Josef Schmidt

Parodistisches Schreiben und Utopie in ‚Das Treffen in Telgte'

I.

1979 erschien als umfangreiche Erzählung, was in anderem Zusammenhang im früher erschienenen ‚Butt' als barocker Exkurs (im 4. ‚Opitz'-Kapitel) skizziert worden war.[1] Sowohl Zeitungsrezensenten wie auch akademische Kritiker sahen in dieser Gelegenheitsdichtung – sie war aus Anlaß des 70. Geburtstages von Hans Werner Richter, dem Initiator der Gruppe 47, geschrieben worden – ein „kleines Meisterwerk"[2]. Dem deutschen Applaus folgten knapp zwei Jahre später Übersetzungen ins Französische und Englische durch renommierte Übersetzer und Verlage.[3] Die Sekundärliteratur, die bisher erschienen ist, hat zwar am Allgemeinlob einige kritische Abstriche vorgenommen; doch im großen und ganzen wird das Werk als eigenständige und gelungene Leistung angesehen.[4]

(1) Bei Luchterhand, Darmstadt und Neuwied, 182 S. Ich zitiere jedoch im folgenden (mit jeweiliger Angabe des Kurzkapitels, aus dem das Zitat stammt) nach der bei Rowohlt, Reinbek b. Hamburg, 252 S., 1981 erschienenen Taschenbuchausgabe, welche in einem rund siebzigseitigen Anhang viele der in der Erzählung erwähnten Barockgedichte vollständig wiedergibt.

(2) Vgl. etwa Benno von Wiese: Ich erzähle mein Leben. Erinnerungen, Frankfurt a. Main 1982, S. 319: „Seine [Grass'] späteren Werke haben zwar durchweg Eindruck auf mich gemacht, aber nicht so starken wie ‚Die Blechtrommel'. Ausnehmen möchte ich die novellistische Erzählung ‚Das Treffen in Telgte'. Ich halte sie für ein kleines Meisterwerk. Voll genießen kann sie freilich nur, wer mit den Gestalten unserer Barockliteratur etwas vertrauter ist. Wie Grass hier seine vorzüglichen Kenntnisse dieser Epoche mit den Erinnerungen an die Gruppe 47 zu einem geschichtlich-übergeschichtlichen Ganzen verwoben hat – das macht ihm heute so leicht keiner nach."

(3) 1981. Die französische Übertragung besorgte Jean Amsler für ‚Le Seuil', Paris; die englische Ralph Mannheim als ‚A Helen and Kurt Wolff Book' bei Harcourt, Brace, Jovanovich, London/New York; das Nachwort steuerte der bekannte Barockforscher Leonard Forster (z. B. über G. R. Weckherlin) bei.

(4) So Theodor Verweyen/Gunther Witting: Zu Günter Grass' Erzählung ‚Das Treffen in Telgte' und ihrer Kritik, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F., Bd. 30 (1980), S. 451–465; neben einer Analyse von Grass' barocken Quellen werden auch umsichtig die deutschen Zeitungsrezensionen aufgeführt und einbezogen. – Angelika Menne-Haritz: Der Westfälische Friede und die Gruppe 47. Elemente zu einer Interpretation. G. G., ‚Das Treffen in Telgte', in: Literatur für Leser (1981), S. 254–259. – Jean Louis de Rambures: Eine Besprechung der Erzählung zusammen mit einem Interview mit dem Autor, in: Le Monde/Des Livres (23. 1. 1981), S. 13 + 16. – Rudolf Drux: Die Unteilbarkeit der deutschen Literatur. Utopie und Wirklichkeit bei Günter Grass und den Barockpoeten, in: Literarische Utopie-Entwürfe, hrsg. v. Hiltrud Gnüg, Frankfurt a. M. 1982, S. 117–126. – Richard Erich Schade: Poet and Artist: Iconography in Grass' ‚Treffen in Telgte', in: The German Quarterly, Vol. LV, 2 (1982), S. 200–210; mit der Analyse der Emblematik bei Grass Angaben über amerikanische Zeitungsrezensionen.

Die Fabel ist einfach. Simon Dach von Königsberg hat 1647 so viele prominente Barockpoeten nach Münster berufen, wie er nur irgendwie erreichen konnte. Sie sollen während der sich anbahnenden Westfälischen Friedensverhandlungen die Idee und Praxis einer zu erneuernden deutschen (Sprach-) Kultur propagieren und dieser ein gesamtdeutsches Echo verschaffen. Persönliche Rivalitäten, Standesunterschiede, konkurrierende Sprachgesellschaften, Reiseschwierigkeiten in Kriegswirren und religiöse Konflikte sind zu überwinden. Wie zufällig stößt Gelnhausen/Grimmelshausen mit seinen „Reitern und Musketieren" zur Poetengesellschaft und beschafft auf echt simplizianische Weise ein Absteigequartier: Er verjagt die „hansischen Kaufleute"-Gäste mit dem Hinweis auf eine Pestquarantäne vom Brükkenhof in Telgte. – Der Gasthof wird von Mutter Courasche geführt; und die karge barocke Festlichkeit muß dort stattfinden, weil weder im protestantischen Osnabrück noch im katholischen Münster Unterkunft besorgt werden kann. Der Wallfahrtsort Telgte wird nun während dreier Tage Ort des Dichtertreffens, an dem Lesungen veranstaltet, robuste Mahlzeiten konsumiert und profunde Gespräche geführt werden, in denen von existentiell-metaphysischen Nöten bis zu derber Kritik und noch derberer Sinnlichkeit alles zur Sprache kommt. Man einigt sich nach und nach sogar auf ein gemeinsames Manifest. Doch zum Schluß verbrennen Brückenhof und Manifest, und es gibt einen überstürzten Aufbruch ins Ungewisse. – Mehrere Episoden strukturieren den von einem sich sporadisch einschaltenden Ich-Erzähler wiedergegebenen Geschehensablauf. So führt Grimmelshausens und Courasches Haßliebe zu mehreren heftigen Auftritten; Verleger lauern auf druckfertige Manuskripte; die historische Magdeburger Plünderung wird mit realistisch-scheußlichen Details geschildert; im achten Kapitel kommt Heinrich Schütz angereist und wird ästhetisch-moralischer Spiritus Rector der bunt zusammengewürfelten Runde; Dichtertemperamente prallen aufeinander. Eine simplizianische Fouragierepisode wird als tatsächliche Begebenheit geschildert, worauf Schütz den Pikkaro-Helden ermahnt, ein christliches Leben zu führen und endlich seine Lebensgeschichte unter die Feder zu nehmen (Kap. 15). Auch die Grasssche Erotik kommt nicht zu kurz: Während der mystische Johannes Scheffler mit einer grobknochigen Magd im Heu liegt, träumt Simon Dach sehnsüchtig von seiner Gemahlin, etc.
Wie soll nun das fiktive Dichtertreffen in seiner Absicht verstanden werden? Jean-Louis de Rambures hat es in ‚Le Monde' anläßlich der Publikation der französischen Übersetzung folgendermaßen umschrieben:

„Comme tous les romans de Grass, ‚Une rencontre en Westphalie' peut se lire à plusieurs niveaux: c'est à la fois un roman historique, la confrontation entre le passé et le présent ayant pour propos d'éclairer l'un par l'autre; une satire, au demeurant sans méchanceté, de l'éternel milieu des 'gendelettres'; une réflexion désabusée sur la faculté pour la littérature de changer le monde; un essai sur la littérature allemande de l'âge baroque, chère entre toutes à Grass." [5]

(5) Anm. 4, S. 13.

All diese Blickwinkel – die historische Reflexion, die literarische Satire, die gesellschaftliche Relevanz und die Affinität von Grass zur barocken Literatur und zum barocken Stil – sollen im folgenden mit Hilfe zweier Konzepte ausgeleuchtet werden: der literarischen Parodie und der historischen Utopie. Die drei Hauptparallelen, die sich auf den ersten Blick zwischen fiktivem Barocktreffen und Entstehung und Wirkung der Gruppe 47 ergeben, hat Leonard Forster prägnant festgehalten:

„The parallel in the general situation of the two groups is clear. In 1647 the negotiations for peace after the most destructive war Germany had ever known were taking their mysterious and largely uncomprehended course; in 1947 negotiations for a peace treaty were being halfheartedly pursued and fronts were developing over the heads of the baffled and exhausted Germans after the most destructive war Germany had ever known [...]
In 1647 Germany was divided between Catholics and Protestants; in 1947 the division between the three Western zones of occupation on the one hand and the Soviet zone on the other was hardening [...] The writers who came together in 1947 from the Western zones [...] were as critical of the developments in the capitalist West as of those in the socialist East, and tried to maintain what in 1647 would have been called an 'irenic' position [...]
And just as in 1947 the group was firmly rooted in the West and despite all criticism in detail was oriented to Western thinking, so the poets in Telgte are firmly Protestant – indeed, Lutheran – in their thinking. German literature in 1647 was in fact almost exclusively Lutheran; the language of literature was the language of Luther's Bible. The purification of the German language in 1647 meant the elimination of foreign words (mostly Latin and French); in 1947 it meant the avoidance of Nazi terminology and Nazi-tainted concepts; in both cases the creation of a new idiom." [6]

Dieser letzte Punkt, die literarische Parallelsituation von barocker und moderner Nachkriegserfahrung, soll der Ausgangspunkt sein, von dem aus Reflexion, historische Brechung, Neubesinnung, Wechselspiel und Fiktion des Treffens in Telgte analysiert werden sollen.

II.

Ein Großteil der deutschen Kritiker, die die Erzählung in den überregionalen Zeitungen rezensierten, waren direkt oder indirekt mit der Gruppe 47 verbunden gewesen; daß sich dies direkt auf die anerkennende Rezeption auswirkte, darf angenommen werden. Und vielleicht ist auch dies der Grund, warum sofort statuiert wurde, daß Grass sich ein geistreiches Verfremdungsspiel geleistet habe, das auf gründlicher Kenntnis der barocken Quellen basiere – darüber soll weiter unten gehandelt werden: Vorerst sei vorsichtiger statuiert, daß ein Buch, das auf bildungsbürgerlicher Ebene zu parodieren scheint, leicht und schnell ernst genommen wird, wenn es einen renommierten Autor zum Verfasser hat. Der Versuch, die Erzählung als Parodie auf die Gruppe 47 zu entschlüsseln, ist sehr rasch auf Schwierigkeiten

(6) Anm. 3, S. 135 f.

gestoßen. Dies ist nicht der Rezensenten Schuld, sondern es liegt im Charakter des Werks. Ich möchte die Problematik dessen, was man als Grass' parodistische Schreibweise bezeichnen kann, an vier konkreten Beispielen demonstrieren: den Einzelfiguren, der Behandlung von Sprachgesellschaften und literarischer Gruppe, der Verwendung barocker Texte und endlich dem Gebrauch eines (durchgehenden) Emblems, der Distel. Meiner Ansicht nach benutzt Grass die parodistische Schreibweise, ohne eine eigentliche Parodie geschrieben zu haben; denn dazu sind fiktionaler Bezug und kritische Textverarbeitung – mit einigen Ausnahmen, die sich aus dem Anlaß der Gelegenheitsdichtung erklären – zu vage und zu allgemein gehalten. Auch scheinen Äußerungen des Autors dies zu bestätigen.[7] Parodistisch ist die Erzählung jedoch, indem sie sich auf eine Vorlage, einen 'Gruppenstil' bezieht, der Vorbildcharakter hat und bewußt nachgeahmt wird in wechselnden Funktionen: komisch, satirisch, lächerlich, karikierend, aber auch bewundernd, lobend, anerkennend und kritisch identifizierend. Mit einem weitmaschigen, aber starken Gewebe von Bezügen wird die Verbindung von barockem Weltverständnis und moderner Welterfahrung bis zum Ende der Erzählung sicher und unbeirrt geknüpft.[8]

Selbst ein versierter Insider wie Rolf Schneider, Mitglied der Gruppe 47, schlüsselte 1979 in einer ‚Spiegel'-Rezension kaum ein halbes Dutzend Figuren auf.[9] Und dies meist noch in Form von Mutmaßungen, obwohl den Hauptfiguren der Geschichte kapitelweise Auftritte zugeschrieben werden, die ein Erkennen auf den zweiten Blick sehr leicht machen müßten. Einzig Hans Werner Richter, dem die Erzählung ausdrücklich gewidmet ist, wurde von Grass mit erkennbaren Entsprechungen freundschaftlich aufmerksam porträtiert. Als konzilianter Simon Dach vermag er die Tagung immer wieder an den Klippen gewaltsamer Kontroverse vorbeizuschiffen; er ist arglos, neidlos und generös in seiner Anerkennung. Schon sein Einladungsverfahren belegt sein diplomatisches Geschick: Er wendet sich auch gewandt an jene, von denen er hofft, daß sie nicht kommen werden. Immer wieder ruft er zur Toleranz auf, sei es in Sachen Persönlichkeit, Stil, Sprachtheorie oder Standesvorurteil. Das barocke Porträt ist ein direktes, anerkennendes Kompliment für die literarisch-menschliche Leistung des Initiators und Organisators der Gruppe 47. – Gelnhausen (= Grimmelshausen; so benannt nach seinem Geburtsort), ist Richter/Dach als Adlat in ziemlich derjenigen Rolle zur

(7) Grass hat mehrmals ungehalten auf solche Aufschlüsselungsversuche reagiert. Z. B. meint er im Interview mit Jean-Louis de Rambures (vgl. Anm. 4, S. 16) ausdrücklich: „Mais il ne s'agit pas d'un livre à clefs, contrairement à ce qu'ont cru certains critiques allemands."

(8) Ich benutze im folgenden den Begriff der parodistischen Schreibweise, wie ihn Theodor Verweyen und Gunther Witting (Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979) umrissen haben. Hans Walter Frischkopf sei an dieser Stelle gedankt für mehrere kritische Einschränkungen, mit denen er meine anfänglich etwas pauschale Verwendung von Parodie und Utopie in konkretere Bahnen lenkte.

(9) No. 14, S. 219 f. Außer Hans Werner Richter (= Simon Dach) und Gelnhausen (= Günter Grass) sind nach Schneider Greflinger = Augstein, Gryphius = Böll, der „zarte Birken" = Walser *oder* Enzensberger, der „bärbeißige Buchner" *vielleicht* Marcel Reich-Ranicki, etc.

Seite gestellt, welche Grass in der Gruppe 47 spielte, an deren Tagungen er seit 1955 regelmäßig teilnahm. Er gehörte also nicht von Anfang an dazu – auch Grimmelshausen stößt später 'zufällig' auf die barocke Dichtergruppe. Allmählich wurde Grass neben Richter zur Repräsentativfigur der Gruppe 47 – Grimmelshausen steigt in Telgte allmählich zur Hauptfigur auf. Grass stach bildungsmäßig von den meisten Mitgliedern der Gruppe 47 deutlich ab; mehrere selbstironische Äußerungen des Erzählers von ‚Das Treffen in Telgte' nehmen Bezug auf den Status des enfant terrible der modernen Schriftstellergruppe (z. B. am Ende von Kap. 23; „Ich weiß, wer ich damals gewesen bin."), der sich mit der Veröffentlichung des pikarischen Romans ‚Die Blechtrommel' grundlegend änderte – Grimmelshausen setzt sich (historisch korrekt) von den Bildungspoeten ab und polemisiert mehrmals gekonnt und ausführlich gegen den konventionellen Literaturbetrieb, vor allem die Sprachgesellschaften.[10]

In der Erzählung werden insgesamt sechs Sprachgesellschaften erwähnt; fünf davon sind die repräsentativen Beispiele, die Christoph Stoll in seinem 1973 erschienenen Buch ‚Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts' darstellte.[11] Zum Zeitpunkt des Erscheinens von ‚Das Treffen in

(10) Statt Einzelbeispiele aufzuführen, beziehe ich mich im folgenden bei Parallelbeispielen auf die von Heinz Ludwig Arnold et al. herausgegebene Gesamtdarstellung: Die Gruppe 47; erarbeitet vom Göttinger Seminar 'Die Gruppe 27', Text + Kritik, Sonderband, München 1980. Ich füge bei den folgenden Verweisen nur die Namen der Urheber der Zitate bei, wie sie in dieser Monografie mit exakten Stellenbelegen angegeben sind. – Grass' Stellung machte ihn u. a. zum Blitzableiter für die massive Kritik an der Gruppe 47; aber auch seine bärbautzige Eigenart prädestinierte ihn für diese Rolle des stellvertretenden Sündenbocks. Dies ist in der Figur von Grimmelshausen m. E. vom modernen Autor hineingearbeitet worden. Die gewalttätige Art, wie Gelnhausen mit Poeten und andern Leuten umspringt, entspricht dem 'raubtierhaften Gehaben' (R. Lettau, 1967; S. 164), mit dem sich Grass als Kritiker an den Lesungen beteiligt haben soll; wie Gelnhausen avancierte er allmählich 'zum Sachverwalter der Gruppenidentität' (Erich Kuby, 1966; ibid.) in Hilfestellung zu H. W. Richter. Aber im Gegensatz zu seinem Mentor verhielt sich Grass offen 'politisch und sozial engagiert' – ein Gleiches tut Gelnhausen, indem er praktische Tagesgeschäfte, z. B das Fouragieren, besorgt (Joachim Kaiser, 1967; ibid.).

(11) Paul List Verlag, München. Es sind dies die im 3. und 4. Kapitel erwähnten Vereinigungen: 'Die Deutschgesinnte Genossenschaft' (von Ph. v. Zesen 1642 in Hamburg gegründet); der 'Elbschwanenorden' (als Zweig der Fruchtbringenden Gesellschaft, 1658 von J. Rist initiiert); die 'Fruchtbringende Gesellschaft/der Palmenorden', die prominenteste Gemeinschaft, welche 1617 von Prinz Ludwig v. Anhalt-Köthen ins Leben gerufen worden war und den größten Einfluß aller Gesellschaften ausübte; die 'Pegnitzschäfer' (durch G. Ph. Harsdörffer und J. Klaj 1644 konstituiert; es wurden auch Frauen zugelassen); die 'Aufrichtige Tannengesellschaft' (ihr Gründer, J. Rompler v. Löwenhalt, organisierte sie 1633 in Straßburg; sie war die bekannteste der anti-opitzschen Gemeinschaften); die 'Kürbishütte' war eine lockere Vereinigung unter Leitung von Simon Dach und Heinrich Albert, dem Dichter und Komponisten – man widmete sich hauptsächlich gepflegter Gesangskultur (Königsberg). Von der bei Stoll kaum besprochenen 'Kürbishütte' hatte Grass wahrscheinlich Kenntnis erhalten, weil die Hauptquelle für seine 'gründliche' barocke Kenntnis, der bekannte Göttinger Germanist Albrecht Schöne, 1975 eine Monografie zu diesem Phänomen veröffentlicht hatte (Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte. Am Beispiel Simon Dach. München); vgl. auch Anm. 15.

Telgte' war dieses Phänomen auf breiter Basis erforscht worden.[12] Meiner Ansicht nach sind jedoch auch hier die Anspielungen zu vage, um als eigentliche Parodie mit gezielten Sinnverkehrungen verstanden zu werden. Es scheint vielmehr, daß modellhaft der Lebenszweck solcher Gemeinschaften mit der halboffiziellen Institution der Gruppe 47 parallelisiert wird, um aktuelle Fragen der modernen Schriftstellerexistenz zu diskutieren. Was sind die Gemeinsamkeiten?[13] Es gibt Äußerlichkeiten: das Einladungsverfahren, das Ritual der kollegialen Kritik an dem, was reiherum vorgelesen werden darf, etc. Wichtiger aber sind die substantiellen Wahlverwandtschaften: Da es nur ein einziges barockes Treffen gibt, hat sich Grass elegant der Problematik entledigt, zeigen zu müssen, daß auch die Gruppe 47 einer Historizität unterworfen war. Er muß nicht direkt darauf eingehen, wie sie nach und nach zu einer repräsentativen Institution moderner deutscher Literatur wurde und die Verfallserscheinungen einer solchen aufzuweisen begann: Inzucht, Manuskriptbörse für eingefilzte Verlagsverflechtungen, Gruppenapplaus, politische Stellungnahmen, die nolens volens auch Auflagenziffern in die Höhe schnellen ließen, etc. Statt dessen beschränkt sich die fiktiv barocke Darstellung hauptsächlich auf die positiven Züge vor allem der frühen Jahre: eine echte Werkstatt- und Diskussionsatmosphäre mit gemeinsamer Zielrichtung, aber auch viel Toleranz; echte Kollegialität, die sich nicht nach der literarischen Prominenz des Teilnehmers ausrichtete; spontane Förderung junger Talente; lebendige Diskussionen, die sich erfolgreich um die Wiedereingliederung in die moderne Literatur bemühten. Viele der Anspielungen auf den barocken literarischen Betrieb sind historisch akkurat; anderes ist im strengen Sinne anachronistisch. Doch das wichtige Element bleibt dies, daß Grass souverän die Problematik einer modernen Schriftstellergruppe barock reflektiert hat; und viele aktualisierende Züge sind selbst für den Fachmann neu und überraschend. Das Porträt der Gruppe 47 aus der Feder von Grass ist vor allem ein epideiktisches – dies deckt sich mit seiner Haltung gegenüber dieser Vereinigung; denn er hat immer wieder betont, wie er sich ihr gegenüber zu Dank verpflichtet fühle, weil er als Schriftsteller durch sie entscheidend gefördert worden sei.[14] Das 'Gruppenbild mit Grass', wie es im ‚Treffen in Telgte' erscheint, wirkt denn auch stellenweise fast verklärt.

Daß die von Grass verwendeten barocken Quellen stofflich aus einer Handvoll gut ausgebeuteter Anthologien und Standardwerken der Sekundärliteratur bestehen, haben Theodor Verweyen und Gunther Witting in einem ebenso witzigen wie scharfsinnigen Artikel nachgewiesen.[15] Ihr Fazit: Grass'

(12) Stellvertretend sei auf die Arbeiten von Martin Bircher hingewiesen, z. B. den von ihm herausgegebenen Arbeitsbericht des in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel abgehaltenen Symposiums (28.–30. Juni 1977) über: Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen (Hamburg 1978).

(13) Vgl. Anm. 10, S. 61, 113, 148 ff. et passim.

(14) Z. B. in einem ‚Spiegel'-Interview mit Nicole Casanova Lubowich (1979, Nr. 14, S. 222), wo er vor allem die Toleranz und die differenzierte Kritik rühmt, die man ihm schon 1955, als er – ein noch unbekannter Autor – zum ersten Mal an einer Tagung teilgenommen habe, entgegengebracht hätte.

(15) Vgl. Anm. 4. Es handelt sich vor allem um Albrecht Schönes ‚Das Zeitalter des

Freude, als literarischer Polyhistor ein Feuerwerk von wortgewandten Anzüglichkeiten abzubrennen, sei motiviert durch sein Bestreben, faktenreich der berüchtigten deutschen Innerlichkeit zu entsagen und historische Bezüge aus der Geschichte zu entwickeln. Rolf Schneider, Schriftstellerkollege, ist in seiner bereits vermerkten ‚Spiegel'-Rezension des Werkes zum genau gegenteiligen Schluß gekommen: das barocke Spiel sei Ausdruck der Enttäuschung:

„Der Schriftsteller hat Anlaß, seine Entfremdung zu bedenken, seine Resignation aufzusagen, und derart wird die ganze Irrelevanz von literarischem Tun in unseren Zeiten einbekannt [...] In solcher melancholischen Allegorie aber vereint sich die Vanitas-Empfindung des modernen Poeten mit dem politischen Kummer eines deutschen Patrioten." [16]

An einem konkreten Textbeispiel sei im kleinen demonstriert, was Grass im großen durchgängig praktiziert. Am Morgen des zweiten Lesetages wird „Johann Scheffler, der bald als Arzt katholisch werden und als Priester (unter dem Namen Angelus Silesius) die jesuitische Gegenreformation fördern sollte" (Kap. 11, S. 74 f.), zur Lesung aufgerufen. Grass zitiert einen Sinnspruch aus dem ‚Cherubinischen Wandersmann' im Wortlaut: „Als Gott verborgen lag in eines Mägdleins Schoß, Da war es, da der Punct den Kreiß in sich beschloß." [17] Barocke Sinnsprüche/Epigramme gehören zu den wenigen barocken Texten, die einem heutigen Leser unmittelbar zugänglich sind und einen erkennbaren prägnanten Stil aufweisen, der lebendiger literarischer Tradition angehört. Der Erzähler (Grass?) bemerkt zur vorhin erwähnten Stelle, daß damals kaum einer der Dichtergesellen (außer Czepko und Logau, ebenfalls berühmte Epigrammatiker) die Bedeutung des Vorgelesenen verstanden habe. Die Reaktion auf Schefflers Texte erfolgt dann auch prompt nach zu erwartendem Vorurteilsmuster; denn Schefflers Konversion zum Katholizismus und seine direkte Abhängigkeit von Böhmes Mystik waren eine der berühmt-berüchtigten Skandalhistorien des barocken Zeitalters. Oder wie es ein barocker Literarhistoriker, Erdmann Neumeister, in seinem ‚Kompendium der Deutschen Dichter unserer Zeit' (1695) lakonisch ausdrückte:

„Ein Papist ist Angelus zwar, aber ein guter. Denn man entdeckt kaum Spuren davon, außer auf der Rückseite des Titelblattes, wo ein bischöflicher Offizial die Druckerlaubnis [...] gegeben hat [...] Was den Stil angeht, wird man finden, daß er leicht und klar ist und mit seiner herben Süße eine gottergebene Seele ergreift. Auch sehe ich kein Hindernis, daß die meisten dieser Lieder auch von einem Lutheraner verwendet werden könnten." [18]

Barock. Texte und Zeugnisse', München 1963; ²1968; es wird nachgewiesen, wie die Textausschnitte auch thematisch vornehmlich aus dieser Sammlung stammen. – Ich habe, bei Nachprüfung anderer Standardanthologien (z. B. Max Wehrli: Deutsche Barocklyrik, Zürich 1977) keine solchen Entsprechungen gefunden. An Sekundärquellen scheint es vor allem Marian Szyrockis Opitz-Biografie (München 1956; ²1974) zu sein, aus welcher Grass viele Einzelheiten schöpfte.

(16) Vgl. Anm. 9, S. 217 und 219.

(17) Das Gedicht, es handelt sich um No. III, 28, ist schon in der 1. Auflage von Schönes Anthologie (vgl. Anm. 15), S. 256, enthalten.

(18) Ich zitiere nach dem von Frank Heiduk 1978 (Bern/München) herausgegebenen Neudruck in der von Günter Merwald aus dem Lateinischen übersetzten Fassung, S. 136.

Die barocken Dichtergesellen in Telgte reagieren denn auch nicht auf den Text, sondern sind erregt wegen der häretisch erscheinenden Formulierung; nur Gryphius dämpft die Vorwürfe. – Schefflers Bild der göttlichen Schwangerschaft ist ein zentrales in seinem dichterischen Verständnis der unio mystica. Und Grass hat diese Szene bereits schon im vorangegangenen Text vorbereitet, indem er diesem Motivkreis Rechnung trägt. Im 5. Kapitel sucht der Student Scheffler das Wallfahrtsbild in Telgte, eine Pieta, auf, während die Barockpoeten fachsimpeln. Am Schluß des Kapitels kommt er zurück und erzählt Czepko, „Es habe ihm die Gottesmutter bedeutet, daß, wie Gott in ihm, sie in jedes Mägdlein Schoß zu finden sei" (S. 40). Dies ist eine Paraphrase des sechs Kapitel später zitierten Originaltexts. Die Verfremdung durch den Gebrauch von indirekter Rede / Konjunktiv I ist ein von Grass immer wieder benutztes Stilmittel. Warum hier verfremdet wird, ist nicht klar. Und man fragt sich, wieviele Leser eine solche Anspielung überhaupt verstehen können.[19] Doch in Kapitel 9 finden wir eine weitere ironisierende Paraphrase, deren Verständnis kaum Schwierigkeiten bereitet. Die drei Mägde, deren erotisches Interesse an diesem Punkt der Erzählung dokumentiert ist, machen sich auf dem Heuboden junge Dichter gefügig:

„[...] und die lange grobknochige Marthe zwang Scheffler zwischen ihr Gliederwerk, um ihm, wie es zuvor die fleischige Magd und die zierlichste aller Mägde getan, jene Verheißung zu erfüllen, die ihm am Vortag das hölzerne Telgter Vesperbild bedeutet hatte. Und Mal nach Mal wollte dem schmächtigen Studenten mit dem Erguß die Seele in Fluß geraten." (S. 61)

Die Kombination von Zote und Mystik bei Grass ist kaum neu; seine Ausfälle gegen Formen katholischer Volksfrömmigkeit auch nicht. Aber in unserem Zusammenhang erhebt sich die Frage, welcher Leser das kombinatorische Spiel durchschauen und – wenn möglich – goutieren kann. Denn zum Verständnis der parodistischen Schreibweise gehört das Erkennen der zwei (oder mehr) Bezugsebenen vonseiten des Lesers. Die gekonnte Mischung von mystisch-erotisch-konfessionspolemischer Mehrdeutigkeit muß beim 'Normalleser' im vorliegenden Fall zur saftigen Zote schrumpfen; Grass ist in diesem und vielen anderen Fällen unfreiwillig einem barocken Fallstrick in die Schlinge gelaufen: Vor lauter Mehrdeutigkeit läuft er in Gefahr, reduktionistisch-skurril zu werden.

Ein viertes Exempel für die parodistische Schreibweise ist ein Emblem, das sich leitmotivisch durch die Erzählung zieht: die Distel, die aus dem Garten der Courasche ausgestochen und in einen Tonkrug verpflanzt (11. Kap.,

(19) Es sei hier als Zwischenbemerkung gestattet zu fragen, wie ein amerikanischer Leser eine solche Passage 'verstehen' kann, wo – abgesehen von anderen Gründen – die Konjunktivform mit dem normalen Imperfekt identisch ist, also nicht mehr erkannt werden kann: „To Czepko, who was standing beside him, Scheffler said that the Mother of God had told him that just as God was in him, she was in every maiden's womb" (Anm. 3), S. 29. – Ein beunruhigendes Problem in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht ist die Frage, inwiefern ein solches Buch in Übersetzung eigentlich 'gelesen' werden kann. Ob sich hier einfach Name und Neuerscheinung verkaufen? Oder wird die barocke Fiktion zu einem dem deutschen Leser nicht mehr faßbaren tertium comparationis?

S. 73) als „Sinnebild kriegswüster Zeit" Schmuck neben dem „Sessel des Vortragenden" wird. Man schreibt den zweiten Lesetag. Die Distel scheint – botanisch unglaubwürdig – schnell zu verwelken; sie wird jedoch wieder zum Erfrischen gebracht, um am Ende doch im Feuer unterzugehen. Bis zum Ende des Buches durchläuft das Stechgewächs unterschiedlichste Sinndeutungen, von denen die wichtigsten hier vermerkt werden sollen.[20] Sie tritt zuerst als Unkraut auf, welches den Garten der Courasche zu verwildern droht (Kap. 6, S. 45). Im 7. Kapitel verwendet Grass ein barockes Original, das ziemlich sicher dem Titelkupfer zur barocken Ausgabe der Landstörzerin Courasche entnommen ist: Sie sitzt dort auf einem Disteln fressenden Esel.[21] Es schließt sich eine Beschimpfung Grimmelshausens an: Sie, Courasche, sei unfruchtbar wie eine Distel. Auch der Epigrammatiker Logau macht sie beim Vorlesen zum Sinnbild für seine angriffigen Epigramme, indem er einige Manuskriptteilchen an der Pflanze aufspießt (Kap. 13, S. 99 f.). Am Schluß des 18. Kapitels ist sie gar schon stellvertretende Allegorie für die ganze Dichterrunde geworden. Aber in Kapitel 21 ergreift Gryphius Pflanze und Topf und ereifert sich sinnbildlich folgendermaßen:

„Taub, stechend, vom Wind versät, des Esels Fraß, des Bauern Fluch, des strafenden Gottes Zorngewächs und Wucherplage, das hier, die Distel, sei ihrer aller Blum und Vaterland! – Worauf Gryphius das distelwüchsige Deutschland fallen und zwischen uns zerscherben ließ.
Schöner hätte das keiner gekonnt. Das war unserer Stimmung gefällig. Sinnfälliger war uns das Vaterland nie bewiesen worden. Fast sah es aus, als seien wir nun zufrieden und auf deutsche Art froh über die Bildkräftigkeit unseres Jammers. Zudem war die Distel inmitten Scherben und verstreutem Erdreich heil geblieben. Man sehe, rief Zesen, wie unbeschadet das Vaterland den tiefsten Sturz überstehe!
Alle sahen das Wunder [...]" (S. 169)

Der geneigte Leser würde denken, daß Grass hier virtuos und mit profunder ikonographischer Kenntnis, aber auch mit bildkräftigem Sarkasmus, moderne Variationen zum barocken Emblem geschaffen hat. Das Gegenteil trifft jedoch viel eher zu. Was hier als Nachschöpfung erscheint, ist in Wirklichkeit viel eher Neuschöpfung: Mit Ausnahme des Disteln fressenden Esels – tatsächlich einem Sinnbild für Vulgarität – macht den Kenner schon stutzig, daß Grass nicht die normale emblematische Dialektik einführt: daß nämlich fast alle Embleme in ihrer ikonographischen und literarischen Tradition gegensätzliche Konnotationen einschließen. Im vorliegenden Falle ist es sogar so, daß die Distel im barocken Zeitalter vor allem mit der positiven Bedeutung verbunden wurde, sei es als Bild zäher Widerstandskraft in widrigen Umständen, der siegreichen Passionswunden Christi oder als Symbol der Beständigkeit im Blumenschmuck des Brautkranzes[22] – also ziemlich weit

(20) Der Aufsatz von Richard Erich Schade (vgl. Anm. 4) beschäftigt sich ebenfalls mit der Distel; doch steht dort ein anderes Problem zur Diskussion: inwiefern der Grafiker Grass den Dichter Grass befruchtet habe.
(21) Vgl. Arthur Henkel und Albrecht Schöne: Emblemata..., Stuttgart 1967, Sp. 511 f.
(22) Zur Beständigkeit vgl. etwa das Emblem für „den Abkratzenden" (= Wilhelm Rath); jedes Mitglied der 'Fruchtbringenden Gesellschaft' hatte ein ausführliches

entfernt von der Verdammungslitanei, mit welcher sie von Gryphius im oben wiedergegebenen Zitat eingeführt wird. Grass läßt zwar durch Zesen aussprechen, wie die Distel als Ausdruck der Zählebigkeit des kriegsverwüsteten Deutschlands angesehen werden könne, doch der Sarkasmus, welcher diese krampfhafte positive Haltung einschnörkelt, weist diese Sinngebung ziemlich einspurig dem 20. Jahrhundert zu. Aber nun auf Schritt und Tritt beckmesserisch mit einem germanistischen Instrument zu sezieren, wie der moderne Autor eine parodistische Sinnbezugsparallele nur vorspiegelt, ist eine falsche Art, Grass' barocke Bildlichkeit zu analysieren. Stattdessen sollte der moderne Leser genießen können, wie sicher der Erzähler mit Figuren, Institutionen, Erfahrungen und Bildern umgeht, um seine eigene Schriftstellererfahrung teils parodistisch, teils direkt mitzuteilen. Vielleicht ist hier der Punkt, diese Erfahrung näher zu bestimmen.

III.

In seinem Aufsatz ‚Die Unteilbarkeit der deutschen Literatur. Utopie und Wirklichkeit bei Günter Grass und den Barockpoeten' hat Rudolf Drux die Frage nach der transparenten Fiktion umgekehrt und festgehalten, daß Grass' Erzählung in ihrem 'parabolischen und utopischen Charakter' „in der Wirklichkeit des 17. Jahrhunderts durchaus verortbar" sei.[23] Die „sprachlegitimistische Leistung", die „das Selbstbewußtsein der Dichter unmittelbar konstituiere", bestehe darin, das Wesen der Dinge zu erfassen und sie der Vergänglichkeit zu entreißen. Die Einheit einer literarischen Kultur im (heutigen) geteilten Deutschland sei ein sehr aktuelles und paralleles Thema. Und auch sozial sei die ordnungsschaffende Funktion der Literatur durchaus übertragbar:

„Der ästhetischen Vergewisserung dieser Ordnung gegen das Chaos des Krieges dient ihre Dichtung, die den poetischen Normen und dem in diesen manifestierten hierarchischen Bewußtsein verpflichtet ist." (S. 125)

Daß Drux auf dem utopischen Charakter der Erzählung beharrt, hat mehrere Gründe. Erstens war sein Aufsatz für einen Sammelband über Utopie konzipiert; dann bezieht er sich untergründig auf den 1978 erschienenen Aufsatz von Grass, ‚Im Wettlauf mit den Utopien' (1978), wo der Begriff sehr weitmaschig gebraucht wird; und endlich spricht er nicht so sehr über ‚Das Treffen in Telgte', wenn er die Utopie im Zusammenhang mit dem geteilten Deutschland diskutiert, sondern eher über ‚Die Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus' (1980) des Autors, der sich an mehreren Stellen –

Emblem; vgl. die von Fürst Ludwig v. Anhalt-Köthen und Georg Philipp Harsdörffer herausgegebene Mitgliederliste: Der Fruchtbringenden Gesellschaft Nahmen/ Vorhaben/Gemählde und Wörter im von Martin Bircher hrsg. Neudruck, München 1971, S. Nn iij r, No. 141. – Für die Passionswunden Christi und die Wunden Marias vgl. Mirella Levi d'Ancona: The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting, Florenz 1977, Arte e Archeologica 10, Eintrag 157, 'Thistle', S. 375–377. – Für den Brautkranz, vgl. A. Henkel u. A. Schöne (Anm. 21), Sp. 1255.

(23) Vgl. Anm. 4, S. 118 f.

zum Beispiel im 2. Kapitel – ausführlich über Nazivergangenheit und West-/Ostkontakte ausläßt. Es ist hier nicht der Ort, utopische Modelle zu analysieren und ihre Anwendbarkeit auf die Grassschen Erzählungen zu prüfen. Vielmehr will es scheinen, daß eine sehr allgemeine Verwendung am Platz ist. Utopie würde dann modellhafte Wunschvorstellung nach einem idealen Zustand bedeuten, die historisch sowohl rückläufig wie auch zukunftsweisend verstanden werden kann; sie braucht kein umfassender Sozialentwurf zu sein, sondern kann sich durchaus partiell auf einen Sonderaspekt beziehen wie im vorliegenden Falle: der Frage nach der realitätsverändernden Wirkung der Literatur. – Ironischerweise ist Grass in dieser Beziehung viel „barocker", als er sich gibt. Denn die „Friedens-" und „Kriegsbüchlein" gehörten im 16. und 17. Jahrhundert zu den beliebtesten Genres. Das vielleicht bekannteste und tiefgründigste ist die ‚Querela Pacis' (1516/7) von Erasmus, die, wie die meisten Werke dieser Art, auf einen konkreten Anlaß hin geschrieben wurde (einen geplanten Fürstenkongreß, der sich dem Frieden in Europa widmen sollte). „Barock" ist von daher gesehen nicht einfach die normative Affinität des modernen Autors zu einigen typischen barocken Prosastilmerkmalen: Wucherungstendenz, Episodik, Historizität, etc., sondern es sind barocke Vorstellungen, welche ihn faszinieren: Friedens-, Ordnungs- und erfüllte Gegenwartssehnsucht.

Vor allem in neueren Veröffentlichungen, seien es Einzelaufsätze oder die oben erwähnten ‚Kopfgeburten', häufen sich die Versuche von Grass, Gegenwartsprobleme in historischer Reflexion zu bestimmen. Die darin eingebettete Frage nach dem Selbstbewußtsein des Schriftstellers und seiner sozialen Wertigkeit gegenüber dem historischen Chaos kann bei ihm schon früher nachgewiesen werden. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen. Im grundlegenden Aufsatz ‚Über meinen Lehrer Döblin' (1967) bemerkte der Schriftsteller im Zusammenhang mit Döblins Wallenstein-Roman [24]:

„Der Dreißigjährige Krieg war und ist wohl immer noch Quelle wie Stimulanz deutschsprachiger Literatur. Der Beginn des deutschen Romans läßt sich mit dem ‚Simplizissimus' datieren. Ähnlich wie später Döblin [im Wallenstein] hat Grimmelshausen das große Schlachtgeschehen beiseite gelassen [...]"

In einer Reflexion jüngeren Datums, die zeitlich und thematisch dem ‚Treffen in Telgte' eng verwandt ist, wird die literarisch-historische Affinität unüberhörbar zu einer existentiellen. Im Essay ‚Im Wettlauf mit den Utopien' (1978) heißt es:

„Schwierigkeiten bereitet einzig die Utopie der Offenbarung Johannes, denn sie ist schwer zu überbieten; und überboten muß werden: um jeden Preis. Wollte ein heutiger Heinrich Schütz die jetztzeitige Sehnsucht nach Erlösung aus dem übervölkerten Jammertal in Motetten fassen, müßte sein Klangkörper noch entfleischter und sphärischer tönen als Schütz' Hungerchöre während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Das müßte doch zu schaffen sein."

Heinrich Schütz, dominierende Figur während eines Drittels der Erzählung (Kapitel 8–15), fällt nicht nur dadurch auf, daß er der einzige Nicht-Schrift-

(24) Ich zitiere nach dem 1980 (Darmstadt) erschienenen Sammelband: Aufsätze zur Literatur des Autors. Das Zitat findet sich auf S. 75; das nächstfolgende auf S. 124 f.

steller ist. Er erscheint als Inspirator der bekanntesten deutschen Barockdichtung – des ‚Simplizissimus' –; und er ist als einziger nirgendwo vom Autor Grass satirisch-ironisch verfremdet worden. Er nimmt nicht direkt am Verfassen des Manifests teil. Doch ist es ausgerechnet er, der den Dichtern die Forderung nach literarischer Qualität unverblümt entgegenwirft.[25] Ohne jede Schwierigkeit bringt er es fertig, die entsetzliche zeitgenössische (Kriegs-)Wirklichkeit in die poetische Runde einbrechen zu lassen: Er zwingt sie anzuerkennen, daß ihr von Grimmelshausen fouragiertes Schlemmermahl unter Lebensgefahr zustande kam – vom Blutvergießen zur tropfenden Blutwurst: Schützens bekanntestes Werk, ‚Die sieben Worte am Kreuz', wird als nicht-ironisch verstandener Wertmesser einer höchsten Ansprüchen genügenden Kunst modellhaft vorgestellt; und die Barockpoeten stehen beschämt davor (Kap. 13). Barockmusik, die – im Gegensatz zum Großteil der Barockliteratur – in unsere Zeit fortgelebt hat, wird also aufgrund ihrer Qualität nach Grass ihrer konstituierenden Funktion gerecht.
Das Manifest der Barockpoeten, das nie ganz klar wird, sich jedoch offen für Sprachkultur und Toleranz einsetzt, geht im letzten Kapitel im Feuer unter; die Dichter zerstreuen sich überstürzt. Wie geht also die Geschichte, die in den einleitenden Sätzen im ersten Kapitel der Erzählung folgendermaßen angekündigt wird, weiter?

„Gestern wird sein, was morgen gewesen ist. Unsere Geschichten von heute müssen sich nicht jetzt zugetragen haben. Diese fing vor mehr als dreihundert Jahren an. Andere Geschichten auch. So lang rührt jede Geschichte her, die in Deutschland handelt. Was in Telgte begann [...]"

Ist die Erzählung eine utopische Reflexion, in welcher politische, konfessionelle und schriftstellerische Erneuerung deutscher Verhältnisse als möglich postuliert wird? Vielleicht: Doch jüngste Äußerungen des Schriftstellers Grass machen die Erzählung noch barocker als sie ursprünglich geschrieben wurde. Ein fortschreitender Pessimismus deckt sich mit der barocken Grundhaltung, derjenigen einer stoischen Beständigkeit in einer unbeständigen Welt, wie sie bei Grass seit 1979 noch zugenommen zu haben scheint, wenn wir die Ausführungen ernst nehmen, wie er sie bei einer anderen Gelegenheitsdichtung, der Laudatio anläßlich der Verleihung des Felltrini-Preises im Herbst 1982 gemacht hat[26]:

---

(25) Auch hier hat Grass einen historischen Grad an Authentizität allgemeiner Art eingeführt: Schütz wird musikhistorisch das Verdienst zuerkannt, den Anschluß an die führenden 'ausländischen' Barockmusiker gefunden zu haben. Vgl. Joshua Rufkin et al.: Heinrich-Schütz-Artikel, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Vol. XVII, S. 1–37.
(26) Zit. nach der Fernausgabe von ‚Die Zeit' (10. Dez. 1982), S. 11. Ich habe den Text leicht umgestellt, um ihn unserem Zusammenhang einzupassen. Grass' Laudatio befaßt sich insgesamt mit der Wünschbarkeit einer allgemeinen Abrüstung. – Eine zukünftige Analyse dessen, was Grass in den letzten Jahren veröffentlicht hat, muß sich wahrscheinlich vermehrt mit dem auseinandersetzen, was in der französischen Kulturwelt mit „l'histoire des mentalités" (ein deutscher adäquater Ausdruck dafür fehlt noch) bezeichnet wird; vgl. etwa Michel Vovelle: Idéologies et Mentalités: une clarification nécessaire, in: Europa, Revue d'Etudes interdisciplinaires, Tome 4 (1981), S. 17–28.

„Sie, die Literatur hatte immer den längeren Atem. Sie konnte auf Zeit setzen, ihrer Nachwirkung gewiß sein, selbst wenn sich das Echo [...] manchmal erst nach Jahrhunderten entfalten konnte [...]
Alles was mir bisher zum Buch wurde, war der Zeit unterworfen oder rieb sich an ihr. Ich schrieb als Zeitgenosse gegen die verstreichende Zeit [...] Zuallererst fand ich mich deutscher Zeit eingespannt und konnte meinen Weg oft nur quer durch die Zeiten nehmen, abseits der bequemen Chronologie. Epische Geröllhalden mußten abgetragen, die Wirklichkeit noch einmal gehäutet werden [...]
So war es bis heute oder, genauer genauer gesagt, bis gestern. Denn mit dem drohenden Verlust der Zukunft für die Menschheit ist auch die bisher gewisse 'Unsterblichkeit' der Literatur zum nur noch irrealen Anspruch verkommen [...]"