

HISTORISCHE UND MYTHISCHE ZEIT IM BAROCKROMAN

JANA MAROSZOVÁ

1. Ausgangsüberlegungen

Eines der aufregendsten Themen der Barockforschung war und bleibt Grimmelshausens imposantes Werk. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der narrativen Kategorie der Zeit im Roman *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (1668/1669).¹ Zuerst erscheinen mir einige Bemerkungen theoretischen Charakters von Bedeutung, weil hier die Kategorie der Zeit nicht primär nach den Kriterien der Narratologie untersucht wird, sondern auch und vor allem anders.

Zunächst möchte ich auf die inzwischen schon historisch gewordene Forschungsdebatte verweisen, ob der *Simplicissimus*-Roman einen klaren, übersichtlichen Strukturplan besitze, oder ob er sich nur aus einer Menge diverser Geschichten zusammensetze, die kein solches Schema erkennen lasse. Den letzten größeren und systematischen Versuch, ein derartiges Aufbauschema zu (re)konstruieren, unternahmen in den 60er und 70er Jahren vor allem G. Weydt (1968) und K. Haberkamm (1972). Für sie war die Astrologie das im Werk fungierende Ordnungsprinzip. Bisher wurde die Problematik des Romanaufbaus jedoch nicht wirklich befriedigend gelöst; zusammenfassen lässt sich der Ertrag der Debatte etwa mit Meids Worten, dass mit der Forderung einer strikten Interdependenz aller Teile eine Auffassung an den *Simplicissimus* herangetragen werde, die ihm nicht angemessen sei, und dass mit der entgegengesetzten Vorstellung, dass einzelne Teile ohne Schaden aus dem Werk herausgenommen werden könnten, ebenfalls nur bedingt zutrefte, weil der Roman dank der Form der fiktiven Autobiographie immerhin gewisse innere Zusammenhänge aufweise (vgl. Meid 1984: 142). Außer der Romanstruktur wurde früher noch die Frage thematisiert, ob Grimmelshausen mit seinem *Simplicissimus* einen Entwicklungsroman vorlegt oder nicht. Darauf gab und gibt es ebenfalls unterschiedliche Antworten, je nachdem, wie man den Begriff des Entwicklungsromans, bzw. der Entwicklung definiert (Zusammenfassung der Diskussion vgl. Meid 1984: 137ff.).

In diesem Text wird keiner von diesen Fragen direkt nachgegangen, vielmehr wird im Folgenden außer der Analyse der Zeitverhältnisse im Roman danach gefragt, welche Bedeutung der Zeit im Aufbau des Werkes zukommt. Unter Aufbau oder Struktur sei hier

¹ Die hier zitierte Ausgabe: Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Simplicissimus Teutsch*. Hg. v. Dieter Breuer. Frankfurt/ M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2005 [Grimmelshausen Werke I] (= Breuer 2005). Wenn aus dem Roman zitiert wird, gibt die römische Zahl in der Klammer das jeweilige Buch an, die arabische Zahl hinter dem Schrägstrich bezieht sich auf das Kapitel, es folgt die Seitenzahl. Oder es wird nur die Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat angefügt.

ein System von interdependenten Einheiten verstanden. Diese Begriffsbestimmung bleibt absichtlich so allgemein, weil sie erst in einem zweiten Schritt mit einem konkreteren gedanklichen Hintergrund besetzt werden soll.

2. Begründung des Analyseverfahrens: Anmerkungen zur Barockpoetik

Lässt man die bekanntesten Poetiken der Zeit Grimmelshausens Revue passieren, stellt man fest, dass damals die „bildliche“ Seite des Textes viel stärker als später in den Vordergrund rückte, nach dem Horazischen Grundsatz *ut pictura poesis*. Der Erzählvorgang, an sich eigentlich linear (im geschriebenen Text, oder als Redefluss in der Zeit), wird mit der (optischen) Vorstellungskraft verbunden. Man kann in diesem Zusammenhang sogar von „emblematischem Erzählen“ (Gaier 1990) sprechen. Die Dichtung vermittelt deutungsbedürftige Bilder, sie verweisen auf einen tieferen Sinn. Die Allegorie und das ihr gemäße Deutungsverfahren der Allegorese kommen stark zum Zuge. Die allegorische Darstellung fußt im Grunde auf drei Prinzipien: Die Emblematik vermittelt die Bildmotive, das normative Regelsystem die Rhetorik und die Allegorese verschafft den Deutungshorizont der Allegorie (vgl. Alt 1995: 43f.). Die Emblematik und Allegorie stehen einander gerade im Barock sehr nahe und obwohl sich begriffsgeschichtlich sehr wohl eine definitorische Trennung empfiehlt, darf man die zahlreichen Gemeinsamkeiten beider Begriffe nicht übersehen. Beiden liegt die auf dem Ordo-Modell beruhende Welterklärung zugrunde und beide machen häufig von den Topoi Gebrauch. Im Gegensatz zur Allegorie operiert die Emblematik jedoch mit bildkünstlerischen Mitteln und während die literarische Allegorie die Deutung mit dem beschriebenen Bild bereits impliziert, trennt das Emblem oft diese beiden Aspekte voneinander, indem es in der *pictura* veranschaulicht, was in der *subscriptio* explizit ausgedrückt wird. Die Bildmotivik nährt sich ihrerseits aus diversen Quellen: Außer dem Christentum und der christlichen Ikonographie sind die antike Mythologie zu nennen, ferner die Hieroglyphenkunde der Renaissance, ältere Naturkunde, pansophische Traktate, hermetische Tradition und nicht zuletzt auch überlieferte Emblembücher (vgl. Gaier 1990: 351ff.).

Definitiv halten sich die deutschen Poetiken des Barock generell an das Verständnis der Allegorie als *metaphora continua*. Die einzelnen Allegorietheorien zeichnen sich aber dennoch durch Uneinheitlichkeit aus, das Spannungsfeld der vorzufindenden Tendenzen reicht von der strikten Normativität bis zur manieristischen Freude am Spiel (vgl. Alt 1995: 48 und 77f.).

Die Tätigkeit des Dichters wird als göttliche Eingebung und Vermittlung verborgener Wahrheiten durch Sprache aufgefasst:

Die Poeterey ist anfangs nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vnterricht von Göttlichen sachen. Dann weil die erste vnd rawe Welt gröber vnd vn-geschlechter war / als das sie hette die lehren von weißheit vnd himmlischen dingen recht fassen vnd verstehen können / so haben weise Männer / was sie zue erwbawung der Gottesfurcht / gutter sitten vnd wandels erfunden / in reime vnd fabeln / welche sonderlich der gemeine pöfel zue hören geneiget ist / verstecken vnd verbergen müssen. (Opitz 2002 [1624]: 14)

Wie zu der wahren Erkenntnis die Gnade Gottes vonnöten ist, macht das bloße Erlernen einen Menschen noch nicht zum Dichter (vgl. Quade 2001: 9ff.). Man spricht in der Hermetik vom „göttlichen Furor“, auch Opitz betont das Moment der Inspiration:

Denn ein Poete kann nicht schreiben wenn er will / sondern wenn er kann / vnd ihm die
regung des Geistes welchen Ovidius vnnnd andere vom Himmel her zue kommen vermei-
nen / treibet. (Opitz 2002 [1624]: 19)

Der Dichter ist zwar als Vermittlungsinstanz im Kontakt mit dem Göttlichen, aber er schafft immer noch im Rahmen der geltenden und allgemein anerkannten Regeln der Rhetorik.

Zur Allegorie gehört nicht zuletzt deren Deutung und Rezeption. Der Dichter und der Leser müssen zuerst über ungefähr dieselbe Weltanschauung verfügen, damit das vom Dichter intendierte Allegorieverständnis beim Leser erfolgreich zustande kommt. Da die Kunst als göttliche Gabe, als Vollendung oder Perfektionierung der Natur verstanden wird und der Dichter als Gottes Sprachrohr gilt, überrascht es nicht, dass der barocke Autor mit seinen Bildern nicht unbedingt die Allgemeinverständlichkeit, Offensichtlichkeit oder, mit Hilfe der Rhetorik ausgedrückt, *perspicuitas*, anstreben muss. Die Bedeutung der Bilder erschließt sich in ihrem Reichtum und ihrer Tiefe nur einem solchen Leser, der ähnlich wie der Dichter nach göttlicher Weisheit strebt. In diesem Sinne erfährt die Barockallegorie gewisse unübersehbare Erweiterungen, die mit dem Rätselcharakter der Schöpfung (auch einer dichterischen) spielen, poetologisch spricht man von einem Rätsel oder von der arguten Rede (*argutia*, *argutezza*). Bereits bei Scaliger wird sie thematisiert, hochgeschätzt und wirkt in Deutschland zum Beispiel bei Harsdörffer oder bei Birken nach. Die Hauptleistung des Poeten besteht im „Einfall“ und dessen sinnreicher Formulierung. Das Rätsel erscheint nur einem Unkundigen verwirrt und ordnungslos, obskur. Der Rezipient muss über dieselbe „Verstandesschärfe“ wie der Dichter verfügen, um den arguten Stil angemessen zu verstehen. Die Rezeption solcher Werke erfordert also neben dem umfassenden Wissen, der universellen Gelehrsamkeit auch Scharfsinn, Spielfreude und Kombinationslust. Der Moment der Einsicht in den verborgenen Sinn bereitet dem Leser einen intellektuellen Genuss. Die Allegorie dient dem Vergnügen, gerade weil sie die Sachverhalte und Zusammenhänge verhüllt. Die scharfsinnige Kürze und gewollte Dunkelheit bezeugen die „wirklichkeitserschließende Kraft“ des Poeten. Im Verständnis der Epoche tritt die *Argutia* neben die Logik, der sie „bei der Wahrheitsfindung durch Geschwindigkeit, Brillanz und Vergnügen überlegen ist“ (Breuer 1993: 92). Beliebte Mittel sind unerwartete Vergleiche, Wort- und Buchstabenspiele wie z. B. Homonymien, Anagramme. Über die Vorzüglichkeit des Textes entscheidet im Grunde die Scharfsinnigkeit des Dichters.

Klar ist aber auch, dass der Dichter den Ehrgeiz des Lesers, die verschlüsselten Bilder zu verstehen, für seine Zwecke nutzen kann. Harsdörffer legt daher Wert auf den didaktischen Aspekt emblematischer Bildtraditionen, das Emblem bzw. die Allegorie dienen zur Vermittlung moralischer Lehren und christlicher Tugenden. Der Kölner Jesuit Jakob Masen betont ebenfalls primär die spirituellen Wirkungsabsichten der Bilder (vgl. Alt 1995: 119ff.).

Das Bild der Allegorierezeption wäre unvollständig, wenn hier die Tradition der Allegorese unerwähnt bliebe, nach deren hermeneutischen Prinzipien man die Dichtung

komponiert² – „wer allegorisch schreibt, legt seiner Darstellung in der Regel auch ein Wirklichkeitsverständnis zugrunde, bei dem spirituelle Prämissen die entscheidende Rolle spielen“, denn das (theologische) Interpretationsprinzip beschränkt sich nicht nur auf bloße Textexegese, sondern es kann auch zum Instrument einer geistigen Naturdeutung mit universellem Anspruch avancieren (Alt 1995: 6). Die literarische Rezeption allegorischer Bilder geht Hand in Hand mit dem Glauben „an die geistige Einheit der Natur und die unaufhebbare Interdependenz ihrer Erscheinungen“ (ebd.: 232); sie deckt dann nur auf, was im Literalsinn virtuell bereits angelegt ist und sich dem geduldigen Leser ohnehin erschließt. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass „die spirituelle Disposition der Allegorie, so unterschiedlich die theoretischen Einflüsse von Fall zu Fall sein mögen, nirgends in Zweifel gezogen wird“ (ebd.: 78). Die Rezeption eines Kunstwerks kann durch die allegorische Deutung in die Nähe der göttlichen Offenbarung rücken. Wissensniveau und intellektueller Reflexionsgrad sowie die „scholastische Spitzfindigkeit“ bilden dabei nicht die einzigen Voraussetzungen für ein tieferes Textverständnis. Vielmehr kommt es auf die möglichst einführende Lektüre an (Alt 1995: 90).

Wohl am bekanntesten und am meisten verbreitet ist die Deutung nach dem vierfachen Schriftsinn. Traditionell unterscheidet man grob zwischen dem Buchstabensinn und dem geistigen Sinn. Der erste, *sensus litteralis* oder *sensus historicus*, bezieht sich auf die Ebene des Wortsinnes. Der geistige Sinn, *sensus spiritualis*, zerfällt seinerseits in insgesamt drei weitere Sinne. In Bezug auf den *sensus moralis (tropologicus)* stellt die Hl. Schrift einen Spiegel dar, in dem der Mensch seine Schwäche und Sündhaftigkeit erfährt, gleichzeitig aber die Vollkommenheit, zu der Gott ihn beruft; dieser Sinn betrifft daher das Leben des Menschen, seine Seele. Bei der Lektüre erschließt er sich zuerst und vermittelt die Prämissen christlicher Ethik. Der *sensus allegoricus (mysticus)* enthält heilige, im Alten Testament vorgezeichnete Mysterien. Er ist der eigentliche Gegenstand des Glaubens, zu dessen Festigung er dient. Um diesen Sinn zu erschließen, ist eine profunde Kenntnis der alttestamentarischen Prophetien und der Möglichkeiten von Christi-Präfigurationen erforderlich. Der anagogische oder eschatologische Sinn (*sensus anagogicus*) betrifft die letzten Dinge des Menschen, man interpretiert die Schrift im Hinblick auf das jenseitig Himmlische (vgl. de Lubac 1952; Alt 1995: 80ff. Freytag 1982: 27).

Das beschriebene Dichtungsverständnis hing mit der zeitgemäßen Denkweise und Weltanschauung zusammen (vgl. ausführlicher z. B. Alt 1995, Quade 2001). Das Denken des 17. Jahrhunderts zeichnet sich durch das Denken in Analogien aus sowie durch die Vorstellung einer spirituell durchwirkten Welt, den Glauben also, dass jeder Sache oder Erscheinung eine tiefere Bedeutung innewohne, die man als Mensch ahnt. Da das Weltbild damals immer noch eine tiefe Verwurzelung im Christentum aufweist, verwandeln sich alle irdischen Sachen und Ereignisse dementsprechend in Sinnbilder geistiger Kräfte und Elemente der Heilsgeschichte. Der Weg zur Erkenntnis der verborgenen Bedeutung der Schöpfung führt zugleich zu Gott. Diese Ansicht konnte sich damals nach wie vor behaupten, obwohl gerade im 17. Jahrhundert philosophische Theorien und Welt-

² Die Auslegung der Schrift nach dem mehrfachen Schriftsinn, die Allegorese, lässt sich definieren als die dem allegorischen Stilprinzip der Bibel entsprechende exegetische Methode heilsgeschichtlicher Konzeption, die der typologischen Verknüpfung von Neuem und Altem Testament zugrunde liegt (vgl. Freytag 1982: 23; Heßelmann 1988: 33).

anschauungsmodelle an Boden gewinnen, die später das alte Analogiedenken und das Ordo-Modell aus den Naturwissenschaften verdrängen. Während dort das theosophische Weltverständnis zusammen mit der Hermetik und dem Neuplatonismus ihren institutionellen Haltepunkt verliert, verschwindet dieses Gedankengut nicht völlig, sondern wandert in den kulturellen Bereich ab, wo es sich in der Form eines esoterisch-naturphilosophischen Stroms weiter verbreitet (ausführlicher vgl. Schlögl 1993: bes. 161; Alt 1995: 39). In der literarischen Produktion der Zeit wird sich diese Denkweise der Zeit jeweils auf eine spezifische Art manifestieren.

3. Kategorie der Zeit im *Simplicissimus*

Am Anfang dieses Abschnitts sei eine kürzere Vorüberlegung erlaubt. Die Kategorie der (erzählten) Zeit ist zunächst deshalb so interessant, weil sie mit der (strukturellen) Geschlossenheit bzw. Offenheit des Werkes, mit dessen Aufbau zusammenhängen kann. Erinnert sei beispielsweise an die Einheit der Zeit im klassischen Drama oder an die Form des analytischen Dramas. Die Handlung umfasst eine gegebene Zeitspanne, der Endzustand unterscheidet sich klar vom Ausgangszustand. Die Verschlungenheit des Zeitverlaufs mit dem Verlauf der Handlung kann nicht nur darauf schließen lassen, welche Bedeutung der Autor den einzelnen Ereignissen innerhalb der erzählten Geschichte beimisst, sondern sie mag umgekehrt auch Auskunft über das im Werk befindliche kultur- oder epochenspezifische Zeitverständnis geben. Letzteres stellt ein primär philosophisch-weltanschauliches Problem dar, auf das der Abschnitt 3.2 (s. u.) ausführlicher eingeht. Der erste Aspekt wird jetzt in 3.1 angesprochen.

3.1 Die Romanereignisse innerhalb des Zeitkontinuums

Vom Standpunkt der modernen Narratologie aus betrachtet, treffen in einem literarischen Werk mehrere Größen zusammen, die vom Wesen her linear sind. Es ist zuerst die Linearität des sprachlichen Signifikanten (und der Narration, des produzierenden narrativen Aktes), der ein geschriebener Text gehorcht. Die erzählte Geschichte (in Genettes Begrifflichkeit), der narrative Inhalt, weist ebenfalls einen linearen Verlauf in der Zeit auf. Schließlich bleibt der eigentliche Untersuchungsgegenstand der Narratologie übrig, die Erzählung (d. h. der narrative Diskurs). Die Beziehungen zwischen der Zeit der Geschichte und der (Pseudo-)Zeit der Erzählung stehen immer in einem spezifischen Verhältnis zueinander und werden dann auf verschiedene Aspekte hin untersucht (vgl. Genette 1994: 15f u. 21f.). Genette unterscheidet bekanntlich die Kategorien der Ordnung, der Dauer und der Frequenz und analysiert dann die Konsequenzen, die sich aus der Betrachtung des Verhältnisses der Geschichte zur Erzählung im Hinblick auf die jeweilige Kategorie ergeben. So könnte man allerdings auch im Fall des *Simplicissimus* vorgehen.

Als Roman in der Ich-Form ist das ganze Werk im Prinzip vom Ende her geschrieben und man könnte zusätzlich die ebenfalls in der Narratologie übliche Kategorie des erzählten und erzählenden Ich einführen. Das scheint jedoch im Fall des *Simplicissimus* problematisch zu sein, denn: Wo genau liegt die Grenze zwischen den beiden Ichs? An welcher Stelle im Text fallen die Zeitebenen und somit auch die beiden Ichs des Simpli-

cus zusammen? In Kapitel V/8, als er dem Knan begegnet, oder nach seiner Heimkehr in V/23, oder erst in der *Continuatio*? Welches Romanende gilt, das Ende des fünften Buches oder erst der Ausgang der *Continuatio*, wo sich noch zusätzlich herausstellt, dass der Bericht von Simplicii Leben dem Leser durch den holländischen Schiffskapitän vermittelt wurde? Ich verzichte hier auf die Beantwortung dieser Fragen und nehme hierin bewusst von vornherein eine methodische Vereinfachung vor, die übergreifende Ebene des erzählenden Ich wird hier außer Acht gelassen.

Vom *Simplicissimus* wird manchmal auch als von einem Kriegsroman gesprochen und es besteht kein Zweifel, dass der Dreißigjährige Krieg das Geschehen an manchen Romanstellen mitbestimmt. Die Abfolge des erzählten Geschehens müsste mit den historischen Ereignissen korrespondieren. Im Folgenden soll deshalb auch dem historischen Kriegsverlauf Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Die einzelnen Romanepisoden sind von Anfang an meistens chronologisch geordnet. Die Handlung beginnt im Spessart beim Knan, als Simplicius zehn Jahre alt ist (vgl. I/1), historisch also im Jahre 1632, weil wir als Leser später (V/8; 477f.) erfahren, dass er zur Zeit der Schlacht bei Höchst (22. Juni 1622) geboren wurde. Retrospektiven kommen auf der Ebene des Erzählten insgesamt eher selten vor³ und wenn, dann gewöhnlich in der Form einer Erinnerung oder der Erzählung einer der Romanfiguren. Zum Beispiel erinnert sich der junge Simplicius an den früheren (seligen) Zustand, im folgenden Passus noch vor der Kalbsverwandlung:⁴ „Solche Gedancken verursachten / daß ich damals meines Einsidlers geführtes dörftig und elend Leben vor glücklich schätzte / und ihn und mich wieder in vorigen Stand wünschte.“ (II/2; 127) Und in III/23 erinnert er sich auf seiner Reise nach Köln an seine Kindheit beim Knan: „Jch aber sahe viel Leut / sonderlich einen Bauren im Bergischen Land / der mich allerdings an meinen Knan im Spessert gemahnte / sein Sohn aber dessen *Simplicio* sich am besten vergliche.“ (III/23; 335f., Hervorh. i. Orig.) Rückblenden werden ferner eingesetzt, wenn Simplicius Ulrich und Olivier wieder begegnet und diese von ihrem Leben berichten (Olivier in IV/18–22; Ulrich in IV/26). Beide Erzählungen erfüllen im Roman jeweils eine spezifische Funktion. Olivier entlarvt sich als der böse Jäger von Werle und als Intrigant, der zuvor Ulrich geschadet hatte. Simplicius steht dem Gehörten nicht neutral gegenüber, die Erzählung bewegt ihn zur Selbstreflexion und zur Entscheidung für das Gute.

Ulrichs Erinnerungen sind zumindest in dem folgenden Punkt interessant:

[...] und als die Enge deß Orts und der grosse Ernst nit zuliesse / viel vom *Quartier* geben und nehmen zu *parlementiren* / kriegte ich einen Hieb in Kopff / davon ich zu Boden fiel / und weil ich fein gekleidet war / von etlichen in der *Furi* außgezogen / und vor todt in Rhein geworffen wurde. In solchen Nöthen schrye ich zu Gott / und stellet alle seinem heiligen Willen heim / und in dem ich unterschiedliche Gelübde thät / spürte ich auch seine Hülff [...]. (IV/26; 442)

Ulrich und Simplicius haben offensichtlich etwas Vergleichbares erlebt; auch Ulrich musste um sein nacktes Leben kämpfen, verlor sein Kleid (das Statussymbol) und das

³ Abgesehen freilich von der oben erwähnten Tatsache, dass die Ich-Erzählung als Ganzes als retrospektiv zu betrachten ist.

⁴ Wenn man konsequent sein möchte, hieße es genau, dass sich das erzählende Ich, der erfahrene Simplicius erinnert, dass er sich damals, nach der Kalbsverwandlung an einen Zustand erinnerte, welcher zeitlich der Kalbsverwandlung vorausging.

Bewusstsein, wurde buchstäblich für tot gehalten und auch hier war es das Wasser, das wie eine Art Sintflut bei ihm eine neue, mit Elend verbundene Lebensphase einleitete. Der Rhein bewirkt bei Herzbruder wie bei Simplicius eine „R(h)einigung“ vom vorangehenden Zustand und markiert insofern einen Übergang.

Die überwiegend chronologische Ereignisfolge mag zuweilen seltsam erscheinen. Erstens weil der Zeitfluss nicht immer dasselbe Tempo aufweist. Konkret begegnet man im zweiten Buch einer Zeitraffung, die beinahe anderthalb Jahre umfasst. Simplicius flieht von den Kroaten und lebt eine Zeitlang im Wald, im Mai 1635 beginnt der Hexenreigen (II/17), in II/19 wird die Belagerung Magdeburgs geschildert, zu der es im Herbst 1636 kam.

Zweitens fällt auf, wie Grimmelshausen mit historischen Tatsachen umgeht. Hans Heinrich Borchardt⁵ bemerkt schon früher unter Berufung auf Könnecke, dass die „Chronologie des Romans [...] die Ereignisse in Lippstadt, Köln, Paris, Philippsburg auf den Zeitraum weniger Monate nahezu unglaublich zusammendrängte [...]“ (Meid 1996: 760). Denn es ist merkwürdig, warum der Erzähler sich das eine Mal ziemlich getreu an das historische Geschehen des Dreißigjährigen Krieges hält, das andere Mal aber wieder von der geschichtlichen Genauigkeit abweicht, obwohl er nachweislich historiographische Quelle für die Beschreibung der Kriegereignisse benutzte und den Krieg selbst erlebte. Für derartige Ungereimtheiten sei hier beispielsweise die in V/4 erwähnte Schlacht angeführt, bei welcher der Graf von Götz umgekommen sein soll. Götz fiel erst in der Schlacht bei Jankau am 6. März 1645, die Romanchronologie macht da „einen Sprung über fünf Jahre hinweg, der aber nicht zum weiteren Verlauf des Romans“ passe (Meid 1996: 760). Im Roman verlegt Grimmelshausen die Schlacht schon ins Frühjahr 1639. Dieser Unstimmigkeit geht eine andere voran – in IV/26 wird von der Gefangenschaft Götzens berichtet. Seine wirkliche Rehabilitierung erfolgte erst im August 1640, Simplicius und Ulrich suchen dagegen schon im Frühjahr 1639 Wien auf, weil es dort um Götzens Sache gut stehen soll. Im Hinblick auf die Kriegereignisse kommen aber auch andere Fragen auf: Was hat zum Beispiel den Autor dazu geführt, die historische Chronologie gegen das Romanende hin zunehmend zu vernachlässigen? Warum ist die *Continuatio* so arm an historischen Informationen im Vergleich zu den fünf ersten Büchern? Dies sowie die von der Forschung bemerkten Zeitsprünge dürften, so die Hypothese, für keine Inkonsequenz Grimmelshausens, sondern für die bewusste Anpassung der historischen Ereignisse an einen ganzheitlichen allegorischen Zeitplan sprechen.

3.2 Die Zeit und die Allegorie

Setzt man die vorangehenden Überlegungen fort, müsste man mit gleich mehreren „Zeiten“ im *Simplicissimus* rechnen. Die Narratologie vermag dann aber nur die „Oberfläche“ des Textes zu beschreiben und geht über den *sensus historicus* nicht hinaus. Die Ebene des „geistigen Sinnes“ scheint sich ihr in ihrer Vielfalt gewissermaßen zu entziehen. Die Allegorie kann nichtsdestoweniger auch strukturiert sein, freilich nach den ihr eigenen Gesetzmäßigkeiten. Die Vermutung, der Roman birgt noch eine andere Zeit in sich, ist allerdings nicht neu:

⁵ Autor des Anmerkungsapparates in der Werkausgabe von Meid (1996; s. u. Primärquellen). Die Anmerkungen wurden später von Herbert Kulick durchgesehen.

Zur Erhellung der ‚Simplicissimus‘-Probleme im besonderen wird die vom mythischen Analogon ausgehende Betrachtungsweise einen bedeutsamen Beitrag leisten können. Eine eingehende Analyse der Zeitauffassungen im ‚Simplicissimus‘ (es sind nämlich mehrere!) wird zeigen, daß die Anschauung vom ‚Simplicissimus‘ als *Entwicklungsroman* falsch ist, [...]: es wird sich erweisen, daß in diesem Roman Grimmelshausens wie auch in den Simplicianischen Schriften tatsächlich eine neue Zeitauffassung zum mindesten spurenweise auftaucht [...]. (Lugowski 1970 [1932]: 202f.)

Um die allegorische Schriftdeutung auch auf die Zeitverhältnisse im Roman angemessen anzuwenden, sind im Folgenden einige Überlegungen über die frühere Zeitauffassung anzustellen.

Es ist bekannt, dass die Menschen früher die Zeit anders wahrgenommen haben als wir. Die frühneuzeitliche Ökonomie, der Nahrungserwerb wie die Produktion von Gütern waren nach wie vor an die Naturprozesse gekettet, man war von ihnen existentiell abhängig. Den Jahresablauf haben außer den wichtigen christlichen Feierlichkeiten vornehmlich die Jahreszeiten und die Bewegungen der Sonne strukturiert. Das Jahr zerfiel grob gesehen in zwei Hälften – die eine war dunkel und mit der Wintersonnenwende, die andere, helle Jahreshälfte mit der Sommerzeit und langen Tagen assoziiert. Für den Winter ist (bis heute) das Weihnachtsfest vorgesehen, zu der Zeit der Sommersonnenwende gedenkt man traditionell des Vorgängers Christi, Johannes des Täufers (24. Juni, Johannismacht ist die Nacht vom 23. auf den 24. Juni). Ein Jahr glich so gesehen einem „Tag“. Dass das Wechselspiel des Lichtes und der Finsternis in der barocken Dichtung allegorisch signifikant werden kann, zeigt Mauser (vgl. 1976: 79ff.) an Gryphius' Lyrik. Das Sonett *Vber die Geburt Jesu* spielt mit Tag (Licht) und Nacht (Finsternis) als Erscheinungen der naturhaften und geistigen Ordnung der Welt. Gott hat beides geschaffen, sowohl das helle, göttliche als auch das dunkle, teuflische Element samt diesen, ihnen nun inhärenten Bedeutungen. In den Weltreligionen findet man immer eine feste Verbindung des Kults mit dem Kosmos, die Gottesverehrung bezieht ihre Grundlage nicht allein aus ihrer Existenz innerhalb der betreffenden Gemeinschaft. Die Götter erhalten die Welt, aber die Menschen müssen sich dem göttlichen Willen fügen, gemäß dem Gedanken: Der Mensch ist für die Gottheit da und auf diese Weise dient er dem ganzen von Gott erschaffenen All (vgl. Benedikt XVI. 2006 [2000]: 19ff.). Kosmische Vorgänge und die Heilsgeschichte bilden im christlichen Denken eine untrennbare Einheit. Mit Christi Geburt wird die winterliche Sonnenwende assoziiert, die dunkelste Zeit im Jahr. Christus, der in der Nacht zur Welt kommt, bringt das Licht der Erlösung in die Finsternis, einen Bereich der Vergänglichkeit, Sündhaftigkeit und des Leidens (vgl. Mauser 1976: 79).

Das Licht in der Finsternis ist m. E. allerdings eine der stärksten Metaphern, die Grimmelshausens Roman beinahe leitmotivisch durchkreuzen. Es ist zunächst der Morgenstern über der brennenden Hütte des Knans (I/5). Im fünften Kapitel des ersten Buches ist aber noch von einem faulen Baum die Rede, den Simplicius „schimmern sahe“ und der ihm „ein neue Forcht einjagte“ (I/5; 31). Die im Dunkeln leuchtenden Käfer der *Continuatio* wachsen „zu einer gewissen Zeit deß Jahrs auff der Jnsul von einer sonderen Art Holtz“ (*Cont* 27; 697). Ähnlich wie dort ist es ein Baum, der das Licht auf irgendeine Weise erzeugt. Außerdem verbindet sich das Licht mit dem Verfaulten.

Die Hinweise auf biologische Zerlegungsprozesse, auf faule bzw. hohle Bäume, tauchen im Roman des Öfteren auf: Z. B. legt sich Simplicius in einen hohlen Baum zum

Schlaf (I/5) hin, nachdem er durch das schimmernde Holz erschreckt worden ist. Vor der Ankunft in Hanau übernachtet er wieder in einem hohlen Baum (I/18). Im Rhein hält er sich an einem Baum fest (IV/10; 385). Er versteckt sein Geld in III/3 auf das Anraten der Wahrsagerin zu Soest in „hole Bäum“ (252), die Erwähnung taucht unmittelbar nach der Rache am Jäger von Werle alias Olivier auf. Und bezeichnenderweise wird Olivier seine Beute ebenfalls in Bäume verstecken – in einem hohlen Eichbaum lagert er das Gold, in einem anderen habe er „mehr als 1000. Thaler“ (IV/24; 434) liegen. Das Geld erfüllt in allen diesen Fällen eine ähnliche Funktion wie die Leuchtkäfer, jedes Mal entsteht dasselbe gedankliche Bild des Lichtes in der Finsternis: Das Geld leuchtet aus dem Dunklen, Schwarzen hervor, aus dem Toten, Verwesten und – im übertragenen Sinn – Sündhaften; denn hohle Bäume sind tot und das Anhäufen von Geld zeugt vom Geiz, von der Todsünde *avaritia* der betreffenden Person. Das Schimmern des Schatzes verweist nichtsdestoweniger auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Die ungewöhnliche Parallele ist dem früheren Analogiedenken nicht entgangen und das Glitzern des Metalls wurde sogar zum Sternenschein in Beziehung gesetzt, der Handel konnte ähnlich wie das gelehrte Wissen die Erkenntnis vermitteln (vgl. Foucault 1974: 219). Solche Bilder verkörpern also den „göttlichen“ Funken im Finstern und visualisieren somit das abstrakte Prinzip der Hoffnung.

Es ist nicht zum ersten Mal, da eine solche Idee in Bezug auf den *Simplicissimus* auftaucht. Schon Wehrli (1973: 169) spielt in seinem Aufsatz, in dem er den Zweizeiler vom finstern Licht⁶ genauer unter die Lupe nimmt, mit einem ähnlichen Gedanken:

Grimmelshausen ist nun allerdings kein Mystiker und der Gedanke vom intelligiblen finstern Licht der Gottheit als Quintessenz der simplicianischen Lebenserfahrung ist überraschend, ja befremdlich. [...] Vielmehr ginge es ja um eine radikale Gleichsetzung, um die alles zum vornherein überholende Gewißheit, daß die Finsternis ein Aspekt des Lichtes selber sei und somit der Lebensgang des *Simplicissimus* als solcher das göttliche Licht verhüllend bezeuge. Auch wenn man Grimmelshausen unwahrscheinlich viel Kunst, Absicht und Spekulation zutrauen darf, schreckt man vor einer solchen Deutung doch zunächst zurück.

Vielleicht sollte man den Sprung in die Finsternis doch wagen, obwohl Wehrli selbst vor einer solchen Deutung erschrickt. Alles oder wenigstens verdächtig viel spricht m. E. für sie, sogar Wehrlis Bedenken.

Das Spiel des Lichtes und der Finsternis manifestiert sich in der Zeit zuerst als regelmäßige Abwechslung der Tage und der Nächte, wie bereits oben angemerkt. Hinzu kommt die Abwechslung der Jahreszeiten. Ähnlich wie im Bereich der von Grimmelshausen verwendeten Bildmotive wird daher die Sonne, d. h. ihre astronomische Bewegung für die Strukturierung der Handlung womöglich eine Rolle spielen. Es wird im Text beim genaueren Hinsehen auf den Winter Wert gelegt sowie auf *Simplicii* Tätigkeiten während der Winterzeit. Wenn man sich nach den Jahreszeiten richtet, ergibt sich dieses Bild:

⁶ „Ach allerhöchstes Gut! du wohnest so im Finstern Liecht!

Daß man vor Klarheit groß / dem grossen Glantz kann sehen nicht.“ (*Cont* 24; 683)

Wehrli (vgl. 1973: 168) fasst die möglichen in Frage kommenden Bedeutungen der Wortverbindung „finsteres Licht“ zusammen. Es ist das unzugängliche, transzendente Licht (Paulus), oder das Licht, das durch seine Fülle blendet und darum finster erscheint (Dionysius); die Vorstellung von der drohend-dunklen Erscheinung Gottes kann evoziert werden (vgl. Ps. 96,2), in Frage kommt auch der Gedanke, dass die Finsternis nur mit Hilfe des Lichts wahrgenommen werden kann. Schließlich ist an den mystisch-spekulativen Zusammenfall der Gegensätze in der paradoxen Formel von der lichten Finsternis oder dem finstern Licht zu denken.

Juni 1622: Geburt des Simplicius (zeitlich vor I/1)

Simplicius (10 Jahre alt) begegnet in einer Nacht dem Einsiedler (I/6). (Frühling 1632)
17. 3. – St.-Gertrud-Tag, Beginn der christlichen Bildung (I/9)

Winter (nach der Romanchronologie⁷) 1634/1635: Ankunft in Hanau (I/19), Kalbsverwandlung. In II/7 wird ausdrücklich auf die Wintersonnenwende verwiesen. Entführung durch die Kroaten. Simplicius lernt zu der Zeit seines diesmaligen, keineswegs tugendhaften Waldlebens, den Wert des Geldes kennen. Er gibt sich für den Teufel aus, bestiehlt die Menschen, schneidet in II/17 die Ohren seines Narrenkostüms ab,⁸ um das Geld darin zu verstecken, und bekommt noch im selben Kapitel den Hexentraum. Nach der Romanchronologie wird der Winter 1635/1636 mit dem Hexenreigen überbrückt (II/17f).

Winter 1636/1637: Kloster „Paradies“, Simplicius wird „Jäger“ (II/29) und begegnet Jupiter.

Winter 1637/1638: Schwedische Gefangenschaft, Simplicius wird ledig gesprochen (III/16), geselliges Leben, Liebschaften, Heirat, Reise nach Köln (III/23)

Winter 1638/39: Während des Jahres 1638 Rückkehr aus Paris nach Deutschland, Rheinbad (IV/10), vor Weihnachten: Begegnung mit Olivier (IV/14), dann Begegnung mit Ulrich (IV/25).

Herbst auf dem Bauernhof im Schwarzwald und die Moskaureise (vgl. V/20).

Fazit: Zur Kalbsverwandlung kommt es im Winter 1634/35, den nächsten erzählerisch ausgeführten Winter (1636/37) verbringt Simplicius im Frauenkloster „Paradies“, den Winter 1637/38 in L., ein Jahr später trifft er kurz vor Weihnachten 1638 auf Olivier, dann begegnet er Ulrich und den letzten Herbst bzw. Winter verbringt er im Schwarzwald und in Russland. Setzt man diese Winterzeiten der Finsternis bzw. Nacht gleich, dann sind es insgesamt fünf Nächte/Finsternisse (fünf Winterzeiten).

Bei der allegorischen Deutung des Befundes bietet sich m. E. eine Parallele zur biblischen Schöpfungsgeschichte an. Gott schuf die ganze Welt innerhalb von sechs Tagen. Da die Finsternis in der Schöpfung der Genesis früher erwähnt wird als das Licht (Gen 1,2), ist allerdings die Frage berechtigt, ob der Vergleich „Schöpfungsgeschichte – Winter/Finsternisse im Roman“ nicht zu weit geht. Bei genauerer Betrachtung des Romananfangs lassen sich aber Hinweise finden, welche diese Vermutung eher unterstützen als widerlegen. So fällt zuerst auf, wie gleich in I/1 das lasterhafte Leben, ferner die Armut des Knans und die schwarze Farbe thematisiert werden:

[...] und in Summa / ihr gantzes Geschlecht [...] also besudelt und befleckt gewesen / als daß Zuckerbastels Zunfft zu Prag immer seyn mögen; ja sie / diese neue *Nobilisten* / seynd oft selbst so schwarz / als wann sie in *Guinea* geboren und erzogen wären worden. (I/1; 17) Seine Zimmer / Säal und Gemächer hatte er inwendig vom Rauch gantz erschwartz lassen / nur darumb / dieweil diß die beständigste Farb von der Welt ist und dergleichen Gemähd biß zu seiner *Perfection* mehr Zeit brauchet / als ein künstlicher Mahler zu seinen trefflichsten Kunststücken erfordert; [...]. (ebd.; 18)

⁷ Grimmelshausen verbindet jedoch in I/19 zwei geschichtliche Ereignisse: Es gab zwei Plünderungen Gelnhausens. Zu der ersten, die im Roman gemeint ist, kam es im September 1634, am 15. Januar 1635 wurde die Stadt zum zweiten Mal eingenommen, damals kam es gleichzeitig zur Überrumpelung der Weimarschen Dragoner, was am Anfang des Kapitels I/19 angesprochen wird.

⁸ Heselhaus bemerkt dieses Detail. Simplicius beginnt im Narrenkleid am närrischen Treiben der Welt um Glück, Geld und Ehre teilzunehmen und legt dieses Kostüm später ab, um „dieses Spiel mit mehr Erfolg treiben zu können“ (Heselhaus 1965: 35; 37).

Das fünfte Kapitel des ersten Buches spielt sich während einer Nacht ab und in der Nacht kommt es zur Begegnung des jungen Simplicius mit dem Eremiten (I/6).

Eine weitere wunderbare Begegnung, mit Jupiter, folgt nach dem Winter im Kloster Paradies, was eine „dritte“ allegorische Lebensphase wäre. Interessant ist weiter zum einen, wie die jüdische Tradition gerade den dritten Schöpfungstag deutet, zum anderen aber auch, wie man die Bedeutung der Begegnung von Jupiter und „Jäger“ für das weitere Romangeschehen beurteilt: Der dritte Schöpfungstag ist laut der Tradition ein Tag der Gegensätze. Es entsteht der Gegensatz Wasser–Erde. Ein anderer Gegensatz wird mit der Schöpfung des Baumes eingeführt. Weinreb (vgl. 1995: 125f.) zeigt, dass der Gegensatz sich hier zwischen dem öffnet, was Gott zu schaffen gedachte („[...] fruchtbare Bäume, da ein jeglicher nach seiner Art Frucht trage und habe seinen eigenen Samen bei sich selbst auf Erden“ 1. Mose 1,11), und dem, was tatsächlich entstand („[...] und Bäume, die da Frucht trugen und ihren eigenen Samen bei sich selbst hatten, ein jeglicher nach seiner Art“ 1. Mose 1,12); folgt man Weinrebs Auslegung des hebräischen Wortlauts, dann hätte ein Baum entstehen sollen, der zugleich auch Frucht *ist* und Früchte *trägt* (in der deutschen Fassung ein „fruchtbarer“ Baum). Es entsteht jedoch „nur“ ein „Baum“, der Früchte trägt. Am dritten Tag wird also etwas geschaffen, was sich dem schönen göttlichen Schöpfungsplan zu widersetzen scheint. Die traditionelle Deutung aber macht auf die Notwendigkeit dieses „Ungehorsams“ innerhalb der Schöpfung aufmerksam mit dem Hinweis, dass nur der Mensch darin aufgrund seiner unvollkommenen Erkenntnisfähigkeit einen Gegensatz sieht. Analog dazu wird Simplicius während seiner Soester Zeit von Hochmut bedroht.

Während einer weiteren „allegorischen Nacht“ (d. h. vor Weihnachten 1638, vgl. Kap. IV/24) stirbt Olivier, und gleich darauf (IV/25) begegnet Simplicius Herzbruder. Oliviers und Ulrichs Lebensgeschichten sind mit dem Weg von Simplicius vielfach verflochten (vgl. Haberkamm 1972: 239ff.). Die Bekehrung des Helden und sein Bekenntnis zum Guten folgen (V/2). Im Frühjahr 1639, d. h. zeitlich noch vor der Sommer Sonnenwende stirbt Ulrich, der „Psychagoge“ Simplicii. Seitdem ist die Hauptfigur ganz auf ihre selbstständigen Entscheidungen angewiesen. Den letzten Herbst/Winter markiert die Moskaureise, in der Simplicius die Treue zu seiner Konfession unter Beweis stellt. Simplicius wurde – im Einklang mit dem Schöpfungsplan – am sechsten Tag allegorisch als „Mensch“ geschaffen, hat die christlichen Grundsätze bereits dermaßen in sich erkannt, dass er in der Lage ist und sein soll, als würdiger Mensch Gott zu suchen, ohne fremde Leitung. Freilich galt dies im Roman bereits viel früher, doch der Tod der Antipoden Olivier und Ulrich sowie die Standhaftigkeit während der Moskaureise unterstreichen nur diesen Aspekt.

Mit der biblischen Schöpfungsgeschichte wird immerhin eine Woche, d. h. insgesamt sieben Tage, assoziiert. Falls die allegorische Zeitebene des *Simplicissimus* tatsächlich die Schöpfung symbolisieren soll, dann müsste sich dort ein Hinweis auf den siebten Tag befinden, den Sabbat als Ruhetag Gottes und ferner den neutestamentarischen Sonntag⁹ als

⁹ Genau genommen ist der Tag, an dem Christus auferstanden ist, ursprünglich der erste Tag der neuen Woche, d. h. der achte in der Reihe, wie man bei den Kirchenvätern erfahren kann. Der Sonntag übernimmt aber in der christlichen Liturgie die Funktion und den Sinn des Sabbats. Der Tag der Auferstehung ist zugleich der erste Tag in der Woche, der wiederum auf den Schöpfungsakt Gottes (Genesis) verweist (vgl. Benedikt XVI. 2006 [2000]: 85).

Tag der Auferstehung. Dass die Winterzeiten¹⁰ der ersten fünf Bücher nur fünfmal vorkommen, ist konsequent, wenn man hier im Rahmen der Typologie die Heilsgeschichte mitberücksichtigt. So gelangt man zur eschatologischen Sinndimension des Werkes und zu der letzten Ebene des Schriftsinns, dem *sensus anagogicus*: Das Mittelalter und die Frühe Neuzeit haben sich auf die Lehre von sechs Weltaltern und vier Weltreichen berufen. Das Modell ist in bedeutender Weise von Augustinus geprägt worden und beruht auf der Idee, dass Christus das sechste und letzte, das christliche Weltalter eröffnet hat. Die siebte Zeit des Seins ist die bei Gott nach dem Weltende (vgl. Ohly 1988: 24ff.). Analog dazu, so könnte man schlussfolgern, bilden die ersten fünf Bücher des simplicianischen Zyklus die sechs Weltalter ab, denen typologisch die sechs Tage der Schöpfungswoche im Alten Testament und der Kreuztod Christi im Neuen Testament entsprechen. Der Entschluss des Simplicius zum tugendhaften Leben und seine abschließende Weltabkehr lassen sich mit der Bedeutung des „sechsten allegorischen Tages“ bzw. Weltalters in Einklang bringen: Nach Christi Tod beginnt das sechste, christliche Weltalter, bei Anbruch des siebten kommt der Auferstandene wieder. Vieles spricht ferner für den Schiffbruch in der *Continuatio* als allegorisch-anagogisches Signal für den Beginn des „siebten Tages“ bzw. „Weltalters“ nach der „Apokalypse“. Das Leben der Hauptfigur wird hier erneut (wie vorher im Rhein) durch das Wasser bedroht, zugespitzt formuliert „avanciert“ Simplicius auf der Kreuzinsel von einem bekehrten Sünder zu einem von Gott begnadeten Dichter. Das spätere Verschwinden der falschen Köchin¹¹ und der Tod des Simon Meron verdeutlichen nochmals den Sieg des „Guten“ über das „Böse“.

In der *Continuatio* kommt es u. a. zum Wechsel der Erzählinstanz. Der Bericht des holländischen Schiffskapitäns Joan Cornelissen würde gemäß der anagogischen Sinn-schicht der neutestamentarischen Offenbarung des Johannes ähneln, weil er von dem „verklärten“ Simplicius erzählt, d. h. von dem „Auferstandenen“. Die allegorische Entsprechung zwischen der Relation und der biblischen Offenbarungsgeschichte wurde früher von Heßelmann (vgl. 1988: 348ff.) näher definiert. Er findet die folgenden Analogien: Cornelissen erhält das Buch (die Lebensbeschreibung des Eremiten) wie Johannes, wie dieser gibt er die Botschaft weiter. Beide Schriften, sowohl die Offenbarung als auch der Lebenslauf, sind voller dunkler Bilder, enthalten nichtsdestoweniger eine höhere Wahrheit und eindringliche Mahnungen, den Aufruf zur Umkehr und Buße. Der Romananfang nimmt das Thema der Apokalypse auf und selbst der eingangs der *Continuatio* beschriebene Wahrheitskern kann als Anspielung auf die Übergabe des Buches an Johannes verstanden werden: „Nimm hin und verschling es! und es wird dich im Bauch grimmen; aber in deinem Munde wird's süß sein wie Honig“ (Offb 10,9).

Für den übergreifenden allegorischen Rahmen sprächen die oben genannten Störungen im historischen Zeitverlauf, das eschatologisch ausgerichtete Konzept bietet umgekehrt eine plausible Erklärung für Unstimmigkeiten dieser Art. Die Pariser Episode mit den darauffolgenden Ereignissen musste derart komprimiert werden, damit sich alles in einen „allegorischen Tag“ einfügt. Es mag sich dadurch ferner auch der Zeitsprung in Bezug auf die Wiener Ereignisse erklären, darüber hinaus das fast vollkommene Verschwin-

¹⁰ Gemeint ist die historische Zeitspanne vom Winter 1634/1635 bis zum Winter 1638/1639, wobei es bei dem letzteren zu historischen Unstimmigkeiten kommt.

¹¹ Die Episode ähnelt der Legende vom heiligen Apostel Andreas.

den der Zeitangaben in der *Continuatio*: Der im fünften Buch angebrochene „sechste Tag“ (das sechste Weltalter) geht in der *Continuatio* zu Ende, mit dem Schiffbruch beginnt der siebte. Am Sabbat als Ruhetag wird nichts geschaffen, die Zeit „steht“ gleichermaßen „still“, sie tut es auch am Tag der Auferstehung Christi, die als Vorwegnahme des Jüngsten Tages fungiert – am Weltende und im siebten Weltalter gilt die irdische Zeit nicht mehr.

3.2.1 Sommersonnenwende. Geburt des Simplicius

Da die biblische Schöpfungsgeschichte von der Erschaffung der Welt erzählt, drängt sich konsequenterweise die Frage auf, wie die Hauptfigur des Romans selbst zur Welt kam und ob ihre Geburt nicht auch mit Allegorien aufgeladen sein wird. Simplicius wird zu der Zeit der Schlacht von Höchst geboren. Das genaue Datum der Schlacht kennt man nicht genau (vgl. Weydt 1968: 281; 449), die meisten Quellen erwähnen den Zeitraum Juni–Juli, den 20. oder 22. 6. 1622. Diese Angaben umkreisen die Sommersonnenwende, sowie einen bedeutenden christlichen Tag: Am 24. Juni soll Johannes der Täufer geboren worden sein. Dieses Datum als „Geburtstag“ Simplicii ernsthaft in Betracht zu ziehen, erscheint mir nicht allein aus diesem Grund verdächtig, sondern sogar plausibel, denn die Mutter von Simplicius heißt Susanne Ramsay und das Wort bedeutet im Hebräischen „Lilie“, ein Attribut des Erzengels Gabriel, der die Geburt des Täufers (und Christi) angekündigt haben soll. Vielleicht ist die beiläufige Bemerkung Knans, er habe die Edelfrau zuerst für einen Mann gehalten, als Anspielung auf die allegorische Deutung anzusehen:

In demselben Tumult bekam ich nicht weit von meinem Hof in einem wilden ungeheuren Wald ein schöne junge Edelfrau / sampt einem stattlichen Pferd / als ich zuvor nit weit darvon etliche Büchsen schuß gehört hatte / ich sahe sie anfänglich vor einen Kerl an / weil sie so mannlich daher ritt / aber indem ich sie beydes Händ und Augen gegen den Himmel auffheben sahe / und auff Welsch mit einer erbärmlichen Stimm zu Gott ruffen hörte / ließ ich mein Rohr [...] sincken [...]. (V/8; 478)

Im Christentum erlangt der Täufer eine große Bedeutung als Prophet und Vorläufer Jesu. Man fasst ihn als verbindendes Element zwischen dem Christentum und seiner jüdischen Umwelt auf, er steht an der Schwelle zum Neuen Testament. Es gibt Handlungsmomente im Roman, die sich mit der Täufergestalt m. E. allegorisch zu berühren scheinen. Von einer gänzlichen Parallelisierung der Lebensläufe zu sprechen ist nichtsdestoweniger höchst bedenklich, denn ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Biographien besteht schon in den Elternfiguren. Die Eltern des Johannes sind alt, die biblische Elisabeth konnte keine Kinder bekommen, im Roman hatte dagegen Simplicius im Spessart eine Schwester (Ursele, vgl. I/4; 29; V/8; 479).

Johannes sollte ursprünglich wie sein Vater heißen – Zacharias, der Name drückt die Gebundenheit an den Verwandtenstamm aus. Elisabeth setzt aber den Namen Johannes durch, der eigentlich kein „richtiger“ Name ist, denn er bedeutet „der Gott war gnädig“, er kündigt also bereits eine neue Epoche an, für die Verwandten ist er daher denkbar befremdend. Der Evangelist Lukas thematisiert diese Besonderheit: „Und sie sprachen zu ihr: Ist doch niemand in deiner Freundschaft, der also heiße.“ (Lk 1,61) Im Roman finden sich gleich zwei ähnlich klingende Stellen: „[...] und als ich zu solchem End meinen

Nahmen / nemlich *Simplicius Simplicissimus* angab / der Musterschreiber (welcher *Cyriacus* genant war) solchen aber nicht *orthographicè* schreiben konte / sagte er: Es ist kein Teuffel in der Höll / der also heist; [...].“ (II/29; 226) Und die zweite Stelle: „Da merckte ich / daß er *Eusebius* hiesse / weil ihn derselbige *Officier* so nennte; Darauff fragte er mich umb meinen Nahmen / und nachdem ich ihm denselben genennet / sagte er: Es ist kein Teuffel in der Höll / der *Simplicissimus* heisset.“ (III/14; 303) *Simplicius* heißt nichtsdestoweniger laut dem Taufbuch wie sein Pflegevater (Melchior), er heißt aber gleichzeitig wie sein „richtiger“, leiblicher Vater – Sternfelß von Fuchsheim, dessen Eremitenexistenz und Wirken (im Zusammenhang mit der Seele des *Simplicius*) mit dem Wirken Gottes verglichen wird (vgl. z. B. Breuer 2005: 809). Die Namengebung der Hauptfigur vereinigt in sich daher ähnlich wie die der Täufergestalt drei Momente: In ihrem „offiziellen“, urkundlich verbürgten Namen versteckt sich symbolisch beides, das Niedrige und Bäuerische wie das Hohe und Edle. Der Name „*Simplicius Simplicissimus*“ schließlich, unter dem er auftritt, ist für die Figur in der Tat kein richtiger Name, wie bereits *Cyriacus* und *Eusebius* behaupten, sodass sich im Roman eine analoge Entsprechung zur Stellung des biblischen Namens „Johannes“ feststellen lässt.

Sowohl Johannes der Täufer als auch *Simplicius* verbringen ihre Jugend getrennt von den Menschen – in der Wüste oder im Wald,¹² beide kommen dort mit der göttlichen Sphäre in Kontakt: Johannes bekommt den Verkündigungsauftrag (Lk 3,2), *Simplicius* die christliche Erziehung.

Triefenbach weiß sich die klugen Worte des durch den Vernunftverlust bedrohten „Kalbs“ in II/10ff. nicht zu erklären, denn gemäß der von ihm aufgestellten Analogie zu Nabuchodonosor soll *Simplicius* „unvernünftig“ sein:

Es ist daran zu erinnern, daß wir noch keine befriedigende Erklärung für die unerwartete Überlegenheit, das umfassende Wissen und die Beredsamkeit des kleinen *Simplicius* gefunden haben. [...] Das biblische Vorbild Nabuchodonosor, auf das *Simplicius* sich beruft, läßt uns gerade hier im Stich, denn die Metamorphose zum Ochsen raubt dem babylonischen König die Vernunft. (Triefenbach 1979: 113)

Hier mag vielleicht die Johannes-der-Täufer-Analogie weiterhelfen, ohne dass die Nabuchodonosor-Nachfolge dadurch bestritten wird. Die Geschichte des Johannes geht auf folgende Weise weiter: Johannes predigt, in ein Gewand aus Kamelhaar gehüllt (Lk 3,2). Er mahnt Herodes, dass er mit der Frau seines Bruders eine Liebesbeziehung unterhält. Der Tanz der Herodias, der Tochter jener Frau, anlässlich eines Festes (Mt 14,6ff.) bewegt Herodes dazu, dem Mädchen jeden beliebigen Wunsch zu erfüllen. Nach einer Unterredung mit ihrer Mutter fordert Herodias das Haupt des Täufers. Nach seinem Tod gelangt zu Herodes die Nachricht, dass Johannes von den Toten auferstanden sei (Mk 6,14), und er glaubt daran (vgl. Mk 6,16). In Wirklichkeit handelt es sich jedoch bereits um Jesus und seine Jünger.

¹² Der Wald wird übrigens an einer Stelle als „Einöde“ bezeichnet, vgl.: „Nun *Simplici* / [...] / dieweil GOtt Lob die Zeit vorhanden / daß ich [...] dich in dieser Welt hinder mir verlassen solle / zumalen deines Lebens künftige Begegnussen beyläufig sehe / und wol weiß / daß du in dieser Einöde nicht lang verharren wirst [...].“ (I/12; 47f.)

Simplicius ist als Kalb ebenfalls mit einem Gewand bekleidet, das ihn in die Nähe des Tierischen rückt. So angezogen predigt er vor Ramsay, der seine Verwunderung in II/11 (156); II/12 (159) und in II/13 (162) zu verstehen gibt. Zuerst bedenkt der Gouverneur den Jungen mit dem Schimpfwort „Bernheuter“, dann vermutet er eine „Schalcks-Haut“ unter Simplicii „Kalbs-Haut“ und schließlich nimmt Ramsay „Ursach / mich zu fragen / sintemal ich dann nunmehr zu einem Kalb worden wäre / ob ich noch *wie vor disem* / gleich andern Menschen / zu beten pflüge / und in Himmel zu kommen getraue?“ (162; Hervorh. J. M.). Hier wird der vorangehende Zustand explizit angesprochen, Simplicius entgegnet, er habe nach wie vor seine unsterbliche Seele, sei lediglich verändert. Man könnte darin eine Analogie zu der Johannesgeschichte sehen, das Tertium comparationis ist hier „die unsterbliche christliche Seele“ zum einen, „die Veränderung“ zum anderen – Johannes verkündet denselben Gott wie Jesus; das Wort bleibt, es verändert sich nur die Person. Auch Simplicii Seele bleibt dieselbe, bloß verändert sich ihre äußere Existenzweise, wie die Hauptfigur selbst erklärt. Es sprechen m. E. aber noch weitere Handlungsmomente für die allegorischen Beziehungen zwischen dem Roman und der Täufergeschichte: Wie Johannes wurde auch Simplicius gefangen genommen – dieser von Ramsay, jener von Herodes. In beiden Fällen haben die Frauen am Tod der Figur Anteil. Im Roman ist es die adlige Dame, die im Kapitel von dem verdorbenen Tanz auftritt (I/34), im Neuen Testament Herodias mit deren Mutter. Das letzte Wort behält jedoch immer der Mann, das „Todesurteil“ spricht Herodes aus, die Verwandlung in ein Kalb wird von Ramsay beschlossen (vgl. II/5; 132). Das Haupt des Opfers findet man im Roman wohl auch, in der Kalbsaugen-Episode. Während das Enthauptungsereignis und der Kopf des Johannes die biblische Episode abschließen, steht die Kalbsaugen-Episode im Roman am Anfang des Festes. Beide „Herrschergestalten“ halten übereinstimmend den „neuen Prediger“ irrümlicherweise für dessen Wegbereiter. Simplicius ist nach der Verwandlung daher nicht bloß Nabuchodonosor, sondern er ist im Verborgenen *auch* Jesus, beide Aspekte der menschlichen Natur werden im Begriff „vernünftig Thier“ lapidar auf den Punkt gebracht (vgl. II/13; 161). Es ist ferner zu erwägen, ob der (historische) Name „Ramsay“ nicht zugleich auf den Namen des ägyptischen Pharaos Ramses II. allegorisch verweist. Dieser ließ die Israeliten schwere Zwangsarbeiten ausüben. Mit Herodes und der Romangestalt verbindet ihn seine Grausamkeit.

Und noch ein Requisit der Handlung verweist auf den Täufer. Es sind dies die Leuchtkäfer der *Continuatio*. Sie werden manchmal auch Johanniskäfer genannt und erscheinen der Überlieferung nach in der Johannisnacht am 24. Juni. Mit ihnen kommt die Lichtmetaphorik ins Spiel, die ebenfalls in der Bibel, besonders im Johannesevangelium, stark entfaltet wird. Simplicius schreibt seine Autobiographie bei ihrem Licht, sie leuchten in der undurchdringlichen Dunkelheit der Höhle. Ashcroft deutet die Käfer im spirituellen Sinne und im Einklang mit dem Zweizeiler (*Cont* 24; 683). Der holländische Kapitän betrachtet die Insekten als Objekt der empirischen Untersuchung, „he reports all he sees on the island as observed reality“ (Ashcroft 1973: 848), „he completes his account of the etymology of the beetles“, „underlines their practical value for the hermit“ und „remains apparently unaware of the allegorical dimension of the world he describes“ (ebd. 850). Die empirische Bestandsaufnahme durch den Kapitän zeigt, wie meilenweit die „mechanistische“ Welterklärung von dem „Wissen“ der „Weisen“ entfernt ist, denn der Leuchtkäfer bezeichnet im allegorischen Sinn gerade die von Gott verliehene Weisheit:

Prudentia suos radios nullibi copiosius, atque inter adversitatum umbras spargit; quemadmodum Cicindela nonnisi NOCTE NITESCIT [...] *Prudentia enim*, inquit P. Cornelius à Lapide, *est oculus animae*.

Lemma, Cicindelae inditum, IN TENEBRIS LUCET, originem suam e D. Joanne trahit: *Et lux in tenebris lucet*.¹³

Der Kapitän sucht übrigens auch das Wunderbare, ist jedoch blind, weil er hinter dem Gewöhnlichen, Unscheinbaren nicht mehr vermutet: „The discovery that the lights are in truth *leichtende Keffer* only apparently disposes of the mystery in a rational way“ (Ashcroft 1973: 848). Er sieht das Licht, erkennt es aber nicht, sucht das Wunder nur in dem Wunderbaren und begreift nicht, dass man sich über das ganze Buch der Natur wundern muss. Die Macht Gottes demonstriert sich überall in der Schöpfung, im Erhabenen wie im Alltäglichen.

Die Berührungen des Romans mit der biblischen Geschichte des Täufers sind zahlreich. Für eine typologisch motivierte Auslegung sprechen gerade Ähnlichkeiten, die man ernst nimmt (vgl. Holländer 1988: 186). Es wäre geradezu „falsch“, nach Identitäten zu verlangen. Schon laut Ohly beruht die typologische Denkart wesentlich auf dem Prinzip der Ähnlichkeit von Typos und Antitypos: „Beider Ähnlichkeit muß wahrnehmbar, darf aber nicht total sein“ (Ohly 1977: 322).¹⁴ Was aber noch plausibler erscheint, ist der Rekkurs des Autors auf einen bestimmten Figurentypus, für den nicht nur der Täufer symbolisch steht. Es ist die Gestalt eines Sehers und Propheten, zu der Simplicius durch die Anspielungen auf verwandte mythologische und christliche Gestalten stilisiert wird.

3.2.2 Wintersonnenwende und die allegorische Geburt des Simplicius

Die Kalbsverwandlung erfolgt bekanntlich während der Wintersonnenwende. Bis ins 16. Jahrhundert hinein haben die alten heidnischen Bräuche mit den christlichen konkurriert und neben diesen bestanden. Der *Ewig-währende Calender* von Grimmelshausen verzeichnet für den Zeitraum vom 17. bis zum 24. Dezember die römischen Saturnalien, ein Fest, das man mit dem Karneval oder dem kirchlichen *festum fatuorum* verbinden könnte. Es fällt bereits Triefenbach (vgl. 1979: 99ff) auf, dass man im entsprechenden Passus im Roman nirgendwo des christlichen Weihnachtsfestes und der Geburt Christi gedenkt. Ich denke, es ist gerade *deshalb*, weil die ganze Zeit die Rede davon ist – nicht im konkreten Text, dafür aber auf der allegorisch-typologischen Bedeutungsebene.

Die Geburt Christi ist während der Narrenwandlung untergründig präsent, hält man sich die implizite, auf den *sensus allegoricus* hindeutende Analogie „Simplicius-Erlöser“ vor Augen. Das Kalb Simplicius ist zugleich ein „Tier“ und „Gott“, der Pfarrer vergleicht seine Existenz ausdrücklich mit der Stier-Existenz¹⁵ des Gottes Jupiter: „Lieber *Simplici*,

¹³ Philippus Picinellus: *Mundus Symbolicus*. Köln 1681. 8. Buch, 7. Kap. Abs. 162f. (zit. nach Ashcroft 1973: 849).

¹⁴ De Lubac urteilt in Bezug auf den geistigen Sinn der Schrift sogar noch radikaler und spricht von „Unverständnis“, wenn man den *sensus spiritualis* nach einem rein objektiven Gesichtspunkt beurteilen oder gar auf wissenschaftliche Gesetze zurückführen möchte – denn „im Grund genommen fällt das Ereignis der geistigen Einsicht zusammen mit demjenigen der Bekehrung“ (de Lubac 1952: 43 und 46).

¹⁵ Im Barock wurde die Ambivalenz des edlen Göttlichen und des Teuflich-Tierischen mit Hilfe der Satyrgestalt angedeutet. Die lüsterne, launische und unberechenbare Satyrgestalt des Pans konnte im Barock allegorisch für den Erlöser stehen. Das satirische Moment des Romans trifft sich darin mit dem

hätte dein Herr diese Kunst gewüst / so dörfftestu wol ehender in einen Beern / wie die *Callisto*, als in einen Stier / wie *Jupiter*, verwandelt worden seyn.“ (II/8; 145) Simplicius steht dann als Vereinigung beider Aspekte exemplarisch für Jedermann: Jupiter als Gott und damit Simplicius als vernünftiger Mensch mit einer von Gott gegebenen Seele einerseits und Jupiter als Stier, Simplicius als ein vom eigenen Wahn betrogener Narr und Sünder andererseits.

Lässt man sich jedoch auf die Deutung ein, dass die Kalbsverwandlung Simplicii auf der allegorischen Ebene „Geburt“ symbolisiert, dann müsste man folgerichtig auch danach fragen, ob es im Text nicht Hinweise gibt, welche auf die Empfängnis schließen lassen. In Kapitel I/9 (40) befindet sich eine Zeitangabe, die allerdings in Frage kommt, was mich dazu führte, das Datum 17. 3. mit einer weiteren Bedeutung aufzuladen, die sich mit der Deutung verträgt, welche Breuer (vgl. 2005: 809) unter Berufung auf Triefenbach vorlegt. Der Gertrudstag bestimmt nach Breuers Stellenkommentar das Ende der winterlichen Spinnarbeit und den Beginn der Feldarbeit, der Einsiedler „besamt“ dann das unbebaute Feld von Simplicii Seele. Interessant ist nun, dass Bourdieu (vgl. 2005: 84f.) in seinen Ausführungen im Zusammenhang mit der Fortpflanzung ebenfalls auf die Bebauung der Erde zu sprechen kommt und eine Analogie zwischen den beiden menschlichen Tätigkeiten erkennt. Der „männliche“ Eingriff der Befruchtung wird nach Bourdieus Theorie in mancher Tradition hervorgehoben. Im Fortpflanzungszyklus wie im agrarischen Zyklus privilegiert die mythisch-rituelle Logik den männlichen Eingriff, die gefährliche Eröffnungsaktion auf Kosten der Austragungsperioden, der der Erde ebenso wie der der Frau, denn beide spielen in diesem Prozess eine eher passive Rolle. Genau neun Monate nach dem Gertrudstag beginnen laut dem *Ewig-währenden Calender* die Saturnalien (17. 12.).

Es sei hier daher die These zur Diskussion gestellt, der erwähnte Gertrudstag hänge strukturell mit der Hanauer erwandlung in ein Kalb zusammen, dergestalt, dass zwischen den beiden Ereignissen die „allegorische Schwangerschaft“ liegt. Am 17. 3. wäre der kalendarische Anfang der Schwangerschaft, die Empfängnis anzusetzen. Die Kritik wird sich jetzt selbstverständlich zu Wort melden und die durchaus berechtigte Frage stellen, warum ich ausgerechnet diese Daten so willkürlich in Verbindung setzen will.

Gegen die These spricht beispielsweise der Umstand, dass zwischen dem genannten Datum und der Narrenverwandlung mehr als zwei Jahre liegen (vgl. I/11; 44). Das ist selbstverständlich vollkommen richtig. Richtig deshalb, weil es auf der Ebene des *sensus historicus* stimmt. Aber m. E. ist die (allegorische) zeitliche Verschmelzung der

spirituellen. Pan ragt zum einen durch seine Unbeständigkeit, implizit also Weltverfallenheit hervor, andererseits tritt er auf als Patron der Hirten. Sigmund von Birken (1626–1681) zum Beispiel betrachtete ihn als Allegorie der Trinitas. Bei Schottel (1612–1676) versinnbildlicht er die göttliche Schöpfung. Die allegorische Deutung von Pans Geschichte wurde mit der Leidensgeschichte Jesu legitimiert – beide seien am selben Tag gestorben (Einzelheiten s. Alt 1995: 184ff.). Pan bezeichnet das gesamte Universum mit seinen ständigen Metamorphosen, zugleich aber auch die christliche Dreifaltigkeit. Ob man zwischen Pan und Satyr bei Grimmelshausen differenzieren soll, spricht u. a. Schäfer an (1972: 222ff.). Er macht auf die hervorstechenden Ähnlichkeiten beider Gestalten aufmerksam. Beide gehören zum Geschlecht der Waldgötter und -dämonen und laufen im Schwarm des Dionysos mit. In ihrer Gestalt sind sie sich fast gleich und beide gelten im Barock als Gleichnis der zwiespältigen Menschennatur. Beide Gestalten führen also im Prinzip dasselbe vor Augen, die (gefährliche) Spannweite der menschlichen Natur, die sowohl das Vornehme als auch das Niedrige in sich enthält.

zwei Jahre und etlicher Monate des Waldlebens wieder nicht so abwegig, berücksichtigt man die Signifikanz der folgenden Handlungsmomente: Nach zwei Jahren stirbt der Einsiedler. Er hinterlässt die „Heilige Schrift“ (den Brief) und in dem Moment, da Simplicius den Brief findet (in I/18), fällt der Anfang wieder mit dem Ende zusammen: Hier (I/9f.) der Anfang der noch unvermittelten göttlichen Unterweisung der Seele und die erste Begegnung mit der Bibel, dort der Brief als Testament und Evangelium in einem. Dem Waldleben haftet in diesem Sinn etwas Zeitloses an. Dies wird weiter dadurch unterstützt, dass von I/6 bis I/12 im Unterschied zum weiteren Textverlauf nirgendwo die Rede vom Kriegsgeschehen ist.¹⁶ Auch die Witterungsbedingungen und die damit verbundenen Sorgen des Menschen um sein Überleben werden hier nicht in der Weise thematisiert, wie dies später geschieht. Die Armut wird hier in ihrer Genügsamkeit beinahe als ein glücklicher Zustand charakterisiert und nicht als Qual, Elend und Misere:

[...] wir verschmäheten auch keine Buchen / wilde Aepffel / Pirn / Kirschen / ja die Eicheln machte uns der Hunger offt angenehm; [...]. (I/11; 45)

[...] wir behalffen uns offt mit Schnecken und Fröschen / so war uns auch mit Reussen und Anglen das fischen nicht zu wider [...]. (ebd.)

Von allerhand Gewand / [...] hatten wir nichts / als was wir auff dem Leib trugen / weil wir vor uns genug zu haben schätzten / wann wir uns vor Regen und Frost beschützen könten [...]. (ebd. 46)

Das Waldleben würde so zu einer gleichförmigen Einheit verschmelzen, die an die Ewigkeit als immerwährende Gegenwart erinnert.

Die Schwangerschaft-These sei schließlich noch mit der Zahl untermauert: Die Gravidität dauert bekanntlich 40 Wochen. Das 40. Kapitel in der Reihe ist II/6. Genau in diesen Abschnitt fällt die Betreuung Simplicii durch die drei „Weiber“, in denen Simplicius die Erinnyen, Triefenbach (vgl. 1979: 99) die Ammen erkennen wollte, ich sie überdies der Hebammenzunft verdächtigen will. Hier erfolgt dann das garstige Erwachen im Gänsestall, die Landung in der Welt. Der Gänsestall steht wie Hanau für das materielle Diesseits, für die unbeständige und trügerische Frau Welt. Das genannte Kapitel illustriert allegorisch die Geburt eines Menschen und die damit vollzogene „Fleischwerdung“ der „Seele“.

Johannes soll laut Gabriel noch im Mutterleib mit dem Heiligen Geist erfüllt werden (Lk 1,11; 1,19; 1,15), auf Simplicius würde dies auch zutreffen – doch nur unter der Bedingung, dass man sich auf die obige allegorische Deutung des Gertrudstages einlässt und das zweijährige Waldleben (I/7–19) als eine zeitlose Epoche deutet. Seine Geistseele entsteht dann, chronologisch gesehen, neun Monate vor der „allegorischen Geburt“.

¹⁶ Das bemerkt schon Merzhäuser (2002: 90). Auf die Kriegsvorfälle in I/13–15 folgt der allegorische Traum vom Stänbebaum. Die Kriegereignisse werden weder bei Meid (1996) noch bei Breuer (2005) näher datiert, Breuers Stellenkommentar weist auf die Anwesenheit biblischer Anspielungen hin. Die Gefangennahme des Pfarrers in I/13 z. B. erinnert an das Ecce-Homo-Motiv. Damit verbunden ist weiter der Entzug des Salzes, das hier allegorisch auf den göttlichen Geist anspielt (vgl. Breuer 2005: 815f.).

4. Abschließende Überlegungen: Ergebnisse der Analyse und neuere Untersuchungen zur Poetik Grimmelshausens

Die Analyse der Kategorie der Zeit im Roman hat ergeben, dass sich das Werk unter Anwendung der Prinzipien der christlich geprägten Allegorese deuten lässt. Als Ausgangspunkt für die Analyse der allegorischen Zeit wurden zum einen die Inkonsistenzen und Störungen im Bereich der Kriegereignisse genommen, zum anderen ging ich von der im Roman häufig zur Geltung kommenden Symbolik des Lichtes in der Finsternis aus.

Auf der Ebene des *sensus historicus* wurde Simplicius während der Schlacht von Höchst, zu der Zeit der Sommersonnenwende geboren, einige Handlungsmomente im Roman ähneln der biblischen Geschichte von Johannes dem Täufer, womit die Ebene des geistigen Sinns eröffnet wird. Auf der Ebene des *sensus moralis* steht Simplicius exemplarisch für Jedermann, da er als „Kalb“ sowohl die unsterbliche Seele von Gott besitzt als auch die triebhafte, körperliche oder diesseitige Existenzweise. Die eher unauffällige Bemerkung, die Kalbsverwandlung sei ungefähr zu der Zeit der Wintersonnenwende erfolgt (II/7; 140), kann demnach als versteckter Hinweis auf die allegorische Bedeutungsschicht des Romans interpretiert werden. Auf der Ebene des *sensus allegoricus* konnte Triefenbach biblische Parallelen zur Geschichte des Nebukadnezar, ich wiederum Ähnlichkeiten mit dem Leben des Täufers finden. Die Ebene des *sensus anagogicus* manifestiert sich im Roman durch die Abwechslung der Jahreszeiten und symbolisiert die ältere Weltalterlehre sowie den biblischen Schöpfungsplan.

Freilich mag dieser Befund manche Bedenken, Kritik und Polemik hervorrufen, was für die weitere Romananalyse nur wünschenswert sein kann. Insbesondere die biblischen, alt- wie neutestamentarischen Anspielungen wären noch ausführlicher zu besprechen. Es wäre überhaupt nützlich zu überprüfen, inwiefern die biblische Allegorese bei der Romananalyse hilfreich ist und was man sich in Grimmelshausens Zeit darunter genau vorstellte, ferner ob man bei Grimmelshausen die Kenntnis der jüdischen Bibeldeutung voraussetzen kann und wenn ja, in welchem Ausmaß.

Zum Schluss sei noch einigen möglichen Einsprüchen Aufmerksamkeit gewidmet. Zuerst könnte man mit der satirischen Sinnschicht des Romans zu Felde ziehen. Man darf dabei nicht vergessen, dass im Buch selbst auf die allegorische Ebene mehrfach ausdrücklich verwiesen wird, zum Beispiel am Anfang der *Continuatio* (vgl. *Cont* 1). Die Reflexion dort thematisiert, so Mannack (1993: 154), die Vermittlung religiöser Wahrheiten, das poetologische „Credo“ des Autors „wäre demnach nicht primär ästhetisch, sondern theologisch-pragmatisch geprägt“. Selbst wenn man den Wortlaut des Textes außer Acht lässt, bietet die Grimmelshausen-Forschung der neueren Zeit genug Indizien, welche sich mit dem hier befindlichen Befund in Einklang bringen lassen:

Erstens sind es die allgemein rezeptionsgeschichtlichen Bedingungen, die sich in Deutschland im 17. Jahrhundert hinsichtlich der Aufnahme des ursprünglich spanischen Pikaroromans vorfinden lassen. Das fünfte Buch des *Simplicissimus* (V/24) schließt bekanntlich mit dem „Adieu Welt“-Passus ab, dem Antonio de Guevaras *Contemptus vitae aulicae* (1598) zugrunde liegt. Um die Vermittlung spanischer Literatur hat sich am Anfang des 17. Jahrhunderts der Hofsekretär am bayrischen Hof, Ägidius Albertinus,

verdient gemacht. Außer der Niederschrift etlicher Erbauungsschriften und Moralsatiren (*Lucifers Königreich und Seelenjagd*, 1616), die im Dienst der Gegenreformation stehen, hat er sich mit der Verdeutschung der Werke von de Guevara beschäftigt. In den Zusammenhang der katholischen Erneuerung gehört seine Bearbeitung des Pikaroromans *Guzmán de Alfarache* (1559-1605) von Mateo Alemán. Albertinus schildert darin das Leben des Pikaro, der nach einem sündhaften Leben schließlich den Weg zu einem Einsiedler findet, er stellt in der Geschichte „seinen Helden als Beispiel für ein überindividuelles Heilsgeschehen dar“ und lehrt, wie man den Weg der Tugend finden und beschreiten kann (Meid 1998: 140). 1626 erscheint allerdings noch ein dritter Teil dieser zweiteiligen Bearbeitung des Albertinus, ein gewisser Martin Freudenhold (Pseudonym) schickt darin den Pikaro noch einmal in die Welt. In dieser erbaulich-exemplarischen Form lernt Grimmelshausen das spanische Muster kennen. Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass sein *Simplicissimus* ebenfalls die Tendenzen einer Moralsatire aufweist, wie schon früher R. Tarot in seinen Untersuchungen betonte. Konsequenterweise stellt Heßelmann Grimmelshausens Schrifttum „seiner Intention und Struktur nach“ in die Tradition der „emblematischen Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts“ (vgl. Heßelmann 1988: 187). Das Spezifikum dieses Romans gegenüber der Erbauungsliteratur bestehe wesentlich darin, dass der allegorische Sinn in den Episoden, die wie Bilder wirken, versteckt bleibe, so dass der Leser die Exegese selbst vornehmen müsse (ebd.: 201f). Das Buch bedürfe demnach der meditativen und allegorischen Lektüre.¹⁷ Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Gaier (1990). Das emblematische Erzählen Grimmelshausens zeichnet sich durch hieroglyphische Verdichtung der Bilder und experimentelle Relativierung der emblematischen Deutungen aus: „Das Erzählte ist nie ein vollständiges Emblem, sondern angezeigt durch die beschränkte Erzählperspektive, immer nur eine *pictura*, die der Leser selbst mit Text versehen muß und die ihn oft genug zur Neubetextung zwingt [...]“ (Gaier 1990: 377) Die Vieldeutigkeit der verwendeten Bilder ermöglicht Mehrfachinterpretationen, der Leser wird während des Rezeptionsprozesses mit der eigenen Perspektivengebundenheit konfrontiert.

Zweitens sind es die theoretischen Überlegungen Wimmers und Breuers. Der Erstgenannte hat sich u. a. mit Grimmelshausens poetischem Verfahren im *Ewig-währenden Calender* (1670) auseinander gesetzt und erwägt ähnlich wie Mannack (s. o.), dass Grimmelshausen in seinem Werk seine dichterische Tätigkeit mit der Theologie verbinde. Das chaotische Gewirr des *Ewig-währenden Calenders* gehöre mit zur Intention des Dichters. Die Welt erscheine dann „poetologisch aufgefasst als ‚Durcheinander‘, aber als ein Durcheinander, das gelesen und enträtselt werden kann“ (Wimmer 1995: 42). Wenn die Schöpfung Gottes einem Kunstwerk vergleichbar ist, das sich nach geheimnisvollen, dem Menschen unerkennbaren Gesetzen richtet, dann biete sich dem Künstler die Möglichkeit eines analogen Verfahrens, seine Weltbeschreibung seinerseits zu verschlüsseln und gerade dadurch den Wunder- und Rätselcharakter dieser Welt adäquat wiederzugeben (vgl. Wimmer 1993: 246).

¹⁷ Dies wird weiter unterstützt durch die in der *Simplicissimus*-Ausgabe E⁵ (1671) vorgenommenen Änderungen, die, so Heßelmann (vgl. 1988: 528ff.), mit sich u. a. erklärende Zusätze bringen: Es sind Einschübe anagogischen Inhalts sowie eine Vertiefung des Religiösen zu verzeichnen.

Breuers Untersuchungen betreffen hingegen Grimmelshausens Stil, der mit der *Argutia-Poetik*¹⁸ beschrieben wird. Sie wurde dem Autor hauptsächlich durch Harsdörffer vermittelt (vgl. Breuer 1994: 67f und ders. 1993: 97ff.). Dass Grimmelshausens Werk von Harsdörffer beeinflusst wurde, hat man allerdings bereits früher nachgewiesen.¹⁹

Man könnte freilich einwenden, dass die ernste allegorische Schicht des Werkes inkompatibel mit dem Humor sei, der zweifellos einen nicht unwesentlichen Bestandteil des Romans bildet. Dies scheint mir jedoch die vorangehenden Überlegungen eher zu untermauern als wirklich in Frage zu stellen. Es ist zunächst einmal auf die Formenvielfalt hinzuweisen, durch die sich der Humor oder überhaupt das Komische in verschiedenen Kulturen, aber auch innerhalb einer Kultur zu verschiedenen Zeiten manifestiert. Freilich bleiben immer gewisse Konstanten bestehen, doch muss man bei der Analyse des Werkes einer anderen Kultur(Epoche) die zeit- und kulturbedingten Rezeptionsunterschiede berücksichtigen (vgl. Stolt 2000: 150f.). Worüber kann man im *Simplicissimus* heutzutage überhaupt noch lachen? Worüber sollte man als Leser lachen, der Grimmelshausens Werk angemessen versteht? Und welches Ziel verfolgt der Autor mit dem Humor in seinem Buch? Dient das Komische nur der bloßen Unterhaltung? Die letztere Frage wäre im Zusammenhang mit den Überlegungen hinsichtlich der *Argutia-Poetik* bei Grimmelshausen eher zu verneinen. Schon Heßelmann (vgl. 1988: 311ff.) hat der Frage des Humors bei Grimmelshausen Rechnung getragen. Der Dichter bediene sich nach ihm der lustigen Possen, um das Publikum zu unterhalten und zugleich zu belehren. Hinter dem Scherzhaften verbirgt sich der „wahre“ Kern, es wäre daher falsch, sich allein mit der schillernden Oberfläche zufrieden zu geben.

Die Verkleidung der Wahrheit in einen Scherz ist notwendig, weil sie dann, wenn erkannt, eher zu überzeugen vermag, als wenn man sie rundheraus ausspricht. Ähnliches findet sich bereits (wieder) bei Harsdörffer: „Nein / die Wahrheit ist nicht die stärkste / und hat sehr wenig die ihr folgen / wann sie nicht mit einem holdseligen Schertze verkappt ist.“²⁰

ZITIERTE WERKAUSGABEN

Breuer 2005 = Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Simplicissimus Teutsch*. Hg. v. Dieter Breuer. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2005. [zitierte Ausgabe]

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Des Abenteuerlichen Simplicissimi Ewig-währender Calendar*. Faksimile-Druck der Erstausgabe Nürnberg 1671. Hg. v. Klaus Haberkamm. Konstanz: Rosgarten-Verlag, 1967.

Meid 1996 = Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph von: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Nachwort von Volker Meid. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1996.

¹⁸ Ähnlich auch Heßelmann, der Grimmelshausens Stil außerdem mit dem Terminus „Apothegma“ erfasst, d. h. einem kurzen pointierten Ausspruch, „der den Rezipienten zum Nachdenken animiert“ (Heßelmann 1993: 116).

¹⁹ Vgl. Weydt (1952), Heßelmann (1988: 185). Das bekannte Motto „Der Wahn betrugt“, das Grimmelshausen im ersten Teil des *Wunderbarlichen Vogelneests* zitiert und das in 18 Bildern der *Simplicissimus*-Ausgabe E⁵ erscheint, lässt sich in Harsdörffers Gesprächsspielen finden.

²⁰ Harsdörffer, Vorrede [unpag.] in Stubenberg, Eromena. Zit. nach Heßelmann (1988: 311).

LITERATUR

- Alt, Peter-André (1995): *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Tübingen: Niemeyer.
- Ashcroft, Jeremy (1973): „Ad astra volandum: Emblems and Imagery in Grimmelshausen's ‚Simplicissimus.‘“ In: *The Modern Language Review* 68, S. 843–862.
- Benedikt XVI. (Joseph Ratzinger) (2006 [2000]): *Duch liturgie*. Aus dem Dt. v. Petr Kolář u. Markéta Kolářová [Orig. *Der Geist der Liturgie*, Herder 2000]. Brno: Barrister u. Principal.
- Bourdieu, Pierre (2005): *Die männliche Herrschaft*. Aus dem Frz. v. Jürgen Bolder. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Breuer, Dieter (1993): „Der sinnreiche Poet und sein ungewöhnlicher neuer Stil. Grimmelshausen und die europäische Argutia-Bewegung.“ In: *Simpliciana* XV, S. 89–103.
- Breuer, Dieter (1994): „Die Geister unterscheiden lernen. Zur 4. bis 6. Materie von Grimmelshausens Ewig-währendem Calendar.“ In: *Simpliciana* XVI, S. 65–79.
- de Lubac, Henri (1952): *Der geistige Sinn der Schrift*. Geleitwort von Hans Urs von Balthasar. Einsiedeln: Johannes-Verlag.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Frz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Freitag, Hartmut (1982): *Die Theorie der allegorischen Schriftdeutung und die Allegorie in deutschen Texten besonders des 11. und 12. Jahrhunderts*. Bern / München: Francke (Bibliotheca Germanica 24).
- Frye, Northrop (1988): „Typologie als Denkweise und rhetorische Figur.“ Aus dem Engl. v. Jürgen Blasius. In: Volker Bohn (Hg.): *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 64–96.
- Gaier, Ulrich (1990): „Emblematisches Erzählen bei Grimmelshausen.“ In: *Simpliciana* XII, S. 351–391.
- Genette, Gérard (1994): *Die Erzählung*. Aus dem Frz. v. Andreas Knop, hg. v. Jürgen Vogt. München: Fink.
- Haberkamm, Klaus (1972): „*Sensus astrologicus*“. *Zum Verhältnis von Literatur und Astrologie in Renaissance und Barock*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft).
- Heselhaus, Clemens (1965): „Grimmelshausen. Der abenteuerliche Simplicissimus.“ In: Benno von Wiese (Hg.): *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte I*. Düsseldorf: August Bagel, S. 15–63; 409–414.
- Heßelmann, Peter (1988): *Gaukelpredigt. Simplicianische Poetologie und Didaxe. Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimmelshausens Zehn-Bücher-Zyklus*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang.
- Heßelmann, Peter (1993): „Dessen Schwall mache Jesuiten verstummen.“ Grimmelshausen und die Rhetorik.“ In: *Simpliciana* XV, S. 105–122.
- Lugowski, Clemens (1970 [1932]): *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. [Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1932]. Hildesheim / New York: Georg Olms.
- Mannack, Eberhard (1993): „Grimmelshausen und das Monströse.“ In: *Simpliciana* XV, S. 149–162.
- Mauser, Wolfram (1976): *Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die ‚Sonnete‘ des Andreas Gryphius*. München: Wilhelm Fink.
- Meid, Volker (1984): *Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck.
- Meid, Volker (1998): *Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren*. 2., erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Merzhäuser, Andreas (2002): *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens ‚Abentheuerlichem Simplicissimus Teutsch‘*. Göttingen: Wallstein.
- Ohly, Friedrich (1977): „Synagoge und Ecclesia: Typologisches in mittelalterlicher Dichtung.“ In: Ders.: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 312–337.
- Ohly, Friedrich (1988): „Typologie als Denkform der Geschichtsdarstellung.“ In: Volker Bohn (Hg.): *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 22–63.
- Opitz, Martin (2002 [1624]): *Buch von der deutschen Poeterey (1624)*. Studienausgabe, mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625). Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart: Reclam.

- Quade, Randolph (2001): *Literatur als hermetische Tradition. Eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung frühneuzeitlicher Texte zur Erschließung des Welt- und Menschenbildes in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang. Zugl. Diss. Univ. Tübingen, 1999. (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 58)
- Schäfer, Walter Ernst (1972): „Der Satyr und die Satire. Zu Titelkupfern Grimmelshausens und Moscheroschs.“ In: Wolfdietrich Rasch/ Hans Geulen/ Klaus Haberkamm (Hgg.): *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag*. Bern/ München: Francke, S. 183–232.
- Schlögl, Rudolf (1993): „Ansätze zu einer Sozialgeschichte des Paracelsismus im 17. und 18. Jahrhundert.“ In: Peter Dilg/ Hartmut Rudolph (Hgg.): *Resultate und Desiderate der Paracelsus-Forschung*. Stuttgart: Steiner, S. 145–162.
- Stolt, Birgit (2000): „Humor in Martin Luthers Schrifttum.“ In: Dies.: *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*. Tübingen und Basel: Mohr Siebeck, S. 147–172 (Kap. VI).
- Triefenbach, Peter (1979): *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus. Figur – Initiation – Satire*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wehrli, Max (1973): „Das finstere Licht. Grimmelshausens Lichtspruch im Simplicissimus.“ In: *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*. Bern: A. Francke, S. 167–173.
- Weinreb, Friedrich (1995): *Symbolika biblického jazyka. Úvod do struktury hebrejštiny*. [Orig. Die Symbolik der Bibelsprache, 1969] Übers. v. Milan Horák. Praha: Herrmann & synové.
- Weydt, Günther (1952): „Zur Entstehung barocker Erzählkunst. Harsdörffer und Grimmelshausen.“ In: *Wirkendes Wort*, Sonderheft 1, S. 61–72.
- Weydt, Günther (1968): *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern/ München: Francke.
- Wimmer, Ruprecht (1993): „Chaos – Mischmasch – Labyrinth. Zur Poetik des Ewig-währenden Calenders.“ In: *Simpliciana* XV, S. 241–251.
- Wimmer, Ruprecht (1995): „Kalendermachen als Dichten. Sieben Thesen zu Grimmelshausens Ewig-währendem Kalender.“ In: *Simpliciana* XVII, S. 39–43.

HISTORICAL AND MYTHICAL TIME IN THE BAROQUE NOVEL

Resumé

The purpose of this text is to explore the way the narrative category of “time” in Grimmelshausen’s baroque novel “Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch” (1669) is treated. After mentioning some of the most popular theories of the structure of the novel, the poetics of the 17th century will be outlined, including the latest discoveries concerning Grimmelshausen’s way of writing. Given this background and following the rules of exegesis, the whole plot appears to consist of at least two time-levels. Firstly, there is a historical dimension of the story, closely related to the Thirty Years’ War. Secondly, there is another time-level in the story, parallel to the first one but valid in the allegorical dimension. In conclusion, the novel seems to have an extremely complex and precise narrative structure based on the Christian allegorical ways of world interpretation. Moreover, the chosen method of analysis enables to explain why there are some inaccuracies despite the prevailing exact description of historical events in the novel. They seem to result from the existence of more than one dimension of the plot and, consequently, more than one time-level inside the story rather than from Grimmelshausen’s insufficient knowledge of historical facts.

HISTORICKÝ A MYTICKÝ ČAS V BAROKNÍM ROMÁNU

Resumé

Tato studie pojednává o literárním ztvárnění kategorie času v Grimmelshausenově barokním románu *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus* (1669). Nejprve jsou stručně zmíněny některé ze stěžejních vědeckých názorů týkajících se struktury díla a dobové poetiky. Následuje rozbor kategorie času a jejího pojetí, jak se jeví v uvedené knize. Pokud je dílo nazíráno pomocí alegorie a biblické exegese, pak se v něm dá rozlišit hned několik časových rovin. Čas historický, dotýkající se průběhu třicetileté války, a potom čas platný na alegorické rovině díla. Zvolený způsob rozboru kromě jiného umožňuje objasnit a zdůvodnit zdánlivé nedůslednosti autora při zacházení s historickými událostmi války.