Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 9

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BÜCHER

PROFIL UND SCHREIBART

Nach allem, was wir wissen, muss es Zeiten literarischer Produktivität gegeben haben, in denen es keineswegs ungewöhnlich oder am Ende gar verpönt war, grossen Vorbildern nachzustreben und zu verwirklichen, was dem unangefochtenen Begriff eines vollkommenen Werks entsprach. Man muss das wieder einmal in Erinnerung rufen; denn jetzt ist das genaue Gegenteil der Fall. Es herrscht die Vorstellung, von «Werk» könne überhaupt nicht mehr im Ernst die Rede sein, und Vorbilder sind höchstens dazu da, dass man sich von ihnen so deutlich wie möglich distanziert. Verlage, die den Ehrgeiz haben, die Literatur von heute oder lieber noch von morgen zu betreuen, setzen dieses Ziel auf ihr Programm und lassen Hefte und Bändchen in Reihen erscheinen, die laut Klappentext «das Profil und die Schreibart einer neuen Literatur» vorzeigen sollen[1]. Ein anderer Verleger verspricht in steter Folge Texte, «in denen sich Veränderungen des literarischen Ausdrucks der Gegenwart» abzeichnen[2]. Der Vorsatz ist gewiss lobenswert, die Folgen indessen manchmal fatal. Denn weder Profil noch Schreibart einer neuen Literatur garantieren, dass das Geschriebene etwas taugt, und Veränderung als Programm ist ohne genaue Kenntnis dessen, was und in welcher Weise verändert werden soll, eine Anmassung. Wie aber soll man eine «neue» von einer «alten» Literatur unterscheiden? Und wie sieht der klar umrissene Bestand anerkannter oder meinetwegen etablierter Literatur aus, den zu verändern vorgegeben wird, noch dazu in Schaffensproben von beiläufig zwanzig bis vielleicht siebzig Seiten?

Ich will nicht so weit gehen, mögliche Veränderungen als blosse Variationen uralter und gewissermassen «ewiger» Themen der Geschichtenerzähler von Homer bis Hubert Fichte hinzustellen. Aber die Anekdote, die ich kürzlich in der Literaturbeilage von «Christ und Welt» gefunden habe, trifft den Nagel auf den Kopf. Zu Robert Neumann, so erzählt er selbst, sei der Lyriker Krzyzanowski an den Kaffeehaustisch gekommen und habe gesagt: «Ich hab' einen Romanstoff für Sie.» Er resümiert die Idee wie folgt: «Zwei grossartige junge Leute. Verliebt ineinander! Glücklich! Wird das Mädchen von einem hässlichen, schlechten Menschen weggelockt und verführt.» «Was weiter?» fragt Neumann. «Nichts weiter. Nur schreiben muss man es noch.»

*

Nur schreiben! Zum Beispiel so: «*In diesem Zimmer hat ein Mädchen gewohnt, und jetzt ist sie weggezogen — die Wände mit ihren Tapeten stehen unbeholfen.*» Das ist, als selbständiges Prosastück, allein auf einer weissen Seite gedruckt. Eine Notiz oder eine Beobachtung, nicht geradezu uninteressant, aber anderseits auch nicht überwältigend. Der Band «Von Zimmer zu Zimmer» von *Jan Erik Vold*, einem jungen Norweger, dessen Texte Walter Baumgartner übersetzt hat, enthält eine ganze Sammlung derartiger Aufzeichnungen. Peter Bichsel spricht in seinem Nachwort von Schreibübungen. Worin hier «Veränderungen des literarischen Ausdrucks der Gegenwart» nachzuweisen wären, ist eine unfaire Frage: Schreibübungen haben ihren guten Sinn und mögen einen Autor weiterbringen. Nur muss nicht gleich mit allen Glocken geläutet werden, wo einer sie anstellt.

In der gleichen Reihe ist der Gedichtband «Was auf der Hand lag» von *Dieter Fringeli* erschienen. Fringelis Gedichte sind knappe Formeln, spruchartige Gebilde,

manchmal pointiert, aber meist auf das Allernotwendigste reduziert, schmucklos. Er sagt:

Bekannte Soldaten machen sich
Auf die Suche nach ihrem
Unbekannten Grab

und spielt gern mit geläufigen Ausdrücken oder Redensarten, dichtet vom Zinsfuss, der auf grossem Fuss spazieren geht, und teilt mit, dass an Händen und Füssen amputiert worden sei, was Hand und Fuss hatte. Wenn es immer wieder vorkommt, dass einer auf dem letzten Loch pfeift, so muss es möglich sein, es einmal auf dem vorletzten zu tun. Fringelis Umgang mit der Sprache hat etwas Spielerisches. Bei aller Strenge und Knappheit ist dieses Element in seinen Gedichten stark und, wie mir scheint, doch auch eine Gefahr. In literarischen Kreisen könnte, was er da anstellt, leicht zum Gesellschaftsspiel werden. Und was schlimmer ist: hinter den gekonnten Abbreviaturen lauert ein Rezept, dem zu misstrauen für Fringeli ebenso wichtig werden könnte wie das Misstrauen, das er den Redeweisen und den scheinbaren Selbstverständlichkeiten mit Recht entgegenbringt. Seine Gedichte sind exakte Notizen; ob er Sachverhalte notiert (Beispiel «Wechselspiel») oder ob er mit Floskeln des Sprachgebrauchs spielt (Beispiel «Meine Sprichwörter»), immer findet er die unauffälligen Worte, den nüchternen Ton kühler Redlichkeit. Er wäre beinahe jenen Gedichtverfassern zuzuzählen, von denen einer einmal versichert haben soll, das Wort Fisch sei für ihn poetischer als alle Gedichte zum Thema Fisch. Beinahe, sage ich, weil Fringeli mit Pointen arbeitet, die er aus dem Gegensatz zwischen banaler Redeweise und verfremdeter Bedeutung erzielt. Von Schreibübungen könnte man hier nicht mehr sprechen, schon eher von einer an Virtuosität grenzenden Sicherheit in der Handhabung des sprachlichen Materials.

*

Lyrik, Prosa, Essay, bildende Kunst und Musik der Gegenwart dokumentarisch von Jahr zu Jahr zu erfassen, ist das Ziel der Herausgeber des Jahrbuchs «Jahresring»[3]. Die Ausgabe 68/69 enthält Gedichte von Georg von der Vring und Nelly Sachs bis zu der jungen Lyrikerin Heidi Pataki, Prosa von Wolfgang Koeppen, Gabriele Wohmann, Uwe Brandner und vielen andern, Nachgelassenes von Doderer, Briefe auch von Robert Walser aus dem Jahr 1927, eine Jugenderinnerung von Wolfgang Schadewaldt, Nachrufe und zusammenfassende kritische Chroniken zur Kunst, zur Musik und zur Literatur seit Erscheinen des letzten Jahresrings. Die Stadt Basel, die Krise der «Globe Air» und die bewegende Geschichte der Volksabstimmung über den Erwerb der beiden Bilder von Picasso (in dem Aufsatz «I like Pablo» von Heinrich Wigand Petzet) sind in diesem informativen Sammelband ebenso registriert wie das Lesespiel «Zu Protokoll» von Julius Overhoff, in dem sich der Satz findet: «Nach dem heutigen Stand der Forschung kann es keinem Zweifel unterliegen, dass das Beamtentum kultischen Ursprungs ist.»

Finden wir vielleicht in dieser verdienstvollen Sammlung Aufschluss über den Bestand etablierter Literatur und Kunst, über das, was verändert wird in Profil und Schreibart? Wir finden ihn nicht. Die Frage erübrigt sich, es ist müssig und ein wenig peinlich, Veränderung als Kriterium und Markenzeichen zu betrachten. Die Literatur und die Kunst einzuteilen in «alte» und «neue» ist zwar ein überaus beliebtes Spiel und zahlt sich immer wieder aus, weil die Leute nicht gern von gestern sein wollen. Dennoch ist der Streit um «alt» und «neu» am Ende müssig. Was der Lyriker Krzyzanowski in der Anekdote sagt, ist allein entscheidend: Nur schreiben muss man's noch.

Anton Krättli

[1] LCB-Editionen. Es liegen uns vor: Günter Grass, Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge; Reinhard Lettau, Gedichte; Lars Gustafsson, Bakunins Reise, Thorn; Arthur Knoff, Geschichten; Uwe Brandner, Am elften Tag; Gerald

Bisinger, 7 Gedichte zum Vorlesen; alle herausgegebenen vom Literarischen Colloquium Berlin. 1968. — [2]Walter-Drucke. Band 15: Dieter Fringeli, Was auf der Hand lag, Gedichte, mit einem Nachwort von Karl Krolow; Band 16: Jan Erik Vold, Von Zimmer zu Zimmer SAD & CRAZY, mit einem Nachwort von Peter Bichsel, Walter-Verlag, Olten und Freiburg 1968. — [3]Jahresring 68/69. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart, herausgegeben vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie und bearbeitet von Rudolf de le Roi, Hans Bender und Eduard Trier. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1968.

LUDI THEATRALES SACRI

Zu einer Ausgabe der Schauspiele Jacob Bidermanns

Im Barock ist das Theater nicht nur ein Abbild des Lebens, sondern darüber hinaus ein Gleichnis, das den eigentlichen Charakter des menschlichen Daseins aufzeigt. In Calderons *Welttheater* spielt Gott sich selber die Schöpfung vor: das Irdische ist das Schauspiel, in dem sich der göttliche Gedanke Gott zur Lust zu flüchtigster Erscheinungsform zusammenballt. Der Mensch betritt bei seiner Geburt die Bühne der Welt, erhält das Kostüm, das seiner Rolle entspricht, und spielt diese Rolle gut oder schlecht, bis er im Tode endgültig von der Bühne abtritt. Nach dem Spiel erwartet ihn sein Richter: alles, was der Mensch auf Erden vollbracht hat, ist nur im Hinblick auf das Jenseits bedeutsam; es zählt nicht die Rolle, sondern die Qualität des Spiels. Irdische Pracht und irdisches Elend bleiben zurück als ein Haufen von Masken, Requisiten, Lumpen und Tand. Calderons Stück legt nicht nur die Scheinhaftigkeit des Lebens, sondern auch die symbolische Wahrheit des Theaters bloss. Wie kaum eine andere Kunst ist das Theater geeignet, die Leere hinter allem Vordergründigen zu enthüllen und damit die hinfällige Beschaffenheit der Welt schaubar zu machen. Das Theater ist gerade dadurch dem Leben am nächsten, wodurch es sich von ihm zu trennen scheint: durch die Unwirklichkeit, die das Leben wie das Theater von einer nur jenseits des Erscheinenden zu suchenden Wahrheit abhebt.

In dieser Kunst, die ihren höchsten Grad von Wirklichkeit dann erreicht, wenn es ihr gelingt, die irdischen Dinge ihrer Unwirklichkeit zu überführen, nimmt das jesuitische Schultheater eine besondere Stellung ein. Es liegt dem Katholiken ohnehin näher als dem Protestanten, durch sinnlich Wahrnehmbares zum Übersinnlichen hinzuleiten. Das Messopfer ist ein Beispiel für eine solche sinnliche oder sinnbildliche Darstellung, die, eben weil sie nur ein Bild des Unfassbaren gibt, auf dieses Unfassbare hinweist, ohne es in verfälschende Formen oder Begriffe zu zwingen. Ignatius von Loyola betont in seinen Schriften diese Verschmelzung des Irdischen mit dem Überirdischen in einem besonderen Masse. Die jesuitischen Schauspiele erscheinen als eine natürliche Entwicklung aus der in den Exerzitien geforderten Versenkung in so körperhaft wie nur möglich vorgestellte Szenen der Heiligen Schrift oder aus dem Leben der Heiligen. Das im Innern zu täuschender Lebensnähe heraufbeschworene Bild springt im Theaterstück nach aussen über und versetzt nicht mehr nur einen Einzelnen, sondern ein ganzes Publikum in den Zustand einer alle Sinne umfassenden Bezauberung, aus dem man so leicht über die Grenzen des mit den Sinnen Fassbaren hinübergleitet. Dem Jesuitentheater liegt vor allem daran, «in einem schaubaren Symbol die grosse Synthese von Diesseits und Jenseits Gestalt

gewinnen zu lassen»[1]. Wie sich dabei die irdische Welt ihrer scheinbaren Wirklichkeit entleert, nur um dadurch in eine andere, wesentliche Wirklichkeit verwandelt zu werden, macht den besonderen Reiz dieser Stücke aus. Es vollzieht sich in ihnen immer wieder der Übergang vom Sichtbaren zu dem in ihm sich verhüllenden Unsichtbaren, in dem jedesmal die Grenze des gerade noch Darstellbaren erreicht wird, und sie verwirklichen in dieser ihrer Eigenart eine Möglichkeit des Theaters in einer besonders reinen Form.

Die hervorragendste Gestalt unter den Jesuitendramatikern ist ohne Zweifel Jacob Bidermann. Seine Werke wurden 1666 — fast dreissig Jahre nach seinem Tod — zum ersten Mal veröffentlicht und damit im Gegensatz zu unzähligen anderen, meist nur für eine einzige Aufführung geschriebenen Stücken dem Vergessen mindestens für eine gewisse Zeitspanne entrissen. Diese Erstausgabe ist jetzt in einem photomechanischen Nachdruck wieder erhältlich[2]. Sie enthält neben zehn Schauspielen auch die Periochen — die für ein des Lateins zum Teil nicht kundiges Publikum verfassten deutschen Nacherzählungen und Szenenangaben. Jedem einzelnen Stück sind neben genauesten bibliographischen Angaben Erläuterungen beigegeben, die über die Textgeschichte, über das Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff und über gewisse in der Sache liegende Probleme — meist theologischer Art — Auskunft geben. In einem Nachwort gibt der Herausgeber Rolf Tarot nebst willkommenen biographischen Hinweisen einen Überblick über die Entstehungsgeschichte der Ausgabe und versucht in einem Abschnitt *Drama und Bühne* vor allem die Vorurteile abzubauen, die seiner Ansicht nach dem Verständnis dieser allen traditionellen Begriffen widersprechenden Bühnenkunst im Wege stehen.

Es geht im Jesuitentheater — wie in der Literatur des Barockzeitalters überhaupt — nicht darum, einen Menschen, ein Ding oder ein Ereignis in seiner unverwechselbaren Einmaligkeit erscheinen zu lassen. Das Einmalige kann nur dann bedeutsam werden, wenn seine allgemeine Bedeutung jeden individuellen Zug überstrahlt. Gryphius' Trauerspiel *Ermordete Majestät oder Karolus Stuardus, König von Gross-Britannien* ist für eine solche Transponierung eines Aktuellen in ein Beispielhaftes charakteristisch. Auf diese Tendenz, die im Kleinen wie im Grossen die Kunst der Zeit bestimmt, weist der Herausgeber mit Nachdruck hin, wenn er sagt, dass das Jesuitentheater seine volle Wirkung nur «in exemplarischer Gestaltungsweise»[3] entfalten könne und zur Illustration den folgenden Vers Bidermanns zitiert: «Exempla, quàm lingua, efficaciùs docent[4].» Das Beispiel steht in der Spannung zwischen Ding und Sprache. Es gibt mit dem Geschehen zugleich dessen Interpretation. Seine Wirksamkeit liegt darin, dass es ein Stück Leben vor dem Zuschauer heraufbeschwört und ihm dabei zeigt, dass dieses Leben seinen Sinn erst aus seiner Beziehung zu einer ihm übergeordneten Wahrheit schöpft. Diese Verwandlung einer mit Händen zu greifenden Wirklichkeit in ein sie deutendes Exemplum weist darauf hin, wie das Leben selber in jedem Augenblick zu nehmen wäre: als eine Folge von Szenen, die ebenfalls nicht an sich, sondern nur als Beispiel oder Mahnung bedeutsam sind.

Wenn sich die zur Betrachtung notwendige Distanz herstellen soll, muss die Spannung zerstört werden, die den Zuschauer — wie die wahnhaften Ziele, auf die er sein Leben ausrichtet — in einer blind vorwärtsstrebenden Bewegung gefangen hält und ihm die Illusion verschafft, ein Ding gehe notwendig aus dem andern hervor und das Leben sei eine ununterbrochene, aus Ursache und Wirkung sich knüpfende Kette. Das geschieht erstens einmal durch die Periochen, die mit ihren genauen Szenenangaben die Aufmerksamkeit vom Geschehen an sich auf seine Bedeutung lenken. Der Schritt, den der Zuschauer dabei zurücklegt, entspricht genau dem Weg des Dichters, der seinen Stoff ins Exemplum umsetzt: er löst eine gradlinig in der Zeit sich fortbewegende Handlung in eine Folge von Szenen auf, die nicht mehr als Ereignis, sondern als in sich geschlossenes Sinnbild wirken. Der Dichter

zeichnet dabei die vordergründige Wirklichkeit in einer Weise nach, die ein Geschehen in seinen Umrissen zwar nicht verändert, es aber doch so transparent werden lässt, dass es in einem höheren Grade von der über allem liegenden Wahrheit durchdrungen wird, als der erste, kompakte Entwurf. Das Nebeneinander von Perioche und Drama ist nur eines der Mittel, die dazu dienen, eine allzurasch als etwas Eigenständiges sich aufdrängende Handlung auf ihre eigentliche Funktion zu reduzieren. Ein wesentliches, die Beispielhaftigkeit des Geschehens immer neu betonendes Moment liegt auch in dem in Bidermanns *Comicotragoediae* häufigen Sichablösen von ernsten und komischen Szenen, die einander spiegelbildlich entsprechen und die sich durch den radikalen Wechsel des Tones gegenseitig in Frage stellen: zweimal vertauscht Philemon mit einem andern die Kleider und in beiden Fällen zieht er sich eine Strafe zu, die einem anderen zugedacht war. Aber während er beim ersten Mal lediglich Prügel bekommt, wird er beim zweiten Mal zum Märtyrer. Scherz hat sich in Ernst verkehrt. Ein an sich belangloses Geschehen wird mit derart verschiedenen Bedeutungen erfüllt, dass es sich als das erweist, was es ist: als eine leere Form, die bereit ist, diesen oder jenen Sinn in sich aufzunehmen und zu verkörpern.

Wieder anders wird die Handlung gestaffelt, wenn, wieder im *Philemon Martyr*, Jupiter mit seinem von der Idolatria angeführten Gefolge mit Gott und den himmlischen Heerscharen parallel gesetzt wird. Dadurch werden nicht nur zwei Zeitalter, sondern auch Aberglaube und Glaube, starrer Götzendienst und ein sich davon lösendes, lebendiges Christentum einander gegenübergestellt. Die sichtbare und die unsichtbare Welt spalten sich auf in eine Anzahl einander überlagernder Ebenen, deren eine jede auf die ihr folgende und schliesslich auf einen im Unendlichen liegenden Fluchtpunkt hinweist. Dieses Gebäude aus komischer und ernster, positiver und negativer, mehr oder weniger bedeutungsvoller Ausformung einzelner Elemente entspricht dem mittelalterlichen Geschichtsbild von Typos und Antitypos, das die Geschichte nicht als eine gradlinige Entwicklung begreift, sondern jede Epoche als die mit einem neuen Sinn erfüllte Ausprägung einer früheren versteht. Das Christentum zeigt sich aus dieser Sicht als eine Überhöhung der Antike, das Neue Testament als die Erfüllung des Alten Testaments. Herakles kann als eine Präfiguration von Christus erscheinen, und der Durchgang durchs Rote Meer wird zur Vorform der Jordantaufe. Die Welt faltet sich so gleichsam in immer neuen Entwürfen vor dem Schöpfer aus, der jedem der an und für sich bedeutungslosen Geschehen erst ihren Sinn gibt, wenn er sie in ein System von sich gegenseitig ausprägenden, einander gegenseitig erhellenden Epochen einfügt. Dieser Aufbau wiederholt sich in den Stücken Bidermanns, deren einzelne, in sich geschlossene Szenen ebenfalls nicht aus sich selber Rechtfertigung schöpfen, sondern nur als Hinweis auf das Zentrum Bedeutung haben, als dessen Ausstrahlung sie erscheinen.

Bidermann bedient sich aber nicht nur dieser architektonischen Technik, wenn es darum geht, das Schauspiel des Lebens als Spiel erscheinen zu lassen. Wie er durch den Aufbau der Szenen den Blick des Zuschauers auf sein wahres Ziel — das Jenseits — hinlenkt, deckt er auch im Geschehen selber immer wieder die wahre Beschaffenheit der irdischen Dinge auf, die in *Cosmarchia* die Anachoreten mit der Formel: «Res perinde omnes fluunt» umschreiben[5]. All die Masken und Fassaden, die der Mensch diesem Fliessen entgegenstellt, verhüllen nur das Wirken der Vergänglichkeit, ohne ihm im Geringsten Einhalt zu gebieten. Bidermann macht dieses Fliessen, diese schwankende, trügerische und unaufhaltsame Bewegung in seinen Stücken oft auf eine Weise fühlbar, die Schwindel erregen könnte. Sichtbares und Unsichtbares baut sich in gleicher stofflicher Dichte auf. Seelische Vorgänge spielen sich auf derselben Ebene, derselben Bühne ab wie derbe Rüpelszenen. Träume lassen Spuren zurück, die kein Erwachen wegwischt. Teufel verkleiden

sich als Engel und Engel als Teufel. Der Schauspieler Philemon ist nicht der, der er zu sein vorgibt und ist es in einem tieferen Sinne doch. Es gibt die heidnischen Götter nicht, aber sie nehmen doch auf der Bühne den Raum ein, den die Illusionen im Leben des Menschen gemeinhin beanspruchen. Der christliche Gott tut sich in Lichterscheinungen und himmlischen Klängen kund, die den Heiden als blosse Magie erscheinen, aber diese Magie ist auf Bidermanns Bühne wirklicher als alles, was greifbar wirklich vor Augen daliegt. Innen und Aussen, Traum und Wachen, Schein und Wahrheit rinnen in einen verwirrenden Strudel zusammen, in dem man an der Möglichkeit, hienieden mit Sicherheit ein Wirkliches aus der Täuschung herauszulösen, verzweifeln muss. Aber diese Undurchsichtigkeit macht gerade das Wesen des Irdischen aus, und die Erkenntnis des Irrtums ist ein Schritt, der zum mindesten einen Ausblick auf die gesuchte Wahrheit eröffnet. Eine Welt in der «die Dinge fliessen», lässt sich leichter durchdringen als eine, deren Starrheit noch kein Zweifel je erschüttert hat. Die trübe Schwere des Irdischen lichtet sich in dem Wirbel, der es aus seinen Fundamenten hebt. Bidermann überwindet die Welt, indem er zuerst einmal die Illusionen durchbricht, in denen das Vergängliche zu immer neuen Krusten von trügerischer Festigkeit gerinnt.

Das Überirdische geht dem Menschen in dem Masse auf, in dem das Irdische schwindet, und die Intensität des himmlischen Einflusses scheint an dem Widerstand zu wachsen, den es beim Übergang von einer Welt zur anderen zu überwinden gilt. Der zum Christentum bekehrte Philemon gibt von diesem Verhältnis einen klaren Begriff, wenn er sich weigert, seinen Kerker zu verlassen und diese Weigerung mit den Worten begründet: «Nunquam coelum clariùs, Atque inter tenebras carceris conspexeram[6].» Die Wände des Kerkers stellen einen Inbegriff irdischer Bedrängnis dar. Sie bilden in ihrer Dunkelheit einen Hintergrund, gegen den sich das himmlische Leuchten in unübertrefflicher Helle abhebt. Ein Übermass an Schwere und Gebundenheit wird ausgeglichen durch die ihm entsprechende schwebende Leichte. Das Himmlische wirkt gerade da am meisten auf das Irdische ein, wo es sich ihm in grösster stofflicher Dichte entgegenstellt. Der anfangs voll und ganz der in fleischlichen Genüssen befangenen Zunft der Hanswurste zugehörende Philemon erfährt den Einbruch des himmlischen Lichtes mit ungleich stärkerer Macht als der bei weitem vergeistigtere Apollonius. Bidermann lässt auf seiner Bühne das irdische Leben in seiner ganzen drastischen Buntheit erstehen, um die Bewegungen und Wirkungen himmlischer Kräfte desto besser zu zeigen. Das Göttliche ist in seiner Unbegrenztheit nicht darstellbar und lässt sich einzig fassen, wenn es sich in den mannigfaltigen Facetten menschlichen Treibens bricht. Der Dichter hält in seinen Stücken den Menschen einen Spiegel vor, in dem sie sich selber sehen, und führt die Erkenntnis menschlicher Schwäche in eine Erfahrung der göttlichen Gnade über, in der sich der Mensch als Spiegel Gottes begreifen lernt.

Es lässt sich in den Schauspielen Bidermanns eine grosse Bewegung verfolgen, die vom widerständigen, trüben irdischen Dasein zu den Engel- und Lichterscheinungen hinüberleitet, in denen sich das Himmlische mehr spür- als fassbar manifestiert. Ein solches Einschmelzen alles Körperhaften lässt sich dem allmählichen Hinübergleiten vergleichen, in dem sich in süddeutschen Barockkirchen der Übergang vom Irdischen zum Überirdischen vollzieht. In dieser Architektur lösen sich die Mauern in Stukkaturen auf und die Stukkaturen ihrerseits in den Schaum, der sich zu Engelreihen und Wolkenhaufen zusammenballt und sich endlich in die himmlische Bläue verflüchtigt, die die Kuppel zugleich überwölbt und öffnet. In einem solchen Sichverflüchtigen macht Bidermann die Scheinhaftigkeit der irdischen Dinge mit einer Eindrücklichkeit schaubar, die zu einer Verachtung alles Irdischen geradezu aufzurufen scheint. Diese Konsequenz wird in vielen Stücken Bidermanns gezogen: Ma-

carius und Johannes Calybita fliehen in die Wüste, um sich dort einzig dem Gebet und der Betrachtung zu widmen. Das Schauspiel vom Leben und Sterben des *Cenodoxus* veranlasst nicht nur dessen Schüler Bruno, sondern auch Scharen von Zuschauern, die der Erstaufführung beigewohnt haben, ihre weltlichen Gewänder mit geistlichen zu vertauschen. Aber mit einem solchen Sichabwenden vom Irdischen ist es nicht getan. Der, der vor dem Leben flieht, schliesst den Riss nicht, den es in der «Synthese von Diesseits und Jenseits» zu überwinden gilt, sondern er vertieft im Gegenteil den Kontrast, wenn er sich für ein Extrem entscheidet und das andere doch nicht aufgeben kann, solange er am Leben bleibt. Diese Schwierigkeit überwindet Bidermann, indem er sich mit einem Sprung an einen Punkt versetzt, von dem aus gesehen das Leben seinen Aspekt als Widerpart der Ewigkeit verliert: Bidermann blickt nicht mehr vom Leben ins Jenseits hinüber, sondern von dem Jenseits, auf das sein ganzes Wesen ausgerichtet ist, aufs Leben zurück.

Den lebhaftesten Begriff von dieser neuen Sicht gibt das Stück *Cosmarchia*, eine Art von Märchenspiel, das alle möglichen oder verblendeten Versuche, der Welt Herr zu werden, in sich zusammenfasst. Die Welt ist aus einer Distanz gesehen, in der sie zu einer Stadt Cosmopolis zusammenschrumpft, und alles, was ausserhalb ihrer Mauern liegt, ist bereits «Jenseits»; ein Jenseits, das zunächst vor allem als Ort der Reue erscheint. Die Stadt wird regiert von Königen, die aus der Fremde geholt und nach einem Jahr wieder verstossen werden; im Stück löst der neu gewählte Promethes den eben abgesetzten Adocetus ab. Die beiden illustrieren mit ihren sprechenden Namen zwei verschiedene Arten, dem jähen, den Wandel aller irdischen Dinge repräsentierenden Wechsel zu begegnen. Adocetus ist der ahnungslose, der sich vom Umsturz überraschen lässt. Promethes, den sein Schutzengel aus seiner Ruhe aufstört, geht vor die Stadt hinaus und begegnet auf diesem, eine sich distanzierende Reflexion symbolisierenden Gang seinem Vorgänger, der ihn mit seinem Beispiel warnt. Von diesem Augenblick an ist es dem «vorausschauenden» Promethes unmöglich, wie bisher unbedacht in der Gegenwart aufzugehen, und er fängt schon zur Zeit seiner Regierung an, im «Jenseits» Hilfstruppen anzuwerben, mit deren Hilfe er zu gegebener Zeit Cosmopolis überwindet und die Tradition der Jahreskönige (oder die «condition humaine») durchbricht. Die auf eine derart kurze Zeitspanne begrenzte Herrschaft ist ein Bild für das irdische Leben und verhält sich zum Jenseits wie ein kurzer Traum zu einem langen Wachen, das nur dann nicht qualvoll wird, wenn man seine Hoffnungen nicht auf den Traum gesetzt und den Traum mit dem Wachen nicht verwechselt hat. Über das Verhältnis von Traum und Wachen — einem Wachen, zu dem sich Promethes als einziger schon aufrafft, solange der Traum noch seinen Fortgang nimmt — gibt eine eingelegte komische Episode Aufschluss. Der Parasit Comus spielt zu seinem Vergnügen einen Richter und fällt über einen Beklagten, der im Schlaf einem anderen aus Versehen den Arm gebrochen hat, das Urteil, dass er sich seinerseits vom Kläger den Arm brechen lassen müsse. Die Absurdität dieses Richtspruches macht es deutlich, dass man im wachen Zustand zu Dingen, die einem im Schlaf unterlaufen können, nicht fähig ist und legt gleichzeitig dar, wie schwierig es sein kann, im Wachen die Verantwortung zu tragen für das, was man «im Schlaf» verbrochen hat. Promethes ist sich dieser Zusammenhänge bewusst, wenn er sich zwar von den Träumen, die ihm in Gestalt einer Voluptas, Opulentia oder Potestas begegnen mögen, nicht gefangen nehmen lässt und doch dem Traum sein Recht gibt, in dem er bereit ist, ihn später vor seinem höchsten Richter zu vertreten.

Von dem entrückten Standpunkt, von dem der Dichter auf Cosmopolis niederblickt, kehrt sich alles um. Weltflucht wird zu einem Mittel, die Welt zu beherrschen. Die Flucht führt nur bis zu dem Punkt, von dem aus sich Übersicht gewinnen lässt,

und die Dinge, die ein Macarius von sich zurückweist, werden zu einer Möglichkeit, das Undingliche, Unfassbare zu erfahren. So wird Belisar im eigentlichen Sinne «sehend», nachdem er sein Augenlicht verloren hat. Seine wirkliche Blindheit macht ihm seine Verblendung begreiflich und ermöglicht ihm ein Sehen, das den Augen allein nicht zugänglich war. Den Philemon schmerzen in seinem Martyrium nur die Pfeile, die an ihm vorübergehen, und ihm das «Leben» — gemeint ist das ewige — nehmen, eben weil sie ihm das Leben nicht nehmen. Nicht der Schmerz, sondern das Fehlen von Schmerz wird empfunden, weil sich in ihm dem Märtyrer die einzige Möglichkeit, den Einbruch des Jenseits ins Diesseits zu erfahren, entzieht. Im Falle des Königs Promethes führt der Rückzug von der Welt zu einer Aktivität, die allen Anschein weltlichen Treibens an sich hat, aber, im Gegensatz zum wirklichen «weltlichen Treiben», bewusstes Spiel mit den Mitteln ist, die das Leben dem zur Verfügung stellt, der eine Brücke zwischen Diesseits und Jenseits zu schlagen und dem einen im andern zur Erscheinung zu verhelfen versucht.

Der Spruch, mit der der Schutzengel den Promethes und die Zuschauer der *Cosmarchia* entlässt: «Tu cosmopolim decipe / Ne te decipiat»[7] liesse sich als Leitspruch auch über das Jesuitentheater im besonderen setzen. Ein Dichter wie Bidermann betrügt die Welt in immer neuen Ansätzen: Jedesmal, wenn er auf der Bühne seine Welt aufbaut; wenn er diese Welt mit allem sinnlichen Zauber dem Zuschauer als wirklich aufdrängt und den Glauben, den er eben erweckt hat, wieder zerstört. Aber auch der Desillusionierte ist noch nicht dort, wo der Dichter ihn haben will. Die Welt schrumpft zur Kulisse zusammen und der Mensch wird zur Puppe. Diese leeren Gehäuse jedoch erfüllen sich von neuem mit einem Sinn, den diesmal nicht der Mensch, sondern Gott selber in sie hineinlegt. Nachdem die Dinge einmal die Bedeutung verloren haben, die ihnen von aussen her zugeflogen ist, kann man durch sie hindurch den Blick auf das Wesentliche, Ewige lenken. Nicht so, dass dieses Ewige auf der Bühne erschiene, aber doch so, dass man es im Fluchtpunkt der sich eröffnenden Perspektiven erahnt, die den Zuschauer wie durch einen Sog über die Dinge hinaus in ein Jenseits ziehen. Bidermanns Theater reduziert die Welt zu dem Theater, das sie für ihn wie für seine ganze Zeit ist, aber es gibt diesem Theater die Würde zurück, die ihm als dem Welttheater Gottes von je her zukommt.

Eleonore Frey

[1] Cf. Johannes Müller, Das Jesuitentheater in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), S. VI. — [2] Jakob Bidermann, Ludi theatrales 1666, Herausgegeben von Rolf Tarot, Tübingen 1967. — [3] Op. cit. Band 1, S. 18. — [4] A.a.O. — [5] Cosmarchia, V/1, S. 201. — [6] Philemon Martyr, IV/7, S. 73. — [7] Cosmarchia, V/10, S. 213.

HANS JAKOB CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN

Gesammelte Werke in Einzelausgaben[1]

In der Fülle der deutschen Barockliteratur, deren Schätze die Wissenschaft erst in unserm Jahrhundert systematisch zu erforschen begann, erweist sich Grimmelshausens Roman «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» als eines der erstaunlichsten Werke. Erstaunlich ist es aus mancherlei Gründen: mit dem Reichtum an abenteuerlichen Geschichten aus dem Dreissigjährigen Krieg verbinden sich

vielfältige, literarisch bedeutsame Motive, die im spanischen Schelmenroman und auch im mittelalterlichen Epos vorgebildet sind und hier nun eine neue Gestaltung erfahren — so etwa das an Wolframs Parzival erinnernde Waldleben des jungen Simplicissimus sowie seine reine Torheit beim Eintritt in die grosse Welt, welcher er deshalb als Narr erscheint; dann die Schelmenstreiche, die er als Jäger von Soest verübt, sein wechselndes Glück in der Welt und seine Absage an sie und anderes mehr. Wie jeder barocke Romanschriftsteller hat Grimmelshausen den Ehrgeiz, dem Leser neben der Unterhaltung auch noch ein möglichst breites stoffliches Wissen zu vermitteln; trotz enzyklopädischer Anhäufungen von gelehrtem Kram und Merkwürdigkeiten bleibt aber sein Buch überall lebendig und menschlich fesselnd.

Nicht minder erstaunlich als der Simplicissimus-Roman ist die Gestalt Grimmelshausens selbst. Seit Gustav Könneckes Forschungen kennen wir die Lebensumstände des Dichters ziemlich gut.[2] Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen wurde 1621 oder 1622 in Gelnhausen geboren und kam nach der Plünderung und dem Brand der Stadt im Jahr 1634 in die Festung Hanau. Nach einem unfreiwilligen Aufenthalt bei Isolanis Kroatentruppen stand er 1636 mit den Kaiserlichen vor Magdeburg, bei denen er als Pferdejunge, Offiziersbursche und später als Dragoner diente. 1639 wurde er Musketier im Regiment des Obersten Hans Reinhart von Schauenburg, bald darauf war er in der Kanzlei tätig und erhielt schliesslich das Amt des Regimentssekretärs. 1649 heiratete er in Offenburg; schon vor dieser Zeit war er vom protestantischen zum katholischen Glauben übergetreten. Von 1650 bis 1660 verwaltete er das Gut der Familie von Schauenburg in Gaisbach im nördlichen Schwarzwald, er kaufte sich auch ein Haus und eröffnete darin eine Wirtschaft «Der Silberne Stern». Darauf stand er einige Jahre als Burgvogt auf der Ullenburg im Dienst des Strassburger Arztes Dr. Johannes Küffer, zog jedoch 1665 wieder nach Gaisbach zurück. 1667 bewarb er sich um das Amt des Schultheissen im bischöflich-strassburgischen Gericht Renchen, das er bis zu seinem Tod im Jahr 1676 versah. Er hatte die niedere Gerichtsbarkeit auszuüben, für die polizeiliche Ordnung, die Führung des Grundbuchs und der Einwohnerlisten, für das Eintreiben der Steuern und für den Verkehr mit dem Oberamt zu sorgen.

Während dieser Renchener Schultheissenzeit hat Grimmelshausen seine literarischen Werke veröffentlicht. Zuvor, 1666, sind nur zwei kleinere Schriften erschienen, denen nun in kurzen Abständen folgten: «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (1668, vordatiert auf 1669), die «Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi Oder der Schluss desselben» (1669), drei weitere «Continuationen» im «Wunder-Geschichten Kalender» von 1670, 1671 und 1672, der heroisch-galante Roman «Dietwalts und Amelinden anmuthige Lieb- und Leids-Beschreibung» (1670), die simplicianischen Erzählungen von der «Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche» und vom «seltzamen Springinsfeld», die politische Abhandlung «Zwey Köpffiger Ratio Status» und allerlei Geschichten. 1672 erschienen ein vierter simplicianischer Roman «Das wunderbarliche Vogel-Nest» sowie das Rundgespräch «Rathstübel Plutonis Oder Kunst Reich zu werden», ein Jahr darauf wieder ein höfischer Roman «Des durchleuchtigen Printzen Proximi und Seiner ohnvergleichlichen Lympidae Liebs-Geschicht-Erzehlung» sowie kleine Schriften, in denen er allerhand Missstände tadelt — die übertriebene Nachahmung der Franzosen, die Fremdwörtersucht wie auch politische Zustände.

Das ist der überraschend reiche Ertrag eines Lebens, das sich äusserlich in nichts von demjenigen irgend eines Bürgers in jener Zeit unterscheidet und dessen Spuren in den vielen, von Könnecke zusammengetragenen Urkunden nichts davon ahnen lassen, dass, wie Richard Alewyn einmal sagt, «ihr Urheber... einen der grössten deutschen Romane schrieb»[3]. Grimmels-

hausen hat auch tunlichst dafür gesorgt, dass seiner Umwelt wie der Nachwelt der wahre Autor des «Simplicissimus» wie der Simpliciaden verborgen blieb; nur in den zwei züchtigen höfischen Romanen — «Dietwalt» und «Proximus» — nennt er sich mit vollem Namen, sonst aber erfindet er Pseudonyme oder verbirgt sich hinter Anagrammen wie Melchior Sternfels von Fuchshaim, German Schleifheim von Sulsfort, Samuel Greifnson vom Hirschfeld, Philarchus Grossus von Trommenheim auf Griffsberg. Erst seit etwa 130 Jahren kennt man, dank der Forschung des schwäbischen Dichters und Literarhistorikers Hermann Kurz, den wahren Verfasser des «Simplicissimus»[4].

In dem ungewöhnlichen Umstand, dass sich Grimmelshausen als Autodidakt ein beträchtliches Wissen angelesen hatte und dann plötzlich und erfolgreich zu schreiben begann, sind die meisten Probleme angedeutet, mit welchen sich die Grimmelshausen-Forschung beschäftigt und die die Beurteilung wie die Edition seiner Werke erschweren. Denn die lange Reihe von Schriften zeugt zwar von einem unbändigen Erzählertalent, zugleich aber zeigt sich in den verschiedenen «Continuationen», dass der Autor und der Verleger gesonnen waren, den Erfolg des «Simplicissimus» voll auszunützen. Nicht allein Grimmelshausens Verleger Felssecker in Nürnberg wollte durch die den neuen Auflagen angehängten Continuationen möglichst viel Kapital aus dem «Simplicissimus» schlagen, sondern auch ein zweiter Verleger, Georg Müller in Frankfurt, versuchte 1669 mit einem für weitere Leserkreise sprachlich überarbeiteten Raubdruck ein Geschäft zu machen. Unglücklicherweise hielt W. L. Holland, der als erster 1851 den «Simplicissimus» — «nach den vier ältesten Drucken» — herausgab, diesen Nachdruck für das Original, eine Ausgabe also, die den Reiz von Grimmelshausens eigenwilliger, süddeutsch gefärbter Sprache einem normierten Deutsch geopfert hat. Noch komplizierter wird die Lage dadurch, dass Felssecker, um seiner Simplicissimus-Ausgabe von 1671 einen grösseren Absatz zu sichern, nicht nur drei Wundergeschichten beigefügt, sondern auch den Text dem Müllerschen Nachdruck angepasst hat.

Wie bereits Jan Henrik Scholte[5] macht nun auch *Rolf Tarot* in dem von ihm betreuten Neudruck des «Simplicissimus» eine klare Scheidung zwischen dem auf der Originalausgabe von 1669 und dem auf dem Müllerschen Nachdruck beruhenden Text von 1671. Aus diesem Grund hat Tarot in der Neuausgabe des «Simplicissimus Teutsch» nur die Lesarten der beiden ersten Drucke von 1669 (E^1 und E^2) und des nur wenig, vermutlich von Grimmelshausen selbst veränderten Druckes von 1670 (E^4) aufgenommen. In einem späteren Band soll ein Abdruck der zwei Felsseckerschen Ausgaben von 1671 (E^5 und E^6) mit den Lesarten des Müller-Textes (E^{3a}) folgen. Diese sauber getrennte Ausgabe wird den Vergleich der beiden Fassungen erleichtern und stellt dem Leser zum ersten Mal sämtliche Lesarten zur Verfügung, ohne dass der Lesartenapparat allzu stark belastet wird.

Eine weitere editorische Schwierigkeit bietet die «Continuatio», das 6. Buch des «Simplicissimus» mit der «Robinsonade», die eindeutig von Henry Nevilles 1668 erschienener «Isle of Pines» beeinflusst ist. Die «Continuatio» ist erstmals 1669 separat erschienen, hernach aber immer zusammen mit den andern fünf Büchern des Romans. In der Forschung hat sie eine noch nicht abgeschlossene Diskussion darüber veranlasst, ob Grimmelshausen das 6. Buch lediglich aus geschäftstüchtigen Überlegungen geschrieben, ja ob er vielleicht die Schriftstellerei überhaupt nur als Geschäft betrachtet habe. Während diese Ansicht von Scholte mit der Begründung vertreten wird[6], die «Continuatio» zerstöre den «der Tektonik des klassischen Dramas» vergleichbaren Aufbau der ersten fünf Bücher und sollte daher von diesen getrennt bleiben, weist Siegfried Streller[7] nachdrücklich auf die sorgfältige Gliederung der «Continuatio» hin und bezeichnet sie als «eine allegorische Zusammenfassung des Gedankengehalts im Simplicissi-

mus-Roman». Wenn sich nun Tarot entschlossen hat, die «Continuatio» der Editio princeps anzufügen, so will er damit der erwähnten Kontroverse nicht vorgreifen, sondern nur der überlieferungsgeschichtlichen Tatsache Rechnung tragen, dass sie «seit der Ausgabe E^2 immer zusammen mit den ersten fünf Büchern angezeigt wurde»[8]. Ob diese Tatsache dem Willen des Dichters entsprach, wird sich vielleicht einmal nachweisen lassen, jedenfalls scheint es berechtigt, dass die neuere Forschung die künstlerische Leistung Grimmelshausens höher bewertet als die ältere es getan hat.

Zu einer gerechteren und ausgegliche-neren Beurteilung Grimmelshausens wird die neue Tübinger Ausgabe der Gesammelten Werke zweifellos einen wertvollen Beitrag leisten. Dass es heute mehrere Editionen des «Simplicissimus» gibt, die einen zuverlässigen Text bieten, versteht sich von selbst. Doch schon bei der «Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche» liegen die Verhältnisse anders. Ihre Neuausgabe beruht auf derjenigen Scholtes aus dem Jahr 1923 und ist von *Wolfgang Bender* herausgegeben worden. In den Lesearten der damaligen Ausgabe wurde erstmals ein drittes, von den beiden Felsseckerdrucken verschiedenes Exemplar der «Courasche» mitberücksichtigt, aber erst Manfred Koschlig konnte nachweisen, dass es sich dabei nicht, wie Scholte angenommen hatte, um eine Überarbeitung des Dichters, sondern um einen unrechtmässigen Nachdruck des Frankfurter Verlegers Georg Müller handelt[9]. So stehen die Lesarten der drei in Frage kommenden Courasche-Drucke erst in diesem Neudruck im richtigen Verhältnis nebeneinander.

Eine grosse Lücke schliessen die neuen Ausgaben der höfischen Romane Grimmelshausens, von denen bis jetzt «Dietwalts und Amelinden anmuthige Lieb- und Leids-Beschreibung», herausgegeben von *Rolf Tarot*, und «Des durchleuchtigen Printzen Proximi und Seiner ohnvergleichlichen Lympidae Liebs-Geschicht-Erzehlung», herausgegeben von *Franz Günter Sieveke*, vorliegen. Denn diese Werke sind zu Grimmelshausens Lebzeiten nur je einmal und später in den drei posthumen Gesamtausgaben von 1683/84, 1685/99 und 1713 erschienen. Für den Neudruck wurde daher, als Ergänzung zum Erstdruck, die erste, in Zweifelsfällen auch die zweite und die dritte Gesamtausgabe beigezogen.

Auf dem Titelblatt der 1670 erschienenen Geschichte von «Dietwalt und Amelind» nennt sich Grimmelshausen zum ersten Mal mit vollem Namen, wir finden sogar in dem — wohl fingierten — Widmungsgedicht, das, gemäss der Sitte der Zeit, vor dem Roman steht, einen unverkennbaren Hinweis darauf, dass «der Grimmleshauser» zugleich der Autor der simplicianischen Romane ist:

Der Grimmleshauser mag sich wie auch bey den Alten
der alt Protheus thät, in mancherley Gestalten
verändern wie Er will, so wird Er doch erkandt
an seiner Feder hier, an seiner treuen Hand.
Er schreibe was er woll, von schlecht: von hohen Sachen
von Schimpf, von Ernst, von Schwäncken die zu lachen machen
vom Simplicissimo, der Meuder und dem Knan
von der Courasche alt, von Weiber oder Mann
vom Frieden oder Krieg, von Bauren und Soldaten
von Änderung eins Staads, von Lieb von Heldenthaten
so blickt doch klar herfür, dass Er nur Fleiss ankehr
wie Er mit Lust und Nutz den Weg zur Tugend lehr.

Dass diese ausdrückliche Selbstenthüllung in keiner Weise ins Bewusstsein der späteren Leser drang, so dass man bis ins 19. Jahrhundert hinein der festen Auffassung war, der Autor der simplicianischen Schriften sei unbekannt, zeigt, wie wenig die höfischen Romane Grimmelshausens beachtet wurden. Unverständlich ist das allerdings nicht, denn diese Gattung ent-

sprach Grimmelshausens Art wie seinem Talent wenig. Der höfische oder heroisch-galante Roman vereinigte im 17. Jahrhundert Elemente aus den Fürstenspiegeln, dem spätgriechischen Roman und den veredelten Rittergeschichten mit Darstellungen aus Geschichte und Politik. Es galt, das höfische Leben zu schildern und die Liebesgeschichte eines tugendhaften Paares mit historischen Ereignissen so zu verflechten, dass die Geschichte beispielhaften Charakter erhielt und «den Weg zur Tugend lehren konnte».

Um eine solche erzieherische Absicht geht es auch Grimmelshausen in seinen höfischen Romanen. In «Dietwalt und Amelind» wird erzählt, wie dieses glückliche junge Paar der Überheblichkeit verfällt, wie es dann von einem Boten Gottes zur Demut gemahnt, sein Herzogtum Savoyen verlässt und lange Jahre unerkannt, zuletzt sogar getrennt in der Armut lebt und durch ein arbeits- und mühevolles Dasein seine Sünde büsst, schliesslich aber wieder in sein angestammtes Reich eingesetzt wird. Den Hintergrund bilden die kriegerischen Ereignisse, die im 6. Jahrhundert zur Vergrösserung des französischen Reiches führten. Der Roman von «Proximus und Lympida», der im Konstantinopel des 7. Jahrhunderts spielt, trägt legendenhafte Züge: Proximus, der sich im Krieg gegen die Perser durch heldenhafte Tapferkeit ausgezeichnet hat, verschenkt, wie es sein Vater auf dem Totenbett gewünscht hatte, alle seine Güter, um sich dann vollkommen einem gottesfürchtigen und fast mönchischen Leben widmen zu können. Ebenso gottesfürchtig ist Lympida, die Tochter eines reichen und mächtigen Staatsmannes; sie weist zahllose vornehme Freier ab, weil sie heimlich Proximus liebt. Endlich kommt ihre Verbindung zustande, Proximus erbt überraschend das Fürstentum Thessalien und ist nun nicht nur als Schwiegersohn willkommen, sondern auch hineingerückt in eine verantwortungsvolle Stellung, in der seine Tugend zur vollen Wirkung kommen kann.

Hier, wo Grimmelshausen höfisches Leben für ein höfisches Publikum darzustellen versucht, wo er, auf satirische Schilderungen verzichtend, die Tugend ohne Umschweife lobt, konnte er nicht mehr aus seinem eigenen Erleben schöpfen, das seinen auf die realistische Beschreibung der Gegenwart gerichteten Schriften den unverwechselbaren Ton gibt. Deshalb wirken seine in der Vergangenheit spielenden höfischen Romane blass und oft konstruiert. Bedeutsam ist jedoch die Tatsache, dass bei ihm die beiden vom Stoff und Inhalt wie vom Publikum her so völlig verschiedenen Gattungen nebeneinander vorkommen.

Auch die Forschung hat sich seit jeher wenig mit diesem stilistisch uneinheitlicheren Bereich von Grimmelshausens Werk beschäftigt. Neuerdings hat Manfred Koschlig die Vermutung geäussert, die höfischen Romane könnten vor dem «Simplicissimus» entstanden sein[10]. Ob sie sich aber wirklich als Zeugnisse einer noch in höfischen Ambitionen befangenen Arbeitsperiode interpretieren lassen, scheint fraglich, trotz all der interessanten Ausblicke auf eine Entwicklung des Dichters, die eine solche Vermutung bietet.

Für die Forschung ist es von grosser Wichtigkeit, auch die weniger berühmten Werke des Dichters in einer einwandfreien Ausgabe zur Hand zu haben; nur auf Grund sämtlicher Texte kann sie allmählich zu einem umfassenden Grimmelshausenbild gelangen. Zuverlässig sind diese Tübinger Neudrucke in hohem Grade; die Herausgeber legen über die Editionsprobleme und ihr Vorgehen genaue Rechenschaft ab. Um den Preis dieser Neudrucke, die ja vor allem als Studienausgaben gedacht sind, möglichst niedrig zu halten, wurden beim «Simplicissimus» und der «Courasche» der Satz der Scholteschen Ausgaben verwendet, in den die nötigen Änderungen eingefügt wurden.

Wer nach dem Text, nach den Lesarten oder nach einer Bibliographie fragt, wird in diesen Ausgaben jede Auskunft finden. Doch erhebt sich am Schluss die Frage, ob es nicht möglich wäre, eine so gewichtige Ausgabe der Gesammelten Werke durch einen Anmerkungsband mit Erklä-

rungen der schwierigen Wörter und Anspielungen sowie Verweisen auf die historischen Ereignisse und die wichtigsten Quellen oder doch wenigstens durch ein Glossar zu ergänzen, um so auch dem Interpreten und dem Liebhaber die Lektüre und den Zugang zum vollen Verständnis von Grimmelshausens Kunst zu erleichtern, dieser immer neu erstaunlichen Dichtung, die sich im «Simplicissimus» heute so lebendig erweist wie vor dreihundert Jahren.

Marianne Burkhard

[1] Max Niemeyer Verlag, Tübingen. Von der auf 14 Bände berechneten Ausgabe sind 1967 bereits vier erschienen: «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch», herausgegeben von Rolf Tarot; «Die Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche», herausgegeben von Wolfgang Bender; «Dietwalts und Amelinden anmuthige Lieb- und Leids-Beschreibung», herausgegeben von Rolf Tarot; «Des durchleuchtigen Printzen Proximi und Seiner ohnvergleichlichen Lympidae Liebs-Geschicht-Erzehlung», herausgegeben von Franz Günter Sieveke (Ausgaben in Paperback oder Leinen). — [2] Gustav Könnecke: Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens. Herausgegeben im Auftrag der Bibliophilen von J. H. Scholte. 2 Bände, Weimar 1926/28. — [3] Richard Alewyn: Grimmelshausen-Probleme. In: Zeitschrift für Deutschkunde 44/1930, S. 91. — [4] Hermann Kurz (1813–1873): Rezension der Bülow'schen Simplicissimus-Bearbeitung in «Der Spiegel», Nr. 5 und 6, 1837. — [5] Jan Henrik Scholte: Das Problem der Simplicissimus-Ausgaben. In: Etudes germaniques 8/1953, S. 103. — [6] A.a.O., S. 101. — [7] Siegfried Streller: Grimmelshausens Simplicianische Schriften. Allegorie, Zahl und Wirklichkeitsdarstellung. Berlin 1957, S. 39ff. — [8] Rolf Tarot: Einleitung zum Simplicissimus-Neudruck, S. XXXIX. — [9] Manfred Koschlig: Grimmelshausen und seine Verleger. Untersuchungen über die Chronologie seiner Schriften und den Echtheitscharakter der frühen Ausgaben. Leipzig 1939 (= Palaestra 218). — [10] Manfred Koschlig: «Edler Herr von Grimmelshausen.» Neue Funde zur Selbstdeutung des Dichters. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4/1960, S. 198–224.