

*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, Téglatvető 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

© Grimmelshausen-Gesellschaft e.V.

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 *Simplicissimus* ..... 267

Nicola Kaminski  
'Gespräch über die Poesie'? Der *Abentheurliche Simplicissimus*  
aus der Perspektive von Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis* ..... 285

Ma Wentao / Li Shu  
Kalavinka, Phönix und Grimmelshausens Monstrum ..... 301

Matthias Bauer  
Ein in die Zeit gehängtes Netz. Grimmelshausens *Simplicissimus*  
*Teutsch* und die Synergetik der literarischen Erinnerungskultur ..... 309

#### WEITERE BEITRÄGE

Thomas Borgstedt  
Emblem der Autorschaft. Das Titelkupfer des *Abentheurlichen*  
*Simplicissimus* 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 *Historia De tribus hujus seculi famosis*  
*Impostoribus* (1669) und *Das wunderbarliche Vogel-Nest* (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 Narrheit 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 Narrheit 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 Narrenszenen 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 entgegensetzende 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. Breitinger, 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  $\sigma\upsilon\mu\pi\lambda\acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\nu$  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  $\pi\lambda\acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\nu$  zurückgeht, heißt  $\sigma\upsilon\mu\pi\lambda\acute{\epsilon}\kappa\omega$ : 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 destruirende 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 Breitinger 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 Breitinger 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>