In dieser Begegnung wird die "Furchtbarkeit des bloßen Vorhandenseins" als Identitätsverlust eines Naturprodukts demonstriert, eine Demonstration, die in der noch schlimmeren "Furchtbarkeit des bloßen Verschwindens" ihren Höhepunkt findet. Im Schlußdialog der Szene wird Simplicius vom Schermesser gebeten, es vor dem endgültigen Verfall in der Fäkaliengrube zu erretten. Er, Simplicius, habe die Möglichkeit, zum Retter zu werden. Das ist

nur vordergründig ein Appell an Simplicius, hintergründig gilt der Appell demjenigen, dessen Projektionsfigur Simplicius ist, also dem Autor selbst, der als gestaltender Geist ad libitum handeln kann und nun entscheidet, dem Papier nicht zu helfen. Simplicius wird daraufhin erinnert, daß der Tod mit ihm entsprechend verfahren würde: eine Rettungsmöglichkeit gäbe es dann nicht mehr. Das aber läßt sich der Autor in diesem selbstbezüglichen Spiel nicht zweimal sagen. Vielmehr nimmt er nun sein Schermesser beim Wort und gestaltet Simplicii Rettung auf die Insel. Diese Rettung ist darum vor dem Hintergrund der hoffnungslosen Schermessererfahrung zu sehen. Die Rettung vollzieht sich, indem sich der Insel-Simplicius keineswegs als der bloß Vorhandene oder Existierende erweist, sondern als derjenige, der durch das Unter- und Hintergründige des ganzen Werkes Substanz gewinnt und wesentlich wird.

Ein bloß Existierender ist dem unruhigen Wechsel der Umstände, dem Baldanderen und der Vergänglichkeit ausgesetzt. So signalisieren es noch einmal abschließend die riesigen Meereswellen, denen Simplicius durch den Schiffbruch vor der Insel ausgeliefert scheint. Mit dem Betreten der Insel gewinnt Grimmelshausens Projektionsfigur mittels der Seelenruhe des kontemplativen Daseins die Beständigkeit, die von jetzt ab das in sich Gegründete seiner Identität ausmacht: die Identität des sich selbst und seinen Lebensweg Beschreibenden und damit Erkennenden. Auf diese Weise entgeht Simplicius nicht nur dem Schermesserschicksal, sondern gewinnt einerseits Unvergänglichkeit, die durch jedes Grimmelshausen-Symposion bestätigt wird, und andererseits Freiheit, die sich als geistige Autonomie verwirklicht. Keine noch so starke physische Gewalt, wie extra betont wird, kann ihn gegen seinen Willen aus seiner "Höhle" herausholen. Zu recht sieht darum Dieter Breuer die Frage nach Simplicii Identität mit der am Ende der *Continuatio* gemachten Selbstaussage von Simplicius beantwortet, er sei "eine freye Person die niemand unterworfen".<sup>36</sup> Diese Behauptung wird auch von Leibniz bestätigt, denn Simplicius nimmt aus der Per- und Retrospektive des Icherzählers den substanzgebundenen Leibniz'schen Freiheitsbegriff vorweg, nach dem

jede Substanz im Laufe der Natur die alleinige Ursache all ihrer Handlungen ist und [...] von jedem physischen Einfluß jedweder anderen Substanz frei ist, abgesehen von der gewöhnlichen göttlichen Mitwirkung.<sup>37</sup>

Die Poetik, die auf die Romangattung anwendet, was Leibniz philosophisch begründet, wird erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben: es ist die anfangs erwähnte *Theorie des Romans* von Georg Lukács. Die Grundthese von Lukács trifft auf den *Simplicissimus* zu. Lukács schreibt:

Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt. [...] Der Prozeß, als welcher die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung des problematischen Individuums zu sich



selbst, der Weg von der trüben Befangenheit in der einfach daseienden, in sich heterogenen, für das Individuum sinnlosen Wirklichkeit zur klaren Selbsterkenntnis.<sup>38</sup>

All das wird durch Simplicii Lebensweg bestätigt. Die Tatsache, daß Lukács nicht an Grimmelshausen, sondern an andere Romanautoren denkt, als er diese Zeilen schreibt, bekräftigt ihr objektives Gewicht. Simplicii Distanz zur Außenwelt beginnt bereits in den frühen Stadien seiner Kindheit und erreicht nach den Jahren "der trüben Befangenheit in der [laut Lukács] einfach daseienden, in sich heterogenen [...] sinnlosen Wirklichkeit" durch die Wende zur Insel- und Autorenexistenz ihren plötzlichen Höhepunkt. Es wäre aber ungenau, die Fremdheit zur Außenwelt, die Simplicius zeigt, als Fremdheit zur Welt zu verstehen. Die Betonung liegt hier auf "Außen". Wenn Grimmelshausen zu Anfang seines Romans schreibt, er habe seine Welterfahrung, "in diß Buche gesetzt", dann heißt das, er hat die Außenwelt im Lukács'schen Sinne "verlassen", weil sie ihm zur Innenwelt, zur Vorstellung oder Reflexion geworden ist. Für Lukács ist das Romangeschehen "die Geschichte der Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen" und angesichts "der gottverlassenen Welt [...] ihre eigene Wesenheit zu finden".<sup>39</sup> Was Lukács auf diese Weise zum Leitgedanken seiner *Theorie des Romans* macht, wird von den deutschen Philosophen um 1800, die auf Leibnizens Spuren wandeln, als "Aufhebung der Substanz im Subjekt"<sup>40</sup> beschrieben und als Schlüssel für die Wende vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Denken verstanden. Seit dieser Wende sei der Mensch, schreibt Lukács, zwar "befleckt von der Substanzferne der Materie", dafür aber "alleiniger Träger der Substantialität".<sup>41</sup> Literarischer Ausdruck dieser Wende ist die Geburt des europäischen Romans, dessen Helden durch die "Aufhebung" des traditionellen Substanzbegriffs im neuen Subjektbegriff Leben gewinnen. Insofern knüpft Lukács mit seiner Feststellung, daß der Romanheld angesichts der gottverlassenen Welt seine "Wesenheit" suche, an den Substanzbegriff der aristotelischen Tradition an, ohne selbst den Bogen so weit zurückspannen zu müssen. Diese Mühe hat ihm Leibniz abgenommen. Unbefriedigt von der cartesischen Vorstellung einer nur passiven, auf ihre bloße "Ausdehnung" reduzierten Natur entschließt sich Leibniz, die von Aristoteles entdeckten "substantiellen Formen" wiederzubeleben, denn diese Formen, die Leibniz Monaden nennt, liegen dem Konzept einer aktiven und lebendigen Natur zugrunde. Wörtlich schreibt Leibniz:

Ich sah mich also gezwungen, die heute so verschrieenen substantiellen Formen zurückzurufen und gewissermaßen wieder zu Ehren zu bringen.<sup>42</sup>

Zum Verständnis dessen, was substantielle Formen oder Monaden sind und bewirken, hat der Leibnizforscher Joachim C. Horn deutliche Worte gefunden:

Das, was wir Geist nennen, ist schließlich keine Erfindung deutscher Philosophen, sondern Substanz und Logos der Welt, der in allen Kulturen gewußt wird. Leibniz wählte dafür den Terminus *Monade*, die er als gesetzmäßig sich entwickelnde Grundsubstanz, als 'Übergang' von Unbewußtem zu Bewußtem [...] begriff.<sup>43</sup>

Monaden sind Werdeeinheiten, die sich selbst erkennen und damit "sich selbst hervorbringen". Sich selbst erfassend entsteht die Monade. Sich selbst erfassend und diesen Vorgang zum Thema machend entsteht, wie Grimmelshausen zeigt, auch der Romandichter. Vor dem Werdeprozeß war das noch nicht Erfasste im Dunklen: es war im Zustand des nur Möglichen, aber noch nicht Wirklichen oder es war noch unbewußt, um dann bewußt zu werden. Der Werdeprozeß ist aber nicht nur in ontologischer oder in psychologischer, sondern auch in poetologischer Hinsicht relevant, denn mit dem Sich-selbst-Hervorbringen, das Leibniz als Monadentätigkeit beschreibt, wird auf den Begriff gebracht, was die Romandichtung des 17. Jahrhunderts als autopoietisches und selbstbezügliches System zu gestalten beginnt und den Roman seit diesem Anfang zur bedeutendsten literarischen Gattung werden läßt.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Friedrich Gaede: Die Inselhöhle in der Ortenau. Das selbstreferentielle Substrat des *Simplicissimus*. In: *Simpliciana* XXV (2003), S. 43.
- 2 Grimmelshausen: *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970, S. 89.
- 3 Friedrich Gaede: *Poetik und Logik – Zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert*. Bern/München 1978, S. 34ff.
- 4 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Bd. V. Tübingen 1969, S. 103.
- 5 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die philosophischen Schriften*, Bd. 7. Hrsg. von C. I. Gerhardt. Hildesheim et al. 1996, S. 185: "Duo mihi profuere mirifice [...]: primum quod fere essem αὐτοδίδακτος, alterum quod quaererem nova in unaquaque scientia".
- 6 Reinhard Finster / Gerd van den Heuvel: *Gottfried Wilhelm Leibniz*. Reinbek bei Hamburg<sup>3</sup>1997, S. 9.
- 7 Kurt Huber: *Leibniz*. München 1989, S. 15f.
- 8 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Bd. II. Hrsg. von Ernst Cassirer. Hamburg<sup>3</sup>1966, S. 203.
- 9 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*. § 33.
- 10 Friedrich Gaede: Das Plicarische Prinzip – Die Astgabel als poetischer Initialpunkt. In: *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 57ff; s. auch Karl Menninger: *Zahlwort und Ziffer – Eine Kulturgeschichte der Zahl*. Göttingen<sup>3</sup>1979, S. 158.



- 11 Gaede, Das Plicarische Prinzip (wie Anm. 10), S. 58; dazu Rolf Tarot: Grimmelshausens *Simplicissimus* und die Form autobiographischen Erzählens. In: *Etudes Germaniques* 46 (1991), S. 55-77.
- 12 Grimmelshausen: *Werke* II. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997, S. 151.
- 13 Grimmelshausen: *Werke* I,1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989, S. 212.
- 14 Leibniz: *Monadologie* § 36.
- 15 So hat man z. B. auch in der Geschichts- und Sozialwissenschaft "das Paradox" entdeckt, daß im Zuge des Erklärens von historischen oder politischen Ereignissen die Fragen nicht weniger werden, sondern mehr, weil "immer mehr Möglichkeiten" des Erklärens auftauchen, s. Geoffrey Hawthorn: *Die Welt ist alles, was möglich ist*. Stuttgart 1994, S. 26. Auch Naturwissenschaftler kennen das Paradox.
- 16 Grimmelshausen, *Satyrischer Pilgram* (wie Anm. 2), S. 7.
- 17 Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. § 94/95.
- 18 Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. I. München 1960, S. 227.
- 19 Jacob Böhme: *Mysterium Magnum*. I,8.
- 20 Martin Heidegger: *Der Satz vom Grund*. Pfullingen <sup>5</sup>1978, S. 28.
- 21 Leibniz, *Die philosophischen Schriften* (wie Anm. 5), S. 308: "semper in abyssos rerum superesse partes sopitas adhuc excitandas".
- 22 Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1 (Nachdruck von 1740). Stuttgart 1966, S. 114.
- 23 Eduard von Hartmann: *Philosophie des Unbewussten*, Bd. 1. Leipzig <sup>11</sup>1904, S. 15.
- 24 Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie* (wie Anm. 8), S. 426.
- 25 Grimmelshausen: *Werke* I,1 (wie Anm. 13), S. 683.
- 26 Ebd., S. 690.
- 27 Hermann Kunisch: *Das Wort "Grund" in der Sprache der deutschen Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts*. Osnabrück 1928, S. 82.
- 28 Ad de Vries: *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam/London 1984, S. 158.
- 29 Carl G. Jung: *Gesammelte Werke*, Bd. 12. Düsseldorf 1995, S. 237.
- 30 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Confessio philosophi – Das Glaubensbekenntnis des Philosophen*, Frankfurt <sup>2</sup>1994, S. 67ff.
- 31 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Kleine Schriften*. Hrsg. von H. H. Holz. Frankfurt 1965, S. 185; zur Datierung des Zitats ebd., S. 174.
- 32 Leibniz, *Die philosophischen Schriften* (wie Anm. 5), S. 304: "Possibilitas est principium essentiae".
- 33 "Confusus" part.perf. von confundere = zusammen gießen, mischen.
- 34 Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie* (wie Anm. 8), S. 215.
- 35 José Ortega y Gasset: *Meditationen über >Don Quijote<*. Übers. von Ulrich Weber. Stuttgart 1959, S. 162. Die "Furchtbarkeit des bloßen Vorhandenseins" war

schon Ausgangspunkt und Ansporn Don Quijotes, mit seinen Einbildungen und daraus folgenden Taten eine Möglichkeitswelt zu schaffen. Je weiter Cervantes' Roman fortschreitet, desto weniger erscheinen die Möglichkeiten, die aus Don Quijotes Einbildungskraft entspringen, als "verrückt", denn ohne sie würde die Welt in ihrer "trägen Stofflichkeit" versinken.

- 36 Dieter Breuer: "Eine freye Person die niemand unterworffen". Zur Frage der Identität und Entwicklung des Simplicissimus in Grimmelshausens Simplicianischem Zyklus. In: *Simpliciana XXVIII* (2006), S. 254.
- 37 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Theodizee*. Übers. von A. Buchenau. Hamburg <sup>2</sup>1968, S. 329.
- 38 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Berlin 1920, S. 57/75.
- 39 Ebd., S. 57/84ff.
- 40 Wolfhart Pannenberg: "Person und Subjekt". In: *Identität*. Hrsg. von O. Marquard u. K. Stierle. München 1979, S. 411; s. Friedrich Gaede: *Substanzverlust – Grimmelshausens Kritik der Moderne*. Tübingen 1989, S. 119f.
- 41 Lukács, *Die Theorie des Romans* (wie Anm. 38), S. 14.
- 42 Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie* (wie Anm. 8), S. 260.
- 43 Joachim Christian Horn: *Die Struktur des Grundes – Gesetz und Vermittlung des ontischen und logischen Selbst nach G. W. Leibniz*. Wiesbaden <sup>2</sup>1983, S. 169. Horn schreibt anstelle des im Zitat verwandten Begriffs 'Übergang' das Wort 'Logizität', interpretiert letzteren Begriff aber als 'Übergang'.

# Konzeptuelle Brüche Grimmelshausens *Simplicissimus* und die Tradition pikaresken Erzählens

Thomas Althaus (Bremen)

Bei der Frage nach den europäischen Voraussetzungen des *Simplicissimus* ist eine Herleitung aus der Tradition pikaresken Erzählens nahezu unausweichlich. Doch dringt Grimmelshausens Roman hier zu Widersprüchen vor, die das pikareske Erzählen in der Frühen Neuzeit seinem Typus nach bei allen mitzudenkenden Entwicklungen sonst nicht erreicht. Sie bedingen entscheidend die Komplexität des Textes und führen dazu, dass der *Simplicissimus* nicht mehr einheitlich beschreibbar ist, weder als Roman dieses Genres noch überhaupt als ein Roman mit konsequent durchgehaltener Intention und entsprechend fasslicher Semantik. Diese Widersprüche sind also für den *Simplicissimus* spezifisch. Sie sind gleichwohl aber aus der Entwicklungsgeschichte pikaresken Erzählens zu erklären. Deshalb wird hier mit blockartigen Skizzierungen und kleinen induktiven Beobachtungen die oft gestellte Frage nach Bezug und Differenz des *Simplicissimus* zum Pikaresken neu aufgegriffen. Sie dient jetzt der Erläuterung von Textbrüchen bei Grimmelshausen als Ausdruck avancierter Reflexion.

Die sozialgeschichtlich interessierte Forschung hat den Impetus pikaresken Erzählens in der schwierigen randständigen Situation der *conversos* im Spanien des 16. Jahrhunderts gesehen.<sup>1</sup> Für die Neuchristen jüdischer Herkunft lief der Glaubensübertritt statt auf gesellschaftliche Akzeptanz wohl eher auf Identitätsverlust hinaus. In literarisch-kritischer Verschärfung mochte sich daraus eine nomadische Existenz außerhalb der Ordnung ergeben, ein Vagieren und Vagabundieren in der Unordnung: der *Picaro* und die *Picara*. Ihnen ist ein redlich-richtiger Lebensweg verwehrt. Es gibt für sie nur den Weg des Betrugs, der Hochstapelei und des schnellen Glücks, das nicht lange währt. Natürlich ist der deutsche *Picaro* auch *picaro*, Landstörzer, einer, der sich durchschlagen muss. Aber das Ungefähr seines Lebens ist nicht mehr zurückzulesen auf Konflikte, in denen sich ein Widerpart und damit eine Frontenbildung deutlich abzeichnet: *christianos nuevos* vs. *christianos viejos*, Neuchristen vs. Altchristen, *impureza* vs. *honra*, *escudero* vs. *hidalgo*, Ehrlosigkeit vs. Vorrechte.<sup>2</sup>

## 1. Komplizierte Verhältnisse

Der Unterschied ist groß, die Übergänge sind gleichwohl fließend, zumal Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachdichtungen hier eine ganz wesentliche Rolle spielen. Es kommt denn auch die Sozialsperre im spanisch Pikaresken, das Verwehren von Einstiegsmöglichkeiten fallweise in den deutschen Adaptionen als ein Problem wieder vor. Für den *Simplicissimus* ist es merkwürdigerweise sogar wichtiger als für seine deutschen Vorläufer (die sich in anderem von der *novela picaresca* um vieles abhängiger erweisen): immer dann nämlich, wenn sich Simplicius militärisch hervortut, aber, da er nach eigener und aller Kenntnis nicht von Adel ist, jedesmal das "Fähnlein" doch nicht bekommt, wieder nicht und wieder nicht. Nur dient die starke Aufrufung des Trennschemas im *Simplicissimus* auf das Romanganze gesehen zugleich dem Zweck, es nach sehr deutlicher Einzeichnung – schon im Traum vom Ständebaum<sup>3</sup> – auf diffizile Weise zu konterkarieren. Beim Bankett in Wien unterhält Herzbruder die kaiserlichen Kriegsräte trefflich mit den Kriegserfolgen des Jägers von Soest, damit "er solche *Conditiones* haben könnte/ die ihm anständig seyen/ dann keinen gemeinen Knecht begehre er mehr zu *agiren*." (ST, 384) Daraufhin wird Simplicius hinzugebeten, der "auff alles sehr kurtz und *apophthegmatisch*" (ST, 384) Antwort gibt und sich profiliert. Da könnte es mit ihm leicht höher hinaus gehen als nur bis zum Fähnlein. Simplicius verhandelt das aber nicht richtig aus, wie ihm Herzbruder hernach vorhalten muss. Dazu heißt es einleitend:

Das Glück/ so Macht und Reichthum zu geben pflegt/ blickte mich trefflich holdseelig an/ und gab mir/ nachdem ich ein Tag oder acht zu Wien gewesen/ Gelegenheit genug an die Hand/ ohn einige Verhinderungen auff die Staffeln der Hoheit zu steigen/ ich thäts aber nicht/ Warumb? Ich halte/ weil mein *fatum* ein anders beschlossen/ nemlich das jenige/ dahin mich meine *fatuitas* leitete. (ST, 383)

Das ist aber eine *fatuitas*, Albernheit, die auf langer Erfahrung beruht, indem Simplicius einfach seinen Wunsch nach seinen bisherigen Möglichkeiten berechnet, vorsichtig den Bogen nicht überspannt, damit aber eben nur an ein Fähnlein gerät, und das auch nur "*in prima Plana*" (ST, 385), lediglich auf dem Papier. Denn es handelt sich um eine sehr heruntergekommene Truppe. Für ihren neuen "Hauptmann" ist das Avancement kaum von Abstieg zu unterscheiden. Die Sozialsperre bleibt seine Wahrheit, für dieses Mal aber nur, weil Simplicius selbst zu sehr an sie glaubt.

Vielleicht ist die soziale Ausgrenzung in der deutschsprachigen Entwicklung des 'niederer' Romans überhaupt nur noch deshalb ein Signum des Pikaresken, weil der *Simplicissimus* sie entsprechend erinnert und beachtet. In Dürers *Lauf der Welt und Spiel des Glücks* lässt der Glückswechsel daran nicht mehr denken. Auf dessen Modellcharakter für die deutschen Texte ist hier noch einzugehen. Grimmelshausens Roman jedoch bestätigt die Sozialsperre

immer wieder, während er freilich konkurrierend den Glückswechsel in dieser "veränderlichen Welt" (*ST*, 383, vgl. auch 385) durch zahllose Umschlagsereignisse nicht weniger hervorhebt. Das geschieht an der bezeichneten Stelle sogar fast gleichzeitig, und beides ist nebeneinander möglich, weil von Fall zu Fall das eine oder das andere Gesetz der Erfahrung trotzdem nicht stimmt. Vielmehr werden sie vom Roman narrativ befolgt und wirken sonach verlässlich mit dem Zweck kritischer Reaktion genau hierauf: Es soll erkennbar werden, wie sich eine Perspektive, die regelmäßig eingenommen wird, allzu sehr und täuschend zur Disposition verfestigt. Simplicius kann sich eben doch nicht darauf verlassen, dass es beim nächsten Mal wieder so kommt.

Eine Struktur der Irritation deutet sich an. Grimmelshausens Roman scheint sich an Wahrnehmungsroutinen zu halten, bis sich entsprechende Erwartungen eingestellt haben – und enttäuschen lassen. Bei derart komplizierten Verhältnissen gibt es im *Simplicissimus* wohl kaum einen Bezug auf das tradierte Genre des Picaro-Romans und seine Kriterien, aus dem nicht auch Differenz folgt.

## 2. Auflösung der Konstellation

Erhebliche Veränderungen der Text- und Gattungstypik setzen allerdings schon mit dem Übertritt vom Spanischen ins Deutsche ein, der auch ein Übertritt vom 16. ins 17. Jahrhundert ist. Damit verbindet sich eine Verschärfung der bewusstseinsgeschichtlichen Situation. Im Modell des Genres zeigt sich das daran, wie zunehmend von der Randexistenz des Außenseiters auf das Fehlen eines Zentrums zu schließen ist. Der Picaro gewinnt allegorische Wertigkeit und Repräsentanz. Die literarische Figur erscheint als historisch anstehendes Extrem eines allgemeinen Strukturausfalls. Der schlesische *Lazaril* von 1614 wehrt bei der Übertragung seines Bezugstextes solche Konsequenzen noch ab, indem er den Picaro in der letzten Episode (einem apokryphen Zusatz) auf "etliche Deutsche" treffen lässt. Das sind ganz andere Leute, keine Identitätslosen, keine "widerwärtige[n] geschossene[n] Narren", sondern feste und trinkfeste Gestalten, "fein gerade heraus, haben auch Ehr und Ehrbarkeit lieb; und wissen ihren Sachen dermaßen eine Gestalt zu geben, dass ich mir wünschen wollte, Gott bescherte mir nie ärgere Gesellschaft, besonders wenn ich sehr durstig wäre."<sup>4</sup> Das läuft konträr zum Übertragungsvorgang auf eine Unübertragbarkeit der Problematik hinaus, auf Eindämmung und kulturelle Situierung. Die so behauptete Spezifik stellt sich im Weiteren aber anders dar. Vom spanischen unterscheidet sich der deutsche Picaro-Roman darin, dass sich hier die Sonderstellung des Landstörzers immer weniger als solche abzeichnet.

Wenn das griffige sozialgeschichtliche Modell für die *novela picaresca* aus den 1970er Jahren noch trägt, so ist es in jedem Fall nicht projizierbar auf die deutschen Adaptionen seit dem frühen 17. Jahrhundert. Jene sozialgeschichtli-

chen Verhältnisse im *Siglo del Oro* und jene Außenseiterproblematik der *conversos* werden in ihrer Spezifik nicht mitrezipiert. Sie bleiben eine andere, unbeziehbare Wahrheit, sind für die deutschen Weiterführungen zumeist unerkennbar oder vielleicht auch von vorneherein nicht interessant.<sup>5</sup> Die spezifischen Funktionszusammenhänge werden überdeckt vom Anspruch allgemeingültiger Darstellung. Das betrifft die Satire in ihrer bestimmten Ausrichtung, das Darstellungsverfahren und die vorausgesetzten Normen.

Es handelt sich um einen Topos der Satire, wenn etwa in Quevedos *Buscón* und Alemáns *Guzmán von Alfarache* bei Figureneinführungen gleich als Erstes wichtig ist, dass 'sie' "keine Christin vom alten Schläge" oder 'er' ein "getaufter Jude", "ein getaufter Jude und großer Wucherer" ist.<sup>6</sup> In diesem Topos werden unterschiedliche Verhaltensmuster konzentriert, solche, die den Juden, solche, die den Christen, und solche, die den Konvertiten zugeschrieben werden, womit es dann gar nicht mehr so sehr um Laster geht, sondern um fehlende Identität. (Primär in dieser Hinsicht werden auch die *moriscos*, die maurischen Christen, satirisch denunziert: "Der Wirt war ein Moriske und Dieb; nie wieder habe ich in meinem Leben Hund und Katze so friedlich beisammen gesehen [...]"<sup>7</sup>) Das Entscheidende daran aber ist, dass sich die Satire hiermit hauptsächlich auf die Beobachterinstanz richtet. Den Konzentrationspunkt für all das bildet rückbezüglich die Position des unwürdigen Ich-Erzählers neuchristlicher Herkunft selbst. Die allgemeinen Zustände sind nur relativ zu ihm auch problematisch, sind es in genau dem Maße weniger, in dem sie sich als Ordnungsgefüge noch von seiner Art zu sein unterscheiden und ihm Integration verwehren.<sup>8</sup>

Sind die deutschen Texte nun aber am allegorischen Potential des Konzepts und an den Möglichkeiten einer epischen Ausgestaltung der Satire orientiert, so bedingt das im Schritt über den alten Geltungskontext hinaus extreme Weiterungen, die schwer zu kontrollieren sind. Wird dem *Picaro* der spanischen Vorlagen der Eintritt in die Welt der Ordnung versperrt, mag er sich selbst um die Möglichkeit dazu durch Normverstöße bringen, so bleibt jene Welt der Ordnung damit dennoch impliziert und bleiben im Verhältnis dazu die exzentrischen Bewegungen des *Picaro* auch als solche, als exzentrisch wahrnehmbar. Das ist für die deutschen Adaptionen von Anfang an anders. Der spanische *Picaro* kommt nicht hinein, weil er auf ein geschlossenes System, ein Stände-, Werte-, Privilegiensystem trifft, das ihn draußen hält und der Satire viel Angriffsfläche bietet. Der deutsche Landstörzer kommt mit einer Totalisierung des Problems deshalb nicht hinein, weil es in der Weite der erzählerisch entfalteten Immanenz überhaupt kein stabiles System mehr gibt. In einer Entwicklung, deren Pole das *Siglo del Oro* und der Dreißigjährige Krieg bilden, wird die Darstellung des ort- und ziellosen Subjekts ohne feste Bindungen offen für eine Perspektivierung als *conditio humana*. Die pikareske Lebensweise ist dann kein bestimmter Reflex auf Missstände mehr (die freilich immer noch hinzukommen und für die Situation typisch sind), und das Pikareske betrifft

auch nicht mehr nur den Zerfall einer Welt, sondern einen grenzenlosen Zerfall von Welt überhaupt, – "zu dieser unserer Zeit (von welcher man glaubt/ daß es die letzte seye)" (ST. 9).

Der neue Picaro ist damit in eine andere Szene gerückt. Die satirisch-kritische Intention wird hier übereilt vom Verlust überschaubarer Zusammenhänge. So ist der Picaro nur anfänglich noch als Kontrastfigur unterwegs. Bei näherem Hinsehen, im Wahrnehmungsaufbau der Texte entspricht seinem Leben in Bezugslosigkeit jetzt alles andere auch. Das macht den Herumtreiber, Landstörzer zum Symptom und Ausdruck eines Ganzen, das es aber mit genau dieser Konsequenz als deutbare Einheit gar nicht mehr gibt.

#### Exkurs: Satirisches Panorama (die spanischen Vorlagen)

Solange den Herkunftstexten vom *Lazarillo* bis zum *Buscón* noch die spezifische satirische Kennung eignet, schützt sie das auch vor randlos werdender Problematik. Eingeschränktheit folgt daraus allerdings nur sehr bedingt. In der Entwicklung pikaresken Erzählens erweist sich Kontextsicherheit sogar eher als ein Rahmen für die Entfaltung literarischen Potentials, wohingegen erhöhter Problemdruck eine stärker funktionsbestimmte Darstellung erfordert. Quevedos *Buscón* entgleitet jedenfalls noch der Moraldidaxe durch eine ingenieuse, concettistische Ausgestaltung ins Burleske.<sup>9</sup> Das wird in der Geschichte des Picaro-Romans später nicht wieder erreicht, obwohl der *conceptismo* Graciáns und Quevedos sonst von erheblicher Wirkung ist, europaweit Einfluss auf die Ästhetik des 17. Jahrhunderts gewinnt und die *argutia*-Poetik begründet.

Vor allem aber werden die spanischen Texte noch in einem Prozess zithafter Aufnahme, Variation und Komplikation auseinander entwickelt. Die späteren deutschen Texte gehen daraus als Weiterführungen eher kompilatorisch hervor. In der späteren Phase sind dann kaum noch die Bedingungen für eine topische *inventio* gegeben, während in der früheren Phase die Umgruppierungseffekte einer solchen Kombinatorik tendenziell auf eine satirische Ausschöpfung der Problematik angelegt sind. Hierdurch kommt es etwa in Cervantes' *Rinconete y Cortadillo* und der Cervantes-Adaption Ulenharts, der *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt*, zu einer parodistischen Spiegelung der Ordnung durch die pikareske Sphäre, mit einer "Zunft und Bruderschaft" der "Maußköpff", mit Regeln für einen korrekten Hergang des Verbrechens und mit kleinen Anleihen an ein gottgefälliges Leben ("etliche [...] machen ihnen ein Gewissen, am Freytag zu stehlen, etliche andere liegen, aus Andacht, bey keinem Menschen, die Maria heist, am Sonnabend").<sup>10</sup> Auch die Universalisierung des Pikaresken ist eine im Vorfeld der weiteren Entwicklung längst ermittelte Option der satirischen Themen- und Problembehandlung: "Das Leben des Menschen ist Kriegsdienst auf der Erde; es gibt nichts Sicheres und keinen bleibenden Zustand [...]."<sup>11</sup>



Es eignet den spanischen Vorlagen letztlich sogar entschieden mehr Radikalität als ihren deutschen Folgetexten. Das wirkt in der *Iustina Dietzin Picara* als Übersetzung noch nach, wird aber mit dem Wegfall von Rahmenbedingungen, die dies deutlich als Karikatur erkennen lassen, zu einem unwiederholbaren Wagnis. So verweist etwa die Picara in ihrer Ahnenreihe auf einen Vorfahren, aus dem die Syphilis-Demenz seiner letzten Tage im Spital stöbiges Hornvieh gemacht und der sich schließlich am Kruzifix den Kopf eingerannt hat:

Als solchs der Spitalmeister als ein einfeltiger Mann ersehen/ daß er gantz liegen vnd gestorben/ kont er sich nicht enthalten/ sondern sagt/ O gesegnet bistu/ mein Sohn/ daß du zu den Füßen dieses Crucifixes so selig verschieden. Von diesem seinem Abschied finden sich noch jtzund etliche Verleumbder/ die da vorgeben/ er sey am Galgen erstickt/ ohne zweiffel/ dieweil das Creutz von den Alten ein Galgen ist genennet worden.<sup>12</sup>

Gleich nach der Ungeheuerlichkeit entdeckt sich die Picara als unzuverlässige Erzählerin. Der 'Tod am Kreuz' war wohl eher einer am Galgen. Das bedeutet aber für diesen Fall, dass die Blasphemie auch auf ihre Kappe geht, die zweite Blasphemie gleich hernach ohnehin, mit der sie "Creutz" und "Galgen" analogisiert, das Glaubenszeichen an seinen allerersten bösen Zweck zurückbindet, die ganze christliche Ikonologie tilgt, das Heilsversprechen verwirft... In dieser anarchischen Krassheit bleibt das aber auch als eine konträr motivierte Satire kenntlich,<sup>13</sup> die das Laster um der Tugend willen verhandelt. Sie verfügt im Hintergrund noch über das feste Weltbild, dessen Verlust die weitere Entwicklung bestimmt.

### 3. Modelle, Schemata, Regeln des Pikaresken

Der Schnitt frühneuzeitlicher Krisenerfahrungen zu einem Leben in festem Gefüge trennt die deutschen Texte von ihren spanischen Ursprüngen.<sup>14</sup> Die Probleme zeichnen sich im deutschen Picaro-Roman auch deshalb so stark ab, weil hier aus eigenen Traditionen die Prosa der Historien, die Schwank- und Fazetienprosa und die menippeische Satire mit ihrem Reihungsprinzip in besonderer Weise nachwirken. Der Picaro-Roman ist strukturoffen genug, um viel aus den Sammlungen der Kleinen Prosa und die menippeische Narrenrevue in sich einzulassen.<sup>15</sup> Das führt zu verhältnismäßig geringer narrativer Kohärenz, einem eher losen Verbund von Erzähleinheiten, der nun aber mit jenem Strukturausfall historischer Erfahrung semantisch belastbar wird: Er stellt sich als textliches Äquivalent und Ausdruck solcher Zersetzung dar. Wie sich zeigen wird, folgt daraus fürs Erste gleichwohl keine weitere Desorganisation. Ist nämlich Zusammenhanglosigkeit der literarisch attestierte Zustand von Welt, sind dem pikaresken Erzählen umso mehr formative Anstrengungen aufzuerlegt und nimmt deshalb der Fügungswille eher zu.



Organisationsnot stellt sich für die *Picaro*-Romane akut dort ein, wo die satirische Intention nicht mehr deutlich von einer mimetischen Intention abzusetzen ist. Das ist bereits der Fall, sobald nur noch die Lasterhaftigkeit des *Picaro* bei entsprechenden Steigerungen oder begleitet von Tadelrede ein sicheres Indiz für Satire ergibt, aber das unstete Leben, zu dem die Laster gehören, eben schon nicht mehr. Weil der *Gusman* des *Albertinus* einen "*Picaro* oder *Schwaracken*", einen "*Picaro/ Bernhäuter/ Bettler/ vnnnd Lodterbuben*", einen "*Faullentzer/ Stationirer vnnnd Landtstörtzer*" vorstellt, wie den Roman hindurch geschimpft wird, muss er "*vil contradictiones vnd widerwertigkeiten außstehen*".<sup>16</sup> Aber genau dadurch steht sein Leben auch in besonderer Weise und eben exemplarisch dafür, dass "alle vnd jede ding [...] jhre *periodes vicissitudines* vnnnd veränderungen" haben (*G.* 108). In dieser Relation gefährdet die Schwierigkeit einer Darstellung des pikaresken Lebens als Zusammenhang auch die Möglichkeit einer Darstellung von Welt als Zusammenhang und den Aufbau erzählerischer Ordnung.

*Albertinus* löst das Problem, indem er im zweiten Teil seines Romans vom Landstörzer-Dasein als dessen geistlichen Sinn das Pilger-Dasein abstrahiert. Auf seinen Wegen begegnet *Gusman* schließlich einem Einsiedel, der das pikareske Leben über viele Kapitel und Teilkapitel in nahezu exhaustiver Betrachtung und Detail für Detail einer solchen Auslegung verfügbar macht.<sup>17</sup> Der Einsiedel sieht hier überall "zeichen/ so vns zu Gott zeigen"; er nimmt nichts "*quasi materialiter*", wie es die Esel tun, die eine Sache "gern geschwind anbeissen/ anzepffen vnd durchs Maul ziehen/ im wenigsten betrachtend/ was sie bedeute/ noch auff jhren Erschaffer gedenckent." (*G.* 642-644) Das ist dann aber auch eine perspektivisch angelegte Auslegung, die das Romangeschehen in strukturierte Form bringt. Durch einen Deutungsfilter wird in den (ungeschriebenen) dritten Teil des Romans geführt und damit der *Picaro* von Landstreicherei auf "*peregrination* oder Wallfahrt" gelenkt (*G.* 562). Das unruhige und zerfahrene Leben – als *inconstantia imago* (*G.* 245) ohne "einerley wesen" ("in mehr Farben/ denn ein *Chameleon*, [...] in mehr figuren/ denn *Protheus*" [*G.* 243]) – soll einer Bedingungsveränderung durch zielorientiertes religiöses Verhalten unterliegen. *Albertinus* nutzt für diese Steuerung das Differenzierungsverfahren der Allegorese, den mehrfachen Schriftsinn. Dabei kommt ihm der Umstand zugute, dass die Allegorese mit ihren Bedeutungssteigerungen inzwischen eine eher versatzstückhafte Ausprägung erfährt und dadurch einfacher funktionieren kann als das Weltgeschehen auf der Ebene des vormals einfachen und offensichtlichen Literalsinns. Der Enthegung folgt aber doch noch wieder ein Rückverweis. Der Roman endet mit dem (uneingelösten) Versprechen, es werde neue Abenteuer geben:

das vernimbt der günstig Leser auß dem dritten Theil/ wie es nemblich mir auff der Reiß gen Jerusalem ergangen/ was ich daselbst für auß gethan/ folgents vom Türcken gefangen/ gen Constantinopel geführt/ aber wider ledig worden: Nach solchem die Indianische Länder besucht [...]. (*G.* 725)

Damit wird die strukturierende Deutung zur bloßen Zwischenlösung. Auch wenn Gusman dem *Picaro-Dasein* abschwört, kann er in der Welt gar nichts anderes mehr sein.

Albertinus' Roman zeigt, wie sehr das pikareske Erzählen jetzt von Ordnungsanstrengungen begleitet wird. Dem *Simplicissimus* sind solche Klärungsversuche dann auch deutlich als 'Zwischenlösungen' eingelagert. Sie pausieren von Zeit zu Zeit den Erzählverlauf und helfen, etwas in klaren Zusammenhängen darzustellen, das vorher solche Klarheit und Konsistenz noch nicht hat und hinterher nicht mehr. Es sind Klärungen mit weit hinausreichendem Anspruch, und sie sind gleichwohl von situativer Geltung. Etwas erscheint jetzt so klar, da es in dieser Weise verhandelt wird; später jedoch oder überhaupt außerhalb der so durchgesetzten Fügung kann sich diese Wahrheit schnell verlieren.

Bedeutend nachhaltiger trägt zur Organisation und Strukturierung des Pikaresken aber eine Schematisierung bei, die Kontingenz in ein Kontingenzmuster umsetzt und damit dem Zufall Notwendigkeit verschafft. Hier baut sich ein Geschehensrhythmus auf, den bereits die Titel und Nebentitel der deutschen *Picaro*-Romane vermerken und den Dürers Roman *Lauf der Welt und Spiel des Glücks* schließlich als Regel genau beachtet: durch "wunderliche verwexelung" geht es mit dem Leben des *Picaro* in Wellen aufwärts, abwärts, herauf mit "Fäetontischer kühnheit" und herab in "einem Jkarischen falle".<sup>18</sup> Durch häufige Thematisierung gewinnt die Umschlagsregel in diesem Roman eine fast grundsätzliche Geltung, und das Ablaufmuster beeinträchtigt nicht wenig die narrative Entfaltung des Geschehens. Dieser Versuch, das Pikareske strukturell lückenlos zu binden, produziert aber genug eigene Vagheit (abgesehen davon, dass es hier ohnehin statt um Aufhebung um systemische Verstärkung von Kontingenz geht). Schritt für Schritt wird entwickelt, warum es (wieder) plötzlich anders kommen muss. Aber die ins Einzelne gehende Erklärung "der schnellen glücksverwandlungen" (L, 260) bestätigt gerade keinen gesetzmäßigen Verlauf. So dient es nur auf den ersten Blick einer Absicherung als Regel, wenn die Probleme des "wiederwärtigen glücks" (L, 287) auch mit dem Wankelmut des Menschen zusammenhängen, den "wiederwärtige gemüths-bewegungen", "wiederwärtige zuneigungen" ("Liebe/ furcht/ hofnung stritten wieder einander") (L, 182, 247), "die gehlingen und wiederwärtigen grossen gemüths-bewegungen" (L, 346) hin und her treiben. Aus der Totalität der (äußeren wie inneren) Bedingungen für den Glückswechsel ergeben sich jeweils verschobene Begründungen, hier subjektive, dort objektive und zusätzlich noch unklar plurale Herleitungen. Über diesen Komplex von Faktoren büßt der ganze Vorgang seine Zwangsläufigkeit ein. Es entstehen unterschiedliche Wirkungszusammenhänge, die aus der Notwendigkeit einer generellen Verlaufsstruktur den Zufall oder auch die Ähnlichkeit gleich gelagerter Fälle machen.

Die markanteste Thematisierung dieser Regel in Dürers Roman ist direkt aufhebenden Charakters. Da 'stimmt' sie nicht. Wie der pikarische Held Tych-

ander als Heerführer in Abessinien märchenhaft aufsteigt, doch gleichzeitig eine verbotene Liebe zur Tochter des Staatsgegners pflegt, deswegen melancholisch wird und wiederum deswegen unter Erklärungsdruck gerät, schiebt er das Kontingenzschema als Begründung für seinen Trübsinn vor:

Weil ich [...] einige ursachen meiner schwehnmütigkeit vorwenden muste/ erdacht' ich in der eil diese: Ich weis wohl/ sagte ich Gnädigster Herr/ daß meine Schwehrnuht straf-würdig ist und die ursache derselben ungerecht [...] Weil mich aber E. Mayt. auf einen so hoch erhobnen gipfel der ehren gesetzt hat/ daß ich weiter und höher nicht gelangen kan/ besorg' ich mich nicht ohne ursach/ man werde mich bald wieder herunter stürzen: massen das glück dergestalt zu spielen pflegt/ daß wenn es einen menschen auf die höchste spitze gestellt hat/ so pflegt es ihn schnell und unvermuthlich wieder herab zu wärffen. [...] Diß ist die ursache meiner traurigkeit (L, 325-327).

Mit dieser Scheinbegründung gewinnt der *Picaro* Verfügung über das Ablaufmodell seines Lebens. Er unterläuft die Regel, nach der Dürers Roman an sich starr konzipiert ist. Da sie immer gelten soll, hat er sie als überzeugendes Argument schnell bei der Hand und nutzt sie zur Verstellung.

#### 4. Die konzeptuellen Brüche in Grimmelshausens *Simplicissimus*

Geht es im *Picaro*-Roman (in seiner spanisch-deutschen Entwicklung) zunehmend um die Auflösung von Erfahrungszusammenhängen, literarisch gefolgert aus der Ordnungsferne des Pikaresken, so sichtet Grimmelshausens *Simplicissimus* nun an der Tradition des Genres selbst die Möglichkeiten zur Verhandlung der Probleme.<sup>19</sup> Er greift alte und neue Optionen der narrativen Weltgestaltung im *Picaro*-Roman auf. Die Einbringung unterschiedlicher Konzepte ist in ihrer Folge allerdings mit konzeptuellen Brüchen verbunden. Die Inkohärenz macht den Text aber in erheblichem Maße reflexiv. Die Brüche bedingen im Prozess des Erzählens ein Misstrauen gegen einsinnige Lösungen. Ein Beispiel dafür ist eingangs schon gegeben worden. Der *Simplicissimus* nutzt stärker als seine deutschen Vorgänger die gesellschaftliche Hierarchie, die den spanischen *Picaro* konsequent draußen hält. Für *Simplicius* gilt sie dann jedoch auch wieder nicht, bzw. nur deshalb, weil er sich selbst danach richtet wie nach einer Gesetzmäßigkeit, für die die dargestellte Welt aber gar nicht mehr genug Struktur aufweist. Ebenso war schon anzudeuten, wie der Roman auch das Kontingenzmuster des Auf und Ab favorisiert.

So wunderbarlich ist das Glück/ und so veränderlich ist die Zeit! Kurtz zuvor *tribulierten* mich die Läus/ und jetzt habe ich den Flöhe-Gott in meinem Gewalt; vor einem halben Jahr dienete ich einem schlechten Dragoner vor einen Jungen; nunnehro aber vermochte ich zween Knecht/ die mich Herr hieszen; es war noch kein Jahr vergangen/ daß mir die Buben nachlieffen/ mich zur Hur zu machen/ jetzt wars an dem/ daß die Mägdlein selbst auß Liebe sich gegen mich

vernarrten: Also wurde ich bey Zeiten gewahr/ daß nichts beständigers in der Welt ist/ als die Unbeständigkeit selbsten. (ST, 224)

Die nächste Wende (wie bei Dürer unter Angabe bestimmter Gründe) lässt nicht lange auf sich warten: "Meine Hoffart vermehrte sich mit meinem Glück/ darauß endlich nichts anders als mein Fall erfolgen konte" (ST, 227). Solches Leben in der Vertikale steht latent im Widerspruch zur sozialen Festlegung. Doch werden Erwartungen, das Auf und Ab betreffend, auch ohnedies regelrecht düpiert, als es in der Baldanders-Episode im IX. Kapitel der *Continuatio* um die zentrale Verhandlung des Glückswechsels und das Wesen der Unbeständigkeit geht. Hier ist der Bescheid zum "bald so und bald anders" (ST, 506) aller Dinge im Zauberspruch entziffert der, dass dies für eine Behauptung des Wechsels als Prinzip gleichfalls gilt: Da könne Simplicius sich beliebig 'einbilden, wie es einem jeden Ding ergangen, hernach einen Discurs daraus formirn', wie er wolle, und davon glauben, was er wolle: 'so hastu, was dein naerischer Vorwitz begehret'.<sup>20</sup> Es gibt kein verlässliches Schema für Kontingenz, eben weil die Welt bald anders ist.<sup>21</sup> Darum nutzt der Roman aber doch das unverlässliche Schema, nur geschieht das nicht durchgehend.

An dieser Stelle müssen wenige Beispiele genügen, um die produktive Inkonzsequenz anzuzeigen, mit der Grimmelshausen Modelle und Strukturen des (pikaresken) Erzählens im 17. Jahrhundert bezieht, verwirft und neuerlich beachtet, auf dass viel kritische Belastung entsteht. So wird die Perspektive auf ein geistliches Leben wiederholt entworfen. Dazu kommt es wie bei Albertinus noch einmal am Ende des Romans, aber eben nicht nur da, sondern z.B. auch gegen Ende des Fünften Buches, mit dem "Adjeu Welt" (ST, 457-463). Danach ist die Perspektive jedoch zunächst nicht durchzuhalten, und sie ist es erst recht früher nicht, als sich Simplicius im VII. Kapitel des Ersten Buches zum Einsiedel flüchtet. Dabei wird diese erste Weltentsagung nicht nur durch den weiteren Verlauf des Romans, sondern bereits im Voraus ausgesetzt und relativiert. Wie nämlich Simplicius zum Einsiedel findet und da zunächst das Nachtigallenlied hört – "Komm Trost der Nacht/ o Nachtigal/ Laß deine Stimm mit Freudenschall/ Auffß lieblichste erklingen:/: Komm/ komm/ und lob den Schöpffer dein [...]" (ST, 23) –, hat er mit dem Nachtigallengesang in der allerersten Episode des Romans schon ganz andere Erfahrungen gemacht:

dahero verbarg ich mich in ein dickes Gesträuch/ da ich so wol das Geschrey der getrillten Bauren/ als das Gesang der Nachtigallen hören konte/ welche Vögelein sie [...] nicht angesehen hatten/ mit ihnen Mitleiden zu tragen/ oder ihres Unglücks halber das liebliche Gesang einzustellen (ST, 20).

Das Schöpferlob der Nachtigall erklingt in herrlichsten Tönen auch, während der Hof des Knans abgebrannt, dem Knecht der Schwedentrunk eingeflößt und das Ursele "wunderwercklich zerstrobel" (ST, 19) wird. Im Spiegel von Simplicii frühen Erfahrungen zeigt sich der singende Einsiedler bei seinem Er-

scheinen im Roman als ein zweiter Simpel. Mit seiner Glaubenssicherheit macht er sich die Dinge einfacher, als sie sind (bevor er im Weiteren genau deshalb zur Autorität wird). Hier geht die Widerlegung der Setzung voraus. Aber die gewichtige Frage religiöser Orientierung zeigt auch, dass von Relativierungen sogar – wenn nicht gar primär – Perspektiven einer konzeptuellen Ausgestaltung des Pikaresken betroffen sind, auf die eigentlich gar nicht verzichtet werden kann und die deshalb später im Roman womöglich zu rehabilitieren sind.

Dazu ein letztes Wichtiges: Grimmelshausens *Simplicissimus* lässt sich bei allem Fehlen von Teleologie immerhin als die Geschichte einer Figur lesen, die sich der Wirren des Geschehens erst überhaupt nicht, dann zunehmend besser erwehren kann, wenn sie sich natürlich auch nie das Ganze zuzuordnen vermag. (Das gelingt bestenfalls in der Robinsonade am Ende, für einen sehr eingezogenen Kontext stimmigen Lebens und nachdem sich das Klausnerleben schon zweimal nicht hat bewähren lassen.) Die wachsende Weltfähigkeit des Simplicius hat ihren Gradmesser an seiner romaninternen Ausbildung zum Apophthegmatiker, womit der Roman die Leitstrategie der Situationsbewältigung aus den Fazetien und aus der Schwankprosa, die er vielfach integriert, für sich als ganzes wirksam macht.<sup>22</sup> Nur ist dieses Schwert der Schlagfertigkeit sehr zweischneidig. Überraschend durchsetzungsfähig erweist sich Simplicius, solange er eine Figur bestenfalls für *Facetiae Pennalium* (nach der frühen parodistischen Apophthegmensammlung Zingrefts) ist und nur klugdumm agiert, gegenüber dem Einsiedel:

*Einsid.* Du bist wol ein unwissender Tropff/ daß du weder deiner Eltern noch deinen eignen Nahmen nicht weist! *Simpl.* Eya/ weißt du doch auch nicht (ST, 25f.).

Oder in Hanau, wenn er beim Servieren aus dem Kalbskopf heimlich ein Auge weglöffelt, eine Delikatesse, und, zur Rede gestellt, gleich noch an dem anderen Auge vorführt, wie er das gemacht hat: doppelt lecker (ST, 80f.). Der wirklich Situationskluge und Gelegenheitsrhetoriker, der Simplicius später ist, weiß da noch ganz anders zu agieren. Damit er sich jedoch des Verfahrens nicht zu sicher wird, passiert dazwischen auch dies, bei einer Nachtwache in den Soester Partien des Romans:

[...] so haßte mich mein Leutenant eines einzigen Worts halber/ das ich neulich unbedachtsam lauffen lassen/ das fügte sich also: [...] als nun das Schildwacht halten an mir war/ (welches ligend geschehen muste/ unangesehen es stockfinster Nacht war) kroche er Leutenant auch auf dem Bauch zu mir/ wie ein Schlang/ und sagte: Schildwacht merckstu was? Ich antwortet/ ja Herr Leutenant; Was da? Was da? sagte er: Ich antwortet/ Ich mercke/ daß sich der Herr fürchtet. Von dieser Zeit an hatte ich kein Gunst mehr bey ihm (ST, 236).

Da ist es wieder einmal mit dem Fähnlein vorbei, und ohne Not nur deshalb, weil Simplicius der Versuchung zu einem Apophthegma nicht widerstehen kann, das auch hier situationsklug ist, aber mehr auch nicht. Gleiches ist zu dem Konkretismus zu sagen, mit dem Simplicius im Gespräch um seine Zukunft unter den Kaiserlichen in Wien "kurtz und *apophthegmatisch*" die erste beste Gelegenheit zum Aufstieg ergreift, die sich ihm gerade bietet. Das ist kurzsichtig, andererseits aber auch wieder richtig angesichts der prinzipiellen Unsicherheit weit greifender Planungen in der verworrenen Welt.

So ist das Apophthegmatisieren, sind die 'simplicianischen Scherzreden' ein Verhaltenskonzept, das nicht aufgegeben wird, wie das Eremitendasein ein Lebenskonzept und ein kleinräumig ausgelegtes Konzept stimmiger Kontextbildung ist, das so lange in Frage gestellt wird, bis es trotzdem trägt. Ebenso haben die allegorischen Einschübe wie der eingangs erwähnte Traum vom Ständebaum ihre Art von Berechtigung, ohne in ihrem Anspruch auf übergreifende Deutung bestätigt zu werden. Es kommt zu konzeptuellen Brüchen, weil im *Simplicissimus* Beschreibungszusammenhänge des überlieferten *Picaro-Romans*, Strukturen eines Erzählens unter den Bedingungen verlorener Ordnung und Erfahrungstechniken im Horizont dieser Problematik dazu da sind, Teilsinn zu konstituieren. Dieser Teilsinn ist aber hintergehbär und deckt das Ganze nicht ab. Das Ganze bleibt offen.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. (ausgehend von Américo Castro: *La realidad histórica de España*, 2. Aufl. Mexiko 1962) zu den älteren Arbeiten die Übersicht von Andreas Stoll: Wege zu einer Soziologie des pikaresken Romans. In: *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Festschrift für Fritz Schalk*. Hrsg. von Horst Baader und Erich Loos. Frankfurt a. M. 1973, S. 461-518, sowie die Untersuchungen von Hans Gerd Rötzer, hier v.a. *Picaro – Landstörtzer – Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt 1972 (= Impulse der Forschung 4), S. 63-74, unter den jüngeren Arbeiten Antonio Rey Hazas: *La novela picaresca española*. Madrid 1990 und in kurzem Aufriss Jürgen Jacobs: *Der Weg des Picaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. Trier 1998 (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 40), S. 1-6.
- 2 S. dazu Hans Gerd Rötzer: "Novela picaresca" und Schelmenroman. Ein Vergleich. In: *Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock. Aufsätze*. Hrsg. von Conrad Wiedemann. Heidelberg 1979 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 1), S. 30-76.
- 3 Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. (Gesammelte Werke in Einzelausgaben). Hrsg. von Rolf Tarot. 2., durchges. u. erw. Aufl. Tübingen 1984, S. 43-51. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle: *ST*.



- 4 *Leben und Wandel Lazaril von Tormes Und Beschreibung, was derselbe für Unglück und Widerwärtigkeit ausgestanden hat. Verdeutsch 1614.* Hrsg. von Manfred Sestendrup. Nachwort von Gisela Noehles. Stuttgart 1983 (= Reclams Universal-Bibliothek 1389), S. 93-95.
- 5 Auch schon in Cervantes' *Rinconete y Cortadillo* (aus den *Novelas ejemplares*, 1613) und der deutschen Adaption Ulenharts von 1617 ist daraus ein ganz episodischer Herkunftsnachweis geworden: "Gleichfalls, sagt der Alt ferner, hab ich [...] den Juden angetroffen, der sich vor 2 Jahren tauffen lassen, [...] und scheucht sich nit, in geistlichen Kleidern auffzuziehn, [...] als ob er Doctor der Heiligen Schriftt wäre." (Miguel de Cervantes Saavedra, Niclaus Ulenhart: *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt*. Hrsg. von Gerhart Hoffmeister. Leipzig 1983 [= Reclams Universal-Bibliothek 984], S. 107f.).
- 6 Francisco de Quevedo: *Lebensgeschichte des Buscón*. Übertragen von Herbert Koch. In: *Spanische Schelmenromane*. Hrsg., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Horst Baader. Bd. II. München 1965, S. 7-154, hier S. 17 u. 21 ('sie' ist die Mutter des Helden und 'er' der Erste, der unter ihm zu leiden hat); Mateo Alemán: *Das Leben des Guzmán von Alfarache*. Übertragen von Rainer Specht. In: Ebd., Bd. I. München 1964, S. 65-845, hier S. 295.
- 7 Quevedo, *Lebensgeschichte des Buscón* (wie Anm. 6), S. 34.
- 8 Der unwürdige Erzähler ist allerdings auch ein 'unzuverlässiger Erzähler'. (Vgl. dazu Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*. Stuttgart, Weimar 1993, insbes. S. 73f. über die "pikareske Tendenz zur Verstellungskunst" und "Realitätsverzerrung".) Daraus folgt eine vielschichtige Schreibsituation, sobald – im hier aufzuweisenden Prozess – die Welt undurchschaubar wird und es unterschiedliche 'Versionen' ihrer Beschreibung gibt, auch eine "spezifische Reversibilität der Auffassungsperspektiven" (Matthias Bauer: *Der Schelmenroman*. Stuttgart, Weimar 1994 [= Sammlung Metzler 282], S. 105), Ansichten, die einander widerstreiten, mehrere Wahrheiten oder überhaupt keine mehr. Dann ist die Selbstdarstellung des Picaro nicht mehr verlässlich an Maßstäben denunzierbar.
- 9 Vgl. Quevedo, *Lebensgeschichte des Buscón* (wie Anm. 6), z. B. S. 33: "da unsere Mägen so hohl waren, tönte in ihnen das Echo eines jeden Wortes wider"; S. 54f.: "Er war, die Wahrheit zu sagen, Scharfrichter, aber ein wahres Genie in seinem Beruf. Wenn man ihn bei der Arbeit sah, bekam man Lust, sich von ihm hängen zu lassen."
- 10 Cervantes, Ulenhart, *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt* (wie Anm. 5), S. 63 u. 66. Eine der pikaresken Figuren beschreibt sich anfangs noch als ein Kind des Windes ("so kan ich nicht sagen, wo mein Heimet eigentlichen seye, viel weniger, wohin mich noch das Glück und der Weg hintragen möcht" [S. 44]). Aber dem bereiten die "feine richtige Ordnung" und die "Statuta" der Diebeszunft (S. 65) ein jähes Ende.
- 11 Alemán, *Das Leben des Guzmán von Alfarache* (wie Anm. 6), S. 147. Die Konsequenz und Zuspitzung schlägt unter da noch gegebenen Prämissen nur nicht auf das Ganze durch: "denn wenn man bereits zu Anbeginn von Gott abläßt, darf man

- nichts anderes erwarten." (Ebd., S. 146) Gemeint ist so zwar viel falsches Verhalten, aber trotzdem noch eine in ihren Grundfesten richtige Welt.
- 12 Andrea Perez [i. e. Francisco López de Ubeda]: *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt*. 2 Teile in einem Band. Hildesheim, New York 1975. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1626/27. I. Buch, S. 92f.
  - 13 In einem Paratext zu Alemáns *Guzmán*, in der "Preisrede Alonso de Barros' [...]", wird vom Leben des *Picaro* kontrastiv das Leben des Autors abgeleitet; er sei "das Gegenstück zu seiner Geschichte", "geht gerechter Beschäftigung nach, verfolgt bei seiner Lebensführung ein sicheres, bestimmtes Ziel und ist der Gegensatz und Antipode des unbeständigen Helden" (Alemán, *Das Leben des Guzmán von Alfarache* [wie Anm. 6], S. 76f.). Damit wird jedenfalls eine genaue Rückübersetzbarkeit der Unordnung in Ordnung inszeniert.
  - 14 Die nachhaltig geführte Diskussion über Trennungen und Bezüge betrifft weniger diesen Schnitt als die Frage, ob "die Begriffe 'pikarisch', 'pikaresk' und 'Picaro-Roman' für die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts" trotzdem geltend zu machen sind (Guillaume van Gemert: Gibt es einen deutschen *Picaro-Roman* im siebzehnten Jahrhundert? Überlegungen zu einer kontroversiellen Gattungsbezeichnung. In: *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue*. Bd. 8. *Deutsche Literatur in der Weltliteratur. Kulturnation statt politischer Nation?* Hrsg. von Franz Norbert Mennemeier und Conrad Wiedemann. Tübingen 1986, S. 103-109, hier S. 108).
  - 15 S. dazu Jürgen Jacobs: *Der deutsche Schelmenroman*. Eine Einführung. München, Zürich 1983 (= Artemis Einführungen 5), S. 31: "[...] daß der Schelmenroman einer relativ freien Bauform folgt, die Einschübe und Amplifikationen leicht zuläßt".
  - 16 Aegidius Albertinus: *Der Landstörtzer Gusmann von Alfarche oder Picaro genannt*. Nachdruck der Ausgabe München 1615. Mit einem Nachwort von Jürgen Mayer. Hildesheim, New York 1975, S. 54, 118, 350 und 154. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle: G.
  - 17 Zu dieser Aufstülpung von Ordnung und "allegorische[n] Zurichtung" (auch noch in anderen Belangen) vgl. die ausführliche Analyse von Ansgar M. Cordie: *Raum und Zeit der Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2001 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte NF 19), S. 37-176. Dass etwa bei Alemán "der Schelm aus Not seine Kleider verkauft, [...] ist für Albertinus Anlaß, die hergegebenen Kleider als Sinnbild der Weltflucht zu deuten" (S. 67).
  - 18 Hieronymus Dürer: *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks/ Zum Spiegel Menschliches Lebens vorgestellt in der Wunderwürdigen Lebens-beschreibung des Tychanders*. Hildesheim, Zürich, New York 1984. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1668, S. 60, Zuschrift (o. S.) u. S. 38. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle: L.
  - 19 Zu einzelnen Rezeptionslinien vgl. u.a. Gerhart Hoffmeister: *Grimmelshausens Simplicissimus* und der spanisch-deutsche Schelmenroman. Beobachtungen zum Forschungsstand. In: *Daphnis* 5 (1976), H. 2, S. 275-294.



- 20 Nach den Anmerkungen von Hans Heinrich Borchardt/Hubert Kulick in: Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Nachwort von Volker Meid. Durchges. Ausg. Stuttgart 2001 (= Reclams Universal-Bibliothek 761), S. 768. Peter Heßelmann erkundet die im Zauberspruch verordnete Interpretationswillkür als Textwiderstand gegen schlüssige Deutungen (*Gaukelpredigt. Simplicianische Poetologie und Didaxe. Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimmelshausens Zehn-Bücher-Zyklus*. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1988 [= Europäische Hochschulschriften Reihe I, 1056], S. 303f.).
- 21 Vgl. unter anderem Aspekt Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens "Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch"*. Göttingen 2002, S. 163 u. 169: "Das Auf und Ab der simplicianischen Karriere" belegt "die hehre Formel von der Unbeständigkeit der Welt", während gleichzeitig die spannungsreiche Ausführung dieser Formel "den abstrahierenden Gestus der topischen Rede aber dementiert" und der Roman so "das Angebot einer einsinnigen Erklärung" stets auch wieder zurücknimmt.
- 22 Theodor Verweyen hat auf das "Apothegma als epische Keimzelle im Werk Grimmelshausens" aufmerksam gemacht (*Apothegma und Scherzrede. Die Geschichte einer einfachen Gattungsform und ihrer Entfaltung im 17. Jahrhundert*. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1970 [= *Linguistica et Litteraria* 3], S. 172-186), was überhaupt erst den Anstoß gab für die literaturhistorische Erschließung dieses Genres Kleiner Prosa.



# 'Ab ovo' versus 'in medias res': Strukturelle Spannungen in Grimmelshausens autobiographischem Erzählen

Dieter Martin (Freiburg)

Der Gegensatz von 'ab ovo' und 'in medias res', von dem aus in diesem Beitrag einige Überlegungen zu Grimmelshausens fiktiv-autobiographischem Erzählverfahren angestellt werden, geht bekanntlich auf die Dichtungslehre des Horaz zurück. Um genauer zu erkennen, wie das Oppositionspaar 'ab ovo' versus 'in medias res' seit der Renaissance isoliert und romanpoetologisch funktionalisiert wurde, empfiehlt es sich es, zunächst seine ursprüngliche argumentative Einbettung in Horaz' Poetik knapp zu rekapitulieren.<sup>1</sup>

Im Eingang der *Ars poetica* fordert Horaz, das Kunstwerk sei "simplex [...] et unum".<sup>2</sup> Einheit und Harmonie aller Teile sind das oberste Ziel. Dieser Vorgabe folgen Horaz' Empfehlungen zu Stil, Charaktergestaltung und Stoffwahl. Gerade im Blick auf die zu gestaltende Einheit empfiehlt Horaz dem Dramatiker wie dem Epiker, einen allgemein bekannten Stoff zu wählen (V. 119f.). Greife man auf vorgeprägte Charaktere zurück, könne man so erzählen, als kenne jeder den Hergang. Der Dichter gewinne dadurch eine poetische Gestaltungsfreiheit, die es ihm erlaube, Diskrepanzen zwischen Anfang und Mitte, Mitte und Ende des Werks zu vermeiden: "atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, | primo ne medium, medio ne discrepet imum." (V. 151f.) Diesem gut aristotelischen Einheitsgebot vorgelagert ist die 'ab ovo'-'in medias res'-Formel, welche die Forderung innerer Stimmigkeit am epischen Prooimion konkretisiert. Statt den ganzen Trojanischen Krieg anzukündigen und dann, wie ein kreißender Berg, aus dem bloß ein "ridiculus mus" zur Welt kommt (V. 139), nur Stückwerk zu bieten, solle man lieber Homer folgen, der stets angemessen dichte, das Ideal des *aptum* einhalte: Er beginne den Trojanischen Krieg nicht "ab ovo", also beim Zwillingsei, aus dem Helena und die Dioskuren schlüpfen, sondern strebe rasch zum Abschluß, "ad eventum", und führe den Hörer "in medias res", mitten hinein in die Geschichte (V. 147f.). Horaz zielt also einerseits speziell auf den Erzähleingang – Ankündigung und Ausführung sollen miteinander übereinstimmen –, andererseits aber ausgreifend auf die Werk-

struktur: um deren Einheit willen sollen unwichtige Elemente weggelassen werden und sämtliche Teile miteinander harmonieren.

Poetologisch rezipiert wurde Horaz' Empfehlung, die dreigliedrig Anfang, Mitte und Ende einschließt, als Oppositionspaar, das gegensätzliche Erzählverfahren bezeichnet, um ein spezifisch dichterisch-künstlerisches Erzählen von einem einfachen-äußerpoetischen Erzählen abzugrenzen.<sup>3</sup> Das Erzählen 'ab ovo', so erläutern die Renaissance-Kommentare und -Poetiken, folge dem *ordo naturalis*, dem chronologischen Ablauf des Geschehens, und es sei daher angemessen für die *res factae*, für die historiographische Darstellung geschichtlicher Abläufe. Das Erzählen 'in medias res' dagegen sei der Dichtung vorbehalten, die ihre *res fictae* künstlich anordne, im *ordo artificialis* vortrage. Mit dieser – idealtypisch verknüpften – Opposition konnte man die Dichtung als Ganzes nobilitieren und von historiographischen Zweckformen differenzieren sowie poetische Lizenzen rechtfertigen. Bedeutsam wurde dies besonders für den Roman, der wegen seiner prosaischen Form bekanntlich keinen festen Ort im hierarchisch geordneten Gattungssystem hatte. Ohne hier auf die besonderen Ausprägungen des höfisch-heroischen Barockromans, seine Verschrankungen und Reformen eingehen zu können, die im Laufe des 17. Jahrhunderts von der französischen Romanpraxis aus auch nach Deutschland ausstrahlten,<sup>4</sup> läßt sich im ganzen festhalten, daß man, überwiegend an Heliodor orientiert, den Roman als ein Genre zu etablieren suchte, das in Analogie zum antiken Epos durch erzählerische Rückblenden und nachgeholte Vorgeschichten die klassische Handlungseinheit bewahre. Dieser Argumentation zufolge konnte man das Erzählen in rein oder vorherrschend chronologischer Folge poetologisch eigentlich nur diskreditieren. Wer, wie Georges de Scudery oder Jean Chapelain, im frühen 17. Jahrhundert die Akzeptanz des Romans als neuzeitliches Pendant des antiken Epos an Einheit und kausallogische Stringenz der Handlung knüpfte, der mußte das 'ab ovo'-Erzählen mit der Autorität des Horaz theoretisch wie praktisch ablehnen.<sup>5</sup>

Wie lange das Verdikt über das 'ab ovo'-Erzählen vorhielt, belegen noch viel spätere Beispiele, und sei es in ironischen Volten. So beruft sich etwa Laurence Sterne's Ich-Erzähler für den extrem digressiven Stil in *The life and opinions of Tristram Shandy* (1759-1767) ausgerechnet auf Horaz: Mit Rücksicht auf Leser, "who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of every thing which concerns you", suche er "every thing in it, as *Horace* says, *ab Ovo*" herzuleiten. Freilich konzediert das Erzähler-Ich umgehend, daß "Horace [...] does not recommend this fashion altogether". Doch macht es als Lizenz des Romans geltend, daß "that gentleman is speaking only of an epic poem".<sup>6</sup> Wie Sterne das ursprünglich gattungsnobilitierende Strukturanalogon zwischen Epos und Roman aufkündigt, um die Eigengesetzlichkeit des modernen Erzählens zu postulieren, so setzt etwa auch Johann Karl Wezel über seine (in Er-Form geschriebene) *Lebensgeschichte Tobias Knauts* schlicht das Motto "orditur ab ovo", um mit dieser be-

wußt verqueren Indienstnahme des Klassikers Horaz die klassizistische Doktrin zu konterkarieren.<sup>7</sup>

Wie sehr gerade die Autoren fiktiver Biographien und Autobiographien ihr chronologisch-lineares Erzählen poetologisch gegen die höher bewertete 'in medias res'-Struktur verteidigen mußten, belegt exemplarisch schon die Vorrede des ersten Schelmenromans. Der unbekannte Autor des *Lazarillo de Tormes* läßt seinen Ich-Erzähler dort auf die (nicht mitgeteilte) Anfrage seines Herrn nach seinen dubiosen Lebensverhältnissen antworten. Um seinen 'Fall' nun dem hohen Herrn, wie gewünscht, ausführlich verständlich zu machen, habe er, Lazaro, es – nach der ersten deutschen Übertragung von 1614 – "für gut angesehen, nicht in der mitten sondern gantz von anfang anzuheben, darmit man mich rechtschaffen hierauß kennen lerne".<sup>8</sup> Der Verfasser des *Lazarillo* negiert mit dieser Formulierung offenbar die seinerzeit herrschende poetologische Einschätzung, Erzählprosa sei ästhetisch nur dann akzeptabel, wenn sie dem *ordo artificialis* folge. Und wenn er behauptet, den Adressaten einzig durch das 'ab ovo'-Erzählen umfassend mit seiner Person und vollständig mit ihrer Geschichte bekannt machen zu können, dann stiftet der *Lazarillo*-Autor damit ein erstaunlich stabiles Argumentationsmuster: Wie gesehen, begründet Laurence Sterne sein freilich überspitzt genetisches, von der Zeugung nicht einmal bis zur Geburt fortschreitendes Erzählen mit dem Einblick, der dem Leser "into the whole secret" seiner Person zu gewähren sei. Und wie man seit Manfred Koschligs Studie weiß,<sup>9</sup> hat der simplicianische Autor entsprechende Argumente wohl aus Charles Sorels *Histoire comique de Francion* adaptiert, um die vollständige Mitteilung der "Folge seiner Histori", die Erzählung seiner "gantz[en]" Geschichte einschließlich abstoßender Gewaltszenen und komischer Stücklein zu rechtfertigen.<sup>10</sup>

Um das Wertgefälle zwischen hohem und niederem Roman zu verringern, werden in der Frühen Neuzeit diverse Erzählmuster erprobt, welche die Gleichsetzung des 'niederem Romans' mit dem 'ab ovo'-Erzählen in Ich-Form' zumindest relativieren. Schon von den vier Gründungsfiguren des spanischen Schelmenromans – Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, Buscón und Marcos von Obregón – erzählt ja immerhin einer, nämlich der letztgenannte, keineswegs geradlinig: Vicente Espinels Held verwirrt seine Lebensgeschichte vielmehr bis hin zur Unübersichtlichkeit, indem er nur wenige Partien seiner Vita in eigener Person vorträgt, den Löwenanteil dem Leser aber "als Berichte von Berichten vor Augen" stellt und das Ganze bis hin zu einer "dreifach ineinandergeschachtelten Berichterstattung" verkompliziert.<sup>11</sup> Auch für die Grimmelshausen mutmaßlich besser bekannte französische Variante des niederen Romans stimmt obige idealtypische Gleichung nicht. Ausgerechnet Sorel, der als zentrale Quelle für Grimmelshausens "realistischen Stilbegriff" gelten mag,<sup>12</sup> läßt nicht die Hauptperson ihre Lebensgeschichte autodiegetisch gestalten, sondern schaltet als narratives Medium einen erzählenden Freund ein, der sich in der Vorrede auf einen mündlichen Bericht des Francion beruft.<sup>13</sup> Daß

auch Grimmelshausen diese Tendenz zur Aufwertung des 'niederer Romans' mitträgt und eine 'Mischform' präsentiert, hat die Forschung in unterschiedlichen Ansätzen behandelt: Zuletzt, und daran sei ausdrücklich angeknüpft, Rosmarie Zeller in den *Simpliciana* von 2005, wo sie die Nennung von Sidneys *Arcadia* unter den Lesestoffen des *Simplicissimus* zum Anlaß nimmt, eine ganze Reihe von Themen, Motiven und Strukturmustern aufzuweisen, die Grimmelshausens Roman konkret mit diesem Prätext und darüberhinaus allgemein mit dem heliodorischen Architext teilt.<sup>14</sup>

Von diesen Ingredienzien des höfisch-heroischen Romans sei nun ein einziges näher in den Blick genommen, das aber die narrative Problematik des *Simplicissimus Teutsch* (genauer: der im Erstdruck enthaltenen Bücher I-V) besonders gut erkennen läßt: das Motiv der verborgenen hohen Geburt.<sup>15</sup> Zentral ist dieses Motiv nicht allein, weil im Roman selbst das 'nosce te ipsum' vom Lebensrat des Einsiedels bis zum vorletzten Kapitel des fünften Buchs immer wieder als roter Faden aufscheint.<sup>16</sup> Die typisch heliodorische, also nachträgliche Aufdeckung wahrer Identität ist vor allem deshalb narratologisch zentral, weil Grimmelshausen damit das entscheidende Argument für das autobiographische 'ab ovo'-Erzählen, nämlich die vollständige und rückhaltlose Kenntnisaufgabe der eigenen Person, scheinbar aus der Hand gibt oder wenigstens deutlich schwächt.

Um zu erklären, inwiefern das Motiv der unbekanntenen hohen Geburt im fiktiv-autobiographischen Ich-Roman strukturelle Probleme mit sich bringt, muß man zunächst betonen, daß wir es dort keineswegs mit einem echten Erzählen 'ab ovo' zu tun haben: Es gehört ja vielmehr zum romanesken Pakt zwischen Leser und Autor, daß der mit dem Helden identische Ich-Erzähler nicht wirklich 'ab ovo', sondern "vom Ende her auf das Ende hin erzählt",<sup>17</sup> also aus der Rückschau und mit komplettem Überblick über alle Erfahrungen und Kenntnisse, die das Ich in der erzählten Zeit erworben hat. Zeitgenössische Reflexionen über die symptomatischen Differenzen zwischen Ich- und Er-Erzähler scheint es zwar nicht zu geben.<sup>18</sup> Doch hat man in der Frühen Neuzeit beim heterodiegetischen, außerhalb der erzählten Welt stehenden Erzähler offenbar viel leichter akzeptiert, daß er mit seinem souveränen Wissen über alle Personen frei schaltet und waltet, vorausdeutet, verhüllt, verzögert – wenn nur zuletzt alle Beziehungen aufgedeckt werden und wenn sich die scheinbar verwirte Erzählordnung schließlich als sinnvoll geordnete Widerspiegelung göttlicher Providenz erweist.<sup>19</sup> Wie aber ist das beim Ich-Erzähler? Kann der autodiegetische Erzähler der Frühen Neuzeit, so wie es der heterodiegetische Erzähler selbstverständlich tut, mit dem Wissen um die Identität des Helden, der er ja selbst ist, hinterm Berg halten, ohne unzuverlässig zu wirken? Den Er-Erzähler akzeptiert man als souveränen Lenker, der Figuren und Leser am Faden führt. Beim Ich-Erzähler ist das notwendig problematischer: Wenn der Leser in den autobiographisch-romanesken Pakt einwilligen und dem Ich-Erzähler abnehmen soll, daß er vom Endpunkt seiner Geschichte aus rückblickend erzählt,

dann dürfte dieses Einvernehmen zwischen Erzähler und Leser empfindlich gestört sein, wenn die Basis solcher Verständigung: die Identität von Erzähler und Hauptfigur in der Schwebe bleibt.

Wie gesagt: Es fehlen zeitgenössische theoretische Reflexionen, mit denen man diese Einschätzung unmittelbar bestätigen könnte. Indizien liefert aber die Romanpraxis. So beginnt einerseits das Gros der autobiographisch strukturierten Ich-Romane mit Namensnennungen, Identitätserklärungen, Herkunftsangaben – und zwar in aller Regel mit glaubwürdig-zuverlässigen Berichten, die im Laufe der Erzählung nicht revidiert werden. Aufschlußreicher noch sind andererseits die offenbar ganz wenigen Ausnahmen von dieser Regel: Fiktive Autobiographien, deren Erzähler – wie Grimmelshausens *Simplicissimus* – den Leser über ihre Identität im Unklaren lassen. Da die anzuführenden Beispiele deutlich nach dem *Simplicissimus* entstanden, geht es im folgenden nicht um mögliche Einflüsse, sondern um strukturelle Beobachtungen.

In Daniel Defoes Roman *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1721) gibt die Ich-Erzählerin ihren wahren Namen nicht preis, aber sie informiert den Leser gleich auf der ersten Seite, daß sie unter ihrem Decknamen schreibt, und – wichtiger noch – sie erklärt dem Leser auch, warum sie "My True Name" derzeit nicht preisgebe:

My True Name is so well known in the Records, or Registers at *Newgate*, and in the *Old-Baily*, and there are some things of such Consequence still depending there, relating to my particular Conduct, that it is not to be expected I should set my Name, or the Account of my Family to this Work; perhaps, after my Death it may be better known; at present it would not be proper, no, not tho' a general Pardon should be issued, even without Exceptions and reserve of Persons or Crimes.

It is enough to tell you, that as some of my worst Comrades, who are out of the Way of doing me Harm, having gone out of the World by the Steps and the String, as I often expected to go, knew me by the Name of *Moll Flanders*; so you may give me leave to speak of myself under that Name till I dare own who I have been, as well as who I am.<sup>20</sup>

Schwieriger gelagert als das Beispiel der *Moll Flanders*, deren Verschweigen ihres Namens schlicht von den äußeren juristischen Umständen diktiert ist, sind zwei weitere Exempel, die zugleich Grimmelshausens Verfahren näher stehen: Marivaux' *La vie de Marianne* (1731-1742) und Caroline von Wolzogens *Agnes von Lilien* (1798). In beiden Ich-Romanen erzählen schließlich wieder in ihren höheren Geburtsstand eingesetzte Damen ihre Lebensgeschichten. Jeweils bleibt für den Leser ihre wahre Herkunft schleierhaft. Aber freilich gibt es schon in den Erzähleingängen Andeutungen genug, die auf die spätere Auflösung vorausweisen. So bei Wolzogen:

Ich wurde in dem Hause des Pfarrers zu Hohenfels, als seines Bruders Tochter erzogen. Sobald ich es verstehen konnte, sagte mir der Pfarrer, meine Eltern

wären während meiner ersten Kindheit gestorben, aber ich sollte ihn als meinen Vater ansehen.<sup>21</sup>

Daß hier nicht einfach der Pflegevater im Konjunktiv der indirekten Rede zitiert wird, sondern daß seine Aussage selbst die Abstammung der Ich-Erzählerin (sie sei angeblich "seines Bruders Tochter") unzutreffend referiert, mag der Leser schon beim ersten Satz ahnen. Zur Gewißheit wird dies aber erst viel später. Ähnlich vage bleibt Marivaux' Marianne im Eingang ihrer Lebenskenntnisse: von den Personen, "qui m'ont élevée", habe sie erfahren, daß sie in einer überfallenen Postkutsche aufgefunden wurde und daß unter den Toten eine ihr ähnlich sehende Frau gewesen sei, die man für ihre adlige Mutter hielt.<sup>22</sup> Alles spricht sogleich für vornehme Geburt, aber sicher ist das für den Leser hier noch<sup>23</sup> nicht: "Il y a quinze ans que je ne savais pas encore si le sang d'où je sortais était noble ou non, si j'étais bâtarde ou légitime" – 'ob' sie adliger Herkunft sei oder nicht, keineswegs 'daß' sie adliger Herkunft sei.<sup>24</sup>

Wie heikel es sein mußte, ein strukturprägendes Motiv des höheren Romans in ein lebensgeschichtliches Erzählen zu integrieren, das für sich den Vorzug größerer Authentizität beansprucht, zeigt in unmittelbarem Anschluß Mariannes Wahrheitsbeteuerung: "Ce début paraît annoncer un roman: ce n'en est pourtant pas un que je raconte; je dis la vérité [...]."<sup>25</sup> Marivaux' und Wolzogens Ich-Erzählerinnen sollen als zuverlässig und glaubwürdig erscheinen. Zugleich wollen beide Autoren psychologisch plausibilisieren, daß der Leser erst nach und nach voll ins Bild gesetzt wird. Um beides zu verbinden, gestalten Marivaux und Wolzogen spezielle Erzählsituationen. Ihre Erzählerinnen sprechen nicht vor dem Publikum, sie reden nicht den allgemeinen und anonymen Leser an, sondern erzählen persönlich und intim. Agnes von Lilien schreibt ihre Lebensgeschichte für ihre Kinder nieder,<sup>26</sup> und Marianne berichtet unter dem Siegel der Verschwiegenheit brieflich einer Vertrauten: "N'oubliez pas que vous m'avez promis de ne jamais dire qui je suis; je ne veux être connue que de vous."<sup>27</sup> Diese intimisierenden Einkleidungen als Briefbekenntnis oder private Lebensbeichte motivieren nicht nur einen 'natürlichen' Stil, sondern machen zugleich plausibel, daß die Ich-Erzählerinnen nicht explizit sagen müssen, wer sie wirklich sind. Denn in der fiktiven Konstruktion kennen die Adressaten natürlich die wahre Identität; sie werden durch den schriftlichen Bericht lediglich noch in alle Umstände und Hintergründe eingeweiht.

Nicht so in Grimmelshausens *Simplicissimus*. Hier wird kein mitwissender, schon ins Vertrauen gezogener Leser angesprochen, sondern mit einem allgemeinen Publikum ein Spiel des Verhüllens, Andeutens und Offenlegens gespielt:

Daß ich aber nichts außführliches von meines Knans Geschlecht / Stammen und Nahmen vor dißmal *docirt* / beschihet umb geliebter Kürtze willen / vornemlich / weil es ohne das allhier umb keine Adelige Stiftung zu thun ist / da ich



soll auff schwören; genug ists / wann man weiß / daß ich im Spessert geboren bin.<sup>28</sup>

Wie der Erzähler im Eingangskapitel mit dem Gegensatz von adliger und bürgerlicher Herkunft spielt, den Leser dem Zwielficht von 'Einbildung', 'wahrhaftigem Bekenntnis' und 'ohngeschertz[en]'<sup>29</sup> Eingeständnissen aussetzt, so tritt er hier als souveräner Lenker auf, der dem Rezipienten gegenüber autoritär bestimmt, was er "vor dißmal" erfahren soll, was über seine Herkunft zu wissen ihm vorläufig "genug" sei. Daß der Erzähler die Wissensvergabe explizit steuert und gerade die auf die endliche Auflösung vorausdeutenden Motive vom Standpunkt des erzählenden Ichs aus verunklart, ist mehrfach zu belegen, so etwa im Kontext des Soester Schatzfundes: Die Sage, daß ein "fremder Edelmann / der weder seinen Vatter noch Mutter kenne", den Schatz finden werde, muß das erlebende Ich nicht auf sich beziehen.<sup>30</sup> Daß aber der rückblickende Erzähler die genau auf ihn passenden Bedingungen unbekannter adliger Abstammung als "albere Fabeln" abtut, die wiederum angeblich "geliebter Kürtze halber" zu übergehen seien, kann nur als Spiel mit der eigenen Zuverlässigkeit und Aufrichtigkeit gelten.<sup>31</sup>

Sicher ist Grimmelshausens *Simplicissimus* kein hochgradig unzuverlässiger Ich-Erzähler wie etwa Reuters Schelmuffsky, der sich offenkundig in Widersprüche verstrickt, sogar textintern als haltloser Aufschneider entlarvt wird und als idealtypischer 'unreliable narrator' gelten darf.<sup>32</sup> Gemessen aber an dem Anspruch auf Vollständigkeit und Wahrhaftigkeit, mit dem das autobiographische 'ab ovo'-Erzählen gewöhnlich auftritt, scheint Grimmelshausen doch wenigstens für die ersten fünf Bücher des *Simplicissimus Teutsch* einen Ich-Erzähler zu konzipieren, dessen Adaptation typischer 'in medias res'-Techniken mit einer bemerkenswerten Verunklarung des Erzähler-Standortes gepaart ist. Daß die Standorte der simplicianischen Ich-Erzähler unterschiedlich stark markiert sind, hat die Forschung mehrfach beschrieben, und zwar meist im Kontext der *Continuatio*, deren Anknüpfung an das fünfte Buch keineswegs bruchlos vonstatten geht und deren Ausmalung der Schreibgegenwart auf der Kreuzinsel nicht umstandslos auf die ersten fünf Bücher rückzuprojizieren ist.<sup>33</sup> Die Brüchigkeit der Erzählkonstruktion wurde zuletzt – vor allem im Blick auf die weiteren Teile des Zehn-Bücher-Zyklus – von Nicola Kaminski betont, die für die ersten fünf Bücher von einem Erzählen aus einer *black box* gesprochen hat.<sup>34</sup> Damit könnte man sich zufrieden geben. Bei näherem Hinsehen zeigt sich aber, daß der Text ein paar Leuchtkäfer oder wenigstens Irrlichter bereithält, mit denen man Blicke ins Dunkel werfen und etwas genauer umreißen kann, wie und weshalb Grimmelshausen den Standort des erzählenden Ichs in den Büchern I-V diffus läßt.

Allgemein steht Grimmelshausen ohne Zweifel in der Tradition des fiktional-autobiographischen Erzählens: Der Erzähler kann zwar immer wieder die Perspektive des erlebenden Ich einnehmen und sich abschnittsweise scheinbar ganz hinter den erzählten Personen verbergen. Zu völliger Dominanz kommt

der Personentext in zitierter wörtlicher Rede, in Dialogpartien etwa zwischen dem naiven Knaben und dem Einsiedel. Und auch in berichtenden Abschnitten gelingt es dem Erzähler, seine Schreibgegenwart zugunsten der Erlebnisgegenwart des erzählten Ich weitgehend auszublenden. Im ganzen aber berichtet das rückblickende Ich, grammatisch kenntlich durch das Erzähl-Präteritum und regelmäßig markiert durch Zeitbestimmungen wie "damals", "seithero" und "mein Lebtag".<sup>35</sup> Erlauben solche Marker nur den Schluß, daß das Ich von außerhalb des erzählten Zeitabschnittes berichtet, so ist das 'hier und jetzt' seiner Erzählgegenwart damit noch nicht konkreter bestimmt. Moralische Wertungen, Eingeständnisse einzelner Erinnerungs- oder Wissenslücken sowie Reflexionen über das Erzählen, über die Auswahl der zu berichtenden oder auch auszusparenden Fakten, wie sie oben bereits zitiert wurden, lassen gleichfalls nur implizite Schlüsse darauf zu, daß der Erzähler in erheblicher zeitlicher und in der Regel auch moralischer Distanz zur Erlebnisgegenwart des handelnden Ich steht. Relativ stärker auf die Schreibgegenwart weisen hingegen temporale Angaben wie "jetzt", die "jetzige Zeit, die "jetzige Mode"<sup>36</sup> und am stärksten vielleicht die stehende Formel "biß auff diese Stund", die selten bleibt, aber umso aufschlußreicher ist.

Von den lediglich vier Stellen, an denen diese Formel nach meiner Zählung in der *Simplicissimus*-Erstausgabe vorkommt, ist eine in Personenrede eingebunden und daher weniger ergiebig: Der Gouverneur berichtet von Schwester und Schwager, um zu beklagen, daß er "noch biß auff diese Stund nicht" wisse, wo seine Schwester abgeblieben sei.<sup>37</sup> Eindeutig bezeichnet aber die stehende Wendung "biß auff diese Stund" die Gegenwart des Sprechenden.<sup>38</sup> Gleiches gilt demnach auch für den rückblickenden Ich-Erzähler, wenn er von den Schlägen berichtet, die er nach seiner "*Je pete*"-Verfehlung beim Festbankett bezogen habe. Da es überhaupt seine ersten "Pastonaden" waren, blieben sie ihm "biß auff diese Stund", bis zur Erzählgegenwart im Gedächtnis.<sup>39</sup> Interessanter für unsere Überlegungen zur Situation, von der aus das Ich erzählt, sind aber die beiden anderen Stellen, die beide auffälligerweise im unmittelbaren Kontext der schon angeführten vagen Vorausdeutungen auf die wahre Identität des Erzählers stehen:

Als der Schuß geschehen / wieherte mein Pferd / und spitzt die Ohren / welches mich hertzlich erquickte / nicht weiß ich / ist damals das Ungeheur oder Gespenst verschwunden / oder hat sich das arme Thier über das schiessen erfreut? Einmal / ich faßte wieder ein frisch Hertz / und gienge gantz unverhindert und ohn alle Forcht zu dem Loch / das ich erst durch den Schuß geöffnet hatte / da fienge ich an die Maur vollends einzubrechen / und fande von Silber / Gold und Edelgesteinen einen solchen reichen Schatz / der mir noch biß auff diese Stund wol bekäme / wenn ich ihn nur recht zu verwahren und anzulegen gewust hätte.<sup>40</sup>

Den Schatzfund bei Soest berichtet der Erzähler mit Vagheitsmarkern ("nicht weiß ich"), die am "damal[igen]" Geschehen Unsicherheiten lassen. Und er

baut eine Prolepse ein, die schon den späteren Verlust des Schatzes antizipiert: "wenn ich ihn nur recht zu verwahren und anzulegen gewust hätte". Gesprochen ist das Ganze aber von einem 'hier und jetzt' aus, in dem auch das Erzähler-Ich keineswegs frei von der Verhaftung an irdische Güter ist: Der Schatz hätte ihm "noch biß auff diese Stund wol" zustatten kommen können. So kann nicht der ferne Insel-Bewohner sprechen und auch kaum der Mooskopf-Eremit, der im Banne des 'Adieu Welt' steht.

Gleiches gilt für das letzte, das im Textverlauf freilich erste Beispiel:

also soll man auch die jenige / so zum Regiment gezogen sollen werden / erstlich in dem lieblichen und freundlichen Hirten-Ampt anleiten. Welches alles mein Knan wol verstanden haben muß / und mir noch biß auff diese Stund keine geringe Hoffnung zu künfftiger Herrlichkeit macht.<sup>41</sup>

Mit ironischem Augenzwinkern mutmaßt der Erzähler, sein (intellektuell durchaus beschränkter) Pflieger habe ihn deshalb zum "Hirten-Ampt" angeleitet, weil er "wol verstanden haben" müsse, daß dies – wie die vorangehende gelehrte Sequenz belege – bei vielen berühmten Gestalten der Weltgeschichte "Vorbereitung und Anfang zum Regiment" gewesen sei.<sup>42</sup> Die dem Knan freilich verborgene Einsicht mache aber ihm selbst "noch biß auff diese Stund keine geringe Hoffnung zu künfftiger Herrlichkeit". Entweder der Sprecher bezieht sich als jetzt erzählende Person in das ironische Zwielficht der Passage mit ein, oder er spricht von einem ganz ungesicherten Standpunkt aus, der ihn selbst als anfällig für jene soziale Aufstiegsphantasie und Nobilitierungssucht erscheinen läßt, die der Erzähleingang des *Simplicissimus* zum Grundübel "dieser unserer Zeit" erklärt.<sup>43</sup> So oder so destabilisiert Grimmelshausen den Endpunkt, von dem aus und auf den zu der autobiographische 'ab ovo'-Erzähler berichtet, in einem Maße, das ihn kaum als wirklich zuverlässige und verbindliche Wertungsinstanz empfiehlt. Daß diese Einschätzung nicht auf übertriebenen Kohärenzerwartungen an einen frühneuzeitlichen Text gründet, belegt die postume Variante zur letztzitierten Stelle. Hier nämlich ist der irritierende Bezug auf die Schreibgegenwart getilgt:

Welches alles mein Knän wol verstanden haben muß / wie er dann ein trefflich verschlagnes Capitolium gehabt / und mit einem tieffsinnigen Verstand versehen war / und mir auch keine geringe Hoffnung zu künfftiger Herrligkeit gemacht.<sup>44</sup>

Die "Hoffnung zu künfftiger Herrlichkeit" hegt jetzt nur noch das erlebende Ich, nicht mehr das erzählende! Offenbar haben sich schon Grimmelshausens Zeitgenossen an einem Signal gestoßen, das die Textkohärenz stört.

Es bleibt aber die Frage, ob der postume Bearbeiter mit seinem Eingriff einen Webfehler in der Textur oder nicht vielmehr ein Qualitätsmerkmal beseitigt hat. Anders gefragt: Gelingt es Grimmelshausen in den Büchern I-V *noch nicht*, einen in sich stimmigen Erzählerstandort auszugestalten, was in nicht-

fiktiven volkssprachlichen Autobiographien der Zeit<sup>45</sup> vielfach noch ein wirkliches Problem war? Oder ist Grimmelshausen, zumindest in den ersten fünf Büchern, *schon weit hinaus* über diese Schwierigkeit, und setzt er, um Spannungs- und Lenkungstechniken des hohen Er-Romans einsetzen zu können, auf einen tendenziell unzuverlässigen Ich-Erzähler, der die eigene Identität verbergen kann, damit aber auch seine Autorität als moralische Instanz in Zweifel zieht? Die nachträgliche Fixierung des Standorts in der *Continuatio* wäre im Lichte der ersten Lesart zweifellos ein Fortschritt. Erlaubt sein müßte dann aber die Überlegung, weshalb Grimmelshausen nicht wenigstens die deutlichsten Inkongruenzsignale der ersten Bücher selbst ausmerzte (oder ausmerzen ließ), als der zwischenzeitlich continuierte *Simplicissimus* neu aufgelegt wurde. Nach der zweiten Deutung, die mir entschieden sympathischer ist, wäre die nachträgliche Standortfixierung hingegen als Versuch einer Rezeptionskorrektur zu verstehen, als Tribut an ein Publikum, das Grimmelshausen mit seiner modernen, strukturell spannungsvollen Kombination von 'ab ovo'- und 'in medias res'-Erzählen überfordert hatte.

## Anmerkungen

- 1 Zum folgenden vgl. die konzise Darstellung von Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – 'Longin'.* Eine Einführung. Darmstadt<sup>2</sup> 1992, S. 111-144, bes. S. 133f.
- 2 Ich zitiere die *Ars poetica* nach Horaz: *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch.* Hrsg. und übers. von Hans Färber und Wilhelm Schöne. München und Zürich<sup>10</sup> 1985, S. 538-575, hier 540 (V. 23), im folgenden durch einfache Versangaben im laufenden Text.
- 3 Vgl. die Studie von Brigitte Winklehner: *Legitimationsprobleme einer Gattung. Zur Romandiskussion des 17. Jahrhunderts in Frankreich.* Tübingen 1989, bes. S. 57-62, die sich vor allem auf die Darstellung von Klaus Heitmann: Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 52 (1970), S. 244-279, stützt.
- 4 Vgl. hierzu (mit reichen Hinweisen auf die ältere und jüngere Forschung) demnächst den Beitrag von Florian Gelzer: Der Einfluss der französischen Romanpraxis des 17. Jahrhunderts auf die Romane Philipp von Zesens. In: *Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur.* Hrsg. von Maximilian Bergengruen und Dieter Martin [im Druck].
- 5 Einschlägige Zitate und Nachweise finden sich bei Winklehner, *Legitimationsprobleme einer Gattung* (wie Anm. 3), S. 118 (Chapelain) und 155f. (Scudéry).
- 6 Laurence Sterne: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman.* Hrsg. von Melvyn New and Joan New. Bd. 1. Gainesville 1978, S. 4f. (Buch I, Kap. 4).

- 7 Johann Karl Wezel: *Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Weisen, sonst der Stammer genannt*. Mit einem Nachwort von Victor Lange. 4 Bde. (Leipzig 1773-1776) Stuttgart 1971, hier Bd. 1, S. [1].
- 8 *Leben und Wandel Lazaril von Tormes: Und beschreibung, Waß derselbe für unglück und widerwertigkeit außgestanden hat. Verdeutschht 1614*. Hrsg. von Hermann Tiemann. Hamburg 1951, S. 6f. – Da diese Übertragung in ihrer Zeit nicht gedruckt wurde, dürfte sie Grimmelshausen nicht bekannt gewesen sein.
- 9 Manfred Koschlig: Das Lob des *Francion* bei Grimmelshausen [zuerst 1957]. In: Ders.: *Das Ingenium Grimmelshausens und das 'Kollektiv'*. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes. München 1977, S. 45-87, bes. S. 77f.
- 10 Vgl. etwa Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke*. Bd. 1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt/M. 1989, S. 27: "So erfordert jedoch die Folge meiner Histori" (*Simplicissimus Teutsch* I,4; Kommentar ebd., S. 803); S. 122: "damit meine Histori gantz seye" (*ST* II,1; Kommentar ebd., S. 832); S. 384: "denn ich will meine Untugenden so wenig verhelten / als meine Tugenden / damit nicht allein meine Histori zimlich gantz sey / sondern der ohngewanderte Leser auch erfahre / was vor seltsame Kautzen es in der Welt gibt" (*ST* IV,10, Kommentar ebd., S. 921). – Daß nicht erst Sorel dieses Argument prägt, sondern daß es schon weit früher zum Grundbestand poetologischer Rechtfertigungen des niederen Romans gehörte, scheint der Forschung entgangen zu sein.
- 11 Vgl. Horst Baader: Nachwort. In: *Spanische Schelmenromane*. Hrsg., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Horst Baader. 2 Bde. München 1964-1965, Bd. 2, S. 569-626, hier S. 619f.
- 12 Koschlig, Das Lob des *Francion* bei Grimmelshausen (wie Anm. 9), S. 80.
- 13 Charles Sorel: *Histoire comique de Francion*. Hrsg. von Émile Roy. Bd. 1. Paris 1924, S. XXIV-XXVI (*A Francion*); aus der deutschen Übersetzung von 1662, die Grimmelshausen vorgelegen haben dürfte, zitiert Koschlig, Das Lob des *Francion* bei Grimmelshausen (wie Anm. 9), S. 75f.; die These, daß die Ich-Form bei Grimmelshausen demgegenüber "als autobiographisch bedingt anzusehen" sei (ebd., S. 80), überzeugt kaum. – Zur Symptomatik der Er-Form bei Sorel vgl. auch Hans Geulen: *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock*. Tübingen 1975, S. 202f.
- 14 Rosmarie Zeller: *Simplicius liest die Arcadia – Der Simplicissimus Teutsch zwischen Pikaro-Roman und höfisch-heroischem Roman*. Mit einem Anhang zu den Übersetzungen von Sidneys *Arcadia*. In: *Simpliciana* 27 (2005), S. 77-101. Aus der älteren (über Grimmelshausen hinausgehenden) Forschung ist hervorzuheben: Jürgen Meyer: *Mischformen barocker Erzählkunst zwischen pikareskem und höfisch-historischem Roman im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts*. (Diss. Marburg 1968) München 1970, und Hans Gerd Rötzer: *Der Roman des Barock 1600-1700. Kommentar zu einer Epoche*. München 1972.
- 15 Zum Motiv vgl. Theodor Verweyen: Der polyphone Roman und Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 195-228, bes. S. 206-212, sowie – unter vorrangig biographisch-sozialen Aspekten – Conrad Wiedemann: Zur

- Schreibsituation Grimmelshausens. In: *Daphnis* 5 (1976), S. 707-732, hier S. 718-723.
- 16 Grimmelshausen: *Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 48 (ST I.12): "folge [...] meinen letzten Worten / welche seynd / daß du dich je länger je mehr selbst erkennen sollest"; ebd., S. 543 (ST V.23): "Ich lase einmals / was massen das *Oraculum Apollinis* den Römischen Abgesandten / als sie fragten was sie thun müsten / damit ihre Unterthanen friedlich regirt würden / zur Antwort geben / *Nosce teipsum*, das ist / es sollte sich jeder selbst erkennen". – Vgl. Rolf Tarot: *Nosce te ipsum*. Lebenslehre und Lebensweg in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. In: *Daphnis* 5 (1976), S. 499-530.
- 17 Die schöne Formel findet sich bei Klaus-Detlef Müller: *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen 1976, S. 53-56, hier S. 55. – Nebenbei sei bemerkt, daß die von Philippe Lejeune (*Der autobiographische Pakt*. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt 1989, S. 214-257, hier S. 234f.) vorgeschlagene Unterscheidung zwischen einem 'autobiographischen Pakt' und einem 'romanesken Pakt' für Grimmelshausens *Simplicissimus* problematisch bleiben muß: Das von Lejeune als wesentlich angesetzte Differenzkriterium, die Identität bzw. Nicht-Identität der Namen von Autor, Erzähler und Figur, versagt bei Grimmelshausen, weil bei ihm die anagrammatisch voneinander abgeleiteten Namen stets zugleich identisch und nicht-identisch sind. Da Grimmelshausen im *Beschluß* selbst auf dieses Verfahren referiert und den Leser darauf aufmerksam macht, daß die verschiedenen "Namen durch Versetzung der Buchstaben" generiert sind (Grimmelshausen: *Werke*. Bd. I,1 [wie Anm. 10], S. 699), ließe sich vermittelnd von einem 'anagrammatischen Pakt' zwischen Autor und Leser sprechen.
- 18 Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg*. Stuttgart 1973, referiert keine expliziten zeitgenössischen Überlegungen zum Ich-Erzählen, und auch die Durchsicht der Quellensammlung: *Texte zur Romantheorie*. Bd. I: 1626-1731. Mit Anmerkungen, Nachwort und Bibliographie von Ernst Weber. München 1974, bleibt für das 17. Jahrhundert in dieser Hinsicht ohne Ergebnis. – Einen ambitionierten, frühneuzeitliche Quellen ausdrücklich einbeziehenden Entwurf einer 'Theorie der Ich-Erzählung' bietet Andreas Solbach: *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen*. München 1994, S. 120-153.
- 19 Vgl. Adolf Haslinger: *Epische Formen im höfischen Barockroman. Anton Ulrichs Romane als Modell*. München 1970, und mit weiterer Perspektive die Studie von Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2 Tle. Tübingen 1988.
- 20 Daniel Defoe: *Moll Flanders*. An authoritative text, backgrounds and sources, criticism. Hrsg. von Edward Kelly. New York und London 1973, S. 7.
- 21 Caroline von Wolzogen: *Agnes von Lilien*. Mit einem Nachwort von Peter Boerner. 2 Tle. (Berlin 1798) Hildesheim u. a. 1988, Tl. 1, S. 3.



- 22 Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux: *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de \*\*\**. Hrsg. von Frédéric Deloffre. Paris 1963. S. 10-12.
- 23 Daß die Herkunft der Heldin auch späterhin nicht völlig klar wird, hängt vor allem mit der Unabgeschlossenheit des Romans zusammen. Entsprechend haben schon die apokryphen zeitgenössischen Fortsetzer und Vollender des Romans beflissen versucht, die ausgelegten Fäden zusammenzuführen und alle Knoten zu lösen. Vgl. Renate Baader: *Wider den Zufall der Geburt. Marivaux' große Romane und ihre zeitgenössische Wirkung*. München 1976, bes. S. 79-81 und S. 104f., sowie Norbert Miller: Das Spiel von Fügung und Zufall. Versuch über Marivaux als Romancier. In: Pierre Carlet de Marivaux: *Romane. Das Leben der Marianne. Der Bauer im Glück*. In der Übersetzung von Paul Baudisch. Hrsg. von Norbert Miller. München 1968, S. 863-928, zur Erzählweise bes. S. 911-913.
- 24 Marivaux, *La Vie de Marianne* (wie Anm. 22), S. 9f.
- 25 Ebd., S. 10.
- 26 Wolzogen, *Agnes von Lilien* (wie Anm. 21), Tl. 1, S. III: "Für Euch, meine Kinder, entriß ich diese Blätter dem Strome der Vergangenheit!"
- 27 Marivaux, *La Vie de Marianne* (wie Anm. 22), S. 9.
- 28 Grimmelshausen, *Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 19 (ST I,1).
- 29 Ebd., S. 17 (ST I,1).
- 30 Ebd., S. 293 (ST III,12).
- 31 Ebd. In den postumen Ausgaben werden diese Bedingungen durch Merkmale ergänzt, die noch expliziter auf den Helden deuten; vgl. ebd., S. 767f. und 895 (Kommentar).
- 32 Zum Konzept und zu den einzelnen Kriterien s. Ansgar Nünning: *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hrsg. von A. N. Trier 1998, S. 3-39, bes. S. 27-32. – Zu Reuters Erzählstrategie vgl. Alice Villon-Lechner: Der entschwindende Erzähler. Zur Selbstreflexion des Mediums in Christian Reuters Roman *Schelmuffsky*. In: *Simpliciana* VIII (1986), S. 89-96.
- 33 Vgl. besonders Hubert Gersch: *Geheimpoetik. Die 'Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi' interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman*. Tübingen 1973, hier S. 6-9, und Rolf Tarot: Grimmelshausens *Simplicissimus* und die Form autobiographischen Erzählens. In: *Etudes Germaniques* 46 (1991), S. 55-77. – Zum Grimmelshausens Ich-Erzählweise vgl. ferner Lothar Schmidt: Das Ich im *Simplicissimus*. In: *Wirkendes Wort* 10 (1960), S. 215-220, Jürgen H. Petersen: Formen der Ich-Erzählung in Grimmelshausens *Simplicianischen* Schriften. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 93 (1974), S. 481-507, und Siegfried Streller: Rollensprechen in Grimmelshausens Erzählen. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 89-99.
- 34 Nicola Kaminski: Narrator absconditus oder Der Ich-Erzähler als "verschwindener Kerl". Von der erzählten Utopie zu utopischer Autorschaft in Grimmelshausens

- 'Simplicianischen Schriften'. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 74 (2000), S. 367-394, hier S. 368f.
- 35 Wenige Beispiele (Hervorhebungen von mir): "Ich habe *seithero* der Sach vielmal nachgedacht / und befunden [...]" (Grimmelshausen, *Werke*. Bd. 1 [wie Anm. 10], S. 41; *ST* I,9); "Ja ich glaube schwerlich / daß ich *mein Lebtag* einiges mal einen grossern Wollust empfunden / als eben *damals*" (ebd., S. 78; *ST* I,21); "*Seithero* hab ich der Sach vielmals nachgedacht / und bin der Meynung worden" (ebd., S. 115f.; *ST* I,34); "Ich kan schwören / daß ich *mein Lebtag* nie so erschrocken bin / als eben *damals* / da ich diesen schwartzen Teuffel so unversehens erblickte" (ebd., S. 273; *ST* III,8); "Wiewol ich mich *damals* auff die Beicht nicht gefast gemacht / auch *mein lebtag* nie in Sinn genommen zu beichten / sondern mich jederzeit auß Scham darvor geförchtet / wie der Teuffel vorm H. Creutz / so empfande ich jedoch in selbigem Augenblick in mir eine solche Reu über meine Sünden / und ein solche Begierde zur Busse und mein Leben zu bessern / daß ich alsobalden einen Beichtvatter beehrte" (ebd., S. 452; *ST* V,3).
- 36 Wieder mögen einige Belegstellen genügen: "mein Knan hatte vielleicht einen viel zu hohen Geist / und folgte dahero dem gewöhnlichen Gebrauch *jetziger Zeit* / in welcher viel vornehme Leut mit studiren / oder wie sie es nennen / mit Schulpossen sich nicht viel bekümmern" (ebd., S. 20; *ST* I,1); "DEmnach es etliche / und zwar auch vornehme gelehrte Leut darunter gibt / die nicht glauben / daß Hexen oder Unholden seyen / geschweige daß sie in der Lufft hin und wieder fahren solten; Als zweiffele ich nicht / es werden sich etliche finden / die sagen werden / *Simplicius* schneide hier mit dem grossen Messer auff: Mit denselben begehre ich nun nicht zu fechten / dann weil aufschneiden keine Kunst / sondern *jetziger Zeit* fast das gemeinste Handwerck ist" (ebd., S. 179, *ST* II,18); "Jch wurde in kurtzer Zeit bey den meisten hohen Officiern [...] bekant / sonderlich bey dem Frauenzimmer / welches meine Kappe / Ermel und abgestutzte Ohren überall mit seidenen Banden zierte / von allerhand Farben / so daß ich schier glaube / daß etliche Stutzer *die jetzige Mode* darvon abgesehen" (ebd., S. 183; *ST* II,19; aufschlußreich ist hier die Variante postumer Ausgaben, die von der Sensibilität des Bearbeiters für die temporale Ordnung des Romans zeugt: "[...] daß ich schier glaube / daß etliche Stutzer *nachgehends ihre neue Mode* darvon abgesehen"; Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Aus dem Grab der Vergessenheit wieder erstandene Simplicissimus; Dessen Abentheurlicher / und mit allerhand seltsamen Begebenheiten angefüllter Lebens-Wandel* [...]. Nürnberg 1685, S. 178).
- 37 Grimmelshausen, *Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 85 (*ST* I,23).
- 38 Daß es sich um eine stehende Wendung zur Bezeichnung der Erzählgegenwart handelt, belegt etwa eine entsprechende Stelle bei Johann Beer: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bd. 4: *Pokazi. Jucundus Jucundissimus*. Bern u. a. 1992, S. 29: "Hat also der geneigte Leser [...] erfahren / wie es mir auf dem Rath-Hause gegangen / alda ich auch noch biß gegenwertige Stunde meinen LABORIBUS abwartete [...]."
- 39 Grimmelshausen, *Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 109 (*ST* I,31).
- 40 Ebd., S. 291 (*ST* III,12).



- 41 Ebd., S. 22f. (ST I,2).
- 42 Ebd., S. 22 (ST I,2)
- 43 Ebd., S. 17 (ST I,1).
- 44 Ebd., S. 790 (ST I,2; Ausgabe C<sup>1</sup>, 1683/84).
- 45 Vgl. hierzu die aufschlußreiche Darstellung von Hans Rudolf Velten: *Das selbst geschriebene Leben. Eine Studie zur deutschen Autobiographie im 16. Jahrhundert*. Heidelberg 1995, bes. S. 261-302 und S. 356f., der die Entwicklung vom Ich-Erzählen 'an einer Perlenkette entlang' hin zu einem 'Erzählen von einem festen Standort aus' mit der Entwicklung der Zentralperspektive in der Malerei korreliert.



# "Une simplicité dégoûtante"

## *Simplicissimus* und das Problem des Realismus

Florian Gelzer (Bern)

### I

Im Jahre 1734 verfasste der französische Autor Nicolas Lenglet-Dufresnoy eine Abhandlung *De l'usage des romans* ('Vom Gebrauch der Romane'), der eine *Bibliothèque des romans*, ein Überblick über das internationale Romanschaffen, beigegeben war.<sup>1</sup> Die 'Romanbibliothek' verzeichnet Titel aus allen europäischen Ländern – aber auffälligerweise keinen aus Deutschland. Im Vorwort heißt es, dass die deutschen Romane leider noch nicht wettbewerbsfähig seien: Ein paar wenige seien gerade noch genießbar, die anderen wälzten sich in unerträglichem Müll, seien stilistisch unannehmbar oder einfach albern.<sup>2</sup> All diese negativen Eigenschaften werden auf einen Begriff gebracht, der aufhorchen lässt: *simplicité dégoûtante* – degoutante Simplizität, abstoßende Einfalt. Einer Erwähnung wert sind Lenglet-Dufresnoy allenfalls höfisch-historische Klassiker wie Anton Ulrichs *Römische Octavia* oder Zigler und Kliphausens *Asiatische Banise*; es folgen einige Titel von Bohse, Hunold und Joachim Meier, den unter den Pseudonymen 'Talander', 'Menantes' und 'Imperiali' bekannten galanten Autoren. Die Beurteilung ist recht typisch für das frühe 18. Jahrhundert. Kriterien für einen guten Roman sind für Lenglet-Dufresnoy angenehmer Stil, wohlbemessener Aufbau, vorbildliche Personen – die bewährten Kriterien des Klassizismus. Jegliche *simplicité*, unstilisierte, lebens-echte Einfalt, gilt dagegen als nicht tragbar. Die Deutschen lieferten sich in dieser Hinsicht zu unvermittelt der Realität aus. Dies zeuge von schlechtem Geschmack, der sie um viele schöne Dinge bringe: "[L]e plaisir essentiel est plus dans l'imagination que dans la réalité."<sup>3</sup>

Diesem Romanführer zufolge wären als maßgebende deutschsprachige Romane des Barock Titel wie *Die durchlächtigste Polnische Venda* oder *Die Amazonische Smyrna* zu betrachten. Aus heutiger Sicht wirkt diese Einschätzung abwegig oder bizarr (obwohl – wie ich einmal unterstelle – die wenigsten, die so urteilen, die betreffenden Werke auch selbst gelesen haben). Es erscheint selbstverständlich, dass die Romane Grimmelshausens etwa als bedeutender als die genannten Titel zu erachten sind. Als Grund wird gewöhnlich

ein 'Realismus-Argument' ins Feld geführt: Grimmelshausen vermöge ein authentisches Bild des späten 17. Jahrhunderts zu vermitteln, während die anderen Werke lediglich imaginäre Welten herbeifabulierten. Dieses Realismus-Argument ist eine verlässliche Konstante in der Geschichte der Grimmelshausen-Forschung – und ist man einmal darauf eingestellt, springt das Adjektiv 'realistisch' in Arbeiten zum *Simplicissimus* unentwegt ins Auge. Genau dieser Punkt war jedoch für die Romankritik des frühen 18. Jahrhunderts kein Qualitätsausweis – mehr noch: Werke wie der *Simplicissimus* wurde in ihrer 'simplicité dégoûtante' gar nicht erst in Betracht gezogen.

Eher befremdlich wirkt heute auch die Auffassung der *Bibliothèque*, dass gerade die *deutsche* Literatur eine besondere Affinität zum Realismus aufweise. Hierzu findet sich jedoch in der geisteswissenschaftlichen Forschung des letzten Jahrhunderts eine eigenartige Parallele. Lebensnähe und Realismus werden dort ähnlich rigoros als Eigenschaften der deutschen Literatur angesehen – nun aber gerade zu deren Vorzug vor anderen Nationalliteraturen erklärt: "Solange es Deutsche gibt", schreibt etwa 1934 Clemens Lugowski über Grimmelshausen in der *Zeitschrift für Deutschkunde*, "wird es auch diese eigentümliche Wirklichkeitsnähe geben".<sup>4</sup> Und Friedrich Gundolf bilanziert: "Trotz manchen fremdländischen Einzeleinflüssen ist der 'Simplicissimus' nach Wesen und Weg ein reindeutsches [...] Werk, darum auch nicht von europäischer Strahlung."<sup>5</sup>

Nationalliterarische Perspektivierungen spielen aber auch in der neueren Forschung unerschwinglich noch eine Rolle. Robert Aylett etwa geht in seinem Standardwerk zum Realismus bei Grimmelshausen von folgender transhistorischen Realismusdefinition aus: "general verisimilitude in matters temporal and spatial in a well-balanced narrative fiction, based on characters doing credible things in a solidly textured, coherent social framework".<sup>6</sup> Ich halte es für keinen Zufall, dass dieser großzügige Realismusbegriff mit Berufung auf den *common sense* von einem englischen Forscher stammt. Denn in England ist die Vorstellung einer stabilen Tradition des Realismus – vom komischen Roman des 17. Jahrhunderts über Le Sage, Smollett und Fielding bis zu Dickens und den Realisten des 19. Jahrhunderts – weitaus verbreiteter als in Deutschland. Entsprechend wird der *Simplicissimus* bei englischen Forschern viel vorbehaltloser in eine *europäische* 'realistische' Tradition gestellt. Demgegenüber erscheint der Realismusbegriff in der deutschsprachigen Forschung oft als hochkomplexe theoretische Debatte über Fiktionalitätsbegriffe und Wirklichkeitskonzeptionen und weniger als Beschreibung dessen, was auch der 'Herr Omnis' an einem Text als 'realistisch' bezeichnen würde.

Schon die wenigen angeführten Beispiele zeigen, wie Unterschiedliches, ja Konträres mit 'Realismus' in Verbindung gebracht wird. Der Realismus-Begriff gleicht in der Tat, wie es Roman Jakobson einmal formuliert hat, einem "unendlich dehnbaren Sack, in dem man alles, was man will, verstauen kann".<sup>7</sup> Nun bin ich nicht so tollkühn, nach den jahrzehntelangen Forschungen zum

Realismusproblem bei Grimmelshausen einen eigenen Entwurf vorzulegen.<sup>8</sup> Ich habe bemerkt, dass mir die Realismus-Frage, je länger ich mich mit dem Roman des 17. Jahrhunderts beschäftige, immer unklarer und schwieriger erscheint. Ich möchte deshalb lediglich einige – lakonische und vorläufige – Beobachtungen anbringen, die sich nicht zu einem Gesamtbild fügen, sondern die ich als offene Fragen an die Expertenrunde weitergeben möchte. Zunächst werde ich einige 'Realismus-Argumente' des 17. Jahrhunderts besprechen. Dann möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern der Realismus bei Grimmelshausen auch als Effekt eines raffinierten Spiels mit verschiedenen europäischen Erzähltraditionen entsteht.

## II

Beginnen möchte ich mit einem kleinen Experiment. Ich greife ein beliebiges Zitat aus einem galanten Roman von August Bohse mit dem Titel *Amor an Hofe* (1690) heraus:

*Leonat* besuchte so oftmahls die schöne *Aspasie*, als es nur ohne Verdacht ihrer genauen Bekantschaft kunte geschehen: *Alcandro* nahm neue Gelegenheit / bey *Elmiren* die vormahlige Freundschaft fortzustellen. *Firano* solte *Andalens* Entzündung belohnen; *Clotilde* bemühet sich / *Leonaten* zu gewinnen; und *Vindician* liesse es sich höchst angelegen seyn / mehrere Gegen-Gunst von *Ariadnen* zu erhalten; Andere hatten sich gleichfals einen angenehmen Gegenstand erworbet / und ware fast kein Hertz unter denen galanten Damen und Cavallieren / welches nicht entweder Flammen annahme oder austheilte.<sup>9</sup>

In wenigen Zeilen werden hier die parallel konstruierten Liebesverhältnisse von nicht weniger als fünf Paaren enggeführt. Der Leser wird keine Sekunde daran zweifeln, dass der Autor hier schwindelt, will sagen: dass er eine wohlkomponierte, nahezu arithmetisch ausgeklügelte, Fiktion anbietet (verräterischerweise erscheinen die Personen als 'Gegen-Stände'). Der Kontrast zum *Simplicissimus* ist scharf genug. Ich brauche nicht einmal zu zitieren; es genügt bereits, wenn ich die Szene von dem im Gänsestall eingesperrten *Simplicius* in Erinnerung rufe oder das 'Stücklein' vom Speckdiebstahl beim Pfarrer.<sup>10</sup> Solche Episoden werden, im Unterschied zur oben zitierten Szene, in der Literatur gerne als 'lebensecht', 'deftig', 'wirklichkeitsnah', 'bodenständig', 'kernig' oder ähnlich beschrieben – oder eben als 'realistisch'. Diese automatisierte Verbindung des Realistischen und Wahrscheinlichen mit dem Burlesken und Derbhandfesten ist eine tief eingewurzelte Konvention. Denn *grundsätzlich* sind die Speckschwarten des Pfarrers oder die Gänse im Stall des Gouverneurs von Hanau nicht mehr und nicht weniger wahrscheinlich als die Liebesaffäre zwischen *Leonat* und *Aspasie* in *Amor an Hofe*.

Zugegeben, das Experiment war reichlich plump. Aber gerade *weil* der Unterschied zwischen den beiden Darstellungsformen so offensichtlich erscheint,

verdient er es, besonders betont zu werden. Der sogenannt realistische Roman des 17. Jahrhunderts gründet zu einem beträchtlichen Teil auf genau diesem Kontrast zum Roman im Sinne von 'Dichtung' und 'Erfindung'. Ob Anti-Roman, *roman comique* oder Satire: Alle diese Erzählformen beruhen auf der Unromanhaftigkeit, auf ihrem vermeintlich weniger stilisierten Gegenentwurf zur mimetisch-idealistischen Tradition. Man macht sich keine Vorstellung, wie befreiend es ist, wenn man sich (wie ich zum Beispiel) vor allem mit dem höfischen und galanten Roman des Barock beschäftigt hat – und dann das Simplizianische Universum betritt. Über dem klassischen Status, den Grimmelshausen heute inne hat, darf für seine Zeit die entfesselnde Neuheit seines Erzählens nicht unterschätzt werden.

Hält die Romandiskussion des 17. Jahrhunderts eigentlich Kategorien bereit, mit denen sich dieser Einbruch einer realistischen Darstellung fassen lässt? Anders gefragt: Gibt es einen Ort in der zeitgenössischen Romanreflexion, an dem dieser Registerwechsel zur Sprache kommt? Ich möchte anstelle eines Überblicks – zunächst unkommentiert – drei Beispiele anführen.

*Beispiel 1.* In Charles Sorels *Francion* (1623/33) erzählt der Protagonist aus seiner Jugendgeschichte. Plötzlich hält er inne, um nachzufragen, ob er weiterfahren solle: Es handle sich ja womöglich um Lappalien, die die Ohren der Zuhörer beleidigten. Sein Gegenüber fordert ihn auf weiterzuerzählen: "Wißt Ihr nicht, daß diese niederträchtigen Handlungen unendlich angenehm sind und daß es uns sogar Vergnügen bereitet, solche von Lumpen und Bettlern [*gueux et faquins*] wie Guzman d'Alfarache und Lazarillo de Tormes zu hören? Wie sollte es mir da nicht gefallen, die eines edelgeborenen Schülers zu vernehmen, welcher von Jugend an die Schärfe seines Geistes und die Größe seines Mutes erkennen läßt?" Er wolle gerne mit Francion alle Schulklassen durchlaufen, "selbst wenn Ihr in jeder zehnmahl durchgepeitscht worden wäret". Francion antwortet: "Wo fände ich wohl Hinterbacken, dergleichen zu ertragen? Ich bitte Euch, laßt mir für meinen Hintern einen Panzer schmieden und fleischfarben anmalen, ihn zu schützen."<sup>11</sup>

*Beispiel 2.* Im September 1689 bespricht Christian Thomasius in seinen *Monatsgesprächen* einen eben erschienenen Roman von Eberhard Werner Happel, den *Afrikanischen Tarnolast* (1689). Die über 120 Seiten starke Rezension ist als Gespräch zwischen dem Rezensenten und einem Freund angelegt. Happels *Tarnolast*, so ein Einwand des Freundes, enthalte allzu vieles, das sich für ein 'Heldengedicht' nicht schicke. Der Rezensent hält dagegen, es sei ein Irrtum, "der der Wahrscheinlichkeit schnur stracks zuwieder wäre / daß man insgemein in denen *Romanen* die Helden und Heldinnen beschriebe / nicht als wenn sie Menschen sondern Engel / ja gar halbe Götter wären".<sup>12</sup> Dies sei ein Relikt aus der heidnischen Antike, "weil *Homerus*, *Virgilius* und dergleichen ihre *Heroës* so fürgestellt / und weil auch die Heyden ihre *Heroës* deßhalb *Semideos* genennet hätten". Dem setzt er folgendes Credo entgegen: "Menschen wären allezeit Menschen, und auch die grösten Helden wären menschi-

chen Schwachheiten unterworfen. Sie ässen, träncken, schliefen, liebten, hasseten, erzürneten sich u. s. w. wie andere Leute."<sup>13</sup>

*Beispiel 3.* Ein gewisser Celander stellt seinen Roman *Der verliebte Studente* (1709) vor: Es handle sich um eine Sammlung von Geschichten, die sich "an verschiedenen Orten auf unsern Teutschen Boden / in etlichen Jahren zutragen". Er hoffe auf gute Aufnahme des Werks, da "er keine erdichtete / noch aus eigenem Gehirne entstandene Phantasien / sondern lauter wahrhaftige Geschichte erzehlet". Er gebe es aber "im geringsten vor keinen Roman aus / als zu welcher angenehmen Schreib-Art sich meine Feder annoch zu schwach befindet / verlange auch gar nicht ein Romaniste genennet zu werden".<sup>14</sup> – Etwas verblümter gibt ein Amaranthes im Vorwort zu seinem *Carnaval der Liebe* (1712) dasselbe Authentizitäts-Versprechen ab:

Jedoch meine schüchterne Muse, die ihr Unvermögen am allerbesten kennet, kleidet sich gar nicht mit einen prächtigen *Romanischen* Gewand aus, sondern gehet nur in dem einfältigen alltags-Kittel der *Historie* gar demüthig einher, ob sie gleich denen *Virtuosen* ein *Romanisches* Stirn-Band, um das Titul-Blat ein wenig auszustaffiren, zu ihren schlechten *Habit* abgeborget.<sup>15</sup>

In den drei Beispielen kommen Aspekte zur Sprache, die alle auch in der Diskussion um den *Simplicissimus* eine Rolle spielen: 1.) Ausweitung des Gegenstandskanons, 2.) 'Menschlichkeit' der Helden, 3.) Berufung auf Authentizität. Entscheidend scheint mir aber auch hier, dass die 'Realismus-Argumente' bei näherem Hinsehen allesamt darauf hinauslaufen, das jeweilige Werk als 'realistisches' von vorhergehenden Romantraditionen abzugrenzen: Die Geschichte Francions, so heißt es im ersten Beispiel, imitiere zwar die spanischen Schelmenromane, 'æmuliere' und überflüge aber die Vorlagen.<sup>16</sup> Denn durch den Einsatz eines *adligen* Helden werde der Gegenstandskanon ausgeweitet: Es werde die Kehrseite der höfisch-galanten Welt gezeigt – beziehungsweise dieser die Kehrseite gezeigt. Thomasius' überraschend moderne Forderung an einen Romanhelden, menschliche Schwächen zeigen zu sollen, wendet sich gegen die fehlerlosen Helden des Epos und des höfisch-historischen Romans. Sein Beispiel, Happels *Tarnolast*, ist aus heutiger Sicht allerdings geradezu der Inbegriff eines solchen idealisierenden Romanepos. Besonders heftig distanzieren sich Celander und Amaranthes im dritten Beispiel von den Romanen: Sie schrieben nämlich gar keine Romane, sondern Chroniken wahrer Begebenheiten. In Tat und Wahrheit reihen *Der verliebte Studente* und *Das Carnaval der Liebe* altbekannte Schwänke und Novellen notdürftig verbunden aneinander. Das Authentizitäts-Versprechen ist hier der letzte Rettungsversuch, zwei erzählerisch miserable Texte zu rechtfertigen.

Anders formuliert: Die 'Realismus-Argumente' in den genannten Beispielen sind alle mehr oder weniger ingeniose Versuche, die Maßgaben einer Romanpoetik zu erweitern oder zu unterlaufen, die noch ganz streng an den drei Stilebenen und den entsprechenden Gegenständen orientiert ist. Die Argumentati-

on verläuft meist ähnlich und scheint zu sagen: "Ich zeige Dir mit diesem Werk einen realistischen Ausschnitt der Welt, den Dir vorhergehende Werke noch nicht zugänglich machen konnten, da sie zu stark im Romanhaften verblieben sind" – und zwar, indem der Gegenstandskreis geöffnet, der Held 'menschlicher' gestaltet oder indem – angeblich – überhaupt auf Fiktion verzichtet wird. Das 'Realismus-Argument' ist in der Regel gekoppelt an eine Distanzierung von einer älteren, romanesken Form, die als 'romanhaft' verworfen wird. Ich möchte nun zeigen, dass solche Verfahren auch im *Simplicissimus* zur Geltung kommen, dass er diese 'Distanzierung vom Roman' jedoch auf ganz eigene Weise produktiv nutzt.

### III

Als Spezialist für den galanten und nicht für den Schelmenroman interessiere ich mich natürlich insbesondere für jene Kapitel des *Simplicissimus*, in denen von Oper, Maskerade und Musik die Rede ist – ich meine die unter dem Einfluss des Planeten Venus stehenden Abenteuer des Helden in Paris.<sup>17</sup> Simplicius' Tätigkeit beim Arzt Monsieur Canard, seine Karriere als 'Comœdiant' an der größten Oper der damaligen Welt sowie das Venusberg-Abenteuer mit maskierten Damen, die 'Beau-Alman-Episode' also, wurde auch von der investigativsten positivistischen Forschung nie ernsthaft autobiographisch gelesen. Man hat für die Opernszene eine Pariser Aufführung von Luigi Rossis und Francesco Butis 'Tragicomedia' *L'Orfeo* (1647) sowie Motive aus Montemayors *Diana-Roman* (1559) namhaft gemacht, für die Venusberg-Episode hingegen auf eine von Harsdörffer bearbeitete Bandello-Novelle verwiesen sowie auf einen bei Brantôme erzählten Schwank.<sup>18</sup>

Für das Motiv der maskierten Geliebten scheint mir jedoch ein weiterer Prätext plausibel: Paul Scarrons *Roman comique* (1651/57), dessen Bezügen zum *Simplicissimus* überhaupt einmal genauer nachgegangen werden müsste.<sup>19</sup> Im 'Komödiantenroman' erzählt nämlich Ragotin, ein tölpelhafter Anwalt, einer Schauspielertruppe eine ähnliche Geschichte von einer *amante invisible*, einer 'unsichtbaren Geliebten'. Scarron hat die Novelle direkt aus dem Spanischen übernommen – und zwar aus den *Alivios de Casandra* (1640) von Alonso de Castillo Solórzano. Der Vorwurf des Plagiats wird im Voraus elegant entkräftet: Dem 'Bourgeois' Ragotin – der die Geschichte als seine eigene ausgibt – wird von den Umstehenden ein Buch mit der Vorlage aus der Tasche herauspraktiziert.

Castillo Solórzanos *novela* ist keine Novelle im Sinne Goethes oder Paul Heyses, sondern ein höfisch-galanter Roman *en miniature*, in dem ein spanischer Edelmann von einer maskierten Neapolitanerin auf die Probe gestellt wird. "Im folgenden Kapitel", heißt es bei Scarron, "werdet ihr nun diese Geschichte erfahren, allerdings nicht in der Form, wie sie Ragotin erzählt, sondern so, wie ich sie nach dem Bericht eines der Zuhörer aufgeschrieben habe.



Es spricht also nicht Ragotin, sondern ich" ["Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi"].<sup>20</sup> An die Stelle der durch Ragotin mündlich vorgetragenen schriftlichen Fassung tritt deren mündliche Nacherzählung, die von einem Erzähler verschriftlicht – und gut hörbar kommentiert wird. Ein paar Beispiele:

"aux nocces de Philippes second, troisieme ou quatrieme, car je ne sçay pas lequel" ["Bei der Vermählung Philipps des Zweiten, Dritten oder Vierten, denn ich weiß nicht wessen"]

"Ils se dirent encore cent belles choses, que je ne vous diray point, parce que je ne les sçay pas" ["Sie sagten einander noch hundert schöne Dinge, die ich euch nicht mitteile, da ich davon nichts weiß"]

"Je ne vous diray point exactement s'il avoit soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs des romans" ["Ich werde euch nicht ausführlich berichten, ob er zu Nacht speiste oder mit nüchternem Magen zu Bett ging, wie es gewisse Romanschreiber tun"]

"[L]a salle estoit la plus magnifique du monde, et, si vous voulez, aussi bien meublée que quelques appartements de nos Romans, comme le vaisseau de Zelmande dans le Polexandre [...] ou la chambre où le Roy d'Assyrie receut Mandane, dans le Cyrus, qui est sans doute [...] le livre du monde le mieux meublé" ["Der Saal war der schönste der Welt und, wenn Ihr es so wünscht, ebenso gut eingerichtet wie gewisse Gemächer unserer Romane, zum Beispiel das Schiff in [Gombervilles] *Polexander* [1632] oder das Zimmer, worin der König von Assyrien Mandane in [Scudéry's] *Cyrus* [1649-53] empfängt, der zweifellos der bestmöblierte Roman der Welt ist"]

"Dom Carlos se jetta à ses pieds, embrassa ses genoux, et luy pensa manger les mains à force de les baiser" ["Don Carlos fiel ihr zu Füßen, umschlang ihre Knie und wollte ihre Hände schier aufessen vor lauter Küssen"]<sup>21</sup>

Man sieht: Scarron beginnt, mit dem Stoff und dem Publikum zu spielen. Er unterdrückt die Tendenzen zum Ritterroman, lässt Leerstellen offen und dynamisiert die Geschichte durch Komik, Humor und Bewegung. Was als Vorzug des höfisch-galanten Romans gilt – die Bemühungen um eine historische Zeit und ach so genaue *vraisemblance* sowie die minuziösen epischen Beschreibungen –, all das wird übersprungen oder ironisiert. Das präziöse *setting* des spanischen Originals mit seinem streng eingehaltenen *decorum* wird bewusst und mit einem Wink in Richtung Zuschauer durchbrochen.

Paradoxerweise mindert der nonchalante Umgang mit den Details jedoch nicht den Realismus der Erzählung. Diese wirkt im Gegenteil durch solche Eingriffe weit lebendiger als die Vorlage. Der Zuhörer beziehungsweise Leser wird zum Verbündeten des Erzählers, der ihm die Geschichte gleichsam als persönlich Anwesender vorträgt. Der Held, Don Carlos von Aragon, erscheint nicht mehr als makelloser Kavalier, sondern zeigt Unsicherheiten, zögert, schwankt. Realismus entsteht also hier also als *zunehmende Distanzierung vom Romanhaften der Vorlage*: Die geschlossene *Mimesis* der *novela* wird in der Nacherzählung zur zeigenden, fiktionsdurchbrechenden *Diegesis*. Das Prinzip kann stellvertretend für den *roman comique* überhaupt gelten. So wie Scarron

hier eine "histoire espagnole" nonchalant und burlesk vorführt, so demontieren und 'entmetaphorisieren' die Autoren der *romans comiques* ihre romanesken Vorbilder. In solchem Sich-Abarbeiten am Roman im Sinne einer geschlossenen mimetischen Fiktion steckt im 17. Jahrhundert eine ungeheure Produktivkraft. Wie man seit dem *Don Quijote* weiß, erhält so etwas wie eine realistische Sicht der Dinge durch das Nebeneinander von fiktiver Romansphäre und Alltagswelt genaue Konturen – wobei der Registerwechsel in der Regel markiert bleibt, und aus der Fallhöhe Komik resultiert.

#### IV

Die Beau-Alman-Episode im *Simplicissimus* hat nun genau dasselbe Motiv wie bei Castillo Solórzano oder Scarron zum Hintergrund: Ein Fremder in einer Großstadt wird von einer maskierten Dame zu einem Liebesabenteuer entführt. Doch ist das galante Abenteuer bei Grimmelshausen weit lebendiger, intensiver – realistischer erzählt als bei den Vorgängern. Wie kommt dieser 'Realismus-Effekt' zustande? Günther Weydt zufolge wird in der Beau-Alman-Szene "mit den lebendigen Mitteln der epischen Schilderung Tiefe fühlbar gemacht".<sup>22</sup> Von solchen epischen Tendenzen habe ich nichts bemerken können. Im Gegenteil, die überhaupt einzige Beschreibung von Paris, die ich gefunden habe, ist die Feststellung, dass es sich um eine "sehr kothige Statt" handle.<sup>23</sup> Die Anschaulichkeit hat ihren Grund nicht in epischer Detailfülle, sondern in der körperlichen Anwesenheit des Protagonisten und seiner drastischen Ausdrucksweise. Der Leser erlebt das Abenteuer mit Simplicius mit, der sich als alles andere denn ein tatkräftiger Romanheld erweist, sondern als passiver redlicher Deutscher, der nicht weiß, wie ihm unter den frivolen Franzosen geschieht. Eine Standardszene aus einem galanten Roman wird somit in einen fingierten Wirklichkeitsbericht zurückübersetzt. Zurückübersetzt: Wie in zahlreichen anderen Stellen im *Simplicissimus* entsteht Realismus auch hier nicht aus einer Abschilderung der Wirklichkeit, sondern aus der *Verlebendigung von stilisiert Literarischem*.

Die erzähltechnische Raffinesse wird dadurch noch potenziert, dass Simplicius ja in der Pariser Episode auf einer Bühne vor Publikum auftritt. Die Schlusszene der Operaufführung, in der er als Orpheus brilliert, ist aus mehreren Gründen aufschlussreich:

Keinen andern Fehler beging ich / als zuletzt / da ich allen Weibern abgesagt / von den *Bacchis* erwürgt / und ins Wasser geworffen war (welches zugericht gewesen / daß man nur meinen Kopff sahe / denn mein übriger Leib stand unter der Schau-Bühne in guter Sicherheit) da mich der Drach benagen solte / der Kerl aber / so im Drachen stack / denselben zu regieren / meinen Kopff nicht sehen konte / und daher deß Drachen Kopff neben dem meinigen grasen liesse / das kam mir so lächerlich vor / daß ich mir nit abbrechen konte / darüber

zu schmollen / welches die *Dames*, so mich gar wol betrachteten / in Acht nahmen.<sup>24</sup>

Bei nachdenklicher Betrachtung erweisen sich die Techniken der 'Verlebendigung' als mit denen des 'Komödienromans' von Scarron vergleichbar. An erster Stelle ist der ironische Grundton hervorzuheben, und zwar inhaltlich wie formal: Kaum hat Orpheus-Simplicius "allen Weibern abgesagt", wird er von den "*Dames*" entdeckt; und ein ursprünglich hochdramatischer Stoff wird nonchalant und burlesk dargeboten.<sup>25</sup> Das Pathos der tragischen Szene wird mittels zahlreicher Apostrophen – sowohl des *Schauspielers* Simplicius an das Publikum sowie des *Erzählers* Simplicius an den Leser – zusätzlich gebrochen. Die Katastrophe mit Orpheus' Enthauptung schließlich vermag unmöglich Jammer und Schauer auszulösen, da sie durch den Auftritt des schusseligen Drachens gestört wird. Solche 'Peter-Squentz-Effekte' machen die nahe Verwandtschaft zu Techniken der Komödie offensichtlich.

Aufgrund dieser fiktionsdurchbrechenden Elemente kann die Mimesis der Aufführung keine geschlossene Illusion mehr erzeugen. Dem Zuschauer wird vielmehr ein entlarvender Blick hinter die Kulissen gewährt. Ich zögere nicht, hierfür den Ausdruck des Grimmelshausen-Kenners Brecht zu verwenden: Es handelt sich tatsächlich um klassische 'Verfremdungs-Effekte'. Simplicius geht nicht in seiner Rolle als Orpheus auf, um eine gelungene mimetische Darbietung zu erzielen, sondern fungiert als Erzähler seiner Rolle, der ständig den Schein durchbricht. Wie in der *Straßenszene* aus Brechts *Messingkauf-Konvolut*, in der ein Augenzeuge einen Verkehrsunfall nachstellt,<sup>26</sup> *demonstriert* und *erzählt* er seine Rolle. Die Zuschauer (vor allem die Zuschauerinnen) werden so auf den Schauspieler statt auf dessen Rolle aufmerksam – der Leser entsprechend auf den Erzähler Simplicius und nicht auf die Figur Simplicius.

Die Perspektive des redlich-orphischen Deutschen ist auch im darauffolgenden, sehr diesseitigen 'Abenteurer in der Unterwelt' konsequent durchgehalten. Auch hier übernimmt Simplicius nicht etwa geschmeidig den Part des galanten Liebhabers. Vielmehr demonstriert er seine Rolle als anderer Paris, der die Schönste von drei Damen erküren soll, mit allen Unzulänglichkeiten und Gewissensbissen. Der Leser bekommt die Geliebten genauso wenig zu Gesicht wie Simplicius, und die sprachlichen Verständigungsprobleme werden nicht galant überspielt, sondern führen zu einer beklemmenden Verwirrung:

Die erste Red war / ob ich nit Frantzösisch könte? meine Landsmännin sagte: Nein; Hierauff versetzte die ander: Sie solte mir sagen / ich wolte belieben nider zu sitzen / als solches geschehen / befohl die dritte meiner Dolmetschin / sie solte sich auch setzen: Woraus ich abermal nicht abnehmen mögen / welche die vornehmste unter ihnen war. Jch sasse neben der Alten gerad gegen diesen dreyen Damen über / und ist demnach meine Schönheit ohn Zweifel neben einem so Alten Geribb desto besser hervor geschienen. Sie blickten mich alle drey sehr andächtig an / und ich dörrfte schwören / daß sie viel hundert Seufft-

zen gehen liessen: Ihre Augen konte ich nit sehen funcklen wegen der *Masquen* / die sie vor sich hatten.<sup>27</sup>

Ein Hauptelement des galanten Romans – die zweideutige erotische Konversation – ist hier nicht geistreiches Sprachspiel, sondern wird vom erlebenden Ich in vornehmlich indirekter Rede rekonstruiert. Wie effektiv sticht dabei der einzige direkt zitierte Satz heraus – der einzige, den die Geliebte auf Deutsch kennt: "Rick su mir mein Hertz!"<sup>28</sup>

## V

Ich hoffe, dass an diesem Beispiel deutlich wurde, was ich mit 'Distanzierung vom Romanesken' meine. Es geht um einen Effekt, der kaum etwas mit Detailfülle, Beschreibungstechnik, epischer Totalität oder Wirklichkeitsnähe zu tun hat. Er entsteht vielmehr durch eine Art spielerischer Durchbrechung des romanesken Materials: Indem bewusst auf den Scheincharakter und das Mimetische der Aufführung aufmerksam gemacht wird, gewinnt der Erzähler beziehungsweise 'Demonstrant' mit seiner realistischen Einschätzung der Lage an Plastizität und an Vertrautheit mit dem Publikum. Damit möchte ich nicht in Abrede stellen, dass der 'Realismus der Darstellung' einen großen Teil des Reizes des *Simplicissimus* ausmacht – wohl auch deshalb, weil er sich mit einer alltagssprachlichen Auffassung von Realismus so gut verbinden lässt. *In der vorgestellten und weiteren Episoden entsteht Realismus aber nicht aus der Abschilderung der Wirklichkeit oder einer täuschenden mimetischen Illusion, sondern aus der konsequenten Verlebendigung und Rückübersetzung des Romanesken in einen fingierten Wirklichkeitsbericht.*

Im Unterschied zum Realismus der Darstellung möchte ich diesen Effekt 'Realismus zweiten Grades' nennen. Wie Roman Jakobson schon früh gezeigt hat, lässt sich Realismus auch als verfremdende Qualität eines Werks begreifen: als Technik, Bekanntes so zu verändern, dass eine Realität hervortritt, die vorhergehende Werke noch nicht zeigen konnten oder durften. Der *Simplicissimus* könnte in diesem Sinne verstanden werden als Werk, das "bestehende künstlerische Kanones" deformiert, um dadurch "Annäherung an die Realität" zu erreichen.<sup>29</sup> Ein solches dynamisches Realismusmodell geht jedoch von einem freien Literaturmarkt aus, in dem das Neue per se als positiver Wert gilt. Dies ist jedoch, was den Roman betrifft, im 17. Jahrhundert ausgesprochen nicht der Fall: Im Gegenteil, die 'realistische' Tradition des Erzählens zeigt ihre große Erfindungsgabe gerade in den Versuchen, die strengen poetologischen Vorschriften zu unterlaufen oder zu ironisieren. Das Neue wird in der Regel heruntergespielt oder durch die Einbindung in bestehende Kategorien relativiert.

Was ich als 'Realismus zweiten Grades' bezeichnet habe, wird im 17. Jahrhundert in Texten erprobt, die sich wie selbstverständlich *zwischen* den Stil-

ebenen bewegen und selbstbewusst mit den jeweiligen Konventionen spielen. John Barclay zum Beispiel schreibt mit *Euphormionis Satyricon* (1603/07) einerseits eine autobiographische Satire in Ich-Perspektive, mit *Argenis* (1621) andererseits einen höfisch-historischen Roman – benutzt aber in beiden Fällen ein und dieselben satirischen Verschlüsselungstechniken. Jean de Lannel legt einen *Romant satirique* (1624) vor, dessen Titel schon unmissverständlich deutlich macht, dass er eine Kombination aus erfundenem Roman und entlarvender Satire bietet – ebenso verfährt noch Hunold mit seinem *Satyrischen Roman* (1706).<sup>30</sup> Eine Untersuchung weiterer Fallbeispiele aus dem *Simplicissimus*<sup>31</sup> könnte zeigen, dass dieser Roman in großem Maße dieser innovativen Erzählweise zwischen den Gattungen verpflichtet ist.<sup>32</sup> Die europäische Geltung des *Simplicissimus* – nach der die Tagung ja fragt – liegt wohl darin, dass Grimmelhäuser aus dem Dilemma der Anti-Poetik herausgefunden hat. Der 'Realismus zweiten Grades' des *Simplicissimus* ist ein Erzählmodell, das durch die Souveränität des Erzählers für sich stehen, und sich nicht nur als Gegenentwurf zum Roman behaupten kann. Wer sich dem *Simplicissimus* nur mit den festgefahrenen Kategorien verschiedener Romantypen und Stilebenen nähert, der kann (wie das Beispiel von Lenglet-Dufresnoy zu Beginn gezeigt hat) solche Erzählkonventionen gar nicht erst erfassen: Es bleibt dann nur, sie als 'kernig' und 'lebensecht' zu trivialisieren – oder sie als *simplicité dégoûtante* abzutun.

## Anmerkungen

- 1 C. Gordon de Percel [= Nicolas Lenglet-Dufresnoy]: *De l'usage des romans. Où l'on fait voir leur utilité & leurs differens caracteres. Avec une bibliothèque des Romans, Accompagnée de Remarques critiques sur leur choix & leurs Editions*. Amsterdam: De Poilras, 1734 [Nachdruck Genf 1970]. Bereits 1735 lässt Lenglet-Dufresnoy seiner 'Romanbibliothek' allerdings einen Traktat folgen, in dem er die historia entschieden gegen alle fabula verteidigt (*L'histoire justifiée contre les romans*).
- 2 Lenglet-Dufresnoy, *Bibliothèque* (wie Anm. 1), Avertissement, S. \*3<sup>r</sup>f.: "Je n'ai point parlé des Romans originairement Allemands. [...] Cependant comme il ne faut pas qu'on y perde, voici ce que j'en ai appris d'un Sçavant de mes amis. Il avoué que de plus de soixante dont il m'envoye la Liste, il n'y en a plus de quinze qui soient raisonnablement écrits, les autres se jettent dans des ordures insoutenables, ou dans une simplicité dégoûtante."
- 3 Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans* (wie Anm. 1), S. 321f.: "L'ALLEMAGNE en general est trop sérieuse pour goûter les gentilleses de l'amour. Elle se livre un peu trop brusquement à la réalité [...]. C'est un mauvais goût, qui les prive de bien de jolies choses; car qui ne sçait que le plaisir essentiel est plus dans l'imagination que dans la réalité."

- 4 Clemens Lugowski: Literarische Formen und lebendiger Gehalt im 'Simplicissimus'. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 48 (1934), S. 622-634, hier S. 634 (wieder in: Günther Weydt [Hrsg.]: *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*. Darmstadt 1969 [= Wege der Forschung 43], S. [161]-178).
- 5 Friedrich Gundolf: Grimmelshausen und der Simplicissimus. In: *DVjs* 1 (1923), S. 339-358, hier S. 358 (wieder in: Weydt, *Simplicissimusdichter* [wie Anm. 4], S. [111]-132).
- 6 R[obert] P. T. Aylett: *The Nature of Realism in Grimmelshausen's "Simplicissimus" Cycle of Novels*. Bern, Frankfurt a. M. 1982 (= European University Studies; Reihe I, 479), S. 12.
- 7 Roman Jakobson: Über den Realismus in der Kunst [*O chudozestvennom realizme*, 1921]. In: Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1971, S. 374-391, hier S. 390. Der prägnante Aufsatz ist noch immer ein – in seiner Tragweite vermutlich unterschätztes – Glanzstück der Realismus-Forschung.
- 8 Was die Forschung zum Realismus bei Grimmelshausen sei betrifft, sei auf die Spezialbibliographien der umfangreichen Sekundärliteratur verwiesen. Für den vorliegenden Zusammenhang ist folgende 'Linie' einschlägig: Rolf Tarot: Grimmelshausens Realismus. In: Wolfdietrich Rasch; Hans Geulen; Klaus Haberkamm (Hrsg.): *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag*. Bern, München 1972, S. 233-265 (aufbauend auf Rolf Tarot: Mimesis und Imitatio. Grundlagen einer neuen Gattungspoetik. In: *Euphorion* 64 [1970], S. 125-142); Andreas Solbach: *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen*. München 1994 (= Figuren 2); Hans Geulen: Wirklichkeitsbegriff und Realismus in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. In: *Argenis* 1 (1977), S. [31]-40. Vgl. zudem die in *Simpliciana* XX (1998) versammelten Beiträge der Tagung "Fabula und Historia in der frühen Neuzeit".
- 9 [August Bohse:] *AMOR an Hofe, Oder das spielende Liebes Glück hoher Standes-Personen / Cavalliere und Damen / Der galanden Welt. zu vergönneter Gemüths-Ergötzung an das Licht gegeben von Talandern*. Dresden: Christoph Mathesius; Frankfurt, Leipzig: Joh. Theodor Poetio, 1690, S. 273.
- 10 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke*. Hrsg. von Dieter Breuer. Bd. I/1. Frankfurt a. M. 1989 (= Bibliothek der frühen Neuzeit 4/1), S. 113-122 (I,34; II,1); S. 230-239 (II,31) (Sigle: *ST*).
- 11 Charles Sorel: *La vraie histoire comique de Francion* [1623/33]. Nouvelle édition avec avant-propos et notes par Émile Colombey. Paris 1858, S. 135f.: "[Le seigneur bourguignon:] Ignorez-vous que ces actions basses sont infiniment agréables, et que nous prenons même du contentement à ouïr celles des gueux et des faquins, comme de Guzman d'Alfarache et de Lazaril de Tormes: comment n'en recevrais-je point à ouïr celles d'un gentilhomme écolier qui fait paroître la subtilité de son esprit et la grandeur de son courage dès sa jeunesse? [...] [J]e voudrais [...] que vous eussiez passé toutes les classes, quand vous devriez être fouetté dix fois à chacune. [...] [Francion:] Où pourrais-je trouver des fesses qui y puissent résister?"



Je vous prie, faites forger une cuirasse à mon cul, et la faites peindre de couleur de chair, ou me prêtez la peau du vôtre pour le couvrir."

- 12 Christian Thomasius: *Frey müthiger Jedoch Vernunft- und Gesetz-mäßiger Gedancken Über allerhand / fürnemlich aber Neue Bücher SEPTEMBER*. Halle: Salfeld, 1689 [Nachdruck Frankfurt a. M. 1972] (= *Monatsgespräche*), S. 687-806, hier S. 730f.
- 13 Ebd., S. 731.
- 14 [Celander:] *Der Verliebte Studente In einigen annehmlichen und wahrhafftigen Liebes-Geschichten welche sich in einigen Jahren in Teutschland zugetragen. Der galanten Welt zu vergönter Gemüths-Ergetzung Vorgestellet von CELANDER*. Köln: Marteau, 1709. Nachdruck, Leipzig 1909, S. 1f.
- 15 [Gottlieb Siegmund Corvinus (Amaranthes):] *Das Carneval der Liebe, Oder Der in allerhand Masquen sich einhüllende Amor, in Einer wahrhafftigen Liebes-Roman Der Curiösen Welt entdeckt Von Amaranthes*. Leipzig: Martini [1712]. Nachdruck, Frankfurt a. M. 1970, S. ):4<sup>v</sup>.
- 16 Vgl. hierzu die wichtigen komparatistischen Beiträge: Jean-Marie Valentin: Grimmelshausen zwischen Albertinus und Sorel. Wege und Formen des Schelmenromans in Frankreich und Deutschland im 17. Jahrhundert. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 135-157; ders.: Du rire au plus haut savoir. Sur les écrits poétologiques de Sorel et Grimmelshausen. In: *Études Germaniques* 46 (1991), S. 95-119.
- 17 *ST* (wie Anm. 10), S. 350-370 (IV,1-5).
- 18 Auf den Schwank in Pierre de Brantômes *Recueil des Dames* (1587) verweist Leonard Forster: *Beau Alman et le Beau Escuyer Gruffy*. Une source Française de Grimmelshausen? In: *Études Germaniques* 7/1 (1952), S. 161-163; die Bandello-Novelle *Das gefährliche Vertrauen* (*Ciò che facesse una ricca, nobile e forte bella gentildonna rimasa vedova*) aus Harsdörffers *Größem Schau-Platz / Lust- und Lehrreicher Geschichte* (1649) als Quelle vermutet Günther Weydt: Zur Entstehung barocker Erzählkunst. Harsdörffer und Grimmelshausen. In: *Wirkendes Wort*, Sammelband III: Neuere deutsche Literatur. Düsseldorf 1963, S. 150-160 (wieder in: Weydt, *Simplicissimusdichter* [wie Anm. 4], S. 350-369); auf Luigi Rossis Oper *L'Orfeo* (1647) als Vorlage hat aufmerksam gemacht Martin Erich Schmid: Grimmelshausen – Anton Ulrich – Francesco Buti. Die Quelle zum Pariser Opernkapitel in *Simplicissimus*. In: *Argenis* 1 (1977) ['Grimmelshausen-Sonderheft'], S. 279-299 (das Libretto der Oper ist abgedruckt in: Frederick Hammond: Orpheus in a New Key. The Barberini and the Rossi-Buti *L'Orfeo*. In: *Studi musicali* 25 (1996), S. [103]-125); auf Übernahmen aus dem ersten Teil der deutschen Übersetzung von Montemayors *Diana* (1619) verweist Birgit Witte-Heinemann: Kannte der "Simplicissimus"-Dichter auch die "Diana" von Montemayor? In: *Simpliciana* I (1979), S. 31-36; die emblematischen Implikationen der Episode untersucht Richard E. Schade: Simplicius in Paris. The Allegory of the Beautiful Lutenist. In: *Monatshefte für den deutschen Unterricht* 88 (1996), S. 31-42.
- 19 Paul Scarron: *Le Roman comique* [1651/57]. Nouvelle édition, revue, annotée et précédée d'une Introduction par Victor Fournel. Paris 1857. Auf die Bezüge zu Scarron hat, wenn ich recht sehe, bislang einzig Günther Weydt aufmerksam ge-

- macht: Günther Weydt: Die entscheidende erzählerische Quelle des *Simplicissimus*? Scarron und Grimmelshausen. In: *Simpliciana* III (1981), S. 7-16. Die Frage nach möglichen – oder gar 'entscheidenden' – motivischen Übernahmen wird sich wohl nie endgültig beantworten lassen. Nicht als 'Quelle' zum *Simplicissimus*, sondern als Vergleichsgröße im Hinblick auf den satirischen Umgang mit romanischen 'Modulen' scheint mir der 'Komödienroman' aufschlussreich.
- 20 Scarron, *Le Roman comique* (wie Anm. 19), S. 48: "Vous allez voir cette histoire dans la suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi."
- 21 Ebd., S. 60, 61f., 64f., 68f., 76f.
- 22 Weydt, Zur Entstehung barocker Erzählkunst (wie Anm. 18), S. 357.
- 23 *ST* (wie Anm. 10), S. 360. Das Epitheton entspricht der gängigen Herleitung des lat. Namens für Paris, Lutetia, von lat. *lutum* ('Kot').
- 24 Ebd. 'Schmollen' meint hier soviel wie 'Grinsen'.
- 25 Vgl. auch Witte-Heinemann, Kannte der "Simplicissimus"-Dichter auch die "Diana" von Montemayor? (wie Anm. 18), zu dieser Stelle: "Mußte es den Humoristen und Realisten Grimmelshausen [...] nicht reizen, die ihm doch wohl nicht ganz unbekannt hochstilisierte schäferliche Modeliteratur der Zeit durch die 'unangemessene' Darstellung einer der berühmtesten Liebesklagen und die sich daran anschließende krass antipetrarkistische 'unkeusche' Liebeserfüllung zu parodieren?" (S. 34f.).
- 26 Bertolt Brecht: Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters [1940]. In: Ders.: *Schriften* 2. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1993 (= Werke 22.1), S. 370-381. Ebd. S. 372: "Völlig entscheidend ist es, daß ein Hauptmerkmal des gewöhnlichen Theaters in unserer *Straßenszene* ausfällt: die Bereitung der *Illusion*. Die Vorführung der Straßendemonstration hat den Charakter der Wiederholung, hier findet die Wiederholung statt. Folgt die *Theaterszene* hierin der *Straßenszene*, dann verbirgt das Theater nicht mehr, daß es Theaterszene ist, so wie die Demonstration an der Straßenszene nicht verbirgt, daß sie Demonstration (und nicht vorgibt, daß sie Ereignis) ist."
- 27 *ST* (wie Anm. 10), S. 367f.
- 28 Ebd., S. 369.
- 29 Jakobson, Über den Realismus in der Kunst (wie Anm. 7), S. 381.
- 30 Mir scheint, dass diese einflussreiche Erzählform – eine bewusste Kombination aus Menippea, entlarvender Satire und Roman – in ihrer Bedeutung für das 17. Jahrhundert bislang völlig übersehen worden ist (so auch in der materialreichen gattungsgeschichtlichen Untersuchung von Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*. Tübingen 1994); auf Barclays *Euphormionis Satyricon* verweist allerdings Rosmarie Zeller: Euphormio, Simplicius aus Lusinia. Zur einer möglichen Quelle der Narrenepisode im *Simplicissimus*. In: *Simpliciana* XXII [2000], S. [397]-402). Dabei gibt es eine eigene (neulateinische bzw. französische)



Tradition der 'romans satyriques', zu der neben den 'Bestsellern' von John Barclay auch Werke wie François Guyets *Gaeomemphionis cantaliensis Satyricon* (1628) oder *Les Aventures satyriques de Florinde* (1625) zu zählen sind.

- 31 Dankbare Beispiele wären z. B. Simplicius' Erlebnisse am Hanauer Hof (*ST* II,1-13) und in Lippstadt (II,14-23) sowie – einmal mehr – das Motiv der hohen Herkunft sowie die Anagnorisis mit dem Vater (V,8).
- 32 Einen ähnlichen Ansatz verfolgt, auf Bachtins 'Karnevalisierungs'-Thesen aufbauend, Theodor Verwey: Der polyphone Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 195-228. Ebd. S. 218f.: "Seit langem verläuft die Erforschung der deutschen Romankunst des 17. Jahrhunderts in zwei, bekanntlich erst in der Unendlichkeit sich schneidenden Parallelen: Höfisch-historischer Roman bzw. Hoher Roman hier – Pikaro-Roman bzw. Niederer Roman dort. Zu erkennen wäre das zeitgenössische 'literarische System' und die in ihm 'dialogisch' vermittelten Interdependenzen seiner Teile." In einer grundlegenden Arbeit hat Rosmarie Zeller das Verhältnis zwischen *Simplicissimus* und dem höfisch-historischen bzw. bukolischen Roman untersucht: Simplicius liest die *Arcadia* – Der *Simplicissimus Teutsch* zwischen Pikaro-Roman und höfisch-heroischem Roman. Mit einem Anhang zu den Übersetzungen von Sidneys *Arcadia*. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 77-101 (vgl. auch ihren weiterführenden Beitrag im vorliegenden Band). Dabei zieht sie folgendes Fazit: "Man könnte also sagen, dass Grimmelshausens Leistung darin besteht, die Konstruktionsprinzipien des hohen, in einer idealen Welt spielenden Romans in den in der gegenwärtigen Welt angesiedelten, meistens unter niederem Personal spielenden, Roman übertragen zu haben" (S. 93).



# Groteske Polyphonie: Zur poetologischen Funktion der Kleinformen im *Simplicissimus Teutsch* am Beispiel der Schermesser-Episode

Detlef Kremer (Münster)

## I

Bekanntlich beginnt der *Simplicissimus Teutsch* mit einem Bekenntnis zur unmittelbaren Gegenwart, indem sowohl die zeitliche Perspektive des Romans als auch ein gemeinsamer Horizont mit möglichen zeitgenössischen Lesern aufgespannt und mit einer leichten Ironie auf apokalyptische Endzeitvisionen versetzt wird: "Es eröffnet sich zu dieser unserer Zeit (von welcher man glaubt / daß es die letzte seye)".<sup>1</sup> Was sich dann in den Anfangskapiteln eröffnet, ist der Roman als Raum eines intensiven Kontakts mit der zeitgenössischen Wirklichkeit, der sich über etliche hundert Seiten erstreckt, bis er im letzten Kapitel, dem 24. des V. Buchs, abrupt und diegetisch nicht sonderlich gut vermittelt in einer religiös motivierten Abkehr von der Welt endet. Auf etwa einer Seite zieht Simplicius dort ein negatives Fazit des Auf-und-Ab und der vielfältigen Heterogenität seines sündigen Lebensweges und verabschiedet sich mit einem "Adieu Welt". Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass er sich mittels eines Zitates aus seinem biographischen Diskurs zurückzieht. Mit dem mehrfach repetierten "Adieu Welt" des Antonio de Guevara bzw. Aegidius Albertinus nimmt er ein Einsiedler-Leben auf, mit dem er den Kreis zu seinen Anfängen im Spessarter Wald schließt. Grimmelshausen hat seiner in der Ichform erzählenden Perspektivfigur jedoch ein Signal der Fortsetzung und Wiederholung eingefügt: "ob ich aber wie mein Vatter seel. biß an mein End darin verharren werde / stehet dahin."<sup>2</sup> Hier tut sich bereits die Lücke auf, in die Grimmelshausen wenig später seine *Continuatio* eingeschrieben hat.

Zwischen Anfang und Ende des Romans deutet sich eine Spannung an, die zwischen der theologischen Homogenisierung und der realistischen Heterogenität einer exemplarischen Lebensgeschichte besteht. Sie ist in der Forschung früh schon und wiederholt als "dialektische Gegensätzlichkeit"<sup>3</sup> mit dem Strukturprinzip des gesamten Textes in Verbindung gebracht worden. Ambivalen-

zen verleiten jedoch dazu, sie zu einer Seite hin aufzulösen. Entsprechend häufig hat man in der Forschung deshalb die bezeichnete spannungsvolle Beziehung einseitig zugunsten der theologisch-christlichen Rahmung aufgelöst. Sehr pauschal etwa wertet Jörg Schönert die "deutschsprachige Satire im 16./17. Jahrhundert als Bestätigung einer Ideologie: der christlichen Lehre".<sup>4</sup> Deutlicher noch auf den *Simplicissimus Teutsch* und speziell die *Continuatio* und die Baldanders- und Schermesser-Episode bezogen hebt Rolf Tarot die christliche curiositas- und superbia-Kritik bei Grimmelshausen hervor. In einer eigens angefügten Anmerkung erinnert er daran, dass die Literatur des 17. Jahrhunderts im Sinne von Martin Opitz "verborgene Theologie" sei, die "einzig durch ihr seelsorgerisches Anliegen legitimiert"<sup>5</sup> sei. Für die Normpoetik Opitzens wie die offizielle poetologische Sprachregelung des 17. Jahrhunderts mag das zutreffen. In dem Maße aber, wie der niedere satirische Schelmenroman den – wie Bachtin sagt – "maximalen Kontakt"<sup>6</sup> mit der derben Wirklichkeit und dem "nichtoffiziellen Wort"<sup>7</sup> sucht, findet er in der Poetik Opitzens gar keine Berücksichtigung und geht gewiss nicht in einem "seelsorgerischen Anliegen" auf.

In die gleiche Richtung zielt noch Stefan Trappen in seiner umfangreichen Studie *Grimmelshausen und die menippeische Satire* von 1994, wenn er meint, die kynischen, in der menippeischen Tradition begründeten Töne des Textes zugunsten einer theologischen Einbindung marginalisieren zu können. Den "geistlichen Zweck"<sup>8</sup> und die "erbaulichen Wirkungsabsichten"<sup>9</sup> des *Simplicissimus Teutsch* dominant zu setzen, verkennt die genüssliche Breite, in der obszöne und allgemein widerständige Körperlichkeit geradezu zelebriert wird. Trappen führt weiter aus: "Die satirische Kritik des Barock richtet sich weder gegen Personen noch gegen politische Ordnungen, sondern gegen Laster und Torheiten".<sup>10</sup> Dies sei gar nicht bestritten: Jedoch beschreibt es nur die eine Seite der Medaille, und – bezogen auf die Wirkungsgeschichte von Grimmelshausens Roman – nicht einmal die wichtigste. Ihr muss unbedingt die Kehrseite einer in der Tradition der Menippea und des Grotesken gegründeten Ambivalenz und Subversivität entgegengehalten werden, von der aus die behauptete "erbauliche Wirkungsabsicht" jedenfalls ein Stück weit als rhetorische Absicherung erscheinen muss.

Die Versuche, Grimmelshausens widerständigen und polyphonen Roman in eine offizielle theologische Ordnung einzufügen, behaupten letztlich die ungebrochene Geltung einer vertikalen Struktur, in der die heterogenen Elemente und Episoden des Textes depotenziert werden. Demgegenüber möchte ich die horizontale Struktur der skeptisch grundierten Menippea und ihrer Traditionsbildung im satirischen Schelmen- oder Picaaroman betonen.<sup>11</sup> Wenn ich im Folgenden den Akzent auf die heterogene Vielfalt des Textes lege, dann im besten Wissen darum, dass mit dieser Akzentsetzung das eben bezeichnete Spannungsverhältnis zwischen theologischer Rahmung und satirisch-realistischer Entfaltung einer heterogenen, polyphonen und obszönen körperlich-ma-

teriellen Welt nicht aufgehoben ist. Diese Orientierung kann sich rein oberflächlich auf ein statistisches Argument stützen: die Thematisierung kreatürlich-gegenständlicher Vielfalt nimmt einen weit größeren Raum ein und entwickelt eine weit höhere darstellerische Intensität als die theologische Rückversicherung im offiziellen Diskurs. Weit wichtiger aber sind ein generisches und ein ästhetisch-kompositionelles Argument anzusetzen: Ersteres hängt mit der Form des Romans zusammen, der in der menippeischen Tradition steht; das zweite Argument gründet in der Form des Grotesken. Beide sind drittens mit einer eher philosophischen Haltung verschaltet, die in einer skeptischen Tradition verankert ist.

Bereits in den 1970er Jahren hat Friedrich Gaede wiederholt auf die Bedeutung der Skepsis und der daraus resultierenden, wesentlich von Montaigne gezogenen 'fideistischen' Konsequenz hingewiesen.<sup>12</sup> Schon in der Antike sind die sogenannte pyrrhonische Skepsis und das heterogene Genre der Menippea eng miteinander verflochten. Zwar ist der in der ersten Hälfte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts anzusiedelnde "kynisierende Satiriker"<sup>13</sup> Menippos von Gadara, der eigentliche Begründer der Gattung, nur aus wenigen fragmentarischen Mitteilungen anderer bekannt. So wird er etwa bei Lukian von Samosata (2. Jh. n. Chr.) als Bezugspunkt und als redende und handelnde Figur in zwei Dialogen aufgeführt.<sup>14</sup> Die menippeischen Satiren Lukians, Petrons *Satyricon* und Apuleius' *Goldener Esel* belegen aber eindringlich die Tendenz zur gleichermaßen skeptisch wie grotesk gerichteten Inszenierung einer derben materiellen Welt. Man denke etwa an die saturnalische Hyperbolik und Hybridität im "Gastmahl des Trimalchio", wo ein monströses Gelage in einem platzenden Schwein gipfelt, aus dem wahlweise gebratene Blutwürste oder lebende Drosseln aufsteigen.<sup>15</sup> Oder es sei der Metamorphosen des Lucius in einen Esel gedacht, von dem Bachtin mit Recht sagt: "Für die Erkundung der verborgensten Winkel des alltäglichen Lebens ist die Position des Esels besonders günstig."<sup>16</sup> Hierin mitgedacht ist die Position des Schelmen und Narren, die Position von unten mit massivem Kontakt zur realen materiellen Welt und einem entlarvenden Einblick in die zumeist obszönen und verlogenen innersten Bezirke des Intim-Leiblichen. In dem Maß wie die Semantik von "erkunden" und "skeptomai" konvergieren, erweist sich die skeptische Perspektive auf die Verhältnisse als Haltung, die sich über die widersprüchliche Einrichtung der Welt keinerlei Illusionen hingibt.<sup>17</sup>

## II

Ausgangs- und Bezugspunkt meiner Überlegungen sind die beiden eng miteinander verknüpften Episoden aus dem 9. bis 12. Kapitel der *Continuatio*: die Figur des Baldanders und vor allem der sogenannte "Discurs mit einem Schermesser". Es geht um deren kompositionelle Funktion im Rahmen des *Simplicissimus Teutsch*, aber unvermeidlich auch um die eng damit zusam-

menhängende Frage nach der Funktion der *Continuatio* insgesamt.<sup>18</sup> Die Beantwortung beider Fragen, wie vorläufig und hypothetisch auch immer, hängt mit der Form des Romans, zumal in seiner Ausprägung als niederer satirischer Schelmenroman, zusammen. Gerade die Frage nach der *Continuatio* ruft die in der Romantheorie immer wieder reflektierte Problematik des Abschlusses auf. Georg Lukács' geschichtsphilosophisch großzügige und breitflächig angelegte *Theorie des Romans*, die den deutschen satirischen Roman des 17. Jahrhunderts nur ganz am Rande erwähnt, liefert gleichwohl zentrale Elemente, die auch im Hinblick auf Grimmelshausens Roman von einigem Aufschluss sein können. In erster Linie gilt dies für die beobachtete Unabgeschlossenheit und Prozessform des Romans, die unmittelbar aus dem Bezug zur kontingenten und komplexen Wirklichkeit in ihren vielfältigen und heterogenen Aspekten resultiert – ganz in Opposition nämlich zur distanzierten und homogenen Abgeschlossenheit des Epos: "So erscheint der Roman im Gegensatz zu dem in der fertigen Form ruhenden Sein anderer Gattungen als etwas werdendes, als ein Prozeß."<sup>19</sup> Um diese grundlegende Kontingenz in einer ästhetischen Form zu depotenzieren, bedarf es einer inneren und äußeren kompositionellen Strukturierung. Lukács nennt dafür erstens eine "wesentlich biographische"<sup>20</sup> äußere Form und eine gegenüber dem Epos stärkere Akzentuierung "heterogener und diskreter" Einzelteile. Bei Lukács heißt es deshalb: "Wegen dieser Kontingenz sind die relativ selbständigen Teile selbständiger, in sich abgerundeter, als die der Epopöe".<sup>21</sup> Und im selben Zusammenhang bestimmt er die Komposition des Romans als "ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik."<sup>22</sup>

Eine Präzisierung dieser Bestimmungen vor allem im Hinblick auf den sogenannten niederen Roman in der Tradition der Menippea hat Bachtin vorgenommen. Gerade diese Romanform nämlich, so Bachtin, sieht sich, indem sie "die Zone des maximalen Kontakts mit der Gegenwart (der zeitgenössischen Zeit)"<sup>23</sup> sucht, einer massiven Unabgeschlossenheit ausgesetzt: "Die Gegenwart ist etwas Vergängliches, ist Fließen, ein ewiges Fortdauern ohne Anfang und Ende."<sup>24</sup> Die kompositionelle Problemlage für den 'niederen' Roman verschärft sich noch einmal erheblich dadurch, dass sein "maximaler Kontakt" nicht nur das Moment der Intensität beinhaltet, sondern dass er extensiv in die Horizontale strebt. Indem er eine Tendenz entfaltet, die soziale Welt in ihrer Gesamtheit gleichsam enzyklopädisch aufzunehmen, stellt sich das Formproblem nachdrücklich als interne Strukturierung und – vor allem – als einsichtige Konstruktion eines Abschlusses innerhalb eines Diskurses, der prinzipiell auf Unendlichkeit zielt. Zwischen einem, wie Bachtin schreibt, spezifischen "Interesse an der Fortführung" und einem "Interesse am Schluß"<sup>25</sup> muss der menippeische Roman seinen ambivalenten Weg suchen. Und Grimmelshausen stellt sich dieser Ambivalenz, indem er seinen Roman mit einer Fortführung zum Abschluss bringt, einer *Continuatio*, die an prominenter Stelle noch ein-

mal die Bedeutung der integrierten, immer aber heterogenen Kleinform herausstellt.

### III

Die von Lukács und Bachtin beschriebene "biographische" Grundform ist bei Grimmelshausen auf den unterschiedlichsten Ebenen realisiert. Die miniaturhaften Klein-Episoden im *Simplicissimus Teutsch* werden durchweg zum Anlass genommen, Lebensgeschichten zu erzählen, genau wie der Gesamttext als Lebensgeschichte durchgeführt ist. Gerade wegen der biographischen Grundform bildet streng genommen der Tod des Helden den verlässlichsten Abschluss. Allerdings kann dieser in einer in Ich-Form gehaltenen Erzählperspektive, will man die diegetische Wahrscheinlichkeit nicht zu sehr strapazieren, nur aus anderer Perspektive berichtet werden, so dass ein Epilog nötig wird, hier die "Relation Jean Cornelissen" in den letzten vier Kapiteln der *Continuatio*. Wenn Grimmelshausen sich dann allerdings genötigt sieht, noch einen weiteren "Beschluss" anzufügen, in dem es um eine ironische Verdoppelung des anagrammatischen Verfasser-Pseudonyms geht, dann deutet sich an, dass der Roman eigentlich immer weiter gehen könnte, und es bestätigt sich die romanhafte Tendenz zur Unabschließbarkeit und endlosen Metamorphose.

Oberflächlich betrachtet hat Grimmelshausen ja bereits am Ende des V. Buches mit dem wiederholt beschworenen "Adjeu Welt" einen Abschluss erreicht, der theologisch einwandfrei ist: "Gott verleyhe uns allen seine Gnade / daß wir allesamt dasjenige von ihm erlangen / woran uns am meisten gelegen / nemlich ein seeliges ENDE."<sup>26</sup> Aber vielleicht dass dieses Ende etwas sehr abrupt herbeigeführt worden sei, vielleicht auch dass die diegetische Struktur des gesamten fünften Buches mit den eher blassen russischen Episoden dem Verfasser zu zerfahren erschienen sei: jedenfalls greift er in der *Continuatio* noch einmal weit aus. Er – bzw. genauer gesagt: seine in Ich-Form erzählende Perspektivfigur – tut dies, indem er zunächst einen aufwändigen theologischen Rahmen installiert und sich ganz auf die Seite eines christlichen Ernstes schlägt, dem "viel lachen [...] ein Eckel"<sup>27</sup> sei. Er bedient die Distanz und Reserve der christlichen Kirche gegenüber Komik und Lachen, auch gegenüber der heidnischen Figur des Satyrs mit allen Implikationen des *superbia*- und *curiositas*-Vorwurfs, und bemüht die alte horazische Metapher der verzukerten, weil im Kern bitteren Pille der ethischen resp. religiösen Pädagogik. Nun muss ein solches Bekenntnis gegen das *Derb-Satirische* ausgerechnet in einem satirischen Roman, der, was einen sardonischen Übermut im Kreatürlichen und Obszönen angeht, nicht gerade zimperlich verfährt, einigermaßen fadenscheinig anmuten. Zumal die Motivation, in die unchristlichen Niederungen des satirischen Romans nur deshalb hinabzusteigen, weil der "*Theologische Stylus* beym Herrn *Omne* (dem ich aber diese meine Histori erzehle) zu

jetzigen Zeiten leyder"<sup>28</sup> nicht gut ankomme, diese Motivation muss immerhin als gesucht erscheinen.

Aber wie dem auch sei: die Fortführung seines satirischen Romans wäre aus theologischen Erwägungen heraus gewiss nicht notwendig gewesen. Über Grimmelshausens Gründe, den Text mit der *Continuatio* fortzuführen, ist in der Forschung häufig spekuliert worden. Günter Weydts Behauptung eines versteckt durchgeführten astrologischen Schemas im gesamten Roman bezog die *Continuatio* bereits als notwendigen Teil ein. Die These von Hubert Gersch und anderen, dass Grimmelshausen in seinem sechsten Buch des *Simplicissimus Teutsch* einen verschlüsselten poetologischen Kommentar nachgeliefert hätte, hat vieles für sich. Durchaus als Unterstützung und Ergänzung, aber auch als Korrektur dieser These hat Jost Eickmeyer jüngst eine "chiastische Beziehung"<sup>29</sup> zwischen den ersten fünf Büchern des Romans und der *Continuatio* plausibel zu machen versucht, dergestalt dass die Episoden der Fortsetzung motivisch und thematisch rekursiv zum Anfang des gesamten Romans zurücklaufen: "Im chronologischen Ablauf der Handlung der *Continuatio* durchläuft Simplicius die Stadien der *Simplicissimus*-Handlung noch einmal zurück zum Ausgangspunkt."<sup>30</sup> Diese Lesart scheint mir in vielen Punkten überzeugend zu sein. Es sei nur zu Bedenken gegeben, dass die empirische und das heißt auch motivische und semiotische Komplexität dieses Romans zu vielfältigen Sub-Strukturierungen einlädt und dass diese in dem Maße, wie sie zu sehr Komplexitätsreduktion sind, durch andere und zum Teil gegenläufige Modellbildungen ersetzt werden könnten. Ich will nun aber gar nicht den Umstand, dass Eickmeyers Struktur ausgerechnet mit der Baldanders- und der Schermesser-Episode eine Leerstelle aufweist, gegen sie kehren, sondern umgekehrt dies als Argument für ihre exponierte Stellung werten.<sup>31</sup>

#### IV

Auf eng begrenztem Raum gelingt es Grimmelshausen hier noch einmal, die grundlegende diegetische und topologische Struktur seines großen Romans nachzuzeichnen, sie extrem zu konzentrieren und gleichsam *mise en abyme* zu spiegeln. Die Baldanders-Figur – auf ihre Quellen ist genugsam verwiesen worden – gibt sowohl das Prinzip der grotesken Metamorphose und skeptischen Zurückhaltung im Urteil als auch das Motiv des "phantastischen Realismus" (Bachtin) vor, mit unbelebten Gegenständen in einen Diskurs eintreten zu können. Mit der Behauptung des Baldanders "Ich bin der Anfang und das End",<sup>32</sup> das bekanntlich auch einen steganographischen Sinn hat, eröffnet er einen grotesken Raum der Degradation und chiastischen Inversion, der im Schermesser-Diskurs prall und pointiert ausgefüllt wird, insofern das erhabene Prinzip der Metamorphose, der christlichen so gut wie der ovidischen, in einen materiell körperlichen, gewalttätigen und hochgradig unfeinen Bereich verzeichnet wird. Grimmelshausen exponiert die Schermesser-Szene äußerlich



schon dadurch, dass er sie an einem Ort stattfinden lässt, der unschwer als in-verse Verkehrung der grundlegenden Topographie des Schelmen- und Abenteuerromans einzusehen ist. Wo die horizontale Orientierung und Reisestruktur des Romans die empirische Breite und die Bewegungsrichtung und Offenheit der Landschaft respektive Landstraße pflegt, lässt er das niedere, groteske Ritual der Metamorphose im extremen topographischen Gegenpunkt stattfinden, im eng begrenzten Raum einer sonderbaren Toilette, der trotz seiner Beengtheit die Qualitäten eines "Anderen" Raums im Sinne Foucaults entfaltet. Ohne den Begriff der Heterotopie hier strapazieren zu wollen, sei doch vermerkt, dass das private Kabinett, das 'Prifet', zum Ort des heterogenen zyklischen und reversiblen Austauschs von Natur und Kultur sowie von Vergehen und Auferstehen wird. In größtmöglichem Mutwillen zelebriert der Text in massiver Spannung zu den rahmenden theologischen Vorgaben eine sprichwörtliche fäkalische "Sitzung", die als degradierende Kontrafaktur einer Gerichtsverhandlung, einer Autobiographie und einer christlichen Generalbeichte angelegt ist. Weil das sprechende Octav-Format von Klopapier sich angesichts seines mühevollen, aber verdienst- und aufopferungsvollen Lebensweges darüber beschwert, dass er einem daher gelaufenen "Landfahrer" wie Simplicius "den Hindern [...] wischen" und dann im "Scheißhaus" seinen "Undergang" nehmen muss, anstatt immerhin das Privileg zu genießen, dem König von Frankreich in dessen "Secret" den, wie es heißt, königlichen "Arsch" wischen zu dürfen, übernimmt Simplicius die Rolle des Richters darüber, ob der Bogen Klopapier seinen Untergang verdient hat.<sup>33</sup>

Inmitten einer juristischen "Cantzeley"-Terminologie<sup>34</sup> von "exequiren" und "contemniren",<sup>35</sup> inmitten auch eines sorgfältig aufgebauten Registers der vier Elemente, werden nach den Regeln frühneuzeitlicher Groteske die offiziellen Machtrituale der Gerichtsverhandlung und Generalbeichte in ihre maximalen Gegensätze im Raum schmutziger Kreatürlichkeit verzeichnet und profaniert. In diesem Sinn hat Walter Busch den Schermesser-Diskurs als "Gegenrechnung" zur "christlichen Lebensbeichte"<sup>36</sup> beschrieben. Genüsslich lässt Grimmelshausen den erhabenen Diskurs in den Niederungen des Ausscheidungs-Diskurses versinken. Er versäumt keine Gelegenheit, die Autobiographie des unfeinen Gesprächspartners in jeder erneuten Metamorphose als Lebenslauf inmitten der 'prima materia' einsichtig zu machen. Zudem ist sein Lebensweg vom Hanfsamen über den Kittel einer leichtlebigen Magd und die unreinen Windeln eines Bankerts bis hin zum Ende als Klopapier als dichtgefügte Folge von Gewaltakten angelegt. In einer auf- und einer absteigenden Linie rekapituliert das Stück Papier den Lebenslauf des Pikaro, der inmitten einer feindlichen, äußerst gewalttätigen und betrügerischen Welt sein nacktes Leben verteidigen muss.

Die Schermesser-Episode behauptet ihr kompositionelles Gewicht auch deshalb, weil sie den Prozess des gesamten Romans nicht nur in konzentriertester Form, *mise en abyme*, und gewissermaßen selbstreflexiv spiegelt, sondern

dies in der charakteristischen Weise des Grotesken als vielschichtige Inversion durchspielt. Neben den genannten Verkehrungen trifft dies zumal auch auf den Austausch von Simplicius und Schermesser zu, indem das satirisch-pikarische Diskurs-Subjekt in das Erzählobjekt verlagert wird: nicht zufällig beginnen beide mit einem 'S'. Beide agieren als die sprichwörtlichen Diener vieler Herren, wie sie sowohl die antike Menippea als auch der Pikaroroman seit dem *Lazarillo de Tormes* entworfen haben. Grimmelshausen konfrontiert seinen schelmischen Helden Simplicius in Baldanders und dem Schermesser mit Variationen seiner eigenen Position, der Position des Dritten, desjenigen also, der schonungsloser Zeuge und Richter der peinlichen "Alltagsgeheimnisse des privaten Lebens"<sup>37</sup> wird.

Irritieren muss der Umstand der Namensgebung. Die metaphorische Übertragung von Klopapier und Rasiermesser ist keineswegs konventionalisiert, ganz im Gegenteil: Zwar weist Joseph Dallett auf eine "Klage Der lieben Fravv Gerste" als mögliche Quelle Grimmelshausens hin, in der ein Schermesser vorkommt.<sup>38</sup> Aber das Schermesser kommt hier eben nicht im übertragenen Sinne vor. Der metaphorische Kurzschluss von Toilettenpapier und Rasiermesser findet sich exklusiv bei Grimmelshausen. Kein einziges Wörterbuch des Deutschen oder Frühneuhochdeutschen weist eine vergleichbare Verwendung auf. Man könnte geneigt sein, "Schermesser" als Euphemismus des fäkalischen Requisites der Körperhygiene zu begreifen. Aber Euphemismen sind nicht gerade die Sache Grimmelshausens. Der Austausch von Toilettenpapier und Rasiermesser verschiebt den Vorgang des Scherens in den Bereich des maximalen Unfeinen und kehrt ihn damit in seiner derben Sinnlichkeit umso stärker heraus. Grimmelshausens metaphorische Übertragung des Schermessers untersteht genauestens der chiasmatischen Inversionsregel grotesker Gestaltung, in der Gesicht und Gesäß zum sprichwörtlichen 'Arschgesicht' verzeichnet werden.

## V

Grimmelshausens Roman nimmt einen wichtigen Platz in der frühneuzeitlichen Tradition der menippeischen Satire ein, deren grotesker, hyperbolischer und bramarbasierender Maßstab von Rabelais vorgegeben wurde. Die Figuren des Katalogs grotesker Gestaltung sind allesamt lebendig, werden aber einer barocken, christlich-theologischen Semantik eingefügt. Dabei reduziert sich ihre lustvolle Lebensbestätigung und sardonische Bissigkeit auf den Bereich der sexuell und peristaltisch motivierten Körperästhetik. Das heitere, übervolle gargantueske Gastmahl Rabelais' verändert sich durch eine Überlagerung mit dem spanischen Pikaroroman hin zu einer schärferen sozialrealistischen Optik für Mangel und Kargheit im einfachen Volk, die gegenüber den offiziellen ideologischen Vorgaben von Staat und Kirche skeptisch bleibt. Der satirischen Kritik und Bekämpfung des Lasters aus christlicher Sicht steht die breite und lustvolle Thematisierung unfeiner und violenter Körperlichkeit entgegen. Hier-

in setzt sich eine generische Ambivalenz der Menippea fort, die bewirkt, dass sich der *Simplicissimus* nicht auf eine eindeutige und gewiss nicht auf eine "seelsorgerische" Botschaft festlegen lässt. Anderenfalls wäre er längst in den Literaturarchiven verstaubt. Er bildet aber einen Markstein in der Entwicklung des menippeischen Romans mit skeptisch-realistischer Perspektive von unten. Diese reicht u.a. über Christian Reuters *Schelmuffsky* und Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* bis zu den satirischen Romanen der Spätaufklärung, Wezels *Belphegor* oder *Tobias Knaut* etwa, in denen die drastische und obszöne Thematisierung des Unterleibs einer zivilisatorischen Zensur zum Opfer fallen, die christlich-theologischen Vorgaben weitgehend ausfallen, dafür aber die skeptischen Töne deutlicher hörbar werden.

### Anmerkungen

- 1 Grimmelshausen: *Werke*. Hrsg. von Dieter Breuer. Bd. I,1. Frankfurt a. M. 1989 (= Bibliothek der frühen Neuzeit 4, 1), S. 17.
- 2 Ebd., S. 551.
- 3 Clemens Heselhaus: Grimmelshausen. Der abenteuerliche *Simplicissimus*. In: *Der Deutsche Roman*. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1965, S. 31.
- 4 Jörg Schönert: *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik*. Stuttgart 1969, S. 35.
- 5 Rolf Tarot: *Simplicissimus* und Baldanders. Zur Deutung zweier Episoden in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. In: *Argenis* 1 (1977), S. 120.
- 6 Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner. Frankfurt a. M. 1989, S. 218. Bachtin verwendet die Bezeichnung "maximaler Kontakt" in der Aufzählung dreier grundlegender Merkmale des Romans: "3. Die neue Zone des Aufbaus einer literarischen Gestalt im Roman, nämlich die Zone des maximalen Kontakts mit der Gegenwart (der zeitgenössischen Zeit) in ihrer Unabgeschlossenheit."
- 7 Ebd., S. 229.
- 8 Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*. Tübingen 1994, S. 341.
- 9 Ebd., S. 355.
- 10 Ebd., S. 296.
- 11 Vgl. Michail M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostojewskis*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985, S. 132: "Die Menippea ist voll scharfer Kontraste und widersprüchlicher Verbindungen: eine tugendhafte Hetäre, ein Weiser, der in Wahrheit frei und dennoch ein Sklave ist, ein Herrscher, der zum Sklaven wird, moralischer Fall und moralische Läuterung, Luxus und Armut, ein edler Räuber u. ä. Die Menippea spielt gern mit scharfen Übergängen und plötzlichem Szenenwechsel, mit Oben und Unten, Aufstieg und Fall, unerwarteter Annäherung des Fernen und Ge-

- trennten, mit Mesalliancen aller Art." Vgl. auch Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957; im Hinblick auf Grimmelshausen vgl. Theodor Verweyen: Der polyphone Roman und Grimmelshausens "Simplicissimus". In: *Simpliciana* XII (1990), S. 195-228.
- 12 Vgl. Friedrich Gaede: Grimmelshausen und die Tradition des Skeptizismus. In: *Daphnis* 5 (1976), S. 472: "Baldanders hebt deshalb im Gegenzug dazu alle feste Erkenntnis auf, auch die von gut und böse, indem er sie als närrischen Vorwitz zeigt. Das impliziert die über die pyrrhonische Position hinausgehende fideistische Haltung.,"; vgl. auch ders.: Baldanders und das Urteilsproblem. In: *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*, Heft 3. Hrsg. von Leonard Forster und Hans-Gert Roloff. Bern, Frankfurt a. M. 1976, S. 67-73.
  - 13 Heinz-Günther Nesselrath: Lukian: Leben und Werk. In: Lukian: *Die Lügenfreunde oder: Der Ungläubige*. Eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Martin Ebner, Holger Gzella, Heinz-Günther Nesselrath, Ernst Ribbat. Darmstadt 2001, S. 23.
  - 14 Vgl. ebd., S. 24.
  - 15 Vgl. Petron: *Satyrikon*. Übersetzt von Carl Fischer. Mit einer Einleitung und Erläuterungen. Hrsg. von Bernhard Kytzler. München 1990, S. 52.
  - 16 Bachtin, *Formen der Zeit* (wie Anm. 6), S. 51.
  - 17 Vgl. Detlef Kremer: Skeptische Kultur. Aspekte des Skeptizismus in der deutschen Spätaufklärung. In: *Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung* 6/7 (2003/04), S. 61-79.
  - 18 Vgl. Dieter Breuer: Sich verändern, sich verwandeln. Zu Grimmelshausens "Continuatio". In: *Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Frank-Rutger Hausmann, Ludwig Jäger und Bernd Witte. Tübingen 1990, S. 61-72.
  - 19 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied, Berlin 1971, S. 62.
  - 20 Ebd., S. 66.
  - 21 Ebd., S. 65f.
  - 22 Ebd., S. 73.
  - 23 Bachtin, *Formen der Zeit* (wie Anm. 6), S. 218.
  - 24 Ebd., S. 228.
  - 25 Ebd., S. 242.
  - 26 Grimmelshausen, *Werke* (wie Anm. 1), S. 551.
  - 27 Ebd., S. 563.
  - 28 Ebd., S. 564.
  - 29 Jost Eickmeyer: Intratextuelle Beziehungen zwischen Grimmelshausens *Continuatio* und *Simplicissimus Teutsch*. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 106.
  - 30 Ebd., S. 122.

- 31 Vgl. ebd.: "Im chronologischen Ablauf der Handlung der *Continuatio* durchläuft Simplicius die Stadien der *Simplicissimus*-Handlung noch einmal zurück zum Ausgangspunkt. Allein die Baldanders- und Schermesser-Episode weisen keine konkrete Bezüglichkeit zu den vorangegangenen fünf Büchern auf, bezeichnen aber durch die Demonstration der stetigen Wandelbarkeit des Lebens die Grundvoraussetzung für eine solche Handlungsumkehrung insgesamt."
- 32 Grimmelshausen, *Werke* (wie Anm. 1), S. 604.
- 33 Ebd., S. 612.
- 34 Ebd., S. 611.
- 35 Ebd., S. 612.
- 36 Walter Busch: Die Lebensbeichte einer Wareenseele – Satirische Aspekte der Schermesser-Allegorie in Grimmelshausens *Continuatio*. In: *Simpliciana IX* (1987), S. 61.
- 37 Bachtin, *Formen der Zeit* (wie Anm. 6), S. 54.
- 38 Vgl. Joseph B. Dallett: Auf dem Weg zu den Ursprüngen: Eine Quellenuntersuchung zu Grimmelshausens Schermesser-Episode. In: *Carleton Germanic Papers 4* (1976), S. 18f.



# Picaro und Fortuna

## Zur narrativen Technik in Hieronymus Dürers *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* und Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*

Peter Heßelmann (Münster)

### I

Grimmelshausens Bestseller *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* wurde erstmals – entgegen der Vorausdatierung des Titelblatts auf 1669 – zur Frankfurter Ostermesse 1668 oder zu den Frankfurter und Leipziger Herbstmessen 1668 veröffentlicht.<sup>1</sup> Ebenfalls 1668 erschien laut Titelblatt im Hamburger Verlag von Christian Guht Hieronymus Dürers Roman *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks / Zum Spiegel Menschlichen Lebens vorgestellt in der Wunderwürdigen Lebensbeschreibung des Tychanders*.<sup>2</sup> Da die "Zuschrift" vom Autor auf den 15. August 1668 datiert wurde, kann man vom Erscheinen auf den Frankfurter und Leipziger Herbstmessen 1668 ausgehen. Tatsächlich verzeichnet der Meßkatalog der Frankfurter Herbstmesse und des Leipziger Michaelismarkts 1668 neben der Ausgabe E<sup>1</sup> des *Simplicissimus Teutsch* im übernächsten Eintrag Dürers Roman.<sup>3</sup> Damit lagen spätestens im Herbst 1668 die beiden ersten originalen Schelmenromane in deutscher Sprache vor. Auch die Lebensbeschreibung des Tychander sollte sich als durchaus erfolgreich erweisen, kamen doch 1685 und vor 1740 immerhin zwei weitere Ausgaben auf den Buchmarkt.<sup>4</sup>

Von Hieronymus Dürer sind nur spärliche biographische Daten bekannt.<sup>5</sup> Er wurde wahrscheinlich im Dezember 1641 im holsteinischen Glückstadt, das auch "Tychopolis" und "Fortunopolis" genannt wurde, als Sohn eines aus Nürnberg eingewanderten Goldschmieds geboren und am 23. Dezember 1641 getauft.<sup>6</sup> Er war ein Ururenkel von Albrecht Dürers Bruder Hans. Vom Sommersemester 1656 bis mindestens zum Sommersemester 1662 studierte er Theologie in Leipzig. Nach dem Studium unternahm er möglicherweise als Hofmeister eine Bildungsreise. Wohl im Herbst 1668 erschien in Hamburg Dürers Roman. Er widmete ihn Johann Schultze zur am 20. Juli 1668 erfolgten Wahl zum Hamburger Bürgermeister und Gabriel Lange, dem Oberförster in

den Gottdorfer Ämtern Trittau und Reinbek. Es ist unklar, in welcher Beziehung Dürer zu Schultze stand. Bei Lange war Dürer als Hauslehrer und Erzieher für dessen Söhne angestellt. Er unterzeichnete die "Zuschrift" seines Romans in Trittau am 15. August 1668.

Im Winter 1672/1673 hielt sich Dürer als Hof- und Feldprediger im Dienst des Feldmarschalls Graf Georg Friedrich von Waldeck und Pymont in den Niederlanden auf. Am 15. März 1674 wurde Dürer Pastor an der lutherischen Kirche im niederländischen Haarlem unweit von Amsterdam. Gegen Ende des Jahres 1682 warf man ihm Unzucht mit seiner Magd und Heterodoxie vor. In der Zeit gerichtlicher Auseinandersetzungen erhielt er den Ruf auf das Amt des ersten Pastors an St. Katharinen zu Osnabrück. Am 16. März 1685 wurde er in seiner neuen Gemeinde vereidigt. 1687 übernahm er auch das Amt des Superintendenten. Er starb am 6. Juli 1704 in Osnabrück und wurde am 15. Juli in der Katharinenkirche beerdigt.<sup>7</sup>

Im Folgenden werden die Romane Grimmelshausens und Dürers in zweifacher Hinsicht, einer erzählstrukturellen und einer thematischen, miteinander verglichen. In der indirekten Adaption der spanischen novela picaresca griffen beide Autoren auf gemeinsame Quellen, Anregungen und Erzählmuster zurück. Zu fragen ist jedoch nicht nur nach aus dieser literarischen Gattungstradition stammenden narrativen Techniken, sondern darüber hinaus nach thematischen Konvergenzen. Den Schwerpunkt der vergleichenden Textarbeit bildet dabei die für Dürers Roman programmatische Vorstellung von der Unbeständigkeit einer von der Göttin Fortuna geprägten Welt, eine Erfahrung, die auch *Simplicissimus* im Verlauf seines Lebens macht. Während die Erzählstruktur von Grimmelshausens Roman bereits häufig das Interesse der Forschung gefunden hat, geriet der Glückswechsel bisher nur marginal und unsystematisch in den Blick. Nach der komparativen Romananalyse, die sich vorrangig auf die zwei genannten Gesichtspunkte konzentriert, soll abschließend – nachdem Kongruenzen und Differenzen evident geworden sind – kurz die Frage nach der Exzeptionalität des *Simplicissimus Teutsch* gestellt werden.

## II

Dürer und Grimmelshausen bedienten sich in inhaltlicher, motivlicher und erzähltechnischer Hinsicht im Repertoire des spanischen Schelmenromans.<sup>8</sup> Für den *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* übernahm Dürer nachweislich – wenn auch in von ihm modifizierter Form – Episoden aus dem *Leben des Lazarillo de Tormes*: Die Textabschnitte beim geizigen französischen Landpfarrer, bei einem verarmten Adligen und bei einem Bettler, für den Tychander als Blindenführer agiert, stammen aus einer deutschen *Lazarillo*-Ausgabe.<sup>9</sup> Darüber hinaus haben manche Begebenheiten zum Teil starke Ähnlichkeiten mit dem *Guzman von Alfarache* von Mateo Aleman in der deutschen Übertragung durch Aegidius Albertinus.<sup>10</sup> Aus dem Kanon der spanischen Schelmenerzäh-



lungen kannte Grimmelshausen mit Sicherheit neben der 1617 in Augsburg anonym erschienenen Übertragung des *Lazarillo de Tormes* die von Niclas Ulenhart herrührende Übertragung von Cervantes' Novelle *Rinconete y Cortadillo* mit dem Titel *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt* (Augsburg 1617). Auch die Übertragung von Juan de Lunas *Lazarillo-Fortsetzung* durch Paulus Küefuß könnte Grimmelshausen geläufig gewesen sein (*Der Ander Theil Lazarilli von Tormes*, Nürnberg 1653). Er verarbeitete die deutsche Version des *Guzman von Alfarache* von Mateo Aleman durch Aegidius Albertinus (*Der Landstörtzer Gusman von Alfarche oder Picaro genannt*, München 1615) sowie Andrea Perez' (d. i. Francisco López de Ubeda) *Libro de entretenimiento de la Picara Justina* (*Die Landstörtzerin Iustina Dietzin, Picara genannt*, Frankfurt a. M. 1626/1627).<sup>11</sup>

Es ist hier nicht notwendig, die in der Forschung unbestrittene Zugehörigkeit von Dürers *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* und Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* zur Gattung des Schelmenromans im Detail zu belegen und intertextuelle Transfers nachzuzeichnen. Allgemeine Merkmale des Schelmenromans sind unter anderen seine Anlage als fiktive Autobiographie, in der ein erzählendes Ich seine früheren Erlebnisse als die des erlebenden Ich, eines gerissenen Überlebenskünstlers, aus der Retrospektive berichtet, kommentiert und deutet. Diese Duplizität des Ich setzt eine "Bekehrung" im Sinne einer Distanzierung vom ehemaligen pikarischen Leben voraus, die nicht selten am Ende mit einer Desillusionierung und einem Rückzug aus der Welt einhergeht. Das Schelmendasein scheint durch den ständigen Wechsel von Glück und Unglück determiniert zu sein. Das alternierende Auf und Ab im Leben des Schelms, in dessen Verlauf er Vertretern unterschiedlicher Gesellschaftsschichten begegnet und gesellschaftliche Mißstände häufig mit den Mitteln der Satire kritisiert, korrespondiert mit der stark reichenden episodischen Erzählstruktur.

Dürer griff für seinen Roman – was Stoffe, Motive, Figuren und Erzähltechnik betrifft – jedoch nicht nur auf ins Deutsche übertragene spanische Schelmenromane zurück. Jürgen Mayer hat den *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* als "Mischform" eines Romans bezeichnet, der sich aus Elementen des Schelmenromans und des höfisch-historischen Romans konstituiert.<sup>12</sup> Während der erste Romanteil Tychander überwiegend als Schelm darstelle und typische Komponenten des Schelmenromans – beispielsweise eine additive Episodenstruktur – aufweise, zeige der folgende, weitaus umfangreichere Romanteil insbesondere wegen der dort dreimal im Brennpunkt stehenden, breit angelegten Liebesbegebenheiten mit Dolosette, Liebmunde und Salome, der auf der Struktur der Heliodorschen Liebesverwicklung fußenden Vorgeschichtentechnik und des höfischen Milieus, in dem Tychander zum König aufsteigt, deutliche Züge des zeitgenössischen höfisch-historischen Romans. Karin Unsicker hat auf einen dritten Erzähltyp der Epoche, den Schäferroman, aufmerksam gemacht, den Dürer für sein Werk ebenfalls als Modell nutzte. Sie konnte den

Nachweis erbringen, daß Liebmundes Liebesgeschichte und die bukolische Szenerie zum Teil dem Schäferroman *Die Verführte Schäferin Cynthia* (Glückstadt 1660) von dem seit 1656 in Glückstadt lebenden Jacob Schwiager nachgebildet wurde.<sup>13</sup> Es dürfte allerdings kaum zu bestreiten sein, daß der *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* – trotz der Integration heterogener Romanmuster – vor allem ein Schelmenroman ist.

Der *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* blieb Dürers einziger Roman. Nach seiner Anstellung als Pastor veröffentlichte er ausschließlich theologische und pastorale Schriften, für verstorbene Osnabrücker Bürger verfaßte er einige Trauergedichte.<sup>14</sup> Im Roman, der auf eine Einteilung in Kapitel verzichtet, schildert der Ich-Erzähler Tychander sein bewegtes Leben aus der Rückschau. Der Namen des Protagonisten spielt auf Tyche an, die Göttin des Schicksals, des Zufalls, des Glücks, der glücklichen oder bösen Fügung in der griechischen Mythologie, die ihre römische Entsprechung in Fortuna fand. Die Autobiographie Tychanders wird gerahmt von einleitenden Reflexionen über die Wandelbarkeit des Glücks und von der den Roman abschließenden Weltabsage des Ich-Erzählers. Auf der Grundlage seiner Lebenserfahrungen vermag er schon am Anfang seinen Lebensroman sogleich in die für ihn zentrale thematische Perspektive von Glück und Glückswechsel zu rücken. Traditionelle maritime Metaphorik wird im einleitenden Erzählrahmenteil bemüht, um das unbeständige Auf und Ab zu verbildlichen, das Tychanders Werdegang im Zeichen Fortunas kennzeichnet. Nachdem er lange auf dem stürmischen "meer der Eitelkeit" gesegelt ist, hat er nun endlich den ruhigen Hafen "der Verschmähung der Welt" erreicht (*LW* 3f.). Nur hier sei – so weiß der inzwischen Geläuterte rückschauend zu konstatieren – "wahre sicherheit und ruh" jenseits der betrügerlichen "irdischen glückseligkeiten" zu finden (*LW* 4). Die Differenzierung des Ich-Erzählers in ein bußfertig erzählendes und ein sündig erlebendes Ich ermöglicht die Einschaltung zumeist moraldidaktischer Reflexionen und Kommentierungen aus der Distanz der Retrospektive. Das erzählte Geschehen unterliegt somit immer wieder – durchaus auch in vorausdeutender Funktion eingesetzt – einer christlich-moralischen Deutung und Bewertung. Die Duplizität der Erzählperspektiven wird auch im ebenfalls als autobiographische Bekehrungsgeschichte konzipierten *Simplicissimus Teutsch* genutzt, um die Erlebnisse des erlebenden Ich aus der Rückschau – wie in Dürers *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* – vornehmlich in moralischer Intention zu reflektieren.<sup>15</sup>

### III

Dürer hat sich in seinem Roman vorgenommen – wie es in der "Zuschrift" programmatisch heißt – "den Welt- und Glückes-lauf der Deutschen Welt vor zu stellen". Sein Text ist in leitthematischer Hinsicht auf die Darstellung der Macht Fortunas zentriert, die im Eingangssatz als "unbeständige göttin" cha-

rakterisiert wird (*LW* 1), die nach für den Menschen undurchschaubaren Regeln Glück und Unglück gibt und nimmt.<sup>16</sup>

Das Titelpupfer von Dürers Roman zeigt mit der typischen Kugel, auf der eine Figur – wohl Tychander – zu gehen versucht, die herkömmliche Fortuna-Ikonographie.<sup>17</sup> (Abb.) Die Kugel mit der *inscriptio* "Lauf der Welt und Spiel des Glücks" versinnbildlicht den globusumspannenden Einfluß und den stetigen Orts- und Gesinnungswechsel der Glücksgöttin. Die Figur greift nach den Wasserblasen, die die über ihr schwebende Fortuna mit verbundenen Augen aus einem Rohr bläst. Die Fortuna-Bildlichkeit wird in den Versen der "Erklärung Des Kupfer-blats" aufgegriffen:

Wasser-blasen sind die Gaben / die wir haben /  
 Trug-gefülltes Glück von dir:  
 Gleichwohl solche zu erlangen / weil sie prangen  
 in so bunter farben zier /  
 trachten wir  
 mit begier:  
 Da indeßen unser leben nur auf einer Kugel steht /  
 die sich oft im augenblicke / und noch eh' / herummer dreht.<sup>18</sup>

Tychander erlebt ein permanentes Auf und Ab des Glücks. Der Einblick in die rasche Veränderlichkeit der Welt, in das unvorhergesehene Umschlagen des Glücks ist die Grunderfahrung Tychanders, die er am Ende machen muß.<sup>19</sup> Gesetzmäßig folgt dem Aufstieg, der mit der Vereinnahmung durch die Hauptsünde des Hochmuts einhergeht, immer wieder unweigerlich der Fall.<sup>20</sup> Nach diversen überstandenen Abenteuern und herben Enttäuschungen gelangt Tychander am Schluß des Romans zur reuigen Einsicht in sein "gottlos-geführtes leben" und zur Umkehr (*LW* 410). Erst im Angesicht des Todes – Tychander wird von Seeräubern ins Meer geworfen – findet der Sünder im Gebet zu Gott. In einer Schlußreflexion zieht er die Quintessenz aus seinem wechselvollen Leben und führt aus:

daß weil ich nun endlich nach so vielen Sinn- und glückes-wexel die Unbeständigkeit des Glücks / die Ungewisheit Menschlicher Hoffnung / die Betrieglichkeit unsrer Anschläge / und die Eitelkeit aller Irdischen Dinge genug und zum öfftern erfahren / und nun wohl sahe daß auf der welt Nichts beständig als die Unbeständigkeit / und keine wahre ruhe in einigem zeitlichen Gute zu finden: da kam ich erstlich zum erkänntnis und bereute meine thorheit / daß ich bisher den ganzen bau meiner hoffnung auf dem vergänglichlichen eise gegründet hatte. (*LW* 414)

In Anbetracht der permanenten Unbeständigkeit und Ruhelosigkeit bleibt als Alternative die Hinwendung zu Gott. Wahrhaftes Glück ist nicht auf der Erde, sondern allein im himmlischen Vaterland der ewigen Seligkeit zu erlangen. Tychander erinnert den Leser an die eschatologische Perspektive und fährt fort:

Nun legte ich alle begierde weltlicher glükseligkeit mit der hoffnung dieselbige zu erlangen zu gleich ab / und fieng an meine Vergnügung in einem beständigen und warhafftigem Gute zu suchen. Weil aber solches auf der welt nicht zu finden / verließ ich dieselbige / nicht mit dem leibe / doch mit gedanken / und richtete mein höchstes verlangen / mein gantzes hertze nach dem Himmel. (LW 414f.)

Mit diesem Fazit ist der Gipfel der desengaño-Stimmung erreicht. Der letzte Satz des Romans erinnert an die Nichtigkeit alles Irdischen und zitiert auf der Basis der vanitas-Erfahrung *Salomo* 1,2: "Es ist alles Eitel!" (LW 416) Dabei ist Tychander auch endlich klar geworden, daß allein Gott über die Schicksalsinstanz Fortuna, den Aufstieg und den Fall von Menschen, regiert.<sup>21</sup> In dieser Erkenntnis spiegeln sich die traditionellen theologischen Einwände gegen die angebliche Macht der heidnischen Glücksgöttin und gegen ihre profane Deutung wider: In der Vorstellung von der Allmacht Gottes und der "providentia Dei" müssen sich der Glaube an autonome pagane Instanzen wie Fortuna und das oft synonym verwendete "Fatum" als Aberglaube erweisen.<sup>22</sup> Obgleich sich katholische und protestantische Theologen bemühten, den Einfluß Fortunas zu leugnen, sie zu dämonisieren und zu verteufeln, blieb ihre Erscheinung in der bildenden Kunst, in der Emblematik und Literatur der frühen Neuzeit präsent. Mitunter wurde versucht, Fortuna im Rahmen einer "interpretatio christiana" in die christliche Schicksalsordnung einzufügen und sie etwa als Organ des Schöpferwillens aufzufassen.<sup>23</sup> Demzufolge lenkt die göttliche Vorsehung Fortuna und "Fatum", deren Handeln nur scheinbar willkürlich ist.

#### IV

Auch im *Simplicissimus Teutsch* erscheint das wechselhafte Glück als handlungsbestimmende Macht und Simplicii Leben verläuft im polaren Spannungsfeld von Glück (fortuna bona) und Unglück (fortuna mala). Ebenso wie im *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* ist die am Ende der Autobiographie gewonnene Einsicht in die Unbeständigkeit eine Grunderfahrung, die mit dem Einblick in die Wandelbarkeit des Glücks gekoppelt wird. Dabei wird bereits zu Beginn des *Simplicissimus Teutsch* auf die "constantia" als Geisteshaltung aufmerksam gemacht, die Simplicius allerdings nicht zu internalisieren vermag. Zu den Lehren, die der Einsiedler ihm mit auf den Weg gibt, gehört neben der Selbsterkenntnis und dem Rat, "böse Gesellschaft" zu meiden, die Mahnung, "beständig" zu bleiben (ST 35).<sup>24</sup> Die Reflexionen über "constantia" und "inconstantia" und die Veränderlichkeit des menschlichen Lebens beziehen das Glücksmotiv ein. Aus der Retrospektive kommentiert Simplicissimus diese Relation in Erinnerung an seine Begegnung mit Jupiter während seines Aufenthaltes in Westfalen. Der ehemalige "Jäger von Soest" belehrt aus der zeitlichen Distanz seine Leser über die Wechselfälle seiner vita:

So wunderlich ist das Glück / und so veränderlich ist die Zeit! Kurtz zuvor tribulierten mich die Läus / und jetzt habe ich den Flöhe-Gott in meinem Gewalt; vor einem halben Jahr dienete ich einem schlechten Dragoner vor einen Jungen; nunmehr aber vermochte ich zween Knecht / die mich Herr hiessen; es war noch kein Jahr vergangen / daß mir die Buben nachlieffen / mich zur Hur zu machen / jetzt wars an dem / daß die Mägdlein selbst auß Liebe sich gegen mir vernarnten: Also wurde ich bey Zeiten gewahr / daß nichts beständigers in der Welt ist / als die Unbeständigkeit selbsten. (ST 224)

Zu der nahezu wörtlich übereinstimmenden Einsicht, "daß nichts beständigers in der Welt ist / als die Unbeständigkeit selbsten", ist auch Tychander am Ende seiner Autobiographie gelangt (vgl. LW 414).

Erwähnungen des Glücks und Reflexionen über dessen Kontingenz durchziehen den *Simplicissimus Teutsch*. Die Verweise auf das Glück nehmen mit dem III. Buch des Romans zu und häufen sich in den in Westfalen spielenden Episoden. Im Zeichen Fortunas gelingt es Simplicissimus dort, zum angesehenen "Jäger von Soest" emporzusteigen. Dieser Aufstieg auf dem sich drehenden Rad der Fortuna bedeutet freilich in moralischer Hinsicht einen Abstieg, verbindet sich doch auch hier das Aufstreben des jungen Soldaten immer mit Hochmut. Der glückhafte Aufstieg provoziert die "superbia" und den daran anschließenden unweigerlichen Fall. Diese Konstellation bestimmt Simplicissimi Lebensphase in Westfalen.<sup>25</sup> Dabei ist das rasche, unvorhergesehene Umschlagen des Glücks – es "verändert sich das Glück unversehens" (ST 385) – kennzeichnend für das Wirken der launenhaften Göttin.

In der glückhaften Lebensphase kommt es zu einem Schatzfund. Simplicissimus deponiert seine Kleinodien in Köln und beschließt fatalistisch "zu verharren / was das Glück ferner mit [ihm] machen würde." (ST 245) Das Glück wird hier offenbar im Sinne von "Fatum" als lebenbestimmende Kraft, als Schicksal und Verhängnis akzeptiert. Sich an seinen Aufenthalt am Hof zu Wien erinnernd, gedenkt Simplicissimus rückblickend nicht nur dem "Fatum" und in einem selbstironischen Wortspiel seiner damaligen "fatuitas" (Nartheit), sondern darüber hinaus der zum traditionellen Gefolge der Fortuna gehörenden "Occasio", der Personifikation der zufälligen Gelegenheit, die man ergreifen soll:

Das Glück / so Macht und Reichthum zu geben pflegt / blickte mich trefflich holdseelig an / und gab mir / nachdem ich ein Tag oder acht zu Wien gewesen / Gelegenheit genug an die Hand / ohn einige Verhinderungen auff die Staffeln der Hoheit zu steigen / ich thäts aber nicht / Warumb? Jch halte / weil mein fatum ein anders beschlossen / nemlich dasjenige / dahin mich meine fatuitas leitete. (ST 383)

Erst in der Erzählretrospektive ist Simplicissimus in der Lage, aufgrund seiner Lebenserfahrung das Wirken Fortunas zu durchschauen und das Janusgesicht der "Fortuna bifrons" zu erkennen. Als "Jäger von Soest" habe er hingegen

noch nicht gewußt – so berichtet er aus der zeitlichen Distanz – "daß das tückische Glück der Syrenen Art an sich hat / die demjenigen am übelsten wollen / denen sie sich am geneigtesten erzeigen / und einen der Ursach halber desto höher hebt / damit es ihn hernach desto tieffer stürzte." (ST 255) Kurz darauf wird abermals auf die alte *rota-fortunae*-Bildlichkeit rekurriert, wobei sie nun in den Zusammenhang mit Gottes Vorsehung gerückt ist. *Simplicissimus* bilanziert seine Vermessenheit als berüchtigter "Jäger":

Wann das Glück einen stürzen will / so hebt es ihn zuvor in alle Höhe / und der gütige GOtt lässet auch einen jeden vor seinem Fall so treulich warnen. Das widerfuhr mir auch / ich nams aber nicht an! Ich hielte in meinem Sinn gänzlich darvor / daß mein damaliger Stand so vest gegründet wäre / daß mich kein Unglück darvon stürzten könnte (ST 264)

Auch in späteren Phasen des Romans zeigt sich die perpetuierende Abfolge von im Zeichen des Glücks und Unglücks stehenden Begebenheiten. *Simplicissimus* erkennt aus der Rückschau wiederholt die Unbeständigkeit menschlichen Tuns als anthropologische Konstante und sieht sich als Spielball der *Fortuna* ihrem Walten hilflos ausgeliefert. So ist es nur konsequent, wenn er sich als "Ball deß unbeständigen Glücks" charakterisiert (ST 327). Im zehnten Kapitel des IV. Buchs – überschrieben "Simplicius übersteht ein unlustig Bad im Rhein" (ST 289) – treibt der Protagonist in einer sinnbildlichen Episode wie ein Ball im Fluß, wobei die *Fortuna*-Ikonographie evoziert wird. Auf sie spielt *Simplicissimus* in der Schilderung des Geschehens an, in der er erzählt, daß der Strom mit ihm "wie mit einem Ballen" spielte, indem er ihn "bald über bald undersich in Grund warf" (ST 320). In der *Continuatio* stellt der sich auf der Wanderschaft befindende *Simplicissimus* mit den bezeichnenden Worten vor, er "seye ein Ball deß wandelbaren Glücks; ein Exemplar der Veränderung / und ein Spiegel der Unbeständigkeit deß Menschlichen Wesens" (Cont 534f.).

Wie in Dürers *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks*, so besteht auch im *Simplicissimus Teutsch* kein Zweifel daran, daß die "providentia Dei" *Fortuna* und das "Fatum" regiert. Das wird zum Beispiel deutlich an einer Bemerkung des Erzählers über das Schicksal des Grafen Johann Wenzel von Götz, dem vorgeworfen wurde, an der Niederlage des kaiserlichen Heeres in der Schlacht bei Wittenweier 1638 schuldig zu sein. *Simplicissimus* verteidigt ihn gegen die erhobenen Vorwürfe mit den Worten: "daß er aber diesen verwichenen Sommer so gar kein Glück gehabt / ist meines Erachtens mehr der Göttlichen Vorsehung (als welcher die Siege gibt wem er will) als deß Grafen Übersehen bezumessen." (ST 368)

Das V. Buch des *Simplicissimus Teutsch* enthält zahlreiche Reflexionen über die zurückliegenden Veränderungen in der Biographie des Protagonisten und über sein "fatum" (vgl. ST 408, 409). Bevor der Roman mit dem von Antonio de Guevara in der Übersetzung von Aegidius Albertinus herrührenden

"Adieu Welt / dann bey dir ist nichts beständiges" (ST 460) aus dem Traktat *Verachtung des Hoflebens und lob des Landtlebens* schließt,<sup>26</sup> läßt Simplicissimus rückblickend sein Leben Revue passieren und resümiert:

du bist durch viel Gefährlichkeiten dem Krieg nachgezogen / und hast in dem selbigen viel Glück und Unglück eingenommen / bist bald hoch bald nider / bald groß bald klein / bald reich bald arm / bald fröhlich bald betrübt / bald beliebt bald verhaßt / bald geehrt und bald veracht gewesen (ST 456).

Der Glaube an eine "immerwährende Beständigkeit" muß sich vor diesem Hintergrund als falsch erzeigen (ST 434): Im Leben erweist sich die vermeintliche "constantia" immer als "inconstantia". Die Erfahrung der Veränderlichkeit wird später im VI. Buch des Romans in der allegorischen Figur des Baldanders personifiziert.<sup>27</sup> Baldanders, der unter anderem die "inconstantia mundi" versinnbildlicht, habe Simplicissimus zeitlebens begleitet, sei für die Unbeständigkeit seines Lebenslaufs verantwortlich und habe ihn "in summa bald so und bald anders gemacht" (Cont 506).

An exponierter Stelle erscheint bereits im Alexandriner-Gedicht, das der *Continuatio* vorangestellt wurde, das antithetische Spannungsfeld von "inconstantia" und "constantia" als ein leitendes Romanthema:

O wunderbares thun! O unbeständigs stehen  
 Wann einer wähnt er steh / so muß er fürter gehen /  
 O schlüpffrigster Stand! dem vor vermeinte Ruh  
 Schnell und zugleich der Fall sich nähert zu  
 Gleich wie der Todt selbst thut; was solch hin flüchtig Wesen  
 Mir habe zugefügt / wird hierinnen gelesen;  
 Woraus zusehen ist daß Unbeständigkeit  
 Allein beständig sey / immer in Freud und Leid. (Cont 467)

Zuletzt betrachtet der Ich-Erzähler auf der Kreuzinsel "deß Menschlichen Wesens Unbeständigkeit" (Cont 565). Der das Leben charakterisierenden Unbeständigkeit wird als Gegenpol ein Leben in "Ruhe" als Ideal gegenübergestellt. Das Angebot der Schiffsbesatzung an den Inselbewohner, nach Europa zurückzukehren, lehnt der Eremit konsequent als "Reise in ein unruhiges immerwehrendes Ellend" ab (Cont 578). Denn auf der Insel glaubt er fernab von Menschen die "Rhue" gefunden zu haben, die in der subscriptio des Titelkupfers zum *Simplicissimus Teutsch* und im Vorspruch zur *Continuatio* erwähnt wird. Damit dürfte die "Gemütsruhe" gemeint sein, die Lipsius in seinem Traktat *Von der Beständigkeit* als ein Ziel seiner neostoizistischen Ethik – neben der "constantia" – nennt.<sup>28</sup> Sie entspricht derjenigen Geisteshaltung, die auch Dürer im *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* als "wahre ruhe" bezeichnet, die "in einigem zeitlichen Gute" nicht zu finden ist und die es als Remedium zu erreichen gilt, um im Chaos der Welt – allein auf die göttliche Providenz vertrauend – unbeschadet bestehen zu können (LW 414f.). Diese Gemüts-



ruhe schließt die Überzeugung ein, nicht der Willkür einer blinden Schicksalspotenz ausgesetzt zu sein, und die Erkenntnis, sich gelassen dem unerforschlichen Heilsplan Gottes, seiner lenkenden Vorsehung und dem "Fatum christianum" einzufügen. Da alles in der Welt durch Unbeständigkeit geprägt ist, muß sich ein Leben in konstanter Ruhe als betrügerische Hoffnung, als Wahn entpuppen. Mit ihrer Auffassung von der Priorität der "providentia Dei" sind sich der simplicianische Erzähler und Dürer nicht nur mit zeitgenössischen Theologen einig, sondern auch mit neostoizistischen Positionen der Populärphilosophie. Die Vorstellung, daß etwas durch "Glücksfall" oder durch das "Fatum" geschehe, lehnte beispielsweise Justus Lipsius mit dem Hinweis auf die göttliche Vorsehung entschieden ab.<sup>29</sup>

## V

Die Gemeinsamkeiten, die Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* und Dürers *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* etwa im Hinblick auf ihre literarischen Vorlagen, auf ihre Verwurzelung im pikarischen Romanmodell, auf ihre narrative Struktur, auf die Fortuna-Motivik, das Thema der Absage an die Welt und die moraldidaktischen Implikationen haben, sollen die Differenzen nicht verdecken. Im Vergleich zu Dürer spielen beispielsweise die Liebe und die wechselhaften Liebesbegegnungen in Grimmelshausens Roman eine völlig untergeordnete Rolle. Grimmelshausens Roman hebt sich auch in der Figurenzeichnung von Dürers Werk ab. Das Figurenarsenal besteht dort – im Gegensatz zum *Simplicissimus Teutsch* – aus Typen, die bestimmte menschliche Verhaltensweisen repräsentieren und denen individuelle Züge weitgehend fehlen. Bezeichnend für die Typisierung ist die nahezu vollständige Kennzeichnung der Figuren mit sprechenden Namen.<sup>30</sup>

Im Gegensatz zum *Simplicissimus Teutsch* ist eine satirische Schreibart im *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* allenfalls in Rudimenten erkennbar. Dürer war gewiß kein "Daß Eß, u. homo Satyricus in folio", wie Quirin Moscherosch seinen Nachbarn Grimmelshausen im Januar 1674 bezeichnet hat.<sup>31</sup> Der mit zwei Anagrammen auf dem Titelblatt erschienene *Simplicissimus Teutsch* konnte sich hinter dieser Schutzmaske satirische Freiheiten und zum Teil massive Gesellschaftskritik erlauben. Im Unterschied zum *Simplicissimus Teutsch* wird auf dem Titelblatt von Dürers Roman der Name des Romanautors unverschlüsselt genannt. Auch die "Zuschrift" hat der Verfasser mit seinem Namen und einem Hinweis auf seine Profession als Theologe – "Hieronymus Dürer / der H. Schrift Befl." – gezeichnet. Damit rücken zudem die konfessionellen Differenzen der Autoren in den Blickpunkt. Während Dürer ein ausgebildeter lutherischer Theologe war, gründete Grimmelshausens Glaube im Katholizismus, freilich – wie Dieter Breuer mit Recht betont hat – mit irenischer Tendenz.<sup>32</sup>



Das simplicianische Literaturprogramm der menippeischen Satire dürfte in erheblichem Maße zum Erfolg des *Simplicissimus Teutsch* nicht nur bei den Zeitgenossen beigetragen und seinen weltliterarischen Rang mitbegründet haben. Im zweiten Teil des *Satyrischen Pilgrams* hatte Grimmelshausen 1667 angekündigt, sein *Simplicissimus* werde in "einer andern und zwar lustigern Manier viel Particularitäten" vom Krieg erzählen.<sup>33</sup> Auf dem Titelblatt der editio princeps seines *Simplicissimus Teutsch* war dann zu lesen: "Überauß lustig / und männiglich nützlich zu lesen". das Titelblatt der Ausgabe E<sup>5</sup> des Romans verkündete 1671: "Es hat mir so wollen behagen mit Lachen die Warheit zu sagen". Von diesem "lustigen Stylum", wie der Erzählstil in der "Vorrede an den geneigten Leser" zum zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nest* genannt wird, ist Dürer weit entfernt.<sup>34</sup> Erzählmomente der Satire, der Komik, der Ironie und Selbstironie, der Groteske sowie des Humors fehlen im *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* so gut wie völlig.

Aber nicht nur hinsichtlich der "Hülsen", sondern auch bei den "Kernen" gibt es gravierende Unterschiede (*Cont* 473). Denn Dürers Roman ist in thematischer Hinsicht bei weitem nicht so komplex wie der *Simplicissimus Teutsch*. Einer eher monothematischen Fixierung auf die Unbeständigkeit des Glücks steht in Grimmelshausens Roman eine inhaltliche und strukturelle Komplexität gegenüber, die in der Frühen Neuzeit ihresgleichen sucht und die Exzeptionalität ausmacht. Diese Vielschichtigkeit betrifft – um nur einige Beispiele anzuführen – die Berücksichtigung allegorischer und emblematischer Dimensionen, die Verarbeitung eines überaus breiten Spektrums an literarischen Quellen, die Integration verschiedener zeitgenössischer Wissensdiskurse, etwa theologische, philosophische, politische und naturkundliche, und erzähltechnische Errungenschaften, die – mit Blick auf die Romanproduktion der Epoche – über die Muster des einfacher konzipierten Schelmenromans weit hinausgehen. In diesem Sinne war Grimmelshausen zweifellos "magno ingenio et eruditione", so der Eintrag des Renchener Pfarrers im Kirchenbuch zum 17. August 1676.

## Anmerkungen

- 1 Koschlig plädierte für Ostern 1668, Scholte für Herbst 1668. Vgl. Manfred Koschlig: *Grimmelshausen und seine Verleger. Untersuchungen über die Chronologie seiner Schriften und den Echtheitscharakter der frühen Ausgaben*. Leipzig 1939 (= Palaestra 218), S. 3, 68; Jan Hendrik Scholte: *Der Simplicissimus und sein Dichter. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen 1950, S. 6. Grimmelshausens Roman wird im Text dieser Abhandlung nach der Edition von Tarot mit Seitenangaben in runden Klammern zitiert (Siglen *ST* und *Cont*): Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1967 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot).
- 2 Hieronymus Dürer: *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks / Zum Spiegel Menschlichen Lebens vorgestellt in der Wunderwürdigen Lebensbeschreibung des Tychanders / von Hieronymus Dürern. Hamburg / In Verlegung Christian Guhts / im Jahr 1668*. Nachdruck Hildesheim, New York 1984. Dürers Roman wird im Folgenden mit Seitenangaben in runden Klammern zitiert (Sigle *LW*). Es gibt in der literaturwissenschaftlichen Forschung nur wenige Studien, die sich intensiver mit dem Werk auseinandergesetzt haben. Zu nennen sind Jürgen Mayer: *Mischformen barocker Erzählkunst. Zwischen pikareskem und höfisch-historischem Roman*. München 1970, S. 17-42; Karin Unsicker: *Weltliche Barockprosa in Schleswig-Holstein*. Neumünster 1974 (= Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte 10), S. 251-272; Ansgar M. Cordie: *Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2001 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 19), S. 177-343. Stefan Trappen hat mehrfach auf den Roman und seinen Verfasser aufmerksam gemacht. Vgl. Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*. Tübingen 1994 (= Studien zur deutschen Literatur 132), S. 72f., 220-224, 233, 272; ders.: Konfessionalität, Erbauung und konfessionell gebundene Traditionen bei Grimmelshausen. In: *Simpliciana XVIII* (1996), S. 53-73, hier S. 59f; ders.: Jugendtorheit, Brötchenarbeit, Heilsbemühung. Erzählmotivationen und ihre sozialgeschichtliche Fundierung beim niederen Roman von Beer, Dürer, Grimmelshausen, Reuter und Riemer. In: *Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655-1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposium in Weiffenfels Oktober 2000*. Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2003 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe 1. Reihe A. Kongressberichte 70), S. 401-419, hier S. 405-407.
- 3 *Catalogus Universalis*. Leipzig 1668, Bl. C 2 b. (Frankfurter und Leipziger Herbstmessen)
- 4 Hieronymus Dürer: *Politischer Lauff der Welt Und Spiel des Glücks / Zum Spiegel Menschlichen Lebens vorgestellt in der Wunderwürdigen Lebensbeschreibung des Tychanders von Hieronymes Dürern*. Im Jahr 1685; ders.: *Lauf der Welt und Spiel des Glücks: in einer wahrhaften Lieb- und Lebens-Geschichte, des verkehr-*

- ten und wieder bekehrten Tychanders, vorgestellt.* Nürnberg, in der Johann Andreä Endter. Handlung. Diese Ausgabe wird vor 1740 erschienen sein, da der Verlag Endter nur bis zu diesem Jahr existierte. Vgl. Unsicker, *Weltliche Barockprosa in Schleswig-Holstein* (wie Anm. 2), S. 259, Anm. 29.
- 5 Zur Biographie vgl. Franz Heiduk: Hieronymus Dürer. In: *Modern Language Notes* 86 (1971), S. 385-387; Guillaume van Gemert: Dürer, Hieronymus. In: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hrsg. von Walter Killy. Bd. 3. Gütersloh, München 1989, S. 127; Walter Schäfer: *Effigies Pastorum. Die Pastoren an St. Katharinen. 400 Jahre Osnabrücker Kirchengeschichte in Bildern und Urkunden aus den Quellen*. Osnabrück 1960, S. 78-80. Dort auch ein reproduziertes Ölporträt Dürers aus dem Jahr 1702. Das Original befindet sich in der Sakristei der Katharinenkirche in Osnabrück. Es ist Karin Unsicker in verschiedenen Archiven gelungen, neue biographische Fakten zu Dürer zu ermitteln. Vgl. Unsicker, *Weltliche Barockprosa in Schleswig-Holstein* (wie Anm. 2), S. 252-257; dies.: Hieronymus Dürer. In: *Schleswig-Holsteinisches Biographisches Lexikon*. Bd. 4. Neumünster 1976, S. 59-61.
  - 6 Zum literarischen Milieu in Glückstadt im 17. Jahrhundert und zum sozialgeschichtlichen Hintergrund vgl. Dieter Lohmeier, Karin Unsicker: Literarisches Leben des 17. Jahrhunderts in Glückstadt, einer fürstlichen Verwaltungsstadt Schleswig-Holsteins. In: *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Albrecht Schöne. München 1976, S. 44-56. Dort wird Dürer allerdings nur kurz erwähnt.
  - 7 Aus Anlaß seines Todes erschienen in Osnabrück mehrere lateinische und deutsche Trauergedichte. Vgl. H. Runge: Geschichte des Osnabrücker Buchdrucks. Erster Theil. 1617-1707. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück* 17 (1892), S. 181-370, hier S. 360-362.
  - 8 Zur Tradition des Schelmenromans sei nur auf folgende Überblicksdarstellungen verwiesen: Hubert Rausse: *Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland*. Münster 1908 (= Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 8); Hans Gerd Rötzer: *Picaro – Landstörtzer – Simplicius. Studien zum niederer Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt 1972 (Impulse der Forschung 4); ders.: "Novela picaresca" und "Schelmenroman". Ein Vergleich. In: *Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock. Aufsätze*. Hrsg. von Conrad Wiedemann. Heidelberg 1979 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 1), S. 30-76; *Il Picaro nella cultura europea*. Hrsg. von Italo Michele Battafarano und Pietro Taravacci. Trento 1989 (= Apollo 3); Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart, Weimar 1993; ders.: *Der Schelmenroman*. Stuttgart, Weimar 1994 (= Sammlung Metzler 282); Guillaume van Gemert: Pikaroroman. In: *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von Albert Meier. München 1999 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 2), S. 453-469, 657-661.
  - 9 Zu den Übernahmen aus dem *Lazarillo* vgl. Mayer, *Mischformen barocker Erzählkunst* (wie Anm. 2), S. 25-27. Dort ein Textvergleich, der die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der *Lazarillo*-Vorlage und Dürers Roman erhellt. Zur *Lazarillo*-Verarbeitung ferner Bauer, *Der Schelmenroman* (wie Anm. 8), S. 81;

- Cordie, *Raum und Zeit des Vaganten* (wie Anm. 2), S. 235-241. Ein Überblick zur deutschsprachigen *Lazarillo*-Rezeption bei Alberto Martino: Die Rezeption des "Lazarillo de Tormes" im deutschen Sprachraum (1555/62-1769). In: *Daphnis* 26 (1997), S. 301-399; ders.: Von den Wegen und Umwegen der Verbreitung spanischer Literatur im deutschen Sprachraum (1550-1750). In: *Studien zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von Hans Feber. Amsterdam 1997 (= *Chloe* 27), S. 285-344. Ferner Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius* (wie Anm. 8), S. 35-46.
- 10 Mayer, *Mischformen barocker Erzählkunst* (wie Anm. 2), S. 37-39; Cordie, *Raum und Zeit des Vaganten* (wie Anm. 2), S. 273f; Rötzer, "Novela picaresca" und "Schelmenroman" (wie Anm. 8), S. 65.
- 11 Vgl. Gerhart Hoffmeister: Grimmelshausens "Simplicissimus" und der spanisch-deutsche Schelmenroman. Beobachtungen zum Forschungsstand. In: *Daphnis* 5 (1976), S. 275-294; José María Navarro de Adriaensens: La continuación del "Lazarillo", de Luna y la aventura del Lago Mummel en el "Simplicissimus". In: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), S. 242-247; Ulrich Stadler: Parodistisches in der "Justina Dietzin Picara". Über die Entstehungsbedingungen von Übedas Schelmenroman in Deutschland. In: *Arcadia* 7 (1972), S. 158-170; Karl F. Zaenker: Grimmelshausen und die "Picara Justina". In: *Daphnis* 27 (1998), S. 631-653; Volker Meid: Von der "Picara Justina" zu Grimmelshausens "Courasche". In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 15-26; Italo Michele Battafarano: Picari simpliciani tedeschi. Crisi e stravolgimento del modello ideo-poetologico della narrative picaresca nell'opera di Grimmelshausen. In: *Il Picaro nella cultura europea* (wie Anm. 8), S. 243-289. Ein Überblick neuerdings bei Christoph E. Schweitzer: Grimmelshausen and the Picaresque Novel. In: *A Companion to the Works of Grimmelshausen*. Hrsg. von Karl F. Otto. Rochester, Woodbridge 2003, S. 147-164. Grimmelshausen schöpfte freilich nicht nur aus den deutschsprachigen Adaptionen spanischer Schelmenromane, sondern erhielt wichtige literarische Anregungen aus dem französischen "Roman comique". Dabei ist in erster Linie an die *Warhafftige vnd lustige Histori Von dem Leben des Francion* von Charles Sorel (o. O. 1662) zu denken. Dazu Manfred Koschlig: Das Lob des "Francion" bei Grimmelshausen. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 1 (1957), S. 30-73; Jean-Marie Valentin: Grimmelshausen zwischen Albertinus und Sorel: Wege und Formen des Schelmenromans in Frankreich und Deutschland im 17. Jahrhundert. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 135-157; ders.: *Französischer "Roman comique" und deutscher Schelmenroman*. Opladen 1992.
- 12 Mayer, *Mischformen barocker Erzählkunst* (wie Anm. 2), S. 17-42. Dagegen ist Dürers Roman für Cordie keine Mischform, sondern durchgängig ein Schelmenroman, der freilich seine Gattungsgrenzen überschreite, um "sein eigenes Terrain von außen, von konkurrierenden Gattungen her, in den Blick zu nehmen." Indem er – so Cordie – "die Perspektive anderer Gattungen spielerisch einnimmt, führt er jedes literarisch geformte ‚Weltbild‘ – das schelmische wie das heroische, politische oder idyllische – als begrenzte Perspektive vor: Geburt des Schelmenromans aus dem Geiste der Travestie." – Cordie, *Raum und Zeit des Vaganten* (wie Anm. 2), S. 332.

- 13 Unsicker, *Weltliche Barockprosa in Schleswig-Holstein* (wie Anm. 2), S. 267-269. Zu Schwieger vgl. Dieter Lohmeier. Anke-Marie Lohmeier: Jacob Schwieger. Lebenslauf, Gesellschaftskreis und Bücherbesitz eines Schäferdichters. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 19 (1975), S. 98-137.
- 14 Runge, Geschichte des Osnabrücker Buchdrucks (wie Anm. 7), S. 346, 348, 354f. Es handelt sich um Funeralgedichte. Eine Übersicht über Dürers Schriften bei Unsicker, *Weltliche Barockprosa in Schleswig-Holstein* (wie Anm. 2), S. 257-259. Die bisher gründlichste Bibliographie mit Standortnachweisen stellte – auf Vorarbeiten von Eberhard Mannack, Dieter Lohmeier und Karin Unsicker aufbauend – Trappen zusammen. Vgl. Trappen, *Grimmelshausen und die menippeische Satire* (wie Anm. 2), S. 220f.
- 15 Näheres bei Jürgen H. Petersen: Formen der Ich-Erzählung in Grimmelshausens Simplicianischen Schriften. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 93 (1974), S. 481-507.
- 16 Zur Darstellung Fortunas in Kunst und Literatur gibt es eine Fülle an Studien. Es sei stellvertretend auf die Monographie Kirchners verwiesen. Vgl. Gottfried Kirchner: *Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*. Stuttgart 1970. Dürers *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks* findet in Kirchners Abhandlung allerdings keine Berücksichtigung. Einen neueren Überblick über die Fortuna-Vorstellung bietet Walter Haug: O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung. In: *Fortuna*. Hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1995 (= Fortuna vitrea 15), S. 1-22. Zum Fortuna-Motiv in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit Wilfried Barner: Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600. In: Ebd., S. 311-343. Zur englischen Literatur des elisabethanischen Zeitalters vgl. Klaus Reichert: *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*. Frankfurt a. M. 1985. Hilfreich insbesondere für die niederländische Dramatik des 17. Jahrhunderts neuerdings Jan Konst: *Fortuna, fatum en providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*. Hilversum 2003.
- 17 Vgl. Hans Holländer: Die Kugel der Fortuna. In: *Das Mittelalter* 1 (1996), Heft 1, S. 149-167.
- 18 Auch das Stadtwappen von Dürers Geburtsort Glückstadt zeigt die Gestalt der Fortuna auf einer goldenen Kugel. Es geht – wie der Name der 1616 gegründeten Stadt – auf eine Verordnung des Stadtgründers König Christian IV. von Dänemark zurück. Vgl. Lohmeier/Unsicker, *Literarisches Leben des 17. Jahrhunderts in Glückstadt, einer fürstlichen Verwaltungsstadt Schleswig-Holsteins* (wie Anm. 6), S. 47.
- 19 So resümiert Tychander: "massen das glück dergestalt zu spielen pflegt / daß wenn es einen menschen auf die höchste spitze gestellt hat / so pflegt es ihn schnell und unvermuthlich wieder herab zu wärfen." (*LW* 326)
- 20 Zur theologischen und literarischen Tradition des Hochmuts vgl. Wolfgang Hempel: *Übermuot diu alte. Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Bonn 1970 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 1).

- 21 Die Einordnung des Glücks in den Willen Gottes wird beispielsweise deutlich, wenn es vom Aufstieg des Fürsten Amutzy heißt, daß ihn "das Glück oder vielmehr GOTT selber anjetzo erwehlet" habe (*LW* 373).
- 22 Das im 17. Jahrhundert wohl bekannteste Werk, das sich kritisch mit der heidnisch-profanen Fortunadeutung im Sinne einer "interpretatio christiana" auseinandersetzt, stammt vom protestantischen Nürnberger Theologen Daniel Wülfer: *Das vertheidigte Gottes-geschick / und vernichtete Heyden-Glück. Das ist: Gründlicher Unterricht / von der Göttlichen Vorseh- und Regierung / in dem Menschlichen Glückwesen Auß H. Göttlicher Schrift / den Alten Kirchen-Vätern / Geist- und Weltlichen Schriften und Zeitgeschichten zusammen gerichtet [...]*. Nürnberg 1656. Die zweite Auflage bezieht das "Fatum" schon im Titel ein: ders.: *Fatum: Das ist: Das vertheidigte GOTTes-geschick / und vernichtete Heyden-glück. Aus Heiliger Göttlicher Schrift / den Alten Kirchen-vätern / Geist- und Weltlichen Schriften und Zeitgeschichten vorgewiesen [...]*. Nürnberg 1666.
- 23 Zu der mit Augustinus beginnenden theologischen Kritik an der Glücksauffassung vgl. Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock* (wie Anm. 16), S. 103-109. Zur Bedeutung der "providentia Dei" in Barockromanen vgl. Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2 Tle. Tübingen 1988 (= *Hermæa* 55).
- 24 Zur Interpretation der drei Lehren vgl. Rolf Tarot: "Nosce te ipsum". Lebenslehre und Lebensweg in Grimmelshausens "Simplicissimus Teutsch". In: *Daphnis* 5 (1976), S. 499-530.
- 25 Später kann er sie aus der Erzähldistanz kommentieren: "MEine Hoffart vermehrte sich mit meinem Glück / darauß endlich nichts anders als mein Fall erfolgen konte [...]" (*ST* 227)
- 26 Antonio de Guevara: *Contemptus Vitae Aulicae, & Laus Ruris [...]* *Verachtung des Hoflebens und lob des Landtlebens*. München 1604, S. 138-146.
- 27 Zur komplexen Bedeutung und Funktion der Baldanders-Figur vgl. Peter Heßelmann: Fiktion und Wahrheit. Poetologische und hermeneutische Reflexe in Grimmelshausens Baldanders-Episode. In: *Simpliciana* XX (1998), S. 165-188. Dort weitere Literaturhinweise zur Interpretation der mehrdimensionalen Allegorie.
- 28 Justus Lipsius: *Von der Beständigkeit*. Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Viritius nach der zweiten Auflage von 1601 mit den wichtigsten Lesarten der ersten Auflage von 1599. Hrsg. von Leonhard Forster. Stuttgart 1965 (= Sammlung Metzler M 45), S. 18<sup>f</sup>. Die Beständigkeit definierte Lipsius als "vnbewegliche stercke des gemüts / die von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder vntergedrückt wird." – Ebd., S. 10<sup>f</sup>.
- 29 Ebd., S. 37<sup>v</sup>. Für Lipsius vollzieht sich alles nach dem unergründlichen göttlichen Heilsplan: "Alles was hier auff Erden gehandelt wird / geschicht aus der Versehung." – Ebd., S. 39<sup>v</sup>. Das "Fatum" ist eine "Ordnung vnd folgender Reyen der vrsachen / welcher hengen an den Rhat Gottes. Oder mit meinen worten etwas tunckeler / aber subtiler: Ein vnbeweglicher schlus der Versehung / welcher an den beweglichen dingen hengen / vnd alles nach seiner ordnung / zeit vmd stelle krefftiglich vnd bestendig-

- lich darstellt." – Ebd., S. 57<sup>f</sup>. Dazu Nicolette Mout: Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna. In: *Fortuna* (wie Anm. 16), S. 295-310.
- 30 Als Beispiel sei nur auf Tychander (griech. tyche, lat. fortuna) verwiesen, also jemand, der vom Glück geführt wird (Glücksmann) bzw. aus Tychopolis (Glückstadt) stammt. Zu weiteren sprechenden Namen der Romanfiguren Unsicker, *Weltliche Barockprosa in Schleswig-Holstein* (wie Anm. 2), S. 270.
- 31 Quirin Moscherosch: Brief an Sigmund von Birken vom 27. Januar 1673 [Eingangsvermerk; recte 1674]. Zitiert nach Blake Lee Spahr: *The Archives of the Pegasusischer Blumenorden. A Survey and Reference Guide*. Berkeley, Los Angeles 1960 (= University of California Publications in Modern Philology LVII), S. 51.
- 32 Dazu Dieter Breuer: Irenik – Bestrebungen zur Überwindung des Konfessionsstreits im Barockzeitalter. In: *Morgen-Blanz* 11 (2001), S. 229-250; ders.: Grimmelshausen in den theologischen Kontroversen seiner Zeit. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 339-359.
- 33 Grimmelshausen: *Satyrischer Pilgram II*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 160.
- 34 Grimmelshausen: *Das wunderbarliche Vogel-Nest II*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1970 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 149.





Erklärung  
Des Kupfer-blats.

Wasser-blasen sind die Gaben/  
die wir haben/  
Trug-gefülltes Glück von dir:  
Gleichwohl solche zu erlangen/  
weil sie prangen  
in so bunter farben zier/  
trachten wie  
mit begier:  
Da indeßen unser leben nur auf einer  
Kugel steht/  
die sich oft im augenblicke / und noch  
eh' /herumher dreht.

Abb. 1: Titelkupfer und Erklärung zu Hieronymus Dürers *Lauf der Welt Und Spiel des Glücks*



# Wunderbare Reisen zu Wasser, zu Lande und in der Luft Grimmelshausens *Simplicissimus* und die Tradition des Lügenromans

Andreas Bässler (Stuttgart)

Die Forschung zum Lügenroman ist in der Literaturwissenschaft nicht wirklich beheimatet, sondern ein ungeliebtes Stiefkind, dessen sich die Volkskunde sehr viel mehr, wenn auch nicht übertrieben annimmt. Einen vernünftigen Handbuchartikel findet man etwa in der neuen *Enzyklopädie des Märchens*.<sup>1</sup> Die letzte Monographie zum Genre von Müller-Fraureuth datiert auf 1881 und wurde offensichtlich mangels Konkurrenz 1965 neu aufgelegt.<sup>2</sup> Wessen sich die Volkskunde dezidiert annimmt, dem mangelt es in den Augen der Literaturwissenschaft möglicherweise an der literarischen Dignität.

Der Lügenroman nimmt – als fiktive Autobiographie mit satirischer Grundtendenz – im 17. Jahrhundert eine Mittlerstellung im Romansystem zwischen Utopie, Robinsonade und Schelmenroman ein. Die Bezeichnung als Lügenroman ist zwar jüngeren Datums, vor dem 19. Jahrhundert findet sie sich nicht. Dennoch ist sie nicht gänzlich anachronistisch zur Bezeichnung von Romanen vor dem 19. Jahrhundert als solche; denn die Vorstellung einer übertrieben lügenhaften Erzählform findet durchaus in entsprechenden Bezeichnungen wie Lügengeschichten oder Lügenmärlein seinen generischen Niederschlag, ja bereits Lukian, der antike Begründer, führt einen satirischen Dialog unter dem Titel des *Philopseudes* (*Der Lügenfreund*), in dem sich die Gesprächsteilnehmer mit Lügengeschichten zu überbieten trachten. Da der Lügenroman oftmals nichts anderes darstellt als eine mehr oder weniger lose Reihung solcher Lügenmärlein, läßt sich der Terminus rechtfertigen.

Der erste faßbare Lügenroman und damit das Vorbild für die neuzeitlichen Nachfolger sind Lukians *Wahre Geschichten* (*Alethes historiai*, ca. 170 nach Chr. entstanden), die ebenfalls bereits im Titel ironisch auf die Bezeichnung der Lügengeschichten hinweisen. Der Text von Lukian ist dem 17. Jahrhundert leichter zugänglich seit der deutschen Übersetzung von Gabriel Rollenhagen (1603),<sup>3</sup> Sohn des Georg Rollenhagen, ebenfalls Übersetzer antiker Literatur;

Rollenhagen Juniors Lukian-Übersetzung hat allerdings die Besonderheit, daß sie neben Lukian noch Alexanders sagenhaften Sendbrief aus Indien an Aristoteles, Plinius' Kapitel über die Wundervölker aus dessen *Historia Naturalis* (Siebtes Buch, 2. Kapitel) und nicht zuletzt die St. Brandans-Legende hinzufügt. Weitere wichtige Stationen für die Literaturgeschichte des deutschsprachigen Lügenromans sind Johann von Mandevilles *Von seltsamen Ländern und wunderlichen Völkern* (1356) (seit dem 14. Jahrhundert mehrmals ins Deutsche übersetzt), der anonym erschienene *Finckenritter* (ca. 1560),<sup>4</sup> Christian Reuters *Schelmuffsky* (eine gelungene Kombination aus Lügen- und Schelmenroman) (1696/97) und Bürgers *Münchhausen* (1788).

Der Lügenroman entwickelt sich seit Lukian als Parodie auf die Aretalogie, auf die gläubige Wundererzählung, in Form der phantastischen Reiseerzählung sowohl literarischer als auch nicht-literarischer Herkunft. Lukian erwähnt in seinem Prooem, daß seine parodistischen Attacken den Dichtern, den Philosophen und den Geschichtsschreibern gelten, und zwar jenen unter ihnen, die von allzu übertriebenen Wundern aus fremden Gefilden berichten. Auch wenn Lukian nicht alle parodierten Vorlagen nennt, so führt er zumindest Beispiele an: aus dem poetischen Bereich den Homerischen Erzähler Odysseus, der Alki-noos und den Phäaken die unglaublichsten Geschichten von seinen Irrfahrten aufischt, sowie den Reiseroman des Iambulos (von dem wir nur Fragmente über die legendären Sonneninseln, vermittelt über den Geschichtsschreiber Diodorus Siculus, kennen).<sup>5</sup> Unter den Historikern greift Lukian namentlich Ktesias von Knidos an, der allzu fabelhafte Berichte über Indien und den Vorderen Orient geschrieben haben soll, meint möglicherweise aber auch Herodot und Plinius.

Lukian nimmt – unausgesprochen – bei den Wundererzählungen eine Dreiteilung vor, die sich unschwer als die antike rhetorische Trias von *Historia* – *Argumentum* – *Fabula* erkennen läßt.<sup>6</sup> Zur *Historia* gehören Erzählungen dessen, was tatsächlich geschehen ist, Texte mit einem Anspruch auf Wahrheit und entsprechenden Wahrheitssignalen; das *argumentum* umfaßt Texte mit einem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit. Dem 'So war es' bzw. dem 'So könnte es (gewesen) sein' setzt der Lügenroman ein 'So ist es nie gewesen' und 'So kann es auch nicht sein' entgegen. Er ist damit Inbegriff der *Fabula*.

In der Historiographie, die auf einen Wahrhaftigkeits- und Faktizitätsanspruch baut, stört Lukian deren Gut- und Leichtgläubigkeit bzw. gar absichtliche Unlauterkeit. Übertriebene Wunderberichte lassen hier die Frage von Wahrheit und Lüge aufkommen. In der fiktionalen Literatur, wenn sie der aristotelischen Poetik gehorcht und einem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit huldigt, produzieren ausufernde Wunderfabeln potentiell Verstöße gegen eben jenes Wahrscheinlichkeitspostulat.

Der Lügenroman grenzt sich nun aber nicht nur zur einen Seite hin gegen Wahrhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit ab. Er ist auf der anderen Seite auch nicht mit der Lüge im eigentlichen Sinne gleichzusetzen oder zu verwechseln.

Der Unterschied zur echten Lüge ist, daß diese eine Täuschungsabsicht hat (sie simuliert quasi die Authentizität der *historia*). Eine solche ist aber dem Lügenroman gänzlich fremd. Er will seine 'Unwahrheit' erkannt wissen und macht sie offensichtlich. Während also die *Historia* ihre Wahrhaftigkeit kommuniziert und die Dichtung ihre Fiktionalität, kommuniziert der Lügenroman offen seine 'Lügenhaftigkeit'. Um dies zu erreichen, hat er den Zug zum ganz Großen oder zum ganz Kleinen, wie es Harald Weinrich einmal treffend formuliert hat.<sup>7</sup> Die alltäglichen Proportionen und Dimensionen werden ins Hyperbolisch-Groteske verschoben. Mit seinen maßlosen Übertreibungen verstößt er sowohl gegen die aristotelische Wahrscheinlichkeitsforderung, als auch gegen den Anspruch der Wahrhaftigkeit – als auch gegen das Konzept der Lüge. Denn die Lüge, um nicht erkannt zu werden, sucht gerade nicht das Übertriebene; sie kommuniziert ihre Lügenhaftigkeit nicht, will sie erfolgreich sein. Für sie gilt: je größer, desto offensichtlicher, je kleiner, desto schwieriger zu erkennen.

Lukian beschließt sein Prooemium mit einer Rechtfertigung des Lügenromans und in Abgrenzung zur echten Lüge, mit einer Art von Kreter-Paradoxon, das Gültigkeit für die nachfolgende Erzählung haben soll. Wenn die Lügner immer behaupten und beteuern, die Wahrheit zu sagen, so kehrt er diese Konstellation um: Er gibt zu, daß er in der Folge nur noch lügen werde und sagt damit die Wahrheit. Diese Prämisse fordert eine ironische Lesart des Textes heraus, worauf bereits der Titel der *Wahren Geschichten* (hier eben *Historia* und nicht *Fabula*) hinweist und wie die auch immer wieder vom Erzähler eingestreuten Wahrheitsbeteuerungen signalisieren; beteuert hier jemand die Wahrheit, dann soll damit das genaue Gegenteil gesagt sein. Der Leserappell ist also: traue mir nicht. Diese skeptische Lektürehaltung soll das Vorbild im Umgang mit phantastischen Reiseberichten abgeben.

Der Lügenroman scheint literarhistorisch immer dann aktuell, auch in der Neuzeit, wenn es durch wirkliche oder vermeintliche Neuentdeckungen (nicht nur, aber vor allem geographischer Natur und dadurch bedingt: botanischer, animalischer, aber auch ethnologischer Faszinosas) zu Grauzonen und zu Verschiebungen des Wissens kam. Was ist wahr, was haben die Entdecker erfunden? Welche Reiseberichte sind vertrauenswürdig, welche übertrieben, welche gar komplett erfunden? Mit den Entdeckungsfahrten und der Kolonisierung der Welt durch die Europäer in der Neuzeit gab es nicht nur die Berichte von echten Reisenden, sondern auch solche, die nie einen Fuß vor die Tür gesetzt hatten, aber dennoch veröffentlichten; auch die Berichte derjenigen, die tatsächlich auf Reisen gewesen waren, mußte man passagenweise oder in großen Teilen mit Vorsicht genießen.<sup>8</sup> Zu Zeiten fehlender oder mangelhafter Nachprüfbarkeit ist der Lügenroman so etwas wie ein literarisches Korrektiv und ein satirisch-kritischer Blick. In der Neuzeit ist deswegen die Hochphase des Lügenromans als Reaktion auf Entdeckungsfahrten zu beobachten. Besonders die englische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts ist nicht umsonst stark von ihm geprägt. Im Englischen bildet sich sogar der Begriff des *travel liars*. Und

*Münchhausen* wurde ja bezeichnenderweise zuerst und besonders stark in England rezipiert. Der Lügenbaron erscheint allerdings zu einem Zeitpunkt, als man sich anschickte, die letzten weißen Flecken der Erde zu erkunden. Danach stirbt das Genre zwar nicht aus, verliert aber viel von seiner einstigen Bedeutung, auch wenn es potentiell immer wieder aktualisiert werden kann. Die kleinen, auch heute noch existierenden Geschwister des Lügenromans sind das Jäger- und Anglerlatein oder das Seemannsgarn, kurze Geschichten, die in einer oralen Erzählkultur weiter vermittelt werden, so als ob sie selbst erlebt worden seien.

### I. Reisetopographie des Lügenromans

Die Grundfigur ist die phantastische Reise. Im Englischen gibt es die Bezeichnung der *imaginary voyage*, im Französischen der *voyage imaginaire*, das Deutsche hat keine entsprechende Bezeichnung hervorgebracht, weshalb Wieland in seiner Lukianübersetzung von 1788/89 die *Wahren Geschichten* als "das Urbild aller *Voyages imaginaires*" bezeichnet.<sup>9</sup> Die *voyage imaginaire* beinhaltet zwei Bedeutungskomponenten: zum einen beschriebene Reisen, die sich so nie ereignet haben, zum anderen Reisen zu imaginären Orten. Beide Bedeutungskomponenten sind im Lügenroman manifest. Die Reisen, die beschrieben werden, führen in ferne, exotische Länder – vor allem in Grenzregionen der bekannten Welt, meist auch darüber hinaus. Die Stationen der Schiffsreise in Lukians *Wahren Geschichten* etwa sind, nachdem man die Säulen des Herakles hinter sich gelassen hat: die Insel des Dionysos (Indien?), eine Kosmosreise zum Mond, eine Reise in und mit einem Wal (das bekannte Jonasmotiv, das im Lügenroman so häufig wiederzufinden ist, etwa auch im *Münchhausen*), zum nördlichen Eismeer, wo man die Insel der Seligen entdeckt, und abschließend einen Schiffbruch, der das Romanende offen läßt und nach einer Fortsetzung heischt.<sup>10</sup>

Das Koordinatensystem der Reisen ist horizontal zweigliedrig, vertikal dreigliedrig. Horizontal: zu Wasser und zu Lande, vertikal: auf der Erde, über und unter der Erde. Über der Erde können es Flugreisen sein, die bis in den Weltraum reichen; seltener kommt es hingegen zu Reisen unter der Erde oder unter Wasser (Münchhausen springt einmal in den Ätna, um die 'Unterwelt' zu erkunden, bei Ludvig Holberg bestreitet Nils Klimt beinahe ausschließlich unterirdische Reisen). Bei Lukian kommt aber bereits eine weitere Grenzüberschreitung hinzu, nämlich zwischen Diesseits und Jenseits. Ob man sich dieselbe horizontal oder vertikal denken mag, lasse ich einmal dahingestellt. Als Form der komischen Katabasis und damit Parodie der ernsthaften Unterweltfahrt geht es in den Hades, aber auch in paradiesische Gefilde – für den Lügenreisenden gibt es keine Grenzen. Das außergewöhnliche Reiseprogramm ist oftmals schon im Titel oder im Untertitel angegeben: in Rollenhagens Lukianübersetzung heißt es in nahezu unübertroffener Komplettheit *Vier Bücher*

wunderbarlicher, bis daher unerhörter indianischer Reisen durch die Luft, Wasser, Land, Hölle, Paradies und den Himmel, bei Reuters Schelmuffsky und Bürgers Münchhausen bereits eingeschränkt und säkularisiert: "Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande".<sup>11</sup>

Einigermaßen bekannte geographische Reiseziele in Lügenromanen führen vor allem in den Osten: entweder in die weiten, aber auch unbekanntem Gefilde Rußlands oder nach dem legendären Indien (man denke an Schelmuffskys Mogul-Reminiszenzen). In der Topographie des Lügenromans ist – ähnlich der Utopie und der Robinsonade – aber auch das Inselmotiv sehr stark ausgeprägt: Bei Lukian ist sogar der Mond als eine Art Insel beschrieben, an der das Schiff der Reisenden andockt. Selbst der riesige Wal, auf den das Schiff einmal zu-steuert, wird für eine Insel gehalten. Als das Schiff daraufhin verschluckt wird, findet es im Inneren des Wals wieder einen Ozean, in dem erneut eine Insel ist.<sup>12</sup> Die Inseltopographie liegt hier geschachtelt vor.

Die Art des Reisens ist oft ungewöhnlich und spottet jeglicher Wahrscheinlichkeit: auf Kanonenkugeln wird geritten und auf halben Pferden, der Finkenritter reitet, wie der Name schon andeutet, fast alles außer Pferden, von überdimensionalen Flußkrebse über Gänse bis hin zu Schnecken; im Bauch eines Walfischs ist man unterwegs, auf Seeschiffen Richtung Mond.

Die Reisenden erleben in den fremden Ländern unglaubliche Dinge. Bei Lukian sehen sie auf fast allen Stationen ihrer Reise seltsame Wunder-, Fabel- und Mischwesen (Frauen, die halb Mensch, halb Weinstock sind, eine üppig bevölkerte Insel im Walbauch, Mond- und Sonnenbewohner, Pferdegeier usw.). Der Lügenroman zeigt einen deutlichen Zug ins Groteske.

Die Reisenden werden oftmals in Jagd-, vor allem aber auch in Kriegsabenteuer mit fremden Völkern verstrickt. Manche der Protagonisten sehen sich selbst als große Kriegshelden und prahlen – in bramarbasierender Weise – von ihren Heldentaten. Diese vermeintlichen Kriegshelden schneiden auf mit übertriebenen Heereszahlen; bei Lukian bekämpfen sich Hunderttausende von Sonnen- und Mondbewohnern, bei Münchhausen gehen die gegnerischen Truppen, die von ihm beinahe im Alleingang vernichtet werden, ebenfalls in die Zigtausende. So phantastisch z. T. die fernen Welten und ihre Bewohner als Antipoden der Menschheit auch sein mögen, so sehr scheinen sie wiederum irdische Verhältnisse widerzuspiegeln; denn die Mond- und Sonnenbewohner bei Lukian bekriegen sich genauso wie die Bewohner des Walbauchs, ja sogar die Seligen kämpfen mit den Verdammten.

## II. Bezüge zum *Simplicissimus*

Wenn man nach direkten Bezügen Grimmelshausens zu Lukians Lügenroman sucht,<sup>13</sup> wird man zwar nicht im *Simplicissimus*, aber immerhin im 2. Teil des *Vogelnests* fündig, genauer in den vorangestellten "Privilegia und Freyheiten, so diesem Traktätlein verliehen". In jenem Privileg, das von Nullander, dem

König des Mondes stammt, und von seinem Sekretär Nemonius ausgestellt ist, ist gleich zu Beginn ein offener Bezug zu den *Wahren Geschichten* hergestellt. Dort heißt es in einem Nebensatz über die "Landschaft *Selenitite* [= Mond]", daß "die Weiber / wie *Lucianus* bezeuget / gantze Körb voll Eyer legen / und Schockweise ihres gleichen Menschen darauf brüten".<sup>14</sup> Grimmelshausen spielt damit eindeutig auf die Mondreise bei Lukian an. Ob man aufgrund dieses kurzen Zitats auf ausgewiesene Lukian-Kenntnisse Grimmelshausens schließen darf, ist unklar; denn möglicherweise handelt es sich dabei um Lukian-Kenntnisse aus zweiter Hand, auch hierin könnte Garzonis *Piazza Universale* vermitteln. Aber es sollen hier weniger die direkten Bezüge zu Lukian interessieren, als vielmehr die erzählerischen Einflüsse des Lügenromans. Anhand zweier Reiseepisoden des Simplicius, wovon in einer sogar ein klassisches Motiv des Lügenromans vorkommt, wird der Einfluß auf den *Simplicissimus* evident. Auffällig ist zudem, daß beide Reiseepisoden im 5. Buch des *Simplicissimus* zu lokalisieren sind: Es handelt sich um die Rußland-Reise und um das Mummelseeabenteuer.

Der Anlaß nach Rußland zu gehen, ist, daß Simplicius seinerseits einem ausgewiesenen Hochstapler auf den Leim geht: einem schwedischen Obristen, der ihn dreimal betrügt. Zuerst lockt er ihn mit der Aussicht auf eine Oberstleutnantsstelle von seinem Bauernhof weg in schwedische Dienste. Als diese Seifenblase platzt, lotst er ihn mit der Fingierung, ein Regiment zu werben, nach seiner Heimat Livland, wo Simplicius allerdings bemerken muß, daß Anspruch und Wirklichkeit des schwedischen Fabulanten eklatant auseinanderklaffen: sein Obrist ist lediglich ein "blutarmer Edelmann". Schließlich wird er mit Aussicht auf guten Lohn nach Moskau gelockt. Aber dort, nach anfänglichen Schwierigkeiten, mutiert Simplicius nun selbst zu einem Aufschneider Münchhausenscher Grandezza, wozu die europäische Randlage und Weltenferne wohl nicht minder beiträgt. Berns hat dieser Episode nicht zu Unrecht "legendenhafte-unwirkliche, ja märchenhafte Züge" attestiert. "Am Rande der Welt erscheinen die Menschen, Pflanzen, Tiere merkwürdig skurrilisiert."<sup>15</sup> Als die Tartaren mit einem nicht gerade kleinen Kriegsheer von 100.000 Mann und Pferd vor Moskau stehen (man fühlt sich an Lukianische Dimensionen erinnert), wird er, vormals Ingenieur der Schießpulvergewinnung, ad hoc in einer Rüstkammer zum Anführer eines russischen Verteidigerheeres gekürt. Die nachfolgende Schlachtenschilderung steht den phantastischen Szenarien eines Lukian in nichts nach: merkwürdigerweise und sehr pittoresk, wie das gesamte Treffen, wird mit Streitkolben und Pfeil und Bogen gekämpft, das Blut spritzt tüchtig und Simplicius wütet – wie man ihn sonst im ganzen Dreißigjährigen Krieg nicht kennenlernen konnte – als ein wahrer rasender Roland unter den Feinden.

Im weiteren Verlauf dieser Rußlandreise lernt Simplicius in der Tartarei das Wundergewächs Borametz, auch skythisches Lamm oder Lamm-Pflanze genannt, kennen. Auf einem pflanzlichen Stengel wächst eine melonenartige



Frucht, die sich dann allmählich zum Schaf entwickelt. Dieser Mythos stammt bereits aus der Antike, wird aber im 16./17., bis ins 18. Jahrhundert hinein wieder sehr virulent und unter den Rußlandreisenden, Diplomaten und 'Wissenschaftlern' der Zeit lebhaft kolportiert und diskutiert.<sup>16</sup> Es bilden sich dabei zwei Fraktionen: zum einen die Reiseberichte mit einem entsprechenden Wahrheitsanspruch, die die Wunderpflanze beglaubigen, auch wenn manche von ihnen dann zugeben müssen, daß sie zwar Rußland bereist, von Borametz aber nur aus zweiter Hand durch Erzählungen erfahren haben. Zum anderen jene, die den Berichten zu Borametz sehr skeptisch gegenüberstehen.<sup>17</sup> Zu den Skeptikern gehört Johann Rist, der in seiner *Alleredelsten Thorheit der Welt* (1664) das wundersame Borametz behandelt. Er führt als einen zweifelhaften Zeugen Olearius' persische Reisebeschreibung und dessen vermeintliche Augenzeugenschaft an:

Wolbesagter Herr Olearius gedenket ferner / das man ihnen in der Mußkou etliche Stüklein von solchem Felle gezeiget / welche sehr zahrt und krauß von Wolle / als ein Fell eines Lammes / so entweder auß dem Unterleibe geschnitten / oder erstlich jung geworden / gewesen.<sup>18</sup>

Olearius ist, das läßt Rist deutlich werden, nur ein Zeuge zweiter Hand. Daß Rist dieses Wunderlamm nur für eine weitere der vielen Torheiten der Welt hält, läßt er in einem ironischen Nachsatz erkennen: "Jch / ob ich zwahr nicht reich bin / wollte gerne einen Rosenobel spendiren / wan ich ein solches Borametz [sic!] nur einmahl sehen muechte." Zu den Gläubigen des wundersamen Borametz zählte neben Olearius und Scaliger auch Harsdörffer, der in den *Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden* davon berichtet:

Welches sich findet in Zanolha einer Landschaft in der Tartarie, da die Inwohner ein Korn wie die Melonen Korn außsäen / das doch ein wenig länger ist / als besagter Korn / darauß erwächst ein Kraut genant Borametz. Das ist ein Lamm / welchem Thiere es mit den Füßen / Haut / Ohren und wollen gleichet. [...] Das Kraut treibt einen hohen Stengel / der kommet an deß Lammes Nabel zustehen / daher Scaliger verlanget zuwissen / wie die Füße wachsen / und bleibet so lang es ein grünes Kraut herumb zu verzehren hat; wann solches vergangen / so welket und erstirbet dieses Fruchthier.<sup>19</sup>

Simplicius behauptet nun im 5. Buch: "daß ich auch das Schafgewächs Borametz nicht allein wachsen sehen konte / sondern auch darvon essen dorffte".<sup>20</sup> Das legendäre Gewächs, das er auf seiner Reise selbst 'erfahren' haben will, verweist er aber überraschend im 11. Kapitel der *Continuatio* ins Reich der Fabel, er tischt seinem leichtgläubigen Wirt eine Lügengeschichte auf, die er auch als solche deklariert:

ich hatte selbst von dem lieblichen Wunder-Gewächs Borametz in der Tartarey gessen; und wiewol ich dasselbe mein Tage nicht gesehen / so konte ich je-

doch meinem Wirth von dessen anmüthigem Geschmack dermassen *discuriren* / daß ihm das Maul wässerig davon wurde.<sup>21</sup>

Dieser eklatante Widerspruch – einmal Borametz gesehen und gegessen zu haben, ein andermal es nur vom Hörensagen zu kennen – läßt sich nur lösen, wenn man eine der beiden Varianten verwirft, beide zusammen in gleicher Geltung vertragen sich schlecht. Im Rückblick ergibt sich damit eine Korrektur für den Leser. Was er zuvor für eine zulässige Aussage hielt, entpuppt sich als Schaumschlägerei; der Leser muß erkennen, daß er sich – zumindest zeitweilig – in die Rolle des leichtgläubigen Wirts gerückt sah.

Das Motiv des wundersamen Borametz hat bereits – wie das geläufige Motiv von den gefrorenen Worten<sup>22</sup> oder das Jonasmotiv – in den Lügenromanen eine lange Tradition. In Lukians *Wahren Geschichten* wird von einem ähnlichen hybriden Lebewesen berichtet. Auf dem Mond wachsen sogenannte Dendriten (Baummenschen). Zur Reproduktion der Mondmenschen wird ein Hoden in die Erde gesteckt, woraus ein fleischerner Phallusbaum zu sprießen beginnt, auf dem Eicheln wachsen. Wenn sie reif sind, muß man sie 'ernten'.<sup>23</sup> (Das ist eben jene Stelle, auf die Grimmelshausen im Vortrab des *Vogelnests* anspielt). In Mandevilles Reisen schließlich tritt uns das Borametz-Motiv in der bei Grimmelshausen geläufigen Fassung entgegen. Auch hier gibt der Protagonist vor, er selbst habe die wundersame Pflanze in der Tartarei mit eigenen Augen gesehen, obwohl man heute weiß, daß Mandeville alles nur aus zweiter Hand hatte und nie in eigener Person in den Ländern war, die er beschrieb, sondern sie aus literarischen und historischen Quellen kompilierte.

Dort gedeiht eine Frucht, so weiß wie der Apfel, nur größer.

Sobald die Frucht reif ist und man sie auseinanderbricht, findet man darin ein Tier, das Fleisch und Blut und Knochen besitzt und Wolle wie ein junges Schaf. Sie essen diese Früchte wie Obst zusammen mit dem Tier, das darin aufwächst.<sup>24</sup>

Unmittelbar anschließend berichtet Mandeville von Trauben, die so groß sind, daß ein einzelner Mann daran zu tragen habe und garniert diesen Bericht abschließend mit der obligatorischen Wahrheitsbeteuerung: "Das ist gewißlich wahr!"<sup>25</sup> Schließlich spricht auch der Finkenritter von dem merkwürdigen Borametz, das er nun allerdings – entgegen der literarischen Tradition – in Arabien gesehen haben will.<sup>26</sup>

Das Mummelseeabenteuer als phantastische Unterwasserreise des Simplicius ist bereits von Beginn an in eine Diskussion um die Faktizität der Berichte über das geheimnisvolle Gewässer eingebettet. Bevor Simplicius mit seinem Knan dorthin aufbricht, erörtert er als Erzähler in den Begrifflichkeiten von *historia* und *Sagmärlein* bzw. *Fabula* das Problem der Glaubwürdigkeit. Simplicius vergleicht die fabelhaften Mären über den Mummelsee mit Plinius: "deren *Relation* ich dann mit grossem Lust zuhörte / wiewol ichs vor eitel *Fabuln*



hielte / denn es lautete so lügenhaftig / als etliche Schwenck deß Plinii".<sup>27</sup> Plinius' *Historia Naturalis* ist im *Simplicissimus* des öfteren als besonders zweifelhafte Quelle bezeichnet. Das stimmt überein mit der literarischen Wahrnehmung Rollenhagens, wenn dieser eigenmächtig ein Plinius-Kapitel an Lukians *Wahre Geschichten* anhängt. Doch der weitere narrative Verlauf scheint schließlich die zuvor ungläublichen, fabulistischen Erzählungen über den See zu bestätigen. Denn Simplicius wird von den im Wasser wohnenden Sylphen in deren unterseeisches und unterirdisches Königreich zum centrum terrae 'entführt'. Doch bereits hier ergibt sich ein erstes widersprüchliches Signal; denn gemeinhin, etwa im bekanntesten Traktat zu den Elementargeistern von Paracelsus, bevölkern die Sylphen die Luft, während im Wasser Nixen, Undinen oder Melusinen hausen (möglicherweise gibt es hier bereits eine falsche Quelle, die Grimmelshausen benutzt hat).

Als Simplicius schließlich vom Prinzen zum königlichen Hof geleitet worden ist, wird er dort einer Art Verhör durch den König selbst unterzogen. Er soll diesem einen wahrhaftigen Bericht von allen Ständen der oberirdischen Welt geben. Kommt Simplicius dem Begehren nach, verspricht der König eine Belohnung, bei Weigerung droht er ihm indirekt Gefangenschaft an. Die Belohnung soll allerdings nur dann, so im erzählerisch-prophetischen Vorausgriff, wirksam werden, wenn Simplicius die Wahrheit spricht ("deren du dich dein lebtag zu erfreuen haben wirst / wann du mir nur die Warheit bekennest"<sup>28</sup>). Daß der König offensichtlich Unwahrheit befürchtet oder voraussetzt, ist symptomatisch. Doch was Simplicius dazu veranlaßt, im folgenden eine Lügengeschichte sondergleichen über die tugendhaften Zustände der gesamten Ständegesellschaft vorzutragen, bleibt zunächst unklar. Dem Leser ist es offensichtlich, daß Simplicius hier eine ironische Lobrede auf die oberirdische Ständegesellschaft vorträgt. Ob es der König genauso erkennt, ist zweifelhaft, aber eher zu verneinen.

Die prophetische Einschränkung des Königs, die dieser am Ende der Reise und bei der Übergabe des unverdienten Präsensts beinahe wörtlich noch einmal wiederholt ("die dir so wol bekommen und zuschlagen soll / als du mit Eröffnung der Warheit umb uns verdient hast"<sup>29</sup>), erfüllt sich in der Folge. Der erbetene Wunderstein, der Simplicius einen Sauerbrunnen auf seinem Hof und damit Profit verschaffen soll, kommt ihm gerade nicht zugute, sondern wird 'versehentlich' unterwegs vertan. Nicht nur die mangelnde Wahrhaftigkeit des Simplicius tritt hier offen zutage, sondern auch die kaum verhohlene, aber doch nicht ganz glaubwürdige Moral des 'Lügen lohnt sich nicht'.

Das subaquarische Reich wird aber, nachdem die anfänglichen Zweifel durch die narrativen Ereignisse scheinbar widerlegt worden sind, sehr subtil, wie beim Boramet-Motiv, über eine widersprüchliche textuelle Korrespondenz in der *Continuatio* erneut in Frage gestellt: Simplicius unterhält sich, als er mit dem Sylphen-Prinzen zum centrum terrae hinabschwebt, zwar noch in völliger Ernsthaftigkeit mit demselben über Seen und Flüsse, die unterirdisch

zusammenhängen, und über deren 'naturwissenschaftliche' Entstehung: der sogenannte Gewässerkatalog.<sup>30</sup> Aber im 14. Kapitel der *Continuatio* kommt Simplicius erneut in einem Gespräch mit einem Wirt auf denselben Gewässerkatalog zu sprechen, hier allerdings mit einer Einleitung, was davon zu halten ist:

wann mich aber jrgents ein Fürwitziger meiner Seltzamkeit wegen auffnam / umb etwas wunderlichs von mir zuhören / so tractirte ich denselben wie ers haben wolte / und erzehlte ihm allerhand storgen die ich hin und wieder auff meinen weiten Raisen gesehen / gehört und erfahren zuhaben vorgab; schämte mich auch gar nicht / die Einfall / Lugen und Grillen der alten *Scribenten* und *Poeten* vorzubringen / und vor eine Warheit darzugeben / als wann ich selbst liberal mit und darbey gewest wäre.<sup>31</sup>

Wie bei den Lügengeschichten des Jäger- oder Anglerlateins, wird hier bereits bestehendes und gleichsam frei verfügbares Erzählgut assimiliert und vom Erzähler als Selbsterlebtes ausgegeben. Simplicius erweist sich mit seiner bloßen Freude am spielerischen Fabulieren und Übertreiben als wahrhaft würdiger Vorgänger des späteren Lügenbarons.

## Anmerkungen

- 1 Gerald Thomas: Lüge, Lügendichtung. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Hrsg. von Rolf W. Brednich. Berlin 1996. Bd. 8. Sp. 1265-1270.
- 2 Carl Müller-Fraureuth: *Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen*. Halle 1881. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1965.
- 3 Gabriel Rollenhagen: *Vier Bücher wunderbarlicher, bis daher unerhörter und ungläublicher indianischer Reisen durch die Luft, Wasser, Land, Hölle, Paradies und den Himmel*. Hrsg. von Gerhard Dünnhaupt. Stuttgart 1995.
- 4 Joachim Knappe: *Der Finckenritter*. Text und Untersuchung. In: *Philobiblon* 35 (1991), S. 97-148. Edition S. 134-147.
- 5 Dazu Klaus Reyhl: *Antonios Diogenes. Untersuchungen zu den Roman-Fragmenten der "Wunder jenseits von Thule" und zu den "Wahren Geschichten" des Lukian*. Diss. Tübingen 1969, S. 32-77.
- 6 Dazu das Grimmelshausen-Symposium: *Fabula und Historia in der frühen Neuzeit*. In: *Simpliciana* 20 (1998).
- 7 Harald Weinrich: Das Zeichen des Jonas. Über das sehr Große und das sehr Kleine in der Literatur. In: Ders.: *Literatur für Leser*. Stuttgart 1971, S. 35-44.
- 8 Dazu Percy G. Adams: *Travelers and Travel Liars. 1660-1800*. Berkeley, Los Angeles 1962. Er erwähnt in der Einleitung auch den Bezug zu den parodistischen Kontrafakturen von Lukian, Mandeville und Münchhausen.

- 9 Lukian: *Sämtliche Werke*. Nach der Übersetzung von C. M. Wieland, bearbeitet u. ergänzt von Hans Floerke. 2. Aufl. Berlin 1922, Bd. 3, S. 314-373, hier S. 314. Wolfgang Biesterfeld: *Die literarische Utopie*. Stuttgart 1974, S. 41f., sieht den Begriff der voyage imaginaire in Verbindung mit der Utopie. Der Einfluß Lukians auf die Utopie wird in der Forschung jedoch weithin unterschätzt bis ignoriert, obwohl doch bereits der Begründer der neuzeitlichen Utopie, Thomas Morus, ein ausgezeichneter Kenner und Übersetzer des Samosateners war. Eine Ausnahme jetzt Werner von Koppenfels: *Der Andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*. München 2007, S. 128-130 (das Kapitel "Lukian als Geburtshelfer der fiktionalen Utopie"). Zudem ist Lukians Motiv der Mondreise in so mancher Mondutopie des 17. Jahrhunderts präsent. Siehe *Dichter reisen zum Mond. Utopische Reiseberichte aus zwei Jahrtausenden*. Hrsg. von Helmut Swoboda. Frankfurt/M. 1969.
- 10 Hier ist bereits darauf hinzuweisen, daß Grimmelshausens *Simplicissimus* in der ungewöhnlichen Konstellation, einen Schiffbruch des Protagonisten an das Romane zu stellen, eine Gemeinsamkeit mit Lukian aufweist. Das wird meist übersehen, wenn man die zeitgenössischen Seefahrerberichte als Vorbild Grimmelshausens annimmt, die aber den Schiffbruch – sinnvollerweise – eher zu Beginn der Erzählung plaziert.
- 11 Daß das Titelpupfer des *Simplicissimus* eine Gestalt darstellt, die aus Land-, Wasser- und Flug-Tieren gebildet ist, ist möglicherweise kein Zufall.
- 12 Daß sich der Lügenroman Lukians auch als Gründungstext der neuzeitlichen Robinsonade lesen läßt, erkennt man daran, daß seine Reisenden auf der Insel im Walbauch einen abgerissenen und gestrandeten 'Robinson' namens Skynthar kennenlernen. 1724 erscheint sogar ein *Lucianischer Robinson*. Dazu August Kippenberg: *Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Neudruck der Ausgabe 1892, Osnabrück 1983, S. 2.
- 13 Ruprecht Wimmer: Der Lügner Simplicissimus. Anmerkungen zur Poetik Grimmelshausens. In: *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Gabriela Scherer u. Beatrice Wehrli. Bern u.a. 1996, S. 537-558, behandelt den Lügner Simplicius, nicht die Tradition des Lügenromans.
- 14 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke*. Bd. I,2. Hrsg. von Dieter Breuer. München 1992, S. 449-650, hier S. 453. Des "Luciani Mon-menschen" erwähnt Grimmelshausen bereits im ersten Teil des *Vogelnests* (ibid., S. 297-447, hier S. 357).
- 15 Jörg J. Berns: Simplicius bei Hofe. Eigenart und Funktion der Hofdarstellung im *Simplicissimus*-Roman. In: *Simpliciana XXIV* (2002), S. 243-257, hier S. 249.
- 16 Henry Lee: *The Vegetable Lamb of Tartary. A Curious Fable of the Cotton Plant*. London 1887.
- 17 Es gibt bereits im 17. Jahrhundert die Vermutung, daß es sich bei Borametz um Baumwolle handele. Diese Erklärung scheint sich aber noch nicht allgemein durchgesetzt zu haben. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Breuer.

- 18 Johann Rist: *Sämtliche Werke*. Bd. 5: *Epische Dichtungen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Berlin, New York 1974, S. 1-181, hier S. 144.
- 19 Georg Philipp Harsdörffer: *Delitiae Philosophicae et Mathematicae / Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden*. 3. Teil. Nürnberg 1653, S. 583.
- 20 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke*. Bd. I,1. Hrsg. von Dieter Breuer. München 1989, S. 541.
- 21 Ebd., S. 611.
- 22 Otto Weinreich: *Antiphanes und Münchhausen. Das antike Lügenmärlein von den gefrorenen Worten und sein Fortleben im Abendland*. Wien, Leipzig 1942.
- 23 Lukian, *Wahre Geschichten*, S. 327f.
- 24 Johann von Mandeville: *Von seltsamen Ländern und wunderlichen Völkern. Ein Reisebuch von 1356*. Hrsg., bearb. und übertragen aus dem Mittelhochdeutschen von Gerhard Grümmer. Leipzig 1986, S. 183f.
- 25 Ebd., S. 184f.
- 26 *Der Finckenritter*, S. 135: "das ist in Arabia / da die schaaf auff den baumen wachsen (von dannen her die selbig woll / Baumwolle genennet wirt)".
- 27 Grimmelshausen, *Werke*. Bd. I,1, S. 484.
- 28 Ebd., S. 507.
- 29 Ebd., S. 515.
- 30 Ebd., S. 500ff.
- 31 Ebd., S. 629.

# Figuren des Tiers in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*

Benjamin Bühler (Konstanz)

## I

Wie schon das Titelkupfer zeigt, steht Grimmelshausens Roman *Simplicissimus Teutsch* im Zeichen des Tiers. Die Gestalt des Titelkupfers verweist jedoch mit seinen Ziegenhörnern, Eselsohren, dem Fischschwanz wie dem Vogelfuß nicht allein auf die fundamentale Bedeutung des Tierischen, sondern ebenso auf die Zusammensetzung heterogener Teile zu einem künstlichen fiktiven Wesen, das sich jeglicher Klassifikation entzieht.<sup>1</sup> In diesem Sinne verweigern sich auch die im Roman auftretenden Tiere eindeutigen Sinnzuweisungen. Im Vordergrund steht somit weniger die Frage nach den Quellen der Tierdarstellungen oder eine Untersuchung diverser Tier-Motive,<sup>2</sup> sondern die Frage, was für Modelle von Tieren im Roman verhandelt werden und wie sie sich zueinander verhalten. Und da die Figuren des Tiers stets auf den Menschen bezogen sind, steht die literarische Bearbeitung der Grenze zwischen Tier und Mensch im Zentrum der folgenden Ausführungen.

Wesentlich sind in diesem Zusammenhang drei Modelle des Tier-Mensch-Bezugs: Erstens erscheinen Tier-Figuren in moralisch-didaktischer Hinsicht, zweitens und im Gegensatz hierzu beziehen sich Figuren des Tiers auf einen theriophilen Diskurs. Drittens schließlich ist der Roman geradezu charakterisiert durch Grenzfiguren, Figuren, in denen sich tierische und menschliche Attribute verbinden, was am Beispiel des Narren erläutern werden wird. Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen wird das 12. Kapitel des zweiten Buches sein, in dem Simplicius in Gestalt des Narren eine Rede hält von "Verstand und Wissenschaft" unvernünftiger Tiere.

## II

Nachdem Simplicius in Hanau mehrmals durch sein die sozialen Normen verletzendes Verhalten aufgefallen ist, beauftragt der Gubernator seine Handlanger, aus Simplicius einen Narren zu machen. Nach einer regelrechten Initiation

steckt man ihn in ein Kalbsfell und setzt ihm eine Kappe mit Eselsohren auf. Mit dieser Verwandlung verändert sich nun aber auch Simplicius, aus einem Naivling wird jemand, der eine soziale Rolle, nämlich die des Narren, übernimmt, 'spielt' und reflektiert. Mit der Verwandlung in einen Narren lernt Simplicius die Technik der Verstellung – und mit dieser entlarvt er denn auch seine soziale Umwelt als närrisch im Sinne von lasterhaft. Wichtiges Moment sind hierfür die gelehrten Diskurse, die er hält, so etwa seine Rede über den Stand des Regenten. Diese Rede beschließt er mit den Worten, er sei lieber ein Kalb als ein Regent. Auf die Vermutung des Gubernators, dass er unter seiner "Kalbs-Haut mit einer Schalcks-Haut überzogen" sei (159)<sup>3</sup>, stellt sich Simplicius zornig und hält nun eine lange und gelehrte Rede über den Verstand und die "Wissenschaft" (das Wissen) unvernünftiger Tiere.

Dabei entzieht er sich schon im ersten Satz – "Vermeynet ihr Menschen dann wol / wir Thiere seyen gar Narren?" (159) – seiner Rolle als Narr im Sinne eines "dummen" Menschen und identifiziert sich mit 'den Tieren'. Als Beleg für deren Verstand führt er nun eine Reihe von Beispielen an: Erstens nennt er unterschiedliche Tiere hinsichtlich der Weise ihrer Reinigung und Selbstheilung. Dabei betont er, dass die Tiere dies nicht von den Menschen gelernt hätten, denn wer hätte den "wilden Bloch-Dauben / Häher / Ambseln und Rebhuener gelernt [...] wie sie sich mit Lorbeer-blaettern purgiren sollen? Und die Dauben / Turteldaeublein und Huener mit S. Peters Kraut?" (159) Als weitere Beispiele dienen Hunde und Katzen, die betautes Gras fressen, um den vollen Bauch zu reinigen, die Schildkröte, die Bisse durch Schierling heilt, der Hirsch, der Verletzungen mit "Dictamno oder wilden Poley" heilt, das Wiesel, das im Kampf gegen Fledermäuse oder Schlangen Rauten gebraucht, die Bären, die Alraune als Arznei erkennen, oder der Adler, der den Adlerstein sucht, wenn das Eierlegen schwerfällt (159). Die Tiere, heißt das, sorgen für sich und kennen auch die entsprechenden Mittel dazu. Dem stellt Simplicius die Menschen am Hofe gegenüber, die er auch direkt anspricht: "Jhr fresset und saufft euch krank und tod / das tun wir Thier aber nicht!" (160) Darauf folgt eine weitere Serie von Exempeln, die zeigen sollen, dass die Tiere verständiger und geschickter als die Menschen seien. Er nennt u.a. den Nestbau des Geflügels, die Kenntnis der Vögel, wann und wo sie sich für ihre Wanderung sammeln müssen, welchen Weg sie nehmen oder das kunstvolle Netz der Spinne. Am Ende seiner Rede fordert der Narr im Kalbskleid seine Zuhörer auf, sich vorzustellen, bei und unter den Tieren zu wohnen, dann müssten sie nämlich bekennen, dass die Tiere besondere natürliche Kräfte und Tugenden hätten, dass sich Tiere untereinander kennen und unterscheiden, das Nützliche suchen und das Schädliche meiden. Daher hätten viele alte Philosophen erwogen, ob Tiere nicht doch Verstand hätten, womit Simplicius eine lange Tradition aufruft,<sup>4</sup> der er denn auch seine zahlreichen Beispiele entnimmt, welche hier die Disputationen der Philosophen ersetzen. Folgerichtig beendet er seine Rede auch mit einem Beispiel: "Jch mag aber nichts mehr von diesen Sachen reden / gehet

hin zu den Jmmen / und sehet / wie sie Wachs und Honig machen / und alsdann sagt mir euer Meynung wieder." (161)

Der Bezugstext für die Rede über den Verstand der Tiere bildet Pierre Boaystuaus *Le Théâtre du Monde Et Speculum Vitae Humanae, Das ist: Schauplatz der Welt: Vnnd Spiegel des gantzen Menschlichen Lebens*, auf das Grimmelshausen bereits im *Satyrischen Pilgram* all diejenigen verwies, die mehr von Elend und Lob des Menschen hören wollten.<sup>5</sup> Hier finden sich denn auch die von Grimmelshausen angeführten, zum Teil leicht abgewandelten Beispiele wieder.<sup>6</sup> Boaystuaus wiederum konnte diese Beispiele den Werken der antiken Naturkunde entnehmen, den "alten Philosophen". So finden sich dieselben Beispiele wieder in Plutarchs *De sollertia Animalium*, Plutarch wiederum griff zurück auf Aristoteles' *Historia Animalium*, Aelians *De Natura Animalium* oder Plinius' *Naturalis Historiae*. Dass Tiere über Wissen und Praktiken der Arzneikunst verfügen, ist insofern Teil einer Topologie von Tierexemplen, in denen sich Morallehre, Naturkunde und Anthropologie überkreuzen und die bis in die Frühe Neuzeit wirkte: Einzelne dieser Beispiele finden sich etwa wieder in Joachim Camerarius *Symbola et Emblemata* oder Conrad Gessners *Thierkunde*.

Das erste Buch des *Théâtre du Monde* setzt ein mit der Beobachtung, dass Philosophen nach einem ausführlichen Vergleich von Tier und Mensch zu dem Schluss gekommen seien, dass keine Kreatur elender sei als der Mensch.<sup>7</sup> Der Tiervergleich erweist sich als rhetorische Technik, die die angebliche Sonderstellung des Menschen in der Natur kippt und damit eine skeptische Perspektive einführt, welche denn auch im zweiten und dritten Buch fortgeführt wird. Im angehängten "Tracttätlein" jedoch wendet sich die Richtung, nun handelt Boaystuaus von der "Fürtrefflichkeit des Menschen", sei er doch ein besonderes Geschöpf Gottes. Entsprechend beendet er das Buch mit der Feststellung, dass er froh sei, ein vernünftiger Mensch und kein unvernünftiges Tier zu sein, denn nur die Menschen könnten die Gnade Gottes erfahren.<sup>8</sup> Damit hat Boaystuaus den Menschen in seiner Sonderstellung bestätigt: Allerdings bleibt der Mensch eine "armselige / ellende Creatur"<sup>9</sup>, die der christlichen Führung bedarf, um zur "aller edlesten auß allen Creaturen"<sup>10</sup> zu werden. Boaystuaus transformiert somit die von ihm verwendeten Quellen. Denn während die Tier-Exempel bei Philosophen wie Aristoteles oder Plutarch dem Sammeln naturkundlichen Wissens dienten und darüber hinaus Material für die Erörterungen philosophischer Fragen, wie die nach der Vernunft der Tiere, boten, konstituiert hier der Tiervergleich den Menschen als ein der christlichen Führung bedürftiges Wesen.

Boaystuaus *Théâtre du Monde* folgt dem christlichen Paradigma der Bekehrungsgeschichte, die mit Augustinus' *Confessiones* ihre literarische Ausformung fand<sup>11</sup> und die bei Boaystuaus mit der Rhetorik des Tiervergleichs verknüpft wird. Deren Ausgangspunkt bildet die Aufforderung, dass der Mensch sich selbst erkennen solle. Darauf folgt der Ausweis, wie elend die



menschliche Kreatur sei, indem der durch und durch lasterhafte Mensch dem von Natur aus tugendhaften Tier gegenübergestellt wird. Abschluss bildet dann das Argument, dass es dennoch besser sei, ein unvollkommener Mensch zu sein, da nur er der göttlichen Gnade würdig sei. Dieses Schema scheint sich auf den *Simplicissimus* anwenden zu lassen. Der Roman setzt ein mit dem jungen Simplicius, der sich selbst als *bestia* erkennen muss. Erst mit der Einführung in die christliche Lehre durch den Eremiten wird aus ihm ein Christenmensch, der dann unterschiedliche Stationen durchläuft, um am Ende die Gnade Gottes zu erfahren und auf der Kreuzinsel ein frommes Leben als Eremit zu führen. Auch in der Mummelsee-Episode wird der Mensch in diesem Sinne in die Kette der Wesen eingeordnet. Für den Prinzen des Mummelsees ist nämlich der Mensch durch den Sündenfall zu einem Mittelwesen geworden, dessen heilige Seele die Eigenschaften der Engel an sich habe, dessen Leib jedoch dem unvernünftigen Tier gleiche. (497) Ein weiteres Beispiel bildet die mehrmals erwähnte Erzählung über Nabuchodonosor aus dem Buch *Daniel*. Den Stolz und Übermut des Königs von Babylon bestrafte Gott dadurch, dass er ihn in ein unvernünftiges Tier verwandelte: "vnd man wird dich von den Leuten verstossen / vnd solt bey den Thieren / so auff dem felde gehen / bleiben / gras wird man dich essen lassen / wie Ochsen" (*Daniel* 4,29).<sup>12</sup> Erst als Nabuchodonosor als Tier aus der menschlichen Gesellschaft ausgestoßen worden war, er Reue und Buße tat, kehrte ihm der Verstand wieder, und er wurde erneut als König eingesetzt, "vnd ich überkam noch grösser Herrlichkeit" (*Daniel* 4,33). Diese Erzählung wird im *Simplicissimus* mehrmals herangezogen<sup>13</sup> und lässt sich als dem Lebenslauf des Simplicius zu Grunde gelegtes Modell verstehen.

Die Zuweisung einer Mittelstellung an den Menschen – er oszilliert zwischen Engel und Tier, Tugend und Laster, Erlösung und Verdammnis – entspricht der christlichen Anthropologie.<sup>14</sup> Wenn insofern der Narr Simplicius in seiner Rede den Tieren Verstand zuschreibt, so handelt es sich bei dieser Grenzüberschreitung um eine satirisch-didaktische Strategie, die letztlich die Grenze zwischen Tier und Mensch und damit dessen Sonderstellung stabilisiert. Aus dieser Perspektive fungieren die auftretenden Tiere als Agenten der moralisch-didaktischen Rede.

### III

Doch der Roman ist nicht auf diese Lesart, die sich aus dessen moralisch-didaktischer Ausrichtung ergibt, zu reduzieren. Grimmelshausens *Simplicissimus*, so die im Folgenden ausgeführte These, unterläuft nämlich zugleich dieses Schema, indem er die Grenzziehung zwischen Tier und Mensch selbst problematisiert. Genau aus diesem Grund, weil der *Simplicissimus* sowohl moralisch-didaktisch ausgerichtet ist als auch sich selbst, die Unterscheidungen, mit denen er hantiert, reflektiert, zeigen sich hier die grundlegenden Transformationen des 17. Jahrhunderts, anders gesagt: der Übergang in die Moderne.<sup>15</sup>



Auch für die die Tier-Mensch-Grenze problematisierende Lesart lässt sich an die Rede über den Verstand der Tiere anschließen: Mit dem Argument, Tiere würden sich im Gegensatz zum Menschen nicht krank saufen und fressen, knüpft die Rede nämlich an die vorangegangene Szene am Mittagstisch an. Der Gubermator hatte zwei Knaben ebenfalls als Kälber verkleiden lassen und zu Simplicius, der sich weigerte, außer Gras irgendwelche Nahrung zu sich zu nehmen, gesetzt. Mit der Behauptung, dass heutigen Tags nur noch ein geringer Unterschied zwischen Menschen und Tieren bestehe, überreden sie ihn zum Essen, was Simplicius folgendermaßen kommentiert:

Dieses liesse ich mich umb so viel desto ehender überreden / weil mich hunger-  
te / und nicht darumb / daß ich hievor schon selbst gesehen / wie theils Men-  
schen säuischer als Schwein / grimmiger als Löwen / gäiler als Böck / neidiger  
als Hund / unbändiger als Pferd / gröber als Esel / versoffener als Rinder / listi-  
ger als Fuchs / gefrässiger als Wölff / närrischer als Affen / und giftiger als  
Schlangen und Krotten waren / welche dennoch allesampt menschlicher Nah-  
rung genossen / und nur durch die Gestalt von den Thieren unterschieden wa-  
ren / zumalen auch die Unschuld eines Kalbs bey weitem nicht hatten. (141)

Wenn sich für Simplicius die Menschen nur noch durch ihre Gestalt von den Tieren unterscheiden, ihnen allerdings die Unschuld des Kalbes fehlt, so erweisen die Essmanieren, dass der Mensch tierischer als die Tiere ist. Die daraus resultierenden Konsequenzen unterscheiden sich nun grundlegend von denen Boaystuaus. Denn entscheidend ist hier die Perspektive des Kalbes: Der Blick des "sprechenden" Tiers auf den Menschen ist eine narrative Anordnung, die auf den Text eines der prominentesten Fürsprecher für die Vernunft der Tiere verweist, nämlich auf den Dialog *Bruta animalia ratione uti* des in der Rede vom Verstand der Tiere auch erwähnten Plutarch. Dargestellt ist darin der Dialog zwischen Odysseus und dem von Circe in ein Schwein verwandelten Griechen Gryllos. Auf die Frage des Odysseus, ob Gryllos nicht wieder ein Mensch werden wolle, hält der in seiner Tiergestalt einen langen Vortrag über die Vorzüge des Lebens der Tiere. Sie seien von Natur aus, nicht durch Belehrung und Zwang, tugendhaft. Auch sei ihre Tugend größer, sie kennen keine unnatürlichen Begierden und seien weitaus maßvoller als Menschen. Im Gegensatz zu Boaystuaus zielt Plutarch auf die Relativierung der menschlichen Sonderstellung, konkret wendet er sich gegen den extremen Anthropozentrismus der Stoiker.<sup>16</sup>

In *De sollertia animalium* führt Plutarch dagegen ein philosophisches Streitgespräch vor, in dem vordergründig die Frage behandelt wird, ob die Land- oder die Wassertiere verständiger seien. Doch am Ende wird festgestellt, dass diese Frage nicht entschieden werden könne, sicher aber sei, dass Tiere über Vernunft verfügen. Was in diesem Text ausführlich entwickelt wird, dabei Naturkunde, Anthropologie und Moralphilosophie verknüpfend, stellt der Dialog zwischen Odysseus und Gryllos verkürzt auf die wesentliche These, Tiere seien tugendhafter als Menschen, konzentriert vor. Dessen häufige Re-

zeption dürfte denn auch vor allem der anschaulichen fiktiven Konstruktion und der Einführung des sprechenden Tiers geschuldet sein. Plutarch hat mit diesen Texten einen theriophilen Diskurs mitbegründet, innerhalb dessen nicht nur dem Tier Vernunft zugesprochen, sondern die Grenzziehung zwischen Tier und Mensch selbst problematisiert wird. Der Unterschied zur Figur des Tiers in moralisch-didaktischer Hinsicht liegt genau hier: Nicht um die Sicherung der Stellung des Menschen als Mittelpunkt der Erde geht es, sondern um die Relativierung des Anthropozentrismus. Prominente Vertreter dieses theriophilen Diskurses<sup>17</sup> wären etwa Miguel de Cervantes *El Coloquio de los Perros Cipion y Berganza* aus den *Novelas Ejemplares*, das sich mit Matthias Bauer als Analyse des Schelmenromans lesen ließe.<sup>18</sup> Ein weiteres prominentes Beispiel wäre Michel de Montaignes *Essay Apologie de Raymond Sebond*, in dem sich zahlreiche Tierbeispiele aus den antiken naturkundlichen Abhandlungen wiederfinden und der Plutarchs Dialog zwischen Odysseus und Gryllos wohl durch Giovana Batista Gellis *La Circe* (1549) kannte.<sup>19</sup> Montaigne liefert jedoch nicht nur eine Kritik des Anthropozentrismus, am "Hochmut des heutigen Menschen gegenüber den Tieren", sondern er stellt das Schema selbst in Frage: "Durch welchen Vergleich zwischen ihnen und uns schließt er [der Mensch, Anm. B. B.] denn auf den Unverstand, den er ihnen unterstellt?"<sup>20</sup> Während Plutarch mit dem Nachweis, dass auch Tiere verständig seien, die Unterscheidung von Tier und Mensch anhand des Vernunft-Kriteriums in Frage stellt, zeigt Montaigne auf, dass jedes Vergleichskriterium scheitern muss. So sei das Verhältnis zwischen Tier und Mensch wechselseitig, wie das berühmte Katzenbeispiel zeige: Spiele ich mit der Katze oder sie mit mir? Denn ebenso oft wie ich, bestimme sie, wann das Spiel beginnen und wann es enden solle. Ähnliches gelte für die Kommunikation, denn vielleicht sei es unser Fehler, dass wir die Tiere nicht verstehen, weshalb sie uns für die eigentlich vernunftlosen Tiere halten könnten. Es lasse sich feststellen, dass die Tiere sich untereinander verständigen, Tiere wie die Bienen verfügen über ein geordnetes Gemeinwesen, der Nestbau der Schwalben wie das Netz der Spinne zeigen, dass sie aufgrund folgerichtigen Denkens entscheiden. Indem die wichtigsten Kriterien, die den Menschen vom Tier unterscheiden, Sprache, Sozialität, Denken, ausgehebelt werden, wird die Idee einer einfachen, unteilbaren Grenze zwischen "dem Tier" und "dem Menschen" ad absurdum geführt.<sup>21</sup>

Bei Autoren wie Plutarch, Montaigne wie auch Grimmelshausen zeigt sich die Dekonstruktion des wohl prominentesten anthropologischen Differenzschemas.<sup>22</sup> Der theriophile Diskurs problematisiert damit das Verfahren selbst, die Konstitution des Menschen durch die Abgrenzung zum Tier. Wenn der Mensch tierischer als das Tier ist, wenn die Unterscheidungskriterien nicht mehr greifen, dann wird auch das christliche Schema, der Mensch als Sünder zwischen Tier und Engel oszillierend, in Frage gestellt.

## IV

Wenn die Grenze zwischen Tier und Mensch ihre Stabilität verliert, wenn unklar wird, ob der Mensch mit dem Tier spielt oder das Tier mit dem Menschen, gerät der Beobachter dieser Unterscheidung in eine dritte Position. Deutlich wird dies in einem satirischen Roman der Aufklärung, und zwar in Jonathan Swifts *Gulliver's Travels*. Gulliver begegnet im vierten Buch klugen und hochzivilisierten Pferden, den Houyhnhnms, was der sprachgeschichtlichen Ableitung nach "the Perfection of Nature" heiße.<sup>23</sup> Auf der anderen Seite stehen die Yahoos, vor denen Gulliver bei seiner ersten Begegnung nichts als Ekel und sie als widerwärtige Tiere empfindet. Allerdings muss er später erkennen, dass er für die Houyhnhnms ebenfalls nichts anderes als ein Yahoo ist.<sup>24</sup> Im Folgenden wird dieser Blick der Pferde auf Gulliver und die Frage nach den Unterschieden zwischen ihm und den Yahoos die Narration strukturieren und Gullivers Blick auf sich, seine Mitmenschen und sein Land verändern. Unter diesen Bedingungen verändert sich denn auch Gulliver, was zur Folge hat, dass ihm nach seiner Rückkehr nach England die Menschen wie Yahoos erscheinen, für seine Frau und seine Kinder kann er beim Empfang nur Hass, Abscheu und Verachtung empfinden, angesichts der Tatsache, dass er selbst Vater mehrere Yahoos geworden war, schaudert ihm. Gulliver ist somit in eine dritte Position gerückt, zwischen vernünftigen Tieren und bestialischen Menschen. Swift treibt damit den theriophilen Diskurs ins Extrem: Kehrt sich das Verhältnis von Tier und Mensch um, erscheinen die Tiere im Gegensatz zum Menschen als wahrhaft vernünftig und tugendhaft, verfügt der Beobachter der Unterscheidung nicht mehr über einen festen Ort, woraufhin ihm nur die singuläre, a-soziale Existenz bleibt. In genau dieser Position befindet sich auch Simplicius, dem die Menschen als Bestien erscheinen, die Tiere aber als Verkörperungen des sittlichen Ideals.

Während bei Swift oder Grimmelshausen aus dieser Problematik eine spezifische, narrativ ausgefaltete Beobachterposition entsteht, reagieren die neuzeitlichen Naturwissenschaften mit Klassifikationssystemen, was am Beispiel des 1699 erschienenen Buchs *Orang-Outang, sive Homo Sylvestries or the Anatomy of a Pygmie* von Edward Tyson deutlich wird. Tyson meinte in dem so genannten Orang-Outan, der eigentlich, wie die beigegebenen Bilder zeigen, ein Schimpanse war, das fehlende Glied zwischen Affe und Mensch gefunden zu haben. Seine Studie zielte dementsprechend auf eine genaue Klassifikation dieser Wesen zwischen Affe und Mensch. Dem Vergleich von äußerlichen Merkmalen, Skelett, Muskelaufbau setzte Tyson noch einen philologischen Essay hinzu, der sich mit antiken Wesen wie den Pygmäen, den Hundsköpfigen und mit den Satyrn beschäftigt, die alle in Wirklichkeit nichts anderes als Affen gewesen seien. Das naturwissenschaftliche Klassifikationssystem schließt insofern jegliche Uneindeutigkeit aus, selbst dem Satyr lässt sich ein genauer Ort in der Kette der Wesen zuweisen.<sup>25</sup>

Während in Tysons System jedes Wesen seinen eigenen Ort zugewiesen bekommt, entzieht sich der Satyr von Grimmelshausens Titelkupfer jeglicher Klassifikation. Seine groteske Körperlichkeit und seine Zusammensetzung zu einem fiktiven, künstlichen Wesen widersprechen den Klassifizierungen der Naturwissenschaft wie dem Normensystem der klassizistischen Poetik.<sup>26</sup> Die Satyr-Gestalt des Titelkupfers verweist mit seiner Vermischung von Tierischem und Menschlichem aber auch auf bestimmte Figuren des Romans, so verweisen etwa die Eselsohren auf den Narren in Hanau.<sup>27</sup> Zugleich ist diese Figur bezogen auf die Schreibweise des Textes, erweist sich dieser doch als ein interdiskursives Arrangement, das sich eindeutigen Zuweisungen verweigert.<sup>28</sup> Dieser doppelte Verweis, einerseits auf personale Mischfiguren, auf Figuren, die sich sozusagen "auf" der Grenze bewegen, sowie auf die Schreibweise, die sich "zwischen" unterschiedlichen Diskursformationen bewegt, lässt sich am Beispiel des Narren, der ja derjenige ist, der die Rede über den Verstand der Tiere hält, verdeutlichen.

## V

Die Zwischenposition des Narren<sup>29</sup> ist schon an der Kleidung offensichtlich, er trägt ein Kalbsfell und Eselsohren. Von der Schwierigkeit, einen solchen Narren zu klassifizieren, zeugen die Kommentare der Tischgenossen: er sei närrisch im Sinne von verrückt, da er sich für ein vernünftiges Tier halte; er müsse von seinem Wahn, ein Kalb zu sein, befreit werden, dann wäre er auch wieder vernünftig; er sei vom Teufel besessen, worauf sich Simplicius im Gegenzug mit Nabuchodonosor vergleicht; und schließlich, so der Gouverneur, scheine er ein Narr zu sein, da er die Wahrheit frei heraus sage, dem widerspreche aber die Gelehrtheit seiner Rede (161f.).

Die Schwierigkeit der Einordnung dieses eigenartigen Narren ergibt sich daraus, dass er keiner Seite eindeutig zugeordnet werden kann – er ist weder Tier noch Mensch, weder Teufel noch Christ, weder unvernünftig noch vernünftig – vielmehr ist er jeweils beides, er oszilliert zwischen diesen Unterscheidungen – wie auch zwischen unterschiedlichen Konzepten des Narren. Letzteres wird schon am Anfang des Romans deutlich, in der Zeit, in der Simplicius zwar kein Narrenkleid trägt, aber sehr wohl ein einfältiger Tor ist. Bereits das erste Kapitel bietet zwei Formen des Narren: Erstens werden diejenigen als Narren benannt, die sich als Adlige ausgeben (17). Mit Sebastian Brant lassen sich diese als Geckennarren beschreiben, die sein wollen, was sie nicht sind: So wolle mancher edel genannt werden, "des vatter doch macht bumble bum Und mit dem küffer werck ging umb".<sup>30</sup> Simplicius selbst ist dagegen aufgrund seiner Unwissenheit ein Narr, er kannte weder Gott noch Menschen, weder Engel noch Teufel. Selbst das "unvernünftige Tier" hätte, wie es heißt, besser als er gewusst, was er zu seiner Erhaltung hätte tun sollen (32). Dieser konstruierte Natur-Zustand, Simplicius bezeichnet sich als "Bestia"

(27), ermöglicht nun nicht nur die Abgrenzung vom Narren als Sünder, den Brant ausschließlich im Visier hat, sondern auch die Darstellung der Erzeugung des Christen aus dem Zustand der *Bestia* durch den Eremiten.<sup>31</sup> Resultat dieses Prozesses bleibt ein Tor, dessen frommes Gemüt von "edler Unschuld und Einfalt" begleitet gewesen sei (86). Da er als solcher die Lehre der Heiligen Schrift buchstäblich auffasst, erscheinen ihm die Soldaten im Lager wie die Angehörige des Hofes als befremdlich und erschreckend. Diese Naivität ist natürlich immer mit Blick auf die Erzählsituation zu sehen, es handelt sich um nachträgliche Zuschreibungen des erinnernden Ichs. Diese aber, darauf kommt es an, konstituieren ständig neue Unterscheidungen, wie etwa der Narr als Sünder und der Narr als einfältiger Tor, der christlich-fromme Narr und die unchristlichen Soldaten. Dabei wird keine der Seiten einer Unterscheidung privilegiert, vielmehr relativieren sich diese jeweils gegenseitig: Dem unschuldigen Tor Simplicius kommt die närrisch-sündhafte Welt genauso befremdlich vor, wie auch er dieser Welt befremdlich vorkommt. Mit dieser Strategie der wechselseitigen Relativierung folgt Grimmelshausen Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit*. Erasmus knüpft zwar an Brants *Narrenschiff* an, aber im Gegensatz zu diesem liefert er eine regelrechte Dekonstruktion der Unterscheidung Weisheit/Narrheit.

Einmal mehr kommt dabei Plutarchs Dialog zwischen Gryllos und Odysseus ins Spiel.<sup>32</sup> Auch hier wird dem listenreichen Odysseus das einfältige, aber unschuldige Tier gegenübergestellt. Odysseus sei gemäß Homer das Muster des Weisen, weil dieser einen außerordentlichen Verstand besaß und sich nicht von der Natur habe leiten lassen. Gryllos dagegen wird dem einfältigen Narren gleichgestellt, der der tierischen Torheit am nächsten komme und nichts denke, was über den Menschenverstand gehe.<sup>33</sup> Aufgerufen ist damit der einfältige Tor, der aufgrund seiner Unwissenheit nicht einmal sündigen kann. Plutarch kann hier ohne weiteres zum Gewährsmann Erasmus' werden, da sich beide gegen das stoische Weisheitsideal wenden. Denn die Stoiker stellen das Ideal des Weisen, der unabhängig von der Außenwelt sei, den übrigen Menschen, allesamt Toren, gegenüber<sup>34</sup> und betonen außerdem immer wieder die Vernunftlosigkeit der Tiere, wogegen sich vor allem Plutarch wendet. Im *Lob der Torheit* wird die stoische Unterscheidung von Weisheit und Torheit jedoch nicht einfach umgekehrt. Zuerst grenzt *Stultitia* den einfältigen Toren von einer anderen Form des Wahns ab, denn es gebe zwei Formen des Wahns.<sup>35</sup> Einmal der Wahn, den die Furien aus der Unterwelt schicken, der Meuchelmord und Blutschande über den Menschen bringt oder das schuldbeladene Gewissen mit Schrecken jagt. Dagegen gebe es einen zweiten Wahn, der eben von der *Stultitia* selbst komme, bei dem Täuschung die Sorgen vergessen und in Glück umschlagen lasse. Und eben dies ist nicht die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel: Denn wer einen Kürbis für eine Frau halte, gelte für verrückt, da dies nur wenigen passiere. Brüste sich aber einer mit der Treue seiner Frau, die er mit vielen zu teilen habe, so nenne ihn niemand verrückt, da

es solche Männer überall gebe.<sup>36</sup> Und wenn schließlich die Würfelspieler oder diejenigen, die ihr Leben lang nichts anderes tun, als Tiere zu hetzen und dabei selbst vertieren, genannt werden, so grenzt sich *Stultitia* von der sündhaften Narrheit ab, die Gegenstand des letzten Teils des Buches ist. Indem somit der Wahn des einfältigen Toren abgegrenzt wird von dem durch die Furien hervorgerufenen Wahnsinn wie auch vom sündhaften Narren, hebt *Stultitia* das stoische Weisheitsideal aus. Dabei wird nicht schlicht das Gegenteil positiv besetzt, sondern die Torheit erhält, wie Barbara Könnker gezeigt hat, eine neue Bestimmung, nämlich als "gemeinschafts-, lebens- und kulturfördernder Faktor", als Bedingung sozialen Lebens schlechthin.<sup>37</sup> Die Lebendigkeit des Narren wird solchermaßen der Leblosgkeit stoischer und scholastischer Vernunft entgegengehalten.

Damit besetzt der Text jedoch keine feste Position, gleich *Gulliver's Travels* bewegt er sich stets zwischen den Unterscheidungen, denn Sprecherin der Lobrede ist schließlich niemand anderer als *Frau Stultitia* selbst.<sup>38</sup> Gemäß dieser Logik wird denn auch die Figur des einfältigen Narren wieder gekippt. War mit diesem das stoische und scholastische Vernunftideal in Frage gestellt worden, so nun die neutestamentarische Idee vom wahren Christen als Toren.<sup>39</sup> Auch hier fehlen die Tiere nicht, sei doch Jesus unter den vernunftlosen Tieren nicht der listige Fuchs, womit noch einmal der listige Odysseus aufgerufen wird, sondern der Esel und die Schafe, die dümmsten Tiere, lieb gewesen.<sup>40</sup> Überhaupt stehe die christliche Religion der Torheit näher als der Weisheit,<sup>41</sup> wie deren Kampf gegen Schriftgelehrsamkeit, also das Metier des Humanisten Erasmus, zeige.<sup>42</sup> Während die Stoiker allein auf den Geist fixiert sind und den Leib vergessen, so orientiert sich die "Menge" der Christen allein am Leib und verabscheut Gelehrsamkeit.<sup>43</sup>

Den weiteren Implikationen dieses Textes kann hier nicht nachgegangen werden, worauf es in diesem Zusammenhang ankommt, ist die narrative Strategie der gegenseitigen Relativierung, die gerade auch über das Tier verläuft: Zuerst wird das tugendhafte Tier dem listigen Odysseus gegenübergestellt, dann das dumme Schaf dem frommen Christen. Diese Strategie findet sich bei Grimmelhäusern wieder. Hier erscheint der einfältige Tor in zwei Stufen, nämlich zuerst als *bestia*, ein Zustand jenseits der Kenntnis von gut und böse, in dem es um das bloße Überleben geht, und dann in Gestalt des christlich sozialisierten Toren, der die Welt nicht kennt. Die Gestalt des Narren als Verkörperung des Sünders schlechthin aber wird im Roman auf die soziale Umwelt angewandt: auf die gottlosen Soldaten, die Wölfen gleichen, wie auf die Angehörige des Hofes, die tierischer sind als die Tiere. Die Aufspaltung der Figur des Narren leistet somit die wechselseitige Relativierung, zum einen der zweimaligen Einfältigkeit des Simplicius, zum anderen der Sündhaftigkeit der Welt.

Dabei kommt es mit der eine Initiation parodierenden Verwandlung des einfältigen Toren in einen Narren zu einer entscheidenden Änderung des Schemas. Denn von nun an, gekleidet mit Kalbsfell und Eselsohren, hat Sim-



plicius Einsicht in seine Position, d.h. er ist kein Narr, sondern er verstellt sich als Narr. Damit ist eine neue Figur erzeugt, die an/auf der Grenze des Sozialen operiert: Der Narr wird dem Tier gleichgestellt, und führt als solches gelehrte Reden, er ist das Objekt von Belustigungen und bildet zugleich eine kritische Instanz, er wird verspottet, und verspottet zugleich die anderen – indem er sich wie ein Narr verhält, entlarvt er seine Umgebung als närrisch. Die "Verstellung" in der Rolle des Narren ermöglicht es, "gehört" zu werden und zugleich als Außenseiter eine zentrale Position am Hof einzunehmen. Letzteres wird deutlich in dem Kapitel "Von dem mühseligen und gefährlichen Stand eines Regenten". Meint der Gubernator mit Simplicius seinen Spaß treiben zu können, wird er schnell eines Besseren belehrt. Als Narr kann der seinem Herrn ungestraft die Wahrheit sagen, und diese ist in diesem Fall eine genaue Analyse der Situation des Herrschers. Zentrales Argument ist, dass der Gubernator zwar die Stelle des Herrschers vertrete, er könne befehlen und ihm müsse gehorcht werden, jedoch sei es ihm unmöglich zu wissen, ob und wie seine Anordnungen umgesetzt würden, er ist einem dauerhaften Informationsmangel ausgeliefert. Damit aber muss er für das, was er nicht kontrollieren kann, die Verantwortung übernehmen:

Und was das aller-ärgste ist / so bist du von deinen Fuchsschwänzern so verwöhnt / daß du dich selbst nicht kennest / und von ihnen so eingenommen und vergiffet / daß du den gefährlichen Weg / den du gehest / nicht sehen kanst / denn alles was du thust / heissen sie recht / und alle deine Laster werden von ihnen zu lauter Tugenden gemacht und außgerufen; dein Grimmigkeit ist ihnen eine Gerechtigkeit / und wenn du Land und Leut verderben läst / so sagen sie / du seyst ein braver Soldat / hetzen dich also zu ander Leut Schaden / damit sie deine Gunst behalten / und ihre Beutel darbey spicken mögen. (156)

Das Dilemma des Herrschers wird am Ende der Narrenrede auf den Punkt gebracht. Denn handelt er wie ein Herrscher, hat er ein böses Gewissen, hält er sich aber an ein gutes Gewissen, gilt er als unfähig und wird verstoßen. In letzter Konsequenz bestätigt er damit den Gedanken der Staatsräson: Ein Herrscher hat sich nicht um Moral zu kümmern, wenn er ein 'erfolgreicher' Herrscher sein will.

Der Narr tritt hier als Hofnarr auf, als Spiegel des Herrschers. Indem er dem Herrscher Informationen zur Verfügung stellt, die ihm die Höflinge verweigern, gerät er gerade als Außenseiter in eine einzigartige Position am Hof.<sup>44</sup> Als "Gegenprinzip zum Hof am Hof selber", besetzt er, wie sich mit Albrecht Koschorke formulieren lässt, eine geradezu "närrische Position, die beides ist: innen *und* außen, und doch auch beides nicht ist".<sup>45</sup>

## VI

Im *Simplicissimus Teutsch* lassen sich unterschiedliche Figuren des Tiers festmachen: Erstens Tiere im moralphilosophischen Kontext, als Verkörperungen von Tugend oder Laster, zweitens Tiere im Rahmen eines theriophilen Diskurses, die das in dieser Moralphilosophie latente anthropologische Schema, die eindeutige Grenze zwischen Tier und Mensch, problematisieren und in Frage stellen. Drittens schließlich Figuren, in denen die Grenze zwischen Tier und Mensch unscharf wird, wie in der Monstergestalt des Titelkupfers oder dem Narren. Wie sich gezeigt hat, spaltet sich der Tierisches und Menschliches verbindende Narr in unterschiedliche Ausformungen auf: in den einfältigen, einer *bestia* gleichenden Tor, den christlichen Narren, den Narren als Sünder, den Narren als Satiriker und schließlich den Hofnarren als Spiegel des Herrschers. Dabei konstituieren sich diese unterschiedlichen Formen jeweils durch die spezifischen Kopplungen von Tierischem und Menschlichem. Wenn der Narr zwischen diesen beiden Polen oszilliert, geht es nicht darum, ob Tiere nun bessere Menschen oder Menschen schlechtere Tiere sind, sondern es geht um die Problematisierung der Unterscheidung von Tier und Mensch und damit der daraus folgenden Unterscheidungen.

In Grimmelshausens Roman kehrt das Tier in seiner Vielfältigkeit wieder, vor allem aber bringt die Problematisierung der Grenze zwischen Tier und Mensch, ihre Überschreitung, ihre Vervielfältigung wie die Öffnung einer Grenzsphäre zwischen den Polen der Unterscheidung, die Narration in Gang. Wie schon Jurij Lotman ausführte, entsteht eine Geschichte mit dem Überschreiten bestimmter kultureller Grenzen

Gerade weil es zur Struktur jedes Kultur-Modells gehört, dass die Grenze nicht überschritten werden kann, ist die typische Sujet-Konstruktion die Überschreitung der Grenze des Raumes. *Das Sujet-Schema entsteht als Kampf mit der Konstruktion der Welt.*<sup>46</sup>

Die Konstruktionen der Welt, mit denen Grimmelshausen sich abkämpft, sind die der Moralphilosophie und der Anthropologie, der Religion und der Politik. Insofern verweisen die Inszenierungen der Transgression der Tier-Mensch-Grenze in letzter Konsequenz auf die Figur des *Picaro*, denn es sind seine ständigen Grenzüberschreitungen, die die Dynamik der Narration erzeugen und zugleich eine Vielzahl unterschiedlicher Diskurse und Redeweisen ins Spiel bringen, die den Roman als polyphonen Roman konstituieren.



## Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu: Hubert Gersch: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt*. Tübingen 2004 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 119).
- 2 Zu Arbeiten über die Quellen sei exemplarisch genannt: Joseph B. Dallett: Mensch und Tierreich im *Simplicissimus*. Neue Perspektiven zu den Quellen. In: *Daphnis* 5 (1976), S. 217-263.
- 3 Ich zitiere unter Angabe der Seitenzahl im Text nach der Ausgabe: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2005.
- 4 Material hierzu findet sich in: *Die Vernunft der Tiere*. Hrsg. von Hans-Peter Schütt. Frankfurt a. M. 1990.
- 5 Grimmelshausen: *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Rolf Tarot), S. 32.
- 6 Pierre Boaystuaau: *Theatrum Mundi Et Speculum Vitae Humanae, Das ist: Schawpatz der Welt: Vnnd Spiegel des gantze Menschlichen Lebens. Darinnen von Elend und Armutseligkeit deß Menschen, durch alle vnd jede Alter vnd Stände Menschlichen Lebens, gehandelt wird. Mit angenehcktem sonderbarem Tractätlein, Von Fürtrefflichkeit vnd Würde des Menschen*. Lindau 1609 (nach: Mikrofiche. München 1992. = Bibliotheca Palatina F3962), insb. S. 20-27.
- 7 Ebd., S. 1ff.
- 8 Ebd., S. 304.
- 9 Ebd., S. 302.
- 10 Ebd., S. 303.
- 11 Vgl. dazu Dieter Breuer: Grimmelshausens simplicianische Frömmigkeit: zum Augustinismus des 17. Jahrhunderts. In: *Chloe. Beihefte zum Daphnis*. Bd. 2: *Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland*. Hrsg. von Dieter Breuer. Amsterdam 1984, S. 213-252.
- 12 Ich zitiere nach: *Die gantze Heilige Schrifft Deudsch. Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeit erschienene Ausgabe*. Hrsg. von Hans Volz. 2 Bde. München o.J. [ca. 1977].
- 13 Vergleiche mit Nabuchodonosor finden sich S. 150, 158, 162.
- 14 Vgl. dazu und mit Bezug auf die Gestalt des Tier und Mensch verbindenden Satyrs: Walter Ernst Schäfer: Der Satyr und die Satire. Zu Titelkupfern Grimmelshausens und Moscheroschs. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günter Weydt zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. Bern, München 1972, S. 183-232, hier: S. 217.
- 15 Zu Grimmelshausens Auseinandersetzungen mit den insbesondere wissenschaftsgeschichtlichen und philosophischen Umwälzungen im 17. Jahrhundert (Mechanisierung der Natur), auf die auch die Problematisierungen des Tier-Mensch-Verhältnisses zu beziehen sind, vgl. Friedrich Gaede: *Substanzverlust. Grimmelshausens Kritik der Moderne*. Tübingen 1989. Zur Modernität des Romans sei exemplarisch genannt: Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovati-*

- on und Tradition in Grimmelshausens "Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch".* Göttingen 2001. Nach Merzhäuser entwickelt Grimmelshausen aus dem "traditionellen Verständnis der Satire als moralisch-didaktische Satyre eine neue Form ästhetischer Welterkundung, die einen neuen, simplicianischen Modus subjektiver Selbstbehauptung repräsentiert." S. 11f. Mir geht es hier jedoch nicht um eine mögliche Form der Selbstbehauptung, sondern darum, wie das moralisch-didaktische Modell hinsichtlich der Tier-Mensch-Grenze mit anderen Modellen verknüpft und damit relativiert wird.
- 16 Vgl. zu Plutarch und allgemein die Diskussionen um das Tier in der Antike: Urs Dierauer: Das Verhältnis von Mensch und Tier im griechisch-römischen Denken. In: *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses.* Hrsg. von Paul Münch und Rainer Walz. Paderborn 1998, S. 37-85. Ausführlicher: Urs Dierauer: *Tier und Mensch im Denken der Antike. Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik.* Amsterdam 1977 (= Studien zur antiken Philosophie 6). Zu Plutarch und dessen Rezeption vgl. auch Elisabeth de Fontenay: *La raison du plus fort.* In: *Trois traités pour les animaux.* Übersetzt von Amyot. Paris 1992, S. 7-97.
- 17 Zur Theriophilie in Frankreich von Montaigne bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts vgl. George Boas: *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century.* New York 1966.
- 18 Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans.* Stuttgart u.a. 1993, S. 14-18.
- 19 Vgl. dazu ausführlich: Boas, *The Happy Beast* (wie Anm. 17), S. 25-36.
- 20 Michel de Montaigne: *Essais.* Frankfurt a. M. 1998, S. 224.
- 21 Die Konsequenzen, die sich aus dem Verlust von Kriterien zur Unterscheidung von Tier und Mensch heute ergeben, zeigt Peter Singers Utilitarismus, gemäß dem Menschenaffen Menschenrechte zugesprochen, geistig behinderten Menschen oder Koma-Patienten dieselben aber abgesprochen werden müssten. Zur Problematik der Kriterien aus heutiger biologischer Sicht vgl. Hans Werner Ingensiep: Mensch und Menschenaffe. Die besondere Beziehung. In: *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses.* Hrsg. von Paul Münch und Rainer Walz. Paderborn 1998, S. 429-446.
- 22 Allgemein zur dekonstruktivistischen Sicht auf das Tier-Mensch-Verhältnis vgl. Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns "Lebens-Ansichten des Katers Murr". Graz, Wien 1985; Jacques Derrida: *L'animal que donc je suis (à suivre).* In: *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida.* Hrsg. von Marie-Louise Mallet. Paris 1999, S. 251-301.
- 23 Jonathan Swift: *Gulliver's Travels.* Hrsg. von Herbert Davies. Oxford 1965, S. 235.
- 24 Vgl. die Szene, in der sich Gulliver vor einem der Pferde auszieht: Ebd., S. 237.
- 25 Hinsichtlich des Satyrs: "[...] yet I shall shew, that they were only a sort of Monkeys, and likewise Evince, that the Orang-Outang was not this sort of Monkey or Satyr of the Ancients." Edward Tyson: *Orang-Outang sive Homo Sylvestris or the Anatomy of the Pygmie.* A Facsimile with an Introduction by Ashley Montagu.

- London 1966, S. 46. Zum Bezug dieses Buches auf die englische Satire vgl. Richard Nash: Satyrs and Satire in Augustan England. In: *Theorizing Satire. Essay in Literary Criticism*. Hrsg. von Brian A. Connery und Kirk Combe. New York 1995, S. 95-105.
- 26 Vgl. Gersch, *Literarisches Monstrum* (wie Anm. 1).
- 27 Ebd., S. 58.
- 28 Damit schließe ich in gewisser Weise an Verweyens Untersuchung an, der ausgehend von Michail Bachtins Konzepten der Dialogizität und Lachkultur das Simplicianische Erzählen als "künstlerisch organisierte Redevielfalt" bestimmt: Theodor Verwey: Der polyphone Roman und Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 195-228, Zitat: S. 218.
- 29 Zum Narren vgl. auch den Beitrag von Jean Schillinger in diesem Band.
- 30 Sebastian Brant: *Das Narrenschiff. Nach der Erstaussgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgabe*. Hrsg. von Manfred Lemmer. 3., erw. Aufl. Tübingen 1986, S. 195.
- 31 Vgl. die Formulierung des Einsiedels: "dann ich habe sonst keine Creatur als Dich / zu Ehren unsers Schoepffers erzeuget", S. 50.
- 32 Erasmus von Rotterdam: Moria Enkomion sive Laus Stultitiae. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch und Deutsch*. Hrsg. von Werner Welzig. Bd. 2. Darmstadt 1975, S. 1-211, hier: S. 78.
- 33 Ebd.
- 34 Vgl. dazu Max Pohlenz: *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Göttingen 1948, S. 153-158.
- 35 Erasmus, *Lob der Torheit* (wie Anm. 32), S. 87f.
- 36 Ebd., S. 89.
- 37 Barbara Könniker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant, Murner, Erasmus*. Wiesbaden 1966, S. 268, vgl. dazu Erasmus, Moria Enkomion (wie Anm. 32), S. 46: "In summa usque adeo nulla societas, nulla vitae coniunctio sine me vel iucunda, vel stabilis esse potest". Hier hebt sich der Text vom Narren als Person bzw. der Narrheit als Eigenschaft ab, denn die Torheit wird zum Ermöglichungsgrund von Sozialität.
- 38 Vgl. Könniker, *Wesen und Wandlung* (wie Anm. 37), S. 258. Auch Kaminski zeigt, wie sich der Text eindeutigen Festlegungen entzieht: Nicola Kaminski: *Stultitia* als Sophistin. Satire ohne Norm im *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 68, 1 (1994), S. 22-44.
- 39 Erasmus zitiert eine Reihe von Bibelstellen, darunter diskutiert er ausführlich eine Stelle aus Paulus' Korinther-Brief: "Sie sind Diener Christi – ich rede töricht: ich bin's weit mehr." 2 Kor 11,23, Erasmus, Moria Enkomion (wie Anm. 32), S. 185, vgl. auch S. 193.
- 40 Ebd., S. 194f.

- 41 Ebd., S. 200.
- 42 Vgl. ebd., S. 194, S. 200.
- 43 Ebd., S. 206. Erasmus unterscheidet hier zwischen dem "Frommen", der gemäß Christi Lehre sich von den Fesseln des Leibes freizumachen sucht, um zu neuem Leben aufzuerstehen, und der "Menge" der Christen, die am meisten das bestaunen, was körperhaft ist, wie etwa Geld oder das Behagen des Leibes (Ebd., S. 202).
- 44 Vgl. hierzu: Maurice Lever: *Zepter und Narrenkappe. Geschichte des Hofnarren*. München 1983, insbes. S. 119f.
- 45 Albrecht Koschorke: Narr, Narrenfreiheit. In: Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann u.a.: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt a. M. 2002, S. 244-253, Zitat: S. 252.
- 46 Jurij M. Lotman: Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen. In: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg/Taunus 1974, S. 338-377, Zitat: S. 359.

# Formen der Narrheit in Cervantes' *Don Quixote*, Sorels *Francion* und Grimmelshausens *Simplicissimus*

Jean Schillinger (Nancy)

## I

In ihrer 1966 erschienenen, heute noch grundlegenden Studie *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus* legt Barbara Könniker dar, die Narrheit sei ein "Signum der Epoche" für die Zeit des Übergangs vom 15. zum 16. Jahrhundert, aber auch ein Phänomen, dessen Ausstrahlungen sich bis ins 17. Jahrhundert hinein verfolgen lassen.<sup>1</sup> Tatsächlich spielt die Gestalt des Narren im deutschen Barockroman, bei Moscherosch, Grimmelshausen, Reuter oder Weise eine nicht zu unterschätzende Rolle. Es ist, als hätten diese Autoren eine Faszination für diese Gestalt am Rande der Vernunft und der Gesellschaft empfunden.

Jede Beschäftigung mit der Gestalt des Narren in literarischen Werken führt von vornherein zu einem Problem der Definition, da sich das Wort auf ein breites semantisches Feld bezieht.<sup>2</sup> Im dritten Teil des *Poetischen Trichters* trifft Harsdoerffer zu den Begriffen "Nart/Narrheit" folgende Unterscheidungen:

Der Thorheit erste Stufen heist manchen Einfälle haben / der wider den gesunden Verstand lauffet / die zweite ist / in solchem gefasten Wahnwitzigen Gedanken beharren [...] das dritte ist wann man nicht nur den Verstand gekränkt sondern zuweilen gantz verlohren hat [...]. Jedoch ist diese Wahnwitz Grillensucht / und Narrheit / von der Raserey / unterschieden / welche nicht nur den Verstand verfinstert / sondern an desselben Statt ein gantz Tyrannischer Unverstand erwiesen wird.<sup>3</sup>

Harsdoerffer betrachtet "Torheit" als gleichbedeutend mit "Narrheit" und steckt für letztere einen Raum ab, der von der Originalität bis an die Grenze der Geisteskrankheit reicht, aber den krankhaften und dauerhaften Wahnsinn ausschließt. Auch läßt sich feststellen, daß die Narrheit als Sünde, wie sie im

Mittelpunkt von Brants *Narrenschiff* steht, in diesem Definitionsversuch unberücksichtigt bleibt.<sup>4</sup>

Von den Narrengestalten, ihrem Wesen und den Möglichkeiten ihres Einsatzes im Roman soll hier die Rede sein, wobei Grimmelshausens *Simplicissimus* unter diesem Gesichtspunkt nicht mit deutschen Romanen, sondern mit Cervantes' *Don Quixote* und Charles Sorels *Francion* in Bezug gesetzt werden soll. Diese Wahl läßt sich in doppelter Hinsicht rechtfertigen. Einerseits handelt es sich beim spanischen und beim französischen Roman um Werke, von denen man annehmen darf, daß Grimmelshausen sie gekannt hat.<sup>5</sup> Andererseits haben wir es mit drei Schriften zu tun, deren Nähe schon durch Michail Bakhtin unterstrichen wurde. Das Kriterium dieser Verwandtschaft ist eben die Rolle, die die Gestalt des Narren, des Schelms und des Schalks darin spielt.<sup>6</sup>

## II

Das Motiv der Narrheit steht eindeutig im Vordergrund in Cervantes' *Don Quixote*. Cervantes bezeichnet den Zustand seines Helden meist als *locura*. Die deutsche Teilübersetzung aus dem Jahr 1648<sup>7</sup> benutzt dafür das lexikalische Feld von "Thorheit und Phantaserey" (S. 14), "Wahn" (S. 18) oder "Narrheit" (S. 136). Don Quixotes Narrheit beruht vornehmlich auf der Überspanntheit seiner Phantasie. Er glaubt in der märchenhaften Welt der *aventure* zu leben, von der Erich Auerbach sagt, "sie enthält [...] nichts anderes als das, was zum Abenteuer gehört; nichts, was nicht Schauplatz oder Vorbereitung eines solchen wäre, wird in ihr angetroffen [...]"<sup>8</sup>. Don Quixote ist unfähig – oder nicht willig – zwischen Wirklichkeit und Fiktion (sofern es sich um das ritterliche Leben handelt) zu unterscheiden.

Der bedeutsamste Ausdruck von Don Quixotes Geistesstörung liegt in seinem Entschluß, zum fahrenden Ritter zu werden. Der Irrsinn verbindet sich damit von Anfang an mit dem Motiv der Reise.<sup>9</sup> Man kann nicht umhin, an Michel Foucaults Ausführungen über die geographische Unstetigkeit der Geisteskranken im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit zu denken.<sup>10</sup> Don Quixotes Freunde sind auch überzeugt, daß die Heilung nur durch die Rückkehr in das heimatliche Dorf erfolgen kann, was am Ende des Romans auch gelingt.

Don Quixotes Irrsinn wird von einer Form von Rationalität begleitet, die verhindert, daß der Konflikt zwischen Wahn und Wirklichkeit einen tragischen Charakter annimmt<sup>11</sup>: Don Quixote ist bereit anzuerkennen, daß die Gegenstände einen doppelten Charakter besitzen können, fügt aber regelmäßig hinzu, daß die banale Wirklichkeit das Ergebnis einer Verwandlung darstelle, die von einem Zauberer vorgenommen wurde. Und diese Verwandlung erfolge in den meisten Fällen, um ihn um den Preis seiner Heldentaten zu bringen. So erwidert er nach dem berühmten Mühlen-Abenteuer auf die Vorwürfe Sancho Pansas:

Gib dich zur Ruhe [...] das ist Kriegsglück, das am meisten von allen Dingen einem ewigen Wechsel unterworfen ist; um so mehr da ich glaube, daß eben der weise Freston, der mein Zimmer und meine Bücher geraubt hat, mir auch jetzt diese Riesen in Mühlen verwandelt, um mir den Ruhm ihrer Besiegung zu entreißen. (*DQ* 64)

Viele Kritiker betrachten Don Quixote kaum als Opfer seiner Narrheit. Don Quixote entscheidet sich für das Dasein eines fahrenden Ritters, und diese Entscheidung für ein Dasein, das in den Augen der anderen als "narrisch" gilt, ist ein Schritt in die Freiheit, weg von der Banalität und Beschränktheit des Lebens eines verarmten Hidalgo.<sup>12</sup> Die Bedeutung der Wahl (die auch verdeutlicht, daß der Ritter von der traurigen Gestalt sich im Grunde seines Zustands bewußt ist) wird besonders bei dem Aufenthalt in der Sierra-Morena hervorgehoben. Don Quixote stellt sich die Frage, ob er die Melancholie des Amadis oder den zerstörerischen Wahnsinn des Roland nachahmen sollte, und entscheidet sich, nach Erwägung des Für und Wider, für die erste Lösung (*DQ* 220). Genauso kennzeichnend sind die Perspektiven, die er je nach der erwarteten Antwort der Dulcinea in Betracht zieht:

[...] unsinnig bin ich, und unsinnig will ich bleiben, bis du mir die Antwort auf einen Brief bringst, mit dem ich dich an meine Dulcinea senden will. Ist die Antwort von der Art, wie sie meine Treue verdient, so ist meine Narrheit und meine Buße zu Ende; erfolgte das Gegenteil, so werde ich im Ernste unsinnig [...]. (*DQ* 208)

In diesen Zeilen wird der Unterschied zwischen Narrheit und Wahnsinn auf den Punkt gebracht. Don Quixote bezeichnet seinen jetzigen Zustand als zur Narrheit gehörig, erwägt aber die Möglichkeit, im Falle einer abschlägigen Antwort dem Wahnsinn zu verfallen.

Cervantes' Roman zeigt nicht nur die Narrheit seines Helden, sondern thematisiert ausdrücklich das Problem des Verhältnisses von Narrheit und Weisheit. Don Quixotes geistige Verwirrung ist zeitlich begrenzt und betrifft nur das Thema der Ritterschaft. In seinen ersten fünfzig Jahren galt er als ein durchaus vernünftiger Mensch und nach seiner Niederlage gegen Simson Carasco kehrt er in sein Dorf zurück und schwört seinem Irrtum ab. Hinzu kommt, daß sich Don Quixote, schon im ersten, aber verstärkt im zweiten Teil, als ein vernünftiger und weiser Mensch erweist, dessen Reden Verwunderung hervorrufen. Noch mehr als seine Narrheit verblüfft das Nebeneinander von Narrheit und Weisheit die Menschen, denen er begegnet. Dieser Sachverhalt ruft Urteile hervor, wie dasjenige des Don Diego de Miranda, der Don Quixote "bald für klug und bald für narrisch" hält (*DQ* 611). Don Quixotes Weisheit und Klugheit äußern sich zu wiederholten Malen. Besonders deutlich ist dies bei den Ratschlägen, die er seinem Edelknappen Sancho Pansa erteilt, bevor dieser seine Regierung antritt, und die folgendermaßen kommentiert werden:



Wer sollte wohl diese Reden des Don Quixote gehört und ihn nicht für sehr ge-  
seheit und noch rechtschaffener gehalten haben? Aber [...] er schoß nur in das  
Blaue, wenn er für das Ritterwesen geladen hatte, und zeigte übrigens einen  
hellen und klaren Verstand [...]. (DQ 789)

Don Quixote wird betrogen, gedemütigt, geprügelt. Aber, wie oft festgestellt wurde, tut dies der Größe seiner Persönlichkeit keinen (oder kaum) Abbruch. An mehreren Stellen wird auf den spirituellen Wert des Daseins eines fahrenden Ritters hingewiesen. Es wird in Erinnerung gerufen, daß die Werke der Ritter der schon in den Artusromanen festgelegten Zielsetzung entsprechen, dem Schutz der Schwachen und dem Kampf gegen das Unrecht (DQ 597). Don Quixote betrachtet den fahrenden Ritter sogar als einen *miles Christi*: "Ritterschaft ist auch ein Orden, und auch heilige Ritter sind dort in der Herrlichkeit" (DQ 549). Das letzte erstrebte Ziel ist das Heil der Seele (DQ 535).

Der fahrende Ritter ist übrigens keineswegs der einzige Narr im Roman. Die eingeschobenen Novellen dienen zum Teil als Widerspiegelungen des Hauptgeschehens: Gestalten wie Cardenio, Chrysostomus oder Anselm sind Narren, wenn auch der Ursprung ihrer Narrheit ein anderer ist als derjenige des Ritters. Alle, die sich über Don Quixote lustig machen, etwa die Mitglieder des herzoglichen Hofes im zweiten Teil, erscheinen als närrisch. Dasselbe ließe sich von Simson Carrasco behaupten, der Don Quixote zweimal herausfordert, um ihn in seine Heimat zurückbringen zu können. Daß schließlich zwischen Literatur und Narrheit eine enge Beziehung besteht, dürfte einleuchtend sein. Die Ursache des Irrsinns von Don Quixote liegt in der zu eifrigen Lektüre von Ritterromanen,<sup>13</sup> und diese Leidenschaft zeitigt als erste Frucht den Wunsch, einen unvollendet gebliebenen Roman zu Ende zu schreiben.<sup>14</sup> Zwischen Schreiben und Erleben besteht von Anfang an eine enge Berührung. Es erweist sich auch, daß zahlreiche Gestalten des Romans (auch der Erzähler) im Bereich der Ritterromane äußerst beschlagen sind, was ihnen ermöglicht, Don Quixote zu betrügen. Der Erzähler stellt sich selbst als Büchernarr dar, der mit Begeisterung jeden Fetzen Papier liest.<sup>15</sup> Und der Leser wird auch nicht geschont. Der Geistliche am Hof des Herzogs macht seinem Herrn, der den ersten Teil des *Don Quixote* mit Begeisterung gelesen hat, den Vorwurf, "daß es Torheit sei, dergleichen Torheiten zu lesen" (DQ 716). Auch Samson Carrasco äußert sich zu diesem Sachverhalt. Auf Don Quixotes Äußerung, es würden sich wahrscheinlich wenige Leute gefunden haben, denen der schon veröffentlichte Teil des Romans gefallen hat, erwidert er:

Gerade umgekehrt; denn da stultorum infinitus est numerus, so sind auch diejenigen unzählig, welche an dieser Historie Vergnügen finden. (DQ 517)

Damit charakterisiert sich auch Carrasco als Narr (denn er spendet dem ersten Teil des Romans hohes Lob), und die Bezeichnung wird implizit, durchaus

ironisch, auf die zahlreichen Leser ausgedehnt, die der Roman noch finden wird.

### III

Die Art der Behandlung des Motivs der Narrheit in Sorels *Francion* sticht von derjenigen Cervantes' weit ab. Das Motiv der Narrheit steht da auf den ersten Blick weniger im Vordergrund. Anders lautete das Urteil, wenn das Augenmerk nicht dem *Francion*, sondern dem *Berger Extravagant* gälte. Lysis, der Held des *Berger Extravagant*, ist ein naher Verwandter des Don Quixote, mit dem Unterschied, daß Lysis eine übermäßige Begeisterung für Schäferromane hegt. Die Möglichkeit der Abwandlung des Motivs war schon in Cervantes' Roman gegeben, da Don Quixote nach seiner Niederlage gegen Carrasco in Erwägung zieht, von nun an das Dasein eines Schäfers zu führen (*DQ* 1002).

Im *Francion* ist das Motiv der Narrheit weniger vorherrschend, ohne jedoch belanglos zu sein. Schon die Vorrede verweist auf die Rolle der Narrheit in der Kommunikationsstrategie, wobei der Leser aufgefordert wird, sich durch den unernsten Charakter des Textes nicht in die Irre führen zu lassen:

Die Verdorbenheit dieses Jahrhunderts, wo man verhindert, daß die Wahrheit offen verbreitet wird, hat mich gezwungen, meine Gedanken unter lauter Fabeln und Träume zu verbergen, die den Unwissenden ohne Zweifel kindisch vorkommen werden, da sie die Sachen nicht genau und gründlich erwägen können. Aber nichtsdestoweniger steckt viel in diesen fabelhaften Unsinnigkeiten, was sich nie ein Mensch zu sagen unterstanden hat.<sup>16</sup>

Es sind vorerst zwei Gestalten, die der Charakterisierung als Narren entsprechen: Collinet und Hortensius.<sup>17</sup> Collinet steht der Gestalt des Hofnarren sehr nahe und erfüllt dessen Funktionen,<sup>18</sup> nicht an einem Hof, sondern in der Umgebung Clerantes, eines Aristokraten, der auch Francions Beschützer ist. Als Hofnarrr verfügt er über die Freiheit der Rede: Er darf sagen, was den anderen verwehrt ist, und er ist auch derjenige, der die durch sozialen und moralischen Anstand verdrängten Wünsche offenbart. Er bemerkt, daß Clerante auf Luces Dekolleté schießt, und er entfernt geschickt das Taschentuch, das die freie Sicht auf die Brust der Dame versperrt (*F* 259). Seine Stellung als Narr, aber auch die geistreiche Formulierung seiner Ausfälle schützen ihn vor der Rache der Betroffenen. Die Parodie gehört zu seinen Befugnissen. Er wird aufgefordert, als Entschuldigung für die Entfernung des Taschentuchs eine Lobrede auf Luce zu halten, die mit den Worten beginnt: "Ihre schönen Wangen übertreffen die Zwiebeln an Röte, und ihr Haar ist schöner als gelber Kinderdreck" (*F* 260). Dieses vorzügliche Beispiel eines parodistischen Lobs weist eine wörtliche Übereinstimmung mit dem von Simplicissimus in Hanau gesprochenen Damenlob auf.<sup>19</sup>

Collinet ist ein aggressiver, gewalttätiger Narr. Diese Neigung zur Gewalt drückt sich sowohl in seinen Worten, als auch in seinen Handlungen aus, wobei er oft von seiner Umgebung, vor allem von Francion selbst, ausgenutzt wird: Francion bestimmt seine Opfer (*F* 282) oder hetzt ihn unter falschen Vorwänden gegen Leute, an denen er sich selbst rächen will und die von Collinet geprügelt werden, wobei der Täter auch hier nie zur Rechenschaft gezogen wird.

Durch seine geistige Zerrüttung erhält Collinet angeblich Zugang zu höheren Erkenntnissen (*F* 259), und seine Stimme wird sogar der eines Propheten gleichgestellt (*F* 477). Besonders bemerkenswert ist die Rede, die er bei seiner Ankunft bei Clerante hält und mit der er die Aufnahme in dessen Haushalt erzwingt. Diese anscheinend sinnlose Rede bereitet erhebliche Interpretationsschwierigkeiten. Ihr abstruser Charakter führte zur Identifizierung Collinets mit burlesken Dichtern der Zeit wie Mailliet, Neufgermain und Dulot.<sup>20</sup> Es ist andererseits auch in Erwägung gezogen worden, die Sprache des Narren könnte ein Modell sein, insofern als sie eine befreite Sprache ist, die zum reinen Spiel mit Klängen und Wörtern führe.<sup>21</sup>

Collinets Rede gilt in den Augen vieler Literaturwissenschaftler als sinnlos,<sup>22</sup> aber Pierre Ronzeaud hat versucht, die unter der närrischen Hülle versteckte Wahrheit zu suchen, gemäß den Ausführungen in der Einleitung des Romans. Ronzeaud möchte aus Collinets Ansprache ein libertinistisches Programm herauslesen, dessen Schwerpunkte in der Abwendung von jeder Religion, die als närrischer Aberglaube denunziert wird, und in der schroffen Absage an die Vorstellung der Schuld, wie sie durch den Mythos der Erbsünde tradiert wird, liegen.<sup>23</sup> Stimmt diese Analyse, dann mag Collinet hier als Wortführer Francions bzw. Sorels gelten. Er vermittelt eine skandalöse Botschaft, auf eine Weise jedoch, die nur Eingeweihten zugänglich ist.

Die karnevalesken Züge sind bei Collinet offensichtlich, sie treten aber bei Hortensius noch viel deutlicher hervor. Collinet und Hortensius bilden als Narren ein Gegensatzpaar: Collinet ist der aggressive Narr, Hortensius dagegen verkörpert den Narren als Opfer seiner Umgebung.<sup>24</sup> Auch Hortensius ist Vehikel einer literarischen Kritik: Er ist ein von Zitierwut befallener Pedant, und seine verschnörkelte Ausdrucksweise verweist direkt auf Guez de Balzac (*F* 432). Hortensius ist ein Plagiator, und es ist vermerkt worden, daß sein ganzes Leben eigentlich unter dem Zeichen des Diebstahls steht: Er stiehlt anfänglich die Nahrung seiner Schüler, später stiehlt er die Worte anderer Autoren.<sup>25</sup>

Bei Hortensius' zweitem Auftritt, während Francions Aufenthalt in Rom, tritt seine Narrheit klar zum Vorschein, und zwar in eindeutiger Verbindung mit dem Motiv des Königtums. Hortensius gehört zu den Spottkönigen, also zu jenen Gestalten, die (möglicherweise in Erinnerung an alte Fruchtbarkeitsriten<sup>26</sup>) von ihrer Umgebung zum König gewählt und als solcher verehrt, bevor sie auf demütigende Weise entthront, geprügelt, manchmal umgebracht werden. Die römischen Saturnalien und der christliche Karneval waren gewöhn-

lich die Zeit solcher Geschehnisse.<sup>27</sup> Hortensius wird von anderen als "König aller Schöngelster der Pariser Universität" (*F* 410) oder als "Kaiser der Irrenanstalt" (*F* 417) bezeichnet, und er selbst hält sich für den König der Dichter (*F* 426). Besonders aufschlußreich ist seine Reaktion auf die Nachricht seiner Wahl zum König von Polen. Die Tatsache, daß er sich dadurch betrügen läßt, ist ein Hinweis auf die Leichtgläubigkeit des Narren, auf seine mangelnde Kritikfähigkeit, vor allem wenn der Sachverhalt seinen Wunschvorstellungen schmeichelt.

Die Narrheit des Hortensius ist oft mit seinem sozialen Ehrgeiz in Zusammenhang gebracht worden.<sup>28</sup> Hinzu kommt eine Einzelheit, durch die Hortensius verstärkt an Don Quixote angenähert wird: Auch bei Hortensius spielt der intensive Umgang mit Büchern eine Rolle. Auffallend ist vor allem seine Beschäftigung mit Virgils 4. Ekloge (*F* 441). Dieses Gedicht galt als Prophezeiung der baldigen Rückkehr des goldenen Zeitalters. Und das läßt sich mit der Tatsache zusammenbringen, daß Hortensius sein zukünftiges Königtum vornehmlich als ein messianisches auffaßt. Dem vermeintlichen Botschafter, der ihn soeben als Phoenix gepriesen hat, antwortet er: "Per me redibit aurea aetas" (*F* 441).

Im Regierungsprogramm des Hortensius spielt die Literatur eine entscheidende Rolle. Alle seine Untertanen sollen Bücher schreiben, und das Repertoire an Motiven soll kräftig erweitert werden: Im Gegensatz zu seiner Gegenwart, wo Romane nur von Krieg und Liebe sprechen, sollen nun solche verfaßt werden, die den Alltagsbeschäftigungen der Menschen (dem Handel, dem Beruf) gewidmet sind. Besonders schwerwiegend ist die Bemerkung: "Es soll mein Staat mannigfaltig sein".<sup>29</sup> Diesem Satz läßt sich manches entnehmen, sei es eine Ablehnung der vereinheitlichenden Bestrebungen des Absolutismus, oder auch ein poetologisches Programm mit einem Bekenntnis zur sprachlichen Vielfalt. Robin Howells bezieht diese Aussage auf den *Francion* selbst, auf seine Dialogizität, auf die Vielfalt der Sprachebenen und der Gattungen, auf die zurückgegriffen wird.<sup>30</sup>

Sowohl Collinet als auch Hortensius verweisen auf *Francion* selbst. Der Bezug ist bei Collinet eindeutig; bei Hortensius ist er zumindest wahrscheinlich. Vieles verbindet Collinet und *Francion*: Es kann kein Zufall sein, daß in beider Biographie Ärger mit der gerichtlichen Institution eine Rolle spielt. Collinets Ausfälle sind mindestens zum Teil auf *Francions* Einflüsterungen zurückzuführen. Beiden wird die Gabe der Prophezeiung zugesprochen, die ja zu den typischen Eigenschaften des Narren gehörte. Schließlich gibt es Anlaß zu denken, daß Collinet in seiner Rede Ideen ausdrückt, die zu *Francions* libertinistischem Programm gehören.

Bei Hortensius fällt der Beweis etwas schwerer, da beide Gestalten bei ihrer ersten Begegnung in Paris nicht als komplementär, sondern als gegensätzlich auftreten. Sie werden jedoch zumindest durch das Motiv des Königtums verbunden. *Francion* wurde am Tag der Drei Könige geboren, von einer Mut-

ter, die auch Königin, bzw. Bohnenkönigin war (*F* 164). Er trägt übrigens einen königlichen Namen: Francion ist eine Nebenform zu Francus, dem sagenhaften Sohn des Hektor und erstem König von Frankreich. Die Taten dieser Gestalt werden in Ronsards *Franciade* besungen, und das Epos wird auch in der *Histoire comique* erwähnt, die von Martine Debaisieux als eine "Anti-Franciade" bezeichnet wurde.<sup>31</sup>

Francion besitzt ebenfalls Züge, die ihn deutlich der Narrheit annähern. Mehrere Stellen des Romans wären zu berücksichtigen, so z. B. der Auftritt des Helden als Gaukler auf der Bauernhochzeit im 6. Buch (*F* 276) Sei es bei Clerante, oder später beim König, Francion spielt eine Rolle, die derjenigen des Hofnarren nicht unähnlich ist<sup>32</sup>: Wie Collinet genießt er eine Art Narrenfreiheit, die er dazu ausnutzt, die Fehler der Menschen der Lächerlichkeit preiszugeben. In der Rolle des Hofnarren spielt Francion eine gesellschaftsstabilisierende Rolle, insofern als seine Angriffe besonders die Bürgerlichen treffen, die sich für Adlige ausgeben (*F* 252). Nicht ausgeschlossen ist, daß Francion an Maistre Guillaume gemahnt, also an den Hofnarren Heinrichs IV. und Ludwigs XIII., der mit Vorliebe solche Kritiken äußerte und manchmal sogar zur Feder griff.<sup>33</sup>

#### IV

Grimmelshausen ist zum Teil solchen Modellen und den Traditionen, die sie verkörpern, verpflichtet, andererseits ist es ihm auch gelungen, das Motiv der Narrheit auf originelle Weise auszugestalten. Es sind im *Simplicissimus* vornehmlich zwei Gestalten, die Zeichen der Narrheit aufweisen, und die Behandlung des Motivs erfolgt jeweils auf andere Weise.

Sehr bekannt und von der Forschung oft berücksichtigt ist die Gestalt des Jupiter. Jupiter gemahnt deutlich an schon besprochene Narren. Wie Collinet und Don Quixote hat er Anfälle von geistiger Verwirrung, aber auch Zeiten, in denen er gesund und sogar sehr vernünftig ist. Die Ursache seiner Narrheit bringt ihn in die Nähe von Don Quixote oder von Sorels Lysis im *Berger extravagant*. Alle haben zu viele Bücher gelesen. Aber Jupiter ist nicht das Opfer von Ritter- oder Schäferromanen, sondern von politisch-messianischen Schriften in der Art der *Reformatio Sigismundi* oder des *Oberrheinischen Revolutionärs*. Das würde ihn in Bezug zu Hortensius bringen: Wie Hortensius sich für den Gegenstand der Prophezeiungen hält, so hält sich Jupiter für die Instanz, die die Verwirklichung der Prophezeiungen in die Wege leiten soll. Er ist nicht der deutsche Held, sondern derjenige, der ihn erwecken wird. Auch im *Don Quixote* hält sich ein Wahnsinniger für Jupiter, der die Welt mit seinem Blitz zerstören will (*DQ* 500). Und Don Quixote, Hortensius und auch Grimmelshausens Jupiter hegen Pläne für einen Krieg gegen die Türken.

Im Kontrast zu Jupiter, der im Roman eine punktuelle, beschränkte Rolle innehat, wird eine andere Gestalt während ihrer ganzen Laufbahn, d. h. wäh-

rend des ganzen Romans mit der Narrheit assoziiert: Diese Gestalt ist Simpli-  
cissimus selbst. Es ist, als würde der Lebenslauf des Helden den frühen Aus-  
spruch des Knans bestätigen: "Ah dau grober Eselkopp [...], dau bleiwest dein  
Lewelang a Narr [...]" (ST 14)

Der Bericht über die Kindheit Simpli-  
cissimi im Spessart legt nahe, daß der  
Knabe, wie Hortensius, sich als ein König bzw. ein Scheinkönig sieht. Er ge-  
nießt die Erziehung eines Fürsten, lebt in einem Palast, wie ihn auch ein König  
mit eigenen Händen nicht zu bauen vermöchte. Über den Luxus am väterlichen  
Hof ruft der Erzähler aus: "Wo ist ein Monarch, der ihm dergleichen nachtut?"  
(ST 9-10) Ironisch vermerkt der Erzähler auch, daß sich zahlreiche Beispiele  
dafür anführen ließen, daß "das Hirtenamt [...] ein Vorbereitung und Anfang  
zum Regiment [sei]" (ST 13). Und wie beim Scheinkönig, bzw. beim Karne-  
valskönig erfolgt die Entthronung rasch und gewaltsam.

Betrachtet man Simpli-  
cissimi Laufbahn unter dem Gesichtspunkt der Narr-  
heit, so lassen sich mehrere Tatsachen herausarbeiten. Simpli-  
cissimus wird mit großer Stetigkeit von seiner Umgebung als Narr bezeichnet, und genauso oft  
bezieht er sich selbst der Narrheit. Man kann die Wahl des Wappens (ST  
237) als eine Art Bekenntnis des Helden zur Narrheit betrachten. Diese Konti-  
nuität im lexikalischen Gebrauch ist auffallend, sie geht jedoch einher mit einer  
ständigen Verwandlung, da das Wort jeweils einen anderen semantischen  
Inhalt erhält. Ständig wird übrigens der Begriff der Narrheit auf seine Bedeu-  
tung hin befragt, und die Formen der Narrheit werden gegeneinandergehalten.

Der bewußte Umgang mit der Mehrdeutigkeit des Begriffs wird schon  
während der Episode in Hanau offensichtlich. Der Ankömmling wird von der  
Hanauer Gesellschaft als Narr bezeichnet, wobei diese Gesellschaft ebenfalls  
auffällige Merkmale der Narrheit aufweist. Wo die Vertreter der Gesellschaft  
Schwäche des Intellekts zu erkennen glauben, stehen in Wirklichkeit Einfalt  
und mangelnde Kenntnis der Welt. So erklärt der Pfarrer rückblickend, Sim-  
pliciissimus "[sei] eben ein fromm einfältig Kind / das die boßhaftige Welt  
noch nicht kennete [gewesen]" (ST 132). Der Pfarrer hatte übrigens schon den  
religiösen Wert dieser Narrheit hervorgehoben: Kämen die Apostel auf Erden  
zurück, so würden sie "von jedermänniglich vor Narren gehalten" werden (ST  
74). Grundlegend und an mehreren Stellen grell ausgemalt ist die Konfrontati-  
on von zwei Formen von Narrheit: *simplicitas* (die Unschuld und die Einfalt  
des Knaben) und *stultitia* (die sündhafte Dummheit der Welt) stoßen aufein-  
ander.<sup>34</sup>

Sehr schnell rücken die belustigenden Auswirkungen des Verhaltens des  
Knaben in den Vordergrund. Es entsteht der Plan, ihn als Hofnarren zu ge-  
brauchen und ihn zu diesem Zweck seiner Vernunft zu berauben. Im Prinzip  
wurden nur Geisteskranke als Hofnarren zugelassen, und man war bemüht, die  
Simulanten auszuschließen.<sup>35</sup> Auch Hortensius wird von seiner Umgebung  
ähnlich behandelt. Der listige Audebert will seinen Wahn auf die Spitze trei-  
ben, in der Hoffnung, daß er, "dadurch daß er viel wachen und viel über über-



spannte Dinge reden würde, in völligen Wahnsinn geraten würde, wovon sie noch mehr Belustigung hätten" (F 442).

Simplicissimus muß die sogenannte *Narrentaufe* über sich ergehen lassen. Dieses Erlebnis gemahnt an Opferrituale, wie sie bei Fruchtbarkeitsriten begangen wurden<sup>36</sup>: Es wird dem Opfer zu glauben gegeben, es sei gestorben und in Gestalt eines Kalbs wieder auferstanden. Das angestrebte Ziel ist ihm vorher schon vom Pastor genau erklärt worden: "[W]isse gewiß / daß dein Herr dich aller Vernunft zu berauben/ und zum Narren zu machen entschlossen" ist (ST 105). Mit anderen Worten: Aus einem Narren (mit der Bedeutung 'einfältiger Mensch') soll ein Narr gemacht werden (mit der Bedeutung 'Geisteskranker, über den man lachen kann').

Der Vorgang bewirkt aber genau das Gegenteil vom erstrebten Zweck: Der einfältige Simplicissimus wird einsichtig, er verliert allmählich seine Einfalt, und er erweist sich als fähig, die ihm zugeordnete Rolle glänzend zu spielen und seine Umwelt zu betrogen.<sup>37</sup> Die Art, wie er diese Rolle spielt und von der Narrenfreiheit Gebrauch macht, ist von derjenigen Collinets und Francions nicht grundsätzlich verschieden.

Die Beziehungen zwischen dem Gouverneur Ramsay und Simplicissimus entsprechen in ihrer Ambivalenz durchaus denjenigen zwischen dem König und seinem Narren. Auf einer Seite stehen eine sehr große Nähe und Offenheit: Simplicissimus duzt den Gouverneur (was zur normalen Ausdrucksform des Hofnarren gehörte<sup>38</sup>) und schleudert ihm öffentlich und unverblümt die Wahrheit ins Gesicht. Der Narr erscheint aber auch als Doppeltgänger und Rivale des Königs.<sup>39</sup> Sofort nach der Narrentaufe bekundet Simplicissimus seine Absicht, sich am Gouverneur zu rächen und die Rollen zu vertauschen, indem er den Gouverneur zu "agieren" beabsichtigt.<sup>40</sup> Seine Rede, in der er das tiefe Elend des Lebens des Gouverneurs entlarvt (ST 123-126) ist übrigens von Peter Triefenbach als "Vatermord" bezeichnet worden.<sup>41</sup>

In Hanau ist Simplicissimus anscheinend der weise Narr, der einfältige und fromme Mensch, der Gottes Stimme in der sündhaften Welt hören läßt, dessen Reden für "ein Oracul oder Warnung Gottes" (ST 133) gehalten werden. Manche Einzelheiten weisen aber darauf hin, daß dieses Bild nur bedingt stimmt. Simplicissimus fällt der Welt zusehends anheim und verliert seine Reinheit und seine Frömmigkeit. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die Szene mit dem Gebet nach Einsiedlerart (ST 131), wo Simplicissimi Frömmigkeit als Heuchelei kenntlich gemacht wird. Regelmäßig wird über seine Narrheit diskutiert: Energisch vertritt sein Feind, der "dolle Fähnrich" die Auffassung, Simplicissimus sei dem Teufel verfallen (ST 130). Und bald soll sich erweisen, daß der "dolle Fähnrich" nicht völlig im Unrecht ist.

Denn Simplicissimus wird zwar seinen Stand als Hofnarren und die dazugehörige Kleidung loswerden, von der Narrheit wird er sich dennoch nicht abwenden. Nur handelt es sich jetzt um eine Form der Narrheit, die derjenigen, die von Sebastian Brant im *Narrenschniff* gezeigelt wurde, sehr nahe steht.



Narrheit ist von nun an Sünde, Abwendung von Gott, Welt- und Teufelverfallenheit. Auch ist fraglich, ob *Simplicissimus* das Narrengewand überhaupt ablegt. Sein grünes Kleid in Soest ist das der Jäger, aber der Leser erfährt, daß grün die Farbe des Teufels sei (*ST* 194), und im Mittelalter trugen die Irren grüne Kleider.<sup>42</sup>

Sei es in Soest, in Lippstadt oder in Paris, die Laufbahn des *Simplicissimus* wird durch eine immer größere Verstricktheit in die Sünde gekennzeichnet. Die Angaben des Erzählers lassen darüber keinen Zweifel bestehen. Dieser kommentiert seinen steigenden Ehrgeiz nach seinem Sieg über den Jäger von Werl folgendermaßen: "Ich war aber ein schröcklich junger Narr / daß ich den Hasen so lauffen liesse" (*ST* 236).<sup>43</sup> Nach der Entdeckung des Schatzes, im Augenblick, wo *Simplicissimus* der Habgier verfällt, wird gesagt: "Ich bekam [vom Schatz] wol närrische Anschläg / und seltzame Grillen ins Hirn" (*ST* 244). Und über die Zeit in Lippstadt, die im Zeichen der Buhlerei steht, wird geäußert: "[Da] fieng ich wieder [...] mit der Leimstangen zu lauffen / und am Narren-Sail zu ziehen." (*ST* 271)

Diese drei Beispiele machen die Hauptsünden der *superbia*, der *avaritia* und der *luxuria* als Formen der Narrheit kenntlich. Die Abwendung von der Welt am Ende des 5. Buchs wird somit einer Abwendung von der Narrheit gleichkommen, die aber sorgfältig vorbereitet worden war. Genauso wie *Simplicissimus* in Hanau kein reiner Vertreter der *simplicitas* war, so ist er auch bei seinem späteren Gang durch die Welt nicht gänzlich der *stultitia* verfallen. Dies äußert sich unmißverständlich bei seiner zweiten Begegnung mit Olivier im 4. Buch. Nach zahlreichen Verbrechen ist Olivier aus der Armee geflohen und führt nun den Krieg in seinem eigenen Interesse. Aus Furcht folgt ihm *Simplicissimus*, aber dieses Dasein ist ihm zuwider, was Olivier bemerkt und auf vielsagende Weise kommentiert: "Mein lieber Simpliçi" sagt er "ich siehe zwar wol / daß du deine Narrn-Kapp abgelegt / hingegen aber deinen närrischen Kopf noch behalten hast / der nicht begreifen kann, was gut oder böß ist." (*ST* 339) Der hellsichtige Olivier erkennt, daß *Simplicissimus* von der Sünde nicht restlos überwältigt ist, daß er etwas von den Tugenden bewahrt hat, die er bei seiner Ankunft in Hanau besaß. Eine Stelle in Oliviers Lebensbericht mag diese Analyse stützen. Olivier erzählt, daß sein erboster Vater ihm folgende Vorwürfe gemacht habe: "Höre Olivier, ich sihe deine Esels-Ohren je länger je mehr herfür ragen [...]". (*ST* 349) Die Eselsohren gehörten ja zu *Simplicissimi* Narrenkleid. Der echte Narr – in religiöser und moralischer Hinsicht – war somit nicht *Simplicissimus*, sondern Olivier, der *Simplicissimus*, nach dem schon festgestellten Prinzip, der Narrheit bezichtigt.

*Simplicissimi* "Adjeu Welt" kommt einer Abwendung von der Narrheit als Sünde und Weltverfallenheit gleich, die aber nur teilweise gelingt, da das Verhalten des Helden auch danach alles andere als einwandfrei ist. Damit wird der Grundsatz illustriert, daß keiner "in einem Augenblick auß einem Frommen zu

einem Schelmen [wird]", genau so wie selten jemand "auff einmal den höchsten Gradum der Heiligkeit erlangt" (ST 489-490).

Nicht nur als Sünder, sondern auch in anderer Hinsicht bleibt *Simplicissimus* in der *Continuatio* der Narrheit treu. Sehr deutlich entwickelt sich seine Persönlichkeit zur Narrheit um Christi willen hin, d. h. zur Haltung derjenigen, die im Sinne der *imitatio Christi* von der Welt gedemütigt und ausgelacht werden wollen<sup>44</sup>. *Simplicissimus* wird zum Pilger, der sich wegen seines seltsamen Aussehens dem "Fatzwerck" der Menschen aussetzt (ST 511). Er beschließt weiter, "allen menschlichen Trost zuverschmähen / und in niedrigster Demuth / Kreuz und Leiden [sich] allein an den lieben GOtt zulassen" (ST 544). Peter Triefenbach hat darauf hingewiesen, daß mehrere Stellen der *Continuatio* in direktem Bezug zu den *Fioretti* des hl. Franz von Assisi stehen<sup>45</sup>. *Simplicissimus* erreicht auch eines der Ziele der Narren in Christo: Es gelingt ihm, bei einigen Menschen eine Bewußtwerdung hervorzurufen. So z. B. beim Schloßherrn, der ihm später den Streich mit den Gespenstern spielen wird. Der Schloßherr hält *Simplicissimus* zunächst "vor einen puren Narren", er verwundert sich aber über seine Demut und kommt – nachdem er seine Worte über die Unbeständigkeit des menschlichen Lebens gehört hat – zu dem Schluß: "[D]ies seynd keine Wort eines Narren". (ST 534-535)

Ähnliches wiederholt sich auf der Kreuzinsel. Bei ihrer ersten Begegnung mit *Simplicissimus* meinen die holländischen Matrosen, "daß der Kerl nicht bey sich selbst: sonder ein purer Narr seyn mußte" (ST 572). Sie halten ihn für einen Wahnsinnigen, wobei ausgerechnet sie kurz danach die äußeren Zeichen des Wahnsinns geben werden. Dieses Urteil wird vom holländischen Kapitän widerlegt. Nachdem er die Sprüche gelesen hat, die *Simplicissimus* an den Bäumen angebracht hat, äußert er, der Hochteutsche sei "kein Narr / sonder ein sinnreicher Poet: insondernheit ein Gottseeliger Christ" (ST 573). Diese Bemerkung ist von besonderem Interesse. Sie besagt zunächst, daß es sehr leicht ist, einen Poeten und einen echten Christen mit einem Narren zu verwechseln. Damit wird *Simplicissimi* christliche Narrheit bestätigt und ein Bezug zwischen Narrheit und Literatur hergestellt.

Die Angaben im *Simplicissimus* können im Lichte der Ausführungen im *Satyrischen Pilgram* betrachtet werden. In der Vorrede erwähnt der Verfasser die voraussichtlichen Kritiken des Publikums: Es sei zu erwarten, meint er, daß die Leser sagen werden, das Werk zeige, sein Verfasser sei als ein "unwissender Esel / Ignorant und Idiot, Bernheuterisch ufgewachsen"<sup>46</sup>. In dem der Poeterey gewidmeten Kapitel plädiert Grimmelshausen für eine Auffassung der Dichtung, die der neuplatonischen Lehre des *furor poeticus* verpflichtet ist und in dem Dichter einen Menschen erblickt, dessen Gemütskräfte "durch einen sonderbaren Himlischen Gaist innerlich uffgemuntert" werden. Durch diesen himmlischen Geist werden die Poeten auch zu "Weissagungen und Prophezeyungen bewegt"<sup>47</sup>; diese Eigenschaft teilen sie bekanntlich mit den Narren. Grimmelshausen räumt auch ein, daß die Dichter von den verständigen Leuten

immer für Narren gehalten wurden<sup>48</sup>. Die Verbindung zwischen Narrheit und Dichtung verweist also einerseits auf eine Auffassung der Dichtung, die – im Gegensatz zur Position Horaz' – nicht dem *judicium*, sondern dem *ingenium* den Vortritt zuspricht und sich von der Vorstellung des *poeta doctus* distanzier<sup>49</sup>; andererseits mag sie als eine Art Plädoyer *pro domo* gelten, als eine Aufforderung an die Leser, die holländischen Matrosen nicht nachzuahmen, und nicht nur das Fleisch, d. h. die belustigende Geschichte, sondern auch den Kern der Frucht, die darunter versteckte tiefe Wahrheit, zu genießen.<sup>50</sup>

## V

Versuchen wir nun aus diesen Betrachtungen zum Wesen und zur Rolle der Gestalt des Narren bei Cervantes, Sorel und Grimmelshausen ein Fazit zu ziehen. Cervantes beschäftigt sich vornehmlich mit einer Form von Narrheit, die sich aus der Unfähigkeit ergibt, die Wirklichkeit von der Fiktion zu unterscheiden. Diese Einheit wird bei Sorel aufgegeben. Die Narrheit Collinets und Hortensius' hat verschiedene Ursachen, und beide Gestalten veranschaulichen zwei Spielarten des Narren. Bei beiden stellt sich die Frage des Verweises auf das poetologische Programm des Autors. Hortensius mag antithetische Züge vereinen, insofern als seine Aussagen gleichzeitig als Kritik der gekünstelten Schreibweise Guez de Balzacs und als Bekenntnis zur Varietät und zur Vielfalt aufgefaßt werden können. Eine andere Frage betrifft die Beziehungen der beiden Narren zur Hauptgestalt, bei der närrische Züge ebenfalls zum Vorschein gelangen. Sei es bei Cervantes oder bei Sorel, so sind die karnevalesken Züge des Narren deutlich, etwa im Motiv des Scheinkönigtums (man denke an Sancho Pansa und Hortensius). Grimmelshausen war mit den Traditionen, die bei Cervantes und Sorel zum Tragen kommen, vertraut, aber seine Behandlung des Motivs der Narrheit zeugt von innovativen Fähigkeiten. Seine besondere Leistung liegt in der Schaffung einer komplexen Gestalt, die die vielfältigen und manchmal widersprüchlichen Formen der Narrheit aufweist. Simplicissimus erscheint als Narr von seiner Kindheit bis zum Ende der Handlung, aber er vereint Permanenz in der Narrheit und Kontrastierung der Narrheitsformen. Wie bei Cervantes und Sorel beschränkt sich bei Grimmelshausen der Umgang mit dem Motiv der Narrheit nicht auf die Anekdote, sondern liefert einen Schlüssel zur poetologischen Reflexion des Dichters. Die Urteile über den Narren werden miteinander konfrontiert, und ihre Widersprüchlichkeit entlarvt triftig die Illusionen, denen sich die Menschen hingeben. Zu dieser Kontrastierung trägt auch der Aufbau des Romans bei. Wir haben es nicht mit einer einfachen Aufeinanderfolge der Narrheitsformen zu tun, etwa im Sinne der Narrenrevue, sondern mit einer Konfrontation, wobei abwechselnd verschiedene Narrheitsformen die Oberhand gewinnen, ohne die anderen ganz zu verdrängen. An dem untersuchten Beispiel zeigt sich also, daß die innovative Vertextung, die Subtilität der Perspektivierungen sowie der sinnreiche Umgang mit

einem einmal aufgegriffenen Motiv Grimmelshausens Roman einen Platz ganz oben in der europäischen Romanproduktion sichern.

### Anmerkungen

- 1 Barbara Könniker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant – Murner – Erasmus*. Wiesbaden 1966, S. 1.
- 2 Im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm sind dem Wort 'Narr' nicht weniger als 10 Spalten gewidmet, mit 14 verschiedenen Bedeutungen. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 7. Bd. Leipzig 1889, Sp. 354-364.
- 3 Georg Philipp Harsdoerffer: *Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit. Das ist: des Poetischen Trichters Dritter Teil*. Nürnberg 1653 (Neudruck Darmstadt 1975), S. 359-360.
- 4 Zur Brantschen Narrheit vgl. Könniker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee* (wie Anm. 1), S. 75-132; Joël Lefebvre: *Les Fols et la Folie. Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*. Paris 1968, S. 77-169.
- 5 Vgl. Günther Weydt: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern – München 1968, S. 410 und 415.
- 6 Mikhaïl Bakhtine: *Esthétique et théorie du roman*. Paris 1978, S. 309.
- 7 *Don Kichote de la Mantzscha, Das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland*. Auß Hispanischer Sprach in hochteutsche vbersetzt. [...] Franckfurt / Jn Verlegung Thomae Matthiae Götzen, 1648.
- 8 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 8. Aufl. Bern – Stuttgart 1988, S. 132.
- 9 David Boruchoff: On the place of Madness, Deviance, and Eccentricity in *Don Quijote*. In: *Hispanic Review* 70/1 (2002), S. 2-3.
- 10 Michel Foucault: *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris 1972, S. 22.
- 11 Auerbach, *Mimesis* (wie Anm. 8), S. 324.
- 12 Auf diesen Aspekt wird auch hingewiesen von Mercedes Allendesalazar: Don Quichotte. Livres, rêves et folie. In: *Etudes. Revue de culture contemporaine* 396/2 (2002), S. 219-220. Vgl. auch Auerbach, *Mimesis* (wie Anm. 8), S. 134.
- 13 Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (wie Anm. 10), S. 18 spricht hier von "folie par identification romanesque".
- 14 *DQ* 26. Gemeint ist der Roman *Don Belianis von Griechenland* von Geronimo Fernandez (Burgos 1579).
- 15 *DQ* 72: "Da es nun meine Leidenschaft ist, alles zu lesen, und auch wenn es zerrissene Papiere von der Straße wären [...]."
- 16 Benutzte Ausgabe: Charles Sorel: *Histoire comique de Francion*. In: *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*. Hrsg. von Antoine Adam, Paris 1958, S. 62 (von nun an im Text:

- F 62). Meine Übersetzung berücksichtigt die Ausgabe *Vollkommene Comische Historie des Francions*. Zu Leyden Bey den Hackes, 1668.
- 17 Zu diesen Gestalten vgl. Andrew G. Suozzo: Hortensius and Collinet: Gradations and Implications of Madness in the *Francion*. In: *Romance Notes* 20/1 (1979), S. 81-86; Dominique Froidefond: Etude de trois personnages carnavalesques dans le *Francion* de Sorel: Valentin, Collinet, et Hortensius. In: *Symposium* 48 (1994), S. 184-202.
  - 18 Wie bei den Hofnarren üblich wird Collinet nicht mit seinem Namen genannt. Er erhält von Clerante einen Beinamen, der vielleicht die Zusammenfassung der Namen zweier Hofnarren Karls VII. (*Colart* und *Robinet*) ist. Vgl. Martine Debaisieux: *Le procès du roman. Ecriture et contrefaçon chez Charles Sorel*. Orléans 2000, S. 76.
  - 19 Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1967, S. 118 (von nun an im Text: ST 118): "[D]iese Jungfrau hat ja Haar / das iß so gelb wie kleiner Kinder-Dreck [...]."
  - 20 Yves Giraud (Hrsg.): *Sorel. Histoire comique de Francion*. Paris 1979, S. 407, Anm. 196.
  - 21 Jean Serroy: *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*. Paris 1981, S. 200: "Le discours grotesque de Collinet apparaît comme la forme ultime de libération: c'est le langage qu'il libère."
  - 22 Ebd., S. 199.
  - 23 Pierre Ronzeaud: Parole libertine et discours de fou: le rôle de Collinet dans le *Francion* de Charles Sorel (1623). In: Patrick Dandrey (Hrsg.): *Charles Sorel. 'Histoire comique de Francion'*. Paris 2000, S. 140-146.
  - 24 Robin Howells: *Carnival to Classicism. The Comic Novels of Charles Sorel*. Paris – Seattle – Tübingen 1989 (= *Biblio* 17, Bd. 48), S. 22.
  - 25 Froidefond, Etude de trois personnages carnavalesques dans le *Francion* de Sorel (wie Anm. 17), S. 196.
  - 26 James George Frazer: *Le rameau d'or*. Paris 1981, S. 435-436.
  - 27 Mikhaïl Bakhtine: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris 1970, S. 90, 199-200.
  - 28 Froidefond, Etude de trois personnages carnavalesques dans le *Francion* de Sorel (wie Anm. 17), S. 198; Suozzo, Hortensius and Collinet: Gradations and Implications of Madness in the *Francion* (wie Anm. 17), S. 81
  - 29 F 449-450. Der Satz: "Je veux que mon Estat soit bigarré" ist vom deutschen Übersetzer mißverstanden worden. Seine Übersetzung lautet (S. 599): "Es soll aber mein Stand mannigfältig sein".
  - 30 Howells, *Carnival to Classicism* (wie Anm. 24), S. 46.
  - 31 F 436. Vgl. Debaisieux, *Le procès du roman* (wie Anm. 18), S. 156: "En tant qu'anti-Franciade, l'*Histoire comique de Francion* répondrait à la critique des légendes nationales exprimée par Sorel dans l'*Advertissement sur l'histoire de la Monarchie française* [...]."

- 32 Vgl. Debaisieux, *Le procès du roman* (wie Anm. 18), S. 76.
- 33 Ebd., S. 76.
- 34 Paul Gutzwiller: *Der Narr bei GrimmeIshausen*. Einsiedeln 1959, S. 18-19.
- 35 Maurice Lever: *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*. Paris 1983, S. 106-107.
- 36 Peter Triefenbach: *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus. Figur – Initiation – Satire*. Stuttgart 1979, S. 106-108.
- 37 Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in GrimmeIshausens 'Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch'*. Göttingen 2002, S. 172.
- 38 Lever, *Le sceptre et la marotte* (wie Anm. 35), S. 147.
- 39 Ebd., S. 156.
- 40 Es darf wohl kein Zufall sein, daß Simplicissimus hier das Verb benutzt, welches dazu dient, den Vorgang der *Narrentaufe* zu verdeutlichen: "[...] daß man mich dapffer agiren solte [...]". (ST 103)
- 41 Triefenbach, *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus* (wie Anm. 36), S. 110.
- 42 Lever, *Le sceptre et la marotte* (wie Anm. 35), S. 56; Jean Chevalier – Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris 1974, Bd. 3, S. 377.
- 43 Zum Bild des Hasen als Umschreibung der Narrheit, vgl. J. und W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 4/1. Leipzig 1877, Sp. 529.
- 44 Lever, *Le sceptre et la marotte* (wie Anm. 35), S. 23.
- 45 Triefenbach, *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus* (wie Anm. 36), S. 196.
- 46 GrimmeIshausen: *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970, S. 6.
- 47 Ebd., S. 89. Zu dieser Auffassung der Dichtung bei GrimmeIshausen, vgl. u.a. Friedrich Gaede: *Substanzverlust. GrimmeIshausens Kritik der Moderne*. Tübingen 1989, S. 22-26.
- 48 GrimmeIshausen, *Satyrischer Pilgram* (wie Anm. 46), S. 92.
- 49 Vgl. Gaede, *Substanzverlust. GrimmeIshausens Kritik der Moderne* (wie Anm. 47), S. 24.
- 50 Vgl. Hubert Gersch: *Geheimpoetik. Die 'Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi' interpretiert als GrimmeIshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman*. Tübingen 1973, S. 135.

# Transformationen der Historia Grimmelshausens 'Simpliciana' im Kontext von Charles Sorels *Bibliothèque française*

Ingo Breuer (Köln)

## I

Grimmelshausens simplicianische Werke geben in gattungstheoretischer Hinsicht Rätsel auf, da sie keinem einheitlichen Muster folgen. Dies gilt zunächst für die kleineren simplicianischen Schriften: *Des Abentheuerlichen Simplicissimi Ewig-währender Calender* hat, wie der Titel bereits besagt, die Form eines Kalenders, *Rathstübel Plutonis* (wie bereits der *Springinsfeld*) erinnert an Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspiele*, *Simplicissimi wunderliche Gauckel-Tasche* an ein Emblembuch oder eine Narrenrevue (wobei beide Formen parodiert werden) und *Des Abentheurlichen Simplicii Verkehrte Welt* an ein religiöses Traktat. Doch ebenso, wie der *Simplicissimus* Autobiographie und Bekenntnisschrift, Reiseroman, Science Fiction und Robinsonade, Narrenrevue und Traktat vereint, existiert auch beim sogenannten "Simplicianischen Zyklus" keine formale Einheitlichkeit. Grimmelshausens Behauptung, dass die fünf Bücher des *Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch* und die *Continuatio* sowie *Courage*, *Springinsfeld* und die beiden Bücher des *Vogel-Nests* einen zehnteiligen Zyklus bilden, stammt aus der Vorrede zum zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nests*, also des letzten Teils dieses vorgeblichen Zyklus, und stellt damit eine nachträgliche Deutung dar, die (wie die *Simplicissimus*-Bezüge vieler anderer Werke Grimmelshausens) neben inhaltlichen immer auch merkantile Gründe haben dürfte: "sintemahl alles von diesem *Simplicianischen* Schriften aneinander hängt, noch eines auß den obgemeldten letzten *Tractätlein* ohne solche Zusammenfügung genugsam verstanden werden mag".<sup>1</sup> Und auch die Trennung von "Simplicianischem Zyklus" und "kleineren simplicianischen Schriften", die wiederum auf eine Einheit des 'Zyklus' (und Ausgrenzung der 'unpassenden' Werke) abzielt, muss als Konstrukt (nicht erst der Forschung, sondern bereits des Autors) gelten, da sie aus der (teils synchronen) Entstehungsgeschichte nicht schlüssig ableitbar ist.<sup>2</sup> Trotzdem werden in den Werkausgaben diese 'kleineren' Schriften üblicher-



weise mit den sonstigen wenig beachteten Werken (wie *Dietwald und Amelinde* und *Proximus und Lympida*) gerne auf die hinteren Publikationsplätze verdammt. Nichts ist damit zudem gesagt über den Status der übrigen Texte, die auf den *Simplicissimus* Bezug nehmen – und selbst das Gattungsetikett 'Pikaroman' oder 'Schelmenroman' für den "Simplicianischem Zyklus" oder zumindest für den *Simplicissimus* verfügt zwar über einen hohen heuristischen Wert, bleibt in historischer Perspektive jedoch problematisch.<sup>3</sup> Weder eine Separierung von Werkgruppen noch eine Einheitsstiftung findet eine völlig befriedigende Begründung. Die in der Forschung schon lange kontrovers diskutierte Frage nach dem integrativen Moment für die simplicianischen Texte muss also so lange als unbeantwortet gelten, bis auch ein formaler Zusammenhang hergestellt werden kann.<sup>4</sup>

Hierfür gilt es versuchsweise, das historische Gattungsbewußtsein der Zeit um 1670 für ein eng begrenztes Feld zu rekonstruieren. In Ermangelung (topographisch) näher liegender Beispiele bietet sich der französische Autor Charles Sorel an: In der Grimmelshausen-Forschung bekannt ist er als Verfasser der *Histoire comique de Francion*, eines 'pikaresken Romans' mit unmittelbarem Einfluss auf den *Simplicissimus*.<sup>5</sup> Wenn im Folgenden der Blick auf ein anderes Werk Sorels gelenkt wird, dann dürfte dies zunächst wenig plausibel erscheinen, da Grimmelshausens Kenntnis dieses Werks bisher nicht nachgewiesen werden konnte: *La Bibliothèque françoise de M[onsieur] C[harles] Sorel, ou Le choix et l'examen des livres françois qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite des moeurs* erschien erstmals 1664 in Paris und bereits drei Jahre später in einer erweiterten zweiten Auflage.<sup>6</sup> Wie der Titel signalisiert, präsentiert Sorel hier eine systematische Bestandsaufnahme der damaligen Buchproduktion in französischer Sprache. Damit geht Sorel weit über den Gegenstandsbereich der damaligen Poetiken hinaus und bespricht auch 'nicht-literarische' Werke und Texte, die teils erst durch Sorels *Bibliothèque* langsam Einzug in den romantheoretischen Diskurs (z. B. bei Christian Thomasius) hielten,<sup>7</sup> wie z. B. Novellen und satirische Schriften. Selbst wenn von grundlegenden Unterschieden in der kulturellen Situation in Frankreich und im deutschsprachigen Bereich auszugehen ist und Sorel mit seiner *Bibliothèque* als ehemaliger Verfasser von Novellen und komischen Romanen sowie als Hof-Historiograph auch ein starkes Eigeninteresse verfolgt haben dürfte, liegt hiermit dennoch eine systematische Bestandsaufnahme des Buchmarkts vor, die die Vorstellungen eines recht breiten Lesepublikums (und einer breiten Autorenschaft) repräsentieren dürften und die auch die für Grimmelshausen relevanten Textsorten einschließt. (Zudem hatte Volker Meid bereits darauf hingewiesen, dass "Grimmelshausen, Johann Beer u.a. der Sache nach Sorels Vorstellungen teilen", ohne dies jedoch näher zu spezifizieren.<sup>8</sup>) Ein Blick in Sorels *Bibliothèque* läßt dementsprechend Aufschlüsse über bisher ungeklärte Fragen erwarten, z. B. über die außerpoetologischen Normen und Vorstellungen des späten 17. Jahrhunderts zu Textformen, deren Interfe-

renzen und intertextuellen Beziehungen sowie die Positionierung von Grimmelshausens simplicianischen Schriften innerhalb des Textsystems ihrer Zeit und vielleicht auch ihren inneren gattungsgeschichtlichen Zusammenhang.

## II

Der Inhalt von Sorels *Bibliothèque* umfasst für die ersten acht Kapitel Bücher über die verschiedensten Themengebiete: über Sprache, Rhetorik, Philosophie, Religion, Verhaltenslehre, Politik, Naturkunde, Historiographie usw. – hier zur Illustration die Kapitelüberschriften der zweiten Ausgabe (mit originaler 'Zeichenformatierung', um ggf. Gewichtungen zu signalisieren):

- (1) "DES LIVRES QVI TRAITENT DE LA PVRETE DE LA LANGVE FRANCOISE ET DE LA MANIERE DE PARLER CORRECTEMENT"
- (2) "DES LIVRES QVI APPRENNENT A PARLER EVEC ELOQVENCE"
- (3) "DES LIVRES DE PHILOSOPHIE. *De ceux qui apprenent à bien raisonner, ou qui donnent la connoissance des choses naturelles, & de plusieurs sciences*"
- (4) "DES LIVRES D'INSTRUCTION CHRESTIENNE ET DE DEVOTION"
- (5) "DES LIVRES QVI TRAITENT DES MOEVRES. ET DE LA CONDVITE DE LA *vie dans le Monde*, DES LIVRES DE POLITIQVE, & Liures Meslez; AVEC VN IVGEMENT *particulier des Oeuures de MONTAGNE & de CHARON*"
- (6) "DES DIALOGVES, DES HARANGUES, ET DES PANEGYRIQVES"
- (7) "DES EPISTRES ET DES LETTRES. *Des Lettres de Monsieur de Balzac, & de Monsieur de Voiture*"
- (8) "DES NARRATIONS VERITABLES, DES EVENEMENT DIVERS; DES VOYAGES; DES VIES DES HOMMES; *Et des Histoires des Nations*"

Das 10. Kapitel ist mit "Des Poésies" überschrieben und das 11. Kapitel den Übersetzungen ins Französische gewidmet (die aber auch schon in den vorigen Kapiteln regelmäßig vorkommen). In der zweiten Ausgabe von 1667 folgen weitere Kapitel, die für den vorliegenden Zusammenhang kaum relevant sind.

Das hier besonders interessante neunte Kapitel beinhaltet nicht nur – wie in den geläufigen Poetiken – Aussagen zum Ritter-, Schäfer- und heroischen Roman, sondern auch zu Novellen, 'wahrscheinlichen', komischen und satirischen Romanen – die Kapitelüberschrift lautet: "Des fables et des allegories, des romans de chevalerie et de bergerie; des romans vray-semblables et des nouvelles; des romans heroiqves et des comiqves" (166). Die Ritterromane seien "Histoires fabuleuses des Anciens Chevaliers" (174), die aus der Mode gekommen und durch Schäferromane ersetzt worden seien (175f.). Doch habe man auch diese irgendwann für 'unwahrscheinlich' gehalten, weil dort Schäferinnen und Schäfer "avec la plus grande politesse du Monde" sprächen (177). Stattdessen habe man einen Bedarf entwickelt an "Histoires feintes, qui representassent les humeurs des personnes comme elles sont, & qui fussent vne

naïve peinture de leur condition & de leur nature!" (177). Sorel findet dies – vereinfacht gesagt – in drei Gattungen realisiert: in den "romans heroïques", die sehr wahrscheinlich seien, obwohl sie ausschließlich Fiktion enthielten (181), in den "romans vray-semblables" und "nouvelles" (177) und in den "romans comiques, Ou Satiriques, & des Romans Burlesques" (188).<sup>9</sup>

Der Grad an Wahrscheinlichkeit stellt (neben der historischen Entwicklung, die Sorel jedoch ebenfalls als Weg der Romane zur größeren Wahrscheinlichkeit sieht) als ein wesentliches Kriterium für die Binnengliederung dieses neunten Kapitels, das von den Allegorien zu den komischen Romanen voranschreitet, dar und stellt sicherlich auch den Grund dafür dar, dass Sorel das neunte Kapitel zwischen den Kapiteln zur *historia* und dem Kapitel über die "Poësies" eingliedert. Die Positionierung findet in der Einleitung zum zehnten Kapitel die recht eigentümliche Begründung, dass sich die "Poësies" durch eine andere Redeweise (und auch die Versform) von den anderen Textsorten auszeichneten, aber auch Gemeinsamkeiten mit den Romanen hätten:

La Poësie ayant accoustumé d'vser de feintes, est jointe fort à propos aux Romans dont nous venons de parler; mais on la met aussi après toutes les autres manieres de Discours, parce que les Vers [...] peuuent comprendre toute sorte de sujets. Lucrece a écrit de Philosophie en Vers, Caton écrit de choses Morales, Lucain a décrit la guerre de Pharsalle, et l'on pourroit ainsi décrire toutes les autres choses sans autre ornement [...]. (201)

Am Anfang des neunten Kapitels wird Sorel in Hinsicht auf solche Textsorten-Interferenzen noch deutlicher und begründet damit nun auch explizit die Positionierung nach den *historia*-Kapiteln:

Comme on a fait des Lettres, des Harangues, & autres genres de Discours par fiction, on n'a pas manqué de faire le mesme en matiere de Narrations, afin que l'Esprit de l'Homme eust de quoy s'occuper, & que ce qui ne se trouue pas dans les choses veritables, se trouuast dans les choses feintes. (166f.)

Und Sorel zieht auch sofort die logische Konsequenz aus dieser Beobachtung:

On pourroit reduire ces Narrations feintes aux mesmes diuisions que les veritables, à sçavoir d'Euenemens meslez, de Voyages et de Vies, mais n'ayans esté faites que par caprice, il ne s'en trouue pas de toutes les sortes: Voila pourquoy nous leur donnerons vn autre ordre selon qu'elles se rencontrent. (167)

Dies dürfte auch der Grund dafür sein, dass im Inhaltsverzeichnis der zweiten Ausgabe Romane, Novellen und Poesie im selben Abschnitt aufgeführt werden wie z. B. die Briefe und "Oeuures mêlées". Allein die Tatsache, dass nicht alle *historia*-Formen eine Entsprechung im Bereich der *fabula* fänden, führt bei ihm zu der heute noch vertrauten Gliederung der Romangattungen – von der

Sache selbst her erscheint sie jedoch völlig beliebig: Die Fabeln und Allegorien, Romane und Novellen stellen sich für Sorel ebenso gut als 'imitatio' von religiösen, moralischen, philosophischen, naturkundlichen und anderen 'wirklichkeitsdarstellenden' Werken dar, also als Transformationen von *historia* in *fabula* – und zwar unter weitgehender Beibehaltung von Form, Inhalt und Sprache. Dies gelte besonders für die 'romans comiques': "Les bons Romans Comiques & Satyriques semblent plûtost estre des images de l'Histoire que tous les autres" (188).

Wenn Sorel den komischen und satirischen Roman als Spiegel der *historia* bezeichnet, so meint er damit aber auch, dass es sich nicht um Geschichte oder Wirklichkeit 'an sich' handelt, sondern erstens um die tiefere (religiöse?) Wahrheit hinter der Wirklichkeit und zweitens um eine mediale oder textsortenbezogene *historia*-Transformation: Das gesamte neunte Kapitel nennt, wie Sorel deutlich macht, 'fiktionale' Gattungen, die in unterschiedlichem Maße die *historia* (verstanden als 'Wirklichkeit', 'Wahrheit' und als non-fiktionale Textform) in eine künstlerische *fabula* verwandeln. Dies bedeutet auch, dass selbst in solchen Bereichen wie der Satire und der novellistischen Prosa, in denen fast durchgängig 'Historizität' signalisiert wird, ein dezidiertes Fiktionsverständnis existiert, diese Fiktionalität jedoch in einer besonders gelungenen *historia*-Simulation besteht.

Die Interferenzen zwischen *historia* und *fabula* sowie der Formen und Gattungen untereinander führen denn auch – wie nicht anders zu erwarten – zu aufschlussreichen 'Konfusionen': Die "histoires tragiques de Bandel" zählt er beispielsweise zu den Novellen und nennt sie in einem Atemzug mit den entsprechenden Werken von Boccaccio und Cervantes (178f.), während Jean-Pierre Camus' *Les événements singuliers*, das in der direkten Tradition von eben jenem Bandello und dessen 'Nachfolgern' Pierre Boaistuau, François de Belleforest und François de Rosset steht, bereits im achten Kapitel über die "narrations veritables" und "evenemens divers" aufgeführt wird:

*Les Euenemens singuliers de M. l'Euesque De Belley* sont quelque chose de semblable, avec les *Occurences remarquables*, les *Decades Historiques*, les *Leçons exemplaires*; les *Spectacles d'horreur*, les *Relations morales*, & autres Liures de la façon de cet Autheur, qui y a depeint tout ce qui se peut rencontrer dans la vie, & pour joindre l'utile à l'agreable, il a entremeslé à ses Narrations plusieurs remonstrances saintes & pieuses. Le nombre est assez grand des diuers Autheurs qui ont composé de tels Liures, & cela se trouve aussi dans les Liures meslez [...]. (145)

In seinem Buch *De la Connoissance des Bons Livres* von 1671 hatte er es dagegen unter den Romanen und Novellen aufgeführt und als Sammlung von "Histoires assez agreables" bezeichnet.<sup>10</sup>

Zudem hatte Sorel in seiner *Histoire comique de Françon*, die hier als erster französischer "roman comique" bezeichnet wird, diese als komödienartiges und weniger deprimierendes Gegenstück zu solchen "histoires tragiques"

bezeichnet, die hier unter die Novellen fallen. Beiden Formen ist zwar gemeinsam, dass sie sich durch ein besonders hohes Maß an Wahrscheinlichkeit (wenn nicht gar "verité") auszeichnen, doch bleibt es irritierend, da eigentlich die "Lust- und Lehrreichen Geschichten", wie Harsdörffer sie nennt, als Gegenstück zu den "histoires tragiques" oder Mordgeschichten anzusehen sind,<sup>11</sup> die wiederum beide normalerweise auf Bandello zurückgeführt werden. Um die Konfusion perfekt zu machen, weist Sorel darauf hin, dass die ersten französischen "Liures Comiques" in Form von "Contes" und "Nouvelles" erschienen seien (193), wozu er auch seine eigenen *Nouvelles françaises* von 1623, also dem Jahr der Erstveröffentlichung des *Francion*, zählen dürfte. Damit wird nicht nur die Trennlinie zur *historia*, sondern auch zu den Novellen durchbrochen. Allerdings kann diese Interferenz auch als Einsicht in die Komplementarität von 'Novelle' und 'komischem Roman' angesehen werden, zumal er nach eigenen Angaben seinen *Francion* nicht *anders* als (oder *gar gegen*) die 'histoires tragiques' konzipiert hatte, sondern vielmehr in Analogie zu ihnen und als deren besseres (weil weniger deprimierendes) Gegenstück.<sup>12</sup> Diese Analogie ist auch auf formaler Ebene gegeben und bestätigt nochmals die Nähe von 'Novellen' und 'komischen Romanen': Der Begriff 'roman comique' taucht erst in der *Bibliothèque française* auf, also 1664, während Sorel viele Jahre zuvor nicht nur seinen *Francion*, sondern auch *Le Berger Extravagant* von 1627/28 und *Polyandre* von 1648 als 'histoires comique' bezeichnet hatte.<sup>13</sup> – Solche Interferenzen finden sich sogar zu den Allegorien, die am Anfang des neunten Kapitels kurz behandelt und dort als "Fables" (167), also als besonders fiktionale Variante romanartiger Texte bezeichnet werden: "Les sujets Comiques ne manquent point d'Allegories; Toutes les Allegories sont mesmes plus Comiques que serieuses" (189). Damit erscheint vielleicht auch das etwas summarische Inhaltsverzeichnis der *Bibliothèque* in einem anderen Licht, in dem jeweils mehrere Kapitel in einem Absatz genannt werden – hier also: "Des Liures de Harangues, de Lettres, d'Oeuures mêlées, d'Historires, de Romans, de Poësies, & de Traductions" (S. a ij).

Besonders aufschlussreich ist, dass Sorel auch sein Werk *La Maison de Jeux* zu den 'romans comique' zählt (zu dem sich als deutschsprachige Parallele Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspiele* ergänzen ließen, die Grimmselshausen bekannt waren):

On met au rang des livres comiques, *la maison des jeux*; Il y a là des entretiens d'une compagnie, où l'on apprend à se diuertir par les Jeux d'Esprit & de conversation, dont on voit les Loix & les exemples, & parce qu'il s'y fait quelques recits historiques, on y trouue vne forme de Roman & de Nouvelles, afin que cela soit moins ennuyeux. (198)

Mischformen, wie er sie auch im 'non-fiktionalen' Bereich aufführt, fallen (sobald sie z. B. fiktionale, lehrhafte und/oder unterhaltende Elemente enthalten) also ebenfalls in die Kategorie der 'komischen Romane', die damit zu einem

weiten Sammelbecken für höchst unterschiedliche Texte werden, die die *historia* simulieren – und ebenso bestimmte kompilatorische Werke. Diese Offenheit in formaler und inhaltlicher Hinsicht führt folgerichtig zu Problemen bei der Gattungsdefinition, die denn auch äußerst vage ausfällt:

On parle des Romans Comiques en general, mais on les diuise aussi en Satyriques & en Burlesques, & quelques vnes sont tout cela ensemble. Les bons Romans Comiques & Satyriques semblent plutôt estre des images de l'Histoire que tous les autres; Les actions communes de la Vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la Verité. [...] Vous remarquerez que nous ne prenons point la satire pour vn Ouvrage impudique & licentieux, comme on a fait quelquefois, mais dans le Sens des Anciens qui entendoient par-là des Remonstrances sur les Vices du siecle. Or comme il y a toûjours beaucoup de Sujets pour de telles Pieces, on rencontre là plutôt le genre vray-semblable, que dans les Pieces Heroïques qui ne sont que fiction [...]. (188f.)

Abgesehen von der Unterscheidung zwischen 'satirischen' und 'burlesken' Varianten bleibt Sorels Bestimmung im Rahmen der üblichen Satiretheorien,<sup>14</sup> weist dem 'roman comique' jedoch eine besonders hohe 'Wahrscheinlichkeit' zu und grenzt ihn implizit vor allem gegenüber den "Histoires fabuleuses des Anciens Cheualiers" (174) ab – und zwar erstens im Hinblick auf die Wahrscheinlichkeit und zweitens unter dem Aspekt der größeren Nähe zur Lebenswirklichkeit ("actions communes"). Dennoch geht es Sorel nicht nur um die inhaltliche Nachbildung von Wirklichkeit. Die Formulierung "Les bons Romans Comiques & Satyriques semblent plutôt estre des images de l'Histoire" verweist implizit direkt zweifach auf die Simulation der *historia*: "semblent" bezeichnet die Scheinhaftigkeit der *historia*-Transformation; "images de l'Histoire" dürfte auch die (künstlerische, kunstvolle) Imitation der entsprechenden Formen der *historia* signalisieren.

Was bisher als Konfusion skizziert wurde und was Sorel beinahe dazu veranlasst hatte, die bekannte Gattungssystematik gänzlich zu verwerfen, stellt sich *de facto* als Innovationspotential romanartiger Formen im 17. Jahrhundert dar: Die Novellen und 'romans comiques' werden bei Sorel (und offenbar nicht nur bei ihm) zu Sammelbecken von Formen und Gattungen, in denen die Simulation der *historia* besonders ausgeprägt ist. Es handelt sich also nicht um ein naives (inhaltliches) Nachäffen von Wirklichkeit im Sinne einer simplizistisch verstandenen Mimesis, sondern um eine bewusste (formale) Adaption und Imitation, Kombination und Überbietung von *historia*-Textgattungen in der *fabula*. Damit billigt er der *fabula* eine schier unerschöpfliche Fülle inhaltlicher und formaler Möglichkeiten zu, die jedoch jede Gattungstheorie potentiell hinfällig werden lassen, da das Sprengen von Grenzen diesem Verfahren bereits gattungstheoretisch inhärent ist. Das innovative Potential eines solchen intertextuellen Spiels mit den unterschiedlichen Inhalten und Formen der *historia* und *fabula* war offensichtlich nicht nur Sorel bewusst, sondern auch Grimmelshausen, der mit seinen simplicianischen Werken die geläufigen



Textsorten- und Gattungsgrenzen sprengte und damit denjenigen Textbereich erweiterte, der heute als Roman verstanden wird.<sup>15</sup>

### III

Es ist hinlänglich bekannt, dass Grimmelshausen in Sorels *Histoires comique de Francion* ein wesentliches Vorbild hatte. Mit Sorel scheint ihn aber noch etwas Anderes verbunden zu haben: die Vorstellung vom 'roman comique' erstens als einer satirischen Gattung, die sich durch eine besonders große Wirklichkeitsnähe auszeichnet und dadurch auch in der Nähe der *historia* und der 'Novellen' anzusiedeln ist,<sup>16</sup> und zweitens als einer relativ offenen Textform in dem Sinne, dass sie theoretisch alle möglichen fiktionalen und non-fiktionalen Textsorten sich einzuverleiben imstande ist. Der zweite Punkt wird bereits mit Blick auf Grimmelshausens Quellen plausibel:<sup>17</sup> Er bediente sich bei einer grossen Zahl 'non-fiktionaler' Werke, nicht zuletzt bei kompulatorischen Werken (wie Garzonis *Piazza Universale*), historischen und geographischen, magischen und naturkundlichen Texten, Reisebüchern (z.B. Olearius' *Muscowitische und Persische Reise*) und ebenso besonders intensiv bei Werkgruppen, die in Sorels Kategorien der 'Novellen' und der 'komischen Romane' fallen, also erstens bei Picaro-Romanen (Mateo Alemáns *Guzmann, Picara Justina* usw.), 'histoires comiques' (Sorels *Francion*), Moscheroschs Bearbeitung von Quevedos *Sueños* (die *Gesichte Philanders von Sittewald*) und evtl. beim *Don Quichote* von Cervantes sowie zweitens bei den 'nouvelles' und 'histoires tragiques', z. B. den Erzählsammlungen von Georg Philipp Harsdörffer, Erasmus Francisci, Peter Lauremberg und deren Vorläufern (Matteo Bandello, Pierre Boaystuaau, François de Belleforest) und bei Schwankbüchern. Hier liegt die Vermutung nahe, dass für die Nutzung 'non-fiktionaler' Texte nicht nur die Verwendung als Material- und Stofffundus ausschlaggebend gewesen ist, sondern auch die *historia*-Simulation, während die Nutzung der 'Novellen' und 'komischen Romane' zugleich eine Selbstpositionierung im Textsystem der Zeit anzeigt.

Entscheidender als diese Quellen sind die strukturellen Orientierungen und Übernahmen. Hier kommt die *historia*-Simulation in besonderem Maße zum Tragen, da damit ein Verstehensrahmen konstruiert wird, der die Lektüre der einzelnen Motive, Stoffe und Quellen steuert. Weniger Grimmelshausens Einbeziehung von Fakten aus seiner Biographie, sondern vor allem die formalen, strukturellen Übernahmen z. B. von (Auto-)Biographien und Bekehrungsgeschichten (z. B. Augustinus' *Confessiones*), Reisebeschreibungen und Robinsonaden verstärken und bestätigen die *historia*-Simulation der simplicianischen Texte, zumal die Übernahme von deren chronologischem Erzählen als Gegenposition zur *in-medias-res*-Technik der als 'fabulös' geltenden anderen Roman-Formen verstanden werden muss. (Diese offenbar meist recht gut gelingende *historia*-Simulation dürfte denn auch zumindest ein Grund dafür sein,



dass die 'Novellen' und 'komischen Romane' lange Zeit keinen Platz in den Poetiken fanden.<sup>18)</sup>

Trotz der chronikalischen (bzw. auch novellistischen) Grundstruktur, die die simplicianischen Werke prägt, herrscht ein kompilatorisches Prinzip vor, das durch Sorels *Maison des Jeux* (und Harsdörffers *Gesprächspiele*), Quevedos *Visiones* (und Moscheroschs *Gesichte*) und andere Satire-Traditionen vorgeprägt sein könnte, die nicht nur bei Sorel, sondern offenbar auch für Grimmelshausen in den Bereich des 'komischen Romans' fallen. Einem vergleichbaren Strukturprinzip folgt auch die 'novellistische' Kompilatorik zwischen *historia* und *fabula* (wie z. B. des oben genannten Jean-Pierre Camus, auf den sich auch Harsdörffer in seinen *Jämmerlichen Mordgeschichten* direkt bezieht), doch integriert er die Bestandteile in eine Biographie bzw. eine Reihe von Parallelbiographien und potenziert damit das Genre. Die Simultaneität von Integration und Desintegration produziert das Monstrum, das das Titelpuffer des *Simplicissimus* zielt, das also auch im Rahmen der hier behandelten Fragestellung als poetologischer Kommentar zur Struktur der simplicianischen Texte zu lesen ist – nur dass die Einheit (des Disparaten) bereits gattungsimmanent gegeben ist.<sup>19)</sup> Die Einzelepisoden, die von Grimmelshausen ganz traditionell als 'Histori' bezeichnet werden, gehen aber über Exempla weit hinaus, wie sie in seinen Quellen häufig vorgebildet waren, indem er diese erstens in eine Lebensgeschichte integriert und zweitens (selbst dort, wo dies vielleicht intendiert war) nicht auf eine simple moralische oder religiöse Lehre hinauslaufen lässt, sondern die (delektierende) *variatio* gerade ausstellt.<sup>20)</sup> Was für den *Simplicissimus* gilt, lässt sich unschwer auf die simplicianischen Texte in ihrer Gesamtheit übertragen, die keinem einheitlichen Muster folgen, doch deren Formen samt und sonders innerhalb des durch Sorels Bestimmung der 'romans comiques' vorgegebenen Rahmen bleiben. Eine direkte erzählerische Einheit durch den Protagonisten bildet – nach traditioneller Vorstellung – nur der *Simplicissimus* (evtl. mit der *Continuatio*); doch im Kontext des 'roman comique' nähern sich die 'Simpliciana' als Gesamtheit dessen Variante des *Maison de Jeux* bzw. der *Frauenzimmer Gesprächspiele* mit ihrem offen kompilatorischen und seriellen, manchmal fast novellistischen Charakter stark an.

#### IV

Den nachhaltigen Erfolg dieses Werks, nach dessen Gründen die Tagungskündigung auch fragte, sehe ich – im Kontext der hier skizzierten Fragestellung – nicht zuletzt auch in gattungsimmanenten Faktoren begründet: (1) im durchgängig ambivalenten Status von Grimmelshausens simplicianischen Schriften, speziell dem zugleich ernsthaften und spielerischen Umgang mit der Grenze zwischen *fabula* und *historia*, (2) im Gestus des Romans als 'Anti-Roman', also der Inversion 'heroischen' Erzählens und der Orientierung an der Lebenswelt, wie dies sowohl beim komischen Roman Sorels als auch in den

novellenartigen Texten bereits vorgeprägt war (und zwar durch ein soziales, topographisches und sprachliches 'Näherrücken' der Geschichten an die Lebenswelt abseits der hochadligen Sphäre, was wir in diesem Fall als 'Grimmelshausens Realismus' zu loben gewöhnt sind), und (3) in der Übernahme der 'Perspektivkunst' (im Sinne einer poly-perspektivischen Erzählkunst), wahrscheinlich nach dem Vorbild der Novellistik und Harsdörffers (vor allem ab dem Bericht des holländischen Kapitäns in der *Continuatio* und dann durchgängig in den folgenden simplicianischen Schriften).<sup>21</sup> Damit zerstört Grimmelshausen aber auch das (heutzutage meist nur noch schwer verdauliche) Moralisch-Didaktische der Satire-Traditionen – und zwar ebenso wie Sorel, der denn auch auf die traditionellen Begriffe 'Satire' und 'histoire' in seiner *Bibliothèque française* weitgehend verzichtet und diese in einer neuen 'Gattung', dem 'roman comique', aufgehen lässt und damit die Gattungstraditionen als Legitimation zwar herbeizitiert, dadurch aber auch ermöglicht, die Gattungskonventionen zu durchbrechen.

## Anmerkungen

- 1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke*. Hrsg. von Dieter Breuer. Zwei Bände in drei Teilbänden. Frankfurt a. M. 1989-1997 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit 4-5). Bd. I.2. S. 459.
- 2 Diese geläufige Kategorisierung findet sich z. B. bei Dieter Breuer: *Grimmelshausen-Handbuch*. München 1999. Übersicht auf S. 23f. – Stärker problematisiert wird der Zusammenhang der Texte von Volker Meid: *Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung*. München 1984, S. 151-157.
- 3 Zur Forschungsdiskussion vgl. Matthias Bauer: *Der Schelmenroman*. Stuttgart, Weimar 1994 (= Sammlung Metzler 282), S. 1-31. Neuere Standardwerke mit Grimmelshausen-Bezug sind z. B. Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart, Weimar 1993. – Ansgar Cordie: *Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2001 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 19).
- 4 Klärungsversuche zum Zusammenhang der simplicianischen Werke liegen bereits vor, z. B. Peter Heßelmann: *Gaukelpredigt. Simplicianische Poetologie und Didaxe. Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimmelshausens Zehn-Bücher-Zyklus*. Frankfurt a. M. u. a. 1988 (= Europäische Hochschulschriften, I, 1056). – Jörg-Jochen Berns: Die "Zusammenfügung" der Simplicianischen Schriften. Bemerkungen zum Zyklusproblem. In: *Simpliciana* X (1988), S. 301-325 (mit einer umfassenden Liste von Gründen für die Annahme eines Zyklus).
- 5 Vgl. hierzu den Beitrag von Jean Schillinger in diesem Band.
- 6 Erste Ausgabe: [La] *bibliothèque française de M. C. Sorel, ou Le choix et l'examen des livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie*. Paris 1664 (be-

- nutztes Exemplar: Bibliothèque National de France, Projekt *Frantext* in *Gallica* "gallica.bnf.fr", Dokument N089695). – Zweite Ausgabe: LA BIBLIOTHEQVE FRANCOISE De M. C. SOREL *Premier Historiographe de France*. SECONDE EDITION. *Reueüe & augmentée*. Paris 1667 (Exemplar: Bibliothèque National de France, Projekt *Gallica*, Dokument N0050950). – Da die digitalisierte Erstausgabe im HTML-Format zahllose Fehler aufgrund einer mangelhaften Texterkennung (und Nachbearbeitung?) aufweist, wird im Text die zweite Ausgabe zitiert (Seitenzahl in Klammern), die als Faksimile im PDF-Format vorliegt. Die relevanten Passagen unterscheiden sich zudem nicht bzw. nur geringfügig.
- 7 Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart 1973, S. 111.
  - 8 Meid, *Grimmelshausen* (wie Anm. 2), S. 73f. – Ders.: Satirischer Roman. In: *Literaturlexikon*. Hrsg. von Walther Killy. CD-ROM-Ausgabe, Berlin 1998 (= Digitale Bibliothek 9), Bd. 14, S. 335-338, hier S. 335. Allerdings werden unzulässigerweise die Positionen Sorels im *Francion* mit denen der gut 40 Jahre später verfassten *Bibliothèque* gleichgesetzt.
  - 9 Zu dieser Gattung vgl. zuletzt Ansgar Thiele: *Individualität im komischen Roman der Frühen Neuzeit (Sorel – Scarron – Furetière)*. Berlin, New York 2007 (= spectrum Literaturwissenschaft, Komparatistische Studien 9). Ein Forschungsbericht zur Gattung findet sich auf S. 56-83.
  - 10 Charles Sorel: DE LA CONNOISSANCE DES BONS LIVRES, OU EXAMEN DE PLUSIEURS AUTHEURS. Paris 1671 (Exemplar: Bibliothèque National de France, Projekt *Gallica*, Dokument N0082771, PDF-Faksimile), S. 161. – Die Vorliebe für die *historia* fällt in diesem späteren Werk, das u. a. einen ausführlichen Abgleich der Vor- und Nachteile von Roman und Geschichtsschreibung enthält, wesentlich stärker aus als in der *Bibliothèque françoise*.
  - 11 Georg Philipp Harsdörffer: *Der Grosse Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte*. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M., Hamburg 1664. Hildesheim, New York 1978. – Ders.: *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1656. Hildesheim, New York 1975. – Die ursprüngliche Komplementarität bleibt noch im Titel deutlich bei Verité Habanc: *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques* [1585]. Hrsg. von Jean-Claude Arnould, Richard A. Carr. Genf 1989. – Um 1700 wird diese Kombination dahingehend modifiziert, dass z. B. *Histoires tragiques et galantes* (Paris 1710 u. ö.) publiziert werden. Während sich die Mordgeschichten ungebrochener Beliebtheit erfreuen, verändert sich das Gegenstück offenbar je nach Zeitgeschmack: von burlesk über 'lust- und lehrreich' hin zu 'galant' usw.
  - 12 Vgl. Charles Sorel: *Histoire comique de Francion*. 3. Ausgabe von 1633. Hrsg. von Fausta Garavini. Paris 1996 (= Collections Folio Classique, 2806). S. 43: "Nous avons assez d'histoires tragiques qui ne font que nous attrister. Il en faut maintenant voir une qui soit toute comique [...]; mais néanmoins elle doit encore avoir quelque chose d'utile [...]."
  - 13 Vgl. Harald Wentzlaff-Eggebert: 'Histoires comiques' und 'romans' [Auszug aus: Ders.: *Der französische Roman um 1625*. München 1973. S. 81-89]. In: *Die fran-*

- zösische Erzählkunst des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von Dietmar Rieger. Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 569), S. 360-370, hier S. 367. – Einen (leider allzu deskriptiven) Überblick über die französische Romandiskussion bietet Brigitte Winklehner: *Legitimationsprobleme einer Gattung. Zur Romandiskussion des 17. Jahrhunderts in Frankreich*. Tübingen 1989. Eine hervorragende Dokumentation bietet: *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVIIe siècle*. Hrsg. von Günter Berger. Paris, Seattle, Tübingen 1996 (= Biblio 17). – Für den deutschsprachigen Bereich siehe Voßkamp, *Romantheorie in Deutschland* (wie Anm. 7). – Auch für das 17. Jh. anregend ist Ernst Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zur Theorie und Praxis von "Roman", "Historie" und pragmatischen Roman*. Stuttgart u. a. 1974 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 34).
- 14 Vgl. zuletzt zusammenfassend Jürgen Brummack: Satire. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u. a. 3 Bände. Berlin, New York 1997-2003. Bd. III, S. 355-360. – Helmut Arntzen: Satire. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. 7 Bände. Stuttgart, Weimar 2000-2005. Bd. 5, S. 345-364.
- 15 Unter anderer Perspektive findet sich eine vergleichbare Diagnose bei Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmeishausens "Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch"*. Göttingen 2002. – Eine Verortung von Grimmeishausen in einer singulären Satire-Tradition unternimmt dagegen Stefan Trappen: *Grimmeishausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*. Tübingen 1994 (= Studien zur deutschen Literatur 132). Auch Trappen geht von einer relativ starken formalen und inhaltlichen Offenheit dieser menippeischen Traditionslinie aus.
- 16 Verwiesen sei hier auf die Züricher Grimmeishausen-Tagung zu *historia* und *fabula*, die in den *Simpliciana XX* (1998) dokumentiert ist, hier v. a. auf die Beiträge von Dieter Breuer (Der Erzähler Grimmeishausen als Historiker und die 'Vollkommenheit der Historie', S. 36-48), Rosmarie Zeller (Fabula und Historia im Kontext der Gattungspoetik, S. 49-62) und Ruprecht Wimmer (Historia und Fabula in Drama und Roman der frühen Neuzeit, S. 63-76).
- 17 Angaben nach dem Kommentar Dieter Breuers in: Grimmeishausen, *Werke* (wie Anm. 1), Bd. I/1 und I/2.
- 18 Selbst Harsdörffer ließ sich täuschen: "[...] sonst hat das Wörtlein Satyra auch die Bedeutung eines Schimpff- Stachel- oder Straffgedichts [...]. Von diesem handeln wir hier nicht, und waltet noch ein Zweiffel, ob auch solche unter die Gedichte zu rechnen, weil ihr Inhalt nicht erdichtet, sondern in der Wahrheit befindlich ist." Georg Philipp Harsdörffer: *Poetischer Trichter*. 3 Teile, Nachdruck der Ausgabe 1648-1653. Darmstadt 1969. Teil II, S. 99 (Die zwölfte Stund, § 9).
- 19 Vgl. auch Breuer, *Grimmeishausen-Handbuch* (wie Anm. 2), S. 27-29, hier S. 28: "Grimmeishausen hätte demnach seinen Roman als ein solches Monstrum, ein formloses mixtum compositum im Sinne klassizistischer Schönheitsvorstellungen verstanden, darin aber keinen Nachteil, sondern gerade einen Vorzug gesehen."

- 20 In diesem Sinne darf die Kompilatorik und Kombinatorik der Texte vielleicht auch im Kontext einer 'Poetik der Aufmerksamkeit' verstanden werden.
- 21 Insbesondere für den Bereich der 'histoires tragiques' und der Novellistik Harsdörffers, die Grimmelshausen geläufig war, vgl. Ingo Breuer: *Tragische Topographien: Zur deutschen Novellistik des 17. Jahrhunderts im europäischen Kontext* (Camus, Harsdörffer, Rosset, Zeiller). In: *Topographien. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Hrsg. von Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar 2005 (= Germanistische Symposien, DFG-Berichtsbände 27). S. 291-312. – Siehe auch den kurzen Hinweis bei Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung* (wie Anm. 15), S. 228-230.



# Verhängnis und Fortuna als Konstruktionsprinzipien des hohen und des niederen Romans Zur Position des *Simplicissimus Teutsch* im Gattungssystem des Romans

Rosmarie Zeller (Basel)

## I

Dass der *Simplicissimus Teutsch* Gattungsmerkmale des sogenannten *roman comique* aufweist ist seit der Untersuchung von Manfred Koschlig bekannt,<sup>1</sup> überraschender ist hingegen, dass Grimmelshausen sich offenbar intensiver auch mit der Gattung des hohen Romans auseinandergesetzt hat.<sup>2</sup> Dass er seinen Helden auf dem Höhe- und Wendepunkt seiner gesellschaftlichen Karriere in L. den höfisch-heroischen Roman *Arcadia* von Philip Sidney lesen lässt und eine Reihe von intertextuellen Bezügen herstellt, die über die bekannte Übernahme der Schlachtbeschreibung hinausgehen,<sup>3</sup> ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass man es sich zu einfach macht, wenn man den *Simplicissimus Teutsch* als Vertreter des niederen Romans oder gar einfach als Schelmenroman auffasst, wie das weithin üblich ist.<sup>4</sup> Um die spezifische Leistung Grimmelshausens herauszuarbeiten, soll im folgenden die Position des *Simplicissimus* im Gattungssystem des Romans der Frühen Neuzeit diskutiert werden.

Die Schwierigkeiten, die Varianten des Romans der Frühen Neuzeit adäquat zu erfassen, bestehen nicht zuletzt darin, dass der Roman bekanntlich erst mit Huets Traktat von 1670 überhaupt Gegenstand einer systematischen Beschreibung wurde, wobei Huet mehr die Genealogie des Romans als seine gattungsmäßigen Varianten interessierten, da er es auf eine Aufwertung der Gattung abgesehen hat.<sup>5</sup> Um das poetologische System des Romans im 17. Jahrhundert zu rekonstruieren, sind wir mangels Poetiken auf die seltenen Roman-Vorwörter und auf metaliterarische Aussagen in den Romanen angewiesen, wobei sich in Grimmelshausens Texten beide Arten von Aussagen eher selten finden. Generell kann man festhalten, dass die Reflexion zur Gattung Roman in Deutschland, zur Zeit als Grimmelshausen seinen *Simplicissimus Teutsch* publizierte, im Gegensatz zu Frankreich noch nicht sehr weit fortgeschritten war, deswegen aber vielleicht auch Formen erlaubte, wie sie Grimmelshausen im *Simplicissimus Teutsch* erprobte.



Jean Chapelin, der den *Guzman* des Mateo Aleman ins Französische übersetzte, hat schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts einen Versuch gemacht, den Roman in Analogie zum System der dramatischen Gattungen zu definieren und ihn in einen hohen, heroisch-historischen und einen niederen, komischen, einzuteilen. Letzterer bedient sich des *sermo humilis* und stellt wie die Komödie die Begebenheiten des privaten Lebens und die Miss- und Übelstände der menschlichen Welt dar.<sup>6</sup> Die Darstellung von mehr oder weniger alltäglichen Begebenheiten im komischen Roman, welche scheinbar ungeschminkt und ohne rhetorischen Aufwand beschrieben werden, führte dazu, dass man diese Gattung immer im Gegensatz zur idealistischen Darstellungsweise des hohen Romans als besonders realistisch empfand, auch wenn sie "aus Büchern *extrahiert*" ist,<sup>7</sup> um mit Simplicius zu sprechen. Chapelin hat diese Gattung des komischen Romans auf Apuleius und Lukian zurückgeführt und sie damit als antike Gattung legitimiert, so wie sich der historisch-heroische Roman auf Heliodors *Áthiopika* berief. In seiner *Bibliothèque Française* von 1667 stellt Charles Sorel eine explizite Parallele zwischen den zwei Untergattungen des Romans her. Nachdem er Erzählensammlungen besprochen hat, sagt er, dass es auch umfangreichere Werke brauche für jene, die länger unterhalten sein wollten: "Comme il y des Romans Heroiques, on en veut des Comiques."<sup>8</sup> Alltägliches wurde im 16. Jahrhundert eher in Schwank- und Novellensammlungen dargestellt als in Romanen. In diesem Sinn ist es auch nicht verwunderlich, dass der *roman comique* einen Hang zum Schwankhaften hat<sup>9</sup> und dass sich im *Simplicissimus* immer wieder Episoden, welche aus Schwänken stammen, nachweisen lassen. Der *roman comique* hat denn auch strukturell die Tendenz zur Aneinanderreihung von Episoden, die beliebig vermehrbar oder verkürzbar sind. Es ist deshalb durchaus typisch, dass der *Francion* zuerst in sieben Büchern erschien und schrittweise auf zwölf Bücher erweitert wurde.<sup>10</sup> Grimmelshausens Zusammenfügung der Simplicianischen Schriften zu einem Zyklus ist der Gattung, welche auf eine strenge Komposition verzichtet, inhärent. Die Gattung gilt daher als "irregulier", ja als monströs.<sup>11</sup> Sorel betont in seiner *Bibliothèque Française*, dass man Mühe habe, die Komposition von Scarrons *Roman comique* und die Verbindung seiner Teile zu beurteilen.<sup>12</sup> Es wird hier eine Erzählweise eingeführt, welche dem Prinzip der Abwechslung, der Variation und Assoziation gehorcht, wie wir sie aus der Konversation oder aus dem Bereich der Buntschreiberei kennen.<sup>13</sup> Nicht zufällig nennt Sorel seine *Maison de Jeux* auch unter der Rubrik *roman comique*.<sup>14</sup> Wie die Komödie hat der *roman comique* die Absicht, die Laster zu entlarven, daher seine Nähe zur Satire, während der hohe Roman die Bewährung der Tugend darstellt.

Der Bezug des *roman comique* zum spanischen Pikaro-Roman ist den Rezipienten des 17. Jahrhunderts durchaus bewusst. Sorel schreibt in seiner *Bibliothèque Française* zu seinem unter einem Pseudonym publizierten Roman *Francion*, dass dieser von vielen über die spanischen Pikaro-Romane gestellt werde, da ihre "Livres comiques", wie er sie nennt, nur das Leben von Bett-

lern, Vagabunden (gueux) und Schelmen darstelle, während in *Francion* ein Adliger die Hauptperson sei, der zwar ein ausschweifendes Leben geführt, dabei aber sehr viel Geist und Großzügigkeit gezeigt habe, alle seine Abenteuer seien naiv und unterhaltend.<sup>15</sup> So lässt er den adligen Zuhörer, dem Francion seine Jugendgeschichte erzählt, auf Francions Einwand, dass er ihm so viele Nichtigkeiten erzählt habe, antworten:

Ignorez-vous que ces actions basses sont infiniment agréables et que nous prenons même du contentement à ouïr celles des gueux et faquins, comme de Guzman d'Alfarche et de Lazaril de Tormes? Comment n'en recevrai-je point à ouïr celles d'un gentilhomme écolier qui fait paraître la subtilité dès sa jeunesse?<sup>16</sup>

Sorel hebt hervor, dass man sich im französischen Roman sozusagen in besserer Gesellschaft befinde, nicht unter Bettlern und Vagabunden, sondern unter jenen Adligen, die wahrscheinlich auch zugleich die Hauptkonsumenten des *roman comique* sind.

Mit der Einführung von Adligen bzw. von höhern Bürgern als Helden,<sup>17</sup> die zwar nicht immer ihrem Stand gemäß leben, befinden wir uns nicht nur in einer anderen sozialen Schicht als im spanischen Pikaro-Roman, sondern auch die Art von Abenteuern ist eine andere: Francions Abenteuer sind vor allem lustige Liebesabenteuer. Es geht immer wieder darum, sich Zugang zu Frauen zu verschaffen, die womöglich verheiratet sind oder mit einem andern Mann bereits eine Liaison unterhalten. Der Pikaro hingegen, ob man nun an Guzman oder Lazarillo denkt, ist einer, der sich gegen die bürgerlichen Gesetze vergeht, er stiehlt, er betrügt auf alle Arten, weswegen er auch öfters eingesperrt oder sogar wie Gusman zum Tode verurteilt wird. Der Pikaro ist, wie immer wieder bemerkt wird, ein gesellschaftlicher Außenseiter. Der Held des *roman comique* führt vielleicht auch nicht gerade das für einen Adligen typische Leben, aber er hat doch Zugang zu den ihm adäquaten gesellschaftlichen Kreisen, ja Francion verkehrt zeitweise sogar am Hof, was zeigt, dass der *roman comique* nicht über das Personal definiert wird, sondern über die Art der Darstellung der Realität und seine Absicht, die Laster zu entlarven.

Der hohe Roman stellt im Gegensatz zum *roman comique* historische Ereignisse dar, in denen sozial hochgestellte Personen eine Rolle spielen. Der grundlegende Unterschied zwischen hohem und niederen Roman abgesehen vom Stoff liegt in seiner Handlungsstrukturierung und in der Absicht. Der Pikaro-Roman und der *roman comique* folgen dem Prinzip der Fortuna, während der historisch-heroische Roman wie die Tragödie dem Prinzip des Verhängnisses folgt.<sup>18</sup> Ein Roman, welcher durch das Prinzip der Fortuna strukturiert ist, hat notwendigerweise eine Episodenstruktur, die im Prinzip ständig erweiterbar ist; der Held ist bald oben, bald unten, bald glücklich, bald unglücklich, bald arm, bald reich. Da auch der niedere Roman belehren will, endet ein so strukturierter Roman meistens damit, dass der Held am Ende seine Fehler ein-

sieht und in eine stabile Situation eintritt. Der höfisch-heroische Roman hat auf der Oberfläche scheinbar ebenfalls eine episodenhafte, verwirrende Struktur, welche sich aber im Nachhinein als sinnvoll erweist, indem alle Episoden zu einem letztlich sinnvollen, vom Verhängnis bestimmten Ganzen beitragen. Der *Simplicissimus*, dies die im folgenden zu belegende These, hat an beiden Strukturen teil, privilegiert aber ungewöhnlicherweise für einen niederen Roman die Struktur des Verhängnisses.

## II

Da der *Simplicissimus Teutsch* in der Grimmelshausen-Forschung meistens diskussionslos mit dem Pikaro-Roman gleichgesetzt wird, soll zunächst gezeigt werden, dass Simplicius im Sinne Sorels ein naiver Held ist, aber kein Pikaro. Wenn der Pikaro betrügt, stiehlt usw., so hebt der Pfarrer gegenüber dem Gouverneur von Hanau gerade die Tugendhaftigkeit des Simplicius hervor. Der Einsiedel habe sich verwundert über seine "Beständigkeit, seinen ohnveränderlichen Willen / bey ihm zu bleiben / und sonst noch über viel Tugenden / die er an mir gerühmt", er habe ihn "als sein eigen Kind geliebt".<sup>19</sup> Als Simplicius vor der Schlacht von Wittstock als Verräter und Zauberer gefangen gehalten und verhört wird, eine Situation, die den in den Pikaro-Romanen vorkommenden entspricht, wissen wir, dass dies alles auf einem Irrtum beruht, und dass er weder das eine noch das andere ist, sondern gerade wegen seiner Naivität in diese Situation gekommen ist, während für den Pikaro ständige Betrügereien charakteristisch sind. Selbst wenn Simplicius als Jäger von Soest allerlei Beutezüge macht, so wird dies vom Text immer wieder als Bewährung des Soldaten bewertet. Der Jäger von Soest hat keinen negativen Ruf, im Gegenteil. Dies wird deutlich an der Stelle, wo Olivier erzählt, wie er den Jäger von Soest nachgeahmt habe "mit Verübung sonst allerhand *Exorbitantien*",<sup>20</sup> während der eigentliche Jäger zu Hause geblieben sei, zudem hat er später ein Mädchen vergewaltigt, etwas was Simplicius nie getan hat. Er hat die Frauen wie Francion als Kavalier verführt. Gegenüber dem zunächst von ihm nicht erkannten Hertzbruder ist Simplicius wohlwärtig. Die Schwägerin sagt zu dem aus Frankreich entstellt zurückgekommenen und daher von ihr nicht erkannten Simplicius:

ich hab mir jederzeit eingebildet / daß er [Simplicius] keines so schlechten Herkommens sey / als er sich davor außgeben / der hiesige *Commandant* hat meine Eltern seel. mit grossen Verheissungen *persuadirt*.<sup>21</sup>

Simplicius ist sowohl in sozialer wie moralischer Hinsicht besser als er auf den ersten Blick seiner Umgebung erscheint. Als der Teufel in Einsiedeln Simplicius als Lügner und Huren-Jäger beschimpft, gibt zwar Hertzbruder zu, dass Simplicius als Soldat vielleicht mehr "böses als gutes" getan habe, zugleich

schwächt er aber auch die Vorwürfe ab, und die Glaubwürdigkeit des Geistes wird durch offensichtlich falsche Aussagen über den Status von Simplicius und dessen Eltern als unzuverlässig entlarvt.

Der Pikaro zieht meistens von einem Ort zum nächsten, weil er seine Normverletzungen so weit getrieben hat, dass er in Gefahr kommt, entlarvt zu werden, und er seinen Kopf aus der Schlinge ziehen muss. Die Motivationen des Simplicius dagegen, sich durch die Welt zu bewegen, sind von anderer Art. Er wird durch kriegerische Ereignisse vertrieben, er hat immer wieder Lust, die Welt zu beschauen, er flieht aus gewissen Situationen, die ihm unerträglich geworden sind wie z. B. aus der Narrensituation in Hanau oder aus Paris, manchmal verfolgt er eigene Absichten, z. B. sein Geld beim Kaufmann in Köln abzuholen. Auch in dieser Beziehung gleicht er eher dem Helden des *roman comique* als dem Pikaro.

Die Art der Normverstöße, welche in den beiden Romantypen üblich sind, würde wohl auch eine eingehendere Untersuchung verdienen, der spanische Pikaro vergeht sich, indem er anderen Schaden zufügt, betrügt, stiehlt, während z. B. Francion zwar gegen die gesellschaftlichen Normen verstößt, indem er z. B. verheiratete Frauen verführt, aber dazu nie Gewalt, sondern allenfalls List anwendet, wobei die Frauen durchaus ihr Vergnügen dabei zu haben scheinen.<sup>22</sup> Die Normverstöße des Simplicius sind ebenfalls von dieser Art; wenn er dem Pfarrer den Schinken stiehlt, ist seine Absicht nicht primär, den Pfarrer zu schädigen, sondern seinen Spaß zu haben. Wenn er sich in L. aufs Buhlen verlegt, so wird dies zwar von der bürgerlichen Moral negativ bewertet, aber es handelt sich im Grunde genommen um eine in adligen Kreisen übliche Lebensform. Berücksichtigt man die episodenhafte Struktur und die Haltung des Helden, so könnte man durchaus zum Schluss kommen, dass der *Simplicissimus Teutsch* in die Gattung des *roman comique* gehört.

### III

Es gilt nun aber jene Elemente im *Simplicissimus* zu analysieren, die auf den höfisch-heroischen Roman und dessen Strukturgesetze rekurrieren. Der Prototyp dieser Untergattung des Romans ist Heliodors *Äthiopica* oder *Theagenes und Charikleä*.<sup>23</sup> Geht es im niederen Roman um die Entlarvung des Lasters, so geht es im hohen Roman um die Bewährung der Tugend. Kann der Held des niederen Romans Angst haben und sich durch Flucht und andere Tricks den Gefahren entziehen, so stellt sich der Held des hohen Romans den Gefahren und bewährt sich meistens im Zweikampf. Kennzeichen dieser Art von Roman sind: in Anlehnung an das Epos der Beginn *medias in res*, Held und Heldin tragen meistens einen falschen Namen und kennen oft ihre Herkunft nicht bzw. halten sich für jemand anderen, die vermeintlichen Eltern erweisen sich als Pflegeeltern. Meistens erfolgt die Entdeckung der wahren Identität erst relativ spät im Roman. Aber auch die Figuren, welche ihre Identität kennen, treten aus

den verschiedensten Gründen oft unter falschem Namen, ja manchmal sogar unter falschem Geschlecht auf. Der Held bzw. die Heldin wird häufig durch Kriegswirren oder durch Entführung von ihren Eltern entfernt und kommt dann in der Welt herum, bis sie wieder durch mehrere Zufälle, die aber als höheres Schicksal, also als Verhängnis interpretiert werden, nach Hause zurückkommt. Der Roman hat dadurch nicht eine reihende Struktur, sondern führt auf ein notwendiges Ende zu, wo sich alles auflöst und aufklärt. Leibniz hat ja bekanntlich die Romane Anton Ulrichs gerade deswegen so bewundert und den Romanautor mit Gott gleichgesetzt, der schließlich in der besten der möglichen Welten die Verwirrung auflöst und alles zu einem guten Ende führt.<sup>24</sup>

Die nicht geklärte Identität des Simplicius, die ja im Roman mehrfach thematisiert wird – beim Einsiedel durch den fehlenden Namen, beim Gouverneur von Hanau durch den fehlenden Nachnamen und schließlich bei der Wiederbegegnung mit dem Knan –, ist ein wichtiges Motiv des hohen Romans und steht im Gegensatz zum Pikaro-Roman und auch zum *roman comique*. Der *Simplicissimus* beginnt zwar mit der Herkunft der Hauptfigur, wie dies im spanischen Pikaro-Roman üblich ist, aber es besteht ein entscheidender Unterschied: der Held des spanischen Romans erzählt uns ebenso wie die Helden der *romans comiques* die wahre Herkunft. Gusman fragt sich geradezu, ob er das überhaupt tun sollte und seine wenig ehrenhafte Herkunft bekannt machen soll, während uns Simplicius scheinbar diesem Schema entsprechend auch seine wenig ehrenvolle Herkunft, – der Pikaro ist häufig unehelicher Herkunft<sup>25</sup> – erzählt, die sich aber hinterher als falsch erweist, so dass der Roman seine öfters wiederholte Maxime "die Welt will betrogen sein" strukturell umsetzt und den Leser auch betrügt. Es ist für dieses aus dem hohen Roman stammende Motiv auch nicht ganz untypisch, dass die Figuren glauben, sie seien niederer, wenn auch nicht gerade bäuerlicher, Herkunft, als sie es in der Realität sind. Oft halten sie sich für die leiblichen Kinder von Pflegeeltern oder Erziehern.<sup>26</sup>

Auch in Bezug auf die Eltern des Simplicius bedient sich Grimmelshausen der Strukturen des hohen Romans. Statt Seeräuber und Schiffbrüche sind es die Kriegswirren, die die Eltern auseinander bringen und Simplicius schließlich bei Pflegeeltern aufwachsen lassen. Die Art, wie der Gouverneur von Hanau von der Existenz des Einsiedlers und vom Verlust seiner Schwester erfährt, entspricht den Verfahren des hohen Romans: Entführungen und Verlust der Entführten gehören ebenso zum Motivschatz des hohen Romans wie die Identifikation von Personen mittels Kostbarkeiten. Von der Existenz des Einsiedlers erfährt der Gouverneur, als er die Kette, das Bild und den Petschier-Ring, die der Pfarrer verkaufen will, als die von Schwester und Schwager erkennt. Durch die Erklärungen des Pfarrers erfährt der Gouverneur, dass der Vater des Simplicius nicht, wie er bis dahin annahm, in der Schlacht von Höchst umgekommen ist. Solche falsche Annahmen über den Tod einer Person sind ebenfalls ein beliebtes Motiv des heroisch-historischen Romans. Der Gouverneur seinerseits erzählt, wie er erfahren habe, dass seine Schwester von

kaiserlichen Reitern gefangen worden sei, die dann aber wiederum von Bauern zertrennt worden seien und dabei die Frau verloren hätten, "also daß ich noch biß auff diese Stund nicht weiß / wo sie hin kommen."<sup>27</sup> Simplicius seinerseits ist ebenfalls durch die Kriegswirren von seinen vermeintlichen Eltern weggekommen, wie der Knan ja ausdrücklich vermerkt, wenn er meint: "der Mansfelder Krieg hat mir ihn beschehrt und die Nördlinger Schlacht hat mir ihn wieder genommen."<sup>28</sup> Wenn sich Simplicius nach dieser Auskunft vorübergehend für einen "Banckert oder Findling" hält, so wird das Motiv hier auf die Spitze getrieben. Die für den hohen Roman typische Anagnorisis wird dadurch besonders hervorgehoben.

Durch dieses Kunstmittel der falschen Herkunft erhält der scheinbar durch die Kriegswirren bestimmte Weg des Simplicius hinterher einen Sinn, den die aneinander gereihten Episoden des Pikaro-Romans und des *roman comique* nicht erzeugen. Simplicius kommt zuerst zum Vater, dann zum Onkel mütterlicherseits, das heißt, seine erste Erziehung geschieht durch den Vater, die Erziehung zum Höfling durch seinen Onkel, damit folgt sein Lebensweg dem eines jungen Adligen, der ab einem gewissen Alter in einem andern, oft verwandten Haus erzogen wird, um Neues zu lernen. Er erhält also letztlich, bis er in einen Narren verwandelt wird, eine angemessene Erziehung und Bildung innerhalb der Familie, die sich auch in ausführlichen Lektüren niederschlägt. Auch später lernt er adlige Beschäftigungen wie das Lautenschlagen. Schon zu Beginn des Textes gibt es immer wieder Hinweise darauf, dass er den Hang zum Leben eines Edelmannes habe. Dass sein Weg vom Knan zum Einsiedel und dann zum Onkel, auch wenn er oberflächlich als Irrweg erscheint, durchaus sinnvoll ist, reflektiert Simplicius gleich zu Beginn des Textes, als er seine Vertreibung vom Hof des Knans als Beispiel interpretiert, das belege,

daß alle solche Ubel von der Güte deß Allerhöchsten / zu unserm Nutz / offft notwendig haben *verhängt* werden müssen: Dann lieber Leser / wer hätte mir gesagt / daß ein GOtt im Himmel wäre / wann keine Krieger meines Knans Hauß zernichtet hätten.<sup>29</sup>

Man könnte analog sagen, wer hätte Simplicius je gesagt, dass er adliger Herkunft ist, wenn er nicht zufällig oder weil es so bestimmt war, im Schwarzwald dem Knan begegnet wäre. Auch die Wahrsagerin von Soest interpretiert einen Unglücksfall als Glücksfall, wenn sie dem von den Schweden gefangenen Simplicius erklärt:

Ich versichere dich / daß es dein gröstes Glück gewesen / daß du gefangen worden / dann wärest du heim kommen / so hätten dich einige Kerl / welche dir den Todt geschworen / weil du ihnen bey dem Frauenzimmer bist vorgezogen worden / auff der Jagd erwürgt.<sup>30</sup>

Fortuna steht offensichtlich im Dienst des Verhängnisses. Durch solche Erklärungen wird dem Leser immer zugleich bewusst gemacht, dass es nicht genügt,



die Oberfläche zu beurteilen, ein scheinbares Unglück kann in Wirklichkeit ein Glück sein. Man muss über ein höheres Wissen verfügen, um die Dinge adäquat zu sehen.

In der Struktur von Verwirrung und Voraussicht spielen im heroisch-historischen Roman die Orakel eine grundlegende Rolle. Die Handlungsstruktur der *Arcadia* ist ganz wie jene des *Oedipus* auf ein Orakel gebaut: König Basilius hat sich aufs Land zurückgezogen, weil ihm ein Orakel prophezeit hat, dass er sterben werde, wenn seine Tochter Pamela heirate, und es werde dann ein Fremder den Thron besteigen. Natürlich kann König Basilius das vom Schicksal Vorgesehene nicht verhindern.<sup>31</sup>

Das Orakel ist mit der Antike als Schauplatz verbunden und kann deshalb in einem Text, der im 17. Jahrhundert spielt, nicht mehr verwendet werden. Es muss durch Weissagungen ersetzt werden, die aber selbstverständlich nicht dieselbe Glaubwürdigkeit haben wie die göttlichen Orakel, stammen sie doch immer von Menschen, die zwar die besondere Fähigkeit des Wahrsagens haben, die sich aber auch, weil sie ja nur Menschen sind, täuschen können. Solche Weissagungen haben an sich eine stark strukturierende Funktion, da sie ja eingelöst werden müssen, so dass auf jeden Fall spätere Stellen des Romans sich auf frühere beziehen müssen und so die einfache Aneinanderreihung von Episoden nicht mehr möglich ist. Mehrere Weissagungen im *Simplicissimus* betreffen das Verhältnis des jungen Hertzbruder und Oliviers zu Simplicius, die andern betreffen seine Herkunft. Die ausführlichsten Weissagungen stammen vom alten Hertzbruder, der ja durch die Voraussage seines eigenen Todes und der Tatsache, dass er ihn nicht vermeiden kann, bzw. durch sein Verhalten, ihn vermeiden zu wollen, gerade herbeiführt, in dieser Sache besonders glaubwürdig ist. Der alte Hertzbruder weissagt erstens,

daß der jenige / der den Olivier todt schlug / wieder von mir dem *Simplicio* den Rest kriegen werde; doch / sagte er / bin ich dessen wol vergewissert / daß ihr beyde [i. e. Hertzbruder und Simplicius] einander nicht umbringen werdet / weil keiner von euch durch Waffen umbkommen solle.<sup>32</sup>

Dem falschen *Olivier*, [...] sagte er außdrücklich / daß er eines gewalthätigen Todts sterben müste / und daß ich seinen Todt / er geschehe wann er wolle / rächen / und seinen Mörder wiederum umbringen würde [...] mir selbstben aber erzehlet er meinen künftigen gantzen Lebenslauff so umbständiglich / als wenn er schon vollendet / und er allezeit bey mir gewesen wäre / welches ich aber wenig achtet / und mich jedoch nachgehends vielen Dings erinnert / das er mir zuvor gesagt / nachdem es schon geschehen oder wahr worden / vornemlich aber warnet er mich vorm Wasser / weil er besorgte / ich würde meinen Untergang darinn leiden.<sup>33</sup>

Die Voraussage in Bezug auf Olivier erfüllt sich im 24. Kapitel des IV. Buches als Simplicius den Soldaten, der Olivier umgebracht hat, seinerseits tötet. Der junge Hertzbruder stirbt tatsächlich nicht im Krieg, sondern an einer Krankheit im V. Buch.



Besonders auffällig sind die Weissagungen in Bezug auf die Herkunft des Simplicius. Der alte Hertzbruder habe "hoch und theur" geschworen,

ich wäre von Edlen Eltern geboren und erzogen worden / da ich doch von niemand anders wuste / als von meinem Knan und meiner Meuder / die grobe Bours-Leut im Spessert waren.<sup>34</sup>

In dieselbe Richtung geht die Auskunft der Wahrsagerin von Soest, als Simplicius sie nach seinen Eltern fragt:

Jch antwortet ihr / wenn sie ja so viel wüste / als sie sich darvor außgebe / so sollte sie mir darvor sagen / wie es mit meinen Eltern stünde / und ob ich mein Lebtag wieder zu denselben kommen würde? sie sollte aber nicht so dunckel / sondern fein Teutsch mit der Sprache herauß: Darauf sagte sie / ich sollte alsdann nach meinen Eltern fragen / wann mir mein Pfliegvatter unversehenes begegne / und führe meiner Säug-Ammen Tochter am Strick daher.<sup>35</sup>

Diese Auskunft hat deutlich eine strukturierende Funktion, weil sie auf eine Episode voraus weist, die erst Jahre später eintreten wird. Die metaphorische Ausdrucksweise der Wahrsagerin von Soest, verschleiert den Aussagegehalt, denn es geht ja darum, Andeutungen zu machen, die auf etwas Kommendes hinweisen, ohne dieses jedoch aufzudecken. Simplicius darf denn auch nicht recht zuhören, wenn ihm der alte Hertzbruder sein ganzes Leben voraussagt.

Ein weiteres auffälliges Konstruktionsprinzip, das Grimmelshausen aus dem hohen Roman übernimmt, ist das der Anagnorisis. Er wendet es mehrfach an, immer dann, wenn er einer Person aus seinem früheren Leben wieder begegnet, wobei allein schon die Tatsache, dass dieselben Personen an verschiedenen Orten wieder auftreten, auf einen hohen Strukturierungsgrad des Romans verweist. In der Wiederbegegnung mit Olivier und mit dem jungen Hertzbruder benützt Grimmelshausen das Motiv der Wiedererkennung und setzt es jeweils spektakulär in Szene. Nachdem Olivier im Ringkampf Simplicius unterlegen ist und sie miteinander zu Olivier nach Hause gehen, fragt ihn dieser:

wie ich hiesse? und da ich antwortet / *Simplicius*, kehrt er sich umb [...] und sahe mir steiff ins Gesicht; Heistu nicht auch *Simplicissimus*? [...] Ach Bruder / antwortet er / so bin ich *Olivier*, den du wol vor Magdeburg wirst gekant haben; Warff damit sein Rohr von sich / und fiel auff die Knye nider.<sup>36</sup>

Olivier verwundert sich seinerseits über ihrer beider Veränderung und stellt dadurch den Bezug zur Situation in Magdeburg her.<sup>37</sup> Er erinnert ferner an die Prophezeiung des alten Hertzbruder, dass Simplicius seinen Tod tapfer rächen werde. Durch die Kombination von Anagnorisis und Prophezeiung an derselben Stelle wird die für einen Pikaro-Roman ungewöhnliche Konstruktion um so deutlicher hervorgehoben, was Simplicius seinerseits kommentiert: "Jch

hingegen wolte mich über eine so seltsame Zusammenkunfft verwundern."<sup>38</sup> Doch damit nicht genug, Olivier gibt sich in seiner Lebensgeschichte auch noch als Jäger vom Werle zu erkennen, was einer zweiten, allerdings einseitigen Wiedererkennung gleichkommt, denn Olivier weiß nicht, dass Simplicius der Jäger von Soest war. Zudem erfahren wir die Geschichte von Oliviers Demütigung nochmals aus seiner Perspektive. Die Erzählung von Olivier dient überhaupt dazu, wichtige Stationen der Ereignisse von Hanau, Magdeburg und der Schlacht von Wittstock nochmals in Erinnerung zu rufen, was dem reihenden Prinzip zuwiderläuft. Die Wiedererkennungsszene mit Hertzbruder verläuft parallel zu der von Olivier und Simplicius, indem die beiden Freunde sich auch erst erkennen, als Hertzbruder seinen Namen nennt. Die Wiedererkennung ist auch in diesem Fall mit starken Emotionen verbunden.

Da er solches sagte / gieng mirs durchs Hertz / und befand / daß es Hertzbruder selbstn war / ich wäre bey nahe in Ohnmacht gesuncken / da ich ihn in einem so elenden Stand sahe / doch erhielt ich mich / fiel ihm umb den Hals / und setzte ihn zu mir / da uns denn beyden / mir auß Mitleiden und ihm auß Freud / die Augen über giengen.<sup>39</sup>

In diesen Kontext gehört auch die Szene der Wiederbegegnung mit der Schwägerin, die ihn wegen der Entstellung seines Gesichtes nicht erkennen kann,<sup>40</sup> während die Natur bei der Begegnung mit seinem Sohn durch das Nasenbluten den geheimen Zusammenhang zu erkennen gibt, was wiederum mit starken Emotionen verbunden wird.<sup>41</sup> Dass Simplicius einen ehelichen Sohn und damit Nachfolger hat, dem er auch Besitz vererbt, ist ein Motiv, das weder in den Pikaro-Roman noch in den *Roman comique* gehört, wo es keine legitimen Nachfahren gibt. Ganz ins Komische gezogen wird die Wiedererkennungsszene mit dem Knan. Simplicius erkennt den Knan an seiner Warze.<sup>42</sup> Das Motiv wird von Grimmelshausen nicht nur durch die negativ konnotierte Warze anstelle etwa einer Narbe oder eines Kleinods als Erkennungszeichen ins Komische gezogen, sondern auch dadurch relativiert, dass die vermeintliche Erkennung des Vaters zugleich zur Erkenntnis führt, dass der Knan gar nicht sein leiblicher Vater ist.

Ein Hinweis darauf, dass das Leben des Simplicissimus von einer höheren Macht bestimmt ist, ist die Schatz-Episode. Als Simplicius in der Nähe von Soest in der verlassenen Ruine den Schatz findet, erfährt er von den Bauern:

Die gemeine Sag gienge im Land / es wäre ein eiserner Trog voller Gelds darinnen / den ein schwarzer Hund hüte / zusampt einer verfluchten Jungfrauen und wie die alte Sag gienge / sie auch selbstn von ihren Groß-Eltern gehört hätten / so solte ein fremder Edelmann / der weder seinen Vatter noch Mutter kenne / ins Land kommen / dieselbe Jungfrau erlösen / den eisernen Trog mit einem feurigen Schlüssel aufschliessen / und das verborgne Geld darvon bringen.<sup>43</sup>

Auch wenn einige Details wie die Bewachung durch einen Hund und eine verfluchte Jungfrau nicht stimmen, so scheint doch Simplicius derjenige zu sein, dem das Geld, durch welche Macht auch immer, bestimmt ist. Dieses wird dann schließlich seinem Sohn weitergegeben, ebenfalls ein Hinweis darauf, dass es ihm gehört.

## IV

Gerade die Vorausdeutungen und die Wiedererkennungsszenen machen aber auf ein Problem aufmerksam, welches Grimmelshausen zu lösen hatte: wieso sagt uns der Erzähler nicht, ob sich die Weissagung jeweils erfüllte oder nicht, denn als Schreiber des Textes weiß er ja, wie es ausgegangen ist. Der heroische Roman, aus dem diese Motive stammen, hat dieses Problem nicht, da er von einem heterodiegetischen Erzähler erzählt wird und nicht aus der nachträglichen Situation eines homodiegetischen Erzählers, bei dem man das Wissen um den Ausgang voraussetzen muss. Grimmelshausen muss allerlei Veranstaltungen treffen, damit wir als Leser nicht zu früh die wahren Zusammenhänge erfahren. So wählt er die Perspektive des naiven erlebenden Ichs und lässt seinen weiseren schreibenden Simplicius nur ab und zu eine Bemerkung einflechten. Zudem formuliert er alle Weissagungen so, dass sie nicht verständlich sind. Auf diese Weise kann er die erzählten Ereignisse zunächst einmal als Zufall erscheinen lassen, um sie dann später durch die Schaffung von Zusammenhängen als Verhängnis zu deuten, wie es für den hohen Roman typisch ist. So lässt er Simplicius nach seiner Rückkehr nach Deutschland allen wichtigen Personen, die er vor seiner Reise nach Paris gekannt hat, wieder begegnen.

Das alles hätte Grimmelshausen einfacher mit einem heterodiegetischen Erzähler bewerkstelligen können, wie es zum Beispiel Sorel im *Francion* macht. Der Pikaro-Roman dagegen hat einen homodiegetischen Erzähler, da er die Form eines Bekenntnisses annimmt. Bei Grimmelshausen dagegen, und dies scheint mir ein markanter Unterschied zu den Pikaro-Romanen zu sein, liegt eine Manuskriptfiktion vor: Simplicius hat seine Lebensgeschichte auf Palmblätter geschrieben und sie Cornelissen mitgegeben. Simplicius ist also im Gegensatz zu den Ich-Erzählern des Pikaro-Romans ein Schriftsteller, das belegt er schon relativ früh, denn, als er in L. gefangen ist, hat er schon den *Joseph* verfasst (III,19). Diese Eigenschaft teilt er mit *Francion*, der ebenfalls Schriftsteller ist. Doch seine Fähigkeit geht weiter als diejenige seines französischen Pendant, der nur allerhand galante Gedichte schreibt, indem Simplicius seine eigene Lebensgeschichte beschreibt und ihr durch die Komposition einen Sinn gibt. Cornelissen urteilt denn auch nicht zufällig, als er die Sprüche in allen möglichen Sprachen auf den Bäumen liest und sie als "rätlicherisch und dunckele Oracula" erkennt, dass deren Verfasser "kein Narr: sonder ein sinnreicher *Poet*" sein müsse.<sup>44</sup>

Was auf der Oberfläche der sich abfolgenden Ereignisse wie das Spiel der Fortuna aussieht, entpuppt sich dem sinnreichen Poeten als letztlich sinnvolles Verhängnis. Die Form des episodischen Pikaro-Romans oder *roman comique* konnte Grimmelshausen nicht genügen, wenn er zugleich eine letztlich doch sinnvolle Ordnung der Welt oder mindestens des Romans darstellen wollte. Seine Leistung in der Gattung des Romans ist deshalb, die Konstruktionsprinzipien des hohen Romans mit einem Lebenslauf zu verbinden, der zunächst eher in den niederen Roman zu gehören scheint, wobei allerdings die Reise nach Moskau und der Schiffbruch weitere Motive aus dem Bereich des hohen Romans sind. Die Spannung zwischen dem reihenden Prinzip des niederen Romans und dem letztlich eine sinnvolle Ordnung voraussetzenden Kompositionstyp des hohen Romans führt zu einer gewissen Unbestimmtheit oder Uneindeutigkeit des Dargestellten, wodurch der Roman eine Komplexität erhält, welche dem auf Unterhaltung und einfache Belehrung ausgerichteten Pikaro-Roman abgeht. Dieser versucht vielmehr solche Mehrdeutigkeit zu unterbinden, indem er mit einer moralisierenden Deutung versehen wird, wie das Beispiel der Bearbeitung des *Gusman* durch Albertinus zeigt. Der *roman comique* hingegen vertritt oft keine orthodoxe Moral, wenn auch im *Francion* immer wieder auf den Nutzen des Romans hingewiesen wird.<sup>45</sup> Grimmelshausens Roman hat seine Faszination bis heute nicht verloren, weil er durch die komplexen Konstruktionsprinzipien die den Leser nicht zuletzt zu Reinterpretationen zwingen, keine eindeutige Position bezieht weder in Bezug auf die Moral noch in Bezug auf die Gattungszugehörigkeit, ja nicht einmal darauf, ob letztlich Fortuna oder das Verhängnis die Welt regiert. Die Einführung von Elementen des hohen Romans in das Schema des von Fortuna bestimmten niederen Romans führt zu jenem Schillern in der Bedeutung, das den Roman weit über seine gattungsmäßigen Verwandten, sei dies nun der Pikaro-Roman oder der *roman comique* hinaushebt und ihn bis in die Gegenwart zu einem Bestandteil des literarischen Bewusstseins macht.

## Anmerkungen

- 1 Manfred Koschlig: Das Lob des *Francion* bei Grimmelshausen. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 1, 1957, S. 30-73. Siehe zu diesem Thema auch die Arbeiten von Jean-Marie Valentin: Grimmelshausen zwischen Albertinus und Sorel. Wege und Formen des Schelmenromans in Frankreich und Deutschland im 17. Jahrhundert. In: *Simpliciana* XII, 1990, S. 135-157. Ders.: Du rire au plus haut savoir: Sur les écrits poétologiques de Sorel et Grimmelshausen. In: *Etudes germaniques* 46, 1991, S. 95-119. Ferner Reinhard Uhrig: Eine Simplicianische Marginalie. Zur Rezeption des *Francion* durch Grimmelshausen. In: *Etudes germaniques* 54, 1999, S. 267-281.

- 2 Carl August von Bloedau hat in seiner Dissertation verschiedentlich auf Übernahmen aus dem hohen Roman hingewiesen (*Grimmelshausens Simplicissimus und seine Vorgänger. Beiträge zur Romantechnik des siebzehnten Jahrhunderts*. Diss. Berlin 1906).
- 3 Siehe meine Untersuchung: Simplicius liest die *Arcadia*. Der *Simplicissimus Teutsch* zwischen Pikaro-Roman und höfisch-heroischem Roman. Mit einem Anhang zu den Übersetzungen von Sidneys *Arcadia*. In: *Simpliciana* XXVII, 2005, S. 77-101.
- 4 Genannt sei hier z.B. Hans Gerd Roetzer: *Picaro. Landstörtzer. Simplicius. Studien zum niederen Roman in Deutschland*. Darmstadt 1972. Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans. Eine Vergleichstudie pikaresker und neopikaresker Erzählwerke*. Stuttgart 1993.
- 5 P. D. Huet: *Traité de l'Origine des Romans*. Paris 1670. Der Traktat wurde 1682 von Happel im *Insulanischen Mandorell* auf Deutsch publiziert und schließlich 1688 von Christian Albrecht Roth in seine *Vollständige Deutsche Poesie* aufgenommen. (Pierre Daniel Huet: *Traité de l'Origine des Romans. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682*. Stuttgart 1966.)
- 6 Siehe dazu Valentin, Grimmelshausen zwischen Albertinus und Sorel (wie Anm. 1).
- 7 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*. In: H. J. Ch. v. G.: *Werke*. Hrsg. von Dieter Breuer. Bd. I,1. Frankfurt a. M. 1989 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit 4/1), S. 319. Im folgenden abgekürzt als *ST*.
- 8 Charles Sorel: *La Bibliothèque Française*. Seconde édition revue et augmentée. Paris 1667 (Reprint Genf 1970), S. 191f. (Kap. Des Romans comiques, ou satyriques et des Romans burlesques): "Auec toutes les Pieces agreables, il en faut de grandes & de narratiues, pour ceux qui veulent estre plus long temps entretenus." Die Gegenüberstellung von 'heroique' und 'comique' weist deutlich auf die im Drama und Epos geltenden Gattungskategorien hin.
- 9 Darauf weist auch Martine Debaisieux hin (*Le procès du roman: écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*. Orléans 2000, S. 42).
- 10 Die erste Ausgabe des *Francion* ist 1623 unter dem Titel *Histoire comique de Francion* in sieben Büchern erschienen, 1626 erschien eine erweiterte Fassung in elf Büchern, die aber einige Unstimmigkeiten in der Romanstruktur enthielt, diese wurden in der Fassung von 1633 in zwölf Büchern eliminiert. Die beiden deutschen Übersetzungen haben die letzte Fassung von 1663 übersetzt. (*Verteutschter Francion*. 1662. *Wahrhafftige vnd lustige Histori / Von dem Leben des Francion*. 1663 (auf dem Titelblatt die Jahrzahl 1662, auf dem Titelkupfer 1663). Uhrig, Eine Simplicianische Marginalie (wie Anm. 1), kennt die Ausgabe von 1662 nicht und weist der 1663 erschienenen Ausgabe das auf dem Titelblatt stehende Datum 1662 zu. Uhrig weist ferner eine Ausgabe von 1668 nach, die mir nicht vorlag. Die Ausgabe von 1662 enthält eine im Original nicht vorhandene Kapiteleinteilung mit erklärenden Überschriften, wie sie im *Simplicissimus* vorkommen.

- 11 Siehe Debaisieux, *Le procès du roman* (wie Anm. 9), S. 27.
- 12 Sorel, *Bibliothèque* (wie Anm. 8), S. 199.
- 13 Siehe dazu meine Untersuchung: Wunderbares, Ingeniöses und Historien. Zu Pedro Mexías *Geschicht- Natur und Wunderwald*. In: *Simpliciana XX* (1999), S. 67-92.
- 14 Sorel, *Bibliothèque* (wie Anm. 8), S. 198. Die *Maison des jeux* ist eines der Vorbilder für Harsdörffers *Gesprächspiele*.
- 15 "nous sçaurons qu'en quelque estat que soit le Liures dont il est question <i. e. Francion>, des Gens qui le veulent eleuer au-dessus des Livres des Espagnols disent que tous leurs Liures Comiques ne sont que des vies des Gueux & de Faquins au lieu que c'est icy le Recit de la vie d'vn Gentilhomme, qui veritablement estoit dans la débauche, mais que parmy cela il montrait beaucoup de marques d'esprit & de generosité, & que toutes ses aventures étoit naïues et divertissantes." (Sorel, *Bibliothèque* [wie Anm. 8], S. 196). Der Ausdruck "naiv" kommt in Sorels Beschreibung des *roman comique* öfters wieder (z. B. S. 184), ebenso auch in der Beschreibung des *Francion*, was eine eingehendere Untersuchung verdiente.
- 16 Charles Sorel: *Histoire comique de Francion*. Edition de 1633 présentée par Fausta Garavini. Paris 1996, S. 183.
- 17 In Scarrons *Roman comique* sind die Protagonisten und Protagonistinnen Schauspieler bzw. Schauspielerinnen, sie sind aber größtenteils adliger oder bürgerlicher Herkunft. In Furetières *Roman bourgeois* sind die Personen Angehörige des Bürgertums von Paris.
- 18 Die Begriffe haben in der letzten Zeit nur noch selten das Interesse der Forschung erregt, deshalb immer noch einschlägig: Gerhard Spellerberg: *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem Arminius-Roman Daniel Caspers von Lohenstein*. Bad Homburg, 1970, und Wilhelm Voßkamp: *Daniel Casper von Lohensteins Cleopatra. Historisches Verhängnis und politisches Spiel*. In: *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*. Hrsg. von Walter Hinck. Frankfurt a. M., 1981, S. 67-81. Fortuna hat in der letzten Zeit etwas mehr Interesse gefunden. Die Darstellung von Wilfried Barner (Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600. In: *Fortuna*. Hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1995, S. 311-343), in der er dem Verschwinden des Fortuna-Begriffs nachgeht, scheint mir für den Roman nicht zuzutreffen. Der Ausdruck "Glück" kommt im *Simplicissimus Teutsch* an markanten Stellen vor. Siehe auch Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1988.
- 19 *ST* (wie Anm. 7), S. 84.
- 20 Ebd., S. 424.
- 21 Ebd., 465.
- 22 Debaisieux, *Le procès du roman* (wie Anm. 9, S. 27) betont, dass die Vertreter des *roman comique* für ihr libertinistisches Gedankengut bekannt seien.

- 23 Der Roman wurde bereits 1559 ins Deutsche übersetzt. Heliodorus Emesenus: *Aithiopica Historia*. In der deutschen Übersetzung von Johannes Zschorn. Faksimiledruck der Ausgabe von 1559. Hrsg. und eingel. von Peter Schäffer. Bern usw. 1984.
- 24 "Es ist ohne dem eine von der Roman-Macher besten künsten, alles in verwirrung fallen zu laßen, und dann unverhofft herauß zu wickeln. Und niemand ahmet unsern Herrn beßer nach als ein Erfinder von einem schönen Roman." (zit. nach Volker Meid: Der höfische Roman des Barock. In: *Handbuch des deutschen Romans*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Düsseldorf 1983, S. 99.
- 25 Simplicius erwägt einen Augenblick, als er hört, dass der Knan nicht sein Vater sei, dass er ein Bankert oder Findling sei (*ST* [wie Anm. 7], S. 476).
- 26 Diesen gattungsmäßigen Zusammenhang hat Thomas Strässle nicht erkannt, wenn er von pikarischen Familienmustern spricht, es handelt sich bei Grimmelshausen gerade nicht um ein pikarisches Muster. (Thomas Strässle: Auf der Suche nach dem verlorenen Vater: Pikarische Familienmuster. Am Beispiel von Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch'. In: *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion der Familie in der Literatur*. Hrsg. von Claudia Brinker-von der Heyde und Helmut Scheuer. Frankfurt a. M. usw. 2004, S. 91-112.
- 27 *ST* (wie Anm. 7), S. 85. Der Gouverneur hat auch Anstrengungen unternommen, seine Schwester "zu ranzioniren" (ebd.).
- 28 Ebd., S. 477.
- 29 Ebd., S. 27 (Hervorhebung R. Z.).
- 30 Ebd., S. 314.
- 31 Musidorus, der durch einen Schiffbruch mit seinem Cousin Pirocles in Arcadia angeschwemmt wird, und sich in Pamela verliebt, wird diese schließlich heiraten, nachdem er verschiedene Kämpfe bestanden hat. Der als König ungeeignete Basilius verfällt wegen eines Liebestranks in den Scheintod, was dem Ganzen einen etwas komischen Aspekt gibt. Das Komische ist in der *Arcadia* im Gegensatz zu den späteren Romanen des historisch-höfischen Typus noch vorhanden.
- 32 *ST* (wie Anm. 7), S. 200.
- 33 Ebd., S. 201f.
- 34 Ebd., S. 205.
- 35 Ebd., S. 314.
- 36 Ebd., S. 404.
- 37 "das ist mir aber seltsam / daß wir beyde uns so verändert haben/ sintemal ich auß einem *Secretario* ein Waldfischer / du aber auß einem Narm zu einem dapffern Soldaten worden!" (*ST* [wie Anm. 7], S. 404.)
- 38 Ebd.
- 39 Ebd., S. 439.
- 40 "dann die Urschlechten hatten mich dergestalt verderbt und verändert / daß mich kein Mensch mehr kante." (*ST* [wie Anm. 7], S. 465)



- 41 Als er seinen Sohn küsste, "fienge beydes mir und dem Kind die Nas an zu bluten / darüber mirs Hertz hätte brennen mögen / doch verbarg ich meine Affecten / und damit man nit Zeit haben möchte / der Ursach dieser Sympathia nachzudencken / machte ich mich stracks auß dem Staub." (*ST* [wie Anm. 7], S. 467)
- 42 "dann an der grossen Wartzen / die der Baur gleichsam wie das Einhorn miten auff der Stirn stehen hatte / wurde ich eigentlich versichert / daß es mein Knan auß dem Spessert war" (*ST* [wie Anm. 7], S. 475).
- 43 Ebd., S. 293.
- 44 Ebd., S. 683.
- 45 Am Ende des vierten Buches wird zum Beispiel zusammengefasst, was man aus der Erzählung von Francions Jugend alles lernen konnte, nämlich die Dummheit des Volkes, welches nur auf das Äußerliche der Kleider sieht, oder die Irrtümer der Jugend, die durch die Entfernung von den Eltern nicht richtig erzogen wird.

# Grimmelshausens Inselutopie

Dieter Breuer (Aachen)

Der Traum von der Wiedererlangung des Paradieses auf Erden ist in der frühen Neuzeit oft geträumt worden. Immanuel Kants Appell "Sapere aude! – Habe Mut, deinen Verstand zu gebrauchen!" faßt auf dem Höhepunkt der Französischen Revolution dreihundert Jahre der Forschungs- und Aufklärungsbemühungen um die Menschennatur zusammen, dreihundert Jahre der Hoffnung auf die positiven, kreativen Seiten der Menschennatur, mit ebendiesem Ziel: eine Lebensform zu finden, die die traditionelle biblische Vorstellung vom Paradies in die Wirklichkeit überführt, als eine Neuschöpfung menschlichen Forschergeistes jenseits aller engen Traditionen und Konventionen: eine Lebensform des Friedens, des Einklangs mit der Natur, des Glückes und Wohlstandes aller Menschen auf der Basis von Freiheit und Gleichheit.<sup>1</sup>

Eine der Gattungen für derartige Versuche war die literarische Utopie.<sup>2</sup> Der englische Humanist und Politiker Thomas Morus gab ihr 1516 das neuzeitliche Gesicht. Nach der von ihm erdachten Insel Utopia ist die Gattung benannt, an der von ihm erdachten staatlichen Organisationsform der Utopier orientieren sich die Autoren der Folgezeit, auch wenn sie andere Wege gehen, wie Caspar Stiblin in seiner *Macaria* (Basel 1555), Johann Valentin Andreae in seiner *Christianopolis* (Straßburg 1619), Denis Vairasse d'Alais in den *Sévarambes* (1677, dt. 1689) oder Johann Gottfried Schnabel in der *Insel Felsenburg* (Nordhausen 1731). Die frühneuzeitlichen Utopien sind eine Reaktion auf die Entdeckung der Neuen Welt sowie der Inselwelt des Pazifischen und Indischen Ozeans, schließlich Australiens (1605), und sie begleiten kontrapunktisch die reale Staats- und Gesellschaftsordnung der Alten Welt, sie orientieren sich aber auch an sozialen Experimenten wie in Paraguay, wo während des 16. Jahrhunderts unter Leitung der Jesuiten ein – gemessen an europäischen und kolonialen Lebens- und Herrschaftsverhältnissen – neuartiges Gemeinwesen entstand.<sup>3</sup>

Vom Standpunkt der mittelalterlichen Theologie aus, die in der Frühen Neuzeit keineswegs am Ende war, vielmehr im Zeichen des Kirchenvaters Augustinus im 16. und 17. Jahrhundert eine neue Blüte erlebte, mußte all dies als verwerfliche curiositas verstanden werden, als aberwitziger Wunsch zu sein

wie Gott.<sup>4</sup> Für Sebastian Brant (*Narrenschiff*, 1494) waren die Entdeckungsreisen nach Übersee Narrheit, Überheblichkeit.<sup>5</sup> Ebenso streng urteilt die *Historia von Doctor Johann Fausten* (1587) über Fausts Versuche, auf seinen Forschungsreisen das Paradies wiederzufinden; dies sei die sündhafte curiositas eines dem Teufel Verfallenen.<sup>6</sup> Es kommt uns heute seltsam vor, daß noch im Zeitalter eines Galilei, Descartes und Leibniz das biblische Geschichtsverständnis, das starre Ordodenden mit seinen Konsequenzen für die Gliederung der Gesellschaft und das starre vorkopernikanische Weltbild mit der Erde im Mittelpunkt des Alls die Vorstellungswelt der meisten Literati und Illiterati bestimmte, daß tatsächlich erst die Zeitenwende der Französischen Revolution und des napoleonischen Kaisertums die endgültige Verabschiedung dieser Traditionen brachte. Die frühneuzeitlichen Utopien entstehen in dieser Situation des geistigen Konflikts zwischen überlieferten Normen und neuen Erfahrungen. Die Utopisten lassen der curiositas freien Lauf, sie ersinnen neuartige Gemeinwesen, die gegenüber der Außenwelt abgeschottet, wirtschaftlich autark, nach dem Prinzip der gleichen Rechte und Pflichten meist städtisch-bürgerlich organisiert sind. Sie verwenden dazu auch aus Sicherheitsgründen zunächst nur die lateinische Sprache der Gelehrten.

In dieser, für die frühe Neuzeit typischen Konfliktsituation hat Grimmelshausen seinen *Simplicissimus*-Roman verfaßt. Dessen Held erleidet wie in den Utopien seit Morus auf seiner Seereise Schiffbruch und wird auf eine bis dahin unbekannte Insel verschlagen. Der Autor hat seinen Helden Simplicius als einen hochbegabten Menschen mit außergewöhnlich starker Einbildungskraft, scharfem Verstand und ebenso außergewöhnlicher Wißbegierde ausgestattet, die ihn zu immer neuen Erfahrungen drängt. Er hat ihm aber auch gewisse christlich religiös fundierte Maßstäbe mitgegeben: eine ebenso ausgeprägte Eigenschaft, Erfahrenes, meist leidvoll Erfahrenes kritisch zu reflektieren, zu "betrachten", den Wahrheitsgehalt, den religiös-allegorischen Sinn des Erfahrenen herauszufinden, was diesem Helden um so leichter gelingt, als er außerhalb der ständischen Gesellschaft steht.

Die Dialektik von Erfahren und Betrachten treibt die Entwicklung des Helden und den Erzählprozeß voran.<sup>7</sup> Sie bewirkt seit den ersten Erfahrungen des Mißverhältnisses zwischen christlicher Lehre und mörderischer Realität eine zunehmend skeptische Haltung: eine Ahnung zunächst von der Unverbesserlichkeit der Menschenwelt, die als eine Gesellschaft im Kriege erfahren und im sog. Traum vom Ständebaum (*ST I*) illusionslos und kritisch reflektiert wird. Die skeptische Einstellung kommt auch in der vor dem Hanauer Gubernator aus dem Gedächtnis reproduzierten Regentenkritik (*Von dem müheseligen und gefährlichen Stand eines Regenten*) zum Ausdruck.<sup>8</sup> Diese Kritik an den gegenwärtigen schlimmen Herrschaftsverhältnissen wäre eigentlich schon eine gute Voraussetzung für einen utopischen Gegenentwurf, zumal wenn man Einbildungskraft und Wißbegierde des jungen Simplicius in Rechnung stellt. Doch es kommt anders.

Fragen wir also zunächst, wie Grimmelshausen im Fortgang des Romans das humanistische utopische Denken von der Verbesserbarkeit der Gesellschaftsordnung einbringt und bewertet. Von besonderem Interesse ist dabei die Inselutopie in der *Continuatio* (Kap. 19-23). Als sinnvoll wird sich erweisen, die angehängte *Relation* des Jean Cornelissen, also die letzten vier Kapitel der *Continuatio* getrennt zu betrachten und abschließend nach der Bedeutung der Inselutopie im Kontext der Simplicianischen Schriften zu fragen.

## I

Grimmelshausen kennt die Friedensschriften des Erasmus, sie sind die Folie, vor der er die chaotische Welt des Deutschen Krieges inszeniert.<sup>9</sup> Die Suche nach der eigenen Identität ist für Simplicius mit zunehmender Bewußtheit zugleich die Suche nach Möglichkeiten eines friedlichen Zusammenlebens: Jupiterepisode (III,3-6), Mummelsee-Episode (V,12-16), die Reflexionen über die Lebensform der Ungarischen Wiedertäufer (V,19), der Traum vom höllischen Reichstag (*Cont* 2-8) führen Simplicius zunächst nur zu der resignierenden Einsicht, daß auf ein friedliches Zusammenleben der Christen in Europa wie der Menschheit insgesamt nicht zu hoffen ist und ein christliches Leben unter glücklichen Umständen "gantz wunderbarlicher weiß" nur dem Einzelnen, dem Einsiedler, möglich ist, fernab von der unverbesserlichen Kriegsgesellschaft. Doch ist die Warnung am Beginn der *Continuatio* zu bedenken: "Wann einer wähnt er steh/ so muß er fürter gehen".<sup>10</sup> Simplicius gibt die Einsiedelei, die er als Selbstbetrug durchschaut, zugunsten einer Pilgerreise auf.

Der erste Anstoß, sich mit utopischem Denken auseinanderzusetzen, kommt von außen. Auf dem Höhepunkt seiner Kriegsverfallenheit begegnet der "Jäger von Soest" dem "überstudierten Narren", der sich einbildet, der auf die Erde herabgestiegene höchste Gott Jupiter zu sein und die Menschen für ihre Laster mit Krieg strafen zu müssen. In dieser erzählerischen Versuchsordnung wird die herrschende Lehre gleich in zwei zentralen Punkten der satirischen Kritik überantwortet: einmal die Hoffnung, daß mit staatlichen Machtmitteln, vereint in der Hand eines absoluten Herrschers (auf ihn bezieht sich im Sinne der zeitgenössischen Herrscherpanegyrik die Jupiter-Allegorie<sup>11</sup>) die Pazifizierung der europäischen Christenheit zustande gebracht werden kann. Zugleich wird die theologische Rechtfertigung des Krieges als einer Hauptstrafe Gottes (neben Teuerung und Seuchen) zur Besserung der Menschen als untauglich erwiesen.<sup>12</sup>

Stärker als die Utopisten der frühen Neuzeit betont Grimmelshausen den mörderischen Weg zu einer neuen, den "Universal-Frieden der gantzen Welt" garantierenden politischen Ordnung.<sup>13</sup> Grimmelshausen desillusioniert die idealistische Selbstüberschätzung der "Götter dieser Welt" und des Machtstaates als der angebliche Voraussetzung für Frieden im Innern und nach außen.

Die skeptische Beurteilung der menschliche Friedensfähigkeit unter den konkreten politischen Bedingungen der Zeit wird in der Mummelsee-Episode (V, 10-17) ins Grundsätzliche erweitert. Die Erforschung des Sylphenreiches in der Tiefe des mit allen Gewässern der Erde verbundenen Schwarzwaldsees führt auch in der Frage des menschlichen Zusammenlebens sozusagen ins "Centrum terrae". Die von den Humanisten, vor allem von Erasmus beschworene naturhafte Friedensordnung, das ergibt sich aus der Befragung des Sylphenprinzen durch Simplicius, ist reklamierbar nur für Lebewesen, die keine Freiheit zur Sünde, keine Wahl zwischen moralisch richtigem und falschem Verhalten haben. Für die paracelsischen Sylphen trifft das zu. Sie sind gemäß ihrem niederen Rang in der göttlichen Schöpfungsordnung (Engel-Mensch-Sylphen-Tier) "keiner Sünd/ dannenhero auch keiner Straff/ noch dem Zorn Gottes/ ja nicht einmal der geringsten Kranckheit unterworfen"; in ihrem außermoralischen, nur auf "diese Zeitlichkeit" beschränkten Status können sie herrschaftsfrei und in Frieden leben.<sup>14</sup> Dem Menschen jedoch, der mit einer unsterblichen Seele und Willensfreiheit zu deren Bewährung ausgestattet ist, geht die instinktartige Sicherheit des Verhaltens der Sylphen ab; die Freiheit auch zu schädlichem Verhalten impliziert die Notwendigkeit der Herrschaft und schränkt die Möglichkeit eines friedlichen, herrschaftsfreien Lebens grundsätzlich ein.

Der Kriegszustand der menschlichen Gesellschaft wird somit als eine Folge der Willensfreiheit gesehen. Wie die Freiheit zum Bösen ist er nicht aufhebbar. Alternativen zur solchermaßen beschränkten *condicio humana* sind zwar vorstellbar, würden aber den Menschen als Gattung überfordern und werden durch die Realität der Romanhandlung ständig widerlegt. Das ideale Bild, das Simplicius vor dem Sylphenkönig von seiner eigenen Zeit entwirft, daß nämlich die "Weltliche hohe Häupter und Vorsteher" in einer friedlich zusammenlebenden Sozietät "allein ihr Absehen auff die liebe Justitiam [haben], welche sie dann ohne Ansehen der Person einem jedwedern/ Arm oder Reich/ durch die Banck hinauß schnurgerad ertheilen und widerfahren lassen",<sup>15</sup> kann daher keine in eine bessere Zukunft weisende Utopie sein, da es die Menschen zu Sylphen degradiert. Grimmelshausen nimmt, indem er von Simplicius die Verkehrtheit der Menschenwelt satirisch darstellen läßt, die menschliche Willensfreiheit ernst, nicht nur wie Erasmus deren positive Aspekte, sondern gerade auch deren unaufhebbare negative Seite.

Bleibt noch die Möglichkeit eines friedlichen Zusammenlebens innerhalb einer kleineren, außerstaatlichen Sozietät zu erwägen, die freiwillig durch strenge Selbstdisziplin die negativen Aspekte der Willensfreiheit einschränkt und in Abkehr von der verkehrten Welt in Frieden lebt. Simplicius "erfindet sich" daher eine Art zu leben, "die mehr Englisch als Menschlich seyn könnte"; er orientiert sich dabei sehr konkret an der "Manier" der Wiedertäufer und der jüdischen Esseer:<sup>16</sup>

da war kein Zorn/ kein Eifer/ kein Rachgier/ kein Neid/ kein Feindschafft/ kein Sorg umb Zeitlichs/ kein Hoffart/ kein Reu! In Summa/ es war durchauß eine solche liebliche Harmonia, die auff nichts anders angestimbt zu seyn schiene/ als das Menschlich Geschlecht und das Reich Gottes in aller Erbarkeit zu vermehren [...].

Simplicius verwirft diese Möglichkeit. Sie ist für ihn aufgrund äußerer (politisch-konfessioneller) und innerer Widersprüche (idealistische Überforderung der menschlichen Natur) nicht realisierbar. Zu dieser Natur gehört die curiositas, die eine Ruhigstellung nicht zuläßt.

## II

Wie Simplicissimus in der Jupiterepisode auf die Möglichkeit der politisch-sozialen Utopie gestoßen wurde, so während seiner Pilgerreise nach Santiago de Compostela, das er nie erreicht, auf die Möglichkeit, fernab von der europäischen Gesellschaft, ganz für sich, einen eigenen Weg zu einem Leben in Frieden und Glück zu finden. Das ist Thema der *Continuatio* in den Kapiteln 19-23.

Simplicissimus beabsichtigt mit einem portugiesischen Schiff von einem Hafen am Ausgang des Roten Meeres um das Kap der guten Hoffnung nach Lissabon zu gelangen. Auf der Höhe von Madagaskar gerät das Schiff in ein schweres Unwetter, das Schiff geht unter. Er und ein Schiffszimmermann treiben die ganze Nacht hindurch hilflos an eine Planke geklammert in der aufgewühlten See, bis sie im Morgengrauen an eine unbekannte und, wie sich herausstellt, unbewohnte kleinere Insel getrieben werden. Sie finden eine üppige, paradiesische Vegetation und Vogelwelt, auch das lebensnotwendige Süßwasser. Grimmelshausen, der Meister des "vollkommenen" Erzählens, der "naturalen" Beschreibung, vergegenwärtigt nun in all den Umständen, die wir in Romanen des 18. Jahrhunderts, aus Joh. Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* (1731) und Daniel Defoes' *Robinson Crusoe* (1719) wiederfinden, die Lebensweise der beiden Schiffbrüchigen, die sich auf ihrer Insel einrichten und mit Erfindungsreichtum ihr Überleben sichern. Die literarischen Quellen, auf die Grimmelshausen sich stützen konnte, sind bekannt. Es ist die Sammlung von Seefahrerberichten der Brüder de Bry, *Orientalische Indien* (Frankfurt a. M., 1601, hier der 5. Band, mit der Schilderung eines Schiffbruchs vor der Insel Mauritius (Do Cerne) im Indischen Ozean.<sup>17</sup>

Aber Grimmelshausen beläßt es nicht bei der Darstellung des äußeren Vorgangs. Der Reiz der Episode besteht gerade darin, daß der aufmerksame Leser auf den geistlich-allegorischen Sinn des Geschehens gestoßen wird, ohne daß der Literalsinn dadurch gestört würde. Man beachte die verwendeten Bildzeichen und Topoi: "die wütenden Wellen des zornigen Meers" sind zugleich ein traditionelles Sinnbild der Gottferne und des Bösen; wenn um "Mitternacht"

sich der Sturm legt und der Himmel klar wird, so ist dies ein topisches Bildzeichen der Heilstunde: der geistlichen Mitternacht; der "liebliche Geruch" des Eilands ist ein topischer Hinweis auf die Heiligkeit des Ortes bzw. die Gnade Gottes.<sup>18</sup>

Um religiöse Erfahrung geht es denn auch: Dargestellt wird die eigentliche Bekehrungs- bzw. Begnadigungserfahrung des Ich-Erzählers, seine Glaubenserfahrung. Erst auf der Insel, als hilflos Gestrandeter, ohne sein Zutun, kann Simplicius wieder ebenso naiv-gläubig beten, Zwiesprache mit Gott halten wie in seiner Kindheit beim Einsiedel und in der ersten Zeit im Feldlager (ST II), ja stückweise nähert sich der Text der Form des betrachtenden Gebets, wie sie Augustinus seinen *Confessiones* zugrundegelegt hat. Daß die Insel durch den Reichtum der Natur einem Schlaraffenland gleicht, zum Müßiggang und zur Acedia anreizen könnte, stellt für Simplicius – den "Wiedergeborenen"<sup>19</sup> – keine Gefahr mehr dar, wohl aber für seinen Gefährten, den Zimmermann; der erliegt prompt der Verführung durch die ebenfalls schiffbrüchig an den Strand getriebene schöne Abessinierin und trachtet dem nichtsahnenden Simplicius nach dem Leben, um dann mit dieser Frau die Insel in Besitz zu nehmen und mit ihr eine zahlreiche Nachkommenschaft zu zeugen: so der teuflische Plan. Als Simplicius bei der gemeinsamen Mahlzeit "nach christlichem und Hochlöblichen Brauch das Benedicite" spricht, das Kreuzzeichen über die Speisen und die beiden Verschworenen macht ("den Göttlichen Segen anruffte"), verschwindet mit einem Schlag die Frau und hinterläßt einen "grausamen Gestank".<sup>20</sup> Spätestens dies weist sie als verkappten Buhlteufel aus, der Simplicius vergeblich bedroht, so wie er die frühchristlichen Einsiedler in der thebaischen Wüste vergeblich versucht und bedroht hat. Dem zum Glauben erweckten Simplicius kann er nichts mehr anhaben, wohl seinem Gefährten, dem Zimmermann Simon Meron. Dieser wird von Simplicius zwar mit großer Mühe wieder zurecht gebracht, verfällt dann aber trotz des von Simplicius initiierten gemeinsamen "Gottseeligen Lebens" der Acedia, der Melancolie, flüchtet sich in Palmweindräusche und stirbt bald, obwohl die beiden auf ihrer Insel leben könnten "wie die Leut in der ersten güldenen Zeit".<sup>21</sup> Noch nach seinem Tode findet Meron keine Ruhe, sondern muß spuken, weil er sich von seinen 30 Dukaten, vom Geld nicht trennen konnte. Simplicius hatte sich ja schon in seiner Einsiedelei auf dem Mooskopf konsequent vom Geld gelöst.

Die äußeren Lebensbedingungen des exotischen Paradieses allein verändern also noch nicht den Menschen. Um wie im goldenen Zeitalter bzw. wie im Paradies leben zu können, müßte der Mensch sich entsprechend verändert haben, müßte im Stande der Unschuld sein. Bereits durch die Kontrastierung der beiden Inselbewohner stellt der Autor die Utopie in Frage. Er verfolgt freilich noch ein anderes Ziel. 1668, als die *Continuatio* gedruckt werden sollte, erschien in Frankfurt die deutsche Übersetzung der satirischen Flugschrift "The Isle of Pines" des Engländers Henry Neville.<sup>22</sup> Dieser hatte als Vorlage für seine Paradieseskonstruktion gleichfalls de Brys *Orientalische Indien* be-



nutzt. Grimmelshausen sah sich oder wurde von Verlagsseite genötigt, auf diese Neuerscheinung in seiner Inselutopie kritisch einzugehen, was – nebenbei – den überhasteten Druck der *Continuatio* erklären würde.<sup>23</sup> Neville hatte den biblischen Garten Eden sozusagen säkularisiert und erotisiert. Er läßt seinen Helden George Pines mit vier Gefährtinnen auf der unbewohnten fruchtbaren Insel stranden. Unter diesen Frauen, mit denen Pines innerhalb von zwanzig Jahren eine Nachkommenschaft von 1789 Personen erzielt, ist auch die schwarze Magd, die wir bei Grimmelshausen finden. Indem Grimmelshausen sich ostentativ auf die frühchristlichen Eremitenlegenden bezieht und die Frau als personifiziertes Laster auftreten und verschwinden läßt, setzt er sich von Nevilles positiver Darstellung von Polygamie und Blutschande kritisch ab.

Auch ist die paradiesische Insel der *Continuatio* noch nicht das verlorene Paradies, wie wir sahen, der Garten Eden, wo gestrandete Europäer wie die ersten Menschen vor dem Sündenfall leben könnten. Grimmelshausen gibt aus christlicher Sicht die Gegendarstellung zu Nevilles verlockender säkularer, frühaufklärerischer Darstellung des Paradieses. Das irdische Paradies ist und bleibt verloren. Was Simplicius, nun wieder Einsiedel, vorfindet, ist ein Ort der Bewährung wie jeder andere Ort auch: "hastu doch [...] sonst niemand zum Feind als dich selbst und dieser Insul Überfluß und Lustbarkeit."<sup>24</sup> In der Weltabgeschiedenheit dieser seiner zweiten Einsiedelei wird ihm klar, daß die Bedrohung nicht von außen, sondern von innen kommt: durch seine eigenen "variablen" Gedanken.

Gegen diese Bedrohung setzt er zunächst die benediktinische Praxis: neben dem "gewöhnlichen Gebet" täglich zu arbeiten. Obzwar die Insel schon ein einziger Garten ist, legt er sich einen Garten an, in dem er die "natürliche Vnordnung" in eine "wolständigere Ordnung" bringt.<sup>25</sup> Das zweite Mittel gegen Müßiggang und Acedia bzw. Melancholie ist die fromme Betrachtung. Da er keine Bücher hat, macht er es wie der frühchristliche Eremit der Thebais, der heilige Antonius, dem die ganze Welt ein großes Buch war. Er versucht, jedem Ding auf der Insel einen geistlich-allegorischen Sinn zu geben, die paradiesische Natur in einen Verweisungszusammenhang auf das Leben und die Passion Christi zu bringen, d.h. aber: die Insel als Utopie des Glücks und der menschlichen Autonomie zu entwerten, andererseits aber auch ihr den Charakter der erlösten Schöpfung zu geben, wie es Spee in seiner *Trutz-Nachtigall* vorgeführt hatte.<sup>26</sup> Simplicius macht aus der paradiesischen Insel seine Kreuzinsel. Das dritte Mittel gegen Verlockung zum Müßiggang ist die Poesie, das Schreiben. Nachdem er eine tintenähnliche Flüssigkeit entdeckt und in großen Palmblättern Papierersatz gefunden hat, konzipiert er zunächst Gebete, dann den eigenen Lebenslauf: *Simplicissimus Teutsch* und *Continuatio*, und beschließt das Werk mit einer kleinen Poetologie, Hinweisen zum rechten Verstehen (am Schluß des 23. Kapitels).

## III

Damit ist die *Continuatio* aber noch nicht zu Ende; es folgen die vier Kapitel der angehängten "Relation" des "Jean Cornelissen". Der Erzähler Grimmselshausen kann dadurch zunächst plausibel machen, auf welche Weise das Manuskript (*Simplicissimus Teutsch* und *Continuatio* 1-23) von der Insel nach Europa gelangt ist, in der Romanchronologie übrigens im Jahr 1667, nachdem Simplicius 1652 auf seiner Insel gestrandet war. Auch hat man als Grund für den Anhang auf eine enge Anlehnung an die Quellen verwiesen: Auch bei de Bry und Neville werden die Verschlagenen schließlich entdeckt. Neville publiziert seine Inselutopie in der zweiten Ausgabe unter dem niederländischen Pseudonym Henry Cornelius van Sloetten, die Brüder de Bry nennen einen Joan. Corneliss...<sup>27</sup>

Aber die Übernahme dieses Erzählmusters erklärt noch nicht den besonderen Inhalt der vier Kapitel der "Relation". Dargestellt werden die Umstände der Begegnung der holländischen Schiffsbesatzung – es sind Angehörige aller Stände, gemeine Leute, Kaufleute, Offiziere, Kapitän, Geistlicher, Gebildete und Ungebildete – mit der durch Simplicius zum allegorischen Park umgestalteten und zugleich schönen und fruchtbaren Inselwelt. Wir erfahren von Mißverständnissen und letztlich vergeblichen Annäherungsversuchen dieser Besucher. Die Ungebildeten überfressen sich an Pflaumen und verlieren, da sie die heilsamen Kerne nicht beachten, den Verstand, sie verhalten sich unsinnig. Andere zerstören mutwillig die von Simplicius mit viel Überlegung und Scharfsinn zustandegebrachte Ordnung. Die Gebildeten schließlich verlieren sich in der Absicht, den Autor persönlich zu suchen und haftbar zu machen, in einer finsternen Höhle, aus der sie nur noch von Simplicius selbst befreit werden können, allerdings erst nachdem sie ihren Hochmut bitter bereut haben.

Der Autor hat also zunächst den poetischen Produktionsvorgang des Romans, sodann, in der "Relation", verschiedene Rezeptionsmöglichkeiten in Handlung umgesetzt, spannende, dichte Handlung übrigens, die zugleich eine Allegorie der Romanlektüre ist. Dies ist einer der Gründe, weshalb man in jüngerer Zeit (Gersch 1973) die *Continuatio* als "Geheimpoetik" zum *Simplicissimus* gedeutet hat.<sup>28</sup> Diese Deutung ist streckenweise berechtigt, man darf sie nur nicht verabsolutieren; die *Continuatio* ist zugleich auch, auf der Ebene des Literalsinns, Fortsetzung des Romans, und die "Relation" setzt wiederum die *Continuatio* fort.

Damit komme ich zu einer weiteren Funktion der "Relation", die leider meist übersehen wird. An ihrem Ende, nachdem Simplicius den Irrenden aus ihrem Wahn geholfen und alle Krankgewordenen wieder zurechtgebracht hat, steht die sehr ernste Mahnung des holländischen Kapitäns an Simplicius, nach Europa zurückzukehren. Dieser aber lehnt ab, er will die Sicherheit seiner Weltabgeschiedenheit, die bewährte Praxis der Selbstheiligung nicht mehr aufgeben, er glaubt sich als Christ am Ziel: "Hier ist Fried/ dort ist Krieg". Zur Bekräftigung beruft er sich abschließend sogar auf den Propheten Jonas:<sup>29</sup>

Sollte ich nun wider zu solchem Volk verlangen? müste ich nit besorgen wann ich diese Insul/ in welche mich der liebe GOtt gantz wunderbarlicher weiß versetzt/ widerumb quittirte/ es würde mir auf dem Meer wie dem Jonae ergehen? nein! sagte er/ vor solchen Beginnen wolle mich GOtt behüten.

Dies ist jedoch, wie sich unschwer erkennen läßt, ein schweres Mißverständnis der biblischen Geschichte vom Propheten Jonas. Dieser erhält bekanntlich von Gott den Auftrag, das sündige Ninive zur Buße zu mahnen, und weigert sich letztlich vergeblich, diesen Auftrag zu erfüllen. Das heißt aber: Simplicius gerät tatsächlich in die Rolle des widersetzlichen Propheten Jonas. Der holländische Kapitän Jean Cornelissen übermittelt einen Anruf, einen höheren Auftrag. Damit gerät nun aber die Selbstheiligung des Simplicius in ein ironisches Zwielficht. Sie ist letztlich Egoismus, Zeichen von Schwäche, unverantwortlich, nicht eigentlich christlich. Christliche Feindesliebe läßt sich nur unter Feinden praktizieren, nicht auf einer menschenleeren Insel. Die Insel hat lediglich als Zwischenstation der geistlichen Einkehr ihre Berechtigung, als Rückzugsort für begrenzte Zeit. In diesen Zusammenhang scheint der Name des Boten, Jean Cornelissen, zu passen, wenn man ihn nämlich (mit Friedrich Gaede) als Anagramm auffaßt für Cornelies Jansen, den Begründer der derzeit modernen jansenistischen Frömmigkeitsbewegung in den spanischen Niederlanden und in Frankreich.<sup>30</sup> Auch die französischen Jansenisten kennen und praktizieren die zeitweilige Einkehr im Oratorium bei Paris, ihrer Insel im Weltgetriebe, in das sie dann aber wieder zurückkehren.<sup>31</sup>

#### IV

Das Resultat unseres Durchgangs durch den Text der *Continuatio* ist einigermaßen ernüchternd. Sieht man einmal von der formalen Besonderheit ab, daß Grimmelshausen der Inselutopie kein Eigenrecht einräumt wie Morus, Andrae oder Bacon, sondern sie in einen größeren Handlungszusammenhang integriert, so bedient er sich auch inhaltlich dieser Gattung nur, um sie zu destruieren.<sup>32</sup> Er ist zu sehr Realist, um sich vorstellen zu können, daß eine Stadt, wie sie sein Jupiter entwirft und wie sie die frühneuzeitlichen Utopisten entworfen haben, anders funktionieren würde als etwa die Stadt, die er "pro forma" Köln nennt. Er ist zu sehr Realist, um über die Begrenztheit der *condicio humana* hinwegsehen zu können: "Heut bistu geneigt zur Keuschheit/ morgen aber kanstu brennen", mit dieser Einsicht beschließt Simplicius sein Nachdenken über die Kommune der Ungarischen Wiedertäufer.<sup>33</sup> Und selbst eine menschenleere Insel ist offenbar nur einem wiedergeborenen Christen wie Simplicius unter erheblichen Anstrengungen bekömmlich; der Weltmensch Simon Meron scheitert.<sup>34</sup> Grimmelshausen desillusioniert folglich die Hoffnungen, die die Humanisten an das aufklärerische Modell der Inselutopie knüpften.

Die Inselexistenz kann und darf für den bewußten Christen Simplicius nur zeitweiliger Aufenthalt sein, eine Zeit der geistlichen Rekreation und der Einübung in die Kunst der Allegorese; vor dem unausweichlichen Anruf, den in ihren Affekten und Fehlern verstrickten, mit Krieg, Hunger und Pest geschlagenen "Nebenmenschen" zu helfen, auch als satirischer Schriftsteller. Im 8. Buch der Simplicianischen Schriften, dem *Seltzamen Springinsfeld*, wird uns Simplicius in der Tat wieder in dem uns vertrauten oberrheinischen Wirkungskreis begegnen, in der Gegend von Oberkirch, Renchen und Straßburg. Wie der Prophet Jonas, auf den er sich auf der Insel im Unverstand berufen hatte, hat er seinen Widerstand gegen eine *vita activa* in der letztlich unverbesserlichen Welt aufgegeben und ist seiner Berufung gefolgt: Er ist sich nun seiner Berufung zum satirischen Schriftsteller sicher.

Das neue Leitbild "Jonas" – nach dem Leitbild "Nabuchodonosor" im *Simplicissimus Teutsch* I-V und den Leitbildern "Antonius" / "Onuphrius" in der *Continuatio* 1-23 – eröffnet Simplicius und seinem Autor die Möglichkeit zu den "Tractätlein" der "Simplicianischen Schriften".

## Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M. 1959 (= Gesamtausgabe Bd. 5), Vierter Teil, Kap. 36-42.
- 2 Michael Winter: *Compendium Utopiarum. Typologie und Bibliographie literarischer Utopien. Erster Teilband: Von der Antike bis zur deutschen Frühaufklärung*. Stuttgart 1978. – Ludwig Stockinger: *Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1981 (= *Hermæa* NF 45). – Wolfgang Biesterfeld: *Die literarische Utopie*. 2. Aufl. Stuttgart 1982. – Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Bd. 1-3. Stuttgart 1982. – Peter Kuon: *Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung*. Heidelberg 1986 (= *Studia Romanica* 66). – Jörg Jochen Berns: Utopie und Polizei. Zur Funktionsgeschichte der frühen Utopistik in Deutschland. In: *Literarische Utopie-Entwürfe*. Hrsg. von Hiltrud Gnüg. Frankfurt a. M. 1982, S. 101-116; ders.: Utopie und Vergessen am Beispiel der Insel-Utopie des Thomas More. In: *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*. Hrsg. von Günther Butzer und Manuela Günter. Göttingen 2004, S. 185-194; ders.: Caspar Stiblin's *Macaria*-Utopie und die utopische Satiretradition des Oberrheins. In: *Simpliciana* XXII (2000), S. 129-143. – Italo Michele Battafarano: *Simpliciana utopica. Dall'Ascetismo all'idillio prerousseauiano*. In: *Annali. Istituto Orientale di Napoli* 1972, H. 2-3, S. 7-41.
- 3 Vgl. M. Faßbinder: *Der "Jesuitenstaat" in Paraguay*. Halle 1926. – Peter Claus Hartmann: *Der "Jesuitenstaat" in Südamerika 1609-1768. Eine christliche Alternative zu Kolonialismus und Marxismus*. Weißenhorn 1994.

- 4 Vgl. Hans Blumenberg: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*. Frankfurt a. M. 1973 (zuerst 1966), S. 103-121 und folgende Kapitel.
- 5 Sebastian Brant: *Das Narrenschiff Nach der Erstausgabe (Basel 1494)* [...]. Hrsg. von Manfred Lemmer. 4. erweiterte Aufl. Tübingen 2004 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke NF 5), S. 165-169 ("Von erfahrung aller land") und Kommentar S. 351f.
- 6 *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*. Hrsg. von Stephan Füssel und Hans-Joachim Kreutzer. Stuttgart 1988, S. 71f. (Kap. 27: "Vom Paradeiß").
- 7 Vgl. dazu Dieter Breuer: Grimmelshausens simplicianische Frömmigkeit. Zum Augustinismus des 17. Jahrhunderts. In: *Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland*. Hrsg. von Dieter Breuer. Amsterdam 1984 (= Chloe 2), S. 213-251, hier S. 217f.
- 8 Grimmelshausen: *Werke Bd. I,1*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989, S. 153-158.
- 9 Erasmus von Rotterdam: *Dulce bellum inexpertis*. (1515). In: *Opera omnia. Tom. II. complectens Adagia*. Leiden 1703. Repr. Nachdruck Hildesheim 1961, S. 951-970. Deutsche Übersetzung von Ulrich Varnbüler: *Eyn gemeyn Sprichwort/ Der krieg ist lustig den vnerfahrenen*. Basel 1519. Die *Querela Pacis* des Erasmus wurde auch noch während des Dreißigjährigen Krieges übersetzt: Teutscher Friedens-Bott. *Querela Pacis vndique gentium afflictæ et profligatæ*. Das ist: Hertzliche vnd schmerzliche Weheklag deß allherholdseligsten vnnnd heiligsten Jungfräwlein Friede. Frankfurt a. M. 1622. Vgl. dazu Dieter Breuer: Krieg und Frieden in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. In: *Der Deutschunterricht* 37 (1985), H. 5, S. 79-101, hier S. 83ff. Ob Grimmelshausen die genannten Übersetzungen benutzt oder aber Pierre Boaystuuau (*Le Theatre Du Monde. Oder Schauplatz der Welt*. Leipzig 1659, S. 144-159), der Erasmus breit ausschreibt, ist nicht leicht zu entscheiden.
- 10 Grimmelshausen: *Werke I,1* (wie Anm. 8), S. 557.
- 11 Vgl. Benjamin Hederich: *Gründliches Mythologisches Lexicon*. (1770). Repr. Nachdruck Darmstadt 1969, S. 1414: "Noch andere [Deutungen] suchen das Bild eines Regenten an ihm [= Juppiter] [...] oder doch die oberste Herrschaft und Majestät und den Sinn der Fürsten." – In dieser Formulierung auch bei Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. 14. Leipzig und Halle 1735, Sp. 1655. Vgl. auch *Emblemata. Handbuch zur Simbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Taschenausgabe*. Hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart und Weimar 1996, Sp. 1724f. – Vgl. auch Konrad Wiedemann: Bestrittene Individualität. Beobachtungen zur Funktion der Barockallegorie. In: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*. Hrsg. von Walter Haug. Stuttgart 1979, S. 574-591, hier S. 578. – *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen. Ein Katalog*. Hrsg. von Jörg Jochen Berns, Frank Druffner, Ulrich Schütte, Brigitte Walber. Marburg 1997, S. XIII. – Simplicius mutmaßt zunächst, "es möchte etwan

- ein mächtiger Fürst seyn/ der so verkleideter Weis herumb gienge/ seiner Underthanen Leben und Sitten zu erkundigen [...].“ Grimmelshausen, *Werke* I,1 (wie Anm. 8), S. 253.
- 12 Grimmelshausen, *Werke* I,1 (wie Anm. 8), S. 254f. Vgl. des Einwand des Simplicius: “[...] wo Krieg ist/ da muß der Unschuldig so wol als der Schuldig herhalten!” (Ebd., S. 255). – Vgl. auch Matthias Asche und Anton Schindling (Hrsg.): *Das Strafgericht Gottes. Kriegserfahrungen und Religion im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges*. Münster 2001, S. 11-51.
- 13 Grimmelshausen, *Werke* I,1 (wie Anm. 8), S. 256-259 und S. 263.
- 14 Ebd., S. 498.
- 15 Ebd., S. 508.
- 16 Ebd., S. 526.
- 17 Johann Theodor und Johann Israel de Bry: *[Fünffter] Theil der Orientalischen Indien [...]. Auß Niederländischer Verzeichnuß in Hochteutscher Sprach beschrieben durch M. Gothard Artus von Danzig [...] an Tag geben/ Durch Johann Theodor vnd Johann Israel de Bry, Gebrüder Gedruckt zu Frankfurt am Mayn 1601*. Vgl. dazu Martin Günther: Zur Quellengeschichte des *Simplicissimus*. In: *GRM* 10 (1922), S. 360ff. – Jan Hendrik Scholte: Die deutsche Robinsonade aus dem Jahre 1669. In: Ders.: *Der Simplicissimus und sein Dichter. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen 1950, S. 49-79 (erstmalig in: *Neophilologus* 27, 1942, S. 115-132).
- 18 Grimmelshausen, *Werke* I,1 (wie Anm. 8), S. 657f.
- 19 Ein Vergleich mit den ungeplanten Bekehrungsgeschichten der Pietisten in der *Historie der Wiedergebohrnen*, die Johann Henrich Reitz gesammelt hat, liegt nahe (*Historie der Wiedergebohrnen*. Bd. I-IV. Hrsg. von Hans-Jürgen Schrader. Tübingen 1982), näher jedoch der Vergleich mit dem jansenistischen Bekehrungskonzept. Vgl. Breuer, Grimmelshausens simplicianische Frömmigkeit (wie Anm. 7), S. 236-252; ders.: Grimmelshausen in den theologischen Kontroversen seiner Zeit. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 339-359, hier S. 343-345.
- 20 Grimmelshausen, *Werke* I,1 (wie Anm. 8), S. 666.
- 21 Ebd., S. 671f.
- 22 [Henry Neville]: *Wahrhaffte Beschreibung des neu erfundenen Pineser Eylands sampt dessen Völc kern [...]. Im Jahr 1668*. Vgl. dazu Günther (wie Anm. 17), S. 366. – Jan Hendrik Scholte: Die Insel der Fruchtbarkeit. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 22 (1930), S. 49-55. – Max Hippe: Eine vor-defoe-sche englische Robinsonade. In: *Englische Studien* 19 (1894), S. 66-101. – Manfred Koschlig: *Grimmelshausen und seine Verleger. Untersuchungen über die Chronologie seiner Schriften und den Echtheitscharakter seiner frühen Ausgaben*. Leipzig 1939 (= Palaestra 218), S. 90.
- 23 Vgl. Dieter Breuer: "Ein erschrecklichs Monstrum". Editorische Probleme mit dem barocken "Klassiker" Grimmelshausen. In: *Etudes Germaniques* 46 (1991), H. 1, S. 121-135, hier S. 126-129.
- 24 Grimmelshausen, *Werke* I,1 (wie Anm. 8), S. 674.

- 25 Ebd., S. 676.
- 26 Vgl. Balthasar Fischer: Die Schöpfungsfrömmigkeit Friedrich Spees. In: *Friedrich Spee zum 400. Geburtstag. Kolloquium der Friedrich-Spee-Gesellschaft Trier*. Hrsg. von Gunther Franz. Paderborn 1995, S. 33-50. – Dieter Breuer: "Weil vnser Fanatsey eine solche krafft hat". Spees manieristische Poetik des immerwährenden Gotteslobs. In: Ebd., S. 213-227.
- 27 Vgl. Scholte, Die deutsche Robinsonade (wie Anm. 17), S. 71.
- 28 Vgl. Hubert Gersch: *Geheimpoetik. Die "Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi" interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman*. Tübingen 1973 (= Studien zur deutschen Literatur 35). – Zum Stand der Diskussion um diese Deutung vgl. Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens "Abentheuerlichem Simplicissimus Teutsch"*. Göttingen 2002, S. 201.
- 29 Grimmelshausen, *Werke* I.1 (wie Anm. 8), S. 696.
- 30 Friedrich Gaede: *Substanzverlust. Grimmelshausens Kritik der Moderne*. Tübingen 1989, S. 107f.
- 31 Die Frage, wie Grimmelshausen mit jansenistischer Theologie in Berührung gekommen ist, habe ich in meinem Beitrag: Grimmelshausen und das Kloster Allerheiligen, in: *Simpliciana* XXV (2003), S. 143-175, zu klären versucht. Vgl. auch die oben Anm. 19 angegebene Literatur.
- 32 Wenn nach Berns, Utopie und Vergessen (wie Anm. 2), Thomas More in seiner *Utopia* die traditionelle politische und religiöse Ordnung radikal negiert und destruiert, so destruiert Grimmelshausen die *Utopia* zur Dystopie. Vgl. dazu auch Andreas Merzhäuser, *Satyrische Selbstbehauptung* (wie Anm. 28), S. 218.
- 33 Grimmelshausen, *Werke* I.1 (wie Anm. 8), S. 527 (Anspielung auf 1 Kor 7,9).
- 34 Zur Frage, ob "Simon Meron" wie "Jean Cornelissen" ebenfalls ein Anagramm sein könnte, vergleiche den Auflösungsvorschlag von Thomas Borgstedt in diesem Band, unten S. 331.





# Autor und Werk

## Grimmelshausens Konstruktion einer persönlichen Autorschaft als Bedingung weltliterarischer Geltung

Andreas Merzhäuser (Bonn)

Wenn wir uns als literarische Gesellschaft im Namen Grimmelshausens sammeln, um das durch diesen Namen profilierte Textcorpus zu erforschen und seine öffentliche Anerkennung zu mehren, dann folgen wir – bewusst oder unbewusst, aus Überzeugung oder mit ironischer Distanz – einem vorherrschenden Modus literarischer Traditionspflege, der auf zwei Prämissen basiert. Die erste besagt, dass zwischen dem Autornamen und den Texten, die wir mit ihm in Verbindung bringen, ein mehr als nur äußerliches Verhältnis besteht, dass die Schriften sich zu einer – wenn auch spannungsreichen – Werkeinheit zusammenschließen, weil sie sich auf einen gemeinsamen Urheber, eine intentionale Autorpersönlichkeit zurückdatieren lassen, die kraft ihrer individuellen literarischen Potenz die ihr zugeschriebenen Schriften auf charakteristische Weise prägt. Auch die Frage des im vorliegenden Band dokumentierten Kongresses nach der Stellung des *Simplicissimus* im europäischen Kontext ist im Frageansatz mit dieser Prämisse verbunden, zielt sie doch gerade auf das Herausragende, Besondere des Textes, das spezifisch Grimmelshausensche, das ihn aus dem Epochenkontext heraushebt und ihm nach Meinung einer breiten Öffentlichkeit epochenübergreifende Bedeutung verleiht.

Zu dieser ersten Prämisse gesellt sich im Kontext der autorzentrierten Erinnerungskultur nicht selten eine zweite, die zwischen der Biographie dieser Autorpersönlichkeit und seinen Texten eine substantielle Beziehung unterstellt. Es mag als eine bloße Konvention erscheinen, dass sich die Grimmelshausen-Gesellschaft in Oberkirch versammelt, aber diese Konvention hat doch letztlich ihren Ursprung in der Überzeugung, dass der Ort, der Lebensraum, die Vita des Autors für die Erforschung seines Werkes von Bedeutung sind, dass das Bild eines neuzeitlichen Autors nur vollständig ist, wenn es nicht nur aus der Deutung des Werkes resultiert, sondern auch sein Leben und seine Schreibsituation umfasst. Literarischer Ruhm sammelt sich in unserer Erinnerungskultur an und um Autorennamen, wobei Werkdeutung und Autorbiogra-

phie im Idealfall zu einem komplexen, in sich differenzierten, aber gleichwohl fassbaren Bild fusionieren.

In seiner berühmten Schrift *Qu'est-ce qu'un auteur?*, die einer funktionalistischen Betrachtung der Kategorien Autor und Werk den Weg gewiesen hat, vermerkt Michel Foucault eine bedeutende historische Zäsur, die er etwas unscharf auf das 17. oder 18. Jahrhundert ("au XVII<sup>e</sup>, ou au XVIII<sup>e</sup> siècle") datiert: Die Zeit vor dieser Zäsur sieht er dadurch charakterisiert, dass Texte aus Bereichen wie Kosmologie, Geographie oder Medizin, die wir heute als wissenschaftlich klassifizieren, nur dann Anspruch auf Geltung haben, wenn sie mit dem Namen eines Autors (Hippokrates, Plinius) bezeichnet sind. Texte hingegen, "qu'aujourd'hui nous appellerions [littéraires] (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur".<sup>1</sup> Erst der grundlegende Wandel in den Autorisierungsstrategien der literarischen Diskurse, der sich im 17. und 18. Jahrhundert ereignet, verleiht dem literarischen Autor jene diskursprägende Bedeutsamkeit, die ihm – jedenfalls in der populären Rezeption von Literatur – bis heute eignet. Während unter dem Eindruck der naturwissenschaftlichen Methodik die Autorfunktion im Bereich wissenschaftlicher Texte erkennbar an Bedeutung verliert, wird der Autornamen für den sich etablierenden literarischen Diskurs der Moderne zur bestimmenden Größe der Rezeption und Distinktion von Texten:

Mais les discours [littéraires] ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur: à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelle circonstance ou à partir de quel projet. Le sens qu'on lui accorde, le statut ou la valeur qu'on lui reconnaît dépendent de la manière dont on répond à ces questions. Et si, par suite d'un accident ou d'une volonté explicite de l'auteur, il nous parvient dans l'anonymat, le jeu est aussitôt de retrouver l'auteur. L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme.<sup>2</sup>

Foucaults Abhandlung, die mit anderen "poststrukturalistischen" Arbeiten entscheidend zur Problematisierung des Autorbegriffs beigetragen hat, ist inzwischen von der Germanistik zwar ausführlich diskutiert worden, die historische Überprüfung und Differenzierung seiner anregenden Thesen beschränkt sich allerdings vornehmlich auf die literarische Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert, auf jene Epochen also, die unter dem Primat der von Foucault beschriebenen autorzentrierten diskursiven Praxis stehen oder sich von dieser Praxis abzusetzen suchen.<sup>3</sup> Für die Literatur der frühen Neuzeit hingegen scheint die Frage nach Funktion und Status des Autors von geringer Relevanz, da sie vermeintlich einem anderen Modus literarischer Diskursivität unterliegt.<sup>4</sup> Gerade das Beispiel der Grimmelshausen-Rezeption verdeutlicht allerdings, dass die bedeutenden Autoren der frühneuzeitlichen Literaturen Europas schon kraft ihrer epochenübergreifenden Wirkung ein durchaus interessantes Studienob-

jekt darstellen. Denn einerseits verdanken die Texte des Renchener Schultheißen ihren kanonischen Rang nicht zuletzt auch den eben beschriebenen Modi einer autorzentrierten Traditionspflege. Andererseits wird die exponierte Stellung, die dem Autor Grimmelshausen im Kontext der Barockliteratur zukommt, in der Forschung durchaus auch kritisch bewertet. Vor allem die in der Barockforschung insgesamt recht wirkungsmächtige Tendenz zur Historisierung der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts steht quer zum dominanten Rezeptionsmodus unserer Erinnerungskultur.<sup>5</sup> Zwar bestreitet die Traditionsforschung nicht grundsätzlich den Zusammenhang von Autorbiographie, intentionaler Autorschaft und Werk. Indem sie aber das 17. Jahrhundert als Zeitalter vorautonomer, konfessions- und regeldominierter Kunstübung begreift und folgerichtig das Moment des Individuellen zugunsten der Epochensignatur marginalisiert, depotenziert sie zugleich die Rolle des Autorsubjekts im Erinnerungsdiskurs. Es überlebt als Aktant eines poetologischen Regelkataloges oder einer Gattungstradition, ohne dass von einer persönlichen Autorschaft und Intentionalität im strengen Sinne die Rede sein kann.<sup>6</sup> Das emphatische Bekenntnis zum Autor und seiner literarischen Leistung gilt den radikaleren Exponenten dieses Paradigmas vielmehr als offener Anachronismus, der auf ein Literaturverständnis rekurriert, das sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzt.<sup>7</sup>

Der Vorbehalt gegen die Rezeption Grimmelshausens unter den Kategorien Autor und Werk lässt sich mit Blick auf den *Simplicissimus* und den sog. simplicianischen Zyklus noch vertiefen. Gerade die Texte, die heute als Hauptwerke des Autors behandelt werden, sind bekanntlich nicht unter dem Verfassername erschienen, sondern mit Anagrammen versehen, die für die Mehrheit der Zeitgenossen bei der bloß regionalen Bekanntheit des Verfassers kaum zu entschlüsseln waren. Wichtiger als der Autorname war dem literarischen Markt des 17. Jahrhunderts – jedenfalls im Bereich der sog. "niedereren Literatur" – die Zuordnung des Textes zu einer literarischen Gattung oder Mode sowie die klare Auszeichnung seines Unterhaltungs- und Gebrauchswertes. Hatte sich ein Produkt wie der *Simplicissimus* erfolgreich etabliert, so konnte es auch ohne Rücksicht auf Urheberrechte und Autorwillen nachgedruckt, überarbeitet, erweitert werden. Der Autor Grimmelshausen und sein Werk sind folglich Konstrukte der modernen Philologie, die den Makel der Anonymität nicht dulden konnte, weil – mit Foucault zu reden – die Funktion Autor inzwischen zur bestimmenden Größe des literarischen Diskurses aufgerückt war.<sup>8</sup> Auch die philologische Akribie, mit der die Forschung im Falle des *Simplicissimus* die verschiedenen Druckfassungen prüft, Echtes von Unechtem, Autorintention von Verlegerzutat zu scheiden sucht, ist dem modernen Bedürfnis nach klarer Konturierung des Werkes unter einer Autorschaft geschuldet.<sup>9</sup>

Doch handelt es sich bei den Versuchen, Autorschaft und Werk Grimmelshausens zu rekonstruieren, tatsächlich um bloß anachronistische Anstrengungen

eines bürgerlichen Lesepublikums? Mit der Einsicht jedenfalls, dass die Rezeption des *Simplicissimus* im 19. und 20. Jahrhundert an der Profilierung des Autors Grimmelshausen bedeutenden Anteil nimmt, ist die Frage nach Status und Funktion des Autors in den Texten Grimmelshausens noch nicht abschließend beantwortet. Sowohl die historistisch motivierten als auch die – in der Grimmelshausenforschung selteneren – dekonstruktivistischen Bemühungen um eine Marginalisierung und Depotenzierung des Autors<sup>10</sup> übersehen, dass Grimmelshausen selbst, auch wenn er nicht offen seine Verfasserschaft eingesteht, vor allem in den Rahmentexten seiner Texte intensiv und tiefsinnig über Autorschaft reflektiert und einen eigenen Autorentwurf entfaltet. Allerdings liegt dieser Entwurf nicht offen zu Tage, er artikuliert sich nur indirekt durch ein raffiniertes Spiel der Masken und Pseudonyme. Das vielleicht aufschlussreichste dieser Pseudonyme findet sich in der kleinen, 1670 erschienenen Schrift *Der erste Beernhäuter*. Demonstrativ schlüpft Grimmelshausen hier als "Illiteratus Ignorantius, zugenannt Idiota" in die Maske des Ungebildeten und verrät sie zugleich durch den ironischen Gebrauch des Lateinischen, stilisiert sich somit zum gelehrten Illiteraten, der selbstbewusst die Grenze zwischen Unwissenheit und Gelehrsamkeit überspielt.<sup>11</sup>

Es ist dies nicht das erste Mal, dass Grimmelshausen mit dem tradierten Bild des poeta doctus sein ironisches Spiel treibt. Bereits in den Vorreden zu seinem Erstlingswerk, dem *Satyrischen Pilgram*, stellt er sich in deutlicher Anspielung auf seine soldatische Vergangenheit als ungelehrter Autor vor, der als Kind des Krieges "wie ein anderer grober Esel keine Wissenschaften gefasst habe".<sup>12</sup> Doch auch hier deuten die kunstvolle Anlage der Vorreden, zahlreiche literarische Anspielungen und die versierte Rhetorik der Argumentation auf jenen Umstand, den die Forschung inzwischen hinreichend erhellt hat: Grimmelshausen ist durchaus ein Autor "magno eruditione", mit dem Regelwerk ebenso vertraut wie mit den Verzweigungen der literarischen Tradition. Wozu aber dient dann das Spiel mit der Maske des Illiteraten?

Die Implikationen dieses Maskenspiels werden klarer fassbar, wenn wir den Kontext der europäischen Literaturen der frühen Neuzeit in die Betrachtung einbeziehen. So zeigt das Werk des Miguel de Cervantes analoge Tendenzen der Selbststilisierung, die auf analoge Probleme der Autorisierung zurückweisen. Beide Schriftsteller besitzen keine akademische Ausbildung, die einen Anspruch auf echte Gelehrsamkeit und literarische Würden begründen könnte. Beide gewinnen ihr Renommee in literarischen Genres, die von der Systematik der Poetiken nicht wirklich erfasst und folglich auch nicht oder nur bedingt als Dichtung begriffen werden. Sie repräsentieren somit einen Autortypus, der nach den normativen Vorstellungen frühneuzeitlicher Dichtungslehren für seine Texte nicht per se Autorität beanspruchen kann. Um diesen dennoch Anspruch auf Geltung zu sichern, bemühen sich Cervantes in den Vorreden zum *Don Quijote* und zu den *Novelas ejemplares*, Grimmelshausen in den Vorreden zum *Satyrischen Pilgram* um eine alternative Begründung ihrer Au-

torschaft. Dabei verfolgen beide die Strategie eines dialektischen Maskenspiels.

Zunächst antizipieren sie den Urteilsspruch des gelehrten Publikums und nehmen ihn rückhaltlos an. Sie gestehen offen die fehlende Erudition ein, die sich in einer mangelhaften Anlage und Ausgestaltung der Werke sowie – in Cervantes' Prologo zum *Don Quijote* – im Unvermögen, eine regelgerechte Vorrede zu schaffen, dokumentiert. Doch damit nicht genug: Im ostentativen Streben nach rückhaltloser Offenheit streuen sie biographische Details ein, die geeignet sind, ihre Autorschaft vollends zu diskreditieren. Grimmelshausen schlüpft in die Autormaske des schreibenden Musketiers und lässt seinen rohen und bildungsfernen Werdegang durch den Mund des Erzkritikers Momus ausbreiten:

Man weiß ja wohl daß Er selbst nichts *studirt*, gelemet noch erfahren: sondern so bald er kaum das ABC begriffen hatt / in Krieg kommen / im zehenjähri-gen Alter ein rotziger *Musquedirer* worden / auch allwo in demselben liderlichen Leben ohne gute *disciplin* und Unterweisungen wie ein anderer grober Schlingel / unwissender Esel / *Ignorant* und *Idioth*, Bernheuterisch uffgewachsen ist; [...].<sup>13</sup>

Cervantes präsentiert den *Don Quijote*, den "hässlichen Sohn" eines schlecht ausgebildeten Ingeniums, als Frucht des Gefängnisses:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?<sup>14</sup>

In einem zweiten Schritt werden dann allerdings die rigide Urteilspraxis der gelehrten Kritiker und die einseitige Orientierung am äußerlichen Reglement ironisch desavouiert, ehe abschließend eine Neubegründung von Autorschaft sich formiert, die auf die anfängliche Bloßstellung der Ungelehrtheit rekurriert. Am Beispiel der Vorrede zu den *Novelas ejemplares* lässt sich diese dialektische Strategie von Selbsterniedrigung und Selbsterhöhung in nuce studieren.<sup>15</sup>

Die Vorrede beginnt – wie die Vorrede zum *Don Quijote* und die Vorreden zum *Satyrischen Pilgram* – mit dem Eingeständnis eines Defizits. Es fehlt dem Werk an gelehrtem Ornat, vor allem an einem repräsentativen Kupferporträt des Autors. Folglich muss der Autor in Ermangelung eines Kupferstechers selbst zur Feder greifen und das fehlende Bild durch Worte ersetzen, was für sich genommen bereits einen Akt der Selbsterniedrigung darstellt. Das Porträt in Worten aber ist nicht nur der Form nach ein schlechter Ersatz des repräsen-

tativen Kupfers. Statt eines Idealporträts liefert es ein gemischtes Bild, dem Züge der Hässlichkeit nicht fehlen. Zwar attestiert der Autor sich muntere Augen und eine wohlproportionierte Nase, aber auch einen kleinen Mund und unansehnliche Zähne sowie die Gebrechen des Alters, eine gebeugte Haltung und einen langsamen Gang. Vor allem aber wird die Erwartung eines werbenden Porträts durch die Ostentation der verstümmelten linken Hand irritiert, die ein Musketenschuss in der Schlacht bei Lepanto zerfetzte. Die fehlende Linke zerstört die Symmetrie der Gestalt und verweist sinnbildlich zugleich auf die fehlende Harmonie des Textes, auf sein Manko an Erudition, das mit der soldatischen Existenz verbunden ist. Doch gerade dieses Defizit, das dem Autor gewissermaßen in den Leib eingeschrieben ist, dient ihm zum Ausgangspunkt einer grandiosen Selbsterhöhung. Die äußere Hässlichkeit, die Wunde, wird ihm zum Ausweis innerer Schönheit, da er sie bei der denkwürdigsten und erhabensten Gelegenheit ("en la más memorable y alta ocasión") davontrug.<sup>16</sup> Der soldatische Ruhm, aber auch die Erfahrung langjähriger Gefangenschaft, des Wechsels zwischen Triumph und Scheitern bilden das Substrat eines interessanteren Porträts, das in seiner Komplexität die harmonischen Idealbilder weit überragt und statt eines Typus eine Persönlichkeit ausstellt.

Die Selbstdarstellung des Cervantes in der Vorrede zu den *Novelas ejemplares* schlägt eine Brücke zwischen Verfasserbiographie, Autorschaft und Stil. Die biographisch begründete Außenseiterstellung im literarischen System wird zur Basis einer neuen Form persönlicher Autorschaft, die sich mit einem gebrochenen, reflexiven und selbstironischen Gestus präsentiert. Grimmelshausens Exposition in der Maske des Samuel Greifnson vom Hirschfeld vollzieht eine vergleichbare Bewegung. Zwar tritt das biographische Substrat bei ihm weniger triumphal in Erscheinung, was gewiss auch damit zusammenhängt, dass Grimmelshausen nicht bei der ruhmreichen Schlacht von Lepanto Dienst tat, sondern im Dreißigjährigen Krieg. Doch die Verknüpfung von Biographie und Werk ist darum nicht weniger intensiv. Im Gegenteil: Der zwanzigste Diskurs des *Satyrischen Pilgrams*, der Diskurs vom Krieg, verweist ausdrücklich auf die Erfahrung des Autors in armas.<sup>17</sup> Der "Beschluß" des *Simplicissimus* behauptet sogar, dass Samuel Greifnson vom Hirschfeld "diesen seinen Simplicissimum" zum Teil in seiner Jugend geschrieben habe, "als er noch ein Mußquetirer gewesen".<sup>18</sup> Grimmelshausen spielt recht offensiv mit der Maske des schreibenden Soldaten, weil er sein Werk stärker als Cervantes im Feld einer moralisch-didaktisch ausgerichteten Gebrauchsliteratur placiert und folgerichtig weniger stilistische Meisterschaft als vielmehr persönliche Erfahrung ins Zentrum seines Autorbildes rückt. Dem bloßen Buchwissen der Gelehrtenkultur, das nur die Schriften der Autoritäten kennt, stellt er selbstbewusst ein umfassenderes Wissen entgegen, das zu nützlicheren Urteilen befähigt, da es die Kenntnis der Bücher mit der Kenntnis der Welt, mit dem, was der Autor "selbsten gesehen und erfahren" hat, vermittelt.<sup>19</sup> Wie Cervantes weiß sich auch Grimmelshausen als Autor den gelehrten Regeln



überlegen und demonstriert diese Überlegenheit mittels einer gebrochenen, ironischen Selbstdarstellung, die das Bild einer in Waffen und Literatur erfahrenen Persönlichkeit generiert.

Die aufwändige Inszenierung einer souveränen Autorpersönlichkeit und ihre biographische Legitimation sind allerdings nur ein erster Schritt auf dem Weg zur Autorisierung der Texte. Das Projekt der Autorisierung des Nicht-Autorisierten erfordert in einem zweiten Schritt, Autorkonzeption und Text so aufeinander zu beziehen, dass dieser die Signatur der persönlichen Autorschaft annimmt und deren implizite Poetik konkretisiert. Soll das Konzept einer souveränen erfahrungsgegründeten Autorschaft tatsächlich Geltung erlangen, so muss der Text sich durch ein Mehr an Welthaltigkeit und Reflexion gegenüber den tradierten Weisen literarischer Weltaneignung qualifizieren. Im *Satyrischen Pilgram* ist Grimmelshausen diese Verschränkung noch nicht in hinreichendem Maße geglückt. Der dreiteiligen Exposition einer souveränen erfahrungsbezogenen Autorschaft folgt ein recht schmales Werk aus dem Kreis der kompilierenden Gebrauchsliteratur, das in zweimal zehn Diskursen über "Nutz und Schad vieler Ständt und Ding"<sup>20</sup> Welthaltigkeit zwar behauptet, aber mit seinem vorwiegend argumentierenden und referierenden Duktus nur selten darstellt. Überdies bietet die konventionelle Ordnung der Diskurse, die alle Materien einem starren dialektischen Argumentationsschema unterwirft, der Inszenierung einer souveränen Urteilspraxis nur wenig Raum.

Erst der *Simplicissimus*, der – wie der *Satyrische Pilgram* bereits andeutet<sup>21</sup> – durch eine andere Manier besticht, eröffnet die Möglichkeit, Autorkonzept und Werk enger aufeinander zu beziehen. Denn im Vergleich zur Diskurssammlung bildet der pikareske Roman Guzmánscher Provenienz ein weit geeigneteres Medium, jene Welthaltigkeit und Reflexivität, die das Konzept erfahrungsbezogener Autorschaft fordert, glaubhaft zu inszenieren. Indem die Erzählung der Spur des pikaresken Helden folgt, kann sie zugleich die Erfahrungswelt "dieser unserer Zeit" entfalten, ihre Sprachen und Diskurse in einem vielstimmigen Prospekt orchestrieren.<sup>22</sup> Über die Erzählerinstanz des rückblickenden Autobiographen gelangt zudem die Position einer erfahrungsgegründeten Reflexivität zur Geltung, die sich in der kritischen Distanzierung der erfahrenen Welt bewährt. Wie eng Autorentwurf und Werk sich im Falle des *Simplicissimus* miteinander verflechten, deutet bereits der Titel der Lebensbeschreibung an:

Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch / Das ist: Die Beschreibung deß Lebens eines seltzamen *Vaganten* / genant Melchior Sternfels von Fuchshaim / wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen / was er darinn gesehen / gelernet / erfahren und außgestanden / auch warumb er solche wieder freywillig quittirt. Überauß lustig / und männiglich nutzlich zu lesen. An Tag geben Von German Schleifheim von Sulsfort.<sup>23</sup>

Deutlich artikuliert sich hier die Akzentuierung auf Welterkundung und Welt-erfahrung, die mit dem Projekt erfahrungsbezogenen Schreibens konvergiert. Verdeckt vermittelt der Titel allerdings noch eine weitere Botschaft zum Verhältnis von Autor und Werk, die sich dem uninformierten Leser zunächst wohl kaum erschließt, am Ende der *Continuatio* aber enthüllt wird. Der Roman wird nicht nur als adäquate Umsetzung der Autorkonzeption verstanden, der Held und Ich-Erzähler Melchior Sternfels von Fuchshaim wird mittels eines Anagramms mit dem Autor der *Pilgram*-Vorreden Samuel Greifnson vom Hirschfeld und somit auch mit dem Verfasser Grimmelshausen so eng verbunden, dass die Grenzen zwischen Verfasser, persönlichem Autor, Ich-Erzähler und Figur verschwimmen. Der Titel spielt mit der Idee einer "wahren" Lebensbeschreibung, irritiert diese Vorstellung einer autobiographischen Autorisierung des Textes aber sogleich wieder, indem er mit German Schleifheim von Sulsfort einen Herausgeber einführt, dessen Name auf das identische Buchstabenmaterial recurriert.

Dieses Verwirrspiel um Autorzuschreibung und Autorisierung, das sich im Titel des *Simplicissimus* bereits andeutet, wird in den letzten Kapiteln der *Continuatio* dann offen entfaltet. Zunächst wird noch im Medium der Ich-Erzählung der alte Insel-Eremit Simplicissimus als Autor ausgewiesen, der seine reumütige Lebensbeschreibung auf Palmblättern fixiert und mit der Bitte um ein seliges Ende beschließt. Durch die anschließende "Relation" des holländischen Schiffskapitäns Cornelissen wird diese Autorfiktion vordergründig beglaubigt, unterschwellig aber ironisiert.<sup>24</sup> Die Lebensbeschreibung wandelt sich in seinen Händen von einem religiösen Bekenntnisbuch zu einem curiösen Mitbringsel, das künftig die Kunstkammer eines gewissen German Schleifheim von Sulsfort zieren soll, der bereits im Titel sowohl des *Simplicissimus* als auch der *Continuatio* als Herausgeber der Lebensbeschreibung genannt wurde. Schließlich wird dieser komplexen Bewegung von fiktiver Autorisierung und Destabilisierung der Autorfiktion noch ein ordentlicher "Beschluß" angefügt, in dem ein fiktiver Nachlassverwalter, dessen Initialen sich mit denen Grimmelshausens decken, jenen Samuel Greifnson vom Hirschfeld, der bereits den *Satyrischen Pilgram* verantwortete, als Autor enttarnt und den *Simplicissimus* mit dessen soldatischer Biographie verknüpft:

#### Beschluß.

Hochgeehrter großgünstiger lieber Leser / etc. dieser *Simplicissimus* ist ein Werck vom *Samuel Greifnson* vom Hirschfeld / massen ich nicht allein dieses nach seinem Absterben unter seinen hinderlassenen Schrifften gefunden / sonder er bezeugt sich auch selbst in diesem Buch auff den keuschen Joseph den er gemacht / und in seinem *Satyrischen Pilger* auff diesen seinen *Simplicissimum*, welchen er in seiner Jugend zum theil geschrieben / als er noch ein Mußquetirer gewesen; auß was Ursach er aber seinen Namen durch Versetzung der Buchstaben verändert / und *German Schleifheim* von Sulsfort an dessen statt auff den Titul gesetzt / ist mir unwissent; sonsten hat er noch mehr feine *Satyrische* Gedichte hinderlassen / welche / wann diß Werck beliebt wird / wol auch durch

den Truck an Tag gegeben werden köndten; so ich dem Leser zur Nachricht nicht verbergen wollen; diesen Schluß habe ich nicht hinderhalten mögen weil er die erste fünff Theil bereits bey seinen Lebzeiten in Truck gegeben. Der Leser leb wol. *dat. Rheinnee den 22. Apprilis Anno 1668.*

H.I.C.V.G.

P. zu Cernhein.

Die Argumentation des Nachlassverwalters erinnert nicht von ungefähr an die Praxis moderner philologischer Kritik. Hier wie dort geht es um die Zuschreibung von Werken zu einer Autorschaft und die Rekonstruktion einer Autoridentität, die im Rückgriff auf biographische Zusammenhänge Festigkeit gewinnt. Im Unterschied zur philologischen Kritik verfolgt der Nachlassverwalter allerdings nur vordergründig eine scharfe Konturierung des Œuvres. Den Bemühungen um Rundung und Klärung widerstrebt die Tendenz zur Öffnung und Verrätselung, die dem "Beschluß" eingeschrieben ist. Mit dem Hinweis auf weitere "feine *Satyrische Gedichte*", die der Nachlass bereithalte, wird der Werkkreis, kaum dass er mit der Nachricht vom vermeintlichen Tod des Autors geschlossen schien, wieder geöffnet. Zugleich destabilisiert die Offenlegung der anagrammatischen Verbindung zwischen Samuel Greifnson vom Hirschfeld und German Schleifheim von Sulsfort das ohnehin recht vage Autorbild und ermächtigt den Leser, sich das gesamte Netzwerk zu erschließen, das die Anagramme unter den fiktiven Autoren und Herausgebern knüpfen.

So verwirrend dieses Spiel mit Anagrammen und Autorschaften auch anmutet, es folgt doch einer klaren Regel. Der Schluss der *Continuatio* betreibt einen Prozess der Fiktionalisierung, der sukzessiven Demaskierung von vermeintlich echten Autorschaften. Der Schein des Autobiographischen, der sich mit der Ich-Erzählung verbindet, wird am Ende des Romans im Bild sowohl des Insel-Eremiten als auch des Samuel Greifnson vom Hirschfeld noch einmal forciert beschworen und zugleich zerschlagen. Der Effekt dieser Bloßstellung ist die Scheidung zwischen den fiktiven Autoren und dem Autor, der die fiktiven Statthalter eingesetzt hat, selbst aber – sieht man von seiner marginalen Präsenz als gleichfalls fiktiver Nachlassverwalter ab – nicht in Erscheinung tritt. Am Ende des *Simplicissimus* schließt sich somit der Kreis des Fiktionalen, ohne dass ein klar konturiertes Außen ihm zur Seite träte.

Dennoch wäre es verfehlt, wollte man, wie Waltraut Wiethölter in ihrer dekonstruktivistischen Lektüre der *Continuatio* nahelegt, aus dieser finalen Demaskierung der Autorfiktionen auf das grundsätzliche Fehlen eines auktorialen Fluchtpunktes schließen.<sup>25</sup> Betrachtet man den "Beschluß" des *Simplicissimus* nicht isoliert, sondern im Kontext jener Selbstinszenierungen, die Grimmelshausen und Cervantes in ihren Vorreden vollziehen, so entbindet das Spiel der Anagramme gerade die gegenteilige Bedeutung: Es dokumentiert nicht den Tod des Autors, sondern verweist auf seine Inthronisierung als souveräne Instanz jenseits der von ihm gesetzten Fiktionen. Immer wieder schlüpft Grimmelshausen in die Masken des Einfachen, Einfältigen, Naiven

und Marginalen und distanziert sich zugleich ironisch von ihnen, ohne sich dabei vollends von ihnen zu lösen. So wie die Anagramme die Buchstaben vertauschen, ohne die Spur der ursprünglichen Buchstabenfolge zu löschen, so erhält sich auch der Autor Grimmelshausen im Rollenspiel die Option auf eine flexible Autoridentität, die in der Pluralität der Masken Präsenz gewinnt. Gerade der *Simplicissimus* bringt dieses symbiotische Verhältnis nachdrücklich zur Geltung. Grimmelshausens Entwurf eines persönlichen Autors verlangt nach einer Fiktion, die dem Entwurf Gesicht und Kontur verleiht, nach einem Leben und einer Erfahrungswelt, an der der Autor gleichsam parasitär wachsen kann. Aber er würde seine Kontur auslöschen, wenn er sich vollends mit dem Anderen, das er gesetzt hat, identifizierte. Darum verweist er am Ende des *Simplicissimus* mit Nachdruck auf seine Fiktionen, weil er sich gerade im Akt der Grenzziehung, in der Distanzierung von den Fiktionen, die er setzt, konstituiert.

Mit ihrer rigiden Scheidung zwischen der regelorientierten Literatur des 17. Jahrhunderts und der Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts hat die Traditionsforschung einerseits die Eigenwertigkeit der deutschen Barockliteratur profiliert, andererseits aber auch Erkenntnischancen blockiert, die sich mit der Übernahme von vordergründig anachronistischen Fragestellungen eröffnen. Die Frage nach Status und Funktion des Autors im 17. Jahrhundert führt im Falle Grimmelshausens auf die Spur eines eigenwertigen literarischen Diskurses der frühen Neuzeit, der in nuce bereits mit den Kategorien Autor und Werk operiert, ohne allerdings den Autor als Schöpfer authentischer Werke zu mystifizieren. Grimmelshausens Autorentwurf offenbart deutlicher als das geniezeitliche Verständnis von Autor und Werk die funktionale, diskursbegründende Seite von Autorschaft und bestätigt damit nachdrücklich Foucaults diskursanalytische Diagnose der Interdependenz von Literatur und Autorfunktion. Zugleich gewinnt Foucaults Ansatz in der Applikation auf die großen Autoren der frühen Neuzeit eine Fundierung und Konkretisierung, die dem autor- und subjektkritischen Telos seines Aufsatzes widerstreitet.<sup>26</sup> Das Autor-Konstrukt Grimmelshausen lässt sich weder als Ausfluss einer tradierten diskursiven Praxis deuten, in die sich der Verfasser der simplicianischen Werke bloß einschreibt, noch als eine ausschließliche Leistung seiner Leser. Es ist vielmehr das Resultat eines eigenwilligen Textmanövers, in dem ein nicht-autorisiertes Schreiben sich durch die Erfindung einer persönlichen Autorschaft selbst legitimiert und von tradierten diskursiven Mustern emanzipiert.

Im Bemühen um eine Autorisierung seiner Texte hat Grimmelshausen somit selbst den Grundstein für seinen Nachruhm gelegt. Mit der Konstruktion einer erfahrenen Autorpersönlichkeit und der engen Verzahnung von Autor und Werk kommt er den Erwartungen, die das bürgerliche Lesepublikum seit dem 18. Jahrhundert an Literatur stellt, weit entgegen. So wie das Publikum allerdings die Lebensbeschreibung des *Simplicissimus* lange als authentische

Darstellung individuellen Erlebens missverstand und ihre epochenspezifischen Züge übersah, so ignorierte es auch den reflektierten, artifiziellen Charakter seiner Autorinszenierungen und begnügte sich mit den Masken des Einfachen und Naiven, die z. B. das Bild vom Bauernpoeten Grimmelshausen speisen.<sup>27</sup> Seiner öffentlichen Rezeption im nationalen Kontext hat diese verkürzte Wahrnehmung des Autors gewiss nicht geschadet. Seine tiefe Verwandtschaft mit den großen Werken der europäischen Literatur der frühen Neuzeit eröffnet sich freilich erst vollends, wenn jene reflektierte Kühnheit Anerkennung findet, mit der sich das Autorsubjekt in seinen Werken inszeniert.

### Anmerkungen

- 1 Michel Foucault: Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Dits et écrits* I: 1954-1969. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Paris 1994, S. 789-821, hier: S. 799.
- 2 Ebd., S. 800.
- 3 Vgl. Heinrich Bosse: Autorisieren. Ein Essay über Entwicklungen heute und seit dem 18. Jahrhundert. In: *LiLi* 11 (1981). Heft 42: Der Autor, S. 120-134; Jürgen Fohrmann: Über Autor, Werk und Leser aus poststrukturalistischer Sicht. In: *DD* 21 (1990), S. 577-588; sowie zur aktuellen Diskussion die beiden großen Tagungsbände zu Autor und Autorschaft: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hrsg. von Fotis Jannidis [u.a.]. Tübingen 1999 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71); *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart / Weimar 2002 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 24).
- 4 Eine Ausnahme bildet Bernhard F. Scholz: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: *Rückkehr des Autors* (wie Anm. 3), S. 321-350.
- 5 Vgl. etwa Rolf Tarot: Grimmelshausen als Satiriker. In: *Argenis* 2 (1978), S. 115-142. Stefan Trappen: *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*. Tübingen 1994 (= Studien zur deutschen Literatur 132). Rainer Hillenbrand: Zu Grimmelshausens *Satyrischem Pilgram*. In: *Archiv* 233 (1996), S. 326-330.
- 6 Vgl. Klaus Garber: Der Autor im 17. Jahrhundert. In: *LiLi* 11 (1981). Heft 42: Der Autor, S. 29-45.
- 7 So z. B. Rainer Hillenbrand: Restauration von Grimmelshausens *Ratio Status*. In: *Simpliciana* XX (1998), S. 307-317, hier v. a. S. 316f.
- 8 Vgl. Michel Foucault: Qu'est-ce qu'un auteur? (wie Anm. 1), S. 799f.
- 9 Vor allem im Bereich der Edition ist diese Intention deutlich zu erkennen. Die Entscheidung für die Editio princeps des *Simplicissimus*, die den Ausgaben von Tarot und Breuer zugrunde liegt, findet gerade darin ihre Begründung, dass die Erstausgabe dem Autor unter den Bedingungen des 17. Jahrhunderts noch am ehesten die Möglichkeit bot, seine Absichten durchzusetzen. Vgl. Hans Jacob Chri-

- stoffel von Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1967, S. XXXVIII. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke* I,1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit 4/1), S. 721.
- 10 Vgl. v. a. Waltraut Wiethölter: "Baltanderst Lehr und Kunst". Zur Allegorie des Allegorischen in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. In: *DVjs* 68 (1994), S. 45-65; sowie dies.: "Schwartz und Weiß auß einer Feder" oder Allegorische Lektüren im 17. Jahrhundert: Gryphius, Grimmelshausen, Greiffenberg. In: *DVjs* 72 (1998), S. 537-591.
  - 11 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Kleinere Schriften*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1973, S. 1-10.
  - 12 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1970, S. 9.
  - 13 Ebd., S. 6.
  - 14 Miguel de Cervantes Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. Hrsg. von John Jay Allen. 25. Aufl. Madrid 2005, S. 95 (Prólogo).
  - 15 Miguel de Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares I*. Hrsg. von Harry Sieber. 24. Aufl. Madrid 2005, S. 50-53 (Prólogo al lector).
  - 16 Ebd., S. 51.
  - 17 Grimmelshausen, *Satyrischer Pilgram* (wie Anm. 12), S. 158: "Ohne Ruhm zu melden / ich bin ehemalen auch darbey gewesen / da man einander das weisse in den Augen beschaute / kan derowegen wohl Zeugnüß geben / daß es einem ieden / der sonst keine Memme ist / eine Hertzenslust ist / so lange einer ohnbeschädigt verbleibt;[...]."
  - 18 Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi* (wie Anm. 9), S. 588.
  - 19 Grimmelshausen, *Satyrischer Pilgram* (wie Anm. 12), S. 13.
  - 20 So die Formulierung im Titel des *Pilgrams*; ebd., S. 3.
  - 21 Vgl. ebd., S. 160: "ICH gestehe gern / daß ich den hundersten Theil nicht erzehlet / was Krieg vor ein erschreckliches und grausames *Monstrum* seye / dann solches erfordert mehr als ein gantz Buch Papier / so aber in diesem kurtzen Wercklein nicht wohl einzubringen wäre / Mein *Simplicissimus* wird dem günstigen Leser mit einer andern und zwar lustigern Manier viel *Particularitäten* von ihm erzehlen / [...]."
  - 22 Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi* (wie Anm. 9), S. 9.
  - 23 Ebd., S. 3.
  - 24 Die kontroversen Deutungen des Romanschlusses können hier nicht en detail nachgestellt werden. Zum Forschungsstand vgl.: Dieter Breuer: *Grimmelshausen-Handbuch*. München 1999, S. 73-78; Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens "Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch"*. Göttingen 2002, S. 212-223.

- 25 Wiethölter, "Baltanderst Lehr und Kunst" (wie Anm. 10), S. 56-59.
- 26 Vgl. vor allem den Schluss der Foucaultschen Abhandlung, der die Utopie einer Kultur entfaltet, in der die Diskurse ohne Autorfunktion existieren. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (wie Anm. 1), S. 811f. Vgl. aber auch die einschränkende Variante auf S. 811, die Foucault in der amerikanischen Version des Vortrags eingefügt hat.
- 27 Zur Kritik dieses populären Bildes vgl. Günther Weydt: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern / München 1968.





# Quellen der Autorintention in Grimmelshausens *Simplicissimus*

Rainer Hillenbrand (Pécs)

Darüber, daß es sich bei Grimmelshausens *Simplicissimus*<sup>1</sup> um einen satirischen Roman handelt, besteht weitgehende Einigkeit. Bei der Frage aber, wogegen sich diese Satire richtet, fangen schon die Meinungsverschiedenheiten an. Und wenn es dann um die positiven Grundlagen geht, von denen aus die satirische Kritik vorgetragen wird, also um Grimmelshausens weltanschaulichen Standpunkt, kann man die gegensätzlichsten und widersprüchlichsten Interpretationen finden. Sogar dieser Zustand der Grimmelshausen-Forschung wird noch unterschiedlich bewertet: die einen beklagen ihn als unhaltbaren Zustand; die anderen begrüßen ihn als Zeichen der Offenheit und Interpretierbarkeit des Textes; und eine dritte Partei erklärt, sie interessiere sich gar nicht für die Autorintention, sondern für das, was das Buch unabhängig davon erkennen lasse, also für die teils absurden Gedanken, die beim Lesen des Romans im Kopfe des jeweiligen Rezipienten entstünden.

Ich muß gestehen, daß ich mich – vielleicht in etwas altmodischer Weise – hauptsächlich für die Autorintention interessiere, einschließlich der ästhetischen Mittel, die der Autor anwendet, um sie zu verwirklichen, wozu bei einem Roman in erster Linie auch die Erzählperspektive gehört. Beides hängt unlösbar zusammen: man kann Grimmelshausens satirische Technik nur dann verstehen, wenn man begreift, wogegen sie sich richtet und wofür sie eintritt; und man versteht seinen gedanklichen Standpunkt nur, wenn man seine satirische Technik begriffen hat. Das ist der übliche hermeneutische Zirkel, der sich erfahrungsgemäß nicht durch methodologische Gewaltmaßnahmen, sondern nur mit Hilfe von Hinweisen durchbrechen läßt, die der Autor in seinem Text selbst gibt. Jeder literarische Text trägt seine Interpretationsanweisung bereits in sich. Es ist wie bei dem sprachlichen Phänomen der Ironie, das bei Grimmelshausen ja auch Verwendung findet: sie ist darauf berechnet, daß man sie durchschaut, sonst wäre sie vollkommen sinnlos. Ebenso ist auch Grimmelshausens Satire darauf berechnet, daß man sie versteht. Läge die Schuld für die vertrackte Interpretationsgeschichte seiner Werke bei Grimmelshausen selbst, dann wäre er als Dichter gescheitert.

Ein Roman, den man prinzipiell nicht verstehen könnte, wäre kein besonders tiefsinniges Kunstwerk, wie manche meinen, sondern eine Dummheit. Auch in diesem Punkt gehen die modischen Ideen von 'Ambivalenz' oder 'Mehrdeutigkeit' als positive Qualitäten einer Dichtung in die Irre. Selbstverständlich kann die Autorintention auch in der Herstellung von Mehrdeutigkeit liegen. Ein Autor kann den skeptischen Standpunkt einnehmen, daß die Welt grundsätzlich unverständlich sei und daß es nur unzählige konkurrierende Deutungsversuche gebe. Dieser Autorstandpunkt wäre dann selbst aber vollkommen eindeutig und müßte am Text gezeigt werden können. Auch wenn ein Autor sagt, es gebe keine absoluten Werte, sondern nur relative, dann ist dieser Relativismus selbst ein absoluter Standpunkt. Ja, gerade der Relativismus relativiert sich gewöhnlich selbst am allerwenigsten. Ambivalenz kann also der Inhalt einer Autorintention sein, niemals aber ihre Eigenschaft, weil sie sonst schlichtweg verfehlt wäre. So wie es Menschen gibt, die Unsinn reden, so gibt es natürlich auch Autoren, die Unsinn schreiben, und die Interpreten sollten generell mehr mit dieser Möglichkeit rechnen. Wenn aber Sokrates sagt, er wisse, daß er nichts wisse, dann weiß er zumindest dieses ganz genau. Und wenn Grimmelshausen sagt, daß der Schein täuscht, dann täuscht der Schein hinsichtlich dieser Aussage eben nicht.

Bei Grimmelshausen hat man nämlich ebenfalls versucht, einen solchen modernen Relativismus zu entdecken, auf den man mit der bequemen Methode, eine positiv begründete Ironie, Satire oder allgemeine Weltskepsis sich auf sich selbst beziehen zu lassen, jeden Text reduzieren kann, nur daß der Relativismus dann eben nicht vom Text, sondern von der Methode herrührt. Andererseits konkurrieren aber auch mehrere positive Interpretationen seines Weltbildes miteinander. Eklatanter Weise ist man sich etwa über seinen religiösen Standpunkt völlig uneins: die Auffassungen reichen von einer katholischen über eine protestantische oder häretische oder irenische Religiosität bis hin zu einer rationalistischen Religionskritik. Ob Grimmelshausen beispielsweise an Hexen und an den Teufel glaubt oder ob er das als Aberglauben ablehnt, darüber gibt es völlig konträre Meinungen. Diese können aber unmöglich alle gleichzeitig zutreffen; irgendwer muß sich irren. Und es muß textinterne oder auch textexterne Argumente geben, die hier – unbeschadet der immer bleibenden Einzelfragen – eine grundsätzliche Entscheidung darüber ermöglichen, wogegen sich die Satire eigentlich richtet und wofür sie dadurch eintritt. Damit wird das literarische Kunstwerk natürlich nicht, wie man oft hören kann, auf seine moral-didaktische Funktion begrenzt, sondern mit dieser wird die Voraussetzung für die ästhetische Leistung überhaupt erst erkennbar gemacht.

Ich will nun meine Auffassung, daß Grimmelshausen mit der Erzählweise des *Simplicissimus* ein positives Exempel setzen will, am Text zeigen, und zwar hauptsächlich durch den Nachweis erzählerunabhängiger Quellen der Autorintention, von denen sie bestätigt wird. Selbstverständlich muß man die Autorperspektive von der Erzählerperspektive unterscheiden; aber eine Mög-

lichkeit des Autors besteht eben auch darin, sich einen Erzähler zu schaffen, der für den Leser vorbildlich handelt, nämlich erzählt. Da die Welt einschließlich des Helden, also der stoffliche Inhalt des Romans, weitgehend Gegenstand der Satire ist, findet sich das Positive in der Erzählhaltung: das satirische, also welt- und selbstkritische Erzählen beweist, daß Simplicius sich von seinen geschilderten Fehlern distanziert hat. Genau darin liegt übrigens die ebenfalls vielumstrittene Einheit des Romans: erst die Erzählperspektive bietet den Abschluß, der innerhalb der Handlung nicht zu erreichen ist, schon weil ein Ich-Erzähler nicht sterben kann. Auch das ist Teil des auktorialen Weltbildes: solange der Mensch lebt, ist er der wechselhaften Fortuna, aber auch der inneren Veränderung – zum Guten oder zum Bösen – unterworfen; er hat jedoch immer die Freiheit, sich zu entscheiden und die richtige Haltung einzunehmen. Und diese seiner Meinung nach richtige Lebenshaltung zeigt Grimmelshausen in der Erzählhaltung seines Titelhelden. Der alte Simplicissimus erzählt als bekehrter Sünder aus einer christlichen Weltsicht heraus. Dabei steht er nicht nur bestimmten vermeidbaren Fehlern der Welt skeptisch gegenüber, sondern dem Leben in der Welt überhaupt. Das beständig Gute ist nur in der Weltferne erreichbar; und die Erzählerhaltung repräsentiert gewissermaßen eine solche Transzendenz. Als Erzähler ist Simplicissimus der Macht der Fortuna enthoben, der er als handelnde Figur immer unterliegt.

Dieses affirmative Verhältnis der Autorintention zur Perspektive des Ich-Erzählers ist keineswegs selbstverständlich. Grimmelshausen macht das später selbst klar, wenn er im *Trutz-Simplex*, wo er sich von der Perspektive seiner Ich-Erzählerin distanziert, das Gegenteil vorführt. Im *Simplicissimus* macht er aber den Ich-Erzähler zu seinem moralischen Sprachrohr und zum Ausdrucksmittel seiner skeptischen Weltsicht. Bekanntlich hat man früher die Nähe des Autors zu seinem Helden und Erzähler bis zur persönlichen Identifikation getrieben und versucht, die Biographie des realen Schriftstellers aus dieser fiktiven Gestalt zu rekonstruieren. Daß das nicht angeht, ist inzwischen wohl Allgemeingut. Aber das bedeutet andererseits nicht, daß man die engen Verbindungen unterschätzen oder ganz abstreiten kann, die zwischen ihnen bestehen. Schon das bekannte Spiel mit den Anagrammen stellt die Beziehung zwischen Grimmelshausen und Simplicissimus her, der zwar kein reales, aber eben doch ein ideales Selbstporträt ist. Darauf weist Grimmelshausen auch im Text hin, wenn er seinen Helden und Erzähler wiederholt zum fiktionalen Autor seiner eigenen realen Bücher macht.

Im Falle des *Keuschen Joseph*, der Simplicius' erotische Sündhaftigkeit dokumentiert (III,19), kann man das als Kritik an der Gattung des biblisch-heroischen Romans und natürlich als auktoriale Selbstironie darüber verstehen, sich auch damit abzugeben zu haben. Jedenfalls läßt sich hier durch die Erzählerperspektive hindurch die Meinung des Autors erkennen. Eine solche Literaturkritik findet sich auch in dem ironischen "Lob einer schönen Damen" (II,9), womit der Narr Simplicius in Hanau die weiblichen Modetorheiten in Klei-

dung, Frisur und Schminke mit der selben Technik des erkennbar falschen Lobs verspottet, die der Ich-Erzähler schon am Romananfang bei der Beschreibung seiner erbärmlichen Kindheit anwendete und die später im Mummelsee bei des Helden Lügen über die moralisch angeblich perfekte Welt wiederkehren wird. Diese satirische Stoßrichtung des Helden gegen die Damenmode entspricht, wie sich aus anderen Werken zeigen läßt, ganz derjenigen Grimmelshausens. Für den Autor läßt sich aber an dieser Stelle noch eine weitere satirische Absicht nachweisen, die sein Held gar nicht haben kann, nämlich der Spott über den poetischen Petrarkismus, wenn er Simplicius den weißen Hals der Dame mit abgestandener "Saurmilch" (148) vergleichen läßt. Hier kommt es neben der innerfiktionalen Satire noch zu einer rein auktorialen Pointe, die man auch nicht auf den Ich-Erzähler schieben kann, weil dieser die Handlung und die darin geführten Reden zwar bewertet und kommentiert, aber nicht erfindet, sondern als innerfiktionale Wirklichkeit nur referiert.

Noch aufschlußreicher ist die Überschneidung von fiktiver und auktorialer Welt bei der Erwähnung des *Satyrischen Pilgrams* (III,13). Nach einem ironischen Lob des Geldes, mit dessen Hilfe man beispielsweise Richter schmieren und "unkeusche Begierden" (294) befriedigen könne, verweist der Erzähler auf sein Buch "Schwartz und Weiß" (294) als Verständnishilfe, "wenn mans nur recht zu brauchen und anzulegen weiß" (294). Zum einen wird hier betont, daß es ein richtiges und ein falsches Verständnis des Textes gibt; an dieser Stelle bedeutet das natürlich, daß man die Ironie im falschen Lob des Geldes verstehen muß und nicht etwa an ein ernsthaftes Lob glauben darf. Zum andern handelt es sich aber bei diesem Buch "Schwartz und Weiß" um Grimmelshausens eigenen *Satyrischen Pilgram*, in dem sich die Abhandlung über das Geld tatsächlich findet. Der simplicianische Ich-Erzähler Melchior Sternfels von Fuchshaim identifiziert sich also mit dem Autor des *Satyrischen Pilgrams* Samuel Greifnson von Hirschfeld und erweist sich damit ebenfalls als eine anagrammatische Autormaske. Das ist ein klarer Beleg dafür, daß Grimmelshausen seinen simplicianischen Ich-Erzähler in seiner christlich-bekehrten Perspektive zum Ausdruck seiner auktorialen Wertungen benutzt, was dann durch die Übereinstimmung mit der reinen Autorperspektive, etwa auch im Vergleich mit dem Traktat, noch bestätigt wird. Damit ist auf eine wichtige Quelle der Autorintention verwiesen: nicht nur der gesamte simplicianische Zyklus, sondern auch die oft vernachlässigten Traktate können als Vergleich und Orientierungshilfe dienen, zumal Grimmelshausen selbst es empfiehlt.

Weitere Deutungshinweise des Autors finden sich natürlich in den Textbestandteilen, die nicht unmittelbar zur Handlungsfiktion gehören, sondern diese kommentieren, beim *Simplicissimus* also im Titel und im Titelpuffer samt Subscriptio oder auch im *Beschluß* der *Continuatio*. Zum Titelpuffer sei nur bemerkt, daß sich hier der Held mit seinen monströs-sündhaften Eigenschaften als Erzähler präsentiert, der mit satirischer Distanz auf die im Buch vorgeführte Welt zeigt. Das wissend lächelnde Monstrum zeigt mit apotropäischem Deu-

tegestus auf den Buchinhalt: es ist eine Faust, aus der Zeigefinger und kleiner Finger herausgestreckt sind. Diese Geste entspricht dem 'Hörnchen' (corniculum), mit dem man seit der Antike bis in die jüngere Vergangenheit hinein zumindest in Italien den bösen Blick und anderen Schadenszauber abgewehrt hat. Es ist also eine Geste der Distanzierung von dem Vorgezeigten und damit ein Ausdruck der satirischen Erzählerperspektive: der weltverfallene Mensch erkennt sich selbst und stellt seine Weltverfallenheit dar. Das halbtierische Mischwesen, das mit satirischer Distanz auf sein eigenes Leben hinweist, ist Simplicius sowohl als sündhafter Held wie auch als reuiger Erzähler, der seine Sündhaftigkeit erkannt hat. Das ganze Titelpuffer ist demnach eine Allegorie des satirischen Romans, dessen Erzählperspektive auf Selbsterkenntnis und Selbstkritik, religiös gesprochen auf Reue und Buße beruht. Im selben Sinne ist natürlich die Subscriptio zu verstehen; und auch der Titel verweist schon auf die Sinnstruktur des Romans, an dessen Ende der Held die Welt "wieder freywillig quittirt" (11).

Der Autor findet sich aber unabhängig von seinem Ich-Erzähler auch im eigentlichen Romantext, nämlich zum einen schon in der Handlungsführung, durch die er innerfiktionale Tatsachen schafft. Der Autor Grimmelshausen entscheidet, welche Abenteuer er seinen Helden erleben, womit er ihn Erfolg oder Mißerfolg haben läßt; er entscheidet aber auch, was in der von ihm geschaffenen Welt nur Meinung und was ein Faktum ist. In der Hexenfrage beispielsweise etabliert Grimmelshausen zwei im Sinne seiner Fiktion objektive Tatsachen: erstens, daß hier der Schein oft trügt, aber zweitens auch, daß es Hexen wirklich gibt. Grimmelshausen schildert viele Fälle von falschem Hexenglauben, und wenn Simplicius einen Hexentanz erlebt (II,17), dann könnte man das vielleicht noch als Traumphantasie hinstellen; wenn die selben Hexen ihn aber später im Soldatenlager wiedererkennen (II,26), dann beweist das nachträglich die Faktizität ihrer Begegnung. Einige der "Zauberinnen" haben nämlich gestanden, ihn "bey ihrer General-Zusammenkunfft gesehen" (211) zu haben. Dieser Hexentanz hat mithin wirklich stattgefunden; seine Teilnehmerinnen sind keine Ausgeburt der Phantasie des Helden, sondern treten in der innerfiktionalen Realität wieder auf. Die davon abgeleitete Beschuldigung gegen Simplicius, selbst ein Zauberer zu sein, ist jedoch falsch. Hier spricht der trügerische Schein gegen ihn. Die vielen Fälle von Teufelsvorspiegelung zeigen ebenfalls, daß 'der Wahn betrügt'. Aber Grimmelshausen stellt auch in dieser Frage unabhängig von den Wertungen seines Ich-Erzählers allein durch die Fakten der Romanhandlung die Existenz des Teufels fest. In Einsiedeln weiß der böse Geist negative Tatsachen über Simplicius, die dem Leser aus dem vorhergegangenen Geschehen als richtig und wahr bekannt sind. Wenn die umstehenden Menschen diese Beschuldigungen für falsch halten, dann zeigt der Autor damit dem besser informierten Leser wieder nur, daß diese sich täuschen.

Mit der Handlung eng zusammen hängt natürlich auch die Komposition ihrer Darbietung, die nicht der fiktive Erzähler, sondern der Autor zu verantworten hat. Durch Anspielungen und epische Vorausdeutungen, durch Wiederholungen und Kontrastierungen, durch Analogien und Antithesen schafft Grimmelshausen Sinnbezüge und Zusammenhänge, in denen sich seine Intention erkennen läßt. Wenn den Helden seine Abenteuer von der Einsiedelei durch die Welt wieder zurück zur Einsiedelei führen, dann ist es gewiß eine wohlkalkulierte Absicht des Autors, wenn er seine Konversion zur Katholischen Kirche ausgerechnet im Kloster Einsiedeln stattfinden läßt. Und wenn Simplicius im theologischen Gespräch (III,20) mit dem reformierten Pfarrer in Lippstadt betont, daß er erst nach reiflicher Überlegung seine Konfession wählen will, weil "ohnumbgänglich eine Religion recht haben / und die andern beyde unrecht" (323) haben müssen, dann stellt das seine Wahl des Katholizismus, an dem er später in Rußland ausdrücklich und sogar gegen seine weltlichen Interessen festhält, als einen bewußten Akt dar. Die Folgerichtigkeit dieses Schrittes wird rückblickend durch die negativen Urteile der beiden protestantischen Geistlichen noch verstärkt, die sich beide vor den 'papistischen' Tendenzen der vom Einsiedel geprägten Religiosität entsetzten. Grimmelshausen will offenbar zeigen, daß sein Held nicht zufällig, sondern nach Prüfung aller Alternativen das katholische Bekenntnis gewählt hat, das in den Lehren des Einsiedels schon vorgeprägt war.

Grimmelshausens religiöser Standpunkt läßt sich also aus seinem Roman mit Sicherheit bestimmen. Er ist kein polemischer Kontroverstheologe, aber daß er der katholischen Auffassung vom freien Willen des Menschen und der beständigen Möglichkeit zur Umkehr durch die Buße anhängt, eine kalvinistische Prädestinationslehre hingegen eindeutig ablehnt, wird an vielen Stellen und natürlich auch in der Handlungsführung im ganzen sichtbar. Reue und Buße sind die christliche Form der Selbsterkenntnis, die schon der Einsiedel dem jungen Simplicius empfiehlt: wenn der Held "auß menschlicher Schwachheit" der Sünde unterliege, wie das dann ja im Roman ausführlich geschildert wird, dann könne er "durch ein rechtschaffene Buß" (49) sich immer wieder davon befreien. Auch der "Regiments-Caplan" in Philippsburg, ein "rechter frommer Seelen-Eiferer", setzt dem Helden dann mit "seinen vielen treuhertigen Erinnerungen" an "Beicht und Communion" (390) wiederum spezifisch katholische Normen (IV,11). Der Priester erkennt auch richtig, daß Simplicius nicht etwa "auß Unwissenheit" irrt, sondern "aus lauter Boßheit", und daß er "gleichsam vorsetzlicher Weis zu sündigen" (390) fortfährt. Deswegen sagt er seiner "armen Seel" (390) die "Verdammnus" (391) voraus. Simplicius wäre wie alle "Gotts-vergessene und Verzweiffelte" (391) verdammt, wenn er sich nicht bekehrte. Daß er sich aber wirklich noch bekehrt hat, beweist immerfort die Erzählerperspektive, die sein damaliges Verhalten verurteilt und ganz die Einschätzung des katholischen Kaplans teilt. Dieser vorbildliche Erzähler erkennt als Hauptproblem, daß er sich "vorm Beichten schämte" (391). Er hat



also eine vollkommen katholische Sicht: der Sünder muß seine "Sünden demütig bekennen", um "Vergebung zu empfangen", und zwar "einem einigen Menschen", also dem katholischen Priester, dem Stellvertreter Christi, "an Gottes statt" (391).

Nun könnte man einwenden, daß Simplicius auch nach seiner Bekehrung in Einsiedeln wieder in ein unmoralisches Leben zurückfällt. Aber der Autor begegnet diesem naiven Argument, als ob die äußere Bekehrung automatisch auch die innere nach sich ziehe, als ob die richtige Konfession auch zum richtigen Leben führe, mit seiner Schilderung der ungarischen Wiedertäufer (V,19) gleich selbst. Der Erzähler versichert, er hätte sich diesen damals gerne angeschlossen, "wofern dieselbe gute Leut mit andern falschen / und der allgemeinen Christlichen Kirchen widerwertigen ketzerischen Meinung nicht weren verwickelt und vertiefft gewesen" (524). Er unterscheidet scharf die lobenswerte Lebensweise der Täufer von ihrer üblen Ketzerei; und er nimmt zum Maßstab die 'allgemeine', also die katholische Kirche. Hier wird ganz klar, daß Grimmelshausen keineswegs auf dem modern-aufklärerischen Religionsstandpunkt Lessings steht, die dogmatische Lehre sei gleichgültig, wenn die Christen nur gute Menschen seien. Er läßt seinen Helden vielmehr wünschen, er könnte diese "Widertäufer bekehren / daß sie unsere Glaubensgenossen ihre Manier zu leben lerneten" (526). Der richtige Glaube und ein moralisch gutes Leben sind demnach durchaus zweierlei Dinge. Idealerweise müßte beides zusammenkommen, in der Realität ist es leider oft getrennt, sind die Ketzer oft moralisch vorbildlicher als die Rechtgläubigen. Auch das gehört zur Verkehrten Welt.

Im Gespräch mit Olivier auf dem Kirchturm (IV,17) macht sich Simplicius seine religiöse Lage ganz klar. Er betet: "O himmlischer Vatter / wie hab ich mich verändert! O getreuer GOtt / was wird endlich auß mir werden / wenn ich nicht wieder umbkehre? Ach hemme meinen Lauff / der mich so richtig zur Höllen bringt / da ich nit Buß thue!" (410) Immer wieder ist es die Buße, die Grimmelshausen als Rettung erkennt. Sie ist die Voraussetzung zur nötigen Umkehr, zum radikalen Richtungswechsel im Lebenslauf. Simplicius bittet Gott um Hilfe, die dieser als "getreuer Gott" auch immer jedem Sünder anbietet; aber der Mensch selbst muß die entscheidende Leistung aus freiem Willen erbringen. Schon dieses Gebet des Sünders um Hilfe bei der Umkehr ist ja ein solcher freier Willensakt. Simplicius will gerettet werden, Olivier will es nicht. Das ist der Unterschied, auf den es Grimmelshausen ankommt. Natürlich ist die göttliche Gnade wichtig, aber der Mensch muß sie sich durch sein inneres Entgegenkommen verdienen, ja man kann sagen: er muß sie Gott ermöglichen. Der Konvertit Grimmelshausen steht damit theologisch ganz und gar auf dem Boden der katholischen Lehre.

Die metaphysische Wirkung von "Beicht und Communion" (452) wird dann bei der Konversion des Helden in Einsiedeln (V,2) von Grimmelshausen geradezu als Faktum bestätigt. Schon daß der böse Geist darauf wütend rea-

giert und "grausam an zu brüllen" (452) fängt, zeigt, daß der Teufel sich vor dem Sakrament fürchtet. Simplicius wiederum schöpft aus diesem "greulichen Gesang" seinen "grösten Trost", weil der "Teuffel" sich nicht so übel benehmen würde, wenn "keine Gnad von GOTT mehr" (452) zu erlangen wäre. Und diese sucht er dann konsequenter Weise, indem er sich "öffentlich zu der Catholischen Kirchen" bekennt, "zur Beicht" (453) geht und die Kommunion empfängt. Früher hat sich Simplicius, wie hier ausdrücklich wiederholt wird, immer "auß Scham" vor der Beichte gefürchtet; jetzt empfindet er aber "eine solche Reu" und eine "solche Begierde zur Busse" und zur Besserung seines Lebens, daß er "alsobalden einen Beichtvatter" (452) verlangt. Daraufhin wird ihm sofort "leicht und wol umbs Hertz" (453). Aber wieder ist es nicht nur die subjektiv positive Wirkung auf den Helden, in der sich die auktoriale Zustimmung erkennen läßt, sondern auch die weitere Handlungsführung, also die innerfiktionale Objektivität: der "Geist in dem Besessenen" läßt nämlich Simplicius jetzt in Frieden, während er ihm vorher harte Vorwürfe machte, "als wann er auff sonst nichts", als seine "Sünden anzumercken / bestellt gewesen wäre" (453), wie der Erzähler kommentiert. Durch sein verändertes Verhalten bestätigt der böse Geist die Macht und Wirkung der Beichte: als Simplicius noch ein Sünder und Ketzler war, kann der Priester den Dämon "denselben Tag nicht außtreiben" (452); nach seiner Kommunion aber muß der Teufel schweigen, weil die alten Sünden nun wirklich vergeben sind. Die Wahrheit und Wirksamkeit des katholischen Bußsakramentes zeigt sich also nicht nur in den subjektiven Meinungsäußerungen des Helden und des Ich-Erzählers, sondern durch das Verhalten des Teufels, der als theologischer Experte natürlich Bescheid weiß, auch in der Handlungsführung des Autors.

Gerade die soziale Frage gibt Gelegenheit, Grimmelshausens Weltbild im Unterschied zu modernen Auffassungen genauer zu studieren. Als die Soldaten ein Dorf überfallen, gehen die Bauern zum Gegenangriff über (I,14). Das könnte man unter Notwehr verbuchen und in dieser Schilderung eine Rechtfertigung des Widerstandes erblicken. Aber Grimmelshausen interessiert sich für etwas ganz anderes: er will zeigen, daß aus Gewalt wieder Gewalt entsteht. Das wird vor allem auch im Prinzip der Poena talionis deutlich, wenn die Übeltäter genau dasjenige selbst erleiden müssen, was sie anderen angetan haben, oder wie der Erzähler es bei anderer Gelegenheit ausdrückt: "WOrmit einer sündiget / darmit pflegt einer auch gestrafft zu werden" (373). Die Bauern verhalten sich genauso brutal und sadistisch wie die Soldaten, so daß ihr eigenes Schicksal als gerechte Strafe erscheint, auch wenn das ihre Unterdrücker nicht entschuldigt. Gott straft die Sünder durch die Sünder. Auch in religiöser Hinsicht werden die Bauern als ebenso gottlos geschildert wie die Soldaten, etwa wenn einer von ihnen Gott und der ewigen Seligkeit abschwört und dann folgerichtig gleich in die Hölle befördert wird. Das ist sowohl ein negatives Exempel der soldatischen Grausamkeit wie auch der Folgen bäuerlicher Blasphemie. Die Allegorie des Ständebaums, von dem Simplex danach

träumt, setzt genau diese Tendenz fort: die Bauern werden am meisten unterdrückt, aber nur weil sie auf der untersten Stufe stehen, nicht weil sie bessere Menschen wären. Opfersein ist für Grimmelshausen kein moralisches Verdienst, wenn dem Opfer meistens nur die Gelegenheit fehlt, selbst zum Täter zu werden.

Wenn bei Grimmelshausen von 'Ambivalenz' die Rede sein kann, dann hinsichtlich der skeptischen Einschätzung aller Menschenklassen gleichermaßen. Das unterscheidet ihn von der modernen rechthaberischen Satire, die irgendeine angeblich gute Partei innerhalb der Welt ergreift und die gegnerische als schlecht bekämpft. Das wäre Schwarzweißmalerei innerhalb der Welt. Für Grimmelshausen ist aber die ganze Welt schwarz, und weiß ist nur die innerliche oder äußerliche Distanz zu ihr. Deshalb verteilt er Recht und Unrecht auf alle Seiten. Nicht nur sind die Opfer prinzipiell auch Täter, es ist auch umgekehrt: gerade in der Allegorie des Ständebaums werden die üblen und gottlosen "Landsknecht" (60) auch als Opfer dargestellt. In einer wahren Litanei wird das "verderben und beschädigen / und hingegen wieder verderbt und beschädigt werden" (60), das ganze elende Leben und Sterben dieser "mühseeligen" (61) Menschen vor Augen geführt. Ebenso gut wie bei den Bauern könnte man auch für die Soldaten, die im Alter als Bettler dastehen, "wann sie nicht wacker geschunden und gestolen hatten" (61), nach Entschuldigungen für ihre Brutalität suchen. Wenn die Bauern morden und foltern dürfen, weil sie geplündert werden, dann dürfen auch die Soldaten plündern, weil sie eine mangelhafte Altersversorgung haben. Auch das könnte man als Notwehr hinstellen. Aber Grimmelshausen geht es gar nicht um die Rechtfertigung dieser Verhaltensweisen, sondern um die religiös motivierte Anklage einer so beschaffenen Welt, in der alle gegen alle kämpfen. Im Gegensatz zu vielen seiner Interpreten schiebt Grimmelshausen die Schuld der Menschen nicht auf die schlimmen Umstände. Nicht der Krieg ist schuld an den Sünden der Menschen, sondern die Sünden der Menschen sind schuld am Krieg.

Es gibt also durchaus Beispiele für eine Art 'Relativismus' bei Grimmelshausen, nur daß es sich um eine ganz andere Relativität handelt, als man sie ihm gewöhnlich zuschreibt. Er ergreift zwar keine innerweltliche Partei, aber er steht auch nicht jenseits von Gut und Böse, sondern erkennt das Böse in jeder weltverfallenen Handlungsweise und gottlosen Existenz, bei den Soldaten und bei den Bauern, beim Adel und bei den unteren Schichten. Das wird besonders deutlich, wenn – noch immer im Traum – ein Unteroffizier mit einem Adligen über die Aufstiegschancen der unteren Ränge und über die Adelsprivilegien diskutiert (I,17). Hier läßt Grimmelshausen in der Tat zwei gegensätzliche Meinungen fast gleichberechtigt zu Wort kommen. Für und gegen beide Standpunkte gibt es Argumente; aber keiner hat wirklich recht, weil sie sich gegenseitig widerlegen. Gegen den Aufstieg niederer Schichten spricht übrigens, daß die Bauern, wenn sie zu Herren würden, "viel zu hoffärtig" (65) werden und es besonders schlimm treiben. Auch die Gegenargumente

haben einige Berechtigung, so etwa die mangelnde Motivation der Soldaten, wenn sie keine Aussicht auf Beförderung haben. Daß aber Grimmelshausen keine allzu große Sympathie mit dem ehrgeizigen Unteroffizier hat, zeigt die Bemerkung des träumenden Simplex, daß er dem "alten Esel" seine Unzufriedenheit gönne, "weil er oft die armen Soldaten prügelt wie die Hund" (67). Das Prinzip wird durch Wiederholung eingeschärft: die Unterdrückten sind selbst Unterdrücker.

Besonders aufschlußreich für die Autorintention sind auch die Figuren, die sich durch ihre eigenen Reden positiv oder negativ präsentieren, etwa der Einsiedel, die beiden Herzbrüder, Olivier oder auch der junge Simplicius als Held der Erzählung selbst. Was diese sagen, ist ja innerhalb der Romanfiktion eine Tatsache, die sich mit den anderen Tatsachen vergleichen läßt. Wenn etwa der alte Herzbruder mit seinen Prophezeiungen immer recht behält, dann ist dafür nicht der Ich-Erzähler, sondern der Autor verantwortlich, der ihn damit als einen Menschen zeigen will, der Recht hat. Und wenn er dabei erfolgreich die Methoden der Chiromantie, Physiognomie und Astrologie anwendet, dann werden diese von Grimmelshausen jedenfalls nicht unbedingt negativ beurteilt, während beispielsweise die Alchemie anderswo in schlechterem Licht erscheint. Allerdings zeigt sich doch auch eine gewisse auktoriale Skepsis gegenüber der Wahrsagerei, wenn diese zugleich als völlig unfähig dargestellt wird, das Leben positiv zu beeinflussen.

Der jüngere Herzbruder ist sicherlich für Simplicius und den Leser als ein positives Exempel gedacht, dabei aber keineswegs vollkommen. Schon bei der Schlacht von Wittstock (II,27) wird sein militärischer Eifer satirisch kritisiert, und später (V,4) wird er für einen ähnlichen Affekt, der ihn und Simplicius wieder in die Kriegswelt zurückführt, vielleicht auch als *Poena talionis*, sogar entmannt. Er ist also, zwar nicht im Sinne Lessings, aber doch im christlichen Sinne, wonach kein Mensch ohne Sünde ist, ein 'gemischter Charakter', bei dem das grundsätzlich Gute durch eine negative Eigenschaft getrübt wird. Im Grunde kann man Ähnliches ja auch von Simplicius selbst sagen, nur daß er zwischendurch bedeutend stärkere Trübungen aufweist. Es paßt übrigens gut in Grimmelshausens religiöses Weltbild und in die offene Handlungsstruktur des Romans, wenn auch an Herzbruder demonstriert wird, daß innerhalb der Welt keine Vollkommenheit erreichbar ist.

Mit dem bösen Olivier, den Grimmelshausen ausführlich sein Leben erzählen und seinen Standpunkt darlegen läßt, führt er hingegen als negatives Exempel den Sünder ohne Sündenbewußtsein vor, der sein Verhalten auch noch gutheißt und rhetorisch verteidigt. In dieser Hinsicht ist er als simplicianischer Erzähler ein Vorläufer der Courasche im *Trutz Simplex*. Der sündige Held Simplicius ist besserungsfähig, und als Ich-Erzähler beweist er immerfort seine endlich eingetretene Besserung. Olivier aber ist wie Courasche ein verstockter Sünder. Er verteidigt etwa "die Rauberei" als "das aller-Adelichste Exercitium", weil die "Königreich und Fürstenthümer" doch ebenfalls "mit Gewalt

erraubt" werden (406). Nur "arme und geringe Dieb" würden gehenkt, niemals aber "eine vornehme Stands-Persohn" (406). Der böse Olivier formuliert hier eine durchaus berechtigte Kritik an der Welt: die Kleinen henkt man, die Großen läßt man nicht nur laufen, man rühmt sie auch noch für Raub und Mord. Es liegt hier also der auch sonst im Roman häufige Fall vor, daß Grimmelshausen eine auktorial kritisierte Figur dennoch eine auktorial zutreffende Satire vortragen läßt, etwa so wie in Köln der sündige Simplicius dennoch die Sünden seiner Mitmenschen richtig erkennt. Böse ist also nicht Oliviers Gesellschaftskritik, sondern seine falsche Folgerung, die er daraus zieht, nämlich daß ihm das selbe erlaubt sei. Die Quelle solcher Denkweise gibt Olivier, als Simplicius Bedenken äußert, selbst an: dieser habe eben "den Machiavellum noch nicht gelesen" (406). Für Grimmelshausen ist dieses Denken, wonach das Böse, wenn es nützt, erlaubt sei, 'Machiavellismus'. Das ist der selbe teuflisch-machiavellistische *Ratio Status*, wie ihn Grimmelshausen in der gleichnamigen Schrift als eine gottlose und egoistische Weltklugheit charakterisiert hat. Auch hier distanziert sich der Autor eindeutig von dieser damals modernen Weltsicht, wie er überhaupt in politischer, religiöser und moralischer Hinsicht – wie alle großen Satiriker seit Aristophanes – zu konservativen Standpunkten neigt.

Gewisse Details über Grimmelshausens Meinungen lassen sich auch schon aus den positiven oder negativen Vergleichen gewinnen, mit denen er seinen Erzähler und andere Figuren ein Werturteil fällen läßt. Die Wertungen selbst mag man auf den Ich-Erzähler abschieben können, die wertende Wortwahl aber nicht. Schon der allererste Satz des Romans stürzt wohl die meisten Leser in die Verlegenheit, daß hier Dinge und Menschen auf eine Weise ironisiert werden, die man heute kaum als 'politisch korrekt' bezeichnen könnte. "Tagelöhner" und "Büttel", also Hilfsarbeiter und Polizisten, gehören zumindest offiziell nicht mehr zu den unehrenhaften Berufen, selbst bei den "Huren" ist das inzwischen zweifelhaft, an "Hexen" (17) glaubt sowieso kaum noch jemand, und die Schwärze der Neger aus Afrika wäre als Negativvergleich heutzutage vollständig tabu. Auch später im Text wiederholen sich die Redewendungen von diebischen "Zügeinerinnen" (148) oder vom "Juden-Spieß" (92) als Attribut der Wucherer. Und das beschränkt sich nicht nur auf Simplicius als Erzähler; auch der alte Herzbruder läßt die Teufel auf die Seelen der Glücksspieler lauern wie die "Schacherer und Juden" (191) auf den Geldgewinn. Und dann ist da die makabere Episode (IV,23), wo dem toten Juden "etliche Duplonen zum Maul herauß" fallen, "welche der arm Schelm noch biß in seinen Todt davon gebracht hatte" (431). Hier wird der Geiz des Juden auktorial durch die Handlungsführung sogar noch posthum verspottet, indem Grimmelshausen seinen letzten Versuch, das Geld zu retten, kläglich scheitern läßt. Wie bei den Bauern betont damit der Autor, daß auch die Opfer Sünder und schlechte Menschen sind. So falsch nun das Bemühen mancher Interpreten ist, Grimmelshausen eine besondere Sympathie für Juden oder Zigeuner zuzuschreiben, so verfehlt wäre es auch, ihm eine besondere Antipathie zu unterstellen. Dadurch,

daß er ihre spezifischen negativen Eigenschaften herausstreicht, behandelt er sie gerade so wie alle anderen Menschen auch: sie gehören mit zur schlechten Welt. Es wäre völlig anachronistisch, von einem Barockautor wie von modernen Journalisten oder Politikern eine positive Diskriminierung bestimmter Bevölkerungsgruppen zu fordern.

Offenkundig gründet die Satire dieses Textes auf Meinungen, die nicht unbedingt mit denen heutiger Leser identisch sein müssen. Ein seit über 300 Jahren toter Dichter ist aber auch nicht verpflichtet, den allerneuesten Weltanschauungen seiner jeweiligen Nachwelt zu entsprechen, sondern hat ein Recht, in gewissem Umfange den Denkkonventionen seiner eigenen Zeit zu folgen, auch wenn er diese grundsätzlich satirisch in Frage stellt. Das zeigt sich auf vielen Gebieten, etwa wenn die "Instruction" (23) des Knans an den jungen *Simplicissimus* im Dialekt zitiert wird (I,2). Diese Stelle ist heute dem Dialektologen sehr angenehm; sie wird aber vom Autor nicht aus folkloristischen Gründen eingeschaltet, um das Kulturgut der Spessart-Mundart zu retten, sondern ausschließlich um die geistige Beschränktheit des Bauern zu illustrieren. Auch später im Roman haben die Dialektproben immer diesen diskriminierenden Sinn. Als ein Mensch, für den das sogenannte Hochdeutsch die erste Fremdsprache ist, billige ich diese tendenziöse Verwendung des Dialekts als Ausdruck der Dummheit keineswegs, kann aber nicht umhin, festzustellen, daß es nicht nur vom Ich-Erzähler, sondern auch von Grimmelshausen genau so gemeint ist.

Ich möchte noch eine Stelle aus dem Romananfang näher betrachten, um zu zeigen, daß man sowohl die Stoßrichtung der Satire wie auch die feste Grundlage, von der aus der Stoß geführt wird, durchaus textimmanent erkennen kann. Der Junge befindet sich nachts auf der Flucht in einem finsternen Wald (I,5). Daß diese Finsternis auch allegorisch auf den Seelenzustand des Helden anzuwenden ist, versteht sich nicht nur aus den barocken Konventionen von selbst, der Erzähler weist auch ausdrücklich darauf hin, wenn er seinen damaligen "finstern Verstand" (30) beklagt. In dieser Finsternis singt eine Nachtigall, also eine poetisch und religiös positiv bewertete Stimme. Nun formuliert der Erzähler aber für moderne Ohren seltsam, daß er gleichzeitig "so wol das Geschrey der getrillten Bauren / als das Gesang der Nachtigallen hören konte" (30). Im selben Satz wird von den Nachtigallen gesagt, daß sie durch das schlimme Schicksal der Bauern nicht dazu gebracht wurden, "mit ihnen Mitleiden zu tragen / oder ihres Unglücks halber das liebliche Gesang einzustellen" (30). Ist es nicht skandalös, daß der liebliche Nachtigallengesang weiterhin erklingt, während man gleichzeitig das Schreien der gefolterten Bauern hört? Richtet sich die Satire des Erzählers hier nicht gegen einen Gott, der das Böse zuläßt und sich zugleich loben läßt? Das ist in der Tat eine dem heutigen Zeitgeist naheliegende Interpretation der Stelle, obwohl im Text selbst eine ganz andere angeboten wird. Wie das mit dem Nachtigallengesang zu verstehen ist, wird nämlich wenig später (I,7) mit dem berühmten Lied des Ein-



siedlers ganz klargestellt: die Nachtigall ist der "Trost der Nacht" (34), und sie wird gerade mit ihrem mitternächtlichen Gotteslob zum religiösen Vorbild für den Menschen. Die zweite Strophe sagt es ausdrücklich: obwohl "wir im Finstern müssen seyn" (35), sollen wir dennoch von "Gottes Güt und seiner Macht" (35) ein Loblied singen. Daß der Mensch in dieser Welt in der Finsternis, also im Zustand der Sündhaftigkeit lebt, ist demnach kein Grund, Gott nicht zu loben oder ihn gar anzuklagen, im Gegenteil.

Das ist der Standpunkt des Einsiedlers, der durch den Erzähler eindeutig positiv bewertet wird, etwa durch die Bemerkung, sogar in seiner damaligen Ignoranz habe er bei diesem Gesang die "Harmonia" (36) der ganzen Schöpfung zu hören geglaubt. Die göttliche Schöpfung ist eine Harmonie; die Dissonanzen werden vom Menschen hineingebracht. Daß aber auch der Autor Grimmelshausen diese Sicht seines Erzählers teilt, macht er im dazwischen liegenden Kapitel (I,6) dem Leser durch deutliche Hinweise über die poetische Struktur seines Werkes, und wie es zu verstehen sei, deutlich. Der Junge hört das Gebet des Einsiedlers, versteht es aber nicht und fürchtet sich vor ihm. Schon hier wird klar, daß seine "Einfalt und Unwissenheit" (32) hauptsächlich eine religiöse Defizienz ist. Er hält den frommen Einsiedler wegen seines Aussehens für den bösen Wolf. Der Schein trügt ihn also, und infolge dessen befindet er sich in einer Verkehrten Welt: aus Gut wird für ihn Böse. Das ist im Grunde schon die Struktur des ganzen Romans: Gottferne führt zu einer falschen Interpretation der Welt. Indem uns der Autor aber den Irrtum seines Helden erkennen läßt, vermittelt er uns auch die richtige Beurteilung des Einsiedlers.

Überhaupt thematisiert Grimmelshausen jetzt auffallend das Problem des richtigen und falschen Verstehens, das der Leser natürlich auch auf sich selbst beziehen soll. Der Einsiedler versichert in biblisch-religiöser Sprache, daß durch Gott "Hunger und Durst gestillt werden sollte" (32). Er meint das natürlich allegorisch als Verlangen der Seele nach Gott; der religiös ungebildete Junge versteht es aber im Litteralsinn und kommt aus seinem Versteck hervor, weil er wirklich essen und trinken möchte. Hier demonstriert der Autor deutlich genug das Prinzip des mehrfachen Schriftsinns und gibt damit einen direkten Hinweis, wie in seinem Roman das Konkrete allegorisch verstanden werden kann und soll. Die ausdrückliche Belehrung am Anfang der *Continuatio* bringt also nichts Neues; schon zuvor flicht der Autor immer wieder Anweisungen zum rechten Verständnis seines Werkes ein. Nicht erst die *Continuatio* ist ein allegorischer Kommentar des Romans, sondern dieser selbst ist es von Anfang an.

Bei der Begegnung mit dem Einsiedler wird also nicht nur als Meinungsäußerung des Ich-Erzählers, sondern durch den Kontext auch auf der Autorebene unmißverständlich dargelegt, daß religiöse Unwissenheit und Gottferne zu einer falschen Weltsicht führen, daß Gott ein liebender Gott ist, den der Mensch loben soll, und daß der Mensch für Gewalt und Krieg aufgrund seiner



Gottlosigkeit und Sündhaftigkeit selbst verantwortlich ist. Von erzählerischer oder auktorialer Ironie gegenüber dem Einsiedler, wodurch dessen christlicher Standpunkt relativiert würde, findet sich keine Spur. Im Gegenteil wird die negative Interpretation als Wolf ausdrücklich als eine Verblendung, als ein Wahn gekennzeichnet, um den Leser vor dem selben Irrtum zu bewahren. Und dann (I,10) läßt der Autor seinen Helden ausgerechnet das erste Buch *Hiob* aufschlagen, um noch einmal durch die symbolische Bedeutung der Handlung einzuschärfen, daß man wie dieser biblische Dulder auch im Unglück Gott noch loben soll. Auf fast jeder Seite des Romans läßt sich feststellen, welche Mühe sich Grimmelshausen mit unterschiedlichen und sich gegenseitig bestätigenden poetischen Mitteln gibt, richtig verstanden zu werden, wozu eben nicht zuletzt auch die Technik gehört, die falsche Interpretation selbst vorzuführen und zu entlarven. Auch dieses Prinzip wird dann in der *Continuatio*, etwa bei den wahnsinnig werdenden Seeleuten, die wie die begriffsstutzigen Leser den 'Kern' nicht in sich aufgenommen haben, nur fortgesetzt.

Die Schatzauffindung (III,12) ist erzähltechnisch für die Helden-, die Erzähler- und die Autorperspektive gleichermaßen erhellend. Zunächst einmal wird die übernatürliche Beschaffenheit des Ortes innerfiktional schon dadurch festgehalten, daß das Pferd davor instinktiv zurückscheut. Auch Simplicius kommt ganz unmotiviert das "Grausen" (290) an, so daß ihm "alle Haar gen Berg" (291) stehen. Er wird von einer Angst "gequält" und weiß "doch nicht von wem" (291). Er glaubt also an die Gespensterhaftigkeit der Örtlichkeit. Aber auch der Erzähler kommentiert hier in Klammern: "ich weiß selber nicht mehr wie mir gewesen ist" (291). Damit will er natürlich nicht sein schlechtes Gedächtnis ausdrücken, da er ja sonst jede Kleinigkeit noch weiß, sondern seine damalige Verwirrung und daß er sie noch immer nicht rational erklären kann. Und schließlich wird auch wiederum auktorial durch die Handlungsführung das Wunderbare bestätigt: Simplicius findet an dem "ungeheuren Wunder-ort" (291) tatsächlich einen "reichen Schatz" (292). Grimmelshausen wendet sich als Autor außerdem über seinen Erzähler hinweg auch noch direkt an den Leser, nämlich mit der Zahlenallegorie, die sich in den Angaben zum Schatzinhalt versteckt, besonders auch mit den 893 Goldstücken, hinter denen sich nach dem Zahlenalphabet das Monogramm seiner Vornamen verbirgt. Wie immer man die übrige Zahlensymbolik hier genau deuten will, etwa als Hinweis auf den wahren Schatz des Glaubens im Unterschied zum materiellen Fund, so deutet jedenfalls Grimmelshausen, wenn auch versteckt, auf seine Autorschaft und damit auf seine Autorintention klar genug hin.

Der "Secretarius" ist (I,27) ein weiteres gutes Beispiel für das Zusammenwirken von Erzählersatire und auktorialer Lesersteuerung. Der erzählende Simplicissimus macht diesen studierten Angeber mit seinen "Schulpossen" (98) ganz direkt lächerlich, wenn er von ihm sagt, er habe ausgesehen, "als wann er einen Sparren zu viel oder zu wenig gehabt hätte" (98). Die auktoriale Satire zeigt sich dagegen wieder darin, wie dieser Mensch selbst redet, denn

das hat innerfiktional der Erzähler ja nicht erfunden. In den direkten Meinungsäußerungen der Personen, wodurch diese sich selbst ins Recht oder ins Unrecht setzen, gibt sich vielmehr die Fiktion des Autors und damit seine Perspektive zu erkennen. Der Sekretär macht sich nun über Simplicius lustig, indem er quasi allegorisch davon redet, daß er seine Schätze aus dem Tintenfaß ziehe. Der unerfahrene Junge versteht das nicht, aber der Leser begreift, daß der Schreiberling seine Fähigkeit zum Schreiben dazu mißbraucht, andere zu übervorteilen. Dadurch, daß Grimmelshausen seinen Betrüger selbst diese "Kunst" auf "alle Cantzler / Doctorn, Secretarii, Procuratorn oder Advocaten / Commissarii, Notarii, Kauff- und Handels-Herren / und sonst unzehlich viel andere mehr" (98) ausdehnen läßt, macht er aus der Personalsatire eine Ständesatire. Aber auch der junge Held kommt innerhalb der Handlung dem Scharlatan schon auf die Schliche. Anfangs zwar überredet er ihn oft, "schwarz sey weiß / und weiß sey schwarz" (98), aber nach gemachten schlechten Erfahrungen glaubt ihm Simplicius "auffs letzte gar nichts mehr" (98). Simplicius weiß also, daß es Weiß und Schwarz oder Gut und Böse gibt. Der Secretarius ist ein skrupelloser Betrüger, der seine Schulbildung dazu mißbraucht, absolute Werte zur Befriedigung seiner egoistischen Interessen zu relativieren. Das moralische und religiöse Relativieren wird demnach von Grimmelshausen nicht etwa selbst praktiziert, sondern als sündhaft satirisch angegriffen. Das sollte allen Grimmelshausen-Interpreten zu denken geben, die ein Gleiches versuchen.

Daß Grimmelshausen religiös zur katholischen Kirche tendiert; daß er gegen den modernen Werterelativismus und für eine klare Unterscheidung in Gut und Böse eintritt; daß er innerhalb der Welt die blinde Fortuna und den betrügerischen Wahn herrschen sieht und deshalb das Heil in der inneren oder äußeren Distanzierung von der Welt erblickt; daß für ihn die reale Existenz der Hexen und des Teufels feststeht, der konkrete Hexen- und Teufelsverdacht aber ebenfalls häufig auf einer Täuschung beruht; daß er die Alchemie und die Humoralmedizin skeptisch beurteilt, hingegen an das zauberische 'Sichermachen' der Soldaten und an die Möglichkeit der Wahrsagerei mit Hilfe der Handlesekunst, Physiognomie und Astrologie glaubt, wenn auch im Leben für wenig hilfreich hält; daß er des weiteren die Soldaten in der Regel für brutal, die Bauern und alle Dialektsprecher für dumm, die Zigeuner für diebisch, die Juden für geldgierig hält, den Frauen überwiegend skeptisch begegnet, eine heftige Abneigung gegen das Glücksspiel und gegen das Tanzen hegt und, wie er durch die Sylphen im Mummelsee bemerken läßt (V,16), das kopernikanische Weltbild als falsch verwirft: alles das läßt sich aus dem Text herauslesen, ohne daß man die subjektive Perspektive des Ich-Erzählers mit der Autorintention identifizieren müßte. Dabei stellt sich dann allerdings heraus, daß diese weitestgehend übereinstimmen, daß also Grimmelshausen sich des erzählenden Simplicissimus als Sprachrohr seiner eigenen Überzeugungen bedient. An ganz wenigen Stellen, wie etwa den Exempelhäufungen, mit denen der Erzäh-

ler seine Gelehrsamkeit demonstriert, könnte man den Eindruck der Ironisierung gewinnen, die dann aber leicht als Selbstironie des nur autodidaktisch gebildeten Autors auffaßbar wäre, so wie sich in der negativen Bewertung des *Keuschen Joseph* ja auch einige auktoriale Selbstironie zeigt. Niemals aber wird eine moralische Wertung des Ich-Erzählers oder sein grundsätzliches Welt- und Menschenbild auktorial zurückgenommen, sondern an vielen Stellen im Gegenteil durch andere Mittel des Autors, seine Absicht erkennen zu lassen, ausdrücklich bestätigt.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, daß sich bei den Fragen der Erzählerperspektive nicht unbedingt alles stimmig erklären lassen muß. Es gibt durchaus Stellen, die auch in dieser Hinsicht schwierig zu verstehen oder sogar widersprüchlich sind. Dazu gehört etwa, daß Grimmelshausen seinen Helden ausgerechnet auf dem Höhepunkt seiner Verblendung und Weltverfallenheit in Soest sein selbstkritisches Narrenwappen wählen läßt (III,11). Der Ich-Erzähler nimmt dabei eine ganz eindeutige Haltung gegenüber seinem geschilderten Leben ein: "ich war aber ein schrecklich junger Narr" (286). Er lebt "wie ein Blinder" und wird dabei immer "hoffärtiger" (286). Es fehlt ihm genau die Selbsterkenntnis, auf die ihn der Einsiedler so sehr hinwies. Genau in diesem Zustand wählt er nun aber ein "Wappen", das auf sein Narrenhabit anspielt und mit den "Larven" (286) sogar auf die zu entlarvende Selbsttäuschung. Das paßt nicht recht zu seiner Verblendung. Auch verschweigt der Held in dieser Lebensphase sonst gerne aus Scham sein früheres "Narn-Handwerck" (303); das Wappen selbst soll ja seinen adeligen Ehrgeiz demonstrieren. Der Narr als Wappenbild spiegelt also mehr die moralische Erzählerperspektive und die Autorintention als des Helden aktuelles Selbstbewußtsein, denn unmittelbar danach betont der Erzähler wieder, wie unklug er damals war und daß er die falsche Welt "damals nicht verstunde" (289). Er unterscheidet also klar sein jetziges besseres Wissen als Erzähler von seinem damaligen Unwissen als Held der Geschichte. Es war daher wohl kein ganz stimmiger Einfall Grimmelshausens, seinen Helden dieses selbstkritische Narren-Wappen ausdrücklich deswegen selbst auswählen zu lassen, damit er "nicht gar zu hoffärtig würde" (287). Mit etwas interpretatorischer Virtuosität kann man sicherlich auch solche Fälle, wie etwa noch den "Borametz"-Widerspruch (V,22/ C,11), zurechtbiegen. Aber selbst wenn man zugesteht, daß nicht nur Homer, sondern auch Grimmelshausen bisweilen ein wenig geschlafen hat, ändert das nichts an der grundsätzlichen Erkennbarkeit seiner Autorintention durch die Erzählerperspektive hindurch und über sie hinweg.

Quellen der Autorintention sind, um es zusammenzufassen, zunächst erläuternde Textbestandteile wie Titel, Titeltupfer, Vor- und Nachworte; sogar andere Werke des Autors wie der *Satyrische Pilgram* können, was im Text ausdrücklich angeregt wird, zum Vergleich herangezogen werden. Dann aber findet sich der Autor vor allem in der von ihm erfundenen Handlungsführung, die innerfiktionale Fakten etabliert und die Folgen der Verhaltensweisen aufzeigt;

des weiteren in der Sympathieführung gegenüber dem Verhalten und der Redeweise der Figuren, wobei partiell auch negative Charaktere wie der sündige Held oder der böse Olivier, wenn sie die Welt kritisieren, die satirische Autorintention ausdrücken können, allerdings dann mit falschen Schlußfolgerungen; wichtig ist dabei die Komposition sich spiegelnder und gegenseitig erhellender Motive; auf die allegorische Bedeutung des Faktischen weist ebenfalls der Text selbst wiederholt hin; und schließlich sind auch die immer wieder verwendeten Negativvergleiche aufschlußreich, besonders wenn man sie nicht nur dem Hauptzähler, sondern auch anderen Figuren zuweisen kann und wenn sie durch die Handlungsführung bestätigt werden. Überhaupt müssen sich diese Befunde natürlich gegenseitig unterstützen, wodurch sich dann eben auch die Perspektive des Ich-Erzählers als ein wichtiges Ausdrucksmittel der Autorintention nachweisen läßt.

#### Anmerkungen

- 1 Der Text wird im folgenden mit Seitenangabe zitiert nach: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke*. Bd. I/1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989. Ich bereite unter dem Titel *Erzählperspektive und Autorintention* eine Art poetologischen Kommentar zum ganzen Roman vor, in dem dann auch die Diskussion mit der Sekundärliteratur stattfindet, die den Rahmen dieses Vortrags gesprengt hätte.



# Die Aufnahme in den Kanon der Nationalliteratur *Simplicissimus* und *Wilhelm Meister* im Vergleich

Eberhard Mannack (Kiel)

Ein historischer Rückblick auf die Kanonisierung von Grimmelshausens *Simplicissimus*, der hier in einer Auswahl geboten wird, wirft in mehrerer Hinsicht Probleme auf, die im Rahmen dieses Beitrages nur benannt, aber nicht hinreichend dargestellt werden können. Sie betreffen den Text des Romans selbst insofern, als er in seiner Ganzheit erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wohl endgültig sanktioniert worden ist. Die auf weitgehende Akzeptanz und Anerkennung zielenden Bemühungen sahen sich oft zu erheblichen Eingriffen veranlasst, um das Werk als ein kohärentes Gebilde semantisch und ästhetisch zu rehabilitieren. Dies betraf vor allem die ohnehin nachgetragene *Continuatio*, in der allegorische Szenarien den "realistischen" Erzählfluss unterbrachen und die damit von den vorangehenden Teilen auffällig abwich. Ärgernis erregten zudem auf Belehrung und Unterrichtung zielende Passagen, die seit der Weimarer Klassik ästhetischen Modellen zumeist widersprachen.<sup>1</sup> In welchem Maße derartige Manipulationen nachwirkten, belegen bis in die jüngste Zeit populäre Neuauflagen.<sup>2</sup> Der hier skizzierte Befund tangiert wesentlich die Frage nach der Bewertung oder gar Erhebung eines literarischen Textes in den Rang eines repräsentativen nationalen Zeugnisses und bedürfte detaillierter Nachforschungen und Analysen, die unser Beitrag anzuregen bemüht ist.

Ein weiteres Problem stellt der Vergleich mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dar, der als Prototyp des spezifisch deutschen Bildungsromans einer Aufwertung des *Simplicissimus* Vorschub leistete. Hier gilt es zweifellos zu bedenken, dass die lange behauptete Monopolstellung – nicht zuletzt auch dank einer literarischen Traditionsstiftung – in jüngerer Zeit Einschränkungen erfahren hat. Sie resultieren aus einer politisch motivierten kritischen Auseinandersetzung mit deutscher Vergangenheit überhaupt und einem von der Klassik sich ablösenden Verständnis der Moderne, das gerade für die Narrativik erhebliche Folgen nach sich zog. Ihm verdankt die Fortsetzung der *Lehrjahre* in Gestalt von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* ein wachsendes Forschungsinteresse, verbunden mit einer entschiedenen Aufwertung des bis weit ins 20.

Jahrhundert unzugänglichen Textensembles.<sup>3</sup> Dass jüngere Analysen auch für die *Lehrjahre* neue Aspekte eröffnen, sei hier lediglich konstatiert.

\*\*\*

Die neuere deutsche Literatur von Opitz bis Goethe verdankt sich vorwiegend einem europäischen Konkurrenzdruck mit der Einsicht in eigene Defizite. In seiner Abhandlung von 1617 *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae* konstatiert der "Vater der deutschen Dichtung" Martin Opitz: "Contemnimus itaque nos ipsi et contemnimur", wir verachten uns selbst und werden verachtet.<sup>4</sup> In seiner *Poeterey* nennt er die kritischen Hauptkonkurrenten Frankreich und Italien und weist massive Unterstellungen der Nachbarn zurück, wonach "vnser Land vnter so einer rawen vnd vngheschlachten Lufft liege / das es nicht eben dergleichen zue der Poesie tüchtige ingenia könne tragen".<sup>5</sup> Seine Appelle und sein Wirken zielen darauf, dass "vnser Vaterland" beiden "wenig wird bevor dörrffen geben."

In diesem Sinne tritt das Gros der deutschen Poeten – angespornt von politischen Eliten sowie Gesellschaften – zum Wettstreit an, wobei sich Wunschvorstellungen und Argumentations-Strategien lange Zeit fast wörtlich wiederholen. Doch selbst in den resümierenden Rückblicken am Ende der Barockzeit, die den seit Opitz erreichten Fortschritt durchaus würdigen, fehlt es nicht an Skepsis und Kritik im Vergleich mit den Leistungen der Nachbarn. Das gilt nicht zuletzt für die umfassenden Darlegungen des Gelehrten Daniel Georg Morhof, der Lobenswürdiges nicht verschweigt, doch oft genug Elogien von Kollegen einschränkt oder verwirft.<sup>6</sup> Für Gottfried Wilhelm Leibniz stellt der Dreißigjährige Krieg, in dessen Zeit eine Fülle unterschiedlicher poetischer Texte entstand, sogar den Beginn eines Verfalls dar, weil er Sprache wie Dichtung entschieden korrumpiert habe. Er beklagt noch immer die Selbstverachtung der Deutschen und betont mehr noch als andere Zeitgenossen den Zustand des monströsen Reichskörpers als Ursache für die kulturellen Defizite. Deshalb entwirft er ein Programm zur Gründung einer "*deutschgesinnten Gesellschaft*", wobei das Epitheton *deutschgesinnt* die patriotischen Motive deutlich macht.<sup>7</sup> Johann Rist verwendet nicht zufällig in der Vorrede zum *Friedewünschenden Teutschland* das gleiche Attribut in den beiden Anreden an den Leser, und im Spiel selber treten unverkennbar die aggressivsten Konkurrenten des bedrohten Vaterlandes auf.<sup>8</sup> Grimmelshausen kannte das überaus erfolgreiche patriotische Drama und bezeichnete den Verfasser als "Ertz-teutschen Rist".<sup>9</sup> Es liegt nahe, den Titel des Hauptromans *Simplicissimus Teutsch* nicht zuletzt als politisches Bekenntnis zu interpretieren.

Eigenständige deutsche Romane entstanden erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und fanden bald Aufnahme in Poetiken bzw. Auflistungen, weil sie dem hohen Genre angehörten. Daneben verwies man auf bedeutende Beispiele des niederen Romans von französischen und spanischen Autoren.<sup>10</sup> Grimmelshausen scheute sich nicht, an diese Tradition anzuknüpfen und orien-



tierte sich vor allem an Sorels Reflexionen über die Abgrenzung von den hohen Textsorten aufgrund des Postulats der "Wahrhaftigkeit" sowie der Legitimierung satirisch-komischer Intentionen.<sup>11</sup> In deutschen Versionen des pikaresken Genres lernte er merkwürdige Mischformen kennen, in denen sich christliche Allegorese-Verfahren in erbaulicher Absicht oft verselbständigten. Der Tradition verdankte er vor allem die Fokussierung auf die Vita einer Einzelperson und neue Erzähltechniken.<sup>12</sup> Dass es ihm zudem gelang, volkstümliches Erzählgut, politische Themen, religiöse Einsichten oder lexikalische Passagen in raffinierter Weise zu integrieren, verschaffte dem Werk rasch eine breit gestreute Aufmerksamkeit.<sup>13</sup> Die blieb dem hohen Roman schon nach kurzer Zeit versagt.

Von der besonderen Beachtung des *Simplicissimus* über Jahrhunderte hinweg zeugt auch das von Cholevius 1866 publizierte Sammelwerk zu Romanen des 17. Jahrhunderts, mit dem er unzulängliche Lesefrüchte selbst renommierter Forscher korrigierte. Dass die Lektüre vor allem der voluminösen anspruchsvollen Texte eher eine Zumutung darstellt, verschweigt er keineswegs:

Eine Folge von fünf bis sechs starken Octavbänden oder Quartanten von tausend bis zweitausend Seiten haben auch für beherzte Leute etwas Abschreckendes. Der Umstand macht es aber nicht allein. Man kann in diesen älteren Schriften Tagelang lesen, ohne dass man auf ein anregendes oder unterhaltendes Capitel stößt.

Nicht aufgenommen in sein Nachhilfe-Kompendium hat er jedoch Grimmshausen, weil sein Werk hinreichend zugänglich sei.<sup>14</sup> Darüber hinaus aber fand schon über Jahrzehnte der *Simplicissimus* wachsende Beachtung dank der nationalen Rückbesinnung sowie der Aufwertung des "Volkstümlichen" in der Romantik. Haken hatte ihn als den "ersten deutschen Originalroman" bezeichnet.<sup>15</sup>

Dieses Etikett verdiente er auch deshalb, weil er nicht, wie die Überzahl der Barockromane, die Geschehnisse in exotischen Gegenden oder fernen Zeiten ansiedelte, sondern von Ereignissen erzählte, die eine tiefe Zäsur in der neueren deutschen Geschichte darstellen. Sie trugen ebenso wie die niedere Erzählperspektive dazu bei, dem Text eine Art Authentizität zu verleihen. Im Kontext "mikrohistorischer" Forschungen betrachten jüngste Historiker den Roman als "exemplarische Darstellung kollektiver [...] Erfahrungen". Dafür berufen sie sich u.a. auf das 1993 entdeckte Tagebuch eines einfachen Söldners, das dieser unmittelbar nach Kriegsende ohne künstlerische Ambitionen niederschrieb und das in mehrerer Hinsicht dem *Simplicissimus* erstaunlich ähnelt.<sup>16</sup>

Die schonungslose Wiedergabe der gerade für Deutschland verheerenden Kriegsgräuerevozierte im 20. Jahrhundert eine Aktualisierung, die noch immer andauert und zur Kanonisierung des Werkes entschieden beiträgt. Verantwortlich dafür sind vor allem die in ihrem Zerstörungspotenzial sich steigenden

Weltkriege, die zahlreiche Schriftsteller zu Vergleichen und Identifikationen veranlassten. Der Zeitraum von 1914 bis 1945 erscheint ihnen als "zweiter Dreißigjähriger Krieg", dessen Schrecken im Medium des *Simplicissimus* adäquat nachvollzogen werden können. Als "Lückenbüßer der Historiographie" verstand sich der Autor der *Blechtrommel*, weil er wie Grimmelshausen aus der Perspektive der Opfer bzw. des "kleinen Mannes" die Gräuel des Krieges am eindringlichsten vergegenwärtigte.<sup>17</sup> Er unterstellte auch eine im 17. Jahrhundert beginnende Kontinuität, von der es bei Günter Kunert heißt, der *Simplicissimus* sei "eine Geschichte unmenschlicher Exzesse", in der man miterlebe, "was 'Teutschland' psychologisch nie bewältigen konnte und darum leichte Wiederkehr halte".<sup>18</sup> Welches Identifikationspotenzial der Roman noch heute bereithält, demonstrieren beide Autoren in ihren Autobiographien: Heißt es bei Kunert "ich bin ein Simplicius", so flicht Grass leitmotivisch Passagen und Figuren aus Grimmelshausens Werk in seinen problematischen Lebensrückblick ein.<sup>19</sup> Historiker sind davon überzeugt, dass die Kenntnis des Dreißigjährigen Krieges im kollektiven Gedächtnis vorwiegend den Schriftstellern – allen voran Grimmelshausen – zu verdanken ist.<sup>20</sup>

Bildet historisches Interesse – meist unter dem Aspekt eines deutschen Schicksals – den wesentlichen Faktor für die Kanonisierung des *Simplicissimus*, so kann hier nur noch kurz auf weitere Textkonstituenten verwiesen werden. Dazu gehören religiöse Themen und Exegeseverfahren, denen sich schon früh Theologen zuwendeten und die Dank späterer Analysen dem Text besondere Qualität verschafften. Ein nachhaltiges Echo fand zudem die Forderung nach friedlicher Verständigung zwischen den Konfessionen, die in der vieldiskutierten und politisch brisanten Jupiter-Episode erhoben und vor allem von Leibniz aufgenommen wurde. Sie erfuhr schon in der Romantik eine teilweise überraschende Aktualisierung und stellt einen evidenten Beleg für die vielfältige Auslegbarkeit des Romans dar.

\*\*\*

Die literarische Kultur im Deutschland des 18. Jahrhunderts zeigt sich erneut geprägt von einer "Verspätung" und einem Nachholbedürfnis wiederum verbunden mit einer Orientierung an westeuropäischen Vorbildern wie schon im vorangehenden Barockzeitalter. 1774 veröffentlichte Friedrich von Blanckenburg seinen *Versuch über den Roman* in der erklärten Absicht, dem Genre zu hoher Qualität zu verhelfen. Wenn er gleich eingangs feststellt, dass wir "gute Romane vielleicht nicht mehr als zwey oder drey; – vielleicht gar nur einen haben",<sup>21</sup> spricht er aus, wovon schon Zeitgenossen wie Lichtenberg, Herder oder Merck überzeugt waren.<sup>22</sup> Die Ausnahme bildete zweifellos Wieland, dessen *Geschichte des Agathon* Blanckenburg als beispielhaft verwendet. Sonst sieht auch er sich erneut angesichts eines "nationalen Notstands" auf ausländische Muster verwiesen, wobei er sich an westeuropäischen Poetiken

und Dichtungen orientiert. Seine besondere Vorliebe gilt Sterne und Fielding sowie – wegen der Affinitäten zwischen erzählender und dramatischer Literatur – dem neuen Idol Shakespeare.<sup>23</sup> Seine Ausführungen zielen auf die Schaffung eines deutschen Nationalromans, der die "Ründung" eines originalen Charakters im Kontext deutscher Sitten und Eigentümlichkeiten detailliert vorführt. Er soll zugleich als Erziehungs- und Bildungsinstrument der Vervollkommnung des Lesers dienen. Der Dominanz der inneren psychologischen Handlung ordnet er die für Abenteuererzählungen typischen äußeren Begebenheiten unter, die als Ursachen wie auch Folgen den Reifeprozess des Protagonisten vorantreiben.<sup>24</sup> Damit nimmt er Konstituenten des Entwicklungsromans vorweg, die Wielands *Agathon* prägten und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* idealtypisch organisierten. Dieses klassische Werk gilt fortan als Prototyp des Bildungs- bzw. Entwicklungsromans und als spezifisch deutsche Ausformung des rasch zu poetischen Würden gelangten Genres überhaupt. Vor allem Friedrich Schlegel und Hegel sanktionierten diese Auffassung, wobei Hegel die Versöhnung zwischen der Poesie des Herzens und der Prosa der Alltagswelt als Unterwerfung unter letztere drastisch-nüchtern umschreibt.<sup>25</sup> Schwierigkeiten hinsichtlich einer Abgrenzung der öfter synonym gebrauchten Romantypen-Termini führten u.a. zu einer historischen Begrenzung des Bildungsromans auf die klassische Goethezeit.<sup>26</sup>

In unserem Zusammenhang verdient die bis heute grundlegende Untersuchung von Melitta Gerhard auch deshalb besonderes Interesse, weil sie Konstituenten des Entwicklungsromans in deutschen Texten seit dem Mittelalter unterstellt und nach dem *Parzival* den *Simplicissimus* als historisch repräsentatives Zeugnis versteht. Ihre wertende Sicht verrät sich dabei nicht nur in der apogetischen Interpretation der *Lehrjahre* als poetischer Höchstleistung, sondern auch in der Gesamtschau deutscher Literatur überhaupt. Der in sich geschlossene Prozess der Geschichte des deutschen Entwicklungsromans ist zugleich "ein bedeutsamer Ausschnitt aus der Gesamtgeschichte des deutschen Geistes", der "Wandlungen eines Kernproblems menschlichen Daseins [...] spiegelt, die die Stellung des Einzelnen zur Gesamtheit im deutschen Kultur- und Geistesleben durchgemacht hat."<sup>27</sup>

Der *Simplicissimus* verdankt sich danach einem nachreformatorischen Zwiespalt mit dem Streben nach neuem Heil, das über Anpassung an die wechselhafte Welt zum Verzicht in Form eines bewusst gewählten Einsiedlerdaseins führt. Die historische Übergangsphase spiegelt sich in der Verbindung von Ereignisdichtung und psychologischer Erkundung durch das erzählende Ich wider, was bereits auf den gelungenen Ausgleich zwischen Individuum und Welt bzw. Gesellschaft im modernen Bildungsroman Goethes vorausweist.<sup>28</sup> Der *Simplicissimus* bleibt zwar noch älteren Modellen verpflichtet, partizipiert aber bereits dank der Offenlegung innerseelischer Regungen und psychologischer Reflexionen an der gewachsenen Subjektivität der Reformationszeit. Dass die Einreihung in eine Romangeschichte, die in Goethes Opus

gipfelt, dem Werk Grimmelshausens zusätzlichen Glanz verleiht, erklärt sich aus der Klassik-Verehrung mit der Überzeugung einer Gleichrangigkeit oder gar Überlegenheit in bezug auf ausländische Literaturen.

Die Zuordnung des *Simplicissimus* zum Entwicklungs- oder Bildungsroman hat zu Kontroversen geführt, die bis heute anhalten, wie Breuers Beitrag von 2006 verrät.<sup>29</sup> Dabei spielte die von Rohrbach unterstellte Opposition von Figur oder Charakter eine entscheidende Rolle im vorausgehenden Disput.<sup>30</sup> Im Rahmen dieses Vortrags kann ich freilich nicht auf Details der weiteren Debatte eingehen, möchte aber in kurzen Andeutungen noch einige Aspekte berühren. Die Meinung, wonach *Simplicissimus* auch am Ende über keinen relevanten Erkenntnisgewinn verfügt, vernachlässigt völlig u.a. die Kommentare und Reflexionen des Erzähler-Ich. Andererseits hat dank der neueren Goethe-Forschung die für den Helden Wilhelm reklamierte Versöhnung mit der Welt an Überzeugungskraft verloren. Er bleibt bis zuletzt der Fremdbestimmung durch den Turm unterworfen, die auch in der Fortsetzung der *Wanderjahre* lange vorhält. Goethe selbst nannte ihn einen armen Hund. Im Blick auf Grimmelshausens weitere simplicianische Schriften zeigt auch sein Roman einen offenen Ausgang, wobei der Wechsel von der Isolation zur praktizierten Nächstenliebe durchaus an die Wandlung Wilhelm Meisters vom "Narzissimus" zur Tätigkeit als Wundarzt gemahnt.<sup>31</sup>

Dass dem *Wilhelm Meister* auch das Attribut eines "Nationalromans" gebührt, verdankt er ebenfalls dem im deutschen Milieu angesiedelten Handlungsverlauf. Auch wenn keine realen Namen genannt werden, ist die Verortung im deutschen Kultur- und Geistesleben evident. Begebenheiten im Theaterleben und Reflexionen über ein Medium, das im Deutschland des 18. Jahrhunderts einen bedeutenden Platz einnahm, füllen weite Teile des Romans. Wenn Wilhelm sich vom Idol eines Nationaltheaters in einer großen Handelsstadt leiten lässt, zeigt er nicht nur die "Theatromanie" der damaligen Zeit, sondern huldigt einer Wunschorstellung, die angesichts der politischen Misere nationale Identität in der Kunst und womöglich sogar mit Hilfe der Kunst zu erlangen versuchte.

Weitere Parallelen betreffen eine umfassende Verwendung von Ironie mit der Funktion einer Relativierung und Problematisierung von Passagen, die lange Zeit als affirmative Aussagen interpretiert worden sind.<sup>32</sup> Das gilt vor allem für das von Wilhelm formulierte Bildungsideal: "Dass ich dir's mit Einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht".<sup>33</sup> Dem haben Interpreten eine Schlüsselfunktion zugewiesen, obwohl Leitfiguren der Turmgesellschaft es als Produkt jugendlicher Schwärmerei entschieden einschränkten. Dass sich Goethe zudem auch beißender Satire bediente, zeigt sich vor allem in der schonungslosen Entlarvung des heruntergekommenen, aber immer noch anspruchsvollen Landadels.

Neuere Untersuchungen betonen sodann vielfache Verweisungszusammenhänge in Verbindung mit biblischen Zitaten und Szenarien sowie weltliterarischen Texten in Form von Übernahmen und konstitutiven Strukturelementen.<sup>34</sup> Das gilt im Besonderen vom *Don Quijote* und *Roman comique*, denen schon Grimmelshausen wesentliche Anregungen verdankte. Techniken dieser Art prägen gattungübergreifend die Literatur der Moderne und stellen damit behauptete historische Abgrenzungen in Frage.

## Anmerkungen

- 1 Volker Meid: *Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1984, bes. S. 210, 216 und 219.
- 2 Zu den weit verbreiteten Ausgaben dieser Art gehören die von Will Vesper betreuten Editionen von 1911 an sowie die erheblich gekürzten Drucke der Deutschen Buch-Gemeinschaft seit 1924.
- 3 Vgl. dazu: Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Hrsg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M. 1989, S. 914f.: "[...] sozialgeschichtlich und ideologiekritisch orientierte Forscher [...] aber auch Formanalysen einer neuen Generation von Germanisten im französischen und angelsächsischen Bereich sowie in der Bundesrepublik [...] eröffneten eine neue Perspektive, die das Interesse gerade auf dieses scheinbar in sich gebrochene, "fragmentierte" Alterswerk konzentrierte. [...] Der vielleicht rätselhafteste und in seiner Qualität am stärksten bezweifelte Goethe-Text scheint [...] ständig mehr und genauere Beachtung zu finden." – Eine geradezu beispielhafte Interpretation bietet dazu Heinrich Detering: Goethe 'Lenardos Tagebuch'. In: *Johann Wolfgang Goethe – Romane und theoretische Schriften. Neue Wege der Forschung*. Hrsg. von Bernd Hamacher und Rüdiger Nutt-Kofoth. Darmstadt 2007, S. 127-140.
- 4 Martin Opitz: *Gesammelte Werke – Kritische Ausgabe*. Bd. 1. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968, S. 61.
- 5 Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey (1624)*. Hrsg. von Cornelius Sommer. Stuttgart 1970, S. 20.
- 6 Daniel Georg Morhof: *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*. Hrsg. von Henning Boetius. Bad Homburg 1969, S. 211-224.
- 7 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Deutsche Schriften. Muttersprache und völkische Gesinnung* 1. Hrsg. von Walther Schmied-Kowarzik, Leipzig 1916, S. 12ff.
- 8 Johann Rist: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Berlin, New York 1972, Bd. 2, S. 14 u. 44.
- 9 Grimmelshausen: *Teutscher Michel*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1976, S. 60. Vgl. dazu Eberhard Mannack: Grimmelshausens Rist-Lektüre und die Folgen. Jupiterepisoden und Friedensspiele. In: *Chloe* 3, S. 279-294.
- 10 Morhof, *Unterricht* (wie Anm. 6), S. 330ff.
- 11 Wilhelm Vosskamp: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart 1973, S. 36ff.

- 12 Vgl. dazu vor allem Hans Gerd Rötzer: *Picaro – Landstörtzer – Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt 1972. – Ders.: Die romanischen Quellen des deutschen Schelmenromans. In: *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*. Hamburg 1976, S. 214-216.
- 13 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. *Werke I,1: Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989. Kommentar S. 730-732 und 794-1048 enthält zahlreiche Belege für Zitate, Anspielungen und direkte Quellenhinweise. – Zur frühen Rezeption vgl. bes. Peter Heßelmann: *Simplicissimus redivivus. Eine kommentierte Dokumentation zur Rezeptionsgeschichte Grimmelshausens im 17. und 18. Jahrhundert*. (1667-1800). Frankfurt a. M. 1992.
- 14 Leo Cholevius: *Die bedeutenden deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts*. Leipzig 1866, Darmstadt 1965, S. III. – Schon Morhof verlangte, dass "Maß gehalten wird". Morhof, *Unterricht* (wie Anm. 6), S. 337.
- 15 Meid, *Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung* (wie Anm. 1), S. 213f.
- 16 Jan Peters: Ein Söldnerleben im Dreißigjährigen Krieg. Eine Quelle zur Sozialgeschichte. Berlin 1993. – Vgl. dazu Peter Burschel: Himmelreich und Hölle. In: *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*. Hrsg. von Benigna von Krusenstjern und Hans Medick. Göttingen 1999, S. 180-194. Mit Hinweisen auf Grimmelshausen.
- 17 Eberhard Mannack: *Barock in der Moderne*. Frankfurt a. M. 1991, S. 49-51 u. S. 122.
- 18 Günter Kunert in: *Die Zeit* Nr. 24, 6.6.1980, S. 40.
- 19 Ders.: *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*. München, Wien 1997, S. 57. – Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen 2006.
- 20 Krusenstjern – Medick, *Zwischen Alltag und Katastrophe* (wie Anm. 16), S. 31.
- 21 Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774*. Hrsg. von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965, S. VII. Blanckenburg erwähnt keine Barockromane und nicht die *Insel Felsenburg*.
- 22 Lämmert, *Nachwort* (wie Anm. 21) S. 572. Lichtenberg und Merck sehen wegen der deutschen Zustände schlechte Chancen für den deutschen Roman.
- 23 Blanckenburg erwähnt auch Dramen von Lessing und Gellerts *Schwedische Gräfin*, distanziert sich zudem entschieden vom Briefroman englischer wie deutscher Provenienz. Kurz danach aber zollt er Goethes *Werther* große Anerkennung.
- 24 Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (wie Anm. 21), S. 555-570.
- 25 Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M. 1992, S. 1328.
- 26 Dazu bes. Lothar Köhn: *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*. Tübingen 1969. – Jürgen Jacobs: Artikel *Bildungsroman*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Klaus Weimar Bd. I. Berlin – New York 1997, S. 230-233. – Ders.: *Zwischenbilanzen des Lebens. Zu einem Grundmuster des Bildungsromans*. Bielefeld 2004.

- 27 Melitta Gerhard: *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*. Halle/Saale 1926, S. 2.
- 28 Ebd., S. 60-85 und 134ff.
- 29 Dieter Breuer: 'Eine freye Person die niemand unterworfen'. Zur Frage der Identität und Entwicklung des Simplicissimus in Grimmelshausens Simplicianischem Zyklus. In: *Simpliciana XXVIII* (2006) S. 243-256.
- 30 Günter Rohrbach: *Figur und Charakter. Strukturuntersuchungen zu Grimmelshausens Simplicissimus*. Bonn 1959. Vgl. dazu Meid, *Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung* (wie Anm. 1), S. 134ff.
- 31 Per Øhrgaard: *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Københavns Universitet 1978.
- 32 Hans Egon Hass: Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*. 1. Hrsg von Benno von Wiese. Düsseldorf 1963 S. 132-210. Weitere Hinweise zur Ironie bei Voßkamp und Jaumann (wie Anm. 25) im Teil "Wirkungsgeschichte – Dokumente".
- 33 Goethe, *Lehrjahre* (wie Anm. 25), S. 657.
- 34 Dazu bes. Hannelore Schaffer: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*. Stuttgart 1980.





# Das Horoskop als erzählerisches Motiv Grimmelshausen – Goethe – Grass

Klaus Haberkamm (Münster)

Und beide Segenssterne, *Jupiter*  
Und *Venus*, nehmen den verderblichen,  
Den tück'schen *Mars* in ihre Mitte, zwingen  
Den alten Schadenstifter, mir zu dienen.  
(Friedrich Schiller, *Wallensteins Tod*, I, 1)

## I

Den Autornamen im Titel sind der *Simplicissimus Teutsch*, *Dichtung und Wahrheit* sowie *Die Blechtrommel* zugeordnet. Bei diesen Werken handelt es sich um Autobiografien, genauer: autobiografische Romane. Auch Goethes *Aus meinem Leben* wird hier gemäß dem äquivoken, explizit von der "Wahrheit" unterschiedenen Begriff Dichtung als fiktional, letztlich als Roman betrachtet: Der Autor gesteht seinen zeitgenössischen Lesern eine selbst in Zeiten der Dekonstruktion noch nicht völlig realisierte Erwartungshaltung zu. Er meint zu wissen, "daß das Publikum immer an der Wahrhaftigkeit solcher biographischen Versuche einigen Zweifel hege", und bekennt sich daher "zu einer Art Fiktion".<sup>1</sup> Er habe seine "Einbildungskraft" wirken lassen und sein "dichterrisches Vermögen" ausgeübt. "Dieses alles, was dem Erzählenden und der Erzählung angehört", argumentiert Goethe, "habe ich hier unter dem Worte: Dichtung, begriffen, um mich des Wahren, dessen ich mir bewußt war, zu meinem Zweck bedienen zu können." (632)

'Autobiografien' als solche, erst recht intentional fiktive, tendieren mehr als andere Genres zur ästhetischen Integration eines von der Forschung noch nicht ausreichend beachteten Komplexes, des Horoskops. Ist dieses doch die astrologisch fundierte Vorhersage des Lebens des Menschen,<sup>2</sup> das die 'Autobiografie' zur Gänze oder teilweise thematisiert. Vom spezifischen Erzählstoff also bisweilen nahegelegt, kann das Horoskop funktionsgerechter als die üblichen narrativen 'Generatoren' dieser Bezeichnung den Begriff des literarischen Mo-

tivs erfüllen. Sein inhärentes Potenzial treibt das Erzählen zwangsläufig voran, gegebenenfalls auch ex negativo, durch Nichterfüllen der astrologischen Vorhersage. Über die Platzierung des Horoskops innerhalb der Totalität des Erzählten ist damit nicht entschieden, mag sein Begriff auch die Ausgangs-, mithin Anfangsposition im entsprechenden Werktext als zwingend suggerieren. Pointiert formuliert: Auch an dessen Ende bliebe in scheinbar paradoxer Rückwirkung der Stellenwert des Horoskops erhalten, bliebe es genuin "Motiv". Vielleicht sogar dort am wirksamsten, würde die vielfältig mögliche Spannung zwischen episch dargebotenem Verlauf der Vita und entsprechender Prognose aktiviert. Keineswegs eben braucht es sich dabei – in der Kunst wie durchgängig in der astrologiegläubigen Lebenswelt – um Erfüllung der Voraussage, gar komplette, zu handeln. Das belegt etwa – diesmal für den Bereich des Dramas – Schillers *Wallensteins Tod*, den analog zu Goethes 'Autobiografie' ein, hier freilich punktuell, Horoskop des Titelhelden eröffnet. Das historische Paradigma demonstriert die grundsätzliche Differenz zwischen der Selbstverständlichkeit des horoskopischen Misslingens im Alltag und dem astrologischen Scheitern entgegen der Überzeugung der betroffenen Figur in der Kunst. Die erstaunliche Banalität des Astrologiegläubens kann wie im Falle Schillers seinem staunenswerten Pathos gegenüberstehen und im artistischen Raum sogar das aus aufgeklärter Sicht Absurd-Obzöne 'adeln'. Literarische Ideologie-Kritik, beispielsweise mittels der Parodie, ist ein anderer Grund, das Versagen horoskopischer Prognosen gerade angesichts ihres subkulturellen Fortlebens zu demonstrieren. Umgekehrt erlaubt der Spielcharakter der Kunst die 'bedenkenlose' Verifikation solch okkulten Prognosen etwa im Erzählen, wenngleich mit unterschiedlichen Graden der Ernsthaftigkeit. Einige dieser Varianten hier nachzuzeichnen ermöglicht der Befund, dass alle drei zur Debatte stehenden, über Jahrhunderte verteilten 'Autobiografien' tatsächlich das Horoskop-Motiv aufweisen. Es ist, nicht überraschend, jeweils auf den Protagonisten bezogen, ohne sich im Einzelfall auf diesen zu beschränken.

## II

Entgegen der Chronologie der Texte sei an den Anfang das Beispiel Goethe gestellt, weil es in mehrfacher Hinsicht prototypisch ist. Der Informationsgehalt des ersten Satzes des I. Buches von *Dichtung und Wahrheit* würde als Einführung in die 'Autobiografie' genügen: "Am 28. August 1749, mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt." (10) Goethe überhöht jedoch die sich bereits abzeichnende Stilisierung mittels seines sofort anschließenden Geburtshoroskops ins Bedeutsame, und sei es partiell tautologisch:

Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an. Merkur

nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig: nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenscheins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen.  
(10)

Wie idealtypisch die astrologische Prognose am Anfang eines Menschenlebens, so steht Goethes Horoskop analog unmittelbar am Beginn seiner 'Autobiografie'. Die programmatische Funktion dieser Position, d. h. die Implikation der Verbindlichkeit der astrologischen Aussage, ist unverkennbar. Indessen ist in Übereinstimmung mit ihrer Erhöhung ins Außergewöhnliche, schon durch die Angabe des speziellen Standes der Sonne als des Zentral-'Planeten' der Epoche, die "Nativität" astronomisch bemerkenswert inkorrekt. Beispielsweise herrschte bei Goethes Geburt keineswegs Vollmond, der – immer astrologisch gesehen – unheilvolle Saturn war mitnichten neutral, und Jupiter und Venus blickten zwar die Sonne freundlich an, standen jedoch in feindlicher "Opposition" zueinander. "In seinem eigenen Horoskope", urteilt die einschlägige Forschung zusammenfassend,

finden sich derartige Widersprüche mit den astrologischen Regeln, daß man nur annehmen kann, der Dichter habe bei der Abfassung entweder einen der damals gebräuchlichen, sehr oberflächlichen Nativitäts-Almanache benutzt oder habe sich auf einen Charlatan verlassen.<sup>3</sup>

Die positivistische Perspektive verkennt jedoch Goethes Intention. Zunächst einmal handelt er als Laien-Astrologe autonom. Er gebraucht sogar Fachtermini, die ihn als souveränen Kenner der Materie ausweisen sollen. So hebt er mit dem Begriff "Planetenstunde" auf das Chronokrator-Prinzip ab. Danach werden traditionell je zwei Stunden des gesamten Tages von einem der sieben 'Planeten' des vorkopernikanischen Weltbildes beherrscht und geprägt, bevor der Zyklus um Mitternacht neu, aber kontinuierlich einsetzt. In diesem Falle geht es um den Mond als 'Patron' der Mittagszeit, der außerdem angeblich als Vollmond in schädlicher "Opposition" zur Sonne stehe und so die Geburt verzögere. Goethe kann mit der Einbeziehung des Mondes, als Klimax seiner Aufzählung, zum einen lückenlos die sieben 'Planeten' des vorwissenschaftlichen Zeitalters aufbieten, zu denen eben Sonne und Mond gehören. Wie hätte ausgerechnet in seinem Horoskop ein 'Planet', noch dazu der neben der Sonne lichtstärkste, fehlen dürfen?! Zum anderen lässt diese Vollständigkeit Goethe die "Wandelsterne" systematisch, trotz ihrer ungeraden Zahl fast symmetrisch anordnen – ein ästhetisch wohlkalkuliertes Manöver. Mit ihm weicht der Autor ostentativ von dem seinerzeit im profanen und sakralen Raum üblichen Ordnungsschema der "Chaldäischen Reihe" ab, die die 'Planeten' nach ihrer Entfernung von der Erde bzw. ihrer Umlaufgeschwindigkeit linear aufführt. Konkret bilden die astrologischen Lumina Sonne und Mond den Rahmen der Serie Goethes; die Gruppierungen der natürlich wie bei Schiller astrologisch "guten"

Planeten Jupiter und Venus einerseits sowie der beidesmal explizit "bösen" Planeten Saturn und Mars andererseits werden von dem ambivalenten Mittlerplaneten Merkur in der Funktion gleichsam der Symmetrieachse getrennt. Bis in die analoge Reihenfolge von "Großem Glück" (Jupiter) bzw. "Großem Unglück" (Saturn) und "Kleinem Glück" (Venus) bzw. "Kleinen Unglück" (Mars) hinein formuliert der rhetorisch versierte Erzähler 'ausschmückend'. Er kennt die Astrologie so gut, dass er sich ihrer für seine nichtastrologischen Zwecke souverän bedienen kann.

Dabei vergisst er durchaus nicht das Konkret-Inhaltliche des Horoskops. Schon indem er den nur fürs Erste schädlichen Einfluss des Mondes beschreibt, demonstriert er die unumgängliche Wirksamkeit seiner "Nativität" im Detail. Danach generalisiert er dieses Positive bis zur Ausschließlichkeit, sowohl was die Gesamtheit der 'Planeten' als auch was die Totalität des dermaßen doch noch glücklich begonnenen Lebens angeht:

Diese guten Aspekten, welche mir die Astrologen in der Folgezeit sehr hoch anzurechnen wußten, mögen wohl Ursache an meiner Erhaltung gewesen sein: denn durch Ungeschicklichkeit der Hebamme kam ich für tot auf die Welt, und nur durch vielfache Bemühung brachte man es dahin, daß ich das Licht erblickte. (10)

Goethe erweckt den Eindruck, als sei er bei allen menschlichen Bemühungen lediglich durch die Einwirkung der Planeten am Leben geblieben – als eine Art vorbestimmter Liebling der Götter, und seien es astrologische. Dies ist der eigentliche Grund für die Verwendung seines Horoskops in der 'Autobiografie'. Die ästhetisch-heroisierende 'Manipulation' des Autors mit Hilfe seines Geburtshoroskops gerät jetzt deutlich in den Blick. Goethe fiktionalisiert auf diese Weise von Anfang an entschieden seine 'Autobiografie', weil er sich als exzeptionelle Erscheinung begreift und das unter Rückgriff gewissermaßen auf die 'Meta-Physik' unmissverständlich zum Ausdruck bringen will.

Mit negativer Akzentuierung kommt Heinz Schlaffer zum selben Ergebnis, wenn er in Bezug auf Goethes Horoskop konstatiert:

Das schöne Bild eines Anfangs, der Ursprung und Ziel enthält, sollte nicht vergessen machen, daß es seinen Zauber dunklen Mächten verdankt, dem Aberglauben, der Zeichendeutung, der Astrologie, dem Mythos. Was haben sie im Jahrhundert der Aufklärung, in der Epoche der bürgerlichen Revolution, auf dem Kulminationspunkt der Neuzeit zu suchen?<sup>4</sup>

Goethe wollte, antwortet Schlaffer selbst,

an der archaischen Bedeutsamkeit eines Daseins festhalten, das mythische Wiederholungen, einlösbaren Sinn und individuelle Erwählung kennt, selbst wenn er dafür Einbußen am aufklärerischen Pathos der Freiheit hinnehmen musste. (13)

Und im Hinblick auf den angesichts der vorliegenden Kritiken Kants offensichtlich "Anachronismus der Goetheschen Zeichendeutung" (13), folglich auch der Horoskopie, ergänzt Schlaffer: "[...] die Astrologie schmeichelt dem menschlichen Wunsch nach Bedeutsamkeit des Lebens mehr als die Astronomie." (13) Welch Letztere allerdings, nachdem sie historisch einmal getrennt von der zunächst verwandten Disziplin ist, für jegliches Auspizium nicht mehr in Frage kommt. Auch unter Berufung auf eine Äußerung Lichtenbergs über die Obsoletheit der Signifikanz von Kometen möchte Schlaffer vorführen, wie "ungewöhnlich Goethes abergläubische Neigungen zu seiner Zeit waren" (14). Etwas leichtfertig tangiert wird dabei der Punkt der persönlichen Überzeugung des Klassikers gerade hinsichtlich der Astrologie. Wichtiger ist aber die Frage, wieso dann die Absichten einer solchen in ihrem Gedankengut historisch überholten Ausnahme-Erscheinung von ihren zeitgenössischen Lesern noch verstanden werden konnten. Zum einen hat Goethe sich bekanntlich schon in seiner Jugend angelegentlich für astronomisch-astrologische Phänomene interessiert, was ihm viel später noch bei der Konzeption seines Horoskops für *Dichtung und Wahrheit* zugute kam und ihn von zweifelhaften "Nativitäts-Almanachen" oder Scharlatanen unabhängig machte. Zutiefst an die Sterndeutung geglaubt haben muss er darum nicht. Zum anderen dürfte Goethe keinesfalls einer von nur wenigen unter seinen Mitmenschen mit Affinität zur Astrologie gewesen sein, wenigstens was ihre Tauglichkeit zur Instrumentalisierung für eigene Zwecke betrifft. "Wenn man bedenkt", erwägt Müller in Abweichung von Schlaffers Meinung,

daß Baco, ferner Tycho Brahe und selbst noch Kepler, der größte deutsche Astronom, unter den Einflüssen der Astrologie standen, daß sogar Newton derartigen Betrachtungen nicht abgeneigt war, so dürften zu Goethes Zeiten die Anhänger jener 'okkulten Wissenschaft' noch recht zahlreich gewesen sein. (118)

So weit in Widerspruch zu sich selbst, dass er sein Unternehmen der literarischen, will sagen öffentlich effektiven, Selbststilisierung von vornherein gefährdet hätte, konnte sich Goethe nicht begeben. Jedenfalls zeigte sich Schiller empfänglich für seine Anregung, um des Zeitkolorits willen die Astrologie in die Konzeption der Wallenstein-Figur aufzunehmen.<sup>5</sup> Der Freund tat dies mit großem Sachverstand und zog nicht zuletzt die astrologisch ergiebigen *Dialoghi d'Amore* (1535) des Philosophen Leone Ebreo (ca. 1460 - ca. 1525) für seine Vorstudien heran. Den Verdacht, ideologisch rückständig zu sein, zog er sich – freilich in der weniger verfänglichen Gattung des Dramas – damit nicht zu.

## III

In Goethes Horoskop blicken Jupiter und Venus die Sonne freundlich an, d. h. sie stehen in einem günstigen "Aspekt" zu ihr. Der Narr in der Rolle des Planeten Jupiter in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* will zugunsten des von ihm zu erschaffenden Teutschen Helden Venus "in seiner *Nativität* desto freundlicher anblicken".<sup>6</sup> Es geht also nicht um einen Flirt des charmanten Göttervaters mit der ebenfalls mythischen Liebesgöttin, sondern um eine astrologische Konstellation zwischen den beiden Glücksplaneten. Entsprechend findet sich der Goethes Formulierung auffällig ähnelnde Wortlaut, der für die geschichtliche Konstanz der astrologischen Theorie symptomatisch ist, in einem der beiden Horoskope des simplicianischen Romans.

Das zweite, komplexere, d. h. nicht nur auf *Simplicissimus* bezogene, stellt der alte Herzbruder. Er beherrscht verschiedene Wahrsage-Techniken, die alleamt ein astrologisches Substrat besitzen. Er ist vor allem aber "ein guter *Mathematicus* und *Nativitäten*-Steller", dem "seine Außsag selten" (164) missglückt. Herzbruder ist also ein vorzüglicher, tatsächlich unfehlbarer Astrologe und Horoskop-Verfertiger. Das demonstriert der Roman mehrmals nachdrücklich. "[...] mir selbstn aber", macht *Simplicius* für sich geltend,

erzehlet er meinen künfftigen gantzen Lebenslauff so umbständlich / als wenn er schon vollendet / und er allezeit bey mir gewesen wäre / welches ich aber wenig achtet / und mich jedoch nachgehends vielen Dings erinnert / das er mir zuvor gesagt / nachdem es schon geschehen oder wahr worden [...]. (202)

Als *Nativitäten*steller und *Chiromant* kann Herzbruder somit nicht nur *Simplicius'* Zukunft vorhersehen, sondern auch seine Vergangenheit gewissermaßen rekonstruieren: Er "verwundert sich beydes über die verwichene und künfftige seltzame Zufälle" (186) im Leben seines Schützlings. Herzbruders von ihm selbst exakt datierter Tod, der sich trotz und auf Grund der Gegenmaßnahmen Herzbruders ereignet, ist für den simplicianischen 'Helden' Anlass zu einer allgemeinen Reflexion, insbesondere über Horoskope und ihre Zuverlässigkeit. Diese nimmt exponiert den Beginn des 25. Kapitels des II. Buches ein:

Auß dieser warhafftigen Histori ist zu sehen / dass nicht so gleich alle Wahrsagungen zu verwerffen seyen / wie etliche Gecken thun / die gar nichts glauben können. So kan man auch hierauß abnehmen / dass der Mensch sein auffgesetztes Ziel schwerlich überschreiten mag / wann ihm gleich sein Unglück lang oder kurtz zuvor durch dergleichen Weissagungen angedeutet worden. (204)

Vom "Menschen" schlechthin leitet dann *Simplicius* zu sich selbst über, wobei er die Zukunftsdimension über seinen Erzählstandpunkt hinaus verlängert, d. h. seine 'Memoiren' transzendiert. Sein Horoskop ist systemgerecht ein totales:



Auff die Frag / die sich ereignen möchte / obs einem Menschen nötig / nützlich und gut seye / dass er sich wahrsagen / und die *Nativität* stellen lasse? Antworte ich allein dieses / dass mir der Alte Hertzbruder so viel gesagt habe / daß ich offtt gewünschet / und noch wünsche / daß er geschwiegen hätte / dann die unglückliche Fäll / die er mir angezeigt / hab ich niemals umbgehen können / und diejenige die mir noch bevor stehen / machen mir nur vergeblich graue Haar / weil mir besorglich dieselbige auch / wie die vorige / zu handen gehen werden / ich sehe mich gleich für denselben vor oder nicht: Was aber die Glücks-Fälle anbelangt / von denen einem geweissaget wird / davon halte ich / daß sie öffter betrügen / oder auffs wenigste den Menschen nicht so wol gedeyen / als die unglückselige Prophezeyhungen [...]. (204f.)

Dass Simplicius ausgerechnet seine adlige Herkunft als Beleg für eine unzureichende Weissagung positiven Inhalts anführt, ist offenkundig Koketterie. Diese Feststellung und die Prophezeiung ihrer Enthüllung stammen ja vom unfehlbaren Experten Herzbruder, sie erweisen sich, vom Titelblatt des Romans abgesehen, in der Anagnorisis-Szene als absolut richtig, und der scheinbare Zweifel wird augenzwinkernd vom rückblickenden, d. h. wissenden Ich-Erzähler angemeldet. Es darf mithin von einer an Determination reichenden Erfüllung sämtlicher astrologischer Vorhersagen im *Simplicissimus* ausgegangen werden, auch der Teilhoroskope, die nur gewisse Ereignisse oder Phasen des menschlichen Lebens betreffen:

[...] er nennete so gar den Tag / an welchem die Schlacht von Wittstock nachgehends geschahe [...] Die Obristin versicherte er / daß sie ihr Kindbett noch im Läger außhalten würde / weil vor Außgang der sechs Wochen Magdeburg an die Unserige nicht übergehen würde [...]. (201)

Simplicius kommt es auf diesen uneingeschränkten Sachverhalt an,<sup>7</sup> und er führt geradezu eine Ballung von genau erfüllten Vorhersagen auf. Der beträchtliche Umfang seines Credos ist auch durch die astrologiegeschichtliche, von den Namen Kopernikus (1473-1573), Galilei (1571-1630) und Kepler (1564-1642) markierte Umbruchzeit bedingt, für die die skeptischen "Gecken" in Simplicius' sarkastischer Stellungnahme repräsentativ sind. Der astrologische Gewissheits-Kommentar bei Grimmelshausen berührt sich mit dem Goethes, der sich allerdings – paradoxerweise knapp anderthalb Jahrhunderte später, nach der Aufklärung – lakonisch mit dem Hinweis auf den Respekt der Astrologen vor seinen günstigen "Aspekten" im Horoskop begnügen kann. Der Spätere impliziert damit wie selbstverständlich noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, dass seine bis 1775 reichende Teilbiografie astrologisch strukturiert sei. Die "Beschreibung deß Lebens eines seltzamen *Vaganten*" (11) ist es nach Simplicius' dezidiertem Aussage über die Gültigkeit und Verbindlichkeit seines chiromantisch flankierten Horoskops ebenso, und zwar eben in toto. Was übrigens der astrologisch orientierten Grimmelshausen-Forschung prinzipiell recht gibt: Kann, wie es der Protagonist des Romans ausdrücklich reklamiert, seine Vita in ihrer vollen Ausdehnung horoskopisch, d. h. mittels des Planetenstan-

des, oder chiromantisch, d. h. mit Hilfe der astrologisch funktionalen Handlinien, bestimmt werden, ist folgerichtig die dazugehörige Biografie entsprechend astrologisch aufgebaut. Die Anagnorisis-Szene ist schon darum kein blindes Motiv, wie bisweilen behauptet wird, weil sie den Zweck erfüllen soll, das exakte Eintreffen der astrologischen Vorhersage Herzbruders zu demonstrieren. Sie vertritt ja exemplarisch *Simplicius'* von Herzbruder vorausgesehenen "künftigen gantzen Lebenslauff".

Im *Simplicissimus* wird, im Unterschied zum Paradigma Goethe, der Urheber des Horoskops des Protagonisten namhaft gemacht; es ist eine Romanfigur. Dieses Modell wiederholt sich sogar im Werk, was dessen prinzipielle astrologische Struktur betont: Die "Nativität" des Teutschen Helden erstellt eben der Narr Jupiter, und zwar in kurzem Abstand – Ende II./Anfang III. Buch – zu Herzbruders Horoskop für *Simplicius*. Während Goethes Horoskop gemäß der Erzählweise ab ovo die Spitzenstellung in der 'Autobiografie' einnimmt, wird das der *simplicianischen* Figur mitten in der Erzählung, jedenfalls weit entfernt von ihrem Beginn, dargeboten. Es deckt aber, wie bei Goethe, wenngleich nicht in entfalteter Narration, das ganze Leben des 'Helden' ab. In Übereinstimmung mit seiner Platzierung innerhalb des Romans erstreckt es sich, unterstützt durch die astrologisch fundierte Chiromantie, nach *Simplicius'* Auskunfft ungewöhnlicherweise auf die Vergangenheit und auf die Zukunft und erfüllt, dem Sprachgebrauch des Werkes entsprechend, den Begriff der "Nativität" voll, nicht allein den der partiellen Prognose. Herzbruders Horoskope verzichten auf eine detaillierte Entfaltung der "Kon-Stellationen" zugunsten der pauschalen Feststellung des zurück- und vorausweisenden Wahrsagens. Es liegen demnach 'Schwundstufen' freilich vollgültiger Horoskope mit umso massiveren Auswirkungen vor. Diese bestehen vor allem in der Unfehlbarkeit mehrerer astrologisch ermöglichter Vorhersagen im Roman, die somit erzähltechnisch als "zukunftsweisende Vorausdeutungen" (Eberhard Lämmert) fungieren.

#### IV

Grimmelshausen ist neben Döblin der bedeutendste literarische Lehrmeister des Nobelpreisträgers Günter Grass. Chronologisch ist er der erste, wie neuerdings Grass' 'Autobiografie', *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), bestätigt: "Studienrat Littschwager", bedankt sich der ehemalige Danziger Gymnasiast bei seinem ehemaligen Deutschlehrer,

dem meine ins Absurde abschweifenden Aufsätze gefielen, hatte mir als leicht lesbare Volksausgabe den 'Abentheuerlichen *Simplicissimus*' mit der Empfehlung 'barocker Realismus, unglaublich, aber wahr, wie alles bei Grimmelshausen...' in die Hand gedrückt, worauf ich mich heiß las.<sup>8</sup>

Das Ende des epischen Berichts bekräftigt, anfangs sei es "Studienrat Littschwager gewesen, der seinen Schüler mit Grimmelshausens 'Simplicissimus' impfte" (437). Der Einfluss des barocken Autors auf Grass erstreckt sich sogar aufs Astrologische, und zwar offensichtlich in der Erzählung *Das Treffen in Telgte* (1979). Dort integriert Grass die sieben Planetengottheiten, wie sie Grimmelshausens *Ewig-währender Calender* theoretisch und parallel dazu der *Simplicissimus* darstellend vorführen, in die Handlung, indem er sie um die Gestalt des Gelnhausen, einer Mischfigur aus Grimmelshausen und *Simplicissimus*, gruppiert. Entsprechend charakterisiert die Figur Harsdörffer ihren Freund, er

spreche zwar nährisch wie ein reisender Sterndeuter daher – er hatte sich der Versammlung als Jupiters Liebling vorgestellt, dem Venus [...] im Welschland heimgezahlt habe –, sei aber doch mit Witz ausgestattet und belesener, als sein Nährischtun erkennen lasse.<sup>9</sup>

Grass bezieht seine astrologischen Kenntnisse diesmal jedoch nicht direkt von seinem simplicianischen Gewährsmann; eher wohl, wie Eingeweihte wissen wollen, aus der zur Abfassungszeit des *Treffens* aktuellen germanistischen Forschungsliteratur zur Astrologie bei Grimmelshausen.<sup>10</sup> Jedenfalls ist der Autor spätestens seit der *Blechtrommel* (1959) für die esoterische Materie aufgeschlossen. Er bringt, scheint es, ein lebensweltlich verankertes, von Quellenkenntnissen unterfüttertes Interesse für den ebenso volkstümlichen wie obskuren Stoff mit und erspürt dessen rhapsodische Wirkkraft für seine Invention. Er kann sich damit umso mehr dem Schelmenroman pikarischer Provenienz annähern.

Wie Goethes Horoskop intertextuell nach rückwärts mit dem Horoskop Jupiters für den Teutschen Helden im *Simplicissimus* verknüpft ist, so nach vorn mit Oskar Matzeraths Horoskop im dritten Kapitel von Grass' Debütroman. Die in diesem Falle wörtliche Übereinstimmung wirkt wie eine Anspielung des neuzeitlichen Autors mit weitreichendem Assoziationspotenzial: "Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau."<sup>11</sup> Diesem Tierkreiszeichen entsprechend stellt Oskars Horoskop – in Analogie zu Goethes erstem Satz – einleitend fest: "Es war in den ersten Septembertagen." (54) Oskar, in der hier betrachteten Textreihe vierte männliche Figur mit einem Horoskop, hat somit nur wenige Tage nach Goethe Geburtstag. Mit der Verschiebung des Datums über die Monatsgrenze kann Oskar darüber hinaus implizit auf den fünfzehn Jahre später erfolgenden Ausbruch des II. Weltkrieges abheben, den er in der Polnischen Post Danzigs miterleben wird. Dessen Auftakt durch die Salven deutscher Schiffsgeschütze vor der Westerplatte wird metaphorisch im Horoskop vorweggenommen: "Von fernher schob ein spätsommerliches Gewitter, Kisten und Schränke verrückend, durch die Nacht." (54). Mit diesem verdeckten Ausgreifen des individuellen Horoskops ins Weltpolitische ist atmosphärisch das Pendant zur potenziell ebenso universal schädlichen Einwirkung des Mondes

in Goethes Nativität gegeben: Das Genie wäre bei seiner Geburt fast der Welt verlorengegangen.

"Merkur machte mich kritisch", setzt der eigentliche astrologische Teil der rückblickenden Prognose in der *Blechtrommel* ein,

Uranus einfallsreich, Venus ließ mich ans kleine Glück, Mars an meinen Ehrgeiz glauben. Im Haus des Aszendenten stieg die Waage auf, was mich empfindlich stimmte und zu Übertreibungen verführte. Neptun bezog das zehnte, das Haus der Lebensmitte und verankerte mich zwischen Wunder und Täuschung. Saturn war es, der im dritten Haus in Opposition zu Jupiter mein Herkommen in Frage stellte. (54)

Die im Kontext des Horoskops aufgeworfene Frage Oskars nach dem Urheber seiner Lust auf Blechtrommeln ist rhetorisch insofern, als sie unschwer mit dem Mond zu beantworten ist. Er ist der einzige fehlende chaldäische "Wandelstern" in diesem Katalog, zu dem mit Uranus und Neptun zwei später entdeckte 'Planeten' gehören. Der Mond bedient sich des Falters und des "oberlehrerhaften Gepolter(s) eines spätsommerlichen Donnerwetters" (54) zu seinem astrologischen Zweck. Damit wird tatsächlich der bei Goethe im negativen Sinne exponierte Mond auch bei Grass evoziert.

Grass erleichtert das Erfassen der strukturellen Energie von Oskars Horoskop, indem er die Figur die Deutungen der astrologischen Einzelphänomene oder der Konstellationen selbst vornehmen lässt. Das geschieht mindestens andeutungsweise und im Rückblick überwiegend direkt, ohne dass der Motivcharakter der Nativität verlorengehe. Dass der Protagonist etwa "einfallsreich" sei oder sich unter dem Einfluss Neptuns im "Haus der Lebensmitte" "zwischen Wunder und Täuschung" befinde, ist offensichtlich zutreffend, doch noch nicht konkret genug aufgeschlüsselt. Oder steht – so kann Grass' Wortlaut paraphrasiert werden – das "Große Unglück", eben Saturn, dem "Großen Glück", eben Jupiter, feindlich gegenüber, so sind Agnes Matzeraths gleichzeitige Liebhaber, ihr Ehemann und Jan Bronski, zwar klar charakterisiert – nicht nur aus der Perspektive der Frau. Aber wieso Saturn in dieser "Opposition" Oskars "Herkommen in Frage stellte" (54), bedarf erst noch der Erklärung durch den Roman. Vorerst bleibt die Frage der wirklichen Vaterschaft für den Sohn offen und kann sich fast zu einem Leitmotiv der *Blechtrommel* auswachsen. Die bei Grimmelshausen und Goethe traditionell determinierende Astrologie bewirkt in diesem Fall schwerwiegende Unbestimmtheit – schon weil Grass hier autonom fingiert. Grasssche Ironie ist es auch, dass sich Saturn bei ihm in der Konstellation mit Jupiter in einem astrologischen Bezirk aufhält, den Grimmelshausens Kalender wie die gesamte astrologische Tradition bis heute den "Brüdern" reserviert. Das gerade sind Matzerath und Bronski situationsbedingt nicht. Die unmittelbare, eingeschränkte Selbstausslegung schmälert folglich das Gewicht von Oskars Nativität und ihre Motiv-Funktion keineswegs. Vielmehr steigert Grass durch lediglich partielle astrologische Erfül-

lungen die Erzählspannung noch; er reichert die mögliche Kryptik durch erfundene, astrologisch nicht kompatible Elemente an und "würzt" das Motiv mit Humor und anderen narrativen Relativierungsmitteln. Dem Autor kommt es – naturgemäß stärker noch als Goethe – weniger auf Authentizität und Stimmigkeit des Horoskops als auf dessen epische Verwertbarkeit an. Er kreierte, begünstigt durch die freie Fiktionalität der Gattung, mit einer Grundausstattung astrologischer Kenntnisse und Termini phantasievoll ein Horoskop primär um des ästhetischen Spiels willen.

Gegen Ende des Ersten Buches der *Blechtrommel*, im Kapitel "Niobe", bekräftigt Oskar, er sei "im Zeichen der Jungfrau geboren" (236) und daher vom Planeten Merkur, dem Patron dieses Sternzeichens, gesegnet. Noch im Schlusskapitel des Romans beteuert er mit fast gleichlautender Wendung: "Im Zeichen der Jungfrau bin ich geboren." (766) Seine Flucht als Mordverdächtiger, seine Verhaftung und Einweisung in die Heilanstalt finden bezeichnenderweise in seinem Geburtsmonat September statt, dem September seines 30. Geburtstages, was Oskar unter explizitem Bezug auf "sein" Tierkreiszeichen festhält. Er drücke gelegentlich, macht der 'Held' in metaphorischer Sprache geltend, den Stempel des volatilen Sterngottes ausgerechnet "festen Gegenständen" (236) auf, d. h. Oskar zersingt "Schaufenster vor beachtlichen Auslagen" (236), und steht beim Einbruch Schmiere. Merkur ist also nicht nur der astrologische Schutzherr der kritischen Geister wie in Oskars Horoskop, sondern ebenso, wie schon in der Mythologie, "Gott der Diebe und des Handels" (236). Oskar bezeichnet sich demgemäß stimmig als den "kleinen Halbgott der Diebe" (166),<sup>12</sup> somit gleichsam als Merkur-Abkömmling. Die unterschiedlichen Zuordnungen korrespondieren, völlig im Einklang mit der astrologischen Überlieferung, mit Versatilität und Ambivalenz dieser Planetengottheit. Sie steigern das erzählerische Dekor des Romans. Sein astrologisch versierter Autor selbst mag daher mittels seines merkurisch geprägten Protagonisten eine gewisse Vorliebe für Merkur zum Ausdruck bringen. Schließlich gilt der Planet, ursprünglich mythologischer Dolmetsch zwischen Göttern und Menschen, als Gottheit der Schreiber und Dichter, ihrer Inspiration und Imagination, wie auch Grimmelshausens astrologiegesättigter Kalender weiß.

Grass' *Blechtrommel* kennt zwei weitere Horoskope und zieht damit numerisch ungefähr mit dem *Simplificissimus* gleich.<sup>13</sup> Das erste findet sich, noch vor Oskars Nativität, bereits im 2. Kapitel des Romans, ohne ihn indes völlig abzudecken: Es bezieht sich auf Oskar Matzeraths Mutter Agnes, die noch im I. Buch stirbt. Damit sind nicht nur die beiden zentralen Figuren dieses Textes mit einem Horoskop bedacht, sondern auch als Ausnahme in der hier befragten Werk-Reihe eine Frau. "Ende Juli des Jahres nullnull", erzählt Oskar im sachlichen Duktus der Einleitung des Goetheschen Horoskops,

– man entschloß sich gerade, das kaiserliche Schlachtflottenbauprogramm zu verdoppeln – erblickte Mama im Sternzeichen Löwe das Licht der Welt. Selbstvertrauen und Schwärmerei, Großmut und Eitelkeit. (24)

Von der imperial(istisch)en Provokation Großbritanniens aus, letztlich einem der Gründe für den I. Weltkrieg, ergibt sich eine politisch aussagekräftige Assoziation zu dem in Oskars Horoskop metaphorisch evozierten Feuer der Schiffsgeschütze vor Danzig am 1.9.1939, das Großbritannien zur Kriegserklärung zwang und den II. Weltkrieg auslöste. Das vor der Westerplatte beteiligte Linienschiff "Schleswig-Holstein" war noch in der Kaiserzeit vom Stapel gelaufen... "Das erste Haus, auch *Domus vitae* genannt, im Zeichen des Aszendenten: leicht zu beeinflussende Fische", lautet Agnes' Nativität weiter.

Die Konstellation Sonne in Opposition Neptun, siebentes Haus oder *Domus matrimonii uxoris*, sollte Verwirrungen bringen. Venus in Opposition zu Saturn, der bekanntlich Krankheit an Milz und Leber bringt, den man den sauren Planeten nennt, der im Steinbock herrscht und im Löwen seine Vernichtung feiert, dem Neptun Aale anbietet und den Maulwurf dafür erhält, der Tollkirschen, Zwiebeln und Runkelrüben liebt, der Lava hustet und den Wein säuert; er bewohnte mit Venus das achte, das tödliche Haus und ließ an Unfall denken, während die Zeugung auf dem Kartoffelacker gewagtestes Glück unter Merkurs Schutz im Haus der Verwandten versprach. (24)

Dieses Horoskop dürfte wie dasjenige Oskars kaum von Grimmelshausen inspiriert sein. Symptom dafür ist wiederum die Einbeziehung des im 17. Jahrhundert noch nicht entdeckten Planeten Neptun. Dem Autor Grass hätte überdies der *Ewig-währende Calender* mit seiner umfassenden astrologischen Theorie als Vorlage für seine detaillierten Horoskope zur Verfügung stehen müssen. Anders als Einzelstimmen der Forschung es erwägen, ist davon nicht auszugehen. Den differenzierten, teilweise lateinisch benannten und somit vermutlich aus älteren Vorlagen bezogenen astrologischen Termini entsprechend, für die Grass keine Übersetzungen bzw. Erklärungen bietet, ist Agnes' Horoskop ausholender und damit in epischer Hinsicht noch dankbarer als das Oskars. Wie in dessen Fall wird es unmittelbar konkret, obgleich nicht erschöpfend ausgelegt und erleichtert so dem Leser erneut die Kontrolle seiner strukturbildenden Potenz. Aber wiederum sind nicht alle Einzelheiten des Horoskops ins Narrative umgesetzt. So dient die Angabe, Saturn liebe Tollkirschen, Zwiebeln und Runkelrüben, huste Lava und säure den Wein, primär der Kennzeichnung des chthonischen Planetengottes, der Gottheit der bäuerlichen Erde und der Saaten nach Auskunft des *Tagebuchs einer Schnecke*, und nur indirekt ihrer astrologisch-erzählerischen Funktion. Auf Grund schädlich konnotierter Konstellationen geht es in diesem Horoskop vorwiegend um "Verwirrung" und tödlichen Unfall, also Agnes' Schicksal. Lediglich der auch diesmal unverzichtbare Merkur bietet einigen Schutz, indem er Anna Bronski und den flüchtigen Joseph Koljaiczek unterm verbergenden Rock auf dem Acker zu Agnes' Eltern macht. Und die Tochter heiratet den späteren Kolonialwarenhändler Alfred Matzerath und bringt mit "Geschäftssinn, Witz und Schlagfertigkeit" (49), typisch merkurischen Merkmalen, den Betrieb empor. Merkur ist eben, wie exemplarisch im simplicianischen Kalender zu lesen ist und Oskar



weiß, auch astrologisch "der Gott der Diebe und des Handels". Im Wesentlichen aber ist Agnes als im Zeichen "Löwe" Geborene vom dazugehörigen Planeten Sonne geprägt. Oskar schlüsselt die dazugehörigen Charakteristika auf; sie decken sich im Grunde mit den entsprechenden Angaben von Grimmelshausens Kalender. Bei der "Großmut" besteht sogar wörtliche Übereinstimmung. Als solarer Typus hat Agnes Bronski-Matzerath in Saturn astrologisch sozusagen ihren natürlichen Feind, weil dieser bei Grass "im Löwen seine Vernichtung feiert". Außerdem kontrastiert die helle, warme Sonne mit dem düsteren und kalten Widersacher. Als der traditionell Griesgrämig-Saure – in Grimmelshausens Schriften finden sich für diese Zuschreibung mehrere Belege – steht Saturn in Opposition zu Venus, der Liebesgöttin auch in der Astrologie. Er bewohnt daher bezeichnenderweise mit ihr das "Haus" des Todes, obwohl dies astronomisch unmöglich ist,<sup>14</sup> und verweist auf einen fatalen 'Unfall'. Wenn zusätzlich der Planet Neptun, der ehemalige Meeresgott, dem Erdplaneten Aale "anbietet" und als Gegengabe das 'unterirdische', blinde Tier Maulwurf, qua Totengräber-Assoziation Sinnbild des Todes, erhält, ist bei aller Tendenz des Horoskops zur Parodie Agnes' Lebensverlauf vollends klar: Sie steht zwischen Alfred Matzerath und Jan Bronski, ist also entgegen erstem Anschein nicht glücklich in der Liebe; Saturn setzt bereits Oskars Horoskop mit dem Ehemann gleich. – Nach dem Erlebnis mit den Aalen im Danziger Hafen wird sie bald in der Erde ruhen, nicht ohne – gemäß ihrem Aszendenten "Fische" – "Unmengen gebratener, gesottener, eingelegter und geräucherter Fische" (206) genossen zu haben. "Ihre Organe erinnerten sich schmerzhaft überdeutlich an den Karfreitagsspaziergang [...]" (207). Während Saturn dem Horoskop gemäß "bekanntlich Krankheit an Milz und Leber bringt", diagnostiziert der Arzt nach Agnes' Tod "Gelbsucht und Fischvergiftung" (207) sowie eine Schwangerschaft im dritten Monat... Mehrfach noch im Roman wird auf Oskars Mutter als große Fisch-Esserin angespielt.

Mit dem dritten Horoskop wird eine weitere Generation des Personals in der *Blechtrommel* astrologisch erfasst, wenn man von der Komplikation absieht, dass "Kurtchen" außer Oskars 'Sohn' auch sein Halbbruder ist:

Am zwölften Juni, nach meinen Berechnungen vierzehn Tage zu früh, im Zeichen Zwillinge – und nicht wie ich errechnet hatte, im Sternzeichen Krebs – wurde mein Sohn Kurt geboren. Der Vater in einem Jupiterjahr, der Sohn in einem Venusjahr. Der Vater vom Merkur in der Jungfrau beherrscht, was skeptisch und einfallreich macht; der Sohn gleichfalls vom Merkur, aber im Zeichen der Zwillinge mit kaltem, strebendem Verstand bedacht. Was bei mir die Venus des Zeichens Waage im Hause des Aszendenten milderte, verschlimmerte der Widder im gleichen Haus meines Sohnes; ich sollte seinen Mars noch zu spüren bekommen. (391)

Es bestehen offensichtlich Affinitäten zwischen Vater und 'Sohn', was dessen Verwandtschaftsgrad ironisch bestätigt: Beide wurden – Grass führt hier die Kategorie des Planetenjahres ein – in vom großen und kleinen Glücksplaneten



beherrschten Jahren geboren. Bedeutsamer noch ist die Vorherrschaft einmal mehr des Merkur, da Kurt in den "Zwillingen" zur Welt kommt. Eigentlich hätte Kurt im Zeichen "Krebs", somit als Mond-Kind, auf die Welt kommen sollen. Kurt ist als "Zwilling" pointiert verstandesgeprägt, weniger 'jungfräulich' musisch oder zum Handel begabt.<sup>15</sup> Er geht demzufolge nach Auffassung seines Vaters "viel zu gerne zur Schule" (590), und seine Lehrerin charakterisiert ihn als "helle, doch etwas ernst." (590) Kurt hat "nach knapp sechs Wochen Schulbesuch [...] das Aussehen eines Grüblers und Strebers" (568) und überbietet den Vater als "Gymnasiast, Musterschüler und Klassenbeste(r)" (772) weit. Allerdings gilt das sogar auch im Negativen. Als "Widder"- und damit "Mars-Geborener" ist Kurt sehr aggressiv, nicht zuletzt zu seinem als "Waage"-Mensch relativ milde gestimmten Vater: Entsprechend Oskars Ankündigung wurde der heranwachsende "Bengel [...] immer unerträglicher, warf mir Sand in die Augen, kratzte mich, dass seine Fingernägel in meinem väterlichen Fleisch abbrachen. Auch zeigte mir mein Sohn ein paar Fäuste, die so weiße Knöchel hatten," heißt es unter Anspielung auf Kurts Tierkreiszeichen, "daß mir der bloße Anblick dieser schlagfertigen Zwillinge schon das Blut aus der Nase springen ließ." (474)

Als sich Oskar bei der Beerdigung Matzeraths zum Wachstum entschließt, trifft ihn ein von dem Viereinhalbjährigen geschleuderter walnußgroßer "Kieselstein am Hinterkopf" (538). Nicht nur verwandelt Kurt seine Trommel brutal in Schrott, nicht nur will er im Chaos des Untergangs Danzigs einem Welensittich "die bunten Federn [...] ausreißen" (526), sondern er schlägt auch mit der Peitsche seines Brummkreisels seinen Vater blutig. Oskars Vergleich dieser Szene mit Kains Mord an Abel setzt Kurt und ihn freilich wieder ins Verhältnis von Brüdern statt wie zuvor von Vater und Sohn, was dem Schwanken Oskars bei der Bestimmung seines leiblichen Vaters ähnelt. Insgesamt sind die astrologischen Elemente von Kurts Horoskop, insbesondere die merkurische Intellektualität und die martialische Aggressivität, proportional am einlässlichsten von allen drei "Nativitäten" des Romans ins Epische umgesetzt. Es entsteht der Eindruck, als habe Grass das martialisch dominierte Horoskop Kurts eigens als 'Motor' für sein Fabulieren, als Motivation<sup>16</sup> für das Erzählen weiterer plastisch-spektakulärer Szenen eingeführt.

## V

Die Literaturgeschichte, besonders im Bereich der 'Autobiografie' und überhaupt des europäischen Romans seit der frühen Neuzeit, ist noch nicht systematisch nach astrologisch strukturierten Werken befragt worden. Sich des Desiderats anzunehmen dürfte vielversprechend sein. Erinnerung sei für den Bereich des neuzeitlichen europäischen Romans exemplarisch nur an Mateo Alemans *Guzman de Alfarache* und Walter Scotts *Guy Mannering or the Astrologer* (1815). In der deutschsprachigen Adaption des spanischen Originals, Ægidius

Albertinus' *Gusman von Alfarche*, sollen "Astrologi vnnnd Sternseher" Gusmans Mutter geweissagt haben; und in Scotts zweitem Waverley-Roman wird dem Titelhelden ebenfalls sein Geburtshoroskop gestellt und nimmt seinen Lebenslauf vorweg. Während Goethes 'Autobiografie' den astrologiekundigen Leser einfach voraussetzt, scheint der englische Autor ungefähr zur selben Zeit skeptischer in Bezug auf die entsprechenden Rezeptionsbedingungen zu sein. In seiner "Introduction" von 1829 urteilt er:

It appeared, on mature consideration, that Astrology, though its influence was once received and admitted by Bacon himself, does not now retain influence over the general mind sufficient even to constitute the mainspring of a romance. (18)

Dieser Einsicht handelt der Erzähler Scott jedoch zuwider. Mit seiner scheinbar zweifelnden Einleitung rückversichert er sich lediglich beim Publikum – Ambivalenz als Indiz einer weiteren, späten, von Heinz Schlaffer nicht mehr vorgesehenen Übergangszeit in der Astrologie-Geschichte? Immerhin brauchen das 'postmoderne' 20. und 21. Jahrhundert bei der Suche nach einschlägiger Literatur nicht ausgeschlossen zu werden, wie Grass' Paradigmen und Martin Walsers *Tod eines Kritikers* (2002), dieser horoskoplos, belegen.<sup>17</sup>

## Anmerkungen

- 1 *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd. IX. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal. Mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg 1964, S. 632. Brief Goethes an Zelter vom 15. 2. 1830 – Weitere Zitatbelege aus diesem Band erfolgen mit bloßer Seitenangabe im laufenden Text.
- 2 Die Vermittlung des Begriffs der spezifischen astrologischen Prognose mit dem der gerade im Zeitraum zwischen Kepler und Leibniz relevanten Antizipation kann in diesem thematischen Zusammenhang nicht geleistet werden. Friedrich Gaede betont, um nur *einen* Ansatz dazu hervorzuheben: "Prognostik ist, wo immer sie seriös praktiziert wird, an die Sicht auf das Ganze gebunden." (F. G.: Zur Aktualität des Antizipationsbegriffs. In: F. G./Constanze Peres [Hrsg.]: *Antizipation in Kunst und Wissenschaft. Ein interdisziplinäres Erkenntnisproblem und seine Begründung bei Leibniz*. Bern u. a. 1997, S. 1-17, hier: S. 3) Das "Ganze" als eine der Bedingungen für die unfehlbaren, teilweise übererfüllten astrologischen Prognosen in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* ist mehrfach, nicht zuletzt durch die Geschlossenheit der Romanform selbst gewährleistet. Fiktionalität und Historizität des simplicianischen Euvres bleiben auch strikt zu beachten, wenn Gaede weiter ausführt: "Ausgehend von der wissenschaftlichen Irrelevanz horoskopischer Kurzschlüsse zwischen Planetenkonstellation und irdischen Existenzen warnt Ruelle entschieden vor der Verneinung jeglicher Korrelation und 'verlangt eine ernsthafte Diskussion' des Sachverhalts, denn: 'Aufgrund der Kräfte, die zwischen allen phy-

- sikalischen Körpern wirken (universelle Gravitation), wissen wir, daß Venus, Mars, Jupiter und Saturn einige Wirkungen auf unsere gute alte Erde ausüben. Es ist ziemlich klar, daß diese Effekte klein sind, und man könnte annehmen, daß ihr Einfluß auf den Lauf des Schicksals gleich Null ist. *Das ist falsch!* Tatsächlich zeigen gewisse physikalische Phänomene, beispielsweise solche aus der Meteorologie, eine große Sensitivität gegenüber Störungen, so daß ein winziger Grund nach einiger Zeit bedeutende Effekte zeigen kann." (F. G.: Zur Aktualität, S. 9f., sowie: David Ruelle: *Zufall und Chaos*. Berlin u. a. 1993, S. 20f. [Originalversion: D. R.: *Chance and Chaos*. Princeton 1991]). – Die eindeutigen und zuverlässigen astrologischen Prognosen des *Simplicissimus Teutsch* fallen nach Technik, Schauplatz und Verbindlichkeit nicht mit dem klassischen Orakel-Begriff zusammen.
- 3 Carl Heinrich Müller: Goethes Horoskop. In: *Jahrb. d. Fr. dt. Hochstifts* 1905, S. 117-143, hier: S. 118 – Weitere Zitatbelege aus diesem Aufsatz erfolgen als bloße Seitenangaben direkt im Text.
  - 4 Heinz Schlaffer: Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen. In: Paolo Chiarini (Hrsg.): *Bausteine zu einem neuen Goethe*. Frankfurt/M. 1987, S. 9-21, hier: S. 11 – Weitere Zitatbelege aus diesem Aufsatz erfolgen als bloße Seitenangaben im laufenden Text.
  - 5 Vgl. in diesem Zusammenhang Goethes Brief an Schiller vom 8. 12. 1798. In diesem erklärt der Verfasser: "Der astrologische Aberglaube ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. [...] Diesen und ähnlichen Wahn möchte ich nicht einmal Aberglauben nennen, er liegt unserer Natur so nahe, ist so leidlich und läßlich als irgendein Glaube." (*Goethes Briefe*. Hamburger Ausgabe, Bd. II. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow. Hamburg 1964, S. 360, Brief Nr. 712) – Zum Begriff des "Weltganzen" vgl. Anm. 2.
  - 6 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Dieter Breuer (= Bibliothek der Frühen Neuzeit. Bd. 4/1). Frankfurt/M. 1989, S. 256 – Weitere Zitatbelege aus dem Roman erfolgen als bloße Seitenangaben im laufenden Text.
  - 7 Diese Fixierung lässt sich scheinbar nicht mit der neuerdings von der Forschung verstärkt beobachteten "Nicht-Festlegbarkeit" des Romans vereinbaren (vgl. z. B. die einschlägigen Beiträge in diesem Band der *Simpliciana*). Für ästhetische "Auflockerung" des horoskopisch beglaubigten Determinismus aber sorgt gerade die Astrologie selbst. Indem sie ihre, nicht zuletzt von Grimmelshausens *Ewig-währendem Calender* bereitgestellte, Weltfülle im Sinne der Korrespondenz von Makro- und Mikrokosmos in das Erzählen einbringt, garantiert sie dessen simplicianische Vielfalt und 'Elastizität' sowie vor allem den Prozess-Charakter des Romans jenseits der puristischen Befolgung historischer Normen. So gesehen, entzieht sich der *Simplicissimus* paradoxerweise der Festlegung gerade auf Grund der astrologischen Determinierung.
  - 8 Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen 2006, S. 145f. – Weitere Zitatbelege aus der 'Autobiografie' erfolgen als bloße Seitenangaben direkt im Text.

- 9 Günter Grass: *Das Treffen in Telgte*. Eine Erzählung. Hrsg. von Claudia Mayer-Iswandy (= Werkausgabe. Bd. 9). Göttingen 1997, S. 11.
- 10 Vgl. besonders Günther Weydt: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern und München 1968; sowie Klaus Haberkamm: *'Sensus astrologicus'. Zum Verhältnis von Literatur und Astrologie in Renaissance und Barock*. Bonn 1972 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 124).
- 11 Günter Grass: *Die Blechtrommel. Roman*. Hrsg. von Volker Neuhaus (= Werkausgabe. Bd. 3). Göttingen 1997, S. 54. – Weitere Zitatbelege aus dem Roman erfolgen mit bloßer Seitenzahl im laufenden Text. – Goethes 'Autobiografie' kann durchaus Praetext für den Autor der *Blechtrommel* gewesen sein. Im Schlusskapitel des Romans berichtet Oskar, dass er "von Jugend an den Dichturfürsten studierte [...]" (769) Die Formel "Goethe und Rasputin", die die beiden polaren Bezugspersonen des Protagonisten nennt, durchzieht stereotyp den Roman.
- 12 Oskar füllt Brausepulver in "Marias vertraute Patschhand mit dem leicht abergläubischen Mondberg, dem fetten Merkur und dem straffgepolsterten Venusgürtel" (357). Die sexuell konnotierten 'Gegenden' der Handfläche sind chiromantisch relevante Bereiche auf der üblichen astrologischen Grundlage. Der unfehlbare Astrologe Herzbruder im *Simplicissimus* ist entsprechend auch kompetenter Deuter der Handlinien. – Zum ironisch gebrochenen Chiromantie-Motiv in der *Blechtrommel* vgl. S. 517 und 752.
- 13 Dabei ist abgesehen von dem Ansatz zum Horoskop der Krankenschwester Dorothea Köngetter im gemeinsamen Gebet Oskar Matzeraths und Gottfried von Vittlars: "Geboren wann? [...] Im Dezember. Schütze oder Steinbock? Schütze." (752)
- 14 Grass' Zuordnung der "Häuser" – thematisch festgelegter Bezirke, durch die sich nach der astrologischen Doktrin die Planeten bewegen – steht im Einklang mit der einschlägigen Tradition, z. B. dem *Ewig-währenden Calender*.
- 15 Nach anfänglichem Geschäftserfolg versiegt "Kurtchens Feuersteinquelle" (603).
- 16 Ægidius Albertinus: *Der Landstörtzer: Gusman von Alfarche oder Picaro genannt* [...]. München 1616, S. 148. – Walter Scott: *Guy Mannering or The Astrologer*. London, Edinburgh, New York 1905 (= New Century Library vol. II) – Weitere Zitatbelege aus Scotts Roman erfolgen als bloße Seitenangabe im laufenden Text.
- 17 Vgl. Klaus Haberkamm: "Jupiter" contra "Saturn(us)" contra "Zeus". Astrologisch modifizierter und satirisch verkehrter Titanenkampf in Grimmelshausens *Ewig-währendem Calender* und Martin Walsers *Tod eines Kritikers*. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 451-472.



# Grimmelshausen als "Erfinder der deutschen Science Fiction"?

## Zur Mummelsee-Episode im *Simplicissimus*\*

Jost Eickmeyer (Heidelberg)

### 1. Einleitung

Der Dortmunder Synergen-Verlag kündigte im Jahr 2005 ein Buch von Detlef Münch an, das den vielversprechenden Titel trägt: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1622-1676), der Erfinder der deutschen Science Fiction und des phantastischen Reiseromans in Deutschland*. Freunde des barocken Erzählers mag es gefreut haben, daß dieser offenbar als Archeget eines genuin modernen Genres profiliert werden soll. Mancher dürfte auch die Stirn gerunzelt haben: Grimmelshausen und Science Fiction? – Was mag sich hinter so einem Titel verbergen?

Eine vorläufige Einschätzung könnte feststellen, daß Grimmelshausen für zwei verschiedene Genres mit Beschlag belegt wird: einerseits für den phantastischen Reiseroman, andererseits und weit allgemeiner für das weite Feld der Science Fiction. Überdies scheint die nähere Charakterisierung der letzteren als "deutsch" (sofern keine Ungenauigkeit in der Titelaufnahme von Seiten des Verlages vorliegt) auf den *Simplicissimus Teutsch* als denjenigen Text anzuspielden, in dem die frühesten Züge des phantastischen Itinerariums und der Science Fiction zu finden seien. An diesem Punkt stellt sich die Frage nach der Bestimmung dieser beiden Genres im Zusammenhang mit Grimmelshausen.<sup>1</sup> Das Konzept des Reiseromans erscheint wenig problematisch, liegt der Erzählstruktur des pikaresken Romans, das den *Simplicissimus* neben anderen trägt, doch ohnehin das Muster eines vagierenden Protagonisten und der ständigen Bewegung von Ort zu Ort zugrunde. Auch utopische Elemente (die das Attribut "phantastisch" in Münchs Bestimmung bedingen mögen) können im Roman unschwer ausgemacht werden: Die Lebensreise des *Simplicius* verläuft zwischen der Kindheits-Utopie eines als gleichsam prälapsar geschilderten Urzustandes auf dem elterlichen Bauernhof im Spessart und dem Nicht-Ort der auf keiner Seekarte zu findenden Kreuzinsel, auf der *Simplicius* als Einsiedler ein nicht weniger utopisches Christentum lebt.<sup>2</sup>

Viel unklarer und daher für diesen Beitrag interessanter stellt sich die Klassifikation Science Fiction dar. Die meisten einschlägigen Definitionen sehen dieses Genre mehr oder weniger übereinstimmend als "naturwissenschaftlich-technisch akzentuierte Sonderform der utopischen Erzählprosa", deren Genese "sich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts unter Einfluß immer revolutionärer technischer Erfindungen und der Erforschung der letzten 'weißen Flecken' auf der Landkarte" vollzog.<sup>3</sup> Wie könnte man eine solche an die wissenschaftliche Entwicklung des 19. Jahrhunderts gebundene Kategorie auf ein Werk der Frühen Neuzeit übertragen, ohne der Gefahr zu erliegen, lediglich eine Rückprojektion literarischer Verfahren vorzunehmen, die in Wirklichkeit zu dieser Zeit den Autoren nicht oder nicht in der erforderlichen Kombination zur Verfügung standen?

Möglicherweise sind es eben die hier anhand des Titels nur spekulativ angedeuteten Probleme, die dazu geführt haben, daß Münchs Buch bislang nicht erschienen, jedoch für Dezember 2007 angekündigt ist. Da also dieses Werk bei der Frage nach Grimmelshausen und Science Fiction vorläufig keinen Aufschluß geben kann, möchte ich im folgenden die Anregung aufgreifen und die Mummelsee-Episode im fünften Buch des *Simplicissimus* darauf hin untersuchen, ob und in welcher Weise man sie sinnvoll mit der Kategorie des Science Fiction beschreiben kann.

Zuvor ist es jedoch unumgänglich, die Kategorie selbst näher zu untersuchen: Die Science Fiction-Forschung zeigt sich in der Regel bedenkenlos, wenn es darum geht, ältere Werke der Literatur zu inkorporieren. So beginnt die Chronologie des *Cambridge Companion to Science Fiction* mit Thomas Morus' *Utopia* (1516) und verzeichnet bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus heterogene Texte wie Bacons *Nova Atlantis* (1627), Keplers *Somnium* (1634), Godwins *The Man in the Moone* (1638), Fontenelles *Discussion de la pluralité des mondes* (1686) und Holbergs *Nicolai Klimii Iter subterraneum* (1741) – jedoch kein Werk Grimmelshausens.<sup>4</sup> Meist werden solche Listen von Werken mit dem pauschalen Verweis auf deren Status als "Vorläufer" gerechtfertigt und kaum kritisch hinterfragt oder argumentativ plausibilisiert. Wie kann man einen Begriff der Science Fiction, der für die Bestimmung der Vorläufer als solche notwendig wäre, im Verhältnis zur Frühen Neuzeit überhaupt bestimmen? Der Versuch einer Antwort sei anhand einiger Bemerkungen zu *scientia* und Fiktion unternommen.

## 2. Einige Bemerkungen zu *scientia* und Fiktion in der Frühen Neuzeit

Empirische Welterfahrung, ein experimentell-analytischer Zugang zu Natur und Umwelt sowie mechanisch-technische Entwicklungen zur Beförderung dieses Zugangs können als wichtige Merkmale des Wissenschaftskomplexes in Science Fiction aufgefaßt werden.<sup>5</sup> In diesen Punkten scheint die Frühe Neuzeit dem 19. und 20. Jahrhundert näher zu sein als etwa noch das Mittelalter.



Gilt doch der Zeitraum zwischen 1500 und 1700, oder der zwischen Copernicus und Newton, oder mit welchen Grenzsteinen er auch immer versehen werden mag, als die Zeit der "naturwissenschaftlichen Revolution". Zunehmend in dieser Zeit, so heißt es, proklamierten Wissenschaftler den Vorrang der Autopsie vor dem Glauben an überlieferte *auctoritates*, pochten nun auf klare Beschreibungen und überprüfbare Experimente und nutzten die Entwicklungen bis dato oftmals als Handwerker verachteter 'Mechaniker' als Medien der Beobachtung und Analyse: Georg Agricola verwarf die Bücher bestimmter (Transmutations-)Alchemiker und Metallurgen, *quod scriptores isti res alienis, non proprijs uocabulis nominent*,<sup>6</sup> und folgte in seinem großen Werk über den Bergbau der Maxime, nichts zu präsentieren, *quod nec ipse [scil.: Agricola] uidi, neque legi, nec ex hominibus fide dignis cognoui*.<sup>7</sup> Bacon und Descartes dachten über Philosophie und Methode der Wissenschaften nach; Vesalius und Paracelsus mahnten die Verbindung von Medizin und Chirurgie an; und Galileo richtete sein Teleskop auf den gestirnten Nachthimmel...

Gerade Francis Bacon wird in diesem Zusammenhang gern als Vordenker einer modernen Wissenschaftskultur, die sich gleichermaßen in Labor und Akademie vollzieht, profiliert, was in historischer Perspektive bestenfalls zweifelhaft ist. Gerade an Bacons Äußerungen zu "neuen" Wissenschaft läßt sich ablesen, wie scharfsinnig erdacht, doch zugleich unkonturiert und letztlich fiktiv diese noch war. Er grenzt diese Wissenschaft im ersten Teil seiner Schrift *Advancement of Learning* (1603) einerseits von der akademischen Tradition einer scholastisch überformten aristotelischen Physik, dem "contentious learning", ab, da dieses jede Praxis ausklammere; andererseits von einem ungeordneten, spekulativen und teils betrügerischen Experimentalwesen, zu dem er etwa Alchemie und Mechanik zählt, dem "fantastic learning", da es diesem an theoretischer Grundlage und Regulierung fehle.<sup>8</sup> Diese Zwischenstellung, die Bacon seiner Wissenschaft konzeptionell zuweist, ist nun strukturell durchaus mit der Abgrenzung der Science Fiction von anderen narrativen Formen vergleichbar, die von der strukturalistischen Literaturwissenschaft entwickelt wurde; das Abgrenzungskriterium gegenüber Phantastik und märchenhaften Erzählformen ist dabei der Umgang mit dem 'übernatürlichen Phänomen' im literarischen Werk.<sup>9</sup> Wie die aristotelische Philosophie (im Einklang mit christlichem *ordo*-Denken) die Natur in ihrer Einheitlichkeit und systematischen Widerspruchsfreiheit ohne Ansicht der Einzelphänomene immer schon als gesichert voraussetzt, so erscheint das 'Übernatürliche' dem Leser in literarischen Gattungen wie Märchen und Legende unproblematisch in Gestalt des Wunderbaren. Wie auf der anderen Seite "fantastic learning" die Natur in Einzelphänomenen erfaßt und diese teils in staunenerregenden Formen präsentiert (Mechanik), Erklärungen und theoretische Zusammenhänge jedoch ganz ausklammert oder, wie im Falle mancher alchemischer Autoren, durch integumentales Sprechen bewußt verunklärt und vor Uneingeweihten verbirgt, so wird das 'Übernatürliche' als unerklärliches und unerklärtes Ein-

zelphänomen in der phantastischen Literatur behandelt. So versetzt es den Leser in Staunen und möglicherweise durch seine verunsichernde Unerklärtheit in Furcht. Wie schließlich Bacons neues Wissenschaftskonzept die Natur in ihren Einzelphänomenen experimentell faßt, gleichwohl aber die (natur-)philosophisch geschulte Theoriebildung zu ihrer *Erklärung* heranzieht und so systematische Zusammenhänge erst schafft, so nimmt die Science Fiction in Bezug auf das 'Übernatürliche' zwischen Märchenhaftem und Phantastik eine Zwischenstellung ein: Phänomene erregen beim Leser Verwunderung, bleiben aber stets durch die nötigen wissenschaftlichen Kenntnisse 'natürlich' erklärbar (und seien diese auch nur textimplizit gegeben). In dieser Strukturähnlichkeit zeigt sich, daß es nicht unbedingt die naturwissenschaftliche Entwicklung selbst ist, aufgrund derer die Frühe Neuzeit als der Science Fiction affin angesehen werden kann, sondern eine hier bei Bacon greifbare ideengeschichtliche Konstellation, die literarisch fruchtbar werden sollte.

Nimmt man den Gang der Naturwissenschaften ab dem 16. Jahrhundert in den Blick, stellt diese sich freilich keineswegs so einheitlich und zielstrebig dar, wie oben beschrieben. Wer die Nähe Keplers, Bacons und Newtons zur modernen Wissenschaft betont, nimmt in der Interpretation einen teleologischen Standpunkt ein, wie etwa Paolo Rossis *Nascita della scienza moderna in Europa* zeigt:<sup>10</sup> In der Metapher der Geburt ist die Voraussetzung einer Entwicklung der, offenbar als Einheit verstandenen, Wissenschaft über eine 'Jugendzeit' bis zur Ausreifung und vollen Blüte in unserer Gegenwart bereits enthalten. Ein solcher Standpunkt ignoriert die Vielgestaltigkeit der wissenschaftlichen Topographie vor viereinhalb Jahrhunderten, die z.B. in dem Umstand erkennbar ist, daß oftmals ein und dieselbe Person naturwissenschaftliche mit alchemischen Interessen verband (Newton), wegweisende astronomische Erkenntnisse mit Nativitäten und Prognostiken (Copernicus), Subjektivphilosophie mit Interesse an mechanischen 'Wunderwerken' (Descartes), kurz: die 'Begründer der modernen Wissenschaft' oft Tätigkeiten nachgingen, die heutige Wissenschaft weit von sich weisen würde, die aber gleichwohl im engsten Zusammenhang mit jenen 'modernen' Ideen bestanden, auf die man von heute aus allzu gern zurückblickt. In augenfälligem Einklang mit diesem Befund steht eine von heutiger Praxis gänzlich abweichende Verwendung des Begriffes 'Magie'. Georg Philipp Harsdörffer etwa faßt im *Geschichtsspiegel* von 1654 die "natuerliche Magie" als gleichbedeutend mit "Physica practica" auf, die alles enthalte, "was wir Menschen lernen und zu dienlichem Gebrauch wissen können."<sup>11</sup> Wer die größeren naturkundlichen Kompilationen, wie Giambattista della Portas *Magia Naturalis* oder das gleichnamige Werk seines deutschen Nacheiferers, des Juristen Wolfgang Hildebrand, aufschlägt, wird dieser Verbindung von Wissen und Nutzenanwendung unmittelbar gewahr: Nicht nur, daß Hildebrand *scientia* und *magia (naturalis)* synonym verwendet:<sup>12</sup> In seiner an den primär volkssprachlich orientierten, als interessierten Laien zu imaginierenden Leser gerichteten Darstellung präsentiert Hildebrand ein aus

reichem Quellenschatz kompiliertes Panoptikum verschiedenster 'natürlicher' Hilfsmittel zur praktischen Alltagsanwendung (vom Haarwuchsmittel bis zur pränatalen Geschlechtsbestimmung<sup>13</sup>) und allerlei 'Wunderwerke', seien sie natürlichen Ursprungs (z.B. besonders ertragreiche Hühner) oder menschlicher Technik zuzurechnen (z.B. die berühmte Waffensalbe).<sup>14</sup> Dabei enthält er sich programmatisch jeder theoretischen Erläuterung dieser Therapeutika und Mirabilia und vermeidet mit Rücksicht auf die Bedürfnisse seines Laienpublikums jede Einbindung in ein naturphilosophisches System, womit er gänzlich unter das oben zitierte Verdikt Bacons fällt. Freilich tat dies dem Erfolg von Hildebrands Schrift keinerlei Abbruch, der sich in den häufigen und schnell auf den Erstdruck 1611 folgenden, teils erheblich erweiterten, Neuauflagen ebenso widerspiegelt, wie im nachweislichen Einfluß auf die barocke Erzählliteratur, namentlich auf Grimmelshausen.<sup>15</sup> Viele aus heutiger Sicht bedeutsamere wissenschaftstheoretische Werke waren bei weitem nicht so erfolgreich, wie zum Beispiel Bacons *Advancement of Learning*, das bei König James I. keineswegs die erhoffte Wirkung, nämlich umfangreiche Förderung seines neuen Wissenskonzeptes, erzielte, in Vergessenheit geriet und seine Wirkung erst im weiteren Verlauf der Philosophiegeschichte entfalten konnte.<sup>16</sup>

Nimmt man vor diesem Hintergrund nun eine nicht-teleologische Perspektive gegenüber der frühneuzeitlichen Naturkunde ein und integriert die Wissenschaftszweige der Alchemie, Astrologie, liziter oder illiziter Magie,<sup>17</sup> so stehen die Chancen plötzlich gut, in Grimmelshausen einen Science-Fiction-Autor zu entdecken: Verarbeitet er doch im *Simplicissimus* immer wieder alchemische (Transmutation des Geisterschatzes in der *Continuatio*), astrologische (die zutreffenden Nativitäten des alten Herzbruders), naturkundliche (Sylphen im Mummelsee) Diskurse, von dem noch dichterem Vorkommen wunderlicher, 'magischer' und übernatürlicher Phänomene in den *Vogelnest*-Romanen ganz zu schweigen.<sup>18</sup> Und stehen nicht das Hörrohr und vor allem das Perspektiv des Jägers von Soest mit ihren hyperbolischen Erweiterungen des sensorischen Apparates metonymisch für die Expansion wissenschaftlichen Erkenntnisstrebens, als fiktionales Komplement zu Galileos Teleskop und van Leeuwenhoecks Mikroskop?<sup>19</sup>

Doch Vorsicht ist geboten! Ist schon jede literarische Umsetzung eines im weitesten Sinne wissenschaftlichen Themas oder Diskurses *eo ipso* Science Fiction? Kaum, denn dann wäre jenen rechtzugeben, die z. B. Keplers *Somnium* umstandslos diesem Genre zuschlagen und in Kepler selbst dessen ehrwürdigen Stammvater erkennen wollen. Die Existenz eines naturwissenschaftlichen Hintergrundes sowie die innerfiktionale Relevanz von wissenschaftlichen Zusammenhängen, Theorien oder technischen Objekten scheinen notwendige Bedingungen für Science Fiction zu sein, jedoch keine hinreichenden. Hinzukommen muß eine bestimmte Erzählweise, eine narrative Struktur, die dem oben im Zusammenhang mit Bacon erwähnten Charakteristikum der Science Fiction entspricht: Das 'Übernatürliche' soll als etwas Verwunderung oder

Angst Hervorrufendes gezeigt, zugleich aber als mit wissenschaftlichen Methoden erklärbar dargestellt werden, so daß es nicht die herrschenden Naturgesetze in Frage stellt. Wer dieser Bestimmung nachgeht, rührt unweigerlich an die Problematik der Fiktionalität, denn für eine solche Abfolge von Befremdung und Erklärung muß der Leser zunächst die ihm dargebotene Fiktion als Wahrheit auffassen, dann aber das innerfiktionale Erklärungsangebot als solches, d.h. in seiner Fiktionalität erkennen.

Gerade in der Grimmelshausenforschung ist diese Frage der Fiktionalität ausgiebig diskutiert worden.<sup>20</sup> Dabei spielte das aus der *Rhetorica ad Herennium* entnommene Begriffspaar *historia* und *fabula* die Rolle des Maßstabs, an dem sich verschiedene Interpretationen messen lassen mußten.<sup>21</sup> Kurz gefaßt ergibt sich für die frühneuzeitliche dichterische Praxis folgendes Bild: Den traditionsgeleiteten Autoren bieten die voraufklärerischen Poetiken, so scheint es, zwischen dem Bericht wahrhafter Geschehnisse (*historia*) und 'pädagogischen' Lügen, die durch Allegorisierung oder interpretative 'Durchdringung' wiederum auf Wahrhaftiges zurückgeführt werden können (*fabula*),<sup>22</sup> keine dritte Möglichkeit und somit für bewußte Fiktionalität wenig Raum.

Auch Grimmelshausen bewegte sich auf dem Boden der Horazischen Verbindung von *prodesse* und *delectare*, wie vor allem die Vorrede zur *Continuatio* deutlich macht.<sup>23</sup> Er benutzt darin auch die notorische Metapher von Hülle und Kern, von heilsamen "Pillülen", die nur überzuckert verabreicht werden können, also jene Strategien, die in der Tradition zur Rechtfertigung der *fabula* stehen. Insofern scheint man mit der Forderung nach bewußter Fiktionalität bei Grimmelshausen nicht mehr Erfolg zu haben als bei jedem anderen traditionellen Autor. Gleichwohl trifft der Leser im Lauf des *Simplicissimus* auf Befremdliches, das in den Bereich der *historia* eingebunden und mit der Dichotomie von Hülle und Kern kaum zu deuten ist: den Hexensabbat im zweiten Buch,<sup>24</sup> dessen innerfiktionale Glaubwürdigkeit außer Frage steht, oder die nicht minder realen Gespenster, die der Pilger Simplicius in der *Continuatio* von ihrem Umgehen erlöst.<sup>25</sup>

Vielleicht ist hier die Frage angebracht, ob nicht das *argumentum* als dritte Form der Darstellung, die die *Rhetorica ad Herennium* anführt, zur Erklärung dienen kann? Geht es beim *argumentum* doch weder um Wahrhaftiges, noch um Falsches im Sinne der Lüge, sondern um die Darstellung von *Wahrscheinlichem*, also innerfiktional plausibilisierten Geschehnissen, die gleichwohl außerfiktional nicht wahr sind. Im Fall von Grimmelshausens Hexen wird dem Leser deren Wahrscheinlichkeit durch die Anhäufung historischer *auctoritates* im folgenden Kapitel angesonnen, die Wahrscheinlichkeit der Gespensterexistenz erzeugt der Autor durch die Begründung ihres Spuks aus ihrem ausbeuterischen Handeln zu Lebzeiten gestützt durch die wortspielerische Profession der Geister als "Scherer" und durch die wissenschaftlich genaue, sogar mit einem Quellenverweis auf Paracelsus versehene Beschreibung der Re-Transmutation ihres Schatzes, dessen Rückgabe an die rechtmäßigen Besitzer sie

schließlich erlöst. Man mag diese Strategien im einzelnen für überzeugend halten oder nicht, sie zeigen zweierlei: einerseits, daß der Begriff *argumentum* zwar in poetischen Traktaten keine Rolle spielen mag, in der Romanpraxis aber gleichsam versteckt auffindbar ist;<sup>26</sup> andererseits die Art und Weise, wie ein solches *verisimile* dem Leser nahegebracht wird: indem das fragliche Phänomen mit Evidenz im Sinne der Schlüssigkeit des Erzählten versehen wird sowie mit Vollständigkeit in dem Sinne, daß der Rezipient den Eindruck hat, alle Informationen, die er für die Kenntnis des Phänomens haben muß, erhalten zu haben. Gerade für die Science Fiction ist dabei neben naturwissenschaftlichen Prätexten oder Diskursen auch innerfiktional die Anwendung wissenschaftlicher Methoden wichtig, etwa des Messens oder genauen Beschreibens. Wenn jemand sich zwanzigtausend Meilen unter dem Meer bewegt oder in achtzig Tagen um die Welt reist, dann dienen diese genau bemessenen Raum- und Zeitangaben eben dazu, das unerhörte Phänomen evident zu machen und so im Rahmen der 'normalen' Umstände zu erklären.

Nach diesen Vorüberlegungen zu der Frage, welche erzählerischen Züge eine sinnvolle Zuschreibung von Science Fiction zumindest zu Elementen von Grimmels Hausens Werk erlauben, seien nun als Beispiel die Kapitel des *Simplicissimus* betrachtet, die des Simplicius Erlebnisse in den Tiefen des Mummelsees zum Inhalt haben.

### 3. Des Simplicius Forscherdrang: Die Mummelsee-Episode

Zu Beginn des zehnten Kapitels im fünften Buch scheint Simplicius wieder einmal sein Glück gemacht zu haben: Von der lästigen Ehefrau befreit, muß er sich auch nicht um die Bewirtschaftung seines Hofes kümmern, die seine Knan und Göth für ihn übernehmen.<sup>27</sup> Der daraus resultierende Müßiggang führt ihn zur ersten, indirekten, Begegnung mit dem Mummelsee. Noch hält er freilich die Wunder-Erzählungen der Bauern über den See für "so lügenhaftig/ als etliche Schwenck deß *Plinii*",<sup>28</sup> doch dies ändert sich bald:

DJeser Letztern Außsag [...] bewog meinen Fürwitz/ daß ich mich entschloß/ den wunderbaren See zu beschauen; [...] der Teutsche Nahm Mummel-See gebe genugsam zu verstehen/ daß es umb jhn/ wie umb eine *Mascarade*, ein verkapttes Wesen seye/ also daß nicht jeder seine Art so wol als seine Tieffe ergruenden könne [...].<sup>29</sup>

Motiv für die nun nach einer kurzen Retardierung folgende Erkundung des Sees ist demnach eine Kombination aus Müßiggang und "Fürwitz" gegenüber dem Verborgenen, die aus theologischer Perspektive als durchaus bedenklich eingestuft werden kann: Ersterer, weil er in gefährliche Nähe zur *acedia* rücken kann, letzterer, da *curiositas* stets ambivalent zwischen einer allgemeinen Neugierde und dem unheilvollen für den Sündenfall verantwortlichen Er-

kenntnisdrang des Menschen oszilliert. Der "Fürwitz" siegt bezeichnenderweise auch über das letzte Hindernis gegen eine Reise an den Mummelsee, die Bedenken des als Kontrastfigur agierenden Petters:<sup>30</sup> "hingegen kehrte sich mein Fürwitz nicht an seine [*scil.* des Petters] Abmahnung/ sondern ich bestellte einen Kerl der mich hinführen sollte."<sup>31</sup> Zugleich sind *otium* und *curiositas* jedoch Voraussetzungen des Forschers, der einerseits Zeit haben muß, um sich mit der Natur und ihren Phänomenen zu beschäftigen, und andererseits ausreichendes Erkenntnisstreben, "kognitive Leidenschaft" mitbringen muß, um sie zu ergründen.<sup>32</sup> – Während der Knan nur das Alltägliche, das "Ebenbild eines Weyers" wahrnimmt, sieht Simplicius den See als etwas Rätselhaftes, das in ihm Staunen, Neugier und den Drang nach quantitativer ("Tiefe") und qualitativer ("Art") Erforschung weckt.<sup>33</sup>

Dazu geht Simplicius methodisch vor, was sich daran zeigt, daß er sich dem See zunächst ausdrücklich messend und kartographierend nähert:

ich nahm oder masse die Länge und Breite deß Wassers vermittelst der *Geometriae* [...] und brachte seine Beschaffenheit vermittelst deß verjüngten Maaßstabs in mein Schreiftäfelin.<sup>34</sup>

Einer der Bauern hatte einen Zusammenhang zwischen einem Steinwurf in den See und dem Heraufziehen eines Unwetters behauptet. Nun macht sich Simplicius daran, dieses Unwahrscheinliche zu überprüfen. Die verwendeten Formulierungen, "*probiren was Wahrheit an der Sagemehr wäre*" und "*Solche Prob nun ins Werck zu setzen*", die sich deutlich an wissenschaftlichen *termini technici* der Verifikation von Hypothesen oder Prüfung von Materialien orientieren, unterstreichen die Profilierung von Simplicius als Naturforscher.<sup>35</sup> Auch die durch Steinwürfe heraufgerufenen Sylphen erkennt Simplicius zunächst allgemein als "Creaturen", die er durch Analogisierung mit natürlichen, dann mit technischen Erscheinungen zu erklären sucht, bis ihn Angst befällt, als er die Menschenähnlichkeit der Wesen erkennt:

Ich [...] sahe sehr weit gegen den *abyssum* etliche Creaturen im Wasser herum fladern/ die mich der Gestalt nach an Frösch ermahnten/ und gleichsam wie Schwermerlein auß einer auffgestiegenen *Raquet*, die im Lufft ihr Würckung der Gebühr nach vollbringt/ herumb *vagirten*; und gleich wie sich dieselbige mir je länger je mehr näherten/ also schienen sie auch in meinen Augen je länger je grösser/ und an ihrer Gestalt den Menschen desto ähnlicher; weßwegen mich dann erstlich eine große Verwunderung/ und endlich weil ich sie so nahe bey mir hatte/ ein Grausen und Entsetzen ankam.<sup>36</sup>

Der Leser kann die Wahrnehmung des Simplicius genau nachvollziehen: die Ähnlichkeitsbeziehungen, die er zunächst über die Gestalt der Phänomene (Frösche), dann über ihre Bewegung (Feuerwerkskörper) bildet, und den Einfluß der Perspektive, in der die sich nähernden Gestalten größer werden. Erst als diese Beobachtungen ihn dazu führen, sich mit etwas Menschenähnlichem,



und gerade durch diese Ähnlichkeit ganz Fremdem und Übernatürlichem konfrontiert zu sehen,<sup>37</sup> wechselt er von der forscherlichen in die religiöse Perspektive und versucht sich mit einem Segensspruch vor teuflischem Einfluß zu schützen.<sup>38</sup>

Bislang ist gezeigt worden, daß Simplicius, sowohl was das Motiv als auch was die Praxis der Mummelsee-Erkundung angeht, von einem Forscherdrang angetrieben wird, der naturkundlicher Methodik nicht entbehrt. Damit wäre ein Teilargument dafür erbracht, die Mummelsee-Episode als Science Fiction zu qualifizieren.

Auch die naturkundlichen Prätexte und Diskurse, die ein weiteres Teilargument liefern würden, sind von der Forschung seit langem identifiziert, auch wenn Einzelheiten der Quellenverarbeitung noch ungeklärt sind.<sup>39</sup> Doch ob nun Grimmelshausen seine Sylphen durch die Vermittlung von Kornmanns *Mons Veneris* (1614) oder von Praetorius' *Anthropodemus Plutonicus* (1666) gebildet hat: Letztlich gehen sie auf Theophrastus von Hohenheims *Liber de nymphis, sylphis, pygmæis et salamandris et de cæteris spiritibus* (1565/vollst. 1591) zurück, also auf einen naturkundlichen Traktat über die 'Geistmenschen'. Anlage und Gestalt ihrer Wasserwelt stammen wohl aus Athanasius Kirchers *Mundus subterraneus* (zuerst 1665).<sup>40</sup>

Schließlich ist mit dem Erscheinen der Sylphen selbst das 'Übernatürliche' in die Geschichte eingebrochen, wie die furchtsame Reaktion des Simplicius deutlich macht. Nun muß geprüft werden, mit welchen Strategien dies 'Übernatürliche' erklärt und als wahrscheinlich dargestellt wird, ohne daß Brüche in der Evidenz auftreten, damit man über eine sinnvolle Applikation des Begriffs Science Fiction entscheiden kann.

Die folgenden Kapitel bestehen hauptsächlich aus Gesprächen, die Simplicius während seiner Reise in der Wasserwelt mit den Sylphen und vor allem deren König führt. Die Plausibilität dieser submarinen Reise wird durch einen besonderen Stein gesichert, der Simplicius das Atmen der Luft unmöglich, dafür aber Atmung und Bewegung unter Wasser möglich macht.<sup>41</sup> Zunächst erfährt er auf die Meile genau die Distanz des Erdmittelpunktes, an dem die Sylphen wohnen, von der Oberfläche und zeigt sich weiterhin als Forscher, indem er die Angaben des Sylphen mit denen des antiken Historikers Dionsiodoros vergleicht.<sup>42</sup> Als solcher wird er übrigens auch von den Sylphen anerkannt, denn als der Fürst Simplicius nach dem Zweck seiner Reise fragt, antwortet dieser:

daß ich [*scil.* Simplicius] auch gleich die seltzamen Wunder der Natur unter der Erden und in Wassern beschauen solte/ deren ich mich zwar bereits auff dem Erdboden verwundert/ ehe ich noch kaum einen Schatten davon gesehen.<sup>43</sup>

So bestätigt sich die von Simplicius vorgeschlagene Etymologie des 'Mummel'-Sees, da er nun die bis dato verhüllten Wunder des Sylphenreiches erkunden kann. – Desweiteren erfährt er etwas über die räumliche Gestalt des Rei-



ches, die ein sternförmig vom Erdmittelpunkt ausgehendes System von trichterartigen Seen bildet,<sup>44</sup> und über seine dreifache Funktion, die im Festhalten der Ozeane auf der Erdkugel, im zirkular vorgestellten Betreiben des irdischen Wasserhaushaltes und drittens darin besteht, den Lebensraum für die Sylphen als von Gott geschaffenen und ihn lobenden Wesen zu bieten.<sup>45</sup> Im Hinblick auf die Evidenz sind diese Bestimmungen kaum zu überschätzen: Die erste bindet das Sylphenreich in einen geologischen Zusammenhang ein, die zweite betont die Notwendigkeit der Existenz eines Sylphenreiches für Flora, Fauna und das Leben des Menschen, die dritte schließlich zeigt die Sylphen selbst als der göttlichen Schöpfung zugehörig, als gottesfürchtige Wesen (der Sylph zitiert gar aus der Heiligen Schrift!) und läßt damit die anfängliche Furcht des Simplicius vor Teufelsspuk gegenstandslos werden.

Die letzte Bestimmung versieht der Sylphenprinz auf Simplicius' Nachfrage hin mit weiteren Erläuterungen, in denen die Sylphen (weitgehend an Hohenheims Traktat über die 'Geistmenschen' orientiert) als sterbliche Wesen kenntlich werden, die zwar über Vernunft, jedoch über keine unsterbliche Seele verfügen und in der Hierarchie der Wesen auf der Stufe zwischen Menschen und Tieren angesiedelt sind.<sup>46</sup> In diesem Zusammenhang erwähnt der Sylph, daß die "erste[n] Eltern [*scil.*: der Menschen] von Gott mit einer vernünftigen und unsterblichen Seele zu seinem Ebenbild erschaffen" wurden.<sup>47</sup> Da die Sylphen selbst keine unsterbliche Seele besitzen, müßte man schließen, daß sie zu den 'Präadamischen' gehören. Weil der Autor dieses Thema jedoch nicht über diese Bemerkung hinaus vertieft, kann kaum entschieden werden, ob hier ein weiterer Rückgriff auf naturkundlich-spekulatives Schrifttum und damit Spuren der Beschäftigung Grimmelshausens mit der höchst kontrovers rezipierten Schrift *Præ-Adamitæ* des Isaac La Peyrère (gedr. 1655) auszumachen sind,<sup>48</sup> auf die er möglicherweise auch an anderer Stelle im Roman anspielt.<sup>49</sup> Zumal sich schon für den ersten *Vogelnest*-Roman, in dem eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Präadamiten-Theorie geführt wird,<sup>50</sup> die Rezeptionslage Grimmelshausens als sehr problematisch darstellt.<sup>51</sup> Wie immer sich dies auch verhalten mag: Die ontologische Einordnung in die Schöpfungsordnung verstärkt die Evidenz des Dargestellten zusätzlich, läßt das nunmehr nur scheinbar Übernatürliche als Natürliches erscheinen, das lediglich bislang nicht bekannt war. So wird das Phänomen der Sylphen mit einer Mischung aus naturkundlichen und theologischen Argumenten erklärt, zu denen die folgenden vier Kapitel nur noch Ergänzungen liefern, die beim Leser zur Vollständigkeit des Dargestellten beitragen sollen.

Dazu gehören die näheren Lebensumstände der Sylphen, etwa daß sie besonders alt werden,<sup>52</sup> keinen Schmerz und keine Krankheit erleiden müssen<sup>53</sup> und daß die Menschen ihnen zwar die Möglichkeit, das ewige Leben zu erringen, voraus haben, daß die Sylphen aber den Vorteil eines sünd- und straffreien (unter-)weltlichen Daseins haben,<sup>54</sup> daß daher ihr König nur anleitende, nicht herrschende Funktion habe und die Hofhaltung entsprechend einfach

gehalten sei und es keine Möglichkeit zum Machtmißbrauch gebe.<sup>55</sup> Hier werden nun Erzählstrategien der Utopie immer vorherrschender, die einerseits das Sylphenreich als idealen Staat im Sinne einer vom guten König gelenkten Ökumene aller Völker profilieren,<sup>56</sup> andererseits sogar – in einer Volte – aus dem Munde des Simplicius die (satirische) Utopie einer idealen menschlichen Gesellschaft präsentieren.<sup>57</sup> Solche narrativen Elemente können zur Science Fiction hinzutreten, gehören aber nicht zu ihrem Kernbereich und können daher im einzelnen ebenso vernachlässigt werden, wie die in den Kapiteln vermehrten Erläuterungen zu einzelnen Naturphänomenen, die schlicht die forschliche Motivation von Simplicius' Reise unterstreichen.<sup>58</sup>

Festzuhalten ist, daß in der Mummelsee-Episode zu den notwendigen Bedingungen einer naturwissenschaftlichen Motivation und eines ebensolchen textuellen Hintergrundes die hinreichende Bedingung getreten ist, indem das 'Übernatürliche', das Sylphenreich, durch die aufgezeigten Kategorien Evidenz und Vollständigkeit zum Wahrscheinlichen gemacht wurde. Die umfassenden Erklärungen, die Simplicius erhält, lassen ihn überdies gleichsam von unten die Welt wahrnehmen und ermöglichen ihm über einzelne Naturphänomene hinaus eine 'globale' Perspektive, die als Kriterium für Science Fiction nicht unerheblich ist.<sup>59</sup> Somit sind die für die Frühe Neuzeit sinnvoll verwendbaren Charakteristika für die Erzählweise der Science Fiction erfüllt, wohlgermerkt: nur für diese Kapitel! Erweitert man den Rahmen der Interpretation auf den gesamten Roman, so muß man die Episode in ihren Verbindungen zum Gesamttext betrachten, wie etwa Jörg Jochen Berns den Hof der Sylphen parallel zum Spessarter Bauernhof, Hanauer Soldatenhof und zum "höllischen Reichstag" der *Continuatio* interpretiert hat.<sup>60</sup> Damit muß die Frage einhergehen, ob eine solche Deutung der Mummelsee-Episode für den Gesamtkontext einen interpretatorischen Mehrwert aufweist.

Doch dies soll hier nicht das Thema sein. Für den Augenblick mag es genügen, im *Simplicissimus* Erzählweisen aufgezeigt zu haben, die man mit der Bezeichnung Science Fiction sinnvoll klassifizieren kann.

## Anmerkungen

- \* Frühere Fassungen dieses Beitrages wurden von Wilhelm Kühlmann (Heidelberg) und Joachim Telle (Heidelberg/Freiburg) kritisch gelesen und kommentiert, wofür ich beiden an dieser Stelle herzlich danke.
- 1 Die noch problematischere Frage, ob und wie man einen Autor der Barockliteratur, die im Verlauf der europäischen Literaturgeschichte insgesamt als eher spät einzu-stufen ist und sich überdies aus den reichhaltigen Quellen antiker, mittelalterlicher und rinascimentaler Dichtungstraditionen schöpft, überhaupt als "Erfinder" profilieren könnte, möchte ich hier ganz ausklammern.

- 2 Vgl. zum Utopischen auch: Joël Lefebvre: Das Utopische in Grimmelshausens *Simplicissimus*. Ein Vortrag. In: *Daphnis* 7 (1978), S. 267-285. Zusammenfassend und mit speziellem Gewicht auf der Interpretation der Insel-Utopie: D. Breuers Beitrag im vorliegenden Band.
- 3 Christoph F. Lorenz: 'Science Fiction'. In: Jan-Dirk Müller/Georg Braungart et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Berlin/New York 2003. S. 412-414, zitiert S. 412 und 413. – Mit etwas anderem Akzent aber in der Sache übereinstimmend bezeichnet Nagl sie in seinem Killy-Artikel als Spezialfall der phantastischen Literatur: Manfred Nagl: 'Science Fiction'. In: *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Hrsg. von Volker Meid, Bd. 14. Gütersloh 1993. S. 365/366. – Die stark auf die eigene Produktion konzentrierte US-amerikanische SF-Forschung folgt zwar dem Grundsatz "sf is a discussion or a mode, not a genre", läßt aber ihre Entwicklung gleichfalls im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert beginnen. Vgl. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. by Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge 2003. Zitiert: Introduction, S. 2; zur Entwicklung des Genres: S. 3f. und S. 32-47.
- 4 *Cambridge Companion* (Anm. 3), S. XX. Vgl. auch ebd., S. 15-31 zu Werken, die vor der 'eigentlichen' Gattung liegen, dennoch meist im Zusammenhang der Geschichte der Science Fiction thematisiert werden. – Immerhin stellte Mandel bereits 1972 Grimmelshausens Mummelsee-Episode Keplers *Somnium* im Kontext der Science Fiction gegenüber: Siegfried Mandel: From the Mummelsee to the Moon: Refractions of Science in Seventeenth-Century Literature. In: *Comparative Literature Studies* 9 (1972), S. 407-415.
- 5 Vgl. Hans-Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*. Tübingen 1995 (= IASL Sonderheft 7), S. 4-6. – Schon Sam Moskowitz, einer der Vorreiter amerikanischer Science Fiction, sprach von einer "atmosphäre of scientific credibility." Sam Moskowitz: *Explorers of the Infinite. Shapers of Science Fiction*. Cleveland, OH 1963, S. 11.
- 6 *GEORGII AGRICOLAE DE RE METALLICA LIBRI XII* [...] Basel 1556 [UB Tübingen], S.  $\alpha$  3<sup>t</sup>; in der Übersetzung von Paul Knauth: "Denn die betreffenden Schriftsteller nennen die Dinge mit fremden, nicht mit ihren eigenen Namen" (Georg Agricola: *De re metallica Libri XII. Zwölf Bücher vom Bergbau- und Hüttenwesen*. Berlin 1928. Repr. Wiesbaden 2006, S. XXVI.).
- 7 *GEORGII AGRICOLAE DE RE METALLICA LIBRI XII* (wie Anm. 6), S.  $\alpha$  3<sup>v</sup>; im Deutschen: "was ich nicht selbst gesehen oder gelesen oder durch glaubwürdige Menschen kennengelernt habe" (Agricola, *De re metallica Libri XII. Zwölf Bücher vom Bergbau- und Hüttenwesen* [wie Anm. 6], S. XXVII.).
- 8 Vgl. James Spedding/Robert Leslie Ellis/Douglas Denon Heath (Hrsg.): *The Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount of St. Alban, and Lord High Chancellor of England*. Volume III: Philosophical Works III. London <sup>2</sup>1870, S. 282-290: Bacon beschreibt die "three diseases of learning", wobei er den beiden oben genannten als "delicate learning" (S. 282-285) die rhetorische Tradition Ciceros und des Humanismus hinzufügt.

- 9 Vgl. zu den im folgenden paraphrasierten Abgrenzungskriterien das m.E. nach wie vor einschlägige Werk von Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übers. von Karin Kersten et al. Frankfurt a. M. et al. <sup>2</sup>1975, S. 40-54, wichtig zur Science Fiction: S. 153. – Vgl. auch: Rainer Jehmlich: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt <sup>2</sup>1985, S. 11-33; zur Science Fiction v.a. S. 26-33.
- 10 Paolo Rossi: *La nascita della scienza moderna in Europa*. Roma/Bari 1997.
- 11 Zitiert nach: Joachim Telle (Hrsg.): *Pharmazie und der gemeine Mann. Hausarznei und Apotheke in der frühen Neuzeit. Erläutert anhand deutscher Fachschriften der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und pharmazeutischer Geräte des Deutschen Apotheken-Museums Heidelberg*. Weinheim/New York <sup>2</sup>1988, S. 73.
- 12 Ich verweise auf eine der späteren Auflagen: *VWolfgangi Hildebrandi new augirte, weitverbesserte und vielvermehrte Magia Naturalis, Das ist/ Kunst und Wunderbuch: Darinnen begriffen wunderbare Secreta, Geheimnisse und Kunststücke [...]*. Erfurt 1635ff. [UB Tübingen], Vorrede, S. C 1<sup>r</sup>: Der Teil des Vorworts ist überschrieben "Woher MAGIA den Namen habe", doch in der folgenden baumartigen Übersicht wird "SCIENTIA" verwendet. – Dazu: Joachim Telle: Die "Magia naturalis" des Wolfgang Hildebrand. In: *Sudhoffs Archiv* 60 (1976), S. 105-122.
- 13 Vgl. *VWolfgangi Hildebrandi new augirte, weitverbesserte und vielvermehrte Magia Naturalis* (wie Anm. 12), Buch I (1635), Kap. IV, S. 9<sup>v</sup>-10<sup>v</sup> (Haarwuchsmittel), Kap. XXXIX, S. 38<sup>r</sup>/38<sup>v</sup> (Geschlechtsbestimmung am Ungeborenen).
- 14 Vgl. ebd., Kap. XV, S. 21<sup>v</sup>-22<sup>v</sup> (Waffensalbe) und Buch II (1649), Kap. XLIV, S. 28<sup>v</sup>-32<sup>v</sup> zu allerlei Hühnern. – Zu Hildebrands Quellen, die ebenso aus naturkundlichen Schriften wie aus Itinerarien, mittelalterlichen Mirabiliensammlungen u.a. bestehen, vgl. Telle, Die "Magia naturalis" des Wolfgang Hildebrand (wie Anm. 12), S. 114/115.
- 15 Zur Editions-geschichte vgl. ebd., S. 108; Laura Balbiani: Wolfgang Hildebrand e la fortuna editoriale della Magia naturalis. In: *L'analisi linguistica e letteraria* 1 (1997), S. 153-185. – Grimmelshausen benutzte Hildebrand, z. B. gerade in der Mummelsee-Episode die Historie vom See bei Camarina: *ST V*, S. 500, 15-17; dazu: Breuers Kommentar, S. 964; Johanna Belkin: Ein natur- und quellenkundlicher Beitrag zur Mummelsee-Episode im *Simplicissimus*. In: *Simpliciana* IX (1987), S. 101-138. – Zu Hildebrand als gut dokumentierter Vorlage für Passagen im *Simplicissimus* und anderen Werken Grimmelshausens: Misia Sophia Doms: "Alkühmisten" und "Decoctores". *Grimmelshausen und die Medizin seiner Zeit*. Frankfurt a.M. 2006 (= *Simpliciana* Beiheft 3), S. 12-14, 134, 154, 168. – Zu Wunderbüchern allgemein als Prätexten: Rosmarie Zeller: Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 77-103.
- 16 Vgl. Wolfgang Krohn: *Francis Bacon*. München <sup>2</sup>2006, S. 42-45.
- 17 Vgl. den hervorragenden Überblick über Ansätze und Gegenstände der teleologischen und nicht-teleologischen Wissenschaftsgeschichte von Barbara Bauer: Nicht-teleologische Geschichte der Wissenschaften und ihre Vermittlung in den

- Medien und Künsten. Ein Forschungsbericht. In: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 26 (1999), S. 3-35; zur Barockdichtung v.a. S. 25/26 und 32/33.
- 18 Ich verweise pauschal auf die Ergebnisse der Tagung der Grimmelshausen-Gesellschaft 2006, die ausschließlich diesen beiden Romanen gewidmet war: *Simpliciana* XXVIII (2006).
  - 19 Vgl.: Jörg-Jochen Berns: Der Zauber der technischen Medien. Fernrohr, Hörrohr, Camera obscura, Laterna magica. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 245-266.
  - 20 Vgl. insgesamt die Beiträge zur Grimmelshausen-Tagung 1998 mit dem Thema "Fabula und Historia in der frühen Neuzeit", gedruckt in: *Simpliciana* XX (1998).
  - 21 Vgl. z.B. Rosmarie Zeller: Fabula und Historia im Kontext der Gattungspoetik. In: Ebd., S. 49-62; Stefan Trappen: Fiktionsvorstellungen der Frühen Neuzeit. Über den Gegensatz zwischen "fabula" und "historia" und seine Bedeutung für die Poetik. Mit einem Exkurs zur Verbreitung und zur Deutung von Laktanz, *Divinae institutiones* I 11, 23-25. In: Ebd., S. 137-163, v.a. S. 140/141.
  - 22 Vgl. ebd., S. 145-147.
  - 23 Continuatio des abentheurlichen *Simplicissimus*. In: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke*. Hrsg. von Dieter Breuer (= Bibliothek der Frühen Neuzeit, Bd. 4). Frankfurt a. M. 1989-1997, Bd. I.1, S. 555-699; hier: S. 563,1-564,27.
  - 24 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Der Abentheurliche *Simplicissimus* Teutsch. In: Ebd., S. 9-551: Buch II, Kap. XVII, samt der Rechtfertigung des Hexenglaubens im folgenden Kapitel, die sich auf belegte Historien stützt, dadurch die Geschehnisse auf der Ausfahrt indirekt wahrscheinlich machen will. (Alle Stellenangaben aus dem *Simplicissimus* werden im folgenden durch die Sigle *ST* mit folgender Buch-, Kapitel- und Seitennummer nach dieser Ausgabe angegeben.)
  - 25 Vgl. Continuatio (wie Anm. 23), Kap. XV und XVI (S. 640,1-646,11). – Die Frage nach der Realität der Gespenster wird letztlich offen gelassen, was gerade die Eigenschaft des *argumentum* ist: Darstellung von Irrealem dergestalt, daß es möglich und wahrscheinlich erscheint. Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer: Grimmelshausens Gespenster. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 105-140: S. 112.
  - 26 Eine solche Ausnahmestellung des Romans im Hinblick auf die Alternative *historia-fabula* ließe sich u.a. mit der relativen Neuheit der Gattung begründen, für die eine traditionelle Regelpoetik nicht greifen konnte. – Vgl. Zeller, Fabula und Historia im Kontext der Gattungspoetik (wie Anm. 21), insbesondere die Schlußfolgerung S. 58. – Auch Untersuchungen zum französischen Romanschaffen zur Zeit Grimmelshausens, in dem die "vraisemblance" für die Kategorisierung von Erzählprosa eine entscheidende Rolle spielt, könnte meine Einschätzung stützen. Vgl. Ingo Breuers Beitrag über Grimmelshausen und Sorels Literaturkritik in diesem Band.
  - 27 *ST* V, Kap. X, S. 483,1-484,10.
  - 28 Ebd., S. 484,26.
  - 29 Ebd., Kap. XI, S. 487,1-14. – Auch heutigen Forschern bietet der Mummelsee unter diesem Motto ein Betätigungsfeld, z. B. um in ihm die Quelle der Acher zu lokalisieren. Vgl.: Dieter Ortlam: Der Ursprung der Acher (Nord-Schwarzwald)

- auf der Basis historischer Recherchen sowie die Genese des Ruhestein (Schwarzwald-Hochstrasse). In: *Acherner Rückblicke* 3 (2004), S. 9-28.
- 30 Im Petter stellt sich dem forschend kuriosen Simplicius der Verfechter des praktischen Nutzens entgegen. Er fragt: "was werdet ihr dann davon tragen/ wann ihr gleich hinkommt?" (ebd., Kap XII, S. 489,21/22) und antwortet: "der Herr Sohn [...] wird nichts anderes sehen als ein Ebenbild eines Weyers [...] und den Hergang vor den Hingang davon haben." (ebd., S. 489,23-28) Seine Frage zielt auf einen materiellen Nutzen des Unternehmens ab. In der Antwort weist der Knan sich als Vertreter "alter" Weltanschauung aus, indem er sich mit dem Oberflächlichen, dem "Abbild" zufrieden gibt. Wie Friedrich Gaede in der Diskussion anmerkte, könnte sein Einwand, daß der Hinweg wie der Rückweg sein werde, eine Anspielung auf den berühmten Satz Heraklits sein: "Der Weg nach oben und der Weg nach unten sind ein und derselbe." (Hermann Diels [Hrsg.]: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Sechste, verb. Auflage von W. Kranz. Berlin 1951, Frg. B 60) Auch damit würde der Knan sich als Vertreter vormoderner Naturauffassungen profilieren und so den Forscherdrang, der Simplicius im folgenden antreibt, um so deutlicher zur Geltung bringen.
- 31 *ST V*, Kap. XII, S. 490,1-3. – Auch der später aus dem See hervortauchende Sylph appelliert an Simplicius' Neugier, um ihn in den See zu locken (ebd., S. 492,22); vgl. Breuers Kommentar, S. 960. – Schließlich erkennt auch der König der Sylphen ihn als "zimlich *curios*" (ebd., Kap. XVI, S. 510,9) und lädt ihn zur Erkundung seines Reiches ein. Es ist also die Neugierde als *Movens* des Forschers, die in der gesamten Episode strukturbildend wirkt.
- 32 Die Bezeichnung "kognitive Leidenschaft" übernehme ich von Lorraine Daston, die in verschiedenen Arbeiten auf die Rolle u.a. der Neugier für Gang und Profilierung von Forschungsinteressen hingewiesen hat. Vgl. z. B.: Lorraine Daston: *Die kognitiven Leidenschaften: Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit*. In: Dies.: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*. Frankfurt a. M 2001, S. 77-97 (Übersetzung: Gerhard Herrgott).
- 33 Zum Gegensatz von alltäglicher und forschender Perspektive im Hinblick auf das Staunen vgl. ebd., S. 88/89.
- 34 *ST V*, Kap. XII, S. 490,22-27.
- 35 Ebd., S. 490,30 und 491,4. – Zum frühneuhochdeutschen "probe" und "probieren" vgl.: Robert A. Anderson/Ulrich Goebel/Oskar Reichmann (Hrsg.): *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. 4: pfab(e)-pythagorisch, bearbeitet von Joachim Schildt. Berlin/New York 2001, Sp. 1154-1157.
- 36 *ST V*, Kap. XII, S. 492,1-12. Vgl. Breuers Kommentar, S. 960.
- 37 Es scheint nicht verfehlt, die ontologische Verunsicherung in der Reaktion des Simplicius mit der Konfrontation von Außerirdischen in der "klassischen" Science Fiction zu vergleichen. Das gleichzeitige Vorkommen von Fremdheit und gleichwohl Menschenähnlichkeit hat die Soziologie im Begriff des "maximal Fremden" gefaßt. Vgl. etwa Michael Schetsche: *Der maximal Fremde – eine Hinführung*. In: Ders. (Hrsg.): *Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nichtmenschlichen und die Grenzen des Verstehens* (= Grenzüberschreitungen, Bd. 3). Würzburg 2004, S.



- 13-21. S. 20: "'Der maximal Fremde' bezeichnet eine relationale Grenzkategorie. Sie umfaßt alle Arten von Wesenheiten, die von Menschen als (zumindest potentielle) Kommunikations- und Interaktionspartner (an-)erkannt werden, wobei ihre sonstigen Qualitäten und das realisierbare Ausmaß der Kommunikation ungewiss sein können." – In eben dieser Situation befindet sich Simplicius zu diesem Zeitpunkt.
- 38 *ST V*, Kap. XII, S. 492,111-17.
- 39 Vgl. Harry Mielert: Der paracelsische Anteil an der Mummelsee-Allegorie in Grimmelshausens "Simplizissimus". In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 20 (1942), S. 435-451; Belkin, Ein natur- und quellenkundlicher Beitrag zur Mummelsee-Episode im *Simplicissimus* (Anm. 15); Barbara Molinelli-Stein: Grimmelshausen und seine naturwissenschaftlichen Quellen. In: *Simpliciana XXVI* (2004), S. 185-217. – Zur Diskussion vgl. Breuers Kommentar: *ST*, S. 959 (zu 489,17) sowie Doms (Anm. 15), S. 134-138.
- 40 Vgl. Athanasius Kircher SJ: *Mundus Subterraneus*. Amsterdam 1668 [UB Heidelberg]. Hier v.a. seine Theorie der Hydrophylakten, unterirdischer Wasserspeicher: lib. II (De admirando Globi terreni opificio), cap. X, S. 70-75. – Kircher erwähnt in der zweiten Auflage konkret den Mummelsee und fügt seinem Werk einen Stich des Gewässers ein: Ders.: *Mundus Subterraneus in XII libros digestus* [...]. Amsterdam <sup>2</sup>1678 [UB Heidelberg], lib. II, cap. XIII, S. 85-89 und cap. XIX, S. 112/113. Dazu verwendet er die Ergebnisse einer Forschungsreise des Georg Elias Loretus zum Mummelsee (1666), den Grimmelshausen als Renchener Schultheiß vielleicht sogar begleitet hat; vgl. Breuers Kommentar (zu 489,27): *ST*, S. 959.
- 41 *ST V*, Kap. XII, S. 492,27-493,11.
- 42 Ebd., Kap. XIII, S. 494,6-15.
- 43 Ebd., S. 495,4-8.
- 44 Ebd., S. 494,16-20. – Eine großformatige Abbildung dieser höhlenartig verzweigten Wasserkanäle bietet Kircher mit dem 'Systema ideale' seiner Hydrophylakten. Vgl. Kircher, *Mundus Subterraneus* (wie Anm. 40), der Erstauflage als dritte Tafel vorn beigefügt, in der zweiten Auflage in lib. III, zwischen S. 186 und 187.
- 45 *ST V*, Kap. XIII, S. 495,14-28.
- 46 Ebd., S. 496,15-497,30. – Dies entspricht der Einordnung der Geistmenschen bei Paracelsus. Vgl. Theophrastus von Hohenheim, gen. Paracelsus: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*. Hrsg. von Robert Blaser (= Altdeutsche Texte 16), Bern 1960, cap. secundum, S. 14,13-30.
- 47 *ST V*, Kap. XIII, S. 497,3-5.
- 48 [Isaac la Peyrère:] *PRÆ-ADAMITÆ SIVE EXERCITATIO super versibus duodecimo, decimotertio & decimoquarto, capitis quinti Epistolæ D. Pauli ad Romanos. QVIBVS INDVCITVR Primi Homines ante Adamum conditi*. s.l. 1655 [UB Heidelberg]. – Zu La Peyrères Theorie der Präadamiten und ihren Vorläufern in Mittelalter und Renaissance vgl. Richard H. Popkin: The Pre-Adamite Theory in the Ren-



- aissance. In: Edward P. Mahoney (Hrsg.): *Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*. Leiden 1976, S. 50-69.
- 49 Dieter Martin wies mich im Gespräch auf eine frühere, eher beiläufige Anspielung auf Präadamiten im Umfeld des Ständebaums hin: *ST I*, Kap. XV, S. 1-4: "[...] ich [*scil.* Simplicius] schlosse/ es müsten ohnfehlbar zweyerley Menschen in der Welt seyn/ so nicht einerley Geschlechts von Adam her/ sondern wilde und zahme wären/ wie andere unvernünfftige Thier [...]."
- 50 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Wunderbarliches Vogel-Nest I. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 23), Bd. I.2, S. 297-447; hier: S. 348-353.
- 51 Vgl. Italo Michele Bataffarano: Präadamiten und Nicht-Adamische: Isaac de La Peyrère/Paracelsus/Grimmelshausen. In: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale Neapolitano. Studi Tedeschi XXVI* (1983), S. 11-41, v.a. S. 28-37; Dieter Martin: Präadamische Spekulation im *Wunderbarlichen Vogel-Nest*. In: *Simpliciana XXVI* (2004), S. 321-337. – Immerhin scheint es eine Verbindung La Peyrères zu Paracelsus zu geben, die in der Einschätzung beider besteht, die Einwohner der Neuen Welt seien Nicht-Adamische. Diese Übereinstimmung wird in der kritischen Gegenschrift Samuel Desmarets' (*Refutatio Fabulae Præ-Adamitæ*, 1656) hergestellt: Vgl. Popkin, *The Pre-Adamite Theory in the Renaissance* (wie Anm. 48), S. 59; auch Martin, *Präadamische Spekulation im Wunderbarlichen Vogel-Nest*, S. 325/326. – Generell zur theologisch brisanten Diskussion über die Abkunft der "westindischen" Wilden, in die auch Bacon, Hugo Grotius u.a. eingriffen: Popkin, *The Pre-Adamite Theory in the Renaissance* (wie Anm. 48), S. 58-64; Lee Eldridge Huddelston: *Origins of the American Indians. European Concepts 1492-1729*. Austin, TX/London 1962 (= Latin American Monographs 11), S. 118-143. – Selbst wenn man La Peyrères Theorie über Menschen vor Adam als Hintergrund für Grimmelshausens Sylphen annähme, sind doch die Unterschiede vorherrschend: La Peyrères Position ist von einer optimistischen Eschatologie geprägt, indem er die Heilsgeschichte der Adamischen (Juden und Christen) in die Erlösung aller Wesen münden sieht; vgl. (beigebunden an *Præ-Adamitæ*): *Systema theologicum, ex Præadamitarum Hypothesi pars prima*. s.l. 1655, S. 310-317, v.a. S. 313/314. Im *Simplicissimus* hingegen zeigt sich der Sylphenkönig über das Nahen des Jüngsten Gerichts besorgt, da es das unausweichliche Ende für sein ohne Seelen geschaffenes Volk bedeuten würde: *ST V*, Kap. XV, S. 507,1-16 (s. Anm. 57).
- 52 Vgl. ebd., Kap. XIII, S. 498,13/14.
- 53 Vgl. ebd., S. 498,17 und 499,2-6.
- 54 Vgl. ebd., S. 498,15-17.
- 55 Ebd., S. 498,28-31.
- 56 Vgl. ebd., Kap. XV, S. 505,13-506,5, wo die Fürsten der verschiedenen Seen in ihrer jeweiligen "Landes"-Tracht am Königshof geschildert werden.
- 57 Auf die Frage des Königs, wie es um die menschliche Welt und den Jüngsten Tag stehe, gibt Simplicius eine opportunistische Beschreibung des idealen (und damit nichts weniger als realen) Weltzustandes: Ebd., S. 507,33-509,31.
- 58 Vgl. etwa ebd., Kap. XIV. – Die Literatur zur Utopie und Utopieforschung bietet heute ein kaum überschaubares Feld. Daher sei exemplarisch auf zwei Texte hin-

gewiesen, die unmittelbar mit den hier behandelten Themen in Verbindung stehen. Zum Verhältnis von Utopie und frühneuzeitlicher Eschatologie vgl.: Siegfried Wollgast: Theologie, Naturphilosophie und Literatur in der frühen Neuzeit. In: James Hardin/Jörg Jungmayr: *"Der Buchstab tödt – der Geist mach lebendig". Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff [...]*. Bern et al. 1992, Bd. II, S. 1197-1236, v.a. S. 1206-1208. – Das Notwendige zur Abgrenzung der Utopie von Science Fiction bietet Jehmlich, Phantastik – Science Fiction – Utopie (wie Anm. 9), S. 31-33.

- 59 Vgl. ebd., S. 28/29: "[Science Fiction] ist kosmisch, oder zumindest irdisch-global dimensioniert und wird damit tendenziell zum Schauplatz der Menschheitsgeschichte und nicht mehr nur der Erlebnisse einzelner Menschen."
- 60 Jörg-Jochen Berns: Simplicius bei Hofe. Eigenart und Funktion der Hofdarstellung im *Simplicissimus*-Roman. In: *Simpliciana* XXIV (2002), S. 243-258.

'Gespräch über die Poesie'?  
Der *Abentheurliche Simplicissimus*  
aus der Perspektive von Grimmelshausens  
*Rathstübel Plutonis*

Nicola Kaminski (Bochum)

Sieben Personen, Männer und Frauen, versammeln sich im Jahr 1800 in Friedrich Schlegels *Athenäum* zu einem *Gespräch über die Poesie* und unterhalten sich – über Weltliteratur. Von Cervantes ist da die Rede und von Shakespeare, auch vom deutschen 17. Jahrhundert, nicht aber, wie man es sich vielleicht erhofft hätte, von Grimmelshausen. Doch fällt in der Diskussion über Andreas Vortrag unter dem Titel "Epochen der Dichtkunst", in welchem Grimmelshausen eben *ungenannt* bleibt, folgende Äußerung, von der aus mir eine Spur zur Etablierung Grimmelshausens im Kanon der Weltliteratur zu führen scheint.<sup>1</sup> "Das Reich der Poesie", so erklärt Andrea, Autor jenes ersten Vortrags, "ist unsichtbar. Wenn ihr nur nicht auf die äußere Form seht, so könnt ihr eine Schule der Poesie in ihrer Geschichte finden, größer als in irgendeiner andern Kunst. Die Meister aller Zeiten und Nationen haben uns vorgearbeitet, uns ein ungeheures Kapital hinterlassen."<sup>2</sup>

Daß die Romantiker Grimmelshausens Texte als Teil dieses 'ungeheuren Kapitals' begriffen haben, welches es zinsträchtigt anzulegen gelte, zeigt die produktive Rezeption seiner *Simpliciana* in ihren Erzählungen und Romanen, noch bevor man deren pseudonym verkappten Autor namhaft zu machen mußte (schon deshalb konnte sein Name im *Gespräch über die Poesie* nicht fallen...).<sup>3</sup> Courasche und Bernhäuter, *Simplicissimus* und der alte Einsiedel geben sich in ihren Texten als intertextuelle Revenants ein Stelldichein – ganz so, wie Schlegels Antonio es im dritten Vortrag des *Gesprächs über die Poesie*, dem "Brief über den Roman", als "*Theorie des Romans*" entworfen hatte, "die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre":

Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten le-

ben; da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; – und da würde Sancho von neuem mit dem Don Quixote scherzen.<sup>4</sup>

Bemerkenswerterweise steht bei dieser romantischen Grimmelshausen-Rezeption, seiner literarischen wie literaturgeschichtlichen Wiedererweckung, aber durchaus nicht der *Abentheurliche Simplicissimus* im Zentrum; vielmehr scheint etwas anderes intertextuelle Anziehungskraft ausgeübt zu haben, das ich 'das Diskursive' nennen möchte.<sup>5</sup> Grimmelshausens simplicianische Schriften mit ihren der Fiktion nach unterschiedlichen Autorindividuen eröffnen selbst schon einen literarischen Diskurs, kommen miteinander ins Gespräch, setzen Rede und Widerspruch, Lektüre und Gegendarstellung vielstimmig literarisch in Szene, lassen Autorinstanzen in die fiktive Welt eintreten und umgekehrt Figuren in die Autorrolle schlüpfen, machen das Romanpersonal zu Lesern der je zuvor erschienenen Texte, statten manche Figuren mit höherem Autoritätsanspruch aus (wie *Simplicissimus* oder den zum 'Simplicianischen Autor' sich aufschwingenden Michael Rechulin von Sehmsdorff<sup>6</sup>), andere mit subversiven Strategien schreibender Selbstermächtigung (wie Courasche oder Philarchus Grossus).

Versteht man 'Weltliteratur' als Resultat eines globalen Kanonisierungskonsenses, so fällt auf, daß lange vor der Privilegierung des *Abentheurlichen Simplicissimus* im Laufe des 20. Jahrhunderts<sup>7</sup> bereits innerhalb dieses simplicianischen Diskurses eine erste Kanonbildung stattfindet. "Sonsten wäre dieses", so erklärt in der Vorrede zum zweiten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nests* der 'Simplicianische Autor',

billich das zehende Theil oder Buch deß Abentheurlichen Simplicissimi Lebens-Beschreibung/ wann nemlich die Courage vor das siebende/ der Spring ins Feld vor das achte/ und das erste part deß wunderbarlichen Vogel-Nests vor das neunnde Buch genommen würde/ sintemahl alles von diesen Simplicianischen Schrifften aneinander hängt/ und weder der gantze Simplicissimus, noch eines auß den obengemeldten letzten Tractätlein allein ohne solche Zusammenfügung genugsam verstanden werden mag<sup>8</sup>

– und zieht somit eine kategorische Grenzlinie zwischen den Texten, die zum Zyklus der "Simplicianischen Schrifften" gehören, und denjenigen Simpliciana, die eben nicht dazugehören. Das *Rathstübel Plutonis* – wie auch etwa *Simplicissimi wunderliche Gauckel-Tasche*, *Simplicissimi Galgen-Männlin* oder *Des Abentheurlichen Simplicissimi Ewig-währender Calender* – gehört nicht dazu. Der Blick vom *Rathstübel Plutonis* auf den *Abentheurlichen Simplicissimus* ist demnach ein unkanonischer, ein exzentrischer Blick, wiewohl nach Maßgabe von Schlegels *Gespräch über die Poesie* gerade hier jene Theorie "im ursprünglichen Sinne des Wortes" statthat. Treten doch im *Rathstübel Plutonis* "die alten Wesen in neuen Gestalten" wieder auf, erheben die Schatten

bereits abgelebter simplicianischer Figuren sich aus ihrer Unterwelt, um Gespräche zu wechseln und von neuem miteinander zu scherzen.

Nicht von ungefähr nämlich trägt dieser 1672 erschienene kleine Text, der die Reihe der Lebensbeschreibungen nicht fortsetzt, sondern an die Tradition von Harsdörffers *Gesprächspielen* anzuknüpfen scheint,<sup>9</sup> einen doppelsinnigen Titel: *Rathstübel Plutonis Oder Kunst Reich zu werden*. Offensichtlich apostrophiert ist damit das, wovon der Alternativtitel eigens noch einmal spricht: daß hier vierzehn Personen gesprächsweise über mögliche Wege zum Reichtum ratschlagen, griechisch personifiziert im Gott Πλούτος. Sprachrichtig ist diese Lesart des Titels freilich nicht, wäre der Genitiv zu Πλούτος doch Πλούτου, nicht "Plutonis". Letzterer situiert vielmehr, nimmt man ihn ernst, das hochsommerliche "Rathstübel" unter der schattenspendenden Linde an einem ganz anderen, einem wirklich schattigen Ort: im Reich des römischen Unterweltgottes Pluto.<sup>10</sup> Und daß diese zweite, unterweltliche Lesart nicht nur an einem Genitiv hängt, sondern – wie so oft bei Grimmelshausen – durch eine aufs genaueste kalkulierte Zeitordnung gestützt wird, erweist sich an einer Figur von besonderer Signifikanz: der Figur Springinsfelds. Signifikant deshalb, weil just an Springinsfeld der unversehens aus der Südsee-Eremitage der *Continuatio* zurückgekehrte Simplicissimus im 1670 erschienenen Vorgängertext, dem *Seltzamen Springinsfeld*, seine Qualitäten als heiligmäßiger Missionar zu einem "Gottseeligen Leben"<sup>11</sup> zu erweisen versucht hatte – nicht ohne Gewalttätigkeiten und fragwürdiges Gebaren, wofür ihm der von Philarchus Grossus gegen Bezahlung aufgeschriebene Bericht im letzten Satz so unauffällig wie perfide durch vielsagende Epitheta-Vertauschung (die Rede ist da vom "abenteurliche[n] Springinsfeld" und dem "eben so seltzamen Simplicissim[us]"<sup>12</sup>) die Rechnung ausstellt.<sup>13</sup> Diesen Springinsfeld also, an dem für die Einschätzung der Simplicissimus-Figur einiges hängt, läßt das *Rathstübel Plutonis* erneut auf den literarischen Plan treten, und zwar, so führt ihn unter der Nummer 14 das Personenverzeichnis, als "Der abgelebte Spring ins Feld".<sup>14</sup> Doppelsinnig auch dies, denn 'abgelebt' kann 'abgeleibt, schon tot' ebensogut heißen wie 'verlebt, gerade noch so am Leben' (in dieser zweiten Bedeutung etwa im Titel des *Seltzamen Springinsfeld*).<sup>15</sup> Weniger zweideutig sagt es Grimmelshausens Chronographie: Daß man sich auf Simplicissimi Hof zum Gespräch versammelt habe, wo, wie sich herausstellt, als bereits vertrauter Hausgenosse auch Springinsfeld zugegen ist, läßt die Erzählung den Leser wissen, ferner, daß diese Kurzweil in die "mitte deß Julii" falle.<sup>16</sup> Das klingt, für sich genommen, unspektakulär und ist gleichwohl ein Adynaton, lauten die letzten beiden, auf die Erzählzeit Sommer/Herbst 1670 zu datierenden Sätze der von Philarchus Grossus verfaßten Lebensbeschreibung Springinsfelds doch folgendermaßen:

dem Springinsfeld selbstn aber lude er [Simplicissimus] auff seinen Hoff/ bey ihm außzuwinttern/ beteuerte aber gegen mir [Philarchus] gar hoch/ daß er solches nicht seiner par hundert Ducaten halber thu/ sondern zusehen ob er ihm nicht auff den Christlichen Weeg eines Gottseeligen Lebens bringen möchte/

wie ich mir aber seithero sagen lassen/ so hat ihn der verwichne Mertz auffgeriben/ nach dem er zuvor durch Simplicissimum in seinen alten Tagen gantz anders umbgegossen und ein Christlichs und bessers Leben zuführen bewögt worden; nahm also diser abenteuerliche Springinsfeld auff des eben so seltzamen Simplicissimi Bauerhoff (als er ihn zuvor zu seinem Erben eingesetzt) sein letztes

ENDE.<sup>17</sup>

Im Sommer 1670 kann der um Weihnachten 1669 bei Simplicissimus aufgenommene Springinsfeld somit nicht mehr gelebt haben.<sup>18</sup> Und daß es Grimmelshausen ernst damit war, dieses Adynaton in seiner Gesprächsrunde in Szene zu setzen und so seinen Text halb und halb als Totengespräch in die Unterwelt zu verlegen, das zeigt ein zweites, seinerseits eigentlich als chronologisches Adynaton anzusprechendes Detail bei der Exposition Springinsfelds. Ausdrücklich erwähnt wird nämlich, als in der dritten Gesprächsrunde nach dem unvermuteten Auftritt der Courasche Simplicissimus erklärt, er wolle nun "das Understübgen von selbiger Farb auch holen" (gemeint ist Springinsfeld),<sup>19</sup> daß "ein jedes auß uns bis auff den Juden und die Courage selbst [...] auß Springinsfeldts Lebensbeschreibung (welche aber diese beyde weder gesehen noch gelesen) leicht wissen [konten] wer dieser Steltzer war".<sup>20</sup> Außer dem Juden und der Courasche wollen im Juli 1670 demnach, nimmt man Simplicii Hausgenossen aus, alle übrigen acht Gesprächsteilnehmer die erst nach den Herbstmessen desselben Jahres erschiene Lebensbeschreibung Springinsfelds<sup>21</sup> bereits als Druckwerk rezipiert haben – und dies, nur um im vorletzten und letzten Satz dieses Textes auch von seinem Tod gelesen haben zu müssen! Spätestens mit dem Auftritt dieses in seiner eigenen Lebensbeschreibung im Auftrag des Simplicissimus totgesagten Revenants verwandelt sich der amöne "Rathstübel"-Schauplatz in der Ortenau in das unterweltliche "Understübgen" Plutonis.

Damit aber bekommen in dem Moment, da mit Courasche und Springinsfeld die alten Geschichten aus Simplicius' Leben in die beschauliche Gegenwart treten, der Text somit die Metaqualität eines 'Gesprächs über die Poesie' annimmt, auch die "annehmliche[n] Gespräch" darüber, wie "zu der angenehmen und holden Reichtumb zugelangt" sei,<sup>22</sup> ein anderes Gesicht. Daß es "ihn an ein besetztes Gericht [ermahne]/ darinn Monsieur Secundat den Stab führe",<sup>23</sup> hatte Simplicius eingangs mit Blick auf die bunt gemischte Runde von (zunächst) zwölf Gesprächsteilnehmern unter der Linde verlauten lassen, und der inkognito reisende "Landbeschawende Cavallier"<sup>24</sup> Martius Secundatus hatte den launigen Einfall sogleich aufgegriffen.

Wolan/ antwortet derselbe/ so werden die Zwölffter dem Schultheissen gehorsamen und keiner ohne sein Erlaubnuß auffstehen/ seinem Diener aber befahl er/ daß er dem Würt sagen solte/ so viel an Speiß und Tranck beyzuschaffen/ daß die Sach nach geendigter Session und expedirten rathschlägen genugsam eröffnen könnten.<sup>25</sup>

Dieser scherzhaft inaugurierte Gerichtstag, in dem den Kommentatoren zufolge eine Renchener Dorfgemeinschaft unter dem Vorsitz des Schultheißen Grimmelshausen nachgebildet sein soll,<sup>26</sup> verliert aber sein 'lächerliches Aussehen',<sup>27</sup> sowie den unterweltlichen Vorzeichen Ernst beigemessen wird. Vielmehr transfiguriert er sich unversehens zum höllischen Tribunal, und auch sein Thema – die "Kunst Reich zu werden" – ist in diesem neuen Zusammenhang nicht ohne Belang. Daß Pluto, der "Gott der Höllen", zugleich, weil der Reichtum "meist aus der Erde kömmt", auch der Gott "des in der Erde verborgenen liegenden Reichthums" sei und der "Lateinische Name Pluto von dem Griechischen πλοῦτων, und diese[r] so dann von πλοῦτος, divitiæ" sich herleite, erfährt man 1741 aus Zedlers *Großem vollständigen Universal-Lexicon*,<sup>28</sup> und bereits 1688 erklärt Philipp von Zesen in seinem Handbuch *Der erdichteten Heidnischen Gottheiten wie auch Als- und Halb-Gottheiten Herkunft und Begäbniße* den Namen des "Höllengötze[n] Pluto" damit, daß er "der Geber und Verleiher des Reichthums und der Schätze sei/ die aus der Erde hervor an des Tages Licht gebracht würden".<sup>29</sup> Die "Kunst Reich zu werden" hat in Plutos Reich somit thematisches Heimspiel. Und das anheimelnde Motiv der Speisung "nach geendigter Session" bekommt auf einmal einen ungenuten Beigeschmack, vermag doch aus Plutos Reich nur der wieder in die Oberwelt zurückzugelangen, der dort nichts zu sich genommen hat.<sup>30</sup>

In welchem Zusammenhang steht nun diese durch das Auftreten des "abgelebte[n] Spring ins Feld"<sup>31</sup> heraufbeschworene Überblendung von Pluto und Πλοῦτος, von weltlichem Reichtum und unterweltlicher Gerichtsverhandlung mit der Lebensbeschreibung des Simplicissimus? Anders gefragt: Was macht der unterweltliche, insofern transzendente, über das "letzte ENDE"<sup>32</sup> hinausgehende unkanonische Text am von Simplicissimus kanonisierten Text seines Lebens sichtbar?

Daß Simplicius, jedenfalls in seinen frömmen Tagen, wiederholt sein "seeliges ENDE"<sup>33</sup> vor Augen stand, daß er sich als Einsiedler auf der Kreuzinsel möglichst nahe an dieses Ende heranzuschreiben suchte, ohne es – qua Ich-Erzählung – doch schreibend einholen zu können, davon hatte der *Abentheurliche Simplicissimus* samt *Continuatio* Zeugnis abgelegt. Seine Träume aber, entsprungen aus "unnützen Gedancken"<sup>34</sup> und faulenzendem Müßiggang, entföhren ihn während einer ersten, scheinbar bereits das ersehnte Ziel darstellenden Einsiedelei im Schwarzwald, ziemlich genau dort, wo viele Jahre später das "Rathstübel Plutonis" tagen wird, nicht in den Himmel, sondern unter die Erde. Ausgehend von der in seinem Stand müßigen Frage, "ob der Geitz oder die Verschwendung das größte oder ärgste Laster seye", sieht er träumend "den höllischen Groß-Fürsten Luciferum [...] auff seinem Regiments-Stul sitzen"<sup>35</sup> und sich den Kopf darüber zerbrechen, wie nach dem deutschen Friedensschluß noch Seelennachwuchs für die Hölle zu gewinnen sei. Und da sind es "Verschwendung" einerseits und "Geitz" andererseits,<sup>36</sup> die sich anheischig machen, im Dienst der Hölle um die Wette "den Menschen am schädlichsten



zuseyn".<sup>37</sup> Eine Aussicht, die den "Geitz", der auch "Mammon" heißt, sogleich zur weiterreichenden Vision einer bedeutungsträchtigen Machtergreifung beflügelt:

Seintemahl grosser Fürst/ mir zugelassen ist/ antwortet Mammon, meine Qualitäten vnd auff wie vielerley weiß ich mich dardurch bey dem höllischen Staat verdient mache/ an Tag zulegen; so zweifelt mir nicht wann ich anders recht gehöret: Und alles umständlich und glücklich genug vorbringen würde/ daß mir nit allein das gantze höllische Reich den Vorzug vor der Verschwendung zusprechen: sonder noch darzu die Ehr und den Sitz des alten abgangnen Plutonis, unter welchem Namen ich ehemalen vor das höchste Oberhaupt alhier respectirt worden/ widerumb gönnen und einräumen werde/ als welcher Standt mir billich gebührt.<sup>38</sup>

Der Geiz, das modern-kapitalistische Streben nach dem schnöden Mammon, tritt in des Einsiedels Traum die legitime Nachfolge des abgedankten Unterweltgottes der alten Mythologie an. Am Ende aber sind beide, Geiz und Verschwendung, die "Kunst Reich zu werden" und die Kunst, "Wie man hingegen bald auffwannen: und mit seinem Vorrath fertig werden soll",<sup>39</sup> Gewinner der höllischen Wette. Denn sowohl der verschwenderische Iulus als auch der geizige Avarus finden unter der Obhut gegensätzlicher Höllenmächte zielsicher zum Verlust ihres Seelenheils, was den erwachten Simplicius zu der so frommen wie folgenlosen Einsicht gelangen läßt, "daß die Freygebigkeit leichtlich zu einer verschwendung: und die gesparsambkeit leichtlich zum geitz werden könne/ wann die weißheit nit vorhanden/ welche freygebigkeit und gesparsambkeit durch mässigkeit regiere und im Zaum halte".<sup>40</sup> "Ob aber der Geitz oder die verschwendung den Preyß darvon getragen", so fährt der nunmehr retrospektiv von der Kreuzinsel aus sein Leben beschreibende Simplicissimus fort, "kan ich nit sagen/ glaube aber wol daß sie noch täglich mit einander zu Felde ligen/ und umb den Vorzug streitten".<sup>41</sup> Dieser Simplicius, so der Eindruck, den die Lektüre der *Continuatio* hinterläßt, hat nach einigem Auf und Ab, in dem er vom reichen Schatzgräber wider Willen zum selber verkaufte Sklaven geworden ist, Abstand von Mammon gewonnen. Das Geld, zu welchem ihm auf jener Insel der Geist seines verstorbenen Kameraden verhilft, nimmt er zwar an sich, "achtete es aber weniger als nichts"<sup>42</sup> und gibt es später den Holländern mit. Wäre er, wie sein eigener Lebensbericht, die "Relation" des holländischen Kapitäns und der "Beschluß" des Herausgebers es dem geneigten Leser nahelegen, tatsächlich als frommer Einsiedel auf der Kreuzinsel verschieden, die Streitfrage vom Vorzug des Geizes oder der Verschwendung müßte ihm bis ans Ende seiner Tage so ungelöst wie gleichgültig geblieben sein.

Und daran, so scheint es zunächst, besteht kein Zweifel: "Hochgeehrter großgünstiger lieber Leser", so beginnt der Herausgeber hinter dem auf dem Titelblatt genannten Herausgeber German Schleifheim von Sulsfort, welcher sich nur durch die Initialen "H. J. C. V. G." zu erkennen gibt, jenen "Be-

schluß", "dieser Simplicissimus ist ein Werck vom Samuel Greifson vom Hirschfeld/ massen ich nicht allein dieses nach seinem Absterben unter seinen hinterlassenen Schrifften gefunden [...]."<sup>43</sup> Verlässlicher kann ein Tod durch einen Dritten nicht bezeugt werden. Und doch kehrt Simplicissimus wieder, tritt bald nach dem Juli 1669 – zu diesem Zeitpunkt wird er im quasi-posthumen *Ewig-währenden Calender* von der Meuder noch als verschollen gemeldet<sup>44</sup> – im Gasthaus in der Ortenau, womöglich nicht weit vom späteren gastlichen Gesprächsort, seinem ehemaligen Kameraden Springinsfeld und dem Schreiber Philarchus Grossus, der seine Lebensbeschreibung gelesen hat, unter die Augen. Und zwar so, als wäre nichts gewesen – nicht anders als dann im *Rathstübel Plutonis* der "abgelebte Spring ins Feld", der bereits für den vorangegangenen März als tot bezeugt worden war. Ein signifikantes Strukturzitat somit, das – konkurrierend zur Fortführung der "Simplicianischen Schrifften" durch den zeitgleich erschienenen ersten Teil des *Wunderbarlichen Vogel-Nests* – die Lektüre von der kanonischen Hauptstraße auf einen aufschlußreichen Seitenpfad lenkt. Und das an Signifikanz womöglich noch gewinnt, wenn man den Zusammenhang zwischen in realistischen Koordinaten nicht erklärlichem Wiedergängertum und dem Leitmotiv von Reichtum und Gelderwerb berücksichtigt.

Sehr schnell nämlich stellt sich heraus, daß eine der wesentlichen Fragen zwischen Simplicissimus und Springinsfeld die nach dem Geld ist. "Womit er sich doch ernähre/ und was sein Stand/ Hand vnd Wandel wäre",<sup>45</sup> will Springinsfeld von seinem ehemaligen Kriegskameraden wissen, um ihm nach gelungener Gaukeltaschen- und Weinveredelungsnummer ein nachgerade höllisches Talent zu bescheinigen: "Ich hab vermeinet", so der selbst geschäftstüchtige Augenzeuge, "ich sey ein Rabbi Gelt zumachen/ aber iletzt sehe ich wohl/ daß du mich weit übertriffst; ja ich glaube der Teuffel selbst sey nur vor ein Spitziglederlein gegen dir zurechnen."<sup>46</sup> Wird Springinsfeld im Laufe seiner Lebensbeschreibung mehr und mehr als Inbild des Geizes kenntlich, so profiliert Simplicius sich zwar als Meister in der "Kunst Reich zu werden", kann jedoch, wiewohl selbst sparsam, auch spendieren. Kein Geld will er von Springinsfeld, sehr zu dessen Irritation, für die begehrte "Gauckel-Tasche" annehmen, was um so verwunderlicher erscheinen muß, wenn man den noch im selben Jahr veröffentlichten, gleichfalls unkanonischen simplicianischen Text *Simplicissimi Gauckeltasch* – regelrecht eine Anleitung zu trickreichem Gelderschnappen – hinzunimmt. Vordergründig jedenfalls. Sieht man nämlich genauer hin, so wird deutlich, daß Simplicissimus in einem weitaus subtileren Handel begriffen ist, einem Handel um das symbolische Kapital von Transzendenzmacht, in welchem er auf das Geld zugunsten eines Seelenkaufs verzichtet.<sup>47</sup> Das wiederholt sich am Ende der Lebensbeschreibung, wenn Simplicius ausdrücklich in dem in Auftrag gegebenen Bericht zu Protokoll nehmen läßt, er habe Springinsfeld "nicht seiner par hundert Ducaten halber"<sup>48</sup> auf seinen Hof eingeladen.

Damit das *Rathstübel Platonis* aber vollends als Reprise des *Abentheurlichen Simplicissimus* kenntlich wird, bedarf es in der autobiographischen Berichterstattung über die Schwarzwaldeinsiedelei hinaus noch eines weiteren Schritts zurück. Schon vor seinem unterweltlichen Traum von Geiz und Verschwendung begibt sich der von der *curiositas* getriebene Simplicius nämlich unter die Erde: ins Reich der Sylphen.<sup>49</sup> Und als 'Mitbringsel' von seinem Mummelsee-Abenteurer bittet er sich einen "rechtschaffenen Medicinalischen Sauerbrunnen auff [s]eine[m] Hof" aus – ein Wunsch, den ihm der Mummelseekönig mittels eines Steines, welcher, auf den Boden gesetzt, zum Erdmittelpunkt zurückstreben und an diesem Ort einen Sauerbrunnen entstehen lassen werde, erfüllt und als Beleg dafür nimmt, daß tatsächlich "kein Geitz bey euch Christen ist".<sup>50</sup> Einmal mehr verbindet die Unterweltthematik sich so mit dem Geld, zumal Simplicius in ironischem Kontrast zu dieser Fehleinschätzung als genügsam bereits in großem Stil eine Zukunft im Reichtum imaginiert:

Im übrigen war ich im Sinn mit meinem Sauerbrunnen so reich/ daß alle meine Witz und Gedancken genug zu thun hatten/ zu berathschlagen/ wo ich ihn hin setzen/ und wie ich mir ihn zu Nutz machen wolte; Da hatte ich allbereit meine Anschläg wegen der ansehnlichen Gebäu/ die ich darzu setzen müste/ damit die Badegäste auch rechtschaffen accommodirt seyn/ und ich hingegen ein grosses Losament-gelt auffheben möchte; ich ersanne schon/ durch was vor Schmiralia ich die Medicos persuadiren wolte/ daß sie meinen neuen Wunder-Sauerbrunnen allen andern/ ja gar dem Schwalbacher vorziehen/ und mir einen Hauffen reiche Badegäst zuschaffen solten; ich machte schon gantze Berg eben/ damit sich die Ab- und Zufahrende über keinen mühseeligen Weg beschwereten; Ich dingte schon verschmitzte Haußknecht/ geitzige Köchinnen/ vorsichtige Bett-Mägd/ wachtsame Stallknecht/ saubere Bad- und Brunnen-Verwalter/ und sanne auch bereits einen Platz auß/ auff welchen ich mitten im wilden Gebürg/ bey meinem Hof/ einen schönen ebenen Lust-Garten pflanzen/ und allerley rare Gewächs darinnen zielen wolte/ damit sich die fremden Herren Badgäst und ihre Frauen darinnen erspazieren/ die Krancke erfrischen/ und die Gesunde mit allerhand kurtzweiligen Spielen ergetzen und erramlen können. Da musten mir die Medici, doch umb die Gebühr/ einen herrlichen Tractat von meinem Brunnen und dessen köstlichen Qualitäten zu Papier bringen/ welchen ich alsdann neben einem schönen Kupffer-stück/ darein mein Baurn-Hof entworffen und in Grund gelegt/ drucken lassen wolte/ auß welchem ein jeder abwesender Kranker sich gleichsam halb gesund lesen und hoffen möchte; ich liesse alle meine Kinder aus L. holen/ sie allerhand lernen zu lassen/ das sich zu meinem neuen Bad schickte/ doch dorffte mir keiner kein Bader werden/ dann ich hatte mir vorgenommen/ meinen Gästen/ ob zwar nicht den Rucken/ doch aber ihren Beutel dapffer zu schrepffen.<sup>51</sup>

Ein Traum vom Reichtum, der durch unvorsichtige Berührung des Erdreichs mit jenem "Stein/ den ich mit mir auß dem innersten Jngeweid der Erden herauß gebracht hatte",<sup>52</sup> buchstäblich sogleich wieder zerfließt. Pluto – in der aitiologisch plausibel gemachten Doppelsinnigkeit seines Namens – läßt sich von Simplicius nicht von der Unter- an die Oberwelt ziehen, und auch im wei-

teren Fortgang seiner Lebensbeschreibung vermag er aus seinem Hof keinen einträglichen Kurort zu machen. Erst das *Rathstübel Plutonis* wird Simplicissimus auf einmal einen "Brunnquell" bescheren – oder eigentlich umgekehrt: *Rathstübel Plutonis Oder Kunst Reich zu werden/ [...] auß Simplicissimi Brunnquell selbsten geschöpfft*. Eine ganze (Traum-)Welt, wie sie Simplicius am Ende des fünften Buches seiner Lebensbeschreibung hinter sich gelassen, mit einem "Adjeu Welt" quittiert hatte,<sup>53</sup> kann man, so entwirft es der Text, aus einem derart unerschöpflichen Brunnen gewinnen: ausgestattet mit dem seinerzeit vergeblich gewünschten Sauerbrunnen in bequemer Nähe zum Hof, reichen Badegästen wie Martius Secundatus, Alcmæon Atheniensis oder dem "Kauff- und Handels-Herr[n]" Collybius sowie Kranken und Geschwächten, zu welcher Spezies unter den Bedingungen Plutos wohl auch die Toten zu rechnen sind, neben dem "abgelebte[n] Spring ins Feld" somit auch der "abentheurliche Simplicissimus" selbst.<sup>54</sup>

Und in diesem "auß Simplicissimi Brunnquell selbsten geschöpfft[en]" Reich ist es nun wiederum die verschwenderisch überfließende Rede über das Geld, die schon zu Zeiten seiner Einsiedlerexistenz müßige Frage nach Geiz und Verschwendung, mit der in geselligem Gespräch die Zeit vertrieben wird. Und nicht nur die Rede fließt über, sondern auch das Geld selbst, das in der Imagination eines aus der Fülle schöpfenden Diskurses zu verschwenden Martius Secundatus seinen Gastgeber am Ende einlädt:

Wie ichs angreifen müßte/ wann ich in bälde in Armuht/ auß Armuht in Schulden/ und auß den Schulden in endtliches Verderben gerahen wolte/ sintemahl das jenig/ was ich zu meinem Stand und nohtwendiger Erhaltung dessen/ was ich besitze/ zugebrauchen vonnöhten habe/ von Tag zu Tag/ von Wochen zu Wochen/ von Monaten zu Monaten/ von Quartalen zu Quartalen/ und von Jahren zu Jahren gleichsam wie auß einem wasserreichen Brunnen so überflüssig auß meiner Unterthanen Schuldigkeit hervor quillet,<sup>55</sup>

so lautet die Aufgabe, die der im Reichtum schwimmende Fürst Simplicissimus für sein abschließendes Kabinettstückchen stellt. Woher der "wasserreiche Brunnen" überfließenden fürstlichen Geldes rührt, mit dem fertigzuwerden regelrechten Aufwand erfordert, daraus macht der den Vorsitz nicht nur im Gesprächspiel führende Landesherr, zynisch genug, keinen Hehl: "auß meiner Unterthanen Schuldigkeit". Woher aber sprudelt "Simplicissimi Brunnquell", aus welchem das ganze "Rathstübel Plutonis", den zur Verschwendung einladenden geldreichen Fürsten eingeschlossen, überhaupt erst fließt?

Einen Fingerzeig gibt der Name des "Verfasser[s] dieses Tractätels",<sup>56</sup> von dem man, abgesehen davon, daß er Schwede ist, merkwürdig wenig erfährt, der auch auf dem Titelpuffer in der Rückenansicht buchstäblich gesichtslos bleibt. Die Buchstaben seines Namens weisen ihn nämlich nicht nur als anagrammatischen Verwandten der Verfasser des Kanons "Simplicianischer Schrifften" aus, sie sprechen auch: im Vornamen, indem aus "Erich" sich das

Schlüsselwort "Reich" ergibt,<sup>57</sup> wohingegen der Rest in die Tiefe deutet, ins "innerste Ingeweid der Erden", woraus Simplicius seinen geldschweren Brunnenstein mitgebracht hatte, wo in ihren Gräften aber auch die Toten zu Hause sind. Erich Stainfels von Grufensholm: durch ihn, der jenseits seines Namens keinerlei Veranlassung zur Überlieferung der Bade-Gespräche im Zeichen Plutos hat,<sup>58</sup> spricht poetisch transfiguriert jener reichertumversprechende Stein, von dem Simplicissimus im fünften Buch seiner Lebensbeschreibung nur mit großem Bedauern gelassen hatte und der ihn, bedroht von den über den neuen Sauerbrunnen aufgebrauchten Bauern, beinahe das Leben gekostet hätte. Was er aufzeichnet, ist das Protokoll eines unterweltlichen Wachtraums, der an einem Ort narrativer Transzendenz "aus Simplicissimi Brunnenquell selbstengeschöpft" das als wirklich setzt, was die auf die "seelige Ewigkeit"<sup>59</sup> zielende Lebensbeschreibung fromm ins Reich des Irrealis verwiesen hatte.

"Ein zweiter, die Bedeutung des Geldmotivs im 10-Bücher-Zyklus kommentierender hermeneutischer Zirkelschlag", so charakterisiert Ortwin Lämke am Ende seiner Studie zum zirkulierenden Geld im simplicianischen Zyklus das *Rathstübel Plutonis* in seiner nichtkanonischen Metaqualität.<sup>60</sup> Hält man an der romantischen Rede vom 'Gespräch über die Poesie' fest und stellt ihr diejenige von einer 'Theorie des Romans' im ursprünglichen Sinn zur Seite, so lassen sich diese Meta-Konzeptionen gleich in doppelter Hinsicht am *Rathstübel Plutonis* exemplifizieren: zunächst, insofern in der hochsommerlichen Gesprächsrunde im mittäglichen Schatten direkt oder indirekt *auch* die zuvor erschienenen Lebensbeschreibungen mit zur Debatte stehen – ein Zug übrigens, den das *Rathstübel Plutonis* mit der Lebensbeschreibung Springinsfelds teilt. Sodann aber und im eigentlichen Sinne wird als Gespräch 'über' die simplicianischen Prätexte das *Rathstübel Plutonis* auf der Ebene des poetischen *discours* kenntlich, im Medium seiner Performanz im simplicianischen Diskurs. Und auch dies – das macht das *Rathstübel Plutonis* im Strukturzitat deutlich – verbindet den unkanonischen Text mit dem in *seinem* Sinne von Simplicissimus ausdrücklich kanonisierten *Seltzamen Springinsfeld*. So wie Simplicius sich nämlich mit seiner Wiederkehr im *Springinsfeld* paradox über seine eigene Lebensbeschreibung hinwegsetzt, als Revenant *ab inferis* ebenso wie dadurch, daß er seine vorgebliche fromme Distanz zum Geld Lügen straft, so übersteigt auch Springinsfeld mit seiner Wiederkehr im *Rathstübel Plutonis* seinen im *Seltzamen Springinsfeld* unwiderruflich konstatierten Tod (und schert sich um seine angebliche fromme Umkehr "auff den Christlichen Weeg eines Gottseeligen Lebens"<sup>61</sup> keinen Deut, bleibt sich mit seinen Redebeiträgen vielmehr treu). Aus dem unterweltlichen Jenseits dieses mit dem erwünschten "letzte[n] ENDE"<sup>62</sup> schließenden, um Geld ("6. Reichsthaler"<sup>63!</sup>) vom finanziell abhängigen Schreiber Philarchus Grossus erkauften Erfolgsberichts stärkt somit der unkanonische Nebentext die subversiv bereits im *Springinsfeld* angelegte antikanonische Botschaft gegen die von Simplicissimus kanonisierte 'alleinseligmachende' Lesart – und bestätigt damit doch auch

wieder deren kanonischen, diskurszentrierenden Status, ihr ungeheures symbolisches Kapital.

## Anmerkungen

- 1 In diesem Sinne auch Dieter Breuer: In Grimmelshausen's Tracks: The Literary and Cultural Legacy. In: Karl F. Otto (Hrsg.): *A Companion to the Works of Grimmelshausen*. Rochester, NY 2003, S. 231-266, hier S. 245: "Only with the rediscovery of Grimmelshausen by the Romantics and the creative re-workings of his literary figures did the canonization of the great baroque author begin."
- 2 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abt. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Paderborn 1967, S. 284-362, hier S. 307.
- 3 Zur romantischen Grimmelshausen-Rezeption vgl. umfassend Jakob Koeman: Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik. Amsterdam/Atlanta, GA 1993. Daß freilich auch vor der Romantik Grimmelshausens Texte nicht vergessen waren, hat Peter Heßelmann: *SIMPLICISSIMUS REDIVIVUS. Eine kommentierte Dokumentation der Rezeptionsgeschichte Grimmelshausens im 17. und 18. Jahrhundert (1667-1800)*. Frankfurt a. M. 1992 nachgewiesen.
- 4 Schlegel, Gespräch über die Poesie (wie Anm. 2), S. 337.
- 5 Vgl. dazu Jörg Jochen Berns: Die 'Zusammenfügung' der Simplicianischen Schriften. Bemerkungen zum Zyklus-Problem. In: *Simpliciana* X (1988), S. 301-325, hier S. 318, These 13: "Der Zyklus hat die Form eines literarischen Diskurses. Denn der Zusammenhang des Zyklus ergibt sich nicht nur aus dem unmittelbaren Lebenszusammenhang der perspektivensetzenden Personen, sondern namentlich auch dadurch, daß sie wechselseitig ihre Lebensberichte lesen und einander replizieren."
- 6 Vgl. dazu Nicola Kaminski: Der vergessene Schatten. Auf den narratologischen Spuren des 'Simplicianischen Autors' (Teil I). In: *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 195-214, sowie insbesondere den zweiten Teil dieses Beitrags im vorliegenden Heft.
- 7 Vgl. dazu Eberhard Mannack: Der *Simplicissimus Teutsch* – ein Bestseller im 20. Jahrhundert. In: *Simpliciana* XXIII (2001), S. 207-220.
- 8 Grimmelshausens simplicianische Schriften sowie das *Rathstübel Plutonis* werden nach folgenden Ausgaben zitiert: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke* I/1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989 (darin der *Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, zitiert als *ST*, und die *Continuatio des Abentheurlichen Simplicissimi*, zitiert als *Cont*). Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke* I/2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1992 (darin der *Seltzame Springinsfeld*, zitiert als *Spr*, das *Wunderbarliche Vogel-Nest*, zitiert als *VN*, sowie das *Rathstübel Plutonis*, zitiert als *RP*). Kursivierungen zur Unterscheidung von Antiqua- von Frakturschrift werden nicht übernommen.



- 9 Vgl. dazu Breuer, in: Grimmelshausen, *Werke I/2* (wie Anm. 8), S. 1025f., und Boeckh, (siehe Anm. 10), S. 356-360, sowie ausführlicher Rosmarie Zeller: Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis*. Ein Gesprächspiel zwischen Fiktion und Geschichte-Erzählung. In: *Text + Kritik*-Sonderheft zu Grimmelshausen (im Druck). Ich danke Rosmarie Zeller (Basel), daß sie mir ihren Text bereits vorab zur Verfügung gestellt hat.
- 10 "Pluto bzw. Plutus in traditioneller Verwechslung der mythologischen Gestalten ist der Gott des Geldes", heißt es bei Breuer, in: Grimmelshausen, *Werke I/2* (wie Anm. 8), S. 1032, verharmlosend. In der spärlichen Forschung zum *Rathstübel Plutonis* ist diese Verschränkung, soweit ich sehe, überhaupt nur einmal ernstgenommen worden, und auch hier bloß in einer beiläufigen Bemerkung, vgl. Ilse-Lore Konopatzki: *Grimmelshausens Legendenvorlagen*. Berlin 1965, S. 78: "Es ist vielleicht kein Zufall, daß bei Grimmelshausen Pluto, der Gott der Unterwelt, mit Plutus, dem Gott des Reichtums, zu einer Gestalt verschmilzt. Im 'Rathstübel Plutonis' geht es um die 'Kunst, Reich zu werden', und im 'Wunderbarlichen Vogel-nest' (II 21) ist derselbe Gott, Pluto, 'zugleich des Gelts Patron und der HölLEN König.'" Daß "der Titel [...] auf den griechischen Gott des Reichtums an[s]pielt], der mit jenem der Unterwelt nahezu namensgleich ist", vermerkt immerhin Alois Eder: Widersprüche im Konzept bürgerlicher Öffentlichkeit. Demonstriert am Beispiel von Grimmelshausens "Rathstübel Plutonis oder die Kunst reich zu werden". In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde* 4 (1974), H. 4, S. 76-82, hier S. 78. – Eine eingehendere Beschäftigung mit dem *Rathstübel Plutonis* findet sich nur in wenigen Forschungsbeiträgen, die hier vorab genannt seien: Joachim J. Boeckh: Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis*. In: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 2 (1959), S. 347-367; Martin Stern: Geld und Geist bei Grimmelshausen. In: *Daphnis* 5 (1976), S. 415-464, zum *Rathstübel Plutonis* S. 432-434; Günther Weydt: *Rathstübel Plutonis und Treffen in Telgte* – Humanistische Gesprächsspiele bei Grimmelshausen und Grass. In: Norbert Honsza / Hans-Gert Roloff (Hrsg.): *Daß eine Nation die ander verstehen möge*. Festschrift Marian Szyrocki. Amsterdam 1988, S. 785-790; Lynne Tatlock: Engendering Social Order: From Costume Autobiography to Conversation Games in Grimmelshausen's *Simpliciana*. In: Karl F. Otto (Hrsg.): *A Companion to the Works of Grimmelshausen*. Rochester, NY 2003, S. 269-296, zum *Rathstübel Plutonis* S. 286-290.
- 11 *Spr.*, S. 294.
- 12 *Spr.*, S. 295.
- 13 Dazu ausführlich Nicola Kaminski: "Jetzt höre dann deines Schwagers Ankunfft" oder: Wie der "abenteuerliche Springinsfeld" des "eben so seltsamen Simplicissimi" Leben in ein anderes Licht setzt. In: *Text + Kritik*-Sonderheft zu Grimmelshausen (im Druck).
- 14 *RP*, S. 654.
- 15 Zu ersterer Bedeutung vgl. Kaspar Stieler: *Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder Teutscher Sprachschatz (Nürnberg 1691)*. ND mit einer Einführung und Bibliographie von Gerhard Ising. Hildesheim 1968, Bd. I, Sp. 1132, s.v. 'Leiben', wo "Die abgeleibte" als "vitâ defuncti" paraphrasiert werden, sowie *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Neubearbeitung.



- Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 1. Leipzig 1983. Sp. 509, s.v. 'Ableben' 2, und Sp. 528f., s.v. 'Ableiben' 1, zur zweiten vgl. Grimm, Bd. 1, Sp. 509f., s.v. 'Ableben' 3. Breuer, in: Grimmelshausen, *Werke I/2* (wie Anm. 8), S. 654, gibt in der Worterklärung zur Stelle nur die Bedeutung "verlebt, gealtert"; vgl. aber etwa *RP*, S. 696, die Rede von "einem von den Letzt-abgelebten Nordischen Königen".
- 16 *RP*, S. 655.
- 17 *Spr*, S. 294f.
- 18 Zur chronologischen Situierung des im *Springinsfeld* Erzählten vgl. Kaminski, *Der vergessene Schatten* (wie Anm. 6), S. 201f. Auf "eine gewisse Schwierigkeit", welche "die Chronologie des *Rathstübel* innerhalb der simplizianischen Geschichten" mache, weist auch Boeckh, Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis* (wie Anm. 10), S. 355, hin, wobei es sich jedoch um einen vergleichsweise weniger aporetischen Sachverhalt handelt: "Simplicissimus selbst bezeichnet sich im *Rathstübel* als einen 'alten Kracher' – man muß sich dann doch wohl die Frage vorlegen, wie alt wohl jetzt der Knan und die Meuder sind!"
- 19 *RP*, S. 691.
- 20 *RP*, S. 692.
- 21 Vgl. dazu Breuer, in: Grimmelshausen, *Werke I/2* (wie Anm. 8), S. 806.
- 22 *RP*, S. 660 und 661.
- 23 *RP*, S. 659.
- 24 *RP*, S. 654.
- 25 *RP*, S. 659f.
- 26 Vgl. Breuer, in: Grimmelshausen, *Werke I/2* (wie Anm. 8), S. 1036, Kommentar zu 659,32, sowie Eder, *Widersprüche im Konzept bürgerlicher Öffentlichkeit* (wie Anm. 10), S. 78: "Grimmelshausen war zur Zeit der Abfassung seines Tractats selbst Dorfschultheiß im Schwarzwaldort Renchen und übernahm also das ihm bekannte Modell des dörflichen Schöffengerichts, dessen zwölf Beisitzer auf der niedersten Ebene der Gemeindegeldverwaltung ein Rudiment politischer Öffentlichkeit ausüben durften."
- 27 Vgl. *RP*, S. 659: "Es sahe in wahrheit recht lächerlich auß/ weil sie so unterschiedliche Leuth da beysammen befunden [...]."
- 28 *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* [...]. Bd. 28. Leipzig/Halle 1741, Sp. 894-897, s.v. 'Pluto'. Zitate: Sp. 894 und 897.
- 29 Philipp von Zesen: *Sämtliche Werke*. Bd. XVII/1: Heidnische Gottheiten. Hrsg. von Ferdinand van Ingen. Berlin/New York 1998, S. 158, ähnlich S. 160; vgl. auch S. 159 den Hinweis auf Plutos anderen "Nahmen Dis/ welcher so viel/ als DIVES, das ist reich/ oder ein Reicher/ gesagt sein soll". Vgl. Zeller, Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis* (wie Anm. 9), der ich den Hinweis auf Zesen verdanke.

- 30 Zu dieser Bedingung vgl. am Beispiel der von Pluto geraubten Proserpina *Universal-Lexicon* (wie Anm. 28), Bd. 28, Sp. 896, und Zesen, *Sämtliche Werke*. Bd. XVII/1: Heidnische Gottheiten (wie Anm. 29), S. 226f.
- 31 *RP*, S. 654.
- 32 *Spr*, S. 295.
- 33 *ST*, S. 551, vgl. auch *Cont*, S. 678.
- 34 *Cont*, S. 567.
- 35 Beide Zitate ebd.
- 36 *Cont*, S. 573.
- 37 *Cont*, S. 578.
- 38 Ebd.
- 39 So die Titelformulierungen des *Rathstübels Plutonis* für "Geitz" und "Verschwendung".
- 40 *Cont*, S. 602f.
- 41 *Cont*, S. 603.
- 42 *Cont*, S. 675.
- 43 *Cont*, S. 699.
- 44 Vgl. *Des Abenteurlichen Simplicissimi Ewig-währender Calender. Faksimile-Druck der Erstausgabe Nürnberg 1670*. Mit einem erklärenden Beiheft hrsg. von Klaus Haberkamm. Konstanz 1967, S. 94/ 96/ 98/ 100/ 102/ 104, hier S. 94, wo die Datierung erfolgt ("Als ich im verwichenen Julio dieses 1669. Jahrs die Saurbrunnen Chur brauchte [...]"), und S. 96: "ich fragte/ wer dann jhr Sohn gewesen wäre/ da antwortet sie mir/ die Leuthe pflegten jhn nun ein halb Jahr her den offendürlichen Simplicissimus zunennen/ er hätte aber mit seinem rechten Nahmen Melcher geheissen und wäre ein Soldat: nachgehents aber ein Waltbruder gewesen/ und auß dem Walt hinweg kommen/ daß sie seyther weder Stumpff noch Stiehl mehr von jhm gesehen/ ausser daß sie im Saurbrunnen von frembden Leuthen gehöret hätte/ er wäre in die newe Welt gezogen/ und würde sein Tage wohl nicht wider kommen".
- 45 *Spr*, S. 194.
- 46 *Spr*, S. 200.
- 47 Vgl. dazu Maik Bozza: "Feingesponnen und grobgewirkt". Zu Grimmshausens *Springinsfeld*. In: *Daphnis* 31 (2002), S. 255-278, sowie Kaminski, "Jetzt höre dann deines Schwagers Ankunfft" (wie Anm. 13).
- 48 *Spr*, S. 294.
- 49 Eine "gattungstypologische Verwandtschaft zur Katábasis des klassischen Epos, eine Bewegung nach unten, ins Innere der Erde" verbindet Simplicius' Höllenraum und die Mummelsee-Episode nach Jost Eickmeyer: Intratextuelle Beziehungen zwischen Grimmshausens *Continuatio* und *Simplicissimus Teutsch*. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 103-134, hier S. 107f.
- 50 Beide Zitate *ST*, S. 515.

- 51 *ST*, S. 516f.
- 52 *ST*, S. 518.
- 53 Vgl. das 24. Kapitel des fünften Buches des *Abentheurlichen Simplicissimus*, das unter diesem Motto steht.
- 54 *RP*, S. 654.
- 55 *RP*, S. 726.
- 56 *RP*, S. 654.
- 57 Darauf macht Breuer, in: Grimmelshausen, *Werke* I/2 (wie Anm. 8), S. 1033, im Kommentar zu 654,11 aufmerksam.
- 58 Das ist durchaus ungewöhnlich und verleiht dem Verfasser eine Metaposition; im Normalfall ist simplicianische Autorschaft motivierte Autorschaft.
- 59 *Cont*, S. 678.
- 60 Ortwin Lämke: Zirkulationsmittel und hermeneutischer Zirkel. Zum Geldmotiv im simplicianischen Zyklus. In: *Simpliciana* XXVII (2005), S. 135-156, hier S. 152.
- 61 *Spr*, S. 294.
- 62 *Spr*, S. 295.
- 63 *Spr*, S. 294.



# Kalavinka, Phönix und Grimmelshausens Monstrum

Ma Wentao und Li Shu (Peking)

Vor kurzem haben wir im Arthur M. Sachler-Museum für Kunst und Archäologie der Peking-Universität ein Exponat gesehen, das im Wesentlichen Grimmelshausens Monstrum ähnelt: eine Statue ohne Geschlechtsmerkmale, die zwar den Kopf eines Menschen hat, aber Flügel und einen langen Schwanz besitzt, dazu wie das Monstrum Grimmelshausens Entenfüße. Der Direktor des Museums erklärte uns, es handle sich um eine Kalavinka-Darstellung. Im Sanskrit, der altindischen Sprache, hat dieser Name stets mit einem Vogel zu tun. Im klassischen buddhistischen Glauben ist Kalavinka ein großer kräftiger Vogel mit goldenen Flügeln und kann wunderschön singen. Der Kalavinka stammt aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., von einem indischen Bildhauer geschaffen. Der Kult wurde bald auch in China bekannt, nahm aber hier eine Änderung an, in buddhistischen Geist erhielt der Kalavinka einen menschlichen Oberkörper. In der Tang-Dynastie (618-907) erfuhr der Kult um diese Figur eine große Verbreitung.

Die auffallende Ähnlichkeit der chinesischen Kalavinka-Figur mit Grimmelshausens Monstrum bestärkt nochmals unsere Vermutung, dass Grimmelshausen, der große Romancier des deutschen Barock, in sein literarisches Schaffen unter anderem auch Anregungen aus China hat einfließen lassen. Im *Simplicissimus* gibt es mindestens vier Stellen, an denen direkt von China die Rede ist:

In I/5 heißt es:

[...] wo nun aber weiters hinauß, sintemal mir die Wege und der Wald so wenig bekant waren / als die Straß durch das gefrorne Meer / hinder Nova Zembla bißgen China hinein: [...]. (30)<sup>1</sup>

Interessanter als die Diskussion um den Ortsnamen Nova Zembla (Novaja Semlja, Novaya Zembya)<sup>2</sup> ist die Straße, die Grimmelshausen hier erwähnt; es ist nicht die Karawanenstraße von China durch Zentralasien nach Westasien, sondern ein Seeweg. Es gab damals mehrere Seewege von China ins Ausland;

die erste Seidenstraße war ein Seeweg, der bereits Jahrhunderte vor Christus von China nach Korea und Japan führte.<sup>3</sup> Dem Band *Geographie, Buch der Han-Dynastie* ist zu entnehmen, dass man in der Zeit (140-87 v. Chr.) per Schiff aus der heutigen Provinz Shandong über Südostchina nach Indien fahren konnte. Im 2. Jahrhundert erweiterte sich dieser Seeweg über den Indischen Ozean bis nach Ostafrika, weiter sogar über das Arabische Meer zum Mittelmeer, bis nach Rom und Südspanien, so daß es schon früh zu einem Kulturkontakt zwischen China, Indien und dem Westen kam.

In IV/2 heißt es:

Canard befand mein Vorhaben rathsam / und versprach mir / die Schreiben an ihren Ort zu bestellen / und solten sie gleich nach Mexiko oder in China lauten. (354)

Auch aus dieser Textstelle geht hervor, daß der Weg nach China zwar weit, aber für Kulturkontakte durchaus nicht unüberwindlich war.

In V/1 ist zu lesen:

Das Land came mir so frembd vor gegen andern Teutschen Ländern / als wenn ich in Brasilia oder in China gewesen wäre / da sahe ich die Leute in dem Frieden handeln und wandlen / die Ställe stunden voll Viehe / die Baur-Höf lieffen voll Hüner / Gäns und Endten / die Strassen wurden sicher von den Räisenden gebraucht / die Wirtshäuser sassen voll Leute die sich lustig machten / da war gantz keine Forcht vor dem Feind / keine Sorg vor der Plünderung / und keine Angst / sein Gut / Leib noch Leben zu verlieren / [...] also daß ich dieses Land vor ein irdisch Paradis hielte [...]. (449)

Und in V/15:

[...] dannenhero sahe ich zugleich die Ebenbilder der Chineser und Africaner, Troglodyten und Novazempler, Tartarn und Mexicaner, Samogeden und Moluccenser; [...]. (505)

Diese Passagen vermitteln den Eindruck, daß China für Grimmelshausen ein sehr weit entferntes, fremdes, aber ein friedliches, womöglich ideales Land ist. Als Schriftsteller ist Grimmelshausen bekannt durch seine ungewöhnliche Belesenheit und sein erstaunliches Gedächtnis. *Simplicissimus* ist reich an Rückschlüssen, Verweisen, Zitaten aus der Antike, aus heidnischen Mythologien, aus Sagen und Legenden und nicht zuletzt aus der Bibel; es ist kein Wunder, daß er auch Gebrauch macht von Chinakennnissen.

Doch wie kam er zu seinen Chinakennnissen? Oder fragen wir anders: Was kann er damals über China gelesen haben? Zhang Qian, ein Beamter der Westhan-Dynastie reiste im Jahre 138 v. Chr. als Gesandter nach dem Westen,

bis Syrien, das damals zum Römischen Reich gehörte, seine jahrzehntelang dauernde Westreise gilt als bahnbrechend für die Eröffnung der späteren weltbekannten Seidenstraße. Von Mitte des 13. Jahrhunderts bis Mitte des 14. Jahrhundert kamen in der Gegenrichtung viele italienische Kaufleute nach China; diese Zeit war eine Blütezeit des wirtschaftlichen und gleichzeitig auch kulturellen Austausches zwischen China und dem Ausland.<sup>4</sup> Am bekanntesten ist Marco Polo (1250-1324), ein venezianischer Kaufmann, der 1271 mit seinem Vater über Bagdad zum persischen Golf, dann über den Iran und Pamir nach Peking reiste. Der Venezianer gewann die Gunst des chinesischen Kaisers der Sung-Dynastie (960-1279), die sich damals schon ihrem Ende zuneigte. 1292 (im Duden-Lexikon: 1295) verließ er das chinesische Kaiserreich und kehrte über Südchina nach Venedig zurück. Die erste mittelhochdeutsche Übersetzung seines Reiseberichtes trägt den Titel: *Der edle Ritter und Landfahrer Marco Polo*<sup>5</sup> und erschien 1477.

Neben den Kaufleuten spielten später europäische Missionare eine bedeutende Rolle bei Kulturvermittlung zwischen China und dem Westen. Hier sind zwei Namen zu nennen: Juan Gonzalez de Mendoza, ein spanischer Jesuit, mit seinem Werk *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China* (Rom 1585), das bald in fast alle europäischen Sprachen übersetzt wurde. Die deutsche Ausgabe erschien 1589 unter dem Titel: *Eine neue/ kurze doch wahrhaftige Beschreibung des großmächtigen weitbegriffenen/ bishero unbekanntes Königreich China*. Dieser ziemlich ausführliche Bericht über das Leben und die Gesellschaft, die Sitten und Gebräuche Chinas bietet einen umfassenden Einblick in die für Europäer ferne und fremde Welt.<sup>6</sup> Zu nennen ist hier aber vor allem der italienische Jesuit Matteo Ricci (1552-1610), der zum Nestor der Sinologie wurde. Er hat als Erster die chinesische Welt für Europa eingehend und umfassend erschlossen und gleichzeitig Wissen und Erkenntnisse aus Europa in China bekannt gemacht, insbesondere die Naturwissenschaften, wie Geometrie und Astronomie. Ricci gilt als Begründer der katholischen Religion in China. Er betrat Ende der Ming-Dynastie (1368-1644) südchinesischen Boden und lernte sogleich Chinesisch. 1601 kam er nach Peking. Er lebte insgesamt 30 Jahre in China, hatte einen chinesischen Namen und kleidete sich in chinesischer Tracht. Er lernte bekannte chinesische Gelehrte und hohe Beamte kennen und schloß Freundschaft mit vielen einfachen Chinesen, so daß er in der chinesischen Kultur sehr bewandert war. Daraus erklären sich seine großen Erfolge als Missionar in China und als Vermittler der chinesischen Kultur im Westen. Er hat z. B. die klassisch-chinesischen *Vier Bücher*, die Standardbücher des Bildungskanons für die ganze feudale Gesellschaft Chinas, ins Italienische übersetzt. Außerdem hat er in seinem Tagebuch ausführlich über Politik, Wirtschaft, Kultur, und Sitten und Gebräuche berichtet. Dieses Anliegen wurde von seinen Nachfolgern in Form der *Litterae annuae*, der Briefe aus China fortgesetzt.



Im 16. und 17. Jahrhundert erschienen in Europa ohnedies zahlreiche Werke über China, darunter drei Werke von Martino Martini: *Novus Atlas Sinensis* (Amsterdam 1655); *De bello Tartarico historia* (Antwerpen 1654); *Sinicae historiae decas prima* (München 1658), und Athanasius Kirchers Werk *China monumentis qua sacris qua profanis [...] illustrata* (Amsterdam 1667). Diese Werke wurden in die meisten europäischen Sprachen übersetzt.<sup>7</sup> Sie entsprachen wohl gut dem Geschmack oder dem Bedarf der damals unter den politischen und religiösen Wirren leidenden europäischen Leser. Grimmelshausen, der ab den 40er Jahren in Offenburg bei Hans Reinhard von Schauenburg als Schreiber und im Zeitraum 1662-1665 als Burgvogt bei dem reichen Arzt Johannes Küffer tätig war, muß offenbar Gelegenheit gehabt haben, die Büchersammlungen seiner Dienstherren zu benutzen, wie schon Günther Weydt feststellte:

Grimmelshausen wird sich zu Beginn und auf der Höhe seines Schaffens kaum den alten Dienstherren entfremdet haben. Er lebte sowohl materiell als auch geistig von den Möglichkeiten dieser Landschaft, der Ortenau und bedurfte der Hilfe derer, welche sie beherrschten. Dort auf den Burgen vor allem muß er Bibliotheken gefunden haben, ohne deren Benutzung die Entstehung eines solchen Werkes nicht denkbar ist. Nur dort bestand vermutlich ein Grundstock von alten Büchern, und nur dort verfügte man über die Mittel, um diesen Bestand laufend zu ergänzen. Unmöglich wäre der Dichter als Einzelgänger in den Genuß eines so reichen und hochmodernen Bücherschatzes gekommen – Wahrscheinlich wurden die Werke auf dem Wege über Straßburg, und wohl auch durch die Vermittlung von Grimmelshausen selbst, der hier als geschäftskundiger und sachverständiger Schaffner dienen konnte, eingeholt.<sup>8</sup>

Bisher ist allerdings nicht geklärt, ob es in diesen Bibliotheken auch die oben genannten Bücher oder überhaupt Bücher über China gab.

Es gibt nun aber noch eine fünfte Textstelle im *Simplicissimus*, die nicht nur auf den Reiz des fernen, exotischen Weltteils verweist, sondern eine direkte Konfrontation mit chinesischer Kultur schildert und uns zur Frage der Herkunft des Monstrums zurückführt:

I,24

Jch kam einmals mit einem vornehmen Herrn in eine Kunst-Kammer/ darinnen schöne Raritäten waren/ unter den Gemälden gefiele mir nichts besser/ als ein Ecce Homo! wegen seiner erbärmlichen Darstellung/ mit welcher er die Anschauer gleichsam zum Mitleiden verzuckte; darneben hieng ein papierne Chartre in China gemahlt/ darauff stunden der Chineser Abgötter in ihrer Majestät sitzend/ deren theils wie die Teuffel gestaltet waren/ der Herr im Hauß fragte mich/ welches Stück in seiner Kunst-Kammer mir am besten gefiele? Jch deutet auff besagtes Ecce Homo, Er aber sagte/ ich irre mich/ das Chineser Ge-

mähld wäre rarer/ und dahero auch köstlicher/ er wollte es nicht umb zehn solcher Ecce Homo manglen [...]. (90f.)

Der junge Simplicius sieht sich hier einer ganzen Reihe von Monstren gegenüber, die er allenfalls mit Teufelsdarstellungen in der christlichen Kultur vergleichen kann. Diesem Typus entspricht aber auch das Monstrum des Titelpupfers, so daß die Anregung zum Titelpupfer durchaus auch von der chinesischen "papiernen Charte" inspiriert sein kann.

Auch die merkwürdigen Verse, die dem Monstrum in den Mund oder Schnabel gelegt sind, scheinen in diese Richtung zu weisen.

Ich wurde durchs Feuer wie Phönix geboren,  
Ich flog durch die Lüfte! Wurd' doch nicht verlorn.  
[...].

Diese Verse zeigen, daß das Monstrum in eine enge Verbindung mit dem Phönix-Symbol gebracht wird. Der Autor verwendet es im *Simplicissimus* sogar mehrmals, so in II/ 7:

Ich hab die Prob deß Feuers überstanden / und bin darinn gehärtet worden [...].  
(139)

Und in II/ 8:

[...] die närrische Welt will betrogen seyn / [...] bilde dir ein/ als ob du gleich dem Phönix, vom Unverstand zum Verstand durchs Feuer / und also zu einem neuen menschlichen Leben auch neu geboren worden seyest [...]. (142)

Der Phönix gilt als ein Vogel, der sich selbst verbrennt und dann aus der Asche verjüngt wieder aufsteigt, als ein Sinnbild für Unsterblichkeit und ewige Erneuerung. Bei den Ägyptern war er ein heiliger Vogel, seine Heimat soll Indien sein. Wie der Greif oder Drachen wurde er als ein dämonisches Wesen angesehen.<sup>9</sup>

Auch in der chinesischen Legende und Mythologie ist der Phönix als ein fabelhaftes Vogelwesen bekannt, wie die folgenden Belege zeigen:

Das früheste Schriftzeichen für Phönix findet sich in der Orakelknochenschrift der Shang-Dynastie (et. 1500-1066 v. Chr.), die im Jahre 1899 in der Provinz Henan ausgegraben wurde. Die Schrift ähnelt der altägyptischen Bilderschrift.<sup>10</sup>

In der *Sammlung der vier Schriften* (Song- und Yan-Dynastie, 960-1368) wird der anmutige Flug des Phönix beschrieben.<sup>11</sup>

In der *Bildersammlung von Himmel, Erde und Mensch* aus der Ming-Dynastie (1368-1644) figuriert der Phönix unter den Tieren mit Federn an erster Stelle.<sup>12</sup>

In *Shan Hai Jing*, dem ältesten Kompendium für Wissensgebiete wie Geographie, Nationalitäten, Arzneikunde, Mythologie und Legende u.s.w., findet sich unter dem Stichwort *Phönix* der folgende Text: "Es gab einen Vogel namens Phönix, er sieht wie ein Auerhahn, hat bunte Feder, kann schön singen und tanzen. Er kann der Welt Frieden bringen."<sup>13</sup>

In der chinesischen Legende ist Phönix ein heiliger Vogel, sein Kopf gleicht dem eines Auerhahns, der Hals dem eines Drachen, der Rücken dem der Schildkröte, er hat einen Fischschwanz. Sein Erscheinen ist immer ein gutes Vorzeichen.<sup>14</sup>

Ein alter chinesischer Spruch besagt: "Die Sonne geht auf und der Phönix singt – das ist ein gutes Omen für den Frieden unter dem Himmel."<sup>15</sup>

Das Buch *Er Ya*, die früheste Monographie über Wortbedeutungen, führt den Phönix in folgender Beschreibung auf: Der Phönix ist zwei Meter groß, hat einen Hahnenkopf, ein Schwalbengesicht, einen Schlangenhals und einen Fischschwanz, sein Rücken gleicht dem der Schildkröte.

Noch weitere Angaben bringt das Lexikon der chinesischen Volksliteratur:

Der Phönix ist ein heiliger Vogel der Mythologie, sein Kopf sieht wie ein Schwanenkopf aus, der Schnabel wie der eines Hahnes, das Gesicht wie ein Schwalbengesicht. Er hat die Füße eines Kranichs und einen Fischschwanz. Er verhält sich anmutig und wohlwollend, und kann aber auch sehr böse und brutal sein.<sup>16</sup>

In einer Schrift aus klassischer Zeit heißt es: "Ein Vogel heißt Phönix, kann neuntausend Meilen hochfliegen, er kann den Himmel erreichen, indem seine kräftigen Füße die Wolken zertreten."<sup>17</sup>

Der chinesische Phönix und der Kalavinka haben also eine ähnliche monströse Gestalt und ähnliche Eigenschaften. Sie entsprechen darin und in der symbolischen Aussage der Figur auf dem Titelkupfer des *Simplicissimus*.

Das dem großen Barockroman vorangestellte Monstrum ist ein unentbehrlicher Bestandteil dieses Romans. Im 17. Jahrhundert gab es nicht wenige Bücher mit einem Kupferstich neben oder auf der Titelseite, aber Grimmelshausens Monstrum ist ein ungewöhnliches Mischwesen, dessen Vorlage bzw. Herkunft bisher nicht geklärt werden konnte. Gisela Noehles kam deshalb zu dem Schluß:

Die kunstvolle Konstruktion dieses Titelkupfers kann nur vom Dichter selbst erfunden sein [...]. Grimmelshausen sah die emblemartige Aussage als begleitenden und interpretierenden Kommentar zu seinem literarischen Werk an.<sup>18</sup>

Zu den beiden Aussagen in diesem Zitat möchten wir ergänzen: Wir sind der Ansicht, daß das Monstrum nicht nur eine emblematische Aussage hat, die das Werk begleitend und interpretierend kommentiert, sondern man kann fast sagen, daß in diesem Monstrum alle wesentlichen, sowohl inhaltlichen als auch

ästhetischen Aussagen des Romans Gestalt annehmen. Wir teilen die Meinung, daß diese kunstvolle Konstruktion des Titelkupfers nur vom Dichter selbst zustandegebracht werden konnte, aber wohl nicht von ihm selbst *erfunden* wurde, sondern Grimmelshausen, so belesen wie er war, wurde dabei angeregt von vielen legendären und mythologischen Figuren aus aller Welt, darunter sicher auch vom Fabelwesen Phönix in westlicher und östlicher Prägung und vom Kalavinka aus China. Die Welt ist so bunt und vielfältig, man darf nicht alles über einen Kamm scheren, doch wie vielfältig die Welt auch sein mag, es gibt Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten, wie wir es in diesem Beitrag bei den rätselhaften Mischwesen Kalavinka, Phönix und Grimmelshausens Monstrum festgestellt haben. Es scheint uns, daß die Welt klein geworden ist durch die gegenseitige Verständigung und durch den regen Austausch, der die Entfernung zwischen Ländern und Nationen vermindert hat. Grimmelshausen hatte seine Welt anders vorgefunden; seine Erfahrung war: Krieg und Konflikte schaffen nur Grenzen und Mauern, verursachen Abstand und Entfernung, stören Ordnung und Friede, machen die Welt chaotisch und verkehrt.

Fast kann man sagen, daß Grimmelshausen der erste große deutsche Schriftsteller ist, der sich, von Krieg und Chaos bedrängt, der Welt öffnete und mit allem möglichem Kulturgut aus West und Ost sein Werk geistig und künstlerisch bereicherte. Diese Tradition wurde dann von Goethe übernommen und auf einer neuen Stufe weiterentwickelt.

## Anmerkungen

- 1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke* I/1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt/M. 1989, S. 30. Im folgenden zitieren wir aus dieser Edition durch Angabe von Buch, Capitel und Seite im laufenden Text.
- 2 Vgl. *Philips' Modern School Atlas*. Sixty-ninth Edition, London 1972, S. 60.
- 3 Vgl. Chen Yan: *Seidenweg auf der See und der kulturelle Austausch zwischen China und dem Ausland*. Beijing 1996, S. 30.
- 4 Ebd., S. 27-31.
- 5 Ebd., S. 99.
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu*. Hrsg. von Adrian Hsia und Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Michael Kober. München 2005 (= Jesuitica Bd. 7).
- 8 Günther Weydt: *Nachahmung und Schöpfung im Barock*. Bern und München 1968, S. 42.
- 9 *Der große Brockhaus*. Ausgabe 1956, Bd. 9, S. 164.
- 10 *Neue Orakelknocheninschriften*, Wörterbuch (chinesische Ausgabe). Internationale Kultur Verlaghaus China 1993, S. 234

- 11 *Sammlung der vier Schriften*, Bd. 17, S. 15; die alte Holzplattenausgabe stammt aus der Song- und Yuan-Dynastie (960-1368).
- 12 Hrsg. von Wang Qi und Wang Sizi. Shanghai 1988, Bd. 3, S. 2155.
- 13 *Shan Hai Jing*, das früheste Universalbuch des chinesischen Altertums, umfaßt 18 Kapitel. Davon entstanden 14 Kapitel in der Zeit 776-476 v. Chr. und die übrigen am Anfang der Westhan-Dynastie (260 v. Chr.).
- 14 *Lexikon der Gegenstände der alten Zeit Chinas*. Hrsg. von Hui Fu. Jinan Verlag 1993
- 15 *Lexikon der Geschichte und Anekdoten Chinas*. Hrsg. von Su Xunwu. Sanqin Verlag, 1991
- 16 *Das große Lexikon der chinesischen Volksliteratur*. Hrsg. von Jiang Bin. Shanghai 1992.
- 17 Fragen und Antworten zwischen Song Yu und dem König des Staates Chu in: *Auswahl der chinesischen klassischen Essays*. Hrsg. von Wu Chucai und Wu Diaohou, Zhong Hua Buchhandlung, Bd. 4, S. 174
- 18 Gisela Noehles: Das Titelkupfer zum *Simplicissimus* Teutsch. In: *Simplicius Simplicissimus – Grimmelshausen und seine Zeit*. Hrsg. von Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster 1976, S. 109.

# Ein in die Zeit gehängtes Netz Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* und die Synergetik der literarischen Erinnerungskultur

Matthias Bauer (Mainz)

Wie bedeutend ein Autor ist, erweist sich nicht zuletzt am Urteil seiner literarischen Nachfahren. Neben dem Sachverstand, der ihr Urteil prägt, liefert es Aufschluss über eine Wertschätzung, die in erster Linie nicht von Verkaufszahlen, sondern eben davon abhängt, was doch recht eigentlich poetisch ist, nämlich die Wirkmächtigkeit der Texte. In einer kurzen, zwischen Reise- und Werkbeschreibung hin- und herlaufenden Rede zum 300. Todestag Grimmelshausens hat Wolfgang Koeppen 1976 bemerkt:

Der erste deutsche Romancier [...] war ein in die Zeit gehängtes Netz; da fingen sich Fabeln, Historien, Nachrichten, Gehörtes und Gelesenes, Schwänke, Chroniken, Skandalgeschichten, Moritaten, Bordellgespräche, Predigten, schöne oder böse Träume, er nahm sich, wie Brecht, was heraus, bereitete es mit Phantasie, tat sich hinein, zauberte Meisterstücke, war ein Genie.<sup>1</sup>

Aufschlussreich an dieser Bemerkung ist nicht nur, dass Koeppen Grimmelshausen mit Brecht vergleicht. Interessant ist vor allem, dass Koeppen die Netzmetapher und den Geniebegriff bemüht. Auf die Netzmetapher komme ich später zurück, zunächst soll es um den Geniebegriff gehen, den wir heute überaus zurückhaltend gebrauchen.

Dieser Zurückhaltung ist erst vor kurzem Stephen Greenblatt entgegen getreten. In seinem lesenswerten Versuch, die Frage "Was ist Literaturgeschichte?" (2000) zu beantworten, erinnert er an Francis Bacon und an die Idee der Beschwörung, die darauf abziele, Geister in Gestalten zu verwandeln, also beispielsweise die antiken Mythen in kluge Allegorien für die wissenschaftliche Methode. Aber was hat die Methode, die aus der Literarhistorie eine Wissenschaft macht, mit dem mystischen Vorgang der Beschwörung zu tun? Greenblatt behauptet:

Die Geschichte der Literatur kommt ohne Beschwörung nicht aus, insbesondere nicht ohne die Beschwörung von literarischem Genius. *Genius* ist hier nicht ehrendes Attribut, das Wort besitzt hier die Kraft seiner alten buchstäblichen Bedeutung: 'Erzeuger'. Im Lateinischen bezeichnet *genius* einen Schutzgeist, ähnlich dem griechischen *daimon*, eine göttliche Kraft, die den Charakter jedes männlichen Wesens hervorbringt und formt. (Den Mädchen war eine *Juno* mit ähnlicher Funktion zugeordnet). Ein *genius* war ein Prinzip der Lust und der Erzeugung: *indulgere genio* bedeutet 'die persönliche Fähigkeit zu schöpferischer Freude am Leben verwirklichen', während *defraudere genium* bedeutet 'sich selbst bestrafen, sich von den erlaubten und möglichen Freuden fernhalten'.<sup>2</sup>

Die Beschwörung des Genius steht demnach im Zeichen einer schöpferischen Lust, die im besten Fall mit der Freude am Dasein zusammenfällt. Greenblatt verfolgt hier zweifellos eine von Nietzsche inspirierte Konzeption – wobei für Nietzsches Reaktualisierung antiker Vorstellungen insofern das gleiche wie für Bacons Allegorien gilt, als auch sie auf eine Bedeutungsübertragung abzielen, die zugleich Ideen- und Energiefuhr ist.

Kann man das auch von Grimmelshausen sagen? Muss man das lange Guevara-Zitat, mit dem sein *Simplicissimus Teutsch* (1668) bis auf Weiteres schließt, muss dieses asketische 'Adieu Welt' nicht eher als ein Beispiel für das *defraudere genium* gelten – als eine Form der Selbstbestrafung, bei der sich das Subjekt nicht nur der verbotenen, sondern auch der erlaubten Freuden enthält, um keine weitere Schuld auf sich zu laden und Buße zu tun? Koeppen hat es anders gesehen:

Zweifellos war Grimmelshausen allgemein lebensstüchtig, kein Bohemien, bei den Soldaten und im bürgerlichen Leben stand er seinen Mann, in der Ehe zeugte er zehn Kinder.<sup>3</sup>

Doch darin – in dieser Lust – erschöpfte er sich eben nicht. Er schrieb und schrieb und schrieb. Als Deutschland so zerstört wie niemals davor und niemals danach war – nicht einmal 1945 – gelang Grimmelshausen laut Koeppen "der große deutsche Roman zum erstenmal und beispielhaft".<sup>4</sup> In ihm ist ein 'Prinzip der Lust und der Erzeugung' am Werk, das gerade deshalb genialisch genannt werden kann, weil es, wie ich meine, Nietzsches poetischen Kerngedanken der Transfiguration entspricht.

Diesem Gedanken zufolge besteht die höchste Kunst darin, sich über das Leid und Elend zu erheben und es in einem Akt der Kraftanstrengung in ein Stimulans zum Leben zu verwandeln. In diesem Sinne setzt die Transfiguration beides voraus: den Blick in den Abgrund und die schöpferische Tat, die mit einem Moment der Selbstermächtigung beginnt.

Selbstverständlich wird man an dieser Stelle einwenden, dass die Poetik der Transfiguration nicht nur sehr heroisch, sondern wie alle heroischen Konzepte ahistorisch wirkt und schon deshalb kaum geeignet sein dürfte, Grim-



melshausen beizukommen, der lange vor Nietzsche lebte. Aber ist das wirklich so? Sehen wir nicht gerade den Titelhelden des *Simplicissimus Teutsch* beständig mit den Dämonen ringen, die ihm das *indulgere genio* ins eine, und das *defraudere genium* ins andere Ohr flüstern? Ist das erzählte wie das erzählende Ich – angefangen von seiner ersten Flucht in den Wald bis zu seiner beständigen Wiederkehr im Anschluss an die *Continuatio* – nicht immer wieder von neuem hin- und hergerissen zwischen Fabulierlust und Weltfrust, Erfahrungshunger und Entsagung, sozialer Ergänzungsbedürftigkeit und moralischer Empörung? Und spiegelt sich nicht gerade darin sowohl der Abgrund der kriegerischen Verwüstung als auch die Unbezwingbarkeit eines Lebenswillens, der sich dem literarischen Text und damit den Lesern mitteilt als schöpferische Tat?

Wenn ich diese Fragen mit Ja beantworte, so geschieht dies innerhalb eines Bezugsrahmens, der – wie es sich für einen ordentlichen Rahmen gehört – vier Eckpunkte hat:

- Das Zeitbedingte, also das, was an den Simplicianischen Schriften historischer Stoff und Kollektiverfahrung ist, muss als eine Herausforderung begriffen werden, die poetisch zu bewältigen zugleich bedeutet, sich in einer total verkehrten Welt als lebensstüchtig zu erweisen.
- Die Kraft, die dazu erforderlich ist, erweist sich im elementaren Sinn des Wortes als Sprachgewalt – und zwar als Ausdrucksvermögen und als Fähigkeit, die Geister zu beschwören, die der Gestaltung Bahn brechen.
- Entscheidend ist, dass diese Gestaltung zugleich die Gegenstände und die Macht transfiguriert, die an ihnen ausgeübt wird. Aus der Kraft, Dinge zu benennen und Ereignisse zu schildern, wird ein Medium der Selbst- und Weltbildung, letztlich ein Stimulans zum Weiterschreiben, Weiterleben.
- Wenn es richtig ist, dass eine Erinnerungskultur, zumal eine literarisch verfasste Erinnerungskultur, vom Gedächtnis jenen doppelten Gebrauch machen muss, den Aleida Assmann mit den Begriffen von 'ars' und 'vis', von Kunst und Kraft erfasst hat,<sup>5</sup> dann ist der erste große deutsche Roman gerade darin – wie Koeppen befand – 'beispielhaft', dass er diese Dynamik in Gang und in Szene gesetzt hat.

Genauer gesagt ist es die Synergie von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft, von Sprachgewalt und Textgestalt, die aus dem *Simplicissimus Teutsch* nicht nur ein Archiv, sondern eine Agentur gemacht hat. Archiv ist der *Simplicissimus Teutsch*, insofern er uns ein vielschichtiges Bild von den Habitualitäten und Mentalitäten, den Verhaltensdispositionen, Denkweisen und Lebensarten zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges liefert. Agentur ist der *Simplicissimus Teutsch*, insofern er über die Vermittlung dieser Bilder hinaus ei-

nen Zusammenhang zwischen individueller Erfahrung, autobiographischem Erzählen und kollektivem Gedächtnis stiftet, der nach wie vor wirksam ist.

Meine exemplifikatorische Lektüre setzt im 9. Kapitel des I. Buchs an. Dort blickt der Erzähler auf die Ermahnungen durch den Einsiedler zurück, der sich später im Roman als sein leiblicher Vater erweisen wird.

[...] sein Leben und seine Reden waren mir eine immerwährende Predigt / welche mein Verstand / der eben nicht so gar dumm und höltzern war / vermittels Göttlicher Gnad / nicht ohne Frucht abgehen liesse / allermassen ich alles dasjenige / was ein Christ wissen soll / nicht allein in gedachten dreyen Wochen gefast / sondern auch ein solche Lieb zu dessen Unterricht gewonnen / daß ich deß Nachts nicht darvor schlafen konte.<sup>6</sup>

Festzuhalten bleibt zunächst, welche Kräfte hier im Spiele sind: die Beredsamkeit des Einsiedler und die Göttliche Gnade, aber auch eine "Lieb" genannte Empfindung, die Simplicius um den Schlaf bringt. Offenbar wird hier nicht einfach Wissen vermittelt, offenbar findet hier ein regelrechter Energieschub statt, der – so metaphysisch die Bezeichnungen auch klingen – vor allem eine physiologische Wirkung hat: ein anhaltender Wachzustand mit reger gedanklicher Tätigkeit, ein Erregungszustand, der sich der Erinnerung wahrscheinlich gerade deshalb besonders stark eingeprägt hat, weil sich in ihm die Einbildungskraft überdeutlich bemerkbar macht. Noch in der Nacht beschäftigen den jungen Simplicius die Geister und Gestalten, die ihm der Einsiedler tagsüber vorstellt. Die Worte werden zu Phantasmen und eigentlich dadurch erst zu Bildnissen, die im Gedächtnis festgehalten werden.

Es ist nun gewiss kein Zufall, dass der Erzähler an diesen Zustand höchster affektiver Erregung und kognitiver Tätigkeit im Rückblick eine Reflexion knüpft, die ihn als poeta doctus ausweist:

Ich habe seithero der Sach vielmal nachgedacht / und befunden / daß *Aristot. lib. 3 de Anima* wol geschlossen / als er die Seele eines Menschen einer läeren ohnbeschriebenen Tafel verglichen / darauff man allerhand *notiren* könne / und daß solches alles darumb von dem höchsten Schöpffer geschehen seye / damit solche glatte Tafel durch fleissige *Impression* und Übung gezeichnet / und zur Vollkommenheit und *perfection* gebracht werde; [...].<sup>7</sup>

Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass die Seele für Aristoteles der Ort war, an dem sich das Gedächtnis und die Phantasie des Menschen abspielen – und zwar mit einer Wechselwirkung, die dazu führt, dass die Erinnerung für Aristoteles ein Schluss ist, der von der Affektion über das Phantasma auf das Objekt geht.<sup>8</sup> "Objekt des Gedächtnisses", heißt es in der Schrift *De memoria et reminiscentia*, "ist alles, was Objekt der Phantasie ist."<sup>9</sup> Tatsächlich kann es ohne die Vorstellung, die Aristoteles Phantasma nennt, keine Beziehung zwischen der Affektion, die gegenwärtig ist, und dem Objekt der Erinnerung geben, das abwesend ist.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, im Einzelnen darzulegen, warum die Gedächtnistheorie des Aristoteles eine Semiotik der Erinnerung ist und inwiefern die Relation von Affektion, Phantasma und Objekt mit dem triadischen Modell des Zeichens übereinstimmt.<sup>10</sup> Es genügt, darauf hinzuweisen, dass die Phantasmata für Aristoteles Bilder, eikones, sind, deren Gedächtnisfunktion davon abhängt, dass sie der Seele des Menschen mit einem gewissen Nachdruck eingeprägt werden. Wenn Aristoteles in diesem Zusammenhang eine Metapher, also ein sprachliches Bild wählt, um diese Bedingung der Erinnerung zu veranschaulichen, nimmt er im Grunde die Engramm-Theorie der modernen Gedächtnisforschung vorweg. Denn genau das ist der Sinn, wenn er in *De Anima* davon spricht, dass die Eindrücke im Gedächtnis Spuren hinterlassen müssen wie Siegel auf einer Wachtafel.

Grimmelshausen greift diese Metapher auf. Sein Erzähler führt das eigene Begriffs- und Erinnerungsvermögen darauf zurück, dass "die geschlichte Tafel meiner Seelen ganz läer / und ohn einige zuvor hinein gedruckte Bildnussen" war,<sup>11</sup> bevor er durch die Schule des Einsiedlers ging. Tatsächlich aber wird die Behauptung, zu diesem Zeitpunkt ein unbeschriebenes Blatt gewesen zu sein, schon auf der nächsten Seite des Romans widerlegt, während die Engramm-Theorie nachhaltig bestätigt wird. Erneut geht es um den Zusammenhang von Logos und Eikon, von Wort und Bild. Das 10. Kapitel im I. Buch des *Simplicissimus Teutsch* beginnt mit der Bemerkung:

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 [...].<sup>12</sup>

So komisch diese Einfalt wirkt – sie hat einen tieferen Sinn, dem man vielleicht am besten auf die Spur kommt, wenn man die Szene im Lichte aktueller Forschungen zur kognitiven Evolution sieht. Dann nämlich erweist sie sich im Sinne Michael Tomasellos als eine 'Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit',<sup>13</sup> in der Simplicius eine perspektivische und emphatische Mimesis vollzieht. Nicht nur folgt sein Blick den Augen des Einsiedlers, die sich auf die Heilige Schrift richten, vielmehr möchte Simplicius in genau die gleiche körperliche Lage und seelische Verfassung geraten, in der sich sein Vorbild für ihn befindet. Der eifersüchtige Beobachter will teilhaben an dem 'Gespräch', aus dem er sich ausgeschlossen fühlt:

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 Holtzschnitt / und schön illuminirt war / in die Augen; ich fragte dieselbige Bilder selzame Sachen / weil mir aber kein Antwort widerfahren wolte / wurde ich ungedultig / und sagte eben / als der Einsidel hinder mich schlich: Ihr kleinen Hudler / habt ihr dann kein Mäuler mehr?<sup>14</sup>

Eine konventionelle Interpretation würde an dieser Stelle naheliegender Weise auf das Moment der Ironie hinweisen, dann das Konzept der Figuraltypologie bemühen und der intertextuellen Spur nachgehen, die vom Roman zum Buch *Hiob* führt. Der narrative Diskurs selbst schlägt jedoch eine andere Richtung ein. Er bringt eine Reminiszenz ins Spiel, die zeigt, dass die Seele des Simplicius zu dem Zeitpunkt, als er den Einsiedler trifft und erstmals mit der Schrift in Berührung kommt, keineswegs ein unbeschriebenes Blatt oder eine leere Tafel gewesen ist. Alles kommt darauf an, zu erkennen, dass diese Reminiszenz zugleich ein Phantasma und ein Trauma ist, eine Vorstellung, die zwischen dem Bild im Buch und der Welterfahrung vermittelt, indem sie zunächst eine sehr starke Affektion auslöst und dann zu einem psychologisch durchaus verständlichen Kurzschluss, einer falschen Objektivation führt. Was Simplicius – abgesehen von dem Ärger darüber, dass sich die Bilder dem Gespräch verweigern – in die Augen springt, ist ihre Ähnlichkeit mit dem lebensgeschichtlichen Drama, das seine Flucht in den Wald verursacht hat. Zu sehen sind auf der Illustration nämlich Gestalten, die einem armen Mann, wie es der Knan war, die Schafe davon treiben, nachdem sie sein Haus in Brand gesetzt haben.

Wenn die moderne Semiotik von dynamisch-energetischen Interpretanten spricht, um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass die zwischen Zeichen und Bezugsgegenstand vermittelnden Vorstellungen mit Handlungsimpulsen einhergehen, so offenbart sich die Triftigkeit dieser Konzeption gerade an der Reaktion des Simplicius, der davon stürzen will, um Löschwasser zu holen. Darauf bezieht sich der folgende Dialog:

Wohin *Simplici*? sagt der Einsidel / den ich hinder mir nicht wuste / Ey Vatter / sagte ich / da sind auch Krieger / die haben Schaf / und wollens weg treiben / sie habens dem armen Mann genommen / mit dem du erst geredet hast / so brennet sein Hauß auch schon liechterlobe / und wann ich nicht bald lesche / so wirds verbrennen; [...].<sup>15</sup>

Der Kurzschluss, der hier zur Fehlhandlung führt, folgt einer emotionalen Bahn: Er geht zurück auf die traumatische Erfahrung des naiven Bildbetrachters, dessen Bibellektüre genau der Spur folgt, die der Krieg in seinen Körper und seine Seele eingeritzt hat. Sieht man den Vorgang wiederum im Lichte der modernen Gedächtnisforschung, kommt man nicht um den Komplementärbegriff des Engramms, die Ektrophie, herum. Dieser Begriff bezeichnet das Um- und Neuinschreiben einer Erinnerung anlässlich eines Abrufreizes – in diesem Fall ist es die Bibelillustration – die das Erlebte *hervorholt*, aber eben nicht einfach *wiederholt*, weil der neue Kontext, in dem der Erinnerungsprozess mehr oder weniger willkürlich stattfindet, die Bedeutung des Erlebten bzw. Erinnernten verändert.<sup>16</sup> In diesem Sinne ist die imaginäre Reproduktion der traumatischen Szene eine Re-Interpretation, der sogleich eine weitere folgt, als der Einsiedler den Irrtum den Simplicius aufklärt:

Ey / sagte der Einsidel / diese Bilder leben nicht [...] diese Bilder können nicht reden / was aber ihr Thun und Wesen sey / kan ich auß diesen schwartzen Linien sehen / welches man lesen nennet / und wann ich dergestalt lese / so hältst du darvor / ich rede mit den Bildern / so aber nichts ist [...].<sup>17</sup>

Obwohl der Einsiedler mit diesen Worten die metaphorische Rede vom Bildergespräch zunächst zurückweist, benutzt er sie – fast im gleichen Atemzug – selbst, wenn er Simplicius verspricht: "ich will dich lehren / daß du so wol als ich mit diesen Bildern wirst reden können [...]."<sup>18</sup>

So wie sich der Text hier – scheinbar selbstvergessen – über die Unterscheidung zwischen der eigentlichen und der uneigentlichen Rede hinwegsetzt, hebt er auch die Differenz auf, die zwischen den Bildnissen in der Seele auf der einen und den Bildern im Buch auf der anderen Seite besteht. Man kann darin einen Kategorienfehler sehen, man kann darin aber auch ein Privileg der Dichtung erkennen, zu dem sie durch die Schrift selbst berechtigt ist. Denn zumindest für den Akt des Lesens gilt, dass der eine Gegenstand für das vorstellende Bewusstsein auf die gleiche Art und Weise zur Darstellung gelangt wie der andere. Gegeben sind in jedem Fall nur Schriftzeichen, die zunächst einmal bestimmte Vorstellungen, Phantasmata, auslösen. Erst in einem zweiten Schritt der Reflexion wird dem einen Vorstellungsbild eine metaphysische und dem anderen eine physische Referenz zugeordnet. So offensichtlich also die Bildnisse in der Seele etwas Mentales und die Bilder im Buch etwas Materielles sind – hinsichtlich ihrer Kraft Vorstellungen zu erzeugen, die im Bewusstsein des Betrachters oder Lesers mit Bedeutungen versehen werden, unterscheiden sie sich prinzipiell nicht. Eben dieses Paradoxon hat Aristoteles in der bereits erwähnten Schrift *De memoria et reminiscencia* ausdrücklich hervorgehoben:

Wie nämlich das gemalte Lebewesen Lebewesen und Bild zugleich, und ein und dasselbe dieses beide ist, während ihr Sein nicht dasselbe ist, und wie man die Darstellung sowohl als Lebewesen wie als Bild betrachten kann, nun, ebenso halte man von dem Phantasma in uns, dass es gleichzeitig eine selbständige Vorstellung und ein auf anderes bezogenes Phantasma ist. Und so ist es denn, selbständig für sich genommen, Vorstellung und Phantasma, dagegen in der Bezogenheit auf anderes wie ein Bild und ein Denkmal.<sup>19</sup>

Entscheidend ist der Zusammenhang, in dem diese Idee einer Wechselwirkung, einer Synergetik von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft mit den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens steht, um deren Erwerb es an den soeben zitierten Romanstellen geht. Dabei kann ein Blick auf die antike Kunst der Rede weiterhelfen. So heißt es in den *Institutiones oratorioae* von Quintilian:

Nur auf dem Gedächtnis beruht ja, scheint mir, alles, was da unser Geist leistet. Denn während wir das eine sagen, müssen wir schon im Blick haben, was wir

sagen wollen; während so die Gedankenarbeit immer schon weiterläuft, gilt ihr Suchen dem, was erst später kommt, alles aber, was sie gefunden hat, gibt sie gleichsam dem Gedächtnis zu Verwahrung, weil dieses wie die Hand eines Mitelmannes das, was es von der Auffindung der Gedanken anvertraut bekommt, an die Gestaltung des Ausdrucks weitergibt.<sup>20</sup>

In der Rhetorik spielt das Gedächtnis also eine zentrale Rolle, weil es zugleich eine retrospektive und eine prospektive Funktion hat, weil es gleichsam der Umschlagplatz von dem bereits Gesagten zum nächsten Satz und Gedanken ist. Und genauso ist es auch beim Lesen: Stets eilen die Leser der Satzfolge voraus und bewerten dann die neue Information, die im Text tatsächlich folgt, im Lichte des bereits Bekannten – nicht nur des soeben Gelesenen. Auf diese Weise wird das Gedächtnis zur Schnittstelle von Text und Welt.

In gleicher Weise tritt das retrospektive und prospektive Gedächtnis im *Simplicissimus* zwischen das Objekt bzw. die Bezugswelt auf der einen Seite und den Diskurs, den das narrative Subjekt verfasst, die literarische Zeichen-Konfiguration, auf der anderen Seite. Das bedeutet, dass die Interpreten vom Text weder einfach auf die Welt oder die Realhistorie als die Instanz schließen dürfen, die ihre Engramme im Bewusstsein des Helden hinterlässt, noch den semiotischen Prozess der Sinnkonstitution bei der Anschaulichkeit der Darstellung anhalten dürfen. Zwischen die Empirie und die Engraphie einerseits und die Enargaia und Empathie der Leser mit dem erzählten Ich andererseits tritt jene Synergetik von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft, von Ekphorie und Phantasie, die sich aus der Vermittlungsfunktion des erzählenden Ich, also aus der autobiographischen- oder pseudoautobiographischen Anlage des Romans ergibt.

Das Netzwerk der Bezüge, in dem sich – um auf Koeppens Metapher zurückzukommen – Fabeln und Historien, Gehörtes und Gelesenes, schöne und böse Träume verfangen, wird geknüpft, während sich darin die Erlebnisse ansammeln. Deswegen ist nicht nur das erzählte, sondern eben auch das erzählende Ich in die Genese der Sinnkonstitution verstrickt. Ja man kann sagen: das narrative Subjekt wird zum sub-jectum des Diskurses selbst. Weder kann es den Ereignissen ohne Rückbezug auf die eigenen Empfindungen und die eigene Erlebnisperspektive Bedeutung zuschreiben, noch vermag es den Zusammenhang der Bedeutung von der eigenen Autorgenese zu lösen. Diese aber wird uns im Text unentwegt als ein nicht idealer, nicht stabiler und nicht konsistenter, an soziale Rollen, Positionen und Situationen gebundener Prozess vor Augen geführt.

Im 10. Kapitel des IV. Buchs ist das erzählte Ich als Flusspirat unterwegs, um "oberhalb Straßburg einem Baslerischen Schiff aufzupassen".<sup>21</sup> Der Hinterhalt verlangt, sich "in ein Werd zu legen",<sup>22</sup> wobei der Fischer-Nachen, mit dem Simplicius und seine Spießgesellen übersetzen, umschlägt, so dass sie alle in den Rhein stürzen.

Ich sahe mich nit viel nach den andern umb / sondern gedachte auff mich selbst.  
 [...] Ich versuchte offt ans Ufer zu gelangen / so mir aber die Würbel nit zu-  
 liessen / als die mich von einer Seite zur andern warffen / und ob ich zwar in  
 Kürtze unter Goldscheur kam / so wurde mir doch die Zeit so lang / daß ich  
 schier an meinem Leben verzweiffelte.<sup>23</sup>

Doch zuletzt gelingt es dem im Strom Treibenden sich an einem aus dem Was-  
 ser ragenden Ast festzuhalten

und auff ein ungewisse Erlösung [zu] hoffen / die mir Gott ungefähr schicken  
 müste / da ich anderst mit dem Leben darvon kommen solte. Aber mein Gewis-  
 sen gab mir hierzu einen schlechten Trost / in dem es mir vorhielt / daß ich sol-  
 che gnadenreiche Hülffe nun ein par Jahr her so liederlich verschertzt; jedoch  
 hoffte ich ein bessers / und fieng so andächtig an zu beten / als ob ich in einem  
 Closter erzogen worden wäre [...].<sup>24</sup>

Schließlich kommt ausgerechnet das Schiff zur Rettung, dem Simplicius ur-  
 sprünglich auflauern wollte, um es auszurauben.

Ich erhube meine Stimm erbärmlich / und schrye umb Gottes und des Jüngsten  
 Gerichts willen um Hülff,<sup>25</sup>

die ihm aus Barmherzigkeit auch tatsächlich zu Teil wird. Kaum ist der reuige  
 Sünder jedoch an Bord, besinnt er sich eines Schlechteren. Die Art und Weise,  
 in der dieser Vorgang geschildert wird, verdeutlicht, wie sehr das Verhalten  
 des erzählten Ich und das Bewusstsein des erzählenden Ich auseinander klaf-  
 fen:

Da ich nun dergestalt dem Todt entronnen / hätte ich billich am Ufer auff die  
 Knye fallen / und der göttlichen Güte vor meine Erlösung dancken / auch sonst  
 mein Leben zu bessern / einen Anfang machen sollen / wie ich denn solches in  
 meinen höchsten Nöthen gelobt und versprochen. Ja hinder sich nauß! Denn da  
 man mich fragte / wer ich sey? und wie ich in diese Gefahr gerathen wäre?  
 fieng ich an / diesen Burschen vorzulügen / daß der Himmel hätte erschwartzten  
 mögen; denn ich dachte / wenn du ihnen sagt / daß du sie hast plündern helffen  
 wollen / so schmeissen sie dich alsbald wieder in Rhein [...].<sup>26</sup>

Zu dieser typisch pikaresken Episode, in der sich das erzählte Ich als Heuchler  
 und Vertrauensschwindler erweist, gehört, dass die Geschichte auch davon  
 handelt, wie der Protagonist auf der Ebene der dargestellten Handlung zu ei-  
 nem unzuverlässigen Erzähler mutiert. Von seiner Unaufrichtigkeit scheint  
 sich das erzählende Ich auf der Ebene der Handlungsvermittlung abzusetzen.  
 Der Erzählbericht jedenfalls wird mit der Erinnerung an die unversehene Zu-  
 sammenkunft mit dem jungen Cornet fortgesetzt, den Simplicius noch aus sei-  
 ner Zeit in Lippstadt kennt. Ist das Verhalten des erzählten Ich der übrigen  
 Schiffsbesatzung gegenüber durch ein Misstrauen geprägt, das die Kehrseite



seines schlechten Gewissens bildet, so vertraut Simplicius dem Cornet die wahre Vorgeschichte seiner jämmerlichen Lage an:

Ich muste bey ihm einkehren / und alles erzehlen / wie mirs ergangen / sint ich von L. nach Cöln verreyst / meinen Schatz abzuholen / verschwieg ihm auch nit / was gestalt ich mit einer Partey ihrem Schiff hätte aufpassen wollen / und wie es uns drüber ergien; Aber wie ich zu Pariß gehaust / davon schwieg ich stockstill / denn ich sorgte / er möchte es zu L. aufbringen / und mir deßwegen bey meinem Weib einen bösen Rauch machen.<sup>27</sup>

Es ist also ein regelrechter Zick-Zack-Diskurs, den Simplicius auf dem Weg vom erzählten zum erzählenden Ich zurücklegt. Stets hängt es vom Gegenüber ab, ob er die Wahrheit oder die Unwahrheit spricht und welche Episoden aus seinem Leben er seinen Zuhörern respektive Lesern anvertraut. Für den Romanleser sind diese Etappen genauso auslegungsrelevant wie die Leerstellen, die zum Beispiel die Schilderung der Liebesabenteuer in Paris aufweist. Wer könnte angesichts dieser und anderen Episoden bedenkenlos annehmen, dass sich der Erzähler in der Konfession, die der Roman zu sein vorgibt, rückhaltlos offenbart? Simplicius Simplicissimus ist ein mit allen Wassern gewaschener Selbstdarsteller, der immer wieder durchblicken lässt, wie meisterlich er die Kunst der Verstellung beherrscht. Doch geht es hier nicht nur um die Dialektik der Schelmenbeichte. Aufmerksamkeit verdient vor allem die Evidenz der Schilderung, die eigentlich keinen Hehl daraus macht, dass der Erzähler mit Vorsicht zu behandeln ist. Denn diese Evidenz bestimmt die soeben erwähnte Episode wie den Roman insgesamt auf allen Ebenen der Handlung und Vorstellung. So nachvollziehbar die Motive sind, die Simplicius zu einem unaufrichtigen Verhalten bringen, so anschaulich werden die Momente seiner höchsten Gefährdung geschildert. Zum Beispiel in der Szene, als der Strom – Spielplatz der Fortuna – den Nachen zum Kentern bringt und Simplicius mit sich fortreißt, dem Abgrund entgegen:

Demnach ich aber die Gegend bey dem Dorff Goldscheur *passirt* hatte / und mich bereits drein ergeben / ich würde meinen Weg durch die Straßburger Rheinbrücke entweder todt oder lebendig nehmen müssen / wurde ich eines grossen Baums gewahr / dessen Aeste unweit vor mir auß dem Wasser herfür reichten / der Strom gieng streng / und *rectâ* drauff zu / derhalben wandte ich alle übrige Kräfte an / den Baum zu erlangen / welches mir denn trefflich glückte / also daß ich beydes durch Wasser und meine Mühe auff den größten Ast / den ich anfanglich vor einen Baum angesehen / zu sitzen kam / derselbe wurde aber von den Strudeln und Wellen dergestalt tribulirt / daß er ohn Unterlaß auff und nider knappen muste / und derhalben mein Magen also erschüttert / daß ich Lung und Leber hätte außspeyen mögen.<sup>28</sup>

Es ist zweifellos ein Kunststück, das Grimmelshausen hier vollbringt, indem er die körperliche und seelische Befindlichkeit seines Helden in einer überaus turbulenten Situation so mitreißend vor Augen führt, dass man die Dynamik

der Szene und ihre Relevanz als Leser geradezu synästhetisch miterleben kann. Der Kampf des Subjekts mit dem nassen Element, seine Kraftanstrengung und sein Unwohlsein, seine zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankende Gemütsverfassung, die zur Beschwörung jener Geister führt, um die er sich ansonsten kaum noch schert, aber auch die sich im Verlauf der Handlung und Beobachtung wandelnde Gestalt des Astwerks werden auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene so vermittelt, dass sich Semantik, Dramatik und Rhythmik synergetisch ergänzen und steigern. Mit großem handwerklichem Geschick wird die Episode im Kontext des Romans in ein Sinnbild für die Wechselfälle des Lebens und den schwankenden Charakter des Helden transfiguriert. Entscheidend ist dabei das Moment der Bewegung, weil es äußere und innere Entwicklung, Handlungsablauf und Erzählfluss gleichermaßen bestimmt. Dabei muss man sich immer wieder vor Augen halten, dass die Vergegenwärtigung auf das Gedächtnis zurückgreift – nicht wie auf einen Speicher, sondern so, wie die Ekphorie bei Aristoteles zwar nicht dem Namen nach, aber in der Sache beschrieben wird:

Die Erinnerungen stellen sich aber ein, weil eine Bewegung naturgemäß auf die andere folgt. Folgt sie notwendig, so wird offenbar jedes Mal auf die eine Bewegung die andere folgen, folgt sie nicht notwendig, sondern gewohnheitsmäßig, so wird sie meistens folgen. Es kommt aber vor, dass manche sich eher auf eine einmalige bestimmte Bewegung gewohnheitsmäßig erinnern als andere auf eine öftere, und deshalb behalten wir manches, was wir einmal gesehen haben, eher im Gedächtnis als anderes, was wir oft gesehen haben.<sup>29</sup>

Der Clou dieser Auffassung besteht darin, dass sie das Gedächtnismodell der Topik mit dem diskursiven Charakter der Narration verbindet und so eine Rückkopplung zwischen dem Vorgang der Erinnerung und dem Anschauungsmodell des 'mythus' ermöglicht, den Aristoteles in seiner *Poetik* als den folgerichtigen Zusammenhang der Handlung bestimmt. Folgerichtig heißt, dass sich die Mitte der Geschichte aus dem Anfang und das Ende aus der Mitte ergibt. Dass es genau diese Rückkopplung ist, auf die es Aristoteles ankam, wird deutlich, wenn er in seiner Abhandlung *De memoria et reminiscentia* erklärt:

Man wird es also auch so machen, wenn man sich erinnern will: man sucht nach einem Anfang, auf den die Erinnerung folgen mag. Deshalb stellen die Erinnerungen sich am ehesten und leichtesten ein, wenn man vom Anfange ausgeht. Denn wie sich in ihrer Reihenfolge die Dinge verhalten, so die Bewegungen der Seele.<sup>30</sup>

Bemerkenswert an dieser Konzeption der Gedächtnisleistung ist, dass sie das Modell der 'loci et imagines', das, mit Kant zu reden, dem äußeren Sinn und damit der räumlichen Anschauung verpflichtet ist, mit einem Modell zusammenführt, das sich am inneren Sinn der Zeit orientiert. Tatsächlich können für

Aristoteles nur jene Lebewesen ein Gedächtnis entwickeln, die die Zeit wahrnehmen.<sup>31</sup>

Dieser Auffassung des Aristoteles ist Augustinus und damit die gesamte abendländische Konzeption von Erfahrung, Erinnerung und Erzählung bis zu Paul Ricœur gefolgt. Stets ist es die Zeitlichkeit menschlicher Handlungen, die es erlaubt, scheinbar zufällige Ereignisse und Eindrücke im Zusammenspiel von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft als einen folgerichtigen Zusammenhang darzustellen, also einen narrativen Diskurs zu entwickeln, der bestimmte Schlussfolgerungen erlaubt. Der niederländische Gedächtnisforscher Douwe Draaisma hat es so formuliert:

Um tatsächlich Erkenntnis vor sich zu haben, muss man das, was im Gedächtnis liegt, aus einer Art Zerstreung zusammentragen. Daher stammt nach Ansicht Augustinus' auch die Bezeichnung *cogitare* (sammeln, zusammentragen) für 'denken'.<sup>32</sup>

Wo man aber auf Sammler trifft, sind Jäger nicht weit. Und so ist es auch in der Metaphorologie der abendländischen Gedächtnisforschung. Die Jagd-Metapher wird schon von Quintilian auf das Aufspüren der Erinnerung angewandt.

Albertus Magnus bediente sich im Mittelalter derselben Metapher: 'Erinnern ist nichts anderes als das Aufspüren dessen, was sich im Gedächtnis verborgen hält.' Spuren sind 'vestigia' (Fuß-) Abdrücke; Erinnern ist ein Prozess der 'investigatio'.<sup>33</sup>

Da nun Jagen und Sammeln, Aufspüren und Untersuchen, Darlegen und Auslegen im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne Suchbewegungen sind, verwundert es nicht, dass die von Augustinus und Albertus Magnus entwickelten Vorstellungen davon, was 'cogitare' und 'investigare' bedeuten, bereits bei Aristoteles angelegt sind. Bei ihm nämlich heißt es:

Oft aber kann man sich nicht mehr erinnern, wohl aber suchen und finden. Das geschieht, wenn man viele Bewegungen in sich hervorbringt, bis man diejenige vollzieht, auf die das Ding sich einstellt. Denn die Erinnerung beruht darauf, dass die Bewegung, aus der sie entspringt, potentiell in der Seele ruht, so dass man sich aus sich wie gesagt und seinen eigenen Bewegungen heraus zu ihr hinbewegt.<sup>34</sup>

Man stößt somit von der Antike über das Mittelalter bis zur Neuzeit immer wieder auf eine Erinnerungskultur, in der das menschliche Gedächtnis als ein Reservoir von Bildern oder Vorstellungen angesehen wird, das man im Geiste durchlaufen und durchsuchen muss, um Erinnerungen zusammenzutragen, die so verdichtet werden können, dass sich ein Sinnmuster ergibt. Im Kontext der Frühen Neuzeit kommt hier vor allem einem Werk das Verdienst zu, gleich-

sam als 'Schaltstelle' zwischen der antiken ars memoria und der modernen Gedächtnisforschung zu fungieren: Gemeint ist das *Examen de ingenios para las ciencias*, verfasst von Juan Huarte, das erstmals 1575 veröffentlicht worden war und unter dem Titel *Scrutinium Ingeniorum* 1622 in einer lateinischen Fassung erschien, die Joachim Caesar besorgt hatte. Zwar lässt sich eine Kenntnis dieses Werkes bei Grimmelshausen nicht unmittelbar nachweisen, es fällt aber doch auf, dass Huarte bei seiner Diskussion der einschlägigen Bemerkungen von Plato und Aristoteles, Hippokrates und Galen Akzente setzt, die gewisse Parallelen zur Erinnerungsarbeit und Gedächtniskunst im *Simplificissimus Teutsch* aufweisen. Insbesondere kann man – den Argumenten Dieter Breuers folgend – sagen, dass Huarte mit Grimmelshausen in der Auffassung der Rolle übereinstimmt, die das Wechselspiel von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft bei der Entfaltung des poetischen Ingeniums spielt: Sein Potential hängt, mit Grimmelshausen zu reden, wesentlich von der 'Gedächtnis-Gunst' ab – also von der *memoria naturalis*, die bereits Grimmelshausens Gewährsmann Tomaso Garzoni in seiner *Piazza Universale* (Dt. Übersetzung 1619) gegenüber der Gedächtnis-Kunst (*memoria artificialis*) bevorzugt, die der Erinnerung und Einbildung des Menschen mit nicht natürlichen oder nicht naturgemäßen Mitteln auf die Sprünge helfen will.<sup>35</sup>

Huartes Ausgangspunkt ist die Verbindung von Vermögens- und Temperamentenlehre. Die Einbildungskraft des Menschen sei maßgeblich von der Wärme, das Gedächtnis von der Feuchtigkeit und der Verstand von der Trockenheit beeinflusst. Huarte beruft sich in diesem Zusammenhang einerseits auf Thomas von Aquin, dem zufolge sich die Gaben der Seele nach den Temperamenten des Körpers richten müssen,<sup>36</sup> sowie andererseits auf Galen.<sup>37</sup> Aufschlussreich für den *Simplificissimus Teutsch* sind insbesondere die Passagen in Huartes Untersuchung, in denen er an die Wachsmetapher von Aristoteles bzw. an das Wechselspiel von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft anknüpft, auf das sich Grimmelshausen – angefangen bei den ersten Bibellektionen seines Helden – mehrfach bezieht. So heißt es ganz im Sinne der von Augustinus, Albertus Magnus und anderen überlieferten Anschauungen, das Gedächtnis müsse all die Bilder beständig in Bereitschaft halten, die der Verstand betrachte, um Schlussfolgerungen anzustellen.<sup>38</sup> Diese Verrichtung des Erinnerungsvermögens erhelle auch daraus,

daß es von der Feuchtigkeit abhanget, weil diese das Gehirne weich macht und die Bilder sich ihm vermittelst des Eindrucks einverleiben. Dieses zu beweisen kann man keinen stärkern Beweis als die Kindheit anführen, als in welchem Alter man mehr in das Gedächtnis faßt als in allen übrigen, weil das Gehirn zu der Zeit am feuchtesten ist.<sup>39</sup>

Die Entwicklungsperspektive, die Huarte damit für das menschliche Erinnerungsvermögen entwirft, ist für die Interpretation von Grimmelshausens Hauptwerk nicht nur deshalb relevant, weil die Initiation in die verkehrte Welt

des Dreißigjährigen Krieges in diesem Roman an einem Kind durchgespielt wird. Vielmehr stimmt Huartes Rückbindung der Gedächtnisentwicklung an die Temperamentenlehre auch darin mit dem Roman überein, dass sich im Verlauf von Simplicius Lebensgeschichte zunehmend die Trockenheit, damit aber auch die melancholische Rückschau auf das eigene Dasein bemerkbar macht. Jedenfalls konstatiert Huarte:

[...] die Alten haben viel Verstand, weil sie viel Trockenheit haben und haben wenig Gedächtniß, weil sie wenig Feuchtigkeit haben. Die Substanz des Gehirns wird also hart und kann den Eindruck der Bilder nicht annehmen; so wie das harte Wachs den Abdruck des Siegels sehr schwer, das weiche aber sehr leicht annimmt. Das Gegenteil ereignet sich an jungen Leuten welche wegen der vielen Feuchtigkeit ihres Gehirns die verständigsten nicht sind, wegen seiner großen Weiche aber ein stärkeres Gedächtnis haben, weil die Bilder, welche von aussen in das Gehirn kommen in dasselbe vermöge seiner Feuchtigkeit einen grössern, leichtern, tiefern und deutlichern Eindruck machen können.<sup>40</sup>

Der Alterungsprozess wirkt sich also auf die Gehirntätigkeit des Menschen dergestalt aus, dass in der Kindheit und Jugend eher die Aufnahme äußerer Eindrücke und Bilder ins Gedächtnis, im Alter hingegen eher das innerliche, verständige Betrachten dessen im Vordergrund steht, was dem Verstand durch das Wechselspiel von Erinnerung und Einbildung zur Verfügung steht. Sieht man dies im Zusammenhang mit dem allmählichen Übergang von der *vita activa* zur *vita passiva* respektive vom Erleben zum Erzählen, müssen gerade die Hinweise, die der Autor auf das melancholische Gemüt des Simplicius streut, als Andeutung einer Entwicklungsperspektive ernst genommen werden, die weder im Gegensatz zum Genreformular des Schelmenromans noch zur Erzählanlage der Konfession steht, deren Travestie in den Pikaro-Geschichten betrieben wird.

Die Relevanz einer solchen Vermittlung von psychologischer Entwicklungsdynamik und Erzählformular ergibt sich auch daraus, dass die Unterscheidung von Schrift und Bild, materialisierter und bloß mentaler Vorstellung sowohl in der Argumentation von Huarte als auch in der Gedächtnispoetik Grimmelshausen von zentraler Bedeutung ist. Huarte führt dazu aus:

Das Gedächtnis verhält sich also eben so zu der Einbildung, wie sich das reine und weisse Papier gegen den Schreibenden verhält: denn so wie der Schreibende dasjenige auf das Papier bringt, was er nicht vergessen will, und wie er es, nachdem er es darauf gebracht hat, wieder überlieset; eben so schreibt gleichsam die Einbildungskraft die Bilder derjenigen Sachen in das Gedächtnis welche die Sinne empfinden, oder der Verstand begriffen, oder sie sich selbst gebildet hat; und wann sie sich ihrer wieder erinnern will, sagt Aristoteles [...] so übersieht und betrachtet er sie wieder.<sup>41</sup>

Die Metaphern des Schreibens und Überlesens, die im Ansatz der Engramm-Theorie entsprechen, werden bei Huarte noch nicht im Sinne des Umschrei-

bens und Anderslesens verwandt, die sich aus dem Konzept der Ektrophie ableiten lassen. Immerhin bemerkt er jedoch sehr deutlich, dass der Vorgang des Einschreibens Auswirkungen auf die Art der Erinnerung hat, lautet doch einer seiner Grundsätze: "so wie man eine Sache erlernt so behält man sie auch."<sup>42</sup> Dieser Satz gilt sicherlich gerade im Hinblick auf den traumatischen Erfahrungserwerb, der Simplicius Lernprozess bestimmt. Neben dem – wie man heute sagen würde – performativen und dynamischen Prozess der Gedächtnisbildung ist es vor allem die Synergetik der Vermögen, die Huarte hervorhebt, denn:

Wenn wir [...] überlegen, daß der Verstand nicht wirken kann ohne die Gegenwart des Gedächtnisses welches ihm die Bilder vorstellen muß; noch das Gedächtnis ohne Beystand der Einbildungskraft: so begreifen wir ganz leicht, daß alle drey Vermögenheiten in einem jeden Ventrikel beysammen seyn müssen und nicht in dem einen der Verstand allein, in dem anderen allein das Gedächtnis und in dem dritten allein die Einbildungskraft ihren Sitz haben könne, wie sich die gemeinen Weltweisen eingebildet haben.<sup>43</sup>

So wie Huarte mit dieser Bemerkung über die Gedächtnistheorie seiner vorwiegend antiken Gewährsmänner hinausgeht und bereits im Ansatz eine holistische Betrachtung des Gehirns, seiner gleichsam synergetischen Struktur und Funktionsweise anstößt, manifestiert sich in der Erzählpraxis von Grimmselshausen genau jenes Wechselspiel von Einbildung und Erinnerung, Erfahrung und Erzählung, das unter den komplementären Gesichtspunkten von *ars* und *vis*, Archiv und Agentur zu sehen ist. Konzipiert man den literarischen Schreibprozess als einen Vorgang, der an die Momente der Engraphie und Ekphorie anknüpft und dem Leser die spezifische Dynamik und Synergetik der Gedächtnisbildung vor Augen führt, fällt auf, dass die 'schreibende Erinnerung' im Romanzyklus mehrfach als eine Instanz des Überschreibens und Umlesens dargestellt wird. Einerseits kommt sich das erzählende Ich so selbst auf die Spur bzw. auf die Schliche; andererseits wird die Aufgabe der Konjektur immer wieder an die Leser delegiert, die beispielsweise die verschiedenen Bilder, die einzelne Figuren voneinander entwerfen, aufeinander beziehen müssen. Deutlich wird so, wie sehr die Erinnerungsarbeit einen Prozess der 'investigatio' darstellt, aber auch, wie problematisch diese Art der Konjektur ist. Besonders evident kommt ihr problematischer Charakter in der *Relation* des Jean Cornelissen zum Ausdruck, als es um die konjekturale Erfassung des Titelhelden durch die Seefahrer geht, die in sein Inselexil eingedrungen sind.

Die Schwierigkeiten, den wahren Simplicius zu erkennen, die dabei anhand seiner anfänglichen Verkennung offensichtlich werden, kann der Romanleser umso leichter nachvollziehen, als die *Relation* einen Bruch mit der Erlebnisperspektive markiert, die zuvor an die Figur des Titelhelden gebunden war. Entscheidend ist hier gerade der kognitive Effekt dieser Zäsur in der affektiven Zuordnung von Protagonist und Rezipient: Er schafft genau in dem Augen-

blick ein Irritationsmoment, in dem Simplicius im Jenseits der Welt angekommen zu sein scheint. Erzählbar und damit emotional und intellektuell nachvollziehbar ist diese exotopische Position offenbar nicht; gerade das aber gilt es zu bedenken, wenn die Erzählung, die Cornelissen in die Welt setzt, im Zeichen der Nachfolge gelesen werden soll. Der Umstand also, dass am Ende der *Continuatio* nur noch eine Außensicht auf Simplicius vermittelt wird, kann als gleichsam performativer Einspruch gegen die Behauptung verstanden werden, dass Simplicius Inselexil wirklich viabel ist. So wie der archimedische Punkt der Weltbetrachtung kein Ort im Raum der gangbaren Wege sein kann, transzendiert das Inselexil das Ordnungsgefüge der Zeit, die allem (Nach-)Erzählen, Nach-Erleben und Nach-Vollziehen zugrunde liegt. Zumindest dann, wenn man die Zäsur der *Relation* auf den Zusammenhang von Zeit und Erzählung bezieht, den Paul Ricœur herausgearbeitet hat,<sup>44</sup> gibt es einen unaufheb- baren Widerspruch zwischen der im *Simplicissimus Teutsch* angelegten psychologischen Entwicklungsdynamik und dem – bezeichnenderweise nur vorläufigen – utopischen Abschluss der Narration im 6. Buch des Romans.

Dass es tatsächlich die Rückkopplung zwischen der Zeit als dem Medium der emotionalen und rationalen Entwicklung einerseits und dem immer neuen Umschreiben der Erinnerung andererseits ist, auf die es in der Subjektgenese ankommt, hat wiederum die rezente Gedächtnisforschung bekräftigt, die sich an der Grenzlinie von Neurologie und Soziologie bewegt. So kann man in einem Buch, das der Gehirnforscher Hans Joachim Markowitsch gemeinsam mit dem Gesellschaftswissenschaftler Harald Welzer verfasst hat, über das Kind, das vom bloß episodisch zum autobiographischen Gedächtnis gelangen soll, lesen:

Erst wenn es gelernt hat, über Emotionen zu reflektieren, sie in ein Zeitschema einzupassen ("Ich werde nicht immer traurig bleiben"), und Handlungen mit primär emotionalen Beweggründen von Handlungen mit rational-kognitiven Beweggründen trennt, kann es Erinnerungen so speichern, dass sie *grundsätzlich* wieder als Erlebnisse abrufbar sind.<sup>45</sup>

Was auf diese Weise erreicht wird, wird als 'narratives Selbstverstehen' bezeichnet:

[...] – das Kind erlebt sich als ein Selbst, das eine Geschichte hat, die sich von der Geschichte anderer Menschen unterscheidet. Das Selbst des Kindes hat nun eine Vergangenheit und eine Zukunft, die erzählbar sind – und diese Erzählbarkeit schafft ein neues Integrationsniveau in bezug auf die soziale Umwelt des Kindes.<sup>46</sup>

Auch wenn Markowitsch und Welzer nicht den Begriff der Transfiguration verwenden, entspricht ihre Bestimmung der Funktion des autobiographischen Gedächtnisses letztlich genau diesem Begriff. In ihrem Buch heißt es nämlich unmissverständlich:



Das ist es, was das autobiographische Gedächtnis leistet: Es integriert das multiple Ich, indem es die wundersame Leistung vollbringt, das Selbst gerade dann als ein immer Gleiches erscheinen zu lassen, weil es sich permanent verändert.<sup>47</sup>

In der *Continuatio* steht für diese Rahmenbedingung der endlosen autobiographischen Tätigkeit die allegorische Figur von Baldanders, die ihrerseits auf die unabschließbare Verkehrung der Welt durch Lug und Trug, Streit und Krieg verweist. Dass Baldanders dem Erzähler erst als ein "steinernes Bildnuß" erscheint,<sup>48</sup> welches sich dann unter seinen Augen zu verändern beginnt und dabei unter anderem in einen Schreiber verwandelt, der die Dinge zum Sprechen bringt, belegt noch einmal, dass Bild und Schrift für Grimmelshausen weniger klar gegeneinander abgegrenzte Medienformate als einander unaufhörlich überlagernde Stadien in einem Prozess der Gedächtnisbildung waren, in dem die Deutungen und Sinnmuster immer wieder von Neuem zur Disposition gestellt werden.

Worin also zeigt sich im *Simplicissimus Teutsch* das 'indulgere genio'? Zum einen sicher in der Erfahrung des Protagonisten, andere durch seine Beredsamkeit und seinen Erzählwitz so beeinflussen zu können, dass sich für ihn immer wieder neue Handlungsoptionen ergeben. Eben darin bekundet sich seine Lebenstüchtigkeit, bewährt sich die pragmatisch-pikareske Dimension der erzählten Geschichte.

Zum anderen ist es die Entfaltung jener Macht, die sich aus dem Zusammenspiel von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft ergibt, denn es ist diese Macht, die aus dem Gedächtnis des Autors und dem als Erinnerungsvorgang gestalteten Erzählprozess eine prinzipiell unerschöpfliche Agentur der immer neuen und anderen Sinnstiftung und aus seinem Text ein Archiv der literarischen Erinnerungskultur macht.

Mit anderen Worten: In seinen simplicianischen Schriften spielt Grimmelshausen – und vielleicht ist er darauf erst gekommen, als er schon am Erzählen war – Übergänge durch, deren Bedeutsamkeit gerade darin liegen, dass sie nicht zu einem definitiven Schluss, sondern zu einer immerwährenden Fortsetzung der Erzählbarkeit von Welt und Leben führen. Es geht dabei um den Übergang vom episodischen zum autobiographischen, vom retrospektiven zum prospektiven und vom individuellen zum kollektiven Gedächtnis, um das Wechselspiel von 'ars' und 'vis', von Engraphie, Ektrophie und Enargaia. Indem der narrative Diskurs zwischen diesen Modalitäten und Potenzen hin- und herläuft, entsteht ein stets aporematischer Sinnzusammenhang, zugleich aber auch ein Denkmal des sinnlosen Schreckens. Beides ist gleichermaßen wichtig, die Empirie, aber auch die Energie, sich nicht mit dem Schrecken abzufinden.

## Anmerkungen

- 1 Wolfgang Koeppen: *Grimmelshausen oder Gemein mit jedermanns Angst*. In: W. Koeppen: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Bd. 6: Essays und Rezensionen. Frankfurt a. M. 1986, S. 65.
- 2 Stephen Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* Mit einem Kommentar von Catherine Belsey. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser und Barbara Naumann. Frankfurt am Main 2000, S. 40f.
- 3 Koeppen, *Grimmelshausen oder Gemein mit jedermanns Angst* (wie Anm. 1), S. 67.
- 4 Ebd., S. 68.
- 5 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 27-32.
- 6 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt am Main 2005, S. 41 (Sigle: *ST*).
- 7 Ebd.
- 8 Vgl. Aristoteles: *Von Gedächtnis und Erinnerung*. In: *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*. Hrsg. von Uwe Flecker. Dresden 1995, S. 43.
- 9 Ebd., S. 37.
- 10 Im triadischen Zeichenmodell von Charles Sanders Peirce vermitteln Interpretanten genannte Vorstellungen zwischen Zeichen und Bezugsgegenständen, wobei der unmittelbare Interpretant eine affektive Reaktion sein kann, die erst im Verlauf des weiteren Interpretationsprozesses (Semiose) zu einer Kognition führt, die als logischer Interpretant bezeichnet wird. Zwischen dem unmittelbaren und dem logischen Interpretanten wiederum vermitteln die sogenannten dynamisch-energetischen Interpretanten – gleichsam die Impulse, die dazu führten, dass man der ersten unmittelbaren Empfindung bzw. Vorstellung auf den Grund geht; im Prinzip sind dies Handlungsimpulse. Zudem werden das unmittelbare und das dynamische Objekt unterschieden, da sich die Vorstellung vom Bezugsgegenstand des Zeichens im Verlauf der Vorstellungsreihe wandelt. Da das Prinzip des Zeichens darin besteht, Vorstellungen auszulösen, die von der Erinnerung gespeist werden, lässt sich die Trias von Affektion, Phantasma und Objekt, die bei Aristoteles angelegt ist, im Sinne von Peirce deuten, der dem Stagiriten wesentliche Anregungen verdankt, unter anderem die, dass Referenz der Zeichen in einem Inferenzprozess ermittelt, der mit Mutmaßungen beginnt und nicht unbedingt zu abschließenden Urteilen führen muss.
- 11 *ST* (wie Anm. 6), S. 42.
- 12 Ebd., S. 43.
- 13 Vgl. Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Frankfurt a. M. 2002, S. 78-87 und S. 117-129.
- 14 *ST* (wie Anm. 6), S. 43.

- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Hans J. Markowitsch: *Dem Gedächtnis auf der Spur: Vom Erinnern und Vergessen*. Darmstadt 2002, S. 84 und S. 179.
- 17 *ST* (wie Anm. 6), S. 44.
- 18 Ebd.
- 19 Aristoteles, Von Gedächtnis und Erinnerung (wie Anm. 8), S. 37f.
- 20 Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt 1972 / 1975, Bd. 2, S. 587.
- 21 *ST* (wie Anm. 6), S. 384.
- 22 Ebd., S. 385.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S. 386.
- 25 Ebd.
- 26 *ST* (wie Anm. 6), S. 387.
- 27 Ebd., S. 388.
- 28 Ebd., S. 385f.
- 29 Aristoteles, Von Gedächtnis und Erinnerung (wie Anm. 8), S. 40.
- 30 Ebd., S. 41.
- 31 Vgl. ebd., S. 36.
- 32 Douwe Draaisma: *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*. Aus dem Niederländischen von Verena Kiefer. Darmstadt 1999, S. 38.
- 33 Ebd., S. 46.
- 34 Aristoteles, Von Gedächtnis und Erinnerung (s. Anm. 8), S. 41.
- 35 Vgl. Dieter Breuer: "Gedächtnis-Kunst" oder "Gedächtnis-Gunst"? Grimmelshausens Diskurs über das Gedächtnis und die manieristische Gedächtnislehre. In: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Hrsg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber. Tübingen 1993, S. 237-249, insbesondere S. 240ff.
- 36 Vgl. Juan Huarte: *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*. Übersetzt von G. E. Lessing. Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752 mit einer kritischen Einleitung und Bibliographie von Martin Franzbach. München 1968. Der Beleg findet sich in der nicht paginierten Einleitung Huartes. Zur Wirkungs- und Übersetzungsgeschichte von Huartes Abhandlung vgl.: Dieter Breuer: Die Unmoral der Komödianten, physiologisch begründet. Der junge Lessing übersetzt Juan Huarte. In: *Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters*. Hrsg. von Ariane Martin und Nikola Rossbach. Tübingen 2005, S. 33-42.
- 37 vgl. ebd., S. 28. *ST* (wie Anm. 6), S. 43.
- 38 vgl. Huarte, *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* (wie Anm. 35), S. 79. Da Huarte sich gegen die aristotelische Unterscheidung von Gedächtnis und Erinne-

nung ausspricht, verwende ich diese beiden Begriffe bei der Wiedergabe seiner Ausführungen synonym.

39 Ebd., S. 80.

40 Ebd., S. 81.

41 Ebd., S. 103.

42 Ebd., S. 13.

43 Ebd., S. 71.

44 Vgl. Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. München 1988-1991.

45 Hans J. Markowitsch / Harald Welzer: *Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung*. Stuttgart 2005, S. 124.

46 Ebd., S. 222.

47 Ebd., S. 216.

48 *ST* (wie Anm. 6), S. 603.

# Emblem der Autorschaft Das Titelkupfer des *Abentheurlichen Simplicissimus* im Kontext von Impresenstheorie und Wunderzeichenliteratur

Thomas Borgstedt (München)

## I

Das berühmte Titelkupfer zu Grimmelshausens Roman *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* zeigt eine Autorfigur und einen Akt der poetischen Autorschaft, was in der Forschung bislang erstaunlicherweise kaum thematisiert wurde. Dargestellt ist ein monströses Fabelwesen mit Hörnern, Flügeln und einem Fischeschwanz, das ein großes Buch präsentiert (Abb. 1). Auf dem Buch sind Symbole abgebildet, die sich mit Episoden des Romans in Verbindung bringen lassen. Dem Stich ist nach Art eines Emblems ein Epigramm beigefügt, das die körperlichen Merkmale des Fabelwesens auf den Lebensweg des Titelhelden und Erzählers des Romans bezieht. Zugleich sagt dieser Ich-Erzähler von sich, er habe seine Geschichte "in diß Buche gesetzt", damit sich der Leser "entferne der Thorheit und lebe in Rhue". Das angesprochene Thema der poetischen Autorschaft spielt für die zahlreichen kontroversen Deutungen des Kupfers kaum eine Rolle, wohl weil man das Konzept der Autorschaft im Gefolge des *linguistic turn* und der poststrukturalistischen Theoriebildung generell ablehnte und im Bereich der historisch ausgerichteten Frühneuzeitforschung mit ihren sozial- und traditions geschichtlichen Ansätzen für unzeitgemäß hielt. Für Grimmelshausens Titelkupfer wurden stattdessen allegorisierende Deutungen abstrakt poetologischer und moral didaktischer Art fortgeschrieben, ohne dass diese aber ein befriedigendes Verständnis der Darstellung ermöglichen würden. Dies soll im folgenden Anlass sein, Bild und Text des Kupfers unter Hinzuziehung zeitgenössischer Kontexte der Impresenstheorie und der Wunderzeichenliteratur und im Blick auf tendenziell eher moderne Aspekte literarischer Autorschaft neu zu diskutieren.<sup>1</sup>

Gerade in frühneuzeitlichen Kontexten ist es interessant, unter welchen Bedingungen sich für die spätere Moderne anschließbare Vorstellungen von Subjektivität, Psychologie, Fiktionalität, Ästhetik usw. in einem vorwiegend

traditionalistisch geprägten Umfeld entwickeln konnten. Im Fall eines Ausnahmeautors wie Grimmelshausen betrifft die Frage gerade auch jene ungewöhnliche Konstruktion von Autorschaft, an der sich die Rezeption seiner Romane seit der Romantik abgearbeitet hat, die das auch außerakademisch große Interesse an seinen Texten bis heute trägt und die auch für seine weltliterarische Geltung von entscheidender Bedeutung ist. Dazu gehören die autobiographisch angelegte simplicianische Erzählerfiktion, die durch individuelle Erfahrung gesättigte Darstellung lebendigen historischen Gegenwartsgeschehens mit ihrem für den Leser spürbaren "Touch of the Real"<sup>2</sup> und auch die mehrfach geschachtelten Herausgeberfiktionen: Wenn der historische Romanautor Grimmelshausen den "Beschluß" der *Continuatio des Simplicissimus* schließlich mit seinen wirklichen Initialen "H.J.C.V.G." unterzeichnet, dann setzt er als Schlusspunkt des potenzierten Versteckspiels mit den anagrammatisch verschlüsselten Autornamen die eigene historische Identität und unterstreicht damit seinen Anspruch auf individuelle Autorschaft. Man darf dies durchaus so lesen, denn das Substrat barocker, 'manieristisch'-spielerischer *desengaño*-Ästhetik bildet noch stets eine substanzlogisch gedachte Vorstellung einer unter dem Schein der Welt verborgenen verbindlichen Wahrheit: in der Regel einer christlichen Gottesvorstellung, der aber eine selbständige Poeten- und Autorvorstellung an die Seite treten kann.

Im Fall der simplicianischen Romane ist die besondere Bedeutung des Autorkonzepts mit Händen zu greifen. Insbesondere gilt dies für jene rahmenden 'Texte', die gegenüber der initialen Erzählung der ersten fünf Bücher eine metapoetisch-kommentierende Funktion einnehmen: zum einen ist dies das Titelpuffer und zum anderen die *Continuatio des Abentheurlichen Simplicissimi*.<sup>3</sup> Letztere bietet eine Ursprungserzählung für den Romantext selbst und entfaltet mit dem Einsiedler der *Creutz-Insul* eine elaborierte Autorfiktion.<sup>4</sup> Es wird ein erheblicher semiotischer Aufwand betrieben, um dem Leser eine allegorisch vertiefte, erbauliche und heilsgeschichtlich inspirierte Lektüre des *Abentheurlichen Simplicissimus* nahezu legen. Peter Heßelmann hat dafür einen nachträglichen poetologischen Legitimationsbedarf des Autors verantwortlich gemacht: Grimmelshausen reagiert mit der *Continuatio* auf die ablehnende Rezeption seines Romans, die diesen als reines Unterhaltungsprodukt kritisiert und keinerlei moraldidaktische und erbauliche Qualitäten wahrgenommen hat.<sup>5</sup> Die Legitimation des Romans erfolgt nun in der Weise, dass die Erzählerfigur des Simplicius von einem christlich und moralisch geläuterten Einsiedler am Ende des fünften Buchs zu einem sinnreichen und inspirierten Poeten und Autor am Ende der *Continuatio* weiterentwickelt wird. Man hat diese poetische Entfaltung der Autorposition meist nicht als ein entscheidendes Moment der *Continuatio* thematisiert, da man auch hier vornehmlich nach ihrem moralischen Gehalt gefragt hat.<sup>6</sup> Tatsächlich wird aber die moralische und christlich-heilsgeschichtliche Einsichtskraft, die dem Roman zugesprochen werden soll, in einer weitgehend als narrative Allegorie angelegten Erzählung systematisch

dessen Erzähler- und Autorfigur zugeschrieben: So lernt Simplicius in der Baldanders-Episode des IX. Kapitels mit den (veränderlichen) Dingen zu sprechen "und selbige verstehen" (*Simp.* 603), was ihm eine "neue[] Wissenschaft" (606) und Einsicht in die Hintergründe der Welt vermittelt. Im XI. Kapitel wird dies in der Schermesser-Episode exemplarisch als ein technisch-ökonomisches Wissen über das Generieren finanziellen Gewinns vorgeführt (612-622).<sup>7</sup> Mit der Erzählung von der Besiedelung der Kreuzinsel durch Simplicius und seinen Kameraden "Simon Meron" wird schließlich eine "rudimentäre Kultur-Geschichte" entwickelt,<sup>8</sup> die im Gegensatz zur depravierten historischen Welt als ein christlich-alternativer Kultivierungsprozess gestaltet wird, der frei von Gewalt, Gewinnstreben und Sünde bleibt. Simplicius kann mithilfe seines Glaubens – der u.a. in der bannenden Kraft des Kreuzschlagens zum Ausdruck kommt<sup>9</sup> – sogar die Angriffe von Tod und Teufel abwehren (mein Entschlüsselungsvorschlag für "Simon Meron" lautet deshalb: *Nomine Mor[tu]s*)<sup>10</sup>. Wird ihm damit eine *epistemische* – mit dem Wissen über die veränderliche Welt – und eine *moralische* Kompetenz – mit der Überlegenheit über die Anfechtungen der Sünde und des Todes – zugesprochen, so gewinnt er schließlich auch noch eine *eschatologische* Kompetenz, wenn er die Naturobjekte seiner Insel mit christlich-heilsgeschichtlichen Memorialtexten im wörtlichen Sinn 'beschriftet', so dass er dem 'Buch der Natur' auch seinen heilsgeschichtlich-tropologischen Sinn abzulesen beziehungsweise zuzuweisen vermag. Gerade diese Beschriftung beweist schließlich, "daß ihr *Author* kein Narr: sonder ein sinnreicher *Poet*: insonderheit aber ein gottseliger Christ seyn müste" (683).

Die skurrilen Allegorien der *Continuatio* sind nicht leicht zu bewerten. Man hat einerseits auf ihre ungebrochene Inanspruchnahme traditioneller christlicher Sinnstiftungsmuster verwiesen,<sup>11</sup> andererseits hat man unter Berufung auf Walter Benjamins Trauerspielbuch geradewegs von "der metaphysisch-ontologischen Substanzlosigkeit seiner Zeichenarrangements" gesprochen.<sup>12</sup> Beide Analysen überspringen die zentrale Stellung, die der simplicianischen Autorfigur innerhalb der aufwändigen Anordnung zugewiesen wird. So sehr nämlich das poetologische Legitimationsbedürfnis des historischen Autors Grimmelshausen durch Berufung auf überindividuelle und metaphysische Instanzen bedient wird – auf ein hinter der wandelbaren Welt erkennbares Wahrheitssubstrat, auf die verbindliche moralische Ordnung, auf den christlich-heilsgeschichtlichen Sinn der Dinge – so sehr ist es der simplicianische Autor, der den Zugang dazu aufgrund seiner individuellen Erfahrungen und erworbenen Kompetenzen gewährleisten soll.

Nochmals betont wird dies durch die Art und Weise, in der die dichterische Inspiration der Autorfigur – und damit ein klassisch-humanistisches Prinzip – als Höhe- und Endpunkt seiner poetischen Sozialisation geschildert wird. Auf der Basis dieser Inspiration soll schließlich der *Simplicissimus*-Roman verfasst worden sein. Auch diese Inspiriertheit des Simplicius erweist sich aber als eine



Inszenierung ihres Autors, an der göttliche Kräfte keinen erkennbaren Anteil mehr haben. In Anspruch genommen werden vielmehr Natur und Technik: von gänzlich irdischen Leuchtkäfern 'erleuchtet' sitzt der Autor in einer zur "Wunderspelunke" illuminierten Höhle und schreibt seinen Roman mit einer Tinte aus Praesilien- und Citronensaft auf Palmblättern. Es handelt sich um eine radikal – bzw. satirisch – säkularisierte Variante der humanistischen Inspirationslehre, die hier zugleich in Anspruch genommen und auf das artifizielle und 'sinnreiche' Vermögen der Autorfigur bezogen wird. Gleiches lässt sich von der ebenfalls poetischen Fähigkeit, mit den Dingen zu reden, und von der anagogischen Naturbeschriftung sagen: "skurril"<sup>13</sup> ist letztere gerade deswegen, weil der allegorisch-tropologische Sinn den Dingen handschriftlich, das heißt 'poetisch' angeklebt ist. Es handelt sich in allen Fällen um allegorische Erzählungen, die eine säkularisierte, in die Verfügung des Dichters gestellte Version überindividueller Sinnstiftungsmuster bieten.<sup>14</sup> Man hat diese subjektive Motivation als einen Verlust an transzendenter Verbindlichkeit interpretiert. Das gestärkte Autorsubjekt unternimmt es allerdings, diesen Verlust durch die eigene poetische Deutungskompetenz wettzumachen. Der frühneuzeitliche Transzendenzverlust und der Autoritätszuwachs des erfahrungsgesättigten Autor-Poeten erscheinen als komplementäre Phänomene, ohne dass sie bereits als solche wahrgenommen würden. Der zeitgenössische Synkretismus erlaubt es vielmehr, die 'barocke', christlich-erbauliche *moralisatio* durch humanistisch-säkulare Poesiemodelle auszubalancieren beziehungsweise zu konterkarieren. Grimmelshausens nachträgliche Legitimation seines Romans in der *Continuatio* stellt dessen christlich-heilsgeschichtlichen Gehalt nämlich nicht heraus, ohne die eigene, mit humanistischen Interpretamenten überhöhte Autorschaft als dessen Ursprung zu benennen. Der *Continuatio* als Titelpuffer vorangestellt ist die gänzlich renaissancehafte Imprese des Dichterrosses Pegasus mit dem Motto *Ad Astra Volandum* (Abb. 13): ein humanistisches Motiv des Poetenstolzes und des poetischen Nachruhms, das dieses Selbstbewusstsein der Grimmelshausenschen Autorschaft unterstreicht.

## II

Wie steht es im Vergleich zu dieser reichlich expliziten Autorkonstruktion der *Continuatio* nun aber um die entsprechende Darstellung des simplicianischen Titelpuffers?<sup>15</sup> Auch hier haben die Deutungsmodelle seit den 1970er-Jahren dazu geführt, die Bezüge des Kupfers auf die Erzähler- und Autorgestalt zu minimieren. Alternativ zu den älteren, noch an der *subscriptio* orientierten Lesarten wurden im wesentlichen vier verschiedene, nur teilweise vereinbare Deutungsansätze vorgeschlagen:<sup>16</sup> 1. Unter Bezug auf die Titelblätter satyrischer Schriften lässt sich die Gestalt auf dem Kupfer als eine Satyrfigur rekonstruieren, mit Hilfe derer eine Poetik satyrischen Schreibens vorgestellt sein soll. 2. Unter Bezug auf das in der *Ars Poetica* des Horaz beschriebene poeti-

sche "Monstrum" soll auf dem Titelblatt die Zurückweisung einer 'klassizistischen' horazianischen Poetik zur Darstellung kommen, um stattdessen eine modernere, 'manieristische' Schreibweise zu propagieren. 3. Unter Bezug auf das Verständnis mittelalterlicher Misch- und Teufelswesen wird eine moraldidaktische Lesart vorgeschlagen, wonach die Figur auf dem Kupfer die "scheußliche Seele" des Titelhelden Simplicius darstellen soll. 4. Unter Bezug auf die Tradition der Emblematik wird einerseits auf die Zusammengehörigkeit der Text- und Bildelemente verwiesen, andererseits wird davon ausgegangen, dass das emblematische Modell durch das Titelpupfer eine moderne subjektivierende Interpretation erfahre.

Allgemein akzeptiert ist allein die Rückführung des Titelpupfers auf die Tradition der Satyrdarstellungen auf frühneuzeitlichen Buchtiteln. Vor allem im Vergleich mit Werken von Johann Michael Moscherosch konnte Walter Ernst Schäfer viele Einzelheiten des Kupfers erläutern und in einen Zusammenhang mit der Poetik satirischen Schreibens bringen. Ikonographisch betraf diese Erläuterung den gehörnten Satyrkopf und den Bocksfuß sowie die Zeigegeste der Hand auf das Buch, die er als satyrische Spottgeste des "Eselsteichens" auf vergleichbaren anderen Kupfern und in volkskundlichen Kontexten nachweisen konnte.<sup>17</sup> Als Satyrgestalt bleibt die Titelfigur somit als eine traditionelle Autordarstellung lesbar, doch bietet dies nur eine Teilerklärung des Kupfers. Für die potenzierte Mischgestalt der Figur ergeben sich nur sehr allgemeine, letztlich unbefriedigende Hinweise.<sup>18</sup>

Sehr viel problematischer und grundsätzlich umstritten ist der zweite Deutungsansatz.<sup>19</sup> Die ikonographischen Differenzen zum poetologischen Exempel-Monstrum des Horaz sind mehrfach beschrieben worden,<sup>20</sup> ebenso die logischen Unstimmigkeiten, die sich ergeben, wenn die Fabelfigur des Titelpupfers nicht auf den autodiegetischen Erzähler Simplicius, sondern allegorisch auf den Roman und seine Schreibart bezogen wird: weder die Attribute der Figur – Degen, Masken und Buch<sup>21</sup> – noch das zugehörige Epigramm fügen sich einer solchen Auffassung.<sup>22</sup> Die Horaz-Deutung erzwingt eine Desintegration sowohl der Bildbestandteile als auch der Text-Bild-Bezüge, und sie schließt die Thematik der Autorkonstruktion systematisch aus der Betrachtung aus. Noch problematischer erscheinen die mit der Deutung verbundenen Schlussfolgerungen. Unterstellt wird für das Kupfer nämlich eine kritische Auseinandersetzung mit klassizistischen Normvorstellungen, die für die zeitgenössische poetologische Diskussion in Deutschland ausgesprochen untypisch wäre. Sie entspricht auch nicht den poetologischen Fragestellungen und Konzepten, die der Roman selbst *explicite* entfaltet. Der Gegensatz eines solchen Klassizismus zu einem nichtklassischen, 'barocken' oder 'manieristischen' Schreiben, der mit Hilfe des Horaz-Bezugs hergestellt werden soll, entstammt eher den ästhetischen Debatten des 20. als den zeitgenössischen Vorstellungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.<sup>23</sup> Die These, um die es den Verfechtern der Horaz-Deutung geht, beruht letztlich auf anachronistischen Voraussetzun-

gen.<sup>24</sup> Zwar verbindet sie den Rückgriff auf traditionelle Muster mit einer auf moderne Entwicklungen bezogenen Interpretation und geht damit über rein traditionsgeschichtliche Zuordnungen hinaus, doch sie bezieht sich auf das falsche Muster und zieht die falschen Schlüsse.

Auch der dritte Vorschlag bietet eine allegorische Lesart, indem Rolf Tarot in der Figur nicht den Körper des Titelhelden, sondern dessen "scheußliche Seele" erkennen will. So tritt eine moraldidaktische Aussage ins Zentrum.<sup>25</sup> Hinsichtlich der einzelnen Merkmale der Figur bleibt die Deutung unspezifisch. Auch kommt sie nicht gut mit den Attributen zurecht, da der Degen ja gerade den kriegerischen *Körper* des Simplicius markiert.<sup>26</sup> Und auch das in moralischer Hinsicht positiv besetzte Buch passt nicht gut zur Autorschaft einer lasterhaften "Seele". Ebenso wenig fügt sich die epigrammatische *subscriptio* mit ihrer elevatorischen Phönix-Thematik zu einer moralisch negatierten Titelfigur. Auch Tarots These nimmt eine Desintegration der bildinternen und der Bild-Text-Bezüge in Kauf und vernachlässigt die Autor-mit-Buch-Thematik. Beides erweist sich als ein Schlüsselproblem der heute geläufigen Deutungsansätze zum Verständnis des Titelkupfers.

### III

Die allegorischen Deutungsversuche des Kupfers haben das dazugehörige, das Bild kommentierende achtzeilige Epigramm in seiner Bedeutung für die Darstellung regelmäßig heruntergespielt und zugleich eine emblematische Analyse des Kupfers zurückgewiesen. Der wichtigste Vorteil einer emblematischen Perspektive besteht nun aber gerade darin, dass sie eine integrale Beachtung *aller* Bild-Text-Elemente und ihrer wechselseitigen Bezogenheit einfordert. Der dreiteilige Aufbau des Titelkupfers entspricht dem dreiteiligen Aufbau von Emblemen immerhin auf deutliche Weise. Zeitgleich mit Hubert Gerschs Horaz-Deutung hat Sibylle Penkert bereits 1973 auf die emblematische Strukturiertheit des Kupfers hingewiesen.<sup>27</sup> Ihr Versuch, auf diesem Weg seine literarhistorische Modernität zu erweisen, hat allerdings wenig Resonanz gefunden.<sup>28</sup> Ihre Anwendung des Emblemegriffs wurde von Habersetzer und im Anschluss daran auch von Tarot zurückgewiesen: die fürs Emblem geforderte "Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens"<sup>29</sup> sei im vorliegenden Fall nicht erfüllt, weil im Subtext "nicht einmal eine Anspielung auf die aus Horaz stammende Bildvorlage" zu finden sei.<sup>30</sup> Dieses einzige Argument ist offenbar zirkulär, blieb gleichwohl aber bis heute unwidersprochen.<sup>31</sup>

Auf die umfassende Bedeutung emblematischer Strukturen für das Erzählwerk hat Peter Heßelmann inzwischen eindringlich hingewiesen, und er hat die entsprechenden Quellen Grimmelshausens rekonstruiert, die sowohl theoretische Einlassungen als auch Emblembücher und Kenntnisse der Hieroglyphenkunst der Renaissance umfassen.<sup>32</sup> Für das Titelkupfer – auf das er nicht eingeht – erweist sich, da von konkreten Emblemvorlagen nicht auszugehen ist,

ein theoretischer Zugriff als aufschlussreich. Die entsprechenden Überlegungen, vor allem die Bestimmungen aus Paolo Giovios *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze* von 1556, waren Grimmelshausen bekannt, denn sie wurden vielfach nachgeschrieben, so von seinen Gewährsleuten Tommaso Garzoni in seiner *Piazza Universale* (1619) und von Georg Philipp Harsdörffer in den *Frauenzimmer-Gesprechsspielen* (1643). Die differenziertere zeitgenössische Theoriebildung findet sich in diesem Kontext der Impresentheorie, die sich von der neueren, modischen und formal weniger reglementierten Emblemik abgrenzt.<sup>33</sup>

Da die Imprese keine *subscriptio* kennt, steht das Text-Bild-Verhältnis von Lemma und *pictura* hier im Zentrum der Bestimmungen. Dieses wird gerade hinsichtlich seiner Sinnstruktur diskutiert. In Abgrenzung vom eher moraldidaktischen und im Text der *subscriptio* stets expliziten Emblem ist für die Imprese das hermeneutische Wechselspiel seiner Bestandteile entscheidend. Text und Bild werden dabei als "Seele" und "Körper" interpretiert, die wechselseitig aufeinander bezogen sein sollen. So heißt es bei Harsdörffer, "Das *Bild* wird mit dem Leibe verglichen; die *Obschrift* mit der Seele".<sup>34</sup> Giovios erste Bestimmung fordert ein ausgewogenes Verhältnis dieser beiden Teile: "giusta proportione d'anima & di corpo".<sup>35</sup> Text und Bild stellen eine unauflöbliche dialektische Einheit dar. Daher rührt die klassische Forderung, "daß sie nicht können bestehen / noch das Concept deß *authoris* außtruckten oder andeuten / ohne die Figur", wie es in Garzonis einschlägigem *Discurs* über *Empresas* und *Emblemata* zu lesen steht;<sup>36</sup> beziehungsweise "daß keines ohne das ander könne verstanden werden," wie es bei Harsdörffer heißt.<sup>37</sup>

Eine dialektisch-antithetische Spannung bestimmt neben dem Text-Bild-Verhältnis der Imprese auch den jeweiligen Inhalt vieler Lemmata und *picturae*. Die durchgreifende antithetische Anlage der Impresenkunst hängt mit ihrer Affinität zum neuplatonischen Gedankengut der Renaissance und zu dessen dualistischen Prinzipien zusammen. Edgar Wind hat gezeigt, wie stark die Antithetik der neuplatonischen Mysterienlehre die Ikonographie der Renaissance und gerade auch die Hieroglyphen- und Impresenkunst prägt. Die laut Erasmus beliebteste Maxime der Renaissance, die oxymorische Empfehlung des *festina lente*, des "Eile mit Weile", kommt allein in der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499, vgl. Abb. 3)<sup>38</sup> in mehr als achtzig Variationen vor. Wind hat eine Reihe von zeitgenössischen Darstellungsmöglichkeiten aufgezählt, die die Antithetik als Bestandteil der *pictura* selbst ausweisen:

Ein um einen Anker gewundener Delphin [vgl. Abb. 2], eine Schildkröte, die ein Segel trägt, ein Delphin, der an eine Schildkröte gebunden ist, ein Segel, an einer Säule befestigt, ein Schmetterling auf einem Krebs, ein Falke mit Uhrge-  
wichten im Schnabel, ein Schildfisch, der sich um einen Pfeil windet [vgl. Abb. 4], ein Adler und ein Lamm, ein Luchs mit verbundenen Augen.<sup>39</sup>

Der für den Neuplatonismus der Renaissance zentrale Leib-Seele-Dualismus regiert mithin sowohl die antithetische Motivik als auch die Bild-Text-Struktur der Impresen und deren hermeneutische Dialektik. Aus der Prämisse der Ausgewogenheit von Text und Bild und des gewünschten Wechselspiels der antithetischen Bedeutungen lassen sich die weiteren Forderungen der Impresentheorie geradezu ableiten: Dass der Text des Lemmas kurz – "di due ò tre parole" – und fremdsprachig sein solle: "d'una lingua diuersa dall'Idioma di colui", soll die hermeneutische Ausgewogenheit von Text und Bild sicherstellen. Der Sinn soll ein wenig verdeckt – "il sentimento sia alquanto piu coperto" –, nicht aber undurchschaubar sein: "non tanto, che si faccia dubbioso".<sup>40</sup> Die Hermeneutik von Text und Bild verlangt – anders als beim in der *subscriptio* explizierten Emblem – einen leicht geheimnisvollen, aber keinen Rätselcharakter, eine *mittlere* Verständlichkeit: "ch'ella non sia oscura di sorte, c'habbia mistero della Sibilla per interprete a uolerla intendere; ne tanto chiara, ch'ogni plebeo l'intenda"<sup>41</sup>, weder zu rätselhaft noch zu klar soll der Sinn sein.

Während der Text reiner Text sein soll – am besten ein lateinisches Dichterzitat – muss das Bild reines Bild sein, und zwar in einem Maß, das keine Darstellung von Schrift oder von menschlichen Gestalten erlaubt: "non ricerca alcuna forma humana"<sup>42</sup>. Während die Emblematik schon bei Alciato solche Einschränkungen aufhebt, erscheinen menschliche Gestalten für den antithetischen Sinnbildcharakter der Impresen obsolet, da diese sich selbst genügen und keiner Textergänzung mehr bedürften, wie Garzoni schreibt. Gemeint ist hier, dass die menschliche Gestalt zu *beseelt* sei, eben selbst schon Leib und Seele, so dass sie den rein körperlichen Charakter der *pictura* überschreitet und die Text-Bild-Dialektik zerstört. Diese Forderung ist nun ausgesprochen interessant für die Darstellung des Grimmelshausenschen Titeltupfers, denn als Ersatz für die Darstellung von Menschen empfiehlt Garzoni ausgerechnet diejenige von Monstren:

Die *corpora naturalia* aber lassen kein Menschen Bild zu / es sey dann eine *effigies monstrosa*: Welches darumb geschiehet / daß man da den Spruch oder Vberschrift zur perfection vnnd Ergänzung der Empresen hinzu setzet: Welches dann bey allen anderen Figuren geschiehet / solches an einer Menschlichen Figur nicht geschehen kan [...].<sup>43</sup>

Giovio empfiehlt für ein angenehmes Erscheinungsbild der *pictura* – "che sopra tutto habbia bella uista" – die Hinzufügung weiterer nichtmenschlicher Objekte: "stelle, soli, Lune, fuoco, acqua, arbori uerdeggianti, instrumenti mecanici, animali bizzari, & ucelli fantastici",<sup>44</sup> darunter auch die von sonderbaren Tieren und phantastischen Vögeln.

Zwischen den Bestimmungen der Impresentheorie und der Gestaltung des *Simplicissimus*-Titeltupfers zeigen sich eine Reihe von Entsprechungen, die es wahrscheinlich machen, dass der Schöpfer des Kupfers diesen Bestimmungen und nicht den eher didaktisch orientierten Überlegungen der Emblemtheorien

entsprochen hat. Dennoch schafft er keine Imprese im eigentlichen Sinn, denn es handelt sich zugleich um einen Buchtitel und um ein Emblem, da zu Lemma und *pictura* eine *subscriptio* hinzutritt. Beides gilt dann übrigens nicht mehr für die Titel-Imprese der *Continuatio*, die die Abweichungen vermeidet und eine regelgerechte Imprese mit regelgerechtem Lemma darstellt.

Beim Titelpuffer bildet das Lemma – "der Abenteuerliche *Simplicissimus* Teütsch" – einerseits die Überschrift des Romans, andererseits verweist es auf die in der *pictura* abgebildete Gestalt: ein wechselseitiger Text-Bild-Bezug ist gegeben und für das Verständnis auch erforderlich. Der Name "*Simplicissimus*" entspricht dabei zumindest andeutungsweise der Idee eines fremdsprachigen Lemmas, was allerdings durch die Zusätze "der Abenteuerliche" und "Teütsch" zugleich konterkariert wird.<sup>45</sup> Das Impresenmodell vermag im weiteren aber wichtige Merkmale des Kupfers zu motivieren, so die merkwürdige Tatsache, dass das abgebildete Buch keine Schrift-, sondern Symbolzeichen zeigt: wie gesagt herrscht innerhalb der *pictura* einer Imprese Buchstabenabstinentz, um den Text-Bild-Gegensatz zu bewahren.<sup>46</sup> Motivieren lässt sich ebenfalls die Grundcharakteristik der Figur: Da das Lemma nämlich auf den Romanhelden *Simplicissimus* verweist, ergibt sich ein Darstellungsproblem wegen dessen menschlicher Gestalt, was die Wahl einer *effigies monstrosa* erklärt. Damit aber sind wir einen erheblichen Schritt weitergekommen. Sowohl die monströse Gestalt der Figur als auch ihre Ergänzung mit den Attributen des Buches mit seinen Symbolen, des Degens und der Masken entspricht den Empfehlungen der Impresentheorie bei Giovio und Garzoni. Diese vermag damit entscheidende – und bislang ungeklärte – Merkmale des Titelpuffers im Grundsatz zu motivieren. Demnach erweist sich die Text-Bild-Komposition des Kupfers, die symbolische Darstellung des Buchinhalts und vor allem die monströse Darstellung des Romanhelden *Simplicissimus* als notwendig, konsequent und von gelehrtem Humor geprägt.

Die Erinnerung an die neuplatonische Antithetik der Impresenkunst macht auf einen weiteren Sachverhalt aufmerksam. So ist nämlich das Lemma "der Abenteuerliche *Simplicissimus*" im Gegensatz von *simplicitas* und Abenteuer für sich genommen bereits dualistisch angelegt. Gleiches gilt für die *pictura* des Titelpuffers, die im Doppel von Monstrum und emporgehaltenem Buch die leibseelische Dyade reproduziert. Dem monströsen Körper zugeordnet ist das dem Geistigen zuzurechnende Buch, das die seelische Rettung und Salvation der simplicianischen Figur repräsentiert. Dem entspricht in der Bildgestaltung eine vom Degen und Bocksfuß rechts unten nach links oben aufsteigende Bilddiagonale. Im Prinzip entspricht die Bewegung derjenigen des bekannten Emblems bei Alciato, das eine Figur mit einer emporweisenden, geflügelten Hand und einer von einem Stein herabgezogenen zeigt, und das wiederum auf die *festina lente*-Motivik zurückgeht (Abb. 5).<sup>47</sup> Ein entsprechendes elevatorisches Momentum besitzt die Pegasus-Imprese der *Continuatio* mit dem Sternenflug des Dichterrosses.<sup>48</sup> Um Grimmelshausens Affinität zur antithetischen



Gestaltungsweise neuplatonischer Provenienz in diesem Kontext zu erweisen, ist aber nichts geeigneter, als das Motto-Epigramm der *Continuatio*, das das barockstoizistische Tugendmodell der *constantia* als paradoxe Dialektik von Beständigkeit und Unbeständigkeit entfaltet. Was aus der Perspektive eines neustoizistischen Moralismus zunächst widersinnig erscheint,<sup>49</sup> erweist sich wie bei der ähnlichen *festina-lente*-Maxime als Ausdruck einer *concordantia oppositorum*:

O wunderbares thun! O unbeständig stehen  
 Wann einer wähnt er steh / so muß er fürter gehen /  
     O schlüpfertigster Standt! dem vor vermeinte Ruh  
     Schnell und zugleich der Fall sich nähert zu  
 Gleich wie der Todt selbst thut; was solch hin flüchtig Wesen  
 Mir habe zugefügt / wird hierinnen gelesen;  
     Worauß zusehen ist daß Unbeständigkeit  
     Allein beständig sey / immer in Freud und Leid [*Simpl.* 557].

Ist mit der zuvor "vermeinte[n] Ruh" auf das Titelepigramm des ersten Romanteils angespielt, so mit dem "Fall" und dem "Todt selbst" auf die Begebenheiten auf der Kreuzinsel. Die zugespitzte Antithetik der Alexandriner führt nicht zu einer barocktypischen *vanitas*-Mahnung. Vielmehr wird mit neuplatonischem Akzent auf der Einheit der Gegensätze bestanden, sodass die Verse die Zusammengehörigkeit von simplicianisch-unruhigem Lebensvollzug und *constantia*-orientierter Tugendhaltung unterstreichen. Man sollte das nicht nur moralisch, sondern auch poetologisch verstehen. Die Verse erweisen sich auch als Mittel der Legitimation des simplicianischen Schreibens, und insbesondere des Fort-Schreibens, das mit einem Ausbrechen aus dem *constantia*-orientierten Einsiedlerstand erkaufte wird. So wird in der *Continuatio* zwar der moraldidaktische und heilsgeschichtliche Gehalt der Romanerzählung herausgestellt, zugleich wird hier aber auf der Unhintergebarkeit der 'unbeständigen', also der weltlich-unterhaltenden Dimension des Romans bestanden. Die neuplatonische Antithetik wird genutzt, um die ambivalente Konstruktion des Romans und seinen poetischen Rang zu verteidigen.

Sehr viel einfacher und geradliniger liest sich das Epigramm zum Titeltalcher des ersten Romanteils. Auch hier ist ein elevatorisches Moment präsent, wenn auf die Wiedergeburt des Vogels Phönix verwiesen wird:

Ich wurde durchs Feuer wie *Phanix* geboren.  
 Ich flog durch die Lüffte! wurd doch nit verlorn,  
 Ich wandert durchs Wasser, Ich raißt über Landt,  
 in solchem Umbschwermen macht ich mir bekennt,  
 was mich offt betrüebet und selten ergetzt,  
 was war das? Ich habs in diß Buche gesetzt,  
 damit sich der Leser gleich, wie ich itzt thue,  
 entferne der Thorheit und lebe in Rhue. [*Simpl.* 10]



Das als emblematische *subscriptio* fungierende Epigramm deutet die abgebildete Figur hinsichtlich ihrer heterogenen Gliedmaßen im Sinne des "abenteuerlichen" simplicianischen Lebenswegs durch sämtliche vier Elemente. Die Verweisungen funktionieren nicht allegorisch, sondern magisch-kontagiös, indem der Körper des Protagonisten entsprechend der durchquerten Elemente assimiliert und verwandelt ist. 'Monströs' erscheint somit der unstete Lebensweg, der kriegerische Körper, der als magische Kontaktmaterie zur Darstellung kommt: das simplicianische Monstrum zeigt das monströse Bild eines abenteuerlich-monströsen Kriegslebens.<sup>50</sup> Dieses wird zugleich aber als Phönixgeburt bezeichnet. Man kann dabei zunächst einfach an die gefährliche Geburt des Simplicius in Kriegszeiten denken. Der Vogel Phönix ist traditionell jedoch christologisch besetzt.<sup>51</sup> Verwiesen wird also auch auf einen Heilsprozess, der später in der Romanhandlung in der Episode der Narrengeburt näher erläutert wird. Auch in der Koppelung von Kriegsmonstrum und christologischer Phönixetikettierung lässt sich also die antithetische Struktur erkennen, die für die Anlage des simplicianischen Romans von Bedeutung ist.

Humanistisch-neuplatonische Interpretamente durchdringen mithin die Impresen, Embleme und Epigramme der Titelkupfer beider Teile des *Simplicissimus*-Romans auf allen Ebenen: antithetisch gestaltet ist das Lemma "der Abenteuierliche *Simplicissimus*", die *pictura* von Monstrum und Buch, die *subscriptio* von Kriegsgestalt und Phönixgeburt, die Imprese des Sternenflugs und das Epigramm um die Beständigkeit der Unbeständigkeit. Den Vorgaben der Impresentheorie zu verdanken ist ferner, dass kein Mensch, sondern ein Monstrum und das Fabelwesen Pegasus dargestellt werden, und dass das abgebildete Buch Symbole und keine Schrift enthält. Anders als bei anderen Titelblatt-Illustrationen Grimmelshausens hat sich der Künstler hier der überkommenen Impresentheorie verpflichtet gefühlt. Dies führt beim ersten Titelkupfer zu jener reflektierten und ikonographisch anspruchsvollen Gestaltung mit ihrem Sinn für eine gewisse Rätselhaftigkeit, die den Interpreten bis heute Mühe macht, dem Roman aber einen ausgesprochen würdigen Auftritt verschafft hat.

#### IV

Welche konkreten ikonographischen Traditionen lassen sich über diese Einsichten hinaus nun aber zur Deutung der monströsen Gestalt auf dem Titelkupfer heranziehen? Schon früh hat man sie mit dem mythologischen Fabelwesen der Chimaera in Verbindung gebracht.<sup>52</sup> Damit wurde aber keine konkrete Bildvorstellung namhaft gemacht, gemeint war nur eine allgemeine Charakteristik als fabelhaftes Mischwesen. Antike Darstellungen bilden ein löwenartiges Wesen ab, dem wie bei Hesiod beschrieben ein Ziegenkopf aus dem Rücken wächst und das als Schwanz einen Drachenkopf besitzt.<sup>53</sup> Diese Gestalt hat keinerlei Ähnlichkeit mit dem Titelkupfer des *Simplicissimus*, sodass deren wiederholte Bezeichnung als "Chimäre" nur unspezifisch – und irreführend –

auf ihren Mischcharakter zielt. Die Suche nach Vorbildern für die 'monströse Gestalt' auf dem Titelpupfer soll im folgenden auf einen Bereich frühneuzeitlicher Darstellungen ausgedehnt werden, der bislang unbeachtet geblieben ist, da man sich ausschließlich um traditionelle Fabelwesen gekümmert hat, nicht aber um die 'Monstren' im eigentlichen Sinn. Bei diesen zeitgenössischen Monstrendarstellungen handelt es sich um ein neuzeitliches Phänomen, das im 16. und 17. Jahrhundert große Aufmerksamkeit genoss und bis in Grimms Hausens Gegenwart sehr verbreitet war. Die entsprechenden Werke waren ihm nachweislich geläufig und zählen zu seinen bekannten Quellen.<sup>54</sup> Bei den sogenannten Monstren handelt es sich um die Darstellung missgebildeter Wesen, die oft einer prodigienhaften Ausdeutung unterzogen und als göttliche Zeichen verstanden wurden.<sup>55</sup> Die Monstren "zeigen" (lat.: *monstrare*) etwas, als dessen Autor Gott selbst gilt.<sup>56</sup> Moderne naturkundliche Beobachtung und überkommener Vorzeichenglaube überlagern sich zu einer eigentümlichen Mischform. Für das zeitgenössische Interesse an dieser Thematik war aber auch ihre konfessionelle Signifikanz verantwortlich. Die Ausdeutung natürlicher Zeichen trat im Protestantismus an die Stelle des katholischen Wunderglaubens und wurde als göttliche Zeichensprache innerhalb der natürlichen Ordnung der Welt in besonderer Weise kultiviert.<sup>57</sup> In dieser Hinsicht ist es symptomatisch, dass die folgenden Beispiele einem dezidiert konfessionspolemischen Kontext entstammen.

Grundsätzlich unterschieden sich die neuzeitlichen Monstren von den Fabelwesen durch ihre historische Verortung. Sie waren in der Regel nach dem Ort ihres Auftauchens benannt und in ihrer Erscheinung präzise datiert. Auch handelte es sich dabei nicht um überliefertes Wissen, sondern um Erscheinungen der Gegenwart, wie das vielleicht berühmteste Beispiel, das Monstrum von Ravenna von 1512.<sup>58</sup> Gleichwohl lehnte sich die Beschreibung und Darstellung solcher Naturerscheinungen an diejenige von Fabelwesen an, indem sie die Missgestaltungen oft als Vermischung menschlicher und/oder tierischer Formen auffasste. Somit erscheinen viele Monstren als Mischwesen. Aus heutiger Sicht verleiht ihnen dies einen irrealen und eher phantastischen Charakter. Noch der "Elefantenmensch" des 19. Jahrhunderts verdankt sich einer solchen Wahrnehmung. Die bildliche Darstellung verstärkte noch den unwirklichen Eindruck. Missgeburten wurden gern als ausgewachsene Wesen und in aufrechter Haltung<sup>59</sup> dargestellt, was sie erst recht monströs erscheinen ließ.

Das neben dem Monstrum von Ravenna berühmteste frühneuzeitliche Monstrum war Martin Luthers "Bapstesel". Er spielte eine exemplarische Rolle bei der allegorischen Ausdeutung von Prodigien und wurde bis weit ins 17. Jahrhundert hinein in zahlreichen Prodigien- und Monstrensammlungen abgebildet und kommentiert. Luther wehrte sich mit der Ausdeutung und Verbreitung des Papstesels gegen eine andere Zuschreibung, die ein in Freiberg in Sachsen geborenes missgestaltetes Kalb auf ihn selbst gedeutet hatte. Er legte deshalb gemeinsam mit Philipp Melanchthon 1523 beide Prodigien auf das

Papst- und das Mönchstum aus und ließ diese Schrift in Wittenberg unter dem Titel "Deutung der zwo grewlichen Figuren Bapstesels zu Rom vnd Munchkalbs zu Freyberg in Meissen funden" erscheinen (Abb. 6/7). Melanchthon hält dafür, "das nicht muglich were eynigem menschen solchs zuertichten, Sondern man sagen muß, das got selb disen gewel also abcontrofeyt habe."<sup>60</sup>

Die Darstellung des Papstesels weist eine Reihe von Übereinstimmungen mit dem Grimmelshausenschen Titelkupfer auf. Es handelt sich um Übereinstimmungen bei Merkmalen, die in der bisherigen Titelkupfer-Diskussion keine rechte Erklärung gefunden haben. So entsprechen sich das generelle Darstellungsprinzip, die Art der graphischen Gestaltung und des Bildaufbaus.

1. Die Darstellungen gleichen sich in Stellung und Körperhaltung. Beide stellen Einzelfiguren dar, die aufrecht stehen und seitlich zum Betrachter gewendet sind.

2. Es handelt sich in beiden Fällen um Mischwesen, die aus menschlichen und tierischen Körperteilen zusammengesetzt sind.

3. Beide Figuren besitzen einen animalischen Kopf mit spitzen Esels- oder Satyr-Ohren, einmal einen Esels-, einmal einen Satyrkopf.

4. Beide Figuren haben einen nackten menschlichen Oberkörper, wobei derjenige des Papstesels eindeutige weibliche Geschlechtsmerkmale – Brüste und Vagina – besitzt, während bei der Satyr-Figur der Geschlechtscharakter undeutlich ist: Brüste könnten angedeutet sein, ein Geschlecht ist nicht dargestellt.<sup>61</sup>

5. Beide Figuren haben unterschiedliche Gliedmaßen: der Papstesel hat links eine menschliche und rechts eine Elefantenhand. Anstelle dieser Elefantenhand macht der Satyr links die Zeigegeste des "Eselstechens", was eine gewisse ikonographische Ähnlichkeit erzeugt.

6. Der Papstesel hat einen Paarhuf und eine Vogelkralle – Melanchthon sieht darin einen "ochssen fuß" und eine "greyffen klawe".<sup>62</sup> Der Satyr hat ebenfalls einen Paarhuf, der ein Satyr- oder Bocksfuß (kein Pferdefuß) sein kann und den Fuß eines Schwimmvogels.<sup>63</sup>

7. Der Papstesel ist an Hals, Armen und Beinen von Fischschuppen bedeckt, der Satyr besitzt einen schuppenbedeckten Fischeschwanz.

8. Der Papstesel hat einen Drachenkopf als Schwanz und zusätzlich ein maskenartiges bärtiges Gesicht mit spitzen Ohren am Steiß. Seine insgesamt drei Köpfe erinnern an den Löwen-, Ziegen- und Drachenkopf der Chimäre. Der Satyr des Titelkupfers besitzt demgegenüber lediglich einen Fischeschwanz.

9. Beide Figuren vereinen Merkmale, die auf alle vier Elemente verweisen: beim Papstesel stehen der Drachenkopf für das Feuer, die Fischschuppen für das Wasser, Huf und Elefantenfuß für die Erde und die Vogelkralle für die Luft. Beim Satyr verweisen die Phönix-Identifikation der *subscriptio* auf das Feuer, Schwimmfuß und Fischeschwanz aufs Wasser, der Bocksfuß auf die Erde und die Flügel auf die Luft.

Der Vergleich macht wegen der vielen Differenzen deutlich, dass es sich beim Bezug des Titelpupfers auf die Darstellung des Papstesels nicht um einen affirmativen Traditionsbezug handeln kann, wie er bisher meist diskutiert wurde. Das Titelpupfer zeigt eine sehr eigenwillige und individuell gestaltete Figur mit Bezügen zu vielen Traditionen. Es ist nicht genau festzustellen, wie motiviert die Anlehnung an die Darstellung des Papstesels ist, doch das Darstellungsprinzip weist große Ähnlichkeiten auf. Grimmelshausens Monstrum folgt in der Vielzahl seiner heterogenen Bestandteile sehr viel stärker der allegorisierten Prodigientradition und insbesondere dem Papstesel, als den einfacheren mythologischen Mischwesen nach Art der Satyren, Sirenen, Zentauren oder Chimären. Das zeigt auch der Blick auf Tarots Zusammenstellung von Mischwesen, die zum Teil ebenfalls der Prodigienliteratur entnommen ist.<sup>64</sup>

Nun stellt die Papstesel-Darstellung nicht nur ein verbreitetes ikonographisches Muster dar, es handelt sich um das paradigmatische Exempel der frühneuzeitlichen Prodigienauslegung und protestantischen Wunderzeichenallegorese. Zum Prodigium gehört seine vermeintliche historische Verbürgtheit. Der Papstesel soll in Rom im Jahr 1496 während eines Hochwassers tot aus dem Tiber gezogen worden sein. Der prominente Ort, die phantastische Kombination von Eigenschaften und die schon in Italien gegebene Ausdeutung auf den Zustand des Papsttums legt allerdings die Vermutung nahe, dass es sich um ein fiktives Monstrum handelt; Robert Scribner hält es ursprünglich für eine anti-päpstliche politische Satire.<sup>65</sup>

Die älteste Darstellung des Monsters findet sich mit allen ikonographischen Elementen als Marmorrelief an einem Portal der Kathedrale von Como. Bild und Deutung gelangten dann von Italien nach Deutschland zu den Böhmischem Brüdern. Ein Blatt des Wenzel von Olmütz aus Mähren bildet die Vorlage des Nachschnitts durch die Werkstatt von Lukas Cranach d.Ä., der die Luther-Melanchthon-Auslegung von 1523 begleitete.<sup>66</sup> Die Ikonographie blieb in der Folge konstant. Papstesel und Mönchskalb finden sich u.a. in der illustrierten Prodigiensammlung des Konrad Lycosthenes, die 1557 in Basel auf lateinisch und deutsch erschien (Abb. 8/9),<sup>67</sup> im *Tractatus de monstris* des Arnaldus Sorbinus, Paris 1570,<sup>68</sup> sowie im 17. Jahrhundert in der *Monstrorum historia* des Ulisse Aldrovandi von 1642 (Abb. 10/11),<sup>69</sup> die alle jeweils in vielen Auflagen nachgedruckt wurden. Ohne Papstesel erscheint das Mönchskalb nochmals in enger raumzeitlicher Nähe zum Erstdruck des *Simplicissimus* in der bei Endter in Nürnberg 1662 zuerst gedruckten *Physica Curiosa* des Jesuiten Kaspar Schott.<sup>70</sup>

Zur Figur des Papstesels gehört seine spezifische Ausdeutung hinzu. Melanchthon unterzieht die einzelnen Merkmale der Figur einer detaillierten Allegorese, bei der die monströse Gestalt die katholische Kirche abbilden soll, der Eselskopf den Papst als ihr – fleischliches – Haupt, der weibliche Leib die der Sinnlichkeit hingeebenen kirchlichen Würdenträger, usw.<sup>71</sup> Luther bezieht im zweiten Teil dann das Mönchskalb auf das Mönchswesen, das das

besondere Missfallen Gottes hervorgerufen habe. Umgekehrt werden beide Figuren in Monstrenkatalogen katholischer Autoren als Warnzeichen für das Ausbrechen der Reformation verstanden. So ist bei Sorbinus nicht vom Papstesel, sondern "De monstro Romae in amne Tyberino" die Rede, durch das "regnum Satanae proximum" angezeigt werde und in dem man "ex variis compositum hæreticis nostris temporibus" sehen könne.<sup>72</sup> Vom Mönchskalb heißt es dagegen ohne Umschweife: "De monstro vitulo-monacho Lutheri temporibus nato" (101<sup>v</sup>). Dieser auf Luther bezogenen Deutung folgt auch noch Aldrovandi, der bezüglich des Mönchskalbs vom "Vitulomonachus Sorbini" spricht, dessen Auslegung er zustimmend zitiert.<sup>73</sup> Ist entsprechend dazu nun aber auch mit dem simplicianischen Monstrum eine Auslegung verbunden, und welcherart ist diese?

## V

Grimmelshausen waren Prodigienauslegungen vertraut. Es gibt sogar zwei Flugblätter, die von einer Wundergeburt berichten, die sich im Jahr 1569 in seiner Wahlheimat Renchen zugetragen hat.<sup>74</sup> Seine Haltung zur Prodigienbedeutung solcher Erscheinungen ist allerdings differenziert. In seinem *Ewigwährenden Calender* hat er, wie in der Gattung üblich, neben biblischen und historischen in der zweiten Spalte des sechsspaltigen Layouts auch zahlreiche Wundererscheinungen eingetragen. Zugleich enthält die sechste Spalte des "Zonagri [anagrammatisch für "Garzoni"] *Discurs* von Waarsagern ins gemein". Dieses Gespräch erörtert die Glaubwürdigkeit des Prodigienwesens und bezieht sich auf alle Arten von Prophetien seit der Antike. Positiv beurteilt werden dabei die "Göttliche Offenbarung" der biblischen Propheten<sup>75</sup> und die sibyllinischen Orakel der Antike,<sup>76</sup> die *Vates* und *Augures* dagegen werden als eigenmächtige Zeichendeuter kritisiert,<sup>77</sup> "deßgleichen auch die / so auß Wunderzeichen / Mißgeburten / *Ostentis* und *Portentis* wollen Warsagen / seynd ins gemein alle mit einander verdächtig und verwerfflich".<sup>78</sup>

Letztlich folgt Grimmelshausens Zonagri mit dieser Beurteilung der konfessionellen Auslegungspraxis. Befürwortet werden nicht die 'natürlichen' Vorzeichen der Protestanten, deren Auslegung für abergläubisch gehalten wird, sondern die traditionellen übernatürlichen 'Wunder', die eine unmittelbare göttliche Einwirkung sichtbar werden lassen.<sup>79</sup> Diese gut katholische Haltung steuert auch die Auswahl der Erscheinungen, die in der zweiten Spalte des *Calenders* eingetragen sind. Weit überwiegend handelt es sich dabei nämlich um übernatürliche Begebenheiten im Sinn traditioneller Wunder: dass ein Fluss stillsteht, Wein in Blut verwandelt ist, dass Tiere oder Pflanzen sprechen, sich die Sonne verfinstert, Feuer am Himmel erscheint, Brot blutet, dass es Blut, Steine, Getreide, Fische oder Erdklötze regnet, usw.<sup>80</sup> Insofern ist es konsequent, dass, obwohl er sich intensiv aus dem "Wunderwerk" des Konrad Lycosthenes bedient,<sup>81</sup> keine der berühmten Monstrengburten im *Calender*

auftaucht, weder das Monstrum von Ravenna noch der Papstesel. Stattdessen findet sich eine explizite Einlassung zur Prodigienauslegung Martin Luthers:

*Doctor Martinus Lutherus* ist ohn Zweyffel auch ein guter *Augur* gewesen; dann als jhm die Bildnuß eines Pabsts mit dreyen Cronen und einem Bart vff einem Schifferstein mit angeflogem Kupffer entworfen / so 1539. im Mannsfeldischen Schifferbergwerck gefunden: und jhme nach Wittenberg zu besehen geschickt worden; Sagte er es bedeute die Offenbahrung deß Pabsts / als deß rechten Antichrists. *Wolff. Hildeb. In Magia Nat. lib. 4.*<sup>82</sup>

Es handelt sich um eine spöttische Anekdote, die er der *Magia naturalis* des Wolfgang Hildebrand entnimmt, und die seine skeptische Haltung gegenüber der protestantischen Prodigienauslegung unterstreicht. Die Bezeichnung Luthers als eines Auguren ist nach dem Gesagten in ihrer Ablehnung eindeutig. Ähnliche Vorbehalte sind bereits im Roman bei Simplicius spürbar: Als dieser nach seinem Waldaufenthalt nach Hanau geführt wird, gibt es ein Aufsehen "als wenn ein Meer-Wunder auff die Schau geführt wurde":

[...] etliche hielten mich vor einen Spionen / andere vor einen Unsinnigen / andere vor ein wilden Menschen / und aber andere vor ein Geist / Gespenst / oder sonst vor ein Wunder / welches etwas besonders bedeuten würde: Auch waren etliche / die hielten mich vor einen Narren / [...]. [*Simpl.* S. 73]

Als ein solches quasi-prodigisches "Meer-Wunder", "welches etwas besonders bedeuten würde", erscheint nun auch die simplicianische Titelpufferfigur, und auch bei ihr ist die Ausdeutung schwierig. Insofern kann man die Thematik der Zeichenauslegung und Wunderzeichendeutung als jenes *tertium comparationis* verstehen, das die Prodigientradition mit dem Rätselcharakter und dem Zeichendeuten der Figur auf dem Titelpuffer verbindet. Das Prodigium des Papstesels transportiert bei Luther eine göttlich verbürgte Bedeutung, die einer autoritativen Auslegung bedarf. Demgegenüber bildet das simplicianische Titelpuffer einen satyrisch-poetischen Deutungsakt ab, ein ironisch distanzierendes Zeigen des Monstrums auf die eigenen lebensgeschichtlichen Ereignisse, das dieses selbst zum Subjekt eines auf die eigene Gestalt bezogenen Deutungsaktes macht. Nicht Gott, sondern der Autor spricht aus dem poetischen Monstrum.<sup>83</sup> Bestätigt wird dies vom darunterstehenden Epigramm, das gewissermaßen die Auslegung des 'Prodigiums' liefert. Diese vollzieht sich nicht als allegorisch-warnende Ausdeutung von Weltzuständen, sie verweist vielmehr auf den Körper des Protagonisten und auf dessen lehrreiche Geschichte, nicht auf göttliche Wunderzeichen, sondern auf den Text des Romans und auf das darin berichtete "wunderbare[] thun".

An dieser Stelle sei nochmals an die spezifischen Unterschiede der Merkmale des simplicianischen Monstrums zu denen des Papstesels erinnert. So tritt auf dem Titelpuffer die mythologische Figur des Satyrs an die Stelle des Esels: Der Eselskopf ist durch einen gehörnten Satyrkopf ersetzt, wozu auch



der Bocksfuß und die Geste des Eselstechens passt. Damit ist eine poetologisch signifikante Option gewählt, durch die sich das Monstrum-Buch-Motiv entfalten lässt. In der Richtung einer solchen auf die Dichtkunst bezogenen Mythologisierung lassen sich auch andere Abweichungen verstehen. Der weiblich anmutende Oberkörper und der Fischschwanz können auf die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Darstellungen von Sirenen bezogen werden, die etwa bei Hans Sachs auch als "meerwunder" bezeichnet sind. Sie stammen mit ihrem "süßem gesang" von den Musen ab, gehören also entfernt auch zum Geschlecht der Poeten.<sup>84</sup> Markanter noch ist aber die Ersetzung der Greifenklaue des Papstesels durch einen Schwimmgogelfuß, den man für einen Gänsefuß gehalten hat, ohne dies motivieren zu können. Kann es nicht auch der Fuß eines Schwans sein, des Sinnbilds der Dichter, den Alciato als "Der Poeten wappen" darstellt (Abb. 12)? Zur Gestalt des Schwans passen die Flügel und die seltsame Körperhaltung der Satyrfigur mit dem vorgewölbten Bauch und dem zurückgelehnten Oberkörper, was an die vorgewölbte Brust und den zurückgebogenen Hals des Schwans erinnert. Man muss diese Merkmale dann nicht mehr als Hinweise auf Weiblichkeit verstehen, wie man es zur Bekräftigung der Horaz-These getan hat. Es sei dahingestellt, ob man Mund und Kinn des Satyrs für schnabelartig halten möchte, in jedem Fall erlaubt der Bezug auf das Dichtersinnbild des Schwans eine Motivierung der Flügel und des Schwimmgogelfußes und damit eine komplette Motivierung der gesamten Figurenkomposition. Sie lässt sich mithin von drei Vorbildern, die dem Bedeutungsraum des Dichtertums entstammen, ableiten: dem Satyr, dem Schwan und der Sirene. Zugleich ist damit den vier Elementen Rechnung getragen, die durch den Phönixbezug des Epigramms vervollständigt werden. Auch entspricht diese Wahl von Mythologemen des Poetentums dem Titelpuffer der *Continuatio*, das inhaltlich ganz entsprechend zum Bild des Pegasus greift. Auf die etwas problematische Assoziation zu den Sirenen kann man im Zweifelsfall bei dieser Ableitung auch verzichten, wenn man den Fischschwanz, der die Figur zum "Meerwunder" macht, im Sinn einer unspezifischen Komplettierung der vier Elemente versteht.

Ich möchte mit einer hypothetischen Erwägung der Frage schließen, ob nicht eine Beziehung zwischen dem Hanauer Narrenkalb des Simplicius und dem den Papstesel begleitenden Prodigium des lutherischen Mönchskalbs besteht. Das simplicianische Titelpuffer ist über die Erwähnung des Phönixmotivs unmittelbar an die Szene der Narreninitiation im zweiten Romanbuch geknüpft, in der Simplicius durch Hölle und Himmel geführt und ins Kalbskleid gesteckt wird. Der Pfarrer als sein geistiger Berater empfiehlt ihm im Anschluss: "bilde dir ein / als ob du gleich dem *Phaenix*, vom Unverstand zum Verstand durchs Feuer / und also zu einem neuen menschlichen Leben auch neu geboren worden seyest: [...]" (*Simpl.* 142). Woher aber das eigentümliche Motiv des Kalbs- als eines Narrenkleids? Die Ähnlichkeit zum Mönchskalb ist jedenfalls auffällig. Für dessen Erscheinungsbild sind eine tonsurartige Stelle



auf dem Kopf, kappenartige Hautlappen um die Schultern und zerrissene, hosenartige Beine charakteristisch (s. Abb. 7, 9, 11). Das Narrenkleid des Simplicius wird folgendermaßen beschrieben:

[...] und über das hatte ich ein Kleid an von Kalb-Fellen / daran das rauhe Theil auch außwendig gekehrt war / die Hosen waren auff Polnisch oder Schwäbisch / und das Wambs noch wol auff ein närrischere Manier gemacht / oben am Hals stunde eine Kappe wie ein Mönchs-gugel / die war mir über den Kopff gestreift / und mit einem schönen paar grosser Esels-Ohren geziert. Ich muste meines Unsterns selbst lachen / weil ich beydes am Nest und den Federn sahe / was ich vor ein Vogel seyn sollte: Damals fieng ich erst an / in mich selbst zu gehen / und auff mein Bestes zu denken. [*Simpl.* 137f.]

Die Beschreibung passt bis auf das Narrenattribut der Eselsohren durchaus zu den Darstellungen des Mönchskalbs, die besonders hervorgehobenen Hosenbeine inbegriffen. Zugleich besticht die hohe Verdichtung des Texts, der sowohl das Mönchs- als auch das Narrenmotiv ausdrücklich nennt, der mit den Eselsohren und dem "was ich vor ein Vogel seyn sollte" womöglich eine spielerische Verbindung zum Titelkupfer herstellt und zugleich auf die subjektive Wandlung verweist, die mit der Narrengestalt für Simplicius verbunden war. Dabei ging es auch um den Witz, den der unfreiwillige Narr zu seiner Selbsterhaltung hervorzubringen vermochte.

[...] damit ich diejenige auch genug narrete / die mich zum Narren zu haben vermeynten: Und machte diesen vesten Schluß / daß der grundgütige GOtt einem jeden Menschen in seinem Stand / zu welchem er ihn beruffen / so viel Witz gebe und verleyhe / als er zu seiner selbst-Erhaltung vonnöthen / auch daß sich dannenhero / *Doctor* hin oder *Doctor* her / viel vergeblich einbilden / sie seyen allein witzig / und Hans in allen Gassen / dann hinder den Bergen wohnen auch Leut. [*Simpl.* 142]

Ob der *Doctor*, von dem hier unverhofft die Rede ist, jener Doktor Martinus Lutherus sein könnte, von dessen außerordentlichem Witz auf ähnlich spöttische Weise dann im *Calender* die Rede sein wird, ist schwer zu entscheiden. Eine solche Lesart würde zur vorgeschlagenen Titelkupfer-Deutung jedenfalls gut passen.

Die Kontexte der Impresstheorie und der Wunderzeichenliteratur haben sichtbar gemacht, dass einem Verständnis des Titelkupfers, das alle Text- und Bildbestandteile berücksichtigt und aufeinander bezieht und das in der dargestellten Figur zugleich die Autor- und Erzählerfigur des Romans erblickt, nichts entgegensteht. Vor allem bedarf es keiner allzu komplizierten Allegoresen und keiner aus Sicht der Zeitgenossen entlegenen ikonographischen Kontexte, um dem Sinn des Kupfers auf die Spur zu kommen. Sein Rätselcharakter speist sich aus der neuplatonisch inspirierten Dialektik der Impreskunst mit ihren Gegensätzen von Leib und Seele, Erde und Himmel, Bild und Text. Vor diesem Hintergrund wird das Motiv des abenteuerlichen Helden, Erzählers und

Autors mit seinem simplicianischen Buch entfaltet. Verwandelt ist der Titelheld nach Maßgabe der Impresentheorie in die monströse Gestalt eines quasi-prodigiosen Meerwunders, das aus körperlichen Bestandteilen mythologischer Repräsentanten der Dichtkunst zusammengesetzt ist: aus Schwan, Satyr und Sirene. Zugleich stellen diese Bestandteile der Figur kontagiöse Spuren ihres abenteuerlichen Kriegslebens dar, was nebenbei die Praxis der Prodigienauslegung satirisch verspottet und konterkariert. Das Titelpuffer verklammert damit den Inhalt des Romans mit dem Autorauftritt seines Erzählers und unterstreicht die Bedeutung, die die Autorwerdung des Protagonisten und die Verschriftung des Romans für das Selbstverständnis des Textes besitzt. Zugleich wird deutlich, dass keine religiösen oder moraldidaktischen Prinzipien das Titelpuffer prägen, sondern Motive, die sich auf humanistische Vorgaben beziehen und die das Selbstverständnis des Dichters betreffen. Die Verkoppelung von Autobiographie, Gegenwartsbezug und poetischem Anspruch weist dabei über das übliche, an traditionelle, heteronome Instanzen geknüpfte Autorverständnis der Zeit hinaus. Das Titelpuffer des *Abentheurlichen Simplicicissimus Teutsch* ist im Gegensatz dazu ein von Konzepten der Renaissance und ihrer Impresenkunst inspiriertes Emblem selbstbewusster poetischer Autorschaft.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. für eine kritische Rehabilitierung des Begriffs der Autorschaft Fotis Jannidis, u.a.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Fotis Jannidis, u.a. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 3-35. Vgl. für Konzepte frühneuzeitlicher Autorschaft Bernhard F. Scholz: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: Ebd., S. 321-351.
- 2 Einen solchen spricht Stephen Greenblatt der außerliterarischen Anekdote zu: The Touch of the Real. In: Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt (Eds.): *Practicing new historicism*. Chicago [u. a.] 2000, S. 20-48.
- 3 So ausdrücklich und zuerst bei Hubert Gersch: *Geheimpoetik. Die 'Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi' interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman*. Tübingen 1973.
- 4 Die älteren Deutungsansätze haben die moraldidaktische und mystisch-heilsgeschichtliche Dimension der *Continuatio* herausgestellt; vgl. Gersch, *Geheimpoetik* (wie Anm. 3), S. 160; Peter Heßelmann: *Gaukelpredigt. Simplicianische Poetologie und Didaxe. Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimmelshausens Zehn-Bücher-Zyklus*. Frankfurt a. M., Bern 1988, S. 394; Dieter Breuer: Sich verändern, sich verwandeln. Zu Grimmelshausens 'Continuatio'. In: Frank-Rutger Hausmann u.a. (Hrsg.): *Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag*. Tübingen 1990, S. 65-78.

- 5 Heßelmann, *Gaukelpredigt* (wie Anm. 4), S. 393-423.
- 6 Als allegorisches Interpretament der Textbedeutung beschreibt Gersch, *Geheimpoetik* (wie Anm. 3) die *Continuatio*, als christlich-moralische Entwicklung des Titelhelden Breuer. Sich verändern, sich verwandeln (wie Anm. 4), S. 66.
- 7 Und nicht etwa als Wissen über die "Gemachtheit der Bücher aus Büchern", wie es allzu poststrukturalismuskonform Lepper vorschlägt: Marcel Lepper: "[...] die ganze weite Welt sey ihm ein grosses Buch [...]". Buchwelt und Weltbuch in der simplicianischen "Continuatio". In: *Simpliciana XXVI* (2004), S. 389-401, hier: S. 391.
- 8 Peter Strohschneider: Kultur und Text. Drei Kapitel zur 'Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi', mit systematischen Zwischenstücken. In: Kathrin Stegbauer [u.a.] (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Frühneuzzeitforschung. Beiträge zur Identität der Germanistik*. Berlin 2004, S. 91-130, hier: S. 94.
- 9 Vgl. zur magischen Qualität der Gestik des Kreuzschlagens: Ebd., S. 116f.
- 10 Die Frage nach einer anagrammatischen Auflösung des Namens wurde auf der Grimmelshausen-Tagung in Oberkirch 2007 zu einer Art Hausaufgabe erklärt: die anagrammatische Identifikation der Figur mit dem "Tod" unterstreicht die allegorische Funktion dieser Figur: Simon Meron will Simplicius ermorden (*Simpl.* 665) und erleidet einen selbstverursachten "frühzeitigen Todt", der schließlich auch die Pointe seiner "Grabschrift" bildet (673). Nach seinem alkoholbedingten Ableben gibt die Insel den "allergesündesten Ort in der Welt" ab, an dem "Von Kranckheit nichts gewahr worden" (698). Dass dem Protagonisten "Schnell und zugleich der Fall sich nähert zu | Gleich wie der Todt selbst thut", heisst es entsprechend im Motto-Epigramm der *Continuatio* (557).
- 11 Vgl. Gersch, *Geheimpoetik* (wie Anm. 3), und Heßelmann, *Gaukelpredigt* (wie Anm. 4).
- 12 Waltraud Wiethölter: "Baldanderst Lehr und Kunst". Zur Allegorie des Allegorischen in Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch'. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), S. 45-65, hier: S. 52. Weniger dezidiert ist Lepper, "[...] die ganze weite Welt sey ihm ein grosses Buch [...]" (wie Anm. 7).
- 13 Wiethölter, "Baldanderst Lehr und Kunst" (wie Anm. 12), S. 49.
- 14 Scholz verortet die Möglichkeiten der poetischen Urheberinstanz der Frühen Neuzeit auf einer Skala, "deren Extreme durch Begriffe wie 'Unverfügbarkeit' und 'Verfügbarkeit', oder, wenn ein Blick nach vorne auf Kant gestattet ist, 'Heteronomie' und 'Autonomie' zu bezeichnen sind". Scholz, Alciato als emblematum pater et princeps (wie Anm. 1), S. 338.
- 15 Vgl für einen kritischen Überblick über den Forschungsstand am Ende der 1970er-Jahre Rolf Tarot: Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch' oder: Die Geschichte einer 'scheußlichen Seele'? In: *Simpliciana II* (1980), S. 7-29; John Roger Paas: Applied Emblematics. The Figure on the 'Simplicissimus' Frontispiece and its Places in Popular Devil-Iconography. In: *Colloquia Germanica* 13 (1980), S. 303-320, bes. S. 303-308; insgesamt konzilient urteilt Conny Bauer: Das Phönix-Titelkupfer von Grimmelshausens 'Abentheuerlichem Simplicissimus'. In: *Text und*

- Kontext* 8 (1980), S. 43-62; vgl. zuletzt: Shannon Keenan Greene: "To see from these black lines": The Mise en Livre of the Phoenix Copperplate and Other Grimmelshausen Illustrations. In: Karl F. Otto jr. (ed.): *A Companion to the Works of Grimmelshausen*. Rochester, NY 2003, S. 332-356.
- 16 Der Charakter als Mischwesen und seine mögliche Abkunft von mittelalterlichen Fabelgestalten wurde bereits von der frühen Forschung diskutiert: Jan Hendrik Scholte: Johann Jacob Christoph von Grimmelshausen und die Illustrationen seiner Werke. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 4 (1912) Nr. 1, S. 1-21 und in revidierter Fassung in: Ders.: *Der Simplicissimus und sein Dichter*. Gesammelte Aufsätze. Tübingen 1950, S. 219-264; Fritz Halfter: Bildsymbol und Bildungsidee in Grimmelshausens "Simplicius Simplicissimus". In: *Euphorion* 17 (1924), S. 30-49; Hellmut Rosenfeld: *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*. Leipzig 1935.
  - 17 Walter Ernst Schäfer: Der Satyr und die Satire. Zu Titelpupfern Grimmelshausens und Moscheroschs. In: Wolfdieter Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm (Hrsg.): *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag*. Bern, München 1972, S. 183-232, hier: S. 208.
  - 18 Seine körperliche Mischgestalt verweist laut Schäfer auf die doppelte Natur des Menschen als *animal rationale*: Ebd., S. 217ff. Vgl. auch Georg Philipp Harsdörffer: *Der teutsche Secretarius*. Nürnberg 1674, S. 671f.: "Von den *Satyris* oder Bockmännern".
  - 19 Ich setze diese Diskussion hier voraus und beschränke mich auf wenige kritische Hinweise; vgl. Hubert Gersch: Dreizehn Thesen zum Titelpupfer des 'Simplicissimus'. In: *Internationaler Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur. Erstes Jahres-treffen in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 27.-31. August 1973. Vorträge und Berichte*. Hamburg 1976, S. 76-81; Karl-Heinz Habersetzer: 'Ars Poetica Simpliciana'. Zum Titelpupfer des "Simplicissimus Teutsch". In: *Daphnis* 3 (1974), S. 60-82, und 4 (1975), S. 51-78; Hubert Gersch: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt: Grimmelshausens Titelbild zum "Simplicissimus Teutsch"*. Tübingen 2004; dazu die Rezension von Dieter Breuer in: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 513-517.
  - 20 Auf die Unterschiede zum horazischen Monstrum verweisen Tarot, Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch' oder: Die Geschichte einer 'scheußlichen Seele'? (wie Anm. 15), S. 16: "Das Monstrum hat keinen Pferdehals, die Weiblichkeit des Oberkörpers ist nicht eindeutig. Glieder aus 'allen Arten' sind es nicht", und Paas, *Applied Emblematics* (wie Anm. 15), S. 307: "Horace's *Monstrum* very clearly has a human head without any suggestion of horns or pointed ears".
  - 21 Gersch, *Literarisches Monstrum* (wie Anm. 19), S. 70f., zum Degen, den er völlig irreführend als "Verneinung von poetischem Aufschwung" (71) versteht, und S. 76-83 zum Buch, das er als "Buch der Welt" (82) deutet; vgl. Breuer: Rezension (wie Anm. 19), S. 516.
  - 22 Entsprechend lehnt Gersch eine emblematische Deutung des Titelpupfers ab; Gersch, *Dreizehn Thesen* (wie Anm. 19), S. 76; den Bezug des Achtzeilers auf den Romanhelden aufrechterhalten wollen Habersetzer, 'Ars Poetica Simpliciana'

- (1974) (wie Anm. 19), S. 81, Tarot, Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch' oder: Die Geschichte einer 'scheußlichen Seele'? (wie Anm. 15), S. 14, Paas, Applied Emblematics (wie Anm. 15), S. 308; wiederum anders urteilt Jörg Jochen Berns: Die 'Zusammenfügung' der Simplicianischen Schriften. Bemerkungen zum Zyklus-Problem. In: *Simpliciana X* (1988) 301-325, hier: S. 316, der den Achtzeiler auf die Abbildung, nicht aber auf den Romanhelden beziehen will.
- 23 Entsprechend oft von Gersch zitiert: Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und die Gegenwart*. Hamburg 1957, zahlreiche Aufl.; ders.: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*. Hamburg 1959, zahlreiche Aufl.
- 24 Tarot verweist im gleichen Sinn auf die Problematik der von Habersetzer unterstellten, historisch aber verfrühten Rezeption der Groteske. Tarot, Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch' oder: Die Geschichte einer 'scheußlichen Seele'? (wie Anm. 15), S. 16.
- 25 Ebd., S. 17-22.
- 26 Ebd., S. 22.
- 27 Sibylle Penkert: Grimmelshausens Titelkupfer-Fiktionen. Zur Rolle der Emblematik-Rezeption in der Geschichte poetischer Subjektivität. In: Dies. (Hrsg.): *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16.-20. Jahrhundert*. Darmstadt 1978, S. 257-285 (zuerst auf dem Wolfenbütteler Barockkongreß 1973 vorgetragen und 1976 gedruckt, vgl. Anm. 19).
- 28 Penkert sieht im Bezug von *pictura* und *subscriptio* auf den individuellen Lebenslauf des Romanhelden eine moderne Weiterentwicklung des emblematischen Modells und geht von einem fiktionalisierten Charakter des Emblems aus. Sie entwirft ein Spannungsverhältnis von *pictura*, *subscriptio* und Romantext, in dem sich der literarhistorisch neuartige "Erlebnisharakter des Ichs [...] in gleichsam verzweifter Anstrengung eine *figurale Existenz* zu sichern sucht" (272). Argumentiert wird für ein Spannungsverhältnis zwischen der erzählerischen Subjektivitätserfahrung des Romanhelden und dem traditionellen eschatologischen Verweisungshorizont, den die Symbolzeichen auf den emporgehaltenen Buchseiten repräsentieren sollen.
- 29 So Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 2<sup>1964</sup>, S. 22.
- 30 Habersetzer, 'Ars Poetica Simpliciana' (1974) (wie Anm. 19), S. 81; zustimmend Tarot, Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch' oder: Die Geschichte einer 'scheußlichen Seele'? (wie Anm. 15), S. 15.
- 31 Eine vorsichtige Infragestellung der Argumentation findet sich bei Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens "Abentheuerlichem Simplicissimus Teutsch"*. Göttingen 2002, S. 58, Anm. 26.
- 32 Heßelmann, *Gaukelpredigt* (wie Anm. 4), Kap. 3, S. 67-158, zur Hieroglyphik: S. 138f. Vgl. allgemein zum Thema auch John Heckman: Emblematische Strukturen im "Simplicissimus Teutsch". In: Penkert (Hrsg.): *Emblem und Emblematikrezeption*.

- tion (wie Anm. 27), S. 243-256; Ulrich Gaier: Emblematisches Erzählen bei Grimmelshausen. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 351-391.
- 33 Vgl. zu diesen Zusammenhängen: Dieter Sulzer: Zu einer Geschichte der Emblemtheorien. In: *Euphorion* 64 (1970), S. 23-50; Ingrid Höpel: *Emblem und Simmbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*. Frankfurt a. M. 1987; Bernhard F. Scholz: *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*. Berlin 2002.
- 34 Georg Philipp Harsdörffer: *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte. Beigebunden ist: Neue Zugabe: Bestehend aus C. Sinnbildern*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1656. Hildesheim 1975, Neue Zugabe, S. 4.
- 35 Paolo Giovio: *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze*. Venedig 1557, S. 6; alle Zitate mit Übersetzung auch bei Scholz, *Emblem und Emblempoetik* (wie Anm. 33), S. 64.
- 36 Tommaso Garzoni: *Piazza Universale, das ist: Allgemeiner Schauplatz [...] aller Professionen [...]*. Frankfurt a. M. 1619, S. 97.
- 37 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächsspiele*. Hrsg. von Irmgard Böttcher. Tübingen 1968. Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1643ff. Bd. I, S. 82.
- 38 Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*. A cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Mailand 1998, Bd. 1, S. 134: "Velocitatem sedendo".
- 39 Edgar Wind: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Frankfurt a. M. 1981, S. 117-134, hier: S. 118.
- 40 Alles: Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze* (wie Anm. 35), S. 6.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Garzoni, *Piazza Universale* (wie Anm. 36), S. 98.
- 44 Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze* (wie Anm. 35), S. 6.
- 45 Harsdörffer verfährt im *Schauplatz* in sprachlicher Hinsicht bereits liberaler: "Es ist zugelassen und schicklich die Obschrift aus einem berühmten Poeten zugebrauchen / oder in der Muttersprache zu fassen". Harsdörffer, *Neue Zugabe* (wie Anm. 34), S. 8.
- 46 Einen bedenkenswerten Vorschlag zur Deutung der Symbole auf dem Buch macht Crăciun unter Verweis auf deren antithetische Struktur: Biene und Spinne, Würfel und Kugeln, Turm und Kanone, Kind und Narrenkappe, Krone und Bischofsmütze bildeten Antithesen, die im Sinne des christlichen Dualismus zu verstehen seien; vgl. Ioana Crăciun-Fischer: Zur Interpretation der [!] Titelkupfers von Grimmelshausens 'Simplicissimus'. In: *Germanistische Beiträge* 3 (1995), S. 7-19, hier: S. 13f.
- 47 Andreas Alciatus: *Emblematum Libellus*. Reprogr. Nachdruck der Originalausgabe Paris 1542. Darmstadt 1980, S. 46f. (Nr. 15); Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (wie Anm. 38), S. 133; vgl. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (wie Anm. 39), S. 124.
- 48 Demnach ist es nicht nötig, den Bezug der beiden Sinnbilder dadurch oppositionell zu motivieren, dass Bellerophon auf Pegasus reitend die Chimaira getötet hat, wie



- dies Dieter Breuer in seinem Kommentar vorschlägt: Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 2005 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch. Bd. 2), S. 1004.
- 49 Als moralischer Gegensatz zum ersten Romanteil und zu dessen Titelpupferversen wird das Epigramm bei Breuer interpretiert: Sich verändern (wie Anm. 4), S. 63ff.
- 50 Dass dieser Zusammenhang im Grunde selbsterklärend ist, lässt sich bereits bei Scholte 1950 (wie Anm. 16), S. 262, nachlesen.
- 51 Vgl. *Physiologus*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart 2001, S. 14-17.
- 52 So bereits von Fritz Halfter: Bildsymbol und Bildungsidee in Grimmelshausens "Simplicius Simplicissimus". In: *Euphorion* 17 (1924), S. 30-49.
- 53 Die bekannteste derartige Darstellung ist die etruskische Bronze der Chimaera von Arezzo im Nationalmuseum in Florenz; vgl. Hans Martin von Erffa: Chimäre. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 3, Stuttgart 1954, S. 434-438, hier: S. 434. Die Version mit drei Köpfen findet sich bei Hesiod (*Theog.* 319-325); un-spezifischer sind die Beschreibungen bei Homer (*Ilias* VI,179-183) und Ovid (*Met.* IX,647f.).
- 54 Vgl. Rosmarie Zeller: Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk. In: *Simpliciana* XXVI (2004), S. 77-103. Zeller arbeitet die Bedeutung der Wunderbücher und der Prodigienliteratur für Grimmelshausen auf; u. a. weist sie auf dessen intensive Verwendung der Prodigiensammlung des Lycosthenes hin. (Ebd., S. 78f.)
- 55 Grundlegend für das Thema ist Rudolf Schenda: *Die französische Prodigienliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. München 1961; ders.: Die deutschen Prodigiensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Archiv für die Geschichte des Buchwesens* 4 (1963), S. 637-710; William Eamon: *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton 1994; Irene Ewinkel: *De monstis: Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*. Tübingen 1995; Rosemarie Garland Thomson: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York 1996; Lorraine Daston, Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur: 1150-1750*. Berlin 2002.
- 56 Philipp Melancthon, Martinus Luther: Deutung der zwei greulichen Figuren, Bapstesels zu Rom und Mönchkalbs zu Freiberg in Meissen funden. 1523. In: Martin Luther: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 11, Weimar 1900, S. 357-385, hier: S. 375.
- 57 Ewinkel, *De monstis* (wie Anm. 55), S. 25-34.
- 58 Rudolf Schenda: *Das Monstrum von Ravenna. Eine Studie zur Prodigienliteratur*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 56 (1960), S. 209-225.
- 59 Vgl. Schenda, *Prodigienliteratur* (wie Anm. 55), S. 52; Ewinkel, *De monstis* (wie Anm. 55), S. 9.
- 60 Melancthon/Luther, Deutung der zwei greulichen Figuren, Bapstesels zu Rom und Mönchkalbs zu Freiberg in Meissen funden (wie Anm. 56), S. 375.



- 61 Ob das simplicianische Monstrum weibliche Geschlechtsmerkmale zeige, war für die Horaz-Deutung wichtig und wurde als Beweismittel angeführt, da das Horazische Monstrum weiblich war.
- 62 Melanchthon/Luther, Deutung der zwei greulichen Figuren, Bapstesels zu Rom und Mönchkalbs zu Freiberg in Meissen funden (wie Anm. 56), S. 377.
- 63 Laut Tarot kann es sich um einen Gänsefuß handeln. Vgl. Tarot, Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch' oder: Die Geschichte einer 'scheußlichen Seele'? (wie Anm. 15), S. 13.
- 64 Obgleich er von einer Beachtung der missgestalteten eigentlichen Monstren ausdrücklich absieht, entstammt über die Hälfte seiner Darstellungen den Prodigien- und Monstrensammlungen von Lycosthenes und Aldrovandi, die auch den Papstesel enthalten; vgl. Tarot, Grimmelshausens 'Simplicissimus Teutsch' oder: Die Geschichte einer 'scheußlichen Seele'? (wie Anm. 15), S. 9-12 und 29.
- 65 Robert W. Scribner: *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*. London 1987, S. 285. Ewinkel, *De monstis* (wie Anm. 55), S. 39, geht von einer historischen Erscheinung aus, noch im Anschluss an Konrad Lange: *Der Papstesel. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des Reformationszeitalters*. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. Göttingen 1891, S. 96.
- 66 Beide frühen Darstellungen sind abgebildet bei Lange, *Der Papstesel* (wie Anm. 65); vgl. für Wenzel von Olmütz: Jane Campbell Hutchison: *Early German Artists. Wenzel von Olmütz, Mair von Landshut and Monogrammists*. New York 1991 (Illustrated Bartsch, Comm. Vol. 9 Part II). Für Cranach: Jutta Strehle, Armin Kunz (Redaktion): *Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä. im Dienst von Macht und Glauben*. Hrsg. von der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt. Wittenberg 1998.
- 67 Konrad Lycosthenes: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon quae praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora, acciderunt*. Basel 1557, S. 505, 529; ders.: *Wunderwerck oder Gottes unergründliches Vorbilden*. Basel 1557.
- 68 Arnaldus Sorbinus: *Tholosanorum Theologi, & Regij Ecclesiastæ, Tractatus de monstis, quae a temporibus Constantini hucusque ortum habuerunt, ac iis, quae circa eorum tempora misere acciderunt*. Paris 1570, S. 75<sup>r</sup> und 101<sup>v</sup>.
- 69 Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum historia: cum paralipomenis historiae omnium animalium*. Bologna 1658, S. 368 und 371; auch als Nachdruck Paris 2002.
- 70 Kaspar Schott: *Physica Curiosa, Sive Mirabilia Naturae Et Artis*. Nürnberg <sup>2</sup>1667, Abb. des Mönchkalbs: Tafel 18, S. 615.
- 71 Melanchthon/Luther, Deutung der zwei greulichen Figuren, Bapstesels zu Rom und Mönchkalbs zu Freiberg in Meissen funden (wie Anm. 56), S. 375-379.
- 72 Sorbinus, *Tholosanorum Theologi* [...] (wie Anm. 68), S. 74<sup>v</sup>, 76<sup>v</sup> und 77<sup>r</sup>.
- 73 Aldrovandi, *Monstrorum historia* (wie Anm. 69), S. 371.
- 74 Abgebildet bei Ewinkel, *De monstis* (wie Anm. 55), S. 307, Abb. 17 und S. 291, Abb. 1.

- 75 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Des Abenteurlichen Simplicissimi Ewig-währender Calender*. Mit einem erklärenden Beiheft hrsg. von Klaus Haberkamm. Konstanz 1967 (Faks.-Druck der Erstaussg. Nürnberg 1671), S. VI/7.
- 76 Da die Sibyllen "solche Ding von Christo verkündigt und geweysaget haben / deren beydes von wegen der Warheit und der Wunderbarkeit ohn allen zweyffel wohl in acht zu nehmen," (ebd., S. VI/17).
- 77 Zu den *Vates*: "Wann man die Warheit sagen soll / so muß man bekennen / daß der meiste Theil solcher Verkündigungen von den *Autoribus* selbst en erdichtet worden." (ebd., S. VI/33).
- 78 Grimmelshausen, *Calender* (wie Anm. 75), S. VI/37, zu Auguren und Auspicien insgesamt: S. VI/35-57.
- 79 Vgl. dazu Ewinkel, *De monstis* (wie Anm. 55), S. 34-39.
- 80 Genauen Aufschluss könnte hier nur eine detaillierte Untersuchung geben. Die genannten Beispiele: Fluss (II/20), Wein in schwarzes Blut (Dido, II/64), sprechende Pflanzen und Tiere (Baum, II/68; Ochse, II/138, II/211; Hahn, II/140), sich die Sonne verfinstert (II/78, 80), Feuer am Himmel erscheint (II/82, 210), Brot blutet (II/84), dass es Blut (II/50, 68, 192, 212, 222), Steine (II/68, 178, 210), Getreide (II/100, 168), Fische (II/190) oder Erdklötze (II/194) regnet, u.v.m.
- 81 Zeller, Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk (wie Anm. 54), S. 78-80, Haberkamm, Beiheft (wie Anm. 73), S. 30f.
- 82 Grimmelshausen, *Calender* (wie Anm. 75), S. II/44; der Quellenverweis bezieht sich auf Wolfgang Hildebrand: *Magia naturalis Das ist Kunst vnd Wunderbuch* [...]. Erfurt 1664. Vgl. zur Bedeutung der Quelle für Grimmelshausen ausführlich Zeller, Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk (wie Anm. 54), S. 83ff.
- 83 Auch allgemein weicht die prodigiöse Auslegung im 17. Jahrhundert einem ingenüösen, poetisch-konstruktiven Umgang mit den Wundergeburten, so dass der Unterschied zwischen mythologischen und realen Monstren zunehmend verwischt wird. Vgl. Ewinkel, *De monstis* (wie Anm. 55), S. 247.
- 84 Hans Sachs: Ulisses mit den Meerwundern der Syrenen, den leibs-wollust andeutend. In: Ders.: *Werke*. Bd. 7. Hrsg. von Adelbert von Keller. Hildesheim 1964, S. 410-414.

Abbildungen



Abb. 1: Simplicissimus-Titelkupfer



Abb. 2: "Semper festina tarde"  
(Ausschnitt). Hypnerotomachia  
Poliphili (1499), S. 69.



Abb. 3: "Velocitatem sedendo".  
Hypnerotomachia Poliphili (1499),  
S. 133.

*Maturandum.*

LII.

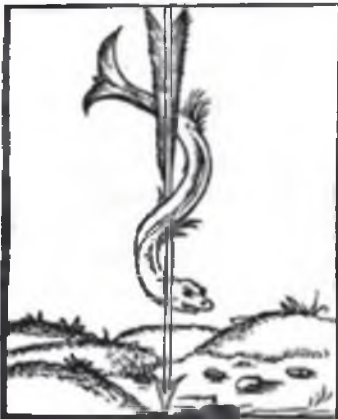


Abb. 4: "Maturandum" / "Eyl mit  
weyl". Alciatus: Emblematum libel-  
lus (1542), Nr. 52.

*Paupertatem summis ingenijs obesse  
ne prouochantur.*

XV.



Abb. 5: "Paupertatem summis inge-  
nijs obesse ne prouochantur" / "Ar-  
muet verhindert manchen kluegen  
verstand, das er nit furkumbt". Al-  
ciatus, Nr. 15.

Der Bapstesel zu Rom



Abb. 6: "Der Bapstesel zu Rom". Luther/Melanchthon: Deutung der zwei greulichen Figuren (1523).

Das Munchkalb zu freyberg



Abb. 7: "Das Munchkalb zu freyberg". Luther/Melanchthon: Deutung der zwei greulichen Figuren (1523).



Abb. 8: Papstesel. Konrad Lycosthenes: Prodigiurum ac ostentorium chronicon (1557), S. 505.



Abb. 9: Mönchskalb. Konrad Lycosthenes: Prodigiurum ac ostentorium chronicon (1557), S. 529.





Abb. 10: "Monstrum capite asinino". Aldrovandi: *Monstrorum historia* (1658), S. 368.



Abb. 11: "Vitulomonachus Sorbini". Aldrovandi: *Monstrorum historia* (1658), S. 371.

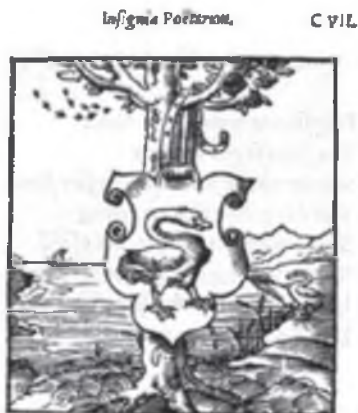


Abb. 12: "Insignia Poëtarum" / "Der Poeten wappen". Alciatus, Nr. 107.



Abb. 13: "Ad Astra Volandum". Grimmelshausen: *Continuatio* (1669).

# Der vergessene Schatten Auf den narratologischen Spuren des 'Simplicianischen Autors' (Fortsetzung)\*

Nicola Kaminski (Bochum)

## 4. Autorschaftsmachinationen: der 'Simplicianische Autor'

Um der Genese des Autors Michael Rechulin von Sehmsdorff, der unversehens aus der "schmächtige[n] Seele"<sup>80</sup> des unkomplizierten Hellebardierers hervorgeht, auf die Schliche zu kommen, gilt es den Übergang von erzählter Geschichte zu Erzählung, von *histoire* zu *discours*, wie er am Ende des ersten *Vogel-Nests* entworfen ist, genauer in Augenschein zu nehmen. Und da stößt man nun, wie gelegentlich schon bemerkt, auf einen befremdlichen Riß in der "personellen Identitätslogik"<sup>81</sup> – den *zweiten* Riß bereits in der so sorgfältig gewobenen Textur der Grimmelshausenschen *Vogel-Nester*, wenn man den 'vergessenen' Schatten als den ersten verbuchen möchte. "Als nun hochgeehrter großgünstiger lieber Leser", so beschließt der Hellebardierer, nachdem ihm anstelle des Nestes unverhoffter "Reichthumb" zugefallen ist, seine Geschichte,

ist diejenige Histori die ich ihm von meinem Vogel-Nest habe erzehlen wollen/ hat er nun darauf gefast/ was ich ihm damit habe beybringen wollen/ so ist mirs lieb; noch viel lieber und erfreulicher aber wird mirs seyn/ ihme aber sehr nutzlich/ und GOtt wolgefällig/ wann er demselben was ich ihn hierinn zu lehren bedacht/ nachzukommen sich befeist; wäre aber wider alle Hoffnung eines solchen Numeurs/ daß er hierinnen weder öffentliche noch verborgene Lehren gefunden/ oder doch wenigst derselben nicht geacht hätte/ so wird ihn jedoch diß Wercklein anderwerts contentirt/ und ihme verhoffentlich die Zeit eben so wol und vielleicht nützlicher und besser vertrieben haben/ als wann er in dem Amadis gelesen hätte; Werde ich nun sehen daß dieses beliebt wird/ so soll diß der Erste Theil deß Vogel-Nests seyn/ und der Ander auß dem Omeis-Hauffen in Kürtze hernach folgen; Jst etwann jemand darinn getroffen/ der schweige und bessere sich/ dann deßwegen hab ich diß geschrieben; Jst aber dein Camerad berührt worden/ so freue dich deiner Unschuld und dencke was konte der fromme Abel<sup>82</sup> darvor/ daß sein Bruder ein Schalck war! Bitte aber auch darneben GOtt daß Er dich nicht fallen lasse/ sondern auch deinem Bruder wieder



auffhelffe; diß war meine Meinung/als ich diß Wercklein anfienge/und ist sie noch da ichs jetzt hiemit Ende.<sup>83</sup>

Kein Zweifel: der hier spricht, spricht als Autor, und zwar als Autor 'dieses Werckleins', der "Histori [...] von meinem Vogel-Nest". Michael Rechulin von Sehmsdorff, der nach dem Erweckungserlebnis seiner Bekehrung zur Feder gegriffen hat, um diese "Lehren" auch ändern zuteil werden zu lassen, wird man demnach in den zitierten Worten vernehmen dürfen, eben jenen, der zu Beginn schon von seiner Absicht gesprochen hatte, "von meinem Vogel-Nest [...] [zu] erzehlen".<sup>84</sup> Doch wie kann der Hellebardierer, der am Ende seiner Geschichte das wundersame Nest abgibt und damit aus der Geschichte aussteigt, so wie der Kaufmann mit dem Empfang des Nestes in *seine* Folgegeschichte einsteigt, wie kann dieser Hellebardierer für den Fall, daß das von ihm veröffentlichte *Wunderbarliche Vogel-Nest der Springinsfeldischen Leyrerin* "beliebt wird", eine Fortsetzung als zweiten Teil seines Buches ankündigen? Zugegeben: daß die Geschichte des Nests weitergehen wird, kann sich der auf dem Baum versteckte (und so auch ohne Nest unsichtbare) Hellebardierer aus der Beobachtung, wie unter schwarzkünstlerischer Anleitung der Kaufmann an die unsichtbarmachenden Nestpartikel aus dem Ameisenhaufen gerät, zusammenreimen. Wie es aber von der erahnbaren Folge-*histoire* zu einem "in Kürtze" vom Leser als 'Ander Theil' zu erwartenden Folge-*discours* kommen soll, und dies auch noch in der auktorialen Verantwortung des Michael Rechulin von Sehmsdorff, bleibt ganz und gar unerfindlich. "Erzähllogisch und abenteuropsychologisch", so stellt Jörg Jochen Berns völlig zu Recht fest, kann "der Hellebardierer Michael Rechulin nicht mit dem Kaufmann identifiziert werden".<sup>85</sup> Und doch ist es genau dies, was dem Leser auch vom anderen narrativen 'Ufer' her, dem Anfang des Folgeromans (tatsächlich unter dem Titel *Deß Wunderbarlichen Vogelnests Zweiter theil*), zugemutet wird, als wäre da keine personale Kluft. Auf die von Niemand ausgestellten "Privilegia und Freyheiten/ so diesem Tractätlein verliehen"<sup>86</sup> folgt nämlich eine "Vorrede an den geneigten Leser", die folgendermaßen beginnt:

Gleich wie der Simplicianische Autor in dem Ersten Theil seines wunderbarlichen Vogel-Nests nichts anderst gesucht/ als die Menschen zu erinnern/ daß sie jederzeit in allem ihrem Thun und Lassen/ Handel und Wandel die Göttliche Gegenwart vor Augen haben/ und solche kein Augenblick ohnbetrachtet oder ausser Acht lassen sollen; Also will er sie in diesem Zwayten vor der Kund- und Gemeinschafft mit dem bösen Geist getreulich warnen/ in welche/ ja gar in eine armselige Verbündnus mit ihme/ und also in die Ewige Verdammnus mancher gar leichtlich und ohnvermerckt/ ehe ers selbst vermeynt/ oder ihm einbilden mag/ gerathen könne [...].<sup>87</sup>

Auch hier eine Instanz, jetzt ausdrücklich als "Autor" firmierend, die sich dieser paradoxen "personellen Identitätslogik" verpflichtet zeigt. Wie soll man mit solch einem Befund umgehen, wie geht die Forschung mit ihm um?

Da das Paradox gleichzeitiger Identität *und* Nicht-Identität so unmöglich wie schlechterdings unvorstellbar erscheint, "muß hier", so Berns in seinem Bemühen, einen Ausweg zu finden, "ein drittes, den beiden Romanpersonen vorgeordnetes Ich [...] zu Wort kommen": "der Satyros des Ego des *Simplicissimus*-Titelkupfers!"<sup>88</sup> Entsprechend hätten wir es im Falle des 'Simplicianischen Autors', bezogen auf das vorliegende Ensemble unterschiedlich perspektivierter, jedoch durchgängig radikal perspektivischer Ich-Erzählungen, mit so etwas wie einem narrativen 'Über-Ich' zu tun, welches quer zur perspektivischen Anlage der Einzeltexte und der je wechselnden auktorialen Verantwortung, den Zyklus als *einen* Text postulierte, verantwortet von einer übergeordneten Sinninstanz.<sup>89</sup> Und aus dem Munde einer solchen Instanz vernimmt man natürlich nur zu gerne letztgültige Sinnstiftungsangebote. Etwa jene berühmte Bestimmung, daß "alles von diesen Simplicianischen Schrifften aneinander hängt/ und weder der gantze Simplicissimus, noch eines auß den obengemeldten letzten Tractätlein allein ohne solche Zusammenfügung genugsam verstanden werden mag",<sup>90</sup> wodurch im Gestus der Kanonisierung das Corpus als Zehnbücherzyklus konstituiert wird. Oder das satirische Credo dieses offenbar durch die unterschiedlichen Autorindividuen 'hindurchschreibenden' Über-Ichs:

Dieser Autor hat zwar in dieser ernstlichen Sach seinen gewöhnlichen lustigen Stylum gebraucht/ und viel lächerliche Schwänck mit eingebracht/ wie er in deß Abenteuerlichen Simplicissimi Lebens-Beschreibung auch gethan/ so/ daß unter 17. Lesern kaum einer ist/ der da findet/ was er ihn unterrichten will/ sondern die mehriste glauben/ er hab ihnen seine Schrifften nur zur Zeit-Verkürzung verfertigt/ aber das läst er sich nicht irren/ immerhin im angefangenen Glaiß fortzufahren: Verständige Leut/ denen es gedeyet/ werden den Kern schon zu finden/ und ihnen zu Nutz zu machen wissen; Man weiß wol/ wie ungerne die Patienten die bittere/ ob gleich heylsame Pillulen verschlucken/ dahingegen aber die übergültdte oder verzuckerte leicht zu sich nehmen/ deßwegen hat er auch den vorsichtigen Aertzten nachgeöhmt/ und seiner straffenden Schrifften scharpffe Bitterkeit dergestalt versüset/ daß sie etliche unbolirte bey nahe vor keine heylsame Artzney/ sondern vielmehr vor ungesund Schleckwerck gemessen.<sup>91</sup>

"Nachgeöhmt", das sei freilich vermerkt, hat der 'Simplicianische Autor' mit beinahe wörtlichen Anklängen hier allererst den Vorredner der *Continuatio des Abenteuerlichen Simplicissimi*<sup>92</sup> – und damit der perspektivesetzenden Figur der ersten sechs Bücher des postulierten Zyklus, jenen Einsiedler auf der Kreuz-Insel, welcher sein Leben mittels eines Gemischs aus "Præsilien"- und "Citronen-Safft [...] auff eine Art grosser Palmblätter" schreibt.<sup>93</sup> Der nämlich hatte in *seiner* "kleine[n] Vorrede"<sup>94</sup> erklärt:

Wann ihm jemand einbildet/ ich erzehle nur darumb meinen Lebens-Lauff/ damit ich einem und anderem die Zeit kürtzen: oder wie die Schalcks-Narn und Possen-Reisser zu thun pflügen/ die Leut zum lachen bewögen möchte; so findet sich derselbe weit betrogen! [...] daß ich aber zu zeiten etwas possierlich auffziehe/ geschiehet der Zärthling halber/ die keine heilsame Pillulen können verschlucken/ sie seyen dann zuvor überzuckert vnd vergült; [...]

[...] 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 kurzweiligen Histori seine Zufriedenheit: Aber gleichwohl das jenig bey weitem nicht erlangen/ was ich ihn zuberichten aigentlich bedacht gewesen.<sup>95</sup>

Sollte also bereits hier durch die perspektivische Darstellung das Über-Ich des 'Simplicianischen Autors' durchscheinen?<sup>96</sup> – Nun ist freilich auch dieser Vorrede ein, wenn nicht identitäts-, so doch kommunikationslogischer Widerspruch eingeschrieben, denn dem aus der Welt und jedweder Öffentlichkeit zurückgezogenen, sein Leben zur Buße und um der eigenen Erbauung willen aufschreibenden Einsiedler sollte man solche Erwägungen zu publikumswirksamen Verkaufsstrategien (und gar das Bekenntnis, er erzähle für den "Herrn Omnis")<sup>97</sup> wohl nicht zutrauen dürfen. Doch stellt auch hier der erzähltechnisch unmarkierte Übergang von Vorrede zu "kurtze[r] Erzählung/ wie dem neuen Einsiedler sein Standt zuschlug",<sup>98</sup> formal die personale Identität des in Rede stehenden Ichs sicher.<sup>99</sup> Eine strukturelle Analogie – womöglich die Zitation eines Gestus? – gesellt sich somit zur konzeptuellen Zitation des satirischen Credos im Bild der verzuckerten Pille: Wie das Ich des schreibenden Einsiedlers *Simplicissimus* erzähllogisch unvermittelt, aber erzähltechnisch bruchlos sich ineins setzt mit dem Autor-Ich, welches sich in der Vorrede zur *Continuatio* profiliert, so entwirft sich auch das Ich des ersten Vogelneusträgers in einer mit seinem perspektivisch begrenzten Horizont nicht vereinbaren Autorrolle: zunächst als Autor des ersten, dann beider *Vogel-Nester*, schließlich gar als 'Simplicianischer Autor' mit auktorialer Verfügungsgewalt über das gesamte Textcorpus. Bedenkt man, daß das zweite *Vogel-Nest* handlungs- wie erzähllogisch ausdrücklich als Fortsetzung des (erst dadurch zum "Ersten Theil seines wunderbarlichen Vogel-Nests" avancierenden) *Wunderbarlichen Vogel-Nests der Springinsfeldischen Leyrerin* deklariert wird, als seine *continuatio* somit, so wird durch die Plazierung jener "freundl. Nachricht"<sup>100</sup> des 'Simplicianischen Autors' sogar das in der *Continuatio* praktizierte "Verfahren der nachgeholten poetologischen 'Vorrede'"<sup>101</sup> zitiert – oder aber eben imitiert.

Damit allerdings gilt es die Annahme eines simplicianischen Über-Ichs namens 'Simplicianischer Autor', welches sich an zwei strukturidentischen Stellen mittels identischer Artikulationsverfahren und unter Suspendierung der konstitutiven, ansonsten bruchlos gewährten Perspektivenlogik zu Wort melden soll – eine Annahme, die nur per Setzung aufrechtzuhalten ist, im Überspringen des narrativen Befunds –, noch einmal zu überdenken. Näherliegend nämlich ist eine andere Deutung des 'Simplicianischen Autors', die von der Logik perspektivischen Erzählens ausgeht, dem paradoxen Textbefund ver-

pflichtet bleibt und darin, so wird sich zeigen, die diskursive Spur des 'vergesenen' Schattens sichtbar zu machen vermag. Wie aber könnte eine perspektivische Lesart des 'Simplicianischen Autors' aussehen, eine Lesart, die mit seiner Selbstvorstellung *primär* als Autor des ersten *Vogel-Nests* und *sekundär*, davon abgeleitet, auch als Autor des zweiten Teils sowie der übrigen "Simplicianischen Schriften" kompatibel erschiene? Die Antwort kann nur lauten: Hinter dem 'Simplicianischen Autor' verbirgt sich Michael Rechulin von Sehmsdorff, der seinen Text auf dem Titelblatt ja auch – durchaus singular unter den fiktiv allographen Zyklusschriften – als "auff Simplicianische Art sehr nützlich und kurzweilig zu lesen"<sup>102</sup> herausstreicht. Trifft diese Hypothese zu, so wäre der 'Simplicianische Autor' nicht als objektiv den verschiedenen erzählenden und/oder schreibenden Perspektivfiguren übergeordnete Instanz zu verstehen, sondern als Figuration der subjektiven Anmaßung, eine solche übergeordnete Instanz darzustellen.

Plausibilität gewinnt eine derartige Lektüre vor dem Hintergrund des Stellenwerts, welcher dem Phänomen Autorschaft innerhalb der "Simplicianischen Schriften"<sup>103</sup> zukommt. Denn auch wenn es richtig ist, daß "der Zyklus [...] die Form eines literarischen Diskurses" hat, daß "hier jeder Leser auch zum Autor wird"<sup>104</sup> um ein "Gesprächspiel", das bei Grimmelshausen zum "Schreibspiel" werde,<sup>105</sup> handelt es sich nicht. Vielmehr erscheint Autorschaft in der Formation des simplicianischen Corpus (wie man vielleicht vorsichtiger sagen sollte) in wachsendem Maße als Machtfaktor, die Möglichkeit auktorialer Einflußnahme auf Textproduktion und Veröffentlichung als symbolisches Kapital. Markant tritt dies ein erstes Mal ans Licht mit Courasches aggressiver Gegenschrift zum *Abentheurlichen Simplicissimus* unter dem programmatischen Titel *Trutz Simplex*, deren Beunruhigendes weniger im Widerspruch liegt als in der Ungreifbarkeit der in ihrem Schreiben nicht beeinflussbaren, nach "Utopia" entschwundenen Frau.<sup>106</sup> Unerreichtes Paradebeispiel auktorialer Machtausübung aber ist *Simplicissimus* selbst, und zwar von dem Augenblick an, da ihm mit Courasches Gegentext das Autorschafts- und Meinungsmonopol im simplicianischen Kosmos streitig gemacht wird. So ist, das hat Maik Bozza herausgearbeitet,<sup>107</sup> der aus seiner beschaulichen Einsiedelei unversehens doch wieder zurückgekehrte *Simplicissimus* des *Springinsfeld* nichts weniger als ein (eigen-)interesseloser, nur um des Seelenheils seines Nächsten willen tätig werdender 'Seelenarzt'; vielmehr ist die auf dem Titelblatt erscheinende "Anordnung des weit und breit bekanten *Simplicissimi*", auf welche (sowie "6. Reichsthaler") hin<sup>108</sup> der bettelarme Lohnschreiber Philarchus Grossus von Trommenheim *Springinsfelds* Lebenserzählung verschriftlicht, ein einzigartiger symbolischer Machtbeweis, dessen publikationspraktisches Korrelat neben dem entscheidenden "Trutz-Courasche-Akt"<sup>109</sup> das Öffentlichmachen der (vermeintlich) erfolgreichen Bekehrung des verstorbenen *Springinsfeld* darstellt. Mit diesem Imperium simplicianischer – und das heißt vorerst, bis zum *Springinsfeld* einschließlich: von *Simplicissimus* ausgeübter –

Macht über die öffentliche Meinung nimmt es Michael Rechulin von Sehmsdorff auf, wenn er unter dem ehrfurchtgebietenden Titel des 'Simplicianischen Autors' auktoriale Deutungsmacht nicht nur über seinen eigenen Text beansprucht, sondern auch über das zweite *Vogel-Nest*, ja gar über "deß Abentheuerlichen Simplificissimi Lebens-Beschreibung", worunter *er* das ganze simplicianische Corpus versteht, vom ersten bis zum "zehende[n] Theil".<sup>110</sup> Hatte Simplificissimus seine(n) Deutung(sanspruch) für die sechs Bücher seiner Lebensbeschreibung samt den Lebensbeschreibungen der Mätresse und des Kriegskumpans ultimativ im *Springinsfeld* festschreiben lassen,<sup>111</sup> so setzt Michael Rechulin von Sehmsdorff mit der Autorität des 'Simplicianischen Autors' dieses Monopol abgeschlossener Deutung außer Kraft, um seinerseits, dies der Gegen-Anspruch, erst durch das zweite *Vogel-Nest* den 'Schlußstein' zu liefern und die zum Verständnis erforderliche "Zusammenfügung" zu leisten. "Ohne solche Zusammenfügung", so das bekannte apodiktische Schlußwort, könne "weder der gantze Simplificissimus, noch eines auß den obengemeldten letzten Tractätlein allein [...] genugsam verstanden werden".<sup>112</sup> Damit, so läßt sich pointieren, hat der 'Simplicianische Autor' sich zum Herrn über den polyperspektivischen simplicianischen Diskurs aufgeschwungen.

Wenn sich hinter dieser Maske nun aber, wie es der narrative Befund nahelegt, Michael Rechulin von Sehmsdorff verbirgt – oder vorsichtiger formuliert: der Hellebardierer des ersten *Vogel-Nestes* –, so erheben sich mehrere Fragen: 1. Wie kommt der schlichte Hellebardierer zu dieser Autorschaftsanmaßung großen Stils? 2. Wie ist es handlungs- und erzähllogisch überhaupt möglich, daß er die Vogelnestgeschichte des Kaufmanns seinem eigenen Text als zweiten Teil einverleibt? 3. Wie verhält sich die Autorität beanspruchende Instanz des 'Simplicianischen Autors' zum gleichfalls Autorität beanspruchenden "alten Simplificissimo",<sup>113</sup> wie er im ersten *Vogel-Nest*, ausdrücklich in der Autorrolle, ein letztes Mal in Erscheinung tritt?

Nochmals gilt es jene Stelle des Übergangs von erzählter Geschichte zur Genese des *Vogel-Nest*-Autors in den Blick zu nehmen, nun unter verändertem Blickwinkel. Daß der Hellebardierer mit der Zerreißung des Nests "wol zu sibenzehenhundert Fetzen"<sup>114</sup> sich von der luciferischen Existenz eines selbsternannten gottgleichen Racheengels lossagt, war bisher konstatiert worden, und daß er an deren Stelle die Berufung zum Autor treten läßt, dem es am Herzen liege, seinem Leser "Lehren"<sup>115</sup> aus seiner Geschichte zu kommunizieren. Nun hat sich aber inzwischen herausgestellt, daß diesem Autorschaftsentwurf seinerseits eine Anmaßung innewohnt: die Anmaßung eines den Einzelperspektiven der verschiedenen simplicianischen Geschichten übergeordneten Deutungsmonopols unter dem respekteinflößenden Namen des 'Simplicianischen Autors'.<sup>116</sup> Damit aber tritt an die Stelle *der* Anmaßung schlechthin auf *histoire*-Ebene (sein zu wollen wie Gott) eine strukturanaloge Anmaßung auf der Ebene des poetischen Diskurses. Auch hier ersetzt dem Anspruch nach eine unbedingte Wahrheitsinstanz, der Autor und also Urheber der "Simplicia-





Mehreres dürfte dem Hellebardierer bei der Lektüre aufgefallen sein: zunächst, daß die Würde der Autorschaft auch von den niedrigsten Rängen aus erreichbar ist (gehört ein "Mußquetirer" doch, nicht anders als er selbst, zum 'gemeinen Fußvolk'); sodann das probate Rezept, sich einen anderen Namen zuzulegen, einen Künstlernamen sozusagen, und zwar "durch Versetzung der Buchstaben"; und schließlich der eindrucksvoll auktoriale Gestus des Versprechens, bei Gefallen des vorliegenden Buches ("wann diß Werck beliebt wird") weitere Schriften "durch den Druck an Tag" zu geben. Letzteres übernimmt der Hellebardierer am Ende seines *Wunderbarlichen Vogel-Nests* umstandslos beinahe wörtlich, die anagrammatische Bastelanleitung hingegen setzt er mit einer aufschlußreichen Modifikation um, die verrät, woran sein Autorschaftsentwurf Maß nimmt. Sind es doch nicht die Buchstaben seines Namens, die er versetzt (jedenfalls nicht im Horizont jener konstitutiven Perspektivenlogik, die jeden einzelnen Erzähler individuell konturiert<sup>122</sup>), sondern die Buchstaben des *Simplicissimus*-Autors Samuel Greifson vom Hirschfeld alias Melchior Sternfels von Fugshaim alias German Schleifheim von Sulsfort, woraus er den willkommenen (möglicherweise authentischen) Vornamen "Michael" gewinnt,<sup>123</sup> um den Buchstabenrest zu einem tauglichen Geschlechtsnamen zurechtzuschütteln. Und daß Michael Rechulin von Sehmsdorff, um dazu zu werden, tatsächlich dieser im "Beschluß" der *Continuatio* offen zugeliegenden anagrammatischen Gebrauchsanweisung gefolgt ist, zeigt in aller Deutlichkeit das Titelpuffer zum zweiten *Vogel-Nest*, das schon in der Formulierung "Deß Wunderbarlichen Vogel-nests Zweiter theil" den 'Simplicianischen Autor' als seinen Schöpfer verrät.<sup>124</sup> Ist derjenige, welcher diesen Text "an tag geben" – und also nicht "außgefertigt",<sup>125</sup> sondern herausgegeben! – haben soll, "Aceeeffghhiillmmnoorrssstuu", doch mitnichten als Person unter bürgerlichem Namen zu identifizieren und schon gar nicht als der Kaufmann, den Berns zu Recht als "namenlos" bezeichnet.<sup>126</sup> Vielmehr verweist das "demonstrativ alphabetisch geordnete, anagrammatische Rohmaterial"<sup>127</sup> anstelle des Herausgebernams, welcher seinerseits an die Stelle des Autornamens getreten ist, auf denjenigen, der um die Konstruktionsformel 'Simplicianischer Autorschaft' weiß und sich dieses Herrschaftswissens bedient.

Und selbst, wie man bei Bedarf die in anagrammatischer Fremdsetzung generierten Namen simplicianischer Autorschaft durch *ein* Machtwort wieder kassiert, kann der Hellebardierer an *Simplicissimus* studieren – nun nicht lesend, sondern in eigener Anschauung. Als nämlich der "alte *Simplicissimus*", um seinen Sohn aus drohender "Gefahr Leibs und Lebens" zu retten,<sup>128</sup> in einem Gasthaus auf ihn wartet, kommt es zu einem Gespräch über Romane. Der Wirt, offenkundig literaturbeflissen, liest "in zweyen Büchern zugleich" und kommt zu folgendem Ergebnis: "diß ist die Assenat und jenes der keusche Joseph; diese beyde lese ich gegen einander/ weil beyde Eheleut gewesen seyn sollen/ und sehe wie der jüngere Scribent dem älteren so dichte Kappen gibt";<sup>129</sup> *Simplicissimus*, brennend interessiert, läßt sich auf diese verglei-



chende Lektüre ein. Doch während der Wirt, im Einklang mit der Autornennung des Titelblatts, von "Greifnsohn" spricht, "der deß Josephs Leben beschrieben hat"<sup>130</sup> (gemeint ist "Samuel Greifnson vom Hirschfeld"<sup>131</sup>), hält Simplicissimus dagegen "meines Joseph Lebens-Beschreibung"<sup>132</sup> – eine perspektivische Diskrepanz, welche die gesamte anschließende, von Simplicissimus in eigener Person gegen die Zesensche *Assenat* vorgebrachte Tirade über bestehen und doch unbemerkt bleibt. Als aber der Wirt sich über den echauffierten Simplicissimus belustigt zeigt und nicht verstehen kann, wie "sich der Herr hierüber/ als über eine fremde Sach/ die ihn nichts angehet/ erzörnen sollte",<sup>133</sup> reißt Simplicissimus gewissermaßen die perspektivische Geduld. Es folgt, als hätte es die komplizierten anagrammatischen Gleichungen des "Beschlusses" nie gegeben, das auktoriale Machtwort *ex cathedra*: "Was antwortet der Alte; ich bin deß Josephs Autor [...]"<sup>134</sup> "So zur freundl. Nachricht der Autor hiemit vermelden wollen",<sup>135</sup> lautet das überbietende Echo des 'Simplicianischen Autors' alias Michael Rechulin von Sehmsdorff.

##### 5. Beschattung: der 'Ander Theil' des Vogelneests

Angesichts solcher diskursiver Machenschaften kann es freilich kaum mehr glaublich erscheinen, daß der Hellebardierer sich am Ende seiner Geschichte wahrhaft zu Gott bekehrt haben sollte. Die Nachforschung hat demnach von jener Stelle des Übergangs der *histoire* in den *discours* des *Wunderbarlichen Vogel-Nests* noch einen Schritt weiter zurückzugehen – um dort unversehens auch auf einen Hinweis zu stoßen, welchergestalt es dem Hellebardierer gelingen konnte, sich als 'Simplicianischer Autor' ungesehen in die Geschichte des Kaufmanns einzuschreiben.

Nachdem den Hellebardierer, ungeachtet seiner Unsichtbarkeit, die "zornigen Jmmen" heimgesucht und ihm "ein par hundert" Stiche versetzt haben,<sup>136</sup> gelangt er – so will es die erzählte Geschichte – zur Einsicht, "wie leichtlich dich die allenthalben Göttliche Gegenwart seiner Allmacht finden [...] könne";<sup>137</sup> und in der darauffolgenden Nacht, seiner letzten im Besitz des Nestes, drehen sich seine Gedanken um "nichts anders als daß sie mit Verwunderung betrachteten/ was massen GOTT der Allmächtige seine Widerspenstige auch durch die allergeringste Insecta heimsuchen und züchtigen könne".<sup>138</sup> Damit, so scheint es, schließt sich der Kreis, hatte der Hellebardierer doch bei seinem ersten quasigöttlichen Eingreifen – jener 'gottallmächtigen' "Maulschell" des "starchen Michel" – sich selbst zu einem solchen "allerliederlichste[n] und geringste[n] Insect[um]" ernannt, dessen sich Gott als eines Werkzeugs zur Bestrafung seiner "allergewaltigste[n] und trotzigste[n] Feinde" bediene.<sup>139</sup> Jetzt ist *er* – und das ist keine Anmaßung, sondern entspricht seiner luciferischen Selbstüberhebung! – Gottes 'allergewaltigster und trotzigster Feind'. Und so erscheint es denn nur folgerichtig, daß der Hellebardierer sich tags darauf seines Nests begibt,

nicht auff diß Vogel-Nest/ sondern auff die Hülffe meines getreuen GOTTes verlassen solte/ ich wolte dann diß Nest höher als GOTT achten/ welches aber die gröste Abgötterey von der Welt wäre; Sihe so fällete ich das Urtheil darüber/ daß es unverweilet cassiret und vertilgt werden solte/ nahm es derowegen auß meinem Busen hervor/ und zerrisse es wol zu sibenzehnhundert Fetzen.<sup>140</sup>

Der Hellebardierer, so darf man annehmen, kann demnach als bekehrt gelten, wengleich ein wenig irritieren mag, daß er sich von dem Nest nur "gar unger" trennt – "nicht allein darumb weil es rar und ein solches Stück war/ das mir mancher grosser Herr mit vielem Geld zu seiner Kurtzweil gar theuer bezahlt haben würde: sondern auch daß es einen in Nöthen erretten und auß aller Menschen Gewalt erlösen könnte".<sup>141</sup>

Die Probe aufs Exempel folgt sogleich, denn kaum hat der geläuterte Hellebardierer sich in die Betrachtung des Ameisenhaufens vertieft, "dessen Inwohner überauß geschäftig waren allerhand Materialia, und sonderlich das Genist von dem zerrissenen Vogel-Nest einzutragen", kaum steht er im Begriff, daraus "allerhand schöne Lehren" und gute Vorsätze für sein künftiges Leben abzuleiten<sup>142</sup> – eine Betrachtung, die immerhin "wol drey Stund" währt –, da verändert sich mit der aufkreuzenden "Schar Wölffe" unversehens die Szenerie:<sup>143</sup> das Ich ist buchstäblich "in Nöthen". Und nicht bloß die Szenerie verändert sich, auch das in Gedanken versunkene Ich; "derowegen", so fährt die Erzählung fort,

verliesse ich urplötzlich diese gute Gedancken meines Vorsatzes/ und trachtete nunmehr allein dahin/ wie ich mein Leben vor denen erschrocklichen Ankömmlingen salviren möchte; Zu solchem Ende stiege ich in höchster Angst auff eine Stümmelbuche/ die mich hierzu am bequemsten zu seyn dunckte/ und als ich mit geringer Mühe hinauff kam/ und nunmehr vor den Wölffen/ die sich je länger je mehr vermehrten/ sicher zu seyn vermeinte/ sihe! da erschreckte mich ein anderer unversehener Anblick dermassen/ daß ich mein Leben allerdings hinsetzte/ dann als ich auff die Buche gestiegen/ wurde ich zweyer Würm gewahr/ die ich vor zwo erschreckliche Schlangen ansahe; ich gedachte/ steigst du wieder hinunter zurück/ so kommst du den Wölffen in den Rachen/ verbleibst du aber hieroben/ so erwürgen dich diese Basilißken; langen Bedacht und die Wahl zu nehmen liesse mir weder der Schrecken/ so mich übereilet/ noch meine Furcht zu; sondern ich kletterte/ das gewisseste zu spielen/ an einem Ast oder Zelgen hinauff/ der Seiten der Stümling/ deß Mutter Stammens gewachsen und sich wiederumb in die Lufft geschwungen/ so wol den vermeinten Schlangen als den Wölffen zu entgehen.<sup>144</sup>

Daß der Hellebardierer angesichts des ungemütlichen Wolfsbesuchs nicht in seiner "dasigen Speculation verharret",<sup>145</sup> wird man ihm nicht verargen mögen; daß er aber weder in der Konfrontation mit den Wölffen noch mit den beiden (vermeintlichen) Schlangen seine Rettung bei Gott sucht, an den (anstelle des Nestes) er sich doch fortan wenden wollte, muß schon bedenklich stimmen. Und dies um so mehr, wenn man weiter berücksichtigt, daß bis zum Ende

der erzählten Geschichte dem Hellebardierer Gott nicht mehr in den Sinn kommen wird. Statt dessen sind es die "vermeinten Schlangen", die es ihm angetan haben; erkennt er doch, nachdem er (ungesehener-, wiewohl nicht unsichtbarerweise) den Übergang seines Nests in den Besitz des Kaufmanns beobachtet hat, "daß dasjenige so ich im Schrecken Anfangs erblickt/ keine Schlangen/ sondern zwei seidene Würst voller Gold/ nemlich der Springinsfeldischen Leyrerin gestohlene 1000. doppelte Ducaten waren/ welche güldene Schlangen-Rippen gar erfreulich durch das abgenutzte und zum Theil versparte Zeug herfür schimmerten".<sup>146</sup> Gott oder Mammon, diese Alternative scheint sich ihm fraglos zugunsten des Geldes aufzulösen<sup>147</sup> – eine Entscheidung, die nach den Worten des gewiß nicht gerade zimperlichen Springinsfeld als "gewissenlos"<sup>148</sup> einzustufen ist, fällt es dem Hellebardierer doch im Traum nicht ein, daß er das Geld auch seinem rechtmäßigen Besitzer, eben jenem "reichen Herrn",<sup>149</sup> dem Kaufmann, wieder zustellen könnte. Die Berufung auf das, was "Gott wolgefällig" ist,<sup>150</sup> im Schlußwort des nunmehr als Autor sprechenden Ichs nimmt sich demgegenüber scheinheilig aus.

Strukturelle Nähe weist die vermeintliche Bekehrung am Ende des ersten *Vogel-Nests* vielmehr zum Beginn des zweiten Teils auf. Nicht nur ist nämlich die Szene der erneuten Inbesitznahme des Vogelnests (bzw. des Genests aus dem Ameisenhaufen) hier wie dort vertreten, nicht nur ist es das Geld des Kaufmanns, an dem sich der Hellebardierer bereichert, um ihm dafür das Vogelnest zu überlassen. Auch vor die Alternative 'Gott oder Geld?' sehen sich beide, Hellebardierer wie Kaufmann, gestellt, und die Entscheidung fällt wider Erwarten beim einen wie beim andern gleich aus. Denn als der Kaufmann, getrieben von seiner Melancholie über das ihm von der "Leyrerin" entwendete Geld, sich in seinen "grossen Garten [...] zu nächst vorm Thor an der Statt" begibt,<sup>151</sup> da widerfährt ihm, ganz ähnlich wie dem Hellebardierer beim Anblick des Ameisenhaufens, in der Betrachtung der göttlichen Schöpfung so etwas wie eine Erleuchtung. Zwar entsagt er dem Mammon hinfert nicht, doch vermag er Gott und Reichtum, vorerst jedenfalls, wieder ins rechte Verhältnis zu setzen, den Reichtum als Gottes Gabe zu erkennen. Allerdings zerschlagen sich auch des Kaufmanns Vorsätze durch eine unvermutete Begegnung, ja eigentlich sogar dieselbe unvermutete Begegnung: ist jener "grosse hauffen Wölffe",<sup>152</sup> der den Hellebardierer in Schrecken versetzt, doch gleichsam metonymisches Accessoire des Schwarzkünstlers, welcher seinen Weg kreuzt. Und auch für den Kaufmann sind angesichts des Angebots, ihm wieder zu seinem Geld zu verhelfen, Gott und die Botschaft seiner Schöpfung vergessen.

Besonders augenfällig aber wird die narrative Verschränkung beider Szenen im Motiv der Geldschlange. Daß die "vermeinten Schlangen", von denen der Hellebardierer sich bedroht glaubt, in Wirklichkeit "zwei seidene Würst voller Gold" sind, deren "güldene Schlangen-Rippen gar erfreulich durch das abgenutzte und zum Theil versparte Zeug herfür schimmer[n]",<sup>153</sup> hieß es am Ende des ersten *Vogel-Nests*; am Anfang des zweiten Teils hingegen erscheint

– dem Blick des im Baum sitzenden Hellebardierers noch verborgen – umgekehrt die magisch herbeibeschworene, geld- und nestverheißende Schlange in Geldgestalt: "ihr Leib", so berichtet der Kaufmann, "war überall mit güldenen und silbernen Schuppen bekleidet/ so/ daß es schien/ als ob sie mit eytel Nagelneuen Müntzen von obgemeldten zweyerley Metallen bedeckt gewest wäre".<sup>154</sup> Nachdem aber die Schlange ihr Orakel abgestattet hat, ist sie auch durch die Künste des fahrenden Schülers nicht mehr dazu zu bewegen, "uns beydes/ den verborgenen Schatz/ und auch den Weg dahin zu zeigen", und zwar mit der Begründung, "sie würde durch einen höhern Gewalt genöthigt/ dem Glück zu folgen/ welches allbereit jetzt beschlossen/ und sich eylichst auff den Weg gemacht hätte/ einen andern zu bereichern".<sup>155</sup> Gemeint ist mit jenem "andern" fraglos der Hellebardierer,<sup>156</sup> dem ja dann auch das von der Geldschlange prophezeite Schlangengeld zuteil wird. Woher aber der "höher[e] Gewalt"?

Was auf der Ebene der *histoire* im Dunkeln bleibt (denn über magische Kräfte, und gar mächtigere als der Schwarzkünstler, verfügt der Hellebardierer zweifelsfrei nicht), das findet auf der Ebene des poetischen *discours* eine mögliche Erklärung. Gibt doch das Titelpuffer, welches eben jene Schlangenbeschwörung in Szene setzt, einen deutlichen Hinweis darauf, wessen "Gewalt" diese Schlange untersteht: der Gewalt desjenigen, dem die Beschriftung ihres Schwanzes obliegt. Und daß das nichts Geringes ist, läßt das kleinlaute Bekenntnis des Kaufmanns erahnen, jener sich "in eine erschreckliche Feuerflamm"<sup>157</sup> endende Schwanz sei, verglichen mit dem lieblich anzusehenden Leib der Schlange, "umb so viel tausend tausend mal tausendmalen mehr abscheulich und heßlicher" und habe ihm "viel Millionen/ ja unzählbar mehr Millionen grausamer Forcht und Pein" verursacht, "als mich anfänglich das holdselige Jungfräuliche Angesicht dieses abentheuerlichen Monstrums erfreuet hatte".<sup>158</sup> Der 'Simplicianische Autor' also, der in diesen Ausbund alles Abscheulichen in der Manier eines Herausgebers den von ihm bestimmten Fortsetzungstitel sowie die anagrammatische Konstruktionsformel 'Simplicianischer Autorschaft' setzt, scheint einmal mehr als auktorialer Drahtzieher auf. Seine Gegenwart *in* der Geschichte aber ist, wiewohl unsichtbar bleibend, als das Ich des Kaufmanns gleichsam beschattende Omnipräsenz in der Textur des zweiten *Vogel-Nests* allenthalben spürbar: in dem dreimaligen Hinweis auf jenen "andere[n]", der den verlorenen Schatz möglicherweise schon "vor unserer Hinkunfft erblickt" und gehoben habe könnte;<sup>159</sup> in Partien, die zweistimmig lesbar sind, aus der Perspektive des ersten *und* des zweiten Vogelneusträgers, wie etwa die Wiedergabe der Geisterantwort auf des Zauberers Frage nach "Tugend und Würckung" des verheißenen "Kleinod[s]": "Er bekam zur Antwort/ es hätte die Krafft/ den/ der es bey sich trüge/ unsichtbar zu machen/ und dasselbe wäre allbereit in einem Ameyschauffen anzutreffen/ *und zwar allernächst darbey/ allwo mein verlohnes hin verborgen worden*";<sup>160</sup> in der wiederholt modellierten, Michael Rechulin nachgerade auf den Leib geschrie-

benen Rolle des den Kaufmann begleitenden "guten Engels"<sup>161</sup> oder "Schutz-Engel[s]",<sup>162</sup> einmal wird eigens "der grosse Ertz-Engel Michael" namhaft gemacht.<sup>163</sup> Der französische Pater schließlich, der dem Kaufmann ins Gewissen redet und ihn zuletzt zur Aufgabe des Nests bewegt, entwirft diesen persönlichen Begleiter gar so, als hätte Michael Rechulin mit seiner vorangegangenen Schutz- und Racheengelkarriere ihm Modell gestanden: als Gottes "heiligen Engel", der "mir [...] zu einem Lehrmeister/ Diener/ Hüter und Beschirmer zugeordnet" sei.<sup>164</sup>

Dem mit dem alten, (schein)heiligen Simplicissimus um die Meinungsmacht im simplicianischen Kosmos konkurrierenden 'Simplicianischen Autor' alias Michael Rechulin von Sehmsdorff kann dieses 'Stellenprofil' nur recht sein; vermag er so doch nicht nur *einen* armen Sünder (sich selbst) als sein Bekehrungswerk in die Waagschale zu werfen, sondern sich auch noch das Seelenheil des Kaufmanns gutzuschreiben, der dem Pater am Ende verspricht, "ihm gehorsamlich zu folgen/ und mein Leben zur Besserung/ gleichsam gantz in einem andern Modell zugießen".<sup>165</sup> Daß er "durch Simplicissimum in seinen alten Tagen gantz anders umgegossen und ein Christlichs und bessers Leben zuführen bewögt worden",<sup>166</sup> hatte von Springinsfeld durch den gedungenen Schreiber Philarchus Grossus von Trommenheim auch Simplicissimus bekanntmachen lassen. Doch war der widerspenstige Novize zu einer Selbstaussage bis zum Schluß nicht zu bewegen gewesen, hatte Simplicissimus' Bekehrungsversuche vielmehr als "Münchs-Possen" zurückgewiesen.<sup>167</sup> Verglichen mit derart indirekter, am Ende gar erkaufte Überlieferung, kann der 'Simplicianische Autor' mit der direkten Ich-Aussage des von ihm 'beschatten' Kaufmanns punkten; mehr noch, er vermag den Kaufmann sogar zur Fortsetzung, zur *continuatio*, seines *Wunderbarlichen Vogel-Nests* anzustiften, ohne daß dieser, namenlos, wie er ist, auktoriale Verfügungsgewalt darüber beanspruchte.<sup>168</sup> Ob diese Simplicissimus-Mimikry des 'Simplicianischen Autors' von eigenen Gnaden *imitatio* ist, *aemulatio* oder Persiflage, entscheidet der Text nicht – noch darin dem Perspektivismus konsequent verpflichtet. Für letzteres spricht der performative Widerspruch, der in dem Impetus steckt, übergeordnete, ihrerseits jedenfalls dem Anspruch nach *nicht*perspektivische Macht über die divergierenden Einzelperspektiven der erzählenden und/oder schreibenden Figuren zu erlangen.

Möglich, wenigstens diskursiv möglich, wird die im Verhältnis zu Simplicissimus' Bemühungen weitaus subtilere Operation unsichtbarer Gegenwart des 'Simplicianischen Autors' aber durch die (ihn allererst als solchen in Szene setzende) Teilung des Nests. "Werde ich nun sehen daß dieses beliebt wird/ so soll diß der Erste Theil deß Vogel-Nests seyn/ und der Ander auß dem Omeis-Hauffen in Kürtze hernach folgen",<sup>169</sup> diese das erste *Vogel-Nest* beschließenden Worte scheinen sich bei unbefangener Lektüre ausschließlich auf die angesichts eines zu erwartenden Folgetextes tunliche, Trennung und Zusammengehörigkeit zugleich anzeigende Bandnummerierung zu beziehen. Doch hatte die

Zerteilung in "sibenzehnhundert Fetzen" ja auch den Akt der Aufgabe des Vogelnests – nun des Requisites, nicht des gleichnamigen Buchs – bestimmt, das vom Hellebardierer in Wahrheit weder "cassiret" noch "vertilgt" wird.<sup>170</sup> sondern dispergiert. Wenig wahrscheinlich, daß von diesen "sibenzehnhundert Fetzen" nurmehr ein einziger, eben der vom Kaufmann entdeckte, die unsichtbarmachende Wirkung des Nests bewahrt haben sollte. Plausibler hingegen, daß in dem "Omeis-Hauffen" auch noch weitere "Theil[e] deß Vogel-Nests" stecken, die sich von dem darum Wissenden in geduldiger Kleinarbeit "Handvoll" für "Handvoll erdapp[en]" lassen.<sup>171</sup> Wer aber wollte dafür bürgen, daß der 'Simplicianische Autor' Michael Rechulin von Sehmsdorff, der dem zweiten Teil immerhin die "Privilegia und Freyheiten" voranstellt, dieses *Vogel-Nest* "aller Orten und Enden nachzutrucken/ feil zu haben/ zu verkaufen/ zu verstecken/ und zu veralieniren".<sup>172</sup> es also aufs unabsehbare zu vielfältigen, wer wollte dafür bürgen, daß dieser 'Simplicianische Autor' nicht auch das eigentliche Vogelnest "auß dem Omeis-Hauffen" verdoppelt hat?

#### 6. Wissens-Licht, unter den Scheffel gestellt

Und Springinsfeld? Daß auch Springinsfeld in seinem Erzählen den Schatten des Vogelnestträgers – in seinem Fall der "Leyrerin" – 'vergißt', obwohl er selbst ihn doch als physikalische Kondition des Nestes exponiert hatte, steht nur scheinbar auf einem andern Blatt, in Wirklichkeit hingegen auf dessen Kehrseite. Denn Springinsfeld nimmt unter allen Figuren, die in irgendeiner Weise mit dem Vogelnest und seinen unsichtbaren Besitzern in Berührung kommen, eine Sonderstellung ein: durchschaut das Nest und die von ihm allenthalben provozierten wahnhaften Transzendenzprojektionen, ohne doch seinerseits wie der luciferische Satyr auf dem Titelkupfer "durch ein Vogel-Nest"<sup>173</sup> auf die Welt zu schauen und korrigierend, strafend, nutznießend daraus Kapital zu schlagen. Daß er um diese Metaposition weiß, zeigen seine Kommentare. Schon gleich nach der Entdeckung des Nestes macht er darauf aufmerksam, es "möchte sich leicht schicken/ daß sich irgends einer fände/ der mehr als andere Leuth sehen köndte/ durch welchen alsdann einer erdapt und endlich an seinen allerbesten Hals auffgeheneckt werden möchte";<sup>174</sup> das zielt bei Springinsfeld gewiß nicht auf die göttliche Allmacht, eher schon umschreibt er damit eine seiner eigenen, im Verhältnis zu seinen Mitmenschen 'sehenderen' Position vergleichbare Perspektive. Und wirklich stellt sich schon bald darauf, nach seiner Rückkehr aus Candia, heraus, daß er durch sein Wissen um das Nest 'mehr als andere Leuth sehen kann': "ich hätte", so erklärt Springinsfeld mit Blick auf die Wundergeschichte des Wirts vom verschwundenen Hellebardierer, "den Leuten allen wol aus dem Traum helfen können/ wan ich ihnen nur hätte die Warheit sagen wollen/ aber ich schwig still und lisse dieselbige sich unter einander verwundern und disputirn so lang sie wolten; betrachtet darneben wie grob der unwissenden wahn betrüge/ und was wol



auff etliche wunderbarliche Historien zuhalten/ die weit anderst erzehlt worden wären/ wann die Scribenten den Grund recht gewust hätten."<sup>175</sup> Er hätte aufklären können, aber er tut es nicht, denn im Gegensatz zu allen anderen Figuren des simplicianischen Zyklus liegt ihm nichts daran, sein Mehr-Wissen in Herrschaftswissen umzumünzen. Weder will er bekehren noch belehren noch Proselyten machen noch vermarkten. Er behält sein Wissen für sich, und dieses Wissen zehrt den bloß abkünftigen Schatten, von dem zu erzählen in Anbetracht der gewußten Unsichtbarkeit unnötig erscheint, schlichtweg auf. Deswegen mag Springinsfeld in seiner radikalen Skepsis zwar die gott-loseste Perspektivfigur Grimmelshausens sein, luciferisch ist er gleichwohl nicht.<sup>176</sup> Vielmehr ist es ihm wichtig, sein Leben ohne Publikationsabsichten "im finstern zuerzehlen"<sup>177</sup> – wo man bekanntlich ebenfalls keinen Schatten wirft.

## Anmerkungen

- \* Fortsetzung von Nicola Kaminski: Der vergessene Schatten. Auf den narratologischen Spuren des 'Simplicianischen Autors' (Teil I). In: *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 195-214. Der Aufsatz mußte aus Umfangsgründen geteilt werden; die Rückverweise auf die Anmerkungen 1-79 beziehen sich daher im folgenden auf den ersten Teil. – Wichtig zumal für den ersten Teil meines Aufsatzes ist der ebenfalls in den *Simpliciana* XXVIII (2006) erschienene Aufsatz von Elmar Locher: Anmerkungen zur Konstruktion des 'Sehens' im *Wunderbarlichen Vogelnest* vor dem Hintergrund der 'neuen Optik' (S. 83-99); auch hier wird der Schatten jedoch bezeichnenderweise 'vergessen'.
- 80 Als "schmächtige Seele" bezeichnet Berns (Anm. 20), S. 311, den "Bettelstudent[en] und Lohnschreiber Philarchus Grossus von Trommenheim". Diese Charakterisierung trifft jedoch – auch nach Berns' Beschreibung – ebenso auf den Hellebardierer zu.
- 81 Berns (Anm. 20), S. 318.
- 82 Nach der von Breuer (Anm. 1) in seinem Kommentar zum ersten *Vogel-Nest*, Bd. I/2, S. 944, als "erwägenswert" vorgeschlagenen Lesart aus "Aber" verbessert.
- 83 *VNI*, S. 446,27-447,20.
- 84 *VNI*, S. 302,31f.
- 85 Berns (Anm. 20), S. 318.
- 86 *VN II*, S. 453,1f. – Vgl. dazu Nicola Kaminski: Narrator absconditus oder Der Ich-Erzähler als "verschwundener Kerl". Von der erzählten Utopie zu utopischer Autorschaft in Grimmelshausens 'Simplicianischen Schriften'. In: *DVjs* 74 (2000), S. 367-394, hier S. 390-393.
- 87 *VN II*, S. 457,1-13.
- 88 Berns (Anm. 20), S. 318f. Vgl. etwa auch Solbach (Anm. 11), S. 223f., der in dem von Berns als identitätslogisch brüchig beanstandeten Schlußabsatz des ersten *Vo-*



- gel-Nestes* "Grimmelshausens abschließendes romanpoetologisches Mahnwort, gleichsam seine Poetik *in nuce*" erkennen will; die Rede von "meinem Vogel-Nest" (*VN I*, S. 446.28) sei dergestalt zu verstehen, daß sich "in dieser Formulierung [...] der Autor mit dem Erzähler [identifiziert], der am Beginn ebenfalls von *seinem* Vogel-Nest spricht. Die Formulierung weist damit aber auch auf die Konvergenz von handlungsimmanentem Objekt und Erzählperspektive hin, die sich im Buch als objektivierter Text manifestiert" (S. 227, Anm. 47).
- 89 In diesem Sinne die Deutung von Menhennet (Anm. 13), S. 168, der bezüglich der paradoxen Identität der beiden Vogelnestträger, die "from the literal view-point" unmöglich sei, feststellt: "But both 'narrators' belong to the general category of Simplician 'author' in the sense that their work can be contained within the idea of a composite *Gesamtwerk* that is consistently Simplician, whichever persona seems to hold the pen at a given moment, and hence constitutes an over-arching 'Lebens-Beschreibung... deß Abentheurlichen Simplicissimi!'"
- 90 *VN II*, S. 459,19-23.
- 91 *VN II*, S. 458,12-30.
- 92 Diese Bezugnahme vermerkt auch Breuer (Anm. 1) im Kommentar zum zitierten Passus, Bd. I/2, S. 960, vgl. auch Solbach (Anm. 77), S. 174.
- 93 *Cont.*, S. 677,19/21f..
- 94 *Cont.*, S. 559,2 (Überschrift des ersten Kapitels).
- 95 *Cont.*, S. 563,4-8/19-22 und S. 564,20-25.
- 96 Mit einer solchen Möglichkeit rechnet Menhennet (Anm. 13), S. 168f., wenn er sich die Vorrede des 'Simplicianischen Autors' "as perhaps written by Grimmelshausen himself" denkt, "intervening in the authorship-game as an editor, as he did previously at the end of the *Continuatio*".
- 97 *Cont.*, S. 564,3. Die korrigierte Form "Omnes" (statt "Omne" im Erstdruck) wurde hier nach der vom Hellebardierer nach eigenem Zeugnis gelesenen *Simplicissimus*-Ausgabe von 1671 (vgl. unten Anm. 121), S. 611, übernommen.
- 98 "Ist eine kleine Vorrede und kurtze Erzehlung/ wie dem neuen Einsiedler sein Standt zuschlug", lautet die Überschrift des ersten Kapitels der *Continuatio*, S. 559,2f.
- 99 Vgl. *Cont.*, S. 564,20-29: "[...] 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 kurzweiligen Histori seine Zufriedenheit: Aber gleichwohl das jenig bey weitem nicht erlangen/ was ich ihn zuberichten eigentlich bedacht gewesen; fahe demnach widerum an/ wo ichs im End deß fünfften Buchs [des *Abentheurlichen Simplicissimus*] erwinden lassen. | Dasselbst hat der geliebte Leser verstanden/ daß ich widerumb ein Einsiedler worden [...]."
- 100 *VN II*, S. 459,23.
- 101 Breuer (Anm. 1) im Kommentar zur *Continuatio*, Bd. I/1, S. 1005.
- 102 *VN I*, S. 299,7f.
- 103 *VN II*, S. 459,19f.
- 104 Berns (Anm. 20), S. 318 und 319.

- 105 So Berns (Anm. 20), S. 319, der diesem literarischen Diskurs zudem etwas "Ermunternde[s] und Ermutigende[s]" zuspricht (ebd.).
- 106 C. S. 11,19. Vgl. dazu Kaminski (Anm. 86), S. 373-384.
- 107 Maik Bozza: "Feingesponnen und grobgewirkt". Zu Grimmelshausens *Springinsfeld*. In: *Daphnis* 31 (2002), S. 255-278.
- 108 *Spr.*, S. 155,12f. und S. 294,24f.
- 109 Jörg Jochen Berns: Buch der Bücher oder Simplicianischer Zyklus. Leserprovokation als Erzählmotivation im Gutenbergzeitalter. In: *Simpliciana* XII (1990), S. 101-122, hier S. 109.
- 110 *VN II*, S. 459,14-16. – Hier ist regelrecht eine prozessuale Bewegung der Vereinnahmung im Text zu beobachten: Bei der ersten Nennung von "deß Abenteuerlichen Simplicissimi Lebens-Beschreibung" in seiner Vorrede (S. 458,15f.) bezeichnet der 'Simplicianische Autor' damit nämlich bloß die ersten sechs (oder allenfalls die ersten acht) Bücher, aber noch nicht die *Vogel-Nester*; erst im Kontext der postulierten "Zusammenfügung" (S. 459,22) werden auch die Grenzen "Lebens-Beschreibung" neu und weiter gezogen. Gegenüber der gängigen Sicht, derzufolge hinter dem 'Simplicianischen Autor' Grimmelshausen als Verfasser simplicianischer Schriften stehe, akzentuiert die hier vorgestellte Lesart die autoritative Kanonisierung eines Zehn-Bücher-Zyklus als Akt subjektiver Machtausübung einer Figur, eben des Michael Rechulin von Sehmsdorff, und vermag damit auch eine Erklärung dafür zu bieten, daß es weitere simplicianische Texte gibt wie etwa das *Rathstübel Plutonis* oder den *Ewig-währenden Calender*, die gleichwohl diesem Kanon nicht zugehören.
- 111 In unzweideutigem Klartext wiederholt wird dieser die Perspektivenlogik kassierende Anspruch in der Vorrede, die Simplicissimus seinem *Gantz neu eingerichteten allenthalben viel verbesserten Abenteuerlichen Simplicius Simplicissimus* von 1671 (vgl. unten Anm. 121) voranstellt. An die Adresse unrechtmäßiger Nachdrucker heißt es hier (und zwar nicht etwa im Namen Grimmelshausens, sondern unterzeichnet von "Euer[m] Stetsbeharrlich dienende[n] Simplicius Simplicissimus", S. 5): "Im übrigen kan ich auch nicht unangedeutet lassen/ daß mein Verleger meinen ewigwehrenden Calender vor kurtzverwichner Zeit mit grosser Müh und Unkosten auch zu Ende gebracht/ ingleichem noch viel annehmliche Tractätel/ als das schwartz und weiß/ oder Satyrische Pilgram; die Landstörtzerin Courage/ den Abendtheurlichen Springinsfeld/ Keuschen Joseph samt seinem getreuen Diener Musai/ und die anmuthige Liebs und Leids-Beschreibung Dietwalds und Amelinden samt den zween köpffigten Ratio Status ans Tages-Liecht gebracht" (S. 4).
- 112 *VN II*, S. 459,20-23.
- 113 Vgl. *VN I*, S. 407,6.
- 114 *VN I*, S. 441,20.
- 115 *VN I*, S. 447,2.
- 116 Vgl. die präzise Beschreibung des Sachverhalts bei Wagener (Anm. 55), S. 2f., aber eben auf den hinter dem 'Simplicianischen Autor' vermeintlich zu greifenden Autor Grimmelshausen bezogen: "Er als Dichter steht über dem Ganzen, maßt sich

- 'Allwissenheit', zumindest moralisch richtiges Unterscheidungsvermögen in Sachen Welt an." Auf den Hellebardierer gemünzt, träfe dieser Satz zu.
- 117 *VN II*, S. 457,2.
- 118 *VN I*, S. 329,23.
- 119 Vgl. *VN I*, S. 373,11-13: "Gibt mich dennoch nicht Wunder/ daß der alte Simplificissimus in alle Kupfferstück so sich in seiner Lebens-Beschreibung befinden/ gesetzt hat: Der Wahn betreugt"; ferner den Kommentar zur Stelle bei Breuer (Anm. 1), Bd. I/2, S. 913.
- 120 Und zwar unter dem Titel *Des neuengerichteten und vielverbesserten gantz umge-gossenen Abentheurlichen Simplificissimi Fortsetzung und Schluß/ Oder Sechstes Buch*. Zur Ausgabe von 1671 ausführlich Manfred Sestendrup: Vom Dichter gewollt. Grimmelshausens Barock-Simplificissimus und seine 20 Textillustrationen. Renchen 1983. – Ob die Courasche hingegen auch die *Continuatio* gelesen hat oder nur die fünf Bücher des *Abentheurlichen Simplificissimus*, auf die sie ja gleich bei Erscheinen reagiert, bleibt ungewiß; Gleiches gilt für Philarchus Grossus von Trommenheim, der seine Lektüre bei und in Diensten der Courasche absolviert.
- 121 Zitiert nach: *Gantz neu eingerichteter allenthalben viel verbesserter Abentheurlicher Simplificius Simplificissimus [...] Mit einer Vorrede/ samt 20. anmuthigen Kupffern und 3 Continuationen* Von German Schleichheim von Sulsfort. Nürnberg [1671], S. 762. Der Text des "Beschlusses" entspricht beinahe wörtlich *Cont.*, S. 699,2-16.
- 122 Und daß diese Logik selbst bei den anagrammatisch aufeinander beziehbaren Namensmasken konsequent durchgehalten wird, zeigt sich am Schreiber Philarchus Grossus von Trommenheim: mit Blick auf den gemeinsamen Nenner – eben Grimmelshausen – mit den im *Simplificissimus* und der *Continuatio* verwendeten Namen verwandt, ist im einzelnen das in seinem Namen begegnende Buchstabenmaterial doch ein anderes, da anstelle von "Christoffel" in diesem Fall der Vorname "Christoph(orus)" zugrundeliegt.
- 123 Eine Anknüpfung an die Autorschaft des Simplificissimus ist auch in der – laut Solbach (Anm. 11), S. 214 – "wichtigste[n] Neuerung" des ersten *Vogel-Nests* zu beobachten: dem "erneute[n] Zusammenfall von Erzähler und Schreiber (Autor), die in den vorangegangenen Zyklus-Teilen getrennt waren".
- 124 Vgl. die Reproduktion des Titelkupfers in *VN II*, S. 450f.
- 125 So auf dem von Michael Rechulin von Sehmsdorff verantworteten Titelblatt, *VN I*, S. 299,9.
- 126 Berns (Anm. 20), S. 311.
- 127 Berns (Anm. 20), S. 310.
- 128 Was jedoch nicht ihm gelingen wird, sondern dem Hellebardierer, was diesem einmal mehr Gelegenheit gibt, sich als Schutzengel in Szene zu setzen, nun gar als simplicianischer, der durch sein Tun dem Autor Simplificissimus gleichsam die Feder geführt habe, vgl. *VN I*, S. 373,11-17: "Gibt mich dennoch nicht Wunder/ daß der alte Simplificissimus in alle Kupfferstück so sich in seiner Lebens-Beschreibung befinden/ gesetzt hat: Der Wahn betreugt! vornemlich wann ich mich erinnere/ daß ich auff dieser Räise einmals seinen Sohn bey dem Leben erhalten (weißwegen er

dann diesen Spruch vielleicht so oft andet und vor sein Symbolum erwehlet hat)".  
– Zitate: *VNI*, S. 373,11 und S. 401,34-402,1.

- 129 *VNI*, S. 401,13f. und S. 402,8-11.
- 130 *VNI*, S. 402,18.
- 131 Vgl. das Titelblatt zum *Keuschen Joseph* in Hans Jacob Christoffel von Grimmels-  
hausen: *Werke II*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1997, S. 11,10.
- 132 *VNI*, S. 403,24f.
- 133 *VNI*, S. 407,11-13.
- 134 *VNI*, S. 407,14f.
- 135 *VNI II*, S. 459,23.
- 136 *VNI*, S. 438, 15f./19.
- 137 *VNI*, S. 439,4f./8.
- 138 *VNI*, S. 440,13-16.
- 139 *VNI*, S. 329,17/23/30f. Diesen Bezug sieht auch Heßelmann (Anm. 70), S. 353f.  
mit Anm. 91.
- 140 *VNI*, S. 441,13-20.
- 141 *VNI*, S. 441,6-10.
- 142 *VNI*, S. 442, 18-20/27.
- 143 *VNI*, S. 443,13/23.
- 144 *VNI*, S. 443,27-444,17.
- 145 *VNI*, S. 443,17.
- 146 *VNI*, S. 446,11-17. Insofern kann diese Szene, selbst wenn man in dem "Baum mit  
abgebrochenem Hauptstamm und aufstrebendem Seitenast [...] das pythagoreische  
Y" erkennen will, welches auf die "Wegewahl zwischen Laster und Tugend" ver-  
weist – so Breuer (Anm. 1) im Kommentar zur Stelle, Bd. I/2, S. 943 –, nicht für  
eine nachhaltige Läuterung des Hellebardierers zeugen. Zwar mag "der zu allegori-  
scher Betrachtung fähige Hellebardierer [...] die höllische Gefahr der breiten Stra-  
ße" erkennen und deshalb "den schmalen, steilen Weg in die Höhe" wählen (ebd.);  
letztlich aber biegt er doch in die 'breite Straße' ein, um sich der dort lockenden  
Geldschlangen zu bemächtigen.
- 147 Die verharmlosende Deutung von Wagener (Anm. 55), S. 9 – "daß seine [des Hel-  
lebardierers] innere Bekehrung und Aufgabe des teuflischen Instruments anschlie-  
ßend mit einem Schatzfund belohnt wird, ist typisch für Grimmelshausen" –, geht  
an der Sache vorbei, wenn man die Codierung des Geldes, dieses Geldes, in Kon-  
kurrenz zu Gott und als Äquivalent des Nestes in Betracht zieht, wie sie dann zu-  
mal im zweiten *Vogel-Nest* weiter entfaltet wird. Ähnliches gilt für die Deutung  
von Heßelmann (Anm. 70), S. 356, die allegorisierend Gott herbeiredet, wo er si-  
gnifikanterweise gerade ausgespart bleibt und statt dessen die Rettung des nackten  
Lebens im Vordergrund steht: "Er [der Hellebardierer] wählt an einer Astgabelung  
den sicheren Weg weiter in die Höhe. Die Gesandten der Hölle unter sich – der  
christlichen Vorstellung gemäß befindet sich der Ort der Finsternis im Abyssus,  
Gott jedoch oben – beobachtet Sehmsdorff die Teufelsbeschwörung aus geborge-

- ner Position. Das Erklettern des Baumes bedeutet, daß er sich endgültig für Gott und gegen seinen Widersacher entschieden hat. Für seinen anagogisch zu verstehenden Entschluß erhält der Demütige prompt einen Lohn. Die Schlangen, vom Protagonisten 'ad malam partem' gedeutet, sind in Wirklichkeit Goldschätze."
- 148 Vgl. *Spr.* 279,14-18 mit Bezug auf den von der "Springinsfeldischen Leyrerin" ausgeschütteten Geldsegen: "was nun reich/ ehrlich und fromm war/ das brachte das Geld seinem rechten Herrn wieder/ was aber arm/ gewissenlos und meines gleichen gewesen/ hat ohne Zweifel/ sowol als ich/ behalten was es in seinem Sack gefunden".
- 149 *VN I*, S. 444,25. Daß der Kaufmann selbst zugunsten des unsichtbarmachenden "Klenot[s]" auf sein "verlorne[s] Geld" verzichtet (S. 445,7/10), kann den Hellebardierer nicht eigentlich entschuldigen. Und der am Ende verkündete Vorsatz, mittels des unverhofften Geldfundes "das freundliche Mägdchen/ so ich unschuldiger Weis gleichsam im Schloff beraubt und geschändet/ wieder [zu] erfreuen/ und bey Ehren [zu] erhalten" (S. 446,23-25), hält genauer Nachprüfung gleichfalls nicht stand; ist dies doch offenbar drei Jahre nach der Tat, zum Zeitpunkt der Niederschrift des *Wunderbarlichen Vogel-Nests*, noch nicht geschehen, denn da heißt es zum Abschluß der Episode von der trunkenen Entjungferung: "wie aber diese Kürbe dem guten Menschen künfftig bekommen sey/ davon hab ich seither keine Nachricht erhalten" (S. 427,10-12)! Insofern wäre die Feststellung von Wilhelm Kühlmann: Machtspiel und Begehren: Zum epischen Tagtraum in Grimmelshausens *Vogelnest*-Romanen. In: *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 11-23, hier S. 19f., das dem Helden zugefallene Geld "dien[e] nur dazu, geschehenes Unrecht wieder gutzumachen", "die im Trunk geschwängerte Jungfrau soll[e] geheiratet und aus dem vagabundierenden Hellebardier ein pflichtgetreuer Familienvater werden", zu präzisieren.
- 150 *VN I*, S. 446,32.
- 151 *VN II*, S. 469,10f.
- 152 *VN II*, S. 476,32.
- 153 *VN I*, S. 444,16f. und S. 446,13/15-17.
- 154 *VN II*, S. 474,22-26. Daß der Hellebardierer, der der erneuten Entdeckung des Vogelnests "als eine Art zweiter Zeuge" bewohnt, "das auf dem Titelblatt dargestellte Monstrum [...] ebenso wenig [sieht] wie die Flamme, die als Zeichen auf dem Ameisenhaufen brennt", betont auch Rosmarie Zeller: *Magia naturalis, Zauberkunst und Kritik des Wunderbaren im Wunderbarlichen Vogelnest*. In: *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 151-167, hier S. 156.
- 155 *VN II*, S. 475,30-476,1.
- 156 So auch Breuer (Anm. 1) im Kommentar zur Stelle, Bd. I/2, S. 967.
- 157 *VN II*, S. 474,29.
- 158 *VN II*, S. 475,10f./4-7.
- 159 *VN II*, S. 475,21; vgl. auch *VN II*, S. 472,28-30 und S. 476,1.
- 160 *VN II*, S. 476,12-18. Der von mir hervorgehobene Passus meint aus der Perspektive des Kaufmanns-Ichs das Versteck des verlorenen Geldes; er kann aber auch aus der Perspektive des Hellebardierers verstanden werden und bezeichnet dann das

Versteck des Vogelneests, d.h. den Ameisenhaufen ("allernächst darbei" dann im Sinne von 'ganz genau dort'). – Zweistimmigkeit läßt sich auch denjenigen Partien attestieren, in denen das Ich des Kaufmanns als Du angesprochen wird, ohne daß die Sprecheridentität ausdrücklich geklärt wird, vgl. etwa *VN II*, S. 498,14-19: "Solcher Gestalt erlangte ich was ich wolte/ und thät meinem Weib/ was sie nie zu thun im Sinn hatte: *Aber was vermeynestu wol/ was der gerechte Richter an jenem grossen Tag hierzu sagen werde? Du wirst hierauff mit besserer Billichkeit/ als die Hohepriester zu Jerusalem zum Juda sagen/ da schaue du zu!*"

161 *VN II*, S. 498,33; vgl. auch S. 624.13.

162 *VN II*, S. 628,8.

163 Und zwar als ankündigender Begleiter des Propheten Elias, in dessen Rolle der Kaufmann schlüpft, vgl. *VN II*, S. 554f., hier S. 554,23f. Daß bei der Inszenierung dieses jüdischen Glaubensartikels von der Wiederkunft des Messias der Kaufmann später gleichwohl die Ankündigung seiner selbst als "Engel Uriel" (S. 559,31f.) vollzieht, ist in diskursivem Horizont durchaus konsequent, ist die Rolle des Engels Michael doch bereits 'besetzt'.

164 *VN II*, S. 632,30-32.

165 *VN II*, S. 644,1-3.

166 *Spr.*, S. 294,33-295,2.

167 *Spr.*, S. 293,33.

168 Gerade im Vergleich mit dem Schluß des ersten *Vogel-Nests* fällt auf, daß der Kaufmann, nachdem er Michael Rechulins *Vogel-Nest* gelesen hat, zwar "diese meine eygene Histori" aufschreibt, um sie "der Welt [...] [zu] communicir[en]" (*VN II*, S. 650,18-20), daß er aber in diesem Kontext keinerlei Autorbewußtsein artikuliert.

169 *VN I*, S. 447,7-10.

170 *VN I*, S. 441,20/18.

171 *VN I*, S. 445,16.

172 *VN II*, S. 453,1 und S. 455,8-10.

173 Vgl. *VN I*, S. 298.

174 *Spr.*, S. 276,26-29.

175 *Spr.*, S. 293,4-11. Zeller (Anm. 154), S. 161-163, entwickelt von dieser Bemerkung Springinsfelds aus eine metaliterarische Lesart, derzufolge "die beiden *Vogelnest-Romane* [...] vor allem auch eine Reflexion über den Wahrheitsgehalt von 'wunderbarlichen Historien' zu sein" (S. 161f.); führe man Vogelnest und gleichnamiges Buch eng, "so kann man die beiden Romane auch als Romane über die Wirkung der Imagination bzw. fiktiver Literatur lesen" (S. 163).

176 Dies etwa gegen Friedrich Gaede: SICUT ALTER DIABOLUS. Die poetologischen Implikationen der Bärenhäutergeschichte. In: *Simpliciana X* (1988), S. 33-44, hier S. 37; vgl. auch Friedrich Gaede: *Homo homini lupus et ludius est* – Zu Grimms-hausens 'Der seltsame Springinsfeld'. In: *DVjs* 57 (1983), S. 240-258.

177 *Spr.*, S. 212,17.





# Nochmals zum Judenbild bei Grimmelshausen John Evelyns *Historia De tribus hujus seculi famosis Impostoribus* (1669) und *Das wunderbarliche Vogel-Nest II* (1675)

Peter Heßelmann (Münster)

In *Simpliciana* XXVIII (2006) habe ich das Judenbild in Grimmelshausens *Das wunderbarliche Vogel-Nest II* untersucht, nach Quellen und Anregungen für die Judendarstellung gefragt und die Auseinandersetzung mit dem Judentum und dem Antisemitismus in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenso beleuchtet wie die Problematisierung antijüdischer Vorurteile im Werk des simplicianischen Erzählers.<sup>1</sup> In meinen Ausführungen wurden zwei Quellen vorgestellt, die Grimmelshausen zur Darstellung jüdischer Glaubenslehren, zur Entlarvung des jüdischen Messiasglaubens als Irrglauben und zur Schilderung jüdischer Sitten und Bräuche benutzte. Dafür griff der Autor im *Vogel-Nest II* auf Christian Gerson von Recklinghausens *Der Jüden Thalmvd Fürnembster innhalt vnd Widerlegung* (Goslar <sup>1</sup>1607) und auf Michael Buchenröders *Eilende Messias Juden-Post / Oder Gründliche Widerlegung des heutigen Gedichts von den neuerstandenen Messia der Juden / und seines Propheten Nathans* (Nürnberg 1666) zurück.

Aus Buchenröders antijüdischer Flugschrift schöpfte Grimmelshausen unter anderem aktuelle Informationen über das international aufsehenerregende Auftreten des aus Smyrna stammenden Sabbatai Zwi (1626-1676) und seines Propheten Nathan von Gaza (1644-1680).<sup>2</sup> Im *Vogel-Nest II* spricht der Ich-Erzähler mit dem jüdischen Konvertiten Erasmus über den "falschen Messia Sabatai Sevi" und seinen "Propheten Nathan / welche sich Anno 1666. hervor gethan" (*VN II* 247f.). Seit 1648 hatte Zwi die unmittelbar bevorstehende Ankunft des Messias verkündet. In den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts gab sich Zwi selbst als Messias und König der Juden aus, bewirkte angeblich Wunder, rief zur Rückkehr ins Heilige Land auf und scharte zahlreiche Anhänger um sich. Das Jahr 1666 wurde von ihm zum apokalyptischen Jahr erklärt, in dem es zur Erlösung der Auserwählten unter seiner Führung kommen

sollte. Zwi verstand es geschickt, die apokalyptischen und chiliastischen Erwartungen seiner Epoche für sich zu nutzen und eine akute Endzeitstimmung mit den für sie charakteristischen Ängsten und Hoffnungen auszulösen. Die sabbatianische Bewegung schwoll rasch rapide an und erreichte 1666 ihren Höhepunkt, als die türkische Regierung Zwi verhaften und ihn zunächst nach Konstantinopel, dann nach Gallipoli bringen ließ. Dort stellte man ihn vor die Wahl, entweder durch ein Wunder nachzuweisen, daß er der Messias sei oder zu sterben. Im Angesicht des Todes konvertierte Zwi zum Islam und entging so seiner Hinrichtung.

Jüdisches Brauchtum kommt im *Vogel-Nest* II wiederholt zur Darstellung. Unter anderem wird eine religiöse Kulthandlung erwähnt, deren Zeitpunkt und Bezeichnung auffälligerweise nicht korrekt sind. Der Ich-Erzähler beobachtet an einem Freitagabend die Zeremonien bei der – wie er fälschlich schreibt – "Haudila" (*VN* II 224), richtig Hawdala (d. h. Unterscheidung, Trennung, Teilung, Absonderung), dem Weihegebet, mit dem der Sabbat verabschiedet wird,<sup>3</sup> und verwechselt sie offensichtlich mit dem Kiddusch, dem Weihegebet, mit dem der Sabbat am Freitagabend begrüßt wird.<sup>4</sup> Hawdala soll den Unterschied zwischen dem endenden heiligen Festtag und dem Beginn des profanen Werktags bewußt machen. Das Hawdala-Gebet wird über einem zum Zeichen der Fülle bis zum Rand gefüllten Becher Wein gesprochen, Segenssprüche über wohlriechende Gewürze und über das Licht werden hinzugefügt. Im *Vogel-Nest* II berichtet der Kaufmann über die von ihm beobachtete Zeremonie im Hause Eliezers:

Einsmals an einem Freytag Abends befand ich mich auch in Eliezers Behausung / und sahe zu / wie er Eliezer als Haußvatter nach den gesprochenen Lob-sagungen / die sie Haudila nennen (welches eine Absonderung bedeutet / nemblich deß Sabbats von den andern unheiligen Tügen) in seinem Damastenen / mit Marttern durchfüttertem Schloff-Beltz / einen grossen übergulden Becher voll Wein durchs gantze Hauß vertröpfelte / und jeweils darzu sagte / der Prophet Elias / der Prophet Elias / der Prophet Elias komme bald zu uns mit dem Mochiach / Gottes und Davids Sohn / der Prophet Elias / etc. (*VN* II 224f.)

Die "Haudila" findet im *Vogel-Nest* II im Zusammenhang mit dem jüdischen Elias-Glauben nochmals Erwähnung. Wenn die Juden "die Absonderung deß Sabbaths begehen / Haudila genannt", ehren sie Elias "mit Wein und gewissen Ceremonien [...] als welches ihm so angenehm sey / daß er ein solches Hauß in seinen sonderbahren Schutz nehme / und mit reichem Segen überschütte" (*VN* II 228).

Der Elias-Glaube wird im *Vogel-Nest* II vom Ich-Erzähler für seine Betrügereien ausgenutzt. Nach jüdischer Vorstellung ist der Prophet Elias unter anderem als unsichtbarer Gast bei Beschneidungen anwesend, bei denen daher stets ein Stuhl für ihn bereitgehalten wird. Ebenso erwartet man ihn als abendlichen Gast beim Pessachmahl. Die Ankunft des Messias wird durch Elias, seinen unmittelbaren Vorläufer, angekündigt.<sup>5</sup> Auch im *Vogel-Nest* II nimmt

der unsichtbare Ich-Erzähler bei Essen und bei Beschneidungen den nach altem Brauch für den Propheten Elias vorgesehenen freien Platz ein (*VN* II 228). Der Kaufmann weiß von der besonderen Verehrung des Elias durch die Juden und berichtet:

[...] sie ehren ihn höher / als die Catholische die Mutter Gottes / und werden ihm zu Ehren oft ein gantzen Tisch voll armer Leute speisen / und beym besten tractirn / doch daß sie ihm allezeit eine läre Stell lassen / weil sie glauben / er sitze alsdann mit zur Tafel / und esse und trincke sein Theil unsichtbarer Weis mit diesen armen Gästen. (*VN* II 228)

Der Ich-Erzähler kommt nochmals auf diesen ihm fremden Brauch zurück:

Es haben die andächtige Juden im Brauch / daß sie bißweilen vor den Propheten Eliam einen Tisch in ihren Häusern decken / denselben mit eingeladenen armen Leuten besetzen / die vornehmste Stell aber vor gedachten Propheten Eliam frey und ledig lassen / festiglich glaubend / daß er bey solcher Gasterey / wiewol unsichtbar / gegenwärtig sey / daß er alsdann auch selbst mit esse und trincke [...]. (*VN* II 234)

Die Ausführungen zum Elias-Glauben und zur "Haudila" hat Grimmelshausen einem erstmals 1669 erschienenen Buch entnommen, das mir erst vorlag, nachdem meine oben genannte Untersuchung zum Judenbild bei Grimmelshausen bereits im Druck war. Es handelt es sich um folgenden Text:

HISTORIA | De tribus hujus seculi famosissimis | IMPOSTORIBUS, | Das ist | Beschreibung der dreyen unlängst | beruffenen | Betriegerer / | Nämlich des | PADRE OTTOMANNO | MAHOMED BEI oder JOHANN | MICHAEL CIGALLA, und | SABATAI SEVI. | Deren der Erste für einen Sohn und Erben | des verstorbenen Groß-Türcken ausgegeben ward. | Der Ander will seyn ein Prinz aus dem Ot- | tomannischen Hause / ist aber in Wahrheit ein | Wallache. | Der Dritte ist der falsche Meßias der Juden / | im Jahr des wahren Meßiæ 1666. | Nebenst einer kurtzen Erzählung / der gründ- | lichen Ursachen und Veranlassung des jetzigen Kriegs | zwischen den Türcken und Venetianern / wobey angefüget / | warumb die Juden aus dem Persianischen Reich | gänzlich außgerottet worden. | Aus dem Englischen ins Teutsche übersetzt. | Gedruckt im Jahr 1669.<sup>6</sup>

Der Traktat stammt von dem englischen Juristen, Politiker und Schriftsteller John Evelyn (1620-1706). Der Universalgelehrte aus dem Landadel hatte weitgespannte Interessen, zu denen unter anderem Gartenbau, Botanik, Naturkunde, Musik, Malerei und Graphik, Architektur, Literatur, Bibliotheks- und Bücherkunde, Numismatik, Pädagogik, Chemie, Astronomie, Astrologie, Politik und Theologie gehörten.<sup>7</sup> Über seine Wissensgebiete verfaßte er zahlreiche Schriften.<sup>8</sup>

Gershom Scholem führt im Literaturverzeichnis seiner umfangreichen Monographie über *Sabbatai Zwi* die 1669 in London erschienene englische Ori-

nalausgabe von John Evelyns *The History of the three late famous Impostors, viz. Padre Ottomano, Mahomed Bei, and Sabatei Sevi* [...] *the supposed Messiah of the Jews* und eine deutschsprachige Übersetzung aus demselben Jahr an, geht aber in seiner Darstellung lediglich auf den englischen Text ein und bringt ihn nicht mit Grimmelshausen in Verbindung.<sup>9</sup> Evelyns Schrift wurde bereits kurz nach Erscheinen für den deutschen Buchmarkt übersetzt. Das *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* (VD 17) nennt zwei Drucke im Oktavformat aus dem Jahr 1669, die über die gleiche Seitenzahl verfügen, aber auf dem Titelblatt typographisch leicht voneinander abweichen, sowie einen Druck im Duodezformat mit erhöhter Seitenzahl aus dem Jahr 1670 (Stand: 30.12.2006). Übersetzer, Verleger, Drucker, Druck- und Erscheinungsort der deutschen Ausgaben sind noch nicht ermittelt worden. Linda Feldman hat den Hinweis Scholems auf Evelyns *Historia De tribus hujus seculi famosis Impostoribus* aufgegriffen und im Hinblick auf Grimmelshausens *Vogel-Nest II* weiter verfolgt, doch stand ihr die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1669 bzw. 1670 für einen klärenden Textvergleich nicht zur Verfügung.<sup>10</sup>

Unter den drei Betrügern, die Evelyn in seiner *Historia De tribus hujus seculi famosis Impostoribus* vorstellt, ist auch Sabbatai Zwi, dessen Leben und Wirkung ausführlich in antijüdischer Intention wiedergegeben werden.<sup>11</sup> Evelyn stellt unter anderem breit den jüdischen Elias-Glauben dar und beschreibt in diesem Kontext die von Grimmelshausen erwähnten "Haudila"-Rituale. Bei Evelyn findet sich die ungewöhnliche Schreibung "Haudila", vermutlich ein Druckfehler, der in Grimmelshausens Roman übernommen wurde. Der englische Autor führt aus:

So auch bey den Juden gebräuchlich am Abend des Sabbats gewisse Lobsprüche zu wiederholen / so sie Haudila nennen / welches eine Absonderung bedeutet / nemlich des Sabbats von den andern unheiligen Tagen (wie sie nennen) und wird auff folgende Weise verrichtet. Es nimpt der Haußwirth einen Becher voll Weins / und tröpffet ihn durchs gantze Hauß und spricht: der Prophet Elias, der Prophet Elias, der Prophet Elias komme bald zu uns / mit dem Messia dem Sohn Gottes und Davids. Und dieses soll ihrem Vorgeben nach / Eliæ so angenehm seyn / daß er solch Hauß / das ihm so ehret / in seinem Schutz nimmet / und mit reichen Segen überschüttet.<sup>12</sup>

Auch eine weitere Textpassage ähnelt im Wortlaut stark den beiden oben zitierten Textstellen in Grimmelshausens *Vogel-Nest II* (VN II 228 und 234). Evelyn unterrichtet seine Leser über Elias als unsichtbaren Gast bei den Mahlzeiten, zu denen arme Leute eingeladen werden:

Denn dieser Aberglaube ist bey ihnen eingerissen und so tieff eingewurzelt / daß sie gemeiniglich in ihren Hauswesen für den Propheten Elias einen Tisch decken / wozu sie arme Leute einladen / die vornehmste Stelle aber für dem Herrn Elias frey und unbesetzt lassen / weil sie glauben / daß er bey solcher Ga-

stererey wiewohl Unsichtbar / gegenwärtig sey / und daß er hieselbst auch esse und trincke / doch ohne Verminderung der Speise und deß Getrâncks.<sup>13</sup>

Vergleicht man die Zitate zur "Haudila" und zum Elias-Glauben aus Evelyns Traktat mit denen aus dem *Vogel-Nest* II, dann fallen die bemerkenswerten Übereinstimmungen in Satzkonstruktion und Wortwahl auf. Die Gemeinsamkeiten sind eklatant, so daß man von einer Nutzung des Prätextes durch den simplicianischen Erzähler ausgehen darf.<sup>14</sup> Es ist allerdings nicht zu entscheiden, welche der 1669 und 1670 erschienenen deutschsprachigen Vorlagen der *Historia De tribus hujus seculi famosis Impostoribus* Grimmelshausen verwendet hat.

### Anmerkungen

- 1 Vgl. Peter Heßelmann: Zum Judenbild bei Grimmelshausen. Christian Gersons "Der Jüden Thalmud" (1607), Michael Buchenröders "Eilende Messias Juden-Post" (1666) und "Das wunderbarliche Vogel-Nest" II (1675). In: *Simpliciana* XXVIII (2006), S. 115-134. Dort weitere Literaturangaben zum Thema. Der Roman Grimmelshausens wird im folgenden nach der Edition von Tarot im Text dieser Abhandlung mit Teil- und Seitenangaben in runden Klammern zitiert (Sigle VN II): Grimmelshausen: *Das wunderbarliche Vogelnest*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1970 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot).
- 2 Zu Zwis Leben und Wirken vgl. Gershom Scholem: *Sabbatai Zwi. Der mystische Messias*. Frankfurt a. M. 1992.
- 3 Vgl. *Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*. Begründet von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Bd. 2. Berlin 1927. Nachdruck Königstein/Ts. 1982, Sp. 1461-1467.
- 4 Vgl. ebd., Bd. 3, Sp. 685-687.
- 5 Ebd., Bd. 2, Sp. 350-355.
- 6 Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Signatur: Gv 1102).
- 7 Zum Leben und umfangreichen Werk von Evelyn vgl. Arthur Ponsonby: *John Evelyn*. London 1933; Beatrice Saunders: *John Evelyn and his Times*. Oxford 1970; Jeanne K. Welcher: *John Evelyn*. New York 1972. Einen kurzen Überblick bietet die *Encyclopaedia Britannica. A New Survey of Universal Knowledge*. Bd. 8. Chicago, London, Toronto 1962, S. 898-900.
- 8 Vgl. Geoffrey Keynes: *John Evelyn. A Study in Bibliophily and a Bibliography of his Writings*. Oxford <sup>2</sup>1968.
- 9 Scholem, *Sabbatai Zwi* (wie Anm. 2), S. 1052.
- 10 Linda Ellen Feldman: Modelling Difference: The Construction of Jewish Identity in Grimmelshausen's "Vogelnest II" and "Rathstübel Plutonis". In: *Colloquia Germanica* 28 (1995), S. 285-306, hier S. 292f. und 303f. Als Quelle Grimmelshau-

sens für Informationen zu Sabbatai Zwi nennt Feldman in ihrer mitunter fehlerhaften und in den Ergebnissen teilweise fragwürdigen Studie auch Martin Meyers *Continuatio XV. Diarii Europæi* (Frankfurt am Main 1668). Der Text enthält zwar ausführliche Nachrichten über das Schicksal Zwis, doch ergab eine Prüfung keine Sicherheit in der Frage der Quellennutzung. Möglicherweise kannte Grimmelshausen Meyers historisches Kompendium, eine Verarbeitung im *Vogel-Nest II* ist indes nicht nachzuweisen. Vgl. Martin Meyer: *CONTINUATIO XV. | DIARII EURO-PÆI, | Insertis variis | ACTIS PUBLICIS | oder: | Täglicher Geschichts-Erzehlung | Sechszehender Theil [...]*. Frankfurt am Main 1668. S. 508-520. Exemplar der Bibliothek der Leibniz-Forschungsstelle, Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Signatur: Z/DE 16/1668).

- 11 [Evelyn:] *Historia De tribus hujus seculi famosis Impostoribus*, S. 35-90.
- 12 Ebd., S. 69f. Zum Elias-Glauben ebd., S. 68-73. Scholem berücksichtigt weder die Schilderung der Hawdala-Zeremonie noch ihre Rezeption im *Vogel-Nest II*. Vgl. Scholem, *Sabbatai Zwi* (wie Anm. 2).
- 13 [Evelyn:] *Historia De tribus hujus seculi famosis Impostoribus*, S. 69.
- 14 Weitere Übernahmen durch Grimmelshausen sind indes nicht zu verifizieren. Über die Juden in Amsterdam und die dortige messianische Bewegung findet man in Evelyns Traktat nichts.

# Auf den Spuren Springinsfelds in Westfalen

Peter Heßelmann (Münster)

Gelegentlich werden in kleineren Archiven Neuigkeiten von überwiegend lokal und regional interessierten Archivaren, Forschern und Laien zu Tage gefördert, die in entlegenen Publikationsorganen mitgeteilt werden und daher nicht selten der breiten wissenschaftlichen Öffentlichkeit entgehen. In diesem Fall handelt es sich um bemerkenswerte Funde zu Grimmelshausens Springinsfeld, genauer um den Namen der Romanfigur. Auf die Entdeckungen aus dem Jahr 1998 soll hier aufmerksam gemacht werden. Sie werden zunächst in den Kontext der dazu gehörenden Grimmelshausenforschung gestellt, um weitere Recherchen und Diskussionen anzuregen.

In der Romanfiktion von Grimmelshausens *Der seltzame Springinsfeld* lernen sich Simplicissimus und Springinsfeld im westfälischen Soest kennen. Springinsfeld berichtet in seinem Lebensrückblick davon, daß er unter Johann Wenzel Graf von Götz an der Eroberung von Dortmund, Paderborn, Hamm, Unna, Kamen, Werl und Soest beteiligt war.<sup>1</sup> Die historischen Ereignisse fallen in die Kriegsjahre 1636 und 1637. Zusammen mit dem berüchtigten "Jäger von Soest" besteht Springinsfeld – so will es die Fiktion – in Westfalen einige Abenteuer, die im *Simplicissimus Teutsch* ausführlich erzählt werden.<sup>2</sup> Unter anderem ist er dabei, als Simplicissimus mit dem "Jäger von Werl" abrechnet.<sup>3</sup> Nachdem Simplicissimus Westfalen bereits im Frühjahr 1638 verlassen hat, hält sich Springinsfeld zunächst noch in Soest auf und erlebt Mitte Januar die Einnahme der Stadt durch – wie es entgegen den historischen Tatsachen im Roman heißt – Daniel Rollin de St. André.<sup>4</sup> Springinsfeld wird gefangen genommen und nach Coesfeld gebracht, wo er nach der Romanchronologie bis Anfang 1642 bleibt, dann Westfalen verläßt und in das Erzstift Köln geht.<sup>5</sup>

Springinsfeld erhält seinen ungewöhnlichen Namen bekanntlich durch Courasche, die ihm befiehlt, ein Pferd einzufangen und ihn dazu mit den Worten auffordert: "Spring-ins-felt / und fange unsern Schecken".<sup>6</sup> Wie Gustav Könnecke darlegte, hat sich Grimmelshausen bei der Namengebung möglicherweise von einem realen Namenträger, den er kannte, anregen lassen. Denn es gab in der Zeit, als Grimmelshausen Schauenburgischer Schaffner in Gaisbach war, einen Mann namens Springinsfeld im nahen Oppenau. Dem dortigen



Kirchenbuch ist zu entnehmen, daß ein Ehepaar am 31. Juli 1665 dort einen Sohn taufen ließ: "Den 31. Julius 1665: Jacob Springinsfeldt ein Trommelschläger von Schwäbisch gemündt undt Anna Maria sein Ehliche Haussfrau einen Sohn".<sup>7</sup>

Auf der Basis von genealogischen Ermittlungen im Archiv seiner Familie behauptete Wolfram Stolz 1983, daß das Vorbild für die Romanfigur nicht auf den Oppenauer Jacob Springinsfeldt zurückgehe, sondern auf einen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im oberelsässischen Sundgau lebenden Johann Springinsfeld, der altersmäßig besser zu den Lebensdaten der Romanfigur passe.<sup>8</sup> Der im dortigen Meiertum Grenzingen ansässige Mann war sowohl 1622 Teilnehmer an der Schlacht bei Wimpfen als auch 1631 an jener von Breitenfeld. Der Lebenslauf des Soldaten ähnele dem der Romanfigur, die ebenfalls in Wimpfen dabei war (*Spr* 67). Im Roman heiratet Springinsfeld eine "Leyrerin", eine Leier spielende Bettlerin und Landstörzerin, mit der er gemeinsam musiziert (*Spr* 110f.) Seine Hypothese versucht Stolz unter anderem mit dem Hinweis zu erhärten, daß der Familienname Leyer ebenfalls im oberen Sundgau vorkommt.<sup>9</sup> Der von Könnecke ermittelte Jacob Springinsfeldt soll – so Stolz – ein Sohn von Johann Springinsfeld aus seiner Ehe mit einer geborenen Leyerin gewesen sein.<sup>10</sup> Bei dem am 31. Juli 1665 in Oppenau getauften Knaben handele es sich um Andreas Springinsfeld.<sup>11</sup>

Hans-Jürgen Kistner wies 1998 auf eine Eintragung im ältesten Kirchenbuch der evangelischen Kirchengemeinde Kamen hin. Dort befindet sich unter dem 17. Dezember 1624 folgender Taufeintrag: "Spring ins Felt des Soldaten Söhnlein ist Hanß Jürgen genandt".<sup>12</sup> Günther Weydt hat den Fund 1998 in einer Veröffentlichung über Springinsfeld erwähnt und ihn damit einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit bekannt gemacht.<sup>13</sup> Zwischen der Kirchenbuch-Eintragung von 1624 und dem Aufenthalt Grimmelshausens in Westfalen liegen 12 bis 14 Jahre. Der Roman-Springinsfeld war 1622, im Jahr der Schlacht bei Wimpfen, 17 Jahre alt (*Spr* 66). Demnach wurde er 1605 geboren. Als sich Simplicissimus und Springinsfeld in Soest 1636 erstmals begegneten, war Springinsfeld etwa 31 Jahre alt. Falls der Romanheld mit dem im Kamener Kirchenbuch genannten Vater mit dem seltenen Familiennamen identisch sein sollte, dann müßte er bei Geburt seines Sohnes Hanß Jürgen circa 19 Jahre alt gewesen sein. Die Mutter wird – wie damals nicht unüblich – zum Troß der Söldnertruppen gehört haben. Ende Oktober und Anfang November 1624 hatten Brandenburgische Truppen, zu denen der offenbar protestantische Springinsfeld zählte, die westfälischen Städte Unna, Kamen und Lünen besetzt. Der nicht mit Vornamen genannte Vater des im Kamener Kirchenbuch 1624 erwähnten Hanß Jürgen Spring ins Feldt wird aufgrund des erheblichen Altersunterschieds nicht mit dem 1665, also 41 Jahre später, im Oppenauer Kirchenbuch aufgeführten Jacob Springinsfeldt identisch sein, der einen Sohn taufen ließ.

Heinrich Josef Deisting, Stadtarchivar zu Werl, hat ebenfalls 1998 auf einen Springinsfeld aufmerksam gemacht, der in der Grimmelshausenforschung bisher unbeachtet blieb.<sup>14</sup> Am 6. Oktober 1641 rückte eine Reiterkompanie des Obristleutnants Fincken (Vincken) auf Werl zu. Allerdings besaßen einige Soldaten – sogenannte "Einspännige" – kein Pferd mehr. Aufgrund der in der Stadtbevölkerung wegen der Kosten unwillkommenen Praxis der Quartierzweisung bekam der Vorsteher der Schustergilde Jürgen Reineke, genannt Koller, bis zum 25. Oktober einen Landsknecht in sein Haus. Der im Stadtarchiv Werl aufbewahrten "Specificatio des Herrn Obristen Liütinants Vincken Compagny zu Pferd Verpflegungskosten vom 6.-25. 8bris 1641 Jahrs in Werll" angehängt ist eine lange Einquartierungsliste mit den Namen der einquartierten Soldaten. Bei Jürgen Reineke findet man den Vermerk: "1 Einspenr. zu fuëß Springinsfeldt 1 Rthlr 48 ß".<sup>15</sup> Es bleibt freilich ungewiß, ob dieser Springinsfeld identisch mit dem Soldaten ist, der am 17. Dezember 1624 zu Kamen einen Sohn taufen ließ.

Derjenige Springinsfeld, der 1641 in Werl einquartiert wurde, ist wahrscheinlich zehn Jahre zuvor, am 22. Juni 1631, im sauerländischen Drolshagen gewesen.<sup>16</sup> Auf Befehl des Leutnants Hermann Piessen aus der Kompanie des Hauptmanns Andreas von der Feld wurde Dietrich von Hillensberg mit sechs Soldaten nach Drolshagen vorausgeschickt. Er war mit den notwendigen Befehlspatenten der marschierenden Truppen ausgestattet und bat um Nachtquartier für die später eintreffenden Truppenteile. Mit dem kleinen Vortrupp kam ein Springinsfeldt in den Ort, um dem Bürgermeister, den sie im Rathaus während einer Gasterei antrafen, die Patente zu übergeben. Daraufhin wurden er und die Soldaten von aufgebrachten Drolshagener Bürgern tätlich angegriffen. Die über die bevorstehende Einquartierung verärgerten und auch wohl ange-trunkenen Bürger griffen nach den Gewehren der Soldaten und lösten so eine wüste Prügelei aus, in deren Verlauf auch geschossen wurde. Der von Leutnant Hermann Piessen und Feldwebel Heinrich Spirling unterzeichnete Bericht über den aufsehenerregenden Vorfall war Gegenstand einer Bonner Hofratssitzung am 7. Juli 1631.<sup>17</sup> Im ausführlichen Protokoll wird das rüde Verhalten der aufgebrachten Drolshagener Bürger festgehalten und vermerkt: "Springinsfeldt haben sie sein rohr gehalten unnd schandtloef dabey geschlagen."<sup>18</sup> Grimmelshausens Romanfigur hielt sich 1631 ebenfalls in Westfalen auf (*Spr* 74). Allerdings wird im Roman von dem Vorfall in Drolshagen nichts erzählt.

Soweit die bisherigen Ermittlungen zu realen Personen mit dem Namen Springinsfeld und zum Namen von Grimmelshausens Romanfigur. Möglicherweise können künftige Forschungen in westfälischen Archiven dazu beitragen, weitere Aufschlüsse über die Identität des in Kamen, Drolshagen und Werl nachgewiesenen Springinsfeld zu gewinnen. Denn es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß Grimmelshausen diesem Springinsfeld – falls es sich überhaupt um ein und dieselbe Person handelt – während seines Aufenthalts in Westfalen begegnete und ihm für den Namen und das im *Springinsfeld*-Roman

beschriebene Kriegsschicksal seines Protagonisten manche Anregung verdankte.

## Anmerkungen

- 1 Springinsfeld führt im XVI. Kapitel seiner Erzählung aus: "[...] gieng der kleine Rest unsers vor diesem unvergleichlichen Regiments in Westphalen; allwo wir under dem Grafen von Götz die Städte Dortmund / Paderborn / Ham / Une / Cammen / Werl / Soest und andere Ort mehr einnehmen helffen; und damals kam ich in Soest in Guarnison zu ligen / allwo ich / mein Simplice, Kund- und Cammerradschafft mit dir bekommen [...]." – Grimmelshausen: *Der seltzame Springinsfeld*. Hrsg. von Franz Günter Sieveke. Tübingen 1969 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 85. Im folgenden abgekürzt *Spr*.
- 2 Zu in Westfalen spielenden Episoden vgl. *Grimmelshausen und Simplicissimus in Westfalen*. Hrsg. von Peter Heßelmann. Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien 2006 (= Beihefte zu *Simpliciana* 2).
- 3 Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen 1967 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 203-207.
- 4 Realiter wurde Soest durch von Obristleutnant H. von Renssen befehligte Soldaten eingenommen.
- 5 Springinsfeld berichtet Simplicissimus: "Du bist aber nicht über drey viertel Jahr zuvor vom Feind gefangen: und der Graf von Götz ist kaum ein viertel Jahr aus Westphalen hinweg marchirt gewesen / als der Obriste S. Andreas Commandant in der Lippstatt durch einen Anschlag Soest einnam / damals verlohre ich alles was ich in langer Zeit zusammen geraspelt und vorm Maul erspart hatte; solches und mich selbst bekamen zween Kerl von der Guarnison in Coesfeld / allwo ich mich auch vor einen Musquetirer gebrauchen lassen: und mich so lange hinder der Maur patientirn muste / bis beydes die Hessen und Frantzösische Weymarische über Rhein in das Ertzstift Cölln giengen; allwo es ein Leben setzte / dergleichen ich lang nach geseufzet." (*Spr* 85f.) Dazu Gustav Könnecke: *Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens*. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft der Bibliophilen von Jan Hendrik Scholte. Bd. 1. Grimmelshausens Leben bis zum Schauenburgischen Schaffnerdienst. Weimar 1926, S. 48.
- 6 Grimmelshausen: *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen 1967 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Unter Mitarbeit von Wolfgang Bender und Franz Günter Sieveke hrsg. von Rolf Tarot), S. 84. Hinsichtlich Grimmelshausens Springinsfeld und der Namengebung keine Aufschlüsse bietet Josef Karlmann Brechenmacher: *Springinsfeld und Schnapphahn in deutschen Sippennamen (Deutsche Satznamen, II. Teil)*. Görlitz 1937 (= Schriftenreihe Sippenforschung 23).

- 7 Könnecke, *Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens* (wie Anm. 5), S. 150. Könnecke, nicht für Spekulationen bekannt, hegte kaum Zweifel an der Inspiration für die Namenadaption: "Denn ein für den burlesken Kumpan eines abenteuernden losen Kriegshelden so passender Name, wie dieser es ist, erfindet sich nicht so bald. Daß Grimmelshausen ihn anderwärts gehört haben kann, ist ja möglich. Da aber der wirkliche Oppenauer Springinsfeldt ein Trommenschläger war, und da Grimmelshausen den Springinsfeld im gleichnamigen Romane als siebzehnjähriges Bürschlein gleichfalls Tambour sein läßt, so ist es kaum zu bezweifeln, daß er durch den wirklichen Oppenauer Springinsfeldt dazu angeregt wurde, dessen Namen dem tollen Genossen des Jägers von Soest zu geben." – Ebd., S. 151.
- 8 Wolfram Stolz: *Sein Held war nicht erfunden. Grimmelshausen und Springinsfeld*. Freiburg 1983, S. 10. Der Roman-Springinsfeld ist 1649 ein Mann von etwa fünfzig Jahren gewesen (*Spr* 104).
- 9 Nach dem Taufregister der Pfarrei Grenzingen ist 1676 eine Barbara Leyerin Mutter von Joachim Emelin geworden. Vgl. Stolz: *Sein Held war nicht erfunden* (wie Anm. 8), S. 18. Könnecke vermutet eine Anregung für die Namengebung im unmittelbaren Umfeld Grimmelshausens. In seiner Funktion als Schultheiß übernahm er 1668 bei Kindern der sich in Renchen aufhaltenden Zigeunerfamilie Leyenberger die Patenschaft. Vgl. Könnecke, *Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens* (wie Anm. 5), S. 153.
- 10 Stolz, *Sein Held war nicht erfunden* (wie Anm. 8), S. 18.
- 11 Ebd., S. 38.
- 12 Hans-Jürgen Kistner: Ein seltsamer Springinsfeldt. Grimmelshausen und seine Bedeutung für Kamen. In: *Heimathbuch des Kreises Unna* 19 (1998), S. 44-50, hier S. 47.
- 13 Günther Weydt: "Springinsfeldt". Hintergründe einer simplicianischen Gestalt. In: *Simpliciana* XX (1998), S. 93-103, hier S. 101.
- 14 Heinrich Josef Deisting: Schlaglichter aus dunkler Zeit. Werl im dreißigjährigen Krieg. In: *Werl gestern, heute, morgen. Ein Jahrbuch der Stadt Werl und des Neuen Heimat- und Geschichtsvereins Werl e. V.* Werl 1998, S. 71-92.
- 15 Ebd., S. 86. Stadtarchiv Werl, B 9, Bl. 191. Für eine Abschrift der Einquartierungsliste danke ich Heinrich Josef Deisting. Werner Kohn, dem ich ebenfalls für Informationen dankbar bin, hat in einem jüngst erschienenen Aufsatz nochmals auf die Einquartierung hingewiesen. Vgl. Werner Kohn: Der Jäger von Soest und sein Werler Doppelgänger. Gedanken über das Kapitel III/2 in dem Roman "Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch" von Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen. In: *Werl gestern, heute, morgen. Ein Jahrbuch der Stadt Werl und des Neuen Heimat- und Geschichtsvereins Werl e. V.* Werl 2006, S. 7-20. Zur Geschichte Werls im Dreißigjährigen Krieg vgl. Rudolf Preisung: *Werl im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges*. Münster 1975 (= Schriften der Stadt Werl. Reihe A. Heft 15/16).
- 16 Dazu Deisting, Schlaglichter aus dunkler Zeit (wie Anm. 14), S. 86.

- 17 Ebd., Stadtarchiv Arnberg, Landständearchiv, VII 1-5 Militaria, f. 199-201. – Ausfertigung. – Vermerk auf der Rückseite: "Lectum Bonnae in consilio 7 July 1631". Der vollständige Bericht Piessens und Spirlings ist mittlerweile abgedruckt in *Sterbzeiten. Der Dreißigjährige Krieg im Herzogtum Westfalen. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Horst Conrad und Gunnar Teske. Münster 2000 (= Westfälische Quellen und Archivpublikationen 23), Nr. 105, S. 312-314.
- 18 Ebd., S. 313.

# Bemerkungen zur Geschichte der Gattungsbezeichnung "Schelmenroman"

Rosmarie Zeller (Basel)

Im Gegensatz zu den Gattungsbezeichnungen Pikaro-Roman und *roman comique* ist die Gattungsbezeichnung Schelmenroman keine im 17. Jahrhundert geprägte Bezeichnung. Da das Wort "Schelm", welches ursprünglich "Kadaver", "Leichnam", "totes Vieh" bedeutete, negativ besetzt ist, fragt man sich, wie es Bestandteil einer Gattungsbezeichnung werden konnte.<sup>1</sup> Das Wörterbuch von Adelung gibt als erste Bedeutung 'totes Vieh', dann 'ansteckende tödliche Seuche' und als dritte Bedeutung 'ehrloser Mensch'.<sup>2</sup> Es erklärt: "In weiterer Bedeutung ist Schelm ein Mensch, der sich solcher Vergehungen schuldig macht, welche in der bürgerlichen Gesellschaft die Ehrlosigkeit mit sich führen, besonders ein Dieb, ein grober Betrüger."<sup>3</sup> In "gelinderer Bedeutung" könne es auch eine Person sein, die wie ein Schalk jemandem zu schaden suche, und in "noch gelinderer Bedeutung" eine Person, "welche leichtfertige Absichten hinter einem äußern unschuldig scheinenden Betragen zu verbergen weiß".<sup>4</sup> Auch das *Grimmsche Wörterbuch* führt die Abschwächung der Bedeutung erst für die klassische und nachklassische Zeit an.<sup>5</sup> In der Tat wird "Schelm" in Grimms Hausens *Simplicissimus* immer in der negativen Bedeutung von 'ehrloser Menschen' oder 'Dieb' verwendet. So wird gleich im 2. Kapitel des I. Buches der Wolf vom Knan ein vierbeiniger Schelm genannt. Simplicius antwortet gegenüber dem ihn nach seinem Namen fragenden Olivier mit dem Sprichwort "Der ist ein Schelm, der seinen Namen verleugnet." (IV. Buch, 15. Kap.)

Die Abschwächung der negativen Bedeutung ist die Voraussetzung dafür, dass das Wort überhaupt als Bestandteil einer Gattungsbezeichnung fungieren konnte. Die zeitgenössische Übersetzung für "pikaro" ist "Landstörtzer" und auf keinen Fall "Schelm". Der *Simplicissimus* wird denn auch nicht zum Pikaro-Roman, sondern zum *roman comique* in Beziehung gesetzt, jedenfalls lässt sich dies aus einem Brief von Leibniz an die Herzogin Sophie von Hannover schließen, in dem dieser berichtet, dass man an Ostern in der Jesuitenkirche in München wie üblich ein "oster-mährle" erzählt habe, welches aus dem *Simplicissimus* stammte, einem Buch "pour faire rire [...] et qui approche assez du génie de Francion."<sup>6</sup> Die gebildete Sophie von Hannover kannte übrigens so-

wohl den *Simplicissimus* wie die *Courasche*, ersteren ließ sie sich bei Handarbeiten vorlesen.<sup>7</sup>

In Eduard Julius Kochs *Compendium der Deutschen Literaturgeschichte* von 1798 erscheinen der *Guzman* und der *Simplicissimus* unter der Rubrik "Vorläufer der Robinsonaden".<sup>8</sup>

Der früheste Beleg dafür, dass der Pikaro-Roman als "Schelmenroman" bezeichnet wurde, habe ich im dritten Band der 1804 erschienenen *Geschichte der schönen Wissenschaften* von Friederich Bouterwek gefunden. Dieser Band ist der spanischen und portugiesischen Literatur gewidmet. Er behandelt den *Lazarillo de Tormes* und schreibt:

Erzählungen interessanter Schelmenstreiche waren vermutlich schon früher eine Geistesergötzung der Spanier. Denn schelmische List und Gewandtheit hatten für die Spanier, wie die ganze Geschichte ihrer Komischen Litteratur beweiset, einen ästhetischen Reiz von ganz eigener Art.<sup>9</sup>

Den Ausdruck "Schelmenroman" braucht er im Zusammenhang mit dem *Guzman*: "Unter den Schelmenromanen (del gusto picaresco) erhielt mit Recht der bekannte *Guzman de Alfarache* [...] einen Ehrenplatz neben dem *Lazarillo de Tormes*."<sup>10</sup> Die Erklärung in der Klammer deutet darauf hin, dass der Ausdruck "Schelmenroman" noch nicht üblich war. Wenige Seiten später erwähnt er als weiteren Vertreter der Gattung Francesco de Quevedos *La Vida del Buscón Ilamado Don Pablos*. Die Hauptfigur nennt er einen "Schelmen-Hauptmann" und vom Roman sagt er, er sei "der burleskeste aller Schelmenromane".<sup>11</sup>

Den *roman comique* sieht er in der Nachfolge der spanischen Romane, während er bei der Besprechung des *Simplicissimus* den Ausdruck "komischer Roman" braucht. Er gibt keinerlei Hinweis auf etwaige spanische Vorbilder, sondern sieht ihn allein als Erfahrungsbericht aus dem Felde:

Die Anmaßungen so vieler Scribenten, die in ihren Romanen von Heldenthaten und Haupt- und Staatsactionen sprachen, ohne im mindesten aus Erfahrung zu wissen, wie es im Felde hergeht und was in den Cabinetten verhandelt wird, reizte einen Soldaten, der als Musketier den dreißigjährigen Krieg mitgemacht hatte, Samuel Greifensohn von Hirschfeld, unter dem Namen Schleifheim von Sulzfort, einen Roman nach dem Leben zu schreiben, und dem Publicum zu zeigen, wie es in der wirklichen Welt wunderlich aber auch lustig hergehe. Der Held dieses komischen Romans, Melchior von Sternfels von Fuchsheim, heißt schon auf dem Titelblatt "ein seltsamer Vagant". [...] Wenige Bücher haben über ein ha[l]bes Jahrhundert mehr Glück gemacht, als dieser *Simplicissimus*. Neun Auflagen, Fortsetzungen, Zusätze und eine Menge von Nachahmungen, sind bis zum Jahre 1725 gedruckt. Aber auch dieser Roman gehört seinem Zeitalter so charakteristisch an, daß er in unveränderlicher Gestalt sich nicht behaupten konnte, als der Geschmack der deutschen Romanschreiber ein wenig sich zu verfeinern anfang.<sup>12</sup>



1884 stellt Felix Bobertag in seiner *Geschichte des Romans* einen expliziten Bezug zwischen dem spanischen Pikaro-Roman und dem *Simplicissimus* her:

Es ist allbekannt, daß der *Simplicissimus* nicht das erste Buch seiner Art ist, welches in Deutschland erschien, und daß die Spanier das Verdienst der Erfindung des pikaresken oder Schelmenromans haben.<sup>13</sup>

Dies ist zugleich der erste Beleg dafür, dass der *Simplicissimus* explizit als Schelmenroman bezeichnet wird.

In Julian Schmidts *Geschichte der Deutschen Litteratur* von 1886 wird auf das spanische Vorbild verwiesen, ohne dass die Gattungsbezeichnung "Schelmenroman" gebraucht wird, vielmehr wird mit dem Ausdruck "Erzschelm" auf die Schelmenliteratur in der Art von Murner angespielt.

Der einzige Roman, der wirklich deutsches Leben zeigt – der "Abenteuerliche *Simplicissimus*" weist auf spanische Vorbilder zurück: auf die Novellen von den Erzschelmen, die in dieser argen Welt nicht grade musterhaft, nicht anständig, auch nicht glücklich, aber mit einer Art lustigen Behagens sich durchschwindeln.<sup>14</sup>

1888 erschien ein Aufsatz von Karl von Reinhardstöttner: *Aegidius Albertinus, der Vater des deutschen Schelmenromans*, ein weiterer Beleg dafür, dass die Gattungsbezeichnung sich durchgesetzt hat.<sup>15</sup> Dies wird auch in Wackernagels *Geschichte der deutschen Literatur* bestätigt, wo der Schelmenroman als Gegenstück zum hohen Roman genannt wird.<sup>16</sup>

Die Lücke zwischen dem wahrscheinlich ersten Auftreten des Wortes "Schelmenroman" für den Pikaro-Roman 1804 in Bouterweks Darstellung der spanischen Literatur und der generalisierten Verwendung des Begriffs in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts konnte ich nicht schließen. Offensichtlich steht für die Literaturwissenschaft zunächst keineswegs fest, dass der *Simplicissimus* in der Nachfolge des Pikaro-Romans gesehen werden muss. Fest steht nur, dass die Übersetzung "Schelm" für den Pikaro erst dann eintreten kann, als die negativen Bedeutung, die das Wort im 17. und noch weitgehend im 18. Jahrhundert hatte, abgeschwächt wurde.

## Anmerkungen

- 1 Der Artikel 'Schelmenroman' im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Bd. 3, 2003), der eine Entwicklung der Wortbedeutung enthält, gibt dazu auch keine Auskunft.
- 2 Adelung behauptet, das Wort "Schelm" im Sinne von 'totes Vieh' sei nur im Oberdeutschen gebräuchlich. führt dann aber doch auch ein Beispiel aus Niedersachsen an. Auch die Bedeutung 'tödliche Seuche' sei nur in manchen Gegenden gebräuchlich. "Schelm" im Sinne von 'ehrloser Mensch' sei hingegen überall im Hochdeutschen gebräuchlich. (Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. 2. verm. und verb. Auflage Leipzig 1798, 3. Band, Sp. 1410.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd., Sp. 1411.
- 5 "schelm, in verblaßter, spöttischer, verächtlicher, auch mitleidiger anwendung, erst in neuerer Sprache." (*Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, 8. Band, 1893, Sp. 2506ff., Zitat Sp. 2509.)
- 6 Zit. nach Manfred Koschlig: Das Lob des *Francion* bei Grimmelshausen. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 1, 1957, S. 30-73, hier S. 34.
- 7 Ebd., S. 35.
- 8 Eduard Julius Koch: *Compendium der Deutschen Literaturgeschichte von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod*. 2. Band. Berlin 1798, S. 255.
- 9 Friedrich Bouterwek: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. 1801-1819. Bd. 3, Göttingen 1804, S. 203f.
- 10 Ebd., Bd. 3, S. 452, eine andere Stelle S. 305.
- 11 Ebd., Bd. 3, S. 473.
- 12 Friedrich Bouterwek: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Bd. 10, Göttingen 1817, S. 386.
- 13 Felix Bobertag: *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsarten in Deutschland*. Bd. II / 2. Berlin 1884, S. 64.
- 14 Julian Schmidt: *Geschichte der deutschen Litteratur von Leibniz bis auf unsere Zeit*. 1. Bd., Berlin 1886, S. 51.
- 15 Karl von Reinhardtstöttner: Aegidius Albertinus, der Vater des deutschen Schelmenromans. In: *Jahrbuch für Münchner Geschichte* 2, 1888, S. 13-86.
- 16 Wilhelm Wackernagel: *Geschichte der deutschen Literatur. Ein Handbuch*. 2. Aufl. neu bearb. von Ernst Marti. Basel 1894, S. 267.

# Regionales

## Gelnhausen

Der Grimmelshausen-Preis der Städte Gelnhausen und Renchen und der Länder Hessen und Baden-Württemberg wurde 2007 in Gelnhausen an den Autor Feridun Zaimoglu für seinen Roman *Leyla* verliehen. Den Förderpreis ernannte die Jury der Autorin Silke Scheuermann für ihren Roman *Die Stunde zwischen Hund und Wolf* zu. Der Festakt fand am 2. Oktober 2007 in der Stadthalle Gelnhausen in Anwesenheit des Preisträgers statt; die bei einem Unfall verletzte Förderpreisträgerin wurde durch ihren Verleger vertreten. Zum zahlreich versammelten Publikum sprachen Bürgermeister Thorsten Stolz, für das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst Staatssekretär Prof. Dr. Ralph Alexander Lorz. Hubert Spiegel (Feuilleton-Redaktion der FAZ) hielt die Laudatio auf Feridun Zaimoglu, der sich mit der Lesung einer neuen Erzählung bedankte, Prof. Dr. Heiner Boencke die Laudatio auf Silke Scheuermann. Am 3. Oktober folgte ein geführter Rundgang mit Feridun Zaimoglu und Gästen durch Gelnhausen; am Nachmittag las Zaimoglu im Keller von Grimmelshausens Geburtshaus, dem heutigen Grimmelshausen-Hotel, einige Kapitel aus *Leyla*, die ihn durch seine ironisch-satirische Art, aus der Perspektive eines Kindes zu erzählen, als einen würdigen Grimmelshausen-Preisträger beglaubigten. An diese Lesung schloß sich am selben Ort ein "Grimmelshausen-Lesemarathon" an, der erst um Mitternacht endete. Gelesen wurde in halbstündigen Einheiten und moderiert durch den erfahrenen Heiner Boencke Grimmelshausens *Landstörtzerin Courasche*. Die Grimmelshausen-Gesellschaft war durch zwei Mitglieder des Vorstands beteiligt.

## Oberkirch

Die Grimmelshausen-Runde im "Silbernen Stern" zu Gaisbach traf sich zu Vorträgen über "Burgen und Schlösser im Renchtal" (Johannes Mühlán), "Die Rheinbrücke in Kehl" (Helmut Schneider), "Sprachgesellschaften im 17. Jahrhundert" (Walter Ernst Schäfer), "Gaisbach – Von der ritterschaftlichen zur großherzoglichen Gemeinde" (Dieter Kauß), "Darstellungen des Dreißigjährigen Krieges in C. F. Meyers Novelle *Gustav Adolfs Page*" (Götz Bubenhöfer), "Friedrich Spee" (Hans Jörg Mussler).

Vom 20.-23. Juni fand im Rathaus der Kongreß der Grimmelshausen-Gesellschaft zum Thema "Grimmelshausens *Simplicissimus* im Kontext des europäischen Romans" statt. Eingestimmt wurden die Teilnehmer durch eine Exkursion zur Ruine Hohenrod ("Brigittenschloß") bei Sasbach-Walden, dem Schauplatz von Grimmelshausen *Beernhäuter*, mit einer Lesung dieser Erzählung durch den Schauspieler Axel Gans vom hohen Felsen herab. Den obligaten öffentlichen Vortrag in Oberkirch hielt Prof. Dr. Ruprecht Wimmer (Eichstätt) über das Thema "Don Quichote und *Simplicissimus* – Erzähler und Helden bei Cervantes und Grimmelshausen". Für neue wissenschaftliche Erkenntnisse sorgten 21 Vorträge. Daß der Kongreß einen für alle Teilnehmer erfreulichen Verlauf nahm, lag aber auch wieder am großzügigen Gastgeber, der Stadt Oberkirch und ihrem Oberbürgermeister Matthias Braun.

## **Renchen**

Am 21. Juni 2007 reiste der Kongreß der Grimmelshausen-Gesellschaft von Oberkirch nach Renchen, wo er von Bürgermeister Bernd Siefermann im *Simplicissimus*-Haus herzlich begrüßt wurde. Dort hielt Prof. Dr. Friedrich Gaede einen öffentlichen Vortrag zum Thema "Die Macht des Möglichen – Leibniz, Grimmelshausen und die Entfaltung des europäischen Romans".

Am 6. Juli 2007 wurde im *Simplicissimus*-Haus der Bircher-Raum in memoriam Martin Bircher (1938-2006), den Ideengeber des *Simplicissimus*-Hauses und der Sammlung Grimmelshausen-Illustrationen, eingeweiht. Christian Juranek referierte über Birchers Biographie.

Zum Museums-Fest am 10./11. August 2007 gab es eine Theateraufführung über Amand Goegg, den badischen Revolutionär und Initiator des Grimmelshausen-Denkmal.

Im Rahmen der Renchener Kulturtage (26. September bis 18. Oktober) hielt Prof. Dr. Matthias Hermann (Dresden) einen Vortrag mit Klangbeispielen über Heinrich Schütz. Der Grimmelshausen-Spielkreis trat mit "Black Comedy" von Peter Shaffer auf.

## Simpliciana Minora

### Grimmelshausen-Preis 2007 für Feridun Zaimoglu

Der von den Grimmelshausen-Städten Gelnhausen und Renchen und den Ländern Hessen und Baden-Württemberg gestiftete, alle zwei Jahre vergebene und mit zehntausend Euro dotierte Grimmelshausen-Preis 2007 ging an Feridun Zaimoglu. Der aus der Türkei stammende und in Kiel lebende Autor wurde insbesondere für seinen 2006 im Verlag Kiepenheuer und Witsch erschienenen Roman *Leyla* ausgezeichnet. Das brillant und spannend geschriebene Erzählwerk, so die Jury in ihrer Begründung, sei einer der wichtigsten aktuellen Texte für das Verständnis ganzer Generationen von "Gastarbeitern", die in Deutschland ihr Auskommen suchten. In diesem sprachgewaltigen Familienepos thematisiert der 1964 im anatolischen Bolu geborene und seit mehr als 35 Jahren in Deutschland lebende Zaimoglu den Weg der heranwachsenden Leyla aus der türkischen Heimat in das fremde, wohlhabende Deutschland. Es ist die Türkei der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die den historischen und sozialen Hintergrund der autobiographische Züge aufweisenden Geschichte bildet, die mit der Ankunft Leylas und ihrer Familie in Berlin endet.

Den diesjährigen Grimmelshausen-Förderpreis in Höhe von 2500 Euro erhielt die Frankfurter Autorin Silke Scheuermann für ihren ersten Roman *Die Stunde zwischen Hund und Wolf*. In einer dichten, poetischen Prosa gelingt es ihr zwischen leiser Melancholie und Ironie, bei allen Beschädigungen des Lebens in der Gegenwart, eine Wahrheit in Gefühlen, Verhaltensweisen und Alltagsszenen aufschimmern zu lassen.

Peter Heßelmann (Münster)

## Bibliographie zu Quirin Moscherosch (1623-1675)

Der jüngere Bruder Johann Michael Moscheroschs ist der Forschung bekannt durch sein Zeugnis zur Editions-geschichte der Werke Grimmelshausens, auch durch das Geleitgedicht, mit dem Grimmelshausen sein *Poetisches Blumen-Paradiß* (1673) bedacht hat. Ansonsten ist er unbekannt geblieben. Daß es sich lohnen könnte, seine hinterlassenen Schriften (Lyrik, eine Predigt, ein Schauspiel, Briefe) zur Kenntnis zu nehmen, legt schon sein persönliches Verhältnis zu einem Kleinfürsten (Johann Reinhard II. von Hanau-Lichtenberg) nahe, auch seine Mitgliedschaft ab 1673 im Pegnesischen Blumenorden und seine Korrespondenz mit Sigmund von Birken. Auch fällt die große Zahl seiner Gelegenheitsgedichte und die dichte Folge ihres Erscheinens auf. Über die bisher schon bekannten rund vierzig Kasualdrucke hinaus hat Hans-Rüdiger Fluck schon im Jahr 2005 dreizehn bis dahin nicht erfaßte Gelegenheitsgedichte nachgewiesen und ausführlich kommentiert (Neu- und wiederaufgefundene Gedichte und Schriften von Quirin Moscherosch. In: *Die Ortenau* 85 (2005), S. 313-344).

Dieser Grundstock einer Personalbibliographie wird nun ergänzt durch die Vorstellung von weiteren zehn deutschen und lateinischen Gedichten an lutherische Geistliche und Pfarrkollegen, an Professoren der Straßburger Universität, an Magistratspersonen und Patrizier in Nördlingen, Nürnberg und Rothenburg, an fürstliche Beamte und frühere Studienkollegen. Besondere Beachtung verdient ein Widmungsgedicht an den Autor eines Kalenders, Pfarrer Marcus Freund, in dem das Problem der Vereinbarkeit von Pfarramt und Kalenderschriftstellerei aufgeworfen wird, und ein Sammelband von achtzehn lateinischen Epigrammen aus der Stadtbibliothek in Kolmar, der bisher in deutschen Bibliotheken nicht nachgewiesen werden konnte (Hans-Rüdiger Fluck und Walter E. Schäfer: Unbekannte Gedichte Quirin Moscheroschs [1623-1675]. Bibliographische Nachträge zu einem Mitglied des Pegnesischen Blumenordens. In: *Die Ortenau* 87 [2007], S. 393-418.)

Walter E. Schäfer (Baden-Baden)

*Courasche oder Gott lass nach* von  
Wilhelm Genazino nach  
Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen

Die produktive Rezeption der unverwüstlichen Hure, "Ertzbetrügerin" und "Landstörtzerin" Courasche hält auch im 21. Jahrhundert an. Am 2. Oktober 2007 fand im Rahmen der Ruhrtriennale in der ehemaligen Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord die Uraufführung von *Courasche oder Gott lass nach* von Wilhelm Genazino nach Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen statt. Regie führte Stephanie Mohr, als Schauspielerinnen traten in der Rolle der Courasche Julischka Eichel, Barbara Nüsse und Anna Franziska Srna auf. Daniel Rohr und das achtköpfige Vokal-Ensemble des Philharmonia Chors Wien waren in weiteren Rollen zu sehen. Die Uraufführung in Duisburg bestach durch eindringliche schauspielerische Leistungen und eindrucksvolle Bilder, nicht zuletzt aufgrund der Videoinstallation von Nives Widauer und des Bühnenbildes von Andrea Uhmann. Die packende Inszenierung wurde mit langem Applaus bedacht.

Der 1943 in Mannheim geborene Wilhelm Genazino ist vor allem als Romancier bekannt geworden. Für sein umfangreiches Werk, das nicht nur aus Romanen – erwähnt seien lediglich *Abschaffel*, *Ein Regenschirm für diesen Tag*, *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman*, *Die Ausschweifung*, *Fremde Kämpfe*, *Die Liebesblödigkeit* und *Mittelmäßiges Heimweh* –, sondern auch aus Hörspielen, Theaterstücken und Essays besteht, wurde er mit zahlreichen Preisen geehrt, auch mit dem Georg-Büchner-Preis im Jahr 2004. Genazinos Textvorlage für die Spielfassung von *Courasche oder Gott lass* ist derzeit noch nicht erschienen. Die Premiere war bereits 2006 geplant, doch Veronica Ferres, die für die Titelrolle engagiert war, nahm Anstoß an dem Stück, an der Figur sowie an der ordinären Sprache und – die Presse witterte damals ein "Skandalstück" – gab die Rolle zurück. Ferres äußerte schockiert die Ansicht, daß sich der Text weder mit ihren Vorstellungen noch mit ihrer künstlerischen Integrität vereinbaren lasse. Es kam zum Zerwürfnis mit dem Intendanten Jürgen Flimm.

Das ca. 75 Minuten dauernde Theaterstück besteht aus drei Szenen, in denen jeweils eine der Schauspielerinnen als Courasche im Mittelpunkt agiert. Die erste Courasche ist eine routinierte Straßenprostituierte von heute, die in einem Wohnmobil gelangweilt ihrem Job nachgeht und daheim einen abgestumpften Mann aushält. Die zweite Courasche befindet sich gegen Ende des



Zweiten Weltkriegs auf der Flucht westlich von Stettin, erzählt einem Deserteur ihre Lebensgeschichte und gibt sich ihm für ein Stück Brot hin. Die dritte Courasche tritt als Zimmermädchen und Mätresse um 1900 auf, die für ihre Dienste von ihrem gnädigen Herrn und Gönner eine Wohnung als gemeinsame Absteige erhält. Die drei weiblichen Hauptfiguren spielen zudem mitunter simultan und doublen sich.

Nach Bertolt Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder – Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* und George Taboris *Mutters Courage* gelangte mit Genazinos *Courasche oder Gott lass nach* ein weiteres vielbeachtetes Theaterstück voller Absurdität auf die Bühne, das an Grimmelshausens komplexe Figur anknüpft und ihre Modernität belegt.

Peter Heßelmann (Münster)

## Rezensionen und Hinweise auf Bücher

**Maximilian Bergengruen: Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen). Hamburg: Felix Meiner Verlag 2007 (= Paradeigmata 26) 359 S.**

Diese umfangreiche Studie macht es sich zur Aufgabe – so kündigt es bereits der Untertitel an – Querverbindungen zwischen dem naturkundlichen Wirken des Paracelsus sowie seiner Nachfolger und der Barockliteratur aufzuweisen und diese Verbindungen im Hinblick auf letztere interpretatorisch und vor allem für die Analyse poetologischer Faktionen fruchtbar zu machen.

Den ersten Teil (bis S. 177) widmet Bergengruen ausschließlich Paracelsus und den Paracelsisten, wobei er besonderes Augenmerk auf bestimmte Leitfiguren ihres Denkens ("Mastertopoi" genannt, S. 2 und passim) richtet: Erstens den systematischen Analogiezwang, der besonders in der für die sog. Theo-Alchemie zentrale Analogie von Lapis ("Stein der Weisen") und Christus Ausdruck finde; zweitens die souveräne Teilhabe, die der paracelsische Magier über die Natur per analogiam am Willen Gottes erreichen kann, wobei er im Rahmen dieser ihn selbst übersteigenden Teilhabe dennoch aktiv bleiben kann (daher die "Souveränität"); drittens die Beschleunigung, die ihm aus dieser aktiven Teilhabe heraus möglich ist, indem er durch höhere Einsicht in die Occulta (im Rahmen des von der liziten Magia naturalis Vorgegebenen) die Natur perfektioniert, eine Vollendung, die ihrerseits per analogiam Beschleunigung der individuellen Heilszeit darstellt. Anhand dieser von Bergengruen sorgfältig aus den Texten Hohenheims und vor allem den Vorreden seiner Nacheiferer herausgeschälten und philosophiehistorisch, etwa mit der neuplatonischen Emanationstheorie und der mittelalterlichen Mystiktradition v.a. eines Tauler, kontextualisierten Leitfiguren gelingt dem Verfasser manche erhellende Analyse: Etwa daß einerseits Autoren des Paracelsismus, indem sie die siderischen Einflüsse zugunsten einer aus der hermetischen Tradition stammenden Zweiwertigkeit von "dem, was unten ist" und "dem, was oben ist" depotenzieren (Kap. 'Die Entmachtung des Gestirns', S. 144-159), im Vergleich zur Drei-Körper-Lehre ihres Vordenkers unterkomplex wirken; daß letzterer aber andererseits, indem er die Leitfigur der Beschleunigung etabliert, die Erkenntnisse seiner Nachfolger als weiter fortgeschritten legitimiert und so zum "Opfer" seines eigenen Fortschrittsmodells wird (S. 47/48). Die Verknüpfung von Beschleunigung und souveräner Teilhabe illustriert auch schlaglicht-

artig, warum die Apokalyptik des Paracelsus bei seinen Nachfolgern wie Oswald Croll und Jacob Böhme in Chiliasmus umschlägt (Kap. 'Lektürebeschleunigung', S. 38-48): Sie nehmen die Verkürzung der Heilszeit im Sinne eines "schneller, mein Gott, zu Dir" beim Wort.

Hervorzuheben scheint mir vor allem die methodische Frische dieser Analyse, wobei Bergengruen sich zugleich der dieser Methode inhärenten Gefahren bewußt ist: Er faßt nämlich Paracelsus' Wirken und den Paracelsismus nicht primär exegetisch von den Einzeltexten her, von denen viele ja in gut kommentierten Ausgaben (etwa Kühlmann/Telles *Corpus Paracelsisticum*) zugänglich sind oder bald sein werden, sondern begreift sie als Diskurs im Sinne Foucaults (ausdrücklich S. 1). Nun hat Foucault selbst bereits auf das zentrale Problem seiner Theorie hingewiesen: die Großräumigkeit des Diskursbegriffs selbst. Dem begegnet Bergengruen überzeugend durch Kombination der Diskurs- mit der Topiktheorie (S. 22-31). Die mangelnde Differenzierung des Foucault'schen Ansatzes im Detail kann er so durch eine Binnenhierarchisierung der den Diskurs organisierenden Topoi (daher die erwähnten "Mastertopoi") ausgleichen. Damit gelingt es ihm einerseits, die paracelsische "Bewegung" von einer neuen Perspektive aus (mit Ergebnissen, von denen einige oben angedeutet wurden) zu fassen, andererseits zeigt er wie nebenbei, daß es möglich ist, solide historische Textarbeit mit zeitgenössischen Theoriebildungen zu kombinieren (über den nicht mehr ganz so neuen Foucault hinaus spielt v.a. Agambens Theorie der Machtverhältnisse eine Rolle), ohne dabei in einen "Jargon" zu verfallen, der oft leider nur zur Vernebelung eigener Verständnisprobleme dient.

Es zeigt sich, daß der Zugriff auf die topische Ordnung des Diskurses über das Verhältnis Hohenheims zu den Paracelsisten hinaus gewinnbringende Erkenntnisse fördert, deren philosophie- und rechtshistorische Aspekte hier noch kurz umrissen seien: Indem Bergengruen zeigt, wie in der Rezeption aristotelischer Philosophie durch die Neuplatoniker oder der Neuplatoniker durch die Naturkundler bestimmte Topoi affirmativ aufgerufen, jedoch durch kleinste Veränderungen im Gang des Diskurses teils extrem subvertiert werden, kann er anti-aristotelische Züge des Aristotelismus bzw. aristotelische Züge des Neuplatonismus entdecken, die weit besser die mittelalterliche Rezeption antiker Philosopheme erfasst als eine starre Opposition zwischen Platonismus und Aristotelismus (Kap. 'Ars/Natura: Identität, Steigerung, Beschleunigung', S. 113-132). Besondere Brisanz offenbart dieses Verfahren, wenn es auf das Verhältnis Hohenheims zu Luther und speziell beider zum Freien Willen angewandt wird (Kap. 'Katechonik und Erlösungsbeschleunigung', S. 49-92). – Schließlich scheut der Verfasser sich nicht, des Paracelsus Leitidee der souveränen Teilhabe ins politische zu wenden und ihn so, mit Einschränkungen, zu einem (in meinen Worten) "Krypto-Republikaner" zu befördern (Kap. 'Republikanische Mystik', S. 93-103). Sei dem, wie es wolle, die Verwunderung des Verfassers darüber, daß auch auf politischem Felde die Epigonen Hohenheims

hinter ihren "Monarchen" zurückfallen, könnte man entkräften, wenn man bedenkt, daß die Klientelverhältnisse, aus denen heraus die Autoren oftmals schreiben (oder in die sie sich hineinschreiben wollen), progressive politische Äußerungen nicht gerade begünstigen. – Es scheint mir textinterner Ironie nicht zu entbehren, wenn der "Republikanismus" in gewisser Weise in der poetischen Absetzung des Kaiserpaars, die Bergengruen aus Zesens *Meienlied* herauspräpariert (S. 231-233), wieder auftaucht.

Damit komme ich zum zweiten Teil des Werkes, nämlich der Profilierung dreier Barockautoren als Rezipienten bzw. Transformatoren bestimmter paracelsischer/paracelsistischer Diskurs-Topoi. Diese gelingt, soviel sei vorausgeschickt, in den ersten beiden Fällen am überzeugendsten: Johannes Scheffler setzt in den *Geistreichen Sinn- und Schlußreimen* den Topos der souveränen Teilhabe in der mystischen Unio auf radikalste Weise ins Stufen- und Zeitlose um, teils indem er dem menschlichen "Ich" die übergeordnete Souveränität zubilligt; auch die Lapis-Christus-Analogie weist Bergengruen im "Eckstein" der Scheffler'schen Epigramme auf und kann dabei die Forschungstradition, Schefflers Mystik dominant aus der Böhme-Rezeption via Franckenberg herzuleiten, um die weitere Perspektive des paracelsischen Diskurses schlüssig erweitern. So gelingt es, den Angelus Silesius als Modifikator dieses Diskurses zu profilieren und sogar anhand seiner Poetik des Epigramms zu zeigen, wie die Beschleunigung performativ als Bewegung ins Außerhalb der Sprache fungiert.

Mit Philipp von Zesen bleibt der Verfasser bei der Sprache. Neben einer m.W. neuen und sehr überzeugenden Interpretation des Romans *Adriatische Rosemund* als Transformation neuplatonischer Eros-Theologie ins poetologische (Stichwort: aufgeschobene Libido als Movens der Literatur) ist es hier die paracelsische "Kunst Signatur", die als Folie für Zesens Sprachtheorie, v.a. im *Rosen-mând* benutzt wird: Die Zeichenhaftigkeit der Sprache liegt nicht mehr in der Semiose auf die Bedeutung hin, sondern in einem kosmischen Netz von Zeichen, das, einmal "offengelegt", unweigerlich zum Ursprung des göttlichen Wortes zurückweist, ein Zug, den Bergengruen zuvor als Transformationsleistung des Paracelsismus kenntlich gemacht hat (Kap. 'Das Buch der Natur lesen und schreiben', S. 160-177). Wenn Zesen die Erotik als Movens der Literatur in die Lautform der Sprache zu überführen und den Wohlklang des Reimes zu perfektionieren trachtet, so liegt hier der Topos der Beschleunigung so unzweifelhaft zutage, daß man beinahe schon Benjamins *Aufgabe des Übersetzers* zu hören glaubt.

Wie steht es schließlich mit Grimmelshausen? Sein Fall liegt – wie könnte es anders sein? – spezieller. Der Verfasser dehnt den paracelsischen Diskurs am weitesten aus, denn nun ist es nicht die Einheit mit Gott oder die Rückkehr zum göttlichen Wort, die beschleunigt werden soll, sondern: der Teufel! Anhand der Hexentanz- und diversen Teufels-Szenen im *Simplicissimus* erörtert Bergengruen der Teufels-Diskurs der Zeit (S. 244-256) und sucht Grimmels-

hausen darin eine Position zuzuweisen (Simplicius begegne eher den Teufeln "Weyers, Anton Praetorius', Lerchheimers und Gödelmanns", S. 251). Angelpunkt dieser Zuweisung ist Simplicius' Bemerkung während des Hexentanzes: "und bildete mir ein/ ich lege in einem so schweren Traum" (Simplicissimus [*Werke*, Bd. I,1], S. 178). Der Verfasser führt die kritischen Stimmen zur Dämonologie an, die vor allem eine Theorie der teuflischen Imagination entwickeln und so – darin den Paracelsisten vergleichbar – den Teufel aus der übernatürlichen Sphäre eliminieren wollen. Doch stellt sich die Frage, ob nicht auch hier "der Wahn betreibt" und die Pointe an Simplicius' Aussage nicht diejenige ist, daß er die Diagnose der Traum-Theoretiker umkehrt? Der Hexentanz stellt keinen Alptraum nach zu reichhaltigem Mahl dar, sondern Simplicius *wünscht sich*, er sei ein Traum, da er allzu real ist. Zumal er ausdrücklich auf der Bank ausfährt, *bevor* er sich in der Küche reichhaltig bedienen konnte. Auch der Verfasser beantwortet die brennende Frage nicht, wie denn Simplicius von Waldhessen nach Magdeburg in dieser einen Nacht kommt (insbesondere, wenn er nicht besonders gut geschlafen hat).

An anderer Stelle weiß Bergengruen wieder zu überzeugen: So, wenn er die souveräne Teilhabe in der Erkenntnis des ersten Vogelnest-Besitzers wiederfindet, daß Gott permanent am menschlichen Leben teilnehme und daß nun der Mensch sein Leben souverän zu Gott kehren müsse (S. 258). Gerade die merkwürdige Zwischenstellung des Vogelnestes, das vom Teufel stammt, aber seine Besitzer stracks zum Guten bekehrt, erscheint als entscheidender Punkt, an dem die "moralische Umkodierung" (S. 259) des Teuflischen ablesbar wird. Der Verfasser weiß dies mit der Diskussion um die "Gauckel-Tasche" im *Springinsfeld* zu verknüpfen und so eine (über die Stücklein des Simplicius hinausreichende) "imitatio Diaboli" (statt der imitatio Christi) nahezulegen, die er schließlich in eine Neuinterpretation des Titelkupfers überführt (S. 267-285), in dem, so die These, Satyr und Teufel zusammenfallen. Diese auf mannigfaches Bildmaterial gestützte Deutung bietet an entscheidender Stelle, nämlich der Frage nach der Einheit des "Monstrum", die *lectio facilior* und stellt somit einen vielversprechenden Beitrag zur Diskussion um das vielbeschriebene Titelbild dar. – Ob insgesamt gesehen die "soveräne Teilhabe" des Teufels-imitators, der trotz Annäherung an den Bösen Feind gute Werke tun kann, noch ein Reflex der genannten Topoi des Paracelsismus ist, sei dahingestellt. Zumindest bietet das letzte Kapitel, als Grimmelshausen-Studie genommen, eine spannende Deutung der Dialektik von Gut und Böse im simplicianischen Zyklus, die vielleicht in die Mehrdeutigkeit von Hegels "Aufhebung", die Bergengruen an anderen Stellen heranzieht, als "Beseitigung, Konservierung und Erhöhung" des einen durch das andere, zu fassen wäre.

Schließlich ist das Buch, von genau zwei sprachlichen Lapsus abgesehen (muß ein Wiedereintritt ein "Reentry" sein (S. 85), und wenn ja: warum nicht mit dem augenfreundlichen Bindestrich des Englischen? Die teuflischen Inszenierungen des Simplicius werden auch nach zweimaliger Nennung nicht zur

"Performance", S. 254), durchweg verständlich und angenehm lesbar, was angesichts der oft diffizilen und speziellen Themenkreise nicht selbstverständlich ist. Zusammengenommen mit einer klaren Zitierweise und übersichtlichen Bibliographie, hat Bergengruen eine faszinierende und wissenschaftlich fruchtbare Studie geliefert, die jedem, der an den Interferenzen von Wissenschaft und Literatur in der Frühen Neuzeit interessiert ist, empfohlen sei.

Jost Eickmeyer (Heidelberg)

**Thomas Rahn: Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568-1794). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006 (= Frühe Neuzeit Bd. 106) 310 S., 25 Abb.**

Jochen Berns hat in seinem Oberkircher Vortrag "Simplicius bei Hofe" (Simpliciana XXIV, 2002) gezeigt, daß selbst ein Autor wie Grimmelshausen Struktur und Zeremoniell der Fürstenhöfe seiner Zeit als bekannt voraussetzt. In der Tat konnte sich "Herr Omnis", wenn nicht als Augenzeuge, dann auf literarischem Weg über das höfische Leben in seiner glanzvollsten und persuasivsten Erscheinungsform, dem höfischen Fest und hier der Fürstenhochzeit, informieren. Dies legen die 215 im Druck verbreiteten Festbeschreibungen nahe, die Thomas Rahn, ein Schüler von Berns, für seine Beschreibung dieser Textgattung bibliographisch erfaßt und ausgewertet hat.

Sein Thema erscheint zunächst nicht besonders originell. Seit dem Wolfenbütteler Kongreß "Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert" (1979) und der opulenten Edition der Beschreibungen Stuttgarter Hoffeste von Ludwig Krapf und Christian Wagenknecht aus dem gleichen Jahr hat die Hofkultur im Zentrum der interdisziplinären Frühneuezeitforschung gestanden, nicht zuletzt befeuert durch zahlreiche Studien von Berns und Rahn selbst. Als Mitherausgeber des Sammelbandes *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Tübingen 1995) ist Rahn bestens vorbereitet, die Festbeschreibung als literarische Gattung im Kontext der pragmatischen Ästhetik des höfischen Zeremoniells zu beschreiben und dabei die Vorgaben der Zeremoniellwissenschaft des frühen 18. Jahrhunderts zur Funktionsbestimmung der Sinnlichkeitsstrategien des Zeremoniells zu nutzen. Endzweck des Zeremoniells, so Julius Bernhard von Rohr (1728) und Johann Christian Lünig (1719/20), sei die besondere Ehrfurcht und Ehrerbietung der Untertanen, die am zuverlässigsten durch höfische Prachtentfaltung erreicht werden könne: "Verwunderung" (admiratio) und "Staunen" als affektiver Weg zu Hochachtung und Ehrfurcht, die wiederum "Unterthänigkeit und Gehorsam" hervorbrächten und bestärkten (S. 14f.). Die Festbeschreibungen, so Rahn, rekurren in Text und Bild auf die zeremonielle Inszenierung von Pracht, die bei den Untertanen im Vollzug des Festes den Affekt der Verwunderung erregt haben, und sichern im Nachhinein die "semantische Eindeutigkeit des zeremoniellen Zeichensystems" (S. 41). Rahn will "die intentionale und topische Einheit der Gattung im Casus Hochzeit" (S. 7) von den Anfängen im 16. Jahrhundert bis zum Wandel des Zeremoniellverständnisses und der Festbeschreibungstopik im späten 18. Jahrhundert herausarbeiten.

Die konzentriert abgefasste Untersuchung ist nach kurzer Einleitung in sieben aufeinander aufbauende Kapitel klar und übersichtlich gegliedert. Kap. I informiert über Theorie und Funktion höfischer Festkultur als zeremonieller Inszenierung anhand der Erörterungen in den Standardwerken der Zeremoniellwissenschaft. Kap. II-V bieten im ständigen Rückgriff auf Exempla einen



Umriß der Gattung Festbeschreibung, anhand von Paratexten (Kap. II), Topik und Disposition (Kap. III) und Selbstverständnis der Autoren und Adressatenbezug (Kap. IV). Inhaltlich gesehen geht es um Darstellung und Bestätigung des ordnungsgemäßen Verlaufs des Festes: Einzug (Einführung der Braut mit Auflistung der Gäste) als öffentlicher Teil, Trauung, Hochzeitsmahl, Bettsetzung (copulatio carnalis), Feuerwerk; Divertissements an den Folgetagen. Störungen des Zeremoniells werden allenfalls erwähnt, wenn sie auf die ohnehin als peinlich empfundene Natur des gemeinen Mannes geschoben werden können (S. 69). Ob allerdings (Kap. V) das Attribut "züchtig" (d.h. wohlgezogen) bei der Beschreibung der Brautleute dazu berechtigt, von "höfischer Zuchtwahl" zu sprechen (S. 112), erscheint dem Rezensenten allzuweit hergeholt. Festbeschreibungen können, so Rahn weiter, je nach Adressaten als prächtiges Festbuch oder als amplifizierte Neue Zeitung aufgemacht sein, sie können öffentliche Verordnungen, Gästelisten, Furierlisten und Futterzettel, Speiselisten, Geschenklisten, Anreden, Predigten, Gebete, Feuerwerks- und Turnierbeschreibungen und -auflistungen, im Dedikationsteil auch Glückwunsch- und Huldigungsgedichte, ferner Abbildungen von Schaugerichten, Gedenkmünzen, Ehrenpforten, emblematischen Illuminationen, Wappen, Bürgerfahnen enthalten. Stilistisch läßt sich die Festbeschreibung jedoch nicht der rhetorischen Gattung "descriptio" zuordnen, sondern sie verfährt im "stilus historicus": "Die Pracht des Festes wird bilanziert und objektiviert." (S. 93.) Formale Möglichkeiten sind die Prosarelation unterschiedlichen Umfangs, die sich durchsetzt, und die poetische Beschreibung als lateinisches oder deutsches carmen heroicum und Ekloge oder als Reimchronik in Knittelversen, verfaßt von humanistisch gebildeten Autoren oder aus der Feder eines Pritschmeisters. Tendenziell ergibt sich, so Rahn, die Stilisierung des Festortes zu einer "Ordnungsutopie", zu einem "Policeystaat der 'freude', in dem qua fürstlicher Organisation die anthropologischen Defizienzen Hunger und Aggressivität ausgeschaltet" seien (S. 123). Unter diesen Gesichtspunkten analysiert Vf. dann in Kap. VI ausführlich einen herausragenden Beispielfall: die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 und die drei zu diesem Anlaß überlieferten Festbeschreibungen.

Wie die Gattung sich im Durchgang durch aufgeklärten Absolutismus und Französische Revolution weiterentwickelt hat, untersucht Rahn in Kap. VII anhand von Novalis' Fragmentensammlung *Glaube und Liebe oder Der Königin und die Königin* (1798) und den vorausgehenden Festbeschreibungen der Doppelhochzeit der Prinzen Friedrich Wilhelm und Ludwig von Preußen mit den Prinzessinnen Luise und Friederike von Mecklenburg-Strelitz in Berlin 1794 sowie der Hochzeit des Erbprinzen Karl Georg August von Braunschweig mit Friederike von Nassau-Oranien in Braunschweig 1790. Rahn kann zeigen, daß Novalis wie die Autoren der Festbeschreibungen in erstaunlichem Gleichklang das alte absolutistische Zeremoniellverständnis durch ein neues, familiär auf die Liebe des Volkes zum Landesvater gegründetes "natürliches" Verhältnis von Regent und Untertan ersetzen. An der Funktion des Zeremoniells ändere

die kommunikative Öffnung jedoch nichts, wenn der einzelne Bürger die Monarchie als seine persönliche Glücksgarantie ansehe. Nach der Entmachtung der Ehrfurcht durch die aufklärerische Erhabenheitsrhetorik setze das Herrschaftszeremoniell auf Sentimentalisierung (S. 182f.), auf die Rede von der "Königin der Herzen". Ein umfassendes, sorgfältig gearbeitetes Literaturverzeichnis (Titelaufnahmen der Festbeschreibungen, benutzte Quellen und Forschungsliteratur, ein Personenregister), dazu ein Anhang mit 25 Abbildungen in vorzüglicher Druckqualität beschließen die überaus sachkundig und konzise geschriebene Abhandlung.

Doch stellen sich auch Fragen. Sie betreffen zunächst die rhetorisch-poetologischen Grundlagen des höfischen Zeremoniells. Wenn Rahn behauptet: "Die Zeremonielltheorie besitzt [...] keinen expliziten systematischen Ort in den ästhetischen, poetologischen und rhetorischen Theorieanstrengungen des 17. und 18. Jahrhunderts." (S. 23), dann übersieht er, daß die wirkungsästhetischen Begriffe "admiratio", "Verwunderung", "Staunen", das momentane Hinweggerissen- und Überwältigtsein sehr wohl ihren systematischen Ort in der avancierten poetologischen Theoriebildung der frühen Neuzeit haben: in der *Ingenuum- bzw. Argutia-Poetik* der Jesuiten, so bei Balde, Masen, Gracian, Tesauro u.a. – ein poetologischer Diskurs, der im 18. Jahrhundert in Folge der Rezeption Longins und der *Rhetorica ad Herennium* durch die Erhabenheitsrhetorik abgelöst wird und auch der monarchischen Herrschaftssicherung qua Fest und Festbeschreibung neue Möglichkeiten eröffnet, ebenso wie der Wechsel zur "natürlichen" Rhetorik des "Ethos" seit 1790, die von der Forderung nach einer Konstitution mit Selbstbeschränkung in der Machtfrage noch lange ablenkt. Vf. hätte daher seine durchweg kritische Sicht des alten Zeremoniells auch bei der Darstellung des scheinbar aus dem Geist der Aufklärung und der Menschenliebe erneuerten Zeremoniells beibehalten sollen.

Eine weitere Frage gilt der Auskunft, Festbeschreibungen seien im *stilus historicus* abgefaßt. Rahn sieht zwar den "Widerspruch der Gattung zwischen Rhetorisierungsdruck und Faktendruck, [...] zwischen sprachlicher Zier und sachlicher Präzision" (S. 53), verfolgt aber nicht deren Veränderungen im Wechsel der Rhetoriken; Festbeschreibungen im Hochabsolutismus neigen zur panegyrischen Überhöhung, und auch die späten, das familiäre Verhältnis zwischen Herrscher und Untertan propagierenden Festbeschreibungen begnügen sich nicht mit der niederen Stilebene zur Vermittlung des neuen Ethos.

Wie so oft in neueren literaturwissenschaftlichen Arbeiten trägt der Drang zu elaborierter fachsprachlicher Umschreibung an sich einfacher Sachverhalte auch hier des öfteren nicht gerade zu erwünschter Klarheit und Verständlichkeit der Darstellung bei, doch kann Rahn diesen Nachteil durch die Anschaulichkeit der zahlreichen Exempla ausgleichen. Seine Untersuchung erschließt mit den Festbeschreibungen ein wichtiges Quellencorpus der frühneuzeitlichen Hofkultur, bestimmt im Rückgriff auf die rezeptionsästhetischen Kategorien der Zeremoniellwissenschaft deren politische Funktion und erarbeitet in Ge-

stalt einer aus dem Kommunikationsmodell abgeleiteten Topik die Umriss der Gattungsgeschichte. Die Arbeit wird insofern noch Weiterungen zeitigen, als die ständige Auseinandersetzung mit dem herrschenden Zeremoniell bzw. die Anpassung an dessen Forderungen mehr oder weniger auch für andere literarische, bildkünstlerische und musikalische Gattungen der frühen Neuzeit gilt. Auch Grimmelshausens Hofdarstellungen könnten aus dieser Perspektive noch in helleres Licht gerückt werden, etwa seine Beschreibung des festlichen Empfangs am zeremoniellfreien, "familiären" Hof des Sylphenkönigs im "Centrum terrae", zu dem ein jeder freien Zutritt hat.

Dieter Breuer (Aachen)

**"Überauß lustig/ und männiglich nützlich zu lesen." Barockliteratur im Museum Otto Schäfer.** Hrsg. im Auftrag der Dr. Otto-Schäfer-Stiftung e.V. von Georg Drescher. Schweinfurt 2007 (= Ausstellungskatalog, Neue Folge 2). 143 S.; mit CD-ROM mit Abb. aller Titelseiten.

Vom 25.3.-14.7.2007 fand im Museum Otto Schäfer, Schweinfurt, eine Ausstellung von Druckwerken der Barockzeit aus der Sammlung des Schweinfurter Industriellen und Bibliophilen Otto Schäfer statt. Aus diesem Anlaß haben der Bibliothekar Georg Drescher und seine Mitarbeiterin Karin Hack einen reichillustrierten Katalog des Gesamtbestands an Barockliteratur bearbeitet, der in Layout und Typographie dem Auge des Bücherfreundes schmeichelt.

Nicht ohne Grund zielt Grimmelshausens Sprüchlein und die Abbildung des Titelkupfers zum *Simplicissimus* den Umschlag des Katalogbuchs, denn mit dem Erwerb der Erstausgabe des *Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch* begann die Hinwendung des Sammlers zu den im Antiquariatshandel angebotenen Rara und Rarissima der Barockliteratur. Von Grimmelshausen gehören zum Bestand der Sammlung auch ein Erstdruck des *Ewig-währenden Calenders* und ein bisher nicht bekannter Druck des *Stoltzen Melchers*; über letzteren bereitet der Herausgeber Georg Drescher eine vergleichende Untersuchung vor. Aber auch so manche von Grimmelshausen benutzte Quelle findet sich in dieser Sammlung, so z.B. die *Guzman*-Übersetzung von Albertinus, Harsdörffers *Poetischer Trichter*, dessen *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Logaus *Sinn-Getichte*, die Übersetzung von Sidneys *Arcadia*, des Olearius *Persianischer Rosenthal*, Sieders *Apulejus*-Übersetzung, Zesens *Assenat*, Zinkgrefs *Scharfsinnige kluge Sprüche*.

Im Einleitungsteil des Katalogbuchs würdigt der Grimmelshausen-Forscher Dieter Martin die Sammlung Schäfer im Vergleich zu anderen bibliophilen Sammlungen von Barockliteratur im 20. Jahrhundert (Viktor Mannheimer, Curt von Faber du Fort, Martin Bodmer) und ordnet die ca. 90 auserlesenen Barockdrucke Schäfers in den Kanon der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts ein, während der Herausgeber Georg Drescher als Bibliothekar die Geschichte des Aufbaus der Sammlung und die Prinzipien des Sammlers erläutert. Der folgende Bestandskatalog verfährt bei der Verzeichnung der Drucke nach den Regeln des VD 17, die Buchtitel werden alphabetisch in orthographisch bereinigter Kurzfassung mit Reproduktion der Titelseite aufgeführt. Anmerkungen zum einzelnen Druckwerk enthalten weitere nützliche bibliographische Angaben. Angefügt sind Register der Personen (Autoren), der Drucker und Verleger, der Künstler und der Provenienzen. Letzteres verdiente durch die beigegebenen biographischen und historischen Erläuterungen zu den Vorbesitzern ein besonderes Lob, wenn nicht schon das ganze schöne Katalogbuch höchst lobwürdig wäre.

Dieter Breuer (Aachen)

**Jutta Breyl: *Pictura loquens – Poesis tacens. Studien zu Titelbildern und Rahmenkompositionen der erzählenden Literatur des 17. Jahrhunderts von Sidney's "Arcadia" bis Ziglers "Banise"*. Hrsg. von Hans Geulen, Wolfgang Harms und Nikola von Merveldt. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag in Kommission 2006. (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 44). 304 S., 92 Abb.**

Bei der Monographie der 2001 verstorbenen Jutta Breyl zu Titelbildern und Rahmenkompositionen des höfisch-historischen Romans handelt es sich um die überarbeitete und erweiterte Version ihrer Dissertation, die im Wintersemester 1991/1992 von der Philosophischen Fakultät der Universität Münster angenommen wurde. Statt einer raschen Publizierung ihrer Forschungen zog Jutta Breyl es damals vor, sich weiterhin intensiv dem riesigen Terrain ihres Themenfeldes zuzuwenden. Den Herausgebern ist dafür zu danken, daß sie die von der Verfasserin vorbereiteten Corrigenda eingearbeitet und die verdienstvolle Studie nun aus dem Nachlaß veröffentlicht haben. Denn sie stellt zweifelsohne einen erheblichen Gewinn insbesondere für die Literatur- und Kunstwissenschaft dar und bildet die unverzichtbare Ausgangsbasis für jede künftige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Titelbildern erzählender Barockliteratur.

Gegenstand der Untersuchung ist das Frontispiz des höfisch-historischen Romans. Das Textkorpus besteht aus nahezu 50 Romanen in unterschiedlichen deutschsprachigen Übersetzungen und Ausgaben, die in einem Zeitraum von fast 150 Jahren, zwischen 1593 und 1739, erschienen sind. Die Interpretation der Frontispize setzt die Bewältigung eines enormen Lesepensums voraus. Denn ohne die Lektüre der teilweise überaus umfangreichen, mitunter mehrbändigen Romane sind deren Titelbilder nicht hinreichend zu verstehen. Erfreulicherweise werden 92 Abbildungen als Anschauungsmaterial reproduziert, so daß der Leser die erzielten Ergebnisse stets zu überprüfen vermag. Berücksichtigung finden Romane unter anderem von Amaranthes, Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg, Barclay, Bohse, Bucholtz, Friedrich, Glaubitz, Hagedorn, Harsdörffer, Helwig, Herolander, Hirschberg, Hunold, Kuffstein, Lohenstein, Opitz, Palmenes, Pohlmann, Richter, Rost, Selamintes, Sidney, Stubenberg, von dem Werder, Zesen und von Zigler und Kliphausen. Analysiert werden auch das vergleichsweise schlichte Frontispiz zu Grimmelshausens *Proximus und Lympida* (S. 55–59) und seine ikonographischen Muster für die Trauungsszene am Altar. Diesem Roman und seinem Titelkupfer hatte sich Breyl bereits intensiv gewidmet (vgl. Jutta Breyl: "gantz ein ander Buch" – Das Frontispiz zu Grimmelshausens *Proximus und Lympida* als poetologisches Signal. In: *Simpliciana* XV, 1993, S. 193–206).

Ziel der materialreichen und profunden Studien ist es, darzulegen, wie sich die Romane und die Entwicklungsphasen höfisch-historischen Erzählens in Bild und Text – den Rahmenkompositionen – widerspiegeln. Damit geht es

nicht zuletzt auch darum, das Verständnis der Interdependenz von Bild und Text in der Epoche des Barock zu erhellen. Einer Anregung Mirjam Bohatcovás folgend, erlaubt es der Begriff "Rahmenkomposition", verschiedene Bild- und Textsorten als Einheit zu behandeln: Titelbild, Porträt des Autors und des Widmungsadressaten, Illustrationen zu bestimmten Themen des Vorspanns, Erklärungsgedichte zu den Titelbildern, Titelblatt, Dedikation, Vorrede, Ehrengedichte, Register, Anmerkungen und Nachwort. Die anspielungsreichen Titelbilder mit ihren für heutige Betrachter zumeist rätselhaft anmutenden allegorischen und emblematischen Bildzeichen und die Rahmentexte, ihre Bedeutung und Funktionen, werden jeweils detailliert vorgestellt und interpretiert. Liegen von einem Roman mehrere deutschsprachige Übersetzungen und Ausgaben mit unterschiedlichen Titelbildern vor, dann werden Gemeinsamkeiten und Differenzen ihrer Bildersprache, ihrer Aufgaben und Programmatik herausgearbeitet. Mitunter nehmen Rahmenkompositionen einen beträchtlichen Umfang an. So umfaßt zum Beispiel die Rahmenkomposition zu Stubenbergs erstem Teil der *Eromena* von Biondi (1650) 43 Seiten und vier Bildbeigaben. Deutlich wird, daß die Rahmenkompositionen diverse Funktionen übernehmen können, beispielsweise abbildende, theologische, moralisch-ethische, politische, repräsentative, didaktische, ästhetische, poetologische und mnemotechnische. Die Paratexte mit ihren offenen und verdeckten Leseanweisungen werden nicht selten zur Rezeptionssteuerung eingesetzt.

Da die beeindruckende Fülle der Einzelergebnisse und Einsichten hier nicht wiedergegeben werden kann, sollen wenigstens Grundzüge in der Entwicklung der Rahmenkompositionen und einige fundamentale Resultate der Untersuchung Erwähnung finden. Festzuhalten bleibt etwa, daß die Rahmenkompositionen die Orte sind, an denen die Auseinandersetzung um die literarische Anerkennung der Romane als sich in Deutschland allmählich etablierende Gattung in bevorzugter Weise stattfindet. Auf diesem exponierten Schauplatz wird die Debatte um die mangelnde Reputation des Genres ausgetragen, hier spielen sich die poetologischen Erörterungen der Selbstdarstellung, der Selbstvergewisserung und Selbstrechtfertigung der Romane und ihrer Autoren ab. Rahmenkompositionen dienen unter anderem dazu, die Gattung des Romans in Deutschland zu legitimieren.

Die Entwicklungsgeschichte der Titelbildgestaltung zeigt im Verlauf des 17. Jahrhunderts einen Wandel in den Bildtypen: Während die Titelbilder anfangs noch als zeittypische Architekturtitel mit architektonisch konzipierten Schauwänden bezeichnet werden können, werden seit den vierziger Jahren zunehmend Schlüsselszenen aus Romanen zum Blickfang romaneröffnender Illustrationen. An der Historienmalerei sich orientierende graphische Gestaltungen gewinnen an Einfluß, es zeichnet sich eine Entwicklung vom ehemals austauschbaren Bildprogramm zur unverwechselbaren Szenenillustration, zur Visualisierung einer im Roman beschriebenen Begebenheit ab, womit sich eine Vielfalt an neuen gestalterischen Optionen eröffnet. Graphische Titelblät-

ter werden differenzierter, betonen die Eigenart des jeweiligen Romans und veranschaulichen häufig in komprimierter Form dessen zentralen Inhalt, d. h. dessen Hauptintention. Darüber hinaus wird ein weiterer Trend überzeugend dokumentiert. Offenbar verschob sich das Interesse der Autoren und Leser mehr und mehr von den politischen Absichten des Staatsromans zur ethischen Grundlegung und in den Rahmentexten zunehmend diskutierten Problematik des Liebesromans. Das in moralischer Hinsicht problematische Thema Liebe und vor allem die Ambivalenz der Liebe rücken in den Mittelpunkt: Macht und Gefahren der Liebe, "keusche" Liebe versus "geile" Liebe, Liebe als Kampf, Eroberung und Selbstunterwerfung und als Gefangenschaft werden dargestellt. Damit erscheinen zugleich mythologische Figuren wie Venus und Amor sowie mythologische Motive – wenn auch zunächst einer *interpretatio christiana* unterzogen – auf den Titelbildern immer öfter. Das Phänomen Liebe wird zunehmend profanisiert und avanciert schließlich zu einem darstellungswürdigen Bildthema. Diese Verselbständigung widerspricht der traditionellen Balance von Liebe und Staatsräson im höfisch-historischen Roman alten Zuschnitts.

Mit den sich mehrenden Übersetzungen vornehmlich italienischer und französischer Vorbilder und dem Anwachsen der Romanproduktion in Deutschland in der Mitte des 17. Jahrhunderts geht der steigende Einfluß der Sprachgesellschaften und ihrer führenden Köpfe einher. Die Rahmenkompositionen werden zu einem Forum der Sozietäten, die dort versuchen, ihre literarischen, ethischen, gesellschaftlichen und politischen Ziele zu artikulieren und durchzusetzen. Dabei wird insbesondere die prägende Rolle Harsdörffers als Initiator, Vermittler, Organisator und treibende Kraft im Literaturbetrieb seiner Zeit und speziell für die Etablierung und Entwicklung des Romans gewürdigt. Er trat hervor bei der Förderung von Übersetzungen, der Vermittlung zwischen Verlegern, Autoren und Kupferstechern, der theoretischen Begründung und Rechtfertigung des Romans sowie der planvollen Anlage und Erweiterung der Rahmenkompositionen. In diesem Zusammenhang ist mit der Übernahme weiterer Aufgaben, etwa der Propagierung der Vorstellungen der Sprachgesellschaften und der Würdigung der Leistungen der Bildgestalter, Übersetzer und Autoren, eine beachtliche Expansion der komplexer werdenden Romaneingänge zu beobachten.

Im letzten Hauptkapitel der Arbeit gerät das für den höfisch-historischen Roman wichtige Motiv des "theatrum mundi" in den Blick. In ausführlichen Interpretationen wird dargelegt, daß der Gedanke des großen Welttheaters mit all seinen Implikationen in den Romanen Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg, Lohensteins und von Zigler und Kliphausens in unterschiedlicher Weise – theologisch, politisch und satirisch – entfaltet und akzentuiert wird. Auch auf diesem Feld zeigt sich eine Entwicklung: Nicht mehr der große Schauplatz, das "theatrum mundi", sondern das "théâtre d'amour" gerät zum dominierenden Thema und damit zum inneren Schauplatz und Spielraum des Romans. In von Zigler und Kliphausens *Die Asiatische Banise* (1689) ist es der



Hof, der als "théâtre d'amour" erscheint, im Frontispiz bemerkenswerterweise in einer satirischen Perspektive beleuchtet. Die Gestaltung des Titelbildes korrespondiert mit Romanpassagen, in denen das höfisch-historische Konzept der Liebe bereits einer Ironisierung unterliegt.

Als Fazit ist festzustellen: Die souverän angelegten, detaillierten Untersuchungen, die sich durchgehend auf hohem Reflexionsniveau bewegen, und die aus ihnen gewonnenen Analyseergebnisse vermögen den Leser stets zu überzeugen. Sie stellen ohne jeden Zweifel eine – wie die Herausgeber die Studie in ihrer Vorbemerkung einstufen – "Pionierleistung" auf dem weiten Gebiet der Erforschung des barocken Titelblatts dar. Jutta Breyls Monographie leistet einen herausragenden Beitrag zur "Enträtselung" der Sinnbildsprache zahlreicher Romantitelkupfer und Bild-Text-Ensembles der Barockzeit.

Peter Heßelmann (Münster)

# Mitteilungen

## **Grimmelshausen-Gesellschaft e.V.**

### **Protokoll der Mitgliederversammlung am 23. Juni 2007 in Oberkirch**

*Anwesend:* 27 ordentliche Mitglieder  
*Sitzungsleitung:* Der Präsident  
(bis TOP 8a: Dieter Breuer; ab TOP 8b: Peter Heßelmann)  
*Protokoll:* Der Geschäftsführer  
*Beginn:* 16.30 Uhr *Ende:* 18.00 Uhr

Zu der Mitgliederversammlung wurden alle Mitglieder fristgerecht schriftlich eingeladen.

#### **TOP 1: Feststellung der Tagesordnung**

Der Präsident begrüßt die versammelten Mitglieder und eröffnet die Sitzung. Die vom Vorstand vorgeschlagene und mit der Einladung versandte Tagesordnung wird in folgender Form ohne Gegenrede angenommen:

1. Feststellung der Tagesordnung
2. Protokoll der Mitgliederversammlung vom 18. Juli 2004
3. Tätigkeitsbericht des Präsidenten
4. Bericht des Geschäftsführers
5. Bericht des Schatzmeisters
6. Bericht der Kassenprüfer
7. Entlastung des Vorstands
8. Wahlen
  - a) Präsident
  - b) Mitglieder des Vorstandes
  - c) Kassenprüfer
9. Planungen für die nächsten Jahre
10. Verschiedenes

#### **TOP 2: Protokoll der Mitgliederversammlung vom 18. Juli 2004**

Das Protokoll der Mitgliederversammlung vom 18. Juli 2004, das allen Mitgliedern durch die Publikation in den *Simpliciana* 26 (2004), S. 535-539, bekannt gemacht worden ist, wird ohne Einwände angenommen.

#### **TOP 3: Tätigkeitsbericht des Präsidenten**

Der Präsident schickt voran, daß er sein seit 1998 ausgeübtes Amt in jüngere Hände übergeben wolle, und berichtet über die Aktivitäten der Gesellschaft in den zurückliegenden Jahren:

*erstens* über die durchgeführten Tagungen der Jahre 2005 (Münster, 23.-26.06.2005: *Simplicissimus* in Westfalen), 2006 (Oberkirch, 22.-25.06.2006: Grimmelshausens *Wunderbarliches Vogel-Nest* – Der Schlußstein des simplicianischen Zyklus) sowie 2007 (Oberkirch, 20.-23.06.2007: Grimmelshausens *Simplicissimus* im Kontext des europäischen Romans) und über die in diesem Zusammenhang eingeworbenen Sponsorengelder;

*zweitens* über die zuletzt mit Hilfe einer neuerstellten Druckformatvorlage hergestellten Publikationen:

- a) die Jahrgänge 26 bis 28 (2004-2006) der *Simpliciana*, die jeweils neben den Kongreßreferaten eine Reihe freier Beiträge, Nachrichten von öffentlichkeitswirksamen Aktivitäten und Rezensionen zu Neupublikationen enthalten;
- b) die Reihe der *Beihefte der Simpliciana*, die als Buchpublikationen im Verlag Peter Lang erscheinen und bereits drei Bände zählen (Beiheft 1: Das Ungarnbild in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit, hg. von Dieter Breuer und Gábor Tüskés, 2005; Beiheft 2: Grimmelshausen und *Simplicissimus* in Westfalen, hg. von Peter Heßelmann, 2006; Beiheft 3: Misia Sophia Doms, "Alkühmisten" und "Decoctores". Grimmelshausen und die Medizin seiner Zeit, 2006);

*drittens* über weitere Aktivitäten seit dem Jahr 2004:

- a) die amtliche Eintragung der auf der letzten Mitgliederversammlung beschlossenen Satzungsänderung;
- b) seine Vortragsreisen u. a. nach Reims, Paris und Lyon, die im Zusammenhang der *agrégation* französischer Gymnasiallehrer über den *Simplicissimus* standen;
- c) eine von der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften (ALG) gewünschte Selbstdarstellung ihrer Mitglieder, aus der ein für Werbezwecke zu nutzender Flyer hervorgegangen ist;
- d) den Grimmelshausen-Lesemarathon, der vom 02.-04.06.2006 in Grimmelshausens Geburtshaus in Gelnhausen stattfand und an dem aus der Gesellschaft Ralf Georg Bogner, Dieter Breuer, Klaus Haberkamm und Dieter Martin mitwirkten (vgl. *Simpliciana* XXVIII [2006], 269f.);
- e) ein mit seiner Hilfe produziertes Radio-Hörbild zu Grimmelshausens 330. Todestag, das in der Reihe *Zeitzeichen* des WDR am 17. August 2006 ausgestrahlt wurde;
- f) die Pflege der Internetseite der Gesellschaft und die Beantwortung der in diesem Zusammenhang an ihn gerichteten Anfragen;

*viertens* über die Vorstandssitzungen, die in der Regel im Frühjahr nach Erscheinen der *Simpliciana* stattfinden. In diesem Zusammenhang dankt der Präsident der Stadt Oberkirch für ihre Gastfreundschaft und besonders Frau Gabi Hund sowie ihrer Nachfolgerin Sonja Müller für ihre vielfältige logistische Hilfe.

Zum Abschied gibt der scheidende Präsident der Gesellschaft seine besten Wünsche mit auf ihren Weg in die Zukunft.

**TOP 4: Bericht des Geschäftsführers**

Der Geschäftsführer dankt, daß seine Arbeit – formelle Aufnahme der Mitglieder durch Übersendung der Satzung, Protokollierung der Vorstandssitzungen – wesentlich vom Schatzmeister Herrn Müller und seiner Mitarbeiterin Frau Hund unterstützt wurde, besonders durch Führung der zentralen Mitgliederkartei. Er berichtet von der Mitgliederentwicklung, die nach starkem Zuwachs bis in die 1990er Jahre hinein stagnierte (vor allem durch "Bereinigung" der Kartei und Aussonderung von Mitgliedern, die ihre Beiträge über Jahre nicht entrichtet haben) und sich in den letzten Jahren stabilisiert hat:

2004:	221 Mitglieder
2005:	223 Mitglieder
2006:	216 Mitglieder
aktuell (20.06.2007):	220 Mitglieder.

Als vordringliche Aufgabe erscheint die Anwerbung jüngerer Mitglieder der Gesellschaft, die derzeit in 18 Ländern vertreten ist.

**TOP 5: Bericht des Schatzmeisters**

Der Schatzmeister stellt den Kassenbericht der Gesellschaft für die Jahre 2004 bis 2006 vor. Er legt dar, daß die vielfältigen Publikationen, die Tagungen und das geringere Spendenaufkommen die finanziellen Rücklagen haben schmelzen lassen, ohne daß aber die Kassenlage Anlaß zu Besorgnis biete.

Am 31. Dezember 2003 wurde nach 2004 ein Guthaben von € 28.549,58 übertragen.

Am 31. Dezember 2004 wurde nach 2005 ein Guthaben von € 35.941,19 übertragen.

Am 31. Dezember 2005 wurde nach 2006 ein Guthaben von € 27.697,35 übertragen.

Am 31. Dezember 2006 wurde nach 2007 ein Guthaben von € 14.164,66 übertragen.

Nach Abrechnung der laufenden Tagung, für die € 5.100 an Spenden eingeworben werden konnten, und der noch ausstehenden Honorarzahlungen durch den Verlag Peter Lang sei mit einem Kassenstand von ca. € 9.000 zu rechnen.

**TOP 6: Bericht der Kassenprüfer**

Dr. Fritz Heermann, der die Kasse gemeinsam mit Herrn Rainer Fettig geprüft hat, erklärt in seiner Eigenschaft als Kassenprüfer, daß der Bericht des Schatzmeisters zutreffend sei und daß er alle Belege geprüft und für rechtens befunden habe.

**TOP 7: Entlastung des Vorstandes**

Alle Mitglieder des Vorstandes sowie die Rechnungsprüfer werden einstimmig entlastet.

## TOP 8: Wahlen

### *a) Präsident*

Nachdem Herr Breuer erklärt hat, daß er für das Amt des Präsidenten nicht mehr zur Verfügung steht, wird als einziger Kandidat Herr Peter Heßelmann zur Wahl vorgeschlagen. Er wird bei einer Enthaltung einstimmig gewählt. Er nimmt die Wahl an und gibt seiner Hoffnung Ausdruck, daß er die Gesellschaft mit Hilfe eines am Germanistischen Institut der Universität Münster angesiedelten Teams erfolgreich in die Zukunft werde führen können.

Der neue Präsident dankt seinem Vorgänger im Amt für seine vielfältigen und für die Gesellschaft segensreichen Aktivitäten. Gemäß einem Vorstandsbeschuß vom 9. März 2007 schlägt er der Mitgliederversammlung vor, Herrn Breuer in den Rang eines Ehrenpräsidenten zu erheben. Dieser Vorschlag wird einstimmig angenommen.

### *b) Mitglieder der Vorstandes*

Von den bisherigen Mitgliedern des Vorstandes stehen Herr Battafarano und Herr Müller nicht für eine Wiederwahl zur Verfügung. Der Präsident bedauert das Ausscheiden von Herrn Battafarano und dankt Herrn Müller, der aufgrund seines Eintritts in den Ruhestand sein Amt als Schatzmeister in die Hände seines Nachfolgers Herrn Hermann Brüstle (Leiter des Haupt- und Kulturamtes der Stadt Oberkirch) geben möchte, für seine immense logistische Arbeit für die Gesellschaft. Auf Vorschlag des Präsidenten ernennt die Mitgliederversammlung Herrn Müller zum Ehrenmitglied.

Der Präsident erläutert den Wahlvorschlag für die Funktionsstellen sowie für den erweiterten Vorstand und stellt die neuen Kandidaten (Herrn Bogner, Herrn Brüstle, Herrn Vollhardt und Herrn Wimmer) vor. Da kein Antrag auf persönliche Abstimmung gestellt wird, werden die folgenden Vorgeschlagenen gemeinsam zur Wahl gestellt:

– für die Funktionsstellen:

Prof. Dr. Ruprecht Wimmer (Vizepräsident)

Prof. Dr. Dieter Martin (Geschäftsführer)

Hermann Brüstle (Schatzmeister)

– für den weiteren Vorstand:

Prof. Dr. Ralf Georg Bogner

Prof. Dr. Friedrich Gaede

Dr. Klaus Haberkamm

Prof. Dr. Wilhelm Kühlmann

Prof. Dr. Ma Wentao

Dr. Martin Ruch

Prof. Dr. Gábor Tüskés

Prof. Dr. Jean-Marie Valentin

Prof. Dr. Friedrich Vollhardt

Prof. Dr. Rosmarie Zeller

Die Versammlung beschließt bei sechs Enthaltungen einstimmig die Wahl der Vorgeschlagenen. Die Gewählten nehmen die Wahl an.

*c) Kassenprüfer*

Auf Antrag werden Herr Rainer Fettig und Herr Dr. Fritz Heermann erneut einstimmig mit dem Amt der Kassenprüfer betraut.

**TOP 9: Planungen für die nächsten Jahre**

Vorgesehen sind folgende Tagungen:

- 09.-12.10.2008, Eger: "Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der frühen Neuzeit", ausgerichtet von Dieter Breuer und Gábor Tüskés. Einladungen an mögliche Referenten sind ergangen.
- 2009, evtl. in Gelnhausen: "Macht und Herrschaft im Roman des 17. Jahrhunderts" oder "Erotik und Gewalt im Simplicianischen Zyklus". Gespräche mit dem Kulturamt der Stadt Gelnhausen sind demnächst zu führen.
- 2010, Oberkirch und Renchen sowie evtl. Offenburg: Kongreß zu einem Themenkreis wie "Grimmelshausen in den modernen Medien", der ausdrücklich populäre Programmpunkte enthalten und eine Einbindung der interessierten Öffentlichkeit ermöglichen soll.

**TOP 10: Verschiedenes**

Herr Mannack bittet den Präsidenten darum, mit Herrn Battafarano über den Stand der Neubearbeitung seiner Grimmelshausen-Bibliographie zu beraten und die Möglichkeiten der Behandlung der Barockliteratur in wissenschaftlich-didaktischen Zeitschriften zu eruieren. Zu Fragen künftiger Förderung der Gesellschaft durch die ALG und zur Verbreitung von Grimmelshausens Werk in Bildungseinrichtungen ergreifen die Herren Ingo Breuer, Wimmer, Heßelmann und Dieter Breuer das Wort. Abschließend gibt Frau Kaminski ihrem Wunsche Ausdruck, daß die Gesellschaft weiterhin im simplicianischen Geiste geführt werde.

Für die Richtigkeit:

gez. Dieter Breuer

gez. Peter Heßelmann

*Versammlungsleiter (bis TOP 8a)    Versammlungsleiter (ab TOP 8b)*

gez. Dieter Martin

*Protokollant*

Aachen, 30. Juni 2007

## Die Grimmelshausen-Gesellschaft e.V.

Die Grimmelshausen-Gesellschaft e.V. wurde 1977 anlässlich der großen Gedenkausstellung *Simplicius Simplicissimus – Grimmelshausen und seine Zeit* in Münster gegründet. Sie ist inzwischen zu einer internationalen Vereinigung von Literatur- und Kulturhistorikern, interessierten Laien und der Grimmelshausen-Städte geworden. Gemeinsames Ziel ist, die wissenschaftliche Erforschung der Werke Grimmelshausens in ihren zeit- und wirkungsgeschichtlichen Bezügen zu fördern und die Kenntnis der Werke Grimmelshausens zu verbreiten. Dies soll in regelmäßigem Austausch von Erkenntnissen, Ermittlungen und Forschungen zu Grimmelshausen und zur Barockkultur geschehen. Die Grimmelshausen-Gesellschaft bemüht sich dabei besonders um den wissenschaftlichen Dialog und die Begegnung und Zusammenarbeit mit Forschern anderer Disziplinen. Sie sucht mit ihren Arbeiten aber auch der Mahnung Grimmelshausens gerecht zu werden, Leserinnen und Leser aller Bildungsstufen anzusprechen.

Die Grimmelshausen-Gesellschaft hat zu diesen Zwecken in regelmäßigen Abständen wissenschaftliche Symposien durchgeführt (1979 in Wellbergen bei Münster, 1983 in Offenburg in Baden, 1986 in Marburg, 1989 in Zürich, 1992 in Eichstätt, 1995 in Karlsruhe, 1998 in Zürich, 1999 in Wolfenbüttel, 2000 in Strassburg, seit 2001 in Oberkirch und Renchen, 2005 in Münster). Sie gibt das Jahrbuch *Simpliciana – Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*, eine Reihe *Sondergaben der Grimmelshausen-Gesellschaft*, kommentierte Reproduktionen schwerzugänglicher Dokumente und Texte aus dem Umkreis Grimmelshausens oder der Forschungsgeschichte, die die Mitglieder der Gesellschaft unentgeltlich erhalten, sowie die Reihe *Beihefte zu Simpliciana* heraus.

Die Grimmelshausen-Gesellschaft ist ein gemeinnütziger Verein zur Förderung der wissenschaftlichen Erforschung und Verbreitung der Werke Grimmelshausens. Sie ist von der Körperschaftsteuer freigestellt und berechtigt, für Spenden Spendenbestätigungen auszustellen. Der jährliche Mitgliederbeitrag beträgt Euro 25,- (Euro 12,50 für Studenten und Arbeitslose), für korporative Mitglieder Euro 150,-. Überweisungen auf das Konto der Grimmelshausen-Gesellschaft beim Schatzmeister Hermann Brüstle, Sparkasse Offenburg / Ortenau (BLZ 664 500 50), Kontonummer 853508. Zahlungen aus dem Ausland auch mit Verrechnungsscheck.



## Beitrittserklärung

Hiermit erkläre(n) ich/wir den satzungsmäßigen Beitritt zur Johann Jakob  
Christoph von Grimmelshausen-Gesellschaft e.V.

Name und Vorname / Firma / Institut / Körperschaft:

---

---

Beruf/Tätigkeit: \_\_\_\_\_

Genaue Adresse: \_\_\_\_\_

---

Datum und Unterschrift: \_\_\_\_\_

---