

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATUR- WISSENSCHAFT

Neubearbeitung des Reallexikons
der deutschen Literaturgeschichte

gemeinsam mit Georg Braungart,
Harald Fricke, Klaus Grubmüller,
Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar

herausgegeben von
Jan-Dirk Müller

Band III
P – Z



Walter de Gruyter · Berlin · New York

115 1252 M563.2007-313

Die Originalausgabe dieses Bandes erschien 2003.

Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(Finanzierung der Redakторstelle)

Redaktion:
Armin Schulz

Bibliothek
Deutsche Philologie & Komparatistik
Universität München

756-5461

© Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019355-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2007 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

Satz: META Systems GmbH, Elstal

Druck: Gerike GmbH, Berlin

Buchbinderische Verarbeitung: Druckhaus Thomas Müntzer, Bad Langensalza

Inhalt des dritten Bandes

Über das neue Reallexikon	VII
Hinweise zur Benutzung	IX
Abgekürzt zitierte Literatur	XI
Sonstige Abkürzungen	XVI
Verzeichnis der Artikel in Band III	XVIII
Artikel P–Z	1
Verzeichnis der Verfasserinnen und Verfasser (Bände I–III)	905

Wolff: Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch von allen Dingen überhaupt. Halle ¹¹1751.

ForschG: Weil *Phantasie*, *Einbildungskraft* und *Imagination* ein Problemfeld eher als einen kompakten Gegenstand bezeichnen, lassen sich Begriffs- und Forschungsgeschichte nur schwer trennen: Jede Forschung muß sich hier aus einem systematischen Interesse verstehen und ist folglich Beitrag zur Begriffsgeschichte, selbst wenn sie diese nur aufarbeiten will. Die von S. Vietta vorgetragene Geschichte der Phantasie in Barock und Aufklärung stützt sich vor allem auf die Zweitverwertung der systematischen Philosophien bei aufklärerischen Popularphilosophen, die einen ambivalenten Phantasiebegriff zwischen moralisierender Kritik und Ästhetik der poetischen Produktion entwickeln. J. Simon zeigt jedoch, daß bei Autoren wie Descartes, Leibniz, Kant oder Hegel die Einbildungskraft in ihrer Vorentwurfs-Struktur eine für den philosophischen Wahrheitsbegriff konstituierende Funktion hat.

W. Iser, der mit dem Begriff des *Imaginären* (↗ *Fiktion*) an der Überwindung der Opposition von ‚Fiktion‘ und ‚Wirklichkeit‘ interessiert ist, schematisiert 1991 die Geschichte des Imaginären nach den drei Etappen der englischen Romantik (z. B. Coleridge), der phänomenologischen Psychologie (z. B. Sartre) und des gesellschaftlich Imaginären (z. B. Castoriadis). K. Barck rekonstruiert 1993 den Zusammenhang von poetischer Imagination und sozialer Phantasie, um gegen den Erfahrungsverlust medialer Simulationswelten einen kritischen Begriff der Imagination zu entwerfen, der so aus bloßer Ressort-Zuweisung an die Poesie befreit werden soll.

Lit: Karlheinz Barck: Poesie und Imagination. Stuttgart 1993. – Murray Wright Bundy: The theory of imagination in classical and medieval thought. Illinois 1927. – Gabriele Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung. Tübingen 1998. – Ernesto Grassi: Die Macht der Phantasie. Königstein 1979. – Hans Peter Herrmann: Nachahmung und Einbildungskraft. Bad Homburg 1970. – Heinz Hillmann: Alltagsphantasie und dichterische Phantasie. Kronberg 1977. – Karl Homann: Zum Begriff der Einbildungs-

kraft nach Kant. In: Archiv für Begriffsgeschichte 14 (1970), S. 266–302. – Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt 1991. – Peter-Eckhard Knabe: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972 [s. v. ‚imagination‘]. – Walter Muschg: Die dichterische Phantasie. Bern 1969. – Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. München ²1976. – Alfred Schöpf (Hg.): Phantasie als anthropologisches Problem. Würzburg 1981. – Josef Simon: Wahrheit als Freiheit. Berlin, New York 1978. – Emil Staiger: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich 1939. – Jean Starobinski: Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft. In: J. S.: Psychoanalyse und Literatur [1970]. Frankfurt 1973, S. 3–23. – Christoph Unger: Die ästhetische Phantasie. Frankfurt 1996. – Silvio Vietta: Literarische Phantasie. Stuttgart 1986.

Ralf Simon

Phantastisch

Merkmal von Kunstformen, die den jeweiligen Annahmen über die Wirklichkeit auf spezifische Weise widersprechen.

Expl: *Phantastisch* bezeichnet eine Qualität, die auf verschiedene Künste und Medien anzuwenden ist (‚phantastische Malerei‘, ‚phantastischer Film‘, ‚phantastische Literatur‘) und sich nicht primär auf die Darstellungsform, sondern auf das Dargestellte bezieht (genauer: auf die darin implizierten Wirklichkeits-Annahmen). Als gemeinsames Substrat des Phantastischen, von dem aus Modifikationen je nach Medien, Textsorten oder Epochen zu bestimmen sind, kann gelten:

Das Dargestellte referiert (1) im Prinzip auf die Bedingungen der kulturellen, außertextuellen Welt; es enthält aber (2) Komponenten, die dem darin als möglich Angenommenen widersprechen. Impliziert wird durch diese Andersartigkeit die Existenz einer ‚Gegenwelt‘ (↗ *Mögliche Welten*), die ↗ *Autonomie* für sich beansprucht und nur punktuell zugänglich ist. (3) Jene andere Welt muß, soll sie als phantastische gelten, eine ‚Deutungsoffenheit‘ aufweisen, darf

also nicht in ihrer Gesamtheit über- und durchschaubar sein; sie muß einen Freiraum der Imagination eröffnen (↗ *Appellstruktur*; vgl. ↗ *Leerstelle*). (4) Das Phantastische weist somit über das auf der ‚Oberfläche‘ vorgegebene Code-System einer Kultur hinaus. Hier spielen insbesondere Fragen der Wahrnehmung und des *Point of view* (↗ *Perspektive*) sowie die Realitätsmodi des Dargestellten eine Rolle.

In den einzelnen Medien gibt es unterschiedliche Ausprägungen des Phantastischen (vgl. ↗ *Phantastische Literatur*). Im Bereich des Films hat sich der Begriff ‚Phantastischer Film‘ als Genre-Oberbegriff eingebürgert; darunter dann Subgenres mit eigenen Genre-Konventionen (dazu Krah/Wünsch) wie ‚Fantasy‘, ‚Horror‘ (↗ *Schauerroman*), ‚SciFi‘ (↗ *Science Fiction*).

WortG: Das vom Grundwort ↗ *Phantasie* nach spätlat. *fantasticus* über das (bereits frnhd. belegte) Substantiv *Phantast* im 16. Jh. abgeleitete Adjektiv *phantastisch* (EWbD 2, 1268) bedeutet zunächst ‚nur in der Phantasie bestehend‘, ‚unwirklich‘, ‚schwärmerisch‘ (DWb 13, 1825) und wird meist pejorativ verwendet (noch 1819 im Wb. von Heinsius 2, 26) – ähnlich wie das *Phantasma* (vgl. LThK 8, 205). Im Laufe des 19. und 20. Jhs. ist eine Ausdifferenzierung der Anwendungsbereiche erfolgt: Im allgemeinen Sprachgebrauch hat sich das Adjektiv zu einem unspezifischen, aber emphatisch positiv konnotierten Ausdruck gewandelt (‚phantastisches Wetter!‘; vgl. Paul-Henne, 651). Als wissenschaftlicher Terminus hingegen wird *phantastisch* im oben erläuterten Sinne auf Texttypen und Medien angewendet.

Theodor Heinsius: Volkthümliches Wb. der deutschen Sprache. 4 Bde. Hannover 1818–1822.

BegrG/SachG: Im weitesten Sinne ‚phantastische‘ Elemente hat es aus heutiger Sicht zu allen Zeiten und in allen Sparten der Kunst gegeben (von der antiken ↗ *Lügendichtung* über die ↗ *Mirakel* des Mittelalters bis zu den Monstrositäten barocker wie moderner Malerei und Dichtung, zu *Horrorliteratur* und ↗ *Schauerroman*); ein eigener Begriff des Phantastischen hingegen ist, zu-

mal seit Beginn der Neuzeit, ganz unterschiedlich konzipiert und in Wertsysteme eingeordnet worden. Denn das Phantastische im engeren, explizierten Sinne ist notwendig kontextabhängig und in besonderem Maße verschiedenen Historizitäts-Variablen unterworfen, insbesondere einem bestimmten Wirklichkeitsmodell.

In älterer Literatur erscheinen als ‚phantastisch‘ solche Phänomene, die nicht von physikalischen und metaphysischen Weltmodellen gedeckt sind. Während man rückblickend einzelne Erscheinungen, gegen ihren eigenen kulturellen Kontext, als phantastisch auffassen kann (satirische Erfindungen bei Aristophanes, höllische Monster im Höfischen Roman, allegorische Träume und Jenseits-Reisen, Märchenhaftes in der Folklore wie in frühneuzeitlicher Unterhaltungsliteratur), kommt es zu einer theoretischen Diskussion und zu einer Verselbständigung des künstlerischen Verfahrens erst in kontroversen Debatten der Aufklärungszeit. Gegenpol des Phantastischen ist die Vorstellung einer vollständig durchschaubaren und rational erklärbaren Welt, deren Gesetze grundsätzlich bekannt sind, so daß ein letztgültiges Urteil über Wahrheit und ↗ *Wahrscheinlichkeit* möglich ist.

Hatte insbesondere Gottsched dieses Wahrscheinliche zum allein angemessenen Gegenstand der Dichtung erklärt, so betonten zuerst die Schweizer Kunsttheoretiker Bodmer und Breitinger, die Aufgabe der Kunst sei nicht das Gewöhnliche, sondern gerade das Außergewöhnliche, Neue, also das WUNDERBARE (als säkulare Wende von der Mimesis- zur Poiesis-Ästhetik ausführlich rekonstruiert bei Doležel, 33–52). 1740 definiert J. J. Breitinger das *Wunderbare* als „äußerste Staffel des Neuen“ und somit als polaren Gegenbegriff zum *Wahrscheinlichen* („je mehr das Wunderbare in einer Vorstellung steigt und wächst, desto mehr verbirgt und vermindert sich das Wahrscheinliche“); insofern hier der Poet „durch die Kraft seiner Phantasie ganz neue Wesen erschaffet“ (Bodmer, 123–126; Breitinger, 140–143), widerspricht das Wunderbare auf den ersten Blick gängigen Annahmen über das REALISTISCHE (↗ *Realismus*₁) über Natur und Wirklichkeit – eben dadurch

übt es seinen Reiz aus. Doch darf es sich nie vollständig vom Wahrscheinlichen lösen: Es verletzt die Gesetze der Natur nur scheinbar, während es tatsächlich eine verborgene Wahrheit enthüllt (Allegorie, Fabel, Geistererscheinungen). Überschreitet es diese Grenze, wird es ‚abgeschmackt‘ und gerät zum ‚Abenteuerlichen‘ (d. h. Übersteigerten).

Hier liegt die Differenz zum späteren Begriff des Phantastischen. In der Dichtung des 18. Jhs. und noch bei Tieck wird deshalb das vermeintlich Wunderbare nachträglich erklärt, als Ergebnis einer reizvollen Täuschung. Und selbst E. T. A. Hoffmann unterscheidet das *Wunderbare* (als dasjenige, „was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen oder [...] ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint“) vom *Wunderlichen* (wie „alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens genannt werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen“; Hoffmann I, 460). Auch vom *Phantastischen* scheint Hoffmann nie in Bezug auf sein eigenes Erzählwerk gesprochen zu haben (auch nicht auf die ‚Phantasiestücke in Callots Manier‘); doch erschienen bereits seit 1830 seine Erzählungen unter dem frz. Titel der „Contes fantastiques“ (wie dann auch die von Balzac, Gautier oder Maupassant oder Übersetzungen E. A. Poes) und bereiteten so der neueren Begriffsassoziation des Phantastischen mit dem ‚Unheimlichen‘, weil nicht mehr rational Erklärbaren, den Weg.

Auf dieser historisch gewachsenen begrifflichen Basis hat dann Todorovs Theorie der phantastischen Literatur 1970 eine international einflußreiche Rekonstruktion des ganzen Begriffsfeldes unternommen. Sie resultiert in einer typologischen Ausdifferenzierung von vier Kategorien: des ‚unvermischt Unheimlichen‘, des ‚Fantastisch-Unheimlichen‘, des ‚Fantastisch-Wunderbaren‘ und des ‚unvermischt Wunderbaren‘ (Todorov, 43–54), von denen seither alle neueren Begriffsdiskussionen ihren Ausgang nehmen.

Johann Jacob Bodmer: Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen

Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. Zürich 1740, Repr. Stuttgart 1966. – Johann Jacob Breitinger: Critische Dichtkunst. Bd. 1. Zürich 1740, Repr. Stuttgart 1966. – Lubomír Doležel: Occidental poetics. Lincoln, London 1990. – Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Sämtliche Werke. 5 Bde. München 1963–1969.

ForschG: Die Abhängigkeit von den kulturellen Gegebenheiten der Realitätskonzeption macht verständlich, warum Versuche, das Phantastische im Rahmen eng deskriptiver Ansätze über motivliche Zusammenhänge oder Ikonographien zu beschreiben, nicht zum Kern des Sachzusammenhangs vorstoßen können. Zur weitergehenden Fundierung eines Phantastischen gibt es zwei grundsätzliche Definitionsansätze; orientiert an den unterschiedlichen medialen Konkretisierungen scheinen sie einander auszuschließen, fokussieren letztlich aber nur unterschiedliche Aspekte:

Beim einen Ansatz wird das Spezifische des Phantastischen auf einer bildzentrierten Ebene – bzw. einer Ebene der imaginierten Visualisierung – situiert (z. B. Holländer 1980, Stresau 1984, Tolkien 1964). Der andere Ansatz versucht, Phantastisches als eine Textstruktur zu beschreiben, die – insbesondere auf der zentralen Ebene der narrativen Modellierung – spezifischen Kriterien genügen muß (Wünsch 1991).

Lit: Vgl. ergänzend ↗ *Phantastische Literatur*. – Gerhard Bauer u. a. (Hg.): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Literatur des 20. Jhs. Wiesbaden 2000. – Giuliano Briganti: Phantastische Malerei im 19. Jh. München 1974. – Marcel Brion: Jenseits der Wirklichkeit. Phantastische Kunst. Olten, Freiburg i. Br. 1962. – James Donald (Hg.): Fantasy and the cinema. London 1989. – Jens Malte Fischer: Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Studien zur Phantastik. Wetzlar 1998. – Rolf Giesen: Der phantastische Film. Schöndorf 1980. – Hans Peter Herrmann: Nachahmung und Einbildungskraft. Bad Homburg 1970. – Hans Holländer: Das Bild in der Theorie des Phantastischen. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. v. Jens Malte Fischer und Christian W. Thomsen. Darmstadt 1980, S. 52–78. – Hans Krah, Marianne Wünsch: ‚Phantastisch, Phantastik, das Phantastische‘. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Bd. 4. Stuttgart 2002, S. 798–814. – Renate Lachmann: Erzählte Phantastik. Frankfurt 2002. – Jacques Le Goff:

Das Wunderbare im mittelalterlichen Abendland [1978]. In: J. L. G.: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990, S. 39–63. – Jan-Dirk Müller: J. J. Bodmers Poetik und die Wiederentdeckung mittelhochdeutscher Epen. In: Euphorion 71 (1977), S. 336–352. – Eckhard Pabst: Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm. In: Enzyklopädie des phantastischen Films. Hg. v. Norbert Stresau und Heinrich Wimmer. 40. Ergänzungs-Lieferung. Meitingen 1995, S. 1–17. – Karl-Heinz Stahl: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jhs. Frankfurt 1975. – Jörn Steigerwald: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Würzburg 2001. – Norbert Stresau: Der Fantasy-Film. München 1984. – Nancy H. Traill: Possible worlds of the fantastic. Toronto 1996. – Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur [1970]. München 1972. – J. R. R. Tolkien: On fairy-stories. In: J. R. R. T.: Tree and leaf. London 1964, S. 11–79. – Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Meitingen 1987. – Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). München 1991.

Hans Krah

Phantastische Literatur

Erdichtung von erkennbar Unmöglichem.

Expl: In allgemeinsten Bestimmung eine Form (insbesondere: Erzählform) nicht-mimetischer Literatur, die in eine ‚real mögliche Welt‘ eine andere, z. B. ‚mythische Welt‘ einbrechen läßt, die dem dominierenden kulturellen Wissen des jeweiligen Publikums als unmöglich gilt. ‚Phantastische Literatur‘ als solche ist deshalb noch keine historisch spezifizierte Gattung, sondern sie wird durch eine fiktionale Handlungsstruktur konstituiert, die in Texten verschiedener Gattungen auftreten kann; die für ‚Phantastik‘ charakteristischen Verfahren können auch in Äußerungen vorkommen, die sich anderer Zeichensysteme und Medien bedienen (z. B. Film; vgl. ↗ *Phantastisch*). Für das Vorliegen einer solchen Verfahrensweise in Texten gelten folgende Bedingungen:

(1) Der Text weist eine narrative Struktur auf, d. h. er erzählt eine Geschichte (*Histoire*, ↗ *Plot*) bzw. eine solche läßt sich von

ihm abstrahieren (z. B. im Drama oder Erzählgedicht).

(2) Die dargestellte *Textwelt* (↗ *Fiktion*) besteht aus zwei oppositionellen Teilwelten, deren erste als in der Realität mögliche und deren zweite als nicht-mögliche erscheint.

(3) Ob eine dargestellte (Teil-) Welt als (un)mögliche erscheint, ist abhängig vom Realitätsbegriff einer Kultur bzw. einer bestimmten Epoche. Eine Textwelt erscheint als unmöglich, wenn sie die (logischen, physikalischen, biologischen, weltanschaulichen) Basispostulate der jeweils dominierenden Realitätskonzeption verletzt.

(4) Eine oder mehrere Figuren der kulturell akzeptablen Teilwelt erleben darin das Auftreten von Phänomenen, Ereignissen, Wesenheiten, die der ‚anderen Welt‘ angehören, aber dennoch als real wahrgenommen werden.

(5) Das Auftreten von Elementen aus einer kulturell als unmöglich geltenden Welt erzeugt folglich einen Erklärungsbedarf; die beiden unvereinbaren Welten können im Textverlauf auf drei Arten kompatibel gemacht werden:

(a) Die phantastischen Elemente können wieder getilgt werden, indem sie sich als durch Täuschung (z. B. Betrug) oder Selbsttäuschung (z. B. Traum, Halluzination, Wahnsinn) zustande gekommen erweisen; die normale Realitätskonzeption wird so bestätigt.

(b) Die phantastischen Elemente werden im Textverlauf als real bestätigt, d. h. es gibt neben der ‚normalen‘ Wirklichkeit des dominanten Realitätsbegriffes eine darin nicht vorgesehene ‚andere‘ Wirklichkeit. In diesem Fall entwirft der Text eine okkultistische ‚Mythologie‘, die das ‚unmögliche‘ Geschehen teilweise oder vollständig ‚erklärt‘; der kulturellen Realitätskonzeption wird hier insofern widersprochen, als die Existenz durch sie ausgeschlossener Realitäten postuliert wird.

(c) Der Status der phantastischen Elemente bleibt ambivalent (↗ *Ambiguität*); der Text bietet sowohl eine ‚realistische‘ (= a) als auch eine ‚okkultistische‘ (= b) Erklärung an und delegiert somit den Realitätsanspruch des Phantastischen an den Leser.

bestehen sowohl zu anderen Formen rollenhaften Sprechens, wie sie für das Drama kennzeichnend sind, als auch zum Erlebnisgedicht als einem vermeintlich nicht-rollenhaften Sprechen. So muß die Markierung einer Rollenfigur eine Selbstaussprache des Dichters durchaus nicht ausschließen, so wie umgekehrt noch der persönlichste Ich-Ausdruck als eine Rolle begreifbar ist.

WortG: Nach zunächst weitläufigeren Umschreibungen des Begriffs wird das Kompositum *Rollengedicht* wohl von der Germanistik des späten 19. Jhs. geprägt. Vermutlich als erster spricht in den 1880er Jahren W. Scherer von „Rollenliedern“ (Scherer, 166), einer seiner Schüler von „Rollengedichten“ (v. Waldberg 1885, 132). Als belegbarer Fachterminus durchsetzen kann sich das Wort erst im 20. Jh. (z. B. Forstreuter 1928; besonders wohl ab 1948 durch Kayser, 191 f. u. ö., sowie Hamburger, 233–245). Im Frz. begegnet als ungefähre Entsprechung *chanson dramatique*, im Engl. *dramatic monologue* (zur terminologischen Differenzierung vgl. Fricke 1982, zur historischen Sonderentwicklung Loehndorf).

BegrG: Ein eigener Begriff des Rollengedichts konnte sich erst bilden, nachdem sich im Laufe des 18. Jhs. (u. a. durch Eberts deutsche Rezeption Edward Youngs) mit der Vorstellung des Gedichts als unmittelbaren Empfindungsausdrucks des Subjekts (*Lyrisch*) eine Auffassung konsolidiert hatte, die das Moment der Rollenhaftigkeit als etwas dem Gedicht eigentlich Fremdes ausschloß. Solange das lyrische Sprechen in Rollen selbstverständlich war, blieb es ohne eigenen Begriff. Hegel, der „die innere Subjektivität“ des Dichters als den „eigentlichen Quell der Lyrik“ bestimmt, konzidiert in den 1820er Jahren dem Dichter von Gesellschaftslyrik: „er gibt nicht sich, sondern etwas zum besten und ist gleichsam ein Schauspieler, der unendlich viele Rollen durchspielt“ (Hegel, 429). Daß auch die moderne Individuallyrik vom Moment der Rollenhaftigkeit nicht frei ist, erkennt zur selben Zeit Wilhelm Müller, der in bezug auf Uhland von einer Lyrik der „Maske“ und „objectiven Einkleidung des Gemüths“ spricht (Müller, 113).

Terminologischen Rang gewinnt der Begriff bei W. Scherer und seiner Schule; seine postume ‚Poetik‘ von 1888 differenziert die Rede „a) im eigenen Namen; b) in einer Maske; c) in einer Rolle“ (Scherer, 161 f.). Die „Rollenlieder der Lyrik“ erscheinen dabei als eine „halbdramatische Gattung“ (ebd., 166).

Aufgrund der Orientierung am herrschenden Paradigma der *Erlebnislyrik* vollzieht sich die Anerkennung des Rollengedichts nur zögernd. So ist dieser Gedichtstyp noch für K. Hamburger ein „struktureller Fremdling im lyrischen Raum“ (Hamburger, 245). Ein zumindest impliziter Ansatz, das lyrische Sprechen in Ich-Form generell als ein Rollensprechen zu begreifen, liegt dagegen in M. Susmans strenger Unterscheidung von *Lyrischem Ich* und „persönlichem Ich des Dichters“ (Susman, 16). Im Unterschied sowohl zu Hamburger als auch zu Susman tendiert die Forschung heute dahin, das Rollengedicht als eine Möglichkeit der Lyrik zu akzeptieren, an der nicht unproblematischen Differenz von Erlebnis- und Rollengedicht indes festzuhalten.

Johann A. Ebert: Einige Werke von Dr. Ed. Young. 3 Bde. Braunschweig 1777. – Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke [Theorie-Werkausgabe]. Bd. 15. Frankfurt 1970. – Wilhelm Müller: Vermischte Schriften. Hg. v. Gustav Schwab. Bd. 4. Leipzig 1830. – Margaret Susman: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart 1910.

SachG: Von der Antike bis zur Romantik ist das Rollengedicht der dominierende Typus der Lyrik in Ich-Form gewesen. Der normative Charakter der einzelnen lyrischen Gattungen schloß bis ins Barockzeitalter die ungebrochene Artikulation einer individuellen Befindlichkeit des Dichters (ungeachtet suggestiver bzw. exemplarischer Ich-Gestaltungen; vgl. Hahn) von vornherein aus. Dabei mußte der Rollenstatus keineswegs immer explizit gemacht werden. Das ändert sich erst mit dem 18. Jh. Eine ausdrückliche Markierung der lyrischen Rollen wird nun erforderlich, soll eine Verwechslung des Lyrischen Ichs mit dem Ich des Lyrikers ausgeschlossen werden.

Zugleich ändert sich der Charakter der Rollen selbst. Waren sie zuvor immer auch Elemente in einem öffentlichen Spiel, in dem sie der *Unterhaltung*₁ und *Repräsentation*₂ der Gemeinschaft dienten, so werden sie nun zu mehr oder weniger privaten Imaginationen des Lyrikers, dessen soziale Vereinzelung sie kompensieren, indem sie seine Ausdrucksmöglichkeiten erweitern. Daß die Romantik auf die Konjunktur des Erlebnisgedichts in der frühen Goethezeit mit einer massiven Produktion expliziter Rollengedichte reagiert, dürfte deshalb kein Zufall sein. Der Abstand zur älteren Rollenlyrik vom *Minnesang* über den *Petrarkismus* und die barocke *Kasualpoesie* (*Gelegenheitsgedicht*) bis hin zur *Anakreontik* ist dabei gleichwohl nicht zu übersehen. Im 20. Jh. tritt der Typus des expliziten Rollengedichtes zurück.

ForschG: Abgesehen von gattungspoetischen Diskussionen zur *Lyriktheorie* (besonders Killy, 129–153; Fricke 1981, 120–126; Lamping, 101–110; Burdorf, 163–201) und von Spezialuntersuchungen zu einzelnen Epochen und Autoren (besonders zum Mittelalter: Wehrli, Grubmüller, Händl, Hahn, Haferland) ist eine umfassende Darstellung zur Typologie und Geschichte des Rollengedichts noch ein Desiderat. Insbesondere mangelt es an Studien, die in übergreifender historischer Perspektive die Wahl lyrischer Sprecherrollen in Bezug setzen zum jeweils zeitgenössischen Repertoire sozialer Rollen, sowie an Studien, die darüber hinaus auch den theoretischen Diskurs der betreffenden Epoche über das Prinzip der Rolle miteinbeziehen.

Lit: Wolfgang Becker: Das Rollengedicht als Ausdrucksform der romantischen Lyrik. Diss. Leipzig 1950 (masch.). – Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart 1995. – Kurt Forstreuter: Das Rollengedicht. In: Zs. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 22 (1928), S. 17–45. – Harald Fricke: Norm und Abweichung. München 1981. – H. F.: Semantics or pragmatics of fictionality? In: Poetics 11 (1982), S. 439–452. – Klaus Grubmüller: Ich als Rolle. In: Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200. Hg. v. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986, S. 387–408. – Claudia Händl: Rollen und prag-

matische Einbindung. Göttingen 1987. – Harald Haferland: Hohe Minne. Berlin 2000. – Gerhard Hahn: Zu den ‚ich‘-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Müller/Worstbrock 1989, S. 95–104. – Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1968 [bes. S. 233–245: Die Ballade und ihr Verhältnis zu Bild- und Rollengedicht]. – Andreas Höfele: Rollen-Ich und lyrisches Ich. Zur Poetik des ‚dramatic monologue‘. In: LitJb 26 (1985), S. 185–204. – Christoph Irmscher: Masken der Moderne. Würzburg 1992. – Walther Killy: Elemente der Lyrik. München 1972. – Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Göttingen 1989. – Esther Loehndorf: The master's voices. Robert Browning, the dramatic monologue, and modern poetry. Tübingen 1997. – Jan-Dirk Müller, Franz Josef Worstbrock (Hg.): Walther von der Vogelweide. Fs. Karl-Heinz Borck. Stuttgart 1989. – Wilhelm Scherer: Poetik [1888]. Hg. v. Gunter Reiß. Tübingen 1977. – Max v. Waldberg: Die galante Lyrik. Straßburg 1885. – Max Wehrli: Rollenlyrik und Selbsterfahrung in Walthers Weltklageliedern. In: Müller/Worstbrock 1989, S. 105–114.

Winfried Eckel

Roman

Sammelbegriff für umfangreiche, selbständig veröffentlichte fiktionale Erzähltexte.

Expl: Der Roman ist so vielgestaltig, daß den unterschiedlichen Definitionen nur noch die allgemeinen Merkmale der Form und des Umfangs gemeinsam sind. Selbst diese bedürfen der Einschränkung:

(1) Prosaform: Für das Mittelalter und bis in das 16. Jh. werden auch Werke in Versen als *Romane* bezeichnet. Erst seit dem 17. Jh. gilt die Prosaform weitgehend als konstitutiv für den Roman (was nicht ausschließt, daß er z. B. auch Verseinlagen als Textteile in sich aufnehmen kann). (2) Umfang: Der Roman ist die umfangreichste Gattung der erzählenden Prosa, das setzt ihn von kürzeren, oft als Sammlung publizierten Formen (wie *Erzählung*₂, *Novelle*, *Kurzgeschichte*) ab. Es ist aber umstritten, wo die Grenzlinie verläuft – ob man sie pragmatisch z. B. bei einer bestimmten Wörterzahl setzt (Forster, 14) oder ob man den Roman als komplexere

Erzählform strukturell gegenüber den meist einsträngigen kürzeren Formen abgrenzen kann (vgl. $\nearrow$ *Komposition*).

WortG: Seit dem 12. Jh. wurde in der Romania Dichtung in der Volkssprache (*lingua romana*) von Texten in der dominierenden Gelehrtensprache (*lingua latina*) abgegrenzt. Von *romanicus* bzw. dem Adverb *romanice* werden die Namen der Volkssprachen abgeleitet: afrz. *romanz*, span. *romance*, ital. *romanzo*. Volkssprachliche Werke in diesen Sprachen – zunächst vor allem Übersetzungen aus dem Lat. – hießen *romanz*, *romant*, *roman*, *romance*, *romanzo*. Schon seit dem 12. Jh. ist in Frankreich *romanz* als Bezeichnung für Erzählungen in der Volkssprache geläufig (vor 1150: ‚Alexander‘; Chrétien de Troyes bezeichnet seine Versen ausdrücklich als *romanz*; vgl. ‚Erec et Enide‘, nach 1170, Schluß/‚Explicit‘-Formel; ‚Yvain‘, ca. 1180, v. 6814f.; vgl. Curtius, 41f.). Bereits in der Konstituierungsphase des volkssprachlichen Erzählens verbindet sich dieses also mit dem Romanbegriff; und im Frz. und Ital. wird damit aus der Bezeichnung für die Sprache ein Gattungsbegriff. Zugleich zeigt die Wortgeschichte, warum auch Verserzählungen als *Romane* bezeichnet werden können. In Deutschland sind zunächst andere Bezeichnungen (*Helden- und Liebes-Geschichte*, *Wundergeschichte*, *Geschichtgedicht*, $\nearrow$ *Historie*) gängig. Für die neue Prosagattung bürgert sich *Roman* erst im 17. Jh. als Übersetzung aus dem Frz. ein (bis ins 18. Jh. auch: *der Romain*, *die Romaine*; Plural: *Romans*, *Romanen*, *Romainen*): Seit der Übersetzung von P.-D. Huets ‚Traité de l'origine des romans‘ (1670) durch E. G. Happel 1682 (‚Der Insulanische Mandorell‘, darin als Exkurs ‚Discours von dem Ursprunge der Romanen‘) wird *Roman* gebräuchlich (vgl. $\nearrow$ *Romantheorie*).

BegrG: Für die Begriffsgeschichte des Romans sind vor allem zwei divergierende Tendenzen kennzeichnend: Einerseits wird mit dem Begriff lange Zeit (in Deutschland etwa bis Ende des 18. Jhs.) das Wortfeld *phantastisch*, *lügenhaft*, *übertrieben*, *wunderbar* verbunden. Andererseits tritt der Roman seit seiner Konstituierung als Gattung

der $\nearrow$ *Prosa* mit dem Anspruch auf Faktizität oder zumindest Wahrscheinlichkeit auf. Seit dem späten Mittelalter finden sich Versuche, solchen Erzählungen, die durch ihre Prosaform die „Teilhabe an einer autoritativen Schriftkultur“ (J.-D. Müller 1985, 20) anzuzeigen, größere Glaubwürdigkeit zuzusprechen und sie zugleich an den Bereich der Geschichtsschreibung anzubinden (ebd., 65–71; J.-D. Müller 1990, 993–999). Dies erklärt Bezeichnungen wie *Hystorij* (ebd., 179), *Geschichtgedicht*, *Gedichtgeschichte* und *Gedichtgeschichte-Schriften* (S. v. Birken 1669; zit. n. Steinecke/Wahrenburg, 62).

Im Kontext dieser Entwicklung wird in englischen und französischen Romanen seit dem 17. Jh. die Nähe zur ‚Wirklichkeit‘ angestrebt. Um die unpassenden Konnotationen des Begriffs ‚Roman‘ zu meiden, wird der realitätsnähere Kurzroman in Frankreich häufiger als *nouvelle*, in England als *novel* bezeichnet. Diese terminologische Trennung setzt sich im Laufe des 18. Jhs. nur hier durch. Das alte Genre wird weiterhin als *romance* bezeichnet (C. Reeve: ‚The Progress of Romance‘, 1785).

Ähnliche Bemühungen in Deutschland, den Wahrheitsanspruch des Romans durch dessen Bezeichnung als ‚Geschichte‘ aufzuwerten (Wieland: ‚Geschichte des Agathon‘, zuerst 1766/67), haben den Romanbegriff nicht verdrängt, zumal sich Ende des 18. Jhs. hier der Begriff der Novelle für eine kürzere Prosaerzählung mit bestimmten strukturellen Merkmalen durchzusetzen beginnt. Seit der Spätaufklärung finden sich gehäuft Romanexperimente, durch welche der Romanbegriff auf andere Gattungsbezeichnungen ausgreift (etwa: F. T. Hase: ‚Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman‘, 1779; vgl. zum Dialogroman $\nearrow$ *Dialog*). Insgesamt erfolgt in Deutschland in der 2. Hälfte des 18. Jhs. eine tiefgreifende Neupositionierung der Gattung, in deren Verlauf die bis dahin überwiegend negativen Konnotationen abgelegt werden, bis der Roman in der Romantik schließlich zur höchsten Dichtgattung erklärt wird (F. Schlegel: 116. ‚Athenäums-Fragment‘ u. ö., ‚Brief über den Roman‘, in: ‚Gespräch über die Poesie‘, 1800; Novalis). Eine Reihe von jungen Schriftstellern wählt in dieser Zeit

zur Bezeichnung ihrer Schreibweise das vom Gattungsbegriff abgeleitete Adjektiv *romantisch*. Die Epochenbezeichnung $\nearrow$ *Romantik* geht ursprünglich auf dieses Verständnis von *Roman* und *romantisch* zurück.

Als nach der Blütezeit der Romantik auch in Deutschland die Forderung nach Wirklichkeitsnähe stärker wird, suchen einige Kritiker (Tieck, Alexis) nach englischem Vorbild für das inhaltlich neue Genre den Begriff *Novelle* durchzusetzen (Belege bei Steinecke 1, 51). Noch im gesamten 19. Jh. bezeichnen Schriftsteller auch umfangreiche Werke als *Novellen* (Mörike: ‚Maler Nolten‘; Fontane vielfach). Allerdings wurde das eher negativ besetzte Adjektiv *romanhaft* immer seltener zur Kennzeichnung des Romans verwendet, und auch das Adjektiv *romantisch* wurde kaum noch als zu der Gattung ‚Roman‘ gehörig betrachtet. So verlor die Bezeichnung *Roman* immer mehr die negativen Konnotationen und setzte sich seit Ende des 19. Jhs. vollständig durch.

Jan-Dirk Müller (Hg.): *Romane des 15. und 16. Jhs.* Frankfurt 1990. – Hartmut Steinecke, Fritz Wahrenburg (Hg.): *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1999.

SachG: Da der Roman in antiken Poetiken nicht behandelt wird und das Wort *Roman* im Griechischen oder Lateinischen keine Entsprechung besitzt, kann die Bezeichnung nur sekundär auf Texte mit Merkmalen der späteren Gattung übertragen werden. Ausgegangen wird in der Forschung von einem Korpus fiktiver Prosaerzählungen größeren Umfangs (mit den thematischen Konstanten Liebe und Abenteuer) aus der hellenistischen Zeit, welche die Prosaform mit der Geschichtsschreibung, den fiktiven Charakter mit dem Epos gemeinsam haben, von dem sie auch strukturell und inhaltlich beeinflusst sind. So hat insbesondere die ‚Odyssee‘ mit ihren Abenteuern, den Trennungs- und Wiederfindungsgeschichten, ein vielbenutztes Modell geliefert. Der Beginn des Romans als einer unreglementiert-hybriden Prosagattung, die andere literarische Formen integrieren kann, wird etwa im 2. bis 1. vorchristlichen Jh.

angesetzt. Zu den wichtigsten Werken werden gerechnet: Petronius, ‚Satyricon‘ (lat., ca. 50 n. Chr.); Apuleius, ‚Metamorphosen‘ (lat., 2. Jh. n. Chr.) – auch bekannt als ‚Asinus aureus‘ (‚Der goldene Esel‘); Longos von Lesbos, ‚Daphnis und Chloë‘ (vermutlich Wende vom 2. zum 3. Jh.); Heliodor schließlich schuf mit dem Werk ‚Aithiopiká‘ (3. oder 4. Jh.) das komplexeste griechische Beispiel.

Wenn vom Roman des Mittelalters die Rede ist, sind damit überwiegend Versromane gemeint ($\nearrow$ *Höfischer Roman*, $\nearrow$ *Artusepik*), wobei die verwendete Begrifflichkeit literaturtheoretische Modelle impliziert: ‚Versepik‘ betont im Gefolge von Hegels Konzeption des $\nearrow$ *Epos* „die Bindung des Helden in eine Lebenstotalität mit festen Ordnungen“ (Haug, 91; vgl. auch $\nearrow$ *Heldendichtung*), während die Verwendung des Begriffs ‚Roman‘ auf die Offenheit des Sinns und die Funktion der Dichtung als „Medium der Sinnerschließung“ (Haug, 92) zielt. Im späten Mittelalter werden einige der Versromane in Prosa aufgelöst. Hinzu treten Prosaerzählungen unterschiedlichen Typs, die sich häufig an historiographischen Darstellungsformen orientieren ($\nearrow$ *Prosaroman*). In Frankreich setzt dieser Prozeß schon im 13. Jh. ein, in Deutschland im wesentlichen erst im 15. Jh. Seit dem frühen 16. Jh. erscheinen auch ‚Originalromane‘ (von denen keine Vorlagen bekannt sind), darunter vor allem bedeutend: der ‚Fortunatus‘ (1509), die Werke von G. Wickram und das ‚Faustbuch‘ (1587). Noch längere Zeit dominieren jedoch eindeutig Adaptationen und Nachahmungen ausländischer Muster: J. Fischarts ‚Geschichtklitterung‘ (1575, erst ²1582 unter diesem Titel; nach Rabelais ‚Pantagruel‘, 1533), Werke im Gefolge des ‚Don Quijote‘ (1605/15) von Cervantes und der spanischen Picaroromane, Adaptationen von Heliodors ‚Aithiopiká‘ und insbesondere der ‚Amadis‘-Romane ($\nearrow$ *Höfisch-historischer Roman*). Auch in der Ausprägung des Romans in drei Unterarten, den hohen (höfisch-heroischen), mittleren (Schäferroman) und niederen Roman (*Picaro-* oder $\nearrow$ *Schelmenroman*), werden ausländische Traditionen aufgegriffen. In Deutschland

ist ein wichtiger Anstoß für die Geschichte des Höfisch-historischen Romans die als Muster gedachte Übersetzung von J. Barclays ‚Argenis‘ (1621) durch M. Opitz (1626). Die Traditionen des Schelmenromans hingegen nimmt im 17. Jh. – wie nach ihm J. Beer – vor allem Grimmshausen auf (u. a. im ‚Simplicissimus‘, 1668, auf dem Titelblatt vordatiert auf 1669, dem wohl bedeutendsten deutschen Roman der Epoche) und kombiniert sie mit allegorischen Formen. Die Spätformen des hohen Romans im 17. Jh. verbinden sich in Deutschland mit dem Konzept der *Galanten Literatur* (*Heroisch-galanter Roman*).

Die Fähigkeit des Romans zur Integration anderer Gattungen, vor allem von epischen Kleinformen, aber auch von lyrischen oder didaktischen Texten, stellt ein permanentes innovatives Potential bereit, das nicht zuletzt durch die Weiterentwicklung und Variation der Erzählerposition im Laufe des 18. Jhs. einen erheblichen Formenreichtum hervorbringt. Extremformen sind hier etwa der durch *Digressionen* vielfach das Geschehen zudeckende Erzähler bei Sterne (‚Tristram Shandy‘, 1759–1767) oder Jean Paul, auf der anderen Seite der aus dem Text weitgehend verschwundene Erzähler des *Briefromans*.

Die Anregungen des englischen und französischen (empfindsamen bzw. komischen) Romans werden in Deutschland nach der Mitte des 18. Jhs. aufgenommen, u. a. von Wieland – etwa im ‚Don Sylvio von Rosalba‘ (1764) – oder von S. v. La Roche in der ‚Geschichte des Fräuleins von Sternheim‘ (1771), dem ersten bedeutenden deutschen Roman einer Frau (vgl. *Empfindsamkeit*). In der ‚Geschichte des Agathon‘ (1766/67; dritte, stark veränderte Fassung 1794) spielt Wieland nicht nur die Subjektivitäts- und Gesellschaftsmodelle sowie die Ethiken der Aufklärung exemplarisch durch, sondern liefert zugleich das Muster der Romantheorie, welche als Gegenstand der Gattung die ‚innere Geschichte‘ (Blankenburger) eines Helden bestimmt. Goethes ‚Die Leiden des jungen Werthers‘ (1774) steht in der Tradition des Briefromans und macht aus dem Muster Richardsons durch

Konzentration auf einen einzelnen Schreiber eine dichte, betont subjektiv angelegte empfindsame Studie. Moritz liefert mit dem ‚psychologischen Roman‘ (‚Anton Reiser‘, 1785–1790) seine Version der ‚inneren Geschichte‘ im Zeichen der neuen Anthropologie und ‚Erfahrungsseelenkunde‘. Goethes ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ (1795/96) begründet eine neue Gattungstradition und wird zum Prätext für viele Entwicklungs- bzw. *Bildungsromane* (Novalis, Stifter, Keller u. a.).

Daneben genießen weiterhin Romane großen Leserspruch, welche frühere Erfolgsmuster ausbauen und aktualisieren. Von England aus treten im Anschluß an Defoes ‚Robinson Crusoe‘ die *Robinsonaden* und an Walpoles ‚The Castle of Otranto‘ der *Schauerroman* (Gothic novel), sodann der *Abenteuerroman* und der sentimentale Familienroman (in der Nachfolge von Goldsmith und Richardson) ihren Siegeszug auch in Deutschland an. Im letzten Drittel des 18. Jhs. nimmt die Romanproduktion sprunghaft zu, wird jedoch – nicht zuletzt im Zusammenhang der Dichotomisierung in ‚hohe‘ und ‚niedere‘ Literatur – in weiten Teilen aus der literaturkritischen Diskussion und damit für lange Zeit aus der Literaturgeschichte ausgeschlossen (vgl. Eke/Olasz-Eke; *Trivialliteratur*; *Unterhaltung*).

Von den Romantikern wird die Gattung dadurch aufgewertet, daß sie in deren Literaturbegriff zum Paradigma erhoben wird. Allerdings werden die Werke selbst – sowohl in der Realisierung der Theoriepostulate als auch in der tatsächlichen Wirkung – diesem Anspruch nur teilweise gerecht (F. Schlegel: ‚Lucinde‘; Brentano: ‚Godwi‘; Arnim: ‚Gräfin Dolores‘). E. T. A. Hoffmann erzielt mit seinem Romanwerk, das die traditionellen Gattungsmuster ironisiert und destruiert und zugleich unterhaltsam bleibt, europäische Resonanz (‚Die Elixiere des Teufels‘, ‚Kater Murr‘). Mit W. Scott (‚Waverley‘, 1814) rückt ein neues Paradigma in den Mittelpunkt der europäischen Entwicklung: der *Historische Roman*. Er macht ein neues Ethos der anschaulichen Darstellung (historischer) Realität geltend, das – in modifizierter Form – auch für den

Gesellschafts- und *Zeitroman* gilt (Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Tolstoj, Dostoevsky): Dies sind die Genres, die das 19. Jh. weitgehend prägen. Der deutsche Roman folgt diesen Entwicklungen (Geschichtsroman: Alexis, Fontane; Zeit- und Gesellschaftsroman: Immermann, Gutzkow, Sealsfield, Freytag, Fontane), ohne sich allerdings in Europa durchsetzen zu können. Da gleichzeitig das Genre des Entwicklungs- bzw. Bildungsromans in Deutschland weiterentwickelt und teilweise auch als Künstlerroman realisiert wird (Mörke: ‚Maler Nolten‘; Keller: ‚Der grüne Heinrich‘; Stifter: ‚Der Nachsommer‘; Raabe: ‚Der Hungerpastor‘; vgl. Meuthen), kam in der Romanforschung die historisch nicht haltbare These von einem deutschen ‚Sonderweg‘ des Romans im 19. Jh. auf, der auf die politische Rückständigkeit der deutschen Gesellschaft zurückzuführen sei.

Im Verlauf des 19. Jhs. treten einerseits die politischen Zielsetzungen des Sozialromans oder Tendenzromans im *Realismus*, und *Naturalismus* (Zola) deutlicher hervor, auf der anderen Seite wird die Psychologisierung weiter vorangetrieben. H. und Th. Mann verbinden gesellschaftsbezogenen Realismus und Psychologisierung; in den folgenden Jahrzehnten – in den Romanen von Kafka, Döblin, Musil, Broch (gleichzeitig bei Proust und Joyce) – lösen sich die Gattungskonventionen tendenziell auf: Der Roman der klassischen *Moderne* strebt nach enzyklopädischer Welterfassung, treibt die Selbstreferentialität weiter, experimentiert mit verschiedenen Gattungen und Formen, integriert die modernen Wissenschaften – und zwar, anders als der Roman des Realismus (vgl. Thomé), demonstrativ und auch auf der Ebene der Formensprache – und verwendet insbesondere den *Inneren Monolog* und Bewußtseinsstrom sowie Techniken der *Montage* und Collage.

Der Roman hat im 20. Jh. teil am Krisenbewußtsein der Literatur der Moderne, besonders auch an der literarischen Inszenierung der Sprachkrise und der ‚Krise des Erzählens‘. Nach den großen Experimenten der ersten Jahrhunderthälfte sind die Erben der Moderne teilweise wieder konventionel-

ler in den Schreibweisen, haben jedoch zeitdiagnostische Qualitäten; und in der 2. Hälfte des 20. Jhs. findet sich ein äußerst breites Spektrum der Romangenres und -formen, zwischen einerseits experimentell-hermetischen und andererseits durchaus auch unterhaltsamen Texten (Jahnn, Koepen, Niebelschütz, Frisch, Arno Schmidt, Böll, Lenz, Bachmann, Grass, Walser, Chr. Wolf, Johnson, J. Becker, Handke, Bernhard). Viele der Texte widmen sich stofflich gesehen der Diskussion der jüngsten Vergangenheit. Die internationale Verflechtung der Romanproduktion trägt dazu bei, daß sich Neuansätze des Romanschreibens (z. B. *Nouveau Roman*, *Postmoderne*) rasch auch im deutschen Sprachraum finden.

Obwohl der Roman nach wie vor periodisch totgesagt wird (‚Ende des Erzählens‘), erfreut er sich auch um die Wende zum 21. Jh. der größten Beliebtheit. Angesichts der großen Verbreitung übersetzter fremdsprachiger Romane nimmt der deutschsprachige Roman (wie in den meisten Phasen seiner Geschichte) allerdings nur einen kleinen Raum in der Rezeption durch Leser und Kritik ein.

ForschG: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Roman ist eng mit der *Romantheorie* verbunden. Nach dem Vorbild Huets enthalten diese Theorien häufig umfangreiche Geschichten der Gattung. Geschichten des Romans im engeren Sinn finden sich seit dem 19. Jh. (O. L. B. Wolff: ‚Allgemeine Geschichte des Romans‘, 1841) allerdings überwiegend für Teilabschnitte, einzelne *Epochen*, erstaunlich selten für den gesamten Zeitraum. Seit den fünfziger Jahren des 20. Jhs. tritt der Roman vor allem unter drei Perspektiven ins Zentrum der literaturwissenschaftlichen Forschung: (1) im Zuge der intensivierte narratologischen Diskussion (vgl. *Erzähltheorie*); (2) im Zusammenhang der Aufarbeitung historischer (Gattungs-) Poetik; (3) als paradigmatisch ‚moderne‘ Gattung (vgl. Schärf). – Neuere Forschung hat sich zudem auf die Aspekte der Institutionen- und *Mentalitätsgeschichte* verlegt, mit dem Ergebnis, daß die lange nicht adäquat überblickte Romanproduktion in ihrer ganzen

Breite bis hin zum populären Roman erstmals stärker in das Blickfeld der Gattungsgeschichtsforschung tritt.

Lit: Marion Beaujean: Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. Bonn 1964. – Eva D. Becker: Der deutsche Roman um 1780. Stuttgart 1974. – Günter Blamberger: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Stuttgart 1985. – Peter J. Brenner: Die Krise der Selbstbehauptung. Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung. Tübingen 1981. – Richard Brinkmann: Wirklichkeit und Illusion. Tübingen 1957, ³1977. – Horst Denker (Hg.): Romane und Erzählungen des bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1980. – Manfred Durzak (Hg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. Stuttgart 1971, ³1979. – Ulf Eisele: Die Struktur des modernen deutschen Romans. Tübingen 1984. – Norbert Otto Eke, Dagmar Olasz-Eke: Bibliographie: Der deutsche Roman 1815–1830. Standortnachweise, Rezensionen, Forschungsüberblick. München 1994. – Hildegard Emmel: Geschichte des deutschen Romans. 3 Bde. Bern, München 1972–1978. – Manfred Engel: Der Roman der Goethezeit. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 1993. – Walter Erhart: Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands ‚Agathon‘-Projekt. Tübingen 1991. – Markus Fauser: Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien. München 1999. – Edward M. Forster: Ansichten des Romans [1927]. Frankfurt 1949. – Werner Frick: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jhs. 2 Bde. Tübingen 1988. – Helga Gallas, Magdalene Heuser (Hg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990. – Walter Haug: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Darmstadt ²1992. – Manfred Heiderich: The German novel of 1800. Frankfurt, Bern 1982. – Arnold Hirsch: Bürgertum und Barock im deutschen Roman [1934]. Köln, Wien ³1979. – Walther Killy: Romane des 19. Jhs. Göttingen 1963, ²1967. – Dieter Kimpel: Der Roman der Aufklärung. Stuttgart 1967. – Jürgen Kolbe: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und der Roman des 19. Jhs. Stuttgart u. a. 1968. – Todd Kontje: Women, the novel, and the German nation 1771–1871. Cambridge 1998. – Helmut Koopmann (Hg.): Hb. des deutschen Romans. Düsseldorf 1983. – H. K.: Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Stuttgart u. a. 1983. – Paul Michael Lützel (Hg.): Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Stuttgart 1983. – P. M. L. (Hg.): Deutsche Romane des 20. Jhs. Königstein/Ts. 1983. – Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman [1932].

Frankfurt 1976, ²1994. – Dennis F. Mahoney: Der Roman der Goethezeit (1774–1829). Stuttgart 1988. – Rudolf Majut: Der deutsche Roman vom Biedermeier bis zur Gegenwart. In: Stammler¹ 2, Sp. 2197–2478. – Helga Meise: Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jh. Frankfurt ²1992. – Erich Meuthen: Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des Künstlerromans. Tübingen 2001. – Jan-Dirk Müller: Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jh. In: IASL, Sonderh. 1 (1985), S. 1–128. – Klaus-Detlef Müller: Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tübingen 1976. – Hanns-Josef Orthel: Der poetische Widerstand im Roman. Geschichte und Auslegung des Romans im 17. und 18. Jh. Königstein/Ts. 1980. – Roy Pascal: The German novel. Manchester 1956, ²1968. – Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne. Stuttgart 1991. – Walter Rehm: Geschichte des deutschen Romans. 2 Bde. Berlin, Leipzig 1927. – Christian Schärf: Der Roman im 20. Jh. Stuttgart, Weimar 2001. – Herbert Singer: Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko. Köln, Graz 1963. – Hartmut Steinecke: Romantheorie und Romankritik in Deutschland. 2 Bde. Stuttgart 1975f. – Horst Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen 1993. – Mechthilde Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts. Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution 1790–1820. Berlin 2000. – Hartmut Vollmer: Der deutschsprachige Roman 1815–1820. München 1992. – Dieter Wellershoff: Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt. Köln 1988. – Werner Welzig: Der deutsche Roman im 20. Jh. Stuttgart ²1970. – Günther Weydt: Der deutsche Roman von der Renaissance und Reformation bis zu Goethes Tod. In: Stammler¹ 2, Sp. 2063–2196. – Peter V. Zima: Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans. München 1986. – Harro Zimmermann (Hg.): Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Heidelberg 1990.

Hartmut Steinecke

Romantheorie

Poetologische Reflexion auf die Gattung Roman.

Expl: Im engeren Sinn die theoretische, d. h. ästhetisch-philosophische, systematische Be-

schäftigung mit dem *↗ Roman* (*↗ Gattungstheorie*). Im (seit den 1970er Jahren üblicher gewordenen) weiteren Sinn die *↗ Poetik* des Romans, also das ‚Sprechen über‘ die Gattung in seiner gesamten Spannweite, das sich auch in Vorreden, Literaturkritiken usw. findet.

WortG/BegrG: Der Begriff ‚Theorie‘ (von griech. θεωρία [theoría] ‚Anschauen‘, ‚Betrachtung‘; dt. seit dem 18. Jh. belegt; Kluge-Seebold²³, 823) tritt in Kombination mit der Gattungsbezeichnung *Roman* in Deutschland erst spät auf. Üblich sind im 18. und noch im 19. Jh. Wendungen wie *Versuch, Gedanken, Brief über den Roman*; auch Ästhetiker und Philosophen benutzen den Begriff nur selten und nicht demonstrativ. Werke, die programmatisch eine *Theorie des Romans* ankündigen – Carl Nicolai: ‚Versuch einer Theorie des Romans‘ (1819); Heinrich Keiter: ‚Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst‘ (1876); Friedrich Spielhagen: ‚Beiträge zur Theorie und Technik des Romans‘ (1883) – stehen meistens auf weit geringerem Reflexionsniveau als die avancierte Romanpoetik ihrer Zeit. Erst im 20. Jh. bürgert sich die Bezeichnung *Romantheorie* (neben: *Romanpoetik*) ein (Lukács, Koskimies), meistens für Arbeiten aus dem akademischen Bereich.

SachG: Bis zum 17. Jh. finden sich auch in der Romania, wo sich der Roman früher als in Deutschland entwickelte, nur punktuell Überlegungen allgemeinerer Art zu seiner Poetik (entsprechende Ansätze in der deutschsprachigen Literatur gibt es in den Prologen des *↗ Höfischen Romans*, vgl. Haug; für den *↗ Prosaroman* z. B. in Wickersams ‚Dialog‘ zum ‚Knabenspiegel‘, vgl. Müller, 1281–1284). Erst im 17. Jh. wird der Roman Gegenstand kritischer oder theoretischer Behandlung, die erste größere Schrift ist P.-D. Huets ‚Traité de l'origine des romans‘ (1670); die erste eigenständige und umfassende Theorie in deutscher Sprache (nach der Übersetzung Huets durch E. G. Happel: ‚Discours von dem Ursprünge der Romanen‘, in seinem Werk ‚Der Insulanische Mandorell‘, 1682, und nach G. Heideggers Polemik ‚Mythoscopia

Romantica oder Discours von den so benannten Romans‘, 1698) ist F. v. Blanckenburgs ‚Versuch über den Roman‘ (1774). In Poetiken und Ästhetiken des 18. Jhs. wird der Roman meistens nur kurz, erst im 19. Jh. allmählich ausführlicher behandelt. Während sich also die ‚traditionelle‘ Ästhetik der neuen Gattung lange Zeit weitgehend verweigert, spielt sich die Beschäftigung mit ihr in einem breiten Spektrum anderer Formen ab: zunächst vor allem in Vorworten (J. G. Schnabel: ‚Insel Felsenburg‘; Wieland: ‚Geschichte des Agathon‘; sowie in S. v. La Roche: ‚Geschichte des Fräuleins von Sternheim‘) und Einschüben in Romanen (Goethe: ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘), sodann in Literaturkritiken (in hohem Maße: ausländischer Romane), feuilletonistischen Arbeiten, Briefen, Lexikonartikeln u. a. m. Erst seit man – um 1970 – diese Textsorten, die meistens einen engen Bezug zur Romanpraxis haben, als wesentliche Teile des Romandiskurses erkannt hat, wird die Geschichte dieser Gattungstheorie sehr viel differenzierter gesehen.

Die Vernachlässigung des Romans in normativen Poetiken hat eine weitere gravierende Folge: Er gilt lange Zeit als eine Gattung ohne Tradition und Regeln, der Willkür offen. Zu diesem Argument tritt ein formales und ein inhaltlich-moralisches: Als Prosaform ist dem Roman die Zugehörigkeit zur Poesie nach traditionellem Verständnis verwehrt, allenfalls nimmt er eine untere Stufe in der Gattungshierarchie ein. Seine Bindung an die Themen ‚Liebe‘ und ‚Abenteuer‘ wird zudem zum Anlaß moralisierender Attacken. Mit der quantitativen Zunahme der Romane innerhalb der belletristischen Produktion verschärfen sich die Angriffe gegen diese ‚Sündflut‘. Daher wird der Roman lange Zeit, trotz oft hohen künstlerischen Niveaus, von (konservativen bzw. klassizistischen) Theoretikern wenig beachtet, häufig verachtet (vielzitiert wird Schillers Wort vom Romanschreiber als ‚Halbbruder‘ des wahren Dichters). Poetik des Romans heißt daher bis weit in das 19. Jh. vorrangig: Apologie des Romans.

Durch die so geprägte Geschichte der Romantheorie bedingt, die lange Zeit eng

Stellung der Romantik in der Germanistik verstärkt. Die romantische Literatur wird als irrationale, gefühlsbesetzte Geist- und Lebensphilosophie gefeiert. Ihre Einschätzung als Muster einer kulturellen deutschen Identität wird von der nationalsozialistischen Literaturwissenschaft für den völkischen Kulturbegriff und die Blut-und-Boden-Ideologie aufbereitet (J. Petersen: 'Wesensbestimmung der deutschen Romantik', 1926). Als germanistische Randphänomene müssen H. Bahrs Essay 'Die Überwindung des Naturalismus' (1891), R. Huchs 'Blütezeit der Romantik' (1899) und W. Benjamins Dissertation 'Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik' (1920) bedacht werden, die ebenso wie die sogenannte literarische *Neuromantik* auf dem Umweg über Wagner und über den französischen *Symbolismus* auf die romantische Literatur als Begründung einer Tradition der Moderne aufmerksam werden.

Abgesehen von den deutschtümelnden Ausläufern des Nationalsozialismus nach dem 2. Weltkrieg kommt es seit den 1950er Jahren, stärker dann in den 1960er und 1970er Jahren, zu einer Neuorientierung der Romantikforschung, die ihre Hauptaufgabe zunächst darin sieht, die Romantik von jeder Konnotation des Obskurantismus oder Irrationalismus zu befreien. Diese Neuorientierung läuft über unterschiedliche Anschlußpunkte für die Romantik: Aufklärung, Philosophie des Deutschen Idealismus, Geschichtsphilosophie. Aufschlußreich sind die Schwierigkeiten der DDR-Germanistik, die sich in ihrer Erbe-Diskussion (*Erbe-theorie*) von ihrem Referenzpunkt Lukács bis Träger unter den ideologischen Vorgaben des Sozialismus nur bedingt der westdeutschen Neuorientierung anschließen mochte. In einem Punkt besteht jedoch zumeist Einigkeit: in der starken Gewichtung der Frühromantik Schlegels und Novalis' und einer Trennung von Früh- und Spätromantik (Behler, Peter, Schanze).

In den 1980er und 1990er Jahren ist eine breite und deshalb nicht leicht zu systematisierende germanistische Auseinandersetzung mit der Literatur der Romantik zu beobachten, die, befreit von dem historischen Zwang, 'Romantik' zu rehabilitieren, den

Weg für neue theoretische Beschreibungsmodelle (*Psychoanalytische Literaturwissenschaft*, *Strukturalismus*, *Diskursanalyse* (*Diskurstheorie*) und *Dekonstruktion*, *New Historicism*, *Feministische Literaturwissenschaft*, *Kulturwissenschaft*) öffnet und dennoch die literarische Differenz der Texte berücksichtigt.

Lit: Albert Béguin: Traumwelt und Romantik [1937]. Bern, München 1972. – Ernst Behler: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Bd. 1. Paderborn u. a. 1988, S. 86–115. – E. B.: Frühromantik. Berlin, New York 1992. – E. B., Jochen Hörisch (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn u. a. 1987. – Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1920]. In: W. B.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1/1. Frankfurt 1974, S. 7–122. – Richard Benz: Die deutsche Romantik. Leipzig 1937. – Volker Bohn (Hg.): Romantik. Literatur und Philosophie. Frankfurt 1987. – Karl Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. Frankfurt 1989. – Richard Brinkmann (Hg.): Romantik in Deutschland. Stuttgart 1978. – Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt 1989. – Rudolf Haym: Die romantische Schule. Berlin 1870. – Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 3. München 1971. – Gerhart Hoffmeister: Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart 1990. – Ricarda Huch: Die Romantik [1899/1902]. Reinbek 1985. – Uwe Japp: Die Komödie der Romantik. Tübingen 1999. – Paul Kluckhohn: Die deutsche Romantik. Bielefeld u. a. 1924. – Hermann August Korff: Geist der Goethezeit. Bde. 3 und 4 [1940/1953]. Leipzig 1964. – Detlef Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar 1997. – D. K.: Romantik. Stuttgart, Weimar 2001. – Georg Lukács: Die Zerstörung der Vernunft. Berlin/DDR 1954. – Winfried Menninghaus: Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt 1987. – Gerhard Neumann (Hg.): Romantisches Erzählen. Würzburg 1995. – Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe. Hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München 1978. – Klaus Peter (Hg.): Romantikforschung seit 1945. Königstein 1980. – Helmut Prang: Begriffsbestimmung der Romantik. Darmstadt 1968. – Ernst Ribbat (Hg.): Romantik. Königstein 1979. – Helmut Schanze (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart 1998. – Carl Schmitt: Politische Romantik [1919]. Berlin 1982. – Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Franzö-

sischer Revolution und Restauration. 2 Bde. München 1983–1989. – Hans Steffen (Hg.): Die deutsche Romantik. Göttingen 1970. – Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1922. – Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960. – Marianne Thalmann: Romantik und Manierismus. Stuttgart 1963. – Claus Träger: Historische Dialektik der Romantik und Romantikforschung. In: WB 24 (1978), H. 4, S. 47–73. – Gert Ueding: Klassik und Romantik. München 1987. – Benno v. Wiese (Hg.): Deutsche Dichter der Romantik. Berlin 1983. – Theodore Ziolkowski: Das Amt der Poeten. Stuttgart 1992.

Detlef Kremer

Romanze

Volksliedartige Gattung der lyrisch-epischen Kurzformen.

Expl: *Romanze* und *Ballade* wurden als Formen des Erzählgedichts seit dem 18. Jh. oft, im 20. Jh. jedoch kaum mehr synonym gebraucht; eine klare Abgrenzung nach inhaltlichen oder formalen Kriterien wird dadurch erschwert. Der Sprachentwicklung am besten entspricht die terminologische Beschränkung von *Romanze* auf (1) ein historisch institutionalisiertes Genre der Ballade in den Jahrzehnten um 1800 – falls man den Begriff nicht ganz auf (2) die in Trochäen geschriebene und assonierende 'Spanische Romanze' beschränkt, die auch Teil eines Romanzenepos sein kann. Die Romanze im weiteren Sinn (1) erzählt in geregelter Versform (in aller Regel: strophisch geordnet) eine emotional stark geladene Geschichte, kann dies ernst, ironisch-distanziert oder – in Relation zur älteren Volksromanze – travestierend tun.

WortG: *Romanze*, aus vulgärlat. *romanice* 'in der romanischen (Volks-) Sprache'. Im frühen 15. Jh. ist das Wort in Spanien als Bezeichnung für kürzere, von Spielleuten dem Volk vorgetragenen Versdichtungen belegt, die insbesondere Stoffe aus den Karlsagen und der Rückerobung Spaniens von den Mauren verwenden; seit Mitte des 16. Jhs. heißen Sammlungen solcher

Gedichte *cancioneros de romances* oder *romanceros*, im 17. Jh. treten die geistliche Romanze und burleske Spielarten hinzu. In Frankreich ist die Situation noch im 18. Jh. ähnlich, wie die wichtige Sammlung 'Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes' (Paris 1767–1774) belegt. In Italien bezeichnet *romanzo* längere epische 'Rittergedichte' (Ariost, Tasso), während das Wort *romance* im Engl. vorrealistische Roman-typen bezeichnet. Die Volkssprachlichkeit, das Epische und die (zum großen Teil) mittelalterliche Herkunft bilden den Ausgangspunkt für den auch im Dt. wechselnden Sprachgebrauch (vgl. DWb 14, 1167). Bodmer versucht noch im Vorwort zu seinen 'Altenglischen und altschwäbischen Balladen' (1781) terminologisch zwischen der epischen Großform *Romanze* und der Kleinform *Ballade* zu unterscheiden.

Die moderne Bedeutung „kleinere singbare abenteuerliche Geschichte im Volkstöne“ (Adelung² 3, 1155) konstituiert sich erst in der 2. Hälfte des 18. Jhs., wurde aber sehr bald die herrschende. Den Namen *Romanze* gibt man nunmehr *Liedern*, die „von leidenschaftlichem, tragischem, verliebtem, oder auch blos belustigendem Inhalt“ sind (Sulzer 4, 110f.). Nach A.W. Schlegel ist die *Romanze* eine 'romantische' epische Kurzform, die von modernen Dichtern wiederhergestellt worden ist (Schlegel, 80–83). Musikwissenschaftlich bezeichnet *Romanze* teils die Vertonung spanischer (weltlicher und geistlicher) Romanzen des 17. Jhs., teils schon im 18. Jh. eine einfache, harmonische und ländliche Melodie für ein kleineres, oft tragisches Liebesgedicht (auch als Einlage in Dramen und Prosaerzählungen). Die deutsche Vokalromanze des 19. Jhs. erweiterte diese musikalischen Grenzen.

BegrG: Die Überlegungen zum Begriff der Romanze im heute gebräuchlichen Sinn setzen mit dem Erscheinen der von W. L. Gleim dem Franzosen F.-A. Paradis de Moncrif nachgedichteten 'Romanzen' (1756) ein und beziehen bald auch die Ballade und den *Bänkelsang* als weitere neu zu beschreibende bzw. zu entdeckende volkstüm-

liche Gattungen ein. Dabei werden für Volkslieder wie Thomas Percys ‚Reliques of ancient English poetry‘ (1765) von Sulzer bis J. J. Eschenburg (‚Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften‘, 1783) fast unterschiedslos die Bezeichnungen *Romanzen* und *Balladen* benutzt; Goethe versteht eine Abteilung seiner Gedichte mit der Überschrift ‚Romanzen und Balladen‘, seit 1815 nur noch mit ‚Balladen‘. Hegel will in der Romanze „eine gewisse Heligkeit“, in der Ballade „die Tiefe des Herzens“ finden (Hegel 2, 475); nach der Feststellung A. W. Schlegels gibt es in der dominant romantisch geprägten Romanze keine „Gespenster[]“ oder „Schreckbilder[] der Phantasie“ wie in der nordischen Ballade (Schlegel, 81 f.).

Diese inhaltlichen Definitionen können die Romanze von der Ballade nicht klar abgrenzen, deuten jedoch traditionelle, für die Einordnung maßgebende Stoff- und Motivstränge an; *Ballade* wird im Laufe des 19. Jhs. die häufigere Bezeichnung, *Romanze* dient nun als Bezeichnung für kürzere, stärker lyrisch und weniger episch ausgeprägte Gedichte, z. B. für Goethes ‚Heidenröslein‘ und Eichendorffs ‚Das zerbrochene Ringlein‘.

Die ‚Spanische Romanze‘ wird rund fünfzig Jahre später als Gleims ‚Romanzen‘ durch Herders ‚Der Cid. Nach spanischen Romanzen besungen‘ (1805) in Deutschland bekannt und bald beliebt. Aus den ursprünglichen, silbenzählenden spanischen Langversen (16 Silben mit Zäsur nach der Mitte und Assonanz der zweiten Vershälfte) entwickelte sich das Romanzenversmaß: (meistens) vierzeilige, trochäische Achtsilbler mit Assonanz der geraden Verse. Die Romantiker A. W. und Fr. Schlegel, Brentano und später Heine schrieben Romanzen und Romanzenzyklen mit assonierenden, reimenden oder reimlosen Trochäen.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Hg. v. Friedrich Bassenge. 2 Bde. Frankfurt o. J. [1965]. – August Wilhelm Schlegel: Sämtliche Werke. Hg. v. Eduard Böcking. Bd. 8. Leipzig 1846.

SachG: Nach dem Vorbild von Gleims ‚Romanzen‘ (1756) hatten die ‚Romanzen‘ (1762) von J. Fr. Loewen, ‚Romanzen mit

Melodien‘ (1767) von D. Schiebeler sowie die Romanzen Hölty’s (‚Adelstan und Röschen‘, 1774; ‚Die Nonne‘, 1775) und Bürgers (‚Lenore‘, 1774; ‚Des Pfarrers Tochter von Taubenhain‘, 1782) meist ein gefühlvoll-sentimentalisches oder ironisches, mit parodistischen oder travestierenden Elementen durchsetztes Verhältnis zur alten volkstümlichen Form. Sulzer meint, daß dieser „scherzhafte“ Ton dem „wahren Charakter“ der wahren Volksdichtung widerspreche (Sulzer 4, 110 f.).

Herders ‚Alte Volkslieder‘ (1774) und ‚Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder‘ (1806–1808) von Arnim und Brentano schufen die Grundlage für eine volkstümliche und volksliedhafte Romanzendichtung scheinbar naiverer Art, und es gibt von Brentanos ‚Romanzen und Legenden‘ über Eichendorffs ‚Romanzen‘ und Uhlands ‚Balladen und Romanzen‘ bis zu Heines ‚Romanzen und Fabeln‘ und seinem ‚Romanzero‘ kaum eine Sammlung, die keine Romanzen aufweisen konnte. Gedichte wie Eichendorffs ‚Das zerbrochene Ringlein‘ und Heines ‚Loreley‘ wurden bald als Volkslieder rezipiert, und die zahlreichen Vertonungen trugen zur Popularität dieser romantisch-volkstümlichen Form bei. Sie wurde in der Biedermeierzeit trivialisiert und spielte in den folgenden Perioden nur eine geringe Rolle.

Im ersten Dezennium des 19. Jhs. entwickelten die Romantiker auch alle Möglichkeiten der Spanischen Romanze, die im ‚Aufzug der Romanze‘, dem allegorisierenden Prolog zu Tiecks Drama ‚Kaiser Octavianus‘ (1804), dem Dichter als die Tochter von Glaube und Liebe, als Inbegriff der romantischen Poesie begegnet. Stoff aus den Karlssagen verwendeten Fr. Schlegel in seinem ‚Roland‘ (1805) und Fouqué in seinen ‚Romanzen vom Thale Ronceval‘ (1805); den künstlerischen Höhepunkt bilden Brentanos ‚Romanzen vom Rosenkranz‘ (entstanden 1803–1812), in welchen mythisch-legendenhaft von Fluch und Sühne in Versen voller klanglicher Schönheit und artistisch abgewandelten Reimen bzw. Assonanzen erzählt wird.

Rund 25 Jahre nach dieser Blüte persifliert Immermann in ‚Tulifantchen‘ (1830)

seine epigonale Gegenwart in einem parodischen (‚mock-heroic‘) Romanzenepos, während Heines kürzere Gedichte ‚Jehuda ben Halevy‘ und ‚Bimini‘ (1851), vor allem aber sein Romanzenepos ‚Atta Troll‘ (1843/1847), den Höhepunkt der Romanzendichtung der Biedermeierzeit bilden und sich vielschichtiger zur Romantik verhalten. Letzte Ausläufer der Gattung waren Schef-fels epigonaler ‚Trompeter von Säckingen‘ (1854) und Kellers ironischer ‚Apotheker von Chamounix‘ (1851). Auch an den spanischen Vorbildern war das Interesse des Publikums nicht erloschen. Geibel publizierte 1843 ‚Volkslieder und Romanzen der Spanier. Im Versmaß des Originals verdeutscht‘ und – mit Paul Heyse – 1852 das vielvertonte ‚Spanische Liederbuch‘.

ForschG: Die poetologische Reflexion setzt kurz nach der Einführung der Romanze in die deutsche Literatur ein und verbindet sich mit einem literaturgeschichtlichen Interesse an der volkstümlichen Gattung. Die späteren Versuche, ‚Romanze‘ von ‚Ballade‘ eindeutig zu unterscheiden, mißlingen zwar, spielen aber für die Begriffsbildung bis zu den Arbeiten von Kayser (1936) und Hinck eine Rolle; Laufhütte hingegen will erstens die ‚Ballade/Romanze‘ als episch-fiktionale Gattung definieren und zweitens jede Festlegung von Inhalt und Darbietungsweise ablehnen. Zum Romanzenepos in Deutschland gibt es nur wenige Monographien; Auskunft über die Entwicklung der Gattung nach der kurzen Blütezeit findet man deshalb am bequemsten bei Sengle und Martini. Die jüngere Forschung resümiert Zimmermann (1997), der gattungsgeschichtliche Fragen in einem weiteren kulturgeschichtlichen Rahmen erörtert.

Lit: Beatriz Brinkmann Scheihing: Spanische Romanzen in der Übersetzung von Diez, Geibel und v. Schack. Marburg 1975. – Olaf Deutschmann: Spanische Romanzen. Frankfurt u. a. 1989. – Theodor Echtermeyer: Unsere Balladen und Romanzenpoesie. In: Hallische Jbb. für deutsche Wissenschaft und Kunst 1839, Nr. 96–99, S. 761–800. – Adalbert Elschenbroich: Die Romanze in der Dichtungstheorie des 18. Jhs. und der Frühromantik. In: JbFDH 1975, S. 124–152. – Rainer Gstrein: Die vokale Romanze in der Zeit von 1750 bis 1850. Innsbruck

1989. – Walter Hinck: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Göttingen 1968. – Paul Holzhausen: Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger. Halle 1882. – Wolfgang Kayser: Geschichte der deutschen Ballade. Berlin 1936, 21943. – Camillo v. Klenze: Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jh. Marburg 1891. – Hartmut Laufhütte: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte. Heidelberg 1979. – Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1962, S. 355–390. – Ramón Menéndez Pidal: Romancero hispánico. Madrid 1953, 21968. – Joachim Müller: Romanze und Ballade. In: GRM 40 (1959), S. 140–156. – Margret Ohlschlager: Die spanische Romanze in Deutschland. Freiburg i. Br. 1926. – Hanne Gabriele Reck: Die spanische Romanze im Werke Heinrich Heines. Frankfurt u. a. 1971. – Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Bd. 2. Stuttgart 1972, S. 626–743, bes. 682–685. – Christian v. Zimmermann: Reiseberichte und Romanzen. Tübingen 1997.

Sven-Aage Jørgensen

Rondeau

Gedicht mit zweimaliger Wiederkehr des Eingangs.

Expl: Das *Rondeau* ist eine aus der französischen Literatur stammende ein- oder mehrstrophige Gedichtform aus meist 13 vier- oder fünfhebigen (acht- oder zehnsilbigen) Versen mit nur zwei Reimen, bei der die Anfangsworte (zweihebig) nach der achten Verszeile und als Schlußzeile als ungereimter, metrisch verkürzter *↗ Refrain* wiederholt werden, so daß sich insgesamt 15 heterometrische Zeilen (*↗ Isometrie*) ergeben. Traditionell ist das Gedicht in drei ungleiche ‚Versgruppen‘ (der Terminus erscheint hier angemessener als *↗ Strophe*) mit dem Reimschema aabba aabX aabbaX (X für den ungereimten Refrain) untergliedert; andere Reimstellungen und Verszahlen kommen vor.

WortG: Mittelfrz. *rondeau* als jüngere Form von afrz. *rondiau* (Obliquus *rondel*) ist wie die Nebenform *rondet* Diminutivbildung zu *rond* (aus vulgärlat. **retundum* für klassisch

oder drei Sangspruch-Corpora, gilt als erster namentlich bekannter, an Adelshöfen auftretender Dichter. Walther von der Vogelweide (ca. 1190–1230) wird durch verbale Prägnanz, Formen- und Themenreichtum zum Muster für die nachfolgenden Dichter. Analog zum Minnesang, wo jedes Lied seinen eigenen $\nearrow$ Ton besitzt, erscheinen bei Walther die Sangsprüche in insgesamt 13 verschiedenen ‚Tönen‘ mit 3 bis 18 Strophen. In der Folgezeit operieren die einzelnen Dichter wieder mit einer geringeren Zahl an ‚Tönen‘ (extrem die Beschränkung Reinmars von Zweter, 1. Hälfte 13. Jh., auf einen Ton für über 200 Strophen). Verbindlich wird die von Walther aus dem Minnesang übertragene $\nearrow$ *Kanzonen-Form*. Spätere Sänger benutzen z. T. ‚Töne‘ von Vorgängern, erstmals der Marner (Mitte 13. Jh.). Mit Bezug auf Erfinder, Stropheninhalte und Formen kommen Namen für Töne auf (z. B. ‚Frau-Ehren-Ton‘, ‚Kurzer Ton‘).

Thematisch umfassen die Spervogel-Strophen fast schon das für die Gattung insgesamt typische Spektrum: religiöse und allgemeine Lebenslehre, Existenzprobleme des fahrenden Sängers, Dienst und Lohn. Durch Bezugnahme auf konkrete Zeitereignisse (Königswahl, Aktionen von Papst und Fürsten, Kreuzzug) gibt Walther von der Vogelweide der Gattung aktuelle politische Dimensionen. Eine verallgemeinernde Ausagetendenz fördert die Wiederaufführung über den primären Entstehungs- und Rezeptionsanlaß hinaus. Von den späteren Sängern (über 50 namentlich bekannt, davon 10 mit größerer Strophenzahl und ausgeprägterem Personalstil) haben nur wenige Minnesang und Sangsprüche nebeneinander verfaßt. Die Aufbereitung gelehrten Wissensstoffes für Laien, Gesellschaftslehre und -kritik, Reflexionen über Dichtung und Sprache, verbunden mit didaktischem Autoritätsanspruch, machen die Sangspruchdichter zu einer breitenwirksamen, laikalen Lehrinstanz. Steigerung oder Verunglimpfung herrscherlichen Ansehens durch Lob- und Tadelstrophen verleihen ihnen eine gewisse publizistische Macht, die sie zu ihrer Existenzsicherung auszumünzen versuchen. Literarisierter Wettstreit (Wartburgkrieg,

2. Hälfte 13. Jh.) und Polemik gegen Berufsgenossen eignen dem Konkurrenzkampf unter den Sängern. Um 1300 markiert Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, den artifiziellen Kulminationspunkt der Gattung. Danach geht die Sangspruchproduktion zurück (bedeutend noch Heinrich von Mügeln, etwa 1345–1370), und die Gattung verändert sich hin zum ‚Spruchlied‘, als berufsmäßige Kunst zuletzt von Michel Beheim (1420–1479) vertreten. Im $\nearrow$ *Meistergesang* erfolgt eine produktive Rezeption in verändertem sozialen Rahmen: Nebenberuflich dichtende Handwerker verehren eine Reihe von Spruchdichtern als ‚alte Meister‘, deren Töne sie bis ins 18. Jh. weiterverwenden.

ForschG: Die Diskussion über die Gattung Sangspruch wurde seit Simrock bis in die Gegenwart weitergeführt (zusammenfassender Rückblick: Moser 1972). Simrocks eher vorsichtige Beurteilung von Vortragsweise und Strophenverbindung (1870, 7f. u. ö., spricht er von ‚Spruchlied‘ und ‚Liederspruch‘ bei Walther u. a.) hat W. Wackernagel (1851–1855 2, 236f.) dogmatisierend verkürzt und mit künstlerischer Abwertung der Gattung belastet. In die Abfolge von pragmatischer Benutzung der Gattungsgliederung und wechselnden Begründungen hat Fr. Maurer (1954) Bewegung gebracht durch seine Qualifizierung der Sangsprüche Walthers von der Vogelweide als ‚politische Lieder‘: in einem bestimmten Ton zusammenhängend konzipierte und verwendete Einheiten. Zwar konnte sich seine extreme Lied-Vorstellung nicht durchsetzen (Kritik von de Boor 1956, Kracher 1956 u. a.), sie lenkte aber den Blick auf veränderliche Auführungseinheiten (Kuhn 1952) und die besondere Art der Mehrstrophigkeit des Sangspruchs gegenüber dem Lied (Ruh 1968). Nach der Aufarbeitung der Forschung durch Tervoooren (1972 und 1995) wird die Sangspruchdichtung besonders unter Gesichtspunkten der Performanz und textlichen Inkonstanz erörtert. Die Betonung der Rollenhaftigkeit des Sänger-Ichs (z. B. Wenzel 1983, J.-D. Müller 1994) rückt die Sangsprüche stärker an den Minnesang heran. Handschriftennahe Editionen bedeu-

tender Spruchcorpora des 13.–15. Jhs. (z. B. Walther von der Vogelweide, Bruder Wernher, Frauenlob, Heinrich von Mügeln), eine Anthologie politischer Lyrik und die zusammenfassende Überschau des Bestandes im ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jhs.‘ (1980–1996) schaffen zunehmend die Arbeitsgrundlage für überlieferungsgerechte Untersuchungen. Die schwierige Rekonstruktion historisch-situativer Kontexte für die Entstehung und Rezeption der Sangsprüche (oft mit divergierenden Ergebnissen) wird weitergeführt.

Lit: Bruder Wernher. Hg. v. Franz Viktor Spechtler. 2 Bde. Göttingen 1982, 1984. – Frauenlob (Heinrich von Meißen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. Hg. v. Karl Bertau und Karl Stackmann. 2 Bde. Göttingen 1981. – Heinrich von Mügeln: Die kleineren Dichtungen. Hg. v. Karl Stackmann. 3 Bde. Berlin 1959. – Politische Lyrik des deutschen Mittelalters. Hg. v. Ulrich Müller. 2 Bde. Göttingen 1972, 1974. – Walther von der Vogelweide: Leich. Lieder. Sangsprüche. Hg. v. Christoph Cormeau. Berlin, New York 1996.

Helmut de Boor: Rezension zu Maurer 1954. In: PBB 78 (Tübingen 1956), S. 160–166. – Horst Brunner: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975. – Gerhard Hahn: Möglichkeiten und Grenzen der politischen Aussage in der Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide. In: Deutsche Literatur im Mittelalter. Hg. v. Christoph Cormeau. Stuttgart 1979, S. 338–355. – Gisela Kornrumpf, Burghart Wachinger: Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung. In: Cormeau 1979, S. 356–411. – Alfred Kracher: Rezension zu Maurer 1954. In: PBB 78 (Tübingen 1956), S. 195–208. – Hugo Kuhn: Die Klassik des Rittertums in der Stauferzeit. In: Annalen der deutschen Literatur. Hg. v. Heinz Otto Burger. Stuttgart 1952, S. 138. – Friedrich Maurer: Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide. Tübingen 1954, 1972. – Hugo Moser (Hg.): Mittelhochdeutsche Spruchdichtung. Darmstadt 1972. – Jan-Dirk Müller: „Ir sult sprechen willekomen“. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachiger Lyrik. In: IASL 19 (1994), S. 1–21. – Ulrich Müller: Sangspruchdichtung. In: Aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit. Hg. v. Ursula Liebertz-Grün. Reinbek 1988, S. 185–192. – U. M.: Sangverslyrik. In: Von der Handschrift zum Buchdruck. Hg. v. Ingrid Bennewitz und U. M. Reinbeck 1991, S. 46–69. – Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jhs. Hg. v. Horst Brunner und Burghart Wachinger. 16 Bde. Tübingen 1980–1996. – Kurt Ruh: Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem. In: DVjs 42 (1968), S. 309–324. – Frieder Schanze: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. 2 Bde. München, Zürich 1983 f. – Karl Simrock (Hg.): Gedichte Walthers von der Vogelweide. Bd. 1. Berlin 1833, S. 175–177. – K. S.: Walther von der Vogelweide. Bonn 1870, S. 7–9. – Helmut Tervoooren: ‚Spruch‘ und ‚Lied‘. In: Moser 1972, S. 1–25. – H. T.: Sangspruchdichtung. Stuttgart, Weimar 1995. – Burghart Wachinger: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jhs. München 1973. – Wilhelm Wackernagel: Geschichte der deutschen Literatur. 3 Bde. Basel 1851–1855, 1879. – Horst Wenzel: Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide. In: IASL 8 (1983), S. 1–34. – Franz Josef Worstbrock: Politische Sangsprüche Walthers im Umfeld lateinischer Dichtung seiner Zeit. In: Walther von der Vogelweide. Hg. v. Jan-Dirk Müller und F. J. W. Stuttgart 1989, S. 61–80.

Ursula Schulze

Sapphisch $\nearrow$ *Ode, Odenstrophe*

Sardonismus $\nearrow$ *Zynismus*

Sarkasmus $\nearrow$ *Zynismus*

Satire

Angriffsliteratur mit einem Spektrum vom scherzhaften Spott bis zur pathetischen Schärfe.

Expl: *Satire* kann eine Gattungstradition ($\nearrow$ *Genre*) und ein gattungsübergreifendes Verfahren ($\nearrow$ *Schreibweise*₂) bezeichnen (das auch außerhalb der Literatur angewendet wird; vgl. etwa $\nearrow$ *Karikatur*, $\nearrow$ *Kabarett*). Ihr hervorstechendes Merkmal ist die Negativität, mit der sie eine Wirklichkeit als Mangel, als Mißstand und Lüge, kenntlich macht. Die traditionelle Berufung auf

Wahrheit und Tugend kann zwar als bloße Maske erkennbar sein, verweist aber trotzdem auf eine grundsätzlich (und, zumal in der Moderne, problematisch) zur Satire gehörende Normbindung (was nicht ausschließt, daß auch die Bedingtheit und Ohnmacht ethischer Postulate und die Fragwürdigkeit ihrer Durchsetzung zur Darstellung kommen). In satirischer Kunst sind somit die Momente der Negativität und des Ethischen mit dem des Ästhetischen vermittelt. Ein einzelnes Werk kann als *Satire* bezeichnet werden, wenn es vom satirischen Geist geprägt ist oder in irgendeinem Zusammenhang mit der antiken Satire steht. Von der *↗ Polemik* unterscheidet sich die Satire durch ihren Anspruch, am Einzelnen Allgemeinen darzustellen; vom *↗ Pasquill* durch den Anspruch, einer Wahrheit oder einem Wert verpflichtet zu sein.

WortG: Das Wort geht auf lat. *satura* zurück, das, seinerseits eine Ableitung von *satur* ‚satt‘, ‚voll‘, als Ausdruck für ein Mischgericht oder eine Füllung in Gebrauch war. Literarisch wird es bei Ennius (um 200 v. Chr.), der es als Titel für eine Sammlung verschiedenartiger Gedichte verwendet (etwa ‚Vermischtes‘, ‚Allerlei‘). Zum Gattungsnamen ist es durch Lucilius (2. Jh. v. Chr.) und dann durch Varro (1. Jh. v. Chr.) geworden. Die Herleitung von *Satyr* und *↗ Satyrspiel* gilt heute als falsch, hat die Auffassung der Sache aber jahrhundertlang beeinflusst und sogar in der heutigen Orthographie ihre Spur hinterlassen. In der Spätantike pflegt man (neben *satura*) bereits *satyra* und *satira* zu schreiben (van Rooy, 155 ff. und passim). Diese Form ist im Lat. des Mittelalters und der Frühen Neuzeit dominant (vgl. Kindermann, Hess) und dringt von da aus in alle europäischen Nationalsprachen ein. Im Dt. beginnt die Aneignung im 16. Jh. Man sagt nun statt *Schimpf*-, *Stachel*-, *Straf*-, *Scherzgedicht* und dergleichen auch *Satyra* (typographisch meist als Fremdwort kenntlich gemacht). Erster Beleg ist eine humanistische Horaz-Übersetzung von 1502 (Henkel, 464), erste Verwendung als Titel: Hieronymus Emser, ‚Eyn deutsche Satyra vnd straffe des Eebruchs‘ (1505). Noch Opitz

(1624), Harsdörffer (1653), Rachel (1664), Buchner (1665) gebrauchen diese Form. Im späteren 17. Jh. setzt sich unter dem Einfluß des Frz. dann *Satyre* durch. So findet man: „Satyren oder Spottschriften“ (Neumark, 217); „Eine *Satyre* ist ein Gedichte [...]“ (Morhof, 677; vgl. 159, 166, 679). Im 18. Jh. ist die Eindeutschung abgeschlossen, die heutige Schreibung gilt seit dem 19. Jh.

Nikolaus Henkel: Anmerkungen zur Rezeption der römischen Satiriker in Deutschland um 1500. In: Befund und Deutung. Fs. Hans Fromm. Hg. v. Klaus Grubmüller u.a. Tübingen 1979, S. 451–469. – Daniel Georg Morhof: Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie [1682, 21700]. Repr. Bad Homburg 1969. – Georg Neumark: Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst [1667]. Repr. Frankfurt 1971.

BegrG: ‚Satura‘ als Gattungsbegriff meint zunächst die Verssatire in der Tradition des Lucilius, der als ihr Begründer gilt; Quintilian kann sie deshalb als genuin römische Literaturform (ohne griechisches Muster) in Anspruch nehmen (10,1,93–95). Die Autoren artikulieren ihr Gattungsbewußtsein in eigenen Programm-Satiren (Horaz: ‚Satiren‘ 1,4, 1,10, 2,1; Persius: ‚Satiren‘ 1; Juvenal: ‚Satiren‘ 1), bestimmen ihre Position im Verhältnis zu den Vorgängern und erkennen ein Gattungsgesetz an, das ihnen Grenzen setzt (‚lex operis‘; Horaz: ‚Satiren‘ 2,1,1–4; Juvenal: ‚Satiren‘ 6,634–637). Die hier erörterten Fragen gelten der Sache nach aber gar nicht nur für die Gattung der Verssatire, sie sind auch für die Satire als Schreibart relevant, weshalb die ‚Apologie des Satirikers‘ über die Gattungsgrenzen hinaus in der europäischen Literatur traditionsbildend werden konnte (vgl. Pagrot, 335–342, 431–437).

Eine zweite Gattungsbezeichnung, *satura Menippea* (MENIPPEISCHE SATIRE), ist von Varro eingeführt worden, mit Bezug auf den Kyniker Menipp von Gadara, den er nachahmt. Merkmale der Gattung sind die Mischung von Prosa und Vers und ein kritisch-polemischer Geist. Die wichtigsten Vertreter sind Lukian, Seneca (‚Apocolocyntosis‘), Petron (‚Satyricon‘) und Apuleius (‚Metamorphoses‘). Der Gattungsumriß ist eher unscharf.

Eine Erweiterung des Begriffs bereitet sich vor, als spätantike Grammatiker und Kompilatoren die Gattung mit dem Satyrspiel und den Formen der Komödie in historischen Zusammenhang zu bringen versuchen. Dabei scheint das später so genannte ‚Satirische‘ unbegriffen (und durch die neue Schreibung angezeigt) als *Tertium comparationis* zu wirken: Das Adjektiv *satyricus* kann jetzt schon ‚satirisch‘ bedeuten. Mittelalterliche Autoren klassifizieren die Satire als ‚carmen reprehensorium‘ oder als ‚carmen derisionibus plenum‘ (Kindermann, 48, 65, 110). Die Bindung des Begriffs an die römische Satire bleibt aber erhalten. Die Frühe Neuzeit erarbeitet an den klassischen Modellen Kategorien und Fragestellungen, die wiederum auch für den weiteren Bereich der satirischen Literatur gelten können. Vor allem geht es um den Zweck der Satire (Strafe; Heilung; Abschreckung), ihre Form (Indirektheit; Mischung; Sprunghaftigkeit), Einteilung (strafende und scherzende Satire), ihr Objekt (Laster und Torheit), den Wert von persönlicher und allgemeiner Satire, das Verhältnis der Satire zur Dichtung und das Problem ihrer Zulässigkeit.

Vom Humanismus an werden auch volkssprachige Texte als Satiren betitelt (frühestes Beispiel: Cino da Pistoia, 1331) oder nachträglich so bezeichnet. Das 18. Jh. hat nicht mehr primär die Gattung im Blick, sondern die Satire als eine Schreibweise, als einen „Proteus, der sich in alle Gestalten verwandelt“ (Flögel I, 294). Schiller, der diese Entwicklung voraussetzt, versteht ‚Satire‘ als eine der „drey einzig möglichen Arten sentimentalischer Poesie“ (466; *↗ Sentimentalisch*) und betont ausdrücklich, daß er sich ohne Rücksicht auf die Gattungsgrenzen bloß an der in der jeweiligen Dichtungsart herrschenden Empfindungsweise orientiert (449). Statt der Gattungspoetik wird nun die allgemeine Literaturtheorie und Ästhetik zuständig. Allerdings verliert die Satire seit der Romantik an Kredit, tritt hinter *↗ Witz*, *↗ Humor*, *↗ Ironie* zurück oder soll in sie verwandelt werden (Herder: ‚Kritik und Satyre‘ im 9. Stück der ‚Adrastea‘, 1803). Eine eigentliche Theorie der Satire als Schreibart

und Grundform ist deshalb erst im 20. Jh. ausgearbeitet worden.

Carl Friedrich Flögel: Geschichte der komischen Litteratur. 4 Bde. [1784–1787]. Repr. Hildesheim, New York 1976. – Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung [1795]. In: Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 20. Hg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1962, S. 413–503.

SachG: Da die Satire ein Proteus ist, kann sie sich in alle Formen verwandeln oder in ihnen erscheinen, besondere Affinität besteht im Mittelalter zu *↗ Schwank*₂ und *↗ Lehrdichtung*, später etwa zu *↗ Epigramm*, *↗ Komödie* und niederem Roman. Es bilden sich Sonderformen mit eigener Tradition – z. B. satirische Briefe, Lobreden, Abhandlungen, Wörterbücher, Traumasatiren, phantastische Reisen. Schließlich pflegen geschichtliche Umbrüche und Krisen von (überwiegend ephemerer) Satire begleitet zu sein, besonders ausgeprägt die Reformation.

Literarische Satire setzt, da zu ihr die Indienstnahme vorgegebener Muster und Stile gehört, einen gewissen Stand der Schriftkultur voraus. Im Deutschen erscheint sie nicht vor dem 12. Jh. Frühe Beispiele von Rang sind die ‚Erinnerung an den Tod‘ des sog. ‚Heinrich von Melk‘ und der ‚Reinhart Fuchs‘ von Heinrich dem Gleißner (Ende 12. Jh.). Epochenspezifisch ist die Form der Ständesatire. Sie entwickelt im späten Mittelalter Großformen von enzyklopädischem Zuschnitt (‚Buch der Rügen‘, 1270; ‚Des Teufels Netz‘, Anfang 15. Jh.). Spezifisch ist ferner der parodistische Bezug satirischer Texte zur hohen Literatur etwa im Tierepos oder in Wittenwilers ‚Ring‘.

Seit dem 16. Jh. bildet in der Folge des Humanismus auch die volkssprachige Satire ein Gattungsbewußtsein aus. Es entsteht die *↗ Narrensatire*. Im 16. Jh. (vgl. Könneker, Hess) erscheinen so bedeutende Werke wie das ‚Lob der Torheit‘ (Erasmus: ‚Laus stultitiae‘, 1511) und die ‚Dunkelmännerbriefe‘ (‚Epistolae obscurorum virorum‘, 1515/17), beide mit reicher Nachfolge auch in der volkssprachigen Literatur (vgl. Hauffen, Rogge); später Fischarts ‚Geschichtklitterung‘ (nach Rabelais, 1575) und das ‚Lalebuch‘ (1597). Ein über die Frühe Neuzeit hinaus wirkender Vorgang ist die

Aneignung und Neubildung der Menippeischen Satire. Nach Fischarts ‚Geschichtsklitterung‘ (vgl. v. Koppenfels) gehören im 17. Jh. Moscherosch, Schupp, zum Teil auch Grimmelshausen in diese Tradition (vgl. Trappen; zur Kritik dieser Position: De Smet). Die Nachahmung der Verssatire ist ein enger begrenztes Phänomen, das im wesentlichen von Lauremberg (‚Veer Schertz Gedichte‘, 1652), Rachel (‚Teutsche satyrische Gedichte‘, 1664) und Canitz (‚Gedichte‘, postum 1727) bis zu Neukirch (‚Satyren und poetische Briefe‘, 1732) und Haller (‚Die verdorbenen Sitten‘, ‚Der Mann nach der Welt‘, 1731/33) reicht. Wielands Übersetzung der Satiren des Horaz (1786) bedeutet einen Abschluß.

In der Aufklärung wird die Satire vor allem als soziales Korrektiv verstanden. Charakteristisch ist die lebhaft diskutierte Zulässigkeit (vgl. Lazarowicz), ein Komplement zu der Herausbildung des neuzeitlichen Staats- und Gesellschaftsbegriffs (vgl. Deupmann). Als Kleinform hat die Satire einen Ort in den Moralischen Wochenschriften. Repräsentativ sind in der Frühaufklärung Liscow und Rabener, später etwa Lichtenberg, Wenzel, Knigge, Jean Paul. Zur differenziertesten und umfassendsten Form der Satire wird der Roman (vgl. Schöner), mit Wielands ‚Abderiten‘ als dem bedeutendsten Beispiel. In der Romantik treten Sach- und Begriffsgeschichte auseinander. Denn während die Satire, die nicht „zur Versöhnung fortgeht“ (Hegel, 126), den Zeitgenossen weithin als partikular und kunstfremd gilt, entwickeln Jean Paul, Tieck, Hoffmann, Eichendorff und andere eine Form der satirischen Dichtung, deren kritisches Moment durch ihr poetisches zu Zeit- und Weltsatire erweitert wird. Ein Aspekt ist dabei immer die Selbstverteidigung der Kunst. Epochenspezifisches Objekt ist der Philister, der bei Brentano (‚Der Philister vor, in und nach der Geschichte‘, 1811) und Eichendorff (‚Krieg den Philistern‘, 1824) auch im Titel erscheint.

In der Restaurationszeit (↗ *Restauration*, ↗ *Vormärz*) wird die Satire politisch, sie richtet sich als Literatur der ‚Bewegung‘ gegen die ‚erstarrten Verhältnisse‘ (Börne: ‚Monographie der deutschen Postschnecke‘,

1821; Heine: ‚Reisebilder‘, 1824–1831) und gegen die staatliche ↗ *Zensur*, die bis 1848 Objekt, aber auch Formans der Satire ist – eine Erfahrung, die Heine und Nestroy teilen. Letzterer, einer der bedeutendsten Autoren satirischer Komödien, wird von Karl Kraus, des Sprachwitzes wegen, hoch geschätzt. Im Zuge der Entwicklung von der Frühaufklärung bis zu Heine greift das Prinzip ‚Kritik‘, das anfangs auf Gelehrtenwelt und bürgerliche Moral beschränkt war, schließlich auf Staatsform und Lebensordnung aus.

Als der maßstabsetzende Satiriker des 20. Jhs. gilt Karl Kraus, auf den die Satire-Diskussion vielfach auch unausgesprochen bezogen ist. Er macht die Sprache der Zeitung zum Material seiner Gegen-Zeitung, der ‚Fackel‘. ‚Die letzten Tage der Menschheit‘ (1922) und die ‚Dritte Walpurgisnacht‘ (1934/52) bezeugen den „Aufbruch der Phrase zur Tat“ (‚Die Fackel‘, Nr. 890–905, 96). H. Mann (‚Im Schlaraffenland‘, 1900; ‚Der Untertan‘, 1918) und Sternheim (‚Aus dem bürgerlichen Heldenleben‘; 1911 ff.) stellen den Erfolg des wilhelminischen Bürgers und Untertans dar. Die große Zeit der satirischen Zeitschrift, die seit dem 19. Jh. einen Markt hat (‚Kladderadatsch‘, ab 1848; ‚Simplicissimus‘, ab 1896), sind die 1920er Jahre (Tucholsky, W. Mehring, E. Kästner). Nach der Machtergreifung des Nationalsozialismus ist Satire von Rang nur noch im Exil möglich (vgl. Tauscher, Braese; ↗ *Exilliteratur*). Brecht ist hier der bedeutendste Autor.

Die Wiederanknüpfung an die abgerissene Tradition nach Kriegsende war schwierig. Adorno hatte in einem einflußreichen Aphorismus (‚Minima moralia‘, Nr. 134) die Frage gestellt, ob nicht unter den Bedingungen der ‚totalen Gesellschaft‘ die Satire bereits als Form in Widerspruch zur Wahrheit geraten sei. In der DDR unterliegt sie enger Reglementierung (vgl. Wilhelm), entwickelt aber vor allem seit den 1970er Jahren eine versteckte und immer offenere Machtkritik. Am spektakulärsten ist der Fall Biermann. Repräsentative Beispiele sind Heym (‚Die Schmähsschrift oder Königin gegen Defoe‘, 1970), Schädlich (‚Versuchte Nähe‘, 1977), Fühmann (‚Drei

nackte Männer‘, 1978). Die in der Bundesrepublik neu entstehende Gesellschaftssatire ist, verglichen mit dem ersten Drittel des Jhs., zunächst erkennbar enger (M. Walser: ‚Ehen in Philippsburg‘, 1957). Ähnliches gilt für das Thema der Kulturindustrie (Böll: ‚Dr. Murkes gesammeltes Schweigen‘, 1958). A. Kluge (‚Lebensläufe‘, 1962) und Schädlich (‚Tallhover‘, 1986) erzählen im dokumentarischen Stil vom angepaßten Agenten des Systems bzw. vom Funktionär des vergotteten Staates in der deutschen Geschichte. An der Publikationsgeschichte von Hilsenraths ‚Der Nazi & der Friseur‘ (1977) läßt sich die Begrenzung der satirischen Freiheit durch ein Tabu ablesen: Es hat Jahre gedauert, bis sich für diesen Text in Deutschland ein Verleger fand. Für die Relevanz des von Adorno gesehenen Problems spricht vielleicht, daß die literarische Sprachreflexion seit den 1980er Jahren zwischen Satire (wie bei E. Jelinek oder Th. Meinecke: ‚Tomboy‘, 1998) und dem ↗ *Pastiche* von Redewisen und Sprachwelten changiert (informativ über die jüngste Produktion von Gernhardt und Henscheid bis zur ↗ *Pop-Literatur*: Vancea; über Satire im Fernsehen: Hickethier).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik. Bd. 2 = G. W. F. H.: Werke. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael. Bd. 14. Frankfurt 1986.

ForschG: Die Diskussion der Satire als Schreibart hat mit energischem Neuansatz in der englischsprachigen Literaturwissenschaft der 1940er Jahre begonnen: Im ↗ *New Criticism* sind vor allem die Verfahrensweisen und das Formenspektrum analysiert worden. In diesem Zusammenhang sind auch die theoretisch und komparatistisch bedeutenden Beiträge von Elliott, Frye, Highet, Paulson entstanden. Schon vorher (1932) hatte Lukács einen Essay publiziert, der dann für die ↗ *Marxistische Literaturwissenschaft* wegweisende Bedeutung gewonnen hat. Die Germanistik hat sich dem Phänomen in den 1960er Jahren zugewendet. Sie hat die Satire unter ästhetische Gesichtspunkte gestellt (Arntzen, Lazarowicz), ein Analysemodell entwickelt (Schöner) und eine am Wirklichkeitsverhältnis

orientierte Theorie entworfen (Gaier). Die ältere Forschung ist in Brummacks Forschungsbericht (1971) referiert und bei Paulson, Fabian und Weiß (1982) zusammengestellt. Im Zuge der Theoriediskussion und ↗ *Methoden-Reflexion* (vgl. Mahler, Griffin) wurden vor allem die Begriffe der ‚Norm‘ (des ‚Positiven‘) und der ‚Wirklichkeit‘ neu beleuchtet. Hinzu kommen Spezial-Untersuchungen. So läßt sich z. B. die juristische Fachdiskussion als Bearbeitung der alten Zulässigkeitsfrage (Senn, Wolf) oder als Fortführung des ebenfalls alten Nachdenkens über die Verwandtschaft von Strafgerichtsbarkeit und Satire auffassen (Merkel).

Lit: Joachim Adamietz (Hg.): Die römische Satire. Darmstadt 1986. – Helmut Arntzen: Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt 1971. – H. A.: Satire in der deutschen Literatur. Bd. 1: Vom 12. bis zum 17. Jh. Darmstadt 1989. – Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs [1929]. München 1971. – Georgina Baum: Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Berlin 1959. – Stephan Braese: Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus. Opladen 1996. – Jürgen Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: DVjs 45 (1971), Sonderh., S. 275–377. – J. B.: Satirische Dichtung. München 1979. – Ingrid A. R. De Smet: Menippean satire and the republic of letters 1581–1655. Genf 1996. – Christoph Deupmann: ‚Furor satiricus‘. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jh. Tübingen 2002. – Bjørn Ekmann (Hg.): Die Schwierigkeit, Satire (noch) zu schreiben. Kopenhagen, München 1996. – Robert C. Elliott: The power of satire. Princeton 1960. – Bernhard Fabian (Hg.): Satyra. Hildesheim, New York 1975. – Winfried Freund: Die deutsche Verssatire im Zeitalter des Barock. Düsseldorf 1972. – Northrop Frye: Anatomy of criticism. Princeton 1957. – Ulrich Gaier: Satire. Tübingen 1967. – Dustin Griffin: Satire. Lexington 1994. – Adolf Hauffen: Zur Literatur der ironischen Enkomien. In: Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 6 (1893), S. 161–185. – Klaus W. Hempfer: Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jhs. München 1972. – Günter Hess: Deutsch-lateinische Narrenzunft. München 1971. – Knut Hickethier: Fernsehen und Satire – unvereinbar? In: Ekmann 1996, S. 107–137. – Gilbert Highet: The anatomy of satire. Princeton 1962. – Harald Kämmerer: „Nur um Himmels willen keine Satyren ...“. Heidelberg 1999. – Udo Kindermann: Satyra. Nürn-

berg 1978. – Heinz Klamroth: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Traumsatire im 17. und 18. Jh. Diss. Bonn 1912. – Ulrich Knoche: Die römische Satire. Göttingen 1982. – Barbara Köneker: Satire im 16. Jh. München 1991. – Werner v. Koppenfels: „Mundus alter et idem“. Utopiefiktion und menippeische Satire. In: *Poetica* 13 (1981), S. 16–66. – Klaus Lazarowicz: Verkehrte Welt. Tübingen 1963. – Georg Lukács: Zur Frage der Satire. In: *Internationale Literatur* 2 (1932), H. 4–5, S. 136–153. – Andreas Mahler: Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire. München 1992. – Reinhard Merkel: Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus [1994]. Frankfurt 1998. – Lennart Pagrot: Den klassiska verssatirens teori. Stockholm 1961. – Ronald Paulson (Hg.): *Satire*. Englewood Cliffs 1971. – Hermann Josef Real: An introduction to satire. In: *Teaching satire*. Hg. v. H. J. R. Heidelberg 1992, S. 7–19. – Helmuth Rogge: Fingierte Briefe als Mittel politischer Satire. München 1966. – Walter E. Schäfer: Moral und Satire. Tübingen 1992. – Jörg Schöner: Roman und Satire im 18. Jh. Stuttgart 1969. – Mischa Charles Senn: Satire und Persönlichkeitsschutz. Bern 1998. – Rolf Tauscher: Literarische Satire des Exils gegen Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland. Hamburg 1992. – Stefan Trappen: Grimmelshausen und die menippeische Satire. Tübingen 1994. – Georgeta Vancea: Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: *LiLi* 30 (2000), H. 119, S. 133–145. – C. A. van Rooy: Studies in classical satire and related literary theory. Leiden 1965. – Otto Weinreich (Hg.): *Römische Satiren*. Zürich, Stuttgart 1962. – Wolfgang Weiß (Hg.): Die englische Satire. Darmstadt 1982. – W. W.: Swift und die Satire des 18. Jhs. München 1992. – Frank Wilhelm: Literarische Satire in der SBZ/DDR 1945–1961. Hamburg 1998. – Uwe Wolf: Spötter vor Gericht. Frankfurt, Berlin 1996.

Jürgen Brummack

Satyrspiel

Aus der griechischen Antike fortwirkende Tradition des heiteren Nachspiels nach Tragödien.

Expl: Das Satyrspiel nimmt als ‚scherzende Tragödie‘ eine Mittelstellung zwischen *Tragödie* und *Komödie* ein. Einerseits ist es mit der Tragödie verwandt: (a) Autoren, Schauspieler und Chortänzer sowie

(b) Kostüme und Requisiten, Sprache und Metrik, Bauformen und dramatische Struktur sind ganz oder weitgehend identisch; ihre Stoffe entnehmen beide traditionell der Mythologie. Andererseits ist es in Atmosphäre und Ton, typischem Handlungsverlauf (mit *Poetischer Gerechtigkeit* und Happy-End), propagierter Lebensphilosophie und angestrebter emotionaler Wirkung eindeutig eine komische Gattung. Anders als der attischen Komödie sind dem Satyrspiel allerdings politischer Angriff und soziale Satire ebenso fremd wie die Parodie oder Travestie von Tragödie oder Mythos.

Die wichtigsten Charakteristika des Satyrspiels sind: der geringe Umfang der Stücke und die Einfachheit der dramatischen Handlung sowie eine ausgeprägte Vorliebe für bestimmte Figuren (im antiken Satyrspiel neben den obligatorischen Satyrn und ihrem alten Vater Silenos vor allem Unholde, starke Männer wie Herakles, Götter und schöne Frauen; in der Neuzeit aus dem Arsenal der *Typenkomik*, *Bühnenkomik*).

WortG/BegrG: Als Gattungsbezeichnung wurde zunächst neben *σατυρικὸν δράμα* [satyrikón dráma] ‚Satyrdrama‘ auch einfach *οἱ σάτυροι* [hói sátyroi] ‚Die Satyrn‘ verwendet. Der Aristoteles-Schüler Demetrios („De elocutione“) bestimmt die Gattung als ‚scherzende Tragödie‘.

Dt. *Satyr* findet sich schon bei Adelung (23, 1288); zum übertragenen Gebrauch *bloßes Satyrspiel* vgl. Klappenbach/Steinitz (3137). Dies findet dann etwa bei dem klassischen Philologen Nietzsche Verwendung („Jenseits von Gut und Böse“, § 25: „nur ein Satyrspiel, nur eine Nachspiel-Farce“): Es verhalte „sich der Satyr, das fingierte Naturwesen, zu dem Culturmenschen in gleicher Weise [...], wie die dionysische Musik zur Civilisation“ („Die Geburt der Tragödie“, § 7).

Ruth Klappenbach, Wolfgang Steinitz (Hg.): *Wb. der deutschen Gegenwartssprache*. Bd. 4. Berlin/DDR 1974.

SachG: In der Blütezeit des attischen Dramas mußte jeder der drei Tragiker, der an den Großen Dionysien, dem bedeutendsten der Dionysosfeste Athens, um den Sieg im

Tragödienwettbewerb stritt, nicht nur drei Tragödien, sondern als heiteres Nachspiel auch ein Satyrspiel produzieren. Von den ca. 300 Satyrspielen des 5. Jhs. v. Chr. ist nur ein einziges vollständig erhalten: der ‚Kyklops‘ des Euripides. Insgesamt kennen wir Autor, Titel und/oder Fragmente von ca. 75 Satyrspielen; in etwa 25 weiteren Fällen ist die Satyrspiel-Qualität wahrscheinlich oder doch möglich.

Der Höhepunkt der Gattung lag in der 1. Hälfte des 5. Jhs., im 4. Jh. hat das Satyrspiel offenbar zunehmend an Bedeutung verloren, und auch eine kurze Blüte im 3. Jh. hat seinen Niedergang nicht verhindern können. Die Römer haben das Satyrspiel im Gegensatz zu Tragödie und Komödie nicht übernommen. Horaz' Anregung zu einer Erneuerung der Gattung („Ars poetica“, v. 220–239) blieb ohne Wirkung, und auch in der Neuzeit erlebte das Satyrspiel keine Renaissance.

Die Metaphorisierung des Begriffs und die immer weiter gehende Ablösung von seinem mythologischen Substrat hatte in der Neuzeit zur Folge, daß Theaterstücke, die sich als grotesker Widerpart zum ernsthaften Drama verstehen, von ihren Autoren den Titel ‚Satyrspiel‘ erhielten (z. B. P. Claudel: ‚Protée. Drame satyrique en deux actes‘, 1927; Th. Wilder: ‚The Alcestiad [...] with a satyr play: The drunken sisters‘, 1957; H. Eulenburg: ‚Simson: Eine Tragödie nebst einem Satyrspiel‘, 1910; G. Hauptmann: ‚Hexenritt. Ein Satyrspiel‘, 1930). In einigen Fällen wurde dabei Bezug auf die antike Gattung genommen – etwa in Wagners Verknüpfung der heiteren ‚Meistersinger‘ „als beziehungsreiches Satyrspiel“ mit dem tragischen ‚Tannhäuser‘ (Wagner 6, 259).

Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. 10 Bde. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt 1983.

ForschG: Zusammenfassung und Krönung der intensiven Renaissance-Diskussion bildet Casaubons umfangreiche Untersuchung ‚De satyrica Graeca poesi & Romanorum satira libri duo‘ (1605). Erst mehr als 200 Jahre später erschien mit Welckers Studie ‚Über das Satyrspiel‘ ein Werk, das Ca-

saubons Arbeit an Umfang und Qualität übertraf. In der Folge war es zunächst die systematische Sammlung der Buchfragmente (19. Jh.) und dann die Serie der bedeutenden Papyrusfunde (20. Jh.), die der Satyrspiel-Forschung neue Impulse gaben. Zusammenfassende, eher literarisch oder generisch orientierte Studien sind erst das Ergebnis des in den letzten Jahrzehnten erheblich gewachsenen Interesses am antiken Satyrspiel; eine zusammenfassende Untersuchung zur neuzeitlichen Tradition fehlt bislang.

Lit: Frank Brommer: *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*. Berlin 1959. – Isaac Casaubon: *De satyrica Graecorum poesi & Romanorum satira libri duo*. Paris 1605. – Nikos C. Churmuziades: *Satyrika*. Athen 1974. – Gerhild Conrad: *Der Silen. Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels*. Trier 1997. – Euripides: *Cyclops*. Hg. v. Richard Seaford. Oxford 1984. – Italo Gallo: *Ricerche sul teatro greco*. Neapel 1992. – Ralf Krumeich u. a. (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt 1999. – François Lasserre: *Le drame satyrique*. In: *Rivista di filologia e di istruzione classica* 101 (1973), S. 273–301. – François Lissarague: *De la sexualité des satyres*. In: *Metis* 2 (1987), S. 63–90. – F. L.: *Pourquoi les satyres sont-ils bons a montrer*. In: *Anthropologie et théâtre antique*. Hg. v. Paulette Ghiron-Bistagne. Montpellier 1987, S. 93–106. – F. L.: *On the wildness of satyrs*. In: *Masks of Dionysus*. Hg. v. Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone. Ithaca, London 1993, S. 207–220. – Leonardo Paganelli: *Il dramma satiresco*. In: *Dioniso* 59 (1989), S. 213–282. – Nikolaus Pechstein: *Euripides' Satyroglyphos. Ein Kommentar zu den Euripideischen Satyrspielfragmenten*. Stuttgart 1998. – Arthur W. Pickard-Cambridge, Thomas B. L. Webster: *Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford 1962. – Max Pohlenz: *Das Satyrspiel und Pratinas von Pleius*. In: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen* 1927, S. 298–321. – Luigi E. Rossi: *Il dramma satiresco attico*. In: *Dialoghi di archeologia* 6 (1972), S. 248–301. – Bernd Seidensticker: *Das Satyrspiel*. In: *Das griechische Drama*. Hg. v. Gustav Adolf Seeck. Darmstadt 1979, S. 204–257. – B. S. (Hg.): *Satyrspiel*. Darmstadt 1989. – Erika Simon: *Satyrspielbilder aus der Zeit des Aischylos*. In: *Seidensticker* 1989, S. 362–403. – E. S.: ‚Silenoi‘. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bd. 8.1. Zürich, Düsseldorf 1997, S. 1108–1133. – Dana F. Sutton: *The Greek satyr play*. Meisenheim 1980. – Friedrich G. Welcker: *Nachtrag zu der*

Skopus ↗ *Kontext*

Slapstick ↗ *Pantomime*

Slogan

Werbespruch, Wahlspruch.

Expl: Der Slogan ist eine kurze, syntaktisch oft unvollständige oder einfache, aber einprägsame Formulierung mit meist persuasiver oder anderweitig appellativer Funktion; er wird vornehmlich in der politischen wie in der Wirtschaftswerbung eingesetzt (↗ *Werbetext*). Während politische Slogans in der Regel nur für die Dauer einer Kampagne oder eines Wahlkampfes Verwendung finden, werden Slogans in der Produktwerbung über einen längeren Zeitraum benutzt und sollen den Produktnamen oder auch das werbende Unternehmen in das „öffentliche Gedächtnis“ einprägen. Der Slogan ist von anderen kurzen Textelementen wie der Schlagzeile oder dem Anzeigenab-binder („claim“), der als fazitziehender Sinn- oder Merkspruch am Ende einer Anzeige nicht auf Wiederholung angelegt ist, deutlich zu unterscheiden (Janich). Seine hohe Einprägsamkeit wird durch verschiedene rhetorische und rhythmische Mittel, aber auch durch den Rückgriff auf und die Abwandlung von bekannten ↗ *Zitaten* (↗ *Anspielung*₂) erreicht.

WortG/BegrG: In der heutigen Bedeutung ist *Slogan* im frühen 20. Jh. aus dem Engl. entlehnt, geht über *slughorn* ursprünglich jedoch auf gälisch *sluaghghairm* („Kampfruf“) zurück (Kluge-Seebold²³, 767; vgl. OED 15, 729). Diese alte Bedeutung wird aktualisiert, wenn der „Slogan“ mit dem persönlichen *Wahlspruch* (↗ *Motto*₂; *Devise*, ↗ *Imprese*) gleichgesetzt oder auf die (politische) Parole zurückgeführt wird.

SachG: Von einer Geschichte des Slogans als Mittel der Werbung kann nur bedingt gesprochen werden. Zwar setzt die Wirtschaftswerbung schon im 17. Jh. verstärkt ein, doch erst seit der Entwicklung von Markenartikeln gegen Ende des 19. Jhs. benutzt sie auch den Slogan, der wohl im Zu-

sammenhang mit der Plakatwerbung zu sehen ist und allmählich die Präsentation des Markennamens ergänzt.

Der politische Slogan ist älter, da er als Kampfruf in der Impresenmode des 15./16. Jhs. und im Wappen- oder Wahlspruch des Adels seine Vorläufer hat, aber nicht primär wie diese der Selbstdarstellung dient, sondern als appellatives Mittel der Agitation und Identitätsbildung eingesetzt wird. Der Wahlspruch der Friesen („Lewer duad üs Slaaw“) oder der Appell der Kommunisten („Proletarier aller Länder, vereinigt euch“) sind Slogans avant la lettre. Mit der Entwicklung der Werbebranche als eigenem Gewerbe im 20. Jh. gelten für den politischen Slogan ähnliche Regeln wie für den Wirtschaftsslogan; die Werbung in Politik und Wirtschaft wird von denselben Agenturen konzipiert, so daß Unterschiede zwischen den beiden Bereichen nicht mehr faßbar sind. Slogans finden sich auch in anderen Bereichen öffentlicher Kommunikation, etwa auf studentischen Flugblättern, in ↗ *Graffiti*, im Sport, in der kommerziellen Unterhaltung usw.

ForschG: Als Forschungsobjekt fand der Slogan seit den 1960er Jahren Beachtung in der sprachkritischen Linguistik und Deutschdidaktik. Im Vordergrund stand die Frage nach den verschiedenen stilistisch-syntaktischen Mitteln (vgl. Möckelmann/Zander), den möglichen Funktionen und den Sprechhandlungs-Typen (nach Flader: „Empfehlungshandlung“, „Behauptungshandlung“, „Präsentationsakte“, „Aufforderungsakte“) des Slogans; gegenüber diesen synchronen Ansätzen wurden diachrone Aspekte deutlich vernachlässigt. In der Literaturwissenschaft finden die auf literarische Zitate zurückgreifenden Slogans sowie die aus Slogans montierten literarischen *Collagen* (↗ *Montage*) Interesse, während die ↗ *Sprichwort*-Forschung sich mit jenen Slogans befaßt, die bekannte Sprichwörter variieren oder aufgrund ihrer Einprägsamkeit und ihres hohen Bekanntheitsgrades selbst zum Sprichwort geworden sind.

Lit: Dieter Flader: Pragmatische Aspekte von Werbeslogans. In: Nusser 1975, S. 105–136. – Hartwig Frankenberger: Sprichwort und Slogan –

Zur Funktion des Sprichwortes in der Konsumwerbung. In: Perspektive: textextern. Hg. v. Gerhard Tschander. Tübingen 1980, S. 73–84. – Dieter-Martin Funk, Hellmut Lietz: A-B-C der Werbeslogans. Kirchheim/Neckar 1961. – Nina Janich: Werbesprache. Tübingen 1999. – Volker Klotz: Slogans. In: Nusser 1975, S. 96–104. – Jochen Möckelmann, Sönke Zander: Form und Funktion der Werbeslogans. Göppingen 1970. – Peter Nusser (Hg.): Anzeigenwerbung. München 1975. – Ruth Römer: Die Sprache der Anzeigenwerbung. Düsseldorf ³1973. – Barbara Sandig: Syntaktische Typologie der Schlagzeile. München 1971. – Bernhard Sowinski: Werbung. Tübingen 1998.

Dietmar Peil

Soap opera ↗ *Serie*

Sodalität ↗ *Sprachgesellschaft*

Sofitte ↗ *Bühnenbild*

Solözismus ↗ *Metaplasmen*

Sonett

Gedichtmaß italienischen Ursprungs, in der Grundform vierzehn Verse umfassend, mit typischer Reimfolge und Binnengliederung.

Expl: In der Grundform eine gegliederte Stollenstrophe (↗ *Kanzone*) mit einem Aufgesang (ital.: *fronte, piedi*) aus acht Versen auf zwei Reime (OKTETT bzw. zwei QUARTETTE) und einem davon im Reim unterscheidbaren Abgesang (ital.: *sirima, volte*) aus sechs Versen auf zwei oder drei Reime (SEXTETT bzw. zwei TERZETTE). Die Binnengliederung ist in der Regel im Schriftsatz hervorgehoben, so daß die Form auch graphisch identifizierbar ist.

Werden ursprünglich ausschließlich alternierende Reime verwendet (ABAB ABAB CDC DCD und ABAB ABAB CDE CDE; Sizilien, 13. Jh.), wobei auch Durchreimungen vorkommen (ABAB ABAB AAB AAB), treten bald schon permutierte Reimschemata auf (ABBA ABBA; Toskana, 13. Jh.). Für das „klassische“ italieni-

sche Sonett wird diese Reimform der Quartette weitgehend verbindlich; die geregelte Reimkombinatorik in den Terzetten wird dagegen zum charakteristischen Variationsmerkmal des Sonettschemas (ABBA ABBA CDC DCD, ABBA ABBA CDE CDE, ABBA ABBA CDE DCE usw.; „Petrarca-Sonett“).

Bereits im 13. Jh. werden vielfältige Variationen wie die Ausweitung der Verszahl von Auf- oder Abgesang erprobt. Dazu zählt das Doppelsonett mit systematisch eingeschobenen gleichreimenden Siebensilblern (z. B. AaB AaB BbA BbA CcDE DdCE) und das Schweifsonett (*sonetto caudato, sonetto colla coda*) mit zusätzlich angehängten Reimversen (ABBA ABBA CDE CDE EFF FGG ...), das eine besondere Bedeutung für die Burleskdichtung gewinnt. Im Rahmen der strengerer Formauf-fassung gelten diese später als Hybridformen.

Im französischen Sonett des 16. Jhs. wird die Anordnung der Terzettreime denen der Quartette angenähert (ABBA ABBA CCD EED oder ABBA ABBA CCD EDE), im englischen läßt man drei kreuzgereimten Quartetten ein paargereimtes „heroic couplet“ folgen, das die epigrammatische Pointe besonders hervorhebt (ABAB CDCD EFEF GG; „Shakespeare-Sonett“).

Das ↗ *Versmaß* soll beim Sonett einheitlich sein (↗ *Isometrie*). Das italienische Sonett besteht ursprünglich ausschließlich aus Elfsilblern (*Endecasillabi*), als Variante gibt es das Siebensilbler-Sonett. In Frankreich und im deutschen Barocksonett dominiert der ↗ *Alexandrin*, in England der fünfhebige Jambus. Als Kurzverse werden in Deutschland vierhebige Jamben gebraucht („anacreontisches Sonett“), geläufig sind im Barock auch daktylische Verse („daktylisches Sonett“). Seit der Romantik gilt der fünfhebige Jambus mit durchgängig weiblichen Reimen als deutsche Entsprechung des italienischen Elfsilblers und damit als gleichsam „klassische“ Form.

Aufgrund seiner Kürze ist das Sonett immer wieder zu ↗ *Zyklen* angeordnet worden, die thematisch, dialogisch (z. B. als Tenzone oder als „Antwortsonette“), narrativ (z. B. in Petrarca's „Canzoniere“) oder

formal durch Reim- oder Versverknüpfung verbunden sind (z. B. im *↗ Sonettenkranz*). Zur Aufteilung von Sprecherrollen eines Dialogs werden auch die Abschnitte eines Einzelsonetts gebraucht („Dialogsonett“).

In der Moderne wird die historisch strenge Regelung der Sonettform zum Gegenstand formaler Auseinandersetzung, so daß gezielte Formüberschreitungen auf allen Ebenen als besonders typisch für das Sonett gelten können.

Wegen der rein graphischen Erkennbarkeit des Sonetts liegen Visualisierungen der Form von jeher nahe, so besonders in der Moderne und im Barockzeitalter. Doch sind als Figurengedicht gestaltete Sonette schon im 14. Jh. nachgewiesen (Nicolò de Rossi; vgl. Ernst, Abb. 254 und 258).

WortG: *Sonett* (neulat. *sonetus*, ital. *sonetto*) ist als Diminutiv abgeleitet von lat. *sonus*, vgl. afrz. *son* („Schall“, „Klang“). Der Ausdruck wird seit dem 13. Jh. (u. a. Dante: „Vita nuova“) als Gattungsbezeichnung gefaßt, meint aber auch den einzelnen Sonett-Reimklang (Antonio da Tempo) und ursprünglich in der provençalischen Lyrik nur allgemein ein kleines Lied. Als Gattungsbezeichnung ist *Sonett* (in der Schreibung *Sonnet*) in der Frühen Neuzeit dt. bezeugt bei Fischart („Etlich Sonnet“, 1575), in der Poetik seit Opitz (1624, 56). In Anlehnung an niederländische Autoren wurde es in Deutschland im 17. Jh. auch als *Klinggeticht* (ebd.) oder als *Klingel* bezeichnet, seit dem späten 18. Jh. setzt sich die dem Ital. folgende Schreibung *Sonett* durch (G. A. Bürger: „Gedichte“, 1789).

Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey [1624]. Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart 2002.

BegrG: Durch die frühe Behandlung in Poetiken ist der Begriff weitgehend terminologisch und entspricht den jeweiligen Modifikationen des Gattungsverständnisses. Er bezieht sich im Mittelalter vornehmlich auf die vielfältigen Variationen der geregelten Reimanordnung und in der Frühen Neuzeit zunehmend enger auf die am *↗ Epigramm* orientierte, auf 14 Zeilen fixierte Form. Infolgedessen wurde dem Sonett eine syllogistisch-argumentierende und pointenorientierte Disposition zugeschrieben (z. B.

Weise, 356). Eine veränderte Charakteristik erfährt der Begriff durch die Ableitung des Sonetts von der pindarischen *↗ Ode* (Zesen, 244–250) oder vom *↗ Lied* (Gottsched, AW 6/2, 533 f.). Die strengste Fassung erhielt er in der deutschen Romantik durch A. W. Schlegel, der die formale Gliederung in Quartette und Terzette dialektisch deutete und das Sonett zu einer idealen lyrischen Form stilisierte, was die moderne Auffassung entscheidend prägte (Schlegel, 207–218). Als strenge Form konnte es als Beispiel für traditionsverpflichteten Kunstanspruch, aber auch für Künstlichkeit fungieren, als zu enges Korsett poetischer Eingebung (zum Topos geworden durch Goethes „Das Sonett“).

Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke [AW]. Hg. v. Phillip M. Mitchell. 10 Bde. Berlin, New York 1968–1995. – August Wilhelm v. Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Bd. 3 [1803/04]. Hg. v. Jacob Minor. Heilbronn 1884, S. 207–230. – Christian Weise: Der Grünen Jugend Nothwendige Gedancken. Leipzig 1675. – Philipp v. Zesen: Deutscher Helicon [1641]. = P. v. Z.: Sämtliche Werke. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Bd. 9. Berlin, New York 1971.

SachG: Das Sonett entsteht um 1230 am sizilianischen Hof Kaiser Friedrichs II., vermutlich als bewußt konstruierte Erfindung. Als Erfinder und bedeutendster Autor gilt der Hofbeamte und Notar Giacomo da Lentini. Es bestehen zahlreiche thematische und formale Verbindungen zur provençalischen Dichtung der *↗ Troubadours*. Das Sonett breitet sich noch im 13. Jh. in der Toskana mit einem vielfältigen Formenspektrum aus (poetologisch beschrieben durch Antonio da Tempo). Mit dem „dolce stil novo“ (u. a. Dante) wird die Vielfalt eingeschränkt, und es kristallisiert sich die „klassische“ Sonettform heraus. Es trennen sich die Wege der hohen Sonettdichtung von der inzwischen entstandenen burlesken Tradition, für die u. a. das Schweifsonett kennzeichnend bleibt. Das Muster aller nachfolgenden europäischen Sonettdichtung ist der „Canzoniere“-Zyklus des Francesco Petrarca, der zum Ausgangspunkt des europäischen *↗ Petrarkismus* wird.

In der Frühen Neuzeit wandert das Sonett als exemplarische volkssprachliche Ge-

dichtform in die europäischen Nationallitteraturen ein. Das französische und vor allem das englische Sonett drängt die Binnengliederung des petrarkischen Sonetts zugunsten einer kompakteren epigrammartigen Form mit Pointenstruktur zurück (*↗ Pointe*). Es setzen sich eine entsprechende Titelgebung und die kompakte Darstellung im Schriftbild durch. In Deutschland wird das Sonett nach Vorläufern im 16. Jh. (Wirsung, Fischart) im 17. mit der Versreform des Martin Opitz zu einer der beliebtesten Gedichtformen. Opitz orientiert sich bei der Wahl der Versform und beim Reimschema am französischen Vorbild. Er liefert auch Übersetzungen petrarkistischer Sonette (Gambara, Ronsard) und weist den Weg zum patriotischen, politischen und zum Gelegenheits-Sonett. Bald werden auch der *Daktylus* (*↗ Versfuß*) und der anakreontische Kurzvers (*↗ Anakreonten*) für das Sonett legitimiert. Es folgt eine fruchtbare Periode mit Kasualgedichten (*↗ Gelegenheitsgedicht*), petrarkistischen (Weckherlin, Fleming), geistlichen (Gryphius, Greiffenberg) und scherzhaft-galanten Sonetten (Hoffmann v. Hoffmannswaldau), die allesamt im Zeichen der epigrammatischen *↗ Argutia* stehen (*↗ Manierismus*). Vor dem Hintergrund rhetorischer, hermetischer, sprachmyistischer oder kombinatorischer Konzepte werden zahlreiche spielerisch-experimentelle Sonettformen entwickelt (Zesen, Kuhlmann).

Die Kritik an der Regel- und Nachahmungspoetik und die Forderung nach natürlichem dichterischem Ausdruck läßt das Sonett während der Aufklärung zeitweilig weitgehend aus den europäischen Literaturen verschwinden. Seine Wiedergeburt steht im Zeichen der *↗ Empfindsamkeit* und einer damit verbundenen Petrarca-Begeisterung in der Mitte des 18. Jhs. In Deutschland entsteht im Kreis der *↗ Anakreontiker* um Gleim ein neuer Typus des Sonetts („Teutscher Merkur“, 1776/77). Gattungsgeschichtlich wirkungsvoll werden die autobiographisch grundierten Sonette von G. A. Bürger (1789). Als genuin „moderne“ Gedichtform greifen die frühen Romantiker (Tieck, Fr. und A. W. Schlegel) das Sonett auf und verteidigen es im „romantischen Sonettenkrieg“

um 1808 gegen die klassizistischen Angriffe (Voss, Görres u. a.; vgl. Welti, 203). Das Sonett erscheint so als paradigmatische Gedichtform der romantischen Bewegung; A. W. Schlegel betont in seiner Vorlesung von 1803/04 in einer spekulativ-idealistischen Argumentation die innere Gliederung des Sonetts in vier Abschnitte; *↗ Enjambements* werden zurückgewiesen, insgesamt wird der seit dem 17. Jh. herrschende Vorbildcharakter des französischen Sonetts durch den des italienischen ersetzt.

Inhaltlich wird in der Folge das gesamte überlieferte Spektrum von Liebes-, Korrespondenz- und Widmungs-sonetten, Natur-, Stimmungs- und religiöser Dichtung erschlossen. Vor allem die poetologische Selbstreflexion (*↗ Potenzialisierung*) ist häufig Gegenstand des Sonetts. Die erfolgreiche romantische Aufwertung des Sonetts wird von Goethes Sonetten (1807/08) noch sanktioniert. Es wird von den meisten Lyrikern des 19. Jhs. gepflegt (u. a. Rückert, Platen, Immermann, Keller, Heyse). Ähnlich verbreitet ist es in den verschiedenen europäischen Literaturen, mit je eigenen nationalen Gattungstraditionen. Auch der französische *↗ Symbolismus* macht das Sonett zu einer seiner bevorzugten Formen (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine).

In der frühen Moderne wird es sowohl in ästhetizistischen als auch in expressionistischen Kontexten (George, Hofmannsthal, Borchardt, Heym, Trakl) fortgeführt. Rilkes „Sonette an Orpheus“ demonstrieren beispielhaft die im 20. Jh. vollzogene Auflösung der strengen romantischen Formkonzeption: Metrik und Reimschema werden nun zunehmend frei behandelt, das Enjambement kehrt ins deutsche Sonett zurück und trägt zur Flexibilisierung der modernen Sonettform bei.

Die thematische Offenheit und der formale Charakter erlauben sowohl artistisch-experimentelle, metapoetische Verwendungsweisen wie einen traditionalistisch-konservativen, politisch-engagierten oder parodistischen Gebrauch der überkommenen Form. In den 1920er und 1930er Jahren entstehen zahlreiche Sonette von Autoren unterschiedlichster Positionen (z. B. Brecht, Wildgans, Weinheber), ebenso in der

Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit (A. Haushofer, Thoor). In der Literatur der DDR hatte das Sonett u. a. im Anschluß an Becher einen festen Platz. Es bleibt im 20. Jh. durchgängig aktuell und ist besonders seit den 1980er Jahren wieder in großer Vielfalt präsent, sowohl in artifizieller (Rühm, Jandl, Pastior, Riha, Czernin) als in metapoetisch-parodistischer (Gernhardt, Harig, Modick), gesellschaftlich-politischer (Grass, Grünbein) oder erotischer Hinsicht (S. Kirsch, Hahn), zunehmend wieder als selbstverständlich gebrauchte Form, die nicht mehr eigens einer poetologischen Legitimation bedarf.

Antonio da Tempo: Delle rime volgari trattato [1332]. Hg. v. Giusto Grion. Bologna 1869.

ForschG: Eine umfassende gattungsgeschichtliche Darstellung bietet für die Ursprünge und für den deutschen Sprachraum Welti (1884). Das Standardwerk von Biadene (1889) hält eine detaillierte Beschreibung der mittelalterlichen Formenvielfalt und der verschiedenen Reimschemata bereit. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen folgten lange Zeit dem romantischen Paradigma und erforschten die Korrelation von Satzführung und Sonettgliederung, von innerer und äußerer Form. Dies gilt auch für die komparatistische Gesamtdarstellung von Mönch (1955). Gegenstand intensiver Erforschung und Hypothesenbildung ist bis heute der Ursprung des Sonetts (Wilkins, Montagnani, Antonelli). Die neu entdeckte Bedeutung numerischer Elemente (*↗ Zahlensymbolik*; Bezug zur Kreiszahl π) stützt die These einer bewußten intellektuellen Konstruktion (Pötters). Neuere Versuche der Gattungsbestimmung zielen auf eine nicht mehr normative, sondern historisch angemessene Berücksichtigung der Formenvielfalt des Sonetts, indem sie von der argumentativen Struktur (Schindelbeck), dem artistisch-kombinatorischen Charakter (Scott, Greber 2002) oder der historischen Referentialität (Böhn, Borgstedt) ausgehen.

Lit: Roberto Antonelli: L'„invenzione“ del sonetto. In: Cultura neolatina 47 (1987), S. 19–59. – Johannes R. Becher: Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre. In: Sinn und Form 8 (1956), S. 329–351. – Leandro Biadene: Morfo-

logia del sonetto nei secoli XIII e XIV. In: Studi di filologia romanza 4 (1889), S. 1–234 [Repr. Florenz 1977]. – Andreas Böhn: Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Stuttgart 1999. – Thomas Borgstedt: Topik des Sonetts. Tübingen [im Druck]. – Ulrich Ernst: Carmen figuratum. Köln 1991. – Jörg-Ulrich Fechner (Hg.): Das deutsche Sonett. Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente. München 1969. – John Fuller: The sonnet. London 1972. – Erika Greber: Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. In: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Hg. v. Susi Kotzinger und Gabriele Rippl. Amsterdam 1994, S. 57–80. – E. G.: Textile Texte. Köln 2002, S. 554–701. – Max Jasinski: Histoire du sonnet en France [1903]. Repr. Genf 1970. – Joseph Leighton: Deutsche Sonett-Theorie im 17. Jh. In: Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Hg. v. Gerhart Hoffmeister. Bern, München 1973, S. 11–36. – Walter Mönch: Das Sonett. Heidelberg 1955. – Cristina Montagnani: Appunti sull'origine del sonetto. In: Rivista di letteratura italiana 4 (1986), S. 9–64. – Wilhelm Pötters: Nascita del sonetto. Ravenna 1998. – Dirk Schindelbeck: Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart. Frankfurt 1988. – Hans-Jürgen Schlütter: Sonett. Stuttgart 1979. – Clive Scott: The limits of the sonnet. In: Revue de littérature comparée 50 (1976), S. 237–250. – Michael R. G. Spiller: The development of the sonnet. London, New York 1992. – Peter Weinmann: Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Tübingen 1989. – Heinrich Welti: Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884. – Ernest Hatch Wilkins: The invention of the sonnet and other studies in Italian literature. Rom 1959.

Thomas Borgstedt

Sonettenkranz

Durch gemeinsame Verse kreisförmig verknüpfter Zyklus von Sonetten.

Expl: Beim Sonettenkranz (ital.: *corona dei sonetti*) ist der Anfangsvers der einzelnen *↗ Sonette* jeweils mit dem Schlußvers des vorherigen identisch und somit nach Art einer Kette (*catena*) verknüpft; der letzte Vers des letzten Sonetts entspricht dabei wiederum dem ersten des ersten. Die Sonette sollen thematisch verbunden sein und eine identische Reimordnung besitzen, wobei

Reimworte und Reime außer in den verketteten Anfangsversen nicht mehrfach vorkommen sollen (Quadrio, 44 f.). Beim älteren Typus ist die Anzahl der Sonette nicht festgelegt. Bei einer strengerer, jüngeren Form bilden die Anfangsverse eines derart verketteten Kranzes aus vierzehn Sonetten als fünfzehntes ein „Meistersonett“ (*maggistrale*). Formale Prinzipien des Einzelsonetts werden auf diese Weise zu Anordnungsprinzipien auf der Ebene des *↗ Zyklus*. Als weitere Potenzierung der Form wurde im 20. Jh. der Mega-Sonettenkranz aus 225 Sonetten entwickelt, bei dem die 15 Einzelsonette eines Kranzes zu Meistersonetten jeweils untergeordneter Kränze werden (Greber 2002, 470 f.).

WortG/BegrG: Sonettenkranz ist eine Übersetzung des ital. *corona dei sonetti*. In der mittelalterlichen ital. Tradition meint *corona* zunächst rein thematisch verbundene Zyklen wie die des Folgore da San Gimignano auf die Wochentage und die Monate. Im 16. Jh. wird der Ausdruck auf im oben beschriebenen Sinn verkettete Kränze aus beliebig vielen Sonetten ohne Meistersonett bezogen. Diese Begriffsverwendung findet sich im ital. und engl. Sprachraum bis heute. In terminologischer Verwendung für den Kranz aus 15 Sonetten mit Meistersonett wird der Begriff der *corona* erst von Crescimbeni eingeführt (1702, 140) und von Fernow dt. als *Krone* und *Sonettenkranz* beschrieben (1804, 787–789). Noch bis zum Anfang des 20. Jhs. wird unter *Sonettenkranz* aber auch in einem allgemeinen Sinn jeder bloß thematisch verbundene Sonettzyklus verstanden, so z. B. derjenige Goethes (vgl. Fischer 1896). Entsprechend dazu führen zahlreiche einfache Sonettzyklen im 19. und 20. Jh. die im strengen Sinn unzutreffende Gattungsbezeichnung *Sonettenkranz*.

Carl Ludwig Fernow: Italienische Sprachlehre für Deutsche. Tübingen 1804. – Kuno Fischer: Goethes Sonettenkranz. Heidelberg 1896. – Folgore da San Gimignano: Sonetti de' mesi; Sonetti della settimana. In: Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli. Hg. v. Aldo Francesco Massera. Bd. 1. Bari 1920, S. 157–168.

SachG: Als ein Ausgangspunkt der formalen Verknüpfung von Sonetten werden die

narrativ verbundenen Sonette Nr. 41–43 in Petrarca's „Canzoniere“ genannt (*↗ Petrarkismus*), die gleiche und vom einen zum anderen vertauschte Reime besitzen, jedoch nicht ganze Verse übernehmen. Seit dem 16. Jh. ist die zyklisch verkettete „corona“ beschrieben, und es werden zahlreiche derartige Kränze von unterschiedlichem Umfang verfaßt (Torquato Tasso, Annibale Caro, John Donne). Als Erfinder der durch ein Meistersonett im Umfang fixierten Form gelten die Mitglieder der „Accademia degli Intronati“ in Siena, die diese laut Crescimbeni als geselliges Spiel zwischen mehreren Autoren entwickelten. Im Anschluß an den Kranz des slowenischen Spätromantikers France Preseren („Sonetni venec“, 1833/34) hat der Sonettenkranz im slawischen Sprachraum eine besonders lebendige Tradition entwickelt. In der deutschen Literatur wird er nach Versuchen im 19. Jh. (zuerst E. v. Vaerst u. a.: „Hundert Sonette“, 1825; F. W. Riemer: „Gedichte“, 1826; L. Bechstein: „Sonettenkränze“, 1828) erst im 20. Jh. von Weinheber etabliert, der ihn als „Erhebung des Sonetts zur höheren Potenz“ rühmt (Weinheber, 176). Neben eher traditionsorientierten (W. v. Niebelschütz: „Posaunen-Konzert“, 1947) und metapoetischen oder zeitkritischen Umsetzungen (z. B. Arno Schmidt: „Lillis Sonettenkranz“, 1951; V. v. Törne: „Friedenauer Himmelfahrt“, „Halbüberkopf: Arkadische Tage“, 1979/80) wird die Form auch immer wieder experimentell genutzt. So bilden G. Rühms „dokumentarische sonette“ (1969) und K. Rihas visuelle Sonette („so kunst so eng“, 1994) eigenwillige Kränze mit Meistersonett; einen bewußt nicht konsequent durchgeführten Mega-Sonettenkranz verfaßt F.-J. Czernin in „die kunst des sonetts“ (1. Teil, 1985; vgl. Greber 2002, 470 f.).

* Giovanni Mario Crescimbeni: Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Bd. 1. Rom 1702, S. 138–141. – Josef Weinheber: Sämtliche Werke. Hg. v. Josef Nadler und Hedwig Weinheber. Bd. 4. Salzburg ²1970.

ForschG: Die Forschung hat sich zunächst auf die Zusammenfassung von Angaben der älteren italienischen Literaturgeschichten beschränkt. Eine knappe Darstellung dazu findet sich bei Mönch, neuere Beispiele dis-

Theater-Avantgardisten als auch von der sich formierenden Theaterwissenschaft heftig bekämpft (vgl. Fischer-Lichte 1993, ²1999). Mit der Durchsetzung eines weiten Theaterbegriffs gingen die Entgrenzung des Theaters hin zu anderen Gattungen von ‚cultural performances‘ wie Ritualen, Festen, politischen Versammlungen sowie eine Theatralisierung des gesellschaftlichen und politischen Lebens Hand in Hand.

ForschG: Die erst zu Beginn des 20. Jhs. als selbständige Universitätsdisziplin etablierte *Theaterwissenschaft* ist in ihren Anfängen von einem engen, ästhetischen Theaterbegriff ausgegangen (vgl. Girshausen 1990). Da sie sich zugleich als eine historische Disziplin – als Theatergeschichte – verstand, sah sie sich der prinzipiellen Schwierigkeit konfrontiert, über Werke schreiben zu müssen, die nicht über ein fixiertes und damit tradierbares Artefakt verfügen (vgl. Herrmann). Unter diesem Vorbehalt stehen die älteren Theatergeschichten von Kindermann, Berthold, Gregor, Knudsen und selbst noch Michael/Daiber. Später haben Theaterhistoriker diese Problematik dadurch zu umgehen versucht, daß sie, ohne den ästhetischen Theaterbegriff aufzugeben, ihn durch Einschluß psychologischer, soziologischer oder gar anthropologischer Komponenten erweitert haben (vgl. Fischer-Lichte 1993, ²1999, 3–12). Eine Neuorientierung erfolgte durch Ausarbeitung handlungstheoretischer (vgl. Paul 1971), medien- und kommunikationstheoretischer (vgl. Klünder; Paul 1972), historisch-materialistischer (vgl. Fiebach/Münz) und semiotischer (vgl. Fischer-Lichte 1983, ³1994) Ansätze.

Lit: Antonin Artaud: Das Theater und sein Double [1938]. Frankfurt 1979. – Michel Aucouturier: Theatricality as a category of early twentieth-century Russian culture. In: Theater and literature in Russia 1900–1930. Hg. v. Lars Kleberg und Nils Åke Nilsson. Stockholm 1984, S. 9–21. – Margot Berthold: Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968. – Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 3 Bde. Stuttgart, Weimar 1993–1998. – Elizabeth Burns: Theatricality. London 1972. – Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels

[La société du spectacle, 1967]. Düsseldorf 1974. – Richard van Dülmen: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. München 1985. – Umberto Eco: Spektakel-Kultur. In: Theater heute 24 (1985), H. 11, S. 1 f. – Joachim Fiebach, Rudolf Münz: Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung [1974]. In: Klier 1981, S. 310–326. – Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. 3 Bde. Tübingen 1983, ³1994. – E. F.-L.: Geschichte des Dramas. 2 Bde. Tübingen 1990, ²1999. – E. F.-L.: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen 1993, ²1999. – E. F. L. u. a. (Hg.): Theatralität. 4 Bde. Tübingen 2000–2002. – Georg Fuchs: Der Tanz. Stuttgart 1906. – Clifford Geertz: Negara. The theatre state in nineteenth-century Bali. Princeton 1980. – Theo Girshausen: Zur Geschichte des Fachs. In: Möhrmann 1990, S. 21–37. – T. G.: Ursprungszeiten des Theaters. Berlin 1999. – Erving Goffman: Wir alle spielen Theater [The presentation of self in everyday life, 1957]. München, Zürich 1969. – Joseph Gregor: Weltgeschichte des Theaters. Zürich 1933. – Rudolf Helm: Lucian und Menipp. Leipzig, Berlin 1906. – Max Herrmann: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914. – Dietmar Kamper: Inszenierte Ereignisse. Kultur als Theater der Erinnerung. In: Ästhetik und Kommunikation 18 (1987), H. 67/68, S. 75–81. – Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. 10 Bde. Salzburg 1957–1974. – Helmar Klier (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Darmstadt 1981. – Jürgen Klünder: Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft. Diss. Hamburg 1971. – Hans Knudsen: Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart 1959. – Joyce McDougall: Theater der Seele. Illusion und Wahrheit auf der Bühne der Psychoanalyse [Théâtres du je, 1982]. München, Wien 1988. – Friedrich Michael, Hans Daiber: Geschichte des deutschen Theaters. Frankfurt 1989. – Renate Möhrmann (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990. – Ferdinand Mount: The theatre of politics. London 1972. – Lynette R. Muir: The biblical drama of medieval Europe. Cambridge 1995. – Arno Paul: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln [1971]; Theater als Kommunikationsprozeß [1972]. In: Klier 1981, S. 208–237; 238–289. – Uri Rapp: Handeln und Zuschauen. Darmstadt, Neuwied 1973. – Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Hb. Stuttgart 1972. – Richard Schechner: Theater-Anthropologie. Reinbek 1990. – Harald Xander: Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. In: Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u. a. Tübingen 1994, S. 111–124.

Erika Fischer-Lichte

Theatercoup

Moment in der dramatischen Handlung, der eine plötzliche Wendung herbeiführt.

Expl: Auch *Theaterstreich* genannt, ist der Theatercoup (oder frz. COUP DE THÉÂTRE) ein (zumeist szenisch vergegenwärtigter) Vorgang, der von der bis dahin konstruierten Handlungskontinuität oder -logik (*↗ Sukzession*) überraschend abweicht, eine verwickelte Situation effektiv löst oder gar auflöst und zu Ende bringt. Es handelt sich um eine Sonderform der *↗ Peripetie*, die sich durch besondere Plötzlichkeit und Unvorhersehbarkeit auszeichnet, wobei strukturelle Verknüpfungen zurücktreten. Vorrangiges Ziel des Theatercoups ist, das Publikum zu überraschen und zu verblüffen. Besonders beliebte Typen sind die *Anagnorisis* (*↗ Peripetie*), das unerwartete gegenseitige Wiedererkennen von Dramenfiguren, oder – zur überraschenden Auflösung eines scheinbar ausgewegenen Konfliktes – das Auftreten eines DEUS EX MACHINA (wörtl.: ‚Gott, der mit Hilfe der Maschine kommt‘), einer mit besonderer Macht ausgestatteten Figur (ein Gott, ein Fürst, ein reicher Verwandter), die von außen ins Geschehen eingreift und eine glückliche Wendung herbeiführt.

WortG: Der Ausdruck geht zurück auf das frz. *coup de théâtre*, das 1743 zum ersten Mal belegt ist (v. Wartburg, 300). Ab der Mitte des 18. Jhs. werden im Deutschen der frz. Begriff sowie *Theatercoup* und *Theaterstreich* parallel verwendet. Erst im 19. Jh. bürgert sich allgemein *Theatercoup* ein. Ladendorf (1906, 311 f.) führte die pejorative Verwendung von *Theatercoup* sowie dessen Prägung auf A.W. Schlegel zurück.

Otto Ladendorf: Historisches Schlagwb. Straßburg, Berlin 1906. – Walther v. Wartburg: Frz. etymologisches Wb. Bd. 13/1. Basel 1966.

BegrG: In der Geschichte des Theaters ist die Zulässigkeit des Theatercoups umstritten. Sowohl Platon (‚Kratylos‘ 425 d) wie Aristoteles (‚Poetik‘, Kap. 15, 1454 a 37–63) lehnen den Deus ex machina ab. Ihnen folgt die römische und später die humanistische Dramentheorie (Castelvetro). Die Ab-

lehnung gilt in aristotelischer Tradition bis in den Neoklassizismus des 18. Jhs. (Gottsched). Während vor allem in der älteren Tragödie Theatercoups selbstverständlich sind, geraten sie als dramaturgische Mittel in der Dramentheorie des 18. Jhs. in die Kritik. Locus classicus ist die erste Unterredung von Diderots ‚Entretiens sur le Fils Naturel‘ (1757). Der Theatercoup ist nach Diderot „ein unvermuteter Zufall (*incident imprévu*), der sich durch Handlung äußert und die Umstände der Personen plötzlich verändert“ (Diderot, 172). Diesem den Gesetzen der *↗ Wahrscheinlichkeit* selten genügenden Kunstgriff, der allgemein akzeptierten Erwartungen widerspricht, setzt Diderot das *↗ Tableau* entgegen. Diderots Ablehnung des Theatercoups als dramaturgisches Mittel wird von beinahe allen Vertretern einer bürgerlich-realistischen Dramatik im 18. Jh., allen voran Lessing, geteilt. Das äußert sich auch in der alternativen Bezeichnung *Maschine*. In seinen ‚Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur‘ (1809–1811) äußert sich A.W. Schlegel mehrfach despektierlich über die Verwendung von „kühnen Theaterstreichen“ in Voltaires Dramatik (20. und 24. Vorlesung). Im 19. Jh. dominiert das pejorative Begriffsverständnis, wie der Eintrag aus dem ‚Deutschen Theater-Lexikon‘ (1889) dokumentiert: „willkürliche, unmotivierter, rasch eintretende Veränderung, um die Lösung herbeizuführen, aller Wahrscheinlichkeit entgegen [...], bloß plump nach Effekt ringend“ (Oppenheim/Gettke, 801).

Denis Diderot: Ästhetische Schriften. Hg. v. Friedrich Bassenge. Bd. 1. Frankfurt 1968. – Adolf Oppenheim, Ernst Gettke (Hg.): Deutsches Theater-Lexikon. Leipzig 1889. – August Wilhelm v. Schlegel: Sämtliche Werke. Hg. v. Eduard Böcking. Bd. 6 [1846]. Repr. Hildesheim, New York 1971.

SachG: Der poetologischen und dramen-ästhetischen Ablehnung des Begriffs steht eine umso größere Verbreitung der Sache gegenüber. Schon die griechische Tragödie (Sophokles, Euripides) arbeitet mit Theatercoups, etwa dem plötzlichen Auftreten längst verstorbener geglaubter Verwandter oder göttlicher Intervention (Deus ex machina). Diese Rolle kann in der späteren

Geschichte des Dramas auch von anderen Figuren übernommen werden (z. B. Lessing: „Minna von Barnhelm“). Überraschungseffekte finden sich besonders häufig in der Komödie. Bleibt der Theatercoup bis heute dort fester Bestandteil der Dramaturgie (zunehmend in ironischer Brechung; z. B. Brecht: „Dreigroschenoper“), so verläuft seine Rezeptionsgeschichte in den ersten Gattungen äußerst zwiespältig. Der Deus-ex-machina-Schluß wurde als unwahrscheinliche, dramatisch nicht motivierte Rettung verworfen. Gegenüber der hochliterarischen Kritik behauptete sich dagegen in der theatralen Praxis der Theatercoup als besonders faszinierender Effekt. Der wohl bekannteste Verfechter um 1800 war August v. Kotzebue, der in einer nachgelassenen Schrift dieses Theaterrittel gegen die „After-Kritik“ der Schlegel-Schule vehement verteidigte (vgl. Winko). Kotzebue betonte v. a. die visuelle Wirkung des Theatercoups, solange diese handlungsimmanent sei (Köhler, 11). Die durch Eugène Scribe popularisierte, europaweit rezipierte und unter dem Begriff „pièce bien faite“ bekannte Effektdramaturgie setzt regelmäßig das Mittel des Theatercoups ein. Wirkungsästhetisch legitimiert wird das Verfahren durch Francisque Sarcey, der in seiner einflußreichen Kritikensammlung „Quarante ans de théâtre“ (1900–1902) den Einsatz des Theatercoups von seiner plausiblen Erklärung abhängig macht, d. h. er solle nicht durch übernatürliche Kräfte oder unwahrscheinliche Zufälle verursacht sein.

ForschG: Der Begriff hat in der literaturwissenschaftlichen Forschung über lexikalische Erläuterungen hinaus kaum Aufmerksamkeit gefunden. Die wohl wichtigste Ausnahme bildet Szondi's Artikel zur „Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot“. Dort charakterisiert Szondi den Theatercoup sozialgeschichtlich als Relikt der höfischen Kultur: er spiegele „die Wandelbarkeit fürstlicher Launen [...]“. Zum *coup de théâtre* wird der plötzliche Umschlag erst einem Publikum, das ihn nur noch aus dem Theater kennt – dem bürger-

lichen“ (Szondi, 214). Die „Verfemung“ des Theatercoups führt Szondi auf eine in der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jhs. tief-sitzende Bestrebung zurück, das „Unvorhergesehene“ in Leben und Kunst auszuschalten. Auf den bloßen Überraschungseffekt reduziert ist der „coup de théâtre“ im *↗ Schicksalsdrama*.

Lit: Karl Richard Fösel: Der Deus ex machina in der Komödie. Erlangen 1975. – Christoph Köhler: Effekt-Dramaturgie in den Theaterstücken August von Kotzebues. Diss. FU Berlin 1954. – Manfred Lefèvre: Der Deus ex machina in der deutschen Literatur. Diss. FU Berlin 1968. – Walter Nicolai: Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina. Heidelberg 1990. – Peter Szondi: Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. In: P. S.: Schriften 2. Frankfurt 1978, S. 205–232. – Simone Winko: Negativkanonisierung. August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jhs. In: Kanon Macht Kultur. Hg. v. Renate v. Heydebrand. Stuttgart, Weimar 1998, S. 341–364. – Rosmarie Zeller: Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810. Bern, Stuttgart 1988, S. 25, 30, 185, 257 f.

Christopher Balme

Theaterkritik

Informationen und Wertungen zu einer theatralen oder medialen Aufführung.

Expl: Theaterkritik ist – wie die daraus entstandenen Sparten der FILMKRITIK und der FERNSEHKRITIK – im weiteren Sinne ein Teil der *↗ Literaturkritik*, der sich sowohl auf ein dramatisches Werk und seine Theorie (*↗ Poetik*, *↗ Dramentheorie*) als auch auf dessen szenische Realisierung bezieht, also auf Aspekte wie *↗ Dramaturgie*, *↗ Inszenierung*, *↗ Bühnenbild* und Schauspielkunst (*Gestik*, *↗ Mimik*; *Kostüm*, *↗ Maske*; *Rezitation*, *↗ Deklamation*), im Bereich des Musiktheaters auch auf Musik und deren Interpretation (*↗ Oper*, *↗ Operette*, *↗ Musical*, *↗ Ballett*; dazu Thim-Mabrey). Insofern unterscheidet sich Theaterkritik von

der literarischen Kritik im engeren Sinne, da ihr Objekt intermedial über den Text hinausreicht und nur bedingt reproduzierbar ist.

Die Theaterkritik als *↗ Textsorte* ist ein in sich geschlossener Text mit (1) berichtenden, (2) interpretierenden und (3) wertenden Elementen in bezug auf eine theatrale Aufführung; häufig enthält er auch eine Einordnung (4) in die Konzeption eines Theaters und (5) in die aktuelle Kulturpolitik sowie eine Mitteilung über (6) Reaktionen des *↗ Publikums*. Die meist anlässlich einer Theaterpremiere verfaßte Kritik folgt dem journalistischen Gebot der Aktualität und erscheint in Periodika der Presse (*↗ Feuilleton*, *↗ Zeitschrift*, *↗ Zeitung*), in Hörfunk, Fernsehen und Internet. Kriterien für das Urteil bilden sich auf der Basis von Selbst- und Fremdeinschätzungen des Theaters als *↗ Institution*; in der historischen Entwicklung setzt sich zunehmend das als subjektiv deklarierte Urteil durch.

WortG: Vgl. *↗ Theater*, *↗ Literaturkritik*. Die zusammengesetzte Bezeichnung *Theaterkritik* (DWb 21, 337, führt Heine und Börne als erste Belege an) wird dt. schon bei Goethe gebraucht (vgl. Mehra): „Die gewöhnlichen Theaterkritiken sind unbarmherzige Sündenregister die ein böser Geist vorwurfsweise den armen Schächern vorhält ohne hilfreiche Hand zu einem bessern Wege“ („Sprüche in Prosa“ *1.450.; FA I, 13, 68). Grabbe spricht 1827 vom Beruf des *Theaterkritikus* (Schulz-Basler 1, 406). Als Terminus in Buchtiteln etc. taucht *Theaterkritik* aber selbständig erst seit ca. 1900 auf; zu den frühesten Beispielen gehört bereits Sudermanns Klage über „Verrohung in der Theaterkritik“.

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke [Frankfurter Ausgabe, FA]. Frankfurt 1985 ff. – Hermann Sudermann: Verrohung in der Theaterkritik. Berlin u. a. 1902.

BegrG/SachG: Die uns überlieferten Schriften zum Theater aus Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit sind nicht theaterkritisch auf die individuelle Aufführung bezogen, sondern zielen vor allem als *↗ Dramaturgie*, produktions- oder rezeptionsästhetisch auf

Werke und Wirkungen von Theater überhaupt. Die Rezeption besonders der Antike (*↗ Katharsis*, *↗ Furcht und Mitleid*, *↗ Drei-Einheiten-Lehre*) schafft allerdings zwei Vorbedingungen für die Entstehung einer Theaterkritik: Es kommt zu einer Wiederentdeckung des *↗ Epilog*-Sprechers antiker Dramen, der ein erstes Indiz für die Differenzierung von Aufführung und Publikum ist. Und es entstehen Beurteilungskriterien für Dramen, die dann die ersten Theaterkritiken prägen.

Zentrale Voraussetzung für die Entstehung einer eigenständigen Theaterkritik ist die *↗ Wertung* der szenischen Aufführung als eigenständige Kunstform sowie die Entwicklung eines Zeitungswesens, das eine kritische *↗ Öffentlichkeit* heranbildet und eine kontinuierliche Begleitung des Bühnengeschehens ermöglicht. Beides ist in England sehr früh gegeben; ab 1711 werden schauspielerische Leistungen regelmäßig in den Zeitschriften „The Spectator“ und „The Prompter“ kommentiert (vgl. RL² 2, 69–79).

J. C. Gottsched initiiert mit seinen Artikeln in der „Neuen Zeitung von Gelehrten Sachen“ (1724/25) sowie in seinen moralischen Wochenzeitschriften „Die vernünftigen Tadelrinnen“ (1725/26) und „Biedermann“ (1727–1729) eine Auseinandersetzung mit dem aktuellen Theater. Dabei stehen vor allem dramentheoretische Überlegungen und Fragen zur Sittlichkeit der Bühne im Vordergrund; doch bringt dies zugleich einen prinzipiellen Einsatz für die gesellschaftliche Anerkennung des Theaters mit sich. Die Zeitschriften „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ (1741–1745) und „Liebhaber der schönen Wissenschaften“ (1747/48) informieren erstmals über das Repertoire einer Schauspieltruppe. Beide Zeitschriften verzichten zwar auf kritische Äußerungen, aber der Herausgeber der „Belustigungen“, J. J. Schwabe, erkennt dies als Mangel und scheidet die beiden Bereiche „Dichter“ und „Schauspieler“, die Lessing später als die Gegenstände des Theaterkritikers charakterisiert.

In seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767/68) formuliert Lessing ein explizit theaterkritisches Programm, dessen Innovation u. a. in der Schaffung einer Institu-

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATUR- WISSENSCHAFT

Neubearbeitung des Reallexikons
der deutschen Literaturgeschichte

gemeinsam mit Georg Braungart,
Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller,
Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar

herausgegeben von
Harald Fricke

Band II
H–O



Walter de Gruyter · Berlin · New York

63 1252 Y563.2007-2+3
Die Originalausgabe dieses Bandes erschien 2000.

Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(Finanzierung der Redaktorstelle)

Redaktion:
Moritz Baßler
Armin Schulz

Bibliothek
Deutsche Philologie & Komparatistik
Universität München
756-5460

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019355-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2007 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb
der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und straf-
bar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspei-
cherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

Satz: Arthur Collignon GmbH, Berlin

Druck: Gerike GmbH, Berlin

Buchbinderische Verarbeitung: Druckhaus Thomas Müntzer, Bad Langensalza

Inhalt des zweiten Bandes

Über das neue Reallexikon	VII
Hinweise zur Benutzung	IX
Abgekürzt zitierte Literatur	XI
Sonstige Abkürzungen	XVI
Verzeichnis der Artikel in Band II	XVIII
Artikel H–O	1

ForschG: Seit den 1960er und 1970er Jahren arbeitet eine maßgeblich von H. Singer angeregte kultur- und sozialgeschichtlich orientierte Forschung die Unterschiede zwischen dem französischen Vorbild und der deutschen Produktion sowie diejenigen innerhalb des deutschen Romanschaffens als Differenzierungen zwischen soziokulturellen Milieus heraus. Insbesondere Voßkamp, McCarthy und Fischer bauten den Ansatz Hirschs aus, indem sie die Emanzipationstendenzen des Galanten Romans in mentalitäts- und problemgeschichtlicher Hinsicht kontextualisierten. Die Wiederentdeckung des Galanten Romans führte zu etlichen Nachdrucken, welche die zentralen Texte wieder greifbar machen.

Lit: Dieter Kimpel, Conrad Wiedemann (Hg.): Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jh. Bd. 1: Barock und Aufklärung. Tübingen 1970. – Eberhard Lämmert u. a. (Hg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880. Köln, Berlin 1971. – Ernst Weber (Hg.): Texte zur Romantheorie 1 (1626–1731). München 1974.

Richard Alewyn: Erzählformen des deutschen Barock. In: Formkräfte der deutschen Dichtung. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen 1963, S. 21–34. – John A. McCarthy: The gallant novel and the German Enlightenment (1670–1750). In: DVjs 59 (1985), S. 47–78. – Bernhard Fischer: Ethos, Konvention und Individualisierung. Probleme des galanten Romans in Chr. F. Hunolds 'Europäischen Höfen' und im 'Satirischen Roman'. In: DVjs 63 (1989), S. 64–97. – Willi Fleming: Heroisch-Galanter Roman. In: RL² 1, S. 647–650. – Hans Geulen: Der galante Roman. In: Hb. des deutschen Romans. Hg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf 1983, S. 117–130, 607f. – Arnold Hirsch: Bürgertum und Barock im deutschen Roman [1934]. Köln, Wien 1979. – A. H.: Barockroman und Aufklärungsroman. In: EG 9 (1954), S. 97–111. – Clemens Lugowski: Die märchenhafte Enträtselung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman. In: C. L.: Wirklichkeit und Dichtung. Frankfurt 1936, S. 1–25. – Günther Müller: Barockromane und Barockroman. In: LitJb 4 (1929), S. 1–29. – Herbert Singer: Der galante Roman. Stuttgart 1966. – Wilhelm Voßkamp: Adelsprojektion im galanten Roman bei Christian Friedrich Hunold. In: Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200–1900. Hg. v. Peter Uwe Hohendahl und Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1979, S. 83–99. – Fritz Warenburg:

Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm. Stuttgart 1976.

Friedmann Harzer

Heterodiegetisch ↗ **Erzähler**

Heterometrie ↗ **Isometrie**

Hexameter

Das ranghöchste Versmaß der Antike, dann auch der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jhs.

Expl: Der deutsche Hexameter (im germanisch-akzentuierenden Metriksystem) ist wie sein antikes Vorbild ein variables Versmaß. In seiner gebräuchlichsten Form, dem daktylischen Hexameter, besteht er (ebenso wie das antike Vorbild) aus sechs *Daktylen* (↗ *Versfuß*), deren erste vier durch Spondeen oder (anders als im antiken Hexameter) durch Trochäen ersetzt werden können. Der letzte Daktylus ist um ein Element verkürzt (*katalektisch*; ↗ *Versfuß*). Die letzte Silbe ist entweder leicht oder schwer (↗ *Prosodie*). Mindestens eine ↗ *Zäsur* ist obligatorisch; beliebt ist die Zäsur im dritten Fuß. Der Hexameter hat folgendes metrische Schema:

– ∅(v) – ∅(v) – ∅(v) – ∅(v) – vv – x

Beispiel: „Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen“ (Schiller, 285: „Der epische Hexameter“).

Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1. Hg. v. Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943.

WortG: Der Ausdruck *Hexameter* geht zurück auf griech. ἑξάμετρος [hexámetros] ‚aus sechs Versfüßen bestehend‘. Schon in der frühen Diskussion der antiken ↗ *Metrik* wird *Hexameter* als Begriffswort für ein Versmaß präzisiert, so bei Isidor (‚Origines etymologiae‘ I, 39, 6), und von da an terminologisch gebraucht. Im Deutschen wird das Wort *Hexameter* erst von der Mitte des 18. Jhs. an geläufig (Gottsched, 395).

Zum Terminus und Phänomen des *Leoninischen Hexameters* vgl. ↗ *Distichon*.

BegrG: *Hexameter* als metrischer Terminus meint generell den daktylischen Hexameter. Aufgrund seiner häufigen Verwendung im Epos wird er auch als *Heroischer Vers* bezeichnet (Sulzer 2, 452). Was vor allem im 18. und 19. Jh. als deutscher Hexameter gilt, hängt von Fall zu Fall vom Grad der Nähe ab, der zu den antiken Vorbildern gesucht wird. Strengen Metrikern wie A. W. Schlegel, die das Silbenmaterial nach antiken Muster quantitativ prosodisch messen (↗ *Metrik*), gilt der Hexameter als ein daktylisches Maß, das Spondeen erlaubt; liberalen Metrikern wie Klopstock, die das Silbenmaterial nach dem ↗ *Akzent* (*Iktus*, ↗ *Hebung*) messen, gilt er als ein daktylisches Maß, das neben Spondeen auch Trochäen erlaubt.

Die neuere literaturwissenschaftliche Metrik versucht demgegenüber, der Vielfalt der Hexameterdichtung gerecht zu werden, und unterscheidet je nach der zugrundeliegenden Prosodie zwischen zwei verschiedenen Typen des Hexameters (Wagenknecht, 79–82).

SachG: Deutsche Hexameter gibt es vereinzelt schon in der Dichtung des 16. und 17. Jhs. (z. B. Fischart, Klaj; vgl. Paul-Glier 160). Doch seine Blütezeit erlebt er erst von der Mitte des 18. Jhs. an. In den ersten Auflagen seines ‚Versuchs einer Critischen Dichtkunst‘ muntert Gottsched nachdrücklich zur Abfassung deutscher Hexameterdichtungen auf und gibt selbst zwei Proben dieses Versmaßes. 1748 erscheint mit den ersten drei Gesängen von Klopstocks biblischem Epos ‚Der Messias‘ die erste deutsche Hexameterdichtung von Rang. Klopstocks Epos, seine antikisierende Lyrik und die 1781 erscheinende ‚Odüsee‘ von Johann Heinrich Voss (vgl. Briefwechsel der beiden) bereiten die Hexameter-Dichtungen am Weimarer Hof vor. Es erscheinen Schillers sowie Goethes Elegien und Epigramme, Goethes Vers-Epen ‚Reineke Fuchs‘ (1794) und ‚Hermann und Dorothea‘ (1798) und das ‚Achilleis‘-Fragment (1799; zum Problem des Einsatzes im ‚Faust‘ vgl. Ciupke, 56f. u. 285f.). Auch in der antikisierenden

Lyrik von Hölderlin, Platen und Mörike wird der Hexameter gebraucht. Mörike verwendet den sonst würdevollen Hexameter daneben bereits parodistisch (‚Häusliche Szene‘).

Noch neuere Dichtungen im 20. Jh., wenngleich nur im Einzelfall und nie das ganze Werk eines Autors betreffend, bedienen sich des antikisierenden Versmaßes. In der Versepeik findet sich der Hexameter bei G. Hauptmann (‚Till Eulenspiegel‘) und Th. Mann (‚Gesang vom Kindchen‘), in der Lyrik bei Borchardt und Bobrowski und in der Lehrdichtung bei Brecht (‚Das Manifest‘).

ForschG: Außer in Einzelstudien, die den Gebrauch des Hexameters im individuellen Fall zu bestimmen suchen (Quellensammlung bei Hellmuth / Schröder), hat sich die Forschung mit diesem Versmaß vor allem unter metrischen (z. B. Grotjahn) und versgeschichtlichen Aspekten (z. B. Möhler) befaßt.

Kelletat behandelt metrische Probleme bei der Nachbildung antiker Versmaße im Deutschen. Kabell verbindet verstheoretische Überlegungen mit versgeschichtlichen Analysen und untersucht das Fortleben der antiken Verskunst in der europäischen Dichtung vor allem des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wackernagel schreibt die Geschichte des deutschen Hexameters bis zur Mitte des 18. Jhs.

An einer umfassenden Versgeschichte des Hexameters, die auch Tendenzen neuerer Hexameterdichtungen sowie literarische Versübersetzungen einschließt, fehlt es noch.

Lit: Markus Ciupke: Des Geklimpers vielverworfener Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes ‚Faust‘. Göttingen 1994. – Rüdiger Grotjahn (Hg.): Hexameter studies. Bochum 1981. – Aage Kabell: Metrische Studien II. Uppsala 1960. – Alfred Kelletat: Zum Problem der antiken Metren im Deutschen. In: DU 16 (1964), S. 50–85. – Friedrich Gottlob Klopstock: Von der Nachahmung des griechischen Sylbenmaßes im Deutschen. In: Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften. Hg. v. A. L. Back und A. R. C. Spindler. Leipzig 1830. Bd. 3, S. 1–20. – Gabriele Möhler: Hexameterstudien [...]. Frankfurt 1989. – Otto Paul, Ingeborg Glier: Deutsche Metrik. München

⁸1970. – August Wilhelm Schlegel: Vom deutschen Hexameter. In: Die Lehre von der Nachahmung der antiken Versmaße im Deutschen. Hg. v. Hans-Heinrich Hellmuth und Joachim Schröder. München 1976, S. 439–443. – Johann Heinrich Voss an Friedrich Gottlieb Klopstock über den deutschen Hexameter. Hg. v. Rudolf Burmeister und Werner Kayser. Hamburg 1954. – Wilhelm Wackernagel: Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock. In: W. W.: Kleinere Schriften. Leipzig 1878. Bd. 2, S. 1–68. – Christian Wagenknecht: Deutsche Metrik. München ³1993, S. 79–82.

Burkhard Moennighoff

Hexenliteratur

Mit ‚Hexen‘ befaßte theologische, wissenschaftliche, rechtliche, didaktische, satirische, polemische und unterhaltende Texte.

Expl: ‚Hexenliteratur‘ ist ein Sammelbegriff für fiktionale und nichtfiktionale Texte über Menschen, vornehmlich Frauen, von denen man glaubt, daß sie z. B. mit Hilfe der schwarzen Magie Schadenzauber üben, zu bestimmten Zeiten (Walpurgisnacht) zum Hexensabbat fliegen, sich in Tiere (Werwölfe) verwandeln; sie haben einen Pakt mit dem Teufel abgeschlossen und treiben Teufelsbuhlschaft, Inzest, Sodomie (Homosexualität) und Geschlechtsverkehr mit Tieren.

WortG: Sammelbezeichnung für Schriften, die sich mit Hexen befassen. *Hexe* aus ahd. *hagazussa*, vielleicht Kompositum aus *hag* ‚Hofbegrenzung‘ und vorgerm. **dhwes-* ‚Geist‘. Ursprünglich auf Männer und Frauen angewandt, bezeichnet das Wort seit dem 16. Jh. fast ausschließlich Frauen. Das männliche Pendant heißt *Hexer*, *Hexenmeister*.

DWb 10, Sp. 1299 f. – Kluge-Seebold, S. 308. – Lexer 1, Sp. 1202.

BegrG: Der Hexe verwandte Wesen sind schon in der antiken Literatur bekannt, etwa die Zauberin Circe. Die *lamia*, auch *striga* (Eule) wird als blutsaugendes Wesen gefürchtet (Horaz, Petronius, Ovid). Im Alten Testament (Ex 22,18; Lev 19–23) und

in der lateinischen Literatur des Mittelalters erscheinen *malefica*, *venefica* (Schadenzauberin, Giftmischerin). Während im frühen Mittelalter damit verbundene heidnisch-dämonologische Vorstellungen zurückgewiesen werden (‚Canon Episcopi‘, um 900), wird die Hexe zum Thema der scholastischen Theologie (Albertus Magnus, † 1289; Thomas von Aquin, † 1274). Hier werden erstmals Grundlagen der späteren Hexenliteratur erörtert, daß nämlich dem Teufel und seinen Anhängern Tierverwandlung, Schadenzauber, Teufelspakt und Nachtflug mit der Erlaubnis Gottes möglich sei. Hexerei gilt als der Ketzerei nahe verwandt, denn beiden liegt die Abwendung von Gott und die Gemeinschaft mit dem Teufel zugrunde. Im 15. Jh. (Luzerner Ketzereiprozeß 1419; Konzil zu Basel 1431–1437; ‚Hexenbulle‘ Innozenz VIII. 1484; ‚Malleus Maleficarum‘ 1487) gewinnt der Hexereibegriff seine bis ins 18. Jh. maßgeblichen Konturen, die in der ‚wissenschaftlichen‘ Hexenliteratur weiter geschärft werden. Er schließt Schadenzauber, Teufelspakt, Teufelsbuhlschaft, Kindesmord, Kannibalismus, Homosexualität und geschlechtlichen Umgang mit Tieren ein, seit dem 16. Jh. auch Teilnahme am Hexensabbat.

SachG: Hexenliteratur als einheitliches Genre gibt es nicht; Texte, die sich mit der Hexenproblematik beschäftigen, erscheinen (1) als wissenschaftlich-didaktische und (2) als romanhafte, satirische, schwankhafte usw. Literatur.

(1) Zur ersten Gruppe gehören Hexentraktate (Dämonologien), Hexenpredigten, Flugblätter (Neue Zeytungen), Prozeßakten (Urgichten); Zauberbücher. Heinrich Kramer (Institoris) begründet mit dem ‚Malleus Maleficarum‘ (1487) die frühneuzeitliche Hexenlehre, indem er die Hexe als ein theologisches und juristisches Problem behandelt. Er benutzt Überlieferungen aus dem germanisch-heidnischen Volksglauben, u. a. Zauber- und Segenssprüche und -rituale, aus der christlichen Aberglaubensliteratur (hierzu Harmening), aus der theologischen Dämonenlehre und ihren klassischen antiken und alttestamentarischen Vorläufern und systematisiert sie zu einem Bündel

von Merkmalen, anhand derer ‚Hexen‘ identifiziert und bestraft werden können.

Im 16. Jh. dominieren drei Auffassungen: (a) Die Hexe wird als verantwortlich handelnd und gemeingefährlich verfolgt (so der ‚Malleus Maleficarum‘, 1487; Ulrich Tenggler ‚Neü Layenspiegel‘, 1511; Johann Fischarts ‚Dämonomania‘, 1581, nach Jean Bodin u. a.; Ludwig Milichs ‚Der Zauberteuffel‘, 1563). (b) Entsprechend der moralischen Schwäche der Frau unterliegen Hexen der Macht des Teufels, der sie blendet und als Instrument benutzt (so Ulrich Molitor ‚Von Hexen und Unholden‘, 1489; Anton Prätorius (Scultetus), ‚Gründlicher Bericht Von Zauberey vnd Zaubernern‘, 1598). (c) Die Hexe ist ein unangenehmes, im Grunde aber harmloses altes Weib, krank an Leib und Seele, aber nicht dem Teufel verfallen. Ihr Vergehen kann zwar ärztlich und theologisch behandelt, juristisch aber nicht verfolgt werden (so Johann Weyer, ‚De praestigiis daemonum‘, 1563; Friedrich von Spee, ‚Cautio Criminalis‘, 1631; Christian Thomasius, ‚De crimine magiae‘, 1701). In Balthasar Bekkers ‚De Betoverde Weereld‘ (1691/93) wird auch die Existenz teuflischer Macht bestritten. In Flugblättern und Predigten werden vor allem die beiden ersten Auffassungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.

Die steigende Hexenpanik führt zur weiteren Ausbildung der ‚wissenschaftlichen‘ Hexenlehre und damit zur Professionalisierung des Verfolgungssystems. Gegen Ende des 16. Jhs. erscheinen umfangreiche Sammelbände der bekanntesten Dämonologien und Hexenpredigten (‚Theatrum Diabolorum‘, 1569; ‚Theatrum de veneficis‘, 1586; M. Jacob Graeters ‚Hexen oder Unholden Predigten‘, 1599, u. a.). Die Anzahl der deutschsprachigen Flugblätter und -schriften zur Hexenthematik (Sipek zählt etwa 120 Drucke) läßt sich wegen der hohen Verlustraten kaum feststellen.

(2) Die Hexe in diesem engeren Sinn fehlt überwiegend in der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur. Doch tritt der Typus in einer Reihe von Verschiebungen auf. Das ‚Faustbuch‘ (1587) erzählt – ebenso wie seine Fortsetzung, das ‚Wagnerbuch‘ (1593) – die Geschichte eines Hexers und Zaubere-

rers, doch bleiben die Hauptingredienzen des Hexenbildes erhalten. In Sammlungen wie ‚Schimpf und Ernst‘ (1522), dem Schwank ‚Der Teufel und das alte Weib‘, in Rebhuns protestantischen Lehrstücken (‚Susanna‘ und ‚Die Hochzeit in Cana‘, 1535) und in einigen Fastnachtspielen von Hans Sachs finden wir Frauen mit hexenhaften Zügen, besonders alte, streitsüchtige, rebellische Haus- und Ehefrauen (Brauner). Hexen im engeren Sinne gibt es erst wieder im *✓ Schauerroman* und in verschiedenen Gattungen der Horrorliteratur seit dem 18. Jh. Die Hexe wird zur ‚Zigeunerin‘, zur ‚femme fatale‘ o. ä. säkularisiert. Als Stereotyp literarischer und kulturgeschichtlicher Trivialisierung bleibt sie als schadensstiftende alte Frau und Repräsentantin des Bösen im Märchen und in der Kinderliteratur unentbehrlich; sie tritt gelegentlich auch im modernen Roman, im *✓ Comic* und im Film auf.

ForschG: Abgesehen von den Dämonologien der Frühen Neuzeit, die man als Vorformen der Hexenforschung ansehen kann, beginnt die moderne Erforschung der Hexenliteratur im 19. Jh. Sie ist von der historischen Hexenforschung nicht ablösbar. Die Veröffentlichungen von Prozeßakten und anderen Dokumentationen zum Thema sind größtenteils Produkte der neueren Hexenforschung, z. B. Behringer (1988), Jarouschek (1992). Die historische Forschung zum Hexenwahn ist in den letzten Jahrzehnten durch regionalgeschichtliche Einzelstudien gefördert worden.

Die Hexenforschung seit den 1960er Jahren untersucht (1) die romantische Fiktion der Hexe als einer überzeitlichen, verführerischen und verführten Frau (Michelet) und als mythologischer Gestalt (Grimm); (2) die Hexe in konfessionellen Auseinandersetzungen; (3) Hexerei als Ausdruck eines von geschichtlichen Veränderungen unberührten Volksglaubens oder des gelehrten kirchlichen Aberglaubens (Harmening). In den 1960er Jahren gewinnen sozial- und lokalgeschichtliche sowie ethnologische Forschungen an Einfluß (Midelfort, Clark, Behringer, Jarouschek). Ein neues Forschungsinteresse entwickelt sich seit Anfang

tik (vgl. Kreuzer/Gunzenhäuser 1965) und insbesondere in der $\nearrow$ *Semiotik* (Wienold 1972; Eco 1972, 33: „a) Die ganze Kultur muß als Kommunikationsphänomen untersucht werden; b) Alle Aspekte einer Kultur können als Inhalte der Kommunikation untersucht werden“). Eine weitere Quelle kommunikationstheoretischer Importe sind die $\nearrow$ *Literatursoziologie* (vgl. Fügen 1968) und die $\nearrow$ *Literaturpsychologie* (vg. Groeben 1972).

So hat z. B. in der literaturwissenschaftlichen Bearbeitung der Fiktionalitätsproblematik (fiktionale Kommunikation) der Ansatz über ein Konzept literarischer Kommunikation maßgebliche Bedeutung erlangt, z. B. bei Anderegg 1973 (vgl. Landwehr 1981).

In der *Narratologie* ($\nearrow$ *Erzähltheorie*) werden Kommunikationsmodelle sowohl auf der Text- als auch auf der Kontext-Ebene für die Analyse, auch unter gattungstheoretischen Gesichtspunkten, fruchtbar gemacht (vgl. Nünning 1989; vgl. für das Drama: Pfister 1997). Mit Bezug auf N. Luhmanns Systemtheorie (1988), der Kommunikation als konstitutiven Elementarprozeß für soziale Systeme bestimmte und als Einheit aus Information, Mitteilung und Verstehen definierte, werden in den 1990er Jahren literarhistorische und medienästhetische Prozesse und Strukturen unter Gesichtspunkten der *Autopoiese* ($\nearrow$ *Systemtheorie*) von Literatur als Textsystem und Sozialsystem untersucht (Schmidt 1989; Schwanitz 1990; de Berg/Prangel 1993).

Lit: Johannes Anderegg: Fiktion und Kommunikation. Göttingen 1973. – Henk de Berg, Matthias Prangel (Hg.): Kommunikation und Differenz. Opladen 1993. – Roland Burkart: Kommunikationstheorien. Wien 1995. – Umberto Eco: Einführung in die Semiotik [1968]. München 1972. – Norbert Fügen (Hg.): Wege der Literatursoziologie. Neuwied 1968. – Cornelia Eisenstein: Meinungsbildung in der Mediengesellschaft. Opladen 1994. – Werner Früh, Klaus Schönbach: Der dynamisch-transaktionale Ansatz. In: Publizistik 27 (1982), S. 74–88. – Michael Giesecke: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Frankfurt 1992. – Norbert Groeben: Literaturpsychologie. Stuttgart 1972. – Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. München 1976. – Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte

als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz 1969. – Elihu Katz, David Foulkes: On the use of the mass media as 'escape'. In: Public Opinion Quarterly 26 (1962), S. 377–388. – Helmut Kreuzer, Rul Gunzenhäuser (Hg.): Mathematik und Dichtung. München 1965. – Jürgen Landwehr: Fiktion und Nicht-Fiktion. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Bd. 1. Reinbek 1981, S. 380–404. – Harold D. Lasswell: Describing the contents of communication. In: Propaganda, communication and public opinion. Hg. v. Bruce L. Smith u. a. Princeton 1946. – Paul Lazarsfeld u. a.: The people's choice. New York 1944. – Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte [1970]. München 1972. – Gerhard Maletzke: Massenkommunikationstheorien. Tübingen 1988. – Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Frankfurt 1988. – Klaus Merten: Kommunikation. Opladen 1977. – K. M.: Konstruktivismus in der Wirkungsforschung. In: Empirische Literatur- und Medienforschung. Hg. v. Siegfried J. Schmidt. Siegen 1995, S. 72–86. – Ansgar Nünning: Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Trier 1989. – Philip Palmgreen: Der 'Uses and Gratifications Approach'. Theoretische Perspektiven und praktische Relevanz. In: Rundfunk und Fernsehen 32 (1984), H. 1, S. 51–62. – Manfred Pfister: Das Drama. München 1997. – Gebhard Rusch, Siegfried J. Schmidt (Hg.): Konstruktivismus in der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Frankfurt 1999. – S. J. S.: Texttheorie. München 1976. – S. J. S.: Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Braunschweig, Wiesbaden 1980. – S. J. S.: Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jh. Frankfurt 1989. – S. J. S.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Frankfurt 1994. – Dietrich Schwanitz: Systemtheorie und Literatur. Opladen 1990. – Claude E. Shannon, Warren Weaver: Mathematische Grundlagen der Informationstheorie [1949]. München 1976. – Will Teichert: 'Fernsehen' als soziales Handeln. In: Rundfunk und Fernsehen 20 (1972), H. 4, S. 421–439; 21 (1973), H. 4, S. 356–382. – Götz Wienold: Semiotik der Literatur. Frankfurt 1972. – Reinhard Zobel: Der Dramentext – Ein kommunikatives Handlungsspiel. Göttingen 1975.

Gebhard Rusch

Kommutation $\nearrow$ *Permutation*₂

Komödie

Drama, das über größere Partien eine oder mehrere Zentralfiguren als komisch präsentiert.

Expl: Ein allgemein verbindlicher Begriff 'Komödie' existiert derzeit nicht. Selbst das Kriterium $\nearrow$ *Komik* – schon seinerseits ohne einheitliche Definition – wird nicht durchweg als konstitutiv angesehen (vgl. $\nearrow$ *Bühnenkomik*). Dasselbe gilt für ein zweites traditionsreiches Element: das gute Ende, d. h. das der $\nearrow$ *Tragödie* entgegengesetzte Komödien-Verfahren, bei der Darstellung von Verfehlung und Mißlingen den damit verbundenen Schmerz nicht zu akzentuieren.

Weitere in unterschiedlichem Grade konsensfähige Konstituenten des Begriffs sind $\nearrow$ *Spiel* sowie genrespezifische Haltungen des Rezipienten: Überlegenheitsgefühl (über die komisch verbundene Personen), Schadenfreude oder Solidarität, Entlastung vom Druck gemeinsam erfahrener Zwänge, Erwartung des guten Endes, Heiterkeit, Distanz, Spielbewußtsein.

Bei der Untergliederung des Feldes der Komödie werden unterschieden:

(1) Nach der Wirklichkeitsnähe: realistische Komödie (zugeordnet werden diesem Typus z. B. Menander, Molière) und phantastische Komödie (zugeordnet werden so unterschiedliche Autoren wie Aristophanes und Shakespeare).

(2) Nach der Zahl der Angriffspunkte: monomische und binomische Komödie (Steinmetz).

(3) Nach dem Grad der Individualisierung der Akteure: Typen- u. Charakterkomödie ($\nearrow$ *Charakter*). Letztere verleiht den (Haupt-)Personen eine höhere Komplexität, innere Widersprüche, die Fähigkeit zur Entwicklung und Individualität.

(4) Nach der Quelle des Komischen: Charakterkomödie (bzw. Typenkomödie) und Situationskomödie ($\nearrow$ *Bühnenkomik*). Zu letzterer, bei der das komische Verhalten der Figuren in Gegebenheiten gründet, die ihnen kaum zurechenbar sind (Verwechslungen, Zufälle, Intrigen der Mitwelt), gehören fast alle Bühnenschwänke ($\nearrow$ *Schwank*₁) viele Possen, Farcen, Burlesken.

(5) Nach dem Rang des Komischen: hohe und niedere Komödie (fester eingeführt im Englischen: 'high' und 'low comedy'). Statt *hohe Komödie* wird mitunter auch schlicht *Komödie* in einem engeren Sinne verwendet, wobei dieser die (Sub-)Genres *Farce* ($\nearrow$ *Schwank*₁), *Burleske* ($\nearrow$ *Humoreske*), $\nearrow$ *Posse*, $\nearrow$ *Volksstück*, $\nearrow$ *Boulevardstück* entgegengestellt werden. Zur niederen Komödienkunst werden Werke gezählt, die als weniger respektabel geltende Zuschauerbedürfnisse bedienen (miterlebende Erfüllung verbotener Wünsche, subversive Impulse, Aggression, die sich im schadenfrohen Gelächter entläßt). Sie verzichten auf subtilen Dialog, komplexe Charaktere und eine stückumspannende *Fabel*₁ ($\nearrow$ *Plot*) und setzen an deren Stelle Situationskomik, unwahrscheinliche Zufälle, (oft tabuverletzende) Elemente des Mimus, *Slapstick* ($\nearrow$ *Pantomime*), Klamauk, Gags.

(6) Nach dem für den Komödienautor und -zuschauer charakteristischen Lebensgefühl und der Haltung gegenüber den komischen Figuren: satirische Komödie (oft charakterisiert durch Bitterkeit, Aggressivität, ausgedrückt im sog. Verlachen, Auslachen; $\nearrow$ *Satire*) und humoristische Komödie (oft charakterisiert durch sog. spielende Heiterkeit, Weltüberlegenheit, verstehende, versöhnliche Solidarität; $\nearrow$ *Humor*).

(7) Nach dem Anteil des Komischen und seiner Verknüpfung mit anderen Qualitäten: Lachkomödie (Schiller, 305, spricht vom „lustigen Lustspiel“), $\nearrow$ *Rührendes Lustspiel* (*Comédie larmoyante*), ernste Komödie, schwarze Komödie, $\nearrow$ *Tragikomödie*, (tragische) $\nearrow$ *Groteske*, tragische Farce, tragische Posse u. a.

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Hg. v. Eduard von der Hellen. Bd. 16. Stuttgart, Berlin 1905.

WortG: Das Wort *comedia*, *comédie*, *comedi*, nachweisbar seit dem 15. Jh. (DWB 11, 1683), geht zurück auf lat. *comoedia*, dies auf griech. κωμῳδία [komodía], das seinerseits von κωμῳδός [komodós] 'Komos-Sänger' abgeleitet ist, zusammengesetzt aus κῶμος [kómos] 'ausgelassener Umzug beim Dionysosfest' und ὄδός [odós] 'Sänger'. Eine andere Herleitung des ersten Wortbestandteils

– aus κόμη [kóme], Dorf – erwähnt Aristoteles (Poetik, Kap. 3).

BegrG: Wird das Wort in der Antike allein auf Bühnenwerke angewendet, schwindet im Mittelalter das Bewußtsein, daß die griechischen und römischen Dramentexte auf szenische Realisierung angelegt waren (Barei, 171), und als ‚Komödien‘ gelten unter bestimmten Bedingungen (glücklicher Ausgang, niedere Stilebene u. a.) einige Texte der mittellateinischen Kurzepik, die Stoffe komischen Inhalts aus der Antike oder aus zeitgenössischen Fabliaux bearbeiten (vgl. Suchomski), ja sogar umfangreiche epische Werke wie Dantes ‚Divina Commedia‘. Erst in den italienischen Renaissance-Poetiken wird ‚Komödie‘ wieder auf Bühnenstücke beschränkt und auch das im Mittelalter vernachlässigte Element ‚Komik‘ reintegriert (Barei, 346–351) – doch keineswegs durchgehend und als Hauptkriterium: Im italienischen Cinquecento wird der Name *commedia* auch für Stücke verwendet, in deren Vordergrund pathetische und rührende Figuren stehen. Ernste Dramen, die Komisches auf einzelne Passagen mit sog. lustigen Personen (→ *Komische Person*) beschränken, finden sich auch unter den gleichzeitigen spanischen ‚comedias‘. Ebenso wenig auf ‚Komik‘ zentriert ist engl. *comedy* im elisabethanischen Sprachgebrauch, dem Shakespeares romaneske ‚Komödien‘ ihr Etikett verdanken. Das in den zeitgenössischen poetologischen Äußerungen am häufigsten erwähnte Element ist das seit dem Mittelalter dominante ‚end in peace‘ (‚merry end‘) (daneben ‚delight‘ u. a.; Barei, 493). – Nur eingeschränkte Bedeutung hat der Bestandteil ‚Komik‘ schließlich auch in Deutschland: *comedia* steht im 16. Jh. entweder für den Oberbegriff ‚Drama‘ (Spiel) oder für ‚Drama mit gutem Ende‘. Je nach dem Ausgang bezeichnet z. B. Hans Sachs (Mitte des 16. Jhs.) seine Stücke als *comedi* oder *tragedi* (Catholy 1968, 191). Auch unter den Poetiken des Barock erklären keineswegs alle das Merkmal ‚Komik‘ für gattungskonstitutiv (Aikin, 64 f.).

Als dt.-nl. Besonderheit steht als zweiter Terminus LUSTSPIEL (spätestens seit 1536, vor allem seit Mitte des 17. Jhs.) zur Verfü-

gung; im Zuge der Internationalisierung heute selten und dann meist gleichbedeutend mit *Komödie* verwendet, hat das deutsche Wort historisch das fremde öfter verdrängt. Mitunter wurde versucht, die Existenz zweier Ausdrücke zu begrifflichen Distinktionen zu nutzen (z. B. A.W. Schlegel; vgl. Rommel 1943, 269–277), doch ohne anhaltenden Erfolg (Schrumpf, 181; vgl. aber noch Wahrig, 542).

Im 18. Jh. heißen *Lustspiel* und *Komödie* sowohl die rührenden wie die komischen Darstellungen der Bürgerwelt. Die romantische Poetik kennt die Idee eines „Lustspiels ohne eigentliche Komik“, das durch „Mutwille[n]“ konstituiert ist (Eichendorff, 637). Im Laufe des 19. Jhs. wird ‚Komik‘ fast durchgängig zum bestimmenden Merkmal (als Name für das nicht-komische Stück mit gutem Ende dient *Schauspiel*) – eine Fixierung, die im 20. Jh. teils zurückgenommen (Arntzen 1968 u. a.), teils modifiziert wird: Um Rand- und Mischphänomene der zeitgenössischen Dramatik (Tragikomisches, → *Absurdes*, → *Groteskes*, Schwarzen Humor) der ‚Komödie‘ zuordnen zu können, mußten traditionelle Konstituenten verändert oder aufgegeben werden (bes. ‚Heiterkeit‘ und ‚guter Ausgang‘, mitunter ersetzt durch ‚utopische Intention‘).

Joseph Freiherr v. Eichendorff: Werke und Schriften. Hg. v. Gerhard Baumann. Bd. 4. Stuttgart 1958. – Gerhard Wahrig u. a. (Hg.): Dt. Wb. in 6 Bdn. Bd. 4. Wiesbaden 1982.

SachG: Ansätze einer schriftlich fixierten Komödie bilden sich im deutschsprachigen Raum in den aus der Osterliturgie hervorgegangenen → *Geistlichen Spielen* des späten Mittelalters, von denen einige derbkomischen, insbesondere obszönen Szenen breiten Raum geben. Lust am Verpönten motiviert auch die Mehrzahl der seit etwa 1430 entstehenden → *Fastnachtspiele*. Selbst Hans Sachs, der wichtigste unter den Nürnberger Autoren, verschmäht Fäkalspässe nicht, während er auf die bei den Vorgängern beliebten Zoten fast ganz verzichtet. Noch weiter zurückgedrängt ist Komik der zotig-unflätigen Art in den an Plautus und Terenz angelehnten lateinischen Komödien der Humanisten. Exzessiv ausgespielt wird

Derbes dagegen in den Aufführungen englischer, italienischer (→ *Commedia dell'arte*), zunehmend auch deutscher professioneller Wandertruppen (seit Ende des 16. Jhs.). Darauf aus, den Geschmack eines ungebildeten Massenpublikums zu befriedigen, ziehen sie Lacheffekte ebenso aus Nonverbalen (körperlicher Deformierung, greller Kleidung, effekthascherischer Mimik und Gestikulation, Pantomime, Tanz, Akrobatik, Handgreiflichkeiten, Prügel Szenen) wie aus dem Dialog (Zoten, Wortverdrehungen, unflätigen Flüchen und Beschimpfungen). Hauptträger der Komik sind Dienergestalten, die aus der Froschperspektive das exaltierte Fühlen und Gebaren ihrer Herren travestierend nachahmen, an erster Stelle der obligate Spaßmacher (Pickelhering, Hanswurst, Jan Bouset u. a.), dessen vulgäre Possen die dramatische Handlung durchsetzen oder eigene Zwischen- und Nachspiele füllen. Anregungen dieses volkstümlichen Theaters werden aufgenommen von Jacob Ayrer, einem späten Vertreter des Nürnberger Fastnachtspiels, Heinrich Julius von Braunschweig (11 Stücke, 1592–1594) und sogar Gryphius, der mitunter derbe Komik verwendet, sie aber in eine kritische Perspektive rückt (Peter Squentz, 1658). Ähnliches ist am Jahrhundertende bei Chr. Weise (‚Bäuerischer Machiavellus‘) zu beobachten. Weise behandelt noch das typische barocke Komödienthema, den Zusammenbruch ungerechtfertigter Prätionen (vor allem beim Versuch, Standesgrenzen zu überschreiten), doch indem er – ebenso wie Chr. Reuter (Schlampampe-Komödien, 1695–1697) – neue Möglichkeiten der Darstellung des Bürgertums eröffnet, weist er ins 18. Jh. voraus. Figurieren in den satirischen Komödien des 17. Jhs. gemäß dem herrschenden Verständnis der → *Ständeklausel* überwiegend die untersten Schichten (Bauern, Knechte, niedrige Handwerker, Soldaten, Prostituierte), spielt die um 1740 entstehende sächsische → *Typenkomödie* (L. A. V. Gottsched, J. E. Schlegel, J. Chr. Krüger, der junge Lessing u. a.) vorwiegend unter Bürgern. Die weitere Entwicklung geht nicht nur in Richtung eines empfindsamen Typus, der in den Mittelpunkt vorbildliche Tugendhelden stellt und komische

Züge allenfalls Nebenfiguren zubilligt (Gellert, ‚Die zärtlichen Schwestern‘, 1747, u. a.); eine Entwicklung findet auch innerhalb des satirischen Typus statt: Zu Stücken, die sich mit geradliniger Demonstration eines Lehrsatzes begnügen, treten artifizellere, die durch Anmut, → *Witz* und Befreiung von aufdringlicher Belehrung, ja zweckfreie Komik ausgezeichnet sind (J. E. Schlegel, ‚Stumme Schönheit‘, 1747; einige von Lessings frühen Lustspielen). In ‚Minna von Barnhelm‘ (1767) behandelt Lessing Tellheims Stolz – die Übertreibung der empfindsamen Kardinaltugend Selbstlosigkeit – auf eine Weise, die der im sächsischen Typus üblichen Überlegenheitshaltung des Zuschauers den Boden entzieht. Neigen die Komödien der Gottsched- und Lessing-Zeit dazu, die am Protagonisten vorgeführten Fehler als Torheiten zu präsentieren, werden in der Folgezeit Mißstände aufgegriffen, die zu ihrer Kontrolle mehr verlangen als Einsicht eines einzelnen: Bei J. M. R. Lenz (‚Der Hofmeister‘, 1774; ‚Die Soldaten‘, 1776) sind es ‚Sachen‘, die nichts Geringeres als die Einrichtung der Gesellschaft in Frage stellen. Auf Überindividuelles – auf die zeitgenössische ästhetische mehr als auf die politische Misere – richtet sich der kritische Impuls auch in Tiecks Theaterkomödien (‚Der gestiefelte Kater‘, 1797, → *Spiel im Spiel*). Ist Brentanos ‚Ponce de Leon‘ eine auf Intrige und Wortwitz gegründete „Spielkomödie“ (Kluge), setzt Kleist (‚Amphitryon‘, 1807; ‚Der zerbrochne Krug‘, 1811) seine Protagonisten Prüfungssituationen aus, in denen menschliche (und göttliche) Bedürftigkeit und Begrenztheit, aber auch soziale Phänomene wie Autoritätsmißbrauch zutage treten. Stärker ausgeprägt ist die satirische Intention in den Wiener → *Possen* Nestroys. Wie kritisch deren Menschen- und Gesellschaftsbild ist, zeigt sich im Vergleich mit den erbaulichen Trivialkomödien, die beginnend schon mit den Familienstücken Schröders, Ifflands und Kotzebues das Bühnenrepertoire des 19. Jhs. beherrschen.

Was seit der Jahrhundertwende *Komödie* heißt, wird zunehmend heterogener. Schon Hauptmanns ‚Biberpelz‘ (1893) irritierte die Zeitgenossen durch das Fehlen eines mora-

lich befriedigenden Schlusses. Es ist ein Manko, das in der Folgezeit nahezu Selbstverständlichkeit erlangt (im Werk Wedekinds und Sternheims, in Brechts 'Trommeln in der Nacht', 'Mann ist Mann', später bei Horváth, Dürrenmatt, Th. Bernhard u. a.). Veränderungen gegenüber der Tradition betreffen auch den Umgang mit dem Komischen. Viele als Komödien verstandene Stücke teilen (meist unaufdringliche) Komik solchen Figuren zu, die in ethischer Hinsicht besonders respektabel, womöglich potentielle Tragödienhelden sind: Hofmannsthals 'Der Schwierige' (1921), Schnitzlers 'Komödie', 'Professor Bernhardt' (1912), einige Stücke Wedekinds ('Hidalla', 1904) und Kaisers ('Nebeneinander', 1923), Werfels ('Jacobowsky', 1945), Dürrenmatts ('Die Ehe des Herrn Mississippi', 1952; 'Die Physiker', 1962), Hildeheimers ('Die Verspätung', 1961) u. a. Daß nach 1945 die Komödien-Komik oft die Färbung des Grotesken annimmt und die ehemals dem Genre eigene Heiterkeit nicht mehr aufkommen will, ergibt sich schon daraus, daß der Komödie die Behandlung von NS-Kriminalität, Mitläufertum und Schuldverdrängung übertragen wird.

ForschG: Umfangreiche Bestandsaufnahmen der Komödienliteratur sowie normative Begriffsbestimmungen enthalten schon die Poetiken des Barock und später Gottscheds 'Versuch einer Critischen Dichtkunst' (1730). Historische Untersuchungen, zunächst auf antike Autoren gerichtet, reichen noch weiter zurück (Terenz- und Plautus-Studien der Humanisten). In den 1780er Jahren erscheinen die monumentalen, das dramatische Gebiet überschreitenden Darstellungen Carl Friedrich Flögels zum Grotesk-Komischen. Bis zu einer speziellen Gattungsgeschichte größeren Umfangs vergeht mehr als ein Jahrhundert: 1923 publiziert Holl seine 'Geschichte des deutschen Lustspiels', 1968 folgen Prang und Catholy (bisher 2 Bde.), 1992 Greiner. Seit den 1960er Jahren häufen sich Arbeiten zum Komödienschaffen einzelner Epochen wie einzelner Autoren.

Aufmerksamkeit finden gleichzeitig auch Fragen der *↗ Theaterwissenschaft* und ins-

besondere der Komödientheorie. Neben Beiträgen zu deren Geschichte (Suchomski, Bareiß, Grimm/Hinck, Schrimpf, Profitlich 1978, Aikin) und Nachdrucken komödientheoretischer Texte (Altenhofer, Grimm/Berghahn, die auch Proben aus der bedeutenden angelsächsischen Diskussion geben) entstehen Arbeiten, die, über das historische Interesse hinausgreifend, Begriff, Intention oder Wesen der Komödie zu bestimmen suchen oder eine Binnengliederung des Feldes der Komödie durch Bildung von Idealtypen unternehmen (Martini, Arntzen, Klotz, Schoell, Mainusch, Greiner und verschiedene Beiträger in Preisendanz/Warning). 1983 unterwarf Trautwein die in solchen Arbeiten vertretenen Definitionen einem Ordnungsversuch mit dem Ziel, das Konsensfähige aufzuspüren.

Lit: Judith P. Aikin: Happily ever after. In: Daphnis 17 (1988), S. 55–76. – Norbert Altenhofer (Hg.): Komödie und Gesellschaft. Frankfurt 1973. – Sibylle Appel: Die Funktion der Gesellschaftskomödie von 1910–1933 im europäischen Vergleich. Frankfurt 1985. – Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. München 1968. – H. A. (Hg.): Komödiensprache. Münster 1988. – Karl-Heinz Bareiß: Comoedia. Frankfurt, Bern 1982. – Mary Beare: Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul. Diss. Bonn 1927. Jürgen Brummack: Komödie und Satire der Romantik. In: Neues Hb. der Literaturwissenschaft. Bd. 14. Hg. v. Karl Robert Mandelkow. Wiesbaden 1982, S. 273–290. – Hanne Castein, Alexander Stillmark (Hg.): Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Stuttgart 1990. – Eckehard Catholy: Fastnachtspiel. Stuttgart 1966. – E. C.: Das deutsche Lustspiel. 2 Bde. Darmstadt 1968/1982. – Winfried Freund (Hg.): Deutsche Komödien vom Barock bis zur Gegenwart. München 1988. – Peter Christian Giese: Das 'Gesellschaftlich-Komische'. Stuttgart 1974. – Bernhard Greiner: Die Komödie. Tübingen 1992. – Reinhold Grimm, Klaus Berghahn (Hg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama. Darmstadt 1975. – R. G., Walter Hinck: Zwischen Satire und Utopie. Frankfurt 1982. – Peter Haida: Komödie um 1900. München 1973. – Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. u. 18. Jhs. und die italienische Komödie. Stuttgart 1965. – W. H. (Hg.): Die deutsche Komödie. Düsseldorf 1977. – Karl Holl: Zur Geschichte der Lustspieltheorie. Berlin 1911. – K. H.: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923. – Volker Klotz: Bürgerliches Lachtheater. Mün-

chen 1980. – V. K.: Radikaldramatik. Bielefeld 1996. – Gerhard Kluge: Spiel und Witz im romantischen Lustspiel. Köln 1963. – Hans-Jörg Knobloch: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern 1975. – Gerd Koch, Florian Vaßen (Hg.): Lach- und Clownstheater. Frankfurt 1991. – Herbert Mainusch (Hg.): Europäische Komödie. Darmstadt 1990. – Fritz Martini: Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart 1974. – Wolfgang Paulsen (Hg.): Die deutsche Komödie im 20. Jh. Heidelberg 1976. – Manfred Pfister: Bibliographie zur Gattungspoetik (3). In: Zs. für frz. Sprache und Literatur 83 (1973), S. 240–254. – Helmut Prang: Geschichte des Lustspiels. Stuttgart 1968. – Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München 1976. – Ulrich Profitlich: Über Begriff und Terminus 'Komödie' in der Literaturkritik der DDR. In: LiLi 30/31 (1978), S. 190–205. – U. P.: 'Geschichte der Komödie'. In: ZfdPh 116 (1997), S. 172–208. – U. P. (Hg.): Komödientheorie. Reinbek 1998. – Otto Rommel: Komik und Lustspieltheorie. In: DVjs 21 (1943), S. 252–286. – O. R.: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien 1952. – Konrad Schoell: Die französische Komödie. Wiesbaden 1983, bes. S. 13–21. – Hans Joachim Schrimpf: Komödie und Lustspiel. In: ZfdPh 97 (1978), Sonderh., S. 152–182. – Hans Steffen (Hg.): Das deutsche Lustspiel. 2 Bde. Göttingen 1968 f. – Horst Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. Stuttgart 1978. – Joachim Suchomski (Hg.): Lateinische Comediae des 12. Jhs. Darmstadt 1979. – Wolfgang Trautwein: Komödientheorien und Komödie. In: Schiller-Jb. 27 (1983), S. 86–123. – Günter Wicke: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Bonn 1965.

Ulrich Profitlich/Frank Stucke

Komparatistik

Kurzbezeichnung der 'Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft'.

Expl: Wie ihr traditionelles deutschsprachiges Äquivalent VERGLEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFT nahelegt, gehört die Komparatistik in die Reihe der 'vergleichenden' akademischen Disziplinen wie *Vergleichende Anatomie*, *Vergleichende Sprachwissenschaft*, *Vergleichende Religionswissenschaft*, *Rechtsvergleichung* etc. Zugleich zielt sie aber auf mehr und anderes ab als auf den bloßen Vergleich von Literaturen, lite-

rarischen Epochen, Gesamt- und Einzelwerken. Daher hat sich inzwischen auf Deutsch für sie fast überall die zwar umständlichere, doch präzisere Fachbezeichnung *Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* durchgesetzt.

Unter Aufnahme der internationalen Grundlegendiskussion in den verschiedenen Philologien, aber auch in nichtphilologischen Nachbardisziplinen (wie der Allgemeinen Linguistik, Philosophie oder Soziologie) beschäftigt sich die 'Allgemeine Literaturwissenschaft' als integraler Bestandteil der Komparatistik vor allem mit den wissenschaftstheoretischen Grundlagen der Literaturwissenschaft (*↗ Wissenschaftstheorie*, *↗ Methodologie*, *↗ Analytische Literaturwissenschaft*), mit Problemen der *↗ Literaturtheorie*, mit Theorien der Produktion (*↗ Produktionsästhetik*), *↗ Distribution* und *↗ Rezeption* von Literatur und mit Grundfragen der literarischen *↗ Übersetzung*.

Als historische und regionale Konkretisierung dieser Fragestellungen und als interdisziplinäre Brücke zwischen den Philologien wie zu anderen Disziplinen befaßt sich die 'Vergleichende Literaturwissenschaft' vor allem mit der vergleichenden Analyse einzelner Werke, Werkgruppen und Genres sowie mit Konstanz und Wandel literarischer Stoffe und Formen in verschiedenen Literaturen, mit Problemen supranationaler *↗ Literaturgeschichtsschreibung*, mit dem Verhältnis der Literatur zur Musik und bildenden Kunst, wie auch zur Philosophie und zum übrigen ideologischen Milieu einer Epoche, und schließlich mit Übersetzungen und anderen interkulturellen Rezeptionsformen literarischer Texte (*↗ Interkulturalität*).

WortG/BegrG: Die Bezeichnungen *Komparatistik* und *Vergleichende Literaturwissenschaft* gehen auf das Französische zurück. Flankiert durch Titel wie Abbé de Tressans 'Mythologie comparée avec l'histoire' (1796), Charles de Villers' 'L'érotique comparée' (1806), Joseph Marie de Gérando 'Histoire comparée des systèmes de philosophie' (1804) und Jean François Sobry 'Poétique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparées' (1810), findet sich die Bezeichnung *Littérature comparée* erstmals im Titel von Noël / de La Places

stomo'), Parodie und Satire (Fischart, Rauscher) und akzentuiert bei Fortführung der Gattung gegenüber dem Mirakulösen moralische und allegorisierte Züge (Bonnus, Major, Hondorf). Im katholischen Bereich werden dogmatisch (Witzel) und philologisch (Surius) bereinigte Legendare seit Martin von Cochem (1708) bis ins 20. Jh. wieder volkstümliche Massenlektüre. Jesuitendrama und Barockdichtung betonen heroisch-ekstatische Momente. Gegenüber aufgeklärter Polemik (Lessing) und Parodie (Bretschneider, Wieland) führen ethisches (Möser), kulturhistorisches (Herder) und poetisches Interesse (Goethe) sowie die Hochschätzung von Mittelalter, Religion und Volksüberlieferung in der Romantik zu neuer Blüte der Legendendichtung und -sammlung (Kosegarten, Tieck, Arnim, Brentano, de la Motte-Fouqué, F. und A. W. Schlegel, J. und W. Grimm, Görres). Spätere Autor(inn)en führen die Tradition fort, mit geringerer (Schaumann, Bergengruen, Schaper, Le Fort) oder stärkerer Modifikation (Liliencron, Klabund, Mell, Miegel, St. Zweig, R. Schneider).

Wohl mit Kleists 'Die heilige Cäcilie' beginnt die artistisch-profane Verwendung der Gattung. Sie entfaltet unter Inanspruchnahme des Begriffs 'Legende' im (Unter-)Titel und/oder in vielschichtigen Bezugsformen zur Tradition innovativ oder parasitär ein breitgefächertes Spektrum an Texten (C. F. Meyer, George, Binding, Kornfeld, Hesse, Brecht, Werfel, Th. Mann, Kaschnitz, Hildesheimer, Plenzdorf, Schernikau; Überblick 1450–1970 bei Rosenfeld, 74–92). Die Traditionsbezüge, nicht selten parodistisch (G. Keller, 'Sieben Legenden'; Robert Gernhardt, 'Vom lieben Gott, der über die Erde wandelt') oder humoristisch gebrochen (Huch, 'Wonnebald Pück'; Andres, 'Das Pfäfflein Domenico'), können dabei überwiegend stofflicher (Herwig, 'Sankt Sebastian vom Wedding'), formaler (J. Roth, 'Die Legende vom heiligen Trinker') oder intentionaler Art sein (Seghers, 'Agathe Schweigert'). Über die wissenschaftliche Einordnung in die Gattung – beispielhaft kontrovers schon bei Goethes 'Hufeisenlegende' – besteht in den wenigsten dieser Fälle Konsens.

ForschG: Der germanistische Anteil an der prinzipiell interdisziplinären Legendenforschung setzt mit den Romantikern bei der Registrierung und Edition v.a. der mittelalterlichen (auch lat.) Überlieferungsmassen an, bei den Prosalegendaren erst seit ca. 1970, aber mit paradigmatischen Ergebnissen zur Überlieferungsgeschichte, -geographie und -soziologie (Williams-Krapp). Der Historiker H. Günter verlieh, unter religions- und kulturwissenschaftlichem Aspekt, der vergleichenden Motivforschung entscheidende Impulse; ihre theologische Dimension verdient stärkere Beachtung (Herzog). Kontinuierliche Neufassung derselben Legende über Jahrhunderte hinweg bietet Anlaß zu vielen komparatistischen Studien, zunächst aus philologisch-quellenkundlichem (Wilhelm), dann aus geistes-, frömmigkeits- und sozialgeschichtlichem Interesse (Kunze, Petitmengin). Wenig erschien zu Poetik (Schulmeister) und Narrativ in synchroner (Höbing) oder diachroner Sicht (Riehl). Feistner nutzt die erhebliche diskursive Varianz der inhaltlich prinzipiell konstanten mittelalterlichen Legendentradition, um unter literaturpragmatischem Aspekt eine typologische Binnendifferenzierung der Gattung aufgrund der wechselnden Funktionen und Situationen des konkreten oder intendierten Gebrauchs der Texte zu entwerfen. Bezüglich des 16. Jhs. wird v.a. die kontroverstheologische Instrumentalisierung der Legende debattiert (Brückner). Die Neugermanistik steuerte zunächst literarhistorische Abrisse (Merker, Schmitt, Ittner) und Interpretationen einzelner Texte bei. Jolles (*↗ Einfache Formen*) regte sodann 1930 mit seiner (umstrittenen) Sicht der Legende als sprachlicher Wirklichkeit der Geistesbeschäftigung 'imitatio eines in Tugend Bewährten' eine fundamentale Diskussion der Gattungsfrage an, die bis heute im Zentrum des Interesses steht (G. Müller, Dabrock, Lermen, Ecker, Schmidt-Knaebel).

Lit: Johannes Bollandus, Godefridus Henschenius (Hg.): Acta Sanctorum [...]. Antwerpen 1643 ff. – Wolfgang Brückner (Hg.): Volkserzählung und Reformation. Berlin 1974. – Joseph Dabrock: Die christliche Legende und ihre Gestaltung in moderner deutscher Dichtung als Grundlage einer Typologie der Legende. Düren

1934. – Hans-Peter Ecker: Die Legende. Kultur-anthropologische Annäherung an eine literarische Gattung. Stuttgart, Weimar 1993. – H.-P. E.: Auf neuen Wegen zu einer alten Gattung. In: JbIG 25.2 (1993), S. 8–29. – H.-P. E. (Hg.): Legenden. Geschichte, Theorie, Pragmatik. Passau 2000. – EM (s. v. 'Heilige', 'Legende'). – Edith Feistner: Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jhs. bis zur Reformation. Wiesbaden 1995. – Heinrich Günter: Psychologie der Legende. Freiburg 1949. – Urs Herzog: Vorschein der „neuen Erde“. Der Heilige und die Tiere in der mittelalterlichen Legende. In: Verborum amor. Fs. Stefan Sonderegger. Hg. v. Harald Burger u. a. Berlin, New York 1992, S. 249–262. – Wolfgang Hieber: Legende, protestantische Bekennerhistorie, Legendenhistorie. Würzburg 1970. – Maria Höbing: Legendarische Erzählformen des Wenzelpassions. Münster 1935. – Robert Th. Ittner: The christian legend in German literature since romanticism. Urbana 1937. – André Jolles: Einfache Formen [1930]. Tübingen 1982. – Felix Karlinger: Legendenforschung. Darmstadt 1986. – Konrad Kunze: Studien zur Legende der hl. Maria Aegyptiaca im deutschen Sprachgebiet. Berlin 1969. – Birgit H. Lermen: Moderne Legendendichtung. Bonn 1968. – Achim Masser: Bibel- und Legendenepik des deutschen Mittelalters. Berlin 1976. – Paul Merker: Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung. Leipzig 1906. – Günther Müller: Die Form der Legende und Karl Borromäus Heinrich. In: Euphorion 31 (1930), S. 454–468. – Pierre Petitmengin (Hg.): Pélagie la pénitente. Métamorphoses d'une légende. 2 Bde. Paris 1981, 1984. – Guy Philippart: Hagiographies. Turnhout 1994 ff. – Claudia Maria Riehl: Kontinuität und Wandel von Erzählstrukturen am Beispiel der Legende. Göttingen 1993. – Hellmut Rosenfeld: Legende. Stuttgart 1982. – Susanne Schmidt-Knaebel: Textlinguistik der Einfachen Form. Frankfurt 1999. – Anselm Schmitt: Die deutsche Heiligenlegende von Martin von Cochem bis Alban Stolz. Freiburg 1932. – Rolf Schulmeister: Aedificatio und imitatio. Studien zur intentionalen Poetik der Legende und Kunstlegende. Hamburg 1971. – Herbert Walz: Legende. Bamberg 1986. – Friedrich Wilhelm: Deutsche Legenden und Legendare. Leipzig 1907. – Werner Williams-Krapp: Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Tübingen 1986. – Ulrich Wyss: Theorie der mittelhochdeutschen Legendenepik. Erlangen 1973.

Konrad Kunze

Lehrdichtung

Überwiegend versgebundenes Schrifttum zur Vermittlung von Sach-, Verhaltens- und Orientierungswissen.

Expl: Lehrdichtung basiert auf Axiomen des rhetorischen Literatursystems: (1) der funktionalen Zuordnung von 'res' (Gegenständen) und 'verba' (Formkalkül und Aussageverhalten); (2) der Konzeption von Dichtung als 'oratio ligata' (metrisch gebundener Rede); (3) der mit Horaz ('Ars poetica', v. 333) gestützten Lehrhaftigkeit ('docere') und Nutzbarkeit ('prodesse') von Literatur; (4) der Personalunion des Autors mit dem (Moral-) Philosophen, Naturforscher und Theologen (so z. B. Alsted, 'Encyclopaedia', 1630, Lib. X; Opitz, 'Buch von der Deutschen Poeterey', 1624, Kap. 3); (5) der auf Hesiod und die hellenistisch-römischen Gattungsvorbilder zurückgeführten „heroischen“ (Opitz) Dignität der Lehr-epik.

Parallel zur Ausdifferenzierung epistemologischer Teilbereiche umfaßt die Lehrdichtung – oft angelehnt an die *↗ Artesliteratur*, das Gebrauchsschrifttum und an Varietäten der erbaulichen oder katechetischen Protrepik (philosophischen Verhaltenslehre) – alle Sektoren des geistlichen, moralischen, akademischen wie empirischen Wissens. Dem entsprechen die seit der Spätantike geläufigen Vorstellungen eines formübergreifenden 'genus didascalicon' nach Maßgabe einer monologischen Sprecherhaltung.

WortG/BegrG: Der Begriff 'Lehrdichtung' ist ein jüngeres wissenschaftliches Abstraktum für ein traditionsreiches Konzept (*↗ Belehrung*). Spätestens seit Harsdörffers *war* (als Lehnübersetzung) der Terminus *Lehrgedicht* möglich, rein funktional verstanden im Sinne fabulöser oder parabolischer Didaxe ('Frauenzimmer Gesprächspiele' VII, 1647, Nr. CCLVIII; dann im Titel der erbaulichen Sammlung 'Nathan und Jotham: das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte', 1659). In der Frühaufklärung überschneidet sich der Begriff im Sinne handlungsloser Poesie mit verwandten Bezeichnungen (*Lehrlied*, *Lehrode*, *Lehrge-*

sang, philosophisches oder moralisches Gedicht; Belege bei Albertsen 1967).

Dem Übergewicht didaktischer Literatur der älteren Epochen kontrastierte ein Theorie-Kontinuum, das gerade der Lehrdichtung poetische Dignität absprach: angefangen bei Aristoteles' ‚Poetik‘ (Fiktionalitäts- und Handlungskriterium) über Lessings ‚Laokoon‘ (Handlungspostulat vs. Deskription), einigen Äußerungen Goethes (bes. sein Aufsatz ‚Über das Lehrgedicht‘ von 1827: antirhetorischer Affekt) bis hin zu Hegel (‚Ästhetik‘, bes. III,1: Fehlen der poetischen Abrundung, Totalität und Individualität). Die Rehabilitation der Lehrdichtung äußerte sich in Werken der Renaissancepoetik (s. Fabian), bei Boileau und Batteux, dann bei J. C. Gottsched zuletzt in der 4. Auflage seines ‚Versuch[s] einer Critischen Dichtkunst‘ (1751). Das Kapitel ‚Von dogmatischen Gedichten‘ (II,1,8) zieht im historischen Rückgriff die Summe des bis auf die Vorsokratiker zurückweisenden Genus.

Erst nach der Mitte des 18. Jhs. wurde die Leherepik mit systematischem Darstellungsanspruch von der deskriptiven Poesie (etwa im Gefolge von J. Thomsons ‚Seasons‘, 1726–1730) oder moralistischer Reflexion geschieden, ohne daß sich allerdings ein verbindlicher Sprachgebrauch herausgebildet hätte (Belege bei Albertsen und Jäger). Besonders die *↗ Gedankenlyrik* Schillers regte zu Überlegungen über eine Symbiose lyrischer bzw. epischer Poesie (z. B. W. v. Humboldt) und DIDAKTISCHER LITERATUR an. Demgemäß hielten sich bis in die Poetiken und Darstellungen des 19. Jhs. Kapitel über Lehrdichtung, jedoch dominierte die seit dem 18. Jh. von ‚Naturformen‘ abgeleitete Gattungstrias von Epik, Lyrik und Dramatik. Vor allem durch die Revision dieser unhistorischen Gattungspoetik durch F. Sengle (‚Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre‘, 1964) wurden die rhetorischen und didaktischen Paradigmen der Lehrdichtung wieder aufgewertet und so einer vorurteilslosen literarischen Systematik die Bahn bereitet.

SachG: Didaktische Intentionalität kann alle Textsorten einschließlich der Bühnenli-

teratur durchdringen, prägt jedoch besonders: (1) die gnomische (seit dem 16. Jh. oft emblematisch kombinierte) Epigrammdichtung; (2) die mittelalterliche *Spruchdichtung* (*↗ Sangspruch*), Teilbereiche der Liedproduktion und des Meistersangs, auch die Textbereiche der bebilderten Massenpublizistik (*↗ Flugblätter*); (3) diverse epische Kurzformen (‚Bispele‘-Dichtung; Fabelpoesie, *↗ Fabelz*; moralisierende Erzählungen) und *↗ Exempel*-Sammlungen; (4) Tugendlehre und Lasterschelte, Verssatire; (5) Oden- und Elegiendichtung, auch Varianten der Versepistel und des *Epyllions* (*↗ Verserzählung*), von wo aus direkte Linien zur ‚philosophischen‘ Dichtung der Frühaufklärung und der sogenannten ‚Gedankenlyrik‘ z. B. Schillers führen; (6) panegyrische oder deskriptive Texte (etwa *↗ Städtelob*, Landesbeschreibung und dynastische Genealogie) und Reisedichtung (*↗ Hodoeporicon*).

Die Lehrdichtung des Mittelalters reicht von den moralischen Sentenzen des Ps.-Cato bis hin zu compilativen Großformen und behandelt Standesethik, Geistliches, Realienkunde, in Sondertraditionen z. B. auch ‚Minnelehren‘ (s. Boesch, Cramer, Sowinski, Haye). Der Rückgriff zunächst italienischer Renaissanceautoren auf die Gattungsprotagonisten der Antike akzentuierte die von Vergil und Lukrez im kulturphilosophischen Kontext aufgeworfene Frage nach den ‚causae rerum‘. An die Seite des kanonisch fixierten Lehrvortrags trat die problembezogene, Gefühl und Phantasie ansprechende Erkundung eines fraglichen Erkenntniszusammenhangs, auch im 18. Jh. noch stimuliert durch die Auseinandersetzung mit Lukrez (gegen ihn etwa M. de Pagnac's enzyklopädischer ‚Anti-Lucretius‘, hg. v. Gottsched; in seinem Gefolge auch Wielands physikotheologisches Leherepos ‚Die Natur der Dinge‘, 1752).

Seit der Renaissance (Überblick bei Roellenbleck) wußten sich die Autoren der epischen Lehrdichtung motiviert vom Reiz entlegener Sachgebiete (etwa Vida in seinem Leherepos über die Seidenraupen). Astralmythologische Interpretamente boten hierbei die Möglichkeit einer episierenden oder imaginativen Auflösung des Lehrbuchcha-

rakters. G. Fracastoro's Lehrgedicht über die sich ausbreitende Syphilis (1555, zusammen u. a. mit medizinischen Schriften) überwand die nur mnemotechnische Reimkunst, greifbar etwa im Überlieferungsstrom des spätmittelalterlichen ‚Regimen Sanitatis Salernitanum‘. Die transmutatorische ‚Philosophie‘ der Alchemisten fand ihre klassizistische Grundurkunde in einem berühmten Epos G. A. Augurellos (s. Hasskell), was jedoch den vom Mittelalter bis ins späte 18. Jh. reichenden Überlieferungsverbund ‚occultur‘ Lehrpoesie, oft auch im Text-Bild-Verbund, keinesfalls außer Kraft setzte (*↗ Hermetismus*). Als moral- und sozialphilosophisches, dazu kirchen- und religionskritisches Monumentalwerk, aber auch als Thesaurus der Naturkunde ließ sich der in ganz Europa verbreitete, zwölf Bücher umfassende ‚Zodiacus Vitae‘ (Venedig, ca. 1535) des Pier Angelo Manzolli/Palingenius Stellatus lesen.

Im Umkreis des Melanchthonschen Reformationshumanismus wurden naturkundliche Themen besonders in anlaßgebundenen *↗ Epigrammen* und *↗ Elegien* abgehandelt, wobei – mit weiter Ausstrahlung auf die Tagespublizistik – die theologische und moralisch-prognostische Deutung von Himmelserscheinungen außerhalb der Naturordnung (‚praeter naturam‘) in den Vordergrund rückte. In ihrer geistlichen Befangenheit kontrastierte diese Dichtung der von prominenten Autoren (Baif, Ronsard, M. Scève) getragenen kosmologischen Dichtung der französischen ‚Pléiade‘ (dazu Pantin, Schmidt, Weber, Wilson). Die deutschen Verfasser neulateinischer Leherepik favorisierten dagegen eher ironisch-satirisch behandelte Anliegen der Sozialdidaxe – wie etwa Friedrich Dedekinds bald ins Deutsche übersetzter ‚Grobianus de morum simplicitate‘ in der Nachfolge der älteren Anstandslehren (1549 u.ö., dt. von Caspar Scheidt, 1551) oder Vincentius Opsopoeus' ‚De arte bibendi libri tres‘ (1536). Aus dem französischen Kulturraum fand jedoch großen Anklang die auf das Hexameron-Schema der altchristlichen Literatur zurückgreifende Schöpfungsdichtung ‚La Sepmaine‘ (1578 ff.) des G. S. Du Bartas (zu ihm Reichenberger). Als früher Vertreter

der Alexandrinerepik in deutscher Sprache profilierte sich Caspar v. Barth in seinem ‚Deutschen Phoenix‘ (1626), einem alle allegorischen Eigenschaften des alten Vögelsymbols abschreitenden lutherischen Erbauungswerk, dem der Autor in Gestalt des ‚Zodiacus Vitae Christianae‘ (1623) ein Leherepos theologisch-moralistischen Zuschnitts vorangeschickt hatte.

Die von den europäischen Jesuiten fortgeführte Tradition des lat. Lehrgedichts (Sammlung: ‚Poemata Didascalica‘, 2 Bde., Paris 1749) wurde in Deutschland repräsentiert etwa von Jacob Masen SJ mit seiner ‚Sarcotis‘, drei Büchern über Sündenfall und Erlösung des Menschen, die später als Vorbild für Miltons ‚Paradise Lost‘ fungierten. Für die muttersprachliche Lehrdichtung bedeutete das Werk von Opitz eine markante Zäsur: nicht nur durch die Nobilitierung des Leherepos in seiner Poetik (1624), sondern auch durch seine von Niederländern (D. Heinsius, H. Grotius) angeregte Produktivität. Das ‚Trostdgedichte in Widerwertigkeit deß Krieges‘ (1633; s. Garber, 145–163) gehört zu der bedeutenden politischen Dichtung der Frühen Neuzeit. Der Protest gegen die Leidenserfahrungen des Krieges, der als protestantischer Kampf um Gewissensfreiheit und als nationale Katastrophe erscheint, verweist in der Leitfigur des stoischen Weisen (nach J. Lipsius' ‚De constantia‘) auf eine Möglichkeit der moralischen Resistenz und Autonomie. Als stoizistisches Leherepos läßt sich Opitz' ‚Vielguet‘ lesen, während ‚Zlatna Oder Gedichte Von Ruhe deß Gemüthes‘ (1623; über ein Landgut in Siebenbürgen) die teils hof-, teils stadtkritischen Denkfiguren der Landlebendichtung aufgreift und so eine – z. B. über Canitz' Satiren vermittelte – Symbiose von Glücks- und Tugendphantasien darstellt, die in der Frühaufklärung (Uz, E. v. Kleist u. a.) in poetischen Empfehlungen mittelständischer Lebenskunst Resonanz fand (s. Lohmeier). Als Verfasser sprachphilosophischer Lehrdichtung (darunter ‚Der Teutschen Sprach Einleitung‘, 1643) verdient J. G. Schottelius besondere Beachtung.

Der Durchbruch des rational-empirischen Wissenschaftsmodells der ‚new

science' (Galilei, Newton u. a.), die vom Bewußtsein des Wissensfortschritts geförderte Abrechnung mit „abergläubischen“ Residuen (etwa der Kometenfurcht in A. G. Kästners „Philosophischem Gedicht von den Kometen“, 1744; s. Grimm, 703–770; Baasner), die Imagination eines offenen Weltraums mit fernen Sternenbewohnern (C. Mylius), die von Christian Wolffs Philosophie postulierte Einheit von Vernunft und Tugendhabitus mit innerweltlichen Glücksversprechen – all dies waren Faktoren, welche die Ausbreitung der Lehrdichtung während der Frühaufklärung (ca. 300 Titel zwischen 1730 und 1760) als Phänomen poetischen Wissenstransfers erkennen lassen (s. Albertsen, Jäger, Siegrist). Brockes' Sammlung („Irisches Vergnügen in Gott“, 9 Bde., 1741–1749) zeichnete in der Interferenz von Alltagserfahrungen und pathetischer Vergegenwärtigung einer deistischen Kosmologie das vom Nutzgedanken gestärkte Vertrauen in die gottgewollte Erschließung der sinnlichen Objektwelt. Gegenüber dem metaphysischen Optimismus, wie er etwa in Popes „Essay on Man“ (dt. von Brockes, 1740) zum Ausdruck kam, erinnerte Albrecht v. Haller sowohl an die Theodizeeproblematik („Über den Ursprung des Übels“, 1734) als auch an die Gefahren der „Freigeisterei“ und entwarf in Idealbildern des Schweizer Landlebens („Die Alpen“, 1729) Gegenpositionen zur moralischen Depravation der Stadt. Auch Wieland beteiligte sich in den Lehrgedichten seines Frühwerks (u. a. „Anti-Ovid“, 1752) an den Versuchen, den drohenden „Epikureismus“ mit den Restbeständen eines Offenbarungsglaubens bzw. einer Schöpfungstheologie zu vermitteln. Seine Verserzählung „Musarion oder die Philosophie der Grazien“ (1768) verstand Wieland, kennzeichnend für die Gattungsauflösung, als „eine neue Art von Gedichten zwischen dem Lehrgedicht, der Komödie und der Erzählung“ (Brief an Gessner vom 29.8.1766). Schiller nahm in Teilen seiner philosophischen Lyrik, Goethe in seinen Epigrammen, in seinem Fragment „Die Geheimnisse“ (entstanden 1794/95), vor allem aber in seinen morphologischen Lehrelegien (darunter

„Die Metamorphose der Pflanzen“, 1799) Anteil an poetischer Didaktik.

Moralistische Weisheitslehre, manchmal zum Brevier geordnet oder exotisch drapiert, fand im 19. Jh. Anklang (etwa Rückerts „Weisheit des Brahmanen“, 6 Bde., 1836–1839). Die epische Traditionslinie verlief sich in pantheisierenden, formal synkretistischen Weltanschauungsgedichten wie Friedrich von Sallets in Jamben verfaßtem „Laienevangelium“ (1842), kulturkritischen Monumentalwerken wie Robert Hamerlings „Homunculus“, ein modernes Epos in zehn Gesängen (1888), schließlich in Carl Spittlers „symphonischer Phantasie“, „Olympischer Frühling“ (1900 ff.), deren mythologischer Bilderreichtum samt der gedanklichen Konkursmasse romantisch-idealistischer Philosopheme inkommensurablen Entwürfen wie Theodor Däublers „Nordlicht“ (1910 ff.) vorausgeht. Daß Bertolt Brecht das „Kommunistische Manifest“ in ein Leherepos nach antiker Manier umschreiben wollte (der Versuch blieb Fragment), bestätigte die Wirkungsbreite der klassischen Archegeten.

ForschG: Die Erschließung der mittelalterlichen, der renaissancehaften (bes. italienischen und französischen) wie auch der deutschen Lehrdichtung des 18. Jhs. hat das Stadium nützlicher Gesamtdarstellungen erreicht. Sieht man von singulären Forschungsbeiträgen (zu Opitz), von Vorstößen im Blick auf bestimmte Textsektoren (Telle zur hermetoalchemischen Naturdichtung), dazu von Einzelstudien (Bauer, Köhlmann) ab, liegt der deutsche Anteil der Lehrdichtung, zumal der lateinischen, an der Wissensliteratur des Mittelalters sowie des 16. und 17. Jhs. noch weitgehend im dunkeln.

Lit: L[eif] L[udwig] Albertsen: Das Lehrgedicht [...]. Aarhus 1967. – L. L. A.: Lehrdichtung. In: Fischer Lexikon Literatur. Bd. 2. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt 1996, S. 937–960. – Rainer Baasner: Abraham Gotthelf Kästner, Aufklärer (1719–1800). Tübingen 1991. – Barbara Bauer: „A signis nolite timere quae timent gentes“ (Jer. 10,2). Der Weg wissenschaftlicher Aufklärung vom Gelehrten zum Laien am Beispiel der Astronomie (1543–1759). Habil. München 1988 (masch.). – Bruno Boesch: Lehrhafte Literatur. Berlin 1977. – Bernhard Fabian: Das Lehrgedicht als Problem der Poetik. In: Die nicht mehr schönen Künste. Hg. v. Hans Robert Jauß. München 1968, S. 67–89. – Klaus Garber: Martin Opitz. In: Deutsche Dichter des 17. Jhs. Hg. v. Harald Steinhagen und Benno von Wiese. Berlin 1984, S. 116–184. – Gunter E. Grimm: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Tübingen 1983. – Yasmin Haskell: Round and round we go: The alchemical „Opus Circulatorium“ of Giovanni Aurelio Augurello. In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 59 (1997), S. 583–606. – Thomas Hays: Das lateinische Lehrgedicht im Mittelalter. Leiden u. a. 1997. – Hans-Wolf Jäger: Zur Poetik der Lehrdichtung in Deutschland. In: DVjs 44 (1970), S. 545–576. – H. W.-J.: Lehrdichtung. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. Hg. v. Rolf Grimminger. München 1980, S. 500–544. – Wilhelm Köhlmann: Alchemie und späthumanistische Formkultur. In: Daphnis 13 (1984), S. 100–135. – W. K.: Humanistische Verskunst im Dienste des Paracelsismus. In: EG 50 (1995), S. 509–526. – W. K.: „Laßt mein Antlitz heiter seyn“: Uzens Gedicht „Das Erdbeben“ im historisch-epochalen und im Werkkontext. In: Dichter und Bürger in der Provinz. Hg. v. Ernst Rohmer und Theodor Verwey. Tübingen 1998, S. 99–132. – Anke-Marie Lohmeier: Beatus ille. Studien zum „Lob des Landlebens“ in der Literatur des absolutistischen Zeitalters. Tübingen 1981. – Walther Ludwig: Neulatinische Lehrdichtung und Vergils Georgica. In: Fs. Leonard Forster. Baden-Baden 1982, S. 151–180. – Robert L. Montgomery: The reader's eye. Studies in didactic literary theory from Dante to Tasso. Berkeley 1979. – Isabelle Pantin: La poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle. Genf 1995. – Kurt Reichenberger: Du Bartas und sein Schöpfungsepos. München 1962. – Georg Roellenbleck: Das epische Lehrgedicht Italiens im 15. und 16. Jh. München 1975. – Albert-Marie Schmidt: La poésie scientifique en France au XVI^e siècle. Paris 1938. – Christoph Siegrist: Das Lehrgedicht der Aufklärung. Stuttgart 1974. – C. S.: Lehrdichtung. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 4. Hg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Reinbek 1980, S. 219–233. – Bernhard Sowinski: Lehrhafte Dichtung des Mittelalters. Stuttgart 1971. – Joachim Telle: Sol und Luna. Literar- und alchemiegeschichtliche Studien zu einem altdutschen Bildgedicht. Hürtgenwald 1980. – J. T.: Astrologie und Alchemie im 16. Jh. In: Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance. Hg. v. August Buck. Wiesbaden 1992, S. 227–253. – J. T.: „Vom Stein der Weisen“. Eine alchemoparacelsistische Lehrdichtung des 16. Jhs. In: Analecta Paracelsica. Hg. v. J. T. Stuttgart 1994, S. 167–212. – Peter Toohey:

Epic lessons. An introduction to ancient didactic poetry. London, New York 1996. – Henri Weber: La création poétique au XVI^e siècle en France. 2 Bde. Paris 1956. – Dudley Wilson: French Renaissance scientific poetry. London 1974.

Wilhelm Köhlmann

Lehrhaftigkeit ↗ Belehrung

Lehrstück ↗ Episches Theater

Leich

Großform mittelhochdeutscher Lyrik.

Expl: Der Leich setzt sich im Unterschied zum ↗ *Lied*₂ mit seinen in der Regel dreiteiligen, parallel gebauten Strophen aus zumeist gedoppelten VERSIKELN (AA'BB') zusammen, die einem je eigenen metrischen Schema und einer eigenen Melodie folgen. Formal verwandt ist die lateinische ↗ *Sequenz*.

Unterschiede zwischen Leich und Lied resultieren v.a. aus der Struktur. Die Form der Versikel gibt nicht nur die Möglichkeit der Parallelisierung von Motiven, sondern auch die der antithetischen Spiegelung; Wiederholung wie Entgegensetzung kann auch größere Versikelgruppen kennzeichnen. Die Reihenstruktur begünstigt das Stilmittel der Aufzählung. Das Prinzip der Versikelrepetition gibt Gelegenheit zur Explikation und Auslegung von ↗ *Allegorien*₂, aber auch zur „eklektischen“ Kombination von sonst Unvereinbarem: Minneklage oder hyperbolischer Frauenpreis und Tanzmotiv mit Mädchenrevue; Frauenlob und Fürstenlob. Ob diese Möglichkeiten der Strukturierung auch in der Melodie aufgenommen wurden, ist für uns nur in Ausnahmefällen noch erkennbar.

Inhaltlich unterscheidet sich der Leich vom Lied kaum. Im Minneleich wird das Thema zumeist als Lob oder Klage formuliert, gelegentlich mit unterweisenden Elementen. Erweiterungen ergeben sich aus der Nennung literarischer Exempla und v.a. aus

M

Madrigal

Gedicht mittlerer Länge ohne strophische Gliederung aus zumeist alternierenden Versen mit freier Takt- oder Hebungszahl.

Expl: Seit dem 14. Jh. in Italien bezeugter volkssprachlicher und zum gesanglichen Vortrag bestimmter Formtypus der Lyrik mit zunächst bukolischem und amourösem, später auch geistlichem oder politischem Inhalt und moralischer, satirischer oder polemischer Intention. Die ältere Form des Madrigals, bestehend aus einer Strophe zu 2–3 Terzetten und 1–2 Reimpaaren, wurde im 16. Jh. von einem freieren Typ abgelöst, der aus 6–13 zumeist alternierenden und 7–11 Silben umfassenden Versen in freier Anordnung und Reimstellung bestand und auch ↗ *Waisen* zuließ, ehe sich zum Ende des 16. Jhs. wieder eine strengere Form etablierte (13 Verse zu 3 Terzetten und 2 Reimpaaren). Eine Sonderform des Madrigals ist das Madrigalon, das in der Länge noch über das 14zeilige ↗ *Sonett* hinausgeht. Seine Kürze und mitunter gnomische Zuspitzung rücken das Madrigal in die Nähe zum ↗ *Epigramm*. Als Formvariante des Madrigalverses gilt der 4–6hebige Faustvers, mit dem Goethe weite Teile seiner gleichnamigen Tragödie gestaltete.

WortG: Die Etymologie des Wortes *Madrigal* ist umstritten. Es wird heute im allgemeinen auf lat. *maternalis* ‚von der Mutter‘, ‚muttersprachlich‘ zurückgeführt, doch ist eine Überlagerung des Begriffs mit *cantus materialis* (weltlicher Gesang in Abgrenzung zum *cantus spiritualis*) denkbar (Pirrota). Bis ins 19. Jh. wurde die etymologisch unhaltbare Herleitung Antonio da Tempos von ital. *mandra* ‚Herde‘ bzw. *mandrialis* ‚zur Herde gehörig‘ und jene Pietro Bembo von *cantus materialis* (einfacher

Gesang in Abgrenzung zum *cantus formalis*) favorisiert.

Vossler, S. 10–12. – Nino Pirrota: Sull' etimologia di ‚Madrigale‘. In: Poesia 9 (1948), S. 60 f.

BegrG: Gedichte des beschriebenen Typs wurden im Italien des 13./14. Jhs. mit Blick auf das vermeintliche Etymon *mandrialis* als *ma(n)driale*, seit dem Cinquecento als *madrigale* bezeichnet. Die lateinische Definition des Madrigals als „Carmen Musicae potius, quam Poetices legibus respondens“ (Zedler 19, 140) betont den Primat der musikalischen Gesetzmäßigkeit dieser Gedichtform vor der poetischen. In den deutschen Poetiken etablierte sich der Begriff erst nach dem Erscheinen von Caspar Zieglers Abhandlung ‚Von den Madrigalen‘ (Wittenberg 1653).

SachG: Musikalische und literarische Entwicklung lassen sich beim Madrigal nicht strikt voneinander trennen. Die Gedichtform entstand im 14./15. Jh. in Italien, wo Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, Pietro Bembo und Bindo d'Alesso Donati zu ihren bedeutendsten Vertretern gehörten. Mit der Übersetzung ital. Madrigaltexte und eigenständigen Nachbildungen erschien die Form in Deutschland zuerst als Musiklibretto bei Hans Leo Haßler (1584) und Johann Hermann Schein (1609). Theoretisch fundiert wurde das Madrigal 1653 durch Caspar Ziegler, jetzt schon als eine Form für die sprech- und lesbare Kunstlyrik. Außerhalb der Gedichtform Madrigal diente der freie Madrigalvers im 17. Jh. zur Gestaltung der Rezitativpartien von ↗ *Oper*, ↗ *Kantate* und ↗ *Oratorium*. Martin Opitz löste sich in seiner ‚Daphne‘ bereits vom italienischen Vorbild und variierte zwischen jambischen und trochäischen Versen, während Augustus Buchner nach dem Vorbild der Ge-

sangspartien in der antiken Tragödie in seinen ‚Orpheus‘ daktylische Verse einmischte. Im gesprochenen Trauerspiel verlief eine ähnliche Entwicklung von den Neulateinern zu Opitz, Gryphius und Lohenstein. Monologe, Geisterreden und Chöre wurden in deutlicher Abgrenzung zum starren Alexandriner in freien Madrigalversen oder in Operndaktylen gehalten. Zu einer Blüte gelangte das Madrigal in der ↗ *Galanten Literatur* (Caspar Stieler, Philipp von Zesen, Benjamin Neukirch, Erdmann Neumeister). Aus der französischen Dichtung kam im 18. Jh. ein neuer Anstoß zur Nachbildung jambischer und trochäischer Verse mit freier Hebungszahl. Diese sogenannten vers libres (↗ *Freie Verse*) sind ihrer rhythmischen Form nach im Deutschen mit den Madrigalen völlig identisch. Sie fanden u. a. in der ↗ *Anakreontik* (Hagedorn, Gellert; der junge Goethe), in Fabeldichtungen und Verserzählungen (Lessing, Wieland) Verwendung. Goethe hielt weite Partien seines ‚Faust‘ in teils gereimten, teils reimlosen Madrigalversen. Einen letzten Höhepunkt erreichte die Madrigaldichtung in der Romantik (A. W. Schlegel, Uhland, Eichendorff). Der Madrigalvers hingegen lebte bis in die Moderne (z. B. Ernst Stadler, ‚Zwiegespräch‘) fort.

Vossler, S. 13–158. – Andreas Heusler: Deutsche Versgeschichte. Bd. 3. Berlin 1956, § 1031–1037. – Dorothea Baumann, James Haar: Madrigal. In: MGG² 5, Sp. 1541–1569.

ForschG: Daß eine umfassende Geschichte des Madrigals, die sowohl die musikalischen als auch die literarischen Implikationen dieser Form interdependent berücksichtigt, bislang nicht vorliegt, resultiert nicht zuletzt daraus, daß nur wenige Forscher in diesem Grenzbereich kompetent zu arbeiten vermögen. So bildet die Untersuchung von Karl Vossler (1898), die den bis dahin einschlägigen musikologischen Beitrag von Philipp Spitta (1875) in seinen wichtigsten Positionen revidierte, immer noch die Grundlage für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Madrigal. Den Einfluß der italienischen Musik auf die deutsche Dichtung vor Opitz haben Velten und Brauer untersucht. Grundlegende Ein-

zeluntersuchungen zu Opitz und Zesen bieten die Arbeiten von Aikin und Thomas. Eine Darstellung der Geschichte des Madrigals für den gesamteuropäischen Raum steht noch aus.

Lit: Judith P. Aikin: Creating a language for German opera. The struggle to adapt madrigal versification in seventeenth-century Germany. In: DVjs 62 (1988), S. 266–289. – Walter Brauer: Jakob Regnart, Johann Hermann Schein und die Anfänge der deutschen Barocklyrik. In: DVjs 17 (1939), S. 371–404. – Philipp Spitta: Die Anfänge der madrigalischen Dichtung in Deutschland. In: Allgemeine musikalische Zeitschrift 10 (1875), S. 4–7 und 19–23. – Gary C. Thomas: Philipp von Zesen's German madrigals. In: Daphnis 21 (1992), S. 641–672. – Rudolf Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik. Heidelberg 1914. – Karl Vossler: Das deutsche Madrigal. Weimar 1898.

Ralf Georg Czapla

Madrigalvers ↗ Versmaß

Männlich ↗ Kadenz

Märchen

Mündlich oder schriftlich tradierte, in international verbreiteter Motivik verankerte Prosaerzählung, in der die Bedingungen der Wirklichkeit aufgehoben scheinen.

Expl: Als ‚Märchen‘ gelten Erzählungen unterschiedlichster Art, die aber zumindest darin übereinstimmen (sollten), daß (1) Verfasser, Entstehungszeit, -ort und -zweck unbekannt sind, (2) sie im Lauf ihrer Überlieferung variiert wurden, (3) sie vom Wunderbaren (partielle Aufhebung der Naturgesetze) wie selbstverständlich erzählen, aber nicht in jeder Hinsicht glaubwürdig sein wollen. Durch (1) und (2) sind sie als sogenannte *Volksmärchen* von der Kunstdliteratur (insbesondere vom ↗ *Kunstmärchen*), durch (3) von anderen (ggf. ebenfalls anonymen) Wundergeschichten abgegrenzt, denn Mythe, ↗ *Sage* oder ↗ *Legende* be-

richten vom Wunder als vom Außergewöhnlichen und mehr oder weniger mit dem Anspruch auf Glaubhaftigkeit.

Die Schreibart des Märchens ist (nach Lüthi) gekennzeichnet durch abstrakten Stil (entsprechend seiner ‚Wirklichkeitsferne‘), Flächenhaftigkeit und Isolation der Figuren, Eindimensionalität der Wirklichkeitswahrnehmung, Sublimation als ‚Entwicklung‘ sowohl des Magischen als auch des Alltäglichen. Von Märchensammlern und -deutern sind diese Kriterien seit je zu wenig beachtet worden, so daß unter dem Begriff ‚Märchen‘ u. a. auch Sagen, Schwänke, Rätsel- und Warn- oder Lügengeschichten aller Art subsumiert werden. Als Kriterien für die Gattung sind fälschlich vereinseitigend schlichter Unterhaltungswert, Bewahrung von (Natur-, Astral- und anderen) Mythen, Kindhaftigkeit, pädagogische Eignung, Realisierungen von Archetypen usw. diskutiert worden.

WortG: *Märchen* ist Diminutivform zum mhd. Substantiv (*daz*) *maere* ‚Kunde‘, ‚Nachricht‘, abgeleitet von ahd. *māri* ‚berühmt‘ (↗ *Maere*). Noch Luther braucht frnhd. *Mā(h)r* im Sinn von ‚wichtige und höchstbeglaubigte Nachricht‘ (Evangelium). Die seit dem 13. Jh. belegte Diminutivform (obdt. *-lein*, mitteldt. *-chen*, nd. *-ken*) deutet auf die (durch mündliche Tradition bedingte) Kürze solcher Nachrichten hin, zugleich aber auch auf ihren zweifelhaften Wahrheitsanspruch (z. B. *merl* in Johannes Aventins ‚Bayerischer Chronik‘, 1522/33: ‚unglaubliche Geschichten‘). Diese abwertende Bedeutung herrscht bis ins 18. Jh. vor. Zugleich wird es daneben schon seit dem 16. Jh. auch als Gattungskennzeichnung (*Predigtmärlein*, *Ammenmärchen*) verwendet.

Klaus Düwel: Werkbezeichnungen der mittelhochdeutschen Erzählliteratur (1050–1250). Göttingen 1983, S. 205–207. – DWb 12, Sp. 1615–1620. – EM 1, Sp. 463 f.; 9, Sp. 250 f., 345–347. – Hanns Fischer: Studien zur deutschen Märchenforschung. Tübingen 1983, S. 78–84. – Lexer 1, Sp. 2045 f.

BegrG: Mit dem Titel ihrer erstmals 1812/14 erschienenen Sammlung ‚Kinder- und Hausmärchen‘ haben die Brüder Jacob und

Wilhelm Grimm (1785–1863; 1786–1857) das Wort in seiner mitteldt. Form endgültig als Gattungsbegriff durchgesetzt, und zwar im ähnlichen Sinn, wie ihn Musäus (‚Volksmärchen der Deutschen‘, 1782–86) mit seiner (an Herders Begriff ↗ *Volkslied* angelehnten) Prägung ‚Volksmärchen‘ aufgefaßt hatte: fiktionale, früher oder gegenwärtig mündlich (im ‚Volk‘, im ‚Haus‘) verbreitete Prosaerzählungen mit ausgeprägter Vorliebe für Wunderhaftes (↗ *Phantastisch*) und (im Gegensatz zur Sage) ohne Anknüpfung an bestimmte geographische oder historische Sachverhalte. Daß es sich dabei ursprünglich und zunächst noch um Texte von Erwachsenen für Erwachsene handelt, geht aus den Definitionen und Intentionen von Musäus und den Grimms (Vorreden zu ihren Sammlungen) ebenso hervor wie aus der etwa gleichzeitigen Adaptation des Begriffs durch Wieland und Goethe für deren Kunstmärchen in Versform oder Prosa. Erst die veränderten soziologischen und geistesgeschichtlichen Verhältnisse zu Anfang des 19. Jhs., besonders die Herausbildung der Kleinfamilie und ihrer Kommunikationsstrukturen (Intimisierung, Emotionalisierung), brachten die Kinder als Adressaten ins Spiel, so daß die Gattung, auch wegen ihrer scheinbaren ‚Unvernünftigkeit‘, zunehmend als ↗ *Kinderliteratur* aufgefaßt und gewertet wurde. Die Romantik deutete diese Einschätzung um. Sie hebt das Unverbildete als Voraussetzung der Rezeption hervor und sucht dementsprechend auch den Ursprung des Märchens im ‚Volk‘. Die volkskundlich und literaturwissenschaftlich geprägte Märchenforschung erwies die literatursoziologischen Annahmen als unhaltbar. Ein sprunghaft ansteigendes Interesse des erwachsenen Lesepublikums zu Ende des 20. Jhs. kehrt gewissermaßen zu vorromantischen Positionen zurück.

[Johann Gottfried Herder u. a.:] Von deutscher Art und Kunst. Hamburg 1773. – [Johann Karl August Musäus:] Volksmärchen der Deutschen. 5 Bde. Gotha 1782–86. – Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. 2 Bde. Berlin 1812/15; 3 Bde. Berlin 1819, 1822; Göttingen 1856.

SachG: Die Eigenart der Überlieferung läßt für die Entstehung der Gattung nur ungesi-

cherte Hypothesen zu. Daß in Antike und Mittelalter kein Märchen überliefert ist, das den Gattungseigentümlichkeiten entspricht, wie sie sich später herausgebildet haben – wohl indes Märchenmotive in Fülle, die sich nur gelegentlich zu (national sehr unterschiedlichen) Erzählkomplexen verdichten (z. B. das ägyptische ‚Zwei Brüder-Märchen‘, der ‚Goldene Esel‘ des Apuleius, die sogenannten ‚Märchen aus 1001 Nacht‘) –, gibt zu Spekulationen Anlaß, die von der Nichtexistenz der Gattung bis zur Vermutung der Allbekanntheit solcher Texte (so daß sie nicht aufgeschrieben werden mußten) reichen. In eins damit stellt sich nicht nur die Frage nach der Entstehungszeit des Märchens (Thesen umfassen den Zeitraum von den Anfängen der Menschheit bis zum 18. Jh.), sondern auch nach Herkunft und Verbreitung: (1) Monogenese; einmalige Erfindung und Wanderung (Benfey); (2) Polygenese; mehrmalige, voneinander unabhängige Erfindung, ‚Ausdruckszwänge‘ verschiedener Entwicklungsstufen jeweiliger Erzählgemeinschaften (Finnische Schule); (3) Archetypik; Gestaltung menschlicher Grundbefindlichkeiten (C. G. Jung); (4) Zielform; Märchen sind immer auf dem Weg zu ihrer Idealform, die also nicht im Ursprung, sondern in der Zukunft liegt (Lüthi). Die Frage, ob das Märchen eine Vorform des Mythos oder dessen Weiterleben in einer Art Schwundstufe darstellt, ist damit nicht beantwortet. Geht man von der monogenetischen These aus, so sind jedenfalls alle (Volks-)Märchen zunächst Kunstmärchen und haben ihren eigentlichen Charakter erst durch die Überlieferungsgeschichte (Verlust der ‚Urfassung‘ und deren Umgestaltung) gewonnen.

Die entscheidende, den Typus prägende Wende erfuhr die Geschichte des Märchens im späten 18. und frühen 19. Jh. Musäus und die Grimms fanden zwar noch eine mündliche Märchentradition vor, doch war diese auf einen kleinen, keineswegs für das erzählende Volk (oikotypisch oder gar soziologisch) repräsentativen Beiträgerkreis beschränkt und zeigte zudem fast immer Einfluß durch schriftliche Traditionen. Man kann daraus schließen, daß die mündliche Tradition (↗ *Oralität*) immer wieder der

Stützung durch schriftliche Formulierungen bedurfte. Dieses Wechselspiel ist bis ins 16. Jh. zurückzuverfolgen: Luther spielt in seinen ‚Tischreden‘ (passim), Gailer von Kaisersberg in Predigten auf anscheinend allbekannte Märchen an, 1591 spricht Rolnhagen von den „wunderlichen Hausmärlein [...] welche ohne Schrift immer mündlich auf die Nachkommen geerbet wurden“ (Vorrede zum ‚Froschmeuseler‘). Daneben stellen sich die Veröffentlichung des ‚Erdkuolin‘-Märchens durch Montanus (1550) und z. B. Bearbeitungen von Märchensujets durch Hans Sachs (‚Die ungleichen Kinder Evas‘, ‚Das junggeglühte Männlein‘ u. a.) und immer wieder Übersetzungen vor allem der Feenmärchen (z. B. Madame d’Aulnoy, ‚Contes des fées‘, dt. 1762; Madame de Villeneuve, ‚Cabinet des fées‘, dt. 1790–97). Auch in italienische Erzählsammlungen (besonders Straparola, ‚Le piacevoli notti‘, 1550/53; Basile, ‚Lo cunto de li cunti‘, dt. 1846) sind Märchenstoffe eingearbeitet; Charles Perrault hat seit 1693/94 eine kleine Sammlung nacherzählter Volksmärchen herausgegeben (zusammengefaßt 1697: ‚Histoires ou Contes du temps‘).

Mit den Sammlungen und Forschungen der Brüder Grimm wurden nicht Urfassungen von Märchen aufgefaßt oder rekonstruiert, sondern ein neues literarisches Genre, die ‚Gattung Grimm‘ (Jolles) oder das ‚Buchmärchen‘ (Lüthi) entwickelt: zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit angesiedelte, durch Kontaminationen und stilistisch durchgreifende Überarbeitungen einmalig geprägte Texte, die in aller Welt irrtümlich für die unverfälschte Wiedergabe einer nach Jahrhunderten noch um 1800 in Hessen lebendigen Tradition aufgefaßt wurden und in diesem Sinn unzählige Nachahmungen zeitigten. Dabei spiegelt die jüngste Traditionsgeschichte offenbar die älteren Verhältnisse wider: Grimms Formungen sind auf den verschiedensten Wegen in alle Welt gelangt und wurden häufig als Zeugnisse nationaler mündlicher Volksüberlieferungen aufgezeichnet und gedeutet, d. h. die zwischenzeitliche schriftliche Formung ist weithin wieder in die Mündlichkeit übergegangen. Bezeichnend sind dabei allerdings auch die neuerlichen Umformungen, wie sie

sich schon in Bechsteins Bearbeitungen (seit 1845) mit Wiedereinführung und Betonung etwa der von Wilhelm Grimm ausgeblenden sozial- oder religionskritischen Elemente finden.

ForschG: Eine seriöse Märchenforschung begann mit den Brüdern Grimm, die der Volksliteratur erstmals Respekt zollten und in den schriftlich oder mündlich überlieferten Texten Reste des sonst nicht überlieferten germanischen Mythos vermuteten. Theodor Benfey weitete diesen Ansatz 1859 aufs Indogermanische aus, indem er Ursprung und entscheidende Formung der Märchen im alten Indien zu beweisen suchte. Seit 1900 wächst das wissenschaftliche Interesse sprunghaft und verzweigt sich zugleich in fast unübersehbar viele Richtungen. Neben der ‚Finnischen Schule‘ mit ihren differenzierteren Forschungen zur Herkunft einzelner Märchentypen (vgl. die Reihe der ‚Folklore Fellows Communications‘, Helsinki 1910 ff.) sind der literaturwissenschaftliche Ansatz von der Leyens zu nennen, der die (Grimmschen) Texte als Kunstwerke auffaßt, die psychoanalytische Deutung durch Freud und seine Schule (z. B. Riklin, Rank) und die Archetypenlehre C. G. Jungs (z. B. Beit, v. Franz, Gutter), die naturmythische Theorie (Ph. Stauff), die sozial-, rechts- und allgemein-historischen Untersuchungen (z. B. Bloch, Woeller) sowie der Streit um die pädagogische Tauglichkeit (z. B. Richter/Merkel, Bettelheim). Dabei werden die Märchen meist nur als Materiallieferanten für vorgefaßte Thesen herangezogen. Die Formanalyse des Märchens hat durch Jolles und – mit beträchtlicher Verzögerung in der Rezeption – durch den Aufweis eines begrenzten Satzes semantisch-funktionaler Bauelemente und Verbindungsregeln bei Propp (1928; $\nearrow$ *Aktant*) entscheidenden Aufschwung erfahren (z. B. Dundes, Brémond). Eine philologisch und quellenkritisch abgesicherte Märchenforschung ist nach vereinzelten Vorarbeiten (Wesselski u. a.) umfänglich erst seit den genauer verfahrenen Arbeiten zu den Grimmschen Märchen (Lüthi, Röhrich, Rölleke) zu konstatieren.

Lit: Johannes Bolte, Georg Polivka: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder

Grimm. 5 Bde. Leipzig 1913–1932. – Enzyklopädie des Märchens. Hg. v. Kurt Ranke u. a. Berlin, New York 1977 ff. – Lutz Mackensen (Hg.): Handwb. des deutschen Märchens. 2 Bde. (A-G). Berlin, Leipzig 1936, 1940. – Stith Thompson: Motif-index of folk-literature. 6 Bde. Bloomington/Ind. ³1993.

Hermann Bausinger: Märchen. In: EM 9, Sp. 250–274. – Hedwig von Beit: Symbolik des Märchens. Bern ²1960. – Theodor Benfey: Panschatantra. 2 Bde. Leipzig 1859. – Walter A. Berendsohn: Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hamburg 1921. – Bruno Bettelheim: The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales. New York, London 1976 [dt.: Kinder brauchen Märchen, 1977]. – Lothar Bluhm: Grimm-Philologie. Hildesheim 1995. – Claude Brémond: Logique du récit. Paris 1973. – Alan Dundes: From etic to emic units in the structural study of folktales. In: Journal of American Folklore 75 (1962), S. 95–105. – Marie-Louise v. Franz: Psychologische Märcheninterpretation. München 1986. – Agnes Gutter: Märchen und Märe. Psychologische Deutung und pädagogische Wertung. Solothurn 1968. – André Jolles: Einfache Formen. Halle 1930. – Felix Karlinger: Wege der Märchenforschung. Darmstadt 1973. – F. K.: Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt 1983. – Reinhold Köhler: Kleinere Schriften. Hg. v. Johannes Bolte. 3 Bde. Weimar 1898. – Wilhelm Laiblin (Hg.): Märchenforschung und Tiefenpsychologie. Darmstadt 1969. – Friedrich von der Leyen: Zur Entstehung des Märchens. In: ASNSL 113 (1904), S. 249–269; 114 (1905), S. 1–24; 115 (1905), S. 1–21; 116 (1906), S. 1–24, 282–300. – F.v.d.L.: Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm. Düsseldorf, Köln 1964. – Max Lüthi: Das Volksmärchen als Dichtung. Düsseldorf, Köln 1975. – M. L.: Märchen. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart ⁹1996. – Dietz-Rüdiger Moser: Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des ‚Märchens‘. In: Jb. für Volkskunde NF 3 (1980), S. 47–64. – Vladimir J. Propp: Morphologie des Märchens [russ. 1928, ²1969]. München 1972, erweitert Frankfurt 1975. – Otto Rank: Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. Wien 1919, S. 359–420. – Dieter Richter, Johannes Merkel: Märchen, Phantasie und soziales Lernen. Berlin 1974. – Franz Riklin: Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen. Wien u. a. 1908. – Lutz Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden 1956, ⁴1979. – Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Bonn ³1992. – Philipp Stauff: Märchen-deutung. Leipzig 1921. – Albert Wesselski: Ver-

such einer Theorie des Märchens. Reichenberg 1931. – Waltraud Woeller: Der soziale Gehalt und die soziale Funktion der deutschen Volksmärchen. Berlin 1955.

Heinz Rölleke

Maere

Kürzere Reimpaarerzählung des deutschen Mittelalters.

Expl: Das Maere wird expliziert als „eine in paarweise gereimten Viertaktern versifizierte, selbständige und eigentzweckliche Erzählung mittleren (d. h. durch die Verszahlen 150 und 2000 ungefähr umgrenzten) Umfangs, deren Gegenstand fiktive, diesseitig-profane und unter weltlichem Aspekt betrachtete, mit ausschließlich (oder vorwiegend) menschlichem Personal vorgestellte Vorgänge sind“ (Fischer, 62 f.). Dieses Merkmalbündel wird in einem Katalog von 220 kürzeren Verserzählungen exemplifiziert. Die innere Unstimmigkeit von Merkmaliste und Katalog wirft die Frage auf, ob es eine auf Grund von Gattungskriterien abgrenzbare Textgruppe ‚Maeren‘ überhaupt gibt (Heinzle). Doch unterscheiden sich die in Fischers Korpus versammelten Reimpaardichtungen strukturell und funktional von eng verwandten Gattungen wie $\nearrow$ *Rede*₃, $\nearrow$ *Legende*, $\nearrow$ *Mirakel*, $\nearrow$ *Fabel*₂, $\nearrow$ *Exempel*, $\nearrow$ *Schwank*₂ (Ziegeler 1985a), und zwar vor allem durch Gattungsmischung und einen höheren Grad an Komplexität. Die Komplexitätssteigerung rückt einige spätmittelalterliche Maeren in die Nähe des romanischen Typus der frühneuzeitlichen $\nearrow$ *Novelle* (Müller). Der eigene Ort der in Fischers Katalog versammelten Texte kann über eine Analyse der narrativen Muster bestimmt werden (Ziegeler), die sich in wenigen typischen Ensembles von Regeln und Elementen und entsprechenden kommunikativen Leistungen ausprägen; sie erlauben, den Konnex mit verwandten Genera ebenso wie die Differenz zu ihnen zu beschreiben (z. B. Bispel, Roman, Novelle).

WortG: Den mhd. Substantiv-Abstrakta *daz mare* (Neutrum, Plural *diu mare*) und *diu mare* (Femininum, vor allem im Mittelhochdeutschen) mit einem breiten Bedeutungsspektrum (‚Nachricht‘, ‚Kunde‘, ‚Erzählung‘ etc.) sowie dem Adj. *mare* (‚bekannt‘, ‚berühmt‘ etc.) entsprechen im Ahd. *daz mări*, *diu mări* und *mări* mit im wesentlichen gleichen semantischen Merkmalen. Im Mhd. erscheint *mare* zwar in kommentierender Erzählerrede und/oder in Handschriften-Überschriften als Bezeichnung für (erzählendes) Werk, auch für ‚Stoff‘ oder ‚Quelle‘; eine distinkte Terminologie für bestimmte Textgruppen läßt sich aber weder in der Konkurrenz mit anderen Werkbezeichnungen – wie insbesondere *rede* und *bîspel* – noch in diminutiver Verwendung (*marelin*) nachweisen.

Das von *Maere* abgeleitete Wort $\nearrow$ *Märchen* durchlief eine semantische Sonderentwicklung. Ein besonderer funktional gebundener Typus von Kurzerzählungen sind die $\nearrow$ *Predigtmärlein*.

BegrG: Fischers – frühere Tendenzen aufnehmender – Versuch einer Terminologisierung erhebt den Anspruch, die deutschsprachigen Beiträge zur europäischen Vers-Novellistik des Mittelalters als Gattung zu verstehen und auf inhaltlicher und formaler Ebene von verwandten Gattungen der Kleinepik, aber auch sonstiger Reimpaardichtung ($\nearrow$ *Rede*₃) abzugrenzen. Der Terminus hat allenfalls „einen gewissen Rückhalt im mittelalterlichen Sprachgebrauch“ (Fischer, 31), ist ein wissenschaftliches Konstrukt und als „Vorschlag“ (33) gedacht; er zielt darauf, die unreflektierte Übertragung von Vorstellungen von der (neuezeitlichen) Novelle zu vermeiden. Unschärfe und Widersprüchlichkeit der Kriterien Fischers haben zu der Forderung geführt, den „Märenbegriff aus unserem gattungspoetologischen Instrumentarium zu streichen“ (Heinzle 1978, 134), oder aber zu der Konsequenz, die ‚mittelalterliche Kurzerzählung‘ in einem ‚gattungsfreien‘ Raum anzusiedeln (Haug). Insbesondere wurde kritisiert, daß der Maerenbegriff gegen Fischers Absicht vom neuzeitlichen Novellenbegriff (Neuschäfer) her konzipiert sei und auf einer

nouvelle pour le roman futur'. Seit etwa 1960 hat sich der Name etabliert. Die Autoren lehnten zwar eine Gruppen- und Schulidentität ab, ohne sich jedoch dem öffentlichkeitswirksamen Etikett zu entziehen: eine gleichsam negative Gruppierung. Später ließen sie sich ausdrücklich unter *nouveau roman* subsumieren (Ricardou/van Rossum-Guyon) und sanktionierten ihn als festen Begriff. In Deutschland fand die Lehnübersetzung *Der Neue Roman* anlässlich einer Veranstaltung der 'Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung' mit Beteiligung Robbe-Grilletts (Jahrbuch 1959) Eingang. Als *nouveaux nouveaux romans* wurden dann seit den 1970er Jahren Texte bezeichnet, die die im 'nouveau roman' angelegten Tendenzen radikalisierten (vgl. z. B. Hempfer).

BegrG: Maßgeblicher kritischer Beweggrund für die Begriffsbildung ist die Auseinandersetzung mit automatisierten und daher blinden Lebensbegriffen. Nach verbreiteter Auffassung verdanken diese sich gerade erzählender Literatur, die auf eine 'objektive' Wirklichkeit zu reagieren vorgibt, obwohl diese doch in hohem Maße Produkt der Wahrnehmung ist. Gegen diesen falschen Objektivismus ziehen die Texte des Nouveau Roman zu Felde. Die Dinge selbst sind einfach nur da (Robbe-Grillet). Umgesetzt wird dieses Konzept, indem – in einer ersten Phase – traditionelle Formen des Erzählens gezielt vereitelt werden, wodurch Geschichten ohne linearen Handlungsverlauf entstehen. Der Nouveau Roman ist deshalb vor allem ein Roman über den Roman, geprägt von der Absicht zu 'destruktiver Konstruktionsarbeit' (Robbe-Grillet). Diese will eingefahrene Seh- und Denkgewohnheiten stören, um ein emanzipatorisches Bewußtsein zu wecken für das Gemachtwerden und Gemachtsein von Lebensvorstellungen, die nichts als 'soziale Zeremonien' sind (Butor). Auf diese Weise sollen sich uneingestandene 'Mythen des Alltags' (Barthes) reflexiv entzaubern lassen. In einer zweiten Phase (ab den 1970er Jahren) wurde die Programmatik aggressiver. Sie geriet unter den Einfluß der Generativen Grammatik und marxistischer Gesellschaftstheorie (↗ *Marxistische Literaturwis-*

senschaft). Erzählen wurde zur *Ecriture* (↗ *Lecture*); sie verstand sich als eine Praxis der ↗ *Textur*, die sich, von sprachlichen Basiselementen ausgehend, einer 'mental Maschine' (Butor, 'Die Modifikation', 1957) gleich vollzieht. Ionesco nannte dieses Schreiben nicht ganz zu Unrecht 'bricolage' (Bastelarbeit). Aus dieser Konstellation spaltete sich die radikale Bewegung von 'Tel Quel' ab (Tel Quel 1968; vgl. Hempfer). Sie sah in der generativen Theorie zugleich eine Anleitung zur 'Transformation der Gesellschaft' (Simon 1975, 413). Von einer kulturrevolutionären Begriffserweiterung des Erzählens haben sich die Nouveaux Romaniers andererseits jedoch distanziert.

SachG: Der 'Neue Roman' ist aus der kulturellen Problemlage der Nachkriegszeit hervorgegangen. Wie das Nouveau Théâtre (bzw. ↗ *Absurdes Theater*) entzündet er sich am inneren Widerspruch des ↗ *Existenzialismus*, der über die Sinnlosigkeit menschlicher Existenz gleichwohl höchst sinnreich sprach. Becketts Romantrilogie ('Molloy', 'Malone stirbt', 'Der Namenlose', 1951–1953) kommt dabei eine auslösende Wirkung zu. R. Barthes hat die Anfänge als eine Genesis stilisiert ('Am Nullpunkt der Literatur', 1953). In gleicher Weise richtungsbildend waren die frühen Romane von Alain Robbe-Grillet wie 'Der Augenzeuge' (1955) und 'Die Jalousie oder die Eifersucht' (1957); 'Die Modifikation' (1957) von Michel Butor; 'Die Straße nach Flandern' (1960) des Nobelpreisträgers Claude Simon; 'Portrait eines Unbekannten' (1956) von Natalie Sarraute, die die kritische Tendenz mit ihrem Essayband 'Das Zeitalter des Argwohns' (1956) auf eine erfolgreiche Formel brachte. Publizität erreichte der Nouveau Roman nicht zuletzt durch die Filme Robbe-Grilletts, bes. 'Letztes Jahr in Marienbad' (1961; Regie Alain Resnais). Öffentliches Aufsehen gewannen seine Experimente jedoch weniger, weil sie viel gelesen, sondern weil sie viel besprochen wurden: Der Nouveau Roman war in hohem Maße ein Ereignis und auch Produkt des Feuilletons und seines Bedürfnisses nach Polemik, nicht zuletzt im Sog von 1968. Diese Wechselbeziehung trug andererseits

erheblich zur Entstehung der sog. 'Nouvelle Critique' bei. Robbe-Grilletts Erneuerung des Romans hat großen, kritischen Einfluß gehabt; eine Schule im engeren Sinne hat er jedoch nicht gebildet. Wohl aber regte der Nouveau Roman allgemein zu experimentellem Erzählen an, etwa im Roman Lateinamerikas (s. Pollmann), Kanadas (s. Whitfield) oder der Schweiz (s. Zeller 1992). Andererseits decken sich seine Errungenschaften vielfach mit 'modernen' Tendenzen des Erzählens. Insofern darf er für sich beanspruchen, die traditionelle Frage des Romans nach dem, was Wirklichkeit ist, dezidiert neu gefaßt zu haben als Frage nach dem, was der Roman ist und wie er sich mit Wirklichkeit befaßt. Seit den 1980er Jahren prägen ihn Übergänge: zur Bildenden Kunst (Butor, Simon) und zur Autobiographie (Robbe-Grillet); oder er wird für Dekonstruktivismus und ↗ *Postmoderne* in Anspruch genommen, denen er selbst Vor-schub geleistet hat.

ForschG: Die narratologischen Exerzitien des Nouveau Roman ließen herkömmliche Beurteilungskriterien ins Leere laufen, so daß er maßgeblich zu einer Erneuerung der Kritik selbst beitrug (Sonder-Nr. der Zs. 'Esprit', 1958). Die Betonung des Schreibens als einer systematischen Verfertigung zog darüber hinaus das Interesse derjenigen akademischen Kritik auf sich, die im Begriff stand, sich vom Konzept der ↗ *Literaturgeschichte* zu lösen und sich wissenschaftstheoretisch als 'Nouvelle Critique' (Barthes) neu zu begründen. Die Ausbildung einer *Narratologie* (↗ *Erzähltheorie*) hat, namentlich in Frankreich, bedeutende Impulse vom Nouveau Roman erhalten (Tel Quel 1968, Genette), aber dort, im Gegensatz zu Deutschland, kaum Eingang in die Universität gefunden.

Lit: Arthur E. Babcock: The new novel in France. New York u. a. 1997. – Roland Barthes: Am Nullpunkt der Literatur [1953]. Hamburg 1969. – Celia Britton: The 'Nouveau Roman'. New York 1995. – Brigitte Burmeister: Streit um den Nouveau Roman. Berlin 1983. – Brigitte Coenen-Mennemeier: Nouveau Roman. Stuttgart 1996. – Lucien Dällenbach: Le récit spéculaire. Paris 1977. – Bernd Dauer: Nouveau Roman, Nouveau Nouveau Roman. In: Französische Literatur in Einzel-

darstellungen. Bd. 3. Hg. v. Peter Brockmeier und Hermann H. Wetzel. Stuttgart 1982, S. 265–352. – Lucien Goldmann: Pour une sociologie du roman. Paris 1964. – Doris Grüter: Autobiographie und Nouveau Roman. München 1994. – Klaus Hempfer: Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis. 'Tel Quel' und die Konstitution eines 'Nouveau Nouveau Roman'. München 1976. – Ludovic Janvier: Une parole exigeante. Le Nouveau Roman. Paris 1964. – Ann Jefferson: The Nouveau Roman and the poetics of fiction. Cambridge 1980. – Marianne Kesting: Auf der Suche nach der Realität. München 1972. – Claude Murcia: Nouveau Roman, nouveau cinéma. Paris 1998. – Uwe Neumann: Uwe Johnson und der 'Nouveau Roman'. Frankfurt u. a. 1992. – Claudette Oriol-Boyer: Nouveau Roman et discours critique. Paris 1990. – Leo Pollmann: Der neue Roman in Frankreich und Lateinamerika. Stuttgart u. a. 1968. – Jean Ricardou: Le Nouveau Roman. Paris 1973. – J. R.: Le Nouveau Roman suivi de les raisons de l'ensemble. Paris 1990. – J. R., Françoise van Rossum-Guyon (Hg.): Nouveau Roman, hier, aujourd'hui. 2 Bde. Paris 1972. – Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman. Paris 1963. – A. R.-G.: Neuer Roman und Autobiographie. Konstanz 1987. – Claude Simon: Analyse, théorie. Hg. v. Jean Ricardou. Paris 1975. – Lieselotte Steinbrügge: Analysen und Dokumente zum 'Nouveau Roman'. Frankfurt 1990. – Tel Quel: Théorie d'ensemble, Paris 1968. – Winfried Wehle: Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman. Berlin 1972. – W. W. (Hg.): Nouveau Roman. Darmstadt 1980. – Julius Wilhelm: Nouveau Roman und Anti-Théâtre. Stuttgart 1972. – Agnes Whitfield: Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois. Québec 1987. – Nelly Wolf: Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman. Genf 1995. – Rosmarie Zeller: Strukturen des Nouveau Roman in zeitgenössischen deutschen Romanen. In: Proceedings of the 9th Congress of the International Comparative Literature Association. Bd. 4. Innsbruck 1982, S. 176–185. – R. Z.: Der Neue Roman in der Schweiz. Freiburg (Schweiz) 1992. – Gerda Zeltner: Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman. Olten, Freiburg i. Br. 1965. – G. Z.: Im Augenblick der Gegenwart. Moderne Formen des französischen Romans. Frankfurt 1974. – G. Z.: Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich. Mainz 1995.

Winfried Wehle

Novelle

Zyklisch angelegte Kurzform offenen Erzählens mit betontem Geschehnismoment.

Expl: Narrative Gattung von dehnbarem Umfang: vom fünfzeiligen Witzwort („Novellino“ 87) bis zu E. S. Piccolominis ‚Euryalus und Lucrezia‘ im Umfang eines kurzen $\nearrow$ Romans; stofflich, thematisch und formal offen. Für die frühe Novelle ist distinktiv die Tendenz zur Zyklenbildung und die Zuspitzung auf ein markantes Mittelpunktereignis, das menschliches Verhalten als $\nearrow$ Kasus aufwirft. Dieser engere, vor allem an der romanischen Novelle der $\nearrow$ Frühen Neuzeit abgelesene Typus wird in der deutschen $\nearrow$ Klassik₂ und $\nearrow$ Romantik aufgegriffen: Die Novelle erzählt eine „unerhörte Begebenheit“ (Goethe, Gespräche mit Eckermann, 29. Januar 1827) aus der wirklichen Welt in konflikthafter Zuspitzung und meist mit einer überraschenden Wendung. Daneben steht ein Novellenbegriff, unter den nahezu jede Erzählung mittlerer Länge (in der Regel in Prosa) mit literarischem Anspruch subsumiert werden kann. Die gelegentlich noch anzutreffende Bezeichnung des mittelalterlichen $\nearrow$ Maere als (Vers-) Novelle sollte vermieden werden.

WortG: Die Benennung *Novelle* geht zurück auf lat. *novus* ‚neu‘, ‚jung‘ und bedeutet ‚Neuigkeit‘. Im ‚Corpus iuris‘ des Justinian sind ‚(leges) novellae‘ – Gesetzes-, Novellierungen – bereits von den älteren ‚Constitutiones‘ unterschieden. In der narrativen Gattung kehrt dieser Gegensatz in der Problematisierung tradierter Normen wieder. Im Afrz. kann *nouvelle* für eine Mirakel-Kurzerzählung stehen; im Provenzalischen bezeichnet *novel·la* neben *razo* (lat. *rationes*) markante Episoden im (fingierten) Leben der Trobadors (*vida*) (Pabst 1967, 7–27). Ital. *novella* knüpft hier an (Francesco da Barberino). Mit dem Erfolg von Boccaccios ‚Decameron‘ wird die Bezeichnung geläufig, aber nicht exklusiv. Boccaccio verwendet sie – im Plural – gleichwertig neben *favole*, *parabole* und *istorie*. Diese Durchlässigkeit bleibt gattungsspezifisch bis jenseits der Schwelle zur modernen Ästhetik. In der frühen deutschen Boccaccio-Rezeption ist die Grundbedeutung in der Übersetzung *neue zeitung* präsent (so in der ältesten Übersetzung des ‚Decameron‘ durch Arigo; vgl. auch den Titel der bur-

gundischen Sammlung ‚Cent nouvelles nouvelles‘); in der fremden Form im 15. Jh. entlehnt, als *Novelle* eingedeutscht im 16. Jh. (Schulz-Basler 2, 216). Eine bewußte Rezeption der Bezeichnung findet sich in Deutschland erst in der Weimarer Klassik (Wieland, ‚Die Novelle ohne Titel‘; Goethe, ‚Novelle‘). Bei ihnen und ihren Nachfolgern um 1800 ist der Bedeutungskern ‚Erzählung von einem unerhörten Ereignis‘ noch erkennbar. In der Folge wird die Wortbedeutung verwischt, indem im 19. Jh. jeder kürzere narrative Text unter der prestigeträchtigen Bezeichnung *Novelle* auftreten kann (z. B. W.H. Riehl, ‚Kulturgeschichtliche Novellen‘; Th. Huber). Entsprechend tragen auch einige $\nearrow$ Verserzählungen die Bezeichnung *Versnovelle*. Im 20. Jh. bezeugt die Gattungsbezeichnung *Novelle* den Versuch einer bewußten Anknüpfung an die ältere Erzählform. – Eine abweichende Bedeutungsentwicklung liegt vor in engl. *novel* („Roman“) sowie in portug./span./ital. *Tele-novela* („[Episode einer] Fernsehunterhaltungsserie“).

BegrG: Seit dem frühen Mittelalter sind kürzere Erzählungen mit Bezeichnungen wie *exempla*, *fabule*, *nova* (prov. *novas*), *no-velette*, *razos*, *beffe* und eben auch *novella* u. a. verbreitet (Pabst 1967, 7–27). Ihre Stoffe werden später von der Novellistik adaptiert. Ein eigener Erzähltypus ‚Novelle‘ wird in Auseinandersetzung mit älteren Erzählformen zuerst in Boccaccios ‚Decameron‘ ausgebildet, ohne daß für ihn ein distinktiver Name zur Verfügung stünde (Neuschäfer). Demgemäß konkurrieren mit *Novelle* bis heute andere Bezeichnungen wie *Erzählung*, *Anekdote*, *conte* u. ä. Eine explizite theoretische Bestimmung fehlt zunächst; *novellare* heißt ‚Neuigkeiten erzählen‘ (vgl. Pabst 1967, 15 f.), auch ohne besondere literarische Formung. Dieses Erzählen macht prinzipiell Anspruch auf Faktenwahrheit, die fiktionalen Freiheiten dienen der Aktualisierung und Beglaubigung von meist gebrauchten Anekdoten. Eine eigene Poetik der Novelle gab es nicht, Kunstregeln orientierten sich weitgehend an der Stillehre und den narratologischen Bestimmungen der Rhetorik (*stilus humilis*).

(3) Der $\nearrow$ Realismus₂ verarbeitet die Anstöße, die Ludwig Tiecks Erzählungen seit 1820 gegeben haben, und gleicht die gattungstheoretischen Ansätze der Romantiker an die neuen Erzählmodelle an. Einerseits parallelisiert man die Novelle mit dem Soziologismus und Psychologismus des realistischen Romans. Unter modernen Lebensverhältnissen und unter den Ansprüchen modernen anthropologischen Wissens trete an die Stelle des Geschehnishaften in der alten Novelle der ungewöhnliche Charakter im Zustand des inneren Konflikts, ja der psychische Extremfall (Gervinus, bes. Heyse; vgl. Polheim 1970, 113–115; 146 f.), die Darstellung des seelischen Konflikts wiederum sei, um verständlich werden zu können, auf die Berücksichtigung seiner sozialen Situierung angewiesen (Gervinus, Spielhagen; vgl. Polheim 1970, 161 f.). Als Differenz zum Roman hingegen werden die strenge, dem Drama Freytagscher Prägung analoge Strukturierung des Geschehens (Storm; ebd., 119 f.) und die Gruppierung um ein Dingsymbol (Heyse, ‚Falke‘; ebd., 148 f.) genannt. Die dramatische Konzentrierung erlaube die Beschränkung auf die wenigen ‚poetischen‘ Höhepunkte des Menschenlebens, während der Roman die soziale Alltäglichkeit in ihrer prosaischen Breite entfalten müsse (Storm; ebd., 118 f.). Unter den aus der klassischen Ästhetik abgeleiteten Postulaten der ‚Rundung‘, der Symbolik und des ‚Poetischen‘ wird im Realismus die Erzählprosa ästhetisch aufgewertet und in den Kanon der poetischen Gattungen aufgenommen, die Novelle wird dabei so konturiert, daß sie den neuen Poetizitätskriterien besonders affin ist. Die Gattung ‚Novelle‘ wird als Konzept der deutschen Erzähltheorie gegen die prosaisch soziologische Romanliteratur des westeuropäischen Realismus ausgespielt.

(4) Die am Ende des 19. Jhs. sich formierende kulturkonservative Kritik an der modernen Gesellschaft schließt die Kritik an der modernen Literatur ein und fordert die Rückkehr zu den alteuropäischen Gattungen. Demgemäß soll die Erneuerung des romanischen Typs die Novelle aus der Nähe zum Roman mit seinem ‚halbkünstlerischen‘ Interesse an Psychologie und Sozio-

logie befreien und zu einer Dichtung der strengen Form machen (Paul Ernst, ‚Der Weg zur Form‘).

(5) Im 20. Jh. diffundiert die Bedeutung des Begriffs. Wo er im Untertitel auftaucht, ist er Bekenntnis zur strukturkonservativen Literatur (P. Ernst) oder zeigt eine wie immer gebrochene Zitierung der Tradition an (C. Sternheim, G. Benn, K. Edschmid). Zugleich setzt die literaturwissenschaftliche Weiterbildung und Kanonisierung der realistischen Novellenpoetik ein (O. Walzel; Borchardt, 5–9; A. Hirsch). Die Diskussion, die M. Walsers Novelle ‚Ein fliehendes Pferd‘ auslöste, führte nicht über ältere Begriffskonzepte hinaus.

SachG: Die Anfänge der volkssprachlichen Novelle lassen sich nicht datieren. Sie war stofflich in Episoden, Gesängen, eingeschobenen Exempeln u. ä. in mittelalterlichen Langformen vorgebildet. Seit dem 12./13. Jh. sind Kurzerzählungen in Versen als Einzeltexte schriftlich überliefert ($\nearrow$ Maere, fabliaux, neben vielgestaltigen didaktischen Erzähltypen). Während stofflich diese Verserzählungen am gleichen Motivfundus wie die frühe italienische Novelle partizipieren (Heinzle) und der Austausch von Motiven, Konfliktkonstellationen, Pointen usw. bis zur Frühen Neuzeit häufig ist (Müller), tritt die frühe Novelle von Anfang an in Prosa auf. Schon hinter der ersten erhaltenen Sammlung, dem ‚Novellino‘ (ca. 1280–1300), steht der Impuls geselligen Erzählens. In nachfolgenden Novellensammlungen (‚Decameron‘; Chaucers ‚Canterbury tales‘; ‚Cent nouvelles nouvelles‘; das ‚Hep-tameron‘ der Marguerite von Navarra u. a.) wurde dieser Impuls selbst Gegenstand der Erzählfiktion.

In Deutschland fehlt eine vergleichbare Sammlung. Zwar werden einzelne Novellen, oft über die Vermittlung durch eine lat. Version (‚Griseldis‘, ‚Guiscardo und Ghismonda‘ u. a.), übersetzt, und seit dem späten 15. Jh. beginnt sich auch in der Kleinpik die Prosaform durchzusetzen, doch dient die im letzten Drittel des 15. Jhs. erschienene Übersetzung des ‚Decameron‘ durch Arigo vor allem als Motivfundus, aus dem im 16. Jh. Einzelerzählungen (manch-

Dabei litt die Auseinandersetzung mit der Novelle bis zu ihrer Wiederentdeckung durch die Literaturwissenschaft daran, daß sie in der antikisierenden Regelpoetik keinen Platz hatte. Konstitutiv für das Konzept novellistischen Erzählens ist der mündliche Vortrag in Gesellschaft. Novellenerzählen ist Ausweis von Gesellschaftsfähigkeit; sein Ort sind Reisegesellschaften, Pilgergemeinden, Zechgelage usw. Dieser ‚Sitz im Leben‘ bestimmt die Form: Bei der Sammlung von Novellen in Büchern stellen Rahmenzyklen die Erzählsituation fiktiv nach. Die frühe Novelle tritt, ihrem Begriff nach, als Plurale tantum auf, ihr angemessener Gattungsgrundriß ist das ‚Novellarium‘ (analog etwa zu Homiliarium, Bestiarium o. ä.). Die Abfolge einander antwortender, sich gegenseitig bestätigender oder widersprechender Begebenheiten dokumentiert, was alles der Fall sein kann. Die soziale Einbettung und die offene Form begünstigen seit dem gattungsprägenden Konzept des ‚Decameron‘ eine Kasuistik mit offener Diskussion von moralischen und gesellschaftlichen Normen: Erzählen hat seinen Fluchtpunkt in der Frage nach dem rechten Verhalten in Gemeinschaft. Die Konflikte konfrontieren Antriebe des Einzelnen mit Ansprüchen des gesellschaftlichen Ganzen und bringen Grenzen und Lizenzen menschlichen Handelns zur Sprache (Wehle 1984). Dieses Konzept steht implizit hinter den frühen Novellensammlungen (Boccaccio, Chaucer, Cervantes u. a.); ihm entspricht keine explizite Poetik, weshalb auch andere Erzähltypen in die Sammlungen aufgenommen werden können und bei der breiten Rezeption der in den Novellensammlungen verarbeiteten Stoffe zumeist eine Verdrängung des Gattungskonzeptes durch einfache Formen wie *Exempel*, *Schwank*, *Anekdote* u. ä. erfolgt.

Während in der Romania (Italien, Spanien, Frankreich) in der Frühen Neuzeit die Auseinandersetzung über eine besondere Gattung ‚Novelle‘ (*novela*, *nouvelle*) in Abgrenzung zu verwandten Erzählformen weitergeht und Boccaccio etwa bei Bembo zum stilprägenden Autor aufrückt (Pabst 1967), fehlt eine vergleichbare Diskussion in Deutschland. Eine Reflexion der konstituti-

ven Gattungsmerkmale setzt dort erst mit der Klassik und Romantik ein. Wieland greift die für das ältere Gattungskonzept konstitutive Rahmenerzählung auf, in der die Novelle von *Märchen* und Wundergeschichte abgegrenzt wird. Goethe wählt die Gattungsbezeichnung als Titel. Die Wendung der Romantik zu jenen Gattungen, die durch kein antikes Vorbild autorisiert sind, eröffnet in Deutschland eine langdauernde Diskussion um die Novelle. Die vielfältigen Bekundungen lassen sich nicht zu einer konsistenten Gattungstheorie synthetisieren, entwerfen aber doch in Umrissen einen wandlungsfähigen Texttyp.

(1) Fr. Schlegel konzipiert die Novelle im Rückgriff auf Boccaccio und hebt dabei das spektakuläre Mittelpunkt ereignis, die Fiktion des Berichts aus der wirklichen Welt und die Ausschnitthaftigkeit (das Geschehen ist nicht mit der ‚großen Geschichte‘ verflochten) hervor (Polheim 1970, 3–15). Goethes Wendung von der ‚unerhörten Begebenheit‘ bestätigt diese Vorgabe, die A. W. Schlegel weiter präzisiert, indem er die Novelle in die Nähe des Dramas rückt (Gliederung des Geschehens durch ‚Wendepunkte‘) und die Ereignishaftigkeit (Verzicht auf die Schilderung alltäglicher Zuständlichkeiten) betont (Polheim 1970, 15–21). Zumindest Fr. Schlegels Skizze zum ‚Decameron‘ kann nicht als Prognose auf die Erzählliteratur des 19. Jhs. gelesen werden, da sie der Begründung des romantischen Romans dient: Ist die ‚Novelle‘ doch als eines seiner ‚Elemente‘ und mit der scheinbaren Objektivierung der erzählenden poetischen Subjektivität als sein Paradigma gedacht.

(2) Die Orientierung am historischen Beispiel hat zur Konsequenz, daß sich die Bezeichnung *Novelle* für die aktuelle Produktion nur zögernd durchsetzt (z. B. verwenden Kleist und E. T. A. Hoffmann den Begriff nicht) oder daß sie willkürlich (so bei A. v. Arnim) gebraucht wird. In der Biedermeierzeit kommt der Terminus in Mode, meint aber noch ganz unspezifisch eine strukturell nicht weiter festgelegte Erzählung aus der (fiktiven) Wirklichkeit im niederen Stil und mit didaktischer Intention (Schröder, Sengle).

mal noch in Versen) und Sammlungen schöpfen. Während in diesen der gesellige Rahmen, wenn überhaupt, nur in Vorreden skizziert wird (‚Rollwagenbüchlein‘, ‚Wegkürzter‘, ‚Nachtbüchlein‘ u. ä.), wird die komplexe Erzählstruktur der Vorbilder meist auf einfachere Erzählformen reduziert, etwa zum Exempel und vor allem zum Schwank. Diese Erzählungen gelten als poetisch anspruchslose Unterhaltungsliteratur; mit der Gattungstradition der Novelle sind sie allenfalls stofflich verknüpft.

Dank ihrer Sonderstellung gegenüber dem antik geprägten Gattungssystem, auch durch die Konzentration auf die Volkssprache, gewann die außerdeutsche Novelle der Frühen Neuzeit formale und thematische Freiräume. Sie erlaubten ihr, Geschichten – neu oder gebraucht – zeitgenössisch zu aktualisieren, so daß sie von gegenwärtigen Verhältnissen bzw. zu gegenwärtigen Anlässen sprachen; sie war ungebundener in der Erörterung von Tugendfragen; Standes-, Ehr- und Moralbegriffe ließen sich bei ihr leichter auf ihre historische Angemessenheit hin befragen (Cervantes, ‚Novelas ejemplares‘). Gegenreformation, Religionskriege und absolutistische Machtkonzentration in Europa verpflichteten die ethische Diskussion jedoch zunehmend auf feste Normen der zeitgenössischen Theologia moralis. Die schwankhafte Novellistik ging zurück. Vieles spricht für einen Wechselzusammenhang zwischen einer strengen Kodifizierung der Moral und der Ausschweifung der Narration, ein Kriterium für *Manierismus* auch in der Novellistik.

Das 18. Jh. leitet einen tiefgreifenden Wandel in der Geschichte der Erzählliteratur ein. Die Almanache, Taschenbücher und Zeitschriften benötigen kürzere Erzählungen, der Bedarf steigt im Laufe des 19. Jhs. und zeitigt eine Fülle von Texten, die beliebige Stoffe (z. B. Kriminalfälle, okkulte Erscheinungen) und Wissenskomplexe (Geographie, Kulturgeschichte, Naturkunde usw.) assimilieren und so der Unterhaltung und Belehrung dienen. Parallel dazu partizipiert das novellistische Erzählen an der Aufwertung des Romans zum Organ der philosophischen Erkenntnis und Kritik (hier in Gestalt des ‚conte philosophique‘)

oder zum autonomen Kunstwerk (*Autonomie*). Aus dem Zusammenspiel beider Tendenzen resultiert ein Textkorpus, das weder mit den Merkmalen der alteuropäischen Novelle noch mit der Begrifflichkeit des 19. Jhs. adäquat beschrieben werden kann. In einer ersten Phase gerät die Erzählung mittlerer Länge zu einem Experimentierfeld, in dem Möglichkeiten der sich autonomisierenden Erzählkunst durchgespielt werden. Während Wielands Verserzählungen noch außerhalb der Gattungsgeschichte der Novelle stehen, wenn sie auch von deren Impulsen geselligen Erzählens beeinflusst sind, knüpft er mit seinem späten ‚Hexameron von Rosenhain‘ (1805) explizit an die romanische Tradition der Erzählungssammlung an, die durch einen Rahmen zusammengehalten wird, der von Erzählen in geselliger Runde erzählt. Das hier sich andeutende historische Bewußtsein ist greifbarer noch in der Thematisierung des Novellistischen in Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘ (1795). Der Zyklus rekapituliert die Summe kurzer Erzählformen, konstatiert anhand der französischen Revolution den Sieg der Wirklichkeit über die gesellige Poesie und rückt das Verhältnis von gesellschaftlicher Sitte und individueller Leidenschaft in die ambivalente Perspektive. In ‚Novelle‘ (1827) gibt Goethe ein Musterstück der Gattung. Diese historisierenden Rückgriffe haben kaum traditionsbildend gewirkt. Andere Erzählmodelle realisieren etwa den extremen Kasus (Kleist), den uneindeutigen Realitätsstatus erzählter Wirklichkeit (Tiecks ‚Der blonde Eckbert‘) oder die Vermischung von prosaischer Alltätigkeit und poetischer Imagination (E. T. A. Hoffmann).

Die zweite Phase setzt mit Tiecks Spätwerk ein, das die psychologische Motivation und soziale Situierung der natürlichen oder auch wunderbaren Begebenheit vorantreibt. Die realistische Ausarbeitung dieses Ansatzes verwischt trotz aller gegenteiliger Bekundungen die Grenzen zwischen Roman und Novelle. Psychologisierung, Soziologisierung und realistische Intention erfordern es, dem Leser die Illusion der eigenen Beobachtung zu vermitteln, ein detailgesättigtes Bild ‚wirklichen Lebens‘ zu ge-

ben; sie fördern daher die Ausdehnung der Kurzform Boccaccios, während der Roman unter dem Postulat der ‚Rundung‘ und ‚Übersichtlichkeit‘ zu Konzentration und Kürze tendiert. So haben viele Romane Fontanes eine novellistische Struktur, die durch die umfangreichen Gespräche verdeckt wird. Gleichwohl haben die Novellen ihre spezifische Funktion im System der Erzählformen. Tendiert der Roman eher zur ‚extensiven Totalität‘ der geschichtlich-gesellschaftlichen Bewegung, so fördern die mittellangen Erzählungen die Psychologisierung und die Erfindung des Unbewußten.

Da die Novelle nicht auf die repräsentative Darstellung deutschen bürgerlichen Lebens verpflichtet ist, kann sie, wie in einigen Geschichten Heyses (z. B. ‚L'Arrabbiata‘), unter der Maske des Sonderfalles und des Exotischen tabuisierte Triebkonstellationen andeuten. Andererseits macht die novellistische Konzentration hyperkomplexes psychisches Geschehen erzählbar. So kann der Vergleich zwischen dem ‚Grünen Heinrich‘ und den Novellen Kellers zeigen, daß die psychologisch anspruchsvolle Erklärung eines ganzen Lebens auf Motivationsdefizite stößt, während sich für den isolierbaren Konflikt die Menge der psychischen Determinanten eingrenzen läßt. Die erzähltechnisch gebotene Reduktion psychischer Komplexität bildet eine der Leitlinien für die Weiterbildung novellistischer Strukturen in der Literatur der Moderne (so in Schnitzlers Erzählungen). Eine andere prägt sich dort aus, wo sich die ‚unerhörte Begebenheit‘ mit der modernen Neigung zur *Parabel* amalgamieren kann. Mit dem Titel *Novelle* suchen Autoren wie M. Walser, G. Grass oder P. Süskind an anerkannte ältere Erzählformen anzuknüpfen.

ForschG: Als nicht-kanonisierte Gattung fiel die Novellistik aus der Aufmerksamkeit der Regelpoetik heraus. Ihr Ansehen und ihr Anteil an der literarischen Produktion stand zudem im Schatten des Romans. Ihr Ruf war schlecht: niedere Materie, unterhaltende Absicht, populärer bis obszöner Geschmack. Mit der Verwissenschaftlichung von Literaturkritik und Dichtungs-

wissen wurde auch die Novellistik schließlich forschungswürdig. Erst mit der Rückwendung auf die Anfänge der Gattung in der Renaissance wurde die Bedeutung novellistischen Erzählens für eine neuzeitliche Ästhetik erkannt. Die Novelle ist seitdem als eine historische Gattung in ihren Transformationen seit dem späten Mittelalter untersucht worden (Pabst, Neuschäfer). Unter der Oberfläche unterhaltsamer Begebenheiten wurde die Auseinandersetzung mit philosophischen Traditionen mittelalterlicher Philosophie herausgearbeitet und die komplexe Problematisierung ethischer und sozialer Normen im Spannungsverhältnis von Erzählrahmen und Einzelerzählungen analysiert (Wehle, Flasch). In der Altgermanistik wurde vor allem ihre Abgrenzung von verwandten Erzählformen erörtert (Heinzle, Müller). Die Diskussion um die neuere deutsche Novelle war erheblich auf Fragen nach Urform und formalen Gesetzmäßigkeiten der Novelle fixiert (Heyse). Die ältere germanistische Forschung war bemüht, die Ansätze des 19. Jhs. zu systematisieren und die Geschichte der solchermaßen konstruierten Gattung zu schreiben (Himmel 1963). Die Weiterführung entsprechender Textschemata in der Literatur des 20. Jhs. blieb wenig beachtet, wohl weil der Traditionsbruch zur Moderne überschätzt wird. Da sich alle Gattungsbestimmungen als zu eng oder zu unspezifisch erwiesen und beliebte Kategorien (z. B. ‚ausschnittshafte Totalität‘) interpretatorisch nicht operationalisiert werden konnten, entstand der Vorschlag, ‚Novelle‘ durch den theoretisch bescheideneren Begriff ‚Erzählung mittlerer Länge‘ zu ersetzen (Polheim). Gegenwärtig mehrten sich die Stimmen, die wieder für eine Poetik der Novelle (Schlaffer) oder für eine Funktionsgeschichte der Gattungszuweisung (Aust) optieren.

Lit: Erich Auerbach: Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich. Heidelberg 1921, ²1971. – Hugo Aust: Novelle. Stuttgart ²1995. – Hans Heinrich Borchardt: Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. 1. Teil: Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland. Leipzig 1926. – Aldo Borlenghi: La struttura e il carattere della novella italiana dei primi secoli. Mailand 1958. – Peter Brockmeier: Lust

und Herrschaft. Stuttgart 1972. – Frédéric Deloffre: La nouvelle en France à l'âge classique. Paris 1967. – Letterio Di Francia: La Novellistica. 2 Bde. Mailand 1924. – Wolfgang Eitel (Hg.): Die romanische Novelle. Darmstadt 1977. – Kurt Flasch: Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron. Mainz 1992. – Winfried Freund (Hg.): Deutsche Novellen. München ²1998. – Joachim Heinzle: Märenbegriff und Novellentheorie. In: ZfdA 107 (1978), S. 121–138. – Hellmuth Himmel: Geschichte der deutschen Novelle. Bern, München 1963. – Arnold Hirsch: Der Gattungsbegriff ‚Novelle‘. Berlin 1928. – Wolfram Krömer: Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700. Berlin 1973. – W. K. (Hg.): Die französische Novelle. Düsseldorf 1976. – Josef Kunz: Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik. Berlin ³1992. – J. K.: Die deutsche Novelle im 19. Jh. Berlin ²1978. – J. K.: Die deutsche Novelle im 20. Jh. Berlin 1970. – J. K. (Hg.): Novelle. Darmstadt ²1973. – Reinhart Meyer: Novelle und Journal. Bd. 1 [mehr nicht erschienen]. Wiesbaden, Stuttgart 1987. – Jan-Dirk Müller: Noch einmal: Maere und Novelle. In: Philologische Untersuchungen. Fs. Elfriede Stutz. Hg. v. Alfred Ebenbauer. Wien 1984, S. 289–311. – Hans-Jörg Neuschäfer: Boccaccio und der Beginn der Novelle. München 1969, ²1983. – Walter Pabst: Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920–1940). In: Romanistisches Jb. 2 (1949), S. 81–124. – W. P.: Novellentheorie und Novellendichtung. Heidelberg ²1967. – Gabriel-André Pérouse: Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Genf 1977. – Karl Konrad Polheim: Novellentheorie und Novellenforschung. Ein For-

schungsbericht (1945–1964). Stuttgart 1965. – K. K. P. (Hg.): Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil. Tübingen 1970. – K. K. P. (Hg.): Hb. der deutschen Erzählung. Düsseldorf 1981. – Wilhelm Pötters: Begriff und Struktur der Novelle. Tübingen 1991. – Fritz Redenbacher: Die Novellistik der französischen Hochrenaissance. In: Zs. für frz. Sprache und Literatur 49 (1926), S. 1–72. – János Riesz: Anhang. In: Il Novellino (ital. und dt.). Stuttgart 1988, S. 221–342. – Hannelore Schlaffer: Poetik der Novelle. Stuttgart, Weimar 1993. – Rolf Schröder: Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit. Tübingen 1970. – Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Bd. 2: Die Formenwelt. Stuttgart 1972, S. 833–841. – Lionello Sozzi (Hg.): La nouvelle française à la Renaissance. Genf 1981. – Martin Swales: The German Novelle. Princeton 1977. – Oskar Walzel: Die Kunstform der Novelle. In: Zs. für den dt. Unterricht 29 (1915), S. 161–184. – Winfried Wehle: Novellenerzählen. München ²1984. – W. W.: Der Tod des Lebens und die Kunst; Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache. In: Tod im Mittelalter. Hg. v. Arno Borst u. a. Konstanz 1993, S. 221–260. – Hermann H. Wetzel: Die romanische Novelle bis Cervantes. Stuttgart 1977. – Benno von Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. 2 Bde. Düsseldorf 1956–1962.

Horst Thomé / Winfried Wehle

Novitas / Originalität

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATUR- WISSENSCHAFT

Neubearbeitung des Reallexikons
der deutschen Literaturgeschichte

gemeinsam mit Harald Fricke,
Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller

herausgegeben von
Klaus Weimar

Band I
A – G



Walter de Gruyter · Berlin · New York

63 1252 1563. 2007-1-13
Die Originalausgabe dieses Bandes erschien 1997.

Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(Finanzierung der Redaktorstelle)

Redaktion:
Moritz Baßler

Bibliothek
Deutsche Philologie & Komparatistik
Universität München

753-5459

© Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019355-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2007 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin
Satz und Druck: Arthur Collignon GmbH, Berlin
Buchbinderische Verarbeitung: Druckhaus Thomas Müntzer, Bad Langensalza

Inhalt

Über das neue Reallexikon	VII
Hinweise zur Benutzung	IX
Abgekürzt zitierte Literatur	XI
Sonstige Abkürzungen	XVI
Verzeichnis der Artikel in Band I	XVIII
Artikel A–G	1

tradition des 19. und 20. Jhs. (Vischer, Wedekind, Bierbaum, Mühsam, Brecht, Degenhardt, Biermann) verdanken dem Bänkelsang entscheidende Anregungen. Der Bänkelsängerton war ihnen ein ästhetisches Modell; sie entwickelten daraus – mit ganz unterschiedlichen Intentionen – ein differenziertes ästhetisches Spiel mit inszenierter Naivität, mit dem schlechten Geschmack, mit dem schrägen Ton, mit der Blutrünstigkeit, und funktionalisierten sein didaktisches Potential um (Oettich, Riha, Sternitzke).

ForschG: Schon im 19. Jh. wurden die Heftchen systematisch gesammelt. Die umfangreichste Sammlung von Drucken befindet sich heute im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg.

Die frühe volkskundliche Forschung hat den Bänkelsang der „primitive[n] Gemeinschaftskultur“ zugeordnet (Naumann). Die jüngere Forschung ist mit Rückschlüssen auf Bedürfnisse und Mentalität des ‚Volkes‘ vorsichtiger geworden, sieht den Bänkelsang nun in seinem Zusammenhang mit der Geschichte der populären Literatur und Kultur überhaupt und arbeitet seine grundsätzlich affirmative und konsolatorische Tendenz und seinen Warencharakter heraus. Genauere Untersuchungen zur historischen Entwicklung, zu regionalen Besonderheiten, einzelnen Sängern und Verlagen fehlen noch weitgehend. Auch kulturhistorische und kulturanthropologische Fragestellungen wurden zur Erforschung des Bänkelsangs bislang noch wenig fruchtbar gemacht. Welche kulturellen und sozialen Normen der Bänkelsang durchsetzen half (z. B. Familien- und Mutterideologie; Cheesman), inwiefern er durch seine Position zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit bestimmt wird, inwiefern seine Geschichte auch die Faszination zeigt, die vom Schrecklichen und Grausamen wohl immer ausgegangen ist, muß ebenfalls noch näher untersucht werden.

Lit: Bänkelsang. Text – Bilder – Kommentare. Hg. v. Wolfgang Braungart. Stuttgart 1985. – Die freudlose Muse. Texte, Lieder und Bilder zum historischen Bänkelsang. Hg. v. Leander Petzoldt. Stuttgart 1978. – Grause Thaten sind

geschehen. 31 Moritaten aus dem verflorenen Jahrhundert. Hg. v. Leander Petzoldt. München 1968. – Die Moritat vom Bänkelsang oder Das Lied der Straße. Hg. v. Elisabeth Janda und Fritz Nötzoldt. München 1959. – Das Moritatenbuch. In Zusammenarbeit mit Mia Geimer-Stangier hg. v. Karl Riha. Frankfurt 1981. – Traurige Schicksale der Liebe. Moritentafeln. Hg. v. Theodor Kohlmann. Dortmund 1982.

Bänkelsang und Moritat. Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart. Katalog Ulrike Eichler. Stuttgart 1975. – Rolf Wilhelm Brednich: Zur Vorgeschichte des Bänkelsangs. In: Jb. des Österreich. Volksliedwerkes 21 (1972), S. 78–92. – R. W. B.: Liedkolportage und geistlicher Bänkelsang. In: Jb. für Volksliedforschung 22 (1977), S. 71–79. – Tom Cheesman: Bänkelsang. Studies in the history of German street balladry in the 18th and 19th centuries. With a selected annotated catalogue of printed and manuscript sources. 1580–1950. 2 Bde. Diss. Oxford 1988 (masch.). – T. Ch.: The shocking ballad picture show. German popular literature and cultural history. Oxford, Providence 1994. – Willi Hirdt: Italienischer Bänkelsang. Frankfurt 1979. – Egbert Koolman: Bänkellieder und Jahrmarktdrucke. Katalog. Oldenburg 1990. – Hans Naumann: Studien über den Bänkelsang. In: H. N.: Primitive Gemeinschaftskultur. Jena 1921, S. 168–190. – Gisela Oettich: Der Bänkelsang in der Kunstdichtung des 20. Jhs. Diss. Wien 1964 (masch.). – Leander Petzoldt: Bänkelsang. Stuttgart 1974. – Karl Veit Riedel: Der Bänkelsang. Hamburg 1963. – Karl Riha: Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Königstein 1979. – Rudolf Schenda: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910. München 1977. – Erwin Sternitzke: Der stilisierte Bänkelsang. Diss. Marburg 1933. – Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Lechzend nach Tyrannenblut. Ballade, Bänkelsang und Song. Berlin 1972.

Wolfgang Braungart

Ballade

Gedicht-, meist liedförmige Erzählung einer merkwürdigen Begebenheit.

Expl: (1) Fiktionaler Text (2) geringen Umfangs (3) in Versen, worin (4) ein konfliktreiches Ereignis (5) erzählt wird. – Zu (1): Die Fiktionalität der Ballade schließt (wie im Fall der Novelle) die historische Ver-

bürgtheit des Geschehens nicht aus. Zu (2): Ihr geringer Umfang unterscheidet die Ballade insbesondere von der (Vers-)Novelle; er verlangt zugleich eine zügige, gegebenenfalls elliptische Darbietung. Zu (3): Die verschafte (meist auch strophische) Bindung trennt die Ballade von verwandten Gattungen prosaischen Erzählens wie der Sage und dem Schwank und rückt sie (jedenfalls in der Spielart der ‚Volksballade‘) mit anderen Gattungen sangbarer Dichtung zusammen. Zu (4): Der dargestellte Konflikt kann ebensowohl tragischen (jedenfalls ernsten) wie komischen Charakters sein. Zu (5): Die Mannigfaltigkeit der erzählerischen Darstellungsmittel erlaubt auch der Ballade den Gebrauch szenischer Formen wie des Gesprächs (‚Dialogballade‘) und des Monologs (‚Rollenballade‘).

Bei entsprechender engerer Fassung des Balladen-Begriffs hat man zumal im 18. Jh. die *Romanze* und neuerdings (weniger glücklich) das Erzählgedicht als eigene, wenngleich mit der Ballade verwandte Gattungen aufgefaßt.

ERZÄHLGEDICHT: Gedicht von balladischer Prägung, jedoch ohne die im 19. Jh. dominant gewordenen ‚heroischen‘ Züge. Stattdessen werden Elemente populärer Gattungen wie der Moritat und des *Chansons* aufgegriffen. Andererseits verliert sich vielfach die Sangbarkeit, und selbst das Moment des Epischen tritt oftmals in den Hintergrund.

WortG: Auf lat. *ballare* (nach griech. βαλλίζειν [ballizein]) ‚tanzen‘ gehen ital. *ballata*, prov. *balada*, frz. *ballade* ‚Tanzlied‘ zurück. Das dem Französischen entlehnte engl. *ballad*, das nun (anders als engl. *ballade*!) ein volksläufiges Lied erzählenden Charakters bezeichnet, wird in dieser Bedeutung seit 1770 als *Ballade* (Bürger, Goethe) ins Deutsche übernommen. Die Ableitung *balladisch* verwendet schon Bürger (1773); gegen Ende des 19. Jhs. kommt *balladesk* (Liliencron, Fontane) hinzu.

In neuerer Zeit verwenden einzelne Dichter *Ballade* bisweilen auch im ungefähren Sinn des ital. oder frz. Wortes (Hofmannsthal: ‚Ballade des äußeren Lebens‘, Brecht: ‚Ballade vom angenehmen Leben‘).

Peter F. Ganz: Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz 1640–1815. Berlin 1957. – Erwin Kircher: Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit. In: Zs. für deutsche Wortforschung 4 (1903), S. 1–57.

BegrG: Seit seiner Einführung im späten 18. Jh. wird der Balladen-Begriff teils im engeren und teils im weiteren Sinn verstanden. Es fällt nämlich darunter teils nur der ‚nordische‘, teils auch der ‚südliche‘ Typus (die Romanze). Noch Hans Benzmanns Anthologie ‚Die deutsche Ballade‘ (1913) nennt sich im Untertitel ‚Eine Auslese aus der gesamten deutschen Balladen-, Romanzen- und Legenden-Dichtung‘. Seither aber hat sich der weitere Begriff (oft mit der Unterscheidung zwischen ‚Volks-‘ und ‚Kunstballaden‘) allgemein durchgesetzt.

SachG: Balladische Dichtungen hat es wahrscheinlich bei vielen Völkern schon in den ältesten Zeiten gegeben. Hierzu gehören die schwankhafte Erzählung von Ares und Aphrodite, von der die ‚Odyssee‘ berichtet (8, 266–369), und im deutschen Sprachbereich das sogenannte ‚Ältere Hildebrandslied‘ (8. Jh.). Als Gattung hat sich die Ballade jedenfalls in Deutschland erst im späteren Mittelalter ausgebildet. Erste Bezeugungen enthält vielleicht ein Gedicht des Marner (Mitte 13. Jh.); die ersten Aufzeichnungen sind (von einzelnen Vorläufern abgesehen) nicht vor dem 15. Jh. erfolgt. Diese später so genannte ‚Volksballade‘ überführt das adeliger Vorzeitkunde dienende ‚Heldenzeitlied‘ (Fromm) in die bürgerliche Welt der Zeitenwende um 1500. Das hergebrachte Corpus solcher Balladen wird insbesondere um ‚Historische Volkslieder‘ (Episodengedichte zu historischen Ereignissen) erweitert und unter mancherlei Abwandlung der Texte (durch ‚Zersingen‘) größtenteils weiterhin mündlich überliefert. Schon darum hat die Regelpoetik des Barock und der frühen Aufklärung (von Opitz bis Gottsched) im Kanon der Gattungen für die Ballade keinen Platz. Erst im späten 18. Jh. geht man zunächst in Frankreich und England, dann auch in Deutschland an die Sammlung der in mündlicher Überlieferung noch lebendigen oder in schriftlicher Form (etwa durch Einblattdrucke) festge-

haltenen Lieder. Unter Berufung zumal auf Macphersons vermeintliche Entdeckung des schottischen Barden Ossian (1760–1765) und die von Thomas Percy zusammengetragenen ‚Reliques of Ancient English Poetry‘ (1765) wollen Herder und Bürger nun auch die ‚Volkslieder‘ der Deutschen (darunter ‚Balladen‘ und ‚Romanzen‘) ins Bewußtsein der Gebildeten, zumal der Dichter des gegenwärtigen Zeitalters, gehoben sehen. Herder selbst legt gegen Ende der 70er Jahre seine weitgespannte Sammlung europäischer ‚Volkslieder‘ (1778/1779) vor, und zur selben Zeit ist dem Widerstand, den die späte Aufklärung der neuen Mode leistet, mit Nicolais ‚Kleynem feynen Almanach‘ (1777/1778) ein Vortrab dessen zu verdanken, was zu Beginn des 19. Jhs. dann Arnim und Brentano mit ‚Des Knaben Wunderhorn‘ (1806/1808) für das deutsche Volkslied unternehmen werden. Bereits in die 70er Jahre fallen auch die ersten Versuche einer Fortführung und Erneuerung der ‚Volksballade‘ – fällt die Begründung der deutschen ‚Kunstballade‘ im Göttinger Hainbund, durch Hölty's ‚Adelstan und Röschen‘ (1771), mit epochaler Wirkung dann durch Bürgers ‚Lenore‘ (1773). Gleichfalls in diesen Jahren entstehen Goethes erste Balladen – von denen eine, der ‚Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga‘, die Nachbildung einer serbokroatischen Volksballade, zugleich die Spielart der in stichischer (statt strophischer) Form abgefaßten Ballade begründet. Wenig später prägt ebenfalls Goethe zumal mit dem ‚Erlkönig‘ (1782) den Typus der ‚numinosen‘ Ballade exemplarisch aus. Der neue Standard jedoch, den Goethe und Schiller mit den Produktionen des ‚Balladenjahrs‘ 1797 setzen, indem sie die Gattung nach Stoff, Gehalt und Form auf die Grundsätze der Weimarer Klassik verpflichten, insbesondere Schillers Konzept der ‚Ideenballade‘ (‚Die Bürgschaft‘), wird schon von den Dichtern der Romantik kaum mehr anerkannt. Stattdessen breitet sich nach dem Erscheinen des ‚Wunderhorns‘, wohl auch im Gefolge der Freiheitskriege, die ‚vaterländische‘ Ballade sagenhafter und historischer Richtung erheblich aus (Uhland, Strachwitz, Geibel). Das spätere 19. Jh. bietet ein

diffuses Bild: ein „undeutliches Neben- und Ineinander romantischer, ‚biedermeierlicher‘, vormärzlich-jungdeutscher und sonstiger [...] Bestrebungen“ (Laufhütte) – darunter auch allerlei Versuche, der Gattung die Lebenswelt der Gegenwart zu erschließen. So bildet sich auf der Spur von Goethes ‚Vor Gericht‘ (um 1775) nun erst die Spielart der ‚Sozialen Ballade‘ heraus (Chamisso, Heine, Droste-Hülshoff). Im übrigen fällt die Balladik des 19. Jhs. außer durch einzelne Meisterwerke (Mörike, C. F. Meyer, Fontane) besonders durch ihre inflationäre Menge auf – mithin auch dadurch, daß sie je später desto mehr epigonale (auch dilettantische) Züge trägt. Als gegen Ende des 19. Jhs. im Zeichen der Moderne, die in Deutschland mit dem Naturalismus beginnt, die Ballade (wie in geringerem Maß auch die Novelle) obsolet zu werden droht, unternimmt ein Kreis um Börris von Münchhausen (Agnes Miegel, Lulu von Strauß und Torney) den Versuch einer Restauration der Gattung nach dem Muster der ‚Heldenballade‘ romantischer Prägung – der Jahrzehnte später bequem in die Literaturpolitik des Nationalsozialismus eingepaßt werden kann. Gleichfalls um 1900 leitet (neben anderen) Frank Wedekind eine Erneuerung der Ballade dadurch ein, daß er sie (noch halb parodistisch) mit Elementen des populären *„Bänkelsangs“* versetzt (‚Der Tantenmörder‘). Auf diesem Wege folgt ihm in den 20er Jahren Bertolt Brecht, dessen Balladen ihrerseits den ‚Liedermachern‘ der letzten Nachkriegszeit (Biermann, Degenhardt) zum Muster dienen. Daneben greift die Balladendichtung des 20. Jhs. immer wieder auch auf die ältere Ballade zurück – bald in strengerer (Kolmar), bald in freierer Gestaltung (Bobrowski).

ForschG: Was die ältere, die ‚Volksballade‘ betrifft, so mußte die Forschung das größtenteils mündlich Überlieferte zunächst einmal sammeln und sichern, bevor sie versuchen konnte, das erstmals von Uhland 1844/1845 (später unter anderem von Erk/Böhme, Meier, schließlich vom Deutschen Volkslied-Archiv) zuverlässig edierte Material historisch und systematisch zu ordnen. Diese Aufgaben hat im wesentlichen die

Volkskunde wahrgenommen, während die Literaturwissenschaft ihr Augenmerk so gut wie ganz der neueren Kunstballade gewidmet hat. Im Vordergrund des Interesses standen (1) die Definition, (2) die Typologie, (3) die Genese der Gattung.

(1) Das ‚Wesen‘ der Ballade hat mit lange anhaltender Wirkung Goethe dahingehend bestimmt, daß in ihr „die Elemente“ der Dichtung, nämlich das Lyrische, das Epische und das Dramatische, „noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind“ (WA I 41/1, 223–227). Das mochte im Zeitalter der ‚klassischen‘ Ästhetik der Unbequemlichkeit Rechnung tragen, daß die Ballade sich im Gefüge der lyrischen Gattungen (neben Lied, Ode, Hymne, Sonett usw.) nicht recht unterbringen ließ. Erst vergleichsweise spät hat sich die Literaturtheorie aus dem Schatten des Goetheschen Aperçus gelöst und die Ballade in die Reihe der epischen Gattungen (neben Sage, Schwank, Anekdote, Novelle usw.) gestellt – ohne sich davon beirren zu lassen, daß die Ballade durch die Gespanntheit der Handlung dem Dramatischen und durch die Anteilnahme des Sprechers dem Lyrischen verwandt erscheint.

(2) Während sich die namhaftesten Ästhetiker des 19. Jhs., Hegel und Vischer, noch damit beschieden haben, die hergebrachte Unterscheidung zwischen ‚Balladen‘ und ‚Romanzen‘ systematisch zu begründen, hat die spätere Literaturtheorie auf diesem Gebiet die nunmehr eine Gattung meist in eine Vielzahl von Arten, und kaum je dieselben, zu unterteilen gesucht. Einige solche Arten führen seitdem auch recht passende Namen – so die ‚Helden-‘, die ‚Geister-‘, die ‚Ideenballade‘. Systematisch wohlbegründete Typologien sind allerdings selten geblieben. Im Anschluß an Goethes Bemerkungen über die Ballade als „Urei“, in dem die „Naturformen der Dichtung“ noch vereinigt seien, hat der Slawist F. W. Neumann 1937 den von der deutschen Philologie leider kaum beachteten Vorschlag gemacht, in erster Instanz zwischen epischen, lyrischen und dramatischen Balladen zu unterscheiden. Die von Hinck 1972 ins Gespräch gebrachte Dichotomie von „nordischer“ und „Legendenballade“,

aus dem Gesichtspunkt der Aktivität/Passivität des Helden, hat sich wohl schon darum nicht auf Dauer zu bewähren vermocht, weil sie im Grunde nur die Auffassung bestreiten sollte, die Gattung falle mit der Spielart ‚Heldenballade‘ so gut wie vollständig zusammen. Fruchtbare ist Hassensteins 1986 unternommene Typologie, die das Corpus unter Bezugnahme auf Jolles' ‚Einfache Formen‘ (1930) nach „Erzählmustern“ einzuteilen empfiehlt in ‚Sagen-‘, ‚Anekdoten-‘, ‚Parabel-‘ und ‚Schwankballaden‘.

(3) Die vieldiskutierte Frage, ob die Geschichte der Kunstballade mit Hölty oder mit Bürger beginnt, also schon im Zeichen der ‚Romanze‘ nach romanischem oder erst im Zeichen der ‚Ballade‘ nach englischem Muster, kann heute für geklärt gelten in der Weise, daß die ‚Romanzen‘ Gleims (und seiner Nachfolger) die ‚Balladen‘ Bürgers (und Goethes) nur vorbereitet haben. Den entscheidenden Anstoß hat nämlich Herder gegeben: im 2. Teil der ‚Fragmente‘ (1767) und mit dem ‚Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker‘ (1773). Erst seitdem gibt es neben der Volks- die Kunstballade – mit Bürgers ‚Lenore‘ als Prototyp. Die von den Romantikern um 1800 herbeigeführte Erneuerung der Romanze spanischer Prägung gehört dann schon der neueren Balladen-Geschichte an.

Die künftige Forschung wird insbesondere Laufhüttes ‚Grundlegung einer Gattungsgeschichte‘ zu überprüfen und fortzuführen haben.

Lit: Volkslieder. Hg. v. Johann Gottfried Herder. 2 Bde. Leipzig 1778 f. – Deutschland's Balladen- und Romanzen-Dichter. Hg. v. Ignaz Hub. Karlsruhe 1846. – Ludwig Erk, Franz M. Böhme (Hg.): Deutscher Liederhort. 3 Bde. Leipzig 1893 f. – Die deutsche Ballade. Hg. v. Hans Benzmann. 2 Bde. Leipzig 1913. – Balladen. Hg. v. John Meier. 2 Bde. Leipzig 1935 f. – Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Hg. v. Deutschen Volksliedarchiv. Bde. 1–4: Balladen. Berlin 1935–1959. – Neue deutsche Erzählgedichte. Hg. v. Heinz Piontek. Stuttgart 1964. – Deutsche Volkslieder. Hg. v. Lutz Röhrich und Rolf Wilhelm Brednich. Bd. 1: Erzählende Lieder. Düsseldorf 1965. – Das große deutsche Balladenbuch. Hg. v. Beate Pinkerneil. Königstein 1978. –

Deutsche Balladen. Hg. v. Hartmut Laufhütte. Stuttgart 1991.

Rolf Brednich: Schwankballade. In: Hb. des Volksliedes 1 (1973), S. 157–203. – Kurt Bräutigam (Hg.): Die deutsche Ballade. Frankfurt 1962. – Ludwig Chevalier: Zur Poetik der Ballade. In: Jahresberichte des K. K. Staats-Obergymnasiums in Prag-Neustadt 10 (1891), S. 3–61; 11 (1892), S. 3–56; 13 (1894), S. 3–39; 14 (1895), S. 3–26. – Adalbert Elschenbroich: Anfänge einer Theorie der Ballade im Sturm und Drang. In: JbFDH 1982, S. 1–56. – Winfried Freund: Die deutsche Ballade. Paderborn 1978. – Johann Wolfgang Goethe: Werke [Weimarer Ausgabe, WA]. Weimar 1887–1919. – Gunter E. Grimm (Hg.): Gedichte und Interpretationen: Deutsche Balladen. Stuttgart 1988. – Friedrich Hassenstein: Die deutsche Ballade. Hannover 1986. – Walter Hinck: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Göttingen 1968. – W. H. (Hg.): Geschichte im Gedicht. Frankfurt 1979. – Rupert Hirschenauer, Albrecht Weber: Wege zum Gedicht. Bd. 2: Interpretation von Balladen. München, Zürich 1963. – Wolfgang Kayser: Geschichte der deutschen Ballade. Berlin 1936. – Gerhard Köpf: Die Ballade. Kronberg 1976. – Hartmut Laufhütte: Die deutsche Kunstballade. Heidelberg 1979. – Walter Müller-Seidel (Hg.): Balladenforschung. Königstein 1980. – Börries von Münchhausen: Meister-Balladen. Stuttgart, Berlin 1923. – Elisabeth Pflüger-Bouillon: Probleme der Volksballadenforschung. Darmstadt 1975. – Karl Riha: Moritat, Song, Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen Ballade. Göttingen 1965. – Rolf Schneider: Theorie der Ballade. Diss. Bonn 1950 (masch.). – Ulrike Trumpke: Balladendichtung um 1770. Stuttgart, Berlin 1975. – Gottfried Weißert: Ballade. Stuttgart 1980.

Christian Wagenknecht

Ballett

Kodifizierte Bewegungs- und Darstellungsform des westlichen Theatertanzes.

Expl: (1) Tänzerische Darstellung, die durch eine spezifische, akademisch kodifizierte Bewegungstechnik und eine entsprechende Ästhetik der Körper-Repräsentation von anderen Formen und Stilen des *Tanzes* und der *Pantomime* unterschieden ist: von sozialen und ethnischen Formen des

Tanzes, von Ausdruckstanz und modernem Tanztheater. (2) Bezeichnung für die in dieser Form dargebotenen Werke, sowohl für die Choreographie als auch für die musikalische Komposition. (3) Terminus für die Institution einer (professionellen) Kompanie („Ballets Russes“).

Häufig wird die Bezeichnung *Ballett* in einer wissenschaftlich unbrauchbaren Verallgemeinerung für sämtliche Erscheinungsformen des abendländischen Bühnentanzes verwendet; eine Nivellierung, die auch durch den Synkretismus der Tanzstile im 20. Jh. begünstigt scheint, die freilich eine Abgrenzung von historisch und ästhetisch unterschiedlichen Formen des modernen Tanzes (Modern Dance; Tanztheater) verhindert.

WortG: Unter den Schlüsselwörtern für das Tanzen, wie sie bei den Kirchenvätern und im Mittelalter verwendet sind, erscheint *ballare* (lat. *ballatio*, von griech. *ballein*) neben *saltare* („springen“; *Saltarello*: „Springtanz“) und *choreare* (lat. *choreatio* für Gruppentänze) als der generelle Terminus für festlichen Tanz. *Ballett* (frz. und engl. *ballet*) geht zurück auf ital. *balletto*, das Diminutiv von ital. *ballo* („Tanz“). *Balletto* bezeichnet auch die um 1600 entstandene musikalische Gattung eines strophischen, zweiteiligen, geradaktigen Tanzliedes.

BegrG: Die Balletttraktate des späten 16. Jhs. (Arbeau, Caroso, Negri) verbinden noch Bewegungs- und Choreographie-Anweisungen als höfische Etikette-Regeln mit den theatralen Darstellungskonventionen des „Ballet de Cour“, als dessen erstes vollgültiges Werk das „Ballet Comique de la Reine“ (1581) angesehen wird. Mit der Gründung von Ballett-Akademien (Académie de Danse, 1661 in Paris; Kaiserliche Ballettschule, 1738 in St. Petersburg) verschiebt sich der Begriff; sie ist die Voraussetzung für die Professionalisierung und die Codifizierung des Balletts (Notation durch Feuillet). In der 2. Hälfte des 18. Jhs. wurde der in der Aufklärung und Empfindsamkeit geprägte Begriff des „Natürlichen“ mit den Reformideen des „Ballet en action“ (Cahusac, Noverre) verknüpft. In den Schriften von Carlo Blasis erscheint das System des

Balletts in der im wesentlichen für das 19. Jh. gültigen Reglementierung (weitergeführt durch E. Cecchetti und A. Waganowa). – Der Begriff des „klassischen Balletts“ – wiewohl im späten 19. Jh. entstanden – bezeichnet nicht eine Epoche, sondern umschreibt als normativer Terminus Werke im Stil der franko-russischen „danse d'école“.

Thoinot Arbeau: L'orchésographie. Langres 1588. – Carlo Blasis: The code of Terpsichore. London 1828. – Louis de Cahusac: La danse ancienne et moderne. Den Haag 1754. – Marco Fabritio Caroso: Il ballerino. Venedig 1581. – M. F. C.: Nobiltà di Dame. Venedig 1600. – Raoul-Auger Feuillet: Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures ou signes démonstratifs. Paris 1700. – Cesare Negri: Le gratie d'amore. Mailand 1602. – Jean Georges Noverre: Lettres sur la danse, et sur les ballets. Stuttgart, Lyon 1760. – Agrippina J. Waganowa: Die Grundlagen des klassischen Tanzes. Wilhelmshaven 1977.

SachG: Nach Vorstadien im mittelalterlichen Volkstheater, in festlichen Aufzügen der Renaissance (allegorische Huldigungsspiele, „Trionfi“, „Entrées solennelles“), im Maskenspiel („Masque“) und *Intermedium* sowie Vorstufen im italienischen und französischen Gesellschaftstanz (Tanz-Traktate von G. Ebreo und C. Negri) entwickelt sich das Ballett als szenische Form höfischer Repräsentation im „Ballet de Cour“, dessen Sujets meist der griechischen Mythologie entstammen. Im 17. Jh. dominiert das barocke „Ballet à Entrées“. Die Verknüpfung mit dem Sprech- und mehr noch mit dem Musiktheater bildet eine fortgesetzte Linie in der Geschichte des Balletts, im „Comédie-ballet“ (Molière), in der „Tragédie lyrique“ des 17. Jhs. (Lully, Beauchamp) und im „Opéra-ballet“ des frühen 18. Jhs. (Rameau), über die Oper im 19. (Meyerbeer, Wagner) bis ins 20. Jh. (Henze). Die Geschichte des Balletts als eigenständiger, von Oper und Theater abgegrenzter Bühnengattung nimmt in der 2. Hälfte des 18. Jhs. mit den Reformideen zu einem „ballet en action“ (F. Hilverding, J. Weaver, J. G. Noverre, G. Angiolini) eine Wende. Neu ist die Synthese von *Szenario*, dramatischer Aktion und *Tanz*, weitergeführt im „coreo-

dramma“ (S. Vigano, G. Gioia) des beginnenden 19. Jhs. Für die Vermittlung der komplexen mythologischen und historischen Stoffe erhält das Szenario eine wichtige und auch im Hinblick auf die Autonomie des Tanzes umstrittene Funktion.

Das zentrale Thema der Ästhetik und der Tanztechnik („Spitzentanz“) des „romantischen Balletts“ ist die „Elevation“. Die Idee des Antigravens, entfaltet aus der Dialektik von Schwerelosigkeit und Erdschwere, wird mitgeprägt durch die romantische Literatur und ihre (in Frankreich z. B. durch Heine und Gautier vermittelten) Stoffe („La Sylphide“, „Giselle“). Höhepunkte der Tradition des „klassischen Balletts“ Ende des 19. Jhs., in dem es – anders als in den übrigen Kunstgattungen – keinen *Realismus* gibt, sind die Werke des kaiserlichen russischen Balletts der Ära Petipa/Tschaikowski („Nußknacker“, „Schwanensee“).

Die gegen das normative System des Balletts gerichtete Entwicklung des „freien Tanzes“ und des „Ausdruckstanzes“ zu Beginn des 20. Jhs. wirkte verändernd auf das Ballett zurück, in Abwandlungen und Öffnungen seines Zeichensystems – ein Charakteristikum des „modernen Balletts“, das neben anderen tanzästhetischen Darstellungsformen wie Modern Dance (M. Graham) und Tanztheater (P. Bausch) weiterbesteht: Schon in S. Diaghilews „Ballets Russes“, sodann im „Neoklassizismus“ (G. Balanchine), im „Sinfonischen Ballett“ (L. Massine, H. von Manen), in Werken der amerikanischen Avantgarde nach 1945 (M. Cunningham), im europäischen Theaterballett der Nachkriegszeit (J. Cranko, M. Béjart, J. Neumeier) und der Postmoderne (W. Forsythe) verbinden sich unterschiedliche, jeweils aktuelle choreographische Aufgabenstellungen mit dem ästhetischen und tanztechnischen Darstellungsspektrum des Balletts.

ForschG: In einer ersten Phase, von der 2. Hälfte des 19. bis in die 30er Jahre des 20. Jhs., überwiegt die Erforschung der Geschichte des Balletts, häufig unter wertenden Gesichtspunkten und mit nationalistischen Argumentationen. Das Ballett ist dabei zumeist – und ohne systematische Dif-

Die sozialgeschichtliche Problemreferenz ist im Prozeß der funktionalen Differenzierung zu suchen, der im 18. Jh. in eine irreversible Lage gerät. Es entsteht ein sehr heterogenes Neu-Bürgertum und damit ein erhöhter Bedarf an sozialer Disziplinierung, der nicht mehr nach dem Muster ständischer Tugendkataloge bedient werden kann, sondern sich in einem allgemeinen Menschlichen zu vergewissern sucht. Auf diesen Bedarf antworteten schon die heroische Tragödie als Schule der Tugend, wenngleich noch mit der Methode der Affirmation von Einzeltugenden, und die *Typenkomödie* mit der Methode des Lächerlichmachens von Einzelabweichungen. Das Schauspiel mit nichthöfischem Personal und traurigem Ausgang erschien am geeignetsten für die Einübung einer neuen Intersubjektivität. In Einzelfällen ermöglichte es aber auch, die Kosten dieser Disziplinierung zu thematisieren und das Spannungsverhältnis von Tugend-Rigorismus und Fallibilität des Einzelnen in würdigem Rahmen abzuhandeln.

Das erste deutsche Original der Gattung ist Lessings ‚Miß Sara Sampson‘. Zusammen mit George Lillos ‚Kaufmann von London‘ (‚The London Merchant‘, 1731, dt. 1752) und Johann Gottlob Benjamin Pfeils ‚Lucie Woodvil‘ gab sie den paradigmatischen Rahmen ab für eine Fülle weiterer Bürgerlicher Trauerspiele. 1798 zählt Christian Heinrich Schmid schließlich 229 deutsche Bürgerliche Trauerspiele.

Das geläufige Bild des Bürgerlichen Trauerspiels ist verzerrt, weil sich der Blick immer wieder auf ‚Miß Sara Sampson‘, ‚Emilia Galotti‘, ‚Kabale und Liebe‘ und Hebbels ‚Maria Magdalena‘ richtet. Das sind eher untypische Einzelstücke, ästhetisch gelungene Verfremdungen eines früh automatisierten trivialen Musters, das selbst kaum mehr zur Kenntnis genommen wird. Die Bürgerlichen Trauerspiele der 50er, 60er und 70er Jahre des 18. Jhs. haben in der Regel einen binnenbürgerlichen Schauplatz. Ihr sozialer Wert- und Handlungshorizont ist die Familie. Indem Privatheit sich als ‚Menschlichkeit‘ setzt, können die Konflikte und Probleme als allgemein-menschliche abgehandelt werden. Das geschieht mei-

stens nach dem Muster der poetischen Gerechtigkeit: Das Laster ist eindeutig identifizierbar und wird schließlich seiner Strafe zugeführt (irdische Gerichtsbarkeit, Wahnsinn, Ermordung durch einen anderen Lasterhaften oder Suizid). Speziell Lessing sucht dieses Schema zu überwinden, indem er mit dem ‚Mitleiden‘ die Einübung einer Meta-Tugend anzielt. Nur über die Motivation – warum wird jemand lasterhaft? – und über die Leiden der Tugendhaften, die nicht immer belohnt werden können, kommen die Kosten der sozialen Disziplinierung, die innere Spannung von Tugend-Rigorismus und Fallibilität ins Spiel. Die höfische oder ‚große‘ Welt erscheint nur als diffuse Randbedingung, gewinnt keine eigene Kontur. Insoweit ist das Themenarsenal des Bürgerlichen Trauerspiels weitgehend unpolitisch.

In den 1770er Jahren werden die Schemata in neuen Funktionen eingesetzt, die Gattung nimmt auf Institutionen und Konflikte der Zeit Bezug und wird zum Organon ihrer Reflexion. Lessing verlegt den Schauplatz von der Bürgerstube an die Residenz und erhebt die Gefährdung der privatmenschlich-empfindsamen Integrität durch den Hof zum Thema (‚Emilia Galotti‘, 1772). In Goethes ‚Clavigo‘ (1774) dient der Motivbereich der Gattung nur noch als Gerüst für das Sturm- und Drang-Thema der Spannung von Selbstverwirklichung des Individuums und sozialer Bindung. J. M. R. Lenz (‚Der Hofmeister‘, 1774, ‚Die Soldaten‘, 1776, als „Komödie“ bzw. als „Schauspiel“ bezeichnet) und H. L. Wagner (‚Die Reue nach der Tat‘, 1775; ‚Die Kindermörderin‘, 1776) lenken zur Behandlung aktueller sozialer Konflikte hin. Schillers ‚Kabale und Liebe‘ (1784) nimmt den Lessingschen Schauplatzwechsel auf und verschmilzt den Antagonismus von Hof und Bürgertum mit dem von Individualität und Familienbindung. In den 1780er und -90er Jahren treten Trivialdramatik und ambitionierte Dramatik auseinander. Autoren wie Goethe und Schiller greifen wieder zu den ‚hohen‘, historisch oder mythologisch beglaubigten Exempelfiguren und zum Vers. Auf den Bühnen hingegen, auch auf dem Weimarer Hoftheater,

dominieren August von Kotzebue, August Wilhelm Iffland und die poetische Gerechtigkeit: „Der Poet ist der Wirt und der letzte Actus die Zeche, / Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“ (Goethe/Schiller, ‚Xenien‘). Zugleich verstärkt sich die Tendenz, den traurigen Ausgang zu vermeiden. Das Bürgerliche Trauerspiel wandelt sich zum Rührstück, zum ‚Familiengemälde‘ oder einfach ‚Schauspiel‘. Von ihnen führt eine nahtlose Tradition bis zu den sentimental Familien- und Nachbarschaftsserien des Fernsehens.

ForschG: Von der älteren Forschung wurde das Bürgerliche Trauerspiel in der Regel als Widerspiegelung bürgerlicher Lebensweise und bürgerlichen Emanzipationsstrebens gedeutet. Besonders ertragreich waren dann die 1960er Jahre. Daunicht deutete die Gattung literaturimmanent als ‚unregelmäßiges‘ Trauerspiel. Pikulik betonte die empfindsame Komponente und verfocht die These, daß die Empfindsamkeit in Opposition zu Bürgerlichkeit stehe. Damit verschob sich das Forschungsinteresse hin zur Frage nach der Bürgerlichkeit der Empfindsamkeit, die erhöhte Brisanz dadurch erhielt, daß der kompakte Begriff von ‚Bürgertum‘ sich auflöste. Neuerdings wird das Bürgerliche Trauerspiel zu Untersuchungen über die Familie der Aufklärungszeit herangezogen (z. B. Saße). Den trivialen Exemplaren wird verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet, mit dem Ergebnis, daß Lessings Mitleids-Dramaturgie eher als Ausnahme in einer Flut von Dramen mit Abschreckungs-dramaturgie erscheint (Mönch).

Lit: Fritz Brüggemann (Hg.): Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den 50er Jahren. Leipzig 1934. – Richard Daunicht: Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin 1965. – Elise Dosenheimer: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim. Konstanz 1949. – Karl Eibl: Bürgerliches Trauerspiel. In: Aufklärung. Hg. v. Hans-Friedrich Wessels. Königstein 1984. S. 66–87. – Arthur Eloesser: Das Bürgerliche Drama. Berlin 1898. – Horst-Albert Glaser: Das bürgerliche Rührstück. Stuttgart 1969. – Karl S. Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1984. – Hilde Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bil-

dungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jh. Wien, München 1980. – Brigitte Kahl-Pantis: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels – ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im 18. Jh. Frankfurt 1977. – Alberto Martino: Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jh. Bd. 1. Tübingen 1972. – Cornelia Mönch: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jh. Tübingen 1993. – Lothar Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit. Köln, Graz 1966. – Günter Saße: Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertesystems im Drama der Aufklärung. Tübingen 1988. – Wolfgang Schaer: Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jhs. Bonn 1963. – Christian Heinrich Schmid: Litteratur des bürgerlichen Trauerspiels. In: Deutsche Monatsschrift Dez. 1798, S. 282–314. – Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jh. Hg. v. Gert Mattenklott. Frankfurt 1979. – Klaus Weimar: Bürgerliches Trauerspiel. Eine Begriffsklärung im Hinblick auf Lessing. In: DVjs 51 (1977), S. 208–221. – Alois Wierlacher: Das bürgerliche Drama – seine theoretische Begründung im 18. Jh. München 1968. – Rosmarie Zeller: Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810. Bern, Stuttgart 1988.

Karl Eibl

Bürgerlicher Realismus

↗ Realismus2

Büttenrede ↗ Karneval

Bukolik

Hirten- bzw. Schäferdichtung.

Expl: Die Bukolik wird als eine von Hirten (bzw. Schäfern) handelnde und von Hirten gesprochene Dichtungsform (SCHÄFERPOESIE) in der europäischen Literatur vom 3. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 18. Jhs. in vielfältigen formalen Ausprägungen gepflegt. Konstitutives Merkmal ist der mehr oder weniger ausgeprägte Allegorismus der Gattung (↗ Allegorie2): Der literarische Hirte steht bis zum Ende des 18. Jhs. nicht

für den Hirten der Wirklichkeit, sondern vor allem für die Gestalt des Dichters, gelegentlich auch für andere Personen oder Stände. Die Bukolik ist folglich dispensiert von Nachahmung, verstanden als sprachliche Darstellung von Wirklichkeit, und stattdessen der mehr oder weniger verhüllten Behandlung von Zeitfragen aller Art gewidmet. Die Heterogenität der Stoffe und Formen wird literarisch kompensiert durch eine große Konsistenz der bukolischen, eben im Hirten repräsentierten idealen Normenwelt. Das begründet ihre Nähe zur literarischen $\nearrow$ Utopie ebenso wie zur $\nearrow$ Satire. Seit dem 19. Jh. werden nur noch gelegentlich bukolische Motive, literarische Typen und Sprecherrollen verwendet.

WortG: Abgeleitet von griech. βοῦκόλος [bukólos] ‚Rinderhirte‘; *bucolica* (*carmen bucolicum*, versus *bucolicus*) schon in spätantiken Vergilkommentaren (Donatus, Servius) als Bezeichnung für Vergils gattungsprägende ‚Eklogen‘ gebraucht; angeblich erfreute sich der Rinderhirte in der Antike besonderer Wertschätzung (so noch Scaliger), so daß die Ableitung metonymisch für die antike wie die spätere europäische Hirtendichtung insgesamt gebraucht wurde. In Deutschland nachweisbar erst seit dem 19. Jh., inzwischen nurmehr als literaturwissenschaftlicher Terminus in Gebrauch (EWbD², 182).

BegrG: Die Terminologie der Hirten- und Schäferdichtung ist von verwirrender Komplexität und begriffsgeschichtlich im einzelnen bislang nicht rekonstruiert. Neben den beiden deutschen Bezeichnungen treten vor allem auf: *Idyll(e)*, *Ekloge*, *Pastorale*. Hinzu treten eine Reihe von Subkategorien zur Kennzeichnung der diversen formalen Spielarten. *Idyll(e)* und *Ekloge* rühren her von Theokrits ‚Eidyllia‘ bzw. Vergils ‚Eclogae‘. So spricht Opitz in seiner ‚Poeterey‘ (1624) von „Eclogen oder Hirtenliedern“ (21), Gottsched in seiner ‚Critischen Dichtkunst‘ (1751, 581–602) von „Idyllen oder Schäfergedichten“. Die einflußreichste neulat. Poetik von J. C. Scaliger (1561) eröffnet die Reihe der großen Gattungen mit der Hirtendichtung als „vetustissimum genus“ (‚älteste Gattung‘; 1,4) unter dem Titel

‚Pastoralia‘, abgeleitet von lat. *pastor* ‚(Schaf-)Hirt‘. ‚Pastoralia‘ fungiert als Oberbegriff für die verschiedensten von Scaliger aufgezählten Spielarten der Bukolik. Eine Abgrenzung gegenüber den gleichfalls erwähnten eidyllia – definiert als „kleine Bilder“ – und eklogae – definiert als „ausgewählte Stücke“ – erfolgt nicht. Dieser terminologische Befund ist in folgender Weise aufzunehmen und weiterzuentwickeln, um zu klaren Scheidungen zu gelangen: (1) Der Begriff des Eidyllion ist auf das Werk Theokrits und seiner hellenistischen Nachfolger zu begrenzen. (2) Der Begriff der EKLOGE ist auf die Vergilschen und die in der Nachfolge Vergils entstehenden monologischen und dialogischen Versgedichte von zumeist mittlerer Länge einzuschränken. Hiervon wären den Titel beanspruchende lyrische Hirtengedichte abzugrenzen. (3) Die Termini *Bukolik* und *PASTORALE* sind geeignet, die Gesamtheit der schäferlichen Produktion ungeachtet der formalen Binnendifferenzierungen zu kennzeichnen. *Bukolik* wird in der Altphilologie, *Pastorale* in der Romanistik bevorzugt. *Pastorale* wird auch in spezieller Bedeutung für szenisch-musikalische Formen der Hirtendichtung verwendet (davon ist zu unterscheiden die $\nearrow$ Pastourelle, ein Liebesgedicht mit festem Personal und Situationstypen). (4) $\nearrow$ Idylle wird sinnvoll nur im Blick auf die Ablösung der allegorischen Schäferdichtung durch die Schäfer-, Landleben- und Naturdichtung des 18. Jhs. gebraucht und ist auf diesen Zeitraum einzuschränken. *Landlebendichtung* und *Georgik* sind komplementär zu *Bukolik/Pastorale*. Sie meinen die Gattungen des vor allem mit der zweiten Epode des Horaz (in satirischer Absicht) eröffneten Lobes des Landlebens und des mit Vergils ‚Georgica‘ eröffneten, das Landleben beschreibenden Lehrgedichts, das häufig zur Großform tendiert.

Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Hg. v. Richard Alewyn. Tübingen 1966.

SachG: Epos, Lyrik und Tragödie sind ausgebildet, bevor die Bukolik – nach bezeugten, aber nicht erhaltenen Ausprägungen durch Stesichoros – im 3. Jh. v. Chr. literarisch überlieferte Gestalt annimmt. Ihre

spätzeitliche Abkunft steht im Kontrast zur durchgängigen, auf Vergil-Kommentare zurückgehenden Einschätzung als älteste Gattung; sie kombiniert raffinierteste künstlerische Manier mit präntendierter urzeitlicher Würde. Bukolische Texte zu lesen, heißt bis ins 18. Jh. hinein, sich in einem Mikrokosmos von literarischen Referenzen zu bewegen, die alle aus der Spannung von fingierter Simplizität und lizenziierter Polysemantik ihren arguten Charakter gewinnen ($\nearrow$ *Argutia*).

Theokritos behandelt in seinen ‚Eidyllia‘ bewußt unheldische Sujets (keineswegs nur von Hirten), die, obwohl unepisch und untragisch, gleichwohl über Zitate und Anspielungen die ‚hohen‘ Literaturgattungen präsent halten. Vergil findet folglich bei ihm wie bei Bion und Moschos ein ebenso komplexes wie sensibles literarisches System vor, das er durch Reduktion und Überbietung ausbaut: Er setzt das ‚bukolische‘ Element (die Hirtenthematik) absolut und identifiziert den Hirten mit dem Dichter, so daß Hirtendichtung zur selbstreferentiellen Explikation von Dichtung wird. Zugleich wird die poetisch-pastorale zur politisch-geschichtlichen Welt in Beziehung gesetzt, werden Poet und Regent in ein gleichberechtigtes Miteinander gerückt und Hirt und Held als Archetypen menschlicher Kultur statuiert.

Die europäische Bukolik entfaltet sich bis an die Schwelle des 18. Jhs. vornehmlich im Zeichen Vergils. Die spärliche mittelalterliche Überlieferung ist nicht wirksam geworden. Die Kontamination der antiken Bildlichkeit vom Goldenen Zeitalter mit dem jüdisch-messianischen Vorstellungskreis, wie sie Vergil in der vierten Ekloge vollzogen hatte, wurde nicht wieder aufgegriffen, vielleicht wegen der Angriffe der Kirchenväter (Gregor von Nazianz, Tertullian, Hieronymus) auf die heidnisch-pagane Anlage der Gattung. Sie wird im wesentlichen auf das Hirtengespräch in Gestalt der Ekloge beschränkt, in der dem Hirten nun die Rolle des Prädikanten zufällt (Paulinus von Nola und Endecheus, um 400). Daneben gibt es die Regenten-Ekloge (Modoin, Alcuin), die allegorisierende Trauer-Ekloge (Paschasius Radbertus) und das bukolische

Streitgespräch (‚Ecloga Theoduli‘: über den Vorrang von Christen- oder Heidentum), schließlich die Vergil erneuernde klassizistische Ekloge des 12. Jhs. (Marco Valeria, Metellus von Tegernsee). Die Bukolik der Renaissance nimmt von der antiken Ekloge ihren Ausgang und ist gekennzeichnet durch Überbietung ihres latenten Allegorismus. Der poetische Briefwechsel zwischen Dante und Giovanni del Virgilio im Medium der Ekloge über den Vorrang der Volkssprache (zur Entschlüsselung: Kraut-ter), die zwölf im ‚Bucolicum carmen‘ zusammengefaßten Eklogen Petrarca sowie die sechzehn Eklogen Boccaccios stehen an der Spitze einer Tradition, in der die Bukolik für vier Jahrhunderte zum poetischen Medium und Brennpunkt aller aktuellen und kurrenten Diskurse wurde. Parallel zu einer reichen neulateinischen Eklogen-Produktion entstehen volkssprachige Eklogen durch die berühmtesten Dichter der europäischen Renaissance (z. B. Boiardo, Sannazaro, Ariost, Garcilaso de la Vega, Marot, Scève, Ronsard, Spenser). Von der lateinischen und nationalsprachlichen Eklogendichtung ist bislang nur ein geringer Teil erfaßt.

Gleichzeitig vollzog sich der Übergang zu den pastoralen Großformen, für die die Antike – von ‚Longus‘ Schäferroman ‚Daphnis und Chloe‘ abgesehen, der nur am Rande wirksam wurde – keine Vorbilder bereithielt. Die Theoretiker fanden hier ein starkes Argument für die Ebenbürtigkeit der neueren Literaturen mit der antiken. Auf der einen Seite wurden die dialogischen Valenzen der Ekloge fortentwickelt zum Schäferspiel, zuerst in der ‚Fabula di Orfeo‘ (1494) des Poliziano, vor allem dann in Tassos ‚Aminta‘ (1573) und Guarinis ‚Pastor fido‘, und schließlich zur Schäferoper ausgebildet (Jacopo Peri/Ottavio Rinuccini, ‚Dafne‘, von Opitz bearbeitet). Von Italien aus eroberten Schäferspiele und -opern die Höfe und städtischen Schaubühnen Europas und beeinflussten dramatisch-pastorale Schöpfungen eines Lope de Vega, Calderón, Shakespeare, Vondel u. a. Auf der anderen Seite wurde, zuerst bei Boccaccio, die pastorale Motivik in Erzählungen aufgenommen. Während Sannazaros ‚Arcadia‘ (1501/

04) zur Schlüsselerzählung zurückkehrt, entsteht in Spanien der Schäferroman (Montemayor, 'Diana' 1554; Cervantes, 'Galatea' 1585; Lope de Vega, 'Arcadia' 1598). Mit der Marcela-Episode des 'Don Quijote' begründet Cervantes den satirischen Schäferroman, der im 'Berger extravagant' von Charles Sorel (1627) gipfelt. Sidneys 'Arcadia' (1590, ²1593) verbindet höfische und schäferliche Elemente zu einem politischen Schlüsselroman, während d'Urfé in der fünfbändigen 'Astrée' (1607–27) das Genre des höfisch-heroischen Pastoralromans ausformt.

Alle großen Neulateiner (etwa Heinrich Bebel, Eobanus Hessus, Euricius Cordus, Georg Sabinus, Johann Stigelius, Simon Lemnius, Petrus Lotichius Secundus, Joachim Camerarius) haben sich an der Einbürgerung der Ekloge in Deutschland beteiligt. Seit dem Späthumanismus entsteht eine große Zahl zumeist unbekannter neulat. Eklogen, zu denen auch Opitz' 'Ecloga Daphnis' (1617) und 'Nissa' gehören. Weckherlin, am Rande auch Zingref, vollziehen im engen Kontakt mit der frz. Pléiade den Übergang ins Deutsche. In Opitz' Literaturprogramm (1624) nimmt die Bukolik eine bedeutende Position ein. Sein lyrisches Werk ist durchsetzt von schäferlichen Liedern; das Hohe Lied begreift er in seiner Übersetzung als geistliches Schäfergedicht. Den pastoralen Großformen wendet er sich mit seiner Übersetzung der 'Dafne' Rinuccinis und der Bearbeitung einer anonymen Übersetzung von Sidneys 'Arcadia' (1638) zu. Mit seiner 'Schäferlei von der Nympe Hercinie' (1639) schafft er einen neuen, aus Vers und Prosa gemischten Eklogentyp. Fleming und die Leipziger, Zesen und die Hamburger, Harsdörffer, Klaj, Birken und die späten Nürnberger sowie ungezählte andere spielten das Muster variantenreich durch. Die Prosa-Ekloge diente der nobilitas literaria für fast ein Jahrhundert in Ermangelung eingeführter Periodika als variables, motivisch und formal offenes Forum der Verständigung und Diskussion über alle denkbaren Themen des Tages.

Die europäischen Muster des Schäferromans wurden so gut wie alle übersetzt, be-

vor die deutsche Produktion einsetzt (zuerst anonym die 'Jüngst erbaute Schäferlei', 1632; anonym, 'Die verwüstete und verödete Schäferlei', 1642; Christian Brehme: 'Winter Tages Schäferlei; Die 4 Tage Einer Newen und Lustigen Schäferlei', 1636/1647). Der Schäferroman unterliegt nach der Erkenntnis Arnold Hirschs einer Verbürgerlichung, die in Zesens 'Adriatischer Rosemund' (1645), Johann Thomas' 'Damon und Lisille' (1659–72) und Heinrich Arnolds und Maria Katharina Stockfleths 'Kunst- und Tugendgezierter Macarie' (1669–73) ihre bedeutendste Verkörperung erfährt. Im ganzen ungesichtet sind auch das nach Hunderten von Texten zählende Schäferdrama und Schäferspiel bzw. die Schäferoper, die sich in der 2. Hälfte des 17. Jhs. und im 18. Jh. dem Einfluß der italienischen und französischen Oper öffnen. Schließlich erfreut sich das schäferliche Lied in der Opitz-Nachfolge so großer Beliebtheit, daß es nicht nur die Lyriksammlungen des Zeitalters durchzieht, sondern in Rists 'Galathee' (1642 u. ö.) und 'Flora-bella' (1651 u. ö.) ein Liederbuch zu füllen vermag. Die vielleicht eigenste Prägung deutscher Bukolik gelingt auf dem geistlichen Sektor. Neben Spees 'Trutznachtigall' (1649 u. ö.) und Schefflers 'Heilige Seelenlust' (1657) bezeugen Laurentius von Schnüffis' Sammlungen, wie sich die Opitzsche Reform der weltlichen Literatursprache auch in der geistlichen Dichtung durchsetzt. Mit Harsdörffers 'Seelewig' (1644), Anton Ulrichs 'Amelinde' (1657), Schnüffis' 'Philotheus' (1665/89) u. a. wird in der geistlichen allegorischen Pastoral der Schritt zu den Großformen wiederholt.

Neben der Bukolik findet sich die Landlebendichtung, die von dem lyrischen Lobpreis ländlichen Lebens über das Wunschbild gelehrter Muße und Produktivität nach dem Vorbild von Opitz' 'Zlatna' (1623) und 'Vielguet' (1629) bis hin zum mächtigen Epos in Hohbergs 'Georgica curiosa' (1682) den Radius der Möglichkeiten ausschreitet. Im Übergang zum 18. Jh. erschöpfen sich die Großformen mit Ausnahme der Pastoraloper. Gessners Schäferroman 'Daphnis' (1754 u. ö.) erwächst ebenso wie das anspruchslose Schäferspiel des Rokoko und

der Empfindsamkeit (Ramler, Gleim, Gellert, Gessner, ↗ *Anakreontik*) gänzlich anderen Voraussetzungen. Die allegorische Ekloge stirbt ab. 'Wahrscheinlichkeit' wird auch für die Bukolik gefordert. Will man bis hin zu Herder auch nicht den Schäfer und Bauern der Wirklichkeit abbilden, so soll doch der Hirte als ideales Wesen und Inbegriff sittlicher wie seelisch-empfindsamer Qualitäten des Menschen zumindest möglich sein, denn nur dann vermag er Anteilnahme zu erwecken und Rührung auszulösen. Es ist dies das Gessnersche Konstrukt, mit dem die Geschichte der alteuropäischen Bukolik endet und die ↗ *Idylle* anhebt. Bukolische Schreibweisen, Sprecherrollen und Motive finden sich jedoch weiterhin in lyrischen Gattungen, etwa in Platens 'Eklogen', Georges 'Hirtengedichten' oder in Arno Holz' Mimikry an barocke Schäferdichtung ('Dafnis').

ForschG: Die Geschichte der europäischen Bukolik ist seit den Vergil-Scholien begleitet von theoretischen Bemühungen. Die frühe Germanistik steht im Zeichen der unbefragten symbolischen Ausdrucks-Ästhetik, die Wahrheit der Natur und der Empfindung von der Gattung fordert und allemal nur Unnatur und Verlogenheit, Schwulst und Künstlichkeit in der Bukolik gewahrt. Ihr bleiben der krasse Allegorismus und damit der schneidende Bruch mit der Wirklichkeit ein Skandalon. Erst die Historisierung der klassizistischen Ästhetik hat den Zugang zur europäischen Bukolik eröffnet. Doch ist es bisher nicht gelungen, die Gesamtheit der Produktion ins Auge zu fassen. Da die Bukolik als ein in sich zusammenhängendes und vielfach vernetztes Ganzes im Rahmen der europäischen Literatur zur Ausprägung gelangt, ist die Untersuchung einzelner Zweige und Bezirke intensiver als sonst an die hinlängliche Kenntnis des Systems in toto geknüpft.

Lit: Marieluise Bauer: Studien zum deutschen Schäferroman des 17. Jhs. Diss. München 1979. – Gerhard Binder, Bernd Effe: Die antike Bukolik. München u. a. 1989. – Klaus Garber, Renate Jürgensen: Bibliographie der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jhs. Datenbank Universität Osnabrück, Forschungsstelle Literatur der Frühen Neuzeit. – Klaus Garber (Hg.): Europäische Bukolik und Georgik. Darmstadt 1976, S. 483–529. – K. G.: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jhs. Köln, Graz 1974. – K. G.: Arkadien und Gesellschaft. In: Utopieforschung. Hg. v. Wilhelm Voßkamp. Stuttgart 1982. Bd. 2, S. 21–81. – K. G.: Arkadien und Gesellschaft. Teil 1: Europäische Gattungs-Tradition. Ms. Osnabrück 1980–83. – Arnold Hirsch: Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Köln, Graz ²1957, S. 89–117. – Hermann Jung: Die Pastoralen. Bern, München 1980. – Rudolf Kettmann: Bukolik und Georgik. Heidelberg 1977. – Erich Köhler: Esprit und arkadische Freiheit. Frankfurt, Bonn 1966. – Konrad Krautter: Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des 14. Jhs. München 1983. – Anke-Marie Lohmeier: Beatus ille. Studien zum 'Lob des Landlebens' in der Literatur des absolutistischen Zeitalters. Tübingen 1981. – Claude Longeon (Hg.): Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Saint-Étienne 1980. – Jane O. Newman: Pastoral conventions. Baltimore, London 1990. – Annabel M. Patterson: Pastoral and ideology. Virgil to Valéry. Oxford 1988. – Ernst A. Schmidt: Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtendichtung. Frankfurt u. a. 1987. – Charles Segal: Poetry and myth in ancient pastoral. Princeton 1981. – Margarethe Stracke: Klassische Formen und neue Wirklichkeit. Die lateinische Ekloge des Humanismus. Gerbrunn 1981. – Wilhelm Voßkamp (Hg.): Schäferdichtung. Hamburg 1977. – Mara R. Wade: The German baroque pastoral 'Singspiel'. Bern u. a. 1990.

Klaus Garber

Burleske ↗ *Humoreske*

lung' zur transhistorischen Typisierung künstlerischer Verfahren eingesetzt.

Seine Zentralstellung innerhalb der „Einfühlungsästhetik“ (Ziegler, 115) als einer Theorie des ‚ästhetischen Genusses‘ verdankt der Begriff ‚Einfühlung‘ jedoch einer allgemein und stillschweigend vorgenommenen Verschiebung zu einem rezeptions-theoretischen Begriff. Mit der Einfühlung in diesem verschobenen Sinne (unbewußte Projektion eigener Gefühle in ein Kunstwerk) meinte man, die Voraussetzung für die seit Kant gesuchte unverwechselbare Eigenart ästhetischer Wahrnehmung erfaßt zu haben. „Der ästhetische Genuß, der darauf beruht, ist beglückendes Gefühl des objectivierten Selbst“ (Lipps 1900, 433).

Preisgegeben wurde mit dieser unbedachten Verschiebung die Bindung der Einfühlung an visuelle Wahrnehmung, gewonnen dafür die Anwendbarkeit des Begriffs auf die ‚Wahrnehmung‘ auch von Texten. Mit Selbstverständlichkeit wurden daher die „phantasiegesesehenen Gestalten“ aus der Lektüre „ebenso wie die mit leiblichen Augen gesehenen“ zum „Gegenstand des Einfühlens“ erklärt (Volkelt 1927, 197). Festgehalten blieb dabei jedoch stets, daß Einfühlung eine automatisch sich einstellende Reaktion sei und nicht etwas, zu dem man sich willentlich entschließen oder das man auch unterlassen könnte. „Selbstverständlich wissen wir von dem Vollziehen dieser Einfühlung nichts“ (Volkelt 1927, 197).

Erst mit der Preisgabe auch des Moments der Unbewußtheit ist ‚Einfühlung‘ schon zu Anfang des 20. Jhs. zum psychologisch getönten Allerweltsbegriff eines Verfahrens geworden, das einen unmittelbaren Zugang zu Texten verspricht und sich zugleich der methodologischen Beschreibung verweigert. Einfühlung in diesem vagen, unterterminologischen Sinne kann angesichts von literarischen Texten einmal als erbauliche Identifikation mit einer literarischen Figur erscheinen (z. B. Strecker), ein anderes Mal als Sich-Hineinversetzen in einen Autor oder als „teilnehmendes und mitschwingendes Fühlen“ (Pfeiffer, 9) oder als „das Verstehen von Kunstwerken“ überhaupt, „gleichviel, ob man es als Nacherleben, Nachschaffen,

Einfühlen, Sichhineinversetzen oder von innen gewonnenes Anschauen des Seelischen bezeichnet“ (Petersen, 252). Gegen die Praxis solcher Einfühlung richtet sich Brechts „Technik, die den V-Effekt hervorbringt“ und „der Technik, die die Einfühlung bezweckt, diametral entgegengesetzt ist“ (Brecht, 342; Ekmann) (↗ *Episches Theater*).

Die professionelle Variante dieses Begriffs ist in der klinischen und Sozialpsychologie, in Psychoanalyse und Pädagogik unter dem Namen *Empathie* zum Konzept einer elementaren, ausbildungsfähigen, auch therapeutisch einsetzbaren sozialen Fähigkeit entwickelt worden.

Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 15. Frankfurt 1967. – Karl Groos: Der ästhetische Genuß. Gießen 1902. – K. G.: Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern. In: ZÄAK (1909), S. 161–182. – Theodor Lipps: Aesthetische Einfühlung. In: Zs. für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 22 (1900), S. 415–450. – Th.L.: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 2. Hamburg, Leipzig 1906, S. 1–103. – Julius Petersen: Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin 1939. – Johannes Pfeiffer: Umgang mit Dichtung. Leipzig 1938. – Edith Stein: Zum Problem der Einfühlung [Halle 1917]. Repr. München 1980. – Paul Stern: Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg, Leipzig 1898. – Karl Strecker: Goethes Faust. Ein Buch der Einführung und Einfühlung. Bielefeld, Leipzig 1919. – Johannes Volkelt: System der Ästhetik. Bd. 1. München 1927, S. 95–288. – Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. München 1908. – Theobald Ziegler: Zur Genesis eines ästhetischen Begriffs [Einfühlung]. In: Zs. für vergleichende Literaturgeschichte NF 7 (1894), S. 113–120.

ForschG: Als Ergebnis historischer Beschäftigung mit der Einfühlungsästhetik sind nur die Arbeiten von Perpeet (1966), Lange (1971), Allesch (1987) und die von Braungart (1995) zu nennen, der den Aspekt des körperlichen Mit- und Nacherlebens (Groos) in Verbindung setzt mit dem alten Theorem von der Gefühlserzeugung durch Imitation des körperlichen Ausdrucks. – Der philosophische Einfühlungsbegriff, wie er vor seiner Verschiebung und Trivialisierung beschaffen war, verdiente wegen seines

weder veralteten noch ausgeschöpften theoretischen Potentials lebhafteres Interesse.

Lit: Christian G. Allesch: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Göttingen 1987, S. 326–351. – Georg Braungart: Leibhafter Sinn. Tübingen 1995, S. 192–217. – Bjørn Ekmann: Einfühlung und Verfremdung im ‚Aristotelischen‘ Drama. In: TeKo 13 (1985), S. 104–118. – Moritz Geiger: Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. In: Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie. Hg. v. Friedrich Schumann. Leipzig 1911, S. 29–73. – Klaus-Peter Lange: Zum Begriff der Einfühlung. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh. Hg. v. Helmut Koopmann und Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Bd. 1. Frankfurt 1971, S. 113–128. – Wilhelm Perpeet: Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik. In: ZÄAK 11 (1966), S. 193–216.

Klaus Weimar

Einheit der Handlung (der Zeit, des Ortes) ↗ *Drei-Einheiten-Lehre*

Einmischung des Erzählers
↗ *Erzählerkommentar*

Einsträngigkeit ↗ *Komposition*

Ekloge ↗ *Bukolik*

Ekphrasis ↗ *Descriptio*

Elativ ↗ *Emphase*

Elegie

Lyrische Gattung; im unspezifischen Sinne auch ein literarischer Text bzw. eine Textpassage mit der Ausdrucksqualität der Wehmut oder Trauer.

Expl: Die Elegie wird unterschiedlich bestimmt: (1) formal als ein in ‚elegischen‘ (d. h. aus Hexameter und Pentameter bestehenden) ↗ *Distichen* gefaßtes, nicht epigrammatisches Gedicht; (2) inhaltlich als Gedicht über Gegenstände der Klage oder

Trauer (threnetische Elegie) oder auch über Themen der Liebe (erotische Elegie); (3) psychologisch als Text, der die dichterische Haltung bzw. Stimmung der rückwärtsgewandten Sehnsucht, der Wehmut oder Trauer ausdrückt.

WortG: Griech. ἐλεγεῖον [elegeion] bezeichnet zunächst den Pentameter, später auch das aus Hexameter und Pentameter bestehende Distichon, ἐλεγεία [elegia] das aus solchen Distichen bestehende Gedicht. ἔλεος [élegos] ‚Klage, Totenklage‘ dagegen heißt das von der Flöte begleitete Klagegedicht in beliebiger metrischer Form (West, 2). Lat. *elegia* faßt die Bedeutungen der drei griech. Wörter in sich und ist seit dem 16. Jh. als *Elegie* ins Deutsche übernommen worden (DWB² 7, 1211).

BegrG: Die Begriffsgeschichte zeigt abwechselnde Dominanz der Bedeutungen (1), (2) und (3). In der Antike wird die thematisch äußerst vielfältige Elegie vorwiegend formal bestimmt, in der Retrospektive jedoch in Orientierung am Werk der ‚Triumvirn Amors‘ (Catull, Tibull, Propertius) häufig inhaltlich auf die Liebesthematik festgelegt. Daneben bindet eine falsche, aber durch die ‚Ars poetica‘ des Horaz weit verbreitete Etymologie den Begriff ‚Elegie‘ an denjenigen der Klage. Im lateinischen Mittelalter verwischen sich die Konturen des Gattungsbegriffs, da die Werke der Triumvirn kaum und diejenigen Ovids erst im 11./12. Jh. breiter rezipiert werden, doch behält er als Kern das distichische Metrum und die Thematik von Liebe oder Klage (Faral, 153, 337, 346), bis die römische Liebeselegie im Humanismus wieder begriffsbestimmend wird. Im Anschluß an Scaliger (52, 169) und Horaz definiert Opitz die Elegie inhaltlich relativ weit (Opitz, 21), behandelt jedoch in den sieben Elegien seiner ‚Teutschen Poemata‘ (1624) nur nicht-threnetische Gegenstände. Orientiert an diesem Beispiel, gelangen Buchner (169 f.) und Hanmann (283) zu einer rein metrischen Definition (Alexandriener mit Kreuzreim und alternierend männlicher und weiblicher Kadenz). Während die formale Begriffsbestimmung weiterhin tradiert wird, gibt Ramler alle formalen Bestimmungselemente zugunsten einer psy-

chologischen Definition der elegischen Haltung auf (Ramler 3, 86). Diese Verwendungsweise (3) des Begriffs wird durch Abbt, Mendelssohn und Herder in der Theorie der vermissten Empfindungen (z. B. Milderung der Trauer durch allmählich einsetzende glückliche Erinnerungen) fundiert und in Schillers Auffassung des Elegischen als einer Form der *Sentimentalischen* Dichtung weiterentwickelt. A. W. Schlegel verbindet die psychologische mit der formalen Begriffsbestimmung, indem er „die zwischen Erinnerung und Ahnung, zwischen Fröhlichkeit und Trauer schwebende hin- und herschwankende Stimmung“ als den mit der Form des Distichons übereinstimmenden Inhalt ansetzt (Schlegel, 229). Seit der 2. Dekade des 19. Jhs. löst sich dieses Gattungsverständnis allmählich auf. Die Elegie wird wieder nur mehr psychologisch als Ausdruck „leidende[r] Gemüthsstimmung“ in der „ästhetischen Sphäre des Sentimentalen in der Lyrik“ bestimmt (Ersch/Gruber 1, 33, 136) oder als Untergattung der „Lyrik der Betrachtung“, in der der Ausdruck des Gefühls und dessen „Auskühlung“ im „Übergang desselben in das denkende Betrachten“ auseinandertreten (Vischer, 252f.). Seit der 2. Hälfte des 19. Jhs. ist der Begriff ‚Elegie‘ in der poetischen Praxis und im allgemeinen Sprachgebrauch auf den Gefühlsausdruck reduziert und hat jedenfalls die metrische Komponente, bisweilen auch die Bindung an den Begriff ‚Lyrik‘ eingebüßt.

Augustus Buchner: Anleitung zur Deutschen Poeterey. Hg. v. Otto Prätorius. Wittenberg 1665. – Edmond Faral: Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Paris 1923. – Enoch Hanmann: Anmerkungen In die Teutsche Prosodie. Frankfurt 1658. – Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Hg. v. Richard Alewyn. Tübingen 1966. – Karl Wilhelm Ramler: Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehret. 4 Bde. Berlin 1756–58. – August Wilhelm Schlegel: Geschichte der klassischen Literatur. Hg. v. Edgar Lohner. Stuttgart 1964. – Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Hg. v. Robert Vischer. Bd. 6. [München 1923] Repr. Hildesheim, New York 1975.

SachG: Die ersten überlieferten Zeugnisse der griechischen Elegie bei Kallinos und Ar-

chilochos beziehen sich auf Kampf, Krieg, Tod, bei Mimnermos auch auf Liebe und Vergänglichkeit. Bereits im 5. Jh. geht die Elegie in die Symposien- und Lehrdichtung ein, Antimachos wirkt im 4. Jh. durch die Einführung mythologischer Themen dem Niedergang der Gattung entgegen, die in hellenistischer Zeit u. a. bei Kallimachos durch die subtile Stilistik der alexandrinischen Schule eine neue Blüte erlebt. Dieses Stilideal wirkt über die römischen ‚Neoteriker‘ Licinius Calvus, Valerius Cato und Valerius Catullus auf Tibull, Propertius und Ovid ein, deren Elegien den wirkungsmächtigen Höhepunkt der antiken Gattungsgeschichte bilden. In der Spätantike knüpft der von Ovid beeinflusste Maximianus (6. Jh.) an die römische Liebeselegie an und geht mit seinen sechs Elegien als ‚ethicus‘ in den Schulkanon des Mittelalters ein. Sonst wird die Gattung (im Unterschied zum Distichon) im lateinischen Mittelalter kaum gepflegt.

Im Humanismus setzen Petrus Lotichius Secundus (‚Elegiarum liber et carminum libellus‘, 1551), Johannes Secundus (Elegienzyklus ‚Julia Monobiblos‘) und andere die Tradition der römischen erotischen Elegie in Distichen fort, während die Stoffe der threnetischen Elegie von der Gattung gesondert und im *Epicedium* behandelt werden. In die deutsche Dichtung führt Opitz (‚Teutsche Poemata‘, 1624) die Elegie ein; an die Stelle des von ihm verwendeten kreuzreimenden Alexandriners können auch der vers commun oder Alexandrinerpaare ohne Reimtrennung treten (Zingref, ‚Eine Vermahnung zur Dapfferkeit‘, 1625). Diese Form der Elegie hat (mit Variationen) Bestand bis ins 18. Jh.

Die an englischen Vorbildern (u. a. Thomas Gray, ‚Elegy written in a country churchyard‘, 1751; Edward Young, ‚Night thoughts on life, death and immortality‘, 1742–45) orientierte empfindsame Elegie ist psychologisch begründet und gestaltet das Motiv der Trauer in neuen metrischen Formen (Hölty, Matthiesson, Gotter u. a.). Nach Klopstocks Vorbild (‚Elegie‘, 1748; 1771 unter dem Titel ‚Die künftige Geliebte‘) nehmen F. L. Stolberg (‚Elegie an meinen Bruder‘, 1778) und J. H. Voß (‚Die Trennung‘, 1776) das elegische Distichon

wieder auf, in dem dann auch die römischen Elegiker übertragen werden (Tibull-Übersetzung von K. F. v. Reinhard, 1783).

Goethes ‚Römische Elegien‘ (1795), als erotische Elegien ganz in der Nachfolge der römischen Triumvirn Amors stehend, haben die Gattung noch einmal zu Ansehen gebracht. Unter ihrem unmittelbaren Eindruck schreibt Schiller 1795 in elegischen Distichen die Gedichte ‚Der Tanz‘, ‚Der Genius‘ und ‚Der Spaziergang‘ (zunächst ‚Elegie‘ überschrieben), die sich z. T. dem Lehrgedicht nähern, wie später auch A. W. Schlegels ‚Die Kunst der Griechen‘ (1799) oder Schellings ‚Tier und Pflanze‘ (1802). Hölderlins große Elegien wie ‚Menons Klagen um Diotima‘, ‚Stuttgart‘ oder ‚Brod und Wein‘ zeigen durch ihre strophenähnliche Einteilung und die Art ihrer Ausklänge eine Tendenz zur Hymne, ähnlich wie die Elegien hymnischen Charakters aus seinem Umfeld (Siegfried Schmid, Ch. L. Neuffer, C. U. v. Boehlendorff).

Im 19. Jh. dissoziiert sich die gattungskonstitutive Einheit von Thematik und metrischer Form auch im Falle der Elegie. Klage und Trauer finden andere lyrische Formen als das Distichon, und umgekehrt ist der Titel ‚Elegie‘ nicht mehr Anzeige einer bestimmten metrischen Form (so z. B. Goethes Marienbader ‚Elegie‘, 1823). Zwar wird die Elegie in Distichen nach dem Vorbild Goethes zunächst weiterhin kultiviert (Platen, Rückert, Immermann, Mörike), aber sie scheidet in der 2. Hälfte des 19. Jhs. (von selten werdenden Ausnahmen wie E. Geibel und F. v. Saar abgesehen) aus dem aktuellen Repertoire lyrischer Formen aus.

Im 20. Jh. steht die Elegie unter dem Zeichen eines Traditionsbruchs, auf den die Autoren mit dem Anspruch einer ‚schöpferischen Restauration‘ vergangener Kultur (R. Borchardt, R. A. Schröder, F. G. Jünger, J. Weinheber) oder aber durch freie Umgestaltung reagieren (Rilkes ‚Duineser Elegien‘, geschrieben 1912 bis 1922 in daktylischen Langversen und z. T. auch in Blankversen). Nach dem 2. Weltkrieg ist die klassische Elegie nicht mehr als thematische oder metrische Bindung präsent, sondern nur als Zitat: im Titel ‚Elegie‘ für die zuneh-

mend auch politische Klage und Anklage sowie im häufig auftretenden Titelbezug auf einen Ort (‚Münchener‘, ‚Kölnische‘, ‚Dresdener‘, ‚Buckower‘, ‚Pruzzische‘, ‚Berliner‘ usw. Elegien).

ForschG: Die gattungsgeschichtliche Forschung steht vor dem Problem, den antiken bzw. klassischen Gattungsbegriff so zu modifizieren, daß er für die Literatur des 20. Jhs. überhaupt noch anwendbar bleibt. Beißner (1941) sieht in (undecklariert) teleologischer Betrachtungsweise die Gattung in den Elegien Goethes und Hölderlins ihr „Ziel“ und die „Verwirklichung der idealen Form“ erreichen (Beißner, 86, 172) und kann Späteres (mit Ausnahme von Rilke und Trakl) dementsprechend nur noch als epigonalen Nachklang würdigen. Ziolkowski (1980) geht ‚pragmatisch‘ vor und verfolgt die Nachwirkung und Umgestaltung des mit Schillers ‚Der Spaziergang‘ vorgegebenen Typus bis hin zu J. Bobrowski, während Frey (1995) umgekehrt von Brechts ‚Buckower Elegien‘ aus die Geschichte der Elegie (und des Epigramms) rekonstruiert und sich dabei auch der Kategorie des ‚Elegischen‘ bedient, die Weißenberger (1969) als eine ahistorisch-systematische Konstante aus der immanenten Spannung des Distichons abgeleitet hat, um auch z. B. die freirhythmischen Gedichte von Nelly Sachs und Paul Celan unter den Begriff fassen zu können. Siepmann (1988) dagegen verzichtet programmatisch auf jede „zeit- und raumübergreifende Kategorie“ zugunsten der Beschreibung epochenspezifischer „permanenter Mutation“ und unterscheidet für die Lyrik nach 1945 zwischen ‚Elegie‘ als Inbegriff von Gedichten, die durch Titelgebung oder andere Markierungsverfahren eine bestimmte Rezeptionshaltung nahelegen, und einem ‚Elegischen‘ bzw. ‚elegischen Gehalt‘, d. h. einer „schmerzlich empfundenen Distanz“ des Sprechers zu einem (nicht notwendig vergangenen) Bezugspunkt (Siepmann, 15, 23).

Lit: Friedrich Beißner: Geschichte der deutschen Elegie. Berlin 1965. – John F. Clark: Elegy. The fortunes of a classical genre in sixteenth-century France. Den Haag, Paris 1975. – Eva Dessau Bernhardt: Goethes Römische Elegien. Frankfurt

u. a. 1990. – Victor Gerhard Doerksen: Mörikes Elegien und Epigramme. Zürich 1964. – Daniel Frey: Bissige Tränen. Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm seit den Anfängen bis Bertolt Brecht und Peter Huchel. Würzburg 1995. – Marion Fuhrmann: Hollywood und Buckow. Politisch-ästhetische Strukturen in den Elegien Brechts. Köln 1985. – Martin Glatt: Die ‚andere Welt‘ der römischen Elegiker. Frankfurt u. a. 1991. – Niklas Holzberg: Die römische Liebeselegie. Darmstadt 1990. – Dennis Kay: Melodious tears. The English funeral elegy from Spenser to Milton. Oxford 1990. – Bruce Kieffer: Goethe's metrics in his classical elegies. Ann Arbor/Mich. 1980. – Roger Paulin: Antikisierende Dichtung der Romantik. Zu August Wilhelm Schlegels Elegien in klassischen Metren. In: Athenäum 3 (1993), S. 55–81. – Gerhard Pfohl (Hg.): Die griechische Elegie. Darmstadt 1972. – Agatha Preis-Smith: Elegy or elegiac structure. In: Kwartalnik neofilologiczny 38 (1991), S. 291–305. – Werner Schröder: Der Versbau der Duineser Elegien. Stuttgart 1992. – André Siepmann: Aspekte des Elegischen in der Lyrik Paul Celans. Diss. Bochum 1988. – Friedrich Spoth: Ovids Heroides als Elegien. München 1992. – Ulrike Sprenger: Die altnordische Heroische Elegie. Berlin, New York 1992. – Ludwig Strauss: Zur Struktur des deutschen Distichons. In: Trivium 6 (1948), S. 52–83. – Stephan Wackwitz: Trauer und Utopie um 1800. Studien zu Hölderlins Elegienwerk. Stuttgart 1982. – Klaus Weissenberger: Formen der Elegie von Goethe bis Celan. Bern, München 1969. – K. W.: Die Elegie bei Paul Celan. Bern, München 1969. – Martin Wenske: Ferdinand von Saars ‚Wiener Elegien‘. Frankfurt u. a. 1994. – Martin L. West: Studies in Greek elegy and iambus. New York, Berlin 1974. – Theodore Ziolkowski: The classical German elegy 1795–1950. Princeton 1980.

Dirk Kemper

Elektronischer Text ↗ *Hypertext*

Elision ↗ *Metaplasmen*

Elitekultur ↗ *Volkskultur*

Ellipse₁ ↗ *Rhetorische Figur*

Ellipse₂ ↗ *Erzähltempo*

Elocutio

Der sprachlich-stilistische Ausdruck: das dritte Lehrgebiet im System der Rhetorik seit der Antike.

Expl: Die – möglichst vollkommene – Anpassung geeigneter Wörter und Sätze an die gedankliche Erfindung (↗ *Inventio*) der Rede (und dann jedes literarischen Textes); die der Wahl, Festlegung und Ordnung (↗ *Dispositio*) des Inhalts nachfolgende und entsprechende Formgebung, das Wie der Rede, das sich nach den Grundsätzen der grammatischen Korrektheit und stilistischen Reinheit (*puritas*), der Klarheit (*perspicuitas*, ↗ *Stilprinzip*) und Eleganz (*elegantia*), des rhetorischen Schmuckes (↗ *Ornatus*), der speziellen Angemessenheit (↗ *Aptum*) für das Thema und der Meidung stilistischer Fehler (*vitia*) zu richten hat. In diesem weiteren Sinne steht ‚elocutio‘ dem Begriff des ↗ *Stils* in der modernen Textwissenschaft nicht fern. Wird der ‚materielle‘ Gegenbegriff jedoch auf die Gedankenführung im kleinsten Detail ausgedehnt, so kann *elocutio* die bloß äußerliche, lautsprachliche, klangliche Textoberfläche meinen, so in der Bezeichnung der *figurae elocutionis* ‚Wortfiguren‘ zum Unterschied von den *figurae sententiae* ‚Gedankenfiguren‘ (↗ *Rhetorische Figur*). Streng logisch wird diese Abgrenzung in der klassischen Rhetorik aber nicht vollzogen.

WortG: Das lat. Wort *elocutio* mit der Grundbedeutung ‚Aussprechen, sprachliche Äußerung‘ (zum Verbum *eloqui*) steht bei Cicero (De inventione) und Quintilian (8, pr. 6) für die aristotelische λέξις [léxis] (‚Rhetorik‘, 1403 b) und bleibt als Bezeichnung für einen der fünf Teile der lat. Redekunst konkurrenzlos (vgl. ‚Rhetorica ad Herennium‘ 4,7,10; nur für die Stilarten setzt sich der Ausdruck ↗ *Genera dicendi* gegen *genera elocutionis* durch). Die frz. Rhetorik der Renaissance und des Klassizismus übernimmt den Terminus *élocution* (Bary, 225) und gibt ihn ans Deutsche weiter. Während in dem bei Zedler verlegten Universallexikon (8, 918f.) noch die lat. Form erscheint – mit Verweis auf Keckermann (2,1) und Vossius (4,1) –, gebraucht

schon Meyfart (1,6), wie später dann Hebenstreit (220), die Form mit der frz. Endung. Als Bestandteil des modernen Wortschatzes wird das Fremdwort vom großen Brockhaus-Wörterbuch ausgewiesen (2, 469), nicht aber vom großen Duden.

René Bary: La Rhétorique française [...]. Paris 1659. – Brockhaus. Deutsches Wb. in 6 Bänden. Hg. v. Gerhard Wahrig. Stuttgart 1981. – Wilhelm Hebenstreit: Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik. Wien 1843. – Bartholomäus Keckermann: Systema Rhetoricae. Hannover 1612. – Johann Matthäus Meyfart: Teutsche Rhetorica oder Redekunst [Coburg 1634]. Repr. Tübingen 1977. – Gerhard Johannes Vossius: Rhetorice contracta sive Partitiones oratoriae. Leiden 1621.

BegrG: Mit dem konstanten Terminus geht – sieht man von der unterschiedlichen Akzentuierung der Teilaspekte ab – ein ziemlich gleichbleibender Begriffsumfang Hand in Hand, der sich auch bei Eindeutschung des Wortes wenig ändert. Diese erfolgt zögernd. Meyfart hält *elocutio* für „schwer zu verteutschen“ und setzt nur gelegentlich dafür „Ausstaffierung der Rede/ von artigen und geschickten Worten [...]“ (61) ein. Gottsched (1736, 1 u. ö.) meidet das Fremdwort und gebraucht dafür *Ausarbeitung*, *Ausdruck* (*Ausdrückung*) und vor allem *Schreibart*. Im 19. und 20. Jh. dominiert *Ausdruck* (meist mit den Epitheta *sprachlicher* oder *rednerischer*), wobei nicht selten erst die Beifügung des lat. Synonyms die terminologische Eindeutigkeit sichert. Eine Gleichsetzung mit ↗ *Stil* wird in der Regel vermieden.

Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst [Leipzig 1736]. Repr. Hildesheim u. a. 1973. – Meyfart (s. WortG).

SachG: Bei den Griechen werden Praxis und Theorie des rednerischen Ausdrucks erstmals von Isokrates und Theophrast entscheidend gefördert. Aristoteles faßt sich in diesem Punkte auffallend kurz. Erst bei den Römern tritt die Elocutio ganz in den Vordergrund und drängt nach dem Ende der freien politischen Rede die anderen Lehrgebiete der ↗ *Rhetorik* immer mehr an den Rand. Zudem ist die Elocutio jener Teil der rhetorischen Technik, welcher auf fast jede Art sprachlicher Werke, selbstverständlich

auch dichterische, Anwendung finden kann. So bildet sie denn auch den Hauptinhalt der mittelalterlichen ↗ *Ars dictandi* und ↗ *Poetik*, wobei mitunter gemäß dem Erfordernis einer korrekten Latinität grammatisches Lehrgut reichlich einfließt. In jedem Fall dominiert aber die Lehre vom ↗ *Ornatus*, die sich auch ganz verselbständigen und gleichsam als die ‚ganze‘ Rhetorik ausgeben kann – und dies noch bis in neueste Zeit. Abgesehen von solchen Schwundstufen greift man ab dem 15./16. Jh. wieder stärker auf die antike Elocutio in ihrer ganzen Breite (mit gebührender Gewichtung der Aptum-Lehre) zurück, ohne sie deshalb aber auf Kosten anderer Rhetorikteile überzubetonen. Dafür behält sie ihr Heimatrecht in der Poetik bis in die Zeit der Aufklärung (vgl. Gottsched, 225–376; ders. 1736 [s. BegrG], 217–344). Davon bleibt mit dem Ende der normativen Poetik fast nur noch jene Schwundstufe im Rahmen einer pragmatischen Stilistik für die Schule übrig. Erst die moderne Textlinguistik nimmt hier eine Neubewertung vor.

ForschG: Das klassische System der Elocutio ist spätestens seit Quintilian im wesentlichen abgesteckt, auch wenn Verschiebungen, Umgruppierungen, Aussparungen und Auffüllungen immer wieder vorgenommen werden. Die theoretischen Überlegungen zielen stets auf die rednerische (etc.) Praxis, überlassen im 19. Jh. dieser aber fast gänzlich das Feld. Erst seit Mitte des 20. Jhs. setzt aus anderen Blickwinkeln eine neue theoretische Auseinandersetzung mit diesem Gegenstandsbereich ein. So wird die antike Lehre vom Aptum in der sozialpsychologisch orientierten Kommunikationswissenschaft (‚new rhetorics‘) und in der textlinguistischen Pragmatik aufgegriffen. Vor allem bemüht sich die moderne Textwissenschaft aber um eine neue Begründung des Systems der Figuren und Tropen.

Lit: Wilfried Barner: Barockrhetorik. Tübingen 1970. – Jacques Dubois u. a.: Allgemeine Rhetorik. München 1974. – Edmond Faral: Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle [Paris 1924]. Repr. Genf, Paris 1982. – Ludwig Fischer: Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland.

Karl Kraus wiederum, der eine Reihe seiner ‚Fackel‘-Texte mit „Glosse“ überschrieben hat, schreibt keine Zeitungsglossen im journalistischen Sinn (wohl aber viele ‚Zitatglossen‘ gemäß der o.a. Explikation), sondern er zeigt mit diesem Titel vor allem an, daß er sich des ‚Glossierens‘ als eines Kunstgriffs bedient (vgl. Rohmer, 197 f.). In zeitungswissenschaftlichen Handbüchern erscheint *Glosse* als Fachterminus für die Textform erst in den 40er Jahren des 20. Jhs. (Rohmer, 32). Möglicherweise hat diese Bezeichnung durch die „Glossenkonferenz“, die 1937 von den Nationalsozialisten eingerichtet wurde (vgl. Hagemann 1948), Eingang in den journalistischen Sprachgebrauch gefunden.

ForschG: Die Glosse wird von Zeitungswissenschaftlern und Journalisten als „schwerste journalistische Stilform“ (Dovifat/Wilke, 179) und als ‚Hohe Schule des Journalismus‘ betrachtet. Für ihre große Wertschätzung spricht, daß in den 80er Jahren des 20. Jhs. in der Bundesrepublik Deutschland fast die Hälfte der Tageszeitungen regelmäßig Glossen veröffentlichte, etwa ein Drittel sogar täglich (Camen, 123). Trotz der Monographien von Camen 1984 – der speziell die zeitgenössischen Formen der Glosse untersucht – und Rohmer 1988 – der besonders das Verfahren des Glossierens und seine unterschiedlichen Nutzungsweisen seit dem Mittelalter herausarbeitet – ist die Entstehung und Geschichte der Zeitungs-Glosse noch immer zu wenig erforscht.

Lit: Rainer Camen: Die Glosse in der deutschen Tagespresse. Bochum 1984. – Emil Dovifat, Jürgen Wilke: Zeitungslehre I. Berlin, New York 1976. – Walter Hagemann: Publizistik im Dritten Reich. Hamburg 1948. – Günter Hess: Deutsch-lateinische Narrenzunft. München 1971. – Ferdinand Himpele: Die Glosse in der deutschen Presse. In: Zeitungswissenschaft 13 (1938), S. 509–518. – Ernst Rohmer: Die literarische Glosse. Erlangen 1988. – Franz Simmler: Die Glosse als publizistische Gattung. In: Sprachliche Aufmerksamkeit. Glossen und Marginalien zur Sprache der Gegenwart. Hg. v. Wolf Peter Klein und Ingwer Paul. Heidelberg 1993, S. 178–182.

Ulrich Püschel

Gnomik

Literaturform satzartigen, auf lebenspraktische Orientierung zielenden Redens.

Expl: Ausgehend von den Gattungsmerkmalen der antiken Gnome (↗ *Sentenz*), bestimmen den Begriff zwei Verwendungsweisen:

(1) Gesamtheit der Gattungen und Einzelwerke (‚gnomische Literatur‘), die auf Grundtatsachen bezogenes Orientierungs- und Erfahrungswissen in die Form knapp, allgemeingültig und verbindlich formulierter Rede fassen. Aus antiker Dichtung entwickelt, meint der Begriff zunächst das ganze durch die Gnome charakterisierte Text- und Typenfeld (Gnomen-Dichtung, Gnomologien u. a. m.), dann aber alle Literatur gnomischer und gnomennaher Art. Diese Unschärfe schließt eine exakte Angabe des Begriffsumfanges aus: Neben präskriptiven Sentenzen sind deskriptive Erfahrungssätze einbegriffen, neben Einzelsentenzen auch Sentenzensammlungen sowie Lehr- und Wahrheitsdichtung satzartigen Stils. Als prägendes Merkmal setzt sich oftmals auch die Versform der Texte durch.

(2) Formprinzip (das ‚Gnomische‘), das die behauptende Setzung eines selbständig gültigen Gedankens zum Muster erhebt. Als Denkform liegt dem ein urteilendes, auf Einzelresultate konzentriertes Erfassen der Realität zugrunde; als Sprachgebärde herrscht der Gestus apodiktischen und pointierten Redens vor. *Gnomik* meint so nicht einen Gattungstyp, sondern am ehesten eine ↗ *Einfache Form*, deren Domäne im praxisgebundenen Spruch liegt (↗ *Apo-phthegma*, ↗ *Spruchwort*, ↗ *Sentenz*); ihre im Einzelgedanken zentrierte Basisstruktur hebt sie von komplexeren (z. B. narrativen) Typen der Formbildung ab.

Die Bezeichnung *Gnomik* konkurriert mit adjektivischen Varianten (*gnomische Dichtung* u. ä.). Oft gilt sie nur für die antike Literatur, während das germanisch-deutsche Pendant *Spruchdichtung* heißt. Vermieden werden sollte die unspezifische Verwendung für poetisch geformte Weisheits- und Wissensliteratur jeglicher Art.

WortG: Die Bezeichnung geht zurück auf griech. γνῶμη [gnóme] ‚Merkmal‘, ‚Kennzeichen‘, dann ‚Erkenntnis‘, ‚Meinung‘, ‚Sinn‘ (Levet, 32–40). Schon im 5. Jh. v. Chr. ist γνῶμη in Poetik und Rhetorik das Fachwort für Aussprüche ethischen Inhalts. Jedoch bezeichnet das Wort – wohl erst nachklassisch – auch Sinn- und Weisheitssprüche. Die heutige Kollektivbezeichnung *Gnomik* (*gnomisch*) basiert auf den humanistischen Gnomologien des 16. und 17. Jhs. Sammelausgaben wie die kanonbildenden ‚Poetae graeci gnomici‘ (1553) Adrian Turnèbes haben den Begriffsschwerpunkt dabei früh auf die Lehr- und Weisheitsdichtung überhaupt verschoben (Bielohlawek). Fest etabliert ist der Terminus nur für die altgriech., altnordische und altengl. Spruchdichtung (Williams, 5 f.).

Karl Bielohlawek: Hypothek und Gnome. Leipzig 1940, S. 71–80. – Jean-Pierre Levet: ΠΗΤΩΡ et ΓΝΩΜΗ. Présentation sémantique et recherches isocratiques. In: La Licorne 3 (1979), S. 11–40.

BegrG: Bei Aristoteles ist die Gnome ein allgemeiner, präskriptiv auf das Handeln der Menschen bezogener Ausspruch (‚Rhetorik‘ 2,21). Während das Interesse des Rhetorikers nur der in Kunstrede und Dichtung eingearbeiteten Satzung gilt, erweitert sich der Begriff im Umfeld der antiken Spruchdichtung und Prosa (z. B. ‚Gnomien des Phokylides‘) auf den kontextuell selbständigen Sinnspruch. Der Kollektivbegriff ‚gnomische Literatur‘ setzt diese Erweiterung voraus; sie erklärt seine Bindung an die Sammlungstradition satzartiger Kleinstformen: Antik-mittelalterliche, humanistische und barocke Gnomensammlungen und Gnomologien fassen von dort her unter die γνῶμαι und *Gnomica* stets auch Apophthegmen, Sinnsprüche und Verwandtes.

Die moderne Diskussion wird durch Herders Versuch eingeleitet, den gnomischen Spruch als poetische Erkenntnisform zu verstehen (‚Über Spruch und Bild‘, 1792). Herders bahnbrechendem Ansatz verdankt sich in neuerer Zeit das Konzept der ‚gnomischen Apperzeption‘ (Petsch), das nicht nur einen eigenen Modus empirisch-punktuelier Wahrheitserkenntnis (von

Rad, 419) meint, sondern ein Elementarprinzip spruchliterarischer Formbildung, eine „Sinn-Bildekraft“ (Rahn, 49), deren Gesetzmäßigkeiten das „genre gnomique“ (Rodegem, 127 f.) prägen.

Helmut Rahn: Morphologie der antiken Literatur. Darmstadt 1969.

SachG: Die Anfänge abendländischer Gnomik-Tradition liegen in den Spruchbüchern des Alten Testaments (Preuß, 10–30). In der griechischen Literatur werden Gnomien in Epos und Drama zitiert; sie begründen eine eigene ‚Gnomien-Dichtung‘ (Theognis von Megara u. a.), finden sich bald auch als Stilmittel der philosophischen Prosa (‚Worte der Sieben Weisen‘) und in Sammlungen zusammengefaßt (z. B. ‚Schulbuch der knidischen Ärzte‘). In größere Kontexte eingebettet dienen sie dem Aufbau einer maßstabsetzenden Autorität und als Baustein größerer Texte wie Haustafeln und Mahnreden (Berger, 1055 f.).

Auch in den altnordischen Götter- und Heldenliedern bildet sich früh ein „germanischer Gnomienstil“ (Heusler, 64–76), der nicht selten – so in den ‚Hávamál‘ (‚Sprüche des Hohen‘) der ‚Sæmundar Edda‘ (10.–13. Jh.) – längere Spruchreihen prägt. Die kontinentale Überlieferung kennt volkssprachliche Gnomik nur als knappe Merk- und Spruchdichtung, z. B. in der mit dem Namen Notker Labeos verbundenen St. Galler Sentenztradition des 11. Jhs. Auf vorliterarische Gnomik dieses Typs gründet im 12. Jh. die mhd. Sangspruchdichtung (Herger, Spervogel), die ihre ganze Gattungsgeschichte hindurch gnomische Themen wie Alter oder Gast-Sein behandelt. Anfang des 13. Jhs. entwickelt auch Freidank aus anonymer Gnomik die Kunstform des konzisen Reimpaarspruchs. Und noch in der überaus lebendigen Spruchtradition des Spätmittelalters neigt Gnomik deutscher Sprache zu satzartiger Kürze, neben der Großformen kaum Profil gewinnen (Euling, Dicke).

Die spätmittelalterliche Gnomik vererbt sich breit an die Spruch- und Sprichwortliteratur des 16. Jhs. (von Heinrich Bebel bis zu Friedrich Petri). Erst die nach eigenem Anspruch enzyklopädische Dicta- und

Apophthegmenliteratur der Barockzeit sammelt dagegen wieder antike Gnomik (Verweyen, 73–75). Herders Bemühen, solche „Weltweisheit“ als Sprachkunst eigenen Rechts neu zu etablieren, zeigt in der Folge an, daß die gnomische Wahrheit dem aufgeklärten Bewußtsein fragwürdig geworden ist. Ungeachtet ihrer minderen Verbindlichkeit hat Gnomik seither neue literarische Qualität gewonnen – so in den ‚Gnomen‘ Goethes (‚Sprichwörtlich‘, 1815; ‚Buch der Sprüche‘, 1827), im ‚Laienbrevier‘ Leopold Schefers (2 Bde., 1834/35) oder in Friedrich Rückerts ‚Weisheit des Brahmanen‘ (6 Bde., 1836–1839). Die literarische Reihe umfaßt manchen Einzeltext (z. B. Johannes Gaudenz von Salis-Seewis, ‚Gnome‘); sie reicht vorerst bis zur nationalpädagogischen ‚Ordensliteratur‘ Stefan Georges (‚Stern des Bundes‘, 1914) und zur gesellschaftlichen Instanzenrede im Kurzgedicht des späten Brecht.

Karl Euling: Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Breslau 1905. – Klaus Grubmüller: Freidank. In: Kleinstformen der Literatur. Hg. v. Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1994, S. 38–55. – Andreas Heusler: Die altgermanische Dichtung. Wildpark, Potsdam [o. J.].

ForschG: Gnomik-Forschung beruht auf vergleichenden Studien zur internationalen Weisheitsliteratur. Methodisch ist sie quellen- und traditionsgehistorischen Ansätzen verpflichtet (Horna/von Fritz, Küchler). Namentlich die Theologie (von Rad, Preuß, Berger) hat verfeinerte Analyseverfahren für Formen, Funktionen und sozialgeschichtliche Zusammenhänge erarbeitet: Gnomik gilt hier als Gebrauchsliteratur, die, vielfältig gestaltbar und funktionalisierbar, in verschiedene Kontexte eingeht. Gerade ihre Sammlungstradition zeigt ein breites Formen- und Themenrepertoire, interkulturelle Bezüge, ideengeschichtliche Verläufe, doch auch die Verbindung der meist populären Texte zur Alltagswelt ihrer Umgebungen (Schaefer, 178–230). In dieser – noch wenig beachteten – Perspektive erweist sich die Gnomik als wichtiges Bindeglied zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, literarischer Gestalt und Alltagsrede.

Lit: Klaus Berger: Hellenistische Gattungen im Neuen Testament. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II. Principat. Bd. 25/2. Hg. v. Wolfgang Haase. Berlin, New York 1984, S. 1049–1074. – H. Munro Chadwick, N. Kershaw Chadwick: The growth of literature. 3 Bde. Cambridge 1932–1940. – Gerd Dicke: *Mich wundert, das ich so fröhlich bin*. In: Kleinstformen der Literatur. Hg. v. Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1994, S. 56–90. – Konstantin Horna, Kurt von Fritz: Gnome, Gnomendichtung, Gnomologien. In: Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Suppl.-Bd. 6. Stuttgart 1935, Sp. 74–90. – Klaus Kanzog: Spruch. In: RL² 4, 151–160. – Max Küchler: Frühjüdische Weisheitstraditionen. Fribourg, Göttingen 1979. – Hugo Moser: Die hochmittelalterliche deutsche ‚Spruchdichtung‘ als übernationale und nationale Erscheinung. In: Mittelhochdeutsche Spruchdichtung. Hg. v. H. M. Darmstadt 1972, S. 405–440. – Robert Petsch: Rez. Franz Freiherr von Lipperheide: Spruchwörterbuch. In: ASNSL NF 16 (1906), S. 384–387. – Horst Dietrich Preuß: Einführung in die alttestamentliche Weisheitsliteratur. Stuttgart u. a. 1987. – Gerhard von Rad: Theologie des Alten Testaments. Bd. 1. München 1957. – François M. Rodegem: La parole proverbiale. In: Richesse du proverbe. Hg. v. François Suard und Claude Buridant. Bd. 2. Lille 1984, S. 121–135. – Ursula Schaefer: Vokalität. Tübingen 1992. – Theodor Verweyen: Apophthegma und Scherzrede. Bad Homburg u. a. 1970. – Blanche Colton Williams: Gnomik poetry in Anglo-Saxon. New York 1914.

Manfred Eikermann

Goethezeit

Epoke der deutschen Literaturgeschichte, etwa von 1770 bis 1830.

Expl: ‚Goethezeit‘ faßt, ungewöhnlich für einen Epochenbegriff, drei allerdings auch ungewöhnlich kurze *Epochen* zu einer Einheit zusammen (*Sturm und Drang*, *Klassik*₂ und *Romantik*). Das gemeinsame Merkmal, das sie miteinander verbindet und von den angrenzenden Epochen (*Aufklärung* bzw. *Empfindsamkeit* einerseits, *Restauration* bzw. *Vormärz* andererseits) unterscheidet, scheint zunächst nur der namengebende Autor zu

sein, und zwar auf doppelte Weise: „Wie das Wirken unseres größten Dichters gerade mit diesen 60 Jahren deutscher Geistesgeschichte (1770–1830) äußerlich zusammenfällt, so steht seine Gestalt auch innerlich beherrschend in ihrem Mittelpunkt“ (Korff 1, 1).

In der strengen Fassung allerdings, die H. A. Korff 1923 dem Begriff gegeben hat, ist die Reihe der drei Epochen konzipiert als die Einheit der Geschichte eines und desselben ‚Geistes‘, der sich in dialektischer Bewegung durch Negationen (oder zumindest Gegensätze) hindurch zu immer umfassenderen Synthesen entwickelt.

Von diesem Programm nicht nur klassifizierender Ordnung, sondern auch systematischer Verkettung historischer Abfolgen ist nur der Name *Goethezeit* geblieben, der auch außerhalb der Literaturwissenschaft als bequem zusammenfassende Benennung der Jahrzehnte vor und nach 1800 verwendet wird, ohne daß damit – trotz erkennbarer wortgeschichtlicher Motivierung – ein Bekenntnis zu Goethe als Mittel- oder Höhepunkt verbunden wäre.

KUNSTPERIODE: Epoke, „die mit dem Erscheinen Goethes anfängt“ (Heine 10, 239) und „bey seinem Sarge aufhören wird“ (Heine 12, 47). Der Begriff, von Heine noch vor Goethes Tod gebildet (1828), hat somit etwa denselben Umfang wie ‚Goethezeit‘, orientiert sich aber nicht zuerst an einer Person, sondern (mit derselben Metaphorik) daran, daß „die Idee der Kunst zugleich der Mittelpunkt jener ganzen Literaturperiode“ und „der eigentliche Mittelpunkt in Goethe selbst, dem großen Repräsentanten dieser Periode“ sei (Heine 10, 239). *Kunstperiode* wird seit den 1970er Jahren vereinzelt als weniger ‚belasteter‘ Ersatz für *Goethezeit* gebraucht (Stephan 1979).

Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg 1973 ff.

WortG: Eine Verwendung des Wortes *Goethezeit* vor Korff ist bisher nicht bekannt.

BegrG: Heines Begriff ‚Kunstperiode‘ stimmt in seiner zeitlichen Begrenzung überein mit der Praxis der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung, die schon

früh das Jahr 1832 als das Ende einer Epoke ansetzt (Heinsius, 462; Vilmar, xviii), welche man fast allgemein um 1770 beginnen läßt (Wachler 2, 291; Stöber, 173; Koberstein, 250) und zwar nicht immer gleich, aber doch meist in drei Abschnitte unterteilt (z. B. Pischon, xi: „Die sogenannte Sturm- und Drangperiode von 1770 bis 1793“, „Goethe-Schillersche Zeit und Zeit der neuern Romantik. Von 1794 bis 1813“, „Neueste Zeit“). Auch wo diese Epoke einen auszeichnenden Titel erhält (z. B. Heinsius, 462: „Das Zeitalter klassischer Literatur. Von Klopstock bis auf Goethes Tod, oder bis 1832“; Schaefer 2, 216: „Die deutsche Poesie auf der Höhe der Classicität“), ist sie nicht als eine Einheit mit angebbaren Eigenheiten und Unterscheidungsmerkmalen konzipiert.

Nach der Mitte des 19. Jhs. verschwinden auch solche zusammenfassenden Titel mehr und mehr, und es setzt sich – mit unterschiedlicher Datierung – die Reihung dreier Epochen durch, die meist als ‚Sturm und Drang‘, ‚Goethe und Schiller‘ (oder ähnlich) und ‚Romantik‘ benannt werden, wobei die beiden letzten überwiegend als Opposition dargestellt werden. Über den Versuch H. Hettners, wenigstens zwei der drei Kurzepochen zusammenzuschließen, geht W. Dilthey hinaus mit der Skizze einer „Bewegung“ in der Philosophie („von den großen Schöpfungen unserer Dichter gebildet“), „in einem geschlossenen und kontinuierlichen Gange ablaufend, von Lessing bis zu dem Tode Schleiermachers und Hegels ein Ganzes“, „ein einmütiger Zusammenhang großer Ideen“ (Dilthey, 13, 27).

Erst H. Nohl hat, anknüpfend an Dilthey, einen ähnlich kohärenten Begriff wie Heine ausgearbeitet (Nohl 1912), der den ganzen Zeitraum von 1770 bis 1830 als eine einheitliche Entwicklung (in Literatur, Philosophie, Pädagogik und Politik) erfaßt, und zwar als Abwendung von jahrhundertelanger kultureller Fremdbestimmung und als Entdeckung und Pflege des Eigenen, des Deutschen: als DEUTSCHE BEWEGUNG. Dieser Begriff, attraktiv wohl nicht zuletzt wegen seiner nationalen Implikationen, ist durch Nohls Göttinger Vorlesungen (publiziert: Nohl 1970) verbreitet worden, späte-