

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

18
2024

Direzione

Maria Antonietta Terzoli

Comitato scientifico

Andreas Beyer

Helmut Meter

Salvatore Silvano Nigro

Klaus Opwis

Marco Paoli

Giuseppe Ricuperati

Sebastian Schütze

Comitato di redazione

Marta Baiardi

Muriel Maria Stella Barbero

Roberto Galbiati

Nicola Ribatti

Segreteria di redazione

Muriel Maria Stella Barbero

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

NICOLA RIBATTI

Una «vibrazione archiviante».

Sulle recensioni d'arte di Carlo Emilio Gadda

PIETRO DELPERO

Il Salone dell'Orlando furioso nel Palazzo Betta-Grillo a Rovereto.

Un incontro tra pittura e letteratura.

MIRCO TAVONI

Lettura e interpretazione di Purgatorio xv

Abstracts

Biblioteca

HANS EHRENZELLER

Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul

[1955]

Wunderkammer

Tre dediche di Friedrich Gottlieb Klopstock

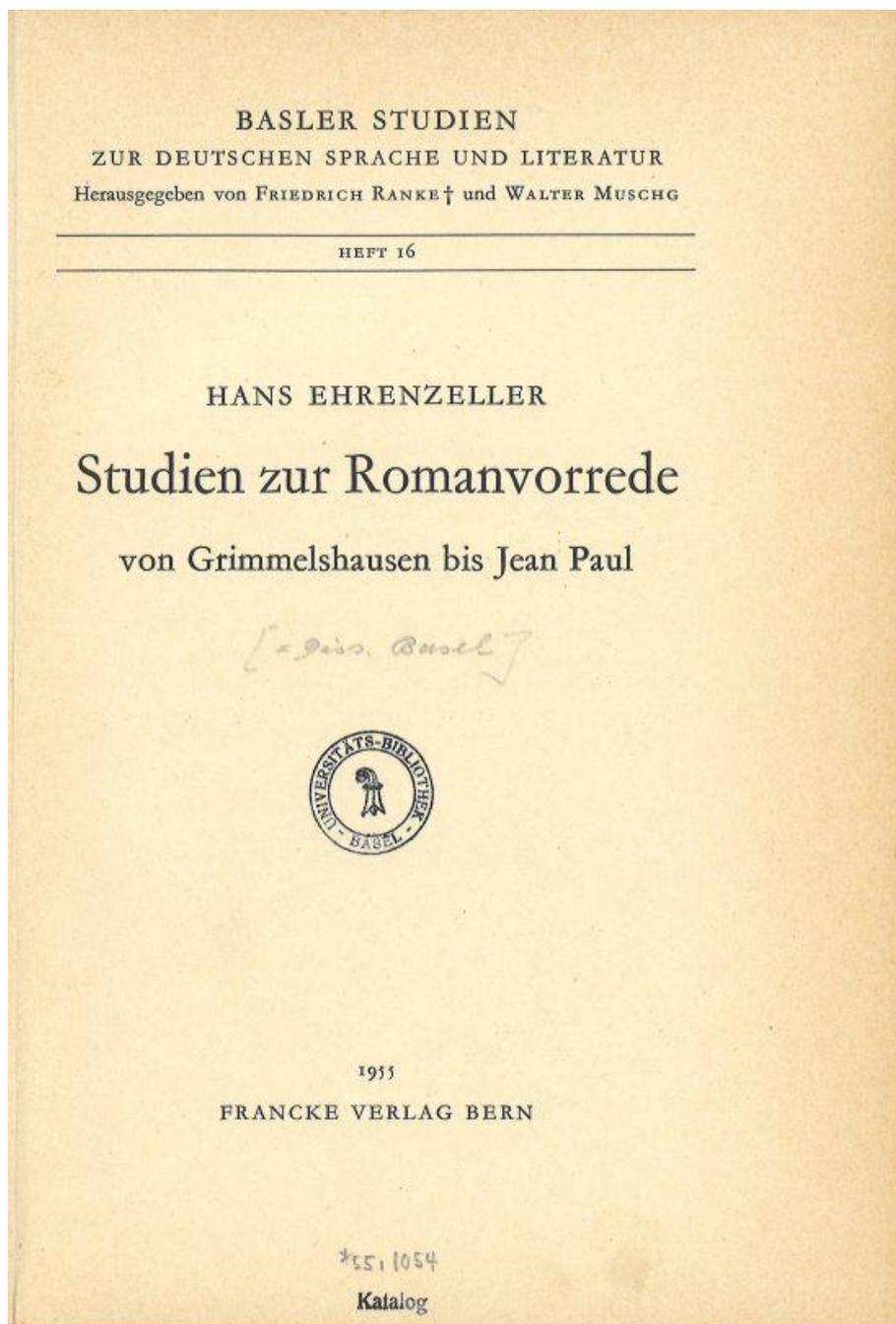
a cura di NICOLA RIBATTI



I margini del libro

HANS EHRENZELLER

Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul
Bern, Francke Verlag, 1955, pp. 7-39.



I. EINLEITUNG

VORARBEITEN

In der Vorrede zu seinem «Francion» beklagt sich der französische Romanschriftsteller Charles Sorel, ein Zeitgenosse Grimmelshausens, über die traurige Tatsache, daß es immer noch Leute gebe, die niemals eine Vorrede lesen. Sie hätten keine Ahnung, was ihnen da entgehe, und wüßten nicht, daß hier, mehr als im ganzen übrigen Buch, der Autor verrate, wes Geistes Kind er sei. Er habe einmal einen «sot de cette humeur» gefragt, warum er die Vorrede denn immer überblättere. Die Vorreden, so lautete die Antwort, seien ja doch alle gleich, und es genüge wohl, im Leben eine gelesen zu haben, um über alle andern Bescheid zu wissen. Das sei eine erbärmliche Auffassung, meint Sorel, und wem nur ein wenig an seiner Achtung gelegen sei, der dürfe sich niemals um die Vorrede drücken.

Fast hundertfünfzig Jahre später gesteht Jean Paul in der Vorrede zu seinem «Museum»: «Da ich aber immer jede Vorrede mit dem närrischen Gefühl anhebe, daß ich sie ganz gut weglassen könnte..., so fühlt man sich in einem so behaglichen Element, daß man die goldenen Worte des Vorberichts gern übermäßig wie in einem metallischen Walz- oder Streckwerk ausdehnen und kaum ablassen möchte, besonders, weil ohnehin da, wo keine Notwendigkeit des ersten Worts war, schwerlich eine des letzten zu erweisen ist, daher sind denn Vorreden so lang. Auch bei dieser will ich mich durch kein Versprechen binden, aufzuhören.»

Zwischen dem Autor, der sich über seinen vorredenfaulen Leser ärgert, und dem andern, der das Unverbindliche und Überflüssige des Vorredenbrauchs genießerisch auskostet, liegen die anderthalb Jahrhunderte, die man die eigentliche Blütezeit der Romanvorrede nennen könnte. Die geschichtliche Entwicklung hat freilich dem «sot de cette humeur» recht gegeben. Der Romanleser hat mit seinem hartnäckigen Überblättern, mit seinem gierigen Sprung ins erste Kapitel hinein schließlich den Sieg über die Vorrede davongetragen. Er hat den Schriftstellern das Vorredenschreiben endlich verleidet und dadurch mitgeholfen, eine literarische Form zum Verschwinden zu bringen.

Nur mitgeholfen, denn es wäre völlig verfehlt, das Erlöschen der Romanvorrede zu Anfang des 19. Jahrhunderts einseitig vom Leser her zu begründen. Die vorliegende Untersuchung möchte im Gegenteil zeigen, wie die Romanvorrede, die einst in den Kinderjahren des Prosaromans nicht nur eine literarische Konvention, sondern eine unerläßliche Bedingung war, im Lauf des 18. Jahrhunderts ihre sachlichen Funktionen mehr und mehr ab-

legt und schließlich – unter dem Einfluß Sternes und seiner deutschen Nachahmer – bei Jean Paul jene zwecklos heitere Verklärung gewinnt. Die Entwicklung der Romanvorrede von der Formel zum literarischen Motiv: so etwa ließe sich das Thema umschreiben, das sich diese Arbeit gestellt hat.

Die Romanvorrede ist, soviel ich sehe, bis heute noch nicht untersucht und im Zusammenhang dargestellt worden. Nur eine Arbeit hat sich eingehender mit diesem Gegenstand beschäftigt: Hermann Riefstahl, Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dargestellt an der Geschichte der Vorrede. Riefstahl beschränkt sich fast ausschließlich auf die Vorreden zu Gedichtausgaben von 1680 bis 1750. Er behandelt nacheinander die Hofpoeten (Canitz, Besser), die bürgerlichen Gelegenheitsdichter (Christian Weise, Hunold), schließlich die bürgerlichen Dichter des vierten und fünften Jahrzehnts (Gottsched, Hagedorn, Gellert, Brockes). Er berührt kurz Lessings ablehnende Haltung der Vorrede gegenüber und charakterisiert endlich gesondert die Herausgeber-Vorrede.

Es geht Riefstahl offenbar weniger um die im Titel angekündigte Beziehung zwischen Autor und Publikum, als vor allem um die Entwicklung des dichterischen Selbstbewußtseins. Im Aussterben des Vorredenbrauchs sieht er eine durchaus erfreuliche Entwicklung, ein Zeichen für die gesellschaftliche Emanzipation des Schriftstellers. Die unerbittliche Bemerkung Lessings: «Eine Vorrede sollte nichts enthalten als die Geschichte des Buchs» und die kaum freundlichere Stellung, die Goethe gegen die Vorrede bezieht, sind für Riefstahl ein Beweis, daß der Dichter seine gesellschaftlichen Minderwertigkeitsgefühle endgültig überwunden hat.

«Die Vorrede geht nämlich», so liest man bei Riefstahl, «in jedem Fall ... aus einer Sorge und Unsicherheit des Autors hervor, indem er entweder seinem Werk oder dem Publikum nicht traut.» Und einem heute hoffentlich verabschiedeten Gemeinschaftsbegriff huldigend, faßt Riefstahl zusammen: «Überall, wo der Dichter mit der Gemeinschaft der Aufnehmenden eng verbunden ist, wo die Hörer auch in räumlicher Vereinigung und Gemeinsamkeit die Dichtung aufnehmen, bedarf es keiner Vorrede.» Diese Behauptung ist so nicht annehmbar. Sie verkennt das Gewordensein der Vorrede ebensosehr wie ihre Funktionen. Hat denn die «räumliche Vereinigung» mit ihrem Publikum die mittelhochdeutschen Epiker gehindert, lange Eingangsvorverse zu schreiben? Und hat auf der andern Seite der leidenschaftliche Kontakt, den Jean Paul mit seinen Lesern unterhielt, die Vorredenverliebtheit dieses Autors nicht eher noch geschürt als erstickt? Gerade Goethe, den Riefstahl als Kronzeugen zitiert, beweist doch, daß man nicht unbedingt in echterer Gemeinschaft mit den Aufnehmenden leben muß, wenn man keine Vorreden schreibt. Wer hauptsächlich mit Vorreden zu lyrischen Sammlungen arbeitet, die mit dem Werk tatsächlich nur in ganz loser Beziehung stehen und kaum je dichterischen Eigenwert besitzen, muß freilich zu einer

negativen Bewertung der Vorrede gelangen. Mit alledem sei nichts gegen die soziologischen Ergebnisse der Arbeit Riefstahls gesagt, die am Abklingen einzelner Vorredenfunktionen (Captatio, Rechtfertigung usw.) sehr schön zeigt, wie die gesellschaftliche Stellung des Dichters sich allmählich verfestigt. Daß die Vorrede mehr ist als nur ein Hemmschuh des dichterischen Selbstbewußtseins, das erfährt erst, wer das doch etwas dürre Unterholz Canitzscher und Gellertscher Vorberichte verläßt und sich der Romanvorrede zuwendet.

Der Mangel an Vorarbeiten wird noch auffälliger, wenn man bedenkt, daß über Prolog und Eingangsverse zu mittelhochdeutscher Dichtung bereits eine ganze Reihe von Studien erschienen ist. Als wichtigste Arbeiten seien hier die von F. Zellweker, R. Ritter, K. Iwand, H. Schreiber, J. Schwietering und B. Bösch genannt.

Im großen ganzen arbeiten diese Autoren nach der gleichen Methode. Sie analysieren die Eingangsverse, untersuchen das Formelhafte daran, beschreiben die Funktionen der einzelnen Wendungen, fassen diese zu größeren Gruppen zusammen und würdigen schließlich die individuelle Gestaltung der Epeneingänge. Ritter, Schwietering und Bösch gliedern nach Funktionen und Motiven, Schreiber geht von den Dichternamen, und Zellweker, der sich auf den Dramenprolog beschränkt, von den Dramengattungen aus.

Wenn diese Arbeiten ihren Gegenstand auch nicht alle gleich tief ausschöpfen, so läßt sich aus ihnen doch der Weg, den der Epeneingang vom Hildebrandslied bis zu den Spätwerken des 13. Jahrhunderts durchlaufen hat, ziemlich genau ablesen.

Wie kommt es, daß sich die Literaturgeschichte so lebhaft für die mittelalterliche Vorrede interessiert, die neuhochdeutschen Prosavorreden dagegen bisher vollständig vernachlässigt hat? Verschiedene Gründe sind wohl für diese einseitige Begünstigung namhaft zu machen. 1. Die mittelalterlichen Prologe haben Quellenwert. Was man über Dichter und Dichtung des Mittelalters weiß, stammt fast ausschließlich aus diesen Eingängen. Schon dies allein verleiht ihnen in den Augen der Forschung ein höheres Ansehen. 2. Die formale Analyse des Epeneingangs wird erleichtert durch die Versform. Die einzelnen Funktionen sind an ein viel strengeres Schema gebunden und lassen sich sauberlich auseinanderhalten. Jeder Funktion steht eine bestimmte Anzahl Verse zur Verfügung. So geben, grob gesehen, im Armen Heinrich v. 1–5 über Namen und Bildungsgrad des Verfassers Auskunft, v. 6–15 erläutern Veranlassung des Werks und Absicht, v. 16–28 schließlich wenden sich mit der Aufforderung, den Dichter ins Gebet einzuschließen, direkt an den Leser.

Durch die Auflösung der Prosa büßt die Vorrede ihre Übersichtlichkeit ein, die Funktionen überschneiden und mischen sich. Das soll nicht heißen, daß der mittelalterliche Eingang durch seine Reimpaare von vornherein zum

Formelhaften und Konventionellen verurteilt wäre. Im Gegenteil, jeder mittelalterliche Dichter hat mehr oder weniger seinen eigenen Prologstil. Formelhaft wird ja die Vorrede, wie noch zu zeigen sein wird, erst dort, wo die großen Themen und die spielerischen Möglichkeiten von den rein zweckgerichteten Funktionen verdrängt werden. Im mittelalterlichen Prolog ist aber noch viel Raum für Gott, für den Dichter und den Leser.

3. Der Epeneingang hat einen eindeutigeren Stammbaum vorzuweisen als die Romanvorrede. Wenn man – im Gegensatz zu Steckner (Art. Epos, Merker-Stammler-Reallexikon, Nachtragsband) – die mittelhochdeutschen Dichtungen als Epen gelten läßt, wird man wohl die Tradition der Eingangsverse vom antiken Epos herleiten dürfen, ohne sich allzugrober Vereinfachung schuldig zu machen. Der Roman dagegen wird erst im 17. Jahrhundert theoriefähig, und die Theoretiker haben alle Hände voll zu tun mit der Rechtfertigung oder Ablehnung der neuen Gattung und ihrer Abgrenzung gegen das Epos hin, so daß ihnen für eine kritische Untersuchung oder auch nur eine ästhetische Registrierung der Romanvorrede keine Kraft mehr bleibt. – Die Poetik des 19. und 20. Jahrhunderts hat sich mit der Vorrede des 17. Jahrhunderts dann allerdings ausführlich beschäftigt, aber nur soweit sie als Quelle zur Theorie des Barockromans verwertet werden konnte. Bruno Markwardt (Geschichte der deutschen Poetik, 1934), dessen Abschnitt über das 17. Jahrhundert sich ohne Vorrede gar nicht denken ließe, spricht von einer eigentlichen ‚Vorredenpoetik‘. Und die Münchner Dissertation von M. L. Wolff (Geschichte der Romantheorie, 1915) zehrt zum guten Teil von den langen Vorberichten jener Epoche. Denn die langen Einleitungen zur «Aramena» oder zum «Herculiscus» waren die Tribünen, wo das Pro und Contra der neuen Gattung leidenschaftlicher verhandelt wurde als in den sogenannten Poetiken. – Es ist selbstverständlich, daß uns die «Vorredenpoetik» hier nur als formale Erscheinung beschäftigen kann; das Inhaltliche jener Abhandlungen gehört in die Geschichte der Poetik.

BEGRIFFLICHES UND ETYMOLOGISCHES

Für die unordentliche und komplizierte Herkunft der Vorrede ist schon ihre begriffliche Vieldeutigkeit bezeichnend. Beim Übersetzen des Begriffs ins Lateinische ergeben sich nach Georges' «Ausführlichem Handwörterbuch» folgende vier Möglichkeiten:

1. prooemium: Eingang eines eigentlichen Vortrags, einer Rede, eines Buches.
2. praefatio: Einführungsworte, Vorrede. Vorverhandlung, vorläufige Verlobung, Vorformel einer religiösen oder politischen Handlung.

3. praelocutio: Einführungsworte, Vorwort bei Rede oder Schrift.
 4. exordium: Anfang eines Gewebes, im weiteren Sinn jeder Anfang, besonders der Eingang einer Rede.

Das griechische ‚prologos‘, das ursprünglich auf die dramatische Dichtung beschränkt war, bezeichnete bei seiner Aufnahme ins Lateinische bereits jede Art von Einleitung (Schreiber). Die übliche Bezeichnung für die Einleitungsworte zu einer Schrift war ‚prooemium‘ (Birt) und nicht ‚praefatio‘, das sich erst später durchsetzte und im Englischen und Französischen heute der gebräuchlichste Ausdruck ist.

Für die mittelalterliche Schulästhetik mögen hier zwei Definitionen stehen, die das Willkürliche und Auswechselbare der Begriffe besonders deutlich herausstreichen: «Prooemium est initium dicendi. Sunt enim prooemia principia librorum, quae ante causae narrationem ad instruendas audientium aures coaptantur. Cuius nomen plerique latinitatis periti sine translatione posuerunt. Hoc autem vocabulum apud nos interpretatum praefatio nuncupatur, quasi praelocutio ...» (Isidor).

«Prooemium praefacio est operis, prologus quaedam ante sermonem praelocutio; sed inter prologum et titulum hoc interest, quod titulus auctorem et unde tractet breviter innuit, prologus vero docilem facit et intentum et benivolam reddit lectorem vel auditorem. Est autem omnis prologus aut apologeticus aut commendaticius vel enim se excusat aut commendat; denique titulus libris omnibus, prologus vero comicis prosaicisque praefigitur libris et quid et quomodo vel quare scriptum vel legendum sit explicat» (Konrad von Hirsau).

Aber auch im Deutschen leiden die Bezeichnungen am Widerspruch zwischen Wort und Schrift. Das Merkwürdige an der Vorrede ist, daß sie nie *Vor-rede* war, und es ist gewiß kein Zufall, daß das erste Beispiel in Grimms Wörterbuch aus einer Zeit stammt, die vom lauschenden zum lesenden Aufnehmen hinüberwechselte. Im «Apollonius» Heinrichs von Neustadt heißt es: «was untzher ist gelesen / daz ist ein vorred gewesen.» Lesen kann hier noch vorlesen, kann aber auch schon stumm lesen bedeuten. Während die Vorrede sich rasch zur Bedeutung Buch-Vorrede entwickelt, spaltet die Vorrede eine Nebenbedeutung ab, die deutlich zeigt, wie tief die verächtliche Einschätzung der Vorrede auch sprachlich verankert ist. ‚Eine Vorrede machen‘ heißt Umstände, Umschweife machen; ‚ohne Vorrede‘ läßt sich ganz einfach durch ‚ohne weiteres‘ wiedergeben. Schon in einer Terenzübersetzung von 1499 finden wir diese Verwendung: «merk wie langsam, mit wie vil vorred kumpt sie uff das, das sie in bitt hinweg zu ziehen». «Keine Vorrede, Sie sind verliebt gewesen», heißt es bei Grabbe (I 448); «... ersuchte ihn dann ohne weitere Vorrede um einen seiner alten abgelegten Röcke» bei Immermann. Und eine norddeutsche Redensart lautet: Halte dich nicht so lang bei der Vorred auf!

Gewiß, die Geringschätzung, die aus diesen Beispielen spricht, geht auf Rechnung der rhetorischen Vorrede, aber offenbar konnte der Prestigeverlust, den das Prooemium auf rhetorischem Boden erfahren hatte, auf literarischem nicht wieder eingebracht werden.

Für die ästhetische Einschätzung der Vorrede in unserm Zeitabschnitt wenden wir uns an das Standardwerk auf diesem Gebiet, an Sulzers «Allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften und Künste» (1776). Aber umsonst. Der Artikel Roman erscheint, von Blankenburg bearbeitet, erst in einem Zusatzband und enthält nichts über die Romanvorrede.

Mehr erfahren wir aus Zedlers «Universallexikon» (1746). Der Artikel Vorrede bringt folgende weitgefaßte Definition: «Vorrede ... ist diejenige schriftliche Nachricht, welche die Schrift-Steller ihren verfertigten Wercken aus unterschiedner Absicht vorzusetzen pflegen ... eine Schrift, so einem Buche vorgesetzt wird und entweder den Inhalt desselben vorträgt, damit der Leser wissen möge, was er in jenen suchen soll; oder eine Verteidigung in sich fasset, damit der Werth und verdiente Ruhm des Werckes gerettet werde ...» Bei der praktischen, soliden Tendenz des Werkes, das neben dem Bayle das wichtigste Kompendium des aufstrebenden Bürgertums bildet, überrascht es nicht, die Vorrede hier rein zweckmäßig, funktionell definiert zu finden. Ihre verschiedenen Aufgaben werden auf zwei Hauptpunkte reduziert: Inhaltsangabe und Verteidigung. Es wird gleich zu zeigen sein, daß Zedler damit nur die Forderung wiederholt, die die antike Rhetorik an das Prooemium einer Gerichtsrede gestellt hatte.

Der Definition schließt sich eine Wertung an. Der Artikel nennt die «Vorrede bey einem Buche eine nützliche Sache und die Gelehrten urtheilen nicht übel, welche sagen, wenn man ein Buch lesen wolle, so müsse man vor allen Dingen die Vorrede und das Register desselben ansehen. Denn obgleich eine Vorrede nicht zu dem Wesen eines Buches gehöret und man vor vielen derer ältesten Bücher dergleichen gar nicht findet, so hat doch der Vorteil, bey einem Buche die Absicht und andere Umstände zu wissen, gar bald gelehret, daß einige Nachrichten voranzusetzen nötig sey».

Im folgenden scheidet Zedler die Vorrede von der Widmung: «Wenn Vorreden an einzelne Personen oder ganze Gesellschaften gerichtet werden, so heißen sie eigentlich Dedicaciones oder Zuschriften.» Das Universallexikon wendet sich nicht so scharf gegen die Dedikation wie zum Beispiel Bayles Dictionnaire, dafür aber wird bei Zedler die Herausgeber-Vorrede gründlich aufs Korn genommen. Die Vorrede sollte ein Perspektiv sein, «dadurch man den gantzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könnte», und es sei sehr zu bedauern, daß Bescheidenheit «oder auch auf der andern Seite Eigen-Liebe und andere Gemüths-Neigungen» die Autoren daran hindern, uns «den richtigsten Begriff von ihrer Arbeit (zu) machen». «Was ist aber von den Vorreden zu halten, welche vornehme Gottes-Ge-

lehrte oder andere berühmte Männer auf Ansuchen der Verfasser oder Übersetzer gemacht haben? Man verzeihe uns, daß wir deswegen kein Buch hochschätzen, weil einem vornehmen Manne eine Vorrede dazu ist abgebetelt worden. Wir verwerfen dergleichen Vorreden nicht gänzlich ... Allein man weiß gar wohl, wie schwer es ist, einen, der Ehre oder einen Vorteil und Gewinn von seinem Buche ziehen will, in seiner Blöße vorzustellen, oder die Leute zu warnen, da man dieselben zur Verwunderung und zum Kaufe mit einer Lobrede zu locken gleichsam gedinget ist.»

Aber meint denn Zedler überhaupt die Romanvorrede? Alle seine Beispiele stammen aus der gelehrten Welt, und auch was er über die Herausgeber-Vorrede sagt, weist in jene Richtung. Zwar kennt auch der Roman die Herausgeber-Vorrede gut genug, aber unter völlig anderem Vorzeichen. Sie wirkt dort als Fiktion, die zwischen Autor und Werk eine gewisse Distanz herstellt, die Glaubwürdigkeit der Geschichte erhöht oder den Verfasser der Verantwortung für sie enthebt. Zedler aber denkt ausschließlich an die Vorreden zu gelehrten Werken des 16. und 17. Jahrhunderts. Das zeigt sich ganz deutlich, wenn er gegen den Schluß des Artikels die «besten Vorreden» aufzählt: «Calvini Institutiones, Casauboni über den Polybium, Thuani, so er seinen Hirt-Büchern vorgesetzt hat». Schlecht dagegen nennt er jene Vorreden, «in welchen man nichts thut, als auf den Momum und Zoilum losziehen und wider die Verächter und Tadler Legionen ins Feld zu stellen droht». Schlecht vor allem aber heißt ihm eine Vorrede, die sich «beschwert, daß man von gelehrten Männern, guten Freunden, Buchhändlern usw. wäre ersucht, genöthiget, ja wohl gar gezwungen worden, seine Arbeit an das Licht zu geben», eine Formel, die auch der Romanvorrede durchaus geläufig ist und uns als ‚Veranlassung‘ noch oft begegnen wird.

Neben Zedler ist das von Gottsched übersetzte «Historische Critische Wörterbuch» Pierre Bayles das wichtigste Lexikon des frühen 18. Jahrhunderts und die eigentliche Instanz in allen Fragen des gelehrten und curiösen Geschmacks. Da das Werk nach Autornamen angelegt ist und somit der Vorrede keinen eigenen Artikel einräumt, müssen die Äußerungen zum Thema über das ausführliche Register aufgesucht werden.

Noch energischer als Zedler bekämpft Bayle alle jene Teile der Vorrede, die den Autor auf den Knien zeigen. Zunächst auf den Knien vor seinem Gönner in der Widmung, die dieses Organ des bürgerlichen Emanzipationskampfes schon ebenso scharf ablehnt wie später Lessing mit seiner Erklärung, er sei «von allem Zueignen ein abgesagter Feind». Da wird zum Beispiel Chryssippos, ein stoischer Weiser aus Solis in Cilicien, gepriesen, «weil er niemals einem König etwas zugeschrieben hat: es ist einem Philosophen nichts anständiger als auf dergleichen Art zu verfahren» (II 179). Oder ein französischer Schriftsteller äußert sich scharf gegen die Widmung: «Man trachtet nach einem Jahrgelde oder einer Begnadigung: also weiß man, was

man sagen darf und was man verschweigen muß ... Was thut man anders, wenn man ihnen (den großen Herrn) ein solches Werk zuschreibt, als gleich bey dem Anfange des Spiels bekannt zu machen, daß man der Freyheit gute Nacht gegeben hat und einen Herrn suchet» (II 51).

Aber auch für jene Fälle, wo der Autor vor einem weiteren Publikum Kotau macht, wie etwa in der Captatio oder in der ‚Veranlassung‘, treibt Bayle spöttische Zitate auf. So findet er etwa in der Zueignungsschrift des Johann Mangin (*Der neue Tristan, Prinz von Lermois*, 1554) ein bemerkenswert frühes Zeugnis gegen die noch bei Haller und später auftretende schüchterne Freundesformel: «Gnädiger Herr, es ist fast der gemeine Stoff aller Franzosen, welche mit zwanzig Jahren ihre Arbeiten ans Licht geben, daß sie vorgeben, entweder man habe ihre Abschriften entwendet oder es hätte sie das beständige Anhalten der Freunde zum Drucke derselben genöthiget und gezwungen. Ich weis, wie lobenswürdig die Bescheidenheit und Schamhaftigkeit sind; allein eine Einfalt und ein Mißtrauen gegen sich selbst damit zu vermischen, dieses hat mir so lächerlich und spöttisch zu seyn geschienen, daß ich derselben nicht im geringsten mißbrauchen wollen ...» (III 367). Dazu bemerkt Bayle mit einem eigenen Zusatz: «Übrigens hat die Gelegenheit, worüber Mangin spottet, bis auf unsere Zeit gedauert. Unzählige Vorreden bezeugen es; allein man hat auch von Zeit zu Zeit Vorreden und Zuschriften gesehen, welche eine andere Sprache führen. Die Verfasser erkennen darinnen, daß sie aus eigner Bewegung herausgegeben, was sie geschrieben haben ...»

Das ist im Grunde alles, was die großen Kompendien der Zeit zum Thema Vorrede zu sagen haben. Das Ergebnis ist nicht ermutigend: Sulzer erwähnt nichts, Zedler meint die akademische Renaissance-Vorrede, und Bayle interessiert sich – an den weit auseinanderliegenden Stellen, wo von ihr überhaupt die Rede ist – nur für jene Partien der Vorrede, in denen sich eine allzu demütige Kopfneigung des Autors brandmarken läßt.

DAS MISSTRAUEN DER AUTOREN

Die Wörterbücher sind schlecht auf die Vorrede zu sprechen. Sie bringen ihr Mißtrauen, wenn nicht gar Verachtung entgegen und sprechen ihr im Grunde die Daseinsberechtigung ab. Ein übler Geruch scheint diese literarische Konvention von allen Seiten zu umgeben, und selbst die Autoren schreiben sie oft nur mit schlechtem Gewissen. Auch sie leiden oft am Vorreden-Mißtrauen und fühlen sich deshalb verpflichtet, die Vorrede, die ihr Werk entschuldigen mußte, selbst noch einmal zu entschuldigen. Diese Entschuldigung in der Entschuldigung, die sich gewöhnlich am Anfang oder Schluß einer Vorrede befindet, gibt gelegentlich Anlaß zu weiteren Reflexio-

nen über Nutzen und Nachteil einer Form, zu der man sich nicht mehr geradeheraus bekennen mag, die aber noch nicht völlig entbehrt werden kann.

Für dieses Erröten über die eigene Unfähigkeit, sich von einer literarischen Konvention frei zu machen, gibt es eine Unmenge Zeugnisse. Sie kreisen vor allem um jene beiden wunden Punkte der Form, die schon von den Wörterbüchern angegriffen wurden. Da ist einmal die Angst vor dem fatalen rhetorischen Nebensinn des Wortes. Wird man den Leser mit einem Vorbericht, statt ihn ins Buch zu locken, nicht vielmehr davon abschrecken?

«Es ist der Uhr-Schreiber dieses Buchs nicht gewillet – Dir mit weitläufiger Vorrede einige Verdrießlichkeit zuzuziehen – oder von der Durchlesung dieser Geschichte Dich abzuhalten ...» (Buchholtz)

«... so seh ich nicht ab, wie ein Leser ... je durch die Gasse von Vorzimmern zum historischen Bildersaal gelangen soll; er stirbt auf dem Wege zum Buch.» (Jean Paul)

Aber die Angst, der so auf die Folter gespannte Leser könnte schließlich auf dem Wege zum Buch sterben oder, was für einen Autor aufs gleiche herauskommt, er könnte einfach davonlaufen, diese Angst sitzt nicht sehr tief und ist kaum mehr als eine leere Floskel, wie sie jedem Festredner geläufig ist. Gerade Buchholtz, der sein Versprechen dann auf beinahe dreißig Seiten bricht, beweist, wie wenig ernst man es damit meinte.

Auch Gellert begegnet das Unglück, daß er sein Wort nicht halten kann. Er gelobt, den Leser mit keiner langen Vorrede zu seinen Komödien aufzuhalten, vergißt sich aber im Eifer, da die Form sich als stärker erweist als der Wille des Autors, und muß am Schluß – gewissenhaft, wie er ist – dem Leser mit einem Scherz über den Wortbruch hinweghelfen: «Gleichwohl sehe ich, daß es mir wie den Liebhabern geht, die, indem sie ihren Schönen noch schwören, nichts mehr von der Liebe zu erwähnen, auch diesen Schwur unvermerkt brechen.»

Die andere Wurzel des Mißtrauens liegt tiefer. Sie liegt in der Unaufrichtigkeit, zu der die Vorrede nur allzu leicht verführt, oder besser: in der Einsicht, daß es einem Schriftsteller nicht anständig sei, den Selbstrezensenten zu spielen, sein eigenes Werk zu werten, zu loben oder zu tadeln und das Urteil des Publikums auf diese Weise zu beeinflussen, wenn nicht gar zu bestechen. Es ist eine Auffassung, die sich durch den ganzen hier betrachteten Zeitraum immer wieder Gehör verschafft. Noch Müller von Itzehoe sagt in seinem «Emmerich»: «... daß ein Buch einzig durch sich selbst stehen muß; daß es, wenn es schlecht ist, durch alle möglichen Entschuldigungen nicht um einen Gran besser wird; daß eine bettelhafte Vorrede gerade soviel Eindruck macht als das Urteil eines im Sold oder im Bund stehenden Rezensenten ...»

Vielleicht steckt hinter dieser Ablehnung, die einer moralischen Besorgnis um die Würde des Schriftstellerberufes entspringt, das uneingestandene

Gefühl, der Autor sei in der Schaffenszeit zu sehr mit seinem Werk zusammengewachsen, um es überhaupt noch außer sich sehen oder gar beurteilen zu können. Ein späterer Abschnitt, der das Verhältnis des Autors zu seinem Werk behandelt, soweit es sich in der Vorrede ausdrückt, wird noch einmal auf diesen Punkt zurückgreifen.

Eins können wir hier schon festhalten, weil es für den Charakter unseres Gegenstandes überaus bezeichnend ist: Die Vorrede übt einen seltsamen Zwang auf den Schriftsteller aus. Der Zauberkreis im Märchen bannt den Helden nicht fester als die Vorrede den Autor des 17. und 18. Jahrhunderts. Er mag ihr noch so sehr mißtrauen, er mag ihr mit noch so lauten Beteuerungen abschwören, wenn das nächste Buch zum Druck ausgeht, wird er ihm wieder eine mitgeben.

Am aufrichtigsten und unverblümtesten äußert sich Uli Bräker über diesen Zwang: «Obschon ich die Vorreden sonst hasse, muß ich doch ein Wörtchen zum voraus sagen, ehe ich diese Blätter, weiß noch selbst nicht, mit was für Zeug überschmiere ...» Dieselbe Not, wenn auch etwas literatenhafter, tönt aus der Vorrede zu Vezins Familiengesprächen (1791): «... wenn der Entschluß drucken zu lassen gefaßt, und der Setzer in Bereitschaft ist, so muß die Vorrede da seyn, es mag um Begeisterung, Laune, Aufgelegt-seyn stehn, wie Gott will. Und sein Kind ohne alles Empfehlungsschreiben, ohne einige Entschuldigung, daß es nicht besser gerathen sey, in die weite Welt zu schicken, hat doch auch seine Bedenklichkeiten.»

Die Kniffe der Autoren, die Haken, die sie schlagen, um diesem Zwang zu entrinnen, sind oft rührend. Sie glauben, die Konvention überlisten zu können, indem sie die Vorrede gleichsam mit dem Kopf im Sande schreiben. «Ein paar Worte kann ich daher nicht umhin vorauszuschicken, unter Protestation, daß sie keine Vorrede seyn sollen, und mit der Bitte, sie erst nach dem Werke zu lesen ...» (Vezin). Ganz ähnlich, nur lockerer, tönt's beim Sterne-Imitator Schummel. Er könne weder seinen Plan verraten noch die Kunstrichter «kuranzen und ihnen den Schupp geben» noch auch das Lob seines Werkleins im voraus singen. «Das heißt mit andern Worten, ich kann keine Vorrede schreiben! Also nur bloß dies ...» Aber so leicht läßt sich die Vorrede nicht abfertigen, und aus dem «bloß dies» wächst schließlich ein seitenlanger Vorbericht.

Fast kindlich wirkt Stillings Versuch, sich der verpönten Gewohnheit zu entziehen: «Es soll weder eine Vorrede, noch Vorbericht, noch Erinnerung an den Leser, sondern etwas seyn, das ich doch gern gelesen haben möchte.» Oder man hofft sich dadurch zu salvieren, daß man dem Kind einen andern Namen gibt, wie etwa Wieland: «Eh ich diese Einleitung oder Abschweifung oder Herzenserleichterung, oder wie man es sonst nennen will, beschließe ...» Im gleichen Ton, nur ein paar Stockwerke tiefer, bei der Benedikte Naubert, jener populären Vertreterin des aufgeklärten Geschichts-

romans: «Soviel sey genug zur Schutzschrift oder Vorrede dieses Werkes, oder wie es der Leser sonst zu nennen beliebt.» Im «Nationalstolz», einem Werk, das übrigens selbst aus einer Vorrede hervorgegangen ist, wettet Zimmermann gegen die demütigen Vorreden, um dann kleinlaut hinzuzufügen, daß er immerhin doch einiges vorzubringen habe, «das noch so ziemlich wie eine Autor-Entschuldigung aussieht». Und klingt nicht etwas von diesen Distanzierungsversuchen noch bei Gotthelf durch, der sein dem «Schulmeister» vorausgeschicktes «Vorwort für Laien» fast programmatisch mit dem Satz anfängt: «Keine Vorrede ist dies; auf neue Mode steht dieselbe hinten im Buche. Nur wer das Buch durchlesen kat, wird sie finden und begreifen.» In der «Einleitung» zum «Herr Esau» erscheint der gleiche Gedanke noch einmal: «Meine gütige Leser- oder Gönnerschaft, was ich als gleichbedeutend annehme, hat allerdings manche Ursache zu Klagen und Beschwerden über mich, doch eines hatte sie nicht zu klagen, wenigstens mit Recht nicht, über lange Vorreden oder sogenannte Vorworte; wenn ich diesmal (ich sage zwar nicht Vorrede sondern Einleitung) nun ihre Geduld mit einem etwas längeren Wort in Anspruch nehme, so hoffe ich, sie werde mir nicht versagt ...»

So untergräbt das Mißtrauen allmählich die alte Konvention. Es fängt damit an, daß man den Glauben an ihre Wirkung auf den Leser verliert; man fürchtet, ihm damit lästig zu fallen. Dann gerät der ganze Komplex der Verteidigungsformeln als unvereinbar mit der Würde eines Schriftstellers in Verruf. Die zuletzt zitierten Stellen schließlich zeigen das Mißtrauen auf seinem Höhepunkt: nicht mehr nur einzelne Funktionen, die Vorrede als Ganzes wird samt ihrem Namen in Frage gestellt. Gerade dort, wo man nicht einmal ihren Namen mehr in die Feder nehmen mag, wird deutlich, wie aus einer literarischen Umgangsform eine lästige Fessel geworden ist. Wer so schreibt, fühlt bereits, daß das Zeitalter der Vorrede vorüber ist. Aber immer noch hat es seine Bedenklichkeiten, das Kind ohne Empfehlungsschreiben in die Welt zu schicken, wenn auch das Empfehlungsschreiben Wert und Wirkung verloren hat und dem Kind nicht mehr viel nützen kann. Mit böser List wird so die untergehende Konvention kurz vor ihrem endgültigen Verlöschen noch eine Verlegenheit. Aber während der Großteil der Autoren über den Zwang der Gewohnheit stöhnt, gelingt einem kleineren Teil, was einzelnen echten Erzählern von jeher gelungen ist: sie überwinden die Vorrede durch den Humor und beuten sie dichterisch aus.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird – wohl hauptsächlich durch den Einfluß englischer Vorbilder – die scherzhafte Verwendung der Romanvorrede zur eigentlichen Mode. Die Reflexionen über die Form häufen sich, und manche Schriftsteller scheuen sich nicht, die Vorrede zum Hauptgegenstand ihrer Vorrede zu erheben. Eine eigentliche Vorreden-Inzucht fängt an zu blühen, ein Kult der Vorrede um der Vorrede willen. Man wird kaum

fehlgehen, wenn man diese Erscheinung mit dem Versanden der sachlichen Bedeutung der Vorrede in Zusammenhang bringt. «Bis hierher hat, wie ich hoffe, meine Vorrede alles Überflüssige vorgebracht, was alle Vorreden vorzubringen haben, nämlich ein Selbstverteidigen, das soviel wirkt als das Herausfordern des Champions des englischen Königs, nicht das Geringste», sagt Jean Paul einmal.

Daß sie überflüssig und Selbstzweck geworden, erhöht nun ihren Reiz, entrückt sie in die Region der spielerischen Phantasie, und nicht nur Jean Paul, auch Sterne zweiter und dritter Größe haben sich auf dieses Spiel mit der Vorrede trefflich verstanden.

Die Vorrede lebt in der Vorstellung des Romanlesers als das langweilig Unvermeidliche alter Bücher weiter. Vielleicht mit Recht. Ihr Abtreten vom literarischen Schauplatz jedoch war triumphal und überglänzt von reinsten Heiterkeit und Erfüllung.

II. URSPRÜNGE

DIE INVOCATIO

Wer nach Heimat und Herkunft der Vorrede fragt, wird erfahren, daß sich ihre Spuren nach zwei Richtungen hin zurückverlieren. Der Buchstabensinn des Begriffs weist zum rhetorischen Prooemium, dem die Vorrede, wie man gleich sehen wird, eine Fülle von Wendungen verdankt, die ihren Habitus, ihre äußere Gebärde ausmachen.

Die eigentliche Wurzel aber reicht ins Epos der Frühzeit hinab und muß in der feierlichen Eingangsformel jener Werke, der *Invocatio*, gesucht werden. Hier, wo der Dichter sich der Gottheit naht, liegt das irrationale Element, das jedem dichterischen Vorspruch eignet, im Keime vorgebildet. Man könnte die *Invocatio* oder Anrufung als den sakralen Ursprung der Vorrede bezeichnen; ihr profanes Gegenstück wäre dann das Prooemium des antiken Redners.

Dante hat diesen Gegensatz deutlich empfunden. In einem Brief an Cangrande kommt er auf das *exordium* der Rhetoren und das der Dichter zu reden. Der Rhetor, sagt er, begnüge sich mit der *Captatio*; der Dichter bedürfe darüber hinaus noch der *Invocatio*. Mit andern Worten: der Redner ist nur auf die Beziehung zum Hörer angewiesen; dem Dichter dagegen ist die Verbindung mit dem Göttlichen unentbehrlich. Nun scheint es freilich auf den ersten Blick, als berühre die Anrufung unser Thema nicht, da der auffälligste Unterschied zwischen Epen- und Romaneingang ja gerade im Weglassen dieser Formel besteht. Wenn wir die *Invocatio* dennoch zu den Ursprüngen der Romanvorrede zählen, so darum, weil wir auch im Roman noch den epischen Dichter am Werke sehen, und ferner, weil es vielleicht gelingt, nicht nur den Verfall der *Invocatio* zur unverbindlichen Rokokoallüre zu zeigen, sondern auch die Kräfte, die sie abgelöst haben, namhaft zu machen.

Von den zehn Eingangsversen der Odyssee ist der erste halb, der letzte ganz der Muse gewidmet. Dazwischen liegt die für die Sammlung der Aufmerksamkeit und Erregung der Neugierde laut Aristoteles unentbehrliche Embryoform des Werks, die Miniaturodyssee. Man kennt das uralte magische Gewicht, das Anfang wie Ende einer Tätigkeit beschwert, und darf sich wohl fragen, was der Anruf eines göttlichen Wesens an so ausgezeichnete Stelle bedeute. Ist es Bescheidenheit, wenn der Dichter den ersten Atem seines Gedichts der Muse weihet? Ist es eine feierliche Abart der *Captatio* oder die von der geistlichen Literatur des Mittelalters dann so gepflegte Devotionsformel des ‚*imperitus sum*‘? Will er sich, wie Moses, seinem Auftrag ent-

ziehen: ich habe eine schwere Zunge, sprich du für mich, Muse! Oder ruft er mit dem Dichter des 50. Psalms: «labia mea aperies et os meum annuntiabit laudem tuam»?

Die klare Formel Homers kennt weder den kunstvollen rhetorischen Augenaufschlag noch die demütige Kopfneigung des christlich-mittelalterlichen Dichters. Sie ist weder Bitte um himmlischen Beistand noch dichterische Unfähigkeitserklärung. In dem «Singe mir, Muse, den Mann» weist der Dichter die Ehre der Verfasserschaft überhaupt von sich und stellt fest, daß er lediglich Vermittler und Sänger eines aus andern Bezirken stammenden Liedes sei. Als spreche er im Namen der Hörer, bittet er in der zweiten Hälfte der Anrufung: «Sage dessen auch uns ein Weniges, Tochter Kronions», und zieht sich dann endgültig hinter jenen Vorhang zurück, hinter den Goethe den Rhapsoden später ausdrücklich verweist.

Die homerische Aufrufung ist die Vorrede einer Epoche, der der göttliche Ursprung der Poesie noch Gewißheit war. Noch schreibt der Dichter unter Diktat, unter göttlicher Eingebung, und die *Invocatio* ist das zwischen ihm und der Muse vereinbarte Signal, das seine Hörbereitschaft meldet. Von dieser Zwiesprache mit der Muse ist das Publikum vollkommen ausgeschlossen. Alles, was sich unter dem Begriff der Kontaktfunktionen zusammenfassen läßt, jene zutraulichen Wendungen und Mätzchen, die nur auf den Leser zugeschnitten sind und ihn besonders im 18. Jahrhundert in so unvergleichlicher Weise auf den Wärmegrad des Buches aufheizen, jene amüsanten Mitteilungen über den Verfasser privat – dies alles fehlt hier noch, so gut wie die mittelalterliche Aufmerksamkeitsforderung fehlt, und selbst die Inhaltsangabe ist nicht mit Sicherheit auf den Hörer zu beziehen; auch sie wendet sich eigentlich eher an die Muse, indem sie ihr das erbetene Thema näher bezeichnet.

Schematisch ließe sich die *Invocatio* etwa als vertikale Vorrede bezeichnen. Sie wird mit erhobenen Augen gesprochen und ist allein auf den Himmel ausgerichtet. Das Gegenstück dazu würde die horizontal bezogene Vorrede Jean Pauls bilden, die sich dem Leser-Du begeistert an den Hals wirft. Dazwischen liegen die mittelalterlichen Eingangsverse, die in beide Richtungen hinaustasten, die Vertikale aber immer noch stärker betonen, während die ersten Vorreden zum Prosaroman – Grimmelshausen etwa – bereits deutlich zur Horizontalen hinüberneigen. Diese vollkommene Ignorierung des Publikums im Vorspruch, aber auch im Text, scheint ein Merkmal der frühen Epik zu sein. Vor ihrer Kühle und Bändigung erscheint der Prosaroman, selbst in seinen nüchternen Stilarten, als subjektiv und zudringlich. Und wenn die neuere Forschung jedes Verwandtschaftsband zwischen Epos und Roman leugnet, so beruft sie sich eben auf diesen Wandel in der Haltung des Erzählers, auf das Zerreißen des Vorhangs, der den alten Sänger verborgen hatte.

Bei Vergil scheint das alte sakrale Verhältnis mit seiner durchsichtigen Scheidung in die Muse als Auftraggeberin und den Dichter als Erfüller des Auftrags bereits leicht getrübt.

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidve dolens regina deum tot volvere casus
insignem pietate virum, tot adire labores
impulerit, tantaene animis caelestibus irae?

Nicht um das ganze Lied wird die Muse hier angefeht, nicht um die Schicksale des Aeneas und der Dido überhaupt. Nur eine klar umschriebene Frage soll sie beantworten und den göttlichen Funken zeigen, an dem sich das Lied entzündet, den aber der Sänger als Sterblicher selbst nicht finden kann. Nur was der Dichter nicht selbst geben konnte, das bei den Himmlischen aufgehobene Urmotiv der Ereignisse, wird von ihr verlangt.

Im Renaissanceepos ist die Muse vollends zur poetischen Zierfigur degradiert. Tassos erste Stanze präludiert den Inhalt, in der zweiten und dritten verneigt er sich vor der Muse:

O Muse, deren Stirn am Helikone
Sich nie umlaubt mit welchem Lorbeerkrantz,
Nein, bei den Sel'gen dort am Himmelsthron
Von Sternen strahlt, bekrönt in ew'gem Glantz,
Gib, daß in mir ein himmlisch Glühen wohne,
Erleuchte meinen Sang, vergib, wenn ganz
Nicht deinem hehren Reiz die Verse dienen
Und Wahrheit schminkend irdisch sich begrünen!

Du weißt, es strebt die Welt dahin, wo linder,
Süß schmeichelhafte Worte beut Parnaß,
Daß Wahrheit in des Verses süßer Rinde
Lockt, überredet selbst den störrigen Haß.
So reichen wir Arznei dem kranken Kinde,
Des Kelches Rand benetzt mit süßem Naß;
Es trinkt nun so getäuscht die bittern Säfte,
Und Täuschung bringt ihm neue Lebenskräfte.

Wie sehr hat sich hier das Antlitz der Muse verwandelt, wie trägt sie bereits den Ausdruck jener Pierinnen, die Opitz später anrufen wird! Nicht nur das liebenswürdig gemalte Äußere, daß sich der Dichter überhaupt ein Bildnis von ihr macht, nimmt ihr die alte gebieterische Kraft. Diese Muse vermöchte nicht mehr zu diktieren, höchstens noch zu beflügeln, und mehr verlangt der Sänger darum auch gar nicht von ihr: «Gib, daß in mir ein himmlisch Glühen wohne, erleuchte meinen Sang ...» Sie übernimmt damit die Rolle einer Schutzheiligen, einer himmlischen Gönnerin, die sich mit dem

in der vierten und fünften Stanze gefeierten Schutzherrn in das Patronat über die Dichtung teilen muß.

Noch deutlicher zeigt sich die *Abwertung*, die die *Invocatio* erfahren hat, darin, daß nun die ganze Fülle irdischer Vorredenelemente in sie einbricht. Die Muse wird Publikum, himmlische Rezensentin, der man mit einer *Capatio*gebärde huldigt: «Vergib, wenn ganz / Nicht deinem hehren Glanz die Verse dienen». Ja, soweit hat sich der Renaissance-Dichter bereits von der selbstverständlichen, überwirklichen Wahrheit Homers entfernt, daß er sich gedungen fühlt, das Fiktive seines Werks mit der alten, aus Platos *Gorgias* stammenden Formel von der verzuckerten Arznei zu rechtfertigen.

Im «Verlorenen Paradies», einem Werk, das mehr als jedes andere berufen war, den modernen Dichter wieder in seinen sakralen Rang einzusetzen, und das durch Bodmers Übertragung und Klopstocks Fortdichten den Sinn für das Heilige der Dichtkunst neu belebt hat, beschwört Milton die Muse noch einmal in ihrer himmlischen Gestalt. Daß sie eher alttestamentlich als griechisch empfunden ist, tut ihrer Würde keinerlei Abbruch.

Of man's first disobedience and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, heavenly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd, who first taught the chosen seed,
In the beginning how the Heav'n and Earth
Rose out of Chaos ...

Aber gleich darauf schränkt Milton die Rolle der Muse wieder ein. Nur helfen soll sie, singen wird er selber:

... Or if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook, that flow'd
Fast by the oracle of God; I thence
Invoke thy aid to my advent'rous song,
That with no middle flight intends to soar
Above th'Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose and rhyme.

Dem heidnischen Bild der Muse allein mag der Dichter sein Werk aber doch nicht anvertrauen. So folgt auf die antike *Invocatio* die christliche an den Heiligen Geist:

And chiefly Thou, o Spirit, that dost prefer
Before all temples th'upright heart and pure,

Instruct me, for Thou know'st; Thou from the first
 Wast present, and with mighty wings outspread
 Dove-like satst brooding on the vast Abyss
 And mad'st it pregnant: What in me is dark
 Illumine, what is low raise and support ...
 Say first, for Heav'n hides nothing from thy view
 Not the deep Tract of Hell, say first what cause
 Mov'd our Grand Parents in that happy State,
 Favour'd of Heav'n so highly, to fall off
 From their Creator ...

Der Heilige Geist soll den Dichter sehend machen, ihn erleuchten und erheben und ihm das «himmlische Glühen» schenken, das Tasso noch von der Muse erfleht hatte. Und wie Vergil die Muse als Zeugin aufruft und sie bittet, ihm den Grundstein zur Erzählung zu legen, so fragt Milton den Heiligen Geist, vor dem der Himmel kein Geheimnis hat, nach dem letzten Grund des Sündenfalls.

Muse und Heiliger Geist – das zeigt der Eingang zu «Paradise Lost» – sind Namen einer Idee. Mit dem Anruf an die ins Alttestamentliche stilisierte Muse verbeugt sich Milton pietätvoll vor der antiken Tradition, der sein Werk formal verpflichtet ist. Im Heiligen Geist aber beschwört er jene Kraft, die schon im Namen das Inspiratorische trägt, deren Atem noch in jeder Bibelzeile wirkt und ohne deren Hilfe eine christliche Dichtung Stückwerk bleiben müßte.

Für das Weiterleben der Musen im lateinischen und deutschen Schrifttum des Mittelalters sei auf die Arbeiten von Rudolf Meißner und Ernst Robert Curtius hingewiesen. Apoll und seine neun Töchter finden vor der christlichen Auffassung wenig Gnade:

der selbe got niun tohter liez
 die heizet er die sängerin
 was möhte toerscher an in sîn,
 danne daz in iuwer muot
 nâch helfe staeten dienest tuot.

Und der Kompromiß, den Walafrid Strabo in der «Visio Wettini» unternimmt und der den Heiligen Geist mit den Musen versöhnen möchte: «Spiritus alme, veni nostraeque adiungere Musca», bleibt Einzelfall.

Bis ins 13. Jahrhundert richtet sich die christliche Anrufung hauptsächlich an Gott, gegen Ausgang des Mittelalters dann fast durchwegs an den Heiligen Geist. Die weltlichen Dichter aber scheuen sich überhaupt, den Namen Gottes in den Mund zu nehmen, und selbst ein Werk, das so stark mit religiösem Grundgehalt durchsättigt ist wie der Parzival, verzichtet auf die

Invocatio. Immer muß das dichterische Feingefühl entscheiden, wie weit sich der Stoff des Werks mit einer Anrufung verträgt.

Ritter unterscheidet vier Themen der Anrufung: 1. Die Bitte, «Domine labia mea aperies», wobei sich der Dichter gerne auf das Wunder an Bileams Eselin beruft (Anegenge) oder auf die göttliche Unterstützung, die David gegen Goliath erfahren hat (Jüngerer Titurel). Hieher gehören auch jene Demutsformeln, in denen sich der Dichter für zu schwach erklärt: «Mein zunge die ist mir zu schwer» (Pfaffe v. Kalenberg), oder besonders plastisch bei Eberhard von Erfurt:

Got mac wol mîns herzen vaz
mit sîme geist erfûhten
und mînen sin erlûhten
mit sîner wîsunge
daz mîn unredende zunge
alsô gesprêche werden mac ...
Got selbe sol mîchs lêren
und setze rede in mînen munt,
die mir von kunsten sint unkunt,
daz mir die wort zuovliezen.

2. Die Bitte, Gott möge den Dichter die Wahrheit verkündigen lassen (Rolandslied), 3. Die Bitte, Gott möge das Werk sich und den Heiligen zur Ehre gereichen lassen. 4. Die Bitte um Erlösung, die an Gott selbst gerichtet wird, oft aber auch als Bitte um Fürbitte für den Dichter über den Rahmen der eigentlichen Anrufung hinausgreift und sich an den Leser wendet.

Von diesen vier Themen trägt nur das erste noch eigentlichen Anrufungscharakter. Nur hier wirkt noch etwas von der alten Übertragung göttlicher Kraft, von der Diktat-Situation, die bei Homer so zwingend war: «Setze rede in mînen munt ...». Meistens fieht der Dichter nur um Beistand und Inspiration, nicht um das Lied selber. Er mag Namen und Verfasserschaft noch so demütig verhüllen und Gott allein die Ehre geben, der Eindruck einer direkten Übermittlung des Gesangs stellt sich in den mittelalterlichen Anrufungen kaum mehr ein.

Die übrigen Punkte sind eher als Gebetsformeln anzusprechen. Dem Mittelalter, dem alles aus Gott floß, konnte die Dichtung nicht mehr das seltene Gottesgeschenk sein. Das Dichten erforderte wie irgend eine andere Hantierung den Segen Gottes, und der Dichter, der in seinen Eingangsworten betete, tat im Grunde nicht mehr, als was jeder Handwerker tat, bevor er an die Arbeit ging. Aber wie sehr sich auch die Haltung des Dichters dem Angerufenen gegenüber seit Homer verändert und abgeschwächt haben mag, das «Singe mir, Muse» Homers mündet so gut wie das «Heyliger Geist ... Nu steure mich» Peter Suchenwirts in der einenden Vorstellung vom

Dichter, der sein Lied oder doch wenigstens die Kraft dazu aus höhern Händen entgegennimmt.

Eine Zeit, der diese Vorstellung abhanden gekommen ist, kann die *Invocatio* – wenn sie nicht überhaupt auf sie verzichtet – nur noch als spielerische Figur verwenden, und die Anrufung ist denn auch das erste Motiv der Vorrede, das zum bloßen Ornament degeneriert. So darf man von einer eigentlichen Entgötterung der Vorrede sprechen, was nicht heißen soll, daß der Name Gottes aus den Eingangsworten gänzlich verschwindet; in den *Captatio*- und Entschuldigungsformeln wird er noch lange nachtönen, aber den glaubensstarken Vokativ hat er um den Anfang des 16. Jahrhunderts verloren.

Es ist keine Anrufung mehr, wenn sich Pauli für alles Unziemliche, das in seinem «Schimpf und Ernst» mitunterlaufen ist, Generalabsolution zu verschaffen sucht: «Und ist etwas sträfliches heryn gesetzt worden, so begeret er gnad und verzeihung von Got dem herren, und Maria seiner liebsten muoter, von sancto Francisco, und von sancto Martino seinen patronen, und von allem himelischen her, auch denen zuo lieb er dis buoch gemacht hat, auch von allen menschen ...»

Für die scherzhafte, parodistische Verwendung der Anrufung liefert wohl Fischarts «Eulenspiegel» (1572) das schönste Beispiel. Da gibt der Held seinem pegasischen Esel die Sporen und reitet hinaus zu den Musen, mit denen er natürlich auf Du und Du steht:

So solls euch nicht befrembden drumb,
Ihr, Musae, daß ich zu euch kumb.
Denn ich erfähr gern allerley
Vnd bin nun müd der Welt gespey.
Nun will ich mich zu euch gesellen.
Ich will kein schalckheit hie anstellen.
Ich ließ sie auff der Erden all,
Auff daß ich euch nur wol gefall,
So wer mein schalckheit viel zu schwach,
Daß ich euch hie zu Thörin mach,
Dieweil jhr kluge Göttin seidt
Vnd ewer neun in einigkeit.
So habt jhr auch all Frawenbrüst,
Darvon man saugt all gnawen list,
So nempt nun auff mich Reutersknaben,
Jhr müßt je auch was Schalckhafft haben ...
Es muß nicht allezeit allein
Der schöne Phöbus bey euch sein ...
Sonder jhr müßt auch han ein Diener,

Der euch zu zeiten auch erinner
 Ewer gebrächligkeit und fehl,
 Die ich doch jetzund nicht erzehl.
 Wolan, jhr Musae, ruckt zusammen,
 Jhr dörrft euch meiner nicht beschamen ...

Hier ist die alte *Invocatio* vollkommen ins Grotteske verdreht und auf den Kopf gestellt. Statt die Musen zu bitten, ihm etwas zu singen, kommt Eulenspiegel als Spaßmacher, um ihnen die parnassische Langeweile zu vertreiben. Er stellt sich ihnen als «*Minerue schiltjung*» vor, etymologisiert blindlings an seinem Namen herum: «Denn schier ein Baur ein Eid verschwür, / Vlysseß kem von Vlen schier ...», wendet sich dann dem Leser zu, erläutert die Absicht, rechtfertigt und empfiehlt und scheint die Musen vergessen zu haben, bis er sich nach ungefähr hundert Versen ihrer wieder erinnert:

Aber was schwatz ich bey euch lang?
 Zu weit gehn ist kein spatziergang ...
 Jhr Musae, habt mich nun vernommen,
 Warumb ich zu euch her sey kommen ...
 So laßt mich also nun passiern
 Vnd bey euch auch mein leben führn,
 Daß jhr mich etwas anders lehren,
 Die Leut von schalckheit abzukehren,
 Daß also werd mein schalckheit nütz ...

Die Anrufung ist hier nur noch Rahmen, in den die andern trivialeren Vorredenfunktionen eingestickt werden: Erklärung des Titels, Besserungsabsicht, Rechtfertigung usw. Die Neun aber verlieren in dieser Anbiederung den letzten Schimmer von Göttlichkeit. Sie sinken ins Publikum ab – schon die Überschrift dieser Versvorrede «*Der Eulenspiegel zum Leser*» weist darauf hin. Für Fischart sind die Musen das, was Johanna Paulina dann für Jean Paul wird: Idealleserinnen, Repräsentanten des weiten Publikums, Vorredensstatisten, die sich der Dichter schafft, weil es ihm leichter wird, mit ihnen den Kontakt herzustellen als mit der großen gestaltlosen Lesermasse.

Erst gegen Schluß der Tirade wird der hochgemute Eulenspiegel bescheidener und versichert die Musen, er sei kein Ikarus und wolle nicht zu hoch hinaus:

Derhalben bleib ich nun hieniden,
 Auff daß ich sei yn ruw und frieden
 Vnd frew mich ewers beystands fast,
 Jr Musae, die mir helfft zur rast,
 Die weil jr selbst seit so gesinnt,
 Daß jr nicht zu hoch tracht und gründt ...

Ja jetzund wolt auch helfen jr
 Mir Eulenspiegel, wie ich spür.
 Deß bin ich gwißlich sehr erfrewt,
 Darumb ich also frölich reut
 Auff meinem Pegasischen Esel
 On Zaum und Sattel oder Sessel ...

Mit dieser Abschiedswendung findet sich Eulenspiegel zur *Invocatio* zurück. Aber er ist seiner Sache so sicher und vom Wohlwollen der Musen so überzeugt, daß er eine wirkliche Bitte gar nicht mehr nötig findet. Und doch, wenn er sein munteres Reiten mit diesem unerschütterlichen Vertrauen in die Gunst der Musen begründet, glaubt man selbst hier, wo alles ins Schaberneckische hinüberspielt, noch einen Ton des Dankes für die empfangene Begegnung herauszuhören.

Von den Zudringlichkeiten des Fischartschen Pegasus haben sich die Musen nie mehr erholt. Immer tiefer sinken sie nun ins Parodistische hinab, und die Anrufung treibt dem Leser nur noch ein Schmunzeln in die Mundwinkel und stellt ihm etwas Kurzweiliges in Aussicht. Wie wenig den Thalien und Euterpen erspart blieb, zeigt die Anrufung, die Maximilian Klingers seinem mit gutem Grund anonym erschienenen «Prinzen Formoso» vorausschickt. Vorausschickt ist übrigens zuviel gesagt, denn die erzgalante Haltung jenes zweideutigen Machwerks verlangt erst einmal ein Kompliment an «Mesdames», wie die Leserinnen hier tituliert werden. Die Musen bemüht der Verfasser erst auf Seite 27, und es läßt sich denken, daß sie dem zutüppischen Fischart einst williger Gehör gaben als dem frivolen Schreiber, der hier ihre Dienste erfleht:

«Ali Anrufung um Beystand seine Geschichte zu schreiben. Ihr weise, gütige und mächtige Wesen! wo ihr euch auch aufhaltet, im Wasser, in der Luft, im Himmel oder auf der Erde! Ihr alle auf einmal! die Ihr uns beschützt, leitet und führet, wenn wir uns mit dem kühnen großen und erhabenen Zweck hinsetzen, die Taten, Beraten, Reden und Handlungen der Götter dieser Erden niederzuschreiben! Laßt! ach laßt mich, der ich an Euch glaube, Euch alle verehere, laßt mich nur dieses Mal nicht stecken! blast mich mit Eurem göttlichen Hauch an, daß er meine trockne Feder in Feuerflammen, meine zerstobene, abgenutzte, abgelebte Geister in die tätigsten und kecksten Schreier verwandle, die je im hohen Ton geschrien haben! Ich beginne nichts kleines ...»

Von hier aus gesehen scheint es mehr als nur höfische Allegorie, wenn Jean Paul seinen Titan «Den vier schönen und edlen Schwestern auf dem Thron» dediziert. Wie eine späte freundliche Rehabilitation der Musen wirkt der «Traum der Wahrheit», durch den dieser Dichter, der so manches heruntergekommene Vorredenmotiv befreit und zu neuen Ehren gebracht

hat, auch die Pierinnen aus ihrem Schattendasein erlöst. Da er den Entgötterungsprozeß nicht aufhalten kann, will er ihn wenigstens durch einen poetischen Eingriff zu Ende führen, läßt Aphrodite, Aglaia, Euphrosyne und Thalia, «müde des ewig heitern, aber kalten Olympos», den «Erden-schleier» nehmen und grüßt sie als Menschen und Schwestern mit fürstlich deutschen Namen, die, «von der Liebe, der Harmonika des Lebens, selig erweicht, sich und die glücklichen Kinder anblickten».

Die christlichen Anrufungsformeln erhalten sich, wenn auch stark abgeschwächt, noch eine Weile in der Erbauungsliteratur. «Gott aber lasse, was nützlich an dieser Schrift ist, es gehöre mir oder anderen an, zur Ausbreitung der Weisheit und Tugend gereichen, und das Mangelhafte derselben unschädlich sein», bittet Gellert am Schluß der Vorrede zu seinen «Moralischen Vorlesungen». In der Dichtung dagegen hat die christliche *Invocatio* nichts mehr zu suchen. Wo sie noch mühsam weitervegetiert wie in der katholisierenden Romantik, wirkt sie frömmelnd und papieren. So geniert sich Fouqué, Gott laut und deutlich anzurufen. Er bewahrt nur noch die Pose, und statt selbst zu beten, meldet er, daß er gebetet habe: «Es gibt Leute, welche lachen, daß man zu irgend einem Tun den lieben Gott mit rechter Inbrunst um Hülfe anrufen könne; demungeachtet scheut sich der Schreiber nicht, zu gestehen, daß er solches jetzt eben von ganzem Herzen getan habe. Schon früher hat ihm das bei ähnlichen Unternehmungen geholfen, und er verhoffet zuversichtlich, es soll auch diesmal helfen ...»

Die Anrufung, deren fernere Schicksale damit über den Rahmen des Kapitels hinausverfolgt wurden, ist wohl die wichtigste Urform der Roman-vorrede. Das Prooemium steuert, wie wir noch sehen werden, wichtige Gebärden bei, bleibt aber doch immer ein Kunstmittel des Rhetors. Nur in der *Invocatio* erscheint der von Zweifeln freilich immer gefährlicher angebohrte Glaube an den irrationalen Ursprung der Poesie. Sie wird schließlich preisgegeben; aber ein Rest der irrationalen Eingangsstimmung geht als Vermächtnis an die Vorrede über. Nur läßt sich dieses irrationale Element, das jede wahrhaft dichterische Vorrede auszeichnet, kaum erfassen. Da wären einmal jene wunderlichen Mystifikationen zu nennen, mit denen der Dichter in der Vorrede sich gerne umstellt, jene Versteckspiele des Anonymen und Pseudonymen mit seinem Leser. Dann gehört hieher der oft leidenschaftlich enge Kontakt, den die Vorrede zwischen Leser und Autor herstellt und der offenbar die verlorne Beziehung nach oben wettmachen soll. Der neuzeitliche Autor, der kein Göttliches mehr dankbar zu feiern hat, zündet in der Vorrede sich selbst und dem Leser eine Kerze an. Zu nennen wäre ferner die nicht minder enge Beziehung zwischen Autor und Werk, die gern als Vater-Sohn-Verhältnis dargestellt wird. Mit einem aus Dankbarkeit, Triumph und leiser Wehmut gemischten Gefühl blickt der Autor dem vollendeten Werke nach und nimmt Abschied von ihm wie ein Baumeister vom

glücklich überdachten Bau. Solchen Richtfesten begegnet man vor allem bei Jean Paul, der gerade diese Gefühlsspannung zwischen Vollenderglück und Abschiedsrührung an der Vorrede liebte. Freilich, die stille Frömmigkeit der *Invocatio* mit der festlich erhöhten Temperatur Jean Paulscher Vorreden in direkte Beziehungen zu setzen, geht nicht an. Aber ein gewisses Ablösungsverhältnis ist unverkennbar, und es scheint, als ob die Kräfte, welche die von der Anrufung aufgegebenen Positionen neu besetzten, in der hier angedeuteten Richtung gesucht werden müßten.

DAS PROOEMIUM IN DER RHETORIK

Nach der *Invocatio* wenden wir uns ihrem profanen Gegenstück zu, dem Prooemium der antiken Redekunst, das die weltliche Wurzel der Vorrede bildet. Der latinisierte griechische Ausdruck ‚prooemium‘, den Isidor für seine Definition der Vorrede verwendet, bezeichnet zugleich den ersten jener vier (später fünf) Teile, aus denen nach der Forderung der antiken Schulrhetorik eine Rede aufgebaut sein mußte: 1. prooemium; 2. narratio; 3. probatio; 4. refutatio; 5. peroratio.

Im 14. Kapitel des 3. Buchs seiner «Rhetorik» behandelt Aristoteles das Prooemium ausführlich. Er nennt es «das, was in der Poesie der Prolog und in der Instrumentalmusik das Vorspiel sei». Nach einigen Anweisungen, die den Eingang der Prunkrede, der sogenannten epideiktischen Rede, betreffen, kommt Aristoteles auf das Prooemium zur gerichtlichen Rede zu sprechen: «Was dagegen die Eingänge der gerichtlichen Reden anlangt, so ist festzuhalten, daß sie dieselbe Bedeutung haben wie bei den Dramen die Prologe und bei den epischen Gedichten die Prooemien ... In den gerichtlichen Reden und in den epischen Gedichten ist das Prooemium eine Hinweisung auf das Thema, damit die Zuhörer vorher wissen, wovon gehandelt wird, und ihre Aufmerksamkeit nicht im Ungewissen schweben. Denn das Unbestimmte zerstreut. Wer also den Anfang gleichsam faßbar in die Hand gibt, bewirkt, daß der Zuhörer sich daran halten und so seiner Rede folgen kann. Dies ist der Sinn des ‚Singe, o Göttin, den Zorn‘ – und des ‚Nenne den Mann mir, o Muse‘ ...»

Aristoteles meint hier natürlich nicht die Musenanrufung, sondern, wie aus dem Zusammenhang klar hervorgeht, jene paar darauffolgenden Verse, die das ganze Werk im Destillatzustand enthalten. Er meint im weiteren die Inhaltsangabe überhaupt, die ursprünglich eine der wichtigsten Funktionen auch der Romanvorrede war.

Die übrigen Wendungen des Prooemiums, so fährt er fort, «werden hergenommen teils von der Persönlichkeit des Redners, teils von der Natur des Zuhörerpublikums oder der Sache, um die es sich handelt, oder von der

Persönlichkeit des Gegners ...» Die auf den Zuhörer berechneten Wendungen, heißt es dann, entspringen «teils aus der Absicht, ihn günstig zu stimmen, teils ihn aufzubringen, ja zuweilen auch nur seine Aufmerksamkeit zu erregen ...». Im Grunde aber genüge eine knappe Inhaltsangabe; denn da ja die Zuhörer während der ganzen Rede nie so aufmerksam seien wie am Anfang, sei es eigentlich lächerlich, das Prooemium mit der Aufmerksamkeitsforderung zu belasten.

Dies alles gilt nur für die Gerichtsrede. Für die thematische Prunkrede läßt Aristoteles dem Rhetor fast völlig freie Hand. Ja, Abschweifungen, die auf den ersten Blick mit dem Thema nichts zu tun haben, sind dort manchmal geradezu erwünscht.

Auch die römische Rhetorik teilt das Prooemium grundsätzlich in Inhaltsangabe und Publikumswendungen ein. Aus der Fülle der Theoretiker der Beredsamkeit greifen wir Quintilian heraus, dessen «De institutione oratoria» in den späteren Jahrhunderten zeitweise höhere Geltung besaß als das Standardwerk Ciceros über den Redner. Quintilian versucht, den Begriff des Prooemiums in ethymologischen Zusammenhang mit dem Präludieren des Leierspielers zu bringen, der vor dem eigentlichen Preiskampf schon die Ohren der Hörer gewinnen will (IV. 1,2). Vom guten Prooemium verlangt er, daß es den Richter mit der Sache bekannt, den Zuhörer aber wohlwollend, aufmerksam und gelehrig mache (IV. 1,5). *Benivulus*, *attentus*, *docilis*: in diesen drei Forderungen, die durchs ganze Mittelalter hindurch aufrecht erhalten werden und ja auch im angeführten Traktat des Konrad von Hirsau noch einmal wörtlich begegnen, liegen bereits die Keime aller jener späteren Vorredenformeln beschlossen, die den Leser auf das Buch vor- und zubereiten sollen. Aus dem ‚benivulus‘ blühen die unendlichen Verbeugungen, Entschuldigungen und Bescheidenheitswendungen hervor. Aus dem ‚attentus‘, das wohl in erster Linie für die Vorleserzeit gilt und später mit dem ‚docilis‘, dem Empfänglichmachen, zusammenfällt, entwickeln sich Empfehlung, Wahrheitsbetueerung und alle jene Weisungen, die dem Leser sagen, wie es eigentlich gemeint sei.

Was wird ein Redner tun, um sich das Ohr des Zuhörers geneigt zu machen? Auch dafür hat Quintilian bereits Formeln zur Hand, von denen sich die Vorrede ihr Leben lang nährte. Der Redner wird umständlich erläutern, was ihn veranlaßt habe aufzutreten; daß er durch die Pflicht der Verwandtschaft vielleicht oder einen anderen uneigennütigen Grund zum Reden gezwungen werde. Natürlich muß er jeden Verdacht entkräftigen, daß er sich für Geld habe dinge lassen. Ferner kann es nie schaden, wenn er entschuldigend auf seine schwache Zunge verweist oder sich als unvorbereitet und dem gegnerischen Talent keineswegs gewachsen erklärt (IV. 1, 7 ff.).

Die Romanvorrede zeigt den Autor häufig genug im Rednergewand. Zwar ist die alte rhetorische Situation meist verwischt, das Podium ist ver-

schwunden, und die Zuhörer sind unsichtbar geworden. Aber die eigentlichen Gebärden sind noch in alter Leidenschaft da. Es wird verteidigt, beschworen und überredet, und der Leser spielt Richter und Publikum in einer Person. Auf der Gegenseite stehen die «Dintenknechte» und Rezensenten, die Momi und Zoili, manchmal auch neidige Kollegen oder gar Nachdrucker, kurz, alle, die sich gegen das Werk verschworen haben und ihm schaden möchten. Es vor ihren Anwürfen und Verunstaltungen zu behüten, sein Kind gegen die «latrantes canes», wie die seit Hieronymus in lateinischer Dichtung beliebte Umschreibung der Neider lautet, in Schutz zu nehmen, wendet der Dichter oft den ganzen forensischen Heißmut auf, den nur je ein antiker Klient von seinem Advokaten erwarten konnte.

ANTIKE BUCHANFÄNGE

Das antike Rednerprooem hat dem Dichter beigebracht, wie man in Captatio-, Rechtfertigungs- und Veranlassungsformeln um die Gunst des Lesers wirbt und zugleich das Werk gegen Übelwollende verteidigt. Eine andere, für die spätere Entwicklung der Romanvorrede kaum minder wichtige Wurzel reicht in die antike Handschriftenpraxis hinunter. Die Eingangsworte, die ein römischer Historiker etwa den einzelnen Büchern seines Werkes vorausschickt, sind ursprünglich ganz schmucklos gehalten und dienen lediglich praktischen Zwecken. Sie wiederholen dem Leser in knapper Form den Inhalt des voraufgehenden Buches und erleichtern ihm damit den Übergang von einer Handschriftenrolle zur nächsten. Dieser Rollenwechsel muß eine umständliche Sache gewesen sein und hat wohl den damaligen Leser oft unliebsam in seiner Lektüre unterbrochen. «Die zu Ende gelesene Rolle wollte fest gerollt, geschlossen und sorgsam bei Seite gelegt sein, bevor man die folgende aus dem Bord ziehen, ihres Mantels entledigen und aufblättern konnte, wobei immerhin ein Sklave behilflich gewesen sein mag» (Birt).

Auch wer nicht cursorisch las, sondern einzelne Stellen suchte, war auf diese bündige Zusammenfassung angewiesen. Birt erwähnt Beispiele, wo sie ohne jede eigentliche Verbindung mit dem Werk an der Schutzhülle, die die Rolle außen umgab, angebracht waren. Polybius umschreibt im Prooemium zum XI. Buch den Zweck dieser Anfänge: «... die Leselustigen zu orientieren, aber auch den, der zufällig an das Buch kommt, zum Lesen zu ermuntern, endlich denjenigen, der nur etwas nachschlagen will, schnell zurechtzuweisen».

Kühl und sachlich erscheint hier die Vorrede als Wegweiser für den Benutzer einer antiken Rollenbibliothek. Noch hat sie manche Aufgaben zu erfüllen, die sie später an Titel, Index und Register abtreten wird. Andererseits

wachsen ihr mit der Erweiterung des Buchbetriebs immer wieder neue sachliche Funktionen zu. Wenn in der Handschriften- und Inkunabelzeit noch oft die Titelblätter fehlten, so garantierte doch wenigstens die punktuelle Vorrede, die damals oft nur aus der Formel ‚incipit liber‘ bestand, dem Besitzer die Vollständigkeit seines Buches. Erst um 1520 läßt sich eine allgemeine Verwendung des Titelblattes feststellen.

Schon in der Inkunabelzeit wird die Vorrede auch rein merkantil benützt. Drucker oder Verleger bedienen sich ihrer zu Reklamezwecken, kündigen Neuerscheinungen an oder empfehlen Liegengebliebenes. Die Gelehrten wiederum, denen noch keine Bücherkataloge und Bibliographien zur Hand sind, suchen daraus das Nötigste über Verfasser, Druckort, Druckjahr und Inhalt zu erfahren. Wie schlecht man sich ohne diese Angaben auf dem Büchermarkt zurechtfindet, bezeugt noch die verdrießliche Bemerkung eines Mitarbeiters am Bayleschen Wörterbuch, der sich über die Autoren beklagt, die unter ihre Vorreden keine Jahreszahl setzen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts findet dann in der Buchreklame eine Arbeitsteilung statt. Der Verleger wirbt und lockt auf dem marktschreierischen Titelblatt, während der Verfasser in der meist auch nicht gerade zurückhaltenden Vorrede die Trommel rührt.

Froben pflegte seine Titel mit der Wendung: «Valete, emite et legite» zu schließen; das Volksbuch von der Frau Griseldis (Straßburg 1520) verwendet den Lockruf: «Kauffs lyses / du wirst loben». «Wiltu etwas neues haben/ Laß diß Büchlein nicht vor über traben», tönt es dem Leser auf dem Titelblatt der «Trias Romana» entgegen. Kienitz bezeichnet die Vorrede geradezu als «die selbständig gewordene und als eigener Organismus erscheinende Anrede an den Leser, wie sie auf dem Titelblatt begegnete», und meint damit vor allem ihren ankündigenden, empfehlenden Charakter. Wenn wir darin auch nur eine Nebenaufgabe der Vorrede sehen können, so hat doch das Reklamehafte zu Zeiten ihr Gesicht so eigenartig geprägt und ist besonders im Zusammenhang mit der vertraulichen Anrede des Lesers, wie sie auf den Titelblättern der Frühdrucke üblich war, so bemerkenswert, daß diese Erscheinung hier berührt werden mußte.

Einem Autor von Geschmack konnte natürlich das aufdringlich-unverhüllt Werbende auf die Dauer nicht zusagen, und so wurde denn die wirtschaftliche Funktion der Vorrede oft auf die seltsamste Weise camouffiert. Ebenso wenig mochten sich die römischen Schriftsteller mit der Formlosigkeit ihrer Resümées zufriedengeben. Aus dem nackten Index wurde bald der ‚prooemierende Exkurs‘: «Jeder Eintritt in eine neue Rolle ist eine neue Aufforderung zu wichtigem Gespräch und gemeinsamer Arbeit an den Leser; ... zugleich maskiert der Autor, indem er erst von Gleichgültigem spricht, seinen Sacheifer dadurch auf angenehme Weise ... Die Schwelle jeder Rolle ist wie die eines gastlichen Hauses: die Mahlzeit darf nicht sogleich hinter dem Vestibulum gedeckt bereitstehen» (Birt).

Zu welcher Selbständigkeit sich die Vorrede schon im Altertum entwickelt hatte, wie sehr sie schon damals ein vom Werk unabhängiges Dasein führen konnte, geht aus einem Brief Ciceros an seinen Verleger hervor.

«Ich habe dir mein Buch de gloria geschickt; allein es hat ein falsches Prooemium bekommen, welches schon im dritten Buch der *Academica* angebracht ist. Ich hatte, als ich auf dem *Tusculanum* war, nicht gegenwärtig, daß ich es schon einmal benutzt; hernach auf dem Schiff las ich meine *Academica* und entdeckte den Schaden. Sofort habe ich ein neues für de gloria zu Papier gebracht; du mußt das alte wegschneiden und dies dafür ankleben ... es kommt daher, weil ich eine eigne Rolle voll Prooemien zusammengeschrieben habe; aus denen pflege ich auszusuchen, wenn ich ein Buch verfertige.»

Wenn Cicero seine Prooemien auf Vorrat herstellt, so lebt in dieser Eigentümlichkeit einerseits die Gepflogenheit griechischer Rhetoren weiter – bekannt sind die Prooemien-Sammlungen des Antiphon von Rhamnus, des Trasymachos, des Kritias –, andererseits zeigt sich darin die rationelle, genau organisierte Arbeitsweise des vielbeschäftigten Schriftstellers.

Jean Pauls Vorredenlager dagegen ist reine Parodie, aber auch als solche noch ein Zeugnis für die Vorredenverliebtheit dieses Autors, die uns noch oft beschäftigen wird. In der «Vorrede zum zweiten, dritten und vierten Bändchen des *Siebenkäs*» heißt es: «Es hat mich oft verdrießlich gemacht, daß ich jeder Vorrede, die ich schreibe, ein Buch anhängen muß als Allonge eines Wechselbriefes ... Andern privatisierenden Gelehrten werden schon ganze Bücher fertig und lebendig aus der Wiege zugeschickt, und sie brauchen nichts daran zu hängen als das goldene Stirnblatt der Vorrede und nichts mehr an der Sonne zu machen als die Aurora. Aber mich hat noch kein einziger Autor um eine Vorerinnerung ersucht, ob ich gleich schon seit einigen Jahren mehrere Vorreden im voraus verfasse und auf den Kauf ausarbeite, worin ich künftige Werke nach Vermögen erhebe. Ja, ein ganzes Münzkabinett von solchen Preismedaillen und Huldigungsmünzen ... steht mir immer vor Augen und läuft täglich höher an; daher schlag ich das Kabinett am Ende – es ist kaum anders zu machen – im Ganzen los und gebe ein Buch voll bloßer präexistierender Vorreden – zu gedenklichen Werken heraus ...»

DIE ERSTE ROMANVORREDE

In Redekunst, Geschichtschreibung und Epos der Antike lassen sich die ersten Spuren der modernen Romanvorrede nachweisen. Und der Prosaroman des Altertums? Von ihm würde man doch zuerst einen Beitrag zum Thema dieses Kapitels erwarten. Aber der griechische Roman der christ-

lichen Zeit setzt meist ganz unvermittelt ein oder umgibt sich höchstens mit einem leichten Rahmen, etwa in Form einer Bildbeschreibung wie bei der Geschichte von Leucippe und Klitophon des Achilles Tatius oder der von Daphnis und Chloe des Longus. Chariton, der Autor des Romans von Chareas und Kallirrhoe (5./6. Jh.), teilt eingangs seine Personalien mit, die lange Zeit für eine sinnbildliche Verhüllung seiner wirklichen Person gehalten wurden.

Die erste Romanvorrede findet sich in den «Metamorphosen» des Apuleius (um 150 n. Chr.). Vieldeutig schillernd führt sie Leser und Philologen bis auf den heutigen Tag hinters Licht und läßt in ihrem luftigen, unverbindlichen Habitus bereits manche Züge der Spätzeit erkennen. Im Grunde ist es ja auch eine Spätzeit, der der «Goldene Esel» entstammt, denn wer vom alten Epos kommt, wird den Prosaroman immer als Verfalls- und Auflösungserscheinung empfinden müssen.

Von einer *Invocatio* ist hier natürlich keine Rede mehr. Der Autor wendet sich gleich zu Beginn an den Leser und verspricht ihm angenehmen Ohrenkitzel (*aresque tuas benivolas lepidò susurro permulceam*). Dann macht er ein paar Angaben über seine Herkunft und Bildung (*quis ille paucis accipe*). Mit der Versicherung, es werde allerlei zu lachen geben (*lector intendente, laetaberis*), setzt dann unvermittelt die Erzählung ein.

Das Aufregende dieser Vorrede liegt in der offenbaren Unaufrichtigkeit der biographischen Daten, die nur teilweise mit dem übereinstimmen, was vom Leben des Apuleius bekannt ist. So kommt es, daß Erwin Rohde und in einer Entgegnung K. Bürger erst einmal die Frage nach dem Subjekt dieser Einleitung stellen und entscheiden mußten, wer nun eigentlich aus Griechenland stamme, der Dichter oder der in Ich-Form berichtende Erzähler Lucius von Corinth. «Daß aber ein Autor gerade an der Stelle, wo er über seine persönlichen Verhältnisse Auskunft verspricht, den Lesern ein derartiges Gemisch eigner und fremder Erlebnisse aufstischen sollte, das scheint doch geradezu undenkbar», klagt Bürger, der die Einheit des Vorredensubjekts durch die Annahme zu retten sucht, der «Goldene Esel» sei ursprünglich anonym oder dann eben unter dem Pseudonym des Lucius von Corinth erschienen. Daß die hier beklagte Unaufrichtigkeit an so bedeutungsvoller Stelle keineswegs undenkbar ist, sondern im Gegenteil zum guten Vorredentönen gehört, soll ein späterer Abschnitt dieser Arbeit zeigen.

Soviel läßt sich aber jetzt schon festhalten: Gleich die erste erhaltene Romanvorrede geht auf bewußte Irreführung des Lesers aus, indem sie ihm eine Personalunion von Verfasser und Erzähler vorspiegelt. Die Vorrede zum «Goldenen Esel» wird damit geradezu beispielhaft für das Zwielficht, mit dem sich ein Autor an dieser Stelle zu umgeben liebt. Immer wieder wird er fingiertes Leben mit echtem verschmelzen, bis jene zauberhafte Legierung entsteht, an der auch das geübte Auge Wahrheit und Dichtung

kaum mehr zu unterscheiden weiß. Wie Apuleius hier hinter dem Lucius von Corinth verschwindet, wird sich später Grimmelshausen hinter der Simplissimus-Gestalt verlieren. Ganz zu schweigen von dem poetisch-biographischen Amalgamierkünstler in Bayreuth, der «am nämlichen Tag, wo er einen Roman zu schreiben anfing, zugleich einen zu spielen anhub und so beide wie auf einem Doppelklavier nebeneinander zu Ende führen wollte».

DIE DREI DIMENSIONEN DER VORREDE

Die Unterscheidung eines profan-sachlichen und eines sakral-dichterischen Elementes, die für die Herkunft der Vorrede gilt, läßt sich für die Gliederung der einzelnen Funktionen nicht mehr klar durchführen. Nach der Abdankung der *Invocatio* wird die Vorrede reine Zweckform mit ganz bestimmten Aufgaben, die sie bald gedrängter, bald weitschweifiger erledigt. Art und Anzahl dieser Aufgaben variieren im Lauf der Jahrhunderte. Unermüdlich wird ein vorgeschriebenes Schema ausgefüllt, stehende Wendungen bilden sich heraus, schlagkräftige Argumente wandern – oft sogar im Wortlaut – aus einem Autor in den andern hinüber und überleben alle Wandlungen des Stils. Wenn man die Vorrede überhaupt als literarische Gattung ansprechen darf, so muß sie als die dienstbarste und eintönigste von allen und als die Form der am engsten begrenzten Möglichkeiten erscheinen.

Gerade aus dieser geringen Schwingweite erwächst ihr aber ein eigener Reiz. Hier, wo die Prosa mit ihrem langweiligen Einerlei der Poesie hartnäckigeren Widerstand entgegengesetzt als irgend sonst im Buch, bewährt sich die Phantasie oft mit erstaunlicher Kraft. Immer wieder gelingt es dem Dichter, Breschen und Luftlöcher in diesen Wust von Nüchternheit zu schlagen, und es ist nicht bloß spöttisch gemeint, wenn Fielding in der Einleitung zum 16. Buch seines «Tom Jones» schreibt: «Bei dem allem hab ich mich oft über die große Erfindungskraft der Dichter gewundert, welche im Stande waren, einerlei Sachen mit so mancherlei Redensarten zu sagen».

Die Vielfalt der «mancherlei Redensarten» läßt sich freilich erst würdigen, wenn sich die «einerlei Sachen» zu einer gewissen Ordnung gruppiert haben. Im Folgenden soll deshalb eine thematische Gliederung der wesentlichsten Vorredenfunktionen versucht werden.

Man wird sofort erkennen, daß es drei Hauptkräfte sind, die das Gesicht jeder Vorrede prägen, und wenn schematischen Darstellungen in solchen Dingen nicht immer etwas Gewaltames anhaftete, ließe sich das Gegeneinander der Funktionen am besten durch ein Dreieck veranschaulichen, dessen Eckpunkte je durch *Autor*, *Leser* und *Werk* besetzt sind. Mehr als eine Hilfskonstruktion ist damit freilich nicht gewonnen. Ihre ganze Berechtigung

liegt auf den Seiten, die die drei Punkte miteinander verbinden. Hier spielt das beziehungsreiche Hin und Her der Funktionen, aber nicht sauber und regelmäßig, wie die Dreieckschablone erwarten ließe, sondern als wirrer Knäuel von Überschneidungen und Seitentrieben.

Geht man von der im ersten Kapitel angeführten Definition aus, daß nämlich in der Vorrede der Autor beim Leser für sein Werk plädiere, so wird man den Hauptteil der Funktionen auf jener Linie suchen, die vom Autor über das Werk zum Leser läuft.

Alles, was der Autor hier vorbringt, hat unmittelbar Bezug auf das Werk. Zu diesen *Werkfunktionen* gehört zunächst der *Grundgedanke*, das Thema und, damit verbunden, oft eine kurze *Inhaltsangabe*. Weiter wird in diesem Zusammenhang gern die *Geschichte des Werkes* vorgetragen, die sich meist auf die eigentliche *Veranlassung* beschränkt und vielleicht noch *Quellen* oder *Vorgänger* anführt. Schließlich ist auch die *Erklärung des Titels* dieser ersten Gruppe zuzuweisen.

Eine zweite Hauptgruppe der Werkfunktionen bildet der ganze Komplex der *Rechtfertigungen*. Wir unterscheiden erstens die *ästhetische Rechtfertigung*, welche Gattung und Sprache des Werks erläutert und hauptsächlich mit kunsttheoretischen Gesichtspunkten arbeitet; zweitens die *moralische Rechtfertigung*, die die Angriffe aus dem Lager der Geistlichkeit und der Gelehrten abzuweisen und die Vorwürfe der Unwahrheit, Unsittlichkeit und Zeitverschwendung zu entkräften hat; drittens die *hygienische Rechtfertigung*, die vor allem den volkstümlichen Werken des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eigentümlich ist und diese Literatur mit der gesundheitsfördernden Wirkung des Lachens und den übeln Folgen der Melancholie zu legitimieren sucht. Den Rechtfertigungen wäre schließlich viertens die besonders im Mittelalter auftretende *Wahrheitsbetonerung* mit ihrer romantischen Variante, der *Manuskriptfiktion*, und ihrem satirischen Gegenstück, der *Fiktionsbeteuerung*, zuzuordnen.

Eine dritte Gruppe umfaßt alle jene Formeln, die der *Verteidigung* des Werks gegen Feinde und Widerwärtigkeiten dienen: gegen die *Rezensenten* und mißgünstigen Kollegen, gegen die *Nachdrucker* und endlich gegen die Launen des Druckfehlerteufels.

Als letzte Gruppe sind die rein kommerziellen *Empfehlungen*, *Ankündigungen* und Reklameformeln zu nennen, von denen eben die Rede war.

Kehren wir zum Dreieck zurück, so finden wir ein zweites Funktionenbündel auf jener Linie, die vom Autor direkt zum Leser läuft. Die hier gruppierten Aufgaben der Vorrede nennen wir vorläufig *Leserfunktionen*. Sie regeln die Beziehungen zwischen Autor und Leser, wobei das Werk scheinbar in den Hintergrund tritt. Tatsächlich aber bleibt seine Stellung immer noch maßgebend, und jede Vertiefung des Kontakts zwischen Dichter und Publikum kommt schließlich doch wieder ihm zugute.

Hier begegnet uns zunächst die *Anrede*. Sie ist das Thermometer, das rein äußerlich die Temperatur des Kontaktes anzeigt. Ob der Leser in der zweiten oder dritten Person oder überhaupt nicht angesprochen wird, ist keineswegs bedeutungslos. Ferner findet man hier die *Captatio benevolentiae*, worunter die Bescheidenheits- und Demutsformeln und alle jene Wendungen begriffen sind, die das Leserohr ‚geneigter‘ stimmen. Wenn die Hinweise auf das eigne Unvermögen dem Dichter zu konventionell erscheinen oder mit seinem Selbstbewußtsein sich nicht vereinen lassen, greift er gerne zur unmittlereen *Bitte um gütige Aufnahme*. Soweit sie unser Thema berühren, werden in diesem Zusammenhang auch die Fragen der Widmung zu erörtern sein. Manchmal teilt ein Autor mit, bei welcher *Gelegenheit* er sich sein Werk gelesen wünscht, ob im Garten oder auf der Reise, allein oder in Gesellschaft. Er trifft vielleicht auch eine *Publikumsauswahl* und nennt den Stand, den er erreichen will. Schließlich kann er *Weisungen an den Leser* erlassen, ihm einschärfen, wie das Buch aufzufassen sei, und dadurch allfälligen Mißdeutungen vorbeugen.

Damit sind aber nur die landläufigsten Möglichkeiten, an den Leser heranzukommen, aufgezählt. Der echte Dichter ist auf diesem Gebiet unerschöpflich und kennt eine Menge Geheimnisse und Kunstgriffe, die sich nicht schematisch registrieren lassen.

Eine letzte Gruppe von Funktionen, die man *Autorfunktionen* nennen könnte, gibt dem Verfasser Gelegenheit, sich über seine eigne Person zu äußern, wenn nötig Angaben über Alter, Wohnort und Wohlbefinden mitzuteilen und sich überhaupt seinem Leserkreis vorzustellen. Hier kann er die legitime Neugier des Lesers nach Außen- und Innenleben eines Autors befriedigen, eine Neugier, die heute noch so rege ist wie damals, nur daß sie sich heute oft mit einer dem Titelblatt gegenüberliegenden Photographie begnügen muß. Auf den ersten Blick scheint es, als diene auch die *Vorstellung* dem Kontakt. Die Beispiele werden aber zeigen, daß ein Autor nicht nur die Beziehungen zum Leser im Auge hat, wenn er sich in der Vorrede preisgibt und den Leser einen Blick in seine Persönlichkeit tun läßt. Es hat mit diesen Entschleierungen eine seltsame Bewandnis, und die Vorrede des Apuleius hat schon gezeigt, daß hier sehr oft nur scheinbar entschleiert wird.

Zu den Autorfunktionen wäre schließlich auch das Urteil zu rechnen, das der Verfasser über sein Werk fällt, wie überhaupt alle Wendungen, die die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschaffenem ausdrücken. Sehr schön stellt sich diese Beziehung im *Abschied vom Werk* oder im *Wiedersehen* mit neuen Auflagen dar.

Damit sind die Aufgaben und Möglichkeiten einer Vorrede notdürftig umschrieben. Versuchen wir nun, die im vorhergehenden Kapitel durchgeführte Unterscheidung in sachliche und poetische Vorredenelemente an

unsere Dreiteilung zu legen, so ließe sich etwa sagen, daß die Werkfunktionen im allgemeinen noch völlig zweckgerichtet sind. Schon bei den Leserfunktionen lockert sich der Zwang der Nüchternheit, und die Möglichkeiten dichterischer Gestaltung werden reicher. In den Kontakt- und Autorfunktionen endlich triumphiert das Poetische fast immer über das nur Praktische.

Es ist kein Zufall, daß die erste und wahrscheinlich einzige thematische Auflösung der Vorrede aus einem Jahrhundert stammt, das literarischen Spielereien besonders leidenschaftlich ergeben war, und von einem Manne unternommen wurde, der die Sammelwut und Kuriositätenhascherei seiner Zeit zum eigentlichen Broterwerb gemacht hat. Der in der Literaturgeschichte wenig genannte Johannes Praetorius (1630–1680) ist nicht nur – wie die Allgemeine Deutsche Biographie sagt – als Dichter und Humorist, Naturbessener, Historiker und Vielschreiber eine wichtige Quelle für die abergläubischen Vorstellungen seiner Zeit, er gehört auch zu den wichtigsten Quellen Grimmelshausens und ist überdies der erste beglaubigte Grimmelshausenleser.

In der zweiten Auflage seiner «Demonologia Rubinzalii Silesii / Das ist ein ausführlicher Bericht / Von dem wunderbarlichen / sehr alten und weitbeschriebenen Gespenste Dem Rübezahl ... 1662» findet sich eine Vorrede, die Praetorius wohl in witziger Angleichung an den Spukgegenstand seiner Schrift «Vorspücknisse» nennt. Dort heißt es: «Doch gnug hievon; damit ich auf meine vorgenommene Fünfte wiedergerathe / und völliger alles Vorgespükke entrichte: so bringe ich nunmehr jetzund alle zugehörigen Stücke auff einmal aus der Gaukeltasche hervor ... welche diese seyn: 1. Ratio, 2. Vestigia, 3. Benevolentia, 4. Elaboracio, 5. Natalis, 6. Zoilus, 7. Addenda, 8. Lector.»

Dieses Programm wird nun in der darauffolgenden Vorrede Punkt für Punkt durchgenommen. Unter ‚Ratio‘ versteht Praetorius den Antrieb seines Traktätchens, die Veranlassung. In ‚Vestigia‘ erkennen wir die Quellenberufung, die Aufzählung der Autoritäten und Vorgänger. Die Liste des berufsmäßigen Kompilators ist lang genug: «etwan den Helenium, Schikfusium, Schvvenckfeldium, Vechnerum ...». Punkt 3 bringt die Captatio: «Begnüge du auch also / gewogener Leser / dein Verlangen mit vorhandenen Werklein. Bleib oder werde mir dadurch gewogen, sintemahl ich hierinnen nichts anders als Benevolentz oder freundliche Begegnung spirire und von mir verlauten lasse ... Denn / habe ich mich schon scherzhafftig offermahlen heraus gelassen / und Poetischer Weise mich genarret ... so habe ich damit keinen redlichen Biedermann beleidigen wollen oder einigen Haß und Anfeindung über meinen Hals ziehen wollen.»

Diese letzte begütigende Formel, in der der Verfasser erklärt, nichts persönlich gemeint zu haben, war besonders in der satirischen Dichtung des

16. Jahrhunderts beliebt und erscheint – bei Murner etwa – unter dem Titel *Entschuldigung* häufig als eine Art Epilog.

Punkt 4, die *Elaboracio*, gibt Aufschluß über «den Methodum ... nach welcher ich mein opusculum eingetheilt und abgehandelt habe. Solcher ist nun halb Poetisch / halb Philologisch». Die *Elaboracio* stimmt also ungefähr mit dem überein, was wir die Anlage des Werks genannt haben.

Punkt 5, *Natalis*, gibt das Geburts- oder Erscheinungsjahr des Buches an, indem hier dem Leser, der mit literarischen Gepflogenheiten weniger vertraut war, das Titelblatt-Chronogramm aufgelöst wird: «Solche (die Jahreszahl) steckt aber im Lateinischen Titul verborgen / also DaeMonoLogIa rVbInzaLII sILesII: Daraus 1662 entspringen / als das erste Jahr in welchem der Rubezahl lesehaftig gemacht worden.»

Mit Punkt 6 wird *Zoilus*, die unentbehrliche Streitfigur und polemische Würze jeder Vorrede, attackiert. *Zoilus* war im 17. und 18. Jahrhundert der geläufige Spitzname für den «mißgünstigen» Tadler, der sich mit der Entwicklung des Buchwesens dann zum Rezensenten auswächst. Der Name geht auf einen griechischen Grammatiker aus Mazedonien (400–320) zurück, der sich durch Angriffe auf Homer und Plato hervortat. Fast immer erscheint *Zoilus* in Begleitung von *Momus*, dem Sohn der Nacht, der den Griechen die Nörgelsucht an den Göttern verkörperte. Sophokles machte ihn zum Titelhelden eines verlorenen Satyrspiels, Aesop läßt ihn in einer Fabel auftreten.

Die ‚Addenda‘ (7) behandeln die Zusätze zur zweiten Auflage. Unter dem Stichwort *Lector* (8) endlich bittet Praetorius sein Publikum um weitere sachdienliche Mitteilungen und bemüht sich so, einen, wenn auch bloß praktischen, Kontakt mit dem Leser herzustellen.

Ratio, *Vestigia*, *Elaboracio*, *Natalis* und *Zoilus* vertreten in der Aufstellung des Praetorius die Werkfunktionen; *Captatio* und *Lector* die Leserfunktionen. Damit sind zwei Dimensionen der Vorrede gesichert. Die dritte allerdings bleibt uns die «Gauckeltasche» des Praetorius schuldig: den Autor. Nicht daß er in den «Vorspüknissen» nicht zu Worte käme, im Gegenteil, er spricht ausgiebig, um nicht zu sagen aufdringlich, von sich. In der Aufstellung der «zugehörigen Stücke» jedoch – und auf diese kommt es uns hier an – fehlt der Autor. Kein Wunder, die Autorfunktionen gehören zu den flüchtigen, kaum greifbaren Elementen der Vorrede, die einzufangen das Netz des Praetorius nicht feinmaschig genug ist.

Die folgenden zwei Kapitel möchten zeigen, wie um die gleiche Zeit ein wirklicher Dichter, der durch mancherlei literarische Fäden mit Praetorius verbunden war, die Dreidimensionalität der Vorrede empfunden und gestaltet hat.

