

Zsuzsa Soproni

Der epische Text als Schnittpunkt von
Vortexten. Intertextualität in Irmtraud
Morgners Roman Leben und Abenteuer der
Trobadora Beatriz und in Günter Grass'
Erzählung Das Treffen in Telgte



2009

Doktori értekezés

Soproni Zsuzsa

2009

Katholische Péter – Pázmány – Universität Philosophische Fakultät
Doktorschule für Literaturwissenschaft
Germanistik
Piliscsaba

Der epische Text als Schnittpunkt von Vortexten.
Intertextualität in Irmtraud Morgners Roman *Leben und Abenteuer der
Trobadora Beatriz* und in Günter Grass' Erzählung *Das Treffen in Telgte*

Verfasserin: Zsuzsa Soproni

Betreuerin: Dr. habil. Antonia Opitz

Entstehungsjahr: 2009

Leiterin der Doktorschule: Dr. CSc. Éva Martonyi

Forschungsleiterin für Germanistik: Dr. CSc. Zsuzsa Bognár

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola
Germanisztikai Műhely
Piliscsaba

Az epikus szöveg mint előszövegek kereszteződési pontja.
Intertextualitás Irmtraud Morgner *Leben und Abenteuer der Trobadora
Beatriz* című regényében és Günter Grass *Das Treffen in Telgte* című
elbeszélésében.

Szerző: Soproni Zsuzsa

Témavezető: Dr. habil. Antonia Opitz

Keletkezés éve: 2009

Doktori Iskola vezetője: Dr. CSc. Martonyi Éva

Műhelyvezető: Dr. CSc. Bognár Zsuzsa

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	5
1.1. Methodenwahl und Zielsetzung.....	9
1.2. Stand der Forschung.....	13
1.3. Aufbau der Arbeit.....	21
2. GÜNTER GRASS: <i>DAS TREFFEN IN TELGTE</i>	24
2.1. Günter Grass' Poetologie zur Entstehungszeit der Erzählung.....	24
2.2. Der Handlungsverlauf.....	27
2.3. Die Beziehungen zwischen der Erzählung und den simplicianischen Schriften.....	29
2.3.1. Die simplicianischen Schriften.....	29
2.3.2. Gelnhausen und Libuschka - die Hauptfiguren mit Montagecharakter.....	31
2.3.3. Die Umkehrung der simplicianischen Sauerbrunnen-Episode.....	37
2.3.4. Die Wirtin Libuschka als Erzählerin – Grimmelshausens Einfluss auf Grass' Literaturverständnis.....	41
2.3.5. Gelnhausens Weg zum Dichterwerden.....	43
2.3.6. Gelnhausen und Harsdörffer gleich Grimmelshausen und Harsdörffer?.....	48
2.3.7. Gelnhausens unterschwellige Poetik – Die Geburt des Dichters Grimmelshausen.....	50
2.4. Gruppe 1647 – Gruppe 47 – vielleicht Gruppe 74.....	54
2.4.1. Motive und Ziele der drei literarischen Gruppierungen.....	56
2.4.2. Die Rituale der drei literarischen Gruppierungen.....	59
2.4.3. Der Disput über die Sprache.....	67
2.4.4. Umgang der Literatur mit Leid und Tod.....	72
2.4.5. Macht und Ohnmacht des Dichterwortes.....	84
3. IRMTRAUD MORGNER: <i>LEBEN UND ABENTEUER DER TROBADORA BEATRIZ</i>	91
3.1. Irmtraud Morgners Poetologie zur Entstehungszeit des Romans.....	91
3.2. Inhaltliche und strukturelle Besonderheiten des Romans.....	96
3.2.1. Der Handlungsverlauf.....	96
3.2.2. Der Romantitel.....	98
3.2.3. Das Motto.....	98
3.2.4. Das Verzeichnis der Hauptfiguren.....	99
3.2.5. Der Bauplan.....	100

3.3. Beatriz de Dia und Laura Salman - die Hauptfiguren mit Montagecharakter	100
3.3.1. Beatriz de Dia	100
3.3.2. Laura Salman	103
3.3.3. Beatriz und Laura, die Renaissancemusik	105
3.4. Fäden aus dem Mittelalter und aus der Romantik im Textgewebe des Romans	109
3.4.1. Zeitebene Mittelalter	110
3.4.1.1. Beatriz, die Trobadora	110
3.4.1.2. Laura, die Spielfrau	120
3.4.1.3. Die Beziehung zwischen den Abenteuern der Trobadora und ihrer Spielfrau und den Aventiuren der Artusritter in Chrétien de Troyes' Romanen	122
3.4.1.4. Die Damen mit dem Einhorn – das Einhornmotiv	126
3.4.2. Zeitebene – Romantik	130
3.4.2.1. Der Identitätswandel von Beatriz und Laura - das Doppelgänger-Motiv	130
3.4.2.2. Die Suche nach dem Einhorn - das Reismotiv	135
3.4.2.3. Die Beziehungen zwischen Imtraud Morgners <i>Trobadora</i> -Roman und E.T.A. Hoffmans <i>Lebens-Ansichten des Katers Murr</i>	138
4. ZUSAMMENFASSUNG	146
4.1. Bezugstexte und Bezugsformen der Intertextualität bei Grass und Morgner	146
4.2. Die Markierung der Intertextualität	149
4.3. Die Intensität der Intertextualität	151
4.4. Der Montagecharakter der Hauptfiguren	154
4.5. Schlussbetrachtung	156
5. LITERATURVERZEICHNIS	157
5.1. Primärliteratur	157
5.2. Sekundärliteratur	159
ANHANG	166
Der Wandteppich <i>Die Dame mit dem Einhorn</i>	166
Die Graphik <i>Das Treffen in Telgte I.</i>	167

1. EINLEITUNG

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist der Vergleich zwischen Irmtraud Morgners 1974 erschienenem Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*¹ und Günter Grass' Erzählung *Das Treffen in Telgte* aus dem Jahre 1979.²

Bei der Auswahl der zu untersuchenden Texte spielte eine wichtige Rolle, dass der *Trobadora*-Roman im Kontext der DDR-Literatur entstanden ist, während die Erzählung *Das Treffen in Telgte* von einem westdeutschen Autor stammt. Die Arbeit geht von der Annahme aus, dass dieselbe Sprache, die gemeinsamen kulturellen und literarischen Traditionen, in denen beide Autoren tief wurzeln, weiterhin übergreifende geistige Tendenzen, welche ab den siebziger Jahren die Literatur im östlichen wie im westlichen deutschsprachigen Raum prägen,³ auch zu Gemeinsamkeiten in den beiden Werken führen, zu Gemeinsamkeiten, die vom konkreten staatlichen Kontext in hohem Maße unabhängig sind.

In den sechziger Jahren war es noch leicht möglich, zwischen der Literatur in der BRD bzw. in der DDR eine strikte Grenze zu ziehen. Die DDR hatte damals ihr eigenes Literatursystem, die herrschende Partei besaß genaue kulturpolitische Vorstellungen und lenkte das literarische Leben rigoros in ihrem Sinne.⁴ Ab den siebziger Jahren beginnen dann viele ostdeutsche Schriftsteller sich allmählich der Weltliteratur und so auch der westdeutschen Literatur gegenüber zu öffnen. Dieser Prozess führt zu Annäherungen und gewissen Parallelen in den zwei deutschen Literaturen. Es lässt sich eine Art „Konvergenz in der Problematik und/oder den Schreibstrategien der Schriftsteller in Ost und West“⁵ feststellen. Die Literaturwissenschaft der beiden deutschen Staaten – und ganz besonders intensiv die ostdeutsche – dagegen besteht trotz

¹ Als Grundlage der Textanalyse gilt die folgende Werkausgabe: Morgner, Irmtraud: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos. Berlin/Weimar: Aufbau, 2. Auflage 1975.

² Als Grundlage der Textanalyse gilt die folgende Werkausgabe: Grass, Günter: *Das Treffen in Telgte*. Eine Erzählung und dreiundvierzig Gedichte aus dem Barock. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7. Auflage 2004.

³ Müssener, Helmut: *Deutsche Literatur oder deutschsprachige Literaturen? Tendenzen und Fragezeichen*. Schriften des Deutschen Instituts der Universität Stockholm. Stockholm: Dt. Inst. d. Univ. 1984, S.28. zitiert in Rosenberg, Rainer: Was war DDR-Literatur? Die Diskussion um den Gegenstand in der Literaturwissenschaft der Bundesrepublik Deutschland. *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1995) 9-21. S.10f.

⁴ „Die Literatur soll durch das Schaffen von Vorbildern zur Herausbildung des „neuen Menschen“ beitragen, kann diese Aufgabe jedoch nur erfüllen, wenn sie nach den Regeln des sozialistischen Realismus verfährt. Diese erstreckten sich auf die künstlerische Form und schließen die Verwendung aller modernen und avantgardistischen Techniken und Mittel aus.“ in: Rosenberg S.13.

⁵ Ebd. S.18.

dieses langsamen Annäherungsprozesses weiterhin strikt darauf, die Werke der deutschsprachigen Literatur nach den Ländern getrennt zu besprechen.⁶

Mit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten sollte die so genannte DDR-Literatur aus einer neuen Sicht besprochen werden. Ihre Entwicklung, ihre Auflösung und ihr Aufgehen in der deutschen Literatur kann nicht mehr nur an kulturpolitischen Interventionen gebunden untersucht werden. Es war ein ästhetischer Prozess, der auf der Textebene nachvollzogen werden kann und der aus diesem Grunde textorientierte Analysen der Werke verlangt. Das erfordert aber über einzelne Textuntersuchungen hinausgehend auch vergleichende Analysen von Werken aus den beiden Teilen Deutschlands, um die Unterschiede, die sich aus den divergierenden politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen ergeben, und die Gemeinsamkeiten in der literarischen Entwicklung, die aus der neuen Situation der Poesie folgen, aufzuzeigen.

Günter Grass selbst beschäftigte sich zur Entstehungszeit des Werkes intensiv mit diesem Thema. Die Erzählung *Das Treffen in Telgte* bearbeitet diese Problematik auf die Barock- und Nachkriegszeit projiziert, und betont, Gesamtdeutsches sei nur in der Literatur auszuweisen. Im Erscheinungsjahr der Erzählung 1979 hielt der Autor auf seiner Südostasienreise einen Vortrag mit dem Titel *Die deutschen Literaturen*. Grass spricht dort von der „vielschichtigen Entwicklung der zweimal deutschen Nachkriegsliteratur,“⁷ und hebt dabei hervor, diese lasse sich

⁶ Wie zum Beispiel: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart* beschreibt die DDR-Literatur in zwei Bänden. Im Vorwort heißt es: „Die beiden deutschen Staaten gemeinsame Vergangenheit, die gemeinsame Sprache täuschen eine Gemeinsamkeit der Literatur beider deutscher Staaten vor“ Konrad Franke und Heinrich Vormweg: Vorwort. In: Franke, Konrad: *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Neubearb. München: Kindler, 1974, S.9. (erste Ausgabe 1971)

Der Band 6 der *Illustrierten Geschichte der deutschen Literatur* bespricht in zwei selbständigen Kapiteln die Literatur der Bundesrepublik Deutschland und die der Deutschen Demokratischen Republik. Hier wird gesagt: „Daß die Literaturen der BRD und der DDR zweierlei sind, daran besteht heute kein Zweifel mehr.“ In: Anselm Salzer und Eduard von Tunk: *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden*. Neubearb. u. aktual. Von Claus Heinrich und Jutta Münster-Holzlar, Bd 6: *Von 1933 bis zur Gegenwart*. Köln: Neumann & Göbel, 1996, S.350. In der 1993 erstveröffentlichten *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* von Ralf Schnell zeigt das Inhaltsverzeichnis schon, dass die Gliederung in Widerspruch zum Konzept *einer* Literaturgeschichte steht. Denn die Literatur der Bundesrepublik (1949-1989) und die Literatur in der DDR (1945-1989) werden getrennt voneinander behandelt. In: Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 1993. Aber im Vorwort der zweiten überarbeiteten und erweiterten Auflage dieses Bandes betont Schnell, dass nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten der Versuch „eine Geschichte der deutschsprachigen Literatur nach dem Kriterium der Nationalstaatlichkeit kategorial zu differenzieren, obsolet erscheint.“ und dementsprechend überarbeitet er sein ganzes Buch. In: Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003.

⁷ Grass, Günter: *Die deutschen Literaturen. Vortrag auf der Südostasienreise*. September 1979. In: *Günter Grass Werkausgabe* (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 15 Essays und Reden II. 1970-1979* hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1993, S.520.

nicht an die unterschiedlichen Ideologien der zwei Staaten binden.⁸ Er betont ausdrücklich, dass der Dialog unter den Schriftstellern im Osten und im Westen gesamtdeutscher Art sei, „der den Begriff der Nation, frei von üblichen Machtansprüchen, einzig aus den Überlieferungen der Kultur definiert.“⁹ Daraus folgt für ihn, dass „Deutschland heute einzig als literarischer Begriff zu fassen [ist].“¹⁰

Die vergleichende Analyse der ausgewählten Werke motiviert die Tatsache, dass ihren strukturellen und thematischen Aufbau auffällig vielfältige intertextuelle Bezüge konstituieren. Der Morgnersche Text wird u. a. durch die literarische Tradition des Mittelalters, des Barock und der Romantik bestimmt. Grass' Text ist durch intertextuelle Elemente geprägt, die auf die literarische Tradition des Barock, der Gruppe 47 und der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zurückgreifen.

Das Phänomen der Intertextualität, den Bezug von Texten auf Texte gibt es schon seit der Antike in der Literatur, die Art und die Dichte solcher Bezüge hat sich aber von Epoche zu Epoche verändert. So ist zum Beispiel die Intertextualität ein besonders stark ausgeprägtes Merkmal sowohl in der literarischen Moderne als auch in der Postmoderne. Die postmoderne Kunstproduktion knüpft an die Konzeptionen und Darstellungsweisen an, die in der Moderne entdeckt und entwickelt wurden, sie unterscheidet sich jedoch von denen in ihren konkreten Ausformungen und Wirkungen. Die Autoren der Moderne beziehen sich in ihren Werken auf fremde Texte, um sich an fremden Diskursen orientierend, den eigenen Standpunkt zu bestimmen und ihre Subjektivität zu konstituieren.¹¹ Die Werke der Postmoderne dagegen verzichten auf diese Sinn- und Subjektkonstitution. Die postmoderne Intertextualität verwandelt sich in ein unverbindliches Spiel mit Formen.¹² Diese grundlegende Veränderung in der Funktion der Intertextualität und in der Zitierweise anderer Texte lässt sich ab den sechziger Jahren feststellen. Die Gründe dafür sind weitreichend und könnten umfassend nur in einer eigenständigen Arbeit besprochen werden. In der vorliegenden Arbeit wird nur versucht, einige der wichtigsten dieser Gründe anzudeuten. Erstens hat sich die Funktion der Sprache im Laufe des 20. Jahrhunderts

⁸ Deswegen verwendet er konsequent den Begriff „zweimal deutsche (Nachkriegs)Literatur“ statt der üblichen Bezeichnungen BRD- und DDR-Literatur, welche die Zugehörigkeit der literarischen Werke zu zwei politischen Systemen kennzeichnet.

⁹ Grass, Günter: *Die deutschen Literaturen*, S.520.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Zima, Peter V.: *Das literarische Subjekt: Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Francke 2001, S.189.

¹² Ebd. S.195.

verändert. Der Autor kann die Welt nicht mehr sprachlich erfassen, ihr keine Sinndeutung mittels Sprache mehr unterschieben, denn die Deckungsgleichheit der sprachlichen Wirklichkeit des Romans und der Realität außerhalb des Romans ist aufgehoben.¹³ Die Wirklichkeit hat sich für den Autor in die Sprache selbst zurückgezogen, das sprachliche Zeichen steht nicht mehr wie früher für eine von ihm bezeichnete Person oder einen von ihm bezeichneten Gegenstand, sondern für ein anderes Zeichen.¹⁴ Die Sprache lässt sich „nicht mehr naiv verwenden im Sinne eines Bezeichnenden auf etwas Bezeichnetes hin,“¹⁵ sondern nur als ein Bezugssystem, in dem die Zeichen referentiell unendlich variabel miteinander vernetzt sind. Die sprachlichen Zeichen eines literarischen Werkes beziehen sich deswegen immer auf Zeichen anderer Werke. Ingeborg Bachmann benannte dieses „intertextuelle“ Moment der Sprache schon im Jahre 1960 in ihrer fünften Frankfurter Vorlesung *Literatur als Utopie*: Sie meinte, „daß alles, was sich aus Sprache schon gebildet hat, zugleich teilhat an dem, was noch nicht ausgesprochen ist.“¹⁶ Daraus folgerte sie, dass auch die Literatur selbst ungeschlossen ist, „da ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt.“¹⁷ Anknüpfend an Jacob Burckhard,¹⁸ der ihr literaturgeschichtlich bewusstes Verhältnis zur Poesie aller Zeiten und Völker als das Schicksal der neueren Poesie benennt, betont Bachmann:

Diese Bescherung also, die nicht ausbleiben konnte und die uns vom 19. Jahrhundert kommt, hat uns zwar reicher gemacht als je Generationen vor uns, aber labiler und gefährdeter, wehrloser gegen jede Assoziation. Denn nicht nur die Dichtung aller Völker ist uns heute bekannt, bis zu der Afrikas, sondern bewußt ist uns das Vorhandensein aller Grammatiken, Poetiken, Rhetoriken, Ästhetiken, aller Gesetz- und Formmöglichkeiten der Dichtung.¹⁹

¹³ Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993, S.408.

¹⁴ Bruno Hillebrand formuliert es in der *Theorie des Romans* wie folgt: „Wird Sprache überhaupt ernst genommen als schon vorhandener und damit aussageträchtiger Weltstoff, dann lässt sie sich nicht mehr naiv verwenden im Sinne eines Bezeichnenden auf etwas Bezeichnetes hin.“ In: Hillebrand S.422.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ In der fünften Frankfurter Vorlesung *Literatur als Utopie* In: Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd.4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. (Hg.) Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München/Zürich: Piper, 5. Auflage, 1993, S.258.

¹⁷ Ebd. S.260.

¹⁸ Bachmann zitiert diese Feststellung von Jacob Burckhard aus seinem 1905 erschienen Buch *Weltgeschichtliche Betrachtungen*: „Das Schicksal der neueren Poesie überhaupt ist ihr literaturgeschichtlich bewußtes Verhältnis zur Poesie aller Zeiten und Völker...“ Ebd. S.265.

¹⁹ Ebd.

Diese „Bescherung“ bedeutet für die Literatur ab den sechziger Jahren eine Chance, etwas „Neues zu kreieren.“²⁰ Unzählige Werke führen einen besonders intensiven und komplexen Dialog mit Texten, Motiven, Gattungen, Stilrichtungen, Themen anderer Werke der eigenen Epoche oder der früheren literarischen Epochen. Verfremdete fiktive Welten werden erzeugt, die dem Leser nur Vorschläge zu einem möglichen Verständnis der Wirklichkeit liefern. Das Ziel des Autors ist die Emanzipation des Lesers, die Aktivierung seines Urteils durch Schockwirkung, die der Werkstruktur impliziert ist.²¹ Das Bekannte wird in verfremdeter Weise zitiert, d. h. es wird aus dem Zusammenhang gerissen und in eine neue Konstellation gestellt. Die Relativierung des Vertrauten, das Verfremden des Bekannten durch das Verfahren der Ironie, Parodie oder Travestie wurde in den sechziger Jahren zum Kennzeichen der frühen postmodernen Literatur. Der verfremdende Bruch mit überkommenen Erzähltraditionen, -konventionen, Werken usw. wird zum wichtigen Bestandteil der ästhetischen Gesamtwirkung der Werke.²²

In der vorliegenden Arbeit werden die untersuchten Werke als Texte der frühen postmodernen Literatur angesehen, weil in ihnen die modernistische Suche nach Wahrheit, Wertsetzung, Subjektivität und Identität noch nicht verschwunden ist, sondern in relativierter, parodierter oder ironisierter Form immer noch vorkommt und das postmoderne Spiel mit Zitaten noch nicht völlig radikalisiert ist.

1.1. Methodenwahl und Zielsetzung

Die Schwierigkeit bei der wissenschaftlichen Aufdeckung der Textbeziehungen ergibt sich daraus, dass in der Intertextualitätsforschung im Wesentlichen zwei Konzepte miteinander rivalisieren: das globale Modell des Poststrukturalismus und die strukturalistischen oder hermeneutischen Modelle. Das poststrukturalistische Konzept des universalen Intertextes erweitert den Textbegriff so radikal, dass jedes kulturelle System zum Text wird. Es entsteht ein Universum der Texte, in dem die einzelnen Texte auf alle anderen Texte verweisen und deswegen die Intertextualität Eigenschaft aller Texte ist.²³ Im Gegensatz dazu engen die

²⁰ Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Francke, 2004, S.70.

²¹ Hillebrand S.405.

²² Grabes S.70-73.

²³ Wie bei Julia Kristeva: jeder Text baut sich „als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“ S.348. In: Julia Kristeva: *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin* In: *Literaturwissenschaft und Linguistik Bd.3*, (Hg.) Jens Ihwe. Frankfurt/Main: Athenäum-Verlag, 1972, S.345-375.

strukturalistischen Modelle den Intertextualitätsbegriff auf bewusste, vom Autor intendierte und auch markierte Bezüge zwischen Texten ein. Das globale Modell erweist sich als zu allgemein, um damit die Intertextualität als textkonstituierendes Verfahren in konkreten Textanalysen genau beschreiben zu können. Die strukturalistischen Modelle, die für Textinterpretationen sicher geeigneter wären, können aber mit ihrem zu eng gefassten Intertextualitätsbegriff die Komplexität intertextueller Beziehungen nicht erfassen.

Bei meiner Textanalyse verwende ich als methodologischen Ansatzpunkt das komplexe Modell von Manfred Pfister und Ulrich Broich,²⁴ das zwischen den beiden Konzepten zu vermitteln sucht. Dieses Modell differenziert und stuft innerhalb der weit definierten Intertextualität die Beziehung von Texten nach dem Intensitätsgrad und der Markiertheit der intertextuellen Bezüge ab. Pfister vergleicht dieses Modell mit einem System konzentrischer Kreise oder Schalen, dessen Mittelpunkt oder „harten Kern“ die bewusste, intendierte und markierte Intertextualität bedeutet. Sich von diesem Kernbereich entfernend, nimmt die Intensität und die Verdichtung der Intertextualität ab und nähert sich dem Wert Null an.²⁵ Der Intensitätsgrad der intertextuellen Bezüge wird mit Hilfe der von Manfred Pfister aufgestellten qualitativen und quantitativen Kriterien skaliert, wobei den sechs qualitativen Kriterien eine viel größere Bedeutung beigemessen wird. Das Kriterium der Referentialität untersucht wie intensiv der Folgetext die Anknüpfung an den Prätext bzw. die Distanzierung von ihm thematisiert. Nach diesem Kriterium ist die intertextuelle Beziehung umso intensiver, je mehr der Folgetext den Zitatcharakter des Verweises hervorhebt und den Prätext kommentiert, perspektiviert und intensiviert. Das Kriterium der Kommunikativität skaliert die Bewusstheit des intertextuellen Bezuges beim Autor wie beim Leser und die Intentionalität und die Deutlichkeit ihrer Markierung im Folgetext. Kommunikativ besonders relevant erweisen sich dem Leser bekannte und eindeutig markierte Bezüge. Das dritte Kriterium, die Autoreflexivität, hängt mit den ersten zwei Kriterien eng zusammen, weil es untersucht, ob der Autor über die intertextuelle Bedingtheit seines Textes in diesem reflektiert und wenn ja, dann wie intensiv die Metakommunikation darüber erfolgt. Das vierte Kriterium der Strukturalität analysiert die syntagmatische Integration der Prätexte in den Folgetext. Der maximale Intensitätsgrad nach diesem Kriterium ist dann erreicht, wenn ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Folgetextes wird. Das fünfte Kriterium der

²⁴ Broich, Ulrich und Manfred Pfister: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

²⁵ Ebd. S.25.

Selektivität betrifft die Prägnanz des intertextuellen Verweises. Ein wörtliches Zitat ist der selektivste und prägnanteste intertextuelle Verweis, weil er den gesamten Prätext abrufen kann. Nach dem letzten Kriterium der Dialogizität wird die intertextuelle Intensität umso höher, je stärker die semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Kontext des Zitates ist. Die sechs qualitativen Kriterien werden noch mit solchen quantitativen ergänzt, wie die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge und „die Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte.“²⁶ Darüber hinaus muss noch die Markierung der Verweise untersucht werden. Ulrich Broich versucht eine umfassende Bestandsaufnahme der Formen der Markierung vorzunehmen, weil die wenigen strukturalistischen Arbeiten über diese Frage mit zu allgemeinen Definitionen operieren und nur wenige Markierungsformen unterscheiden.²⁷ Er geht davon aus, dass die Markiertheit der Verweise kein „notwendiges Konstituens von Intertextualität sei,²⁸ aber die Bezugnahme auf einen Prätext meistens markiert werde, wobei diese Markierung stärker oder schwächer erfolgen könne. Für die Stärke der Markierung gibt es solche objektiven Kriterien wie die Zahl und die Lokalisierung der so genannten Intertextualitätssignale (markers) im Text, aber die erfolgreiche Entschlüsselung intertextueller Bezüge ist auch rezipientenabhängig.²⁹ Broich gruppiert und beschreibt die verschiedenen Orte, an denen die Markierung erfolgen kann: Sie kann im Nebentext lokalisiert werden, d.h. im Titel oder Untertitel, im Motto, Vorwort, Nachwort oder Klappentext des Autors oder in einer Fußnote. Größtenteils erfolgen die Markierungen aber im eigentlichen Text. Dabei unterscheidet Broich zwischen Markierungen im inneren und im äußeren Kommunikationssystem. Beim ersten Fall wissen die Charaktere des Textes, dass sie mit einem anderen Text zu tun haben: der Prätext erscheint als physischer Gegenstand, oder sie lesen den Prätext, diskutieren über ihn. Als extreme Form der Markierung im werkimmanenten Kommunikationssystem gilt das Auftreten einer Figur im Text aus einem anderen literarischen Text. Beim zweiten Fall wissen nur die Leser, nicht aber die Charaktere des Textes, dass in den Text Zitate aus anderen Texten einmontiert sind. Zur Markierung der intertextuellen Bezüge werden in diesem Fall die Namen der Figuren, die Drucktypen und das Schriftbild oder ein Stilkontrast benutzt.

²⁶ Ebd. S.30.

²⁷ Beispiele führt er im zweiten Kapitel „Formen der Markierung von Intertextualität“ auf der Seite 34 auf.

²⁸ Ebd. S.32.

²⁹ z.B. wie belesen der Leser ist, ob ihm der Prätext geläufig ist, ob er dessen zeitgenössischen Kontext rekonstruieren kann.

Laut Broich und Pfister müssen über den Intensitätsgrad und die Markiertheit der intertextuellen Bezüge hinaus, als dritte Komponente, die Bezugfelder der Intertextualität untersucht werden. Dabei wird zwischen Einzeltextreferenz und Systemreferenz unterschieden, die als grundsätzlich voneinander trennbare Phänomene betrachtet werden, obwohl ihr Zusammenwirken bei der Konstitution eines Textes eindeutig hervorgehoben wird.³⁰ Ihrem Intertextualitätsmodell entsprechend, wird die Einzeltextreferenz, d.h. die bewusste, intendierte und markierte Bezugnahme auf einen bestimmten, individuellen Prätext zum Kernbereich der Intertextualität gerechnet, wobei der Textbegriff in einem engen Sinn verwendet wird. Die Bezüge auf bestimmte Diskurstypen werden auch zur Intertextualität gerechnet, aber weil diese Systeme nur in einem weiteren Sinn als Texte bezeichnet werden können, sind sie in den Randzonen der Intertextualität zu lokalisieren.³¹ Bei der Systemreferenz erweisen sich jedoch die Bezüge auf literarische Schreibweisen und Gattungen gegenüber jenen auf allgemeine Diskurse als intertextuell viel intensiver.³² Der Prätext ist hier nicht mehr ein individueller Prätext, „er wird von Textkollektiva gebildet oder genauer von den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen, [...] die sich aber in Texten manifestieren und nur über Texte greifbar sind.“³³ Aus diesem Grunde sind in diesen Fällen die Begriffe *Intertextualität* und *Prätext* auch angebracht.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Erzählverfahren und in der Textproduktionsweise von zwei Autoren auszuweisen, deren Texte sich übereinstimmend aus unzähligen intertextuellen Verweisen auf Einzeltexte, Gattungen, Motive, literarische Traditionen und Diskurse konstituieren. Die Untersuchung der Werke erfolgt zuerst separat, auf ausgewählte Textpassagen konzentriert. Dabei werden die intertextuellen Verweise nicht lediglich aufgezeigt, es wird untersucht, mit welchen jeweils spezifischen Methoden und Mitteln die Prätexte in den Folgtext integriert werden, wie diese Integration markiert ist und wie hoch der Intensitätsgrad der einzelnen Textbezüge ist. Ferner interpretiere ich die Funktion der intertextuellen Bezüge im neuen Kontext, um dadurch den impliziten Sinngehalt der Texte zu erschließen. Über die detaillierten Textanalysen hinaus erfolgt auch eine ins Einzelne gehende Analyse der Hauptfiguren, um zu beweisen, dass das für beide Werke charakteristische

³⁰ Ebd. S.52.

³¹ Ebd. S.48.

³² Ebd. S.55.

³³ Ebd. S.53.

Organisationsprinzip der Montage auch deren Ausformung prägt und dabei eine sehr intensive Form von Intertextualität hervorruft. Es soll genau gezeigt werden, wie die Hauptcharaktere durch die Vernetzung von literarischen, literaturhistorischen und fiktiven Elementen so wie von biographischen Daten der Autoren geschaffen werden.

1.2. Stand der Forschung

Eine vergleichende Analyse der beiden ausgewählten Werke gibt es in der Fachliteratur noch nicht. Auch andere Werke von Grass und Morgner wurden bis jetzt nur in sehr wenigen wissenschaftlichen Arbeiten miteinander verglichen. All diese Arbeiten versuchen den *Trobadora*-Roman von Morgner und den *Butt* von Grass unter verschiedenen Aspekten zu analysieren. Im Mittelpunkt dieser Arbeiten stehen die Unterschiede im männlichen und weiblichen Erzählen³⁴ und die Verwendung von phantastischen und märchenhaften Elementen.³⁵ Die ausführlichste einschlägige Arbeit ist die vierhundertseitige Dissertation von Petra Reuffer. Wie schon der Titel *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner*³⁶ zeigt, untersucht die Verfasserin, auf welche Art und Weise die beiden Autoren mit den Mitteln der Phantasie, des Wunderbaren, mittels Montage von Mythen, Märchen, Legenden und Sagen die ungeschriebene Geschichte der Frauen zu rekonstruieren versuchen.

Den *Trobadora*-Roman untersucht die Fachliteratur seit seinem Erscheinen unter vielfältigen Aspekten. Während viele Rezensionen in der DDR vor allem die sozialistische Lesart des Romans hervorhoben, rufen einige Rezensenten aus Westdeutschland die Autorin zur Feministin der DDR und den Roman zur Bibel der Frauenliteratur aus.³⁷ In den USA wird ab Mitte der

³⁴ Clason, Synnöve: Uwe und Ilsebill. Zur Darstellung des anderen Geschlechts bei Morgner und Grass. *Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. (Hg.) Albrecht Schöne, Carl Pietzcker und Inge Stephan. Kontroversen, alte und neue; Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985, 6. Tübingen: Niemeyer, 1986, S.104-107.

Zipfel, Gaby: *Irmtraud Morgner „Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz“ und Günter Grass „Der Butt“ – Ein Vergleich*. Ringvorlesung „Frau und Wissenschaft“ Marburg, Wintersemester 1979/80 Hrsg.: ASTA-Frauengruppe u. Demokrat. Fraueninitiative Marburg. Bearb.: Ulrike Bukowski

³⁵ Schuhmann, Klaus: Wechselspiele des Erzählens zwischen Märchen und Roman bei Irmtraud Morgner und Günter Grass. In: *Von Dostojewski bis Kundera. Beiträge zum europäischen Roman und zur Romantheorie*. (Hg.) Willi Beitz: Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung, 1999, S.145-151.

³⁶ Reuffer, Petra: *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei Günter Grass und Irmtraud Morgner*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1988.

³⁷ u.a. Marggraf, Nikolaus: Die Feministin der DDR: Irmtraud Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*. *Frankfurter Rundschau* 24. Mai 1975; Sperr, Monika: Nach erster Ernüchterung wächst zaghaft die

achtziger Jahre der feministische Deutungsansatz, oft verbunden mit dem politischen für die Rezeption charakteristisch.³⁸ Die Besprechung der Werke von Irmtraud Morgner verbunden mit denen von anderen ostdeutschen Autorinnen wird zu einem wichtigen Gegenstand der amerikanischen feministischen Literaturwissenschaft.³⁹ Es ist bemerkenswert, dass die neuesten umfangreichen Studien über die Autorin und über ihr Werk immer noch größten Teils in englischer Sprache erscheinen und in ihrem Mittelpunkt unverändert die Geschlechter- und Geschichtsproblematik stehen.⁴⁰ Doris Jahnsen und Monika Meier haben dagegen schon in ihrer kurzen Studie aus dem Jahre 1993⁴¹ kritisch vermerkt, der Roman sei „im Horizont der sozialistisch-feministischen Perspektive ihrer Zeit befangen und weitgehend überholt“⁴² und dessen feministische und politische Leseart überblende jene Eigenschaften des Textes, „die ihn über die Zeit hinwegtragen.“⁴³ Solche innovativen Eigenschaften wie die Schreibweise des Romans, die Vielschichtigkeit des Textes, das offengehaltene Verhältnis von Realität und Phantasie, die Vielfalt der Perspektiven und das Zitieren literarischer Werke verschiedener Epochen und eigener Aussagen, und die kontextuelle Verschiebung und das ständige Re-Vision des einmal Bedeuteten verhinderten nämlich grundsätzlich, auf den Text vermeintliche endgültige Wahrheiten zu beziehen und ihre Aussagen ein für allemal zu fixieren.

Die schon erwähnte Dissertation von Petra Reuffer aus dem Jahre 1988 analysiert in diesem Sinne fast zweihundert Seiten lang den *Trobadora*-Roman. Damit ist diese Dissertation die erste

Hoffnung. *Vorwärts* 10. Juni 1976. Auch unter dem Titel „Höhenflug der Emanzipation.“ *Die Tat* 18. Juni 1976. Auch in: Gerhardt, Marilys (Hg.): *Irmtraud Morgner: Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990, 155-158.

³⁸ u.a. Martin, Bidy: Socialist Patriarchy and the Limits of Reform: A Reading of Irmtraud Morgner's „Life and Adventures of Troubadora Beatriz as Chronicled by her Minstrel Laura.“ *Studies in Twentieth Century Literature* 5.1 (Herbst 1980): 59-74; von der Emde, Silke: Irmtraud Morgner's Postmodern Feminism: A Question of Politics. *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture* 10. (Hg.) Jeannette Clausen and Sara Friedrichsmeyer. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

³⁹ u.a. Lennox, Sara: Trend in Literary Theory: The Female Aesthetic and German Women's Writing. *German Quarterly* 54 (Jan. 1981), 63-75; Lewis, Alison: Foiling the Censor: Reading and Transference as Feminist Strategy in the Works of Christa Wolf, Irmtraud Morgner, and Christa Moog. *German Quarterly* 66 (Summer 1993), 372 - 386.

⁴⁰ Die neueste Arbeit über Irmtraud Morgner erschien 2007 in Deutschland, in deren Mittelpunkt die Geschlechter- und Geschichtsproblematik stehen: Wölfel, Ute: *Rede-Welten: zur Erzählung von Geschlecht und Sozialismus in der Prosa Irmtraud Morgners*. Trier: WVT, Wiss. Verl, 2007; andere englischsprachige Arbeiten: Westgate, Geoffrey: *Strategies under surveillance: reading Irmtraud Morgner as a GDR writer*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2002.; von der Emde, Silke: *Entering history: feminist dialogues in Irmtraud Morgner's prose*. Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt/M./ New York/Wien: Lang, 2004.

⁴¹ Jahnsen, Doris und Monika Meier: Spiel-Räume der Phantasie. Irmtraud Morgner „Leben und Abenteuer der Troubadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura“ In: *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*. (Hg.) Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1993, 209-214.

⁴² Ebd. S.209.

⁴³ Ebd.

und bis jetzt die umfassendste deutschsprachige Arbeit über das Werk. In zehn Kapiteln untersucht Reuffer die wichtigsten Themen, Probleme, Fragestellungen und die Hauptfiguren des Romans. Sie zeigt dabei, auf welche Märchen, Mythen, Sagen, Legenden und Symbole sich Morgner bezieht und wie sie diese miteinander kombiniert. Bei ihr stehen die Bezüge auf literarische Werke nicht im Mittelpunkt, trotzdem erwähnt sie einige, vor allem bei ihrer Analyse der beiden Titelheldinnen.⁴⁴

Der Schwerpunkt von Gabriela Scherers Arbeit *Zwischen „Bitterfeld“ und „Orplid“*⁴⁵ liegt auf der Untersuchung der narrativen Strukturen im Gesamtwerk von Irmtraud Morgner. Scherer widmet eigenständige Kapitel der (De)Montage, der (Eigen-)Zitation und den Fremdzitaten. Ihre Arbeit ist die erste, die sich mit der Erbeaneignungspraxis der Autorin beschäftigt und welche die wichtigsten Fremdzitate in ihren Werken mit Quellenangaben nennt. Sie untersucht den Umgang der Autorin mit dem Erbe im Zusammenhang mit der theoretischen Erbediskussion der siebziger Jahre und stellt fest, dass dieser Umgang mit dem überlieferten Kulturgut im größeren Kontext der marxistischen Erbeaneignung stehe,⁴⁶ allerdings auf eine spezifisch feministische Weise. Als Beweis dafür führt sie das Motto des Romans an, das eindeutig zeigt, die Autorin stelle „der aus männlicher Sicht entworfenen Welt eine weiblich interpretierte Version zur Seite.“⁴⁷ Sie hebt aber auch hervor, Morgners „Spiel mit Zitaten in den unmittelbaren Zusammenhang mit der marxistischen Erbeaneignungspraxis zu stellen, ist angesichts des politischen Bekenntnisses der Schriftstellerin ein Schritt, der sich aufdrängt.“⁴⁸ Diese Autorin weiche nämlich vom offiziellen Erbekanon ab, indem sie schon seit 1964 auf die Literatur der Romantik zurückgreife, die erst am Anfang der siebziger Jahre in den Erbekanon aufgenommen wurde.⁴⁹ Ferner behauptet Scherer auch, die Art und Weise, wie die Autorin mit dem Erbe arbeitet, stellt ihre Texte „in die poststrukturalistische Intertextualitätsdiskussion.“⁵⁰ Um die Richtigkeit dieser Aussage zu begründen, zeigt sie anhand der Analyse des letzten Textes von Morgner *Der Schöne und das Tier*⁵¹ welche Ziele die Autorin „mit der dekonstruktiven Verwendung literarischer Formen,

⁴⁴ Wie z.B. der Verweis auf Dantes Beatrice und Petrarcas Laura in: Morgner: S.275.

⁴⁵ Scherer, Gabriela: *Zwischen „Bitterfeld“ und „Orplid“*. Zum literarischen Werk Irmtraud Morgners. Bern: Peter Lang, 1992.

⁴⁶ Sie begründet ihre Behauptung sehr ausführlich. Ebd. S.168ff.

⁴⁷ Ebd. S.171.

⁴⁸ Ebd. S.177.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd. S.178.

⁵¹ Dieser Text erscheint als ein Kapitel des letzten Teils der Salman-Trilogie

Motive und Erzählinhalte verfolgt.“⁵² Sie kommt zum Schluss, die Dekonstruktion wird in Morgners Texten generell als Strukturelement verwendet, um die Erwartungen des Lesers zu enttäuschen und in Frage zu stellen, bzw. sie hat bei ihr neben der spielerischen vor allem eine (gesellschafts)kritische Dimension. Diese Schlussfolgerungen verweisen für mich eindeutig darauf, dass die ausführliche Untersuchung der Intertextualität als Textproduktionstechnik in den Werken Morgners ein sehr wichtiger Aspekt der Erforschung ihres Schaffens ist, auf den man wesentlich größeren Wert legen sollte. Scherer macht mit ihrer Textanalyse einen ersten Schritt in diese Richtung und regt zu weiteren Analysen an, indem sie seitenlang all die wichtigen Fremdzitate in Morgners Werken lokalisiert und benennt.

Freilich beginnt ein eifriges Spurensuchen- und lesen im *Trobadora*-Roman schon unmittelbar nach seinem Erscheinen, wie es die ersten Rezensionen und Arbeiten über ihn bezeugen. Es sind aber nur einzelne und kürzere, die sich lediglich auf die Rezeption einzelner Motive, Werke oder Epochen beschränken. Die erste Studie dieser Art *Der Abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia* von Peter Hölzle⁵³ aus dem Jahre 1979 zeigt auf, welche Einzelheiten von Beatriz de Dias Lebenslauf Morgner erfunden, welche sie dem „vida“ der Trobadora entnommen hat und welche Probleme sich bei der Rekonstruierung der Lebensdaten der Comtesa de Dia stellen. In dieser Arbeit fehlt aber die Untersuchung der Integrationsweise und der Funktion dieser Elemente gänzlich. Dennoch kann sie mit ihren faktengetreuen Feststellungen für die Analyse der Trobadora-Figur eine solide Grundlage bilden. In den neunziger Jahren mehren sich die Arbeiten, die sich mit der Erberezeption im *Trobadora*-Roman und im zweiten Roman der Salmantrilogie, in *Amanda*, beschäftigen, und sich nicht mehr nur auf die Spurensicherung konzentrieren. Clason Synnöve, die schon seit den achtziger Jahren Morgners Werke aus verschiedenen Aspekten untersucht hat, widmet diesem Thema zwei Arbeiten. Die erste untersucht die Aspekte der Erberezeption im *Trobadora*-Roman⁵⁴ und diskutiert darüber, zu welchen Zwecken die Autorin bestimmte Zeichen anderer Texte aktiviert. Die Untersuchungsweise der Bezüge auf Mythen, auf die Bibel und auf verschiedene literarische

⁵² Scherer S.178.

⁵³ Hölzle, Peter: Der abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia. In: *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ‚Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.‘* (Hg.) Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Munch und Ulrich Müller. Göttingen: Kümmerle, 1979, 430-445.

⁵⁴ Clason, Synnöve: „Mit dieser Handschrift wünschte sie in die Geschichte einzutreten“ Aspekte der Erberezeption in Irmtraud Morgners Roman „Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz...“ *Weimarer Beiträge* 36 (1990), 1128-1145.

Werke und Clasons daraus gezogene Folgerungen zeigen, für sie ist die weibliche Perspektive des Romans, d.h. „der weibliche Blick auf Gestalten männlicher Dichter“⁵⁵ ein zentraler Aspekt von Morgners Erbeaneignung. Diese Herangehensweise bestimmt auch ihre zweite Studie, die den Roman als Faustparodie in der Gestalt eines Künstlerromans mit einem weiblichen Figurenensemble analysiert.⁵⁶ Obwohl ihre Feststellungen über Morgners Erberezeption das Ziel der Montage anderer Zeichen in den Romantext sehr treffend formulieren,⁵⁷ empfinde ich Clasons Untersuchungen wegen der so starken Betonung der weiblichen Perspektive in einigen Fällen als übertrieben.

Hanne Casteins kurze Studie über die Romantikrezeption im Werk der Autorin⁵⁸ hebt eingangs Morgners „anti-museale Haltung zum kulturellen Erbe“⁵⁹ hervor, anschließend untersucht sie in deren Werken die vorromantischen und romantischen Quellen. Einige ihrer Feststellungen haben sich für meine Analyse besonders wichtig erwiesen, und ich nehme sie deshalb zum Ausgangspunkt der Untersuchung romantischer Bezüge im *Trobadora*-Roman. Solche sind z.B. die Erwähnung von E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* als Ideengeber zum Einmontieren einiger Teile des unveröffentlichten Romans der Autorin *Rumba auf einen Herbst*, oder die Hinweise wichtiger Motive der Romantik (unter anderen das Reise- und Doppelgängermotiv), die im Roman in verschiedenen Variationen aufgegriffen werden.

Die Erzählung *Das Treffen in Telgte* ist das einzige Werk von Günter Grass, das seitens der Kritik eindeutig positiv aufgenommen wurde. Seit ihrem Erscheinen 1979 wurde sie in zahlreichen Rezensionen, Grass-Monographien und Einzelstudien untersucht. Die ersten Rezensionen heben vor allem die Perfektion des Buches hervor,⁶⁰ aber sie stellen auch schon die ersten Vermutungen an, welche zeitgenössischen Literaten der Gruppe 47 mit den barocken

⁵⁵ Ebd. S.1138.

⁵⁶ Clason, Synnöve: *Der Faustroman Trobadora Beatriz. Zur Goethe-Rezeption Irmtraud Morgners. Acta Universitatis Stockholmiensis/Stockholmer Germanistische Forschungen 47* Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1994.

⁵⁷ Die alchemische Synthese (auflösen, zersetzen und neu zusammenfügen) wurde zur Grundmetapher für die Erberezeption des Romans gemacht; die Erbeaneignung ist eine dialektische Bewegung, „welche die Werke der Vorgänger aufhebt, indem sie sie problematisiert, ändert und ironisiert“ In: Clason, „Mit dieser Handschrift...“ S.1137.

⁵⁸ Castein, Hanne: *Wundersame Reisen im gelobten Land: Zur Romantikrezeption im Werk Irmtraud Morgners*. In: *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the Literature of the GDR*. (Hg.) Howard, Gaskill, Karin McPherson and Andrew Barker. GDR Monitor Special Series 6. Amsterdam: Rodopi, 1990, 114-125.

⁵⁹ Ebd. S.115.

⁶⁰ u.a. Scholz, Hans: „Für die deutsche Poeterey“ *Der Tagesspiegel* 10219 (6. Mai 1979): 51.

Figuren der „Gruppe 1647“⁶¹ besondere Ähnlichkeit aufweisen.⁶² Angesprochen wird in ihnen auch die Deutung der Personenkonstellation Grass – Grimmelshausen – Gelnhausen.⁶³ Die wichtigsten Aspekte in den wissenschaftlichen Einzelstudien sind die Erforschung von Grass' Barock- bzw. Grimmelshausen-Rezeption,⁶⁴ wobei die Analyse der Figuren von Gelhausen und Libuschka eine sehr wichtige Rolle spielt. Weiterhin sind es die Untersuchung von Grass' Erzählweise,⁶⁵ wie er Fakten und Fiktion zu einer neuen Einheit formt, die Problematik der Erzählerperspektive,⁶⁶ und schließlich die Suche nach Parallelen zwischen dem Dichtertreffen im Jahre 1647 und den Tagungen der Gruppe 47.⁶⁷ Ferner wird untersucht, wie die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Literatur bzw. zwischen Wirklichkeit und Utopie humoristisch, spielerisch und auch skeptisch in der Erzählung erkundet wird.⁶⁸ Während der größte Teil der Studien, die in den achtziger Jahren verfasst wurden, den Text gleichzeitig aus mehreren Aspekten untersucht, mehren sich ab den neunziger Jahren die Arbeiten, in deren Mittelpunkt die Analyse der Hauptfiguren steht. Nach der englischen Übersetzung im Jahre 1981 erscheinen mehrere Studien und sogar einige Dissertationen in den USA, in deren Mittelpunkt vor allem die

⁶¹ Der Begriff *Gruppe 1647* stammt von Marcel Reich-Ranicki, der ihn im Titel seiner Rezension verwendet hat: Gruppe 1647. Die neue Erzählung von Günter Grass „Das Treffen in Telgte“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 77. 31. März 1979. Auch in: Marcel Reich-Ranicki: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Stuttgart 1981. 209-217. Marcel Reich-Ranicki: *Unser Grass*. München: Deutsche Verlagsanstalt, 2003. 103-112.

⁶² u.a. Rühle, Arnd: Was macht die Gruppe 47 im 30jährigen Krieg? *Münchener Merkur* 7./8. Apr. 1979; Grünwald, Peter: Gruppenbild mit Masken. *Welt am Sonntag* 20 (20. Mai 1979): 49; Baumgart, Reinhard: 300 Gramm wohlhabende Prosa. *Süddeutsche Zeitung* 103 (5./6. Mai 1979): 132. Schneider, Rolf: Eine barocke Gruppe 47. *Der Spiegel* 14 (1979): 217-219.

⁶³ u.a. Schneider, Rolf: Eine barocke Gruppe 47. *Der Spiegel* 14 (1979): 217-219

⁶⁴ u.a. Haslinger, Adolf: Günter Grass und das Barock. In: *Günter Grass. Werk und Wirkung*. (Hg.) Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier, 1986, 75-86.

⁶⁵ u.a. Steinig, Swenta: Günter Grass: *Das Treffen in Telgte*. In: *Erzählen, erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*. (Hg.) Herbert Kaiser und Gerhard Köpf. Frankfurt a.M.: Diesterweg, 1992, 188-210.

⁶⁶ u.a. Weber, Alexander: Johann Matthias Schneuber. Der Ich-Erzähler in Günter Grass' „Das Treffen in Telgte.“ Entschlüsselungsversuch eines poetisch-emblematischen Rätsels. *Daphnis* 15 (1986), 95-122.; Wimmer, Ruprecht: „Ich jederzeit“. Zur Gestaltung der Perspektiven in Günter Grass' „Das Treffen in Telgte.“ *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 5-6. Bern / München. 1985, 139-150.

⁶⁷ u.a. Laufhütte, Hartmut: Die Gruppe 1647 – Erinnerung an Jüngstvergangenes im Spiegel der Historie. Günter Grass „Das Treffen in Telgte.“ In: *Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns*. (Hg.) Hartmut Laufhütte. Tübingen: Narr, 1993 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 24) 359-384.

⁶⁸ u.a. Drux, Rudolf: Die Unteilbarkeit der deutschen Literatur. Utopie und Wirklichkeit bei Günter Grass und den Barockpoeten. In: *Literarische Utopie-Entwürfe. Walter Hinck zum 60. Geburtstag*. (Hg.) Hiltrud Gnüg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. 117-126; Graf, Andreas: „ein leises ,dennoch.““ Zum ironischen Wechselbezug von Literatur und Wirklichkeit in Günter Grass' Erzählung „Das Treffen in Telgte.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989) 282-294.

Barock-Rezeption steht.⁶⁹ Erwähnenswert ist auch Richard Erich Schade, weil er besonders ausführlich Günter Grass' Ikonographie zum Untersuchungsgegenstand macht.⁷⁰

Die erste wichtige Einzelstudie *Polyhistor's neues Glück* von Theodor Verweyen und Gunther Witting⁷¹ verwendet die Methode der historischen Quellenforschung und arbeitet heraus, welche Vielfalt an barocken Quellen Grass verarbeitet hat. Diese grundlegende, aber wegen ihrer veralteten Methode oft kritisierte Arbeit diente dennoch zum Ausgangspunkt der weiteren Forschungen zu Grass' Barock-Rezeption. Als erster analysiert Werner Hoffmeister⁷² 1981 das Erzählverfahren im Text, das „die parodistische Evokation der literarischen Konventionen des 17. Jahrhunderts“⁷³ erzeugt. Ausführlich werden dabei die parodistisch verstellte Rede und die Verwendung des barocken Symbolinventars vorgestellt. Josef Schmidts Aufsatz *Parodistisches Schreiben und Utopie in ‚Das Treffen in Telgte‘*⁷⁴ will keine ausführliche Analyse liefern, sondern Grass' parodistische Schreibweise an vier konkreten Beispielen, an den Einzelfiguren, an der Behandlung von Sprachgesellschaften und der Gruppe 47, an der Verwendung barocker Texte und an dem Gebrauch des Emblems, der Distel demonstrieren. Adolf Haslingers Analyse⁷⁵ behandelt das Erzählverfahren von Grass „als die Verknüpfung von Dokumentation und Fiktion“⁷⁶ am Beispiel von drei Figuren: Wirtin Libuschka, Christoffel Gelnhausen und Filip von Zesen. Die kurzen Figurenanalysen weisen nicht nur die zitierten Elemente in den einzelnen Charakteren aus, sondern zeigen, wie die Personen aus Dokumentarischem, Literarischem und Fiktivem gemischt werden. Werner Zimmermanns 25seitige Studie⁷⁷ versucht den Text anhand dreier Aspekte zu erschließen. Erstens zeigt er die Parallelen zwischen dem Barocktreffen und

⁶⁹ u.a. Anderson, Susan Carter: *Günter Grass's Reception of Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen's Simplicissimus und Courasche in ‚Das Treffen in Telgte.‘* Diss. The University of North Carolina at Chapel Hill. 1985; Weirick, Allen P.: *The Characterization of Seventeenth-Century Literature and Literary Figures in Günter Grass' ‚Das Treffen in Telgte.‘* Diss. Ann Arbor 1993.

⁷⁰ Schade, Richard Erich: Poet and Artist. Iconography in Grass' „Treffen in Telgte.“ *German Quarterly* 55 (1982) 200-211.

⁷¹ Verweyen, Theodor und Gunther Witting: *Polyhistor's neues Glück. Zu Günter Grass' Erzählung ‚Das Treffen in Telgte‘ und ihrer Kritik.* *Germanisch-romanische Monatsschrift.* Neue Folge 30 (1980) 451-465.

⁷² Hoffmeister, Werner: Dach, Distel und die Dichter. Günter Grass' „Das Treffen in Telgte.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie* 100 (1981) 274-287.

⁷³ Ebd. S. 285.

⁷⁴ Schmidt, Josef: *Parodistisches Schreiben und Utopie in ‚Das Treffen in Telgte.‘* In: *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand.* (Hg.) Manfred Durzak. Stuttgart: Klett, 1985, 142-154.

⁷⁵ Haslinger, Adolf: Günter Grass und das Barock. In: *Günter Grass. Werk und Wirkung.* (Hg.) Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier, 1986, 75-86.

⁷⁶ Ebd. S.80.

⁷⁷ Zimmermann, Werner: Günter Grass: „Das Treffen in Telgte“ Erzählung. In: *Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen.* Bd.3 (Hg.) Werner Zimmermann. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann-Bayer, 1988, 141-167.

den Tagungen der Gruppe 47, zweitens untersucht er die historische Authentizität der Figuren, drittens die fiktionale Umgestaltung der historischen Realität. Hartmut Laufhütte⁷⁸ geht 1993 auf die Aktualitätsbezüge der Erzählung ein, auf die Parallelen zwischen der Barockepoche, der Zeit nach 1945 und der Schreibgegenwart. Er verweist dabei auf „das intertextuelle Vexierspiel,“ das Grass mit den alten Texten betreibt.

All diese Studien enthalten zahlreiche Informationen darüber, was aus der Literatur anderer Epochen Grass in seinem Text verarbeitet hat, und mehrere von ihnen gehen im Zusammenhang mit der Analyse der Erzählweise auch darauf ein, wie andere Texte in den Erzählungstext eingefügt werden. Aus diesem Grunde dienten sie für mich häufig als Ausgangspunkte bei der Suche nach intertextuellen Bezügen und bei der Untersuchung deren Funktion im Erzähltext.

Interessanterweise werden bis zu den neunziger Jahren keine Einzelstudien der Untersuchung der zentralen Figuren gewidmet. Die einzige Ausnahme ist Klaus Haberkamms Arbeit, die noch 1979, unmittelbar nach der Veröffentlichung des Buches erschien und sich unter einem sehr spezifischen Aspekt mit der Gelnhausen-Figur beschäftigt.⁷⁹ Eine weitere Figurenanalyse erschien wesentlich später, erst im Jahre 1991. Manfred Durzak' *Harsdörffer-Variationen*⁸⁰ versuchen drei Fragen im Zusammenhang mit dieser Grass-Figur zu beantworten: es wird untersucht, wie weit sie sich mit der historischen Gestalt des Barockdichters deckt, welche Züge des Dichters vom Autor hervorgehoben werden und ob das fiktive Bild von Harsdörffer sein überliefertes historisches Bild erweitert. In den neunziger Jahren rücken dann die Figuren Libuschkas und Gelnhausens in den Mittelpunkt des Interesses. Obwohl Silke Umbach⁸¹ und Italo Michele Battafarano⁸² den Montagecharakter der beiden Hauptgestalten ausführlich analysieren, steht in ihren beiden Studien die Wirtinfigur im Mittelpunkt. Im Gegensatz zu Umbach konzentriert sich Battafarano nicht nur darauf, in Grass' Figuren die Bezüge auf

⁷⁸ Laufhütte, Hartmut: Die Gruppe 1647 – Erinnerung an Jüngstvergangenes im Spiegel der Historie. Günter Grass „Das Treffen in Telgte.“ In: *Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns.* (Hg.) Hartmut Laufhütte. Tübingen: Narr, 1993 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 24) 359-384.

⁷⁹ Haberkamm, Klaus: „Mit allen Weisheiten Saturns geschlagen.“ Glosse zu einem Aspekt der Gelnhausen-Figur in Günter Grass' „Treffen in Telgte.“ *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 1. Bern/München, 1979, 67-78.

⁸⁰ Durzak, Manfred: *Harsdörffer-Variationen. Zur Barock-Rezeption im „Treffen in Telgte“ von Günter Grass.* In: *Georg Philipp Harsdörffer.* (Hg.) Italo Michele Battafarano. Bern: Lang, 1991, 365-379.

⁸¹ Umbach, Silke: Die Wirtin vom Brückenhof. Die Libuschka in Grass' „Das Treffen in Telgte“ und ihr Vorbild bei Grimmelshausen: die Landstörtzerin Courasche. *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 14. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1992, 105-129.

⁸² Battafarano, Italo Michele und Hildegard Eilert: *Courage – Die starke Frau der deutschen Literatur von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert.* Bern: Peter Lang, 2003. 207-247.

Grimmelshausens Simplicisimus- und Courasche-Figur, bzw. auf den Lebenslauf des Barockdichters auszuweisen. Er analysiert, wie in die Beziehung zwischen Gelnhausen und Libuschka, die Beziehung der Grimmelshausenschen Figuren einmontiert wird, und welche Funktion diesem Paar in der Geschichte zukommt. Bei meiner Figurenanalyse werden die wichtigsten Behauptungen dieser Studien ausführlich einbezogen.

1.3. Aufbau der Arbeit

Der Hauptteil der Arbeit gliedert sich in zwei umfangreiche Kapitel. Das erste ist Günter Grass' Erzählung, das zweite Irmtraud Morgners Roman gewidmet. Diese Reihenfolge ist keineswegs zufällig, vielmehr ist sie durch die Besonderheit der Werke direkt vorgegeben. Grass' Thematik ist umfassender, er bespricht im Rahmen eines fiktiven, barocken Dichtertreffens solche Probleme der Literatur, die zu jeder Zeit ihre Aktualität haben, klammert aber die weiblichen Autoren gänzlich aus, er hält sie vom barocken Dichtertreffen fern.⁸³ Zum Teil ergibt sich dies logisch aus seinem Prätext, andererseits – bedenkt man die diesbezüglichen Querelen in der Gruppe 47 – geschieht es auch absichtlich. Morgner hingegen konzentriert sich beinahe ausschließlich auf die Schwierigkeiten weiblicher Autoren, behandelt diese allerdings in einem weiten historischen Rahmen, der eine Zeitspanne vom Mittelalter bis zu ihrer Schreibgegenwart umfasst.

Beide Hauptkapitel stimmen lediglich am Anfang in ihrem Aufbau überein. Gliederung und Reihenfolge der später folgenden Unterkapitel werden von der Spezifik der intertextuellen Bezüge bzw. von den inhaltlichen und strukturellen Besonderheiten des jeweiligen Werkes bestimmt. In beiden Hauptkapiteln wird eingangs die Poetologie der Autoren zur Entstehungszeit der Werke umrissen. Dies ist unabdingbar, da sich ab Ende der sechziger Jahre sowohl in Grass' als auch in Morgners Schreibkonzept gravierende Veränderungen beobachten lassen, die die hier untersuchten Werke wesentlich prägen. In beiden Hauptkapiteln wird danach eine knappe Zusammenfassung der epischen Handlung angeboten, um die zur Analyse gewählten Einzeltexte in den Werkkontext hineinzustellen. Im Morgner-Kapitel werden dann in einem eigenständigen Unterkapitel Motto und Bauplan besprochen.

⁸³ s. S.62.

Die detaillierten Textanalysen beginnen in beiden Hauptteilen übereinstimmend mit der Vorstellung der Hauptfiguren, deren Charaktere in beiden Werken aus literarischen, fiktiven und (auto)biographischen Elementen zusammengefügt sind. Das Grass-Kapitel untergliedert sich dann in zwei große Einheiten. In der ersten wird untersucht, auf welche Art und Weise der Schriftsteller verschiedene inhaltliche Elemente aus den vier Romanen der simplicianischen Schriften von Grimmelshausen in die Charaktere der Hauptfiguren einmontiert und zur Strukturierung ihrer Beziehung verwendet, bzw. wie er die Entwicklung und das Werden des Barockdichters auf der Grundlage von dessen Romanzyklus erklärt. Die zweite inhaltliche Einheit bildet die detaillierte Vorstellung der Lesungen des Telgter Poetentreffens. In den Zielsetzungen und im Ablauf des fiktiven Barocktreffens werden die Bezüge auf Motive, Ziele und Rituale der barocken Sprachgesellschaften und der Gruppe 47 nachgewiesen, und es wird auch nach möglichen, sehr verborgenen Verweisen auf die inoffiziellen Ost-West-Schriftstellertreffen der siebziger Jahre gefahndet. Im Folgenden rücken dann die Fragen in den Mittelpunkt, die sich auf die Textproduktion beziehen: wie baut Grass die Lesungen und Diskussionen aus barocken Werkzitataten auf, auf welche Art und Weise werden von ihm die von den bedeutenden Barockdichtern diskutierten ästhetischen, moralischen und politischen Fragen auf die Nachkriegszeit und auf die Schreibgegenwart der Erzählung projiziert.

Das Morgner-Kapitel besteht, nach der Schilderung der poetologischen Konzeption bzw., nach der Zusammenfassung der Romanhandlung, hauptsächlich aus drei weiteren Teilen. Einem eigenständigen Abschnitt nimmt die Untersuchung der beiden Hauptfiguren in. Der Charakteraufbau dieser beiden Titelheldinnen muss deshalb separat besprochen werden, weil sie, im Gegensatz zu den Figuren bei Grass, keinen gemeinsamen Bezugstext haben. In einem weiteren Schritt werden die Verweise auf die provenzalischen und deutschsprachigen mittelalterlichen Traditionen freigelegt und kommentiert. Sie lassen sich vor allem in der Gestaltung der Trobadora bzw. der Spielfrau, im zentralen Motiv des Einhornes sowie in der Strukturierung der Abenteuer von Trobadora Beatriz auffinden. Ein dritter umfangreicher Abschnitt befasst sich mit den intertextuellen Bezügen zur Literatur der Romantik. Das Doppelgänger-Motiv lässt sich im Identitätswandel der beiden Hauptfiguren, das Reisemotiv in Beatriz' Aventüre, in der Einhornjagd entdecken. Schließlich zeige ich die strukturellen Parallelen zwischen E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*-Roman und dem *Trobadora*-Roman.

Die gesamte Arbeit wird zum Schluss durch eine vergleichende Betrachtung der beiden Werke abgerundet, in der besonders Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Textproduktionsweise der Grass'schen Erzählung und des *Trobadora*-Romans herausgearbeitet werden, um diese dann zu kommentieren und eventuell auch vereinzelt Gründe für sie zu erhellen suchen.

2. GÜNTER GRASS: *DAS TREFFEN IN TELGTE*

2.1. Günter Grass' Poetologie zur Entstehungszeit der Erzählung

Die wichtigsten Neuerungen in Grass' poetologischem Konzept sind in den Prosawerken der siebziger Jahre vor sich gegangen und haben zu einer neuen Geschichts- und Zeitauffassung, sowie zur Veränderung der Erzählerposition in seinen Werken geführt. Die kurze Vorstellung dieser Besonderheiten lässt sich auf der Grundlage des ersten Absatzes der Erzählung *Das Treffen in Telgte* zusammenfassend darstellen:

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, schreibe ich auf, weil ein Freund, der im siebenundvierzigsten Jahr unseres Jahrhunderts seinesgleichen um sich versammelt hat, seinen 70. Geburtstag feiern will; dabei ist er älter, viel älter – und wir, seine gegenwärtigen Freunde, sind ihm alle aschgrau von dazumal.⁸⁴

Der erste Satz der Erzählung „Gestern wird sein, was morgen gewesen ist.“ scheint auf den ersten Blick eine paradoxe Vertauschung von Futur und Perfekt zu sein, er ist aber als eine Definition des von Grass selbst erfundenen Begriffs der *Vergegenkunft* zu begreifen. Diesen Begriff führt er erst 1980 in den *Kopfgeburten*⁸⁵ ein, obwohl der spezielle Umgang mit der Zeit, der sich nachträglich in diesem Begriff verdichtet schon in den Prosawerken der siebziger Jahre nachzuweisen ist. Nach Grass habe sich der Inhalt dieses Begriffs im Laufe der Jahre durch den Schreibprozess, durch die Auseinandersetzung mit dem chronologisch geordneten Stoff herauskristallisiert. Er habe nämlich festgestellt, dass die Menschen im „Korsett der Chronologie“ gefangen seien, obwohl die Realität diesem Zwang widerspreche, denn beim Denken, Erinnern und Träumen würden sich die Zeitstufen absolut verwischen. Aus den Überlappungen der drei geordneten Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft habe sich „die Notwendigkeit und die Möglichkeit ergeben, mit einer Vergegenkunft, mit einem neuen

⁸⁴ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.7.

⁸⁵ „nach der Vergangenheit kommt die Gegenwart, der die Zukunft folgt. Mir aber ist eine vierte Zeit, die Vergegenkunft geläufig. Deshalb halte ich auch die Form nicht mehr reinlich. Auf meinem Papier ist mehr möglich. Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung“ In: Grass: *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 10* hrsg. von Volker Neuhaus. Göttingen: Steidl, 1997, S.127.

Zeitbegriff weiter zu erzählen.“⁸⁶ Die *Vergegenkunft* befreie die Realität aus dem Zwang der Chronologie und ermögliche diese der menschlichen Erfahrung entsprechend darzustellen. Für Grass heißt das „nicht bloß mit der Rückblende zu operieren, sondern die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart und das Vorlappen der Zukunft in die Gegenwart hinein deutlich zu machen.“⁸⁷ Der zitierte erste Satz der Erzählung markiert prägnant, dass mit dem Aufeinander-Projizieren verschiedener Epochen die *Vergegenkunft* erzählerisch realisiert wird: Ereignisse und Probleme der Barockzeit, die am Ende der siebziger Jahre aussagekräftig befunden werden,⁸⁸ werden auf die Nachkriegszeitwirklichkeit übertragen.

Grass' Geschichtsauffassung steht mit dieser Zeitauffassung völlig im Einklang. Er sieht die Geschichte nicht als einen vom Hegelschen Weltgeist „gerittenen“ Prozess, die ständig auf dem Weg des Fortschritts ist, sondern wie der Schriftsteller Alfred Döblin, als einen absurden Prozess.⁸⁹ Die Geschichte sei nach ihm die ständige Wiederkehr des immer Gleichen, die Wiederkehr von Krieg, Gewalt und sinnlosem Wiederaufbau. Da wir sie aber der Vergangenheit zuordnen, und als etwas Abgelagertes behandeln, sind wir unfähig, aus den sich wiederholenden Ereignissen Erfahrungen abzuleiten und „wir erleben mit Erschrecken, wie abgelebte Geschichte virulent wird.“⁹⁰ Erst wenn wir erkennen, dass die Geschichte in die Gegenwart hineinragt, können wir für uns „gegenüber diesem chaotischen und absurden Vorgang Einsichten gewinnen.“⁹¹ Grass versucht in dieses Chaos Ordnung zu bringen. Er sucht nach Strukturhomologien, d.h. er greift solche historischen, gesellschaftlichen oder künstlerischen Probleme auf, die strukturell mit relevanten Fragen seiner Gegenwart übereinstimmen. Er betont ihre Aktualität in der Vergangenheit, in der Gegenwart und in der Zukunft, so auch in der Erzählung *Das Treffen in Telgte*,⁹² in der drei zentrale Fragen besprochen werden, die gesellschaftliche Stellung und politische Macht der Schriftsteller, die nationale Funktion der Sprache und schließlich ob sich Tod, Leid und Gräuel literarisch darstellen lassen. Dabei

⁸⁶ Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche*. Göttingen: Steidl, 2000. S.168. Die Gespräche mit Günter Grass wurden zwischen Juni und August 1998 in Behlenhof aufgenommen.

⁸⁷ Ebd. S.38.

⁸⁸ Steinig S.189.

⁸⁹ Grass, Günter: *Über meinen Lehrer Döblin*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Band 14 *Essays und Reden I. 1955-1969* hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1997, S.265.

⁹⁰ Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung*. S.169.

⁹¹ Durzak, Manfred: *Geschichte ist absurd. Eine Antwort auf Hegel. Ein Gespräch mit Günter Grass*. In: *Zu Günter Grass: Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*. (Hg.) Manfred Durzak. Stuttgart: Klett, 1985. S.14.

⁹² Dieses Werk ist symptomatisch für eine Umbruchphase im Werk von Grass, deren Eigenart die Verlagerung des Interesses von der Bewältigung der Vergangenheit zur Bewältigung der Zukunft darstellt. Das bedeutet vor allem die Sicherung des Überlebens der Literatur und deren dauerhaften Wirkung.

praktiziert er die Methode, die Geschichte mit der *Vergegenkunft* zu erfassen und „durch erzählerische Kraft, durch epischen Einfallsreichtum“⁹³ wieder zu beleben.

Diese enge Verflechtung der Begriffe von Geschichte und Zeit verbirgt sich auch hinter den einleitenden Sätzen der Erzählung: „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.“⁹⁴ An dieser Stelle ist aber auffälliger Weise nicht von Geschichte die Rede, sondern von Geschichten. Grass' Äußerungen zur Problematik der traditionellen Geschichtsschreibung und –aufarbeitung erhellen das Wesen seiner Geschichten. Er ist fest davon überzeugt, „dass unsere uns überlieferte Geschichtsschreibung, die sich gerne als faktengesichert ausgibt, eine Fiktion ist, allein schon auf Grund der vielen Aussparungen, auf Grund der Beschränkung auf bedruckte Dokumente.“⁹⁵ Die in der Form von Dokumenten überlieferte Geschichte bezeichnet er als die eine, die erste Wahrheit, die totalitär ist, weil sie den Anspruch erhebt, die einzige zu sein. Es existiert aber auch eine andere Wahrheit, die in der ersten verankert ist, die jedoch nicht in den Geschichtsbüchern zu lesen ist, weil sie verdrängt und unterdrückt wird. Grass sieht die Aufgabe der Schriftsteller deshalb darin, diese andere Wahrheit, diese Gegengeschichte kraft der Phantasie zu erfinden und niederzuschreiben, damit sie nicht vergessen wird, und die erste Wahrheit, die Geschichte erweitert.⁹⁶ Die Erzählung *Das Treffen in Telgte* ist eine solche besondere Mischung der Wahrheiten, eine Mischung von Fiktion und Wirklichkeit, indem Grass seine Fiktion mit historisch Nachweisbarem mischt, und dann die gesamte Erzählung unter das Dach der Barockliteratur bringt. Das fiktive Treffen der bekanntesten Barockdichter ist eine Gegengeschichte zu der festgeschriebenen Geschichte. In ihnen konstituiert sich neu das Vaterland, das gerade von Politikern geteilt und zerrissen wird. In ihren Werken ist dieses Vaterland bis heute erhalten geblieben, während das Werk der Politiker nur zu weiteren Kriegen geführt hat, in denen es immer wieder vernichtet wurde.⁹⁷

Wie der letzte Satz des Absatzes zeigt, ist die Erzählung in erster Person Singular geschrieben: „Was in Telgte begann, schreibe ich auf, weil ein Freund, der im siebenundvierzigsten Jahr

⁹³ Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung*. S.169.

⁹⁴ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.7.

⁹⁵ Günter Grass im Interview mit Manfred Durzak. In: Durzak, Manfred: *Geschichte ist absurd*. S.17.

⁹⁶ Øhrgaard, Per: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*. Wien: Zsolnay, 2005, S.127-141.

⁹⁷ Neuhaus, Volker: Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variationen der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren. *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 34.Jahrgang, 1984/2. S.184.

unseres Jahrhunderts seinesgleichen um sich versammelt hat, seinen 70. Geburtstag feiern will.“⁹⁸ Das Erzähler-Ich, das die Geschichte des Poetentreffens erzählt, ist kein fiktiver Erzähler mehr. Grass hat am Anfang der siebziger Jahre das Autor-Ich als Erzähler-Ich eingeführt,⁹⁹ und damit den fiktiven Erzähler der Prosawerke der sechziger Jahre abgelöst. Er warnt aber sehr früh davor dieses mit dem Autor zu verwechseln.¹⁰⁰ Es schließt die Identifizierung mit dem Autor aus, denn im Text verwandelt sich dieses Autor-Ich in ein fiktives Ich und betreibt mit seiner Identität ständig ein Spiel. Dieses hindert den Leser daran, das Ich zu fixieren und bietet gleichzeitig dem Autor die Möglichkeit, sich kraft der Fiktion aufzulösen, und kraft der *Vergegenkunft* Gegenwartsprobleme und deren historische Verwurzeltheit auszukundschaften und die andere Wahrheit der Geschichte niederzuschreiben.¹⁰¹ Im *Butt* liefert Grass eine Art Definition dieser Erzählerposition: „Ich, das bin ich jeder Zeit.“¹⁰² In der Erzählung *Das Treffen in Telgte* haben wir die gleiche Erzählmöglichkeit. Der Erzähler ist auf beiden historischen Gegenstandsebenen als Mithandelnder verankert. Gleichzeitig ist er Zeuge des Geschehens: „Ich saß dazwischen, war dabei.“¹⁰³ heißt es in der Erzählung. In diesem Sinne ist er aktiver Teilnehmer bei den Zusammenkünften der Gruppe 47 und zugleich ihr Chronist aus Freundschaft für Hans Werner Richter.

2.2. Der Handlungsverlauf

Günter Grass' Erzählung ist sein „spezielles“ Geschenk zum 70. Geburtstag von Hans Werner Richter, am 12.11. 1978, der Initiator und Mentor der Gruppe 47 war, an deren Treffen der Autor ab 1955 regelmäßig teilnahm, und deren Preis er 1958 für *Die Blechtrommel* erhielt. Grass schildert darin ein fiktives dreitägiges Treffen deutscher Dichter der Barockzeit im Jahre 1647 in Telgte unter der Leitung des Königsberger Dichters Simon Dach. Das Treffen, das wegen Unterkunftsschwierigkeiten fast gescheitert wäre, rettet der Soldat und Regimentschreiber

⁹⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.7.

⁹⁹ mit dem *Tagebuch einer Schnecke* (1972) führt er die fiktive Identität vom Autoren-Ich und Erzähler-Ich

¹⁰⁰ Schon in einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold am 26.11.1970. In: Arnold, Heinz Ludwig: *Gespräche mit Günter Grass*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik Günter Grass*. H. 1. 5. Auflage. München: edition text & kritik, 1978. S.6f.

¹⁰¹ Grass formulierte die darin steckenden Möglichkeiten wie folgt: „Diese Versteckspiele, die Vexierspiele des Autors im Buch, eröffnen neue Erzählmöglichkeiten und bieten die Chance, bestimmte Gegenwartsartikel kraft der ‚Vergegenkunft‘ [...] an die Oberfläche zu spielen.“ In: Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung*. S.166.

¹⁰² Grass, Günter: *Der Butt*. Neuwied/Darmstadt: Luchterhand, 1977. S.9

¹⁰³ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.112.

Christoffel Gelnhausen, der mit dem Nürnberger Poeten Georg Philip Harsdörffer angereist ist, und dem ein Kommando kaiserlicher Reiter und Musketiere untersteht. Gelnhausen verschafft unter Anwendung einer List den verzweifelten Poeten im Wallfahrtsort Telgte an der Ems Quartier. Er bringt sie im Gasthaus ‚Brückenhof‘, das „seine langjährige Freundin“¹⁰⁴ die Wirtin Libuschka alias Courage führt. Neben den 17 Dichtern¹⁰⁵ nehmen einige Verleger¹⁰⁶ sowie die Komponisten Heinrich Albert und Heinrich Schütz an den Lesungen und an den darauf folgenden Diskussionen teil. Das Hauptanliegen der Dispute ist es die Möglichkeiten des Dichtens in deutscher Sprache zu diskutieren. Die Poeten versammeln sich weiterhin in der Absicht, ein politisches Manifest zu verfassen, um damit auf die Friedensverhandlungen einzuwirken, die in ihrer Nähe, in Münster und Osnabrück, gerade stattfinden.

Am ersten Tag verläuft die Lesung nach genauen Regeln; in der großen Diele im Halbkreis sitzend, hören die Dichter den jeweils Vortragenden an, der neben Simon Dach Platz nimmt und dort die Kritik der anderen zu erdulden hat. Noch hält Simon Dach diese Lesung unter Kontrolle. Am Abend kann er es aber nicht mehr verhindern, dass die Debatte über Politik in deftiges Zotenerzählen mündet. Der nächste Tag beginnt mit der Vorstellung des berühmten Komponisten Heinrich Schütz, der mit seinem Vetter, mit dem Königsberger Domorganisten Heinrich Albert, in der Nacht in Telgte angekommen ist. Albert formuliert Schützens Anliegen, unter den vorgetragenen Texten solche deutschen Verse und Dramen zu finden, die zum Vertonen und zur Opernvorlage taugen. Erst nach dem spärlichen Mittagessen wird die erste Fassung des Manifestes vorgelesen, was eine heftige Auseinandersetzung auslöst, der Heinrich Schütz ein Ende bereitet. Die Lesung am Nachmittag wird von Gelnhausen abgebrochen, der den Beginn eines Festmahls im Hof ankündigt. Sein glaubhaft vorgetragenes Lügengespinnst über die Herkunft der Köstlichkeiten durchschaut einzig Schütz, der den Soldaten deswegen vor der ganzen Kompanie zur Rede stellt. Als dieser gesteht, das Gelage stamme von einem

¹⁰⁴ Ebd. S.15.

¹⁰⁵ in der Reihenfolge ihres Erscheinens: Johann Lauremberg, Johann Georg Greflinger, Georg Rudolf Weckherlin, Johann Michael Moscherosch, Johann Matthias Schneuber, Daniel Czepko von Reigersfeld, Friedrich Freiherr von Logau, Christian Hofmann von Hoffmannswaldau, Johann Scheffler (Angelius Silesius), Johann Rist, Simon Dach, Andreas Gryphius, Augustus Buchner, Paul Gerhardt, Philipp von Zesen (von Grass wird konsequent Filip geschrieben, wie auch in Albrecht Schönes Anthologie), Georg Philip Harsdörffer, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen als Christoffel Gelnhausen, Sigmund von Birken

¹⁰⁶ in der Reihenfolge ihres Erscheinens: der Straßburger Verleger Johann Philipp Mülb, Zesens Verleger aus Amsterdam wird nicht benannt. Da seine *Adriatische Rosemund* 1645 bei Ludwig Elzevier erschien, kann angenommen werden, dass Grass an ihn gedacht hat. Wolfgang Endter der Nürnberger Verleger kam mit Harsdörffer, Gryphius kam mit dem Kaufmann Wilhelm Schlegel, der ihn 1644-46 auf einer Europareise begleitete.

mörderischen Raubzug, kommt unter den Dichtern Ekel auf. Vor seiner Abreise erteilt ihm der Komponist noch den Rat: „Er dürfe seine Lügengeschichten nie wieder mörderisch ausleben, sondern müsse sie beherzt niederschreiben.“¹⁰⁷ In der Nacht sucht Gelnhausen die Wirtin auf, um bei ihr Trost zu finden, aber ihre spöttischen Bemerkungen über seine Zukunftspläne bringen ihn so in Wut, dass er nach einem gut gezielten Fausthieb ihre Stube verlässt. Am Emsufer kann er sich endlich mit dem ebenfalls heulenden Freund Harsdörffer ausweinen.

Am nächsten Morgen taucht Gelnhausen in der großen Diele auf, und teilt den Poeten seine Absicht mit, Dichter zu werden. Den aufgestauten Zorn und Ärger über ihn wehrt er damit ab, dass er den Versammelten einen Spiegel vorhält, und damit „widrige Wahrheiten trichtert.“¹⁰⁸ Nach der Verkündigung seiner literarischen Vorhaben und seines dichterischen Programms verlässt er die betroffenen Dichter. Diese setzen nun die letzte Lesung fort und verabschieden danach die endgültige Fassung des geplanten Friedensappells. Während das Treffen friedlich mit einem Fischmahl und Dachs Rede abgeschlossen wird, bricht plötzlich im Brückenhof Feuer aus, in dem Gasthaus wie Manifest in Flammen aufgehen.

2.3. Die Beziehungen zwischen der Erzählung und den simplicianischen Schriften

2.3.1. Die simplicianischen Schriften

Hans Jakob Christoffel von Grimmelhausen hat seinen Ruhm als der große deutschsprachige Schriftsteller der Barockzeit mit dem von ihm selbst als „simplicianischen Schriften“ bezeichneten Zyklus begründet, der neben anderen Texten auch vier Romane¹⁰⁹ umfasst. In den ersten drei Romanen, *Simplicissimus*, *Courasche (Trutz Simplex)* und *Springinsfeld* ist wegen der Verflechtung der Personen und Handlungen ein internes Verweissystem zu erkennen, ohne dessen Kenntnis die einzelnen Romane und auch der ganze Zyklus nur schwer zu verstehen sind. Im *Simplicissimus* wird die Lebensgeschichte von Melchior

¹⁰⁷ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.122.

¹⁰⁸ Ebd. S.144.

¹⁰⁹ Zu den simplicianischen Schriften gehören, mit dem Erscheinungsjahr der Erstausgaben: Abenteuerlicher *Simplicissimus Teutsch*, I.-V. Buch (1668), *Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, VI. Buch (1669), *Trutz Simplex (Lebensbeschreibung der Courasche)*, VII. Buch (1670), *Seltsamer Springinsfeld*, VIII. Buch (1670), *Wunderbarliches Vogel-Nest*, IX. Buch (1672), *Deß Wunderbarlichen Vogelneests Zweiter theil*, X. Buch (1675). Nach: Breuer, Dieter: *Grimmelshausen Handbuch*. München: Fink, 1999, S.23-26.

Sternfels von Fuchshaim aufgeschrieben, der seit seiner Jugend nur den Namen Simplicius trägt und dessen wirklicher Name erst im V. Buch fällt. Es wird erzählt, wie er noch als ein namenloser Junge aus dem Spessart in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges von Soldaten in die Wälder getrieben wird, wo ihm ein Einsiedler Schreiben, Lesen und christliche Grundsätze beibringt. Soldaten machen ihn zum Narren, später wird er dann selbst Soldat. Wir erfahren weiterhin, wie er sich als der Jäger von Soest im Krieg einen Namen macht und seinen Kumpel Springinsfeld kennen lernt, wie es ihm gelingt im Kriegsgewirr sein Glück zu machen, um dann alles zu verlieren. Berichtet wird über seine zahlreichen Liebesaffären, – darunter auch über die Beziehung mit der Landstörzerin Courasche in Sauerbrunnen, die sehr nüchtern und ohne die Erwähnung dieses Namens niedergeschrieben ist, – über missglückte Eheversuche, über den gescheiterten Versuch als Landwirt, einen Bauernhof zu führen, und am Ende über sein Leben als einsamer Einsiedler auf einer Insel im Ozean.

Indem Grimmelshausen die alte Zigeunerin Libuschka zur Leserin des *Simplicissimus* macht, verbindet den *Courasche*-Roman mit dem *Simplicius*-Roman und setzt den Zyklus damit in Gang. Libuschkas Zorn auf Simplicius wegen ihrer Bloßstellung in der Sauerbrunnen-Episode manifestiert sich in ihrer Absicht, ihre eigene Lebensgeschichte, mit wichtigen Details über die Simplicius-Affäre als Buch erscheinen zu lassen. In der Lebensbeschreibung der angeblich böhmischen Adligen Libuschka erfahren wir über ihre unzähligen Liebesaffären, Ehen, Geschäfte, Schandtaten im Dreißigjährigen Krieg, wie die gealterte Courasche all danach Zuflucht bei den Zigeunern fand. Erst der *Trutz Simplex* erklärt manche Leerstellen im *Simplicissimus*. Courasche erzählt, wie sie in Sauerbrunnen, nachdem sie von Simplicius öffentlich verspottet worden war, ihm trotz ihrer Unfruchtbarkeit weismachte, sie habe ein gemeinsames Kind zur Welt gebracht und ihm vor die Tür gelegt. Es stellt sich auch erst hier heraus, dass die Bekanntschaft mit Springinsfeld Courasche und Simplicius miteinander verknüpft. Simplicius erfährt, dass sein Soester Kriegskamerad einen Ehevertrag mit der Courasche schloss und sogar den Spottnamen Springinsfeld von ihr bekam.

Auf die Autobiographie der Courasche reagieren Springinsfeld, Simplicius und Philarchus Grossus, der als Schreiber ihre Lebensgeschichte zu Papier brachte. Die Handlung des *Springinsfeld*-Romans wird im Gegensatz zu den ersten zwei Romanen des Zyklus nicht aus der Perspektive einer Figur entwickelt, sondern aus drei Perspektiven. Am Romananfang steht das zufällige Treffen von den drei oben genannten Herren. Grossus erhellt die Schreibsituation der

Lebensgeschichte der Landstörzerin und sein Verhältnis zu der diktierenden Zigeunerfürstin. Simplicius erfährt von Grossus über die Herkunft seines Sohnes endlich die Wahrheit. Ihm wird mitgeteilt, dass das Kind von Courasches derzeitiger Magd geboren wurde, auch mit der er damals ein intimes Verhältnis hatte, so stammt der Sohn zweifelsohne von ihm. Simplicius und Springinsfeld korrigieren und ergänzen Courasches Geschichten aus ihrer eigenen Sicht, auch der Schreiber erzählt seine eigene Geschichte. Simplicius bewegt Springinsfeld dazu, sein Leben zu erzählen, um die beleidigenden Behauptungen der Courasche über ihn zu widerlegen.

2.3.2. Gelnhausen und Libuschka - die Hauptfiguren mit Montagecharakter

In Grimmelshausens Romanen ist es äußerst schwer, zwischen dem Autor und dem Romanhelden Simplicius zu unterscheiden, deshalb lässt diese Verquickung von Leben und Poesie viel Spielraum für Deutungsanstrengungen.¹¹⁰ In der Erzählung *Das Treffen in Telgte* nutzt Günter Grass diesen Spielraum und stellt den 25jährigen Grimmelshausen, den Soldaten des Dreißigjährigen Krieges, den er Gelnhausen nennt und reichlich mit den Eigenschaften von Simplicius versorgt, in den Mittelpunkt der Geschichte. Der Autor führt ihn mit Courasche zusammen. Zur Konzipierung ihrer Figur bedient er sich selbstverständlich der barocken Romangestalt als Vorlage. Da beide Hauptcharaktere aus literarischen Gestalten, aus Daten der Grimmelshausen-Biographie und aus fiktiven Elementen aufgebaut sind, verkörpern sie das Wechselspiel von Wirklichkeit und Fiktion, das die ganze Erzählung prägt.

Die Aufmachung des jungen Soldaten Gelnhausen in der ersten Szene der Geschichte, der „[...] Mitte Zwanzig sein [mochte] – ein blattriges Gesicht“¹¹¹ hat, weist ihn „in seinem grünen Wams unterm Federbuschhut“¹¹² als den Jäger von Soest im *Simplicissimus* aus. Seine Vorstellung vor den versammelten Poeten als Jupiters Liebling stellt den Bezug zu Grimmelshausens Simplicius her, der sich ebenfalls im dritten Kapitel des dritten Buches, in einer zentralen Episode des *Simplicissimus*, im Disput mit dem Narren Jupiter zeigt. Bei seinem ersten Auftritt unter den Poeten versucht Harsdörffer, den närrisch scheinenden Soldaten in Schutz zu nehmen, und stellt ihn mit der Aufzählung solcher Eigenschaften wie „mit Witz ausgestattet“, „belesener, als sein

¹¹⁰ Ebd. S.9.

¹¹¹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.11. Das blattrige Gesicht zeigt die Syphilis, die sich Simplicius im *Simplicissimus*-Roman in Paris auf dem Venusberg holte.

¹¹² Ebd.

Nährsichtum erkennen lasse¹¹³ als einen potentiellen Poeten vor. Der Nürnberger Dichter hebt auch Gelnhausens Geschicktheit hervor, „er lüge bessere Mär, als sich erdichten lasse,¹¹⁴ was als Hinweis auf die Naturbegabung Gelnhausens und Grimmelshausens gedeutet werden kann. Er teilt auch ein wichtiges Detail aus dem Leben des Soldaten mit: „diene der Kerl im Schauenburgschen Regiment, [...], als Kanzleisekretär.“¹¹⁵ Durch diese Angabe erfolgt die Markierung des Bezuges zu der Dichterbiographie, da Grimmelshausen tatsächlich in diesem Regiment zwischen 1639 und 1649 gedient hat.¹¹⁶

Wie die Einführung des Soldaten Gelnhausen in den Kreis der Barockdichter belegt, bedient sich der Autor bei der Strukturierung dieses Charakters des *Simplicissimus*-Romans als Prätext. Er hebt zahlreiche Zitate aus diesem Prätext heraus, die er dann, vermischt mit biographischen und fiktiven Elementen, in seinen Text versetzt. Die einmontierten Daten aus Grimmelshausens Biographie und die fiktiven Züge der Soldatencharaktere haben die Funktion, den Zitatcharakter der eingeschriebenen Prätextteile hervorzuheben, und damit die Referentialität des Grass-Textes zu intensivieren. Bei der Vorstellung von Gelnhausen wird mit der ironischen Bemerkung „wirkte wie erfunden“¹¹⁷ darauf hingewiesen, dass der reale Dichter Grimmelshausen mit dessen fiktionaler Gestalt *Simplicius* verschmilzt, wobei dieser Figur eigene Formungen beigegeben werden. Diese fiktive Mixtur-Figur wird im Gegensatz zu den Poeten dennoch als „wirklich“ bezeichnet: „Doch zeigte sich, daß Gelnhausen wirklicher war als seine Erscheinung.“¹¹⁸ Er betätigt sich ja während des Treffens als Vermittler gegenüber der Außenweltrealität und löst als Außenseiter bei den Poeten Erkenntnisprozesse aus. Mit diesen Bemerkungen reflektiert der Autor auf der Erzählebene über die intertextuelle Bedingtheit der Soldatenfigur. Damit wird der Intensitätsgrad der intertextuellen Verweise nach dem Kriterium der Autoreflexivität gesteigert.

Auch durch eine detaillierte Analyse seines Namens und seiner Spitznamen zeichnet sich der Montagecharakter der Soldatenfigur eindeutig ab. Sowohl der Nachname *Gelnhausen* als auch der Vorname *Christoffel* markieren die Bezugnahme auf die Dichterpersönlichkeit Grimmelshausen. Der Nachname deutet auf den Geburtsort des barocken Dichters *Gelnhausen*

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd. S.12.

¹¹⁵ Ebd. S.11.

¹¹⁶ Füssel, Stephan: *Günter Grass „Das Treffen in Telgte.“ Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart: Reclam, 1999. S.22.

¹¹⁷ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.11.

¹¹⁸ Ebd. S.10f.

hin. Grimmelshausen selbst nannte sich übrigens in allen Werken, die er unter seinem wahren Namen schrieb Gelnhusanus.¹¹⁹ Der Vorname ist ein eindeutiger Hinweis auf den Namen Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Weiterhin verfügt der Regimentschreiber auch über zwei Spitznamen. Die Benennung *Stoffel* kann auf zweierlei Weise gedeutet werden. Einerseits kann er als Abkürzung des Namens Christoffel aufgefasst werden, die den Bezug auf die Grimmelshausen-Biographie markiert. Andererseits kann er auch wortwörtlich verstanden werden, als Bezeichnung für eine ungehobelte männliche Person, die der Soldat verkörpert. Der andere Beiname *Simpel* ist eine gängige Bezeichnung für Simplicius in den simplicianschen Schriften, damit verquickt der Name den Soldaten Gelnhausen mit der literarischen Figur Simplicius. *Simpel* oder auch in der lateinischen Form *Simplex* weist auf das lateinische Adjektiv *simplex* hin, hinter dem sich verschiedene Bedeutungen verbergen, wie zum Beispiel: einfach, kunstlos, schlicht, offen, naiv. Während bei Simplicius noch alle Bedeutungen mitgespielt haben, bleibt meiner Ansicht nach im Falle von Gelnhausen einzig die Eigenschaft der Offenheit übrig. Seine Offenheit Libuschka und den Dichtern gegenüber, die sich darin äußert, dass er seine Meinung nicht verschweigt, sondern das Herz auf der Zunge hat, wird bei der detaillierten Textanalyse dargestellt.

Sowohl die Grimmelshausen- als auch die Simplicius-Bezüge der Gelnhausen-Figur haben eine sehr intensive kommunikative Relevanz. Sie sind vom Autor durch bewusst eingesetzte und häufig wiederholte Signale markiert, die für die Leser wegen ihrer Deutlichkeit leicht zu erkennen sind. Es ist festzustellen, dass die literarischen Elemente im Charakter Gelnhausens im Verlauf des Textes immer mehr in den Hintergrund treten, während die dokumentarisch-biographischen Züge dieser Figur zunehmend überwiegen. Einen maximalen Intensitätsgrad erreichen die Textverweise auf die Dichterbiographie nach dem Kriterium der Kommunikativität in dem Moment, als der Soldat Gelnhausen mit dem Dichter Grimmelshausen identifiziert wird: „zumal der Urheber aller weiteren Simpliciadien, der sich gelegentlich Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen nannte.“¹²⁰ Die barocken Verweise haben einen einzigen Prätext, den *Simplicissimus* als Bezugsfolie, was eine große intertextuelle Intensität bewirkt. Da aber bei der Vorstellung des Soldaten nie ein wörtliches Zitat aus diesem Prätext in den Folgetext einmontiert wird, erreichen die Verweise nie den maximalen Intensitätsgrad nach dem Kriterium der

¹¹⁹ den Namen *von Grimmelshausen* verwendeten der Großvater und der Vater nicht mehr, erst später begann Grimmelshausen auch diesen Namen zu gebrauchen.

¹²⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.150f.

Selektivität. Die pointiert ausgewählten Zitate rufen aber trotzdem den Gesamtkontext ab, so wird damit der ganze Prätext in die neue Sinnkonstitution des Folgetextes einbezogen. Die Intensität der Verweise auf den *Simplicissimus*, genauer auf den Romanhelden Simplicius, wird im Laufe der Erzählung nach dem Kriterium der Strukturalität ständig geringer, da die Elemente der Grimmelshausen-Biographie immer stärker den strukturellen Aufbau der Gelnhausen-Figur bestimmen.

Bei der Figur der Wirtin Libuschka mischt Grass, eben so wie bei der Gelnhausen-Figur, Literarisches mit Fiktivem und auch mit Dokumentarischem. Bei ihrem ersten Treffen mit den Poeten wird die Bezugnahme auf Grimmelshausens Roman *Trutz Simplex* mit dem Namen Libuschka markiert, da die Heldin und Ich-Erzählerin der Geschichte, die Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche vor dem Dreißigjährigen Krieg noch den Namen *Jungfrau Lebuschka* getragen hat. Als Gelnhausen den Dichtern Libuschka als die Wirtin von Brückenhof vorstellt, erscheint eine „angejahrte“ Frau, die der gealterten barocken Courasche genau nachgestaltet ist. Grass ist bemüht, die besonders einprägsamen äußeren Merkmale der Courasche aufzuzählen, um die größtmögliche Nähe zum Original zu demonstrieren: „eine unter Grindsalbe schon angejahrte Frau, die sich in eine Pferdedecke gewickelt hatte, soldatische Hosen trug, dabei geziert sprach und sich zum böhmischen Adel zählte.“¹²¹ Seine Wirtin ist mit all den Attributen der Courasche ausgestattet, die in Grimmelshausens Roman im Jahre 1645 bei den Zigeunern Zuflucht fand. Aber mit dem Sesshaftwerden und mit der Wirtshausführung der Libuschka wird von dem Barocktext radikal abgewichen.

Auch die Analyse ihres Namens zeigt eindeutig den Unterschied zwischen dem literarischen Vorbild und der Adaption, und deckt den Montagecharakter der Libuschka-Figur auf. Die Courasche-Figur taucht schon in Grimmelshausens erstem Roman, im *Abenteuerlichen Simplicissimus* auf, aber noch ohne Namen, als zeitweilige Geliebte von Simplicius in Sauerbrunnen. Im *Trutz Simplex* lernt man sie als wohlbehütete Jungfrau Lebuschka kennen, die – sobald sie in die Kriegswelt gelangt – den Namen *Courasche* bekommt. Wenn wir im Barockroman und in der Erzählung die Benennung der Frauenfigur untersuchen, können wir feststellen, dass der Name *Libuschka* bei Grimmelshausen nur zweimal vorkommt, sonst ist immer nur von Courasche die Rede. Im Gegensatz dazu verwendet Grass zum größten Teil den Namen *Libuschka* und mindestens so häufig die Benennung *Wirtin* oder *Wirtin Libuschka*. Die

¹²¹ Ebd. S.15f.

Verwendung des Namens *Courage* in der Erzählung – diese Benennung beträgt ungefähr ein Drittel der Namensvarianten – beschränkt sich mit einigen Ausnahmen auf die Gelnhausen-Ebene und wird fast ausschließlich in direkter Rede benutzt. Auf der Erzählebene werden aber konsequent die anderen drei Bezeichnungen verwendet. Wenn der Erzähler den Namen *Courage* benutzt, fügt er immer eine kommentierende Wendung hinzu:¹²² „... Courage, wie Gelnhausen sie nannte.“¹²³ Wie der Name *Courage* bei der Wirtin, so wird auch der Beiname *Simpel*, bezogen auf den Soldaten, von den Poeten nicht gebraucht, beide dienen nur als Anrede im Gespräch der beiden Figuren. Diese Tatsache scheint ihre Zusammengehörigkeit zu verstärken und ihre starke Bindung an die literarischen Vorlagen zu demonstrieren.

Der Schreibweise des Namens *Courage/Courasche* muss auch nachgegangen werden, da sie bei den beiden Autoren unterschiedlich ist. Grimmelshausen verwendet die Schreibweise *Courasche*. In seiner Zeit umschrieb dieses Wort euphemistisch das weibliche Genital,¹²⁴ und Lebuschka selbst bekam den Namen *Courasche* ursprünglich in dieser Bedeutung. Da im *Trutz Simplex* die Beschreibung der rasch wechselnden, nie harmlosen Abenteuer der *Courasche* nach dem Schema aller pornographischen Romane¹²⁵ erfolgt, steht dort die euphemistische Bedeutung des Namens im Vordergrund. Grass dagegen bevorzugt die Schreibweise *Courage*, er hebt damit die wortwörtliche Bedeutung des Namens hervor. Im Deutschen bedeutet *Courage* Mut, Beherztheit, Unerschrockenheit und diese werden zu wesentlichen Eigenschaften der *Libuschka* in der Grass-Geschichte.

Im Gegensatz zu der Soldatenfigur verfügt die Wirtinfigur über weniger dokumentarische Züge. Der Beruf der *Libuschka* stellt eine Art Verbindung zwischen ihr und dem Barockdichter her, der nach dem Dreißigjährigen Krieg jahrelang ein Wirtshaus geführt hat. Ihre literarische Bildung, die Kenntnis der barocken Autoren Harsdörffer und Moscherosch, die auf das literarische Werk von Grimmelshausen eingewirkt haben, verbindet sie mit ihrem barocken Schöpfer. Diese Züge ihres Charakters heben hervor, dass sie absolut geeignet ist, Gastgeberin dieses Literatentreffens abzugeben. Der Autor kommentiert das auf der Erzählebene: „So belesen und geschaffen für

¹²² Umbach S.114.

¹²³ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.19.

¹²⁴ Weydt, Günther: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Stuttgart: Metzler, 1979, S.83.

¹²⁵ Hohoff, Curt: *Johann Jacob Christoph von Grimmelshausen. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, S.107.

das Treffen der Poeten war die Wirtin Libuschka...“¹²⁶ Mit diesem Kommentar des Schriftstellers verstärkt sich der Intensitätsgrad der dokumentarischen Bezüge dieser Figur.

Die Vorstellung der Wirtin Libuschka im Kreis der Poeten beweist, dass Grass bei dem Aufbau dieses Charakters den *Courasche*-Roman von Grimmelshausen als Prätext benutzt. Mit dem Einmontieren von fiktiven und biographischen Elementen in den Lebensweg der Wirtin wird die Zitathaftigkeit der Prätextteile unterstrichen und die Referentialität des Folgetextes hervorgehoben. Obwohl mit der Benennung *Wirtin Libuschka* der einzige Verweis auf die Dichterbiographie markiert wird, kann dessen kommunikative Relevanz nicht besonders intensiv sein, weil den Lesern diese Einzelheit aus Grimmelshausens Lebenslauf nicht unbedingt bekannt ist. Auch die Verweise auf die literarische Vorlage sind ständig markiert. Diese Bezüge auf den *Courasche*-Roman werden in den Folgetext immer mit fiktiven Elementen gemischt eingeschrieben. Nach dem Kriterium der Kommunikativität erreichen die Verweise auf den *Courasche*-Roman am Ende der Erzählung den maximalen Intensitätsgrad, wo dessen ganzer Titel und barocker Autor genannt werden.¹²⁷ Obwohl die literarischen Bezüge einen individuellen Prätext, den Roman *Trutz Simplex* als Bezugsfolie haben, erreicht ihre intertextuelle Intensität nach dem Kriterium der Strukturalität nicht den maximalen Grad, denn auch andere Elemente beeinflussen wesentlich den strukturellen Aufbau von Grass' Wirtinfigur. Bei Courasches Vorstellung wird aus dem Roman nicht wortwörtlich zitiert, lediglich der Namen der Wirtin und ihre äußere Charakteristik verweisen auf den Prätext. Vor allem deshalb erscheinen diese Verweise nicht besonders prägnant, trotzdem ermöglichen sie, dass der ganze Prätext in die Sinnkonstitution der Erzählung aufgenommen wird. Aus dem Montagecharakter der beiden Figuren ergibt sich, dass die Zitate und Verweise in einem von dem ursprünglichen völlig abweichenden Kontext erscheinen, was deren Dialogizität besonders intensiviert.

Die Markierung der simplicianischen Elemente in den beiden Charakteren erfolgt im äußeren Kommunikationssystem. Die Wahl der Namen *Gelnhausen* und *Libuschka* dient als Markierung, von der nur die Leser, aber nicht die Charaktere des Textes Kenntnis haben. Obwohl Figuren aus Grimmelshausens Romanen in Grass' Erzählung leibhaftig auftreten, was eine extreme Form von Markierung im inneren Kommunikationssystem bedeutet, ist ihre Identifizierung seitens der Barockpoeten unmöglich, da das Treffen auf 1647, ungefähr 20 Jahre vor dem Erscheinen der

¹²⁶ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.18f.

¹²⁷ Ebd. S.151.

simplicianischen Romane datiert ist.¹²⁸ Aus diesem Grunde können die Bezüge auf die barocken Romane und auf den Lebenslauf ihres Dichters nur von den Lesern erkannt werden.

2.3.3. Die Umkehrung der simplicianischen Sauerbrunnen-Episode

Nach der ersten Lesung diskutieren die Dichter in Anwesenheit von Gelnhausen und Libuschka beim Biertrinken über die Friedensverhandlungen in den nahen Münster und Osnabrück. Gelnhausens Nachricht, dass der kaiserliche Gesandte die Verhandlungen verlassen hat, löst bei den Poeten, die zum größten Teil Protestanten sind, Zweifel an dem baldigen Abschluss des Krieges aus. Die entsetzten Dichter, die nach dieser Nachricht den Triumph der Papisten befürchten, zeigen ihr Misstrauen dem katholischen Soldaten gegenüber. Er reagiert auf ihre theoretischen Vermutungen mit Spott und klärt die unerfahrenen Gelehrten über die realen Gründe des Krieges auf. Der Musketier greift in seiner Rede die Wirtin indirekt an, indem er deren Spitznamen *Courage* benutzt, um die weiblichen Geschlechtsteile zu umschreiben. Er behauptet: „Außerdem sei die protestantische Sache beim Franzos nicht allzu löblich aufgehoben, weil [...] die österreichische Anna die Socken stopfe, während der Kardinal ihr die königliche Courage salbe.“¹²⁹ Libuschka fühlt sich dadurch nicht nur als Protestantin, sondern auch als Frau provoziert. Sie erzählt deshalb den Versammelten ihre Lebensgeschichte und verwandelt damit den politischen Konflikt in einen privaten. Sie gesteht, dass sie in ihren sieben Ehen „als Courage bedient und beschimpft worden“¹³⁰ ist. Daher sind für sie alle Herren gleich, auch der jetzt so selbstsicher auftretende Gelnhausen, der bei ihrer ersten Begegnung noch den Spitznamen *Simpel* getragen hat. Die Wirtin demütigt ihn vor der Poetenkompanie damit, dass sie über die Kur im schwäbischen Sauerbrunnen erzählt, wo sie ihn nur *Simpel* nannte und herumkommandierte. Ihr Bericht gibt sehr bündig die Geschichte des *Trutz Simplex*, die Lebensgeschichte der *Courasche*, wieder. Die Erzählung über ihre sieben Ehen und über ihre Bekanntschaft mit dem Stoffel spielt auf den Inhalt des *Courasche*-Romans an. Zur Markierung der intertextuellen Verweise auf den Grimmelshausen-Roman wird die Erwähnung ihres Beinamens *Courage* benutzt. Ihre Geschichte geht aber auch auf den *Simplicissimus*-Roman zurück. An der Stelle, wo Libuschka den Dichtern über Gelnhausens Spitznamen erzählt, wird schon die Geschichte von *Simplicissimus*

¹²⁸ *Simplicissimus* I-V. Buch erschien 1668, *Trutz Simplex* erschien 1670

¹²⁹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.47.

¹³⁰ Ebd. S.48.

eingewoben. Markiert wird dies mit der Erwähnung des Spitznamens *Simpel*, und mit der Benennung der zwei Ortschaften Hanau und Soest, in denen nur Simplicius verkehrte und deren Namen nur im *Simplicissimus* vorkommen.

Es muss untersucht werden, wie die beiden Barocktexte in Grass' Erzählung fast unbemerkt eingefügt, ineinander verwoben und dann inhaltlich verkehrt werden. In ihrer Erzählung erwähnt die Wirtin zum ersten Mal den Kurort Sauerbrunnen, dessen Name in beiden Barockromanen auftaucht und wo sich Simpel und Courage vor Jahren zum ersten Mal begegnet sind und eine kurze Liebesaffäre gehabt haben. Von dieser ersten Begegnung und deren Folgen berichtet die Libuschka erst später ausführlicher, an dieser Stelle äußert sie nur einige beleidigende Worte Gelnhausen gegenüber. Der überlegene Ton der Wirtin, in dem sie hier den Soldaten anfällt, wird charakteristisch sein für all ihre weiteren Gespräche und Auseinandersetzungen. Gelnhausen versucht Libuschkas eindeutig übertriebene Überlegenheit mit einer Bedrohung zu parieren: „Halt's Maul, Courage, sonst stopf ich dir dein!“¹³¹ die auch als sexuelle Beleidigung verstanden werden kann. Mit seiner mahnenden Frage „Ob sie nicht wisse, daß seit der schwäbischen Kur noch eine Rechnung offen sei?“¹³² versucht er, sie an die unangenehmen Ereignisse ihrer Beziehung zu erinnern und dadurch zum Schweigen zu bringen. Mit dieser Frage wird aber auch die Aufmerksamkeit der Leser auf das zentrale Ereignis dieser Beziehung gerichtet.

So wie bei Grimmelshausen kommt auch bei Grass der Sauerbrunnen-Geschichte eine besondere Bedeutung zu. Über die kurze Affäre von Simplicius und Courasche wird sowohl im *Simplicissimus* als auch im *Trutz Simplex* berichtet, und Grass montiert sie in die 7. und 17. Kapitel ein. Um die Integrationsweise dieser Geschichte richtig beurteilen zu können, müssen zuerst ihre beiden Darstellungen bei Grimmelshausen kurz besprochen werden.¹³³ Im *Simplicissimus* berichtet Simplicius stolz, aber wortkarg über seine Liebesaffäre mit einer anonym bleibenden Frau in Sauerbrunnen.¹³⁴ Da die Leichtfertigkeit der Frau ihm lästig wird, beendet er die Beziehung schnell. Wie das ihm gelungen ist, erfahren die Leser aber nicht. Dieser kurze Bericht von Simplicius, in dem er der Courasche „mit schlechtem Lob gedenkt,“¹³⁵ gibt

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Die Geschichte trägt auch autobiographische Züge, Grimmelshausen selbst hat sich auch sehr gerne in Sauerbrunnen aufgehalten.

¹³⁴ im *Simplicissimus*: im sechsten Kapitel des fünften Buches

¹³⁵ von Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel: *Trutz Simplex oder ausführliche und wunderseltene Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche*. In: *Grimmelshausens Werke in vier Bänden*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1964. Dritter Band S.132.

dieser Anlass als Rache eine Biographie schreiben zu lassen. In ihrer Lebensbeschreibung, im *Trutz Simplex*, werden der Erläuterung dieser Affäre und deren Folgen mehrere Kapitel gewidmet. Die Leser erfahren erst in diesem Roman wie Simplicius die Courage in Sauerbrunnen blamiert hatte, weshalb sie dann den Kurort zu verlassen hatte.

Auf den ersten Blick hat man den Eindruck, Gelnhausen versucht, mit der eben zitierten Frage, die Wirtin zu erschrecken und sie daran zu hindern, den versammelten Poeten Einzelheiten von seiner Vergangenheit zu erzählen. Wenn wir diese Frage aber noch gründlicher untersuchen, stellen wir fest, Gelnhausen will sich mit dieser Bedrohung an Libuschka rächen. Er will der Wirtin ihr Verhalten ihm gegenüber in Sauerbrunnen heimzahlen, was den Lesern, die die ganze Geschichte des Kurortaufenthaltes nicht kennen, noch unlogisch erscheint. Damit, dass nicht die Courage, sondern der Stoffel die alte offene Rechnung begleichen will, kehrt Grass die Geschichte des barocken Romans um. Die Umkehrung der Grimmelshausen-Fiktion wird ab dieser Textstelle konsequent durchgeführt. Der Zweck dieser Methode wird erst im 19. Kapitel zu verstehen sein.

Wenn wir zu der Streitszene zurückkehren, stellen wir fest, dass Gelnhausens Frage die Wirtin keineswegs erschreckt, sondern sie sogar in Rage bringt. Sie beantwortet die Frage mit einer anderen Drohung, sie werde nämlich „...“, ihm alle Bälger abkassieren, die ihm, dem windigen Simpel, in wechselnden Quartieren nachgeboren wären.“¹³⁶ Durch die Erwähnung seines Namens ist der Bezug auf Simplicius' Lebensgeschichte, in der von seinen unehelichen Kindern schamlos berichtet wird, markiert. Grass' Methode der Umkehrung von Grimmelshausens Fiktion, lässt sich auch hier verfolgen: Bei Grimmelshausen erzählt Simplicius selbst von seinen Kindern, und nicht die Courasche, da sie in ihrer Lebensgeschichte nicht bezweckt sich damit an ihm zu rächen. Dort will sie nämlich mit der Veröffentlichung erreichen, dass sich Simplicius wegen der Beziehung mit einer so amoralischen Frau bloßgestellt fühlt. Seitens Gelnhausen folgt die schlagfertige Replik sofort. Er wirft der Wirtin vor, „was die Courage von Bälger schwatze, wo sie keinen Balg auf die Welt gebracht habe.“¹³⁷ Hinter seinem Vorwurf verbirgt sich die Tatsache, dass die Courasche dem Simplicius neun Monate nach der Affäre in Sauerbrunnen, ein angeblich gemeinsam gezeugtes Kind unterschob. Der oben zitierte Satz enthält lediglich eine

¹³⁶ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.48.

¹³⁷ Ebd.

Anspielung auf dieses Ereignis, später im 17. Kapitel der Grass-Geschichte wird es dann vollständig erzählt.

In Gelnhausens Behauptung ist die Umkehrung des barocken Courasche-Textes immanent, obwohl sie noch unmarkiert bleibt. Im Gegensatz zu Gelnhausen, kann Grimmelshausens Simplicius nämlich noch nicht wissen, dass dieses Kind nicht die Courasche zur Welt gebracht hat, da sie ihre Unfruchtbarkeit erst im *Trutz Simplex* mitteilt. Gelnhausen setzt die Erniedrigung von Libuschka noch fort. Mit ihrer negativen Charakterisierung wird auch auf das Titelkupfer der barocken Originalausgabe des *Trutz Simplex* angespielt. Auf diesem Kupfer werden die Lebensstationen der Courasche aufgezählt, im Mittelpunkt ist sie selbst zu sehen, wie sie „nur taub auf dem Esel hocke, der nichts als Distel fresse.“¹³⁸ Mit diesem Zitieren dieses Bildes wird noch mal die Unfruchtbarkeit (taub) der Courage unterstrichen. Die Unmarkiertheit des Verweises auf das Titelkupfer hebt die Intention des Autors hervor, die Aufmerksamkeit der Leser nicht auf die Originalbedeutung des Bildes,¹³⁹ sondern auf das Distelsymbol zu lenken. Dieses Symbol ist auf zweierlei Weise zu deuten, einerseits kann diese Pflanze die Wertlosigkeit symbolisieren, andererseits ist sie in der barocken Emblemik ein Sinnbild für Zähigkeit, Beharrlichkeit. Dadurch, dass Gelnhausen die Wirtin mit einer Distel identifiziert „Sie selber sei eine Distel,“¹⁴⁰ werden die zwei grundlegenden Eigenschaften der Distel in einem Bild vereint.

Nach Gelnhausens beleidigenden Worten, drückt die Wirtin ihre Verachtung dem Soldaten gegenüber auf ihre eigene Weise aus, indem sie „auf den Tisch sprang, [...] plötzlich alle Röcke hob [...], dem Stoffel den Arsch kehrte und zielgenau Antwort gab.“¹⁴¹ Sie greift zur derben Körpersprache, um ihm deutlich genug mitzuteilen, sie wolle sich mit ihm nicht verbal streiten, da er seine Unterlegenheit mit Geschrei und Gewaltanordnung zu kompensieren versucht.¹⁴²

Wie diese detaillierte Textanalyse zeigt, ist der Intensitätsgrad der intertextuellen Verweise in diesem kurzen Textteil sehr hoch. Die Referentialität der intertextuellen Beziehung zwischen den Prätexten und dem Folgetext ist sehr intensiv, weil die barocken Zitate nicht nahtlos in die Erzählung eingefügt werden, sondern ihr Zitatcharakter durch Markierung hervorgehoben wird. Mit der hohen Zahl und mit der auffälligen Häufigkeit der eingeschriebenen intertextuellen Spuren sowie mit deren eindeutiger Markierung ist in dieser Szene die maximale Intensität der

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Die Pictura zeigt Courasche auf distelfressendem Esel als Personifikation des Geizes. Nach: Breuer S.79.

¹⁴⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.48.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Battafarano / Eilert S.221.

intertextuellen Verweise gemäß dem Kriterium der Kommunikativität erreicht. Das bedeutet, dass diese Intertextualitätssignale den Rezipienten dabei helfen, die Beziehung zwischen dem Grass-Text und den simplicianischen Texten als vom Autor intendierte zu erkennen und die Bedeutung dieser Beziehung für das Verständnis der Erzählung zur Kenntnis zu nehmen. Aus den Prätexten wird nie wortwörtlich zitiert, vielmehr hebt Grass aus ihnen nur gezielt Elemente heraus. Deshalb sind sie, entsprechend dem Merkmal der Selektivität, von hoher jedoch nicht von maximaler intertextueller Intensität. Die Grimmelshausen-Textteile sind aber so prägnant, dass sie den Inhalt der Prätexte evozieren können. Diese Elemente werden in die Erzählung so einmontiert, dass ihre ursprüngliche Bedeutung umgekehrt ist. Das erzeugt eine wesentliche Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Kontext der Zitate, was eine hohe intertextuelle Intensität nach dem Kriterium der Dialogizität bedeutet.

2.3.4. Die Wirtin Libuschka als Erzählerin – Grimmelshausens Einfluss auf Grass’ Literaturverständnis

Libuschkas non-verbale Provokation bleibt seitens Gelnhausen unbeantwortet, so wird sie zum frappanten Abschluss ihres privaten Streites. Der Satiriker Moscherosch erkennt sofort die Theatralität in ihrer Geste und macht darauf den Dramatiker Gyrphius aufmerksam: „Die könnt den Skribenten teutscher Tragödien treffliche Dialoge und Aktschüsse setzen.“¹⁴³ „Der couragierte Donner“¹⁴⁴ lässt die Poeten ihre Sorgen um den Frieden vergessen und ermutigt sie, einander pikante Anekdoten zu erzählen. Sie stacheln sogar die Wirtin und den Soldaten an, ähnliche Geschichten zu präsentieren, was dann zur Folge hat, dass „der ungeschminkte Bericht des Stoffel und mehr noch der Wirtin“¹⁴⁵ die Versammelten zum Schweigen bringt.

Mit Libuschkas Bericht über die Plünderungen bei der Belagerung Magdeburgs werden zentrale ästhetische Fragen aufgeworfen, die schon die barocken Schriftsteller in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges beschäftigt haben, und die sich Grass’ Generation dreihundert Jahre später, nach dem Zweiten Weltkrieg, stellt: Wie soll sich der Künstler dem Entsetzlichen gegenüber verhalten? Lassen Elend und Grauen wirklich nur Schweigen zu? Ist die heroisierende Verklärung die einzige Möglichkeit der literarischen Gestaltung des Krieges?¹⁴⁶ Die Antworten

¹⁴³ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.48.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd. S.50.

¹⁴⁶ Battafarano / Eilert S.236.

des Autors auf diese Fragen sind schon in dieser Szene formuliert. Mit dem Schweigen der Dichter wird demonstriert, dass ihre Poesie unfähig ist, die Kriegsrealität angemessen darzustellen. Distanzierte, regungslose Bilder können weder Leidenschaft noch Mitgefühl erregen. Durch die ungeschminkte Darstellung der Kriegsrealität der Libuschka wird den Poeten gezeigt, dass mit unheroischer Erzählweise das Grauen des Krieges dennoch wiederzugeben ist.

Die Belehrung der Poeten durch die Wirtin setzt sich auch am nächsten Tag fort. Nachdem Gelnhausen in der Nacht heimlich den Brückenhof verlassen hat, muss Libuschka am nächsten Tag eine glaubhafte Geschichte vortragen, warum der Soldat so schnell fortgeeilt sei. Ihre Zuhörerschaft wird aber dann erst immer größer, wenn sie über ihre eigenen Kriegserlebnisse zu erzählen beginnt, da sie den Poeten solche Einzelheiten verrät, die nur Kriegsbeteiligte kennen. Wenn die Wirtin über ihre Kriegserlebnisse berichtet, weicht Grass inhaltlich von der literarischen Vorlage, vom *Courasche*-Roman ab und hält sich nur teilweise an den Lebenslauf der barocken Courasche. Er lässt sie auch bei solchen Ereignissen des Krieges dabei gewesen sein, die in Grimmelshausens Roman nicht einmal erwähnt werden, die aber in Beziehung zum Leben der Dichter stehen. Damit verfolgt er die Absicht, die Differenz zwischen der Kriegsbeteiligung der Wirtin und der passiven Betroffenheit der Dichter hervortreten zu lassen, ihre Unkenntnis über Realität und Beweggründe des Krieges offensichtlich zu machen und schon damit das Verfassen eines Friedensmanifests als irrales Ziel zu bezeichnen.

In dieser Szene lässt der Autor Libuschka als Erzählerin ohne Gelnhausens Begleitung vor den Dichtern auftreten, damit das literarische Gleichgewicht zwischen den beiden barocken Figuren hergestellt wird. Durch die erzählende Wirtin wird auf die Schreibhaltung der Grimmelshausen-Romane und auf die wichtige Position von Grimmelshausens *Courasche* hingewiesen, die sie als die erste weibliche Erzählerin der deutschsprachigen Literatur einnimmt. Mit dem Erzählen von hautnah erlebten Kriegsgeschehnissen macht die Libuschka den Dichtern vor, wie man die grausamen und schrecklichen Momente des Krieges darzustellen hat, damit sie auch diejenigen packen, die den Krieg nicht direkt erlebt haben. Sie veranschaulicht die Gräuel des Krieges aus der Perspektive der Betroffenen, sie überliefert die Geschichte in selbst erlebten Geschichten. Mit ihrer ungeschminkten, unheroischen Erzählweise und Erzählspontaneität unterhält und entsetzt sie gleichzeitig die Poetenkompanie. Die Erzählung der Wirtin weist typische Merkmale von Grimmelshausens und auch von Grass' Erzählverfahren auf. Der Autor wählt absichtlich diese Figur zur Vorstellung seiner Poetik. Als eine fiktive literarische Gestalt, die der Phantasie beider

Schriftsteller entstammt, kann sie mit ihrem Erzählen veranschaulichen, welchen starken Einfluss Grimmelshausens Poetik auf Grass' Literaturverständnis ausgeübt hat.

2.3.5. Gelnhausens Weg zum Dichterwerden

Am zweiten Abend des Poetenreffens, nachdem Gelnhausens Lügengeschichte über die Beschaffung von den kulinarischen Köstlichkeiten entlarvt worden ist, sucht dieser die Wirtin auf, um seinen Schmerz zu mildern, und bei ihr Trost zu finden. Bereits der Auftakt der Szene spiegelt die widersprüchliche Beziehung der beiden treffend: „Sie [Courage – S.Zs.], die Alte, ihm immer Junge, sein bodenlos Faß und Kübel, sich auszuschütten, sie, seine Amme, sein Lotterbett, der saugende Egel...“¹⁴⁷ Wenn ihre besondere Beziehung auf der Grundlage dieses Textes analysiert wird, erkennt man sofort, sie ist nicht die Abbildung der Beziehung ihrer literarischen Vorlagen. Bei Grimmelshausen bewirkt die Begegnung in Sauerbrunnen eine jahrzehntelang anhaltende Trennung. Nach der kurzen Affäre im Kurort kommen die beiden erneut zusammen, als Simpel zeitweilig als Bauer sesshaft wird und die alte Courasche schon mit den Zigeunern lebt. Dieses zweite Treffen wird im Gesprächsspiel *Rathsübel Plutonis*¹⁴⁸ beschrieben, in dem die alte Courasche über das Heiratsversprechen erzählt, das von Simplicius nicht eingelöst wurde und das sie deshalb als Auslöser ihrer Lebensbeschreibung bezeichnet. Die Liebesaffäre bei Grass hat im Gegensatz zum Barockdichter keine lange andauernde Trennung zur Folge. Er verbindet die beiden Figuren nicht allein dadurch, dass er sie in Telgte zusammenführt, sondern durch ein starkes emotionales Band. Ihre Fähigkeit, in kriegswüsten Zeiten die widrigen Umstände nutzend, überleben zu können, schafft schon eine Art von Verbundenheit. Gelnhausens Zuneigung zu Libuschka, die für ihn gleichzeitig die Geliebte, die Mutter, die Vertraute verkörpert, ihre widersprüchlichen Gefühle einander gegenüber, die sich gleichzeitig in Liebe und Hass äußern, schafft einen noch stärkeren Bund. Diese Hassliebe, die sich besonders in den zwei Streitszenen in Wortgefechten manifestiert, ist nicht den simplicianischen Romanen entlehnt, sondern ein Geschöpf der Imagination des Schriftstellers, was er selbst im Erzähltext ironisiert: „Ein ganz besonderer Kitt zwang ihn und die Courage zum

¹⁴⁷ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.132.

¹⁴⁸ *Rathsübel Plutonis Oder Kunst Reich zu werden* erschien 1672. Gehört zu einer Reihe von kleineren Erzählwerken, die im simplicianischen Stil abgefasst und meist mit der Titelfigur verbunden sind. Nach: Breuer S.23

Paar.¹⁴⁹ Die mütterliche Zuneigung der Courasche zu einem jüngeren Mann finden wir bei Grimmelshausen erst im *Seltsamen Springinsfeld*, in dem die Zigeunerfürstin den Schreiber, namens Philarchus Grossus, ihrer Lebensgeschichte, als ihren Sohn behandelt.¹⁵⁰ Auch in Gelnhausens Figur ist Grossus präsent, insofern der Soldat später als Grimmelshausen den *Trutz Simplex* verfassen wird.

Am Anfang dieser Szene ist ein verzweifelter Soldat zu sehen, der wegen seiner misslungenen Aktionen den Krieg satt hat, und der bei seiner Vertrauten Trost und Ruhe sucht. An dieser Stelle lugt die literarische Figur Simplicius hinter der Gelnhausen-Figur vor, aber seine Erfolge in den Kriegsgeschäften geraten bei Gelnhausen zur Unglückssträhne. Mit der Umkehrung der simplicianischen Fiktion gelingt hier Grass, Grimmelshausens Beweggründe indirekt zu verdeutlichen, die ihn nach dem Dreißigjährigen Krieg zuerst zum Sesshaftwerden, dann zum Schreiben veranlassen. Dementsprechend beginnen von dieser Textstelle an in Gelnhausens Persönlichkeit die literarischen Charaktermerkmale zugunsten der dokumentarischen in den Hintergrund zu treten. Mit der Entscheidung des völlig enttäuschten Gelnhausen „nur noch friedlich kleinen Gewinn ein[zu]treiben. Etwa als Gastwirt.“¹⁵¹ wird schon auf den Lebensabschnitt Grimmelshausens hingewiesen, in dem er ein Wirtshaus zu betreiben beginnt. Im übernächsten Satz ist dann mit der Benennung des genauen Ortes („Nahbei Offenburg“¹⁵²) und des Namens des Wirtshauses („Zum silbernen Stern“¹⁵³) die Bezugnahme auf sein Leben markiert. Grass folgt aber nicht haargenau dem Lebenslauf des Schriftstellers, sondern fasst seinen Lebensweg nach dem Dreißigjährigen Krieg schlicht zusammen.¹⁵⁴ Diese Sätze schildern die Entsprechungen zwischen Gelnhausens Zukunftsplänen und Grimmelshausens Lebenslauf. Bei der genauen Sichtung dieser Sätze fällt aber auf, dass ihre Einheit durch einen einzigen Satz gebrochen wird: „Wie ja auch sie, die unruhige Courage, als Wirtin Libuschka sesshaft geworden.“¹⁵⁵ Mit diesem Satz weist der Autor mit Nachdruck noch mal darauf hin, dass er mit der Berufswahl der gealterten Courasche von Grimmelshausens Text abweicht. Mit dem Sesshaftwerden und der Wirtshausführung der Courasche verknüpft er die Dichterbiographie mit

¹⁴⁹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.56.

¹⁵⁰ bei Grimmelshausen: *Der Seltsame Springinsfeld* Kapitel 4-6

¹⁵¹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.132.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Grimmelshausen heiratete 1649 in Offenburg und lebte mit seiner Familie in Gaisbach, wo er zuerst 1657 und dann erneut 1665 das Wirtshaus „Zum Silbernen Stern“ eröffnete und es bis 1667 betrieb.

¹⁵⁵ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.132.

der literarischen Figur und stellt damit Parallelen zwischen Grimmelshausen, Gelnhausen und Libuschka auf.

Allerdings zeigt die Wirtin ihr Misstrauen gegenüber Gelnhausens Vorhaben und zieht seine Fähigkeit, ein guter Wirt zu sein, in Zweifel. Ihre spöttischen Bemerkungen veranlassen den wütenden Gelnhausen, aus Rache die Entscheidung zu treffen, seine eigene Lebensgeschichte und das Leben und die Schandtaten der Wirtin aufs Papier zu bringen. Im 7. Kapitel wurde schon mit einem einzigen Satz: „Ob sie nicht wisse, daß seit der schwäbischen Kur noch eine Rechnung offen sei?“¹⁵⁶ auf Gelnhausens Vorhaben hingewiesen, sich an Libuschka wegen ihres Verhaltens ihm gegenüber zu rächen. Auf den Anlass dieser Rache wurde im 7. Kapitel nur mit der Bemerkung des Soldaten: „wo sie keinen Balg auf die Welt gebracht habe“¹⁵⁷ angespielt. In diesem Kapitel wird aber Courasches absichtliche Lüge, Gelnhausen ein in Sauerbrunnen gezeugtes Kind zu unterschieben, als das Moment bezeichnet, das ihn zur Rache bewog. Gelnhausens Worte, mit denen er Rache an Libuschka schwört: „Er werde ihr heimzahlen, Wort für Wort.“¹⁵⁸ lauten fast wie die von Courasche im ersten Kapitel ihrer Lebensbeschreibung: „Das tue ich dem Simplicissimo zu Trutz, weil ich mich anderer Gestalt nicht an ihm rächen kann; ...“¹⁵⁹ Grass kehrt in diesem Fall Grimmelshausens Geschichte nicht einfach um. Mit der Erklärung Gelnhausens über sein ganz konkretes Ziel „An die dreißig Jahr Hurerei und Diebswesen werde er zu Papier bringen – und zwar nach allen Regeln der Kunst!“¹⁶⁰ hebt er die dokumentarischen Züge der Figur immer stärker hervor und drängt dagegen die literarischen und fiktiven immer mehr in den Hintergrund. Die dokumentarischen Züge der Gelnhausen-Figur werden nach dieser Drohung dadurch betont, dass bei der Formulierung seiner Zukunftspläne „Sobald er sich aus dem Kriegsdienst gelöst und ihm sein künftiges Wirtshaus Gewinn gebracht habe, wolle er sich Federkiele extra zuschneiden.“¹⁶¹ auf Grimmelshausens Lebensweg zurückgegriffen wird: Dieser begann erst 1666 mit dem Schreiben und er war bis dahin als Verwalter und Wirt tätig.¹⁶²

Um Gelnhausens Verwandlung in den barocken Dichter glaubwürdig darstellen zu können, bedient sich der Autor zweier Methoden. Einerseits werden die simplicianischen Merkmale der

¹⁵⁶ Ebd. S.48.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd. S.134.

¹⁵⁹ Grimmelshausen: *Trutz Simplex*.S.15.

¹⁶⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.134.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Füssel S.67.

Wirtinfigur in den Vordergrund gerückt. Das geschieht mit folgenden Mitteln: Vor Gelnhausens Racheschwur wird die Wirtin mit Grimmelshausens Courasche identifiziert, indem die böhmische Stadt Bragoditz als Libuschkas Geburtsort benannt wird, wo auch die barocke Courasche zur Welt kam. Danach wird hervorgehoben, dass Gelnhausen konsequent den Namen Courage benutzt anstelle der Benennung Libuschka: „welche (mal zärtlich, mal wegwerfend) Courage zu nennen der Stoffel nicht müde wurde.“¹⁶³ Anschließend werden für die Bezeichnung der Wirtin solche Namen benutzt wie „alte Schell“, „Rabenass“, „Vettel“ oder „Strahlhex“, die alle aus dem *Trutz Simplex* stammen. Andererseits wird Gelnhausen mit solchen Informationen über den Simplicius und die Courasche versorgt, von denen nur der Schöpfer dieser Gestalten Kenntnis haben kann. Die folgerichtige Verwendung der demütigenden Namen für die Benennung der Wirtin dient eigentlich auch dieser Methode des Autors. Diese Bezeichnungen werden am Anfang vor Gelnhausens Racheschwur einmontiert und als Anrede der Wirtin gebraucht. In diesem Racheschwur fasst Gelnhausen die Lebensgeschichte der Wirtin zusammen und konzentriert sich dabei nur auf die wichtigsten Ereignisse. Seine Informationen über Libuschka, ihre Unfruchtbarkeit, ihre Lüge Simplicius gegenüber das Kind betreffend oder wie sie ihr Geld mit Hurerei und Diebstählen verdient, zeugen davon, dass er hier schon aus der Position des Schöpfers dieser literarischen Courasche-Figur spricht. Er nennt aber seinen ehemaligen Kriegsgefährten namens Springinsfeld als seine wichtige Informationsquelle. Grass betreibt dadurch wieder ein Spiel mit Grimmelshausens Fiktion. Mit dem Namen Springinsfeld deutet er markiert auf einen der vier Haupttexte der simplicianischen Schriften, auf den *Seltsamen Springinsfeld*. Dieser Roman erzählt die Lebensgeschichte des Soldaten, Landstreichers und Bettlers Springinsfeld, der im *Simplicissimus* als ein Kriegsgefährte des Jägers von Soest, dann im *Trutz Simplex* als Courasches zeitweiliger Lebensgefährte auftaucht. Gelnhausens Behauptung, er habe alles über Courasches Leben von Springinsfeld erfahren, kann andeuten, dass die endgültige Wahrheit über Courasches Taten erst im *Seltsamen Springinsfeld* niedergeschrieben wurde. Erst in dieser Schrift erfährt die literarische Figur Simplicius als alter Mann, dass sein Sohn nicht die Courasche, sondern ihre Magd zur Welt gebracht hat. In einem Gespräch, in Anwesenheit von Springinsfeld, teilt der fiktive Verfasser des *Trutz Simplex*, Philarchus Grossus, die wahre Geschichte der Geburt von Simplicius' Sohn mit, indem er Courasches Worte zitiert: „...hab ich ein Jungferkindchen, welches meine Kammermagd eben

¹⁶³ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.133.

damals aufgelesen, als er im Sauerbrunnen mit mir zuhielt, auf ihn taufen und ihm vor die Tür legen lassen, mit Bericht, daß ich solche Frucht von ihm empfangen und geboren hätte, ...“¹⁶⁴ Gelnhausen erscheint in dieser Racheschwur-Szene schon als künftiger Verfasser der simplicianischen Schriften, was sein Allwissen über die Figuren der Romane eindeutig beweist. Er ist aber nicht im Stande, die Wirtin davon zu überzeugen, dass aus ihm ein guter Schriftsteller wird. Sein selbstsicheres Auftreten und seine großspurigen Worte können seine Schwächen nicht verschleiern. Libuschka kennt und benennt schonungslos diese und bespöttelt den Zukunftstraum des „simplen Regimentschreibers.“¹⁶⁵ Sie zählt die wichtigsten Lebensstationen des Soldaten auf: „Er, der als Trossbube und Stallknecht, später als gemeiner Soldat [...] seine Laufbahn gemacht [...] habe,“¹⁶⁶ um ihn daran zu erinnern, dass er bis jetzt nur „das mörderische Fouragieren, Leichenfleddern und Beutelschneiden [...] gelernt habe.“¹⁶⁷ Sie listet anschließend alles auf, was er als Dichter können müsste und macht ihn darauf aufmerksam, dass er als „Kanzleiskribent“ nur das Protokollschreiben gelernt habe. Sie bezweifelt deswegen, dass er ohne Vorstudien auf dem künstlerischen Niveau der versammelten gelehrten Poeten schreiben könne. In der Replik der Wirtin auf den Racheschwur werden Bezüge zur Biographie von Grimmelshausen hergestellt. Bei der Aufzählung der Lebensstationen des Soldaten werden nämlich nur solche Ereignisse erwähnt, die mit historisch verbürgten Lebensdaten des Schriftstellers übereinstimmen. Libuschkas Zweifel an Gelnhausens schriftstellerischen Fähigkeiten trifft diesen besonders, da vor kurzem die Dichter seinem Märchen über das ehrliche Beschaffen der Köstlichkeiten noch Glauben geschenkt haben. Selbst Heinrich Schütz, der ihn beim Lügen ertappt hat, hat seine Begabung entdeckt und gab ihm den Rat seine Geschichten niederzuschreiben. Seine sprachliche und argumentative Unterlegenheit Libuschka gegenüber stört ihn so sehr, dass er der Spottrede der Wirtin mit einem Fausthieb ganz radikal ein Ende setzt und ihre Stube verlässt.

In dieser Szene wird die konsequente Umkehrung der Geschichten der Grimmelshausen-Romane fortgesetzt, die Markierung der Bezüge erfolgt aber nicht immer, denn den Lesern ist die Bezugnahme auf die simplicianischen Schriften hier schon selbstverständlich. Die kommunikative Relevanz dieser Bezüge sinkt deshalb nicht. Die Spannung zwischen dem

¹⁶⁴ Grimmelshausen: Der Seltsame Springinsfeld In: *Grimmelshausen Werke*. Dritter Band S.157.

¹⁶⁵ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.134.

¹⁶⁶ Ebd. S.135.

¹⁶⁷ Ebd.

ursprünglichen und neuen Zusammenhang der Zitate bleibt konstant, sie stehen miteinander in einem ständigen Dialog, so erreicht der Intensitätsgrad der intertextuellen Bezüge nach dem Kriterium der Dialogizität maximale Intensität. Mit den immer häufigeren Verweisen auf den Lebenslauf von Grimmelshausen wird der Zweck der Fiktionsumkehrung für die Leser immer klarer.

2.3.6. Gelnhausen und Harsdörffer gleich Grimmelshausen und Harsdörffer?

Nach dem Streit mit Libuschka läuft Gelnhausen weinend bis zur äußeren Ems hin. Obwohl er seine physische Überlegenheit ihr gegenüber mit einem Faustschlag zum Ausdruck gebracht hat, ist er niedergeschlagen. Einerseits fühlt er sich von den Poeten missverstanden, die nicht erkannten, dass er sich bei ihnen mit dem Festmahl für „etliche ihm hier erteilte Lektionen“¹⁶⁸ bedanken wollte. Andererseits fühlt er sich von Libuschka falsch bewertet, wenn sie ihn wegen seinen Vorhaben, Wirt und Dichter zu werden, einfach verlacht. An der Ems trifft er den ebenfalls weinenden Harsdörffer. Der Nürnberger Poet nimmt in der Grass-Geschichte einen speziellen Platz ein. Er kommt in Oesede, wo das Treffen ursprünglich stattfinden sollte, in der Begleitung seines Verlegers, des Dichters Birken und des Soldaten Gelnhausen an. Er lenkt die Aufmerksamkeit Simon Dachs auf Gelnhausens Fähigkeiten, die ihn für die Dichterrunde hilfreich („überall ortskundig“) und auch geeignet („Der lüge bessere Mär, als sich erdichten lasse.“¹⁶⁹) machen. Aus diesem Grunde wird nach dem „Festmahl“ Harsdörffer die Schuld für das Auftauchen des Soldaten in der Dichterrunde zugeschoben, eine Schuld, die er ohne Widerrede auf sich nimmt. Seine widersprüchlichen Gefühle Gelnhausen gegenüber, die zwischen Wut und brüderlicher Zuneigung schwanken, lassen ihn in der Nacht nicht zur Ruhe kommen und treiben ihn zum Fluss, wo er den Soldaten zu treffen hofft.

Bezüglich der Geschehnisse dieser Nacht werden nur Mutmaßungen formuliert, was die Satzanfänge mit „vielleicht“ unterstreichen. Grass unternimmt mit dieser Szene den Versuch, einerseits den dichterischen Reifeprozess von Grimmelshausen zum Dichterwerden symbolisch darzustellen, andererseits durch intertextuelle Elemente den literarischen Einfluss Harsdörffers auf Grimmelshausens Schaffen anzudeuten. Der Autor eröffnet die Reihe seiner Annahmen mit

¹⁶⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.146.

¹⁶⁹ Ebd. S.12.

der Bemerkung, „Ihrem Trübsinn gab eine Nachtigall Antwort.“¹⁷⁰ durch welche er auf die Rolle des Nachtigall-Motivs im Schaffen der beiden Poeten anspielt. Nur zwei Sätze später kehrt er zu diesem Motiv erneut zurück: „Vielleicht setzte die Nacht am Emsufer dem zukünftigen Dichter jene Zeile ‚Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall...‘, die später das Lied des Einsiedlers im Spessart eröffnen sollte.“¹⁷¹ Mit dem Ortsnamen *Spessart* wird die Bezugnahme auf den *Simplicissimus*-Roman markiert. Er diente in der Erzählung schon mehrfach als Signal für den Bezug auf den Barockroman. Nun wird er wieder zur Markierung benutzt, um den Lesern zu verdeutlichen, dass das Liedzitat aus dem *Simplicissimus* die Funktion hat, die Identität von Gelnhausen mit Grimmelshausen zu bestätigen. Mit dieser Szene wird auch darauf hingewiesen, dass *Der Morgengesang*¹⁷² von Harsdörffer für das Nachtigallied von Grimmelshausen als Primärquelle galt.¹⁷³

Es wird auch vermutet, dass Gelnhausen Harsdörffer um Rat gebeten habe, „ob er den hispanischen Erzählern nacheifern solle.“¹⁷⁴ Hinter dieser Vermutung verbirgt sich die Tatsache, dass Harsdörffer zu den großen barocken Vermittlern, Übersetzern der Weltliteratur zählte,¹⁷⁵ durch dessen Übersetzungen, Bearbeitungen Grimmelshausen die wichtigsten Werke seiner Zeit kennen lernte, und deren literarischer Einfluss an zahlreichen Stellen seiner Schriften nachzuweisen ist. Der Nürnberger Poet soll den zukünftigen Dichter über das Verlagswesen der Zeit aufgeklärt und vor „Raubdrucken und Verlegergeiz“¹⁷⁶ gewarnt haben. An dieser Textstelle werden die späteren Erfahrungen Grimmelshausens unmarkiert eingebaut. Seine beiden Romane wurden nämlich sprachlich überarbeitet, unrechtmäßig vom Frankfurter Verleger Georg Müller nachgedruckt, der *Simplicissimus Teutsch* noch im Jahr des Erstdrucks 1668, der *Trutz Simplex* bereits 1671.¹⁷⁷

Grass bringt es in diesem Kapitel fertig, mit den immer öfter auftauchenden und immer eindeutigeren Signalen den dokumentarischen Charakter der Gelnhausen-Figur in Vordergrund zu rücken und damit auf den Reifeprozess der Dichterpersönlichkeit hinzuweisen, der dann im

¹⁷⁰ Ebd. S.136.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Das Gedicht *Der Morgengesang* erschien 1649 im ersten Teil der *Hertzbeweglichen Sonntagsandachten*. Das Gedicht entstammt der Lied-Motivtradition ‚Morgenstern‘ und ‚Nachtigall‘

¹⁷³ Weydt S.61.

¹⁷⁴ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.136.

¹⁷⁵ Weydt S.59.

¹⁷⁶ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.136.

¹⁷⁷ Füssel S.67f.

19. Kapitel im Rahmen einer Rede Gelnhausens, vor seinem eindrucksvollen Abgang, seinen Höhepunkt erreichen wird.

2.3.7. Gelnhausens unterschwellige Poetik – Die Geburt des Dichters Grimmelshausen

Die versammelten Poeten bereiten sich schon auf die letzte Lesung vor, als plötzlich Gelnhausen durch ein offenes Fenster in die Große Wirtsdiele steigt. Seine bescheidene Stimme mit spöttischem Unterton - er bedankt sich bei den Poeten für seine dichterische Weiterbildung statt sich wegen des gestrigen Betrugs zu entschuldigen - entspricht dem Erzählstil vom *Simplicissimus*. Der Regimentschreiber scheint nun seinen eigenen dichterischen Ton gefunden zu haben. Durch Gelnhausens Identifizierung mit dem „vom Spessart entlaufenen Bauernlummel“¹⁷⁸ wird die Bezugnahme auf die Simplicius-Figur zum letzten Mal markiert. Damit hebt die Erzählung zum letzten Mal hervor, dass es sich um eine Figur mit Montagecharakter, mit literarischen, biographischen und fiktiven Zügen handelt. Mit den letzten Worten aus Gelnhausens Rede „wolle er in die Kunst [...] den Einstieg finden und [...] zum Dichter werden“¹⁷⁹ geraten dann die literarischen und fiktiven Züge seiner Figur endgültig in den Hintergrund.

Nach seinem Entree steigt unter den Dichtern sofort Ärger auf, den der besonnene Simon Dach zu mildern weiß. Er erteilt Harsdörffer das Wort, der Gelnhausen zum Bekennen seiner Frevel bewegt. Gelnhausen gibt in seinem Plädoyer seinen Betrug zu und entlarvt gleichzeitig die Poeten, die ihn der Lüge bezichtigen. Schonungslos konfrontiert er sie mit der Realität und wirft ihnen vor, obwohl diese davon keine Kenntnis nehmen wollen, dass sie auf ihre Weise ebenso in den Kriegshandel verstrickt sind wie die Soldaten. Gelnhausen behauptet, mit seinen Musketieren „zeitgemäß gehandelt“¹⁸⁰ zu haben. Er erinnert die Dichter daran, dass auch sie gezwungen sind, ihrer Zeit entsprechend zu handeln, da sie solche Fürsten mit Huldigungspoemen zu loben haben, die größere Verbrechen begehen als er. In seiner Rede bezeichnet er die ganze Kompanie als lebensfern, da man nicht erkannt hat, dass er sich mit dem Festmahl, mit der Mär von den königlichen und kaiserlichen Grüßen, mit dem Widmungswunsch des Päpstlichen Nuntius für die erteilten Ratschläge der Poeten bedanken wollte. Laut Gelnhausen müssten diese Dichter ohne

¹⁷⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.144.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd. S.145.

Macht das fehlende Ansehen „glaubhaft in Szenen setzen,“¹⁸¹ und es nicht durch dichterische Lügen zu erreichen versuchen.

Den verblüfften Poeten fehlt aber das geeignete Mittel, auf Gelnhausens Rede eine schlagfertige Antwort zu geben. Einzig Logau hält eine zutreffende Behauptung bereit: „Solch genauen Spiegel hätten nur Narren parat.“¹⁸² Das ist ein Verweis auf die Feststellung des Herrn von Simplicius, bei dem dieser damals als Narr diente: „Ich halte ihn vor einen Narrn, weil er jedem die Wahrheit so ungescheut sagt; hingegen sind seine Diskursen so beschaffen, daß solche keinem Narrn zustehen.“¹⁸³ Obwohl Greflinger Gelnhausen sofort in Schutz nimmt, da er davon überzeugt ist, dieser habe aus der Sicht des einfachen Volkes, „welches dieser Runde nicht beisitze,“¹⁸⁴ die Wahrheit gesprochen, obwohl Harsdörffer diesen zur Fortsetzung seiner Rede auffordert, ist er nicht zurückzuhalten. Bei seinem eiligen Abgang durch das Fenster kündigt er seine dichterische Wiederkehr an. In seine kurze Abschiedsrede bettet der zukünftige Poet sein poetologisches Konzept ein. Seine Ausführungen sind nicht zu vergleichen mit den einen Tag früheren bei Libuschka und erwecken den Eindruck, Gelnhausen habe die Tricks des Dichterberufs in der letzten Nacht im Eilverfahren gelernt (womöglich von Harsdörffer?) und sich auf diese Weise in den Dichter Grimmelshausen verwandelt. Es zeigt sich in dieser Rede, dass Libuschkas gestrige spöttische Kritiken eine positive Wirkung hatten. Der Autor macht den Komponisten Heinrich Schütz zum Ideegeber,¹⁸⁵ aber die Wirtin macht mit ihren gezielten Provokationen aus Gelnhausen den Dichter Grimmelshausen.¹⁸⁶

Grass macht hier einen großen Zeitsprung, nimmt das Ende des jahrzehntenlangen Reifeprozesses von Grimmelshausen vorweg¹⁸⁷ und lässt die reife Dichterpersönlichkeit vor den versammelten Poeten auftreten. Der Grund für Gelnhausens Schreiben ist nicht mehr die Rache an Libuschka, sondern die Auseinandersetzung mit der Seh- und Schreibweise der in Telgte versammelten Poeten. In seiner Rede fasst der Schriftsteller in parodistischer Form Grimmelshausens Umgang mit zeitgenössischen Autoren und Werken zusammen. Namentlich erwähnt Gelnhausen lediglich Harsdörffer und Moscherosch, deren Werke er noch zu studieren

¹⁸¹ Ebd. S.146.

¹⁸² Ebd. S.147.

¹⁸³ Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. In: *Grimmelshausen Werke*. Erster Band. S.138.

¹⁸⁴ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.147.

¹⁸⁵ „Er dürfe seine Lügengeschichten nie wieder mörderisch ausleben, sondern müsse sie beherzt niederschreiben.“

Ebd. S.122.

¹⁸⁶ Battafarano / Eilert S.228.

¹⁸⁷ Ebd. S.230.

hat, um seine Kenntnisse zu vertiefen. Die Werke von diesen beiden Autoren bedeuteten nämlich wichtige literarische Impulse für Grimmelshausen und deren Einfluss ist in den simplicianischen Schriften eindeutig nachzuweisen. In seiner Behauptung benennt Gelnhausen die beliebtesten poetischen Mittel der versammelten Barockpoeten, von denen er sich definitiv unterscheiden will: „Doch wolle niemand von ihm vertändelte Schäfereien, übliche Leichabdankungen, verzackte Figurenpoeme, zierliches Seelgewimmer oder Bravgereimtes für die Kirchengemeinde erwarten.“¹⁸⁸ In dem letzten Satz seiner Rede fasst er das Wesen seines poetologischen Konzeptes zusammen, das auf die Umgestaltung der Realität durch die künstlerische Phantasie zielt:

Eher werde er den großen Sack aufmachen, den gefangenen Stunk freisetzen, des Kronos Parteigänger sein, den langen Krieg als Wortgemetzel neuerdings eröffnen, als dann ein entsetzliches Gelächter auffliegen lassen und der Sprache den Freipaß geben, damit sie laufe, wie sie gewachsen sei: grob und leisgestimmt, heil und verletzt, hier angewelscht, dort maulhenckolisch, immer aber dem Leben und seinen Fässern abgezapft.“¹⁸⁹

Mit den Worten „Schreiben wolle er! Beim Jupiter, Merkur und Apoll!“¹⁹⁰ verlässt er die Poeten und die Stube durch das Fenster. Gelnhausen geht so schnell fort, dass er sich von der Wirtin nicht einmal verabschiedet. Er ist noch nicht imstande, der Wirtin ihr gestriges Verhalten zu vergeben, da er die Wichtigkeit und Richtigkeit ihrer Kritik, die erzieherische Funktion ihrer Provokationen weder erkennen will noch kann. Erst Jahrzehnte später wird er, schon als Autor des *Simplicissimus*, in seinem Buch *Courasche* ein „papierenes Denkmal“¹⁹¹ der Libuschka als Schriftstellerin setzen.¹⁹² Mit dieser Bemerkung identifiziert der Autor auf der Erzählebene Libuschka mit Grimmelshausens literarischer Figur Courasche, und Gelnhausen mit dem Barockdichter Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Gelnhausens *Courasche*-Roman, der ein Vierteljahrhundert nach dem Telgter Treffen erschienen ist, wird als „die späte Einlösung einstiger Rachenschwüre“¹⁹³ bezeichnet und durch die Nennung des Titels, durch Erwähnung des Pseudonyms des Verfassers und durch die Angabe des Verlegers und des Verlagsortes mit Grimmelshausens *Trutz Simplex* gleichgesetzt. Mit diesem Moment wird erhellt, was für eine

¹⁸⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.148.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd. S.151.

¹⁹² Battafarano / Eilert S.215.

¹⁹³ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.150.

Funktion in der Geschichte der konsequenten Umkehrung der barocken Fiktion zukommt. Indem der Autor die Rollen von Courage und Simplicius in der Sauerbrunnenepisode bei Libuschka und Gelnhausen umkehrt, entwirft er einerseits eine andere Version von der Entstehung der simplicianischen Schriften als bei Grimmelshausen, andererseits erklärt er die Geburt des Dichters Grimmelshausen auf der Grundlage seines Romanzyklus. Durch Gelnhausens Figur wird das Dichterwerden von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen aus Grass' Sicht dargestellt. Durch Libuschka, die gleichzeitig der Fiktion von Grimmelshausen und Grass entstammt, wird der literarische Einfluss des barocken Schriftstellers auf Günter Grass versinnbildlicht. Darüber hinaus ist in Gelnhausens Figur auch Günter Grass selbst zu sehen, der - wie Gelnhausen in der barocken Dichterrunde - mit seiner autodidaktischen Naturbegabung in der Gruppe 47 als Ausnahmeerscheinung galt.

2.4. Gruppe 1647 – Gruppe 47 – vielleicht Gruppe 74

„Mein lieber Hans Werner,

anfangs war es nur eine kleine Sonntagsidee, Dir zum 70. Geburtstag ein Gruppentreffen im Jahr 1647 zu skizzieren, doch dann wuchs sich die Idee zu der Erzählung *Das Treffen in Telgte* aus, an der ich nun ein gutes halbes Jahr sitze; und immer noch nicht bin ich am Ende.

Es macht mir Schreibspaß, Dich und uns alle, einen verquerten barocken Haufen, während drei Tagen zwischen Münster und Osnabrück zu versammeln. So lange ist das gar nicht her: nur dreihundert Jahre – von 1947 zurückgezählt. Außerdem wüßte ich für Dich kein besseres Geschenk, denn Du hast uns damals, als der Dreißigjährig Krieg schleppend zu Ende ging, zusammengerufen. [...]

Dein Freund Günter¹⁹⁴

Günter Grass hob in zahlreichen Interviews hervor, dass ihm bei dem ausführlichen Studium der deutschsprachigen Barockliteratur¹⁹⁵ die Parallelen zwischen der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und der nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges so auffallend waren,¹⁹⁶ dass er die bekanntesten Barockpoeten zu einem erfundenen Treffen zusammenrief, um mit dessen Erzählen das Lebenswerk von Hans Werner Richter zu würdigen. Aus diesem Grunde veranstaltet er das Treffen im Jahre 1647, 300 Jahre vor dem Gründungsjahr der Gruppe 47, der Gruppierung von Schriftstellern, Kritikern und Verlegern, die in den fünfziger und sechziger Jahren die deutschsprachige literarische Öffentlichkeit prägte. Da das Treffen der barocken Poeten in seinen Motiven, Zielsetzungen und auch in formellen Aspekten denen der Gruppe 47 sehr ähnlich ist, wird es oft in der Fachliteratur Gruppe 1647 genannt.¹⁹⁷ Trotz der nachweisbaren Parallelen zwischen dem fiktiven Treffen von 1647 und den Tagungen der Gruppe 47 ist das Werk keine Schlüsselerzählung, die jedem Mitglied der Gruppe 47 einen Vorfahren in der Barockzeit zuweisen würde. Nur die Figur des Poeten Simon Dach zeigt eindeutige Parallelen zu Hans

¹⁹⁴ Zitiert in: Neunzig, Hans A. (Hg.): *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*. München, Nymphenburger, 1979. S.199.

¹⁹⁵ Intensiv wie nie zuvor wendet sich Günter Grass in der Erzählung *Das Treffen in Telgte* der Barockzeit und ihren Poeten zu. Er hat seine Studien zur Barockliteratur erweitert und vertieft. Zwei Germanisten, Theodor Verweyen und Günther Witting, haben in ihrem Aufsatz *Polyhistor's neues Glück* (s. Stand der Forschung S.20.) mit den Methoden der historischen Quellenforschung nachgewiesen, wie authentisch die Literaturgeschichte des Barock in der Erzählung dargestellt wird. Sie haben ganz exakt beschrieben, was Grass alles an barocken Quellen in seinem Buch verarbeitet hat. Nach ihrer Untersuchung gilt Albrecht Schönes Anthologie *Das Zeitalter des Barock* (2. verb. Aufl. München: Beck, 1968), die mit Kommentaren des Herausgebers versehen ist, als wichtigste Quelle der Erzählung. Das wird besonders deutlich bei den Lesungen, wo sogar die Reihenfolge der vortragenden Poeten in etwa der Anordnung der Autoren in dieser Anthologie entspricht. (Verweyen / Witting S.455.)

¹⁹⁶ zerstörtes, aufgespaltenes Land und die korruptierte Sprache

¹⁹⁷ zum ersten Mal verwendete Marcel Reich-Ranicki diese Bezeichnung in seiner Rezension „Gruppe 1647.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 77. 31. März 1979.

Werner Richter. Die anderen, von wenigen Rezensenten und Literaturwissenschaftlern vorgeschlagenen Gleichsetzungen, bezogen auf einige Figuren, können stellenweise nachgewiesen werden, aber nicht in der ganzen Erzählung.¹⁹⁸

Allerdings verarbeitet hier Grass nicht nur die Erfahrungen, die er als regelmäßiger Teilnehmer an den Tagungen der Gruppe 47 gesammelt hat, sondern auch seine zur Schreibzeit frischen literarischen Erlebnisse. Zwischen 1974 und 1978 war er einer der Initiatoren und Teilnehmer der zahlreichen inoffiziellen Treffen von west- und ostdeutschen Schriftstellern, die in Abständen von drei bis vier Monaten in wechselnden Privatwohnungen in Ostberlin stattfanden.¹⁹⁹ Wegen der eindeutigen Parallelen zwischen den Ostberliner Lesungen und denen der Gruppe 47, wird die „Kompanie“ der ost- und westdeutschen Autoren auch als Gruppe 74 bezeichnet.²⁰⁰

Günter Grass will die historischen Personen und Ereignisse der deutschsprachigen Literatur nicht einfach erzählend interpretieren. Er will weder die Tagungen von der Gruppe 47 noch die Ostberliner Treffen und deren Teilnehmer darstellen und schon gar nicht über Dichtung und Kunsttheorie des deutschen Barock Unterricht erteilen. Er verbindet die Dokumentation mit der Fiktion, um sie zu einer neuen Einheit zu formen. In der Erzählung *Das Treffen in Telgte*, wie auch in seinen anderen Romanen, geraten deshalb Erfindung und Geschichte in eine komplexe erzählerische Wechselwirkung. Die Verbindung beider stiftet erst seine Erzählweise.²⁰¹ Der Schriftsteller setzt die Literaturgeschichte in einer Folge von Episoden aus Dialogen und Ereignissen um, er charakterisiert die Barockpoeten nicht referierend, sondern indem er sie reden, streiten, agieren, denken und lesen lässt. Dieses wichtige Gestaltungselement des Erzähltextes verhindert, dass die Gelehrsamkeit in der Erzählung überwiegt.²⁰² Ferner wird damit ein solches

¹⁹⁸ Werner Zimmermann hat die Entschlüsselungsversuche der Rezensenten in seiner Arbeit aufgezählt. In: Zimmermann, Werner: *Günter Grass: „Das Treffen in Telgte“* S.142f.

¹⁹⁹ Günter Grass sprach über diese Treffen vor der Öffentlichkeit erst im September 1979 in seinem Vortrag auf der Südostasienreise *Die deutschen Literaturen*. In: Günter Grass Werkausgabe Band 15 S.525f.

²⁰⁰ Roland Berbig verwendet diese Bezeichnung in seinem Aufsatz *Allzeit Ostberlin im Auge. Günter Grass – deutsch-deutsches Literaturleben intern*. Der Aufsatz erschien in dem von Berbig 2005 herausgegebenen Band, der zahlreiche Aufsätze und Interviews enthält, welche die inoffiziellen Kontakte zwischen west- und ostdeutschen Schriftstellern darzustellen versuchen. Berbig, Roland (Hg.): *Stille Post. Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen Ost und West*. Berlin: Ch. Links, 2005. S.227.

²⁰¹ Haslinger S.77ff.

²⁰² Kritiker und Literaturwissenschaftler haben immer wieder die gute Text- und Sachkenntnis des Autors betont, aber einige von ihnen stellen die Frage, ob so viel Gelehrsamkeit den Leser nicht ermüdet und die Erzählung nicht erstickt. In ihren Arbeiten ist von „Nachhilfestunde in Geschichte der Barockliteratur“ (Wallmann, Jürgen P. In: *Rheinische Post*. 28.4.1979) oder von einem „Bericht über deutsche Poeterei“ (Lodemann, Jürgen: *Der Kopf im Sand früherer Zeiten*. Badische Zeitung 91. 20.4.1979) die Rede. In diese Richtung zielt auch die Bemerkung von Marcel Reich-Ranicki: „ein Stück Literatur über Literatur, geschrieben von einem Literaten vor allem für Literaten.“ (Reich-

fiktives Spielfeld geschaffen, auf dem der Autor mögliche Spielarten literarischer Einbildungskraft und Verhaltensweisen anhand historischer Figuren erkunden kann.²⁰³ Durch die Bezugnahme auf die Motive, Ziele und Rituale der barocken Sprachgesellschaften beziehungsweise der Gruppe 47, durch das Heraufbeschwören der informellen Schriftstellertreffen in Ostberlin und durch das ständige Zitieren barocker Werke werden das Telgter Treffen und die dort diskutierten Probleme auf die Zeitebene dreier Epochen projiziert. Auf diese Weise kann der Autor solche ästhetischen, literarischen, ethischen, moralischen und politischen Themen und Fragen besprechen, die im Zeitalter des Barock, in der Nachkriegszeit und Ende der siebziger Jahre gleichermaßen aktuell waren.²⁰⁴ Erstens die Pflege der deutschen Sprache (ihre Aufwertung gegenüber dem Lateinischen bzw. ihre Bewahrung vor Missbrauch und Überfremdung), zweitens der Umgang der Literatur mit Leid und Tod, mit Kollektivschuld- und Mitschuld, und schließlich die Auseinandersetzung über Macht und Ohnmacht des Dichterwortes.

2.4.1. Motive und Ziele der drei literarischen Gruppierungen

Die zum Telgter Treffen eingeladenen Poeten riskieren die Hinreise trotz des immer noch anhaltenden Krieges, weil sie „ausgehungert auf literarische Wechselworte“²⁰⁵ sind: „Es trieb sie zu einander. Überdies nahm, während der Frieden ausgehandelt wurde, allgemein die Unruhe, das Suchen zu. Niemand wollte für sich bleiben.“²⁰⁶ Dieselben Beweggründe führen die jungen deutschen Schriftsteller nach dem Zweiten Weltkrieg und die ost- und westdeutschen Autoren in den siebziger Jahren²⁰⁷ zusammen. Da in allen drei Epochen die Dichter von gleichen geistigen Bedürfnissen geleitet werden, decken sich die Zielvorstellungen ihrer Treffen weitgehend. Sie

Ranicki, Marcel: Gruppe 1647. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 77. 31. März 1979. oder die von Paul Dreykorn: „ein Kunst-Stück für Kenner.“ (Dreykorn, Paul In: *Nürberger Zeitung* 28.4.1979)

²⁰³ Hoffmeister S.283.

²⁰⁴ Das Ziel dieses ständigen Spiels mit der Literatur anderer Epochen formulierte Grass in einem Interview so: „Mich hat gereizt, wie sich hier ‚Vergegenkunft‘ in Erzählung umsetzen lässt.“ Günter Grass in Interview mit Harro Zimmermann In: Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung*. S.188. In einem anderen Interview hat Grass sein Ziel mit der Erzählung so formuliert: „es hat mich dann gereizt [...] so mit diesem zeitlichen Rückgriff und Vorsprung eine Spannung herzustellen, auch eine historische Spannung zwischen den beiden Perioden.“ Günter Grass im Interview mit Susanne Müller-Hanpft am 12. August 1987. In: *Nürnberger Lehrerzeitschrift* Jg. 1992. Sonderheft 1. auch in: Füssel S.102.

²⁰⁵ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.9.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Günter Grass formulierte es in einem Brief an Roland Berbig, 7. Dezember 2004 wie folgt: „übereinstimmte man, daß es jeweils im Osten und Westen der Stadt ein Bedürfnis nach Information handwerkliche-schriftstellerischer Art gäbe.“ Zitiert in: Berbig S.226.

sehen sich nach Austausch über ihre eigenen literarischen Versuche und nach wechselseitiger Kritik.²⁰⁸ Die von Simon Dach formulierte Zielsetzung des barocken Treffens bezieht sich auf eine der wichtigsten Aufgaben der barocken Sprachgesellschaften, auf die Pflege der deutschen Sprache und verbindet gleichzeitig die literarischen Bemühungen mit einem politischen Ziel: „sollte zwischen Münster und Osnabrück das Treffen stattfinden, sei es, um dem zuletzt verbliebenen Band, der deutschen Hauptsprache, neuen Wert zu geben, sei es, um – wenn auch vom Rande her nur – ein politisches Wörtchen mitzureden.“²⁰⁹ Durch das Verfassen eines Manifests wollen nämlich die Poeten erreichen, dass die Friedensverhandlungen, die den Dreißigjährigen Krieg endgültig abschließen sollten, beschleunigt werden. Im Gegensatz dazu wollten die barocken Sprachgesellschaften nie direkt auf die politischen Verhältnisse Einfluss nehmen. Ihr doppeltes Ziel, die Förderung des Deutschen als angesehene Literatursprache und die Abwehr vor fremdsprachlichen Einflüssen bzw. die Aufrechterhaltung der alten deutschen Tugenden,²¹⁰ entspricht den Vorstellungen vieler barocker Sprachtheoretiker, wie Martin Opitz, Georg Philip Harsdörffer oder Filip Zesen, welche die politische Einheit an die Stabilität der Sprache gebunden haben.²¹¹

Auch die Gruppe 47 hatte zunächst keine konkreten politischen Ziele vor Augen. Erst ab 1956 gab es politische Resolutionen, die aus der Gruppe kamen.²¹² Im Grunde genommen waren diese aber nie Resolutionen der ganzen Gruppe 47, eher Protestaktionen einiger Schriftsteller.²¹³ Hans Werner Richter hielt die Diskussionen über politische Themen absichtlich aus den Lesungen heraus, da ihm die Sprengkraft gegensätzlicher ideologischer Positionen von Anfang an zu groß schien.²¹⁴ Deswegen ergab sich für die politisch aktiven Teilnehmer erst nach den Lesungen die Möglichkeit, Protesttexte zu verfassen. Auf diese Gewohnheit der Gruppe nimmt Günter Grass in

²⁰⁸ Zimmermann, Werner S.145f.

²⁰⁹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.24.

²¹⁰ Otto, Karl F.: *Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts*. Tübingen: Metzler, 1972, S.2.

²¹¹ Martus, Steffen: Sprachtheorien. In: Meiner, Albert (Hg.): *Die Literatur des 17. Jahrhundert*. München/Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S.140.

²¹² insgesamt kamen aus der Gruppe 47 elf Erklärung, Aufrufe und offene Briefe

²¹³ Arnold, Heinz Ludwig: *Die Gruppe 47*. Hamburg: Rowohlt, 2004, S.107ff.

²¹⁴ Laufhütte S.375.; H.W. Richter erinnert sich daran so: „Bewußt hatte ich beides – Politik und Literatur getrennt. Während auf den Tagungen nur literarische Texte gelesen wurden, fand die publizistische politische Tätigkeit der Autoren außerhalb dieser Tagungen, abgesehen natürlich von den vielen, langen nächtlichen Debatten, die oft politischer Natur waren. [...] Man kann fragen, warum ich diese Trennung vornahm, also keine politischen Debatten im Plenum der Gruppe 47 zuließ. Es hatte einen einfachen Grund: politische Debatten statt der Lesungen hätten die Gruppe 47 auferieben. Zu viele verschiedene Temperamente, Anschauungen, Überzeugungen mußten unter einem Hut zusammengehalten werden, und gerade hier, in der Zusammenfassung dieser Vielzahl – ein Kollektiv von Individualisten – lag die Ausstrahlung der Gruppe 47.“ In: Neunzig S.107f.

seiner Erzählung eindeutig Bezug. Der Organisator des Telgter Treffens, Simon Dach erlaubte ja seinen Kollegen ebenfalls nicht, über den Krieg und die Friedensverhandlungen während der Lesungen zu sprechen, so konnte auch über ihr Manifest erst nachher diskutiert werden.²¹⁵

Den Ostberliner Dichtertreffen fehlte es völlig an konkreten politischen Zielen. Sie waren so genannte Werkstattgespräche, welche die fehlende gesamtdeutsche literarische Öffentlichkeit ersetzen sollten. Der Initiator dieser Treffen war der ostdeutsche Schriftsteller Bernd Jentzsch, er war es auch, der Günter Grass vorgeschlagen hat, gesamtdeutsche Treffen und Lesungen zu organisieren. Grass sollte die westdeutschen Autoren auswählen, die dann nach Ostberlin führen, sich dort in Privatwohnungen mit ostdeutschen Kollegen trafen, wechselseitig Manuskripte lasen und darüber diskutierten. Zum ersten Treffen kam es am 16. Mai 1974, dem dann zahlreiche andere folgten. Weil nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns im Jahre 1976 viele regelmäßige Teilnehmer die DDR verließen, verloren die Treffen ihr ursprüngliches Ziel. Die Bemühungen, die Treffen in Westberlin fortzuführen, scheiterten, weil sich die Ost-West-Dimension auflöste, die anfangs die Treffen so reizvoll machte.²¹⁶

Zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Treffen in Telgte* kam es tatsächlich zu dem ersten deutsch-deutschen Literatentreffen in Ostberlin, wo nicht über die Literatur, sondern über die Erhaltung des Friedens geredet wurde. An der so genannten Berliner Begegnung zur Friedensförderung, die offiziell kein deutsch-deutsches Schriftstellertreffen war, nahmen auch Künstler und Wissenschaftler aus Österreich, der Schweiz, der Sowjet-Union, aus Großbritannien und Dänemark teil und diskutierten über die bedrohlichen Folgen des Rüstungswettlaufs zwischen den zwei Machtblöcken. Schon von Anfang an war es klar, dass Einigkeit oder gar eine gemeinsame Resolution nicht zu erwarten war. Und außerdem ging es bei dem Treffen vor allem ostdeutschen Literaten um anders, sie wollten wissen, „ob man miteinander noch reden kann oder nicht.“²¹⁷

²¹⁵ „denn die von Rist und anderen geforderte Verabschiedung des Friedensaufrufes als politisches Manifest – es lagen zwei neue Fassungen vor – wollte Dach außerhalb der poetischen Veranstaltung behandelt sehen.“ In: Grass: *Das Treffen in Telgte* S.140.

²¹⁶ Berbig S.226-233.

²¹⁷ Benito Wogatzki, Ost-Berliner Schriftsteller. In: Friedensbewegung. Ein Weilchen leben. Erschienen in: *Der Spiegel* 52/1981 21.12.1981. Im Internet <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=14353283&top=SPIEGEL> 24.06.08

2.4.2. Die Rituale der drei literarischen Gruppierungen

Mit der Widmung der Erzählung an Hans Werner Richter lenkt der Autor noch vor dem Titel die Aufmerksamkeit der Leser auf die Gruppe 47. Sie ist die erste Markierung der in der Erzählung unzähligen Bezüge zur Person Richters und zur Gruppe 47. Da sie mit der Erwähnung des vollständigen Namens von Richter eindeutig und nicht im Text, sondern im Nebentext, unmittelbar vor dem Erzähltext steht, ist die kommunikative Relevanz der Verweise auf die Gruppe 47 in der ganzen Erzählung von sehr hoher Intensität. Mit dieser Widmung und mit der Erwähnung des Schreibanlasses im ersten Absatz wird gekennzeichnet, dass die Gruppe 47, mit ihren Lesungen, Ritualen, mit ihrer literarischen Zielsetzung und Tätigkeit, zum prägenden kulturellen Prätext des Erzähltextes wird. Da in den Eingangssätzen der Erzählung der Autor die Absicht formuliert, die Ereignisse eines fiktiven barocken Poetentreffens auf die Wirklichkeitsebene der Nachkriegszeit und auf die der Schreibgegenwart der siebziger Jahre zu projizieren, müssen die Sprachgesellschaften der Barockzeit und die inoffiziellen Ostberliner Schriftstellertreffen zwischen 1974 und 1978 mit ihren Motiven, Zielsetzungen, Gebräuchen auch als kulturelle Prätexte betrachtet werden. Die Markierung der Bezugnahmen auf die barocken Sprachgesellschaften erfolgt im Erzähltext auffällig konkret, so ist ihre Kommunikativität besonders intensiv. Die Verweise auf die Ostberliner Treffen dagegen bleiben unmarkiert und sind deshalb für die Leser besonders schwer zu enträtseln, dennoch können sie im Erzähltext lokalisiert und identifiziert werden.

Im ersten Kapitel der Erzählung sind zwei grundlegende Rituale der Gruppe 47 einmontiert. Erstens sind die persönlich geschriebenen Einladungsbriefe von dem Initiator des Telgter Treffens, dem Königsberger Dichter Simon Dach, als eindeutige Hinweise auf Hans Werner Richters Postkarten zu verstehen. Diese fungierten schon seit dem ersten Treffen der Gruppe 47 als eine Art Eintrittskarten.²¹⁸ Zur Lesung durften nämlich nur diejenigen Autoren kommen, denen Richter die Einladung handgeschrieben, per Postkarte zugeschickt hat. Zweitens weist jene Intention von Simon Dach, bei der Tagung aus Manuskripten vorzulesen und darüber Gespräche zu führen, auf den Usus der Gruppe 47 hin, dass ausschließlich unveröffentlichte Texte gelesen

²¹⁸ Am 26-28. Juli 1947 trafen sich junge Schriftsteller auf das Gut der Gräfin Degenfeld in Altenbeuern, um über die Gründung der Zeitschrift „Skorpion“ zu diskutieren. Nach diesem Treffen kam Richter auf die Idee, solche Treffen, wo man Manuskripte vorliest und dann darüber diskutiert, öfters zu veranstalten. So lädt er dann mit handgeschriebenen Postkarten einige Schriftsteller für ein solches Treffen zwischen 6-7. September 1947, im Haus von Ilse Schneider-Lengyel ein. Dieses Treffen gilt als erste Tagung der Gruppe 47. Nach: Arnold: *Die Gruppe 47* S.32f.

werden durften. Es war in den Anfangsjahren von besonderer Wichtigkeit, mit dem Vortrag von Manuskripten eine wirkliche Werkstattatmosphäre anzustreben, weil die Gruppe damals die noch fehlende literarische Kommunikation ersetzen sollte.²¹⁹ Da die deutschen Dichter in den siebziger Jahren mit den Ostberliner Treffen dasselbe Ziel verfolgten und die Gestaltung der Lesungen das Vorbild der Gruppe 47 sehr stark geprägt hat,²²⁰ wurden auch dort unveröffentlichte oder in der DDR nicht zugelassene Texte vorgestellt.²²¹

Das zweite Kapitel der Erzählung enthält weitere Anspielungen auf die Treffen der Gruppe 47: Als die Kompanie im Telgter Wirtshaus ‚Brückenhof‘ Obdach findet und die von der Reise erschöpften Dichter sich hinlegen, bleibt Simon Dach wach und ‚zählt noch einmal auf, wen er mit Briefen gerufen, unterwegs beredet, mit und ohne Absicht vergessen, auf Empfehlung in seine Liste genommen oder zurückgewiesen hatte.‘²²² Gemeint ist damit eindeutig die oft sehr subjektive Einladungsliste von Hans Werner Richter, die mit der Zeit auf Empfehlungen von Schriftstellern, Verlegern, Lektoren durch immer neuere Namen ergänzt wurde.²²³ Aber die Parallelen zu den barocken Sprachgesellschaften und den Ostberliner Treffen sind auch hier nicht

²¹⁹ Richter formuliert es wie folgt: „Die Besprechung wird von mir geleitet. Ich bin der Einlader zu diesem Treffen [...]. Ich hatte auf meinen handgeschriebenen Postkarten gebeten, noch nicht veröffentlichte Manuskripte mitzubringen. Fast alle sind dieser Aufforderung gefolgt. Da sie alle literarische Anfänger, Neulinge in der Kunst des Schreibens sind, gibt es auch keine Meisterwerke zu entdecken. Es sind Versuche, Anfänge, dilettantisch oft, aber hin und wieder auch Talent, ja Begabung verratend. [...]. Worauf es ankommt, ist die Mitteilung, ist dem Anderen, Nächsten zu zeigen, was man denkt und was man kann, Ersatz für eine literarische Kommunikation, die noch nicht besteht.“ Zitiert in: Neunzig S.79f.

²²⁰ In *Mein Jahrhundert* bezeichnete Grass die Ostberliner Treffen als „diese[r] aufs Intime reduzierte Abklatsch der Gruppe 47“ In: Günter Grass: *Mein Jahrhundert*. München: Taschenbuch, 2006, S.279; Günter Grass formulierte es in einem Brief an Roland Berbig, 7. Dezember 2004 wie folgt: „und daß das wechselseitige Lesen aus Manuskripten (gewiß auch nach dem Vorbild ‚der Gruppe 47‘)“ Zitiert in: Berbig S.226; Grass über die Ostberliner Treffen im Interview mit Susanne Müller-Hanpft am 12. August 1987: „Das ist, was mich betrifft, der einzige Versuch gewesen, der in Tradition der Gruppe 47 stand.“ In: Nürnberger Lehrerzeitschrift. Jg. 1992. Sonderheft 1.2. Aufl. S. 21-24. auch in: Füssel S.100.

²²¹ wie zum Beispiel Hans Joachim Schädlich, der aus seinem Erzählungsband „Versuchte Nähe“ vorgelesen hat, die nur in Westdeutschland bei dem Rowohlt Verlag erschienen konnte. Grass berichtet darüber in *Mein Jahrhundert* wie folgt: „Schädlich uns mit einer jener Geschichten verstörte, die später im Westen unter dem Titel „Versuchte Nähe“ erschienen sind.“ In: Grass: *Mein Jahrhundert* S.280

²²² Grass: *Das Treffen in Telgte* S.19.

²²³ Richter fand nach dem ersten Treffen: „Nur die richtigen Leute müssen zusammenkommen – das hier ist zu gemischt.“ In: Richter, Hans Werner: *Almanach der Gruppe 47.1947-1962*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1962. S.19; Über die Gruppe 47 äußerte sich Richter im Hörbuch *Gruppe 47* so: „Es ist eigentlich mein Freundeskreis. (...) Und ich lade alle Leute ein, die mir passen, die mit mir befreundet sind.“; Selbst Günter Grass wollte Richter zu einer Lesung nicht einladen, später erinnert er sich daran wie gefolgt: „Unsere erste Begegnung war gewiß seltsam. Ich hatte ihn nicht eingeladen, und eigentlich wollte ich ihn auch nicht dabeihaben. Günter Grass, das bedeutete mir nichts, und der Name besagte mir nichts. Niemand meiner Tagungsteilnehmer kannte ihn. Nur ein sehr junger Lektor quälte mich mit diesem Namen. So ließ ich mich schließlich doch noch im letzten Augenblick erweichen.“ In: Richter, Hans Werner: *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*. München/Wien: Hanser, 1986, S.122.

zu übersehen. Die Mitglieder der Sprachgesellschaften hatten ebenfalls das Recht, neue Mitglieder vorzuschlagen, doch nur dem Oberhaupt war es erlaubt, diese aufzunehmen. Bei den Ost-West-Treffen entschied es Günter Grass, wer von den westdeutschen Autoren teilnehmen konnte, die ostdeutschen Schriftsteller wählte Bernd Jentzsch aus, aber die Auswahl der Einzuladenden sollen die schon Eingeladenen beeinflusst haben.²²⁴

Dach zählt auch diejenigen auf, die trotz seiner Einladung nicht gekommen sind: „Vielleicht würde Schottel doch kommen? [...] Den Klaj hatten die Nürnberger mit Krankheit entschuldigt. Wehe, wenn Rompler doch käme. Ob mit der Ankunft des Fürsten Ludwig zu rechnen war?“²²⁵

In der nächsten Zeile identifiziert der oft allwissend scheinende Erzähler den Fürsten Ludwig als das Haupt der Fruchtbringenden Gesellschaft. Damit ist Dachs rhetorische Frage als ein indirekter Verweis auf die Wichtigkeit und den Vorrang dieser Sprachgesellschaft unter den vielen anderen zu interpretieren. Ab dieser Textstelle mehren sich die direkten Bezüge auf die barocken Gesellschaften. Bei jedem Vorlesenden werden die Sprachorden aufgezählt, in denen er Mitglied war und seine dort verwendeten Gesellschaftsnamen werden auch verraten. Diese markierten Bezüge dienen zur Charakterisierung der Vortragenden. Der Erzähler hebt mit ihrer Hilfe diejenigen Charakterzüge und Werke der Poeten hervor, die damals die barocke Namengebung bestimmt haben könnten. Mit der Verwendung der Gesellschaftsnamen wird sowohl eine ironische Wirkung (wie es der Fall von Filip Zesen eindeutig zeigt s. S.75.) als auch eine affirmative Wirkung (wie bei Friedrich Logau s. S.78.) erzielt.

Unter den Telgter Poeten gab es keine einzige Frau, womit Grass die Gebräuche der damaligen Sprachgesellschaften übernimmt. Dass einzig der von Harsdörffer gegründete Pegnesische Blumenorden Frauen als ordentliche Mitglieder hatte, wurde deswegen damals als Unmoral betrachtet: „Dagegen empörte sich Rist, [...] über die Unmoral der Pegnitz-Schäfer: In Nürnberg lasse man bei den Sitzungen des Blumenordens sogar Weiber zu. Ein Glück, daß Dach keine Frauenpersonen geladen habe.“²²⁶ Bei den literarischen Gruppierungen im 20. Jahrhundert finden wir schon bedeutende Schriftstellerinnen,²²⁷ aber auch hier sind die Männer in der Überzahl.²²⁸

²²⁴ Dass die Auswahl der ostdeutschen Teilnehmer auch die schon Eingeladenen beeinflusst haben müssten, war Grass bekannt. „Den Umstand, „daß einige Autoren, die wir Westdeutsche gern gesehen hätten, nie eingeladen worden sind, etwa Christa Wolf“, erklärt sich Grass aus möglichen „Aversionen“ zwischen den Ostdeutschen.“ Klaus Berbig zitiert aus dem ihn adressierten Brief von Günter Grass 7. Dezember 2004 In: Berbig S.229.

²²⁵ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.19.

²²⁶ Ebd. S.42.

²²⁷ In der Gruppe 47: Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann; Ost-Berliner Treffen: Sarah Kirsch, Elke Erb

Die Dichter in Telgte wurden von Heinrich Schütz, dem berühmtesten deutschen Komponisten der Barockzeit, besucht. Grass spielt damit darauf an, dass auch die Gruppe 47 ein einziges Mal Hans Werner Henze, einen berühmten zeitgenössischen Komponisten, als Gast hatte.²²⁹

Am Telgter Poetentreffen nehmen auch einige Verleger und ein Literaturförderer, der Kaufmann Wilhelm Schlegel teil.²³⁰ Die während der Lesungen eher zurückhaltenden Verleger waren bei den Mahlzeiten aber „nicht davon abzuhalten, um den Tisch zu wieseln und nach geglückten Manuskripten zu fahnden.“²³¹ Grass weist damit darauf hin, dass die Mitglieder der Barockgesellschaften, die Teilnehmer an den Lesungen der Gruppe 47 und an den Ostberliner Treffen nicht alle Schriftsteller waren, sondern es unter ihnen wichtige Personen des Literaturbetriebs der jeweiligen Zeit gab und dass sich die Mitgliedschaft in einer Sprachgesellschaft zu jeder Zeit als vorteilhaft erwiesen hat. In der Barockzeit schützte sie die Dichter gegen unrechtmäßigen Nachdruck und diente als Empfehlung für die Verleger.²³² In der Nachkriegszeit erweckte die Teilnahme eines noch unbekanntes Poeten an einer Lesung der Gruppe 47 das Interesse der Verlage.²³³ Ab Ende der fünfziger Jahre zogen die positiven Bemerkungen der Starkritiker der Gruppe²³⁴ für den Vorlesenden, so auch für Günter Grass, oftmals sofort einen Vertrag mit einem renommierten Verlagshaus nach sich.²³⁵ Grass deutet auf diesen schnellen Erfolg der talentierten Vorlesenden in der Szene hin, in der die lobenden Worte des Komponisten Heinrich Schütz Schefflers Verse für die Verleger auf der Stelle interessant machten.²³⁶ Die Teilnahme an den inoffiziellen Dichtertreffen in Ostberlin hatte keine solchen

²²⁸ Der Almanach der Gruppe 47, 1962 von Hans Werner Richter herausgegeben, nennt im Verzeichnis der ersten 15 Jahre 86 Männer und 10 Frauen. In: Füssel S.41.

²²⁹ Hans Werner Henze nahm an der Tagung zwischen 31. Oktober und 2. November 1952 in Burg Berlepsch bei Göttingen teil.

²³⁰ „Da neben dem Kaufmann Schlegel etliche Buchdrucker aus Nürnberg, Straßburg, Amsterdam, Hamburg und Breslau als Verleger der Einladung Dachs gefolgt waren,“ In: Grass *Das Treffen in Telgte* S.17.

²³¹ Ebd. S.43f.

²³² Szyrocki, Marian: *Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, bibliographisch erneuerte Ausgabe 1997, S.140.

²³³ „Und dann kam ich ran und war danach umringt von Verlegern, die flüsterten so Wunderworte wie „Fischer Verlag“ und „Suhrkamp Verlag“, und ich dachte, jetzt bricht das Goldene Zeitalter an.“ So erzählte Günter Grass am 3. März 1997 im Literarischen Colloquium in Berlin bei einer Veranstaltung zum 50. Jahrestag der Gruppe 47 über seine erste Lesung. Die Tonbandabschrift ist zitiert in: Arnold: *Die Gruppe 47* S.7f.

²³⁴ wie Marcel Reich-Ranicki oder Hans Mayer

²³⁵ „Grass las dort [in Niederpöcking, im Jahre 1958 – S.Zs.] das erste Kapitel seiner *Blechtrommel*, und um ihn herum wurden in der Erinnerung alle anderen Lesungen nebensächlich. Über Nacht stieg Grass auf zum literarischen Star. Die Verleger rissen sich um ihn – selten hatte ein unbekannter Autor mit einem noch unvollendeten Manuskript so sehr die freie Auswahl unter ihnen wie Grass.“ In: Arnold: *Die Gruppe 47* S.95f.

²³⁶ „hatte Schütz' Lob die Papiere des Breslauer Studenten für einige Verleger interessant gemacht.“ In: Grass: *Das Treffen in Telgte* S.86.

Konsequenzen,²³⁷ aber sie hatten zwei Lektorinnen ostdeutscher Verlage als ständige Gäste dabei.²³⁸

Der Königsberger Simon Dach formuliert in der ersten Nacht seine Zweifel im Zusammenhang mit den möglichen literarischen Debatten des Treffens: „Ob es gelingen könne, die Theorie kleinzuhalten?“²³⁹ Damit betont Grass erneut die Parallele zwischen der Person von Hans Werner Richter und der Figur von Simon Dach. Richter war nämlich gegen Grundsatzdiskussionen, da er befürchtete, solche Auseinandersetzungen würden die Gruppe auseinanderreißen. Trotzdem wird von Dach die grundsätzliche Nützlichkeit des Treffens nicht bezweifelt, da der bereits verstorbene, von ihm verehrte Martin Opitz, kurz vor seinem Tod in einem an Dach geschriebenen Brief, eine Zusammenkunft der Poeten der Zeit als nutzbringend bezeichnete.²⁴⁰ Mit der Montage eines wortwörtlich zitierten Satzes aus diesem Brief, der selbstverständlich ein fiktiver, von Grass erfundener ist, wird die Richtigkeit von Dachs Unternehmen unterstrichen. Der Erzähler hebt nach dieser Textstelle hervor, Simon Dach sei die geeignete Person für das Versammeln der Barockpoeten und für das Abwickeln ihres Treffens, da sein „breitgelagertes Gemüt mit rundum verschenkter Wärme den Kreis eines solchen Treffens geräumig genug machte.“²⁴¹ Mit dieser Charakterisierung wird wieder eine wichtige Eigenschaft von Hans Werner Richter in die Gestalt des Königsberger Poeten eingebaut, wie Richter nämlich Dichter verschiedenen Charakters und mit ganz unterschiedlicher Auffassung von Literatur und Politik zusammenhalten konnte.

Das Telgter Treffen eröffnet Simon Dach am frühen Nachmittag, nachdem sich die Dichter von der langen Hinreise einigermaßen erholt haben. In seiner Rede gebraucht er seinen Namen spielerisch in bildlicher Bedeutung: „Wollen wir nun, liebe Freunde, in meinem Namen – denn ich habe euch geladen – wie unter einem Dache beisammen sein.“²⁴² Damit will er seine Autorität, die er als Organisator des Treffens offensichtlich besitzt, verbergen aber auch

²³⁷ Im Zusammenhang mit den Ostberliner Treffen hebt Roland Berbig vor: „Entscheidend war nicht die Publizität, der Medienlärm, entscheidend war die Sache selbst, war das Zustandekommen.“ In: Berbig, Roland S.228 Günter Grass wollte diese Treffen absichtlich „ohne Journalisten und weiterführenden Öffentlichkeitsrummel“, weil ihm bewusst war, dass zum Scheitern der Gruppe 47 gewiss beigetragen hat, dass die Gruppentreffen zu Medienereignissen geworden sind, an denen ungefähr 150 Autoren, Kritiker, Verleger, Filmleute und Fernsehen teilgenommen haben. Zitat von Günter Grass in: Berbig S.226.

²³⁸ Edda Bauer Tiepel (Aufbau Verlag) und Sybille Hentschke (Verlag Neues Leben) In: Berbig S.229.

²³⁹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.19.

²⁴⁰ „Ein treff allmöglicher Poeten, in Breslaw oder im Preußenland, sollt vnsre sach einig machen, derweil das Vaterland zerrissen...“ Ebd. S.22.

²⁴¹ Ebd. S.23.

²⁴² Ebd. S.25.

gleichzeitig ausüben, wie es seine Zwischenbemerkung eindeutig zeigt. Diese Äußerung von Dach macht den Teilnehmern und auch den Lesern klar, er hält sich nicht nur für den Initiator des Poetentreffens, sondern auch für denjenigen, nach dessen Vorgaben die Dispute verlaufen. Dieser Satz beweist aber auch, dass bei der Auswahl von Simon Dach zum Organisatorfigur des Treffens die Semantik seines Namens eine erhebliche Rolle gespielt hat. Grass wollte damit auf den sprechenden Namen von Hans Werner Richter verweisen.²⁴³ Mit seinem Wortspiel will Simon Dach auch hervorheben, er konnte das Treffen unter Dach und Fach bringen, weil die Förderung der deutschen Sprache als gemeinsames Ziel die eingeladenen Dichter, Mitglieder verschiedener Sprachgesellschaften verbindet: „weil am Ende alles zusammen klinget, die pegnesische, fruchtbringende vnd aufrichtige Kürbislauben- vnd Tannengesellschaft deutschsinnig entstehen lassen.“²⁴⁴

Im ersten Satz des 5. Kapitels, in dem die erste Lesung detailliert dargestellt wird, weist Grass mit aller Deutlichkeit darauf hin, dass er dem Königsberger Dichter die „väterliche“ Autorität Richters verleiht.²⁴⁵ Sobald Simon Dach ein Handzeichen gegeben hatte, vollzog sich der Umzug aus der Kleinen Wirtstube in die Große Diele merkwürdig gehorsam: „Ihm unterwarfen die Dichter ihren oft kindlich betonten Eigenwillen. Seine Obrigkeit nahmen sie an.“²⁴⁶ Die Autorität Richters zeigt auch seine Gewohnheit, dass er die jüngeren Schriftsteller oft als Kinder anspricht. Die Bemerkung des Erzählers: „Einen Vater wie diesen hatte sich Greflinger immer gewünscht.“²⁴⁷ ist als Grass' Hommage an Richter zu interpretieren.²⁴⁸ In diesem Satz identifiziert sich der Erzähler mit dem Autor, der sich dann mit dem Barockpoeten Greflinger gleichsetzt. Die Personengleichsetzung Grass-Greflinger wird aber in der Erzählung nicht weitergeführt. Grass ergänzt diese Eigenschaft Dachs in der zweiten Lesung durch einen weiteren Aspekt. Er wird als Mentor junger Talente vorgestellt, indem er an erster Stelle junge Dichter zum Vorlesen aufruft. Die Förderung junger Schriftsteller weist auf die Bemühung von Hans

²⁴³ Walter Jens: „Sein Name trägt, nicht das forsche Plädoyer und der definatorische Richtspruch, sondern die abwägende, für ein audiatur et altera pars plädierende Verteidigung ist sein Metier.“ „Er, der geduldiger war als die Autoren (sie dachten nur an den Tag und ihren Auftritt, er dachte in Jahren) – geduldiger und, dies zuletzt, der einzig Gerechte unter uns allen“ In: Neunzig. S.19. bzw. S.21.

²⁴⁴ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.25.

²⁴⁵ Zimmermann, Werner S.143.

²⁴⁶ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.31.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Richter hebt im Portrait von Günter Grass unter dem Titel „Simon Dach als Geburtstagsgeschenk“ hervor: „er [Günter Grass – S.Zs.] hat mich doch des öfteren als seinen Vater bezeichnet“ In: Richter: *Im Etablissement der Schmetterlinge*. S.121.

Werner Richter hin, im Rahmen der Gruppe 47-Treffen der jüngsten Schriftstellergeneration ein Debüt zu ermöglichen. Die kommunikative Relevanz dieses Verweises ist besonders hoch, da es wohl bekannt ist, dass der junge Günter Grass seinen Ruhm mit dem Preis der Gruppe 47 im Jahre 1958 begründete. Richter wurde für Grass im Laufe der Jahre nicht nur zum Freund, sondern auch zum Mentor, den er in seiner Nobelpreisrede 1999 dankbar beim Namen nennt.²⁴⁹ Die Ostberliner Lesungen hatten keinen solchen „Chef“ wie Hans Werner Richter. Grass war aber eine Art sozialer Mentor für jene Autoren aus der DDR, die dann später mal im Westen Fuß fassen wollten.²⁵⁰

Die Telgter Lesungen finden in der großen Wirtsdiele statt, deren Einrichtung, die Sitzplätze im Halbkreis um den Armsessel von Dach und um den Schemel des Vortragenden, die Atmosphäre der Treffen der Gruppe 47 vermitteln. Dieser Schemel, auf dem sitzend man sich nach Dachs Vorgaben gegen kritische Bemerkungen der anderen nicht verteidigen konnte, wurde für die Vorlesenden 300 Jahre später zum „heißen oder elektrischen Stuhl.“²⁵¹ Bei der zweiten Lesung finden die Dichter in der großen Diele neben dem Schemel des Vortragenden eine hochtreibende Distel. Die Distel ist schon von der ersten Seite an ständig präsent,²⁵² und Grass schafft im Laufe der Geschichte immer neue Variationen zu ihren ursprünglichen barocken Bedeutungen. Dach hat schon am ersten Tag die Distel zum Symbol für das Elend der Zeit erklärt, gleichzeitig erkennt aber auch ihre Überlebenskraft an: „Bald bleibe einzig die Blume jetziger Tage, die Distel zu loben – als Sinnbild widriger Zeit.“²⁵³ Die in diesem Zitat hervorgehobene Kraft der Distel zum Überleben steht völlig im Einklang mit einer ihrer Bedeutungen in der barocken Emblematik, weil damals die Distel als Symbol für Zähigkeit und Beharrlichkeit verwendet wurde. Die stärkste Aufwertung erfährt die Distel an diesem zweiten Lesetag, wenn sie in der großen Diele als Dekoration aufgestellt wird. Sie wurde der Wildnis entrissen, „aus dem Garten

²⁴⁹ „Deshalb möchte ich nun - in Erinnerung an die Tagung in Sigtuna - meines literarischen Mentors, Hans Werner Richter, der 1993 hochbetagt gestorben ist, dankbar gedenken. Er hat mir, dem jungen, ganz auf sich bedachten Autor, Toleranz beigebracht; ich lernte von ihm das aufmerksame Zuhören; dem Einzelgänger, der ich war, wurde durch ihn Kollegialität vermittelt. Auch ermunterte er mich, den Bürger im Schriftsteller zu Wort kommen zu lassen, und das nicht nur in Wahlkampfzeiten.“ Im Internet:

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/grass-speech.html; 25. 06. 2008

²⁵⁰ Berbig S.234f.

²⁵¹ „So konnte der berühmt-berüchtigte elektrische Stuhl zum Schleudersitz werden: zum Ruhm oder zum Absturz.“ In: Arnold: *Die Gruppe 47*, S.97.

²⁵² „zumal die Städte und Ländereien noch immer oder schon wieder verwüstet, mit Nesseln und Disteln verkrautet“ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.7.

²⁵³ Ebd. S.44.

der Wirtin gestochen und in einen Tonkrug gepflanzt²⁵⁴ und zum Zeichen des Telgter Poetentreffens erhoben. Einen Verweis auf die Symbole der barocken Sprachgesellschaften gab es schon vor der ersten Lesung, als der Erzähler seine Leser auf das Fehlen eines solchen Zeichens aufmerksam macht: „Symbolhafte Zeichen, wie sie den regionalen Vereinigungen gebräuchlich waren – die Palme der Fruchtbringenden Gesellschaft –, waren nicht aufgestellt.“²⁵⁵

Mit der Erwähnung der Palme, des Symbols der ersten deutschen Sprachgesellschaft, ist die Bezugnahme auf die barocken Sprachgesellschaften eindeutig markiert. Bei dem Erscheinen der Distel bleibt diese Bezugnahme unmarkiert, trotzdem fungiert dann diese Pflanze wie eine dürftige, aber zählige Alternative zu der Palme der Fruchtbringenden Gesellschaft.

Die Analyse der Rituale des Telgter Treffens zeigt, dass trotz vieler markierter Verweise auf die barocken Sprachgesellschaften und einiger versteckter Anspielungen auf die Ostberliner Lesungen, die Rituale der Gruppe 47 es sind, die den Verlauf des fiktiven Poetentreffens bestimmen. Dementsprechend erweisen sich diese Verweise intertextuell am intensivsten. Die Bezüge auf die Gruppierungen aller drei Epochen sind nach dem Kriterium der Referentialität sehr intensiv, d.h. ihr Zitatcharakter wird ausdrücklich hervorgehoben und ihr ursprünglicher Kontext wird lebendig, weil die Motive, Ziele und Rituale der Gruppen mit einander verknüpft und in einander montiert sind. Deshalb wird die Erzählung, der Folgetext zum Metatext der kulturellen Prätexte, der diese kommentiert, perspektiviert und interpretiert. Wie es die Analyse gezeigt hat, sind die Verweise auf die barocken Sprachgesellschaften und auf die Gruppe 47 sehr kommunikativ. Die barocken Bezüge werden immer mit der Erwähnung der jeweiligen Gesellschaft/en erkenntlich gemacht. Die Bezugnahmen auf die Gruppe 47 sind durch die Widmung, durch die Erwähnung des Schreibanlasses schon am Anfang gekennzeichnet und sie werden durch die Verweise auf die den Lesern wohl bekannten Gebräuche der Gruppe 47-Tagungen weiter intensiviert. Die Bezüge auf die Ostberliner inoffiziellen Treffen ost- und westdeutscher Autoren bleiben im ganzen Erzähltext unmarkiert, weil zu der Entstehungszeit der Erzählung nicht einmal die Existenz dieser Lesungen der Öffentlichkeit bekannt war, und die wenigen Intellektuellen, die davon Kenntnis hatten, konnten die Verweise im Text auch ohne Markierung erkennen. Seitdem Grass für die Veröffentlichung seiner damaligen Erlebnisse eine direktere literarische Form gefunden hat,²⁵⁶ und seitdem diese Treffen auch erforscht werden,

²⁵⁴ Ebd. S.72.

²⁵⁵ Ebd. S.32.

²⁵⁶ In seinem Erzählband *Mein Jahrhundert* (1999) widmet er diesen Treffen drei Jahre (1975-1977)

sind die Einzelheiten über das Zustandekommen, den Ablauf, die Teilnehmer dieser Treffen publik, und die Verweise auf sie können enträtselt werden. Da der Autor den Lesern im ersten Kapitel der Erzählung (oder sogar im ersten Satz) klar macht, dass er das Aufeinanderprojizieren von drei Epochen, mit der Montage von zahlreichen Bezügen auf kulturelle und literarische Texte dieser Zeiten verwirklicht, ist die Autoreflexivität der Verweise auf die verschiedenen Gruppenrituale in der ganzen Erzählung sehr intensiv. Nach dem Kriterium der Strukturalität sind die Bezüge auf die Gebräuche der Gruppe 47 besonders intensiv, weil die prägnantesten Elemente der Gruppentreffen zur strukturellen Folie des Telgter Treffens wurden. Jedoch können sie den maximalen Grad nicht erreichen, weil sie mit den Ritualen anderer Dichtertreffen verbunden sind. Daraus folgt, dass sich die Verweise auf die Gewohnheiten der Barockgesellschaften und der Ost-West Treffen strukturell minder intensiv erweisen. Mit den pointiert ausgewählten Details können die Charakteristika der einzelnen Gruppierungen authentisch wiedergegeben werden, was jedoch einen intensiven Grad von Intertextualität nach dem Kriterium der Selektivität erzeugt. Die ähnlichen Zielsetzungen der Dichter aller drei Epochen mindern einigermaßen die Differenz zwischen dem alten und dem neuen Kontext der Zitate. Jedoch bedeutet das Anzitiern von Elementen kultureller Prätexte in einem fiktiven Erzähltext, wegen der semantischen Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Textzusammenhang der Zitate, sehr intensive Intertextualität nach dem Kriterium der Dialogizität.

2.4.3. Der Disput über die Sprache

Das Diskussionsthema der ersten Lesung ist die Sprache selbst:

was sie zerstört habe und woran sie gesunden könne. Welche Regeln aufgestellt bleiben müßten und welche den Versfluß in Enge hielten. [...] Was als Hochdeutsch gelten dürfe und welchen Wert man den Mundarten beimessen solle.²⁵⁷

Diese ganz genau formulierte Zielsetzung ist auf die Barockzeit bezogen, als die Dichter in zahlreichen Poetiken die Sprache in Regeln zu fassen und die Schriftsprache von allem Mundartlichen zu säubern versuchten. Außerdem wird damit Grass' schriftstellerische Absicht nachdrücklich betont, die Sprachdiskussion der Barockpoeten als Folie für die Debatte nach 1945

²⁵⁷ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.29f.

über den Missbrauch des Deutschen im Nationalsozialismus und über die notwendige Sprachreinigung zu verwenden.²⁵⁸

Sobald die Dichter Platz nehmen, ruft Simon Dach ohne Vorrede den ersten Vortragenden, den sächsischen Literaturmagister Augustus Buchner auf. Absichtlich wird er als erster aufgefordert, da er nach Martin Opitz, der zur Zeit des Telgter Treffens schon verstorben war, als der bedeutendste Verstheoretiker des deutschen Barock galt. Vor der Besprechung seiner Lesung durch den Erzähler wird der Wittenberger Poesieprofessor in einem Satz charakterisiert. Nach der Beschreibung seines Äußeren werden zwei Züge seiner Persönlichkeit festgehalten, dass er „sich nur vortragend mitteilen konnte“ und sein „Schweigen sogar einem Vortrag glich.“²⁵⁹ Dies soll in bildlicher Form seine anerkannte Autorität als Literaturtheoretiker und die Wichtigkeit seiner Lehrtätigkeit hervorheben, die ihn dazu bestimmten zahlreiche Barockdichter, wie Paul Gerhardt, Justus Georg Schottel und Filip von Zesen, zu erziehen und zu beeinflussen. Um dieser Tatsache Nachdruck zu verleihen, lässt Grass Buchner aus dem *Kurzer Weg-Weiser zur Deutschen Tichtkunst* das zehnte Kapitel vorlesen. Dieses Werk war eigentlich das unveröffentlichte Manuskript seiner Poetikvorlesungen an der Wittenberger Universität. Das vorgetragene Kapitel „versteht sich als Nachtrag zu Opitz’ theoretischen Schriften,²⁶⁰ da es den richtigen Gebrauch der daktylischen Verse behandelt, die erst Buchner in die deutsche Dichtung eingeführt hat.²⁶¹ Das weist wiederum darauf hin, dass Buchner in seinen Vorlesungen über die deutsche Poetik Opitz’ Ausführungen über die deutsche Dichtung im *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) ausgebaut und systematisiert hat. Das zitierte Werk des Professors war seit 1638 in zahlreichen Abschriften verbreitet und wurde erst nach Buchners Tod 1663 publiziert. In der Erzählung wird es dadurch angedeutet, dass dem Sprachmagister jene Absicht in den Mund gelegt wird, „er werde, im Gegensatz zu anderen Sprachmagistern, seine Lektion nicht in Druck geben.“²⁶² Anstatt den Inhalt des zitierten zehnten Kapitels zu erzählen, liefert Grass in drei Absätzen nach

²⁵⁸ Füssel S.34.

²⁵⁹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.32.

²⁶⁰ Ebd. S.33

²⁶¹ „Buchners unbestreitbares verdienst ist, daß er noch zu Lebzeiten von Opitz den Zwang des Alternierens durchbrochen hat, indem er neben Jamben und Trochäen auch daktylische Verse in die deutsche Dichtung einführt und somit einen Teil des deutschen Wortschatzes, der sich dem Alternieren nicht fügte, der wägenden Poesie zugänglich machte.“ In: Szyrocki S.133.

²⁶² Grass: *Das Treffen in Telgte* S.34.; Marian Szyrocki erwähnt, dass die autoritäre Kritik von Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, des Oberhauptes der Fruchtbringenden Gesellschaft dazu betrug, dass Buchner von der geplanten Veröffentlichung seiner Poetik Abstand nahm. In: Szyrocki S.140. Szyrocki hebt hervor, dass das Manuskript der Poetik (genauer der Poetikvorlesung) in zahlreichen Abschriften verbreitet war, und die Verslehren der 1640er Jahre es oft „höchst naiv ausgeschlachtet“ wurde. In: Szyrocki S.132.

Möglichkeit komplettes und getreues Bild über Buchners literarische Tätigkeit sowie über seine Beziehung zu anderen Literaten des Barock. Der Autor montiert nur den Titel des Manuskriptes und einige Fachbegriffe, mit Anführungszeichen markiert, in den Erzähltext. Die Markierung der Einzelheiten aus dem Leben und aus der literarischen Tätigkeit des Literaturmagisters erfolgt mit Namen und Fachausdrücken. Ferner wird der Name von Buchner als Mitglied in der Fruchtbringenden Gesellschaft erwähnt, womit auf seine Tätigkeit in diesem Rahmen hingewiesen wird.

Bevor der zweite Vorlesende, der Nürnberger Sigmund Birken zu Wort kommt, wird er ebenfalls den Lesern vorgestellt und mit einem Satz charakterisiert. Die Kritik des Autoren-Ichs am Nürnberger Dichter kommt dabei dadurch zum Ausdruck, dass die Schönheit als Birkens wichtigste Eigenschaft hervorgehoben wird: „Man mochte sich wundern, daß soviel Schönheit der Theorie bedurfte.“²⁶³ Der Erzähler meint mit Schönheit hier, nicht nur das attraktive Äußere des Barockdichters, sondern auch „die sprachliche Prachtentfaltung“ in Birkens Gedichten. Der Nürnberger liest aus dem Manuskript seiner Poetik *Teutsche Rede-bind und Dicht-kunst*, die erst 1679 publiziert und wahrscheinlich zur Zeit des Treffens verfasst wurde. Das vorgetragene Kapitel behandelt die Regel „nach denen der Autor jeder Person anständige Rede in den Mund zu legen hätte.“²⁶⁴ Das Wesentliche dieser Regel wird wortwörtlich, in Anführungszeichen gesetzt,²⁶⁵ zitiert, da es unter den Poeten, ohne Aufforderung Dachs, eine heftige Diskussion auslöst. Der Erzähler gibt den Streit in einfachen Sätzen wieder, in denen jedoch die gegensätzlichen Meinungen klar zum Ausdruck kommen. Allein dem Beitrag von Gelnhausen, der auf einer Fensterbank sitzend als Außenseiter der Lesung beiwohnt, wird ein ganzer Absatz gewidmet. Seine Worte lockern die gespannte Atmosphäre auf und demonstrieren zugleich den Unterscheid zwischen der Lebensauffassung des Soldaten und der Dichter. Sein Standpunkt wird aber nicht nur aus dem genannten Grunde so ausführlich dargestellt, sondern um ihn, vorerst noch indirekt, seine Literaturlauffassung, vortragen zu lassen.

Als Dritter wird Hans Michael Moscherosch zum Lesen aufgerufen. Obwohl in der Erzählung schon mehrmals hervorgehoben wurde, dass man nur aus unveröffentlichten Werken vorlesen darf, trägt Moscherosch ein schon gedrucktes und bekanntes Spottliedchen aus dem ersten Teil

²⁶³ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.34.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ „...maßen die Kinder kindisch, die Alten verständig, die Frauenpersonen züchtig und zärtlich, die Helden dapfer und heroisch, die Bauern grob reden sollen ...“ Ebd.

seiner *Gesichte Philanders von Sittenwald*²⁶⁶ vor. Absichtlich wählt Grass dieses Liedchen aus der barocken Sprachsatire aus, das die Überfremdung des Deutschen durch die Einmischung romanischer und auch schwedischer Wörter beklagt. Der Autor will nämlich mit dem Zitieren dieses Liedchens die wichtigste Eigenschaft des barocken Verfassers demonstrieren, und zwar seine kulturpatriotische Haltung. Moscherosch verurteilte bekanntlich den Gebrauch von Fremdwörtern und kritisierte die Überfremdung des Nationalen überhaupt.²⁶⁷ Mit dem wortwörtlichen Zitieren dieses Liedchens äußert Grass indirekt die Klage seiner Generation über die Amerikanisierung der Sprache.

Das kleine Zwischenspiel mit der Wirtin Libuschka, welche die Vorlesung mit ihrem Zwischenruf „ob den Signore ein Boccolino Rouge pläsiere“²⁶⁸ unterbricht, ist bewusst an dieser Textstelle platziert. Die absichtliche Sprachvermischung aus italienischen und französischen Wörtern in Libuschkas Figurenrede und die Antwort der Poeten „in allen landläufigen Fremdsprachen“²⁶⁹ veranschaulicht den Lesern, was als übertriebener Fremdwörtergebrauch von den anwesenden Dichtern abgelehnt wird. Die Pointe dieser Szene steckt, in Klammern gesetzt, im letzten Satz: „Der Restposten Wein übrigens, ..., war spanischer Herkunft.“²⁷⁰

Der Nürnberger Poet Georg Philip Harsdörffer kommt erst nach diesem Zwischenfall zu Worte und liest aus dem soeben veröffentlichten ersten Teil seiner Regelpoetik, aus dem *Poetischen Trichter*. Grass' Bemerkung „Schnellkurs für zukünftige Dichter“²⁷¹ weist auf die Tatsache hin, dass diese Poetik fälschlicherweise zum Stereotyp einer mechanisch eingetrichterten Lehrpoesie wurde. Das wörtliche Zitat aus einem anderen Werk des Nürnberger Poeten, aus der *Teutsche Sprache* zeigt mit seinen onomatopoetischen Wendungen überzeugend die lautbildende Kraft des Deutschen. Mit diesem Zitat wird der Hauptstrang in Harsdörffers Auffassung der deutschen Poesie, nämlich das Betonen der klangmalerischen Qualitäten der deutschen Sprache²⁷² akzentuiert, die Vielfalt der deutschen Wortkunst bewiesen und das Thema Sprachverbessern und Eindeutschen wieder angesprochen. Dass sich dabei eben Filip Zesen zu Wort meldet und für

²⁶⁶ Der erste Teil von *Wunderliche und Wahrhafftige Gesichte Philanders von Sittewald* erschien 1640

²⁶⁷ Szyrocki S.288f.

²⁶⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.36. auf Deutsch: ob den Herren ein kleiner Becher Rotwein genehm sei In: Füssel S.38.

²⁶⁹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.36.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Durzak: *Harsdörffer-Variationen* S.375.

„Nonnenkloster“ eine deutsche Variante „Jungfernzwinger“ vorschlägt, deutet an, dass er zahlreiche neue Wörter erfand, die Eingang in die deutsche Sprache gefunden haben.

Die erste Lesung endet mit Johann Laurembergs Gedicht *Van Almodischer Poësie und Rimen*, dessen plattdeutsche Verse die Frage nach der Berechtigung der Mundart in der Dichtung aufwerfen. Einige markierte Zeilen aus diesem erst im Jahre 1651 entstandenen Gedicht werden mit der Absicht zitiert, um durch die vom Gedicht hervorgerufene Diskussion zwischen den Verteidigern und Gegnern jeglicher Mundart in der Poesie, eine der wichtigsten Problematiken der barocken Dichtung, zu veranschaulichen. Lauremberg verteidigt sein unverdorbenes Plattdeutsch gegen die „affektierte“ hochdeutsche Sprache. Ihm gegenüber vertreten strikte Gegner der Mundart wie Zesen, Birken, Buchner und Logau den Standpunkt, „einzig das Hochdeutsche sollte zum immer feineren Instrument verbessert werden, damit es [...] das Vaterland leerfege von fremder Herrschaft.“²⁷³ Es ist zu bemerken, dass dieselben Poeten, wenn sie reden, immer die Mundart ihrer Heimat verwenden: „Denn so gelehrt und vielsprachig sie alle waren [...] so regional maulten und flüsterten, babbelten, polterten, dehnten, walzten und stelzten sie ihr Deutsch.“²⁷⁴ Den Streit schlichtet dann der Soldat Gelnhausen, der dafür eintritt, dass „beides nebeneinander und gemischt seinen Bestand haben“²⁷⁵ soll. Er argumentiert für den Einsatz der Mundart, weil er nur dadurch die Erhaltung des Lebendigen in der Literatur gesichert sieht: „Wer immerfort nur reinlich halte und dem Besen zuspreche, der kehre am Ende das Leben aus.“²⁷⁶ Simon Dach stimmt Gelnhausen zu, singt eins seiner eigenen Liedchen im ostpreußischen Dialekt und hebt den Disput auf. Diese Frage kommt in der dritten Lesung noch einmal auf, als Johann Rist einige Szenen aus der ersten Fassung seines Singspiels *Das Friedejauchzende Teutschland*²⁷⁷ vorträgt. Aus dem auf plattdeutsch verfassten Stück Rists werden „die deftigsten Passagen“²⁷⁸ sogar wortwörtlich zitiert, um wegen ihrer Undeutlichkeit für ein breites Publikum die Unmöglichkeit des Dichtens in der Mundart zu demonstrieren. Diese auch für die meisten Poeten unverständlichen Abschnitte mussten natürlich übersetzt werden „wobei sie an Saft verloren und papieren [...] wurden.“²⁷⁹ Mit dieser Szene wird die

²⁷³ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.38.

²⁷⁴ Ebd. S.30.

²⁷⁵ Ebd. S.38.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Dieses Singspiel verfasst Johann Rist 1653 als Fortsetzung seines allegorischen Spiels *Das Friedewünschende Teutschland* von 1647 in: Füssel S.60f.

²⁷⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.102.

²⁷⁹ Ebd.

Überzeugung der Mehrheit der in Telgte versammelten Dichter nochmals unterstrichen, die Mundart sei kein geeignetes Mittel der Poesie.

2.4.4. Umgang der Literatur mit Leid und Tod

Vor der ersten Lesung gedenkt Simon Dach der verstorbenen Poeten Opitz, Fleming, Lingelsheim, Zingref und Spee von Langenfeld, und einige der Versammelten lesen aus ihren Werken vor. Hoffmannswaldau trägt aus Spees *Cautio Criminalis*, aus einer Anklageschrift gegen Inquisition und Folter, einige grauenvolle, selbst erlebte Geschichten vor und stellt danach die Frage, ob die versammelten Kollegen fähig dazu wären, selbst erlebte Grausamkeiten niederzuschreiben. Seine Frage bleibt unbeantwortet, denn den barocken Dichtern „war keine Antwort möglich.“²⁸⁰ Nach diesem peinlichen Zwischenfall wird die Totenehrung fortgesetzt und durch die heiteren Anekdoten von Zingref die trübselige Stimmung aufgelockert. Dieses Geplauder und das bescheidene Mahl lassen dann die Dichter den Vorfall vergessen. Mit dieser kurzen Szene wird die auch nach dem Zweiten Weltkrieg aktuelle Frage aufgeworfen, wie sich die Literatur zum Entsetzen, Leid, Tod, zur grausamen Realität verhalten kann. Die möglichen literarischen Haltungen werden durchgespielt und mit Texten der Telgter Poeten demonstriert.

Am zweiten Abend erblickt Filip Zesen zwei aneinandergebundene Leichen, die der Fluss gegen das Ufer treibt. Der Poet ist von der hautnah erlebten Realität des Todes so schockiert, dass er sofort mögliche Wortbilder „mit neuen Klingwörtern aufzufüllen“²⁸¹ beginnt, die sein Erlebnis dichterisch wiedergeben sollten. Sein Dilemma ist einerseits, dass der Ausgangspunkt für das Hervorbringen von Literatur sein Entsetzen über die grausame Realität ist, andererseits ist es ihm aber unmöglich, der grausamen Realität angemessenen Ausdruck zu geben, wenn sich die Literatur vor das sinnliche Erleben der Ereignisse schiebt, und damit keine Zeit zum Entsetzen übrig lässt. Diese Verdrängung der Gefühle durch die literarische Verarbeitung der Erlebnisse wird vom Erzähler parodistisch kritisiert: „Weil von Sprache bedrängt, blieb ihm nicht Zeit, sich zu entsetzen.“²⁸² Als er spät in der Nacht Simon Dach mit „entsetztem Gesicht“²⁸³ über die Leichen berichtet, vergleicht er die Gräuelp des Krieges mit der Sprachverderbnis:

²⁸⁰ Ebd. S.28.

²⁸¹ Ebd. S.46.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd. S.56.

Er finde nicht Worte, so viel Tod zu benennen. Schlimme Zeichen stünden über dem Haus. Nie werde Frieden werden. Weil man die Sprache nicht rein halte. Weil die entstellten Wörter zu treibenden Leichen gedunsen seien.²⁸⁴

Zum einen wird damit auf den übertriebenen Sprachpurismus Zesens hingewiesen, der alle Fremd- und Lehnwörter ausmerzen wollte.²⁸⁵ Zum andern wird damit implizit angedeutet, dass das Bild der auf Flüssen treibenden Leichen als Zeichen der Kriegsgräuel in der Barockdichtung verbreitet war²⁸⁶ und dieses Bild aus Opitz' *Trostgedichten* übernommen wird, in denen auch sprachkritische Intentionen artikuliert werden.²⁸⁷ Zesen findet keine Ruhe und will für seine Erlebnisse sofort die angemessene literarische Form finden: „Er wolle niederschreiben, was er gesehen. Genau. Sofort. Und nie gehörten Klang finden.“²⁸⁸ Sogar vor dem Einschlafen reiht er „lange Klangwörter, bis er über einem Vers, in dem dunsig dunsende Leichen dem Fleisch der Rosemunde und seinem Fleisch gleichen sollten, in Schlaf viel.“²⁸⁹ Diese kurze Szene demonstriert, wie der Autor mit dem Einmontieren von Barockelementen seine Kritik an Zesens Literaturlauffassung parodistisch ausdrückt. Mit der selbst erfundenen, Authentizität vortäuschenden Alliteration „dunsig dunsende Leichen“²⁹⁰ werden die von Zesen empfohlene Klangmalerei und die von ihm angefertigten Reimtabellen parodiert. Dadurch, dass die Titelheldin von Zesens Liebesgeschichte *Adriatische Rosemund* mit „den dunsenden Leichen“ verbunden wird, artikuliert Grass sein negatives Werturteil über das Werk. Die übertriebene Klangpflege und Klangmalerei Zesens und anderer Barockdichter vertrieben aus der Dichtung das Leben völlig, oder eben diese Art von Dichtung wird zur Flucht vor der Wirklichkeit. Dieser Ästhetizismus verschleiert durch die Reinheit der Sprache und der Form die Wirklichkeit, die Schattenseiten, die Hässlichkeit des Lebens.

Die kritische Stimme des Autors gegenüber dem lebensfernen Formalismus einiger Barockdichter verschärft sich ferner noch dadurch, dass zwischen die beiden Auftritte Zesens (Emsufer und Rückkehr in die Stube) eine Szene eingeblenet wird, welche die Haltung der versammelten Poeten nach den Kriegberichten der Libuschka schildert (s. S.42f.). Ihre realistische Erzählweise der Kriegsgeschichten entsetzt nämlich die Poetenkompanie

²⁸⁴ Ebd. S.56f.

²⁸⁵ Füssel S.56.

²⁸⁶ in Gryphius' *Trauerklage des verwüsteten Deutschlandes*, in *Dachs Klage*. nach Verweyen/Witting S.457.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.57.

²⁸⁹ Ebd. S.59.

²⁹⁰ Ebd.

solchermaßen, dass sie danach nur schweigen konnten. Mit diesen Szenen macht Grass deutlich, wie ein absurder Ästhetizismus zum völligen Realitätsverlust führen kann.

Am nächsten Nachmittag, als Zesen zum Vorlesen aufgerufen wird, ist er von dem gestrigen Erlebnis noch immer so betroffen, dass er anfangs völlig wirr spricht. Das zeigt, dass es ihm immer noch nicht gelungen ist, seiner Erfahrung literarischen Ausdruck zu geben. Der Erzähler akzentuiert und parodiert die Ohnmacht Zesens dadurch, dass er seinen Bericht, als eine Art Auftakt, mit dem Gesellschaftsnamen des Poeten in der Fruchtbringenden Gesellschaft „Der Wohlsetzende“ beginnt, der offensichtlich völlig im Gegensatz zu Zesens Verwirrtheit steht. Der Dichter setzt sich nach seinen konfusen Sätzen neben die Distel und liest aus seinem bereits gedruckten schäferlichen Liebesroman *Adriatische Rosemund*. Der Roman, der den Zuhörern bereits bekannte ist, wurde von den Zeitgenossen, vor allem von Rist, wegen der neumodischen Schreibweise gleich nach seinem Erscheinen stark kritisiert. „Die gefühligen Überschwemmungen“²⁹¹ von Zesen lösen während der Lesung Gelächter und danach Kritik aus. Mit dem wortwörtlichen Zitat aus dem Liebesroman legitimiert der Erzähler die Kritik der Versammelten. Zesen kann sich aber den kritischen Bemerkungen nicht stellen und rettet sich „in heftiges Nasenbluten.“²⁹²

Der andere Lautmaler, Sigmund Birken, hatte auch nicht viel Erfolg mit dem Vortrag seiner Formgedichte. Grass parodiert mit einem wortwörtlichen Zitat die Lautmalerei des Nürnberger Poeten: „...die süssesten Küsse sind süsser als süsse...“²⁹³ Die abschätzigen Bemerkungen von Moscherosch, Logau bringen die Kritik an dem lebensfernen Formalismus Birkens zum Ausdruck. Das parodistische Sprachspiel Rists „verzeste Birkeney“²⁹⁴ enthält gleichzeitig auch einen Angriff auf Zesen.

Der nächste Vorlesende, Johann Scheffler, flieht vor der Realität in übertriebene Religiosität. Der allwissend scheinende Erzähler deutet zuerst die Zukunft von Scheffler an, der bald katholisch wird und den Namen Angelius Silesius annimmt. Die vorgetragenen Lieder und Sinnsprüche Schefflers, der die überirdische Wirklichkeit, das innerste Gefühlsleben in der Sprache der Mystik einzufangen sucht,²⁹⁵ erscheinen den meisten Poeten unverständlich oder werden sehr negativ beurteilt. Gerhardt und Rist greifen Schefflers Hang zu mystischen Übertreibungen und

²⁹¹ Ebd. S.97.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd. S.73.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Zimmermann, Werner S.153.

zum Katholizismus an. Grass und mit ihm sein Erzähler parodieren diese übertriebene Frömmigkeit durch das Zitieren des Verses: „Als Gott verborgen lag in eines Mägdleins Schoß, da war es, da der Punct den Kreiß in sich beschloß...“²⁹⁶ Dieses Gedicht thematisiert das Unio-Mystica-Verständnis²⁹⁷ der göttlichen Schwangerschaft. Dieses Thema wurde schon am ersten Tag von dem Erzähler aufgegriffen und zur derben Zote verfremdet, indem es von Scheffler, in einem Gespräch mit Czepko, in recht fleischlicher Hinsicht pervertiert wird: „Es habe ihm die Gottesmutter bedeutet, daß, wie Gott in ihm, sie in jedes Mägdlein Schoß zu finden sei.“²⁹⁸ Die Pervertierung seiner Unio-Mystica-Sinnsprüche erfolgt dann, wenn sich diese derbe Verheißung in der Wirklichkeit erfüllt: „... Martha zwang Scheffler zwischen ihr Gliederwerk, um ihm, [...], jene Verheißung zu erfüllen, die ihm am Vortag das hölzerne Telgter Vesperbild²⁹⁹ bedeutet hatte.“³⁰⁰ Die Kombination von Zote und Mystik, und Grass' Ausfälle gegen Formen katholischer Volksfrömmigkeit sind nicht neu. Die Mischung von mystisch-erotisch-konfessionsproblematischer Mehrdeutigkeit ist hier ein gewollter und gekonnter Bestandteil seiner parodistischen Schreibweise.³⁰¹

Das Gedankengut des Mystikers Jakob Böhme hat nicht nur Schefflers, sondern auch Daniel von Czepkos Dichtung stark beeinflusst. In der letzten Lesung liest der schlesische Jurist aus seiner eben abgeschlossenen Epigrammensammlung einige Alexandrinerreimpaare vor, in denen er seine religiösen Anschauungen formuliert. Der Erzähler sagt die zukünftige Freundschaft der beiden Poeten voraus und erklärt es damit, dass Czepkos Epigramme Schefflers Sinnsprüche ähnlich sind und von den versammelten Poeten einzig Czepko die von Scheffler vorgetragenen Texte interpretieren konnte. Mit der kurzen kritischen Bemerkung wird gezeigt, dass diese Art von Dichtung die meisten Barockpoeten nicht anspricht: „Am Ende fand die Rede des Magisters [Buchner – S.Zs.] mehr Beifall als Czepkos am Rande gepriesenes Gedicht.“³⁰²

Der nächste Vorlesende, Hoffmann von Hoffmannswaldau gilt damals noch bloß als Liebhaber der Literatur, er hat noch keine Veröffentlichungen, deshalb sind alle erstaunt, als er den Vortrag wagt. Mit Gryphius verbindet ihn herzliche Freundschaft, obwohl ihre Dichtung extreme

²⁹⁶ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.74.

²⁹⁷ union mystica: die Heimkehr des Menschen zu Gott. Nach: Szyrocki S.250.

²⁹⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.39.

²⁹⁹ „das Ziel der alljährlichen Telgter Wallfahrt, ein holzgeschnitztes Vesperbild, ...: die sitzende Maria darstellend, wie sie starr ihren todesstarrten Sohn hält“ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.31.; das Telgter Gnadenbild wurde erstmal 1455 urkundlich erwähnt. Nach Füssel S.47.

³⁰⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.60.

³⁰¹ Schmidt S.149.

³⁰² Grass: *Das Treffen in Telgte* S.152.

Möglichkeiten des Barock repräsentiert, wie es das von Hoffmannswaldau vorgetragene Werk eindeutig zeigen wird. Die Geschichte von Peter Abelards und Heloißen stammt aus dem bekanntesten Werk, aus den *Helden-Briefen* des Autors, die erst 1679 erschienen. Der ausführliche Bericht des Erzählers gibt die tragische Liebesgeschichte in wortwörtlichen Zitaten wieder. Mit dem übertriebenen Zitieren wird die Aufmerksamkeit der Leser auf eine neue Art von Dichtung gelenkt, die neuen Kunstansichten und einer neuen Lebensauffassung entspricht, gleichzeitig wird diese Poesie damit auch kritisiert.

Der junge Georg Greflinger ist mit seinen deftigen Buhliedern eine Kontrastfigur zu Scheffler, Czepko und Hoffmannswaldau. Die positive Einstellung des Autoren-Ichs dem jungen Poeten gegenüber ist sofort zu erkennen, als es betont wird, dass ihm „Dachs väterliche Gunst und Sorge gehörte.“³⁰³ Der vom Erzähler zusammengefasste kurze Lebenslauf zeigt die lebensnahe Haltung des jungen Dichters,³⁰⁴ die dann mit wortwörtlichen Zitaten aus zwei Buhliedchen auch demonstriert wird. Die positive Einschätzung der vorgetragenen Liedchen seitens Dach, Albert, Moscherosch und Weckherlin unterstreicht die Position des Erzählers und auch die des Autors. Greflinger, „ganz dem Irdischen verhaftet,“³⁰⁵ belustigt mit den Liedchen die Versammelten und auch die Mägde, sogar dem immer schweigenden Schütz wird ein Lächeln abgewonnen. Die Kritik Paul Gerhardts an Greflinger verrät den Lesern, wie wenig der Erzähler diese Kritik ernst nimmt: „Sudelreime wie diese könne man nur in der Gosse singen. Ob man vorhabe, Gottes Zorn auf die versammelten Häupter zu lenken.“³⁰⁶

Der Autor zeigt Sympathie auch für den Nürnberger Harsdörffer, dessen Vorstellung und der Bericht über seine Lesung des parodistischen Untertons entbehren. Der Rang des Nürnberger Poeten und seine Anerkennung seitens der Zeitgenossen werden dadurch hervorgehoben, dass er als einer der wenigen Dichter während des Treffens zweimal liest. Die Darstellung seiner zweiten Lesung ist ganz kurz gefasst. Die Ankündigung seines Gesellschaftsnamens „Der Spielende“ in der Fruchtbringenden Gesellschaft am Anfang des Lesungsberichts deutet an, dass der Autor hier nicht die Hauptwerke des Nürnbergers besprechen will, sondern einige vierzeilige Rätsel, die seinem Lehrgedicht *Nathan und Jotham* beigegeben sind. Die von den Kollegen positiv aufgenommenen Rätsel werden nicht zitiert, aber alle sind in einer der Erzählung beigegebenen

³⁰³ Ebd. S.74.

³⁰⁴ „neben der Beschreibung des Dreißigjährigen Krieges in 4 400 Alexandrinerversen, eine Nachrichtenagentur zu betreiben begann und ab Ende der fünfziger Jahre die Wochenzeitung „Nordischer Mercur“ herausgab.“ Ebd. S.75.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd. S.76.

Textsammlung zu finden. Grass' Harsdörffer-Figur hat historische Umriss, was auch die Erwähnung seines Gesellschaftsnamens bezeugt. Grass führt ihn als einen „selbstsichereren Herr mit Gespür für das Neue“³⁰⁷ ein. In dieser Aussage mischt sich die Dokumentation mit der Fiktion. Harsdörffer, der mit Übersetzungen aus der italienischen, französischen und spanischen Literatur stets auf der Höhe seiner Zeit war³⁰⁸ und als Förderer von jungen Talenten galt, wird zum Geburtshelfer der neuen Literatur gemacht, weil er Gelnhausen bei seinem Vorhaben, Dichter zu werden, unterstützt.

Auch der nächste Vorleser, Friedrich von Logau, der mit seinen ironischen Epigrammen seiner Zeit einen Spiegel vorhält, die Übel des Lebens enthüllt und ihre Ursachen aufdeckt, genießt die Sympathie des Autors. Die kritische Absicht seiner Werke wird noch vor seiner Lesung symbolisch vorgeführt, indem er seine Zettel auf die Stacheln der Distel speißt. Dass der Autor diese Art von Literatur zu schätzen weiß, drückt die Bemerkung indirekt aus: „Sarkastisch und einigen Ohren zu frech sagte er in zwei Zeilen mehr, als lange Abhandlungen hätten zerreden können.“³⁰⁹ Diese Bemerkung wird durch die Erwähnung von Logaus Gesellschaftsnamen in der Fruchtbringenden Gesellschaft „Der Verkleinernde“ und durch die wortwörtlichen Zitate aus den vorgelesenen Zweizeilern noch unterstrichen. Die vorgetragenen Werke, darunter einige Zweizeiler und zwei längere Gedichte finden unter den Versammelten Beifall, nur das Epigramm *Von den entblösten Brüsten* war dem frommen Gerhardt zu viel. Der Autor nutzt hier wieder die Gelegenheit, über die lebensferne Einstellung Gerhardts zu spotten. Dieses Mal wird Simon Dach zu seinem Sprachrohr:

Als sich – man ahnte schon warum – der fromme Gerhardt meldete, übersah Dach dessen Handzeichen und sage, wie um dem Übersehenen Bescheid zu geben: Wer an des Logau Offenherzigkeit Anstoß nehme, den wolle er heute nacht zu den drei Mägden sperren. Er kenne etliche Herren, die dortzulande schon vom Berg ins Tal³¹⁰ gestiegen seien.³¹¹

Grass kritische Stimme richtet sich aber nicht nur gegen jene Autoren, die entweder die übertriebene Frömmigkeit (wie Scheffler, Gerhard oder Czepko) oder den lebensfernen Formalismus preisen (wie Birken oder Zesen), sondern auch gegen jenen, die eine

³⁰⁷ Ebd. S.97f

³⁰⁸ Füssel S.60.

³⁰⁹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.99.

³¹⁰ Verweis auf Logaus bereits vorgelesenes Epigramm *Von den entblösten Brüsten*, das in der Erzählung wortwörtlich zitiert wird: „Frauen-Volck ist offenhertzig; so wie sie sich kleiden jetzt Geben sie vom Berg ein Zeichen, daß es in dem Thale hitzt.“ Ebd. S.99.

³¹¹ Ebd.

lebensfeindliche, die Welt verachtende Haltung artikulieren, wie Andreas Gryphius.³¹² Der Autor thematisiert am Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius*³¹³ die Gefahr der Ästhetisierung von Leid und Elend.³¹⁴ Der Bericht über die Lesung ist sehr ausführlich, mit Zitaten und poetologischen Kommentaren versehen. Im Gegensatz zu den bisherigen Lesungsberichten beinhaltet dieser aber keine Einzelheiten über Lebenslauf und Zukunft des Dichters. Das Urteil des Erzählers und durch ihn auch Grass' über Gryphius' Werk kommt zum Ausdruck durch einige ironische Bemerkungen zur Rhetorik und Stimmkraft des Vortragenden, durch das übertriebene Zitieren des vorgelesenen Trauerspiels und durch die Darstellung der Reaktion der Zuhörer: „Jetzt erst las Gryphius, jedem Wort Gewicht gebend, [...], etliche Zuhörer, nicht nur die jungen auch Weckherlin und Lauremberg schiefen ein.“³¹⁵ Am entschiedensten ist die wahre Einschätzung der Lesung an der Reaktion Simon Dachs abzulesen, als dieser, seine Hand auf die Schulter des Vortragenden legend, Gryphius bittet, „es nun genug sein zu lassen. Ein jeder könne sich nach dem Gehörten ein sattes Bild machen. Er, jedenfalls, sei vom Steinschlag der Wörter wie zugeschüttet.“³¹⁶ Die Kritik an Gryphius, wird schon im 6. Kapitel der Erzählung eingeführt. Die Darstellung des berühmten Poeten nimmt groteske Züge an. Der Erzähler hebt es auf den Gegensatz zwischen den Welt- und Lebenskel verkündenden Werken von Gryphius und seiner körperlichen Fülle ab.³¹⁷ Er zeichnet einen „... mit seinen dreißig Jahren schon rundum beleibten Gryphius. Trauer und Weltekel mochten ihn so gebläht haben.“³¹⁸ Ferner deutet er auf den Widerspruch hin, zwischen seinem Ekel gegenüber seinen Werken und seinem Verlangen, diese so schnell wie möglich gedruckt zu sehen.³¹⁹

So heftig er schreiben mußte, so wörterspeiend schwör er immer wieder dem Schreiben ab. Auch lief sein Überdruß an allem Geschriebenen oder gar Gedrucktem Hand in Hand mit seiner Lust, alles Geschriebene [...] bald gedruckt zu sehen.³²⁰

³¹² Zimmermann, Werner S.154.

³¹³ Erstes Trauerspiel von Andreas Gryphius, dem Begründer des deutschsprachigen Kunstdramas; 1646 entstanden und 1650 im Druck erschienen. Nach: Füssel S.54.

³¹⁴ Mahrtdt, Helgard: Essen. Trinken. Dichten. Zur Bedeutung des Symposiums in Günter Grass' Erzählung „Das Treffen in Telgte.“ *Text und Kontext Zeitschrift für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 22 (2000) S.201.

³¹⁵ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.77.

³¹⁶ Ebd. S.79.

³¹⁷ Grass dürfte das bekannte Gryphius-Porträt von Kilian vorgelegen haben. In: Laufhütte S.371. Anm. 33.

³¹⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.42.

³¹⁹ Zimmermann, Werner: S.154.

³²⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.43.

Nach der Lesung von Gryphius entsteht eine Diskussion, wobei Logau als Sprachrohr des Autors das Stück kritisiert:

... einzig die Machart zähle. Die müsse er ablehnen. Der übergroße Wortaufwand ersaufe in purpurner Brühe oder erdolche sich wechselseitig, [...] Zwar sage des Gryphius Vernunft Ordnung, doch sein Wortschwall schwelge im Aufruhr.³²¹

Auch der Komponist Heinrich Schütz, „ein Mann von entrückter Autorität und strenger Größe“³²² weist den Wortschwall des Dichters ab:

Platz finde er, [...] nicht zwischen den vielen, zu vielen Wörtern. Da könne sich keine ruhige Geste entfalten. Niemandes Trauerlaut könne in solchem Gedränge verhallen oder sein Echo finden. Da werde zwar alles dicht bei dicht deutlich gesagt, doch die eine Deutlichkeit lösche die andere, so daß eine überfüllte Leere entsteht. Es bleibe alles, so heftig die Wörter stürmten, ganz unbewegt.³²³

Der Erzähler will von Anfang an verdeutlichen, dass Schütz' Ablehnung über Gryphius hinausgehend die zeitgenössischen Texte im Allgemeinen betraf, und er diese nur mit einigen Ausnahmen für die Vertonung geeignet fand: „Dem Angebot der zeitgenössischen Dichter hatte er sich in seinem Hauptwerk, der geistlichen Musik [...], bisher versagt; die deutschen Poeten hatten ihm nichts zu sagen gehabt...“³²⁴ Schütz hat schon bei seiner Einführung in den Kreis der Poeten höchste Artistik verlangt: „Wer es einfacher und der Kunst außerhalb haben wolle, der möge sich an das gereimte Strophenlied halten und mit dem Generalbaß einhergehen,“³²⁵ denn das Sichzufriedengeben mit dem Einfachen sei Verrat an der Kunst.³²⁶ Nach der ersten Lesung setzt der Komponist die Belehrung der Dichter noch fort. Mit dem Aufzeigen der Fehler von Gryphius' Trauerspiel will er demonstrieren, dass man nur mit wenigen Worten den deutlichsten Sinn erreichen kann. Ihm gefallen nur die jungen Dichter, Scheffler, dessen Verse sich zur A-cappella-Musik eignen und Greflinger, dessen Buhliedchen „jene Qualität hätten, welche beim Schreiben von Madrigalen benötigt werde.“³²⁷ In den Texten dieser jungen Leute kämen ihre Gefühle direkt zum Ausdruck. Trotz der lobenden Worte wirkt die Schlussbemerkung von Schütz, in der er eine Parallele zwischen dem Zustand der Literatur und dem des Landes zieht, auf die Versammelten vernichtend: „Wo das Vaterland danieder liege, könne die Poeterei kaum

³²¹ Ebd. S.80.

³²² Ebd. S.53.

³²³ Ebd. S.82.

³²⁴ Ebd. S.54.

³²⁵ Ebd. S.69.

³²⁶ Laufhütte: S.383.

³²⁷ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.82.

in Blüte stehen.³²⁸ Da die Verquickung der politischen Krise mit der sprachlichen auch für das 20. Jahrhundert charakteristisch ist, und da sich der Erzähler in den Kreis der von der Rede Schütz' Betroffenen einbezieht, ist hier indirekt auch von der Literatur der Nachkriegsgeneration die Rede. Schütz' Figur funktioniert als Sprachrohr des Autors. Er ist es, der Grass' Kritik an der lebensfernen Haltung der Barockdichter direkt formuliert und ihnen Ratschläge erteilt. Gleichzeitig richten sich diese Ratschläge auch an Grass' eigene und an die folgenden Dichtergenerationen. Diese Funktion der Schütz-Figur wird noch dadurch unterstrichen, dass sie die einzige ist, die in der Erzählung nirgendwo ironisch-parodistisch-satirisch verfremdet wird. Vor der nächsten Lesung reagiert Paul Gerhardt auf Schütz' Vorwurf „es fehle der deutschen Poeterey an Atem, vollgestopft mit Wortmüll sei sie, [...] es habe wohl der Krieg das Gärtlein der Dichtkunst verdorren lassen.“³²⁹ Gerhardt bezweifelt nicht die Richtigkeit dieser These. Es kommt eher zu einem Disput über Volkstümlichkeit oder Abgehobenheit, über die unterschiedliche Art von Gesang, die beide praktizieren.³³⁰ Gerhardt plädiert für das allgemein verständliche, für das Barock typische vierstrophige Kirchenlied. Dieses Lied gestaltet meditativ-reflektiv ein Thema ziemlich breit, vielfach 16- bis 20strophig.³³¹ Mit diesen Kirchenliedern will Gerhardt, dass „der singende Christ von Strophe zu Strophe seiner Schwäche entkomme, Glaubenstärke gewinne und ihm Trost zuteil werde in schlimmer Zeit.“³³² Laut ihm sei die hohe Kunst von Schütz wie die höfische Kunst mit ihren sprachlichen Figuren für den einfachen Menschen unverständlich. An dieser Stelle widerlegt Gerhardt aber sich selbst. Er hat ja früher Greflingers Buhllieder, die Schütz lobte, als „Sudelreime“ bezeichnet und sich durch das Gelächter der Mägde bestätigt geglaubt. Er hätte aber eben an diesen Liedern demonstrieren können, wie direkt der Zugang „des einfachen Volkes“ zu diesen Liedern ist.³³³ Er wird wegen seiner Prüderie, die dem Autor als eine Form der Lebensverneinung gilt, parodiert (wie bei seiner Reaktion auf Greflingers Lieder). Sein Werk wird von vornherein als Sonderfall betrachtet, und er selbst wird für einen Außenseiter in der Dichtergesellschaft gehalten: „Er war kein Literat und hatte mehr vom Volkslied übernommen als von Opitz gelernt [...] nur für sich (seinen Eigensinn)

³²⁸ Ebd. S.83.

³²⁹ Ebd. S.92.

³³⁰ Menne-Haritz, Angelika: Der Westfälische Friede und die Gruppe 47. Elemente zu einer Interpretation von Günter Grass. *Literatur für Leser* 1 (1981), S.240f.

³³¹ Füssel S.58.

³³² Grass: *Das Treffen in Telgte* S.92.

³³³ Menne-Haritz S.241.

stand und keiner Dichtergesellschaft zugezählt wurde.³³⁴ Der Literaturbetrieb seiner Zeit ekelt Gerhardt an, die ironische Form, in die der Erzähler die Begründung dieser Abneigung kleidet, lässt ahnen, dass damit die Auffassung des Autors zum Ausdruck gebracht wird.³³⁵

Einzig Dach zum Gefallen, dessen praktische Frömmigkeit gerade noch in seinen Religionsbegriff paßte, war er gekommen, um dann doch, wie vorgeahnt, Anstoß zu nehmen an jedermann: an des Hoffmannswaldau unablässigem Wortwitz, am eitlen, noch immer nicht leergemolkenen Weltekel des Gryphius, am wirren Schöngeschwätz des angeblich so begabten Zesen, an Laurembergs ewigen Aufguß der nämlichen Satire, an Czepkos pansophischen Zweideutigkeit, Logaus Lästerzunge, Rists Getöse und am geschäftigen Hin und Her der Verleger. All das, der Literaten schnellfertige Rederei und ihr allzeit vorgestelltes Vielwissen, war ihm [...] zuwider.³³⁶

Nachdem Gerhardt seine Rede mit Zitaten aus Kirchenliedern von Dach, Gryphius, Fleming, und Rist bereichert hat, trägt er seine bekannten Kirchenlieder vor, was dankbare Zustimmung findet. Einzig Logau bemerkt kritisch, dass „das fromme Kirchlid, wie es von vielen, die anwesend seien, fleißig für den Gemeindegebrauch hergestellt werde, [...], zum literarischen Streit nicht taue.“³³⁷ Der Autor zitiert deswegen so ausführlich aus diesen Liedern, weil er damit die Richtigkeit von Logaus Kritik, und dadurch auch seiner eigenen beweisen will. Bevor es zu einem neuen Streit kommen könnte, meldet sich Heinrich Schütz erneut zu Wort. Er erläutert am Beispiel seines bekanntesten Werkes *Die sieben Worte am Kreuz* „seinen musikalischen Umgang mit dem Wort.“³³⁸ Dieses Werk wird hier als nicht-ironisch verstandener Wertmesser einer höchsten Ansprüchen genügenden Kunst modellhaft vorgestellt.³³⁹ Schütz beendet seine kurze Rede mit seiner Devise: „Wie die Sonne zwischen den Planeten, strahle die Musik inmitten der freien Künste.“³⁴⁰ Mit dem Schütz-Zitat wird hier die Gesinnung des Komponisten, die Musik sei ein Maßstab für die Dichtung, hervorgehoben. Diese Szene wirft zugleich ein Licht auf die Diskussion über das Verhältnis von Musik und Dichtung, die 1966 beim Besuch des Komponisten Hans Werner Henze in der Gruppe 47 geführt wurde.³⁴¹

Die Situation der barocken Dichter während des Dreißigjährigen Krieges, spiegelt die Kollektivschuld-Diskussion der Nachkriegszeit darüber, ob die in Deutschland verbliebenen

³³⁴ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.63f.

³³⁵ Zimmermann, Werner: S.154.

³³⁶ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.63f.

³³⁷ Ebd. S.94.

³³⁸ Ebd. S.95.

³³⁹ Schmidt S.153.

³⁴⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.95.

³⁴¹ Füssel S.9.

Schriftsteller eine Mitschuld an den Gräueln des Dritten Reiches hätten. Schon bei der Quartiersuche verstricken sich die Poeten in die Kriegswirren. Sie schauen ohne Widerrede zu, wie Gelnhausen mittels Lügengeschichten den „Brückenhof“ räumt, um dem Poetentreffen einen geeigneten Ort zu sichern, und werten „den Vorgang als Satyrspiel.“³⁴² Später nehmen sie die aus Raubzügen stammenden Köstlichkeiten an, nur der Komponist Heinrich Schütz kann Gelnhausens Lügengeschichte über deren Beschaffung durchschauen: Während am ersten Tag die Poeten noch die bescheidene Kost loben, werden schon am zweiten Tag beim Löffeln der mit Kerbel verschönten Grütze spöttische Bemerkungen gemacht. So sind Freude und Erstaunen groß, wenn Gelnhausen mit der humorvollen Ankündigung des Festmahls den bescheidenen Mahlzeiten ein Ende macht: „Ihm seien fünf Gänse, drei Ferkel und ein fetter Hammel zugelaufen. Mit Würsten habe man ihn unterwegs beworfen. Das alles wolle er vorzeigen zum Beweis.“³⁴³ Außer der Köstlichkeiten hat der Stoffel auch Tafelgeschirr, Altartücher, schwersilberne Leuchter und eine Apollofigur aus Bronze beschafft. Deshalb ist es selbstverständlich, dass Simon Dach wissen will „woher und mit welchem Recht man die Schätze geholt, womit bezahlt oder mit wessen Erlaubnis geliehen habe.“³⁴⁴ Gelnhausen beantwortet die Frage verschmitzt mit Schmeicheleien, um Dachs Befürchtungen zu zerstreuen. Er behauptet, alles stamme „aus katholischem Haus, sei aber durchweg ehrenhaft anzusehen, denn bei seinem notwendigerweise geheimnisvollen Besuch in Münster [...] hätten etliche Gesandte des Friedenskongresses das inzwischen bekannt gewordene Treffen der deutschen Poeten heftig begrüßt.“³⁴⁵ Der Regimentschreiber fügt noch hinzu, dass der Graf Johann von Nassau den Auftrag erteilt hat „für das Wohlergehen der weitgereisten Poeten zu sorgen: Atzung, Labsal und liebliche Präsente: ein gülden Ringlein hier für den Herrn Dach...“³⁴⁶ Die Reaktionen der Dichter auf Gelnhausens Erklärungen sind beim ersten Mal von bereitwilliger Gutgläubigkeit gekennzeichnet. Da man sich nur zu gern von den Mächtigen anerkannt sehen möchte, lässt man Zweifel gar nicht erst groß werden.³⁴⁷

³⁴² Grass: *Das Treffen in Telgte* S.17.

³⁴³ Ebd. S.102.

³⁴⁴ Mahrdt S.203.

³⁴⁵ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.107.

³⁴⁶ Ebd. S.108.

³⁴⁷ Battafarano / Eilert S.243.

Einzig Schütz fehlt an der festlich geschmückten Tafel. Er begründet seine Anwesenheit damit, dass ihm nur „der eine, der andere Fadenschlag fehle“³⁴⁸ um das Lügengespinnst von Gelnhausen zu durchschauen. Die Bemerkung Schütz’ „...jener hergelaufene Stoffel, der freilich lustiger spinne als etliche der angereisten Poeten...“³⁴⁹ klingt wie eine vernichtende Kritik an den in Telgte versammelten Poeten. Als der Komponist doch an der Tafel erscheint, schon in Reisebekleidung zur Abreise bereit, stellt er direkte Fragen an Gelnhausen nach der Herkunft der Köstlichkeiten. Mit diesen gelingt es ihm die Lügengeschichte des Soldaten aufzudecken. So wird aber die „poetische“ Darstellung Gelnhausens als schmutzige Realität bloßgelegt, und die Poeten müssen anerkennen, dass sie ins Kriegsgeschäft verstrickt seien, wenn sie sich über die Herkunft der aufgetischten Speisen täuschen ließen.³⁵⁰

Nach Schützens Befragung sind all die Dichter betroffen, zerknirscht und wütend. Das Entsetzen über die eigene Schuld lässt die Versammelten den Sinn der eigenen literarischen Arbeit fragwürdig werden: „Wohin mit dem Grauen? Gebe es noch Sinn, weiterhin, wie von nichts betrübt, aus Manuskripten zu lesen? Klinge nach solchem Schinderfest nicht jeder Vers schal?“³⁵¹ Damit wird eine Parallele zum Problem der Poesie nach Auschwitz evoziert. Grass selbst beschreibt 1990 in seinem Aufsatz *Schreiben nach Auschwitz* die Wirkung des Adorno-Satzes „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“ auf die jungen Lyriker der fünfziger Jahre:

Wir alle, [...] waren uns deutlich bis verschwommen bewusst, daß wir nicht als Täter, doch im Lager der Täter zur Auschwitz-Generation gehörten, daß also unserer Biographie, inmitten der üblichen Daten, das Datum der Wannsee-Konferenz eingeschrieben war; aber auch soviel war uns gewiß, daß das Adorno-Gebot – wenn überhaupt – nur schreibend zu widerlegen war.³⁵²

Grass legt die barocke Version seiner Überlegung Schütz in den Mund:³⁵³ „Ihre Mitschuld an dem Greuel sei vor Gott klein. Ihre Sache jedoch, die dem Wort diene und dem armen Vaterland nütze, bleibe groß und müsse ihren Fortgang finden.“³⁵⁴ Die Dichter scheinen die Worte des Komponisten überhört zu haben: In dem allgemeinen Katzenjammer können sie nicht aufhören

³⁴⁸ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.115.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Mahrdt S.204.

³⁵¹ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.138.

³⁵² Grass, Günter: *Schreiben nach Auschwitz. Nachdenken über Deutschland: ein Schriftsteller zieht Bilanz nach 35 Jahren*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 16 Essays und Reden III. 1980-1997* hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1997, S.241.

³⁵³ Steinig, Swenta S.198.

³⁵⁴ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.122.

„in den Höllenschlund zu starren.“³⁵⁵ Allgemeine Selbtsbezeichnung bricht aus, die allerdings mancherlei von den Bequemlichkeiten der Kollektivschuld hat. Die gemeinsame Verworfenheit infolge der Gebrechlichkeit alles Menschlichen wird bejammert, was individuell auch entlastet.³⁵⁶ Diesen allgemeinen Schuldspruch, „der unter Hand einem Freispruch ähnelt,“³⁵⁷ lässt Dach nicht zu und fragt nach der Verantwortung des Einzelnen. Da der Vorschlag, ein Ehrengericht abzuhalten, wegen der Ratlosigkeit der Poeten verworfen wird, nimmt Dach die Aufgabe auf sich, Gelnhausen zur Rede zu stellen.

Am nächsten Morgen ist die allgemein elende Stimmung der Poeten noch immer spürbar. Simon Dach fordert sie auf, mit den weiteren Lamenti Schluss zu machen und gibt den genauen Ablauf des letzten Tages bekannt. Die abschließende Lesung wird aber mehrfach verzögert: Die Wirtin erzählt neue Einzelheiten über Gelnhausens Raubzug, es stellt sich heraus, der Soldat soll selbst Schütz belogen haben. Die Nachricht von Libuschka ruft wieder Empörung hervor, die gedämpft werden muss. Der verschwundene Grefflinger, der des Diebstahls des Geldsacks Weckherlins verdächtigt wird, erscheint mit den in der Nacht gefangenen Fischen und beschämt seine Ankläger. Wegen der Freude über „den ehrlichen Fisch“³⁵⁸ sind sich die Poeten über den „Fortgang der Kunst“³⁵⁹ wieder einig: „Nicht nur Dach, niemand wollte sich aus dem Konzept bringen lassen [...] Niemand wollte aufstecken, nur weil wieder einmal die Realität Einspruch erhoben und mit Unflat nach der Kunst geworfen hatte.“³⁶⁰

2.4.5. Macht und Ohnmacht des Dichterwortes

Am Anfang der Erzählung schildern knappe Reiseberichte die Verhältnisse im Land, die Realität des Krieges treffend, von dessen Gräuel auch die Poeten nicht verschont bleiben. Das beweist auch der Vorfall von Moscherosch und Schneuber, die ihr Ziel verprügelt und „bis auf ihre den Wegelagerern nichtsnutzen Manuskripttaschen“³⁶¹ ausgeraubt erreichen. Dieser respektlose Umgang mit Dichtern und die Tatsache, dass ihre Schriften der Räuber entgehen, deutet schon im ersten Kapitel voraus, dass das Poetentreffen wegen des fehlenden Ansehens der Gelehrten und

³⁵⁵ Ebd. S.125.

³⁵⁶ Laufhütte S.364.

³⁵⁷ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.126.

³⁵⁸ Ebd. S.142.

³⁵⁹ Worte Schütz' s. Anmerkung 354

³⁶⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.143.

³⁶¹ Ebd. S.7f.

trotz der Bemühungen der Teilnehmer, keine bedeutende Wirkung auf die aktuellen Ereignisse der Großpolitik ausüben kann. Der Erzähler teilt in diesem Kapitel den Lesern seine Skepsis gegenüber dem Erfolg des Treffens noch einmal indirekt mit, wenn er über die Quartiersuche der versammelten Poeten berichtet. Zum einen kritisiert er die lebensferne Haltung der Dichter: „rasch verfielen sie der Mutlosigkeit,“³⁶² als es sich herausstellt, dass das von Dach rechtzeitig reservierte Gasthaus ‚Zum Rappenhof‘ von einer schwedischen Truppe belegt ist. Zum anderen demonstriert er durch diese Szene die absolut fehlende Bekanntheit und Anerkanntheit der Poeten in ihrer Zeit: „Keinem der schwedischen Herren waren ihre Namen bekannt.“³⁶³ Trotz dieser Vorfälle glaubt der Organisator des Treffens, Simon Dach, an die besondere gesellschaftliche Stellung der Poeten: „Schließlich war man wer. Wo alles wüst lag, glänzten einzig die Wörter. Und wo sich die Fürsten erniedrigt hatten, fiel den Dichtern Ansehen zu. Ihnen, und nicht den Mächtigen, war Unsterblichkeit sicher.“³⁶⁴ Die Ironie des Erzählers, der der politischen Aktion der versammelten Poeten, dem Verfassen eines Friedensmanifests von vornherein misstrauisch gegenübersteht, durchdringt das Pathos dieser Worte.

Der Text des Manifests löst zuerst allgemeine Begeisterung aus, doch dann wird er als unbrauchbar bezeichnet und verworfen. Verzweifelt stellt Zesen den Sinn des ganzen Treffens in Frage: „Dann bleibe ja nichts mehr an Klage auszurufen, nur übliche Ohnmacht. Die müsse nicht posaunt werden. Die lohne das Treffen nicht. Weshalb man dennoch versammelt bleibe?“³⁶⁵ Auf seine eher rhetorische Frage bekommt er Antwort von Heinrich Schütz: „Der geschriebenen Wörter wegen, welche nach Maßen der Kunst zu setzen einzig die Dichter begnadet seien. Auch um der Ohnmacht – er kenne sie wohl – ein leises ‚dennoch‘ abzunötigen.“³⁶⁶ „Dem konnten wir zustimmen.“³⁶⁷ heißt es danach, denn dieses ‚dennoch‘ drückt für die Versammelten die Hoffnung auf die Macht des Dichterwortes aus. Simon Dachs Elegie *Klage über den endlichen Vntergang vnd ruinierung der Musicalischen Kürbs-Hütte vnd Gärtchens*, mit deren Vortrag das dreitägige Treffen zu Ende geht, formuliert auch den ersehnten Wunsch der Poeten nach Macht und Ansehen. Dachs dichterische Laufbahn zeigt, dass damals die zweifelhafte Macht der Poesie darin bestand, Aufträge von reichen Leuten für Gelegenheitsgedichte zu bekommen. Die Bürger

³⁶² Ebd. S.9f.

³⁶³ Ebd. S.10.

³⁶⁴ Ebd. S.24.

³⁶⁵ Ebd. S.91

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

und Adligen hofften nämlich mit Hilfe von Gedichten namentlich „in die Ewigkeit getragen zu werden.“³⁶⁸ Der Königsberger Poet schrieb über tausend Gedichte auf Bestellung und gehörte zu den fruchtbarsten Gelegenheitsdichtern seiner Zeit. Deshalb ist Gryphius’ doppolsinniges Epigramm: „Du machst dreyhundert vers eh’ als ich drey gemacht. Ein Lorbeer-baum wächst spätt, ein Kürbs in einer nacht,“³⁶⁹ nach den lobenden Bemerkungen der anderen, als „eine boshafte Anspielung auf Dachs notgedrungene Vielschreiberei“³⁷⁰ zu verstehen.³⁷¹

Nach dem Abschluss der letzten Lesung leitet Dach mit der Mahnung „Aber kein Streit Kinder!“³⁷² zur Verhandlung der neuen Entwürfe des Manifests über. Nach Logaus vernichtendem Urteil über die Manifestentwürfe „Jämmerlich lese sich das und dumm, weil nicht gedacht“³⁷³ breitet sich wieder Verzweiflung aus, „sie riefen einander die Frage zu, wo das so oft berufene Vaterland denn sei.“³⁷⁴ Gryphius beantwortet die Frage auf eine seltsame Weise, als er die Distel, das Sinnbild des Treffens, das er mit dem Vaterland identifiziert, mit einer symbolischen Geste der Vernichtung preisgeben will:

Taub, stechen, 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.³⁷⁵

Indem „die Distel inmitten Scherben und verstreutem Erdreich heil geblieben,“³⁷⁶ erweist sich ihre Überlebenskraft und damit symbolisch auch die des Vaterlandes: „Man sehe, rief Zesen, wie unbeschadet das Vaterland den tiefsten Sturz überstehe!“³⁷⁷ Die „kindliche Freude über die heilgebliebene Distel“³⁷⁸ bewegt die Poeten dazu, die letzte, von Simon Dach verfasste Version des Manifests rasch zu unterzeichnen. Die Poeten haben das Gefühl, mit diesem Manifest etwas

³⁶⁸ Ebd. S.159.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ „Der Einfluß von A. Schönes Arbeit über Kürbishütte und Königsberg ist als gewiß anzunehmen, da, neben vielem anderen, das Epigramm (von Gryphius) dort im Kontext von Dachs ’Klage’ zitiert wird” In: Verweyen / Witting S.458.

³⁷² Grass: *Das Treffen in Telgte* S.160.

³⁷³ Ebd. S.162.

³⁷⁴ Ebd. S.164.

³⁷⁵ Ebd. S.165.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

getan zu haben, obwohl es aus leeren Floskeln besteht, ohne politischen Standort, um mit keinem der kriegsführenden Herrscher in Zwietracht zu geraten und die eigene Existenz zu gefährden.³⁷⁹

Das Treffen schließt mit einem gemeinsamen, bescheidenen Mittagmahl, wo Wasser und die von Greflinger gefangenen Fische aufgetischt werden. Simon Dach fasst das Ergebnis des Treffens in einer Schlussrede zusammen:

Er wolle die Ärgernisse nicht zählen. Doch gelohnt habe sich der Aufwand am Ende wohl doch. Fortan könne sich jeder weniger vereinzelt begreifen. Und wen zu Hause zu Enge zu bedrücken, neuer Jammer einzuholen, der falsche Glanz zu täuschen, wem das Vaterland zu schwinden drohe, der möge sich der heilgebliebenen Distel im Brückenhof erinnern, wo ihnen die Sprache Weite versprochen, Glanz abgegeben, das Vaterland ersetzt und allen Jammer dieser Welt benannt habe. Kein Fürst könne ihnen gleich. Ihr Vermögen sei nicht zu erkaufen. Und wenn man sie steinigen, mit Haß verschütten wollte, würde noch aus dem Geröll die Hand mit der Feder ragen.³⁸⁰

Als Ersatz für das aussichtslose politische Engagement sieht Dach - sowie Grass - den Einsatz für die Einheit und Reinheit der Sprache. Die Symbolkraft der heilgebliebenen Distel verbürgt die Dauerhaftigkeit einer in Sprache und Literatur weiterlebenden Kulturnation. Die Einheit der Kulturnation tritt an die Stelle der nicht realisierbaren erscheinenden politischen Einheit.³⁸¹ Das Bild der aus dem Geröll herausragenden Hand mit der Feder ist das von Schütz beschworene „Dennoch“ der Schriftsteller, die Kraft ihrer Worte in kriegerischer Zeit. Dachs Worte können auch als die Subscription eines barocken Emblems verstanden werden, dessen Pictura das von Grass gezeichnete Titelbild des Buches darstellt.

Dachs Abschlussrede wird plötzlich durch den Ausruf der Wirtin „Feurio“³⁸² unterbrochen. Der Brückenhof steht in Flammen, und mit ihm verbrennt auch das Manifest. Der Friedensaufruf sollte vor der Zerstückelung des Reiches warnen, mit dessen Vernichtung die Vergeblichkeit der Warnung und das Versagen der Dichter, sich politisch zu engagieren, versinnbildlicht wird. Der Kommentar des Erzählers drückt die Resignation im Hinblick auf die Macht des Schriftstellerwortes in der Gesellschaft aus: „so blieb ungesagt, was doch nicht gehört worden wäre.“³⁸³ Die Dichter nehmen aber den Verlust des Manifests gelassen hin, da ihnen ihre

³⁷⁹ Mundt, Hannelore: Günter Grass' „Das Treffen in Telgte“. In: Mundt, Hannelore: *Doktor Faustus und die Folgen. Kunstkritik als Gesellschaftskritik im deutschen Roman seit 1947*. Bonn: Bouvier, 1989 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 380) S.143

³⁸⁰ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.171.

³⁸¹ Laufhütte S.146.

³⁸² Grass: *Das Treffen in Telgte* S.171.

³⁸³ Ebd. S.173.

Machtlosigkeit ohnehin bewusst und ihre Unsterblichkeit - wegen ihrer Werke - sicher ist.³⁸⁴ Die Resignation des Erzählers ist die Resignation des Autors Günter Grass. Auch in der Gruppe 47 hat es später politische Stellungnahmen gegeben, begleitet vom unvermeidlichen internen Streit und auch dort gab es die Erfahrung, dass man so nichts bewirkt.³⁸⁵

Die Erzählung schließt mit einer Hommage auf die Gruppe 47 und ihren Mentor Hans Werner Richter: „Keiner ging uns verloren. Alle kamen an. Doch hat uns in jenem Jahrhundert nie wieder jemand in Telgte oder an anderem Ort versammelt. Ich weiß wie sehr uns weitere Treffen gefehlt haben.“³⁸⁶

Die ausführliche Analyse des dreitägigen Treffens hat gezeigt, dass Günter Grass bei dem Aufbau der Poetencharaktere und bei der Vorstellung ihrer poetologischen Konzepte literarische, dokumentarisch-biographische und fiktive Elemente montiert. Er macht die barocken Dichterfiguren zu lebendigen Menschen, indem er mit subtiler Ironie die historisch überlieferten Daten ihrer literaturgeschichtlichen Biographik mit Fiktion mischt und sie dabei ihre eigenen Werke zitieren lässt. Die intertextuelle Intensität der barocken Werkzitate erweist sich nach den untersuchten sechs Kriterien besonders hoch. Sie werden in den modernen Erzähltext nicht nahtlos einmontiert, sondern in ihrem neuen Kontext von den Poeten ständig kommentiert und interpretiert. Die wortwörtlichen Zitate sind in Anführungszeichen und oft auch mit der Erwähnung des Titels (auch in Anführungszeichen) markiert. Mehrmals wird nur der kurze Inhalt der vorgetragenen Werke zusammengefasst, was aber dann immer mit dem Titel des Werkes gekennzeichnet ist. Durch diese bewusste Markierung ist die kommunikative Relevanz der zitierten Elemente sehr intensiv. Darüber hinaus fügt der Autor der Erzählung einen Anhang bei, der dreiundvierzig ausgewählte Gedichte von den am Treffen vorlesenden Dichtern enthält.³⁸⁷ Da die in der Erzählung zitierten Werke größtenteils in dieser Sammlung zu finden sind, erhöht sich die kommunikative Relevanz der Barockzitate erheblich. Der Autor reflektiert über die

³⁸⁴ „Schließlich war man wer. Wo alles wüst lag, glänzten einzig die Wörter. Und wo sich die Fürsten erniedrigt hatten, fiel den Dichtern Ansehen zu. Ihnen, und nicht den Mächtigen, war Untersterblichkeit sicher.“ Ebd. S.24.

³⁸⁵ Selbst Hans Werner Richter äußerte sich zur Intervention in der Spiegel-Affäre 1962: „Unser Protest, der literarisch recht gut, politisch aber höchst ungeschickt formuliert ist, hilft zwar Rudolf Augenstein nicht, trägt jedoch zur allgemeinen Aufregung bei.“ In: Neunzig S.149.

³⁸⁶ Grass: *Das Treffen in Telgte* S.174

³⁸⁷ Der DDR-Ausgabe der Erzählung fehlt dieser Anhang: Günter Grass: *Das Treffen in Telgte*. Leipzig: Reclam 1. Aufl., 1984; 2. Aufl. 1987.

intendierte Intertextualität des Erzähltextes, indem er durch den Erzähler über die Entstehung und/oder Wirkungsgeschichte der vorgetragenen Werke berichtet. Da den Charakter eines Poeten sein zitiertes Werk oder seine zitierten Werke stark prägt/en, ist die strukturelle Referenz der einmontierten Prätextheile sehr hoch. Auch nach dem Kriterium der Selektivität steigt die Intensität der Intertextualität, da die Mehrzahl der barocken Werkzitate wortwörtliche Zitate sind. Die Dialogizität der einmontierten Zitate ist wegen der ständigen semantischen Spannung zwischen dem alten Kontext der Barockliteratur und dem neuen Kontext der Nachkriegszeit und der siebziger Jahre besonders intensiv.

Die Charakterisierung der Poeten erfolgt durch den allwissenden scheinenden, namenlosen, nicht identifizierbaren, mit seiner Identität ständig spielenden Erzähler, der sowohl ein distanzierter Beobachter als auch ein betroffener Teilnehmer des Treffens ist. Er erfasst jeweils eine charakteristische Eigenschaft der Dichter, die dann im Verlauf der Geschichte als eine Art wiederkehrendes Attribut die Personen definiert. Weiterhin wird das Selbstverständnis der Gelehrten auf bestimmte Haltungen reduziert, durch die er die bestimmenden Tendenzen der deutschsprachigen Barockliteratur veranschaulichen kann. Dieses Verfahren lässt sich bei jedem einzelnen vorlesenden Dichter nachweisen, denn es ermöglicht dem Autor Günter Grass, sein Urteil über die versammelten Poeten und über deren literarische Erzeugnisse indirekt durch den Erzähler zum Ausdruck zu bringen. In der kritischen Beurteilung der Autoren und Werke der Barockliteratur lässt sich eine fein abgestufte Wertskala feststellen, deren Bezugspunkt Grass' Literaturbegriff und sein schriftstellerisches Selbstverständnis darstellt, und die sich durch die Abstufung des parodistischen Erzählens abzeichnet. Die beiden negativ beurteilten Extrempunkte sind einerseits der lebensferne Formalismus, Ästhetizismus und Sprachfetischismus, vertreten von Filip Zesen und Sigmund Birken, andererseits die Programmatik und Weltanschauungsdichtung, die eine lebensfeindliche, Welt verachtende Haltung artikuliert, wie die Dichtung von Andreas Gryphius und Paul Gerhardt.³⁸⁸ Die zitathafte Sprache der Erzählung ist mit destruktivem Spott aufgeladen, wenn zum Beispiel über die Vorträge von Paul Gerhardt berichtet, oder Andreas Gryphius charakterisiert wird, aber sie ist gutmütig-tolerant-humoristisch getönt, wenn Simon Dachs und Gelnhausens Reden und Gedanken, denen die Sympathie des Autors gehört, wiedergegeben werden.

³⁸⁸ Hoffmeister S.282.

Diese Abstufung des parodistischen Erzählens ermöglicht dem Autor, seine ambivalente, Grundeinstellung zu dem Treffen von Telgte, die kritisch-distanziert und zugleich affirmativ ist, zu formulieren. Seine Kritik richtet sich ebenso gegen eine Literatur, die sich dem Leben entfremdet hat, wie gegen eine illusionäre Überschätzung des politischen Einflusses der Literatur. Lob spendet er den Werken, die die Einheit von Literatur und Leben anstreben, und den Autoren, die den Erhalt der Kulturnation zu bewahren trachten.³⁸⁹

³⁸⁹ Zimmermann, Werner S.162.

3. IRMTRAUD MORGNER: *LEBEN UND ABENTEUER DER TROBADORA BEATRIZ*

3.1. Irmtraud Morgners Poetologie zur Entstehungszeit des Romans

Die literarischen Anfänge von Irmtraud Morgner um 1960 lassen von der künstlerischen Kraft ihrer beiden großen vollendeten Romane³⁹⁰ noch kaum etwas ahnen. Ihre Schreibweise damals entsprach den in der DDR allgemein gültigen kulturpolitischen Vorgaben und ästhetischen Normen. Im Verlauf der sechziger Jahre baut die Autorin dann ihr literarisches Konzept weitgehend um.

Der Roman *Rumba auf einen Herbst*, der für 1965 angekündigt war, aber wegen Publikationsverbot erst postum, im Jahre 1992 erscheinen konnte, stellt die entscheidende erste Etappe dieses Prozesses dar. In diesem Roman sind schon eindeutig neue gestalterische Elemente zu erkennen. Hier analysiert Morgner bereits genau wirkliche Lebensumstände, sie operiert mit ineinandergeschobenen Zeitebenen, und das naiv lehrhafte und agitatorische Pathos ihrer früheren Werke ist verschwunden.³⁹¹

Den zweiten Schritt in diesem Entwicklungsprozess bedeutet das Prosabuch *Hochzeit in Konstantinopel* (1968). In ihm findet die Schriftstellerin eine grundsätzlich neue Erzählweise, die in den folgenden kleineren Prosawerken³⁹² weiter ausgebaut und motivisch verfeinert wird, und die großen Romane gleichsam vorbereitet. Prägnante Merkmale dieser neuen Erzählweise sind die Verwendung von phantastischen und komischen Gestaltungsmitteln und der Aufbau des Gesamttextes aus vielen kleinen Einheiten. Vor allem als Konsequenz aus dem Verbot des *Rumba*-Romans wandte sich die Autorin stärker komischen und phantastischen Gestaltungsmitteln zu, die ihr erlaubten, gesellschaftliche und moralische Probleme indirekt auszusprechen. Diese dienten ihr aber nicht ausschließlich dazu, ernste Begebenheiten und problematische Zustände der Gegenwart verdeckt zu thematisieren, sondern sie besaßen auch eine utopische Komponente,³⁹³ indem sie Lösungsmöglichkeiten für die angedeuteten Konflikte

³⁹⁰ *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974); *Amanda* (1983)

³⁹¹ Kaufmann, Eva: Der Hölle die Zunge rausstrecken... Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner. In: Gerhardt, Marlis (Hg.): *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. S.174.

³⁹² *Gauklerlegende* (1970); *Gustav der Weltfahrer* (1972)

³⁹³ „Vielleicht ist das Phantastische bei mir zu erklären aus einem utopischen Moment. Es gibt mir eine dichterische Möglichkeit, Zukunft mit Bildern in Gegenwart einzubringen...“ Irmtraud Morgner im Interview mit Ekkehart Rudolph. In: Rudolph, Ekkehart: *Aussage zur Person: Zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch mit Ekkehart Rudolph*. Tübingen/Basel: Erdmann, 1977. S.160.

anboten. Komik und Ironie helfen den Menschen, nach Ansicht Morgners,³⁹⁴ sich gegen die Überforderung zu wehren, die durch solche Probleme verursacht wurden. Gleichzeitig ironisieren sie sowohl die angebotene Utopie als auch den offiziellen Diskurs. Nach ihrer Meinung „[hat] das phantastische Element [...] außer der utopischen Komponente auch eine Nebenfunktion das Historische sichtbar zu machen.“³⁹⁵

Mit den sieben Lügengeschichten der *Wundersamen Reisen Gustav des Weltfahrers*³⁹⁶ (1972) wird dann die Historie, die Geschichte zu einem der ständigen Themen in Morgners Büchern, und auch die bisher gestaltete Frauenproblematik wird hier erstmalig in ihre große historische Dimension eingerückt. Dieser von ihr „Eintritt der Frau in die Historie“³⁹⁷ genannte Prozess wird dann das zentrale Thema ihres ersten großen Romans *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*³⁹⁸ (1974), in dem sie auch solche wichtigen Neuerungen ihres poetologischen Konzepts weiterentwickelt, wie die offene Romanform, das epische Ich, die Verwendung komischer und phantastischer Elemente, das Ineinanderschieben der Zeitebenen.

Nach Morgners Ansicht ist die Geschichte ein Gewächs, das Produkt historischer Prozesse, in dem alle Menschen verwurzelt sind. Die Geschichtsschreibung zeichnet aber vorrangig die Geschichte der Männer auf.³⁹⁹ Damit die Frauen in die Historie eintreten können, und eine neue, harmonische, menschliche – weder patriarchalische noch matriarchalische – Geschichte „schreiben“ d.h. zustande bringen können, brauchen sie ein vom männlichen Geschichtsverständnis grundsätzlich abweichendes Geschichtsbewusstsein. Dieses „legendäre

³⁹⁴ „Über sehr ernste Gegenstände sehr ernst sprechen wollen, führt zum Schweigen. Sehr ernste Gegenstände oder Weltzustände lassen sich nur mit Humor bereden. Weil sie überfordern. Und gegen Überforderungen wehrt sich der Selbsterhaltungstrieb des Menschen. Entweder mit Verdrängen: defensiv, oder mit Gelächter: offensiv. Meine Sympathie gehört der offensiven Menschenart ...“ Morgner im Interview mit Eva Kaufmann. Der weibliche Ketzler heißt Hexe. Ein Gespräch mit Eva Kaufmann. In: Gerhardt, Marlis (Hg.): *Imtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. S.69

³⁹⁵ Ebd. S.64.

³⁹⁶ geschrieben 1968, erschienen 1972

³⁹⁷ Imtraud Morgner im Interview mit Joachim Walter In: Walter, Joachim (Hg.): *Meinetwegen Schmetterlinge. Gespräche mit Schriftstellern*. Berlin: Der Morgen, 1973. S.49.

³⁹⁸ Der Roman ist als erster Teil ihrer geplanten Salman-Trilogie zu betrachten, deren zweiter Teil *Amanda. Ein Hexenroman* im Jahre 1983 erschien. Der dritte und letzte Teil blieb wegen des frühen Todes der Autorin unvollendet. Er wurde aus ihren hinterlassenen Manuskripten von dem Schweizer Schriftsteller Rudolf Bussmann zusammengestellt und unter dem Titel *Das heroische Testament* 1998 herausgegeben.

³⁹⁹ Mit diesem Gedanken lehnt sich Morgner an Virginia Woolf und Simone de Beauvoir an. Die beide haben nämlich „darauf aufmerksam gemacht, daß die Frau in der Literatur- und Kulturgeschichte als Mythos und als Bild zwar ständig präsent und nahezu überpräsentiert ist, in der Geschichtsschreibung selbst aber kaum einen Platz hat – weder innerhalb einer ‚universalen‘ Geschichte, die lediglich die Taten männlicher Akteure aufzeichnet, noch als Teilnehmerinnen und Produzentinnen eines literarisch-kulturellen Systems, von dem Frauen aufgrund ihrer Lebensbedingungen zu meist ausgeschlossen geblieben sind.“ In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. (Hg.) Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: Taschenbuch, 1996. S.500.

Geschichtsbewusstsein⁴⁰⁰ basiert einerseits auf der Anerkennung von geschichtlich gewordener Realität, von historisch Gewachsenem andererseits auf der Verweigerung kritikloser Einfügung der Frauen in die von Männern gemachte und geschriebene Geschichte, die im Roman als Austritt aus der Historie bezeichnet wird.

Die Autorin ist fest davon überzeugt, es gebe solche Strukturen der männerbedingten Geschichte, die aus der Vergangenheit heraus immer noch die Gegenwart bestimmen, deshalb lässt sie das Heute in seiner Geschichtlichkeit erscheinen. Die historische Dimension ihrer höchst gegenwartsnahen Romane⁴⁰¹ ist aber nicht nur eine rückwärtige, sondern auch eine vorwärtsweisende, zukünftige sogar utopische. Morgner demonstriert ihre Zeitauffassung mit der Figur der Trobadora Beatriz. Sie als mittelalterliche Sängerin ist in der Vergangenheit verankert, führt ihr zweites Leben in der Gegenwart der sechziger-siebziger Jahre, und ist bemüht die Zukunft der Frauen aktiv zu gestalten. Die poetische Grundidee des Romans, eine mittelalterliche Trobadora nach achthundertacht Jahren Schlaf wiederzuerwecken, ermöglicht die jahrhundertelange Vorgeschichte der Emanzipation sichtbar zu machen, aus ihrer Perspektive die Lage der Frauen in der DDR auszukundschaften und die Realität der sechziger und siebziger Jahre verfremdend darzustellen. Die Probleme von Frauen verschiedener Generationen und verschiedener sozialer Lage und auch die spezielle Lage und Schwierigkeiten der schreibenden Frauen im historischen Kontext werden nämlich an einer Vielzahl weiblicher Biographien diskutiert. Und dabei wendet sich Morgner auch der Zukunft zu, und versucht Lösungsmöglichkeiten anzubieten, indem sie die Zukunft mit phantastischen Bildern in die Gegenwart einbringt.

Der siebenhundertseitige Roman ist in 170 kurze Kapitel episodischen Charakters untergliedert. Die Geschichte von Trobadora Beatriz und ihrer Spielfrau Laura ist vielfach gebrochen, aus Texten verschiedener literarischer Ausdrucksformen wie Legenden, Satiren, Liedern, Gedichten, Erzählungen, aus wissenschaftlichen und politischen Texten, Zeitungsmeldungen, Interviews und aus den Teilen des verbotenen Romans *Rumba auf einen Herbst* montiert. Die Autorin zitiert ständig, sie setzt fremde und frühere eigene Aussagen in neue Sinndimensionen, und schafft dadurch ironische Distanz zur Weltliteratur und auch zu sich selbst.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Morgner S.102.

⁴⁰¹ Morgner bezeichnet ihre Romane als historische Gegenwartsromane.

⁴⁰² Jahnse / Meier S.211.

Eins der wichtigsten Probleme der weiblichen Autoren besteht darin, zum Ausdruck des eigenen Stoffes die geeignete Form und auch eine geeignete Sprache zu finden.⁴⁰³ Die hauptsächlich von Männern entwickelten literarischen Formen könnten nämlich von den Frauen nicht unverändert übernommen werden, denn sie sind den Bedürfnissen der männlichen Autoren entsprungen und angepasst. Die schreibenden Frauen müssen daher eine ihnen angemessene, von der männlichen sich unterscheidende Form finden, und diese in langer Arbeit von Generationen entwickeln. „Der Anfang kann keine strenge geschlossene Form bringen; er braucht die strenge offene Form.“⁴⁰⁴ wie es Irmtraud Morgner in einem Interview formuliert. In diesem Sinne stellt der *Trobadora*-Roman den Anfang einer langen Formsuche dar. Eine solche Suche nach der geeigneten Form ist die schriftstellerische Tätigkeit von Beatriz und Laura: Beatriz muss erkennen, dass die Minnelyrik nicht mehr das geeignete Medium ist, um dem Publikum ihre Erfahrungen im 20. Jahrhundert mitzuteilen. Sobald das ihr bewusst wird, gibt sie ihre Tätigkeit als Trobadora auf, die schriftstellerischen Geschäfte übernimmt ihre Spielfrau Laura und bietet dem Aufbau-Verlag – selbstverständlich im Namen von Beatriz – einen Montageroman an. Das fiktive Gespräch zwischen Laura Salman und der Cheflektorin des Verlags ist ein Spiel mit Romankonzepten. Es ist eine von Morgner selbst durchkämpfte Auseinandersetzung mit den kulturpolitischen Erwartungen, kanonisierten Traditionen, ästhetischen Vorstellungen der DDR und gleichzeitig eine moderne Romanpoetologie.

Die Lektorin wird als Sprachrohr des damaligen DDR-Literaturbetriebs dargestellt. Ihre gezielten Fragen⁴⁰⁵ im Bezug auf die Romanform artikulieren die Erwartungen der Verlage gegenüber diesem Genre. Laura kritisiert in ihren Antworten die erwünschten epischen Normen: einen Roman, der mit seiner Kolossalität die Wirklichkeit in ihrer Ganzheit erfassen, die gesellschaftliche Totalität darstellen soll, und stellt diesem Romankonzept die „Romanform der Zukunft, den operativen Montageroman“ gegenüber.

Schon ihre erste diesbezügliche Behauptung ist doppelbödig: „Der operative Montageroman ist ein unverwüstliches Genre. [...] Ein geradezu ideales Genre zum Reinreden.“⁴⁰⁶ In dieser Aussage verbirgt sich eine knallharte Kritik an dem Zensurverfahren der DDR-Verlage, wie auch

⁴⁰³ Virginia Woolf erkannte, dass neben den fehlenden materiellen und psycho-sozialen Grundlagen, der Mangel an einer eigenen weiblichen Sprache der Grund war, warum es in früheren Zeiten so wenig weibliche Autorinnen (von Qualität) gab. In: Reuffer S.358f.

⁴⁰⁴ Irmtraud Morgner im Interview mit Ekkehart Rudolph. In: Rudolph S.176.

⁴⁰⁵ 1. Frage: „Aber warum zum Teufel schreibt Beatriz de Dia kurze Prosa?“, 2. Frage: „Welche Aussagefähigkeit über die Wirklichkeit billigen Sie der kurzen Prosa zu?“ In: Morgner S.258f.

⁴⁰⁶ Ebd. S.258

die ironische Formulierung: „Alle Wünsche des Verlages in Form von Zahlen, Streichungen und Zusätzen könnte berücksichtigt, alle Forderungen und Tonarten der jeweiligen Tagespolitik könnten eingearbeitet werden, ohne das Werk ernstlich zu verletzen.“⁴⁰⁷ Gleichzeitig verbirgt sich in dieser Behauptung Lauras auch die wichtigste Innovation dieses Genres, es ermöglicht einer Autorin ihre Erlebnisse sofort künstlerisch zu verarbeiten.⁴⁰⁸ Laura erklärt bei der Begründung der Formwahl sehr ausführlich, warum „ein Romanensemble kurzer Prosa“⁴⁰⁹ als Genre der weiblichen Lebensform entspricht:

Schreiben ist für sie [Beatriz S.Zs.] eine alltägliche, lebensnotwendige Tätigkeit, sie befaßt auch das Alltägliche: das, was auf sie zukommt täglich. [...] Um einen Roman im üblichen Sinne zu schreiben, das heißt um jahrelang etwa an einer Konzeption festzuhalten, muß man sich einer Art des Schreibens zuwenden, die von den Erlebnissen und Begegnungen des epischen Ich absieht. Für Beatriz ist Schreiben ein experimenteller Vorgang. Kurze Prosa ist Pressluft, heftig und sehr angestrengt gearbeitet. Abgesehen vom Temperament, entspricht kurze Prosa dem gesellschaftlich, nicht biologisch bedingten Lebensrhythmus einer gewöhnlichen Frau, die ständig von haushaltsbedingten Abhaltungen zerstreut wird.⁴¹⁰

Sie betont im Gespräch nochmals, „ein Ensemble kurzer Prosa holt die Lebensbewegung des epischen Ich deutlich ins Buch.“⁴¹¹ Das epische Ich⁴¹² bestimmt das ganze Werk, es steht im Mittelpunkt des Romans und gewährt dessen Einheit. Die einfache Identifizierung mit ihm ist für die Leser ausgeschlossen, weil es inhaltlich nicht gefasst wird. Diese arbeitende Subjektivität erkundet und durchspielt nämlich die verschiedensten Aspekte einer Problematik,⁴¹³ die mit den kurzen Prosatexten dargestellt werden. Laura misst diesen größere Aussagefähigkeit bei als den längeren Texten, weil sie einen Wirklichkeitsausschnitt genauer und detaillierter darstellen können. Ihre Aussage: „In der Kunst läßt sich nichts erzwingen“⁴¹⁴ ist eine scharfe Kritik an der Vorgehensweise der Verlage, die nur solche Texte veröffentlicht haben, die einer von den DDR-Theoretikern als wünschenswert beurteilten Form entsprachen.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Morgner formulierte es 1973 in einem Interview mit Joachim Walter wie folgt: „Ich habe für mich eine Form gefunden, die mir erlaubt alles, was mir begegnet (täglich, unverhofft, nicht planbar) aufzunehmen. In: Walter S.45.

⁴⁰⁹ Morgner S.259.

⁴¹⁰ Ebd.S.258f.

⁴¹¹ Ebd. S.269

⁴¹² „Ich glaube, daß es nicht nur ein lyrisches Ich gibt, sondern auch ein episches.“ Irmtraud Morgner im Interview mit Joachim Walter In: Walter S.45.

⁴¹³ Kaufmann: *Der Hölle die Zunge rausstrecken* S.177f.

⁴¹⁴ Morgner S.259.

Die Montage als Textproduktionsweise ermöglicht, die wahrhaft objektive Erfassung der gesellschaftlichen, politischen, sozialen Realität in der Literatur, weil sie mit ihrer Mehrperspektivität die Realität antiillusionistisch und verfremdend zeigen kann. Diese Darstellungsweise destruiert völlig die gewohnte Rezeptionsweise, denn sie liefert dem Leser keine vermeintlich endgültige Wahrheit, wie es die realsozialistische Rhetorik forderte, sondern aktiviert seine Produktivität. Der Text regt ihn an, die Probleme der Realität aus anderer Sicht zu betrachten, und dabei seine eigene Position zu formulieren.

Auch die lockere Form des Montageromans erzielt eine Ganzheit, freilich nicht auf dem Weg einer geschlossenen Form, sondern im Sinne eines Systems von vielen direkten und indirekten Bezügen, Verbindungen, Motiven, welche den Werkzusammenhang garantieren sollen.⁴¹⁵ Diese sind nach Morgner „sehr strenge vielleicht manchmal mathematische Verknüpfungen, die man vielleicht auf den ersten Blick nicht sieht – muss man auch nicht,“⁴¹⁶ „aber für den, der schreibt ist diese Art von Strenge notwendig. Sie befriedigt die Sucht nach Perfektionismus, die künstlerische Arbeit mit sich bringt.“⁴¹⁷ Im Gegensatz zu der offenen Romanform sind aber die Einzelteile des Buches sehr streng gebaut, „die meisten Kapitel haben eine größere Geschlossenheit als im herkömmlichen Roman, eine größere Strenge, oft eine Pointe auch, die Spannung löst.“⁴¹⁸

3.2. Inhaltliche und strukturelle Besonderheiten des Romans

3.2.1. Der Handlungsverlauf

Morgner verwandelt im *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* die provenzalische Trobadora Comtessa de Dia, die im 12. Jahrhundert lebte und von der fünf Liebeslieder überliefert sind, in eine phantastische, märchenhafte Figur. Enttäuscht von der mittelalterlichen Welt der Männer flieht Beatriz in achthundertachtjährigen Schlaf, in der Hoffnung, nach diesem jahrhundertlangen Schlaf bessere Bedingungen für Frauen vorzufinden. Gleich Dornröschen schläft sie ruhig in ihrem von Rosen bewachsenen Schloss Almaciz, als sie 1968 von den Flüchen französischer Arbeiter geweckt wird. Ihr Weg durch die moderne Gesellschaft führt sie zuerst

⁴¹⁵ Kaufmann: *Der Hölle die Zunge rausstrecken* S.184.

⁴¹⁶ Irmtraud Morgner im Interview mit Ekkehart Rudolph. In: Rudolph. S.162.

⁴¹⁷ Irmtraud Morgner im Interview mit Eva Kaufmann. In: Kaufmann: *Der weibliche Ketzer heißt Hexe*. S.65.

⁴¹⁸ Ebd. S.68

von der Provence in das Paris der Mai-Revolution 1968. Dort motivieren sie ihre Erlebnisse zum Erlernen der deutschen Sprache, um Marx im Original lesen zu können. Sie lernt dabei den Reporter Uwe Parnitzke kennen, dessen Berichte über die Deutsche Demokratische Republik, über das Land, das die Theorien von Marx und Engels in die Wirklichkeit umzusetzen versucht, sie dazu bewegen, sich auf den Weg in die DDR zu machen. Dort muss sie sich aber, statt der längst erhofften Trobadorastelle mit einem Angebot des Eos Zirkus begnügen, und mit dem Zirkus als Dresseurin auf Tournee gehen. Der Leserbrief der Berliner Triebwagenführerin und Diplom-Germanistin Laura Salman,⁴¹⁹ in dem sie gegen den Missbrauch des Namens Beatriz de Dia, „einer fortschrittlichen Frau“ vom Eos Zirkus protestiert, öffnet die Augen der Trobadora. Beatriz sucht Laura Salman sofort auf und macht ihr ein Angebot als Spielfrau.

Mit der Figur der Trobadora und ihrer Spielfrau wird die Rolle der (schreibenden) Frau problematisiert. Laura, die Pragmatikerin, steht zwischen Berufstätigkeit und der Versorgung ihres kleinen Kindes, zwischen Ausbruchversuchen und Haushaltspflichten. Beatriz, die Träumerin und fanatische Feministin, betrachtet zuerst naiv die Gewohnheiten und Umstände des „gelobten Landes,“ doch dann macht sie ihrer Freundin das Veränderungswürdige an diesen bewusst.

Während der Suche nach einem Einhorn, dessen Gehirn als Trockensubstanz ins Trinkwasser gemischt, die Überzeugung von 6 bis 20 Millionen Menschen umformen und sie „zu klugen, gütigen, friedlichen Erdenbürgern kommunistischer Überzeugung“⁴²⁰ verwandeln könnte, verliert Beatriz nicht nur ihren Fanatismus und Radikalismus, sondern auch ihren Glauben an die Macht der Phantasie, an die Utopie. Nach ihrer Rückkehr von der Einhornjagd nimmt ihr „zweites“ Leben schnell ein tragikomisches Ende, als sie beim Fensterputzen in die Tiefe stürzt. Schließlich besetzt Laura, die sich inzwischen die verlorene Identität der Freundin in gemilderter Form zu eigen gemacht hat, Beatriz' Stelle in der Tafelrunde, die sich für die Emanzipation der Menschen eingesetzt hat.

⁴¹⁹ Der Brief steht im 4. Buch, 12. Kapitel unter dem Titel: „Das eine Leserzuschrift in der 'Freien Presse' Karl-Marx-Stadt unter der Überschrift 'Schändung des kulturellen Erbes' wörtlich wiedergibt. In: Morgner S.159.

⁴²⁰ Ebd. S.254f.

3.2.2. Der Romantitel

Schon bei dem überlangen Titel des Romans *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura.. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos*, der gleichzeitig auf mehrere Epochen der Literaturgeschichte verweist, wird der Leser mit einer Menge intertextueller Bezüge konfrontiert und dadurch auf die Montage als Organisationsprinzip des Romans aufmerksam gemacht.

Die ersten beiden Wörter *Leben* und *Abenteuer*, die Erwähnung des Berufs und des Namens der Heldin sowie die genauen Angaben zu der Person, nach deren Zeugnissen die Geschichten niedergeschrieben wurden, markieren eindeutig die Bezugnahme auf die barocken Schelmenromane, deren Titel nach diesem Schema geschaffen ist.⁴²¹

Die Berufsbezeichnungen *Trobadora* und *Spielfrau* gehen jedoch auf eine noch ältere Periode der Literaturgeschichte, auf das Mittelalter zurück. Die Bezeichnung *Trobadora* steht für die auch im Deutschen übliche Benennung *Trobairitz*. Das Wort *Spielfrau* kann als die deutsche Übertragung des okzitanischen Begriffes *joglaressa* betrachtet werden. Die Vornamen der beiden Protagonistinnen markieren die Parallelen zwischen Beatrice, der Geliebten Dantes, und Beatriz de Dia, beziehungsweise zwischen Petrarca's Laura und Laura Salman. Die Tatsache, dass die Figuren Morgners im Titel ohne Familiennamen erwähnt werden, macht die Bezugnahmen noch eindeutiger, weil nur die Vornamen der Musen der beiden Renaissancedichter bekannt sind. Die Autorin will schon mit dem Titel andeuten, dass sie in ihrem Roman gezielt mit der literarischen Tradition verschiedener Zeitalter spielen wird.

3.2.3. Das Motto

Das Motto des Romans: „Am Anfang war die andre Tat“⁴²² zitiert von Beatriz de Dia, paraphrasiert ein Bibelzitat, die Anfangszeilen des Johannesevangeliums, die schon Goethe verwendet hat. Er lässt seinen Faust dieselbe Stelle in der Studierzimmerszene übersetzen. Um den Sinn des griechischen Wortes Logos zu erfassen, schlägt er nacheinander die Übersetzungen

⁴²¹ Wie es die Titel der zwei bekanntesten Romane der Simplizianischen Schriften von Grimmelshausen eindeutig bezeugen: *Abenteuerlicher Simplicissimus. Das ist: Beschreibung des Lebens eines seltsamen Vaganten genannt Melchior Sternfels von Fuchsheim [...] An Tag gegeben von German Schleifheim von Sulsfort und Trutz Simplex: oder Ausführliche und wunderseltzamen Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche.*

⁴²² Motto des *Trobadora*-Romans

‚Wort‘, ‚Sinn‘ und ‚Kraft‘ vor, entscheidet sich aber schließlich für ‚im Anfang war die Tat.‘⁴²³ Zur Paraphrasierung dieses Goethewortes mochte Simon de Beauvoirs Buch *Das andere Geschlecht* Morgner angeregt haben durch die in dieser Schrift vertretene These: "Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es." Beauvoirs These wird sogar in den Roman einmontiert. Sie wird in einem fiktiven Gespräch zwischen Laura Salman und Irmtraud Morgner über die Person der Trobadora Beatriz der Autorin in den Mund gelegt:

„I.M.: Die weibliche Rollenerziehung dressiert diese und andere Fähigkeiten ab...

L.S.: ... die dichterischen Fähigkeiten ...

I.M.: die schöpferischen.“⁴²⁴

Die Anspielung auf den *Faust* verdeutlicht den Lesern die literarische Tradition, in die Morgner ihren Roman stellt. Die Anspielung auf Beauvoir beschwört die Gedankenwelt einer Leitfigur der Frauenemanzipation herauf und dient schon zur Charakterisierung der Protagonistin.

3.2.4. Das Verzeichnis der Hauptfiguren

Da das Werk außerordentlich reich an Figuren ist, fügt Morgner zur Orientierung des Lesers ein Figurenverzeichnis ein. Die wichtigsten Gestalten sind um die drei Protagonistinnen Beatriz de Dia, Laura Salman und Valeska Kantus gruppiert. Ihre Berufe sind angegeben, und ihr Verhältnis zu der jeweiligen Frauenfigur bestimmt.

Beim Studieren dieses Verzeichnisses wird es den Lesern klar, dass die Autorin mit dieser Liste sogar mehrere Ziele verfolgt hat. Auf der einen Seite soll das Register beim Lesen helfen, der Romanhandlung einfacher zu folgen. Auf der anderen Seite soll es die Leser vor dem Einstieg in die Handlung aktivieren. Schließlich hat das Verzeichnis die Aufgabe, wie auch der Titel und das Motto, den Lesern bewusst zu machen, dass sie im Roman ständig mit intertextuellen Bezügen konfrontiert werden, deren Funktion(en) sie deuten sollen.

⁴²³ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen*. Band 1 Texte. (Hg.) Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam, 1999, S.61. Luther hat den Anfang des Johannesevangelium wie folgt übersetzt: „Am Anfang war das Wort“

⁴²⁴ Morgner S.41.

3.2.5. Der Bauplan

Morgner bestimmt ihr Buch als Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos. Ein Bauplan des Romans erscheint erst am Buchende, aber die Autorin empfiehlt ihren Lesern das Studium dieser Übersicht schon unmittelbar nach dem Personenverzeichnis, damit sie die Romanhandlung leichter nachvollziehen können. Dieser Bauplan umfasst zehn Seiten und enthält die Titel der 170 Kapitel. Die Betitelung erfolgt oft in langen Sätzen, eine stilistische Besonderheit, die ebenso auf die Titelgebung der epischen Werke im Mittelalter wie auch auf die in der Barockzeit verweist.

Aus diesem Bauplan geht auch hervor, dass die Texte der sieben Intermezzos aus einem früheren, unveröffentlicht gebliebenen Roman *Rumba auf einen Herbst* von Morgner stammen, die allerdings von der Autorin für die Einfügung in den späteren Roman überarbeitet wurden. Diese Idee, in die phantastische Trobadora-Handlung stellenweise, die in Ton so gegensätzlichen sieben Intermezzos einzurücken, erinnert an E.T.A. Hoffmanns Künstler- und Gesellschaftsroman, an die Doppelbiographie *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*.

Wie diese kurze Übersicht des Romanplans zeigt, bedient sich Irmtraud Morgner bei dem Aufbau ihres Werkes der Romantradition unterschiedlicher Epochen. Weshalb bei einer detaillierten Untersuchung der einmontierten intertextuellen Elemente auch der Analyse der Romanform große Bedeutung zukommt. Nicht zufällig nennt die Autorin ihr Werk gerade Montageroman.

3.3. Beatriz de Dia und Laura Salman - die Hauptfiguren mit Montagecharakter

3.3.1. Beatriz de Dia

Die ausführliche Analyse der Figur von Beatriz de Dia sollte man mit der genauen Untersuchung der ersten Sätze des ersten Kapitels beginnen, das mit dem vielsagend geheimnisvollen Titel *Darin beschrieben ist, was Laura von Beatriz de Dia über deren wunderseltame Her- und Rückkunft anfänglich erfährt* überschrieben ist:

Beatriz de Dia war die Gattin von Herrn Guilhem de Poitiers, eine schöne und edle Dame. Sie verliebte sich in Herrn Raimbaut d'Aurenga und dichtete auf ihn viele gute und schöne Lieder, von denen wenige in Sammlungen altprovenzalischer Trobadorlyrik nachzulesen sind.⁴²⁵

Die Sätze des eigentlichen Romanauftakts enthalten die Hauptinformationen über Beatriz, auf die sich Irmtraud Morgner bei dem Aufbau der Figur dieser Protagonistin stützt und sie stimmen, bis auf den letzten Nebensatz, mit der wortwörtlichen Übersetzung der Vida⁴²⁶ von der altprovenzalischen Trobairitz⁴²⁷ Comtesa de Dia überein.⁴²⁸ Anhand dieser Vida, die als ein fiktionaler Text betrachtet wird, ist die historische Identität der Trobairitz nur schwer zu rekonstruieren, weil sie drei solche Personen aufführt - die Comtesa selbst, ihren Ehemann Guillaume de Poitiers und ihren Liebhaber Raimbaut d'Aurenga - deren Existenz im gleichen Zeitraum nicht nachzuweisen ist.⁴²⁹ Trotzdem bildet die okzitanische Biographie die Grundlage für die Strukturierung des mittelalterlichen Lebenslaufes der Romanfigur Beatriz und nicht die wissenschaftlich nachweisbaren, eher spärlichen Information.

Der Erzählstil des zitierten Textteils, der die Leser an ein Märchen erinnert, wird durch den sachlichen Stil des letzten Nebensatzes gebrochen, erzählt wird nämlich von Liedern, „von denen

⁴²⁵ Morgner S.15.

⁴²⁶ Vidas sind narrative Prosatexte biographischen Charakters in provanzalischer Sprache, die sich auf die Troubadours des 12. und 13. Jahrhunderts beziehen. Es sind mehr als 180 von sehr unterschiedlicher Länge (von weniger Zeilen bis zu mehreren Druckseiten) erhalten. Die *vidas* haben die Struktur echter Biographien und enthalten Angaben über den Geburtsort des Troubadours, seine Tätigkeit, die von ihm frequentierten Höfe, eventuell über seine Liebe zu Damen von Rang sowie über sein dichterisches Œuvre. [...] Die überlieferten Nachrichten sind nicht immer präzise. In manchen Fällen gewinnt man den Eindruck, dass die Verfasser sie aus den verfügbaren Texten des kommentierten Autors ableiteten, wodurch Verdrehungen und Missverständnisse entstanden, die ihrer Glaubwürdigkeit in den Augen der modernen Forschung Abbruch taten. In: Lexikon des Mittelalters VIII. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, S.1635.

⁴²⁷ Als Trobairitz bezeichnet man die Dichterinnen, Komponistinnen und Sängerinnen höfischer mittelalterlicher Lieder, die im 12. und 13. Jahrhundert in okzitanischer Sprache im südlichen Frankreich verfasst wurden. Ferner bei Katharina Städtler: „Die Dichterinnen stammten, so weit bekannt, aus südfranzösischen Adelsfamilien vorwiegend mittleren und niedrigen Ranges, welche im 12. und 13. Jh. Belegt sind. Die meisten von ihnen waren nach Aussage ihrer Biographien und der Kommentare zu ihren Liedern verheiratet; manche wurden im Laufe ihres Lebens zu Witwen und übten eine Zeit lang die Herrschaft über ihr Land aus. Die persönlichen Daten der Trobairitz entsprechen also in vieler Hinsicht dem Standard der südfranzösischen Adligen zwischen 1150 und 1250. Dasselbe darf man auch für ihre Bildung annehmen: sie wurden vermutlich einige Zeit im Kloster, sicher aber an Höfen erzogen; sie waren literarisch gebildet und interessiert, was man aus ihrem Umgang mit Trobadours und Joglars erschließen kann.“ In: Städtler, Katharina: *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250)*. Heidelberg: Winter, 1990. S.82.

⁴²⁸ Morgner übernimmt die deutsche Übersetzung der Vida aus Franz Wellners Buch *Die Trobadours. Leben und Lieder*. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1966. S.77.: „Die Gräfin von Dia war die Gattin Herrn Wilhelms von Poitiers, eine schöne und edle Dame; sie verliebte sich in Herrn Raimbaut von Orange und dichtete auf ihn viele gute und schöne Lieder.“

⁴²⁹ Städtler S.82.

wenige in Sammlungen altprovenzalischer Trobadorlyrik nachzulesen sind.⁴³⁰ Dieser abrupte Stilwechsel innerhalb eines Satzes lässt den Lesern bewusst werden, Beatriz de Dia war in Wirklichkeit eine altprovenzalische Dichterin. Mit dem Stillwechsel folgt die Autorin zwei Ziele. Sie will dadurch die Fiktionalität des verwendeten Prätextes, der mittelalterlichen Vida, unterstreichen. Ferner will sie den Montagecharakter ihrer Trobadorafigur demonstrieren, indem sie in einen einzigen Satz Einzelheiten aus dem fiktiven Lebenslauf der Trobairitz und die wenigen gesicherten Fakten über die Existenz ihrer Kanzonen einmontiert. Mit dem ersten Ziel wird die Referentialität der eingefügten Vidatextteile intensiviert. Mit dem zweiten wird betont, dass die Autorin die Intertextualität als Ordnungsprinzip des literarischen Stoffes auch in der Trobadorafigur thematisiert.

Schon im ersten Kapitel werden die wichtigen Inhaltselemente der erwähnten Kanzonen angedeutet: „[...] sah sich Beatriz benötigt, in ihrer Kanzone von der verratenen Liebe an ihren Adel zu erinnern, auch an Geist, Schönheit, Treue und Leidenschaft.“⁴³¹ In späteren Kapiteln werden sogar zwei originale Kanzonen von Comtesa de Dia zitiert. Die Bezugnahme auf die altprovenzalischen Texte und ihr Zitieren wollen die poetische Existenz von Beatriz de Dia belegen und demonstrieren, dass die Comtesa mit ihren nicht klischeehaften Kanzonen unter den Trobairitzen eine Sonderstellung einnimmt. Weiterhin spielen diese Kanzonen eine zentrale Rolle beim Aufbau der Trobadorafigur. Nachdem Morgner die wichtigsten Daten des Trobadora-Lebenslaufes der Vida entnommen hat, entwirft sie solche weitere Charakterzüge dieser Figur, ihren Subjektivismus, ihre Leidenschaftlichkeit auf der Grundlage dieser Kanzonen.

Im ersten Kapitel stellt sich weiterhin heraus, dass die Trobadora die mittelalterliche Welt auf unnatürlichem Wege verließ und von Persephone achthundertacht Schlafjahre geschenkt bekam. Durch diesen Bezug zu der griechischen Göttin verrät die Autorin den Lesern, dass in den Lebenslauf der Trobadora vereinzelt mythologische und märchenhafte Elemente eingestreut sind. Am Ende des ersten Kapitels wird die Trobadora 1968, nach achthundertacht Schlafjahren von den Flüchen eines französischen Diplomingenieurs geweckt. Morgner versetzt dadurch die aus literarischen und historisch nachweisbaren Elementen zusammengesetzte Beatriz-Figur mit einem Schlag in das zwanzigste Jahrhundert. Damit werden die intertextuellen Bezüge der Figur in einen, von dem ursprünglichen völlig abweichenden Textzusammenhang gerückt.

⁴³⁰ Morgner S.15.

⁴³¹ Ebd.

Infolgedessen ist der Intensitätsgrad dieser Bezüge nach dem Kriterium der Dialogizität sehr hoch. Im Verlauf des Romans treten die mittelalterlichen literarischen und phantastischen Elemente in Beatriz' Charakter immer mehr in den Hintergrund. Sie nimmt zunehmend typische Eigenschaften der anderen Protagonistin, Laura Salman an und stirbt ganz prosaisch durch Fenstersturz.

Die Wiederkehr der altprovenzalischen Trobairitz Comtesa de Dia im 20. Jahrhundert ist als ein poetischer Trick zu interpretieren. Mit der Figur der Trobadora Beatriz wird nämlich der erzählerische Rahmen für den gesamten Romantext geschaffen. Das bedeutet Folgendes: dem für ihre literarische Gestalt charakteristischen In- und Miteinander von Realität und Fiktion folgt das gesamte Textensemble in seinem Widerspiel von Lebenswelt und Poesie, von Realem und Phantastischem.⁴³²

3.3.2. Laura Salman

Die Analyse der Figur von Laura Salman ist am besten mit der Besprechung des 17. Kapitels des vierten Buches zu beginnen. Die Kapitelüberschrift *Darin beschrieben steht, was Beatriz de Dia über Lauras gewöhnliches Vorleben nach und nach erfuhr* verweist mit ihrer grammatischen Struktur auf die Vorstellung der Trobadora in der Überschrift des ersten Kapitels. Stilistisch weicht aber der Titelsatz auffällig von dem des ersten Kapitels ab. Entsprechend der Biographie dieser Protagonistin ersetzt die Autorin bei der Bezeichnung derselben Tatbestände die Wörter aus der gehobenen Stillschicht durch Ausdrücke der Alltagssprache.

Die Parallelität zwischen den beiden Kapiteln wird noch dadurch unterstrichen, dass hier, wie in einer Vida, alle Hauptinformationen, wichtigste Lebensdaten über diese Figur zusammengefasst sind:

Laura war die einzige Tochter des Lokomotivführers Johann Salman und seiner Frau Olga. In der zwölften Klasse der Schule, die Laura besuchte, entschieden sich die Schülergenossen für die Volksarmee, die Schülergenossinnen für die philosophische Fakultät. Laura wurde an der Humboldt-Universität immatrikuliert.⁴³³

Diese nüchterne Aufzählung der Lebensdaten gibt getreu den anfänglich prosaischen Charakter dieses Lebenslaufes wieder. In diesen Lebensdaten verbergen sich auch Einzelheiten der

⁴³² Jahnsen / Meier S.211f.

⁴³³ Morgner S.166.

Biographie Morgners und verraten dadurch, dass auch hier fiktive Elemente mit authentischen Fakten vermischt werden.

Die Markierung der Bezüge zu der Biographie der Dichterin erfolgt hier durch zwei wichtige Angaben: Erstens ist Laura Salman, wie auch Irmtraud Morgner, die einzige Tochter eines Lokomotivführers, der Johann heißt. Zweitens studierte auch Laura Germanistik, wenn auch nicht in Leipzig wie Morgner, sondern an der Humboldt-Universität in Berlin. Die Bezugnahme auf die eigene Biographie markiert die Autorin auch in einem anderen Kapitel, indem sie Lauras Sohn, dem kleinen Wesselin, ihr eigenes Geburtsdatum, den 22. August schenkt.

Nach den ersten Sätzen des 17. Kapitels geraten innerhalb der fiktionalen Laura-Biographie zunehmend typische Einzelheiten der Lebensweise, Probleme und Ängste der studierenden und arbeitenden Mütter in der DDR der sechziger-siebziger Jahre in den Vordergrund. Allerdings zaubert die Autorin durch verdeckte intertextuelle Bezüge schon hier eine neue (poetische) Dimension in diesen Lebenslauf. Eine Dimension die sich am Ende des Romans voll entfaltet.

Im Familiennamen von Laura Salman spielt Morgner mit der literarischen Tradition des Mittelalters. Der Name Salman ist als eindeutiger Verweis auf das mittelhochdeutsche Spielmannsepos *Salman und Morolf*⁴³⁴ zu betrachten. Mit dem Namen Salman wird gleich auf zwei Figuren aus diesem Epos Bezug genommen, auf den christlichen König Salman von Jerusalem und auf dessen Frau Salme. Die Richtigkeit dieser Behauptung bezeugt außerdem, dass eine Nebenfigur des Romans den Namen Wenzel Morolf trägt. Aus der Namengebung von Laura Salman und Wenzel Morolf wird deutlich, dass Morgner die Geschichte des Epos umkehrt. Im Spielmannsgedicht heißt der König Salman und der Spielmann Morolf, der König spielt nur eine Nebenrolle während der Spielmann der Held der Geschichte ist. Bei Morgner wird der Name des Königs auf die Spielfrau übertragen. Der Name des Spielmanns wird einer Nebenfigur, einem Physiker verliehen, der einen königlichen Nachnamen Wenzel erhält. Diese Art der Geschichtsumkehrung beweist die hohe Referentialität der Verweise auf das Spielmannsepos. Die Zitate des Prätextes werden nicht nahtlos in den Folgetext eingefügt, vielmehr wird ihr

⁴³⁴ Das Spielmannsepos *Salmann und Morolf* entstand, obgleich erst in Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert, in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts wohl im Rheinland und vereinigt spätjüdische, über Byzanz nach Ost- und Westeuropa gelangte Legenden von der heidnischen Frau Salmans (Tochter des Pharaos) mit dem zweimal durchlaufenden Strukturmodell des mittelalterlichen Brautwerbungsschemas (ca. 800 Strophen): Die heidnische Prinzessin Salme, Frau Salmans des christlichen Königs Jerusalems, wird zweimal mit ihrem Einverständnis entführt, durch die militärische Macht Salmans und die List Morolfs – hier dessen Bruder – gegen ihren Willen zurückgebracht und nach der zweiten Rückführung von Morolf durch Pulsschnitt im Bad getötet. In: Lexikon des Mittelalters VII. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1999, S.1312.

Zitatcharakter mit der Umkehrung ihrer ursprünglichen Funktion hervorgehoben. Die Markierung der Bezüge zu dem Spielmannsgedicht erfolgt durch die Namen der Protagonisten. Das Erkennen dieser Verweise bei den Rezipienten ist wiederum fragwürdig und hängt davon ab, ob diesen der mittelalterliche Prätext geläufig ist.

In diesem Zusammenhang kann noch erwähnt werden, dass der Name Salman auf den hebräischen Vornamen *Salomo*⁴³⁵ zurückgeht, dessen weibliche Variante Salome ist. Mit der Wahl des Familiennamens Salman wird gleichzeitig auf ein bedeutsames Spielmannsgedicht und auf die Spielfraubezeichnung *Schwester der Salome* der mittelalterlichen Theologen hingewiesen. Im Verlauf der Romanhandlung verliert Laura allmählich ihre typischen Hausfraueigenschaften und nimmt die Charakterzüge der Freundin Beatriz de Dia an. Wie es die Analyse der Trobadorafigur eben gezeigt hat, verliert Beatriz inzwischen das Prägnanteste ihrer Natur und nimmt eben jene Hausfrauencharakteristika an, die Laura gerade ablegt. Die Verweise auf die Eigentümlichkeiten der Freundin erreichen ihren intensivsten Grad, als nach dem Tod von Beatriz in die Tafelrunde der persephoneschen Opposition „anstelle des verunglückten Ehrenmitglieds Beatriz de Dia [...] Laura Pakulat-Salman am 14. März 1973 kooptiert [wurde].“⁴³⁶

3.3.3. Beatriz und Laura, die Renaissancemuscn

Die genauen literaturhistorischen Beweise fehlen dafür, dass die Comtesa wirklich Beatriz hieß. Es kann angenommen werden, Morgner sei sehr wohl bekannt gewesen, dass es Karl Bartsch war, der der Comtesa de Dia den Vornamen Beatriz oder Beatrix beilegte.⁴³⁷ Eins muss im Zusammenhang der Namenswahl hervorgehoben werden: Wenn die Theorie von Bartsch auch die Namensgebung der Trobadora beeinflusst haben sollte, darf der Verweis auf Dantes Beatrice nicht außer Acht gelassen werden. Der Bezug zu der berühmten Geliebten des Renaissancedichters wurde schon bei der Untersuchung des Romantitels hervorgehoben. Im

⁴³⁵ Der Name Salomo (Salomon) wohl von hebräischem ‚Friede, Wohlergehen‘ Lexikon des Mittelalters VII. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1999, S.1310.

⁴³⁶ Morgner S.685.

⁴³⁷ Peter Hölzels Studie *Der Abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia* erwähnt auf der Seite 432, dass ihr den Vornamen Beatriz bzw. Beatrix erst Karl Bartsch (In: Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur. Elberfeld 1872. S.109) beilegt. Bartsch identifiziert den Gatten der Trobairitz mit Guilhem I. von Poitiers, Graf von Valentinois, der von 1158 bis 1189 regierte und mit Beatris von Viennois verheiratet war, und gelangt auf diesem Weg zum Vornamen Beatriz, den ein Großteil der Okzitanisten bis heute kolportiert. In: Hölzl S.430-445.

Roman lässt sich aber in der Form einer flüchtigen Erwähnung Dantes und seines Ideals Beatrice⁴³⁸ auch ein weiterer Hinweis auf die Namengebung finden. Beatrice war für Dante die inspirierende Muse, der Inbegriff der Tugend, der Schönheit, sie war ein idealisiertes Objekt seiner Gedichte. Morgner kehrt aber diese Beatricefigur bei ihrer Beatriz völlig um, indem sie Beatriz de Dia als ein aktiv handelndes Subjekt des Lebens und der Kunst darstellt.

Bei dem Vornamen Laura liegt der Bezug zu Petrarcas Laura auf der Hand, die als Muse des Dichters zahlreiche literarische Werke inspirierte und in diesen besungen und dadurch verewigt wird. Im Gegensatz zu ihr verweigert Morgners Laura programmatisch eine solche passive Rolle, sie wird zunehmend zu einer aktiven Frau, die ihr Leben selbst in die Hand nimmt und zur Dichterin reift.

Der Verweis auf Dantes Beatrice und auf Petrarcas Laura bewirkt eine sehr intensive Intertextualität. Der Zitatcharakter der Namen wird dadurch bloßgelegt, dass die Vornamen der zwei Renaissancemusens schon im Titel, im gleichen Kontext erwähnt werden. Weiterhin wird ihr Zitatcharakter dadurch offensichtlich, dass der Montagecharakter des Titels auf den ersten Blick erkennbar ist. Die kommunikative Relevanz der Bezüge ist hoch, da die beiden literarischen Frauengestalten den Lesern wohl bekannt sind. Nach dem Kriterium der Autoreflexivität sind diese sehr intensiv, weil die Autorin mit der Strukturierung des Titels eindeutig zeigt, dass sie die Intertextualität in ihrem Text nicht nur markiert, sondern thematisiert und problematisiert. Die Verweise auf Beatrice und Laura erzeugen nach dem Kriterium der Strukturalität einen geringen Intensitätsgrad der Intertextualität. Diese Namen nehmen nicht nur auf einen einzigen Text Bezug, der dann zur strukturellen Folie des ganzen Romantextes wird, sondern auf alle Texte, die sie inspiriert haben und in denen sie oft als Protagonistinnen auftauchen. Die Nennung der Musen bzw. Protagonistinnen der Prätexte sind als prägnante und selektive Verweise zu betrachten, aber sie bewirken nicht den höchsten Grad der Intertextualität nach dem Kriterium der Selektivität. Mit der Berufsbezeichnung der beiden Hauptgestalten wird die große semantische und ideologische Spannung zwischen dem alten und dem neuen Kontext der Verweise markiert, da die Berufe der Trobadora und der Spielfrau auf eine andere literarische Epoche Bezug nehmen. Weiterhin markieren die Berufsbezeichnungen die Absicht der Autorin mit der Vornamenwahl:

⁴³⁸ „In der Göttlichen Komödie läßt er [Dante – S.Zs.] sich selber – paradoxerweise durch die verewigte Beatrice, die er als Tote in jünglinghaft-asketischer Überanstrengung ziemlich lange geliebt hat, bis der Gegenschlag kam – belehren: 'Nur durch die Sinne kann Verstand erfassen, / was er hernach erst zur Vernunft erhebt.'“ In: Morgner S.641.

Die passive besungene Objektfunktion der Renaissancemusik wird eben mit dem Beruf der Heldinnen, die aktive Tätigkeit verlangt, ins Gegenteil verkehrt. Die Intensität der Intertextualität erreicht deshalb nach dem Kriterium der Dialogizität einen sehr intensiven Grad.

Wenn die Aufbaustruktur der beiden Protagonistinnen Beatriz de Dia und Laura Salman verglichen wird, kann man folgende Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen. Während bei Beatriz die Autorin eine nachweisbar im 12. Jahrhundert, in Okzitanien lebende Trobairitz zur Grundlage der Trobadorfigur wählt, baut sie Lauras Charakter als eine fiktive Frauengestalt aus der DDR der siebziger Jahre auf. Beide Figuren werden einerseits aus mittelalterlichen literarischen Elementen und andererseits aus Elementen der Morgnerschen Fiktion montiert. Laura besitzt außerdem noch einige wenige autobiographische Züge von Morgner. Weiterhin wird mit der Namengebung der Protagonistinnen auf zwei wichtige Renaissancedichter verwiesen.

Bei beiden Figuren wird durch das Einmontieren fiktiver Elemente die Referentialität der literarischen intertextuellen Bezüge intensiviert. Die Kommunikativität dieser Verweise kann mit deren konsequenter Markierung nicht gesteigert werden, weil die als Prätexte benutzten mittelalterlichen Texte nicht jedem Leser bekannt sind. Im Gegensatz dazu ist der Intertextualitätsgrad der Figuren nach dem Kriterium der Autoreflexivität sehr hoch, weil die Autorin mit der Strukturierung der Romanfiguren die Intertextualität nicht nur markiert, sondern thematisiert und problematisiert. Bei beiden Protagonistinnen erreicht die Strukturalität der einmontierten Zitate nicht den maximalen Grad, da keiner der Prätexte zur strukturellen Folie der jeweiligen Figur wird, obwohl bei ihnen Elemente aufzuzeigen sind, die eine prägnantere Funktion als andere in der Strukturierung der Charaktere wahrnehmen. Nach dem Kriterium der Selektivität erweisen sich die intertextuellen Bezüge nicht als besonders prägnant, weil sie nicht nur auf einen einzigen Prätext, sondern auf mehrere verweisen. Jedoch sind unter diesen Verweisen einige, die selektiver und prägnanter wirken als andere. Nach dem letzten untersuchten Kriterium, nach der Dialogizität, erreichen aber die Bezüge den intensivsten Grad, weil sie in ihrem neuen Textzusammenhang miteinander ständig im Dialog sind, und weil sie oft intendiert verkehrt in den neuen Kontext einmontiert werden. Wenn auch die Intensität der intertextuellen Bezüge nicht nach allen Kriterien den höchsten Grad erreicht, kann erklärt

werden, dass mit dem Einmontieren von literarischen, fiktiven und autobiographischen Elementen in beide Gestalten eine sehr intensive Form von Intertextualität erreicht ist.

3.4. Fäden aus dem Mittelalter und aus der Romantik im Textgewebe des Romans

Der *Trobadora*-Roman ist ein kompliziertes Textgewebe, in dem Texte aus fast allen Epochen der Literaturgeschichte kunstvoll verknüpft sind. Irmtraud Morgner montiert Werkzitate, Gattungen, Motive, Strukturelemente unterschiedlichster literarischer Traditionen zu einer Einheit zusammen. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich schwerpunktmäßig auf die Untersuchung der intertextuellen Bezüge zur Literatur des Mittelalters und der Romantik, weil die aus diesen beiden Epochen stammenden Fäden den ganzen Romantext durchziehen; sie prägen die Romanform ebenso wie das zentrale Motivgefüge und die Figurengestaltung. Andere Traditionslinien, zum Beispiel die zum barocken Schelmenroman oder zur deutschen Klassik, und ganz besonders zu Goethes *Faust* sind ebenfalls unverkennbar, dennoch werden diese Bezüge hier nicht behandelt, da sie nicht durchgehend bestimmend und oft am Text nicht konkret verifizierbar sind. Dasselbe gilt für die zahlreichen zeitgenössischen Zeitungsartikel, Fachtexte und Reportagen, deren detaillierte Untersuchung wegen ihres dokumentarischen Charakters zudem weit über die Literaturwissenschaft hinausweisen würde.

Die besonders intensive und engmaschige Verknüpfung gerade der beiden Epochen Mittelalter und Romantik im Roman hat vielfältige Gründe, die tief in der Kultur- und Literaturgeschichte wurzeln. Erstens interessierte sich schon die Romantik besonders für die Literatur und die Stoffe aus dem Mittelalter. Erst seit der Romantik sind solche großen Themen und Autoren der mittelalterlichen Dichtung wie die Artussage, die Nibelungenhelden, Spielmanngedichte, die Werke von Walter von Vogelweide oder Hartmann von Aue in das Themenreservoir der deutschen Literatur eingegangen. Erst seit den diesbezüglichen Entdeckungen der Romantiker setzt man sich ästhetisch und ideologisch mit dem mittelalterlichen Erbe auseinander und erst seit jener Zeit werden in jeder Epoche mittelalterliche Themen, Texte zitiert, gebraucht, umgedeutet und damit aktualisiert.⁴³⁹ Man wollte sich damals vom Rationalismus der Aufklärung abwenden und dem Klassizismus durch die Erneuerung der Poesie den Rücken kehren.⁴⁴⁰ Deshalb wandte sich das Interesse der Romantiker dem Ästhetischen, Märchenhaften, Mythischen, Magischen und Wundersamen zu, Tendenzen, die sie in den mittelalterlichen Volksbüchern, im Minnesang

⁴³⁹ Jost, Hermand und Francis G. Gentry,.: Neue Romantik? West-Östliches zum Thema 'Mittelalter'. *Basis* (1979) S. 122.

⁴⁴⁰ Hoffmeister, Gerhardt: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1990. S.154.

und in den Aventüren der Artusritter entdecken konnten.⁴⁴¹ Sie suchten auf diese Weise nach Quellen für ihre eigene literarische Tradition. Ihr beharrliches Bestehen auf einer eigenen literarischen Tradition trug wesentlich zur Ausformung der nationalen Identität bei.

Zweitens befand sich die Schriftstellerin Irmtraud Morgner in einer historischen und kulturgeschichtlichen Konstellation, die der in der Zeit der Romantik ähnlich war. In Morgners Schreibgegenwart, in einer relativ späten Phase des DDR-Sozialismus gab es innerhalb der Gesellschaft ebenfalls eine massive Ablehnung jeder Verabsolutierung des aufklärerischen Denkens und – aus Protest gegen ein erstarrtes klassizistisches Ideal – eine intensive Hinwendung zur romantischen Poesie.

3.4.1. Zeitebene Mittelalter

3.4.1.1. Beatriz, die Trobadora

Im Kulturbetrieb des südfranzösischen mittelalterlichen Hofes nahmen die adligen Frauen einen wichtigen Platz ein und erfüllten bestimmte Funktionen. Sie bildeten einen bedeutenden Anteil des Publikums der höfischen Dichtung, waren auch Mäzene der Trobadors, ferner verfassten einige von ihnen sogar Gedichte. Diese dichtenden Adelsfrauen wurden Trobairitz genannt.⁴⁴²

Die Trobairitz stellt ein auf den okzitanischen Sprachraum und auf den Zeitraum vom späten 11. bis zum 13. Jahrhundert begrenztes Phänomen dar. Etwa 20 Frauen wurden damals als Trobairitz bezeichnet und sind namentlich bekannt. Im Gegensatz zu dieser geringen Zahl sind Gedichte von ungefähr 400 Trobadors tradiert. Insgesamt repräsentieren die Texte der Trobairitz etwa 5% der überlieferten Trobadordichtung. Diese wenigen Gedichte stellen eine Besonderheit innerhalb der mittelalterlichen Lyrik dar, da sie aus dem weiblichen Blickwinkel verfasst wurden.⁴⁴³ Auch wenn die Form der Werke der Trobairitz variiert, herrscht als zentrales Thema das *fin'amor*, das Ideal der reinen oder perfekten Liebe vor. Die idealisierte höfische Liebe findet sich also hier genau wie bei den männlichen Pendants.

⁴⁴¹ Jost S.122f.

⁴⁴² Städtler S.147. siehe auch Anmerkung 427.

⁴⁴³ Lexikon des Mittelalters VIII. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, S.1029f., bei Franz Weller: „Deutlich genug allerdings drängt sich das Qualitätsgefälle innerhalb der Masse von mehr als vierhundertfünfzig namentlich bekannten Sängern auf, [...] sowie zwanzig weibliche Autoren einbegriffen – rund zweitausendsechshundert Lieder provenzalischer Sprache sind insgesamt in Europa überliefert.“ In: Weller XIV.

Nach Erich Köhler dürfen die mittelalterlichen Liebesgedichte nicht als Erlebnisgedichte betrachtet, sondern als Ausdruck der gemeinsamen Erwartungen der höfischen Gesellschaft verstanden werden. Die konstanten Strukturen dieser Gattung entsprechen den damaligen gesellschaftlichen Erwartungen: die Ich-Perspektive, die Zustandsbeschreibung des Ich, einige Formelemente und das Personal (das liebende, werbende Ich des Trobadors, die *domna*, die für den Sänger unerreichbare Herrin und der *lauzengier*, der Rivale und Gegner und in einigen Fällen der *gilos*, der eifersüchtige Ehemann der *domna*).

Mit dieser Struktur ist die Trobairitz konfrontiert, wenn sie als Singende das lyrische Ich für sich verlangt. Sie kann entweder eine andere, höher stehende Frau besingen, oder sie kehrt die *trobador-domna*-Beziehung in eine *trobairitz-amic*-Beziehung um. Der Geliebte (*amic*) muss aber nach den Strukturgesetzen höher stehen als die Dichterin, nach der Auffassung der *fin'amor* darf jedoch die Frau keinen höher stehenden Mann lieben bzw. besingen. Damit entsteht ein Rollenkonflikt, der dadurch weiter gesteigert wird, dass die Gattung der Kanzone keine sprechende *domna* kennt. Aus diesem Grund muss die Trobairitz in ihren Gedichten ein dem Frauenideal der *domna* entsprechendes, aber eher konkreteres Dichterinbild entwerfen und versuchen, den Rollenkonflikt zwischen der besungenen *domna* und der schreibenden Trobairitz zu lösen.⁴⁴⁴

Comtessa de Dia, deren Vida und Kanzonen Morgner zum Aufbau der Trobadorfigur benutzt, demonstriert mit ihren Liedern, wie sie diese Paradoxa in ihrem Zeitalter eher auf ungewöhnliche Weise aufzulösen versucht: Sie formuliert eine Art Legitimation des weiblichen höfischen Dichtens zum Beispiel mit der dritten Strophe der Kanzone *Vor Freude und Jugend nähre ich mich*⁴⁴⁵ und sie drückt echte Gefühle und sinnliches Verlangen wie in der Kanzone *Den ich verlor, dem schönen Herrn*⁴⁴⁶ aus.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Städtler: S.151.

⁴⁴⁵ Ursprünglicher Titel: *Ab joi et ab joven m'apais* „Und eine Frau, die sich auf wahren Wert versteht / muß ihre Zuneigung einem / edlen, tüchtigen Ritter schenken; / sobald sie seinen Wert erkannt hat, / soll sie es wagen, ihn offen zu lieben. / Und wenn eine Frau ihre Liebe offen zeigt, / dann werden die Vornehmen und Angenehmen / nur Angenehmes darüber sagen.“ Übersetzt von Ingrid Kasten. In: Kasten, Ingrid: Frauenlieder des Mittelalters. Stuttgart: Reclam, 1990 S.167.

⁴⁴⁶ Wie zum Beispiel in der zweiten Strophe: „Sehr möchte ich eines Abends ihn / in meinen nackten Armen schaun“, in der letzten Strophe: „und könnte mit Euch eine Nacht / verliegen und verküssen weich“ nachgedichtet von Paul Wiens. Morgner zitiert diese ganze Kanzone im Roman auf den Seiten 34f.

Ursprünglicher Titel: *Esta ai en greu cossirier* von Kasten Ingrid übersetzt *Ich hatte große Sorge und Kummer* In: Kasten S.167.

⁴⁴⁷ Städtler S.176

Die Entstehung der Kanzonen von Comtessa de Dia wird im Roman auf zwei verschiedene Weisen erklärt. In der ersten Version der Erklärung wird die historische Rolle der Comtessa de Dia und ihrer Kanzonen wissenschaftlich nach Erich Köhler erläutert. Nach seiner Ansicht ist das Wesen der höfischen Liebe in der Spannung zwischen Hoffnung und Erwartung zu suchen, und solange Beatriz de Dia „die Spannung zwischen Hoffnung und Erwartung durch ihre Kanzonen an Raimbaut d’Aurenga nicht störte, sondern womöglich steigerte, wurde ihre aus dem Rahmen fallende Beschäftigung durchaus geduldet.“⁴⁴⁸

In der zweiten Version der Erklärung, in einer von Morgner erfundenen und mit intertextuellen Bezügen bereicherten Geschichte wird die unhistorische⁴⁴⁹ Rolle von Beatriz und der unmittelbare Auslöser der Lieder ausgelegt. Wie es schon bei dem Charakteraufbau der Trobadora Beatriz gezeigt wurde, übernimmt Morgner die Informationen aus der mittelalterlichen Vida für die biographischen Daten ihrer Figur. Das darin geschilderte Dreiecksverhältnis (Beatriz de Dia, ihr Ehemann Guihelm de Poitiers und ihr Geliebter Raimbaut d’Aurenga) wird im 15. Kapitel des ersten Buches als Auslöser von Beatriz’ Liebeskanzonen bezeichnet. Die Ausgangssituation der Geschichte, die erste Begegnung und der Wettstreit zwischen de Dia und d’Aurenga ist historisch denkbar, obgleich die Existenz der Protagonisten (Beatriz de Dia, Raimbaut d’Aurenga und Guihelm de Poitiers) in demselben Zeitraum nicht nachzuweisen ist: Der Gatte der Trobairitz lädt den berühmten und hochgeschätzten Trobador auf ihren Hof von Almaciz ein. Wie es damals üblich war, disputieren die anderen anwesenden Trobadors mit d’Aurenga in Streitgedichten über die höfische Liebe. Nach dem Urteil von de Poitiers geht d’Aurenga als Sieger aus dem Wettkampf hervor. Da Beatriz den Trobador für einen schlechten Dichter hält, empört sie die Entscheidung ihres Ehemannes solchermassen, dass sie eine Kanzone an den arroganten d’Aurenga verfasst. „Darin sie ihn anfütterte und lobte mit Worten, die seine Schnörkelkunst disqualifizierten.“⁴⁵⁰ Damit regt sie einen Wettstreit mit dem berühmten Trobador an. Die Hofgesellschaft nimmt die Kanzone der Herrin begeistert auf, und der Trobador versucht seiner Disqualifikation mit geschmückten Kanzonen an seine Herrin Beatriz zu entgehen. Bis zu diesem Punkt ist die Geschichte historisch denkbar, weil es an den provenzalischen Höfen damals keine ungewöhnliche Erscheinung war, dass eine Trobairitz, die vom eigenen Können überzeugt war, als initiiierende Partei mit einem bekannten Trobador in

⁴⁴⁸ Morgner S.50.

⁴⁴⁹ Morgner benutzt die Attribute *historisch* und *unhistorisch*

⁴⁵⁰ Morgner S.51.

Wettstreit tritt.⁴⁵¹ Doch dann passiert ein unglücklicher Unfall, der die Beziehung der beiden für immer verändert und den Lesern die Fiktionalität der Geschichte bewusst macht. Aus Versehen schenkt der Trobador sich und der Comtessa Wein aus einem Krug ein, in den ein Pferdeknecht seiner Liebsten Liebestrank eingegossen hat. Während Beatriz den Becher leert und sie von der leidenschaftlichen Liebe sofort ergriffen wird, spuckt „der Feinschmecker“ d’Aurenga den ersten Schluck aus und bleibt so von der Leidenschaft verschont. Mit dem Einmontieren des Liebeszaubermotivs wird auf eine bekannte Geschichte des bretonischen Sagenkreises, auf *Tristan und Isolde* Bezug genommen. Dieser Bezug wird unmarkiert in den Romantext eingelassen, trotzdem ist er nicht zu übersehen. In der Geschichte von *Tristan und Isolde* sollte das Elixier die Erfüllung der hohen Liebe zwischen Isolde und dem König Marke bringen. In dieser Geschichte will jedoch der Pferdeknecht den Widerstand einer Magd mit dem Liebestrank brechen, damit er seinen niederen Liebestrieb befriedigen kann. Die Umkehrung des Motivs erfolgt mit der Verwandlung der hohen Liebe in die niedere Liebe. Die Ironisierung des Motivs und dadurch die der Beatriz-Geschichte wird dadurch gesteigert, dass die leidenschaftliche Liebe allein Beatriz erfasst, während Raimbaut wegen des schlechten Weingeschmacks den Inhalt des ganzen Bechers in den Rosenstrauch gießt. Im Gegensatz dazu wird das Schicksal von Tristan und Isolde nach dem fatalen Unfall von ihrer leidenschaftlichen Liebe bestimmt.

Unter der Wirkung des Elixiers änderte die Trobadora „den streitsüchtigen Raimbaut nach ihrem friedlichen Bild und stellte es aus in gebräuchlichen Kanzonenrahmen, schamlos, wertbewußt.“⁴⁵²

Die Kanzonen schockieren die beiden Männer solchermaßen, dass der Ehemann die gefundenen Liebeslieder verbrennt, d’Aurenga verstummt und bald stirbt. Mit der Verfassung der Liebeslieder wird die *trobador-domna*-Beziehung in eine *trobairitz-amic*-Beziehung umgekehrt. Das gesellschaftliche festgelegte und geregelte Verhältnis unter den *trobador*, *domna* und *gilos* kippt. Beatriz bricht aus ihrer *domna*-Rolle aus, die ihr zwar in einem Wettstreit den Beginn des Werbens im Rahmen des *solatz*⁴⁵³ erlaubt,⁴⁵⁴ jedoch die Verfassung einer Liebeskanzone im Stil eines Trobadors nicht duldet. Damit fallen die beiden Männer aus ihrer stark geregelten Rolle. Die Autorin übertreibt die Reaktion der beiden, um mit der Ironisierung ihres Verhaltens Kritik an dieser gesellschaftlichen Ordnung zu üben.

⁴⁵¹ Städtler S.143.

⁴⁵² Morgner S.53.

⁴⁵³ solatz = salutz, auf deutsch: Liebesbriefgedicht oder Versliebesebrief

⁴⁵⁴ Städtler S.143f

Die aus fiktiven, literarischen und historischen Elementen zusammenmontierte Geschichte dreht Morgner im 18. Kapitel des 1. Buches um. Beatriz bezeichnet die auf Raimbaut d'Aurenga gedichteten Kanzonen als echte Liebeslieder, „die sich nicht so handlich zu Versketten auffädeln,⁴⁵⁵ obwohl sie – wie aus der vorigen Geschichte hervorgeht - unter der Wirkung des Liebestranks entstanden sind. Außerdem betont sie, dass ihr Mann die falschen Lieder verbrannt hat, „in denen theoretische Tränen fließen,⁴⁵⁶ und nicht die wahren Liebeslieder. Aus diesem Grunde stört sie die Tatsache nicht, dass nur fünf ihrer Kanzonen überliefert sind. Die Trobadora schmückt nicht nur die Gestalt von Raimbaut aus, sondern sie legt ihm ihre Wunschvorstellungen von der veränderten gesellschaftlichen Stellung der Frauen in den Mund.

Schon der Titel des Kapitels *Sinngemäß von Laura protokollierte Erinnerungen der Trobadora an den wirklichen Raimbaut d'Aurenga, der nicht der Wirklichkeit entspricht*⁴⁵⁷ lässt Freiraum zu Deutungsmöglichkeiten der Geschichte. Die Erinnerungen von Beatriz können als fiktive aufgefasst werden, das heißt, die darin geschilderte d'Aurenga-Figur entspricht nicht dem historisch nachweisbaren Trobador d'Aurenga. Demgegenüber kann man diesen Titel auch so verstehen, als würde er darauf hinweisen, dass die Trobadorfigur der Geschichte und die Anschauungen des Trobadors über die Frauen nicht der mittelalterlichen gesellschaftlichen Wirklichkeit entsprechen.

Die beiden Interpretationsmöglichkeiten des Kapiteltitels und die Geschichte selbst zeigen, dass in Beatriz' Erinnerungen die Wirklichkeit, die reale Raimbaut d'Aurenga-Figur und seine Haltung der Frauen gegenüber sowie die Geschichte von Beatriz' nicht wahrer Liebe zu Raimbaut verkehrt sind. In diese verkehrte Wirklichkeit flicht die Autorin die Geschichte von Beatriz' achthundertachtjährigem Schlaf ein, welche die Grundlage der ganzen Romanhandlung bildet. Die Flucht der Trobadora ins Schlaf wird als die Folge ihrer unkonventionellen Tat, und zwar die Verkündigung Raimbauts „revolutionärer“ Vorstellungen über die Rolle der Frauen im Hof, gedeutet.

Meiner Meinung nach will Morgner mit der Geschichte über die Entstehung der Kanzonen und mit deren Umdeutung in den Erinnerungen von Beatriz die Fiktionalität ihrer Trobadora-figur unterstreichen und die Außergewöhnlichkeit der Comtessa de Dia und deren Lieder

⁴⁵⁵ Ebd. S.59.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd.

demonstrieren: wie ungewöhnlich die von einer leidenschaftlichen Liebe inspirierten Lieder, von einer Frau verfasst, in dem Mittelalter gelten.

Zwei der überlieferten Kanzonen der Comtessa werden im Roman wortwörtlich zitiert. Zuerst trägt Beatriz de Dia die ganze Kanzone *Den ich verlor, dem schönen Herrn*⁴⁵⁸ vor einer Reisesgruppe im Burghof von Tarascon vor, in einer südfranzösischen Stadt, wo sie diese auch vor achthundertacht Jahren gesungen hat. Zum zweiten Mal singt sie dem Direktor des VEB Zentralzirkus bei einem Vorstellungsgespräch die Kanzone von verratener Liebe *Zu singen kommts mich an, wie ichs auch wehre*,⁴⁵⁹ von der nur die erste Strophe zitiert wird. Die beiden zitierten Kanzonen weisen inhaltliche Besonderheiten auf. Der ersten Kanzone verdankt die Comtessa ihren Ruf, eine leidenschaftliche Dichterin zu sein. Im ganzen Lied dreht sich alles um ihr Ich, um ihre Gefühle, Wünsche. Einen solchen ausgeprägten Subjektivismus findet man nie in einer Trobador-Kanzone, nur in einem Frauenlied. Solche Elemente der Kanzone wie „hätt ich Euch bloß in meiner Macht“ und „Euch gleich zu nehmen zum Gemahl“⁴⁶⁰ müssten den Erwartungshorizont des mittelalterlichen Publikums gesprengt haben. Im zweiten Lied bricht die Trobairitz – genauso wie die Trobadora Beatriz – aus der *domna*-Rolle aus. Sie stellt sich nicht nur als Klagende, Betrogene dar, wie es sich für einen echten Rollentausch gehörte, wenn die *domna* den Part des Trobadors übernimmt. Comtessa de Dia verharrt sogar in einer Herrin-Position. Die einmontierte erste Strophe zeigt, wie sie ihre Tugenden benennt.⁴⁶¹ Diese Qualitäten, welche sie hier aufzählt, entstammen dem Katalog der Komplimente, die der Trobador seiner *domna* zuschreibt. Die Dichter selbst betonten in ihren Kanzonen ihren treuen Dienst und ihre Liebe, aber priesen sich nie so selbstbewusst wie die Comtessa.⁴⁶²

In der Wirklichkeit weisen die Kanzone *Den ich verlor, dem schönen Herrn* und auch die anderen überlieferten Lieder der Comtessa tatsächlich typische Themen, Motive, formelle und inhaltliche Elemente der Trobadorlyrik auf. Das Außergewöhnliche an diesen Liedern ist jedoch,

⁴⁵⁸ Morgner S.34f. Originaltitel: *Estat ai en greu cossirier*

⁴⁵⁹ Ebd. S.147.

⁴⁶⁰ Beide Zitate in: Morgner S.35. Das französische Original des zweiten Zitates lautet wortwörtlich übersetzt wie folgt: „Euch anstelle des Ehemanns halten“ Die Übersetzung von Paul Wiens schwächt die „Unerhörtheit“ des Originals.

⁴⁶¹ „Nicht, wie in artger Huld ich ihm gewogen / nicht Rang noch Geist noch Schönheit achtet er.“ Übersetzt von Franz Wellner in: Morgner S.147. Die Übersetzung von Ingrid Kasten wiedergibt den französischen Text viel originaltreuer: „Bei ihm nützen mir weder Entgegenkommen noch höfische Art /noch meine Schönheit, mein Ansehen und meine Klugheit“ In: Kasten S.169.

⁴⁶² Städtler S.172.

dass ihre Verfasserin als ein aktives, handelndes Subjekt dargestellt wird, die ihre Gefühle, Sehnsüchte durch ihre Lieder ausdrücken will. Ferner verwendet de Dia solche Phrasen, die in der Trobadorlyrik zum Ausdruck des körperlichen Begehrens des Mannes geläufig sind, aber als Äußerung einer Frau auf das Publikum schockierend wirken.

Nach der kurzen Analyse der zitierten Kanzonen muss zuerst der Integrationsweise und dann der Funktion der einmontierten provenzalischen Texte in der Morgnerschen Fiktion nachgegangen werden. Beim Zitieren der ganzen Kanzone *Den ich verlor, dem schönen Herrn* markiert Morgner schon im Titel des Kapitels, dass es „ein altes Lied von Beatriz de Dia, deutsch nachgedichtet von Paul Wiens“⁴⁶³ bringt. Bei dem anderen Originalzitat wird Beatriz als Verfasserin des Liedes bezeichnet und der deutsche Übersetzer wird unmittelbar vor der zitierten Strophe auch namentlich erwähnt.⁴⁶⁴ In beiden Fällen werden die Strophen in Anführungszeichen gesetzt zitiert. Diese bewusste Markierung des intertextuellen Bezuges zu den originalen provenzalischen Kanzonen der Comtessa de Dia im äußeren Kommunikationssystem bewirkt, dass nur die Leser, nicht aber die Charaktere des Textes davon Kenntnis haben. Dadurch erreicht die kommunikative Relevanz dieser Verweise die maximale Intensität. Die Autorin benennt sogar das Entstehungsjahr der beiden Kanzonen,⁴⁶⁵ um damit die Originalität der Kanzonen zu unterstreichen. In der Wirklichkeit sind es aber erfundene Jahreszahlen, weil die Lieder nicht exakt datiert werden können, da nicht einmal die genauen Lebensdaten der Verfasserin bekannt sind.

Es wird in beiden Fällen vor dem Zitieren hervorgehoben, die Kanzonen seien an dem „unwirklichen“ Raimbaut d’Aurenga geschrieben. Vor der ersten Kanzone werden sogar die Entstehungsumstände ausführlich beschrieben. Beatriz interpretiert ihr auf Raimbaut d’Aurenga gedichtetes Lied nicht als eine Liebeskanzone. Sie begründet es damit, dass sie die arrogante Persönlichkeit des besungenen Trobadors umgearbeitet hat, um ihn bedichtenswert zu machen. Mit der Erwähnung der Entstehungsumstände wird auf den ursprünglichen Kontext der Lieder verwiesen, nämlich auf die Tatsache, dass Comtessa de Dia aller Wahrscheinlichkeit nach viele ihrer Kanzonen auf den Trobador Raimbaut d’Aurenga gedichtet hat. Und dadurch nimmt die

⁴⁶³ Morgner S.33.; Paul Wiens – ostdeutscher Dichter (1922-1982), zweiter Ehemann von Irmtraud Morgner zwischen 1972 und 1977.

⁴⁶⁴ Morgner S.147. „Die erste Strophe lautet in der deutschen Übersetzung von Herrn Franz Wellner.“ Die Übersetzung ist in der zweiten Auflage (1966) von Franz Wellners Buch *Die Troubadors. Leben und Lieder* auf den Seiten 81-83 zu finden.

⁴⁶⁵ Morgner S.34 [das Lied – S.Zs.], das sie [Beatriz de Dia – S.Zs.] vor achthundertvierzehn Jahren geschrieben hatte“ bzw. Morgner S. 146 „die Beatriz im Jahre 1158 [...] gedichtet hatte.“

Intensität der intertextuellen Bezüge nach dem Kriterium der Referentialität zu. Den Intensitätsgrad der Intertextualität steigert die für den ganzen Romantext charakteristische Autoreflexivität, die schon bei der Analyse der beiden Hauptfiguren ausführliche erläutert wurde.⁴⁶⁶

Bei der Vorstellung der Trobadora Beatriz wurde behauptet, Morgner baue den Charakter der Trobadora aus deren Kanzonen auf. Die zitierten Verse beweisen die Richtigkeit dieser Aussage, weil die für Beatriz charakteristischen Eigenschaften wie ihr starker Subjektivismus und der daraus stammende Eigensinn so wie ihre Schönheit und erotische Ausstrahlung in ihren Werken aufzufinden sind. Daraus resultiert, dass die zitierten Lieder zur strukturellen Folie ihrer Figur werden. Dementsprechend kann festgestellt werden, dass die intertextuellen Verweise auf die provenzalischen Kanzonen nach dem Kriterium der Strukturalität sehr intensiv sind. Die wortwörtlichen Zitate sind besonders prägnant und intertextuell intensiv. Wenn jedoch der ganze Prätext, wie in diesem Fall ein ganzes Lied, zitiert wird, schwächt die Intensität der Intertextualität nach dem Kriterium der Selektivität. Im Gegensatz zur Selektivität ist die Dialogizität der intertextuellen Bezüge von sehr hoher Intensivität. Die Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Textzusammenhang wird durch verschiedene Elemente gesteigert. Allein die Tatsache, dass eine im Jahre 1968 „auferstandene“ altprovenzalische Trobairitz ihre Kanzonen achthundert Jahre nach ihrem Entstehen singt, relativiert schon die Originaltexte. Die Ironisierung der mittelalterlichen Lieder wird durch die Umwandlung des ehemaligen höfischen adligen Publikums in eine ausländische Reisegruppe bzw. in einen Zirkusdirektor fortgesetzt. Die Wahl der Schauplätze und die Umstände der Vorstellungen verstärken den ironischen Unterton des Folgetextes noch weiter. Beatriz singt vor Hunger inspiriert auf Burg von Tarascon, wo sie vor Jahrhunderten als gefeierte Trobairitz mit anderen Trobadors im Wettstreit auftrat. Sie muss jetzt nicht nur die Kanzonen selbst vortragen, sondern auch die Geldstücke sammeln, was eigentlich in ihrer Zeit die Aufgabe der Spielleute war. Zum zweiten Mal singt Beatriz schon in der DDR, beim Direktor des VEB Zentralzirkus, wo sie eine Stelle als Trobadora zu bekommen hofft. Nach ihrem ersten gescheiterten Versuch bei der Konzert- und Gastspiellidirektion, wo sie nicht einmal die Möglichkeit hatte, zu singen, war es ein Erfolg, dass hier ihr Vortrag Gefallen erregte. Trotzdem verdankt sie ihren Saisonvertrag nicht ihrem Lied, sondern ihrer Schwägerin,

⁴⁶⁶ s. S.108.

die plötzlich in Spinxgestalt im Büro erscheint. Der Direktor, der einmal als Zauberer arbeitete, war vom Trick so überrascht, dass er Beatriz mit dieser Nummer sofort engagierte.

Noch vor den gesungenen Kanzonen deutet Morgner ihre Absicht an, sie wolle die Lieder in ihrer selbstgeschaffenen Phantasiewelt umdeuten und damit deren Funktion bestimmen. Sie geht von der schon häufig erwähnten Überzeugung aus, die Kanzonen der Trobairitz seien keine Liebeskanzonen, weil der darin vorgestellte Liebhaber d'Aurenga ein Geschöpf der Phantasie sei. Die Umarbeitung von dieser Persönlichkeit wird als „eine simple pragmatische Maßnahme“ bezeichnet, „nicht mal nur von weiblichen Dichtern praktiziert.“⁴⁶⁷ Die Autorin lässt Beatriz vor ihrem Publikum in Tarascon „als garantiert allerletzten und garantiert allerersten weiblichen Trobador“⁴⁶⁸ auftreten. Absichtlich wird statt des im Deutschen üblichen Begriffs der Trobairitz die Bezeichnung ‚weiblicher Trobador‘ verwendet. Meiner Meinung nach will Morgner damit auch betonen, dass die zitierten Kanzonen nicht von echten Gefühlen inspiriert wurden, sie sind eher Rollengedichte, welche die typischen Charakterzüge der männlichen Trobadorlyrik aufweisen. Daraus kann die Folgerung gezogen werden, die zitierten Lieder dienen dazu, die von Morgner auf Beatriz de Dia übertragene Rolle des weiblichen Trobadors den Lesern zu veranschaulichen.

Diese Rolle des weiblichen Trobadors wird noch einmal in einem fiktiven Gespräch mit Laura Salman, direkter als in der analysierten Tarascon-Szene vorgeführt. Die Diskussion zwischen der Autorin und ihrer fiktiven Romanheldin Laura verdeutlicht das Wesen des Begriffs ‚weiblicher Trobador.‘ Morgner verwendet in ihrer ersten Frage an Laura die Bezeichnung ‚Liebessängerin‘, die von ihrer Gesprächspartnerin sofort auf Minnesängerin korrigiert wird. Damit will Laura schon am Anfang des Gespräches klar machen, dass Beatriz eine Minnesängerin ist, die von der konventionellen höfischen Liebe singt, und nicht eine Liebessängerin, die ihre echten, leidenschaftlichen Gefühle besingt. Später bezeichnet sie Laura sogar als Trobador,⁴⁶⁹ was von Morgner präzisiert wird: „ein Mann, der weiblichen Rollengedichte schrieb.“⁴⁷⁰ Damit wird der auch in der Tarascon-Szene verwendete Begriff *weiblicher Trobador* ganz exakt definiert. Die Begriffsdefinition macht den Lesern verständlich, warum Morgner für die Bezeichnung des weiblichen Trobadors nicht den üblichen Begriff *Trobairitz*, sondern das selbstgeschaffene Wort

⁴⁶⁷ Morgner S.34.

⁴⁶⁸ Ebd.S.35.

⁴⁶⁹ Deutsche Entsprechung: Minnesänger

⁴⁷⁰ Morgner S.42.

Trobadora benutzt. Ferner wird es durch diese Definition eindeutig, im Roman werden die Kanzonen der Trobairitz Comtessa de Dia, die nicht nur aus den klischeehaften Elementen der Trobadorlyrik bestehen, sondern auch die Gefühle und Wünsche ihrer Verfasserin auszusprechen versuchen, als Rollengedichte der Trobadorlyrik einmontiert. Das Ziel der Autorin ist damit die kritische Besprechung der provenzalischen Trobadorlyrik. Indem die einmontierten Kanzonen die arrogante Figur von Raimbaut d'Aurenga in einen stark idealisierten Geliebten umwandeln und die Liebe der Dichterin zu ihm als ein verhängnisvolles Gefühl darstellen, werden die übertriebenen Gefühlsausbrüche der Trobadors gegenüber den besungenen, stark idealisierten Adeldamen ironisiert.

Im Laufe der Geschichte tauchen weitere Gedichte von Beatriz auf, die aber ursprünglich nicht von der Trobairitz Comtessa de Dia geschrieben wurden. Mit diesen Liedern will die Autorin jedoch immer noch das gleiche Ziel erreichen wie mit dem Einmontieren der altprovenzalischen Kanzonen. Diese Gedichte werden nämlich im Gegensatz zu den einmontierten Originalliedern als nicht scholastische Kanzonen bezeichnet, welche der eigenen Stimmlage der Trobadora entsprechen. Die erotischen Gedichte der modernen, fiktiven Beatriz neben den Kanzonen der historischen wollen bewirken, dass der Leser erkennt, wie sie den Erwartungshorizont des damaligen Publikums sprengen.⁴⁷¹ Morgner markiert in den Kapitelüberschriften, dass das eine Lied von ihrer niederen Liebe zum falschen Alain inspiriert wird, ein anderes von ihrer hohen Liebe zum richtigen Alain. Das zeigt wiederum klar, dass Morgner mit diesen Gedichten auch ihre Kritik gegenüber den klischeehaften Gedichten der mittelalterlichen Lyrik indirekt formulieren will.

Die andere Funktion der Zitate wurde bei der Analyse der Integrationsweise schon erwähnt. Es ist nämlich der Aufbau der Persönlichkeit von Trobadora Beatriz aus Eigenschaften, die in den Kanzonen Ausdruck finden. Mit dem Einmontieren von literarischen und fiktiven Elementen will die Autorin die historische Gestalt der Trobairitz nicht nur ausschmücken, sondern sie will die Figur neu erfinden. Durch die Fiktionalisierung von de Dia, durch das Spiel mit tradiertem und eigenem Material deutet sie die mittelalterliche Dichterin zu einem Wunschbild um. In dem fiktiven Gespräch mit Laura Salman formuliert es Morgner ganz genau: „Beatriz de Dia ist ein Wunschbild. [...] Also ein typischer Fall von Legendenbildung mittels Geschichtskorrektur.“⁴⁷²

⁴⁷¹ Clason: *Der Faustroman* S.39.

⁴⁷² Morgner S.42.

3.4.1.2. Laura, die Spielfrau

In den so genannten *Vorsätzen*, die über die erste Begegnung der Autorin mit Laura Salman berichten, stellt sich die Freundin von Beatriz de Dia wie folgt vor: „Ich war die Spielfrau der Trobadora Beatriz. Mein Name ist Laura.“⁴⁷³ Die Berufsbezeichnung ‚Spielfrau‘ wird im Deutschen aus dem Wort ‚Spielmann‘ gebildet, dessen okzitanische Entsprechung der *joglar* ist. Der *joglar* hatte eine Schlüsselstellung im okzitanischen Kulturbetrieb. Er führte die Lieder der Trobadors oder Trobairitz vor dem Publikum auf. Er wirkte aber nicht nur als Mittler zwischen Dichter und Publikum, sondern betätigte sich oft auch als Trobador. Zahlreiche Textzeugnisse veranschaulichen den breitgefächerten Aufgabenbereich und die hohe Wertschätzung eines *joglar*s, deren er sich in der Welt der Trobadors erfreute. Das weibliche Pendant des *joglar*s, die *joglaressa*, wie auch die Spielfrau, wurde von den Zeitgenossen aber nicht so wohlwollend beurteilt. Diese trugen nicht wie die *joglar*s die Kanzonen der Trobadors vor, sondern wirkten eher als Unterhaltungskünstlerinnen. Während die Grenzen zwischen *joglar* und *trobador* fließend sein können, ist die klare Trennung von *joglaressa* und *trobairitz* bereits in den Liederhandschriften des 13. und 14. Jahrhundert offenkundig. Die *trobairitz* werden auf den Miniaturen ausnahmslos als Edelfrauen dargestellt, mit allen Attributen hohen sozialen Ranges, ruhig vor einem imaginären Publikum stehend, zu ihrem Vortrag bereit. Die *joglaressa* trifft man aber nie beim Vortrag, sondern bei der Ausübung der übrigen zum Repertoire einer Spielfrau gehörenden Künste: als Akrobatin, Tänzerin und Musikerin, die manchmal den Vortrag eines Spielmanns mit den verschiedensten Musikinstrumenten begleitet.⁴⁷⁴ Die weiblichen Spielleute waren mit und ohne Begleitung von männlichen Kollegen unterwegs und haben ihre Künste, oft genug auch sich selbst, angeboten. Da die Spielfrauen im französischen Raum des 13. Jahrhunderts Kleidung aus denselben rotbraunen Materialien trugen, wie dies für die Huren typisch war, wurde jede Art der öffentlichen Betätigung von vornherein diskriminiert.⁴⁷⁵

Wie die kurze Analyse von Lauras Spielfrauentätigkeit zeigen wird, verwendet Irmtraud Morgner den Begriff Spielfrau nicht in ihrer okzitanischen *joglaressa* Bedeutung. Sie stattet die Spielfrau Laura mit den Aufgaben und Eigenschaften eines *joglar*s aus.

⁴⁷³ Ebd. S.11.

⁴⁷⁴ Rieger, Angelica: Beruf: Joglaressa. Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter, in: Detlef Altenburg u.a. (Hg.), *Feste und Feiern im Mittelalter*: Paderborner Symposium des Mediävistenverbandes, Sigmaringen, 1991. S.229-232.

⁴⁷⁵ Spielfrauen im Mittelalter – bei MUGI Musik und Gender im Internet, Hochschule für Musik und Theater Hamburg : <http://mugi.hfmt-hamburg.de/spielfrauen/3/geringschaetzung.html>, 01.10.2008

Als Beatriz ihre Freundin als Spielfrau zu qualifizieren versuchte, musste ihr die Trobadora die Aufgaben einer Spielfrau genau erklären. Beatriz zählt dabei die typischen Funktionen der provenzalischen *joglaressas* auf: „Sie versuchte Laura zu überzeugen, daß die angebotene Arbeit leicht wäre, da Dichten nicht verlangt würde. [...] ihr wäre mit Lautenspiel, etwas Interpretation und gewissen organisatorischen Beihilfen gedient.“⁴⁷⁶ Die Trobadora deutet sogar an, auch die sexuellen „Dienstleistungen“ hätte man im Mittelalter zu den Aufgaben der *joglaressas* gezählt. Sie bedauert sogar, in ihrem mittelalterlichen Leben keine Spielfrauen gehabt zu haben, da „Spielfrauen [...] für sie aber vielseitiger verwendbar gewesen [wären], weil auch das Wahrnehmen von uninteressanten oder unzumutbaren Rendezvous, die abzuschlagen die Trobadora sich aus sittlichen Gründen nicht leisten konnte, zur üblichen Arbeit der Spielfrau gehört hätte.“⁴⁷⁷ Obwohl Beatriz ihrer Freundin versicherte, diese Aufgabe sollte sie natürlich nicht erledigen, lehnt Laura das Angebot ab.

Nachdem aber Laura bewusst geworden war, dass die Trobadora in ihrer selbst gebauten Versschmiede, wo sie Auftragsgedichte verfasste, sich nur verirrt, organisierte die Hochschwangere Lesungen für ihre Freundin. Da das Publikum im Kulturhaus der Eisenbahner eine Gegenwartserzählung aus eigener Produktion hören wollte, und Beatriz nur Gedichte schreiben konnte, musste Laura eine Erzählung selbst verfassen. Mit dieser Geschichte schildert Morgner, wie Laura ungewollt die Tätigkeiten eines Spielmannes übernimmt. Die Autorin kehrt sofort das Trobador-Spielmann-Verhältnis um, indem Beatriz die von Laura verfasste Liebeslegende vor dem Publikum selbst vorlesen muss. Als die Zahl von Beatriz' Auftritten erheblich stieg, bat sie Laura „als Spielfrau in Dienst zu treten,“⁴⁷⁸ was diese erneut zurückwies. Aber als Beatriz nicht mehr imstande ist, für ihr Arbeiterpublikum passende Werke zu schreiben und als sie wegen ihrer Liebe zu Lutz völlig faul wird, nimmt die Freundin ungebeten die Spielfrautätigkeit auf. Im Namen der Trobadora verfasst sie Erzählungen und trägt sie in Betrieben vor. Sie wird dadurch zu einem richtigen weiblichen Spielmann der Trobadora Beatriz. Genau in diesem Moment entlastet sie aber die Freundin von dieser Funktion und gibt selbst den Trobadorberuf auf.

Wenn wir die Intensität der intertextuellen Bezüge zu den provenzalischen Begriffen *trobairitz* und *trobador* bzw. *joglar* und *joglaressa* in den Berufen der Trobadora und der Spielfrau

⁴⁷⁶ Morgner S.168.

⁴⁷⁷ Ebd. S.169.

⁴⁷⁸ Ebd. S.210.

untersuchen, können wir feststellen: Die Referentialität der beiden Bezüge bewirkt eine hohe Intensität, da die Autorin die „eingedeutschten“ Bezeichnungen schon im Titel zusammen erwähnt und damit auf dessen ursprünglichen Kontext verweist. Ferner hebt sie ihren Zitatcharakter dadurch hervor, dass sie in den Titel intertextuelle Bezüge auch zu anderen literarischen Epochen markiert einmontiert. Die kommunikative Relevanz der Bezüge ist sehr hoch, weil bei der Trobadora die Bezeichnung von der Autorin eingedeutscht und bei der Spielfrau einfach die deutsche Entsprechung der provenzalischen Bezeichnung benutzt wird. Nach dem Kriterium der Selektivität sind diese Verweise intertextuell nicht so intensiv, weil sie nicht auf einen individuellen Prätext, sondern auf die Verfasserinnen und Vortragskünstlerinnen mittelalterlicher literarischer Werke Bezug nimmt.

Die Untersuchung der Rollen von Trobadora und Spielfrau beweist, dass die Autorin mit diesen Bezeichnungen nicht einfach die okzitanischen Begriffe *trobairitz* und *joglaressa* eindeutscht, sondern auch die Aufgaben und Rollen eines Trobadors und Spielmanns in die Figuren von Beatriz und Laura einmontiert und damit die weibliche Variante von Trobador und Spielmann schafft. Mit der Umkehrung der ursprünglichen Funktion der provenzalischen Künstler im neuen Kontext werden die Verweise nach dem Kriterium der Dialogizität intertextuell sehr intensiv.

3.4.1.3. Die Beziehung zwischen den Abenteuern der Trobadora und ihrer Spielfrau und den Aventiuren der Artusritter in Chrétien de Troyes' Romanen

Wie es schon im Titel des Romans markiert ist, gibt die Romanhandlung die Abenteuer der Trobadora Beatriz wieder. Das Wort *Abenteuer* kam in der mittelhochdeutschen Form *âventiure* in der ritterlich-höfischen Sprache vor, und bedeutete sowohl die ritterlichen Bewährungsproben selbst als auch die Erzählung dieser Proben. Im Laufe der Zeit veränderten sich diese Grundbedeutungen des Wortes. Im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet man mit diesem Begriff ein außergewöhnliches Geschehen oder Erlebnis. Im Roman wird das Wort wie in der neuhochdeutschen auch in der mittelhochdeutschen Bedeutung benutzt, außerdem werden diese verschiedenen Bedeutungsvarianten miteinander verknüpft. Der Roman erzählt von außergewöhnlichen Geschehnissen, von außergewöhnlichen Erlebnissen der Trobadora und ferner auch von ihrer *Aventiure*,⁴⁷⁹ von ihrer Einhornjagd. Die im Roman geschilderten

⁴⁷⁹ Morgner verwendet konsequent die Schreibweise *Aventiure*

Abenteuer sind nur in der Dimension des Phantastischen denkbar. Die außergewöhnlichen Ereignisse der Abenteuer haben die Funktion, alles Gewohnte, Alltägliche in Frage zu stellen.

Die Idee, Beatriz auf Abenteuer, auf die Einhornjagd zu schicken, stammt von Laura. Als sie nach einer endgültigen Lösung suchte, wie sie „die revolutionäre Ungeduld“⁴⁸⁰ der Trobadora mildern könnte, fiel ihr der weiße Hirsch in den ersten Versen des *Erec*-Romans von Chrétien de Troyes ein. In diesem Roman bedient sich König Artus der Jagd nach dem weißen Hirsch als einer Art Beschäftigungstheorie. Laura musste nur das geeignete Tier, das Einhorn finden und die überzeugende Geschichte von dem Zweck der Jagd ausdenken. Laura gelingt es sehr schnell Beatriz zur Einhornjagd zu bewegen, weil sie der Freundin eine Geschichte erzählt, die an die mittelalterliche Herkunft der Trobadora, an ihren Hang zur Magie und Wunder erinnert. Sie überzeugt nämlich Beatriz davon, wenn man die Trockensubstanz eines einzigen Einhorngehirns ins Trinkwasser mischt, könnten sechs bis zwanzig Millionen Menschen „zu klugen, gütigen, friedlichen Erdenbürgern kommunistischer Überzeugung gewandelt werden.“⁴⁸¹

Die Autorin nimmt bei der Gestaltung der Abenteuer Bezug auf einen der Artusromane des mittelalterlichen französischen Dichters Chrétien de Troyes und markiert das mit dem Romantitel *Erec* und mit dem Namen von dessen Autor. Die Markierung ist für die Leser eindeutig, sie erfolgt im äußeren Kommunikationssystem des Romantextes. Die kommunikative Relevanz der Bezugnahme ist deswegen äußerst intensiv. Der Verweis auf den Autor und auf den Titel des Werkes erweist sich aber minder selektiv, als wenn aus dem Werk zitiert worden wäre. Vor der ausführlichen Besprechung der Einhornjagd soll an dieser Stelle genau untersucht werden, wie Morgner bei der Strukturierung der Abenteuer von Beatriz, die der großen Abenteuer der Einhornjagd vorausgehen, auch den *Erec*-Roman oder andere Artusromane als Vorlage benutzt.

Der charakteristische Bauform der Romane von Chrétien de Troyes sind besonders an den Romanen *Erec* und *Yvain*⁴⁸² erkennbar. Durch die Bearbeitung dieser Werke durch den deutschen Dichter Hartmann von Aue⁴⁸³ ist diese Romanform zum Grundmuster des deutschen Artusromans geworden. Die Handlung besteht im Wesentlichen aus einer Reihe von Abenteuern, die der Ritter bestehen muss. Die Abenteuerfahrt nimmt vom Artushof ihren Ausgang und kehrt zuletzt dorthin zurück. Da beide Romane nach dem Schema des Doppelweges strukturiert sind,

⁴⁸⁰ Morgner S.253.

⁴⁸¹ Ebd. S.254f.

⁴⁸² Der *Erec*-Roman (*Érec et Énide*) ist um 1170, der *Yvain*-Roman (*Yvain ou Le Chevalier au Lion*) ist zirka zwischen 1177 und 1181 entstanden

⁴⁸³ *Erec* ist um 1180-90, *Iwein* ist um 1200 entstanden

werden die Hauptmotive verdoppelt, d.h. der Held bricht zweimal vom Artushof auf, zweimal muss er eine Reihe von Bewährungsproben bestehen und zweimal kehrt er zum Artushof zurück. Es fällt sofort auf, bei Morgner ist der Held der Aventüre kein Ritter, sondern eine Dichterin. Damit wird den Lesern schon am Anfang der Geschichte klar, die Struktur der Artusromane wird hier nicht einfach auf die Struktur der Beatriz-Geschichte übertragen, vielmehr montiert hier die Autorin die wichtigsten Strukturelemente umgekehrt in ihre Romanstruktur ein. Damit wird die Referentialität der Bezugnahme intertextuell sehr intensiv. Beatriz' Geschichte enthält bis zur Aventüre folgende Elemente, die eindeutige Parallelen mit den Hauptmotiven des Artusromans aufweisen. Die Trobadora verlässt im Jahre 1968 ihre mittelalterliche Heimat – eine Art Artushof –, nachdem ihr Zuhause, das provenzalische Schloss Almaciz, wegen Autobahnbauarbeiten gesprengt wurde. Wie der Held des Artusromans Erec besteht Beatriz die Abenteuer in den nächsten Jahren spielend, und sie findet ihre neue Heimat, die Deutsche Demokratische Republik. Sie kommt nach den Bewährungsproben in ihrer neuen Heimat so an, wie Erec nach den Abenteuern im Artushof. Der Ritter gewinnt eine Frau, eine Herrschaft, Beatriz gewinnt die Freundschaft der Triebwagenführerin Laura Salman, mit deren Hilfe sie alles erreichen kann, was sie sich wünscht. Laura findet Beatriz eine Wohnung, organisiert Lesungen für sie und bietet ihr sogar ihren ehemaligen Liebhaber Lutz Pakulat an. Das Leben der Trobadora, so wie das Leben von Erec scheint in Ordnung zu sein. Doch dann bricht das Leben der beiden völlig zusammen. Bei Chrétien de Troyes gab sich der Ritter Erec so unmäßig der Liebe hin, dass er seinen Pflichten nicht mehr nachgehen kann, seine Ritterwürde und damit ihre Mitgliedschaft in der Tafelrunde verliert. Bei Irmtraud Morgner schlägt die Liebe die Trobadora so völlig in Bann, dass sie ihre Lesungen vergisst und nichts mehr schreibt. Die Autorin benutzt für Beatriz' Fehltritt das Wort ‚verliegen‘, das Hartmann von Aue in seinem *Erec*-Roman für das Fehlverhalten des Titelhelden benutzt hat.

Der Ritter Erec sieht ihr Fehlverhalten ein. Sobald ihm sein Fehler bewusst wird, verlässt er heimlich sein Schloss und reitet ohne ein bestimmtes Ziel von Abenteuer zu Abenteuer. Im Gegensatz zu Erec sieht Beatriz ihr Verhaltensfehler nicht ein, und sie begeht sogar noch einen weiteren Fehler, sie plant terroristische Anschläge. Sie geht nur auf Lauras Vorschlag auf Aventüre, aber sie verinnerlicht die Idee ihrer Freundin mit der Trockensubstanz des Einhorngehirns, so ist ihr Abenteuerweg von einem Ziel bestimmt. Damit wird das Motiv der Aventüre umgekehrt. Die Aventüre dient hier nicht als eine Art „Selbstbestrafung“ für einen

Fehler, durch sie wird sich das Verhalten des Ritters ändern, und er kann danach wieder in die Tafelrunde von Artus aufgenommen werden. Wie die gründliche Analyse dieser Motive ergibt, bei Morgner stellt die Aventüre eine Art Strafe für Beatriz dar, durch die Laura das Verhalten der Freundin zu ändern hofft. Die Mitgliedschaft der Trobadora in der Tafelrunde der persephonischen Opposition wird aber wegen ihrer „Fehler“ nicht aufgehoben.

Während Beatriz' Abwesenheit macht sich Laura Gewissensbisse wegen dem Losschicken der Freundin. Sie beruhigt sich aber mit der Überlegung, wenn die therapeutischen Aventüren des Chrétien de Troyes auch zur Mäßigung der Ritter geführt haben, muss die von ihm inspirierte Einhornjagd ebenfalls ihr Ziel erreichen. Morgner erwähnt hier zum ersten Mal, mit dem Namen des Titelhelden *Yvain* markiert, einen anderen Artusroman des altfranzösischen Dichters. Die schon angesprochene strukturelle Parallelität zwischen dem *Erec*- und *Yvain*-Roman wird so indirekt durch die Übereinstimmungen in ihrer Handlung hervorgehoben. Die Bezugnahme auf die Geschichte von Yvain erfüllt jedoch auch eine andere Funktion. Yvains Fehlverhalten, dass er unmäßig auf Aventüre geht und dabei seine ehelichen Verpflichtungen vergisst, kann nämlich als Hinweis auf Beatriz' Fehler verstanden werden. Da Laura bekanntlich eben bei der Erwähnung von Erec und Yvain erzählt, dass die Trobadora seit ihrer Abreise über die Ergebnisse ihrer Suche zu berichten vergaß, also ihre Pflichten der Freundin gegenüber nicht erfüllt.

Die beiden Ritter können erst zum Artushof zurückkehren, wenn sie sich auf dem Abenteuerweg gerade dort bewähren, wo sie vorher versagt haben. Sobald sie ihre Ritterwürde zurückerlangt haben, werden sie wieder Mitglieder der Tafelrunde, bekommen erneut ihre Frauen und Herrscherämter.⁴⁸⁴ Beatriz kehrt so nach Berlin so zurück, dass ihr jeder Fanatismus und Radikalismus völlig ausgetrieben ist. Insofern hat Laura ihr Ziel mit der Einhornsuche erreicht. Die Reise der Trobadora weist damit eindeutig den Charakter einer Aventüre auf, da sie ja tatsächlich der Läuterung der Heldin gedient hat. Diese verliert aber eben während der Einhornjagd gerade diejenigen Eigenschaften, die sie zur Mitgliedschaft an der Tafelrunde berechtigten. Es wird Laura sein, die nach ihrem Tod ihren Platz an der Tafelrunde einnimmt.

Schon eine solche kursorische Analyse hat eindeutig ergeben, dass die Struktur der Abenteuer von Trobadora Beatriz Parallelen zum Schema der Artusromane von Chrétien de Troyes aufweist. Deshalb ist die intertextuelle Intensität der Bezugnahme zu diesen Romanen nach dem Kriterium der Strukturalität sehr intensiv. Die strukturellen Elemente dieser Romane werden bei

⁴⁸⁴ Bumke, Joachim: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*. München: Taschenbuch, 2000. S.136.

Morgner völlig neu kontextualisiert und dabei umgekehrt in den Romantext einmontiert. Die Dialogizität dieser Elemente ist deswegen intertextuell sehr intensiv. Bei der Darstellung der Einhornsuche wird die Intensivität der Dialogizität noch dadurch gesteigert, dass diese Aventüre nicht wie gewöhnlich aus der Sicht der Reisenden, sondern aus dem Blickwinkel der Zuhausegebliebenen geschildert wird. Lauras Erlebnisse, Gedanken, Gefühle stehen im Mittelpunkt, die Abenteuer der Beatriz werden nur indirekt, durch ihre fiktiven Briefe, Telegramme und Erzählungen erzählt. Mit Ausnahme des Kriteriums der Selektivität erweist sich die intertextuelle Bezugnahme zu der Struktur und zu den strukturellen Elementen der Artusromane von Chrétien de Troyes nach den anderen Kriterien besonders intensiv.

Wenn wir genau untersuchen, wie die strukturellen Elemente in der Geschichte umgekehrt werden, können wir erkennen, welches Ziel die Autorin mit deren Einmontierten verfolgt. Die „Heldin“ Beatriz erreicht das Ziel ihrer Aventüre, sie findet nämlich das Einhorn. Aber sie verliert während der Jagd ihre Identität, was dann zu ihrem Tod führt. So nimmt die wirkliche, physische Aventüre für die Trobadora ein tragisches Ende. Dementgegen wird die intellektuelle Bewährungsprobe der Freundin erfolgreich bestanden, denn die in Berlin gebliebene Laura findet ihre Identität und erhält ihren Platz an der Tafelrunde. Indem Morgner die Struktur der Artusromane bei der Darstellung der negativen Aventüre der Trobadora benutzt, aber die Einhornsuche und deren Wirkung auf den Identitätswandel beider Protagonistinnen aus der Sicht der Freundin darstellt, schildert sie die geistige Aventüre von Laura als eine positive Entwicklung und parodiert gleichzeitig das mittelalterliche Muster.

3.4.1.4. Die Damen mit dem Einhorn – das Einhornmotiv

Bei der Suche nach dem geeigneten Tier für Beatriz fällt Lauras Wahl keineswegs zufällig auf das Einhorn. Es ist nämlich ein universeller Symbolträger, seit Urzeiten regt es die Phantasie der Völker an. Zugleich ist es eine Projektionsfigur für die unterschiedlichsten kulturellen Werte, Ideale, Ängste und Träume. Das Wesen des Symbols und überhaupt das Symbol des Einhorns selbst lassen sich darum nicht erfassen.⁴⁸⁵

Morgner übernimmt verschiedene Bedeutungen dieses Symbols und baut aus ihnen ein zusammenhängendes System. Sinn und Funktion dieses Systems in der Handlung werden im

⁴⁸⁵ Reuffer S.387.

Laufe des Romans den Lesern immer klarer, auch wenn nicht jeder die einzelnen verwobenen Sinnvariationen erkennen kann.

Lauras Idee, mit der Trockensubstanz des Einhorngehirns die Denkweise der Menschen beeinflussen zu können, geht auf den Glauben an die heilkräftige Wirkung von Horn, Herz oder Leber des Einhorns zurück. In Indien, China und auch in Mesopotamien glaubte man an die Heilkraft seiner bestimmten Organe und sogar die christliche Tradition übernahm diese Überzeugung.⁴⁸⁶ Die frühesten Fassungen des *Physiologus*⁴⁸⁷ legen das Einhorn als *spiritalis unicornis* auf Christus fest.⁴⁸⁸ Diese Variante des Symbols ist auch in Lauras Idee nachzuweisen. Beatriz soll nämlich, wie einst Jesus, eine Mission erfüllen, die für die ganze Menschheit von Nutzen ist.

Während Beatriz auf der Suche nach dem Einhorn ist, führt Laura dieses in einer Erzählung vor.⁴⁸⁹ Sie erzählt ihrer Freundin, dass sie als Kind ein Einhorn als Freund hatte. Es hat ihr bis zu ihrer Entjungferung immer treu geholfen. In jener Nacht ist das Einhorn verschwunden und nie mehr zurückgekehrt. Die Autorin weist mit dem ersten Satz dieser Geschichte auf die besondere Fähigkeit der Jungfrauen hin: „Man sagt, es wäre so wild, daß es sich von keinem Menschen fangen ließe, nur von Jungfrauen.“⁴⁹⁰ Morgner lehnt sich damit an den *Physiologus* an, der besagt, wenn das wilde Tier eine Jungfrau sehe, springe es in ihren Schoß und lasse sich von der Jungfrau zähmen. Das Einhorn wird aus diesem Grunde oft in der Kunst zur Darstellung der Jungfräulichkeit benutzt. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts verkörpert die als weltlich dargestellte Jungfrau mit dem Einhorn sogar die Jungfrau Maria.⁴⁹¹ Das Ende der Geschichte beweist den Lesern, Morgner benutzt hier das Einhorn als Symbol für Jungfernschaft.

Nicht zufällig trägt Lauras „zweites Einhorn“ den Namen des griechischen Philosophen Anaximander. Der einzig erhaltene vollständige Satz des vorsokratischen Philosophen⁴⁹² prägt nämlich die Gestaltung der Beziehung von Laura und Beatriz. Der gesamte Satz bezieht sich auf die Notwendigkeit des Entstehens (des Werdens) und des Vergehens (des Verfalls). Er muss sich

⁴⁸⁶ Ebd. S.382.

⁴⁸⁷ Frühchristliches Kompendium der Tiersymbolik.

⁴⁸⁸ Einhorn, Jürgen W.: *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. 2. Auf. München: Fink, 1998. S.365.

⁴⁸⁹ Titel des 28. Kapitels im 8. Buch S.305. „Laura führt Anaximander spaßhalber vor“

⁴⁹⁰ Morgner S.305.

⁴⁹¹ Einhorn, Jürgen W.: S.364

⁴⁹² „(Woraus aber für das Seiende das Entstehen ist, dahinein erfolgt auch ihr Vergehen) gemäß der Notwendigkeit; denn sie schaffen einander Ausgleich und zahlen Buße für ihre Ungerechtigkeit nach der Ordnung der Zeit.“ Zitiert In: Rapp, Christoph: *Die Vorsokratiker*. München: Beck, 1997. S.45.

auch auf die ununterbrochene Veränderung von gegensätzlichen Formen oder Kräften beziehen. Der Grundgedanke muss also hier der vom beständigen Austausch zwischen entgegengesetzten Substanzen sein. Nach Anaximander sei in der ganzen Naturwelt Bewegung und Veränderung eine Tatsache, die Welt werde durch die ewige Ordnung des Werdens und Vergehens in Bewegung gehalten. Was im Kosmos existiere, sei dem Wechsel und der Veränderung unterworfen; das eine nehme den Platz des anderen ein, dem Leben folge der Tod und umgekehrt. Wenn man den Kerngedanken des Satzes auf die Beziehung der beiden Protagonisten anwendet, erkennt man, dass er die Wandlung dieser Beziehung bestimmt: Laura und Beatriz lernen gegenseitig ihre entgegengesetzten Positionen während der Einhornsuche kennen, und sie tauschen sie nach Beatriz' Rückkehr auch aus (das trifft auf Beatriz absolut, auf Laura nur relativ zu) und das führt dann schließlich dazu, dass Laura den Platz von Beatriz einnimmt.

Ins Einhornmotiv des Romans montiert Morgner das letzte Bild der berühmten sechsteiligen Wandteppichfolge *Die Dame mit Einhorn*,⁴⁹³ wahrscheinlich die rätselhafteste Darstellung dieses Wunderwesens ein. Laura erzählt am Anfang des Romans über diese Wandteppichfolge in dem schon viel zitierten Interview mit Irmtraud Morgner. Sie stellt das Bild ausführlich dar, beschreibt detailliert seine Einzelheiten, erwähnt seine Inschrift „A mon seul désir“,⁴⁹⁴ die man während der Jahrhunderte schon auf vielerlei Weise zu entschlüsseln suchte. Sie führt sogar ihre eigene Interpretation des Wandteppichs an:

Nie ist mir ein sanfteres Ideal weltlicher Harmonie vor die Augen gekommen, nie die Sehnsucht nach unkriegereischen Zuständen so rein und radikal [...]. Ein aus Verzweiflung gewachsenes Sehnsuchtsbild also – extreme Zustände bringen extreme Utopien hervor.⁴⁹⁵

Damit wird der Wandteppich *Die Dame mit dem Einhorn*, als Sehnsuchtsbild von Laura, zum Leitmotiv für Utopie.

Der Wandteppich selbst spielt in der Geschichte erst in dem Jagdbericht von Beatriz eine äußerst wichtige Rolle. In diesem Bericht erzählt die Trobadora von der letzten Phase der Jagd in Venedig. Sie behauptet, sie hatte sich nach monatelangen vergeblichen Suchaktionen endlich

⁴⁹³Der sechsteilige Wandbehang *Dame mit Einhorn* (fr. *La Dame à la licorne*) ist 1468 zur Hochzeit von Karl dem Kühnen mit Margarethe von York entstanden. Es ist eine Hommage an Margarethe. Die ersten fünf Teppiche repräsentieren die menschlichen Sinne, die Bedeutung des sechsten ist umstritten. Die Bildwirkereien befinden sich in einem umgebauten, runden, fensterlosen Raum des Museums Musée national du Moyen Âge (bis zum Jahr 1980 Musée de Cluny).

⁴⁹⁴„Was soviel heißt wie „Meinem einzigen Verlangen?““ In: Morgner S.40.

⁴⁹⁵Ebd. S.40f.

dem Ziel nahe gefühlt, als sie an einem Plakat, handgeschrieben, die Worte „A mon seul désir“ entdeckte. Trotzdem scheitern ihre Versuche, das Einhorn zu finden, deshalb will sie Venedig so schnell wie möglich verlassen. Doch dann, um eine Frau abzuschütteln, gerät sie in einen Palast. Sie rennt durch sechs Säle, der siebte ist aber verhängt und an dem Behang dieses Saals steht die Losung: „A mon seul désir“. Plötzlich wird die Tür geöffnet und das Einhorn tritt gesattelt aus dem Saal. Beatriz „bestieg das Tier, ritt aus und verließ Venedig in nördlicher Richtung.“⁴⁹⁶

Mit der vielzitierten Losung markiert Morgner eindeutig die Bezugnahme auf den sechsten Teppich der Wandteppichfolge *Die Dame mit dem Einhorn*. An dieser Stelle montiert sie kein literarisches Werk als Prätext in ihren Erzähltext ein, sondern ein Werk aus der bildenden Kunst. Die Elemente und der Inhalt des Bildes werden von ihr völlig verkehrt in die Geschichte eingefügt.

Im Hintergrund des mittelalterlichen Teppichs wird ein Zeltdach, bestickt mit der Losung, von einem Löwen und von einem Einhorn offengehalten. Im Vordergrund stehen eine Dame, die gerade in ihr Schmuckkästchen hineingreift, ihre Dienerin, die das Kästchen hält, und ihr Hündlein, das auf einer Bank auf einem Kissen ruht. Das Bild des Zeltdachs wird in dem Venezianer Palast zur Kulisse der Geschehnisse gemacht. Die Verzierung und die Inschrift des Zeltdachs stimmen völlig mit denen der Vorlage überein. Beatriz sieht nicht den alten Wandteppich, sondern wird zur Figur des Bildes. Als die Tür geöffnet wird, findet sie sich dem Einhorn gegenüber.

Mit dieser phantastischen Erfüllung des Jagdglücks geht Beatriz selbst in die symbolische Darstellung des utopischen Verlangens ein und wird zur Dame mit dem Einhorn.⁴⁹⁷ Morgner markiert das später indirekt noch dadurch, dass Beatriz die „Attribute“ der Dame, den Hund – der Anaximander genannt wird – und das Schmuckkästchen nach Berlin mitbringt und Laura schenkt.

Die Referentialität des Bezuges ist intertextuell intensiv, weil mit dem neuen Kontext – der Schauplatz der Jagd ist Venedig und nicht Paris, wo sich der Teppich befindet – der Zitatcharakter sofort hervorgehoben wird. Auch die kommunikative Relevanz dieser Bezugnahme ist besonders hoch. Die Wandteppiche und die Losung sind den Lesern nämlich schon bekannt, weil Laura sie in dem fiktiven Interview mit Morgner ausführlich beschrieben hat.

⁴⁹⁶ Ebd. S.438.

⁴⁹⁷ Reuffer S.395.

Das Zitat erscheint besonders selektiv, weil schon bei der ersten Erwähnung der Losung (Plakat) der Gesamtkontext (in diesem Fall das Bild des sechsten Wandteppichs) abgerufen werden kann. Die Verarbeitung des Bildes erfolgt hier aber völlig gegen das Original. Das bedeutet eine besonders intensive Intertextualität nach dem Kriterium der Dialogizität. Das Ziel der Autorin mit dem Einmontieren der Elemente des Wandteppichs ist eindeutig. Sie will damit hervorheben, für Laura bedeutet die Freundin Beatriz die Garantie für die Realisierung der ersehnten Zustände. Das wird übrigens auch noch vor dem Jagdbericht formuliert: „[...] Laura wollte unbedingt festhalten an der Hoffnung, die sie auf Beatriz gesetzt hatte.“⁴⁹⁸

Nachdem Beatriz mit ihrer Heimkehr ihre Ideale und damit sich selbst verleugnet hat, führt die Melusine nun Laura zu der Quelle, aus der Laura ihr utopisches Ideal schöpfen wird. Diese Quelle ist bekanntlich die Wandteppichfolge *Die Dame mit dem Einhorn* im elften Saal des Musée de Cluny.

3.4.2. Zeitebene – Romantik

Die Suche nach dem Einhorn ruft in der Trobadora, sowie in ihrer Spielfrau so grundlegende Persönlichkeitsveränderungen hervor, die letztlich zum Identitätstausch der beiden führen. Hier wird untersucht, wie die Autorin diesen Prozess mittels Zusammenmontieren von romantischen Reisemotiven (Abenteuer-, Such-, Fernweh- und Heimwehmotiv) und unter Verwendung des Doppelgängermotivs hervorhebt.

3.4.2.1. Der Identitätswandel von Beatriz und Laura - das Doppelgänger-Motiv

Der Identitätswandel und schließlich der Identitätsaustausch zwischen den Freundinnen verweisen auf das Doppelgängermotiv der Romantik. Mit der Gestalt des Doppelgängers setzte man in der Romantik das dualistische Lebensgefühl der Epoche ins Bild. Diesem Gefühl liegt die Doppelnatur des menschlichen Seins zugrunde, welche einerseits die ständige Sehnsucht nach Freiheit, Vollkommenheit, andererseits die Enttäuschung wegen der Unerreichbarkeit dieser idealen Zustände zum Ausdruck bringt. Die unüberwindbaren Gegensätze zwischen den individuellen Bedürfnissen und der Realität der Außenwelt führen zum Lebensgefühl der Zerrissenheit, die zur Bewusstseinsspaltung des Doppelgängers führt. Morgner montiert dieses

⁴⁹⁸ Morgner S.397.

Motiv auf außergewöhnliche Weise in die Geschichte ein. Die doppelte Zugehörigkeit des menschlichen Seins zur Welt der Phantasie und zur alltäglichen Realität wird nicht innerhalb einer Figur, sondern an den zwei Titelheldinnen problematisiert: Beatriz verkörpert die phantasievolle Innenwelt, Laura die reale Außenwelt. Beatriz ist eine radikale, anarchistische Trobadora, die immer spontan handelt. Im Gegensatz dazu ist Laura eine nüchterne Pragmatikerin, eine kleinlaute Staatsbürgerin.

Vor der Untersuchung der intertextuellen Intensität der Bezugnahme auf das romantische Motiv des Doppelgängers soll vermerkt werden, dass ein Verweis auf ein bestimmtes Motiv minder selektiv und prägnant ist als ein wortwörtliches Zitat aus einem individuellen Prätext. Trotzdem kann diese Bezugnahme nach den anderen Kriterien eine sehr intensive Intertextualität bewirken. Indem die Autorin die Doppelgängerfigur nicht einfach in ihren Roman übernimmt, sondern das Motiv des Doppelgängers durch den Persönlichkeitswandel und durch die Veränderung der Beziehung der zwei Freundinnen thematisiert und problematisiert, ist die Referentialität des Verweises auf das Doppelgängermotiv der Romantik intertextuell besonders intensiv.

Die Veränderung beider Persönlichkeiten beginnt in dem Moment, als Beatriz dem Trobadorberuf entsagt und Laura als Spielfrau kündigt. Von da an übernimmt Laura den aktiven, initiierten Part, sie trifft anstelle Beatriz die Entscheidungen über die schriftstellerische Tätigkeit der Freundin und entscheidet sich alleine für die Einhornjagd. Die Änderung in Beatriz wird zuerst dann auffällig, als sie sich zum ersten Mal nach ihrer Abreise bei Laura meldet. Statt eines Reiseberichts schickt sie eine Erzählung über Lauras Großtante, deren Stil die Freundin sehr empört, weil „die Trobadora sich anmaßte zu reden, als ob sie Laura wäre.“ In ihrem Antwortbrief reagiert Laura auf die Geschichte nicht, sondern schickt der Freundin einen von ihr versorgten Verlagsvertrag über die Herstellung eines Montageromans zu. Beatriz sendet aber den Vertrag ohne Unterschrift zurück, weil sie Laura wegen ihrem Mangel an Größenwahn als zur Buchherstellung unfähig erklärt: „Der schlimmste weibliche Fehler wäre der Mangel an Größenwahn. Um etwas Größeres zu tun, brauchte man erst mal Mut, etwas Größeres zu wollen. Daran gebräche es Laura wie den meisten Frauen.“⁴⁹⁹ Jetzt erkennt Laura den komplementären Charakter von Beatriz. Sie sieht ein, die Freundin verkörpert all ihre verdrängten Sehnsüchte, ihre Wunschvorstellungen, sie verfügt über die beneideten

⁴⁹⁹ Ebd. S.271f.

Eigenschaften wie „Mut, etwas Großes zu wollen“⁵⁰⁰ oder Größenwahn, die ihr bisher gefehlt haben. Inzwischen erkennt auch Beatriz den komplementären Charakter von Laura. Beatriz gesteht, die Bodenständigkeit, die Gebundenheit, die Verwurzelung der Freundin im Alltag gingen ihr bisher ab. Sie formuliert ihre Erkenntnis indirekt durch das Einmontieren eines wissenschaftlichen Berichtes über die unbelebte Materie, den sie Laura als Anlage eines Briefes zuschickt. Der erste Satz des Berichtes formuliert die These über die Existenz der Antimaterie: „Theorie und Experiment haben bewiesen, daß jedes Elementarteilchen einen Doppelgänger hat.“⁵⁰¹ Mit dem Begriff des Doppelgängers wird hier eindeutig markiert auf das Doppelgängermotiv der Romantik Bezug genommen. Dadurch ist im Roman zum ersten Mal gekennzeichnet, dass bei der Gestaltung und Wandlung der Beziehung von Laura und Beatriz das romantische Motiv einmontiert ist, und dadurch die Bezugnahme zu diesem Motiv kommunikativ relevant wird. Der Brief, dem dieser Bericht beigelegt ist, spiegelt zum ersten Mal Beatriz' Sehnsucht nach Laura und nach deren Leben in Berlin. Erstens erkundigt sie sich nach Lauras Sohn Wesselin, zweitens versieht sie den Brief mit dem Post Scriptum: „Laurenzia, liebe Laurenzia mein, / Wann werden wir wieder beisammen sein ...“⁵⁰²

Lauras Freude über ihre plötzliche beiderseitige Erkenntnis findet ihren Ausdruck schon in der Anrede ihres Antwortbriefes „Liebe Antilaura“,⁵⁰³ die die Kommunikativität des Verweises auf das Doppelgängermotiv weiter steigert. Beatriz meldet sich nach diesem Brief mit dem sensationellen Telegramm „Bin Anaximander auf der Spur stop Beatriz“⁵⁰⁴ Nach diesem Telegramm ist Laura sehr bestürzt, sie sorgt sich um ihre allein gelassene Freundin und um ihre Freundschaft. Sie formuliert zum ersten Mal ihre Angst, die Freundin, ihre Doppelgängerin, verlieren zu können:

Die achthunderteinundvierzigjährige Beatriz de Dia, die Laura auf wunderbare Weise zugewachsen war, mußte sie allen Scherereien zum Trotz als Idealfall empfinden. Einzigartig. Und Laura wollte unbedingt festhalten an der Hoffnung, die sie auf Beatriz gesetzt hatte. Irgendwo mußte sich die Freundin die Hörner abstoßen, irgendwann mußte sie vernünftig werden. Weil sie weise war.⁵⁰⁵

Die Bitten Lauras, ihre Freundin solle sofort nach Berlin zurückkehren, bleiben aber unerhört. Beatriz setzt ihre Suche fort und findet schließlich in Venedig das Einhorn.

⁵⁰⁰ Ebd. S.271.

⁵⁰¹ Ebd. S.302.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Ebd. S.304.

⁵⁰⁴ Ebd. S.387.

⁵⁰⁵ Ebd. S.397.

Die Erfüllung des Jagdglücks bedeutet für Beatriz die Begegnung mit sich selbst, mit ihren Sehnsüchten, Verlangen, Hoffnungen. Da sie aber danach die Jagd aufgibt, bedeutet es zugleich auch das Ende der Suche, der Hoffnung, der Utopie. Sie glaubt, den Ort ihres Verlangens, die DDR gefunden zu haben und kehrt zu ihrer Freundin Laura in Berlin mit den Worten zurück: „Zu Hause ist es doch am besten.“⁵⁰⁶ Damit tötet sie ihr Verlangen selbst. Die heimgekehrte Beatriz will nicht von den von ihr bereisten fremden Ländern, von der Jagd berichten. Vor lauter Zufriedenheit versinkt sie in Schweigsamkeit: „Die Stim von Zufriedenheit geglättet. Die Lippen von Trägheit aufgeworfen. Denn mehr Worte, als die nötig sind, zu behaupten, die DDR wäre für Frauen tatsächlich das gelobte Land, kamen nicht drüber.“⁵⁰⁷ Ihr Fanatismus und Radikalismus sind völlig ausgetrieben. Ihre rebellische Haltung gegenüber der Realität in der DDR schlägt in totale Affirmation um. Sie passt sich den politischen und kulturellen Normen des Staates an. In ihren schriftstellerischen Plänen und Tätigkeiten hat sie sich den kulturpolitischen Normen des Staates unterworfen. Sie berichtet über ihre Betriebsbesuche in drei, bezeichnenderweise „Bitterfelder Früchte“ genannten, Erzählungen. Sie zieht Lauras Montageromanprojekt zugunsten eines „zukunftsweisenden Romans“ zurück, dessen Hauptgestalt ein Bauarbeiter sei.

Während der Reise ist nicht nur ihre Wahlheimat, sondern auch ihre Freundin in ein idealisiertes Licht gerückt: „Bewunderte die [Laura – S.Zs.] sogar, das Bild, das sich die Trobadora während der Reise von der Freundin gemacht hatte, war inzwischen zum Vorbild geraten. Dem nachzueifern sich Beatriz vornahm.“⁵⁰⁸ Die Kapitel, die diesen Eifer schildern, sind mit vielsagenden Titeln versehen⁵⁰⁹ und deuten schon auf das tragische Ende der Geschehnisse hin. Laura macht sogar eine schreckliche Entdeckung, die darin besteht, dass „ihr Beatriz auch äußerlich ähnlich geworden war.“⁵¹⁰ Die äußere Ähnlichkeit mit der Freundin hebt noch stärker hervor, dass Beatriz immer mehr die Eigenschaften der Freundin annimmt, und ihre ehemaligen verliert. Und Lauras Frage „Willst du dich überflüssig machen?“⁵¹¹ deutet wiederum das tragische Ende voraus.

⁵⁰⁶ Ebd. S.503.

⁵⁰⁷ Ebd. S.513.

⁵⁰⁸ Ebd. S.517.

⁵⁰⁹ „Beatriz richtet sich immer besser ein und aus“ 11.Buch 18.Kapitel; „Die Freundinnen nähern sich zusehends einander, das entfernt sie.“ 11.Buch 23.Kapitel; „Darin Laura schließlich eine erschreckende Entdeckung macht“ 11.Buch 30.Kapitel

⁵¹⁰ Morgner S.608.

⁵¹¹ Ebd.

Inzwischen verändert sich Laura in Richtung auf die Qualitäten der Trobadora, aber nur gemäßigt. Sie wird zu einer Frau mit dem Verlangen, die Grenzen der Alltagsrealität zu überschreiten, mit dem utopischen Bewusstsein, der Kraft des Wunderbaren und des Unmöglichen Glauben zu schenken. Es muss jedoch bemerkt werden, Beatriz passt sich immer stärker einem Bild von Laura an, das es so gar nicht mehr gibt, und Laura nähert sich ihrem Bild von einer Beatriz an, das diese von sich längst aufgegeben hat.

Die schöne Melusine weiß genau, die Trobadora hat ihre ursprüngliche Identität verloren. Sie hat Beatriz sogar gemahnt: „Schluß mit dem unhistorischen Moralisieren, oder wir schneiden dir den Lebensfäden durch.“⁵¹² dennoch macht sich die Trobadora total überflüssig. Die Entrückung Lauras, ihr Besuch im elften Saal des Museums de Cluny fördert die Möglichkeit zur Identifikation mit der idealisierten Beatriz. Indem die Melusine Laura den Wandteppich, das Sehnsuchtsbild der Spielfrau, zeigt, scheint es, als bereite die Melusine den Austausch der beiden Frauen vor. Und tatsächlich löst Melusine den Tod von Beatriz aus. Sie ist es nämlich, die überm Haus Osterstraße 37 kreist, ihr winkt die Trobadora beim Fensterputzen zu, wobei sie in die Tiefe stürzt. Die Richtigkeit der Annahme, Melusine wolle die Freundinnen einfach austauschen, wird bestätigt, wenn sie Laura zur Tafelrunde der persephonischen Opposition fliegt, wo die Spielfrau die Urkunde erhält, die besagt, „anstelle des verunglückten Ehrenmitglieds Beatriz de Dia wurde Laura Pakulat-Salman am 14. März 1973 kooptiert.“⁵¹³

Beatriz musste sterben, weil ihre entgegengesetzten Verhaltensweisen vor und nach ihrer Aventure falsche Wege sind. Weder ihr realitätsblinder Fanatismus und feministischer Radikalismus noch ihre totale Identifikation mit der traditionellen Frauenrolle sind akzeptabel. Eben ihre Neigung zu Übertreibungen drückt die Autorin indirekt mit ihrer Bemerkung beim Beatriz' Tod aus: „Beatriz winkt ihr mit dem Leder. Und muß offensichtlich dabei die Balance verloren haben.“⁵¹⁴ Im Gegensatz zu Beatriz vermittelt Laura zwischen diesen zwei extremen Wegen, sie hält sich das utopische Fernziel („Meinem einzigen Verlangen“) immer vor Augen, ohne dabei den Blick für das konkret realisierbare Mögliche zu verlieren. Am Ende des Romans wird Laura zu einem Doppelgänger in Hofmannschem Sinne, weil sie, wie die Figuren des spätrömantischen Schriftstellers, als Grenzgängerin zwischen der phantastischen, unsichtbaren Geisterwelt und der realen Welt oszilliert.

⁵¹² Ebd. S.546.

⁵¹³ Ebd. S.685.

⁵¹⁴ Ebd. S.618.

Zusammenfassend kann über die intertextuelle Intensität der Bezugnahme auf das romantische Motiv des Doppelgängers nach den untersuchten drei Kriterien festgestellt werden, während nach dem Kriterium der Selektivität die Intensität des Verweises eher gering ist, wird dessen Referentialität und Kommunikativität besonders hoch eingestuft. Auch nach dem Kriterium der Strukturalität ist der Intensitätsgrad dieses Verweises sehr hoch, weil das zitierte Motiv zur strukturellen Folie der Gestaltung des Identitätswandels von Laura und Beatriz wird. Nach dem Kriterium der Dialogizität schließlich steigert die neue Kontextualisierung des Motivs die intertextuelle Intensität noch weiter.

Das Ziel der Autorin mit dem Einmontieren des Doppelgängermotivs ist die Darstellung ihrer Überzeugung: Jedem, wie Laura am Ende des Romans, sollte bewusst werden: das Wunderbare, Phantastische ist ein Teilbereich der Wirklichkeit, nicht antagonistisch, sondern komplementär zum Alltäglich-Realen.

3.4.2.2. Die Suche nach dem Einhorn - das Reisemotiv

Unter dem Begriff ‚Reisemotiv‘ werden alle Motive der Romantik besprochen, die mit dem Phänomen ‚Reisen‘ in Zusammenhang gebracht werden können. Diese Motive sind: das Abenteuer, die Suche, das Fernweh, das Heimweh.

Die Helden und Heldinnen Morgners sind häufig Reisende. Oft schon werden sie durch ihre Berufe so gekennzeichnet, wie die Triebwagenführerin Laura Salman. Die Trobadora Beatriz kann auch als eine Reisende angesehen werden, die sich durch die Jahrhunderte bewegt. Die Reisen dieser Romanhelden haben ein gemeinsames Ziel. Sie wollen sich von dem gewöhnlichen Leben entfernen, um in unbekanntem Gegenden und Zeiträumen, den potentiellen Reichtum ihres Lebens kennenzulernen und durch die Realisierung ihres Potentials ihre utopischen Träume zu verwirklichen.

Die Aventure, die Suche nach dem Einhorn, stellt allegorisch auch die Suche der beiden Protagonistinnen nach ihrem eigenen Ich, nach ihrem Potential dar. Bei der Schilderung der Einhornjagd werden die Fernweh- und Heimweh-Motive der Romantik thematisiert. Die konkrete Bedeutung des Fernwehs ist die Sehnsucht nach mediterranen oder exotischen Landschaften, der Wunsch nach neuen Erfahrungen, die transzendente Bedeutung ist die Suche nach Ruhe und nach der Ewigkeit. Das Heimweh bedeutet die Sehnsucht nach der Heimat, oder nach einem dort wohnenden geliebten Menschen, bei dem man sich geborgen fühlt.

Zunächst werden die intertextuelle Intensität dieser Motive und ihre Funktion im Erzähltext untersucht. Bei der Analyse der Verwendung dieses Motivs muss erwähnt werden, dass die intertextuelle Intensität der Bezugnahme zu einem Motiv nach dem Kriterium der Selektivität nicht besonders hoch ist.

Luras Ziel mit der Einhornjagd scheint auf den ersten Blick nur der Mäßigung von Beatriz' anarchistischen Vorstellungen zu dienen. Aber mit der Zeit wird es immer eindeutiger, sie will ihr Fernweh durch die Reise der Freundin mildern, auch wenn das ihr am Anfang nicht bewusst ist. Als es ihr jedoch immer klarer wird, dass die erhofften Reiseberichte nicht kommen, bittet sie Beatriz um ausführliche Nachrichten. Dabei nennt sie diese Berichte schon „Reiseersatz. Hausfrauenentschädigung. Trostpflaster für stationäre Tätigkeit.“⁵¹⁵ Als sie aber erfährt, dass Beatriz für sie eine Ausreisegenehmigung beantragt hat, „machte sich plötzlich Sehnsucht breit. [...] Was Laura bisher konsequent unter Verschluss gehalten hatte, drängte jäh zutage. ‚Scheißfernweh‘, sagte Laura.“⁵¹⁶ Seit diesem Augenblick ist sie fähig, sich ihre Wünsche einzugestehen, und ihre vor sich selbst verheimlichte Unzufriedenheit mit ihrer Lebenslage in zwei „Fernwehgeschichten“⁵¹⁷ zu artikulieren. Parallel dazu ergreift Beatriz das Heimweh, das in ihren Briefen schon Ausdruck findet, als es ihr noch gar nicht bewusst ist. In ihrer ersten Nachricht erzählt sie nämlich über Luras Großtante, statt über die von ihr bereisten Gegenden. In dem Begleitbrief zu dieser Geschichte berichtet sie nicht über die Ergebnisse der Einhornjagd (was Laura interessiert hätte), sondern darüber, wie sie für Laura den idealen Partner finden wird. In einem, schon zitierten, späteren Brief wird ihre Sehnsucht nach Laura und nach dem Leben in Berlin schon direkter formuliert. Jedoch kann Beatriz ihr Heimweh erst im Jagdbericht gestehen, in dem sie über die Findung des Einhorns erzählt: „Jäh spürte ich Heimweh. Nach einem Land, in dem ich nicht geboren wurde.“⁵¹⁸

Das Bewusstwerden des Fernwehs beziehungsweise des Heimwehs bei den Freundinnen geschieht parallel zur Entdeckung des komplementären Charakters der Anderen. Indem das

⁵¹⁵ Ebd. S.281.

⁵¹⁶ Ebd. S.289.

⁵¹⁷ In beiden Geschichten führen die Protagonistinnen, wie Laura selbst, ein ortsgebundenes Leben und stellen auf verschiedene Weise einen eigenen imaginären Raum her, wo sie, wenn auch nur für kurze Zeit, die Alltagsrealität vergessen können. Anke verwandelt ihre Wohnung zum Raum ihrer Phantasie, indem sie die Wände mit den verschiedensten Photos tapeziert. Walli erlebt die große Welt auf einer außerordentlichen Weise. Sie schenkt ihrem Mann ein Paar Schuhe, die er immer auf Dienstreisen tragen soll. Sie selbst zieht diese Schuhe aber ausschließlich nur an den Abenden an, wenn sein Mann mit den Kollegen über diese Reisen diskutiert. Erste Fernwehgeschichte in: Morgner S.300., Zweite Fernwehgeschichte ebd. S.411.

⁵¹⁸ Ebd. S.426.

Doppelgängermotiv gleichzeitig mit dem Fernweh- und Heimwehmotiv einmontiert wird, wird ihre Referentialität gesteigert. Ferner können Lauras Sehnsucht nach unbekanntem Landschaften und Beatriz' Wunsch nach der Geborgenheit des Zuhauses als indirekter Ausdruck ihrer Suche nach der anderen Hälfte ihrer Persönlichkeiten interpretiert werden. Mit der Benennung ihrer Sehnsüchte ist die Bezugnahme zu dem Fernweh- bzw. Heimwehmotiv der Romantik bewusst markiert, wodurch sich deren kommunikative Relevanz steigert. Das Verbinden dieser Motive mit dem Doppelgängermotiv bewirkt, dass die beiden Motive zur strukturellen Folie des Wandels in der Persönlichkeit und in der Beziehung der beiden Protagonistinnen werden.

Nach Beatriz' Heimkehr heiratet Laura Benno Pakulat, den idealen Mann, den Melusine auf Beatriz' Wunsch der Spielfrau besorgt hat. Nach der Hochzeit kündigt Laura ihr den Wunsch an, anstatt mit Benno auf Hochzeitsreise zu gehen, allein zu verreisen. Als sie aber ihr Reiseziel „Almaciz oder so“⁵¹⁹ angibt, „erschien es Beatriz aus verschiedenen Gründen dringend an der Zeit, ihre Erzählunlust, die auf Erinnerungsunlust gründete, zu unterdrücken.“⁵²⁰ Almaciz, das Schloss, wo Beatriz ihr mittelalterliches Leben verbracht hat, wird zu Lauras Sehnsuchtsort. Beatriz' Geschichte konnte aber Lauras Fernweh nur vorübergehend dämpfen. Als Benno für den Sommer eine Urlaubsreise an die Ostsee vorschlägt, formuliert sie ganz konkret ihren Wunsch „Almaciz wäre mir lieber.“⁵²¹ In diesem Fall versucht die Trobadora ihre Erzählunlust und die Reiselust der Freundin mit der Schilderung ihrer Erlebnisse in Rom zu unterdrücken. In diesem Reisebericht spricht Beatriz zum ersten Mal über die Veränderung in ihrer Persönlichkeit, welche die Einhornjagd verursacht hat: „Ich habe meine Reisen mit dem Verlust des Fernwehs bezahlt. Teuer.“⁵²²

Weder diese Geschichte noch der Urlaub in Warnemünde kann aber Lauras Sehnsucht nach Almaciz mildern: „Der Urlaub in Warnemünde war nicht übel. [...] so gut wie geschenkt. Aber für den nächsten Sommer könntest du uns von deiner Schwägerin Melusine doch mal ein Visum für Almaciz zaubern lassen.“⁵²³ Benno scheint die Reise nach Almaciz die fixe Idee seiner Frau zu sein, und er versucht sie davon abzulenken: „Ich denk, Almaciz ist Spinne.“ Lauras Antwort: „Denken allein genügt nicht, man muß auch glauben können,“⁵²⁴ beweist Beatriz, ihre Freundin

⁵¹⁹ Ebd. S.517.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Ebd. S.579.

⁵²² Ebd. S.588.

⁵²³ Ebd. S.607.

⁵²⁴ Ebd.

glaube an die Kraft der Träume, des Unmöglichen. Beatriz wird bewusst, Lauras Sehnsucht ist nicht einfach der Wunsch nach fernen Ländern, sondern die Sehnsucht nach dem Kennenlernen ihrer utopischen Träume, nach ihrem Verlangen, die sie selbst während Einhornsuche verloren hat. Aus diesem Grunde erzählt die Trobadora nun keinen Reisebericht, sondern bittet Melusine um sofortige Hilfe. Melusines Hilfe, die Entrückung Lauras wird zu einer Reise mit doppeltem Sinn. Durch den nächtlichen Flug nach Paris entfernt sie sich physisch von der gewohnten Alltagsrealität, durch das Bewundern der Wandteppichfolge *Das Einhorn mit der Dame* nähert sie sich psychisch ihrem utopischen Verlangen.

Das romantische Motiv des Fernwehs erhält in ihrem neuen Textzusammenhang eine neue Bedeutung. Es drückt nicht den Wunsch nach ewiger Ruhe aus, sondern eher den nach dem Kennenlernen der utopischen Träume der Menschen. Mit diesem Bedeutungswandel wird die Dialogizität des intertextuellen Verweises auf das Fernwehmotiv gesteigert.

Nach den untersuchten Kriterien erweist sich die Bezugnahme auf das Reisemotiv der Romantik intertextuell als besonders intensiv. Die Verbindung dieses Motivs mit dem Doppelgängermotiv hebt hervor, die Doppelnatur des menschlichen Seins determiniert die ständige Sehnsucht der Menschen nach der anderen Hälfte seines Ichs.

3.4.2.3. Die Beziehungen zwischen Irmtraud Morgners *Trobadora*-Roman und E.T.A. Hoffmans *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

In diesem Kapitel werden die intertextuellen Bezüge zwischen Morgners *Trobadora*-Roman und E.T.A. Hoffmans *Lebens-Ansichten des Katers Murr* untersucht. Besonders deutlich lassen sich diese Bezüge am strukturellen Aufbau des Trobadoraromans aufzeigen. Erstens soll hier nachgewiesen werden, dass die Einschubung der Intermezzos, Passagen aus dem unveröffentlichten Roman *Rumba auf einen Herbst*, dem strukturellen Muster des Hoffmann-Werkes folgt, das gerade zur Entstehungszeit des Romans in Schriftstellerkreisen intensiv diskutiert wurde.⁵²⁵ Zweitens wird behauptet, dass die Form der *Hadischen Erzählungen* von Valeska Kantus⁵²⁶ wesentliche strukturelle Besonderheiten von Hoffmans *Kater Murr* aufweist.

⁵²⁵ Wie zum Beispiel: Franz Fühmanns Reden anlässlich des 200. Geburtstags von E.T.A. Hoffmann. Diese Texte erschienen unter anderem 1979 im Band *Fräulein Veronika Pullmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*. Christa Wolfs Kater Murr-Geschichte *Neue Lebensansichten eines Katers*, diese erschien 1974 im Band *Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten*

⁵²⁶ Morgner S.327-356.

Um die erste These beweisen zu können, soll zunächst untersucht werden, auf welche Art und Weise Irmtraud Morgner die Textpassagen aus ihrem unterdrückten Roman in den *Trobadora*-Text einmontiert. Die Integration des Prätextes markiert Morgner auffällig im Bauplan ihres Romans. Hier findet man unter den dreizehn Büchern sieben Kapitel, die als Intermezzos betitelt werden. Die Überschriften dieser Intermezzos kennzeichnen eindeutig,⁵²⁷ dass die zitierten Texte aus dem Roman *Rumba auf einen Herbst* stammen. Obwohl dieser Plan erst am Buchende zu finden ist, sollte er noch vor dem Roman gelesen, denn die Autorin empfiehlt ihrem Leser das Studium dieser Übersicht gleich am Anfang des Romans im Anschluss an das Figurenverzeichnis. Die kommunikative Relevanz des Bezuges zum *Rumba*-Roman kann aus diesem Grund als sehr intensiv bezeichnet werden. Allerdings war es den Rezipienten bis zum postumen Erscheinen des Buches 1992 nicht möglich diese hohe kommunikative Relevanz in voller Intensität zu realisieren. Das Vorhandensein eines solchen Romans aus den sechziger Jahren war zwar allgemein bekannt, denn er wurde in Werkverzeichnissen ausgewiesen, in Interviews zitiert und in der Sekundärliteratur besprochen, jedoch waren die ersten handfesten Beweise für die Existenz des Textes eben die Intermezzos des *Trobadora*-Romans. Da die Autorin nach dem Druckverbot das Original und die Durchschläge des Typoskripts nicht zurückbekam, galt selbst für sie das vollständige Manuskript als verschollen. Sie benutzte als Vorlage für die Zitate, die sie in mehrere ihrer späteren Bücher übernahm, einen stellenweise kaum leserlichen Durchschlag.⁵²⁸

Die zitierten Romanteile werden aber nicht nur als Zitate eines Werkes von Irmtraud Morgner markiert, sondern auch als Abschriften. Wie es die Überschriften der Intermezzos zeigen, schreibt nämlich die schöne Melusine, die Schwägerin von Beatriz, einige Teile aus dem *Rumba*-Roman in ihr Melusinisches Buch ab. Dadurch wird die Autorschaft verdoppelt, der Bezug zum verbotenen Text wird Teil der Fiktion, wodurch die Referentialität des Zitierens einen besonders intensiven Grad erhält.

Die intertextuelle Bedingtheit, der Montagecharakter des gesamten Romantextes ist in den *Vorsätzen* nicht nur markiert, die Autorin reflektiert auch darüber. Sie hebt ausdrücklich hervor, sie habe als Herausgeberin des Materials die Reihenfolge der Texte selbst bestimmt. Die

⁵²⁷ Ebd. S.691. Bauplan des Romans: *Erstes Intermezzo*. Darin nachzulesen ist, wie die schöne Melusine im Jahre 1964 aus dem Roman „Rumba auf einen Herbst“ von Irmtraud Morgner in ihr 7. Melusinisches Buch abschrieb

⁵²⁸ Bussmann, Rudolf: *Die Utopie schlägt den Takt „Rumba auf einen Herbst“ und seine Geschichte. Ein Nachwort*. Im Anhang zum Irmtraud Morgner *Rumba auf einen Herbst*. Hamburg/Zürich: Luchterhand, 1992. S. 342.

Mosaikartigkeit des ganzen Romantextes schließt aus, dass die Intermezzos, die ungefähr ein Viertel des Textganzen ausmachen, die Gesamtstruktur des Romans bestimmen. Obwohl sie auf einen individuellen von der Autorin stammenden Prätext Bezug nehmen, prägen sie nicht allein und umfassend das Werk. Erstens sind sie keine pointiert ausgewählten Details, die den Gesamttext abrufen sollen, sondern sie zitieren praktisch fast die Hälfte des *Rumba*-Textes. Zweitens sind sie von unterschiedlichem Abstraktionsniveau, d.h. einige bewahren ihren Zitatcharakter, andere dagegen verlieren ihre Eigenständigkeit. Einzig der Gesamttext von *Schalmeientwist I* und *II* wird mit nur kleinen Änderungen und Abweichungen in das 5. und 6. Intermezzo übernommen.⁵²⁹

In den übrigen Intermezzos greift Morgner nicht einfach auf den zensierten Romantext zurück, vielmehr entwickelt sie konsequent ihre eigene Handschrift fort. Die einmontierten Textpassagen werden überarbeitet, sie werden zunehmend in die Problematisierung des Geschlechterverhältnisses eingebunden, die als Hauptthema des *Trobadora*-Romans gilt. Da die Intermezzos die Vergangenheit des Figurenensembles des *Trobadora*-Romans – vor allem die der männlichen Protagonisten – erzählen, passt die Autorin in ihnen sogar die Namen dem neuen Kontext an, so schreibt der neue Text den alten gleichsam fort. Diese neue Kontextualisierung des Prätextes bewirkt eine sehr intensive Intertextualität nach dem Kriterium der Dialogizität.

Nach der Untersuchung der intertextuellen Intensität der Referenzstellen auf *Rumba auf einen Herbst* in den Intermezzos, soll besprochen werden, wie der strukturelle Aufbau des Hoffmann-Romans die Integration dieser Stellen bestimmt.

In Hoffmanns letzten Roman wird die Lebensbeschreibung des Kapellmeisters Johannes Kreisler in die Biographie des Katers Murr eingeschoben. Der Autor markiert die Ungewolltheit und die Zufälligkeit dieser Montage nicht nur im Titel des Romans,⁵³⁰ sondern auch in dessen Vorwort. Diese Zufälligkeit der Konstruktion ist selbstverständlich genauestens kalkuliert. Hoffmann als Herausgeber des Kater-Manuskriptes macht nämlich die Leser im Vorwort auch darauf aufmerksam, dass die zwei Biographien im Roman klar von einander getrennt sind. Mittels eingeklammerter Bemerkungen kennzeichnet er immer, welche Biographie eben gelesen wird.

⁵²⁹ Die wichtigsten Referenzstellen in Morgners Werken auf den Roman *Rumba auf einen Herbst* führt Doris Janhsen in einer Konkordanz vor, die im Anfang der ersten Romanausgabe zu finden ist. Doris Janhsen: *Konkordanz. Wiederaufnahme von „Rumba auf einen Herbst“ in anderen Romanen Irmtraud Morgners*. In: Irmtraud Morgner: *Rumba auf einen Herbst*. Hamburg/Zürich: Luchterhand, 1992 S.359-372

⁵³⁰ Der vollständige Titel von Hoffmanns Roman heißt *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*

Zudem führt er immer den stets mitten im Satz unterbrochenen *Kater*-Roman jeweils durch einen einmontierten Textabschnitt der Kreisler-Biographie syntaktisch korrekt zum Ende.⁵³¹

Indem Morgner, wie Hoffmann, ihren Roman mit einem Vorwort⁵³² beginnt, steigt die intertextuelle Intensität der Verweise auf die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* nach dem Kriterium der Strukturalität. Da ein Vorwort bereits zur fiktiven Ebene eines Romans gehört, treten beide Schriftsteller so in die Welt ihrer Fiktion ein. Sie schlüpfen in die Rolle des Herausgebers und verankern dadurch ihre Fiktion in der Wirklichkeit. Sie lenken mit diesem Erzähleingang die Aufmerksamkeit des Lesers ausdrücklich auf die Struktur des Romans, und heben ins Bewusstsein, dass das Verständnis der Form eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Verständnis eines jeden epischen Werkes ist.

Hoffmann bietet zwei Geschichten an, deren Verbindung im Vorwort als bedauerlicher Unfall dargestellt wird. Der dichtende Kater Murr hat nämlich die Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreislers zerrissen, als Löschpapier oder als Schreibunterlage für seine Aufzeichnungen benutzt und die Blätter versehentlich zwischen den Seiten seiner Niederschrift gesteckt. Der Autor behauptet, als Herausgeber habe er das Manuskript des Katers nicht einmal sorgfältig durchgelesen und ihm seien deswegen die Einschiebsel aus einem anderen Buch, aus Kreislers Biographie, gar nicht aufgefallen.

Parallel dazu fungiert Morgner als Herausgeberin von Laura Salmans Aufzeichnungen, die sich ebenfalls aus zahlreichen Texten unterschiedlichster Gattungen zusammensetzen. Dennoch lassen sich diese zwei großen strukturellen Einheiten des Romans zuordnen, entweder gehören sie zu den dreizehn Büchern der Trobadora-Handlung an oder sie sind Teile der sieben Intermezzos. Im Gegensatz zu Hoffmann gesteht Morgner in den *Vorsätzen*, dass sie als Herausgeberin sogar die Struktur des gekauften Materials selbst bestimmt hat: „die vorliegende Buchfassung folgt in der Beschreibung aller wesentlichen Ereignisse streng den Quellen. Schriftstücke wurden unverändert in neuer, dem Leser entgegenkommender Reihenfolge wiedergegeben.“⁵³³ Aus gut nachvollziehbaren taktischen Gründen wagt die Autorin an dieser Stelle die Einfügung der Intermezzos in den Romantext überhaupt nicht zu erwähnen, obwohl diese Bezugnahme die Struktur des Textes wesentlich konstituiert.

⁵³¹ Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt, 1999. S.200.

⁵³² Bei Hoffmann: Vorwort des Herausgebers; bei Morgner: Vorsätze

⁵³³ Morgner: S.12.

Trotz dieser fehlenden Markierung wird spätestens aus dem Bauplan des Romans, der die Überschriften der einzelnen Kapitel aufzählt, ersichtlich, dass Morgner mit dem Einmontieren von Bruchstücken ihres unveröffentlichten Buches auf die Struktur von E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* verweist. Mit der Bezugnahme auf die strukturelle Besonderheit dieses Hoffmannschen Romans wird dessen Eigenart aufgedeckt und die Bewusstheit des Rekurses auf den Prätext hervorgehoben. Da aber dieser Rekurs im *Trobadora*-Roman nur einmal, gegen Ende des Buches, und das nicht zufällig gerade in einem Intermezzo direkt markiert ist, ist ihre kommunikative Relevanz sehr gering. In Franz Kantus' Bibliothek befinden sich neben Kunstbüchern, Kochbüchern und Zeitschriften auch Werke der deutschen Romantik, unter ihnen namentlich hervorgehoben auch die von E.T.A. Hoffmann.⁵³⁴ Für den Kenner des Hoffmannschen Romans wirft diese Markierung ein neues Licht auf die *Hadischen Erzählungen* von Valeska Kantus, nun erweisen sie sich für den Leser, eindeutiger als der ganze *Trobadora*-Roman als Verweis auf die Struktur des *Murr*-Romans.

In beiden Romanen stehen die aufeinanderfolgenden unterschiedlichen Textpassagen in semantischer Hinsicht ständig im Dialog. Zwar scheinen bei Hoffmann zuerst Beziehungslosigkeit und Fremdheit zwischen ihnen zu herrschen, bald bemerkt der Leser aber, dass die beiden Geschichten, die Lebensgeschichte des Kapellmeisters und die des dichtenden Murr, doch am selben Ort spielen oder zumindest unter denselben Personen.⁵³⁵ Der dichtende Murr und der Kapellmeister Johannes Kreisler sind einander als Künstler gegenübergestellt. Die scheinbar durch Abgründe getrennten Romanteile handeln letztlich von den gleichen Themen: von der Einstellung des Künstlers zur Kunst und zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wenn die Katerwelt als bürgerlich und philisterhaft erscheint, die Kreisler-Welt dagegen als phantastisch und exzentrisch, so wurzelt dieser Unterschied im Gegensatz von konventioneller Scheinkunst und originärer echter Kunst.⁵³⁶ Letztendlich erhalten die Lebensansichten des Katers ihre volle Bedeutung erst im Bezug auf die Kreisler-Biographie.

⁵³⁴ Im siebten Intermezzo, als Uwe den Vater seiner Frau, Franz Kantus besuchte, wird dessen Zimmer geschildert: „Die Tischplatte lag auf einer Kiste, in der Literatur der deutschen Romantik untergebracht war. Wenn er E.T.A. Hoffmann lesen wollte, mußte er den Tisch demontieren.“ Ebd. S.623.

⁵³⁵ Feldges, Brigitte und Ulrich Stadtler: *E.T.A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck, 1986. 224f.

⁵³⁶ Feldges / Stadtler S.226.

Bei Morgner erzählen die Intermezzos Geschichten über Männer, die mit den drei Frauengestalten,⁵³⁷ deren Geschichten die übrigen Romanteile schildern, in Beziehung stehen. Die sieben Intermezzos und die dreizehn Bücher des Romans handeln von den gleichen Themen: von der Kritik an der instrumentellen Vernunft, von der am männlichen Leistungs- und Erkenntnisprinzip sowie an den tradierten Geschlechtsmustern, die der weiblichen Lebensrealität und den Bedürfnissen der Frauen zuwiderlaufen.

Obwohl in beiden Werken die ineinandergeschobenen Teile fragmentiert sind, sind die Romane in sich selbst geschlossen. Das Ziel, dass beide Autoren mit dieser Strukturierung des Erzählmaterials verfolgen, ist deckungsgleich. Sie bearbeiten innerhalb eines einzigen Romans, aber in zwei selbständigen Teilen, die gleiche Problematik auf zwei unterschiedlichen Weisen.

Das neunte Buch des *Trobadora*-Romans bringt die *Hadischen Erzählungen* von Valeska Kantus, die sie auf den Abseiten eines ernährungswissenschaftlichen Manuskripts geschrieben hat. Der Titel der Erzählungen⁵³⁸ markiert eindeutig die Bezugnahme auf Hoffmanns *Kater Murr*, weil er von der syntaktischen Struktur des Prätexttitels bestimmt ist. Morgner, wie Hoffmann, kennzeichnen bereits im Titel die Montage zweier Texte verschiedener Art. Mit der Verwendung der Präposition ‚nebst,‘ die Hoffmanns Titel entnommen ist, wird die kommunikative Referenz des Verweises gesteigert. Indem dieser Titel zweimal nacheinander, zuerst als Kapitelüberschrift und dann als Erzählungstitel,⁵³⁹ erscheint, wird diese Referenz noch intensiver. Die Autorin verweist mit dem Begriff ‚Aussichten‘ auf die „Lebens-Ansichten“ des Katers Murr. Wegen der ähnlichen Form und des ähnlichen Klangs der beiden Wörter wird die kommunikative Referenz der Bezugnahme noch intensiviert. Der Bedeutungsunterschied zwischen den zwei Begriffen deutet aber an, Morgner thematisiert den Hoffmann-Text, indem ihr Buchkapitel die Eigenart des Prätextes offenlegt und im neuen Kontext perspektiviert. Im Gegensatz zum *Murr*-Roman, der die Lebensansichten und die Vergangenheit des Protagonisten beschreibt, wird in den *Hadischen Erzählungen* „nebst“ über wunderbare zukünftige Aussichten im Bereich der Ernährungswissenschaft berichtet, nämlich über die synthetische Herstellung von Nahrungsmitteln.

⁵³⁷ Beatriz de Dia, Laura Salman und Valeska Kantus

⁵³⁸ Als Kapitelüberschrift: „Eine Frau namens Penthesilea bringt Laura eine Zinkkiste mit hadischen Erzählungen von Valeska Kantus nebst wunderbaren Aussichten, die Forschungen auf dem Gebiet der belebten Materie eröffnen“ Morgner S.323.

⁵³⁹ Als Erzählungstitel: „Valeska Kantus: Hadische Erzählungen nebst wunderbaren Aussichten, die Forschungen auf dem Gebiet der belebten Materie eröffnen. (V.) Scheidung auf melancholisch.“ Ebd. S.327.

Das vierseitige Kapitel unmittelbar vor den Erzählungen kann als eine Art Vorwort betrachtet werden, da es darüber berichtet, wie das Manuskript zu Laura Salman gelangt ist. Während Hoffmann den Abdruck der Makulatur-Blätter als Zufall bezeichnete, lässt Morgner den wissenschaftlichen Text absichtlich drucken. Der fiktionale Charakter dieser Textteile und Valeskas Autorschaft wird von Morgner nicht bestritten. Sie versieht den Text mit eingeklammerten Bemerkungen,⁵⁴⁰ damit der Leser die beiden Texte einfach von einander trennen kann. Diese Kennzeichnung der Montage geht eindeutig auf Hoffmanns Roman zurück, in dem ähnliche Bemerkungen das Lesen erleichtern sollen.⁵⁴¹ Die Kommunikativität des Hoffmann-Bezugs erreicht damit ihren intensivsten Grad.

Die Personen, denen die Autorschaft der einmontierten Teile, d.h. der Kreisler-Biographie bzw. der wissenschaftlichen Abhandlungen zugeschrieben wird, stehen in beiden Romanen mit den Autoren der übrigen Teile in naher Verbindung. Bei Hoffmann stellt sich heraus, dass der kleine Murr bei Kreisler aufgewachsen ist. Morgner gibt im Personenregister an, dass Valeskas zweiter Ehemann der Ernährungswissenschaftler Rudolf Uhlenbrook, ist, der laut Vorwort zu den *Hadischen Erzählungen* auch der Verfasser der wissenschaftlichen Abhandlung sei. Die Autorin deutet schon an dieser Stelle spielerisch an, dass wahrscheinlich beide Textteile von der Wissenschaftlerin selbst verfasst worden sind, worauf es auch im späteren Verlauf des Romans mehrfach hingewiesen wird. Es wird nämlich als Valeskas Gewohnheit bezeichnet, „die Abseiten ernährungswissenschaftlicher Manuskripte zu beschreiben.“⁵⁴² Weiterhin erfahren wir schon am Anfang der „Evangelisation“,⁵⁴³ dass Valeska, die Eiweißspezialistin ist, gerade an einem geheimen ernährungswissenschaftlichen Gegenstand, an der synthetischen Fleischherstellung arbeitet.

Es ist auffällig, dass in der wissenschaftlichen Abhandlung immer wieder die Ausdrücke ‚Synthese‘, ‚synthetisch‘, ‚synthetisieren‘ auftauchen. Synthese bedeutet aber die Vereinigung von zwei oder mehr Elementen zu einer neuen Einheit. Die Ernährungswissenschaftler versuchen organische Stoffe durch chemische Synthese industriell zu erzeugen, indem sie die Stoffe in ihre

⁵⁴⁰ „Der Beginn des rückwärtigen Textes wird jeweils mit der eingeklammerten Bemerkung (R.U.) = Rudolf Uhlenbrook, der Beginn der Erzählung mit (V.f.f.) = Valeska fährt fort angezeigt.“ Morgner S.326.

⁵⁴¹ „Fürs erste wird der geneigte Leser sich leicht aus der Sache [das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe S.Zs.] finden können, wenn er die eingeklammerten Bemerkungen *Mak. Bl.* (Makulatur-Blatt) und *M. f. f.* (Murr fährt fort) gütigst beachten will.“ In: E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Stuttgart: Reclam, 2000. S.8.

⁵⁴² Morgner S.331.

⁵⁴³ Ebd. S.337.

Bestandteile zerlegen, diese dann auf chemischem Weg herstellen und zu einem neuen Stoff zusammenfügen. Das ist auch die alte Formel der Alchemie „Solve et coagula! – Löse und verbinde!“ Diese alchemische Synthese versteht der Leser als Grundmetapher für die Erberezeption in Morgners Roman, weil auch die Autorin die Werke der Vorläufer in Bruchstücke zerteilt, um sie dann zu einem neuen Ganzen zusammensetzen. Bei ihr verläuft der Prozess der Erbeaneignung als eine dialektische Bewegung, wobei die einmontierten Elemente der zitierten Werke geändert, problematisiert und ironisiert werden. Damit bekennt sie sich zu einem operativen Erbeverständnis, zum Experiment. So kann man die *Hadischen Erzählungen* durchaus als ihre kodierte Poetik verstehen. Der experimentelle Charakter ihres Romans manifestiert sich weiterhin darin, dass ihre poetologischen Ansichten indirekt durch Beschreibung eines ernährungswissenschaftlichen Experiments formuliert werden.

Die Analyse der Valeska-Erzählungen ergibt, dass der Begriff ‚Aussicht‘ in deren Titel nicht nur auf die zitierte wissenschaftliche Abhandlung bezogen werden soll, sondern auch auf den ganzen Roman. Er deutet die Möglichkeit der Erneuerung der traditionellen Erzählverfahren an, was eben mit dem unkonventionellen strukturellen Aufbau des Romans, mit dessen operativem Montagecharakter demonstriert wird.⁵⁴⁴ Ferner hebt die Autorin mit diesem Begriff den utopischen, visionären Charakter des Romans nicht nur in poetologischer, sondern auch in gesellschaftlicher Hinsicht hervor.⁵⁴⁵

Es ist nicht zufällig, dass Morgner die strukturelle Grundlage von Hoffmanns *Kater Murr*-Roman als Folie für den Aufbau ihres ganzen Romans wählt und ihre Poetik in einem solchen Textabschnitt formuliert, dem all die strukturellen Merkmale des Hoffmann-Romans innewohnen. Denn Hoffmanns *Kater Murr* war einer der ersten Versuche im europäischen Roman, einen entscheidenden Akzent des Werkes vom Inhalt auf die Struktur, die Kompositionsweise zu verlagern. Er treibt eine polyphone Intertextualität ins Extrem, die intertextuelle Verwebung von Zitaten wiederholt sich im Zitat von Gattungen und Formen.⁵⁴⁶ Er gilt in seiner Zeit, wie der *Trobadora*-Roman, als eine Art von Experiment.

⁵⁴⁴ Es wird auch in der wissenschaftlichen Abhandlung indirekt, im Bezug auf die Nahrungsmittelherstellung formuliert: „Wir wollen der Zeit weit vorausseilen und uns vorstellen, daß eine ökonomisch tragbare Synthese von Nahrungsmitteln die traditionellen Herstellungsverfahren ersetzt hat“ Ebd. S.354.

⁵⁴⁵ Clason: „*Mit dieser Handschrift ...*“ S.1137.

⁵⁴⁶ Kremer S.202f.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Die Analyse ausgewählter Texteinheiten aus der Erzählung *Das Treffen in Telgte* bzw. dem *Trobadora*-Roman hat gezeigt, dass sowohl Grass als auch Morgner bei der Strukturierung ihrer Werke reichlich auf Muster zurückgreifen, die in der deutschen und sogar in der Weltliteratur bereits vorgeprägt waren. Der methodologische Ansatzpunkt dieser Arbeit, das komplexe Intertextualitätsmodell von Manfred Pfister und Ulrich Broich, erwies sich für die detaillierte Erschließung dieser vielschichtigen intertextuellen Bezugssysteme als besonders geeignet. Mit Hilfe der Kriterien dieses Modells ließ sich die jeweilige Spezifik dieser Bezugssysteme genau erfassen. In der nun folgenden Zusammenfassung werden die Ergebnisse der einzelnen Textuntersuchungen kurz dargestellt, wobei besonders auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Zitationsweise von Günter Grass und Irmlaud Morgner detailliert eingegangen wird.

4.1. Bezugstexte und Bezugsformen der Intertextualität bei Grass und Morgner

Zunächst stellt sich die Frage, was könnte die Autoren bei der Auswahl der Prätexte beeinflusst haben, genauer warum bezieht sich Morgner im *Trobadora*-Roman auf fast alle Epochen der Literaturgeschichte, und warum sind dabei die Verweise auf die Literatur des Mittelalters und der Romantik am prägnantesten; bzw. warum schreibt Grass ein „Widmungsgedicht“ an den Initiator der Gruppe 47, und warum baut er dabei seinen Erzähltext auf Zitate aus Kernstellen der deutschen Barockliteratur. Die Gründe sind in beiden Fällen weitverzweigt, teils wurzeln sie im kulturellen Kontext des jeweiligen Staates, in dem die Autoren ihre Werke geschaffen haben, teils sind sie bedingt durch deren unverwechselbare künstlerische Subjektivität.

Morgners erste literarische Erlebnisse knüpfen sich an die deutsche Klassik, vor allem an die Werke von Goethe, deren Einfluss ihre ganze literarische Tätigkeit bestimmt. Allerdings ist die Bezugnahme auf die Werke dieses Klassikers in den Texten der Schriftstellerin von unterschiedlicher Intensität. Obwohl im *Trobadora*-Roman bereits mit dem Motto auf den *Faust* verwiesen wird, sind die Goethe-Bezüge im Textganzen nicht besonders prägnant. Im Gegensatz dazu werden dann im zweiten Teil der Salman-Trilogie, im *Amanda*, die Werke des Dichters zu zentral wichtigen Prätexten. Morgners Hinwendung zur Literatur der Romantik bestimmte sicherlich das gewandelte Erbeverständnis zunächst der Autoren und in ihrem Gefolge auch der

Literaturwissenschaft am Anfang der siebziger Jahre in der DDR. Dies zeigte sich am deutlichsten im veränderten Blick auf die Romantik, deren Werke wieder diskutiert und in den Erbekanon neu aufgenommen wurden. Das Interesse der Schriftsteller wandte sich besonders den Künstlern unter den Romantikern zu, die von der klassischen Norm abwichen und in ihrer Zeit als Außenseiter galten.⁵⁴⁷ Die intensive Beschäftigung mit der Literatur des Mittelalters im Romantext lässt sich mit mehreren Gründen erklären. Morgner, die neben Germanistik auch Literaturwissenschaft studierte,⁵⁴⁸ hat wohl gewusst, dass es eben die Romantik war, die Werke des Mittelalters wiederentdeckte, weiterhin waren ihr, wahrscheinlich aus dem Studium, die deutschsprachigen sowie die altfranzösischen mittelalterlichen Texte wohl vertraut.

Grass, der gelernte Bildhauer, ist im Gegensatz zu Morgner in Sachen Literatur ein Autodidakt. Der wichtigste Ort seiner literarischen „Sozialisation“ war eben die Gruppe 47. Er widmet dem Mentor dieser Gruppe eine ganze Erzählung, um darin indirekt die Bedeutung der gesamten Gruppierung wie auch die von Hans Werner Richter für seinen dichterischen Werdegang zum Ausdruck zu bringen. Grass projiziert die „Geschichte“ der Gruppe 47 nicht zufällig gerade auf die Barockzeit. Seit Anfang seiner literarischen Tätigkeit hat Grimmelhausen einen wichtigen Einfluss auf Grass' Literaturverständnis ausgeübt, vor allem dessen Werke weckten sein Interesse für das Studium von Texten anderer Barockpoeten.

Im Folgenden werden die Einzeltext- bzw. Systemreferenzen in den beiden Werken untersucht, besonders das Problem, ob die von Grass und Morgner gewählten Prätexte Texte im engeren Sinne, d.h. Einzeltexte, oder Texte im weiteren Sinne, d.h. Symbole, Motive, kulturelle Prätexte, bzw. Texte einer anderen Kunstgattung sind.

Obwohl das Montieren von verschiedenen Einzeltexten, kulturellen Prätexten, Motiven, Symbolen und sogar von Werken der darstellenden Kunst beide erzählerischen Texte charakterisiert, ist in Grass' Erzählung der Prozentsatz der Einzeltextbezüge wegen der großen Zahl der barocken Prätexte höher als in Morgners Roman, in dem dagegen eindeutig die Systemreferenz überwiegt. In der Erzählung *Das Treffen in Telgte* prägen einige pointiert ausgewählte inhaltliche Elemente aus den simplicianischen Schriften die Gestaltung der Hauptcharaktere und ihrer Beziehung. In die Charaktere der Telgter Barockpoeten werden

⁵⁴⁷ Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2007. S.335.f.

⁵⁴⁸ Sie studierte zwischen 1952 und 1956 Germanistik und Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig.

einzelne Passagen aus ihren Werken einmontiert, und darüber hinaus lässt Grass die Poeten in den Lesungen ausführlich aus ihren Werken zitieren. Im Gegensatz zu Grass wählt Morgner wesentlich weniger Einzeltexte zum Prätext. Im *Trobadora*-Roman prägen die ausgewählten Einzeltexte vor allem die Strukturierung des Erzählmaterials. Bei dem Charakteraufbau nimmt die Autorin nur bei einigen Romanfiguren Bezug auf einen individuellen Erzähltext. Bei der Strukturierung der Beziehung von den beiden Hauptfiguren, Beatriz und Laura, wählt sie nicht, wie Grass, die Beziehung zweier literarischer Figuren als Vorlage. Sie baut diese auf einen kulturellen Prätext, auf die mittelalterliche *Trobador-Joglar*-; *Trobairitz-Joglaressa*-Beziehung. In der Darstellung der Wandlung beider Figuren bedient sie sich dann des Doppelgänger-Motivs sowie der verschiedenen Reisemotive (vor allem des Motivs des Heim- und des Fernwehs) aus dem Inventar der Romantik. Grass greift zudem bei der Strukturierung der Lesungen auf so genannte kulturelle Prätexte zurück, denn er montiert dabei die Motive, Ziele und Rituale der Gruppe 47, der inoffiziellen Ost-Berliner Schriftstellertreffen in den siebziger Jahren sowie der barocken Sprachgesellschaften zu einer Einheit.

Es ist bemerkenswert, dass beide Autoren ein Symbol auswählen, dessen vielschichtige Bedeutungsvarianten sie im Laufe der Geschichte durchspielen. Schließlich stattet Grass das Distelsymbol mit einem neuen Sinngehalt aus, um dadurch einen der Hauptgedanken seines Werkes auch symbolisch darzustellen. Bei Morgner steht das Symbol des Einhorns im engen Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Wandteppich *Die Dame mit dem Einhorn*. Dieses berühmte und rätselhafte Werk der bildenden Kunst wird zu einem der dominanten Prätexte des *Trobadora*-Romans. Beatriz bekommt ihr Aussehen von der Dame des Bildes, weiterhin erscheint das ganze Bild als Kulisse am Ende der Einhornjagd. Die rätselhafte Inschrift „A mon seul désir“ zieht sich wie eine Art Leitmotiv durch den ganzen Romantext. Auch Grass fügt ein Werk der darstellenden Kunst in seinen Text ein, es ist ein von ihm selbst gezeichnetes Titelbild, das auch als das Leitmotiv der Erzählung interpretiert werden kann, weil es die verzweifelte Lage der barocken Schriftsteller zum Ausdruck bringt.⁵⁴⁹ Zugleich nimmt Grass mit dieser Titelgraphik, bezogen auf die Erzählung, die barocke Tradition der Emblematik auf. Das Bild mit

⁵⁴⁹ Grass formuliert es in seinem Essay *Bin ich nun Schreiber oder Zeichner?* wie folgt: „Als ich kürzlich eine Erzählung schrieb, in deren Verlauf sich gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges zwei Dutzend barocke Schriftsteller versammeln, um einander aus ihren Manuskripten vorzulesen, sich ich nach einem Ausdruck ihrer verzweifelten Lage, fand ihn zuerst im Bild – eine aus Steingeröll ragende, noch immer die Schreibfeder führende Hand –, bevor ich ihn in Worte fassen und meiner Erzählung einfügen konnte.“ In: Günter Grass: *Auskunft für Leser*. (Hg.) Franz Josef Görtz. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1984, S.70.

einer aus Steingeröll ragenden und die Schreibfeder führenden Hand versinnlicht, gleich das Pictura eines Emblems, die wichtigste Aussage der ganzen Erzählung. Diese findet man auch schriftlich festgehalten im Erzähltext⁵⁵⁰ wieder, wie eine Art Subscriptio.

4.2. Die Markierung der Intertextualität

Da beide Autoren ganz bewusst aus verschiedenen Prätexten zitieren, markieren sie schon in den Nebentexten durch verschiedene Intertextualitätssignale diese intendierte intertextuelle Bedingtheit. Morgner markiert bereits mit dem Titel ihres Romans, dass die Montage von Texten aus verschiedenen Epochen das Organisationsprinzip des Romantextes ausmacht. Mit dem Motto hebt sie dies noch ausdrücklicher hervor. Der Leser wird dadurch noch vor dem Romantext dazu „trainiert“, nach intertextuellen Verweisen und deren Markierungen zu suchen. Grass seinerseits schärft das Intertextualitätsbewusstsein des Lesers mit anderen Methoden: Er kennzeichnet mit der Widmung der Erzählung den Bezug auf die Gruppe 47. Die Montage barocker Texte wiederum markiert er dadurch, dass er dreiundvierzig Gedichte aus dem Barock, deren größten Teil er dann auch im Erzähltext zitiert, zusammen mit seinem eigenen Text abdrucken lässt und das schon im Untertitel⁵⁵¹ signalisiert.⁵⁵²

All diese von Morgner und Grass verwendeten Markierungsformen sind im äußeren Kommunikationssystem des Textes zu finden, d.h. davon haben nur die Leser Kenntnis, nicht aber die Charaktere des Textes. Über diese Gemeinsamkeit hinaus weisen die zwei Werke in der Zahl der Intertextualitätssignale, in der Form und auch in der Deutlichkeit der Markierungen erhebliche Unterschiede auf.

In der Erzählung *Das Treffen in Telgte* finden wir zahllose Intertextualitätssignale. Die Gründe dafür sind zweierlei. Einerseits zitiert Grass viel mehr Einzeltexte als Morgner und er kennzeichnet diese intertextuellen Bezugnahmen fast in allen Fällen. Andererseits achtet er besonders darauf, dass die Markierung der wichtigsten intertextuellen Bezüge, die zum Verständnis des Textganzen beitragen, mit großer Deutlichkeit erfolgt. Aus diesem Grunde markiert er die Zitate aus den barocken Gedichten, die nicht jedem Leser bekannt sind, immer ganz eindeutig. Dabei verwendet er Anführungszeichen und gibt sogar den Titel und das

⁵⁵⁰ Das von Heinrich Schütz beschworene „Dennoch“ der Schriftsteller. s. S.86.

⁵⁵¹ *Das Treffen in Telgte*. Eine Erzählung und dreiundvierzig Gedichte aus dem Barock

⁵⁵² Wie es schon in der Anmerkung 387 erwähnt wurde, fehlt dieser Anhang in der DDR-Ausgabe der Erzählung.

Entstehungs- oder Erscheinungsjahr des zitierten Werkes an. Die Bezugnahmen auf die simplicianischen Schriften markiert der Autor durch die Namen der Hauptfiguren und durch solche Ortsnamen, die im Text von Grimmelshausen oft vorkommen und den Lesern aller Wahrscheinlichkeit nach bekannt sind. Die ersten Verweise auf die simplicianischen Romane erfolgen noch mit großer Offensichtlichkeit, damit die Bezugnahme sofort erkennbar ist. Die weiteren Verweise im Text sind von abnehmender Deutlichkeit, denn der Leser hat den intertextuellen Bezug zu diesen Prätexten schon hergestellt. Am Ende der Geschichte identifiziert dann Grass diese wichtigen Prätexte der Erzählung, indem er den Autor und die Titel der meistzitierten Romane der simplicianischen Schriften angibt. Die Verweise auf die Motive, Ziele und Rituale der Gruppe 47 sind ebenfalls ab der Widmung der Erzählung stark markiert. Da aber die barocken Gesellschaften den Lesern nicht so bekannt sein dürften wie die Gruppe 47, kennzeichnet Grass die Bezugnahme auf diese immer mit dem Namen der jeweiligen Gesellschaft.

Im Gegensatz zu Grass finden wir bei Morgner erheblich weniger Markierungen. Die in dieser Arbeit untersuchten intertextuellen Bezüge sind zwar alle markiert, aber die Zahl der Intertextualitätssignale ist gering und ihre Deutlichkeit ist ganz unterschiedlich. Während bei Grass sehr viele wortwörtliche Zitate auftauchen, sind solche in Morgners Roman nur selten zu finden. Wörtlich zitiert werden bei ihr vor allem die dokumentarischen Texte, die hier aber nicht untersucht werden. Zu den wenigen Einzeltexten, die in den Romantext, in Anführungszeichen gesetzt, einmontiert sind, gehören die zwei originalen okzitanischen Kanzonen der Comtesa de Dia. Hier markiert Morgner die Bezugnahme zusätzlich noch damit, dass sie in der Kapitelüberschrift die Verfasserin und den Titel der Kanzone angibt. Die Verweise auf die strukturellen Besonderheiten von Chrétien de Troyes' Ritterromane kennzeichnet die Autorin zuerst mit der Erwähnung des Autors und des Werktitels, dann mit einer kurzen Zusammenfassung der wichtigsten Aussagen der zwei zitierten Romane, wobei der Name des Autors sowie die Romantitel nochmals genannt werden. Dagegen ist der *Kater Murr*-Bezug des Romans nicht so explizit markiert. Er kann lediglich durch die Wiederholung von bestimmten strukturellen Elementen erkannt werden. Der Name E.T.A. Hoffmanns taucht nur ein einziges Mal in einem Intermezzo auf. Die Bezugnahme auf die verschiedenen Motive der Romantik wird eindeutig gekennzeichnet, indem der Begriff Doppelgänger einmal, besonders stark betont, und die Begriffe Heimweh und Fernweh mehrmals erwähnt werden.

Grass führt seinen Leser durch die ganze Erzählung und hilft ihm bei der Entschlüsselung des mittels unzähliger intertextueller Bezüge produzierten Erzähltextes durch viele Markierungen. Er belässt nur wenige unmarkierte „Leerstellen“ in seinem Text; wie zum Beispiel die Verweise auf die inoffiziellen Schriftstellertreffen in Ostberlin, die in der ganzen Erzählung unmarkiert bleiben oder die Bezugnahme auf die Titelpuffer des *Courasche*-Romans, deren Markierung verdeckt ist. Im Gegensatz zu Grass kennzeichnet Morgner die intertextuellen Verweise nicht permanent. Dadurch eröffnet sich in ihrem Roman ein viel größerer Spielraum für die Aktivität des Lesers, der seine Subjektivität bei der Lektüre viel stärker entfalten kann als in Grass' Erzählung.

4.3. Die Intensität der Intertextualität

Nach den quantitativen Kriterien für Intertextualität lassen sich in der Zitationsweise beider Autoren grundsätzliche Unterschiede feststellen, die zum Teil mit der unterschiedlichen epischen Form der untersuchten Texte zu erklären sind. Die offene Form des operativen Montageromans ermöglicht, Textsorten unterschiedlichster Art, Gedichte, Lieder, Interviews, Sachdokumente usw. in den Romantext einzufügen. Morgner verwendet dabei sozusagen die ganze Literaturgeschichte als Prätext, sie zitiert literarische Zeugnisse aus jeder wichtigen Epoche. Nach der Zahl der eingefügten Verweise ist der Romantext eindeutig hochintertextuell. Da die vielen kleinen Texteinheiten relative Selbständigkeit und Geschlossenheit besitzen, ist die Dichte der Bezüge in den einzelnen Kapiteln äußerst unterschiedlich. Die Kapitel, welche die zentrale Geschichte des Romans erzählen, sind hochgradig intertextuell, denn hier findet man die meisten Verweise auf die Texte und Motive des Mittelalters bzw. der Romantik, der beiden am häufigsten zitierten literarischen Epochen. Natürlich lassen sich außerdem zahlreiche weitere Verweise auf Texte anderer Epochen zu finden, deren Untersuchung nicht der Gegenstand dieser Arbeit war. Im Gegensatz zu Morgner wählt Grass die geschlossene Form der Erzählung. Die Kapitel sind hier homogener, und die Häufigkeit der intertextuellen Bezüge ist in dem sehr dichten Textgewebe größer als bei Morgner. Die Zahl der ins Spiel gebrachten Prätexte ist aber geringer, denn Grass bezieht sich nur auf die Tradition dreier Epochen, auf die der Barockzeit, der Nachkriegszeit und der Schreibgegenwart der Erzählung.

Nach den sechs qualitativen Kriterien können weitere Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten im Zitierverfahren von Günter Grass und Imtraud Morgner aufgezeigt werden. Das Kriterium der Referentialität untersucht, wie intensiv der Folgetext die Anknüpfung an den Prätext bzw. die

Distanzierung von ihm thematisiert. In der Erzählung *Das Treffen in Telgte* so wie im *Trobadora*-Roman sind die intertextuellen Verweise nach diesem Kriterium besonders intensiv. Beide Autoren montieren die Zitate aus den ausgewählten Prätexten nicht nahtlos in ihren Folgetext ein. Die zitierten Textteile bekommen im Folgetext eine andere Funktion als im Prätext und perspektivieren und interpretieren dadurch gleichzeitig ihren originalen Kontext.

Das Kriterium der Kommunikativität skaliert die Bewusstheit des intertextuellen Bezuges beim Autor wie beim Leser und die Intentionalität und die Deutlichkeit von deren Markierung im Folgetext. Die kommunikative Relevanz der intertextuellen Bezüge in Grass' Erzählung ist besonders hoch. Er markiert die Verweise durch unzählige deutliche, ständig wiederholte Intertextualitätssignale, wählt dem Leser geläufige Prätexte, wie die simplicianischen Schriften sowie die Rituale und Ziele der Gruppe 47, und lässt die weniger bekannten Prätexte, wie die Werke der am Telgter Treffen teilnehmenden Barockdichter, unmittelbar im Anschluss an den Erzähltext abdrucken, damit der Leser diese kennenlernt und die Zitate jederzeit im originalen Kontext lesen kann. Im Gegensatz dazu erweisen sich die intertextuellen Verweise in Morgners Roman kommunikativ weniger relevant. Die Autorin kennzeichnet die wichtigsten intertextuellen Bezüge fast immer ganz eindeutig, aber nur an sehr wenigen Textstellen. Darüber hinaus sind viele der von ihr zitierten Prätexte dem breiten Leserpublikum unbekannt, wie zum Beispiel die Romane von Chrétien de Troyes, was die Herstellung des intertextuellen Bezugs seitens des Lesers hindert. Die dem Leser sicherlich unbekanntes Kanzone von Comtessa de Dia montiert Morgner aber wortwörtlich zitiert in den Romantext.

Das dritte Kriterium, die Autoreflexivität, hängt eng mit den ersten zwei Kriterien zusammen, weil es untersucht, ob der Autor über die intertextuelle Bedingtheit seines Textes in diesem selbst reflektiert und wenn ja, dann wie intensiv die Metakommunikation darüber erfolgt. Nach diesem Kriterium sind beide untersuchte Texte intertextuell sehr intensiv. Im ersten Satz der Erzählung macht Grass dem Leser klar, dass er die Geschichte auf drei Zeitebenen projiziert, und dass das Erzähler-Ich auf all diesen Ebenen gleichzeitig anwesend ist. Mit den ständigen Bemerkungen des Erzählers, in Bezug auf die Geschehnisse und die Teilnehmer des Treffens, kann der Autor auf der Erzählerebene darüber reflektieren, dass der Erzähltext voller intertextueller Verweise ist. Morgner hebt den Montagecharakter des gesamten Romantextes schon in den *Vorsätzen* hervor, indem sie gesteht, sie habe die Reihenfolge der Texte im Roman bestimmt. Später in den *Hadischen Erzählungen* von Valeska Kantus formuliert sie indirekt ihre poetologischen

Ansichten und bekennt sich in ihnen zu einem operativen Erbeverständnis, das sie in ihrem Roman eben durch die Montage von unzähligen Bezügen auf literarische Texte, Motive und Symbole verwirklicht.

Das vierte Kriterium der Strukturalität analysiert die syntagmatische Integration der Prätexte in den Folgetext. Nach diesem Kriterium kann der Intensitätsgrad der intertextuellen Bezüge im *Treffen in Telgte* nicht den maximalen Grad erreichen, weil keiner der zitierten Prätexte zur strukturellen Folie der ganzen Erzählung wird. Trotzdem erweisen sich einige Prätexte in dieser Hinsicht intertextuell intensiv, weil sie die Struktur wichtiger Elemente in der Erzählung prägen: wie Grimmelshausens simplicianische Schriften, deren ausgewählte Episoden die Entwicklung der Beziehung von Gelnhausen und Courasche bestimmen, oder die bekanntesten Gebräuche der Gruppe 47, welche den Ablauf des Telgter Treffens formen. Im *Trobadora*-Roman ist der Intensitätsgrad nach diesem Gesichtspunkt erheblich höher, weil das Einmontieren eines von der Romanhandlung teilweise unabhängigen Prosatextes und dessen eindeutige Markierung durch die Zweiteilung des Romanganzes in Kapitel und Intermezzos an das wichtigste strukturelle Merkmal von E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*-Roman erinnern. Außerdem sind noch die Verweise auf die Ritterromane von Chrétien de Troyes nach diesem Kriterium sehr intensiv, weil sie den wichtigsten Erzählstrang des Romans, die Abenteuer der Trobadora, strukturell sowie inhaltlich stark beeinflussen.

Das fünfte Kriterium der Selektivität betrifft die Prägnanz des intertextuellen Verweises. Ein wörtliches Zitat ist der selektivste und prägnanteste intertextuelle Verweis, weil er den gesamten Prätext abrufen kann. Die Untersuchung der Bezugsformen von Intertextualität in den beiden Werken hat ergeben, dass in der Erzählung die Einzeltextreferenz, im Roman die Systemreferenz überwiegt. Da die wortwörtlichen Zitate aus einem Einzeltext viel selektiver und prägnanter sind als der Bezug auf die strukturellen Besonderheiten eines Textes, oder auf bestimmte Motive, ist die Erzählung von Günter Grass nach diesem Kriterium intertextuell viel intensiver als der Roman von Irmtraud Morgner.

Nach dem letzten Kriterium der Dialogizität wird die intertextuelle Intensität umso höher, je stärker die semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Kontext des Zitates ist. Die intertextuelle Intensität der unzähligen Bezüge erreicht in den beiden analysierten Werken ihren maximalen Grad nach diesem Kriterium. Die beiden Autoren fügen die ausgewählten Zitate verkehrt, d.h. völlig gegen die originale Bedeutung, in den neuen

Textzusammenhang ein, um damit ihren Texten einen ironischen, parodistischen Ton zu geben. Die Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang erzwingt deswegen einen ständigen Dialog zwischen dem Prätext und dem Folgetext.

4.4. Der Montagecharakter der Hauptfiguren

Die ausführliche Analyse der Hauptfiguren in den beiden Werken hat die These bestätigt, dass die Konfrontation und die Spannung zwischen Realität und Phantasie nicht nur für die Erzähltechnik und für die Thematik der Werke konstitutiv sind, sondern auch für die Gestaltung der Hauptfiguren. Grass schafft mit Gelnhausen und Libuschka solche Figuren, die sein Realitätsbeschreibungskonzept, die Mischung von Fiktion und Wirklichkeit, verkörpern. Morgner wählt eine solche Persönlichkeit zur Vorlage ihrer Beatriz-Figur, welche den erzählerischen Rahmen für ihren Roman schafft. Der Roman, ein Ensemble unterschiedlicher Textsorten, bringt miteinander Unvereinbares zusammen. Comtessa de Dia, eine Trobadora, brachte in ihrer Zeit ebenfalls Unvereinbares zusammen, als Frau war sie Objekt männlichen Begehrens und männlicher Minne, als Liebessängerin wurde sie aber zum Subjekt des Begehrens. Morgner schafft Lauras Figur aus der Verknüpfung von Hausfraueigenschaften mit literarischen Bezügen und kreierte auf diesem Weg eine Gestalt der Phantasie, die die widersprüchliche Situation der schreibenden Frauen ihrer Gegenwart verkörpert.

Auch am Aufbau der Hauptfiguren lassen sich die in dieser vergleichenden Analyse schon festgestellten Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Zitationsweise der Autoren sehr genau nachweisen. Grass montiert in seine Figuren, wie auch in seine Erzählung wenige, aber sehr prägnante Prätexte ein. Gelnhausen und Libuschka werden ja aus den simplicianischen Figuren, Simplicius und Courasche, aus einigen wichtigen autobiographischen Daten von Grimmelshausen und aus fiktiven Elementen aufgebaut. Ihm gegenüber montiert Morgner ihre Gestalten, sowie ihr Textganzes, aus zahlreichen Verweisen zusammen. In der Beatriz-Figur findet man Bezüge auf die mittelalterliche Vida der Comtessa de Dia, auf ihre überlieferten Kanzonen, auf die okzitanischen Trobairitzen, auf Dantes Muse, Beatrice und diese Verweise auf Fakten werden dann mit phantastischen Elementen gemischt. Im Gegensatz zu Beatriz ist Lauras Figur nicht so „reich“ an intertextuellen Bezügen. In ihrem Charakter vermischen sich die vielen fiktiven Elemente mit Einzelheiten aus Irmtraud Morgners Biographie und mit Bezügen auf die okzitanische *joglaressa* -Tradition, auf Petrarcas Muse, Laura und auf das Spielmannepos *Salmen*

und Morolf. Die Intensität der Intertextualität ist in Grass' und in Morgners Hauptcharakteren nach den untersuchten Kriterien ebenfalls unterschiedlich. Bei allen vier Figuren erweisen sich die intertextuellen Bezüge nach dem Kriterium der Referentialität, Autoreflexivität und Dialogizität als besonders intensiv. Die kommunikative Relevanz der Verweise ist bei Morgner minder intensiv als bei Grass, weil die zitierten Prätexte dem Leser oft unbekannt sind, und man so die intendierte Intertextualität in den zwei Frauenfiguren einfach nicht erkennen kann. Nach dem Kriterium der Strukturalität haben die Verweise wechselnde Intensität. Die Charaktermerkmale aller vier Figuren ändern sich allmählich im Laufe der Geschehnisse, deshalb kann keiner der Prätexte ausschließlich ihren strukturellen Aufbau bestimmen. Auch die intertextuelle Intensität der verwendeten Prätexte ist nach dem Kriterium der Selektivität schwankend. Günter Grass zitiert nur gelegentlich wortwörtlich, wie z.B. bei Libuschkas Charakterisierung, er montiert seine Gestalten aus besonders prägnanten Elementen der ausgewählten Prätexte zusammen. Irmtraud Morgner setzt nur bei Beatriz' Charakterisierung wörtliche Zitate ein, wie z.B. ihre mittelalterliche Vida, sonst benutzt sie Elemente verschiedener Prägnanz.

Mit dem langsamen Persönlichkeitswandel der Hauptfiguren, der hauptsächlich mittels Intensitätsveränderung bestimmter intertextueller Verweise bewirkt wurde, haben beide Autoren ganz genaue Ziele verfolgt. In Gelnhausens Figur werden allmählich die simplicianischen Bezüge durch Verweise auf Grimmelshausens Biographie ersetzt, weil Grass durch diese Figur erzählen will, wie Grimmelshausen zum Dichter geworden ist. Die Figur von Laura verliert langsam ihre typischen Hausfraueneigenschaften und eignet sich die Merkmale von Beatriz in gemäßigter Form an, weil Morgner durch sie eine solche Identifikationsfigur für Hunderttausende von Frauen schaffen will, die imstande ist, ihre Träume zu verwirklichen, ohne dabei zu vergessen, was konkret realisierbar ist.

Weder Grass noch Morgner setzt sich mit einer der Hauptfiguren gleich, aber alle sind auch Teile ihres Wesens. Dies ermöglicht ihnen durch die Figuren Gelnhausen und Libuschka, sowie durch Laura und Valeska, teils direkt teils indirekt, Kerngedanken ihres poetologischen Konzepts aussprechen zu lassen. Darüber hinaus können Grass wie Morgner durch die Wandlung der Figuren von Gelnhausen und Laura zugleich ihr eigenes „Dichterwerden“ indirekt darstellen. Libuschkas Erzählung über die Kriegsrealität weist die wichtigsten Merkmale von Grimmelshausens und Grass' Erzählverfahren auf, und das Konzept dieser Schreibweise fasst

dann Gelnhausen am Ende der Erzählung zusammen. Im *Trobadora*-Roman wiederum legt Laura im Gespräch mit der Lektorin des Aufbau-Verlags die moderne Romanpoetologie von Irmtraud Morgner fest und auch das operative Erbeverständnis der Autorin wird sozusagen metaphorisch von Valeska Kantus in ihren *Hadischen Erzählungen* formuliert.

4.5. Schlussbetrachtung

Aus den Textanalysen geht eindeutig hervor, dass trotz der ausgeprägten Unterschiede in der Zitationsweise der spezielle Umgang mit der literarischen Tradition bei Günter Grass und Irmtraud Morgner dem gleichen Zweck dient. Beide Autoren wollen durch parodistische, ironische und stellenweise phantastische Verfremdungen Distanz zu der wahrnehmbaren Wirklichkeit schaffen und fiktive Wirklichkeiten erzeugen. Das ermöglicht den Lesern eine Art Außensicht auf die Begebenheiten der Wirklichkeit und fordert sie zum Nachdenken heraus. Nach Grass' Meinung kann die ganze Wahrheit, nur in der Kunst existieren, weil einzig die Fiktion die erste und die andere Wahrheit zusammen erfassen kann. Übereinstimmend damit meint Morgner, dass „die Menschen [...] große Wahrheiten eher in unwahrscheinlichen Gewändern [glauben].“⁵⁵³ Das Zitieren fremder Texte im eigenen Text ist für beide Autoren gleichermaßen auch ein Spiel mit der ganzen Literatur, in das der Schriftsteller seine Leser einbezieht. Ein solches Spiel ist aber weder für die Autoren noch für die Leser unverbindlich, denn sie alle sind, auch wenn in einer schon relativierten Form, immer noch auf der Suche nach Wahrheit und Sinn.

⁵⁵³ Morgner S.147. und S.683.

5. LITERATURVERZEICHNIS

5.1. Primärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig: Gespräche mit Günter Grass. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik Günter Grass*. H. 1. 5. Auflage. München: edition text & kritik, 1978.

Bachmann, Ingeborg: *Literatur als Utopie*. In: Bachmann, Ingeborg: *Werke. Bd.4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. (Hg.) Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München/ Zürich: Piper, 5. Auflage, 1993, 255-271.

Durzak, Manfred: Geschichte ist absurd. Eine Antwort auf Hegel. Ein Gespräch mit Günter Grass. In: *Zu Günter Grass: Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*. (Hg.) Manfred Durzak. Stuttgart: Klett, 1985.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen. Band 1. Texte*. (Hg.) Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam, 1999.

Grass, Günter: *Bin ich nun Schreiber oder Zeichner*. In: Günter Grass: *Auskunft für Leser*. (Hg.) Franz Josef Görtz. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1984, 70-72.

Grass, Günter: *Das Treffen in Telgte*. Eine Erzählung und dreiundvierzig Gedichte aus dem Barock. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7. Auflage 2004.

Grass, Günter: *Der Butt*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 8* hrsg. von Claudia Mayer-Iswandy. Göttingen: Steidl, 1997.

Grass, Günter: *Die deutschen Literaturen. Vortrag auf der Südostasienreise. September 1979*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 15 Essays und Reden II. 1970-1979* hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1993. 518-527.

Grass, Günter: *In Kupfer, auf Stein. Das graphische Werk*. (Hg.) G. Fritze Margull. Göttingen: Steidl. 1994.

Grass, Günter: *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 10* hrsg. von Volker Neuhaus. Göttingen: Steidl, 1997.

Grass, Günter: *Mein Jahrhundert*. München: Taschenbuch, 2006.

Grass, Günter: *Schreiben nach Auschwitz. Nachdenken über Deutschland: ein Schriftsteller zieht Bilanz nach 35 Jahren*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 16 Essays und Reden III. 1980-1997* hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1997, 235-257.

Grass, Günter: *Über meinen Lehrer Döblin*. In: *Günter Grass Werkausgabe*. (Hg.) Volker Neuhaus und Daniela Hermes. *Band 14 Essays und Reden I. 1955-1969* hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1997, 264-284.

Günter Grass' Nobelpreisrede: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/grass-speech.html; 25. 06. 2008

Grimmelshausens Werke in vier Bänden. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1964.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. In: *Grimmelshausens Werke in vier Bänden*. Erster und zweiter Band. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1964.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: *Der Seltsame Springinsfeld*. In: *Grimmelshausens Werke in vier Bänden*. Dritter Band. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1964.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: *Trutz Simplex oder ausführliche und wunderseltene Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche*. In: *Grimmelshausens Werke in vier Bänden*. Dritter Band. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1964.

Hoffmann, E.T.A.: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Kaufmann, Eva: Interview mit Irmtraud Morgner. *Weimarer Beiträge* 9 (1984): 1494-1514. Auch als „Der weibliche Ketzer heißt Hexe. Ein Gespräch mit Eva Kaufmann.“ In: Gerhardt, Marlis (Hg.): *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990. 42-69.
Rudolph, Ekkehart: Irmtraud Morgner. In: *Aussage zur Person. Zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch mit Ekkehart Rudolph*. Tübingen: Erdmann, 1977. 157-177.

Morgner, Irmtraud: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos. Berlin/Weimar: Aufbau, 2. Auflage 1975.

Walter, Joachim (Hg.): Irmtraud Morgner. In: *Meinetwegen Schmetterlinge. Gespräche mit Schriftstellern*. Berlin: Der Morgen, 1973. 42-54.

Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche*. Göttingen: Steidl, 2000.

Die deutschen Übersetzungen der Kanzonen von Comtessa de Dia. In: Kasten, Ingrid: *Frauenlieder des Mittelalters*. Stuttgart: Reclam, 1990. 164-173.

5.2. Sekundärliteratur

Anderson, Susan Carter: *Günter Grass's Reception of Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen's Simplicissimus und Courasche in „Das Treffen in Telgte.“* Diss. The University of North Carolina at Chapel Hill. 1985.

Arnold, Heinz Ludwig: *Die Gruppe 47*. Hamburg: Rowohlt, 2004

Arnold, Heinz Ludwig und Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Taschenbuch, 1996.

Battafarano, Italo Michele und Hildegard Eilert: *Courage – Die starke Frau der deutschen Literatur von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert*. Bern: Peter Lang, 2003. 207-247.

Baumgart, Reinhard: 300 Gramm wohlabgehangene Prosa. *Süddeutsche Zeitung* 103 (5./6. Mai 1979): 132.

Benito Wogatzki, Ost-Berliner Schriftsteller. In: Friedensbewegung. Ein Weilchen leben. Erschienen. *Der Spiegel* 52/1981 21.12.1981. Im Internet <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=14353283&top=SPIEGEL> 24.06.08

Berbig, Roland (Hg.): *Stille Post. Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen Ost und West*. Berlin: Ch. Links, 2005.

Breuer, Dieter: *Grimmelshausen Handbuch*. München: Fink, 1999.

Broich, Ulrich und Manfred Pfister: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

Bumke, Joachim: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*. München: Taschenbuch, 2000.

Bussmann, Rudolf: *Die Utopie schlägt den Takt „Rumba auf einen Herbst“ und seine Geschichte. Ein Nachwort*. Im Anhang zum Irmtraud Morgner *Rumba auf einen Herbst*. Hamburg/Zürich: Luchterhand, 1992.

Castein, Hanne: Wundersame Reisen im gelobten Land: Zur Romantikrezeption im Werk Irmtraud Morgners. *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the Literature of the GDR*. (Hg.) Howard Gaskill, Karin McPherson and Andrew Barker. GDR Monitor Special Series 6. Amsterdam: Rodopi, 1990, 114-125.

Clason, Synnöve: Der Faustroman Trobadora Beatriz. Zur Goethe-Rezeption Irmtraud Morgners. *Acta Universitatis Stockholmiensis/Stockholmer Germanistische Forschungen 47* Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1994.

Clason, Synnöve: „Mit dieser Handschrift wünschte sie in die Geschichte einzutreten“ Aspekte der Erberezeption in Irmtraud Morgners Roman „Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz...“ *Weimarer Beiträge* 36 (1990), 1128-1145.

Clason, Synnöve: Uwe und Ilsebill. Zur Darstellung des anderen Geschlechts bei Morgner und Grass. In: *Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. (Hg.) Albrecht Schöne, Carl Pietzcker und Inge Stephan. Kontroversen, alte und neue; Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985, 6. Tübingen: Niemeyer, 1986, 104-107.

Durzak, Manfred: Harsdörffer-Variationen. Zur Barock-Rezeption im „Treffen in Telgte“ von Günter Grass. In: *Georg Philipp Harsdörffer*. (Hg.) Italo Michele Battafarano. Bern: Lang, 1991, 365-379.

Drux, Rudolf: Die Unteilbarkeit der deutschen Literatur. Utopie und Wirklichkeit bei Günter Grass und den Barockpoeten. In: *Literarische Utopie-Entwürfe. Walter Hinck zum 60. Geburtstag*. (Hg.) Hiltrud Gnüg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, 117-126.

Einhorn, Jürgen W.: *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. 2. Auf. München: Fink, 1998.

von der Emde, Silke: Irmtraud Morgner's Postmodern Feminism: A Question of Politics. *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture* 10. (Hg.) Jeannette Clausen and Sara Friedrichsmeyer. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

von der Emde, Silke: *Entering history: feminist dialogues in Irmtraud Morgner's prose*. Oxford/Bern/Berlin/ Bruxelles/Frankfurt/M./ New York/Wien: Lang, 2004.

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2007.

Feldges, Brigitte und Ulrich Stadtler: *E.T.A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck, 1986.

Franke, Konrad: *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Neubearb. München: Kindler, 1974.

Füssel, Stephan: *Günter Grass „Das Treffen in Telgte.“ Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1999.

Gerhardt, Marlis (Hg.): *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990.

Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*. Tübingen/Basel: Francke, 2004.

Graf, Andreas: „ein leises ,dennoch.“ Zum ironischen Wechselbezug von Literatur und Wirklichkeit in Günter Grass' Erzählung „Das Treffen in Telgte.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989) 282-294.

Grünwald, Peter: Gruppenbild mit Masken. *Welt am Sonntag* 20 (20. Mai 1979): 49.

Haberkamm, Klaus: „Mit allen Weisheiten Saturns geschlagen.“ Glosse zu einem Aspekt der Gelnhausen-Figur in Günter Grass' „Treffen in Telgte.“ *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 1. Bern/München, 1979, 67-78.

Haslinger, Adolf: Günter Grass und das Barock. In: *Günter Grass. Werk und Wirkung.* (Hg.) Rudolf Wolff: Bonn: Bouvier, 1986, 75-86.

Heinrich, Claus und Jutta Münster-Holzlar, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden Bd 6: Von 1933 bis zur Gegenwart.* Köln: Neumann & Göbel, 1996.

Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit.* Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993.

Hoffmeister, Gerhardt: *Deutsche und europäische Romantik.* Stuttgart: Metzler, 1990.

Hoffmeister, Werner: Dach, Distel und die Dichter. Günter Grass' „Das Treffen in Telgte.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie* 100 (1981) 274-287.

Hohoff, Curt: *Johann Jacob Christoph von Grimmelshausen. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.

Hölzle, Peter: Der abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia. In: *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ,Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.* (Hg.) Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Munch und Ulrich Müller. Göppingen: Kümmerle, 1979, 430-445.

Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik Bd.3,* Frankfurt/Main: Athenäum-Verlag, 1972.

Jahnsen, Doris: *Konkordanz. Wiederaufnahme von „Rumba auf einen Herbst“ in anderen Romanen Irmtraud Morgners.* In: Irmtraud Morgner: *Rumba auf einen Herbst.* Hamburg/Zürich: Luchterhand, 1992, 359-372.

Jahnsen, Doris und Monika Meier: Spiel-Räume der Phantasie. Irmtraud Morgner „Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura“ In: *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur.* (Hg.) Karl Deiritz und Hannes Krauss. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1993, 209-214.

Jost, Hermand und Francis G. Gentry,.: Neue Romantik? West-Östliches zum Thema 'Mittelalter'. *Basis* (1979)

Kaufmann, Eva: Der Hölle die Zunge rausstrecken... Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner. *Weimarer Beiträge* 9 (1984): 1514-1532. Auch in: Gerhardt, Marlis (Hg.): *Imtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990. 172-195.

Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt, 1999.

Laufhütte, Hartmut: Die Gruppe 1647 – Erinnerung an Jüngstvergangenes im Spiegel der Historie. Günter Grass „Das Treffen in Telgte.“ In: *Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns*. (Hg.) Hartmut Laufhütte. Tübingen: Narr, 1993 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 24) 359-384.

Lennox, Sara: Trend in Literary Theory: The Female Aesthetic and German Women's Writing. *German Quarterly* 54 (Jan. 1981), 63-75

Lewis, Alison: Foiling the Censor': Reading and Transference as Feminist Strategy in the Works of Christa Wolf, Irmtraud Morgner, and Christa Moog. *German Quarterly* 66 (Summer 1993), 372 - 386.

Lexikon des Mittelalters VII. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1999.

Lexikon des Mittelalters VIII. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

Lodemann, Jürgen: Der Kopf im Sand früherer Zeiten. *Badische Zeitung* 91. 20. Apr. 1979.

Mahrtdt, Helgard: Essen. Trinken. Dichten. Zur Bedeutung des Symposiums in Günter Grass' Erzählung „Das Treffen in Telgte.“ *Text und Kontext Zeitschrift für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 22 (2000) 195-211.

Marggraf, Nikolaus: Die Feministin der DDR: Irmtraud Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*. *Frankfurter Rundschau* 24. Mai 1975.

Martin, Bidy: Socialist Patriarchy and the Limits of Reform: A Reading of Irmtraud Morgner's "Life and Adventures of Troubadora Beatriz as Chronicled by her Minstrel Laura." *Studies in Twentieth Century Literature* 5.1 (Herbst 1980), 59-74.

Meiner, Albert (Hg.): *Die Literatur des 17. Jahrhundert*. München/Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999

Menne-Haritz, Angelika: Der Westfälische Friede und die Gruppe 47. Elemente zu einer Interpretation von Günter Grass. *Literatur für Leser* 1 (1981) 237-245.

Mundt, Hannelore: Günter Grass' „Das Treffen in Telgte“. In: Mundt, Hannelore: *Doktor Faustus und die Folgen. Kunstkritik als Gesellschaftskritik im deutschen Roman seit 1947*. Bonn: Bouvier, 1989 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 380) 140-145.

- Neuhaus, Volker: Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variationen der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren. *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 34.Jahrgang, 1984/2. 179-185.
- Neunzig, Hans A. (Hg.): *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*. München: Nymphenburger, 1979.
- Otto, Karl F.: *Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts*. Tübingen: Metzler, 1972.
- Øhrgaard, Per: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*. Wien: Zsolnay, 2005.
- Rapp, Christoph: *Die Vorsokratiker*. München: Beck, 1997.
- Reich-Ranicki, Marcel: Gruppe 1647. Die neue Erzählung von Günter Grass „Das Treffen in Telgte“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 77. 31. März 1979. Auch in: Reich-Ranicki, Marcel: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Stuttgart 1981. 209-217. Reich-Ranicki, Marcel: *Unser Grass*. München: Deutsche Verlagsanstalt, 2003. 103-112.
- Reuffer, Petra: *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1988.
- Richter, Hans Werner: *Almanach der Gruppe 47. 1947-1962*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1962.
- Richter, Hans Werner: *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*. München/Wien: Hanser, 1986, S.122.
- Rieger, Angelica: Beruf: Jogleassa. Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter. In: Altenburg, Detlef u.a. (Hg.), *Feste und Feiern im Mittelalter: Paderborner Symposium des Mediävistenverbandes, Sigmaringen, 1991*. 229-242.
- Rosenberg, Rainer: Was war DDR-Literatur? Die Diskussion um den Gegenstand in der Literaturwissenschaft der Bundesrepublik Deutschland. *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1995) 9-21.
- Rühle, Arnd: Was macht die Gruppe 47 im 30jährigen Krieg? *Münchener Merkur* 7./8. Apr. 1979
- Schade, Richard Erich: Poet and Artist. Iconography in Grass' „Treffen in Telgte.“ *German Quarterly* 55 (1982) 200-211.
- Scherer, Gabriela: *Zwischen „Bitterfeld“ und „Orplid“*. Zum literarischen Werk Irmtraud Morgners. Bern: Peter Lang, 1992.
- Schmidt, Josef: Parodistisches Schreiben und Utopie in „Das Treffen in Telgte.“ In: *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*. (Hg.) Manfred Durzak. Stuttgart: Klett, 1985, 142-154.
- Schneider, Rolf: Eine barocke Gruppe 47. *Der Spiegel* 14 (1979): 217-219.

Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, 2003.

Scholz, Hans: „Für die teutsche Poeterey.“ *Der Tagesspiegel* 10219 (6. Mai 1979): 51.

Schuhmann, Klaus: Wechselspiele des Erzählens zwischen Märchen und Roman bei Irmtraud Morgner und Günter Grass. In: *Von Dostojewski bis Kundera. Beiträge zum europäischen Roman und zur Romantheorie*. (Hg.) Willi Beitz. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung, 1999, 145-151.

Sperr, Monika: Nach erster Ernüchterung wächst zaghaft die Hoffnung. *Vorwärts* 10. Juni 1976. Auch unter dem Titel „Höhenflug der Emanzipation.“ *Die Tat* 18. Juni 1976. Auch in: *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. (Hg.) Marlis Gerhardt, 155-158.

Städtler, Katharina: *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250)*. Heidelberg: Winter, 1990.

Steinig, Swenta: Günter Grass: Das Treffen in Telgte. In: *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*. (Hg.) Herbert Kaiser und Gerhard Köpf. Frankfurt a.M.: Diesterweg, 1992, 188-210.

Szyrocki, Marian: *Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, bibliographisch erneuerte Ausgabe, 1997.

Umbach, Silke: Die Wirtin vom Brückenhof. Die Libuschka in Grass' „Das Treffen in Telgte“ und ihr Vorbild bei Grimmelshausen: die Landstörtzerin Courasche. *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 14. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1992, 105-129.

Verweyen, Theodor und Gunther Witting: Polyhistor's neues Glück. Zu Günter Grass' Erzählung „Das Treffen in Telgte“ und ihrer Kritik. *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Neue Folge 30 (1980) 451-465.

Weber, Alexander: Johann Matthias Schneuber. Der Ich-Erzähler in Günter Grass' „Das Treffen in Telgte.“ Entschlüsselungsversuch eines poetisch-emblematischen Rätsels. *Daphnis* 15 (1986), 95-122.

Weirick, Allen P.: *The Characterization of Seventeenth-Century Literature and Literary Figures in Günter Grass' „Das Treffen in Telgte.“* Diss. Ann Arbor 1993.

Wellner, Franz: *Die Trobadors. Leben und Lieder*. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1966.

Westgate, Geoffrey: *Strategies under surveillance: reading Irmtraud Morgner as a GDR writer*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2002.

Weydt, Günther: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*. Stuttgart: Metzler, 1979.

Wimmer, Ruprecht: „Ich jederzeit“. Zur Gestaltung der Perspektiven in Günter Grass' „Das Treffen in Telgte.“ *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 5-6. Bern / München. 1985, 139-150.

Wölfel, Ute: *Rede-Welten: zur Erzählung von Geschlecht und Sozialismus in der Prosa Irmtraud Morgners*. Trier : WVT, Wiss. Verl, 2007.

Zima, Peter V.: *Das literarische Subjekt: Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Francke, 2001.

Zimmermann, Werner: Günter Grass: „Das Treffen in Telgte“ Erzählung. In: *Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd.3 (Hg.) Werner Zimmermann. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann-Bayer, 1988, 141-167.

Zipfel, Gaby: *Irmtraud Morgner „Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz“ und Günter Grass „Der Butt“ – Ein Vergleich*. Ringvorlesung „Frau und Wissenschaft“ Marburg, Wintersemester 1979/80 Hrsg.: ASTA-Frauengruppe u. Demokrat. Fraueninitiative Marburg. Barb.: Ulrike Bukowski

Internetquellen

Benito Wogatzki, Ost-Berliner Schriftsteller. In: Friedensbewegung. Ein Weilchen leben. Erschienen. *Der Spiegel* 52/1981 21.12.1981. Im Internet <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=14353283&top=SPIEGEL> 24.06.08

Günter Grass' Nobelpreisrede: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/grass-speech.html; 25. 06. 2008

Spielfrauen im Mittelalter – bei MUGI Musik und Gender im Internet, Hochschule für Musik und Theater Hamburg: <http://mugi.hfmt-hamburg.de/spielfrauen/index.html> 01.10.2008

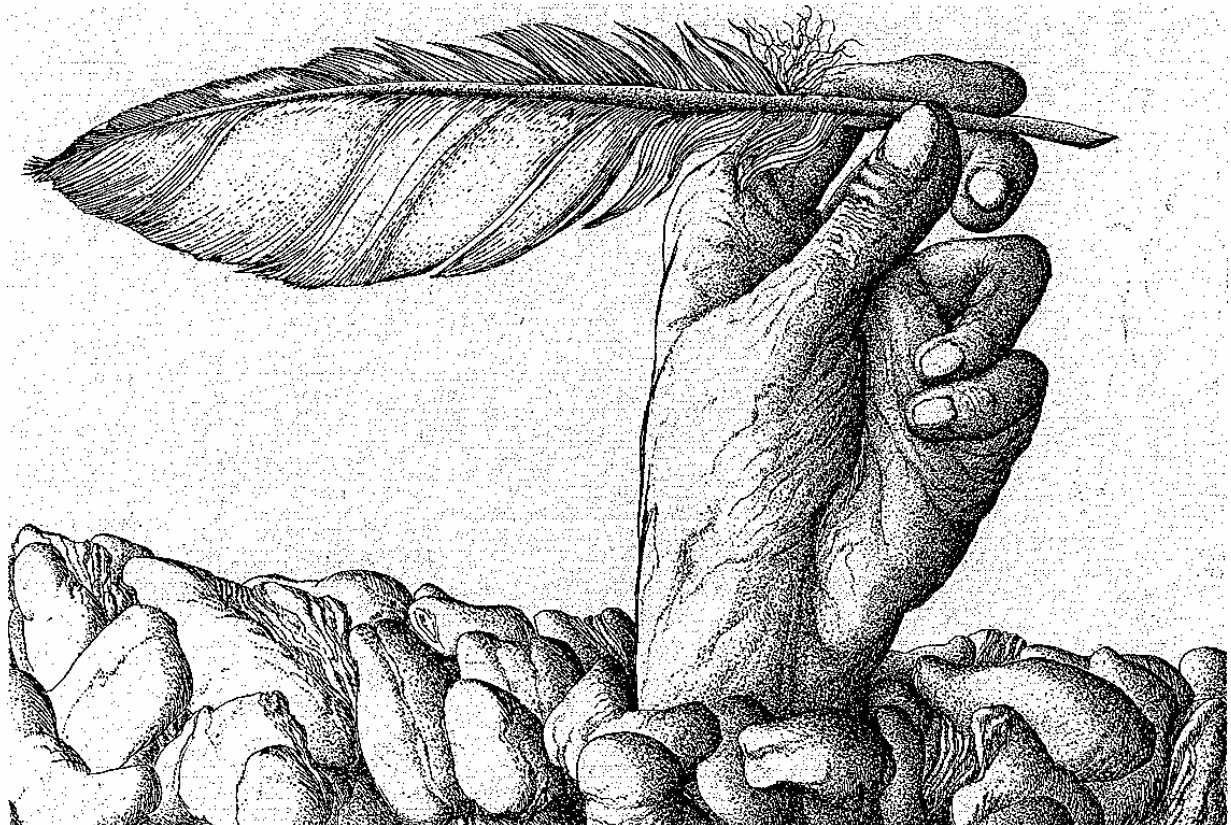
ANHANG

Der Wandteppich *Die Dame mit dem Einhorn*



Quelle: <http://licorne.de.ki/> 08.10.2008

Die Graphik *Das Treffen in Telgte I.*



Quelle: Grass, Günter: *In Kupfer, auf Stein. Das graphische Werk.* (Hg.) G. Fritze Margull. Göttingen: Steidl. 1994. S.131.