

DER GESCHEITERTE MUSICUS, DER GOTTGEFÄLLIGE POET - WARUM DIE MUSIK IM *SIMPLICISSIMUS* VERSTUMMT

Reimar BELSCHNER,

Magister

(Universität Heidelberg, Deutschland)

Abstract

The article deals with the study of musical aspects of the novel „Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch“ by Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen.

Keywords: „*musica artificialis*“, „*musica naturalis*“, *adoration*, *critique*.

Rezumat

In articol, sunt cercetate motivele muzicale din romanul „Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch“ al scriitorului baroc Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen.

Cuvinte-cheie: „*musica artificialis*“, „*musica naturalis*“, *adoratie*, *critică*.

„[W]as aber die musicam anbelangt/haßte ich dieselbe vorlängst wie die Pest/wie ich dann meine Laute zu tausend Stückern schmissee“¹.

Der Roman „Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch“ von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen ist von Musik und musikalischen Motiven durchdrungen. An den zentralen Stellen der Handlung spielt die Musik eine wichtige Rolle. Sie bestimmt Simplicissimus'² Lebensweg und Lebenswandel entscheidend mit, sie sichert ihm oft Einkommen und Überleben und ist Grund für seinen sozialen Aufstieg – bis sie plötzlich und endgültig verstummt: Simplicissimus hasst die Musik und zerstört als Zeichen hierfür seine Laute. Warum aber hört er auf zu musizieren? Und welche Bedeutung hat dies?

Obwohl das Thema der Musik im *Simplicissimus* im Allgemeinen bereits angegangen worden ist³, wurden diese grundlegenden Fragen von der Forschung bisher nicht gestellt. Der gravierende Handlungsbruch wurde entweder als „nicht zu leugnender Mangel in der Dichtung“⁴ oder einfach

¹von Grimmelshausen, 2005, S. 524.

²Der Vereinfachung halber wird hier und im Folgenden der Romanheld mit Simplicissimus benannt, auch wenn er diesen Namen erst später bei der Musterung in Hanau erhält. S. 131.

³Vgl. Zywiets, 1996, S. 681-694; Niemöller, 1976, S. 584; Riedel, 1961, hier S. 442-468; Schoolfield, 1956, hier S. 2; Sommera, 1937. S. 35.

⁴Riedel, 1961, S. 457. Der Musikwissenschaftler Riedel war der erste, der sich im Rahmen einer größeren Arbeit mit der Musik im *Simplicissimus* auseinandergesetzt hat. Er hat festgestellt, dass die Musik im *Simplicissimus* handlungswirksam ist und die Musikstellen als „Angelpunkte der Handlung“ (S. 459) betrachtet werden müssen. Doch in Simplicissimus' kompromisslosem Abschied von der Musik sieht Riedel nur einen „nicht zu leugnende[n] Mangel in der Dichtung“ Grimmelshausens, weil es seiner Meinung nach „auch an jeder Begründung“ dafür fehle.

als Darstellung der „Kehrseite eines risikoreichen Berufs“⁵ als Musiker gedeutet. Ein anderes Mal wird *Simplicissimus*' Abkehr von der Musik überhaupt nicht als solche verstanden, sondern lediglich als Lossagung von der Instrumentalmusik⁶.

Der Musik im *Simplicissimus* wurde bisher also nicht die notwendige Aufmerksamkeit gewidmet. Dies verwundert, denn das Motiv der Musik ist im gesamten Roman gegenwärtig und unterscheidet sich von den vielen anderen Motiven im Roman dadurch, dass *Simplicissimus*' Musikausübung den Handlungsgang tatsächlich sehr beeinflusst. *Simplicissimus*' endgültige Abkehr von der Musik ist daher auch als ein zentraler Wendepunkt zu begreifen, dessen Deutung und Entschlüsselung für das Gesamtverständnis des *Simplicissimus*' entscheidend ist.

Die Abkehr von der Musik, die im Zusammenhang mit *Simplicissimus*' bald darauf folgendem Abschied von der Welt steht, ist Ergebnis seiner Entscheidung, ein gottgefälligeres Leben führen zu wollen.

Dadurch, dass mit der Abwendung von der Musik eine Hinwendung zu Dichtung und Theologie verbunden ist, wird der Zusammenhang dieser Bereiche offenbar. Musik und Theologie sind in der Person des

⁵Niemöller, 1976, S. 584. Der Musikwissenschaftler Niemöller misst *Simplicissimus*' Abkehr von der Musik und seinem Hass auf die Laute (sowie dem vorangegangenen Verlust seiner klaren Stimme) immerhin Bedeutung bei. Für ihn ist es die von Grimmelshausen bewusst angelegte Darstellung der „Kehrseite eines risikoreichen Berufs“ als Musiker. Eine Interpretation, die Niemöllers These stützt, dass „in der Gestalt des *Simplicissimus* auch der Werdegang eines Berufsmusikers hineinverwoben ist“. Diese Sichtweise ist jedoch zu einseitig und wird *Simplicissimus*' Entsagung der Musik als ein gravierendes Ereignis in der Handlung des gesamten Romans nicht gerecht. Insgesamt nähert sich Niemöller dem Thema Musik klar von einer musikwissenschaftlichen Perspektive und widmet sich größtenteils der Klärung der musikhistorischen Wurzeln der Musikdarstellung und des Musikmotivs im *Simplicissimus* sowie der Frage, wo Grimmelshausen Anleihen nahm. Der Fokus der Arbeit liegt eng begrenzt auf dem Instrument der Laute und ist im Wesentlichen eine Untersuchung der Historizität der Musikdarstellung, insbesondere des Lautenspiels, im *Simplicissimus*. Gleichwohl gibt Niemöller an, die Musik im *Simplicissimus* als „paradigmatischen Zugang“ mitunter zu „Aufbau und Struktur“ sowie zum „Handlungszusammenhang“ des Romans nutzen zu wollen. Seine Ergebnisse hierbei beschränken sich jedoch darauf, dass er die von Herbert Riedel festgestellte Handlungswirksamkeit der Musik und die angelegten „deutliche[n] Züge des Entwicklungsromans“ nochmals bekräftigt.

⁶Zywietz, 1996, S. 691. Michael Zywietz weist in seinem Aufsatz das Fortwirken der mittelalterlichen Musica-Theorie im *Simplicissimus* nach und kommt auch sonst zu wichtigen Ergebnissen. Doch er spricht der Zerschlagung der Laute keine größere Bedeutung zu, sondern übergeht sie vielmehr. Eine Zäsur erkennt er darin nicht. Für Zywietz beschränkt sich *Simplicissimus*' „Abschied von der Musik“ auf die *musica instrumentalis*. Die *musica naturalis* bleibe präsent. Wenig überzeugend ist, dass Zywietz beinahe jede von *Simplicissimus*' Handlungen als musikalische Tätigkeit im Sinne der *musica naturalis* deutet, insbesondere wenn es sich um genuin dichterische Tätigkeiten wie „Schreiben“ und „Lesen“ handelt.

Simplicissimus' von Beginn an verwoben und stellen die prägenden Kräfte seines Werdegangs dar. Diese Bereiche, Musik, Dichtung und Theologie, sind in der Figur des biblischen Davids verbunden. David ist als „Symbolfigur für die abendländische Musik von zentraler Bedeutung“⁷ und gilt zudem als „Autorität und Vorbild für die christlichen Dichter“.⁸ Das Davidmotiv ist im gesamten Roman präsent; mehrmals vergleicht sich Simplicissimus explizit mit David⁹.

Um eine Antwort auf die Fragen zu geben, warum Simplicissimus aufhört zu musizieren und welche Bedeutung dies hat, sollen die Textstellen, in denen das Davidmotiv und das Motiv der Musik vorkommen, analysiert werden. Bei letzterem sollen die Textstellen untersucht werden, in denen dargestellt wird, dass Simplicissimus musiziert oder dass er Musik hört. Denn es gilt, dem damaligen Musikverständnis nach sowohl die „musica artificialis“ bzw. „musica instrumentalis“, die vom Menschen selbst erfundene und in Gesang oder mit Instrumenten ausgeübte Musik, als auch die „musica naturalis“, das Klingen der Natur, z. B. im Gesang der Vögel, zu berücksichtigen¹⁰.

Die Musikausübung im *Simplicissimus* lässt sich in fünf Phasen gliedern.

Die erste Phase umfasst die Zeit, die Simplicissimus auf dem Spessarter Hof seiner Pflegeeltern verbringt. Als unwissender Tor und unmöglicher Musiker tritt er in quasi musikalisch-paradiesischer Unschuld auf.

Daran schließt sich die zweite Phase an, die als Initiationsphase gelten kann. Denn Simplicissimus lernt erst nach der Flucht vom Spessarter Hof die wahre, göttliche Funktion der Musik zusammen mit der Theologie beim Einsiedel im Wald kennen. Die Lebenslehren des Einsiedels¹¹ beinhalten die Unterweisung in die Gott lobende Musik.

Mit Simplicissimus' Eintritt in die Welt beginnt die dritte Phase der Musikausübung. Denn die eigentliche, göttliche Bestimmung der Musik ist ebenso rasch wie die anderen Lehren des Einsiedels vergessen und

⁷Bruggisser-Lanker, 2003, S. 589.

⁸Dyck, 2003, S. 801.

⁹Zweimal vergleicht sich Simplicissimus sogar explizit selbst mit David (*ST*, 21 und *ST*, 218). Zudem vergleicht sich Simplicissimus als alter Mann im *Rathstübel Plutonis* mit David: von Grimmelshausen, 2007, S. 658 (Im Folgenden mit der Sigle *RP* abgekürzt). Dass für Grimmelshausen die Figur Davids eine wesentliche Bedeutung hat, ist auch daran zu erkennen, dass er „König David“ in seinem Werk *Ratio Status* ein eigenes Kapitel widmet. Siehe von Grimmelshausen, 1968, S. 34-47 (Im Folgenden mit der Sigle *RS* abgekürzt).

¹⁰Brinkmann, 1980, S. 193. Vgl. auch Zywietz, 1996, S. 682-684.

¹¹Bevor er stirbt, gibt der Einsiedel Simplicissimus drei Lebenslehren mit auf den Weg. Simplicissimus solle „[...] sich selbst erkennen, böse Gesellschaft meiden, und beständig verbleiben [...]“ (*ST*, 49). Durch die Ausführungen des Einsiedels (sowie in Übereinstimmung mit den christlichen Vorstellungen) wird ersichtlich, dass diese Selbsterkenntnis nur über die Erkenntnis Gottes und so des eigenen Selbst als Ebenbild Gottes führen kann.

Simplicissimus lernt die lasterhafte, weltliche Musik für seine Zwecke zu nutzen, sie zu instrumentalisieren. In Hanau beginnt Simplicissimus' Karriere als Musiker zunächst als Page, später wird er als musizierender Narr und Hofjunker angestellt. In Lippstadt führt er quasi ein Leben als Berufsmusiker, gibt Musikunterricht und komponiert – allerdings nur um erotischer Abenteuer willen. In dieser Zeit wird Simplicissimus auch als Dichter von Buhlen-Liedern tätig und so werden Dichtkunst und Musik erstmals auf der Handlungsebene in Verbindung gebracht. Aufgrund seines musikalischen Talents und seiner ansprechenden Erscheinung schafft es Simplicissimus schließlich bis an den königlichen Hof in Paris, wo er, der „beau Alman“ (ST, 361), die Hauptrolle in einer Orpheus-Oper spielt. Auf diesen Höhepunkt seiner musikalischen Entfaltung und sozialen Stellung – sowie zugleich seiner Hybris – folgt der Abstieg.

An diesem Tiefpunkt beginnt die vierte Phase von Simplicissimus' Musikausübung. Diese umfasst Simplicissimus' Abkehr von der Musik, die in einer Reihe von Ereignissen begründet liegt. Eine Pockenerkrankung führt zum Verlust seiner klaren Stimme und seines schönen Äußeren. Dies kommt für Simplicissimus dem Entzug seiner Existenzgrundlage gleich, sind doch diese beiden Eigenschaften Garanten seines sozialen Aufstiegs und seines wirtschaftlichen Auskommens gewesen. Bei der Betrachtung seiner existenzbedrohenden Lage scheint sich Simplicissimus der Lehren des Einsiedlers und der wahren Funktion der Musik zu erinnern und dabei zu erkennen, dass der Missbrauch und die Instrumentalisierung der Musik ihn in diese desolote Situation gebracht haben. Denn durch sie hat er sich immer weiter in die Lasterhaftigkeit der Welt verstrickt und ist dafür gestraft worden. Ausdruck dieser Erkenntnis ist Simplicissimus' Hass auf die Musik und die Zerstörung seiner Laute. Er schwört der Musik endgültig ab.

Simplicissimus wird auch später, als einsamer Insel-Einsiedler, nicht wieder musizieren, obgleich er wieder über eine klare Stimme verfügt. Stattdessen dichtet er und übt sich in kontemplativer Betrachtung der Schöpfung. Dies ist als fünfte und letzte Phase der Musikausübung zu betrachten, in der die Musik durch Dichtung und Theologie substituiert ist.

I. Das Motiv der Musik findet sich erstmals gleich zu Beginn des Romans. Simplicissimus wird als ein „[...] trefflicher *Musicus* auff der Sackpfeiffen/mit deren [er] schöne *Jalemj*-Gesänge machen [...]“ kann (ST, 20), eingeführt. Eingebettet ist diese Vorstellung in die ironisierende Beschreibung von Simplicissimus' vollkommener Unwissenheit und in die satirische Schilderung der ärmlichen Lebensumstände auf dem Spessarter Hof, wo Simplicissimus bei seinen Pflegeeltern, bei seinem „Knan“ und seiner „Meuder“ aufwächst.¹² Folglich sind die Adjektive „trefflich“ und

¹²Vgl. ST, 20.

„schön“ ironisiert verwendet und *Simplicissimus*' Musizieren ist als wohl eher grauenhaft einzuschätzen. *Simplicissimus*' Gesang klingt seinem eigenen Empfinden nach gar so schrecklich, „[...] daß man die Krotten [...] damit hätte vergeben mögen [...]“ (*ST*, 23)¹³. Die Sackpfeife verfügt ohnehin über keinen harmonischen Klang¹⁴.

Besonders auffällig ist daher, dass der junge, musikalisch noch gänzlich unfähige *Simplicissimus* als „*Musicus*“ bezeichnet wird. Unter einem *Musicus* versteht man einen „um das rechte Ethos wissenden und über philosophisch-pädagogische Einsicht verfügenden Musiker“¹⁵ – ein Begriff, der eng mit der mittelalterlichen *Musica*-Theorie, die in Grimmelshausens Werk fortwirkt¹⁶, verbunden ist¹⁷. Mit *Musicus* ist also einer gemeint, der die ureigene und wahre Funktion der Musik erkennt, die nach der damaligen, für Grimmelshausen gültigen, Auffassung einzig allein im Gottesdienst, im Erkennen und Loben Gottes, dem Schöpfer der Welt, liegt.¹⁸ *Simplicissimus* ist kein solcher *Musicus*, denn er weiß in seiner vollkommenen Unwissenheit „so gar nichts“ (*ST*, 20), weder von Gott noch von dem „göttlichen Ursprung“ der Musik bzw. von ihrer Funktion.

Doch in der Bezeichnung *Simplicissimus*' als *Musicus* lediglich die „satirische Intention“¹⁹ zu vermuten, dessen musikalische Unfähigkeit aufzuzeigen, wie dies schon die Adjektive „trefflich“ und „schön“ tun, würde hier zu kurz greifen. Vielmehr wird mit dem Begriff des „*Musicus*“ bzw. mit der damit verbundenen Auffassung von Funktion und Bestimmung der göttlichen Musik an dieser frühen Stelle eine Folie gegeben, vor der *Simplicissimus*' Musikausübung im gesamten Roman zu betrachten und zu bewerten ist²⁰. Es handelt sich um eine Art Leseanleitung. Die aufwendig gestaltete Einführung *Simplicissimus*' als Musiker sensibilisiert den Leser für die Wahrnehmung von dessen weiterer Musikausübung. Zunächst zeigt der Erzähler auf, dass *Simplicissimus* über die Fähigkeiten

¹³*Simplicissimus* ist noch nicht fähig, die große musikalische Begabung, die ihn, wie aus der weiteren Handlung ersichtlich wird, ohne Zweifel auszeichnet, zu entfalten. Vgl. auch Riedel, 1961, S. 444.

¹⁴Abraschew *et alii*, 2006/07, S. 131.

¹⁵Zywietz, 1996, S. 684.

¹⁶Ebd., S. 683-684.

¹⁷Vgl. Riemann Musik-Lexikon: *Musicus*, S. 601

¹⁸Garzoni, *Piazza Universale*, 135. *Diskurs*, den Grimmelshausen als Quelle nutzte (*ST*, 732). Für Zywietz liegt hierin ein weiterer Beweis für Grimmelshausens Rezeption der *Musica*-Theorie, S. 683-684. Vgl. auch Eggebrecht, 2008, S. 361, 371. Wie sehr die beiden Bereiche Musik und Theologie zusammengehören und miteinander verwoben sind, wird auch dadurch angedeutet, dass sie im Text zusammenhängend und aufeinanderfolgend erwähnt werden (*ST*, 20).

¹⁹Zywietz, 1996, S. 687.

²⁰Vgl. Zywietz, 1996, S. 684: „Die sich dergestalt auftuende Diskrepanz zwischen dem höheren Sinn, der *significatio* der Musik und der dargestellten Wirklichkeit ist [...] im Sinne [...] einer bewußten Disposition des Erzählten zu verstehen“.

und das Talent, Musik zu machen, verfügt, aber noch nicht über die notwendigen Einsichten zum richtigen Musizieren.

Für die erste Phase von *Simplicissimus'* Musikausübung gilt hier, dass sich *Simplicissimus* der Bedeutung und Bestimmung der Musik überhaupt nicht bewusst sein kann. Sein Dasein zeichnet sich durch totale Unwissenheit, insbesondere durch Gottesferne und vollkommene theologische und musikalische Unbildung aus. Dies symbolisiert auch *Simplicissimus'* Instrument, die Sackpfeife, die für die Torheit des Spielers steht²¹. Die Sackpfeife ist ein seit dem 15. Jahrhundert weit verbreitetes einfaches Volksinstrument²², das zum Vergnügen des einfachen Bauernvolkes gespielt und auch als Hirteninstrument gebraucht wurde²³,

Als solches dient es auch *Simplicissimus*, denn sein Knan betraut ihn mit dem „Hirten-Ampt“ (*ST*, 21). *Simplicissimus* soll eine „[...] gantze Heerd Schaf [...] vermittelt [seiner] Sackpfeiffen [...] vor dem Wolff beschützen [...]“ (*ST*, 21). Aus Angst vor dem Wolf befolgt der Hirtenjunge *Simplicissimus* die Instruktion seines Knans und fängt sogleich mit dem Blasen an:

DA fienge ich an mit meiner Sackpfeiffen so gut Geschirr zu machen/daß man den Krotten im Krautgarten damit hätte vergeben mögen/also dass ich vor dem Wolff/welcher mir stetig im Sinn lag/mich sicher genug zu seyn bedunckte [...]²⁴.

Da ihm der Effekt seines Spiels, so disharmonisch es auch klingen mag, nicht auszureichen scheint und er sich an die abfälligen Bemerkungen seiner Mutter über seine geringen Gesangskünste erinnert, meint er, dass sein schrecklicher Gesang noch geeigneter sei, die beabsichtigte Wirkung zu erzielen, und er beginnt zu singen.

[U]nd weiln ich mich meiner Meuder erinnert [...] daß sie oft gesagt/sie besorge/die Hüner würden dermaleins von meinem Gesang sterben/als beliebte mir auch zu singen/ damit das Remedium wider den Wolff desto kräftiger wäre [...]²⁵.

Demnach gebraucht *Simplicissimus* in dieser Situation ganz bewusst, wenn auch ohne böse Absicht, sondern aus reiner Angst heraus, seine musikalischen Fähigkeiten, um sich und die Tiere zu schützen. Das heißt, *Simplicissimus* instrumentalisiert die Musik für seinen Nutzen und handelt

²¹*ST*, 798: Anm. 21, 16.

²²Niemöller, 1976, S. 577.

²³Garzoni, S. 346: „Die Schaaff vund Lämmer desto besser weiden/und feister werden/wenn sie einen Hirten haben/so bey ihnen bißweilen auff der Sackpfeiffen spielet“.

²⁴*ST*, 23.

²⁵*ST*, 24.

damit entgegen der eigentlichen göttlichen Bestimmung der Musik, die das Loben und Preisen Gottes vorsieht.

Doch der Vorwurf der lasterhaften Instrumentalisierung, des Missbrauchs der Musik kann an dieser Stelle nicht gegen *Simplicissimus* erhoben werden. Denn *Simplicissimus* befindet sich in einer Art paradiesischer Unschuld: Er weiß noch nicht, was ein Mensch ist, kann Gut und Böse nicht voneinander trennen. Dies lernt er erst später beim Einsiedel. Noch ist *Simplicissimus* „nur mit der Gestalt ein Mensch [...] im übrigen aber nur ein Bestia“ (*ST*, 27).

Gleichwohl schlägt sich der Missbrauch der Musik in der Atmosphäre nieder: Die dargestellte Situation des Hirtenjungen *Simplicissimus* vermittelt keineswegs den Eindruck einer Hirten-Idylle, sondern kommt vielmehr einer Parodie des beliebten biblischen Motivs des Hirtenamts gleich: Die positive, hoffnungsvolle Stimmung weicht einer düsteren, von Todesahnungen geprägten Stimmung: zum einen durch *Simplicissimus*' große Angst vor dem Wolf, zum anderen aber auch durch die Beschreibung der Auswirkungen seines Musizierens („Krotten [...] vergehen“, *ST*, 23 und „Hüner [...] sterben“, *ST*, 24).

In dieser ersten Phase vergleicht sich *Simplicissimus* in seiner neuen Situation als Hirte erstmals mit dem biblischen David, denn dieser hütete ebenfalls in jungen Jahren die Schafe seines Vaters:

[D]amal gleichete ich wol dem David, ausser dass jener/an statt der Sackpfeiffe/nur eine Harpffe hatte/welches kein schlimmer Anfang/sondern ein gut *Omen* für mich war [...]²⁶.

Den einzigen Unterschied zwischen ihnen beiden sieht *Simplicissimus* bezüglich des Instruments. *Simplicissimus* spielt auf der Sackpfeife, David „nur“ auf der Harfe. Es wird also deutlich, dass *Simplicissimus* die Sackpfeife der Harfe Davids vorzieht, sie für die Situation als passender einschätzt und damit als höherwertig ansieht. Das ist bezeichnend für seine Situation. Die Harfe gilt als harmonisches, göttliches Instrument und wird in der hohen Kunstmusik zum Lob und Preis Gottes eingesetzt.²⁷ Damit aber weiß *Simplicissimus* nichts anzufangen. Wichtiger ist ihm, dass die Sackpfeife ihn und die Schafe vor dem Wolf schützt, wie es ihm der Knan anrät: „Bub [...] spill wacker uff der Sackpfeiffa/daß der Wolff nit kom [...]“ (*ST*, 23).

Unverkennbar vermittelt der Vergleich mit David, dessen Name mit „Liebling Gottes“ zu übersetzen ist,²⁸ eine gewisse Hoffnung. *Simplicissimus* hält die Ähnlichkeit zu David für ein „gut *Omen*“, allerdings nicht, weil er

²⁶*ST*, 21.

²⁷Michels, 2008, S. 271.

²⁸Reiterer *et alii*, 2008, S. 135 (Im Folgenden zitiert als *Herders Bibelllexikon*).

damit die Hoffnung auf die Gnade und Liebe Gottes, deren sich David trotz zahlreicher Verfehlungen und Missetaten stets sicher sein konnte, verbindet. Vielmehr hofft Simplicissimus nur darauf, eine ruhmreiche Zukunft zu haben und eine „hohe Person“ (ST, 21) zu werden, wozu er nicht einmal Gottes Gunst und Hilfe zu benötigen meint, sondern sich das im Sinne der zeitgemäßen Vorstellung hierzu notwendige „Glück“ (ST, 21) wünscht. Mithilfe Fortunas will er Ansehen in der Gesellschaft erreichen („[...] daß ich [...] wann ich anders das Glück darzu hätte/ein Weltberühmter Mann werden sollte“, ST, 21). Simplicissimus ist der Überzeugung, dass der Knan „keine geringe Hoffnung zu künftiger Herrlichkeit“ (ST, 23) mit ihm verbindet, wenn er ihm das Hirtenamt zuteilt. Er legt das Hirtenamt als gute Vorbereitung zu einer Karriere im Regiment aus²⁹.

Durch sein Musizieren lockt Simplicissimus einen Trupp bewaffneter Reiter an, die den Hof der Eltern überfallen und verwüsten. Simplicissimus gelingt die Flucht in den Wald. Dort trifft der völlig verängstigte Simplicissimus auf einen Einsiedel³⁰. Diesen hält er für den Wolf und verteidigt sich, wie es ihm sein Knan geraten hat, mit seiner Sackpfeife. Somit setzt Simplicissimus sein Musikinstrument abermals zum Schutz ein. Die Darstellung seiner Reaktion liest sich beinahe so, als ob er tatsächlich eine Waffe führe: Die Klimax „[...] bließ zu/stimmte an/und liesse [sich] gewaltig hören [...]“ (ST, 33) erinnert aufgrund der verwendeten Verben und Präpositionen, insbesondere durch deren Klang stark an die Abfolge von „stieß zu“ und „griff an“, die üblicherweise für die Beschreibung eines Kampfes gebraucht werden. Das Adverb „gewaltig“ rekuriert ebenfalls auf diesen Bildbereich.

Da der Einsiedel über den unerwarteten Angriff „[...] nicht wenig stutzt[] [...]“ (ST, 33), meint Simplicissimus, der Einsiedel müsse ihn für „[...] etwan ein teuflisch Gespenst [...]“ (ST, 33) halten. Als „Waffe“ wird die Musik mit dem Töten, im Vergleich mit dem Teufel wird sie mit dem Bereich des Bösen assoziiert. Dies macht deutlich, wie weit die Musik von ihrer eigentlichen Bestimmung, die sie in der Verehrung Gottes hat, entfernt ist – und zweckentfremdet wird.

II. Beim Einsiedel endet die Zeit der Unwissenheit für Simplicissimus. Es beginnt die zweite Phase von Simplicissimus' Musikausübung, in der er nun durch den Einsiedel die wahre Funktion der Musik, ihren göttlichen Ursprung und ihre Bestimmung kennen lernt. Außerdem wird er in Lesen und Schreiben, und vor allem in Theologie unterrichtet. Simplicissimus

²⁹ST, 22: „[...] also soll man auch diejenige/so zum Regiment gezogen sollen werden/erstlich in dem lieblichen und freundlichen Hirten-Ampt anleiten.“

³⁰Dass dieser sein leiblicher Vater ist, erfährt Simplicissimus erst sehr viel später, als er als Erwachsener seinen geglaubten Vater (Pflegevater, Knan) vom Spessarter Hof wiedertrifft. Vgl. ST, 479-480.

erhält die Anleitung zu einem Dasein als Musicus, wie der Einsiedel einer ist.

Dieser steht den anderen bisher aufgetretenen Figuren, die gegenüber Simplicissimus nur wenig Menschlichkeit gezeigt haben, diametral gegenüber. Das sieht man daran, dass der Einsiedel Simplicissimus sein Bett überlassen hat, damit sich dieser von den Strapazen der Vortage und der Ohnmacht, in die er bei ihrem ersten Zusammentreffen gefallen ist, erholen kann. Somit folgt der Einsiedel dem Gebot der Nächstenliebe, was ihn als guten Christenmenschen qualifiziert und als Gott ergebenen Lehrer ausweist.

In der Nacht singt der Einsiedel das Lied „Komm Trost der Nacht“³¹, das von der Aufforderung an die Nachtigall handelt, mit ihrem wohlklingenden Gesang – der an für sich als Lobgesang auf die göttliche Schöpfung gesehen wird – Gott Ehre und Dank zu erweisen. Im Lied des Einsiedels werden neben der Nachtigall auch Eule und Echo zur Teilnahme am Lobpreis Gottes aufgerufen. Bemerkenswert ist, dass insbesondere die Eule, deren Heulen kaum als schöner Gesang bezeichnet werden kann³², dem Schöpfer danken soll, woran zu erkennen ist, dass weniger die Ausführung als vielmehr die Funktion und der Gebrauch der Musik über ihre wahre Schönheit entscheiden.

Die Stimmen der Vögel und das Echo, das im Lied in den Lobpreis mit einstimmt, sind zur *musica naturalis* zu zählen. Dass sich diese Musik des von Gott erschaffenen Kosmos vollkommen in den Gesang des Einsiedels einfügt, wird an Simplicissimus' Wahrnehmung deutlich: „Unter währendem diesem Gesang bedunckte mich warhafftig/als wann die Nachtigall so wol/als die Eul und Echo, mit eingestimmt hätten [...]“ (ST, 36). Diese Wahrnehmung impliziert, dass die Stimme des Einsiedels, die er für das Loben Gottes verwendet,³³ ebenfalls als *musica naturalis* zu sehen ist, da sie sich in den Dank der Schöpfung so harmonisch einpasst³⁴, sodass „[...]diese Harmonia [Simplicissimus] so lieblich zu seyn bedunckt[] [...]“ (ST, 36). Die „Harmonia“ ist hier nicht als Mehr- oder Zusammenklang zu verstehen, sondern als Wohlklang³⁵, der sich aus der Übereinstimmung menschlich-frommen Gesangs mit dem Rauschen der Natur und der Schöpfung ergibt. Der Einsiedel dient mit seiner Musik Gott, er ehrt ihn und dankt ihm für die Schöpfung. Er übt die Musik also in ihrer wahren, göttlichen Bestimmung aus, ist ein Musicus.

³¹Zur Interpretation des Nachtigallenlieds vgl. Weydt, 1973, S. 153-166.

³²Herzog, 1977, S. 109.

³³Weydt, 1973, S. 105.

³⁴Ebd., S. 109.

³⁵Riedel, 1961, S. 445.

Als ein solcher kann Simplicissimus zwar noch nicht gelten, aber welche große Wirkung diese Musik auf ihn ausübt und wie empfänglich er, wenn auch unbewusst, für diese christliche Musik ist³⁶, zeigt sich daran, dass er durch diesen Gesang aus tiefstem Schlaf erwacht („[...] ohngefähr um Mitternacht erwachte ich[...]“, *ST*, 34). Simplicissimus ist es jedoch noch nicht möglich, an diesem Gottesdienst teilzunehmen, auch wenn er selbst gerne aus der Hütte „gewischt/um [seine] Karten mit einzuwerfen [...]“ (*ST*, 36). Denn er kennt die Melodie des Liedes, die sinnbildlich als Anleitung, als Schlüssel zum richtigen gottgefälligen Musizieren zu begreifen ist, noch nicht. Der Einsiedel wird ihm diese Unterweisung jedoch später geben: Ich „[...] hörte ihn folgendes Lied singen/welches ich hernach auch gelernt [...]“ (*ST*, 34). Das wahre Musizieren gehört nämlich ebenso wie die drei Lebenslehren (*ST*, 49), die der Einsiedel kurz vor seinem Tod Simplicissimus erteilt, zu seinem Vermächtnis³⁷.

Simplicissimus kann, als er das Lied zum ersten Mal hört, also noch nicht mitsingen und auch den Text und die Bedeutung, die der Gesang des Einsiedels hat, nicht begreifen. Trotzdem entfaltet die natürliche Harmonie der Musik bereits eine beruhigende Wirkung: Simplicissimus fühlt beim Hören der Musik eine solche Geborgenheit, dass er von aller Angst befreit einschläft.

In der Zeit, die Simplicissimus beim Einsiedel verbringt, wird weitere Musikausübung zwar nicht explizit erwähnt, es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass dennoch gesungen wird³⁸.

In der Welt dagegen ist die wahre, göttliche Musik verstummt, wie durch die „zerbrochene Orgel“ (*ST*, 46), von der aus der Einsiedel und Simplicissimus sonntags den Gottesdienst in der Dorfkirche verfolgen, veranschaulicht wird. Im Unglück des Krieges, der Verfallenheit der Welt, scheint kein Raum für Musik zu sein³⁹. Nicht einmal in der Kirche, im Haus Gottes, erklingt noch Musik. Der Gottesdienst kann also nur unvollständig sein. Grimmelshausen setzt die Kritik an der Gottvergessenheit und Sündhaftigkeit der Menschen fort⁴⁰.

III. Mit der Ankunft des zwölfjährigen Simplicissimus' in Hanau beginnt eine Entwicklung, in der sich Simplicissimus immer weiter von den Lehren des Einsiedels entfernt, die ihn die wahre Verwendung und Funktion der Musik vergessen lässt und in der er die Musik zunehmend bewusst für seine

³⁶Ebd., S. 444.

³⁷Herzog, 1977, S. 105.

³⁸Ebd., S. 105. Schließlich ist, wie sich gezeigt hat, der Gesang für den frommen Einsiedel wichtiger Bestandteil seines Gotteslobs. Außerdem muss Simplicissimus während der Zeit beim Einsiedel Gelegenheiten gehabt haben, von diesem das Lied „Komm Trost der Nacht“ zu lernen.

³⁹Niemöller, 1976, S. 581.

⁴⁰Butzer *et alii*, 2008, S. 259-260.

Zwecke instrumentalisiert und sich dabei unaufhaltsam in die sündhafte Welt verstrickt. Dies ist die dritte Phase seiner Musikausübung.

In Hanau erfährt Simplicissimus eine gegensätzliche Sozialisation zu der, die er durch den Einsiedel erhalten hat – auch im Bereich des Musischen. Er wird hier nicht nur im Allgemeinen mit der sündhaften, gotteslästerlichen Welt konfrontiert, sondern er lernt insbesondere die missbräuchliche, weltlich-mondäne Verwendung der Musik, etwa als Tischmusik, kennen. Hierbei wird die Musik, die zur Bierfidelei degradiert wird, als Werkzeug verwendet, um sich der Völlerei, einer Todsünde, umso besser hingeben zu können. Noch hat Simplicissimus zwar für diese ihm fremde Musik kein Verständnis, was sich an seiner Wahrnehmung der Tischmusik als Lärm zeigt („[...] man machte zuletzt mit Trommel/Pfeiffen und Saitenspiel Lermen [...]“, *ST*, 106). Dies ändert sich jedoch mit Simplicissimus' zunehmender Verstrickung in die lasterhafte Welt. Denn später, als Jäger von Soest, handelt er ebenso falsch und lässt sich in einem Wirtshaus „[...] Wein und Bier hinunder geigen [...]“ (*ST*, 275).⁴¹ Daran wird deutlich: Je weniger sich Simplicissimus an die Lehren des Einsiedels erinnert und je verruchter sein Lebenswandel wird, desto mehr verblasst die Erinnerung an die göttliche Musik, zu der er beim Einsiedel Zugang erhalten hat.

Den Anfang nimmt diese Entwicklung schon bald nach seiner Ankunft in Hanau, indem er von Seiten des Hanauer Hofes zum Missbrauch der Musik angehalten wird. Bei der Musterung, die das schwedische Militär in Hanau durchführt, soll er die Trommel, die nicht nur als einfaches Volksinstrument, sondern auch im Militär Verwendung findet,⁴² schlagen, damit er älter gemustert wird und auf diese Weise in Hanau bleiben darf, wo er nämlich zum Narren getrimmt werden soll. Dank seiner musikalischen Begabung gelingt der Betrug. Simplicissimus aber versündigt sich nun erstmals selbst durch die betrügerische Verwendung der Musik⁴³.

Zu diesem Zeitpunkt wird die Sackpfeife, die Torheit und Unwissenheit symbolisiert und daher auch als ein Zeichen für „musikalische Unschuld“ begriffen werden kann, durch die Laute ersetzt, welche die mondäne, weltliche Musik repräsentiert. Mit dem Instrumentenwechsel geht ebenso ein Wechsel der Wirkung einher, die Simplicissimus mit seiner Musik erzielen will. Hat er sich in der Zeit bei seinen Pflegeeltern auf dem Spessarter Hof noch in kindlicher Naivität durch die Sackpfeife vor dem Wolf schützen oder dann im Gesang mit dem Einsiedel, Gott loben wollen, beginnt Simplicissimus nun, die Musik ganz bewusst für den eigenen Vorteil einzusetzen. Hierzu ist die Laute in ihrer universellen Einsetzbarkeit

⁴¹Vgl. zur Thematik des Missbrauchs der Musik Eggebrecht: *Musik im Abendland*, S. 363.

⁴²Niemöller, 1976, S. 577.

⁴³Triefenbach, 1979, S. 43.

etwa als Pagen-, Narren- oder Liebesinstrument prädestiniert⁴⁴. Die Laute bleibt fortan solange *Simplicissimus*' Hauptinstrument, bis er sich von der Musik schließlich vollständig abkehrt.

Auf der Laute zu spielen, lernt *Simplicissimus* als Page in Hanau. Sein Herr, der Gouverneur zu Hanau, lässt ihn darin unterrichten. Und dank seiner musikalischen Begabung versteht es *Simplicissimus* schon bald, mit der Laute schöner zu musizieren als sein Lehrer, „[...] weil [er] besser als er [i. e. der Lehrer, R. B.] darein singen [kann]“ (*ST*, 166). *Simplicissimus* hat große Freude am neu erlernten Instrument und wird zu einem „vortrefflichen Lautenisten“ (*ST*, 166). Vor allem jedoch verspürt er eine bisher ungekannte „Lust zur Music“ (*ST*, 166)⁴⁵. Das Substantiv „Lust“ lässt sich von dem lateinischen Wort „libido“ ableiten und ist in seinen ältesten Bedeutungen „Begierde, Verlangen“ eng mit dem Bereich des Sexuellen und daher mit dem Sündhaft-fleischlichen verbunden⁴⁶, wodurch die „Music“ der Laute und das für *Simplicissimus* neuartige Musizieren entsprechend negativ konnotiert werden.

Simplicissimus versündigt sich in Hanau dadurch, dass er die Musik nicht in ihrer traditionellen Hauptbestimmung, dem Erkennen und Loben Gottes, verwendet⁴⁷, sondern sie als Unterhaltungskunst missbraucht. Sein Musizieren dient ihm nämlich dazu, sich Anerkennung und zahlreiche Vorteile sowohl bei sozial Höher- als auch Gleichgestellten zu verschaffen:

Also dienete ich meinem Herrn [i. e. Gouverneur zu Hanau, R. B.] zum Lust/zur Kurtzweil/Ergetzung und Verwunderung. Alle Officier erzeugten mir ihren geneigten Willen/die reichsten Bürger verehrten mich/und das Haußgesind neben den Soldaten wollten mir wol⁴⁸.

Simplicissimus entdeckt die Musik für sich neu, als er erkennt, welchen Nutzen er aus ihr ziehen kann. Deshalb verwendet er nun „[a]lle [s]eine Gedanken [...] auff die Music [...]“ (*ST*, 167).

Die weltliche Musik, die nur der Unterhaltung und Belustigung dient, ist auch weiterhin, nachdem *Simplicissimus* Hanau verlassen hat, stets in einen äußerst negativen Kontext gerückt.

In einem kroatischen Trupp, von dem *Simplicissimus* aus Hanau verschleppt wird, erfährt *Simplicissimus* durch den kroatischen Obristen schwere Misshandlungen, während er vor diesem zur Belustigung musiziert – in Ermangelung einer Laute mit „Teutsch singen“ (*ST*, 171). Er wird

⁴⁴Niemöller, 1976, S. 575.

⁴⁵Vgl. *ST*, 213.

⁴⁶Grimm, 1885, Sp. 1314: „LUST, f. libido, voluptas; [...]. die älteste bedeutung des wortes [...] ist begierde, verlangen [...] andere bedeutungen erscheinen erst später und sind sichtbar daraus entwickelt [...]“.

⁴⁷Eggebrecht, 2008, S. 371.

⁴⁸*ST*, 166.

geschlagen („dichte Ohrfeigen“, *ST*, 171) und es kommt wohl auch zu sexuellem Missbrauch⁴⁹.

Diese negative Kontextualisierung der profanen Musik wird in der sogenannten Hexentanz-Episode weiter geführt. Simplicissimus gelangt versehentlich zu einer Versammlung von Hexen und Magiern. Diese „höllische Gesellschaft“ (*ST*, 178) verwendet Tiere als Ersatz für Instrumente, die üblicherweise zur weltlichen Unterhaltungsmusik gebraucht werden.⁵⁰ Einer aus der Versammlung, der eine grausam verunstaltete Kröte bei sich trägt, fordert Simplicissimus auf, die Kröte anzusehen und „[...] ein fein Stückgen hören [...]“ (*ST*, 178) zu lassen, da er wisse, dass Simplicissimus ein solch guter Lautenspieler ist. Simplicissimus gerät daraufhin in panische Angst und ruft reflexartig Gott um Hilfe an. Sowie er dies tut, löst sich die übernatürliche Gesellschaft plötzlich in Nichts auf.

Durch die gesamte Szenerie werden die weltlich-mondäne Musik und Simplicissimus' Umgang mit dieser unverkennbar mit dem Teuflischen assoziiert. Dass Simplicissimus dies wahrnimmt, zeigt seine intuitiv richtige Handlung, sich an Gott zu wenden, um aus dieser Situation errettet zu werden.

Die Assoziierungen der Musik mit dem Teuflischen – und ebenso mit der rohen Gewalt durch die kroatischen Reiter – sind klar als Kritik zu begreifen, die der zeitgenössischen Auffassung entspricht, nach der „[...] Music und diejenigen, welche diese edle und göttliche Kunst mißbrauchen zum Zunder Wollust und fleischlicher Begierden, [...] Teufels-Musicanten [...]“ sind⁵¹. Simplicissimus' Erlebnis des Hexentanzes ist einerseits als Warnung und Abschreckung vor dem missbräuchlichen Umgang mit der Musik zu verstehen. Andererseits zeigt sich deutlich, wie wenig Simplicissimus, der sich voll und ganz dem liederlichen Musizieren hingeeben hat, nunmehr einem Musicus entspricht, obgleich er die wahre Funktion und Bestimmung der Musik dank des Einsiedels kennt. Dies unterscheidet die Situation von der im Spessarter Wald, als Simplicissimus in purer Unwissenheit die Musik missbraucht hat. Nun jedoch instrumentalisiert er die Musik wider besseres Wissen. Er nutzt sie als Mittel, sein wirtschaftliches Auskommen zu sichern und gesellschaftlich aufzusteigen: Vom Pagen und Narr in Hanau ist er zum „Hof-Juncker“ (*ST*, 183) bei einem Obristen des kaiserlichen Heeres

⁴⁹Die Formulierung „[...] und wie ander Reuter-Jungen auffblasen musste [...]“ (*ST*, 171) ist so zu verstehen. Die erotisch-obszöne Verwendung des Verbs „blasen“ (lat. fellare) ist bereits in der Antike gebräuchlich. Vgl. auch hierzu Georges, 1972, Sp. 2714.

⁵⁰Vgl. *ST*, 178.

⁵¹Zitiert aus Friedrich Erhardt Niedt: *Musicalische Handleitung* (um 1700) nach Eggebrecht: *Musik im Abendland*, S. 364.

geworden⁵² – eine Anstellung, die eigentlich jungen Adligen vorbehalten ist⁵³.

Wie sehr Simplicissimus' musikalische Fähigkeiten ihm dabei helfen, gesellschaftliche Anerkennung zu erlangen, wird auch während Simplicissimus' Aufenthalt in einem Frauenkloster offenbar:

So bald aber die Adelige Closterfrauen gewahr wurden/dass ich neben meiner guten Stimm auch auff der Lauten/und etwas wenigß auff dem Instrument schlagen konte [...] hielten sie alle meine Sitten/Wesen/Thun und Lassen vor Adelich [...]⁵⁴.

Abermals kann Simplicissimus eine höhere soziale Stellung einnehmen, als ihm eigentlich zukommt, indem er für einen jungen Adligen gehalten wird. Ausschlaggebend ist hierfür seine Musikalität, insbesondere seine Fähigkeit, mit Instrumenten zu musizieren, wie die Verwendung der Präposition „neben“ impliziert.

Simplicissimus weiß um die Wirkung seiner Musik und setzt sie bewusst dafür ein. Sein Wille zu sozialem Aufstieg deutet sich in dem Vergleich seiner Person mit der des biblischen Davids an. Simplicissimus erhält bei einem Obristen [...] das Amt [...] /welches David vor Zeiten bey dem König Saul vertreten/dann in den *Quartieren* schlug ich auff der Lauten [...]⁵⁵.

Mit dem David-Vergleich ist wie zu Beginn der Handlung eine gewisse Hoffnung verbunden, da Simplicissimus seine Stellung als einfacher Musiker und Kriegsknecht zu einer ungleich höheren verklärt, indem er meint, seine Situation entspräche derjenigen Davids. Beide sind Hofmusikanten. Doch während David die therapeutische Wirkung der göttlichen Musik nutzte, um König Saul damit von seinen Leiden zu heilen, und sich dadurch große Verdienste erwarb, sorgt Simplicissimus als Kasernen-Musikant mit seiner Musik lediglich für Unterhaltung und Belustigung. Durch den Vergleich mit David, dem von Gott geliebten Musicus, zeigt sich also auch, wie sehr sich Simplicissimus' Musikausübung von der wahren, göttlichen Bestimmung der Musik entfernt hat. Sie ist zum reinen Mittel zum Zweck verkommen.

Später, in Lippstadt, setzt Simplicissimus die Musik dann dafür ein, Frauen zu verführen. Das Lautespielen ist das einzige, womit er sie beeindrucken kann („[...] konte ich auch ohne das Laute schlagen sonst noch nichts machen oder vorbringen/was ihnen [i. e. Frauen, R. B.] angenehm

⁵²Dieses Amt bekommt Simplicissimus, weil er „[...] zimlich wol auf der Lauten [kann] [...]“ (ST, 183).

⁵³ST, 857: Anm. 183, 18.

⁵⁴ST, 225.

⁵⁵ST, 218.

gewest wäre [...]“, *ST*, 287). Dies motiviert ihn, sich in Lippstadt intensiv dem Musikstudium zu widmen⁵⁶:

Zum Organisten allda machte ich auß den Burgern die beste Kundschaft/weil ich die *Music* liebte/und [...] ein trefflich gut Stimm hatte/die ich bey mir nicht verschimlen lassen wolte; dieser lernte mich/wie ich *componirn* solte/item auff dem Instrument besser schlagen/sowol als auch auff der Harpffen/so war ich ohne das auff der Lauten ein Meister/schaffte mir dahero eine eigene/und hatte schier täglich meinen Spaß damit [...]⁵⁷.

Simplicissimus vervollkommnet sein musikalisches Können im Gesangs- und Instrumentalunterricht, erweitert seine instrumentalen Fähigkeiten um das Orgel- und Harfenspiel und erlernt darüber hinaus das Komponieren und versetzt sich damit in die Lage, selbst Musik zu schaffen. Als sich Simplicissimus auch noch die Schriftstellerei zu Eigen macht und sogar ein Buch schreibt⁵⁸, ist eine oberflächliche, äußerliche Ähnlichkeit zwischen Simplicissimus und dem Psalmendichter David nicht zu übersehen: Beide zeichnen sich durch die Fähigkeiten des Musizierens, Komponierens und Dichtens aus. Diese sind allesamt im Bereich des Künstlerisch-Schöpferischen verankert und sollen als Gabe Gottes dazu dienen, dem Schöpfer Ehr und Lob darzubringen. Doch Simplicissimus tut dies nicht. Er missbraucht seine Fähig- und Fertigkeiten nach wie vor, indem er sie für den eigenen Vorteil instrumentalisiert. Hierin liegt der entscheidende Unterschied zwischen ihm und David. Während dieser den perfekten Musicus und Dichtertheologen abbildet, scheint jener die wahre Funktion der Musik, „den Schöpfer durch die Musik zu erkennen und zu loben“⁵⁹, ganz und gar vergessen zu haben. Wenn es heißt, dass Simplicissimus „die *Music* liebt[]“ (*ST*, 312), ist dies keineswegs so zu verstehen, dass sich in dieser Liebe zur Musik eine irgendwie geartete Dankbarkeit gegenüber Gott für seine musikalischen Fähigkeiten ausdrückt, sondern die Liebe zur Musik ist offensichtlich ausschließlich darin begründet, dass diese ihm gute Dienste leistet („[...] meine Laute und Gesang die zwangen eine jede / mich anzuschauen [...]“, *ST*, 316)⁶⁰. Analog verhält es sich mit dem Dichten. Denn Simplicissimus widmet sich beim Schreiben vor allem dem Erzählen von „Liebes-Händeln“ (*ST*, 319). Dabei kann er nicht als wirklicher Dichter angesehen werden; denn er hat nichts (mit Worten) geschaffen, sondern lediglich „auß andern Büchern extrahiert“ (*ST*, 319). Dem Dichtertheologen

⁵⁶Vgl. Riedel, 1961, S. 451, demzufolge die Musikausübung in dieser Phase „mehr aus Berechnung als aus ehrlicher Absicht“ erfolgt.

⁵⁷*ST*, 312.

⁵⁸Vgl. *ST*, 319.

⁵⁹Eggebrecht, 2008, S. 371.

⁶⁰Vor allem sein Musizieren richtet er vollkommen darauf aus. Denn er nutzt nicht nur seine „Bulen-Lieder[]“ (*ST*, 316), um Frauen zu verführen, sondern gibt zu diesem Zweck auch Lautenunterricht (Vgl. *ST*, 326-327).

und Musicus David gleicht Simplicissimus zu dieser Zeit also nur oberflächlich, da Simplicissimus weder als Musiker noch als Dichter den wahren Bestimmungen dieser Künste folgt.

Gleichwohl kommen während der Zeit in Lippstadt die beiden Bereiche Musik und Dichtung erstmals in der Person des Simplicissimus' zusammen. Während er in der Dichtkunst noch unerfahren ist ([...] mich umb etwas im Schreiben zu üben [...].“, *ST*, 319), hat er es als Musiker bereits zu gewissem Ruhm gebracht. Sein musikalisches Dasein ähnelt in weiten Teilen dem eines Berufsmusikers⁶¹. Simplicissimus verfügt über eine fundierte musikalische Ausbildung, bildet sich unermüdlich musikalisch weiter, indem er Kompositions-, Gesangs- und Instrumentalunterricht nimmt, und perfektioniert so seine musikalischen Fertigkeiten. Einen Großteil seines Tages verbringt er musizierend. Er verdingt sich als Lautenist und erteilt Unterricht⁶². Als Komponist schafft er selbst Musik.

Simplicissimus weist als Musiker und Komponist wesentliche Parallelen zu einem „musicus poeticus“ auf. Dessen Kunst ist Gegenstand der Kompositionslehre „musica poetica“⁶³. Beide Begriffe sind in der Zeit der Reformation geprägt worden und sind eng mit dem Protestantismus verwoben. Die „musica poetica“ bezeichnet eine frühneuzeitliche Musikauffassung, mit der die Vorstellung von der Einheit weltlicher und geistlicher Musik, aus der sich eine schöpferische Erneuerung der Kirchenmusik ergeben soll, verbunden ist⁶⁴. Ihr zufolge soll der Komponist, der „musicus poeticus“, die Kirchenmusik durch Einarbeiten von Figuren, die er der weltlichen Musik entnimmt, kunstvoller und abwechslungsreicher gestalten können, um das Gotteslob noch herrlicher zu machen.⁶⁵ Mit dieser Entwicklung geht auch die Vorstellung einher, dass der Komponist sich durch sein musikalisches Werk selbst Ruhm sichern kann.

Dass Simplicissimus jedoch seine kompositorischen Fähigkeiten darauf verwendet, weltliche Musik zweifelhaften Charakters zu schaffen, nämlich Buhlenlieder, lässt sich keineswegs mit der idealtypischen Vorstellung von einem „musicus poeticus“ vereinbaren. Denn Simplicissimus gebraucht die neuen musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten nicht dazu, geistliche Musik zum Lob Gottes zu schaffen, sondern nur für Ruhm und Anerkennung – insbesondere bei Frauen.

Simplicissimus' Umgang mit der Musik hat mit dem Musikverständnis eines gottgefälligen Christen, dem eines Musicus, wie es ihm der Einsiedel

⁶¹Niemöller, 1976, S. 584.

⁶²Vgl. *ST*, 326-327.

⁶³Dieser Begriff ist eng verwoben mit der „ars poetica“, der Lehre von der Dichtkunst, die zur Schaffung eines Sprachkunstwerks anleitet. Eggebrecht, 2008, S. 367.

⁶⁴Eggebrecht, 2008, S. 369.

⁶⁵Ebd., S. 367-368.

gelehrt hat, nichts mehr zu tun. *Simplicissimus* hat sich immer mehr in die lasterhafte Welt verstrickt und sich an der und durch die Musik versündigt. Deren Instrumentalisierung hat seinen sozialen Aufstieg ermöglicht und befördert. Einen doppelten Kulminationspunkt dieser Entwicklung stellt *Simplicissimus* Auftritt in der Rolle des Orpheus als Opernsänger am königlichen Hof in Paris dar: Der Missbrauch der Musik erhält in *Simplicissimus*' purer Selbstdarstellung eine neue Qualität und ist gleichsam der größte Erfolg seiner musikalischen Karriere.

Auf der Bühne erachtet sich *Simplicissimus* als der Beste. Er befindet sich auf dem Gipfel seiner Hybris. Es kommt ihm allein auf die Bewunderung durch die Zuschauer an, wie sich an dieser Aussage feststellen lässt:

[...] weil ich damals allein auff der Schaubühne war/und alle *Spectatores* auff mich sahen/beflisse ich mich meiner Sachen desto eyfriger/und bekam die Ehr darvon/daß ich am besten *agirt* hätte⁶⁶.

Hier werden die Vorzeichen der Musik verdreht. Nicht *Simplicissimus* ehrt mit der Musik Gott, sondern er selbst wird aufgrund seiner Musik vom Publikum verehrt. Wie trügerisch die Situation ist, zeigt sich daran, dass *Simplicissimus*' Stimme nicht natürlich ist, sondern künstlich aufgeheult wird („*Mons. Canard* gab mir etwas ein/meine Stimm desto klarer zu machen [...]“, *ST*, 369).

IV. Mit diesem Erlebnis in Paris wird das Ende von *Simplicissimus*' Musikausübung eingeleitet, die vierte Phase von *Simplicissimus*' Musikausübung. Nach Paris musiziert *Simplicissimus* zwar nicht wieder; doch die Abkehr von der Musik ist ein langwieriger Erkenntnisprozess, der schließlich in der Zerschlagung der Laute und im Hass auf die (weltliche) Musik kulminiert.

Wenige Wochen nach seinem Operauftritt verliert *Simplicissimus* aufgrund einer Pocken-Erkrankung seine Stimme und darüber hinaus auch sein schönes Äußeres. Diesen schwer wiegenden Verlust interpretiert *Simplicissimus* als Strafe Gottes („[...] womit einer sündigt/darmit pflegt einer auch gestraft zu werden [...]“, *ST*, 373). Neben der Erfahrung des Hexentanzes ist dies die einzige Situation, in der *Simplicissimus* die Falschheit und Sündhaftigkeit seines musikalischen Handelns zu begreifen scheint und die gleichsam beweist, dass er über das Wissen der wahren Funktion der Musik eigentlich verfügt. *Simplicissimus* erkennt, dass er die Musik missbraucht hat, indem er sie für den eigenen Vorteil instrumentalisiert hat. Für die damit verbundene Überheblichkeit und Gottvergessenheit sieht er sich nun bestraft.

Simplicissimus' Verlust seiner Stimme markiert das Ende seiner musikalischen Betätigung und damit auch seiner Karriere als Musiker. Dies

⁶⁶*ST*, 360.

kommt dem Entzug seiner Lebensgrundlage gleich und stellt eine existenzielle Bedrohung für ihn dar. Bezeichnenderweise gibt sich Simplicissimus später, nachdem er aus Frankreich ins Badische zurückgekehrt ist, gegenüber Fremden als „[...] einen vertriebenen Organisten aus [...]“ (ST, 387). Auch wenn Simplicissimus dies frei erfindet und bewusst lügt, um in dieser Situation zu verheimlichen, dass er Soldat ist, beschreibt er damit unbewusst seine Situation sehr treffend: Das Bild vom vertriebenen Organisten, der von seiner Orgel, die ihn überhaupt erst zu diesem macht, getrennt ist, steht parabolisch für Simplicissimus' Ende seiner musikalischen Karriere. Es wird deutlich, welche Bedeutung die Musik in Simplicissimus bisherigem Leben und Werdegang gespielt hat.

Doch nun musiziert er selbst nicht mehr und nimmt auch keine Musik mehr wahr. Erst wieder nach langer Zeit, als sich Simplicissimus gerade in Sauerbrunnen im Schwarzwald aufhält, kommt Simplicissimus nochmals in Kontakt mit Musik, ohne jedoch selbst aktiv zu werden: Er hört den Gesang der Nachtigallen, als er durch die Trauer über den Tod seines Freundes, des jungen Ulrich Hertzbruder veranlasst, die „Einsamkeit“ sucht, um seinen „[...] betrübten Gedancken *Audienz* zu geben [...]“ (ST, 471). Die melancholische Stimmung, in der sich Simplicissimus offensichtlich befindet, darf jedoch nicht über die sonst positive Atmosphäre hinwegtäuschen. Die Gegend, in der sich Simplicissimus aufhält, ist vom Krieg verschont geblieben („[...] gleich als zu Friedenszeiten [...]“, ST, 471) und weist daher geordnete Verhältnisse auf. Insofern gleicht der Hintergrund für den Gesang der Nachtigall demjenigen im Wald beim Einsiedel, wo Simplicissimus den Gesang der Nachtigall zuletzt vernommen hat. Denn auch dort war man in der Einsamkeit des Waldes den direkten Einflüssen des Krieges entzogen. Beim Einsiedel hat Simplicissimus den Gesang der Nachtigall als göttliche Musik, als Lob Gottes, kennen gelernt. Und als solche scheint er sie auch hier wieder wahrzunehmen, wenn es heißt:

Als ich mich nun mit Anhörung deß lieblichsten Vogelgesanges ergetzte/und mir einbildete/daß die Nachtigal durch ihre Lieblichkeit andere Vögel banne still zu schweigen/und ihnen zuzuhören/entweder auß Scham/oder ihr etwas von solchem anmuthigen Klang abzustehlen [...] ⁶⁷.

Die Nachtigall, deren Gesang dem Gotteslob dient, symbolisiert die göttliche Musik und ist damit Vorbild für die anderen Vögel. Simplicissimus bildet sich ein, dass die anderen Vögel aus „Scham“ schwiegen, aber eigentlich ist er es, der „Scham“ fühlt, wenn er den wohl bekannten Gesang der Nachtigall hört. Denn nun nimmt er Musik, die er so lange Zeit für seine Zwecke instrumentalisiert und missbraucht hat, seit Langem erstmals

⁶⁷ST, 471.

wieder in ihrer wahren Funktion wahr. Der „anmuthige[] Klang“ scheint ihn tief zu bewegen.

Simplicissimus musiziert nicht mehr selbst, weil er erkannt zu haben scheint, dass seine Musikausübung eine missbrauchte und falsche ist. Doch für die wahre göttliche Musik, die er beim Einsiedel kennen gelernt hat, ist er nach wie vor empfänglich. In ihm wurzelt ein Musicus, aber er ist der sündigen Welt und ihren Verlockungen zu sehr verfallen, als dass er ein solcher werden könnte. So wird Simplicissimus' andächtige Stimmung zerstört, sowie er eine junge Frau („eine Schönheit“, *ST*, 472) erblickt. In dem Moment, als sie sieht, sinnt er darauf, sie zu erobern.

Dass Simplicissimus sogleich seinen fleischlichen Begierden erliegt, beweist, wie sehr er in seinen alten lasterhaften Verhaltensmustern verhaftet ist. Wenn er daraufhin den Gesang der Nachtigall „[...] mit höher achtet []/als ein Geheul der Wölff“ (*ST*, 472), zeigt dies, dass er die göttliche Musik, die ihn für einen kurzen Moment von der sündhaften Welt abgelenkt hat, als – aus diesem Grund – störend empfindet. Der Vergleich des Nachtigallengesangs mit Wolfsgeheul verdeutlicht, wie sehr noch diese göttliche Musik Simplicissimus' momentanem Lebenswandel entgegensteht, wie wenig Interesse er am Lob Gottes hat. Diese Ambivalenz, die Zerrissenheit zwischen Zu- und Absage an die wahre Musik, ist typisch für eine solche Übergangsphase, in der sich Simplicissimus momentan befindet.

Als Wendepunkt kann diesbezüglich Simplicissimus' Begegnung mit den Sylphen gelten. Denn für Simplicissimus handelt es sich hierbei um ein Schlüsselerlebnis in dem langwierigen Erkenntnisprozess, sich auf dem falschen Weg, nämlich dem der Gottesferne, zu befinden und etwas daran ändern zu müssen. Nach dem Gespräch mit dem König der Sylphen, der Simplicissimus und die Menschen darum beneidet, Gott loben zu können, will Simplicissimus etwas finden, womit er Gott „[...] liebet und ihm dienet [...]“ (*ST*, 524)⁶⁸. Er beginnt nach diesem „Etwas“ zu suchen und verfolgt dafür ein intensives Studium sowohl der Bücher und Wissenschaften als auch in der Beobachtung anderer Lebensweisen⁶⁹. Simplicissimus sucht nach Erkenntnis. Dies ist daran ersichtlich, dass er insbesondere solche Bücher liest, „[...] die ein grosses Nachsinnens bedorfften [...]“ (*ST*, 523), dass ihm Schulwissen bei dieser Suche nicht hilfreich ist („[...] das was die Grammatici und Schulfüchse wissen mußten, war mir bald erleidet [...]“, *ST*, 522-523) und dass er sich alsbald dem Studium der artes liberales sowie der Denksysteme der jüdischen Kabbalah und der ägyptischen Hieroglyphen

⁶⁸Vgl. hierzu Lefebre, 1978, S. 276f.

⁶⁹Simplicissimus entwirft im Zusammenhang mit dieser Suche eine Utopie menschlichen Zusammenlebens. Diese ist als eine in der Rückschau getätigte Auswertung der von ihm beobachteten und erlebten Lebensweisen zu verstehen. Konkret als Reminiszenz gekennzeichnet sind die Ausführungen zu den Wiedertäufern, die Simplicissimus in Ungarn erlebt hat. Vgl. *ST*, 524-525.

widmet⁷⁰. Doch nur die „allerletzte [...] auß allen [...] Künsten und Wissenschaften“ (ST, 524), die sich *Simplicissimus* bezieht, die Theologie, genügt ihm. „Allerletzt“ ist dabei im Sinne der Garzoni'schen Diskurse zu verstehen, die Grimmelshausen als Vorlage dienten und worin es heißt: Die Theologie „[...] leitet und bringet uns endlich zu unserem rechten und fürnemsten Ende, nemblich zu Gott“⁷¹. *Simplicissimus* kommt zu dem Schluss „[...] daß kein besser Kunst sey/als die Theologia, wann man vermittelst derselbigen Gott liebet und ihm dienet“⁷²! Es wird deutlich, dass einzig die Theologie *Simplicissimus* Erkenntnisinteresse befriedigt, weil sie sich mit (dem christlichen) Gott beschäftigt und ihre Bestimmung darin liegt. „Wann“ ist hier keineswegs temporal zu übersetzen, sondern in seiner frühneuhochdeutschen kausalen Bestimmung als „denn“ zu lesen. *Simplicissimus*' Hinwendung zur Theologie ist der finale Entschluss, fortan in der Beschäftigung mit Gott ein gutes, gottgefälliges Leben zu führen, der sich nach *Simplicissimus*' Fall nach Paris allmählich entwickelt hat.

Sowie sich *Simplicissimus* für die Theologie als richtigen Lebensweg entscheidet, entsagt er der Musik, die ihn in ihrer falschen, lasterhaften Ausübung in die Sündhaftigkeit und Gottesferne gebracht hat. In *Simplicissimus*' Abkehr von der Musik ist die Abkehr von seinem sündigen Lebenswandel, von der lasterhaft-mondänen Welt zu sehen. Gemeint ist also die weltliche, für gesellschaftliche Anerkennung und sozialen Aufstieg missbrauchte Musik, wenn es heißt, dass *Simplicissimus* die Musik „[...] vorlängst wie die Pest [hasst] [...]“ und er „[...] [s]eine Laute zu tausend Stückern [schmeißt] [...]“ (ST, 524). Die göttliche Musik kann nicht Objekt seines Hasses sein, denn diese ist, wie er durch das Beispiel des Einsiedels weiß, für den Dienst an Gott prädestiniert.

Hierfür spricht zum einen der symbolische Bedeutungswert der Laute, diese repräsentiert nämlich die weltliche, nicht aber die göttliche Musik und steht damit ausschließlich für die mondäne Welt. Zum anderen versteht *Simplicissimus* in seinen Überlegungen zu den „Widertäuffern“ (ST, 523) „geistliche Gesänge“ (ST, 526) als Bestandteil einer „[...] liebliche[n] Harmonia, die auff nichts anders angestimmt zu seyn [scheint]/als das [...] Reich Gottes in aller Erbarkeit zu vermehren [...]“ (ST, 526). Er befindet die Musik also nicht per se als schlecht, um ein gottgefälliges Leben zu führen. Doch für sich schließt er sie gleichwohl als ungeeignet aus, zu leicht ist er durch seine Musikausübung, die von Eigensinn durch Instrumentalisierung bestimmt gewesen ist, der sündhaften Welt verfallen und hat sich in diese verstrickt. *Simplicissimus*' Einstellung zur Musik gleicht dem Stildualismus

⁷⁰Vgl. ST, 524. Das Trivium ist in der Aufzählung unvollständig. Ausgelassen sind Rhetorik und Dialektik.

⁷¹Thomaso Garzoni: *Piazza universale*, zitiert nach ST, 976, Anm. 524, 17.

⁷²ST, 524.

der katholischen Musikauffassung, wonach weltliche und göttliche Musik zu unterscheiden und deshalb strikt zu trennen seien; denn die weltliche Musik sei für den Gottesdienst ungeeignet⁷³.

Anders als Simplicissimus' Abschied von der Musik ist seine Abkehr von der Welt jedoch nicht von Dauer. Erst später durch einen Schiffbruch findet sich Simplicissimus für längere Zeit von der Welt isoliert und somit den sündigen Verlockungen der Welt entzogen.

V. Dies ist die fünfte Phase von Simplicissimus' Musikausübung, die eigentlich gar nicht die Musik, sondern vielmehr deren Abwesenheit zum Gegenstand hat und die mit Simplicissimus' einsiedlerischem Dasein auf einer Insel zusammen fällt.

Eingeleitet wird sie mit einem existenziellen, lebensbedrohlichen Ereignis, einem Schiffbruch, aus dem Simplicissimus durch Gott, der über ihn wacht, errettet wird und auf eine Insel gelangt, die „[...] mehr ein Jrrdisch Paradeiß [...]“ als ein „öde[r] unbekante[r] Orth [...]“ (ST, 682) ist. Dieses Erlebnis steht sinnbildlich für Simplicissimus' Taufe, die seinem Läuterungsprozess, den er auf der Insel durchläuft, vorangeht und an dessen Ende man „Simplicissimus [...] als einen erleuchteten Menschen begreifen“ kann⁷⁴, der ein gottgefälliges Leben führt, in dem er es sich zur Aufgabe gemacht hat, Gott zu dienen und zu loben. Darin folgt Simplicissimus nun dem Einsiedel und dessen Lehren⁷⁵.

Nachdem sein Begleiter, Simon Meron, gestorben ist, „[...] [fängt] Simplicissimus wiederumb ein Einsidlerisches Leben an/warzu [er] dann nit allein mehr als genugsame Gelegenheit: sonder auch ein steiffen Willen und Vorsatz [hat] [...]“ (ST, 673). Abgesehen davon, dass Simplicissimus die Lehre des Einsiedels befolgt, „[...] böse Gesellschaft [zu] meiden [...]“ (ST, 49) – was auf einer einsamen Insel in der Natur der Sache liegt –, zeichnet er sich nun durch Beständigkeit aus. Im Gegensatz zu seinem gesamten bisherigen von Unbeständigkeit geprägten Leben, in welchem er stets allzu leicht der Sünde anheim gefallen ist, weist er nun nämlich einen „steiffen Willen und Vorsatz“ auf.

Einsamkeit und Beständigkeit bilden für Simplicissimus quasi die Rahmenbedingungen zum Erlangen der Selbsterkenntnis, die, da sie nur in der Gotteserkenntnis erreicht werden kann, mit der Erlösung gleichzusetzen ist.

Doch anders als der Einsiedel, der in Gesang und Beten Gott gelobt hat, begeht Simplicissimus den „Weg zur Erlösung“ nicht mithilfe der Musik.

⁷³Eggebrecht, 2008, S. 370. Der Abgrenzung von katholischer und protestantischer Musikauffassung liegt ein „idealtypisches Modell“ zu Grunde. Grimmshausen trat nach Triefenbach: *Lebenslauf*, S. 11 zum Katholizismus über.

⁷⁴Gersch, 1973, S. 124.

⁷⁵Vgl. Anm. 11.

Seine Einsamkeit ist anders als die des Einsiedlers eine „stille[] Einsame“ (ST, 695). Simplicissimus musiziert nicht mehr, obwohl er zum Zeichen seiner inneren Reinheit wieder über eine „sehr helle Stimm“ (ST, 691) verfügt⁷⁶ und also singen könnte.

Die Musik bildet im Gesang der Vögel („[...] Vögel [S]ingen [...]“, ST, 658) nur den musikalischen Hintergrund für Simplicissimus' Gottesdienst, den er besser in „[...] stille[r] Ruhe/darinnen man dem Allerhöchsten allein dienen: seine Wunder betrachten/und ihm loben und preysen [...]“ (ST, 695) als durch lautes Musizieren verrichten kann.

Denn Simplicissimus führt nach seinem lasterhaften Dasein nun auf der Insel, von der sündhaften Welt getrennt, ein ganz und gar gottgefälliges Leben. Er ist „demütig“ (ST, 674) und zeigt sich Gott gegenüber außerordentlich dankbar dafür, dass dieser ihm seine Gnade zuteil werden lässt und ihn in einen so „[...] fridsamen Stand [...]“ (ST, 674) gesetzt hat. In diesem Zustand ist für ihn „[...] jedes Ding/ja ein jeder Baum! ein Antrieb zur Gottseligkeit: und eine Erinnerung an denen Gedancken die ein rechter Christ haben soll [...]“ (ST, 676). Simplicissimus erkennt in der Schöpfung nicht nur die „Wunderwercke Gottes“ (ST, 676), sondern er begreift die Welt als großes Buch, dessen erster Autor Gott als der Schöpfer selbst ist und in dem er die biblische Geschichte liest⁷⁷. Simplicissimus erkennt „[...] Gott in seinen Schöpfungswerken meditativ [...]“⁷⁸.

Obwohl sich Simplicissimus in dieser Lebensphase nicht mehr mit David vergleicht, werden doch gerade in dieser zahlreiche Parallelen zwischen den beiden deutlich. Zum einen gleicht Simplicissimus in seinem kontemplativen Verhalten David, denn dieser zeichnete sich ebenfalls durch „[...] innerliche Contemplationes und [...] Betrachtungen seiner Werk und Wunder [...]“ aus⁷⁹. Zum anderen hat David, der „als ein Mensch nach dem Herzen JHWHs bezeichnet wird“, ⁸⁰ ebenso wie Simplicissimus nicht immer ein gottgefälliges Leben, frei von Sünde geführt, denn er war „[...] kein Engel gewesen/der nicht sündigen können/sondern er war ein Mensch/der so wol als andere gebrechliche Menschen auch gesündigt hat.“⁸¹ „Sündigen [...]“, aber, so heißt es in Grimmelshausens *Ratio Status* weiter, „[...] ist Menschlich; darinnen verharren/ist Teufflich“⁸². Es ist also vor allem Davids Fähigkeit zu Reue und Buße sowie seine Demut gegenüber Gott, die ihn trotz seiner Verfehlungen und Sünden immer wieder zu Gott haben finden lassen und die ihn zum Liebling Gottes machten. Ebenso wie

⁷⁶Herzog, 1977, S. 257.

⁷⁷Vgl. ST, 677.

⁷⁸Gersch, 1973, S. 134.

⁷⁹RS, 34.

⁸⁰Herders *Bibellexikon*, S. 136.

⁸¹RS, 45.

⁸²RS, 45.

David ist Simplicissimus nun auch zu „hertlicher Reu“ (ST, 678) fähig. Um Buße zu tun, schreibt Simplicissimus seinen „[...] ganzten geführten Lebens-Lauff [...]“ (ST, 678) mit all den Sünden und Verfehlungen („Bubenstück“, ST, 678), die er begangen hat, auf, wobei der Schreibprozess selbst als großes Bußwerk zu verstehen ist. Dadurch wird die Fähigkeit zu Reue und Buße, die äußerst wichtig für Simplicissimus' Läuterungsprozess ist, mit der Fähigkeit zu schreiben eng verbunden. Ebenso drückt sich Simplicissimus' Hinwendung zu Gott im Schreiben aus, wenn er „[...] ordentliche Gebett *concipir*[t] und aufschreib[t] [...]“ (ST, 678) oder die Bäume entweder mit Phrasen aus der Bibel oder mit anderen geistlichen Sprüchen versieht, um dadurch Gott zu loben und sein „[...] Gemüth zu GOTT zuerheben [...]“ (ST, 682). Das Motiv des Schreibens ist folglich sehr eng mit der geistlichen Sphäre verknüpft⁸³.

Simplicissimus ist als ein „poeta theologus“ dargestellt. Mit diesem verbindet sich die Vorstellung vom göttlich inspirierten Dichter⁸⁴. Wie im *Satyrischen Pilgram* festgehalten, gibt es Grimmelshausen zufolge eine „[...] gaistliche Krafft/dadurch die Poeten angetrieben werden/welche nichts anders als eine [...] Erleuchtung der Seelen sey [...]“⁸⁵. Die Dichter werden gemäß der traditionellen und zugleich zeitgenössischen Auffassung als „Interpres Deorum“⁸⁶ und die Dichtung als „[...] verborgene Theologie/vnd vnterricht von Göttlichen sachen[...]“ angesehen⁸⁷. Neben König David, der als Musterbeispiel eines „Dichter-Theologen“ gilt,⁸⁸ steht „[d]ie Gestalt des göttlichen Orpheus [...] paradigmatisch für das in den Poetiken des 17. Jahrhunderts erstrebte Dichterbild“⁸⁹. Simplicissimus reiht sich in die Orpheus-David-Tradition lückenlos ein, denn er ist als [...] Author kein Narr: sonder ein sinnreicher Poet: insonderheit aber ein Gottseeliger Christ [...] /der viel mit Betrachtung himmlischer Ding umbehe [...]⁹⁰.

Simplicissimus' Metamorphose vom Musiker zum Poeten ist perfekt. Er hat erkannt, dass die Musikausübung für ihn nicht der richtige Weg zu Gott ist, da er am Ideal des Musicus gescheitert ist: Er ist der falschen, lasterhaften, für den sozialen Aufstieg missbrauchten Musikausübung verfallen und hat sich so in die Sündhaftigkeit der Welt verstrickt.

Nachdem sich Simplicissimus von der weltlichen Musik, der er so sehr geneigt gewesen ist, abgekehrt und zum Zeichen dafür seine Laute

⁸³Gersch, 1973, S. 123.

⁸⁴Ebd., S. 131.

⁸⁵von Grimmelshausen, 1970, S. 89 (Im Folgenden zitiert als *SP*).

⁸⁶*SP*, 90.

⁸⁷Opitz, 2008, S. 14.

⁸⁸Gersch, 1973, S. 133.

⁸⁹Artsibacheva, 2008, S. 67.

⁹⁰*ST*, 683.

zerschlagen hat, wendet er sich am Ende seines „verworrenen Lebensweg[s]“⁹¹ dem gottgefälligen Dichten zu. Deutlich wird, dass die Dichtkunst als die geeignetere Form, Gott zu loben und zu erkennen, dargestellt wird.

Literaturverzeichnis

Quellen

GARZONI, Thomaso. *Piazza universale, das ist, Allegemeiner Schawplatz, Marckt, vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschüfften, Händeln, vnd Handtwercken, &c.en* getragen; anjetzo aber auffs trewlichste verteutsch mit zugehörigen Figuren vnd vnderschiedlichen Registern gezieret vnd in Truck gegeben, Franckfurt am Mayn M. DC. XIX [=Garzoni].

GEORGES, Karl Ernst. *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*. Bd. 1. Hannover, 1972 [=Georges, 1972].

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 6. Leipzig, 1885, hier Sp. 1314-1327 [=Grimm, 1885].

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel von. *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt/M, 2005 [=Grimmelshausen, 2005].

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel von. *Rathstübel Plutonis oder Kunst reich zu werden*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt/M, 2007 [=Grimmelshausen, 2007].

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel von. *Satyrischer Pilgram*. Hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen, 1970 [=Grimmelshausen, 1970].

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel von. *Simplicianischer Zweyköpffiger Ratio Status*. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen, 1968 [=Grimmelshausen, 1968].

OPITZ, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey*. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart, 2008 [=Opitz, 2008].

Forschungsliteratur

ABRASCHEW, Boschidar, GADJEW, Wladimir. *Illustrierte Enzyklopädie der Musikinstrumente*. Potsdam, 2006-2007 [=Abrasczew et alii, 2006-2007].

ARTSIBACHEVA, Olga. *Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikramen des 17. Jahrhunderts*. Tübingen, 2008 [=Artsibacheva, 2008].

BRINKMANN, Hennig. *Mittelalterliche Hermeneutik*. Darmstadt, 1980 [=Brinkmann, 1980].

BRUGGISSER-LANKER, Therese. *König David und die Macht der Musik. Gedanken zur musikalischen Semantik zwischen Tod, Trauer und Trost*. In: *König David. Biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*. Hrsg. von Walter Dietrich und Hubert Herkommer. Stuttgart, 2003. S. 589-629 [=Bruggisser-Lanker, 2003].

⁹¹Gerhard, 1969, S. 142.

BUTZER, Günter, JACOB, Joachim. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart-Weimar, 2008 [=Butzer et alii, 2008].

DYCK, Joachim. *König David, der liebliche Poet“*. *Die Konkurrenz zwischen Antike und Christentum im deutschen Barock // König David. Biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*. Hrsg. von Walter Dietrich und Hubert Herkommer. Stuttgart, 2003. S. 795-807 [=Dyck, 2003].

EGGEBRECHT, Hans-Heinrich. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München-Zürich, 2008 [=Eggebrecht, 2008].

GERHARD, Melitta. *Grimmelshausens „Simplicissimus“ als Entwicklungsroman*. In: *Der Simplicissimusdichter und sein Werk* Hrsg. von Günther Weydt. Darmstadt, 1969. S. 133-160 [=Gerhard, 1969].

GERSCH, Hubert. *Geheimpoetik. Die ‚Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi‘ interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman*. Tübingen, 1973 [=Gersch, 1973].

HERZOG, Urs. *Barmherzigkeit – die im Roman „verborgene Theologie“*. *Zu Grimmelshausens Simplicissimus // Argenis*. Internationale Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Bd. 1. Heft 1-4, 1977. S. 257-277 [=Herzog, 1977].

HERZOG, Urs. *Trost der Nacht. Zum Nachtigallenlied in Grimmelshausens ‚Simplicissimus‘ // Wirkendes Wort*. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre, 23, 1973. S. 101-110 [=Herzog, 1973].

LEFEBRE, Joel. *Das Utopische in Grimmelshausens Simplicissimus. Ein Vortrag // Daphnis 7*, 1978. S. 267-285 [=Lefebvre, 1978].

MICHELS, Ulrich. *dtv-Atlas Musik*. München, 2008. hier S. 267-273 [=Michels, 2008].

NIEMÖLLER, Klaus-Wolfgang. *Die Bedeutung der Musik für Grimmelshausens Simplicissimus // Daphnis 65*, 1976. S. 567-594 [=Niemöller, 1976].

REITERER, Friedrich V., UNFRIED, Roswitha. *David // Herders Neues Bibellexikon*. Hrsg. von Franz Kogler. Freiburg-Basel-Wien, 2008. S. 135-138 [=Reiterer et alii, 2008].

RIEDEL, Herbert. *Die Darstellungen von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*. Bonn, 1961, hier S. 442-468 [=Riedel, 1961].

SCHOOLFIELD, George C. *The Figure of the Musician in German Literature*. Chapel Hill, 1956, hier S. 2 [=Schoolfield, 1956].

SOMMERA, Rudolf. *Musik und Tanz in Grimmelshausens Simplicissimus // Die Musik XXXII*, 1937. S. 35 [=Sommera, 1937].

TRIEFENBACH, Peter. *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus. Figur-Initiation-Satire*. Stuttgart, 1979 [=Triefenbach, 1979].

VON GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel. *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Hrsg. von

Dieter Breuer. Frankfurt/M, 2005 (Im Folgenden mit der Sigle *ST* abgekürzt) [=Von Grimmelshausen, 2005].

WEYDT, Günther. *Komm Trost der Nacht. Christoph von Grimmelshausens „Nachtigallenlied“ – seine Quellen und sein Charakter // Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*. Hrsg. von Martin Birchner und Alois Maria Haas. Bern-München, 1973. S. 153-166 [=Weydt, 1973].

ZYWIETZ, Michael. *Grimmelshausens ‚Lyrische Perle‘ und das Fortwirken mittelalterlichen Musikverständnisses im Simplicissimus // Daphnis 25, 1996. S. 681-694* [=Zywietz, 1996].