41 Gutachten von Eberhard Haufe zu Günter Grass' *Das Treffen in Telgte,* 20. 8. 1979. SBB, IIIA, Dep38, 2682, Blatt 27.
42 Vgl. Information, 20. 3. 1980. BStU, VfS Potsdam, Abt. XX 596, Bd.1, Blatt 400.
43 Vgl. Hans Altenhein an Klaus Höpcke, 16. 5. 1980. BArch, DR 1/16904.
44 Hans Altenhein an Ingrid Krüger, 5. 5. 1980. DLA, A: Luchterhand, Kryptobestand Krüger, Briefwechsel/Hausmitteilungen Krüger/Altenhein 1974/86 (II).
45 Klaus Selbig an Klaus Höpcke, 24. 3. 1983. BArch, DR 1/2216a.
46 Vgl. Jürgen Gruner an Klaus Selbig, 21. 7. 1983. BArch, DR 1/2382.
47 Gutachten von Heidrun Loeper zu Günter Grass' *Katz und Maus,* [ohne Datum]. BArch, DR 1/2382a.
48 Gutachten von Georgina Baum zu Günter Grass' *Katz und Maus,* Juli 1983. BArch, DR 1/2382a.
49 Ebd.
50 Gutachten von Heidrun Loeper zu Günter Grass' *Katz und Maus,* [ohne Datum]. BArch, DR 1/2382a.
51 Handschriftliche Notiz, 26. 1. 1984. BArch, DR 1/2382a.
52 Vgl. Kurt Hager an Erich Honecker, 16. 9. 1983. BArch, DY/30/27435.
53 Notiz vom 8. 2. 1984. BArch, DR 1/2382a.
54 Günter Grass: Das Treffen in Telgte. Leipzig 1984, Rückentext.
55 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Berlin 2009, S. 268.
56 Notiz, 16. 8. 1983. BArch, DR 1/2382a.
57 Siegfried Lokatis: Grass bei VW, in: Simone Barck/Siegfried Lokatis: Zensurspiele. Heimliche Literaturgeschichten aus der DDR. Halle 2008, S. 279.
58 Jürgen Gruner an Klaus Höpcke, 8. 4. 1985. BArch, DR 1/2837a.
59 Handschriftliche Notiz auf dem Brief von Jürgen Gruner an Klaus Höpcke vom 8. 4. 1985. BArch, DR 1/2387a.
60 Vgl. Jürgen Gruner an Klaus Höpcke, 15. 5. 1986. BArch, DR 1/2837a.
61 Manfred Jäger: Kultur und Politik in der DDR. 1945–1990. Köln 1995, S. 241.
62 ADN-Information vom 17. 6. 1987. BStU, MfS, HA XX, 13776, Blatt 1.
63 Albrecht Hinze: Günter Grass las und diskutierte in der DDR, in: Süddeutsche Zeitung, 19. 6. 1987.
64 Information über Forum mit dem Westberliner Schriftsteller Günter Grass, 11. 6. 1987. BStU, MfS, HA XX, 16369, Blatt 115.
65 Ingrid Krüger an Eduard Reifferscheid, [ohne Datum]. DLA, A: Luchterhand, Kryptobestand Krüger, Briefwechsel Reifferscheid/Krüger, 1975–1987.
66 Vermerk zur operativen Kontrolle der Aktivitäten des Westberliner Schriftstellers Grass. BStU, MfS, HA XX, 13776, Blatt 3.
67 Vgl. Schlüter, Günter Grass im Visier, S. 278–393.
68 Vermerk über die Rügen-Reise von Grass, 23. Juni 1989. BStU, MfS, HA XX, 4819, Blatt 264.
69 Nachdem Grass von einem Unbekannten auf dem Bahnhof in Göttingen als vaterlandsloser Geselle bezeichnet worden war, schrieb er die *Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen.* Vgl. Grass, Werke. GA, Bd. 12, S. 234–238.
70 Günter Grass: Bericht aus Altdöbern, in: Grass: Werke. GA, Bd. 12, S. 280.
71 Günter Grass: Ein Schnäppchen namens DDR, ebd., S. 299.
72 Günter Grass: Einige Ausblicke vom Platz der Angeschmierten, ebd., S. 274.
73 Günter Grass: Sich ein Bild machen, ebd., S. 56.

Werner Frizen

»Wie die Sonne unter den Planeten …« Poeterey und Musik in Günter Grass' Erzählung *Das Treffen in Telgte*

Praeludium

Überraschend genug: Obwohl Simon Dach einige Größen der literarischen Szene seiner Zeit aufbietet, um seinem Poetenkonzil im münsterländischen Städtchen Telgte Glanz zu verleihen, den Weltmann Weckherlin, den Grandseigneur Harsdörffer, den eleganten Hoffmannswaldau oder Gryphius, das literarische Schwergewicht, überstrahlt alle der Zufallsgast, der Musicus Heinrich Schütz. *»Ut sol inter planetas«,* wie die Sonne unter den Planeten, so leuchte die Musik inmitten der Freien Künste *(»Ita MUSICA inter Artes liberales in medio radiat«),* mit diesem Sinn- und Stammbuchspruch verkündet der sächsische Hofkapellmeister den Vorrang der Musik vor allen anderen Künsten, nachdem er die Dichtungen der Poeten der Reihe nach seiner kritischen Revision unterworfen und an den wenigsten ein gutes Haar gelassen hat. Worauf Simon Dach erschrickt und die ganze Versammlung mit ihm (S. 54).

Diese Devise könnte aber ebenso gut auf den Meister selbst und seine Stellung *»inter poetas«* gemünzt sein. Angesichts seiner Autorität, seines Ingeniums und seiner moralischen Überlegenheit verzwergen die Dichter und Dichterlinge, die sich, »ausgehungert auf literarische Wechselworte« (S. 9), unter dem Dach des Brückenhofes zusammengefunden haben. Während die Literaturkritiker der ersten Stunde, die sich rezensierend über *Das Treffen in Telgte* hermachten, mit der »Gruppe 1647« das bekannte *Who-is-who?*-Spiel spielten und hinter jedem Barockprofessor einen west- oder ostdeutschen Ordinarius entdecken wollten, blieb das Zentralgestirn des Telgter Planetensystems von diesem kriminalistischen Decodiereifer lange Zeit verdunkelt. Mit Recht monierte Grass deshalb 1987 im Interview mit Wolfram Schütte, »in der deutschen Kritik« habe »das Auftreten einer Hauptperson […], des Musikers Heinrich Schütz, kaum eine Rolle gespielt. Sie ist von der deutschen Literaturkritik aus einem zwar erklärbaren, aber gewiß nicht entschuldbaren Grund gar nicht wahrgenommen worden. Die Literaturkritiker haben wenig Ahnung von Musik,

also sparen sie diese Figuren aus, obgleich das Treffen durch den Auftritt von Schütz eine ganz andere Wendung nimmt, und sein Abgang verändert das Treffen abermals.« (WA X, S. 235) Es gibt keinen Grund, diese Worte nicht auf die Goldwaage zu legen. Grass selbst betont ja sowohl das inhaltliche wie auch das strukturelle Schwergewicht der Figur. Der Maëstro reist wie ein Fürst an (S. 55) und bedient sich eines Geleitschutzes (S. 122, Breig, S. 31 ff.), Gelnhausens »kaiserliche Wache« beleuchtet mit Fackeln seine Ankunft und Abfahrt, er tritt auf »mit strenger Größe« (S. 53), erzeugt Furcht und Schrecken durch seine plötzliche und unerwartete Epiphanie (S. 54) und wird nicht umsonst mit Gustav Adolf (S. 68), dem Idol und Retter des protestantischen Lagers, verglichen. Er herrscht wie ein König über die zeitgenössische Musik und prägt die musische Kultur des Protestantismus über die Jahrhunderte hinweg, freilich ausschließlich mit irenischen und, anders als der »Löwe aus Norden«, mit nichtmilitärischen Wirkungsmitteln, weshalb ihn einer seiner Biografen, Martin Gregor-Dellin, eine »Gegenfigur« (S. 14) des schwedischen Hegemon genannt hat. Wurde Gustav Adolf von den Zeitgenossen als Heiland verehrt, so Heinrich Schütz – eben auch in Grass' Erzählung – nicht minder: Ausgerechnet Gelnhausen, ja gerade ein Gelnhausen, der schuldbeladene Draufgänger, Raufbold und Weiberheld, fällt beim Abschied vor ihm auf die Knie (S. 122); und Schütz gewährt ihm kraft seiner Autorität die Absolution.[1]

Heinrich Schütz als aristokratischen Überraschungsgast und Joker ins Spiel zu bringen kommt einem ingeniösen Schachzug gleich. Der Dresdner Kapellmeister reist an zur rechten Zeit und zum rechten Ort, um der versammelten poetischen Intelligenz seines Jahrhunderts im wahren Sinn des Wortes die Flötentöne beizubringen. Kein Samuel Scheidt, kein Adam Krieger, kein Paul Gerhardt oder wer von seinen Zeitgenossen auch immer hätte die Mission versehen können, die er in Telgte erfüllt. »Der große Schütz« (S. 132) war ein großer Meister der Synthese; er stand zwischen den Zeiten der Spätrenaissance und des Barocks; er komponierte einerseits noch im strengen Ordnungsgefüge der Polyphonie, andererseits markiert er den Anfang der modernen deutschen Musik, insofern er an der Ausformung des Tonalitätsbewusstseins und der Weiterentwicklung des musikalischen Materials von der strengen Kontrapunktik hin zur Monodie teilhat (und deren Protagonist diesseits der Alpen ist). »Ausdruck in den Fessel[n]« höchster Kunst, auf diese Formel hat Alfred Einstein Schütz' Zwischenstellung in der Weiterentwicklung des musikalischen Materials und Stilwollens gebracht (S. 20).

Recitativo accompagnato

Doch damit ist zwar die Bedeutung des Gastes angedeutet, nicht aber die grundsätzliche Frage geklärt, warum Grass auf dem Höhepunkt der Erzählung einen Musicus introduziert. Brauchte die zunächst nur als kleines Geburtstagsgeschenk für Hans Werner Richter, den geschätzten Vater der Gruppe 47, geplante Erzählung neue Impulse, oder entwickelte sie eine Eigendynamik? Sah der Autor schon ab, dass eine drei Tage dauernde innerliterarische Diskussion ohne Höhepunkte verlaufen und auch der zukünftige Leser der Melancholie verfallen könnte? Aber warum sollte es unbedingt ein Komponist sein, der in die Arena der ästhetischen Diskussionen steigt? In Münster waren doch zu gleicher Zeit bedeutende Persönlichkeiten aus aller Herren Ländern in Überfülle anwesend. Wäre es nicht ein Leichtes gewesen, dem kunstsinnigen Nuntius Chigi, dem späteren Alexander VII., einen spektakulären Auftritt bei Wirtin Courage zu verschaffen? Oder – noch besser – den feinsinnigen Diplomaten Trauttmansdorff, des Kaisers Oberunterhändler, am Brückenhof vorbeizuführen, der in der historischen Realität just am 16. Juli 1647, am Tag der Telgter Poetentagung, nahezu unverrichteter Dinge den Friedenskongress in Münster Richtung Wien verlässt? Aber nein, es musste Heinrich Schütz sein. Und das, obwohl der Grund für seine Reise, die erhoffte Einladung an den dänischen Hof, gegen alle historische Wahrscheinlichkeit erfunden wurde (Schütz' dritte und letzte Kopenhagen-Fahrt fand im Jahr 1642 statt). Der Sommer 1647 wäre außerdem die ungünstigste Zeit für »Opern, Ballette, heitere Madrigale« (S. 116) am Hof König Christians gewesen; denn am 2. Juni starb der dänische Kronprinz, der Schwiegersohn des sächsischen Kurfürsten. Alle in Telgte versammelten Kollegen wissen deshalb schon bei der Ankunft des »Orpheus unserer Zeiten«[2], warum es dieser und kein anderer ist, der sie, die Dichter, heimsucht: »Da keiner wie er aufs Wort setzte und seine Musik einzig dem Wort zu dienen hatte, es deuten, beleben, seine Gesten betonen und in jede Tiefe, Weite und Höhe versenken dehnen erhöhen wollte, war Schütz streng mit Wörtern und hielt sich entweder an die überlieferte lateinische Liturgie oder an Luthers Bibelwort.« (S. 54)

Diese Belehrung durch den Erzähler bedarf eines kleinen Exkurses in die Musikgeschichte und -theorie der frühbarocken Meister: Mit der Ausbildung des Sologesanges, mit der Erfindung des Rezitativs und mit der durchkomponierten Oper sahen sich die Komponisten vor die Frage nach der Dominanz im Verhältnis von Musik und Poesie, Ton und Sprache, gestellt. Für den Wort-Ton-Setzer Schütz, der im Zentrum der Freien Künste tätig ist, gilt wie für viele seiner Kollegen die

Präferenz dem Wort, und zwar dem lebendigen gesprochenen, nicht dem geschriebenen Wort (Eggebrecht, S. 29). Für ihn gibt es keine absolute Musik; obwohl die erste unter den Freien Künsten, ist die Musik Instrument des Ausdrucks. Spätestens seit dem zweiten Venedigaufenthalt (1628–1629), während dessen er die neuesten Tendenzen der Musik erkundet und vor allem die solistische Rezitativik mit nach Hause bringt (Küster, S. 424), nimmt er die Bestrebungen auf, im Sologesang und im Chorlied die Musik der Sinndeutung des Textes (und das ist in erster Linie natürlich der biblische, erst sekundär der poetische Text) unterzuordnen. Ja, es wirkt fast wie eine *idée fixe,* mit welcher Hartnäckigkeit der Komponist in seinen Vorworten und Aufführungsanweisungen auf dem Prinzip der Deutlichkeit besteht.

Das denkwürdige Wort Giulio Cesare Monteverdis über seinen Bruder Claudio aus dem Vorwort zu den *Scherzi musicali* (1607): »*La sua intentione è stata (in questo genere di Musica) di far che l'oratione sia padrona dell armonia e non serva*« (zit. n. Kesting, S. 23); gilt umso mehr für Heinrich Schütz: »Seine Absicht war zu erreichen, dass die Poesie die Herrin der Musik und nicht deren Sklavin sei.« Korrekte Deklamation, exakte Artikulation – »*syllabatim«* soll der Sänger artikulieren – und affektgeladene Expressivität tragen das Wort wie auf Händen, so dass in wahrer Ton-Sprache sich Ton und Sprache oder Sprache und Ton wechselseitig erhellen. »Die Perklamation«, so summiert Otto Brodde, » wird abgelöst durch die Deklamation, der Musiker wird zum Poeten, der das Wort in ›seine definitive Fülle‹ bringt.« (S. 36) Die Musik macht demnach nicht bloß den Text singbar, dient ihm als Sprachrohr, ohne auf seine Semantik oder seine Form zu reagieren (das meint Brodde mit »Perklamation«), sondern vermittelt den Wortgehalt: Der Komponist liefert durch musikalische Formung den Schlüssel zum Wort und dient als Hermeneut der Konnotationen, d. i. Dolmetsch, der die *viva vox evangelii*, das lebendige Wort der Frohen Botschaft, »in die Musik übersetzt« (so Schütz wörtlich im Titel der *Auferstehungshistorie*) und »den Verstand deß Textes« herausarbeitet. Schütz also steht »gleichsam neben, über der Musik« (Einstein, S. 13). Er ist der »*musicus poeticus*« schlechthin. Nur deshalb, als einem dem Wort dienenden Musicus, kommt ihm bei Grass die einzigartige Stellung als Gravitationszentrum »unter den Planeten« zu.

Als geeignete Form hatte sich dafür nach und nach auch in Deutschland das Madrigal eingebürgert. Denn dieses eignete sich unter den vorhandenen Formen wie keine andere, Singen und Sagen gleichzeitig und gleicherweise zur Geltung kommen zu lassen. Als mehr-, meist fünfstimmiges expressives Chorstück weltlichen Inhalts entwickelte es sich zu einer wandlungsfähigen, freien Gedichtform ohne Reimzwang und mit wechselnden Metren, die in kammermusikalischem Rahmen

gehalten ist und sich von Liedern durch die komplexe, nichtstrophische Komposition unterscheidet. Das Madrigal (als Archetyp der Oper), das zwar nicht durchweg monodisch strukturiert war, sondern auch freier Kontrapunktik Raum gab, konnte sich gleichwohl dank der flexiblen Form den Worten anschmiegen.

Szenisches Madrigal

Am 11. August 1653 schrieb Schütz an seinen Schwager Caspar Ziegler (1621–1690), Lyriker und Literaturtheoretiker seines Zeichens, die deutschen Poeten hätten dasjenige »genus Poeseos«, das sich zum Komponieren am allerbesten schicke, nämlich die »Madrigalien«, nicht genutzt. Aus dieser Not heraus habe er zur Selbsthilfe greifen müssen und sich »ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen geraspelt«. Welche Mühe es ihn gekostet habe, bis er diesem »nur in etwas (sic) die gestalt einer Italianischen Musik« habe geben können, das wisse er selbst am besten. (Ziegler, S. 9 f.; vgl. Moser, S. 179) Grass spinnt diese künstlerische Mangelsituation – dürftige Dichtung in dürftiger Zeit – weiter und gestaltet sie zur Basisidee für Schütz' überraschende Heimsuchung der Poeten in Telgte: »Dann meldete Albert beiläufig Schützens Wunsch, beim Lesen vom Manuskript zuhören zu dürfen, weil er sich Anregung erhoffe, sei es, um endlich, wie es der Monteverdi nach seiner Sprache könne, auf deutsche Worte Madrigale zu komponieren, sei es, indem er womöglich Dramatisches zu hören bekomme, das ihm als Vorlage zur Oper taugen wolle, wie vor zwanzig Jahren des seligen Opitz ›Dafne‹ seiner Musik günstig gewesen sei […].« (S. 68)

Nun sind in Telgte durchaus auch Autoren anwesend, die wie Birken oder Zesen, allerdings von der Dichtung ausgehend, ähnliche theoretische Absichten verfolgen wie der Musicus und eine innige Verbindung von Wort- und Tonsprache anstreben, in ihrer Sprachpraxis dann aber zu Ergebnissen kommen, die alles das aufweisen, was Schütz zuwider ist. Nur ein Beispiel für die »verzukkerung« des Verses, die der »verstiegene« (S. 98) Wortbildner Zesen durch klangliche Anreicherung erzielen wollte: »Was flinkert und blinkert? / was strahlet und prahlet / so prächtig / so mächtig / so lieblich herfür? / Ach! ist es die Sonne / mit wonne bemahlet / mehr lieblich / als üblich / in güldener zier?« (zit. n. van Ingen, S. 508) Was aber nach Auffassung des Erzählers und des *musicus poeta* sich als Effekt aus diesem hehren Bemühen ergibt – die heutige Zesen-Forschung kommt da zu einem anderen Urteil –, ist nach Schütz' vernichtendem (und zweifellos ungerechtem), aber

nichtsdestoweniger witzigem Wortspiel über Birkens Lyrik nichts als »Klingklang« ohne »Sinnklang« (S. 81). Vordergründig haben beide eine sang- und singbare Sprache zum Ziel, doch Zesens Weg dorthin weicht von dem Schützens in die entgegengesetzte Richtung ab. Zesens Spezialität war nicht nur das geniale Erfinden von Wortneuschöpfungen, sondern auch die *inventio* von Klangeffekten mittels Sprache: Reime aller Arten, Assonanzen, Alliterationen, Wortspiele, Onomatopoesie, fließende Rhythmen sollen der Sangbarkeit der Dichtung dienen und Dichtung und Musik verschwistern; denn nach Auffassung der Nürnberger folgt die Hirtendichtung in der Qualifikation gleich hinter der Musik als der vornehmsten Kunst. Sie ist Sprache gewordene Musik (Garber, S. 148). Nicht bloß, dass derartige Innovation dem in Fragen des Kunstwollens konservativen und dem Ordo wie dem strengen Satz des Kontrapunktes verpflichteten Schütz zuwiderläuft, seine der Kunst gewidmete Strenge lehnt die Redundanz, die Künstelei und den Manierismus des »Neuerers« wie schon die ähnlichen Bestrebungen Birkens in Bausch und Bogen ab (vgl. S. 81). Wortgeklingel ist schließlich noch längst keine Sprachmusik.

Die Dichter-Truppe um Simon Dach versagt also kläglich vor den Augen des Musikfürsten, und wir wüssten vielleicht bis heute nicht, wie eine madrigalische Dichtung nach Schütz' Bedürfnissen aussehen würde, wenn nicht Grass selbst ein Beispiel vorgelegt hätte. In dem aus Radierungen und Gedichten bestehenden Portfolio *Liebe geprüft* (1974) demonstriert er, wie eine »überfüllte Leere«, ein »Fliegenkrieg« unter den allzu vielen Wörtern (S. 82) vermieden werden könne und »Raum für die Musik« bleibe. Sinnigerweise wählt er als musiko-literarischen Prätext das szenische Madrigal Monteverdis schlechthin, die seinerzeit als revolutionär begrüßte, stupendes Aufsehen erregende und Musikgeschichte schreibende Tragödie *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) auf Verse aus dem 12. Gesang von Tassos *Gerusalemme Liberata*, die eine echte »*rappresentazione*«, eine musikalisch-dramatische Gestaltung des tragischen Konfliktes in fünf Episoden, gewissermaßen »Akten«, aufführt und doch auf das Knappste komprimiert ist: »Kein überflüssiges Wort«, »keine überflüssige Note« (Kesting, S. 30) stört das aufs Exemplarische reduzierte Madrigal, das am Beginn einer »modernen Ausdrucksstilistik« steht, die das poetische Wortsymbol durch das äquivalente Tonsymbol interpretiert (Redlich, S. 81 f.). Der Kreuzritter Tancredi fordert in der gewaltigen Auseinandersetzung von Orient und Okzident während des ersten Kreuzzuges die Sarazenin Clorinda zum Kampf, die er in ihrer Rüstung für einen Mann hält, während sich hinter dem Visier in Wahrheit seine Geliebte verbirgt. Beide schlagen in religiösem Wahn und voller Wut aufeinander ein, bis der christliche Ritter die Muslima auf

den Tod verwundet und in der Sterbenden seine Freundin erkennt. Monteverdis Heldin, noch in der Todesstunde getauft, sieht unter seraphischen Klängen den Himmel offen und ist für das Christentum »gerettet«.

Die auf engsten Raum und die psychischen Spannungen reduzierte Kurztragödie – sie steht im Kontext der florentinischen Bestrebungen um 1580, den altgriechischen Hymnus und das antike Drama wiederzubeleben (Redlich, S. 101, 108) – soll Monteverdis Bericht zufolge bei der Uraufführung, bei der Tränen geflossen sind, exakt einen jener Affekte erzeugt haben, die Aristoteles als Bedingung der Katharsis forderte: »compassione«, Mitleid. Die elementaren Leidenschaften der Kombattanten – Liebe und Haß – vermittelt Monteverdi, indem er einen Testis als allwissenden Erzähler einführt, der das Geschehen und die seelische Befindlichkeit der Charaktere seitlich von der Rampe aus erklärt und reflektiert, während Protagonist und Antagonistin in entscheidenden Momenten pantomimisch agieren, ihren Kampfesfuror wortlos ausleben, und die Instrumente die Schlachtenschilderung tonpoetisch nachbilden: Da fällt »kein überflüssiges Wort«. Zur einzigartigen Dramaturgie dieses Madrigals zählt auch, dass es sich um eine szenische Komposition handelt, eine musiko-literarische Mischgattung zwischen Epos, Drama und Kurzoper, in der die Musik das Wort expressiv illustriert, indem die deutlich differenzierten Instrumente in einer Art Programm-Musik den Kampf abbilden und selber zu »Sängern« werden, während die Vokal-Sänger dazu eine Pantomime aufführen.[3]

Und Grass? Er parodiert dieses fulminante Madrigal, indem er es umkomponiert und mittels Kontrafaktur für die Ehe- oder Beziehungskrise eines ungenannten lyrischen »Wir« zurechtformt:

Scenisches Madrigal
Das trennt.
So nah wir liegen,
schwimmen doch Fische von anderen Küsten
dort, wo wir meinten,
uns trockengelegt zu haben.

Ähnlich getäuscht verläuft sich draußen,
was wir (noch immer) Gesellschaft nennen:
Frauen, die ihren Mann stehen,
verheulte Männer,
Tiere ohne Duftmarken und Adresse.

Auf unserer Langspielplatte
streiten (in Zimmerlautstärke)
Tancredi und Clorinda.

Später streicheln wir uns gewöhnlich. (I, S. 282)

Auch hier: Kein überflüssiges Wort, eine offene Textur. Es sind dieses Mal nicht die berühmt-berüchtigten Grass'schen Ellipsen, die das angemessene Verständnis zu einer Decodieraufgabe machen, sondern die Unbestimmtheitsstellen zwischen den einzelnen Kola oder Sätzen. Ohne den markierten Prätext im dritten Satz würde der Lakonismus an Verrätselung reichen. Dank des intertextuellen Winks jedoch eröffnet sich eine kleine Bühne, auf der sich ein doppeltes Geschehen abspielt: im Vordergrund der Streit des Paares, vermittelt durch das lyrische Wir, im Mittelgrund der sinnerschließende Geschlechterkampf zwischen Tancredi und Clorinda. Was bei Monteverdi räumlich gestaffelt (der Testis seitlich an der Rampe, das Duell der Liebenden als Pantomime in seinem Rücken), erscheint im Gedicht in historisch-zeitlicher Abstufung, weil der ewige Kampf zwischen Mann und Frau die Gegenwart einerseits in die Renaissance hinein transzendiert, gleichzeitig aber diese ins Präsens integriert: Zum Raum wird hier die Zeit.

Es ist weder bei Monteverdi noch bei Grass in erster Linie der Djihad, der Religionskrieg (wie in Tassos Propagandagedicht über den ersten Kreuzzug), der Vergleichspunkt, der Vorder- und Mittelgrund miteinander verbindet, sondern die zeitlose Wahrheit, dass die Liebe ein Krieg ist oder – wie es Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* formuliert – dass Tankred vom Schicksal bestimmt ist, »das, was er liebt, überall unwissend zu verletzen« (HA VII, S. 27; vgl. Kesting, S. 24). Diese Ambivalenz zwischen verbissener Liebe und verbissener Wut, die Schilderung kontrastierender Affekte, die bei Monteverdi den *stilo concitato*, den »aufgeregten« Stil, das Wüten in der expressiven Musiksprache, evoziert, imitieren Grass' Zeilen, jedoch so, dass das heroische Genre ins bürgerliche gemildert, das Schlachtfeld ins heimische Schlafzimmer, das Kampfgetümmel in den Beziehungsalltag bei Jedermanns verlagert ist und der Grund für die Entfremdung nicht im Nichterkennen, sondern im Allzu-gut-Erkennen des Partners liegt. Der Geschlechterkrieg hat den *furor* elementarer Affekte eingebüßt und wird auf »Zimmerlautstärke« (die lieben Nachbarn!) temperiert. Statt in Ritterrüstung gewappnet zu sein und mit heruntergeklapptem Visier aufeinander einzudreschen, hat die »Materialermüdung« alltäglicher Beziehungen statt, wie Grass einmal das Auseinanderleben zweier ehemals Liebender technizistisch-kaltblütig gekennzeichnet hat.

Der Lyriker hat jene verbale Redundanz vermieden, die sein Heinrich Schütz den in Telgte konferierenden Poeten vorwirft und die sowohl dem Komponisten wie den Rezipienten die Luft zum Atmen und damit zum Denken nimmt: »Da werde zwar alles dicht bei dicht deutlich gesagt, doch die eine Deutlichkeit lösche die andere, so daß eine überfüllte Leere entstehe.« »Dergleichen lockere und nicht strophige Verse«, so Schütz weiterhin, »dürften heiter, klagend, streitbar, sogar scherzhaft widersinnig und der Tollheit verschrieben sein, wenn sie nur Atem trüge, damit Raum bleibe für die Musik.« (S. 82) Man könnte diese Worte als Anleitung zum Grass'schen Gedicht lesen: (sinnige) Verrätselung durch Unbestimmtheit, Schaffen von »Weiß«- und Denkräumen, Erzeugen von Paradoxien (»scherzhaft widersinnig«), Verzicht auf Reimzwang, freie Versfüllung, natürlicher Sprachfluss, das alles zusammengenommen stellt diese Form der Lyrik aus dem *Butt*-Umkreis in die Tradition des Madrigals. Fehlt nur noch ein Strukturelement, auf das Monteverdi wie Schütz besonderes Gewicht legen: das Gestische. »Da könne sich keine Geste entfalten«, wirft Schütz dem ins Chaos wie in die *copia verborum*, die Figuren der Häufung, der anaphorischen Reihung, des Parallelismus usw. vergafften Gryphius vor. Hier aber wie in Monteverdis »gestischem[n] Oratorium« (Redlich, S. 163) ist der Zeigefinger unübersehbar. Marianne Kesting hat den *Combattimento* deshalb als Vorläufer des epischen Theaters eingeordnet: Der Testis beschreibt nicht nur, sondern deutet und reflektiert und schafft Distanz zur Eruption der Affekte. Das »lyrische Wir« in Grass' Gedicht hat nicht weniger Distanz gewonnen (»Das trennt«), durchschaut die Tücken der erotischen Materialermüdung, steht über der Szene und weist in müder Resignation auf die Liebeskriege der eigenen Vergangenheit und der Modell bildenden Tradition hin: »Auf unserer Langespielplatte streiten Tancredi und Clorinda …«.

Cantiones sacrae

Somit wäre annähernd plausibel, dass Schütz' Kunstwollen der immanenten Grass'schen »Poetik« in hohem Maße affin ist. Der *poeta pictor* tritt mit dem *musicus poeticus* über drei Jahrhunderte hinweg in einen kunstart- und genreübergreifenden Dialog. Doch hätte Grass ja vielleicht auch Epigrammatiker wie Logau oder einen Czepko wählen können, zu denen sich sein Ich-Erzähler erklärtermaßen hin-

gezogen fühlt, um vergleichbare Affinitäten zu erzielen; diesen räumt er aber nicht nur aus historischen Gründen bei weitem nicht die Autorität ein, die er dem »weitberühmte[n]« Sachsen (S. 66) zugesteht. Deshalb bedarf die prominente Stellung und Funktion eines Musikers im Gefüge der Konfiguration von lauter Poeten noch einiger Aufklärung. Schauen wir zu diesem Zweck noch einmal zurück auf die Begrüßungsszene. Ist es nicht reichlich merkwürdig, dass der Stoffel, zunächst sich »dienstfertig« präsentierend, in der Folge »plötzlich« und ohne Vorwarnung den Gast »mit angenehmem Tenor«, ohne angemessene Begrüßung mitten ins Gesicht hinein ansingt, und das auch noch mit einer nicht nur in seinem Munde erstaunlich wirkenden protestantischen Motette auf die mystischen Worte eines katholischen Heiligen: »O bone, o dulcis, o benigne Jesu …« (S. 56) – »O guter, o lieber, freundlicher Herr Jesus …«? Der Erzähler setzt drei Pünktchen; vielleicht wollte er den Leser provozieren, seine Aposiopese zu ergänzen; denn der vorgesungene Gebetsvers Bernhards von Clairvaux' setzt sich fort mit einer so feierlichen wie unterwürfigen Reverenz des Beters vor dem um Vergebung angeflehten Heiland: »te precor«: »dich bitte ich um Gnade«.[4]

Wie der Empfang Schützens so der Abschied: Ähnlich liturgisch-ritualisiert fällt der Diener des Mars vor dem Diener Apolls auf die Knie, sei es um den Künstler und sein Werk als gottgleich zu verehren, sei es weil er um Vergebung für seine Vergehen bitten will: »Als der Stoffel vor ihm auf die Knie fiel, zog ihn Schütz hoch. Er soll, was Harsdörffer später erzählte, zu dem Regimentsschreiber gesagt haben: Er dürfe seine Lügengeschichten nie wieder mörderisch ausleben, sondern müsse sie beherzt niederschreiben. Lektionen habe ihm das Leben genug erteilt.« (S. 122) Keiner von den amtierenden Poeten hat es bei den Dichterlesungen Schütz wirklich recht machen können. Die Epigrammatiker allenfalls,[5] auch der frech und locker seine »Buhlliedchen« (S. 75) präsentierende Greflinger haben eine Portion Lobes abbekommen. Doch Gnade in seinen Augen hat nur Gelnhausen gefunden, und dieser ist erst ein Dichter *in spe*. Dem *musicus poeticus* Schütz wird offensichtlich das divinatorische Vermögen zugeschrieben, in der Verlarvung den späteren prachtvollen Schmetterling erkennen zu können; anders gesagt: Aus seinem Fabuliertalent und seiner Begabung, mit »Lügengeschichten« das Poetentreffen zu subventionieren, vermag der Eingeweihte, sensibilisiert für künstlerisches Ingenium in wechselnder Gestalt, auf seine zukünftige Leistung als Romancier zu schließen und diesen in die Kunst-Nachfolge zu berufen.

Eingebettet in diesen Rahmen sind zwei Episoden, die die quasimythische Qualität dieser besonderen Beziehung zwischen dem künftigen Dichter und dem

alternden Komponisten erklären. Es wird in der Erzählung nämlich noch eine zweite geistliche Schütz-Komposition gesungen, neben der oben zitierten Begrüßungsliturgie Gelnhausens eines der Worte Jesu vom Kreuz herab, die Schütz selber vorträgt. Wenn die Voraussetzung richtig ist, dass beide miteinander korrespondieren, dann hat diese Adoptionsszene wie die Kniefallszene eine über sich selbst hinaus- und auf Gelnhausen weisende Bedeutung: »Schließlich sang er mit schöngebliebener Altmännerstimme die Maria und den Jünger betreffende Stelle: ›Weib, Weib, siehe, siehe, das ist dein Sohn …‹ – ›Johannes, Johannes, siehe, das ist deine Mutter …‹« (S. 95) So lautet das zweite Wort der *Sieben Worte am Kreuz* (SWV 478), vorgetragen vom Tenor (Jesus), begleitet von zwei Violinen. Im Kontext nimmt es nicht nur aus dem hier zu klärenden Grund eine prominente Rolle ein, sondern auch weil Schütz an ihm und nur an ihm seine Konzeption des Verhältnisses von Musik und Wort demonstriert: »Jetzt erst stand er auf und begann gelehrt am Beispiel seiner Passionsmusik ›Die sieben Worte am Kreuz‹ seinen musikalischen Umgang mit dem Wort zu erläutern. Welche Dehnung es zulassen, welcher Hebung es fähig sein müsse. Wie sich des Wortes Geste im Gesang zu weiten habe. Wie hochgestimmt sich das tiefe Trauerwort erheben dürfe.« (S. 96; Breig, S. 39) Dieses eindringliche Rezitativ mit den Adoptionsworten des sterbenden Jesus dürfte dann aber auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten nicht von ungefähr gewählt und in des Komponisten Vortrag integriert worden sein (andere Beispiele hätte es wie Sand am Meere gegeben), sondern gibt der Kombinatorik des Lesers einen deutlichen Wink: Dem Mutter-Sohn-Verhältnis wie auch dem Vater-Sohn-Verhältnis kommen in dieser Erzählung substanzielle Bedeutung zu. Es ist überdies nicht nur musikgeschichtlich bemerkenswert an diesen letzten Worten, dass die Stimme Jesu aus dem motettischen Rahmen herausgelöst und von zwei Geigen akkompagniert wird, wodurch die Herrenworte in einen »Heiligenschein« eingebettet sind (eine oft gerühmte Methode, die noch J. S. Bach in seinen Passionen anwandte, um die Feierlichkeit göttlicher Präsenz hervorzuheben). Sie verleihen der Adoption die besondere Weihe, allerdings nur, sofern der ideale Leser dies registriert und beim Lesen mithört.

In der zweiten Episode ist nicht Schütz, der Musicus, sondern Schütz, der Magister der Jurisprudenz, am Werk. Er übernimmt die Detektion, Gelnhausen seines Verbrechens zu überführen; zieht sich, ein anderer Sherlock, aus der Gesellschaft ins einsame Denkerstübchen zurück und entwirrt dank der vom Barock so hoch geschätzten *argutia,* dank seines Scharfsinns und seiner »Spitzfindigkeit«, des Simpels »Lügengespinst«: »Noch heute sei ihm die Marburger Zeit als Schule des

Scharfsinns von Nutzen. Gönne man ihm ein wenig Zeit, durchschaue er das feinste Lügengespinst. Es fehle nur noch der eine, der andere Fadenschlag. Denn jener hergelaufene Stoffel, der freilich lustiger spinne als etliche der angereisten Poeten, lüge sich eine Welt zusammen, die ihre eigene Logik habe.« (S. 115 f.) Diese zweite gehört eng zur ersten Episode hinzu, denn sie setzt das dichterische Lügen-Ingenium des künftigen *Simplicissimus*-Dichters erst voraus: Ohne dessen Kunst der Lüge oder dessen pikarische Lügenkunst würde sich die Detektion erübrigen. Sherlock Schütz entwirrt und entziffert die Indizien, die auf Stoffels Untat verweisen, wie ein Gewebe aus Fäden (lat. *textura*), wie den Text eines Lügendichters und Dichter-Narren.

Im Schlagabtausch des Verhörs erweist sich Schütz als Fiskal, »Frevelvogt« und gestrenger Richter in einer Person, die mit ihrem moralischen Urteil nicht zurückhält: Verruchte Räuberei nennt er die Untaten der Kaiserlichen unter Gelnhausen, »Greuel« und einen »schändlichen Vorfall[es]« (S. 122); und doch – hinter der gestrengen Abstrafung steckt eine gute Portion Ironie des Meisters, der aus seinen Kriegserfahrungen in Sachsen durchaus das Wissen mitgebracht hat, dass zuerst das Fressen, dann die Moral kommt. Wenige Minuten später ist er es, der »Aristokrat« unter dem Telgter »Haufen« (S. 16), der den verlorenen Sohn beim abrupten Abschied an seine Vaterbrust zieht. Er, der sich auf Distanz gehalten hat und seine moralische Integrität bis zuletzt bewahren konnte, während alle anderen sehenden Auges mehr oder weniger mitschuldig wurden. Gelnhausen lässt später im sicherlich prahlerischen, aber auch enthüllenden Gespräch mit der Courage, in dem er seine Lebenspläne offenlegt und seine Laufbahn als Poet antizipiert, keinen Zweifel daran, dass er das Abschiedsgespräch mit Schütz gleichzeitig a) als Akt der Gnade, und zwar der ungeschuldeten Gnade, b) als Adoption an Sohnes Statt und c) als Initiation in seine Dichterrolle versteht. Dem aufmerksamem Leser wird dabei nicht entgehen, dass Stoffels Zusammenfassung dem »würdigen« und weitberühmten Herrn ebenjene »innigen« (Eppstein, S. 90) Attribute (*benignus, dulcis, bonus*: gütig, lieblich, gut) anheftet, mit denen er beim Empfang den Herrn Jesus apostrophiert hatte: »So habe ihm grad vorhin noch der große Schütz, wo er doch streng hätte sein müssen, *väterlich* angeraten, häusig zu werden. Es hätte der weitberühmte Mann ihm, dem Stoffel, als er grad auf die Knie gehen und um Gnade bitten wollte, *mit lieblichen Worten* aus seiner Jugend in Weißenfels am Fluß Saale Bericht gegeben: Wie tüchtig dort sein Vater den breitgelagerten Gasthof ›Zum Schützen‹ besorgt habe. Und daß unterm Erker des Wirtshauses, in Stein gehauen, ein Esel zu sehen gewesen sei, der auf der Sackpfeife blase.[6] Grad solch ein Esel stecke in ihm, dem Stoffel, habe der Schütz gelacht und ihn Simpel genannt. Worauf er den würdigen Herrn gefragt habe, ob er dem sackpfeifenden Esel und Simpel das Führen einer breitgelagerten Wirtschaft zutraue? Mehr als das! sei *des gütigen Herrn* Antwort gewesen.« (S. 132 f.; Hervorh. W. F.)

Heinrich Schütz' gut getarntes Kompliment geht auf eine – ebenfalls im übertriebenen *understatement* vorgetragene – Selbstcharakterisierung Grimmelshausens zurück, die im *Satyrischen Pilgram* »in ironischer Vorwärtsverteidigung« (Meid, S. 17) gegen das falsche Bild vom Naturtalent Grimmelshausen und von dem dörperhaften Bauerndichter anarbeitete: »Man weiß ja wohl daß Er selbst nichts studirt, gelernet noch erfahren: sondern so bald er kaum das ABC begriffen hatt / in Krieg kommen / im zehenjährigen Alter ein rotziger Musquedirer worden / auch allwo in demselben liderlichen Leben ohne gute disciplin und Unterweisungen wie ein anderer grober Schlingel / unwissender Esel / Ignorant und Idioth, Bernheuterisch uffgewachsen ist; Zwar vermercket man in seinem Stylo wohl / was Er weiß und vermag; In deme er nicht recht orthographicè schreiben kann; So ist auch keine Ordnung: viel weniger eine Liebligkeit in seinem gantzen Buch zu finden; In Summa es mangelt überall ahn Saltz und Schmaltz«. (Grimmelshausen, S. 6) Dass dem nicht so und der »Simpel« (wie Schütz Gelnhausen ebenfalls ironisch in diesem Kontext nennt) kein Naturtalent war, sondern hier lediglich den Bescheidenheitstopos bedient, dürfte allgemein bekannt sein, andererseits lässt sich aber nicht abstreiten, dass dem späteren Erfolgsschriftsteller und Bestsellerautor die akademische Ausbildung und das humanistische Studium fehlten und er deshalb auch von den blasierten gelehrten Kollegen mit Nichtachtung gestraft wurde, mag er als Autodidakt noch so sehr ein *eruditus,* ein Gelehrter, zu sein scheinen.

Für Gelnhausen bedeutet diese Adoption einen Initiations- und Übergangsritus, die Berufung weg aus seiner militärischen hin zur zukünftigen poetischen Existenzform. Wohlgemerkt: In beiden Fällen handelt es sich nicht um objektive Wiedergabe eines für alle feststell- und nachvollziehbaren Vorgangs, sondern um ein Arkanum, ein Geheimnis, wie es sich für eine ordnungsgemäße Einweihung ins Mysterium gehört. Wie so oft bei Grass, erfährt der Leser die scheinbaren oder anscheinenden Fakten durch einen diese relativierenden, den Zweifel offenhaltenden Figurenbericht: hier durch den Betroffenen selbst und weiter oben durch seinen ebenfalls väterlichen Freund Harsdörffer.

Auch dem intimen Gespräch, das der arrivierte Großschriftsteller Harsdörffer mit Gelnhausen, dem künftigen Poeten, in derselben Nacht am Ufer der Ems führt,

würde der Leser zu gern lauschen; doch auch hier bleibt er ausgeschlossen, und die Unbestimmtheitsstelle füllt allein der Potentialis; fünfmal narrt der angeblich unwissende Erzähler den Leser und bietet ihm mit »vielleicht« eingeleitete Vermutungen an. Alle freilich (bis auf die letzte) kreisen um die eine Wirklichkeit, dass Harsdörffer das Werk der Initiation, das Schütz begonnen, auf seine, auf literaturwissenschaftliche Weise fortsetzt: »Ihrem Trübsinn gab eine Nachtigall Antwort. Vielleicht riet der erfahrene Harsdörffer dem Stoffel, wie man als Dichter sich einen Namen mache. Vielleicht wollte der Stoffel schon damals wissen, ob er den hispanischen Erzählern nacheifern solle. Vielleicht setzte die Nacht am Emsufer dem zukünftigen Dichter jene erste Verszeile ›Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall …‹, die später das Lied des Einsiedlers im Spessart eröffnen sollte. Vielleicht warnte Harsdörffer so früh schon den jungen Kollegen vor Raubdrucken und Verlegergeiz. Und vielleicht schliefen die Freunde endlich nebeneinander.« (S. 136) Schließlich ist Harsdörffer der Erfinder des Nürnberger Trichters, der dem Benutzer verspricht, unter seiner Anleitung in sechs Tagen, und, wenn es sein muss, auch »etwan in drey oder vier Tagen« (Schöne, S. 29), das »Tichten« zu lehren (vgl. S. 36 f.). Was der melancholische und sehnsüchtige Gesang der Nachtigall hier begleitet oder auch stimuliert, ist die Geburt des Dichters Gelnhausen, die Schütz prognostiziert und der Harsdörffer nun als »Geburtshelfer« mit poetischer Theorie und Praxis assistiert (vgl. Durzak, S. 374 ff.). Neben dem »Fürsten« der Musik vertritt also der »Fürst[en] der Gelehrsamkeit« (S. 31) Vaterstelle an der zukünftigen deutschen Literatur; Klang, Poesie, Poetik und literarische Tradition stehen gemeinsam an ihrer Wiege. Die Hebammenkunst Harsdörffers wäre aber nichts ohne die vorangehende Berufung durch den *musicus poeticus:* Dort der mythische Akt, hier die dichtungspraktische Einführung des Adepten in die »Tichtkunst«.

Die Poetik dieser Zukunftsdichtung liefert Gelnhausen der versammelten Kollegenschar wenig später nach: »Der Stoffel komme wieder, bestimmt! Zwar möge Jahr nach Jahr gehen und noch ein Jahr, bis er sein Wissen aufgeputzt, sich in Harsdörffers Quellen gebadet, an Moscheroschs Handwerk geschult und etlichen Traktaten die Regeln abgeguckt habe, aber dann werde er dasein: höchst lebendig in viel bedrucktem Papier versteckt. Doch wolle niemand von ihm vertändelte Schäfereien, übliche Leichabdankungen, verzwackte Figurenpoeme, zierliches Seelgewimmer oder Bravgereimtes für die Kirchgemeinde erwarten. Eher werde er den großen Sack aufmachen, den gefangenen Stunk freisetzen, des Kronos Parteigänger sein, den langen Krieg als Wortgemetzel neuerdings eröffnen, alsdann 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.« (S. 148) Man merkt ihm fürwahr an, diesem poetischen Zukunftsprogramm, dass es mit dem Nürnberger Trichter getrichtert wurde: In wenigen Sätzen umreißt es die spätere Leistung Grimmelshausens, nennt seine Anreger (Harsdörffer, Moscherosch), sagt vor allem, wie Gelnhausen nicht schreiben will (und erledigt damit die Kunst der anwesenden Größen mit ein-zwei treffenden Giftpfeilen; in der Reihenfolge ihrer – verdeckten – Nennung: Sigmund Birken, Simon Dach, Filip von Zesen, Johann Scheffler, Paul Gerhardt, Johannes Rist), und entwirft eine metaphernreiche eigene Ästhetik, die er mit Nachdruck den akademischen puristischen Diskussionen der amtierenden Dichter über die Reinerhaltung und deren Ruf nach Normierung der deutschen Sprache entgegensetzt, denen er drei lange Tage über im Fenster sitzend gelauscht hat: Realismus in den Sujets und in der Sprache, das Postulat der Freizügigkeit, Bereicherung der Literatur durch Grenzüberschreitung und Nichtachtung der *genera dicendi,* der Stilnormen und -grenzen. Nicht von ohngefähr steht (!) er dieses Mal im Fenster, den papierenen Diskussionen schon den Rücken kehrend, bereit zum Sprung in die wirkliche Wirklichkeit, und geschickt, seinen Freipass zu benutzen und die Grenzen der Tradition ungefragt zu überschreiten. Denn was hat es mit der Metapher vom Freipass genau genommen auf sich? Der Freipass war in Zeiten des Zollvereins ein Passierschein für zollfreie Waren, und der Stoffel wird nicht zögern, mittels der Grenzen überschreitenden Macht dieses Papiers manches »illegale« Gut hinüberzuschmuggeln. Mit diesen poetologischen Worten schmuggelt der Schelm aber noch eine andere Konterbande über die Zollgrenze und winkt eulenspiegelnd über 300 Jahre hinweg einem anderen »im Fenster sitzenden« Außenseiter zu, dem Autor selbstverständlich, der in seinem »Rückblick auf die Blechtrommel« (1973) für sich in Anspruch nahm, »der bis dahin ängstlich zurückgepfiffenen Sprache Auslauf zu schaffen« (11, S. 871). Doch das liest man auf einem anderen Blatt.

Und noch eine dritte Figur steht bei dieser Dichter-Geburt Patin: Libuschka natürlich, die, ob bewusst oder unbewusst, oder doch wohl eher bewusst, sich wie eine »Schlampe« aufführt, als ihr Gelnhausen von der Berufung zum Dichter erzählt, und mit Häme und Gemeinheit alles das in den Schmutz zieht, worauf Schütz dem Stoffel Hoffnung gemacht hat. Auf ihre Weise, nämlich *via negativa,* arbeitet sie mit am Werden des Genies, und das auf dem Niveau, das sie beherrscht, dem psychologischen: Sie stimuliert den Ehrgeiz ihres »Sohnes«, indem sie ihn klein macht. Ja, Stoffel ist ja auch ihr Sohn, ihr Verhältnis ein durch und durch in-

zestuöses, und in ihrer Rolle als Mutter hat er sie angesprochen, um sich an der Brust der »Amme« auszuweinen und ihr zugleich seinen Triumph aufzutischen: »Sie, die Alte, ihm immer Junge, sein bodenlos Faß und Kübel, sich auszuschütten, sie, seine Amme, sein Lotterbett, der saugende Egel hielt ihn und hörte sich satt.« (S. 132; vgl. Battafarano/Eilert, S. 226–230) Witziger- und parodistischerweise kehrt die Erzählung damit Gelnhausens eigene, rund 20 Jahre später geschriebene Erzählsituation in *Trutz Simplex* um: Weil – so die Erzählerfiktion – Simplicissimus sie, Courasche, in seiner »Lebens-Beschreibung« öffentlich bloßgestellt habe, diktiere sie nun in einer Trotzreaktion und aus Rache ihre Biografie als Gegenschrift zum *Simplicissimus* (dem Simplex zum Trotz, als »Trutz Simplex«): »Woraus aber die gantze erbare Welt abzunehmen / daß gemeiniglich Gaul als Gurr [Stute]: Hurn und Buben eins Gelichters: und keins umb ein Haar besser als das ander sey; gleich und gleich gesellt sich gern / sprach der Teufel zum Kohler / und die Sünden und Sünder werden widerumb gemeiniglich durch Sünden und Sünder abgestrafft.« (Schöne, S. 1095) Es hat also nicht nur eine (Durzak: durch Harsdörffer; Battafarano/Eilert: durch Courage), sondern eine dreifache Initiation Gelnhausens in den Dichterberuf statt: die *mythologische* durch den Vater und Maëstro Sagittario, eine *dichtungstheoretische und -praktische* durch den Vater und Literaturtheoretiker Harsdörffer und eine *psychologische* durch Mutter und Bettgenossin Courasche.

Komposition

Im einleitend zitierten Interview mit Wolfram Schütte hat Grass die Bedeutung Schützens für seine Erzählung nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch in kompositorischer betont. Das Treffen nehme durch den Auftritt von Schütz eine ganz andere Wendung, und sein Abgang verändere das Treffen abermals. Daraus ergeben sich einige Botschaften: Offensichtlich ist die Erzählung dreigeteilt; ursprünglich war für das Treffen eine ganz andere Zielrichtung vorgesehen, die durch Schütz' Erscheinen konterkariert wird; und durch Schütz' Auf- und Abtritt erfolgt eine »Wendung«, griechisch gesprochen eine Peripetie. Tatsächlich zäsuriert sein Erscheinen die Erzählung in drei Kapitelblöcke, deren Mittelblock (vom 8. bis zum 15. Kapitel) von der Präsenz des *»saeculi sui musicus excellentissimus«*, des aus allen herausragenden Komponisten seines Jahrhunderts, geprägt wird, während die beiden Rahmenblöcke innerliterarische und kulturpolitische Fragen thematisieren.[7] Im Zentrum der Erzählung aber stehen Heinrich Schütz (die Musik) – und

Gelnhausen (die Dichtung der Zukunft), oder genauer das Verhältnis der beiden zueinander.

Paradox: Die beiden Figuren, die scheinbar als Nebenfiguren auftreten, die im Gegensatz zu den anderen verspätet (aus der Nacht) in den Raum der Erzählung eintreten und vorzeitig aus ihr (in die Nacht) hinaustreten, bilden die beiden Pole, die Magnetfelder, die mit ihrer Anziehungskraft die Aufmerksamkeit absorbieren. Die Zäsuren, die durch des Komponisten An- und Abreise geschnitten werden, sind echte Peripetien: Die Anreise verschiebt das Diskussionsthema, das eigentlich im kulturpatriotischen Geiste doch heißen sollte: »Wie können wir Dichter eine einheitliche Kulturnation durch eine einheitliche Sprache und Literatur schaffen?«, zu der Frage: »Wie lassen sich Musik und Sprache vereinbaren, ohne die Kontrolle der Vernunft zu verlieren?« Die Abreise sodann hat eine Vanitas-Situation zur Folge, die Gryphius' melancholisches Herz höher schlagen lässt. »›O Nichts, o Wahn, o Traum, worauf wir Menschen bauen …‹ Alles schlug in Jammer um«, heißt es zu Beginn des 16. Kapitels, Jüngster-Tag-Fantasien machen sich breit, und es scheint, als habe Schützens Erscheinung nicht die mindeste Wirkung hinterlassen. Doch das stimmt nicht ganz; denn der Zufallsgast hat den Poeten ein Vermächtnis hinterlassen, das ihnen über ihre politische Mutlosigkeit hinweghelfen soll, und das, wie sollt' es anders sein?, mitten im 12. Kapitel, also auf dem Gipfelpunkt der Erzählung.[8] Die Jünger in Apoll wollen gerade verzagen und lähmender Melancholie verfallen: »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?« – als der Mann, der als einer der integersten »freien« Künstler gilt, der sich nie verkaufte und seine kunstpolitischen Ziele auch vor Fürstenthronen vertrat, diesen Defätismus – allerdings nicht energisch, sondern vorsichtig-skeptisch – verwirft: »Heinrich Schütz, der den Wechselreden wie abwesend beigesessen war, beantwortete die Frage nach dem Weshalb: 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.« (S. 91)

Die Zentralkomposition

Kap. 1–7 7 Kapitel	Kap. 8–15 8 Kapitel		Kap. 16–23 8 Kapitel
Exposition (Anreise) Diskurs über die Zukunft der deutschen Dichtung	Anreise und Abreise Heinrich Schütz' Diskurs über das Verhältnis von Poeterey und Musik		Diskurs über Utopien in Liebe, Politik und Dichtung das Friedensmahl, das Feuer, die Abreise
	Kap. 8 Gelnhausens Begrüßung des »gütigen Jesus«	Kap. 15 Gelnhausens Kniefall	
	Kap. 12 Schütz' Appell: »ein leises ›dennoch‹«		

Coda

Es wirkt nun nicht wenig befremdlich, wenn Grass in einer Hommage auf Hans Werner Richter und die Gruppe 47 nicht dessen *Alter Ego* Simon Dach, sondern einen Komponisten ins Zentrum stellt, hinter dessen Größe der Gründer und Lenker der Gruppe, die keine sein wollte, freiwillig zurücktritt (S. 66). Warum weicht der Siebenundvierziger Grass, der der Vatergestalt Hans Werner Richter seinen Tribut entrichten will, in so markanter Weise von seinem kulturellen Prätext ab? Der Umstand allein, dass auch ein Hans Werner Henze gelegentlich (1953) an Sitzungen der Gruppe teilgenommen und Dichtungen Wolfgang Hildesheimers und Ingeborg Bachmanns vertont hat (Füssel, S. 46), erklärt die Diskrepanz doch nur unzureichend, da Henze bei weitem nicht die kulturelle Präsenz eines Heinrich Schütz noch seinem Gastauftritt eine ähnliche Relevanz wie der Visite des barocken Kollegen beigemessen werden kann. Und vielleicht gar nicht so befremdlich, dass Schütz, der Komponist, und Gelnhausen, der *outsider,* der geballten Literatenintelligenz ihrer Zeit den Schneid abkaufen. Es sieht gefährlich nach Nestbeschmutzung aus: Grass marginalisiert seine Freunde, die Poeten, indem er sie als »literarische[n] Haufe[n]« (57) samt ihrem Prinzipal Simon Dach dem »Vater der deutschen Musik« (*parens musicae nostrae modernae*) und seinem »Sohn« Gelnhausen unterordnet.

Es dürfte Grass nur zu bewusst geworden sein, dass das literarische Barock um 1647 außer Gryphius eher nur *poetae minores*, in heutiger Sicht eher zweitrangige Autoren, aufzubieten hatte, bevor in den 1660er Jahren Grimmelshausen die Szene bestimmte. Er brauchte also ein *missing link* zwischen den 1640er und den 1660er Jahren des Jahrhunderts, das die Größe und Weltgeltung hatte, um auf den großen Grimmelshausen hinzuführen. Denn auf die genial gewählte Parallelaktion zwischen 1647 und 1947 hätte er unter keinen Umständen verzichten können. Und ohne Grimmelshausen und seine eigene Spiegelung in seinem *Alter Ego* wäre das *Treffen in Telgte* eine recht fade Angelegenheit geworden. So musste der Erzähler eine vorweggenommene Initiation des Musketiers und Regimentsschreibers Gelnhausen inszenieren. Es geht ihm also eher sekundär um die Gruppe 47. Allen Literaten und Kritikern, die sich in diesen »vagabundierenden Literaten« (so Thomas Mann über die Gruppe) wiedererkennen wollten, sei es nachgerufen: Es geht wieder einmal nicht zuletzt um ihn, Grass, um seine Initiation, um sein Selbstverständnis als Dichter, um seine Poetik, um seine Rhetorik, um seine Prosodie. Zum Glück, so bleibt allen Spöttern zum Trotz festzuhalten, da erst das Erscheinen des »Sol inter planetas« und dessen Fürsorge für Gelnhausen, den »Vetter des Mercurius« (S. 12), für die »unerhörte Begebenheit« sorgen, die diese Erzählung unvergesslich macht. Denn Merkur ist der dieser Sonne am nächsten rotierende Planet, er bekommt am meisten von ihrem Licht ab und reflektiert es ins Universum.

Literatur

Günter Grass: Werkausgabe in 20 Bänden. Göttingen 2007 (im laufenden Text zitiert mit Bandangabe, Seitenzahl; ohne Bandangabe = Bd. 9: *Das Treffen in Telgte*).

Günter Grass: Werkausgabe in zehn Bänden, hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt/Neuwied 1987 [zitiert als WA, Bandangabe, Seitenzahl].

Judith P. Aikin: Creating a Language for German Opera. The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Century Germany, in: DVjs (1988) 62, S. 266–289.

Italo Michele Battafarano/Hildegard Eilert: Courage. Die starke Frau in der deutschen Literatur. Bern u. a. 2003.

Wolfgang Bender (Hg.): Johann Jakob Grimmelshausen. Satyrischer Pilgram. Tübingen 1970.

Werner Breig: Heinrich Schütz, die deutschen Dichter und »Das Treffen in Telgte«, in: Friederike Böcher (Hg.): Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit. Kolloquium des Festwochenendes »50 Jahre Ausstellungen zu Heinrich Schütz in seinem Geburtshaus«, Bad Köstritz 2005, S. 9–40.

Otto Brodde: Heinrich Schütz. Weg und Werk. Kassel u. a. 1972.
Manfred Durzak: Harsdörffer-Variationen. Zur Barock-Rezeption im »Treffen in Telgte« von Günter Grass, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter. Bern u. a. 1991, S. 365–379.
Hans Heinrich Eggebrecht: Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Göttingen 1959.
Alfred Einstein: Heinrich Schütz. Kassel 1928.
* Hans Eppstein: Heinrich Schütz. Neuhausen-Stuttgart 1975.
Klaus Garber: Pastorales Dichten des Pegnesischen Blumenordens in der Sozietätsbewegung des 17. Jahrhunderts. Ein Konspekt in 13 Thesen, in: John Roger Paas (Hg.): Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1995, S. 146–154.
Martin Gregor-Dellin: Heinrich Schütz. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit. München/Zürich 1984.
Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz u. a. München 1981. [HA]
Ferdinand van Ingen: Philipp von Zesen, in: Harald Steinhagen/Benno von Wiese (Hg.): Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Berlin 1984, S. 497–516.
Marianne Kesting: Tasso und Monteverdi: Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, in: Walter Bernhard (Hg.): Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Tübingen 1994, S. 21–33.
Konrad Küster: Schütz' Monteverdi-Rezeption und seine zweite Italienreise, in: Silke Leopold/Joachim Steinheuer (Hg.): Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993. Kassel u. a. 1998, S. 419–432.
Volker Meid: Grimmelshausen. Stuttgart 2011.
* Hans Joachim Moser: Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, 2. Aufl. Kassel/Basel 1954.
Volker Neuhaus: Günter Grass, 3., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar 2010.
* Hans Ferdinand Redlich: Claudio Monteverdi. Leben und Werk. Olten 1949.
* Albrecht Schöne: Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse, 2. Aufl. München 1968.
Anselm Weyer: Günter Grass und die Musik. Frankfurt am Main u. a. 2007.
Caspar Ziegler: Von den Madrigalen: Einer schönen und zur Musik bequemesten Art Verse/Wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten […], Wittenberg 1685 (zuerst Leipzig 1653).

*Mit Asterisk * sind diejenigen Titel markiert, die nachweislich als Quellen für die Erzählung gedient haben.*

Anmerkungen

1 Die Vorgänge erinnern in der Struktur – ohne dass sich die Analogie bis in die Kapillaren nachzeichnen ließe – an die in Thomas Manns *Zauberberg:* Die intellektuellen Kombattanten Settembrini und Naphta liefern sich ihre abstrakten ideengeschichtlichen Verbalduelle, bis mit Peeperkorn eine »Persönlichkeit« in die Szene tritt und dabei mit ihrer Gravitation alle anderen in ihre Umlaufbahn zwingt, die rhetorische Spannung zwischen den geistigen Polen entschärft und neutralisiert. Die natürliche Autorität des bedeutenden Menschen wirkt auf die lebens- und geschichtsferne *Zauberberg*-Gesellschaft wie die Epiphanie eines Gottes. Hier endet freilich die Parallelität; denn Peeperkorns dionysische Persönlichkeit – »Bacchus selbst« – wird durch ihre Lebensschwäche persifliert, während Schütz als apollinische Idealfigur gegen Ironie immun und unantastbar erscheint.

2 Martin Opitz: »An H. Heinrich Schützen, auf seiner liebsten Frauen Abschied« (1625).

3 Eher unwahrscheinlich, dass auch Schütz den *Combattimento,* der 1638 im VIII. Madrigalbuch erschienen war, nicht gekannt hat; es ist sogar möglich, dass er dieser seit ihrer Uraufführung 1624 berühmten Musik schon beim zweiten Italienbesuch begegnete (Küster, S. 428); in den *Symphoniae sacrae II* jedenfalls arbeitet er mit rezitativisch-dramatischen Techniken und anderen originären Stilmitteln des venezianischen Domkapellmeisters und beruft sich im Vorwort explizit auf das VIII. Madrigalbuch.

4 Text und Musik (mit anderslautender Übersetzung) unter: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/O_bone,_o_dulcis,_o_benigne_Jesu,_SWV_53_(Prima_pars)_(Heinrich_Schütz).

5 Schütz' Schwager Caspar Ziegler, der als Erster das Madrigal in die deutsche Musikliteratur einführte und mit seinem kleinen Traktat Epoche machte, bezeichnet dieses Genre als epigrammatische Dichtung (und vernachlässigt dessen lyrische Züge), da es wie diese auf eine Pointe, einen Grundgedanken im letzten Vers, hinstrebe (Ziegler, S. 6).

6 Vater Christof Schütz bewirtschaftete in Weißenfels das Gasthaus »Zum Schützen« in der Nikolaistraße, das bei den Vorbesitzern »Zur Sackpfeife« und »Zum goldenen Esel« hieß. Das Sandsteinrelief als Hausmarke über dem Torbogen zeigt einen Dudelsack blasenden, gekrönten Esel mit der Inschrift: »DISER GASTHOF STEHET IN GOTTES HANDT / ZUM GULDEN ESEL IST ES GENANT« (Moser, S. 19, 605 und Abb. 2 neben S. 17).

7 Vgl. Weyer, S. 37–39.

8 Vgl. Neuhaus, S. 173.