

Werner Michler



Kulturen der Gattung

Poetik im Kontext
1750 – 1950

Wallstein

Werner Michler
Kulturen der Gattung

Werner Michler
Kulturen der Gattung

Poetik im Kontext,
1750 – 1950



WALLSTEIN VERLAG

Veröffentlicht mit Unterstützung
des Austrian Science Fund (FWF): [PUB-235-V23]

FWF

Der Wissenschaftsfonds.

Für Fanny und Felix

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2015
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von: Antoni Muntadas: On Translation: The Bookstore, 2001

Druck: Hubert & Co, Göttingen

gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN (Print) 978-3-8353-1621-8

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2710-8

Inhalt

Einleitung	9
<i>Gattungen – »aber Neuerungen« (10) — Kulturen der Gattung, Gattungen der Kultur (12)</i>	
1. Zwischen Gattungspoetik und Literatur. Zur Theorie literarischer Gattungen im Ensemble der Kultur	
»Gattungen«	19
<i>Reprisen (19) — Gattungen als Textklassen. Klassifikationsproblem (21) — Beobachter (25) — Gegen Gattungen (26) — Dekonstruktion (28) — Gattungen als Zeichen, Konnotationen, Sprechakte (30) — Gattungen als (realitätskonstitutive) psychologische Handlungsschemata (34) — Gattungen als Institutionen (36) — Ontologie; Gattungstheorie als Reifizierungsinstanz (39) — Rahmenbedingungen (41) — Literaturwissenschaftliche Gattungstheorie und »Genologie« (44) — Vorläufige Folgerungen (46)</i>	
»Gattung« als habitualisierte Klassifikationshandlung	47
<i>Klassifikation als Handlung (48) — Akteure im generischen Prozess (50) — Habitus als Stabilisierung von Klassifikationsakten (52) — Metaperspektive auf die Rezeption: Literatur ist habitusformierend (55) — Alle Dimensionen des literarischen Textes können generisch werden (56) — Habitualisiertes Handeln (58) — Metaperspektive auf die Produzenten: Intellektuellensoziologie (59) — Totalität als systematisch systemische Perspektive (59) — »Widerspiegelung«, Sozialgeschichte der Gattung, Zurechnung (61) — Gedächtnis (63) — Regeln, Regelbefolgung (64) — Erfolg, Stimmigkeit, Scheitern (65) — Exkurs: »Literarisches Feld« und Autonomisierung (68)</i>	
Literarische Gattungen und kulturelle Ordnungen: Sozial-, Natur-, Textordnungen zwischen Wissens- und Wissenschaftssoziologie.	72
<i>Kulturwissenschaft/»Wissensordnungen« (72) — Gattungspoetik und Naturwissen (74) — Literarisches und naturgeschichtliches Klassifikationswissen (76) — Gattungspoetik und Gesellschaftswissen (77) — Systemische Krisen der Klassifikation als Krisen der sozialen Klassifikationen (78) — Wissenssoziologie (80) — Gattungswissen (82) — Substantialisierte Subsumptionslogiken (84) — Schluss (86)</i>	
2. Gelehrtenvereinigungen, Wissenschaftsgemeinschaften. Poetiken zwischen Humanismus und Aufklärung	
<i>Frühneuzeitliche Poetik, frühneuzeitliche Gelehrtenvereinigungen (90) — Rückblick (91) — Standespolitik (93) — Performative Funktionen der Poetik (97) — Poetik und Gattungspoetik: Opitz (100) — Funktionen der Gattungspoetik (106) — Wissenschaft und Poesie, Philologie und Naturgeschichte (108) — Altes Wissen, geheime Kräfte; das platonische Wissens- und Sozialmodell (111) — Abschließung des Feldes der Naturgeschichte, »naturgeschichtliches« Interesse an Folklore (114)</i>	

3. Gattungen um 1750. Zur gesellschaftlichen Produktion von Unverfügbarkeit	
Poetik/Natur: Gattungsbiologien	119
<i>Linnéaner und Buffonianer (119) — Namengeben und Disziplinenbildung (121) — Poetologisches Bestiarium (126) — sine genere – sui generis (131) — Diderot (133) — Gradation, scala naturae, Zwischenstufen: Johann Elias Schlegel (137) — Batteux (142) — Johann Adolf Schlegel (144) — Gegenprobe (146) — Zwischen Stand und Natur: Justus Möser's Harlekin (149) — Die Wiener Theaterdebatte und die Komödienarten um 1760 als Kontext des Harlekin (153) — Mischling, Bastard (159)</i>	
Poetik/Gesellschaft: Geist der Volkspoesie und Poetik des Epos	161
<i>Volk (161) — Ossian (163) — Euphoriker und Kritiker: zwei Einstellungen der Philologie (167) — Anthropologie und Medienwechsel (169) — Autorschaften (171) — Konsequenzen für das Gattungsdenken I: doppelte Gattungen, Nationalisierung (173) Konsequenzen für das Gattungsdenken II: Gattungsbiologien (177) — Konsequenzen III: Das Epos bei Jacob Grimm (179) — Grimms Biopoetik (181)</i>	
4. Kulturalisierung. Herders Gattungsdenken	
Herder als Gattungstheoretiker	187
<i>Die Situierung einer Problematik im literarischen Feld: Herders Strategien auf dem Terrain der Gattungspoetik (188) — ›Zeit‹ und ›Kraft‹ (190) — ›Ursprung‹ (192) — Mastergenres (193) — Das Systemische der Gattungen (195) — Kollektiver Gesamtakteur (197)</i>	
Herder und die Philologie: Die Gattungen der Bibel	197
<i>Herder und Lowth (200) — Bibel als Volksliteratur – Kulturalisierung der Bibel (202) Gattungssystem der Bibel und Typologie (204)</i>	
Lebenswissenschaft	208
<i>Theologie und Naturwissenschaft in der Poetik (208) — Typus, biologisch (211) — Typus, antikklassifikatorisch: Theorie des Epigramms (212) — Implikationen des Typus: participatio als Gattungsmodell (213) — Prototyp (216) — Der biologische Prototyp in Theologie und Literatur (220)</i>	
Die Gattungen des Volkes und das »Publikum«	224
<i>›Volk‹, ›Publikum‹, ›Pöbel‹ (224) — Verdoppelte Gattungssysteme (230)</i>	
Produzentengemeinschaften	233
<i>Triceps (233) — Prophet (234)</i>	
5. Hermetisierung. Gattungsarbeit in Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt	
<i>Avant-propos (242) — Alle Gattungen (246) — »Innere Form« (249)</i>	
Geheimnisse	255
<i>»so gut wie gar nichts gemacht« (255) — Tasso-Komplex und Gattungszuordnung: Invocatio, Zueignung (258) — Das »göttlich Weib« und die »Brüder« (266) — Sozialmodell der Freimaurer (269) — »Wahrheit« und »Schau«: Naturphilosophie und esoterische Vergemeinschaftung (270) — Gilde und Poetenstand (279) — Poetik als Zunftgeheimnis des ständischen Poeten und Esoterisierung des »Puncts« (280) — Lehrgedicht und Gipfelwerk der Kunst (283) — Naturphilosophie und Klassifikation (289)</i>	

6. Produktivierung.

Mozart, Goethe und *Die Zauberflöte*

Goethes Gattungsarbeit der 1790er Jahre und »das fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse« (295)

»sui generis«: Mozart/Schikaneder 299

Autorpositionen (302) — Gattungsbestimmungen der Zauberflöte: »heroisch-komisch« (308) — »Märchenoper« (310) — »Freimaureroper«, allegorische Lesarten (312)

Mozarts »zeugende Kraft«, Goethes »Steigerung« 322

Exkurs: Vulpius und die Regulierung der Zauberflöte (332) — Hermeneutische Naturphilosophie (335) — Exkurs: »Morphologische Poetik?« (340)

Die Gattung von *Der Zauberflöte zweiter Teil* 341

7. Nobilitierung.

Novellenpoetik und die Hierarchien der Gattung

»Novelle« 348

»Naturformen der Dichtung« 359
Zauberkreis (364)

Goethes *Novelle*: »Sammet in abstracto« 367

Generische Lektüre der Novelle (372) — Vom Epos zur Novelle (373) — Zeitschichtung und habitualisierte Perspektiven (379)

Poetologische Landschaft 383

Gattung und Raum (389) — Prophetie und Angelologie (391) — Generische Adhärenzmythen (394)

Die *Novelle* und die Novellen 404

Brentano (404) — Lenz und Lenz (410)

8. Romantische und nachromantische Gattungsordnung

Romantische Poetik und das Geschlecht der Gattung 412

Romantische Gattungspoetik, Geschlechterpoetik (412) — Klassifikationskrisen (414) Karoline v. Günderode: Die performative Macht der Geschlechterphilosophie (420) — Günderodes Gattungsdenken (421) — Schelling und die Gattungen (426) — Günderodes Mahomed (427) — Bettine v. Arnim, Die Günderode: Gattungen, von der Seite betrachtet (436) — Das »Buch« (436) — Alternative Gattungsmodelle (437)

Nachromantische Poetik und die Ordnung der Welt 440

Adalbert Stifter: Klassifizieren (440) — »Klasse« und »Bildung« (444) — Generische Individualität (449) — Die Klassifikatoren klassifizieren (454) — Transklassifikation und prästabilisierte Harmonie (455)

9. Lebensformen. Literatur, Biologie und Gesellschaft

im Gattungsdenken der klassischen Moderne

Gattungstheorie der Moderne: Aspekte (459) — Akteure und Themen (460) — Hintergrundbedingungen: Literatur (461) — Soziosemantik (462) — Evolution (463)

Zwischen Gattungspoetik und Mythologie der Moderne 467

Friedrich Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872 (467)

intra muros 1: Akademische Gattungstheorie zwischen Positivismus und Neuer Poetik	475
<i>Scherer, 1885 (475) — Dilthey (477) — ›Positivistische‹ Gattungstheorie (478)</i>	
intra muros 2: Akademische Biopoetiken zwischen Innerer Form und Morphologie	485
<i>›Innere Form‹, 1900 (485) — Von der ›inneren Form‹ zur Morphologie (493) — Müllers ›morphologische Poetik‹, 1944 (496) — Alternativen zur Morphologie: Der Formalismus der 1920er Jahre (503) — Wer ist der Metaphysiker? (508) — Morphologischer Darwinismus (509)</i>	
extra muros: Soziopoetiken der ›Lebensform‹	512
<i>Samuel Lublinskis ›heroische Moderne‹, 1904-1909 (513) — Lebensphilosophie und Formsoziologie: Lukács, 1909-1915 (518)</i>	
›Idee‹ und ›Naturgeschichte‹	527
<i>Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928 (527) — Ideenlehre (529) — Naturgeschichte (535)</i>	
 10. Hofmannsthal und die ›Krisen‹ der Jahrhundertwende	
<i>Krisen der Jahrhundertwende: Krisen der Intellektuellen (542) — Hofmannsthals Werkbiographie (547)</i>	
Ein Brief und die Gattungen	555
<i>Chandos/Goethe (559) — Chandos' Gattungsbiographie als Biographie der Gattung in der Neuzeit: Gattungsbildende Paradigmen (561) — Historistische Inszenierung (563) Habitus und Sozialklassifikation im Brief (565) — Experimentelles ›Nachstellen‹ der goethezeitlichen Gattungskonstellation (569) — Kulturell-diskursive Rahmenbedingungen: ›Swedenborg‹, ›Lamarck‹ (571)</i>	
Frauen ohne Schatten	576
<i>Metrik der Zweiten Zauberflöte in der Frau ohne Schatten (578) — Fruchtbarkeit, Bevölkerung, Gattung (580)</i>	
 11. Politisierung,	
Brecht und die Gattungen	
<i>Brecht und Hofmannsthal (584)</i>	
Werkbiographie und Gattungsbiographie	588
<i>Brechts trajectoire (588)</i>	
Von der Rasse über den Typus zur Klasse	602
<i>Brechts Biologie (602) — Typus und Montage (605) — Brecht, Weill und das Dreigroschenprojekt (611) — Lehrstück (615) — Neues Paradigma (618)</i>	
Die Gattungen im Spätwerk	621
<i>Brecht und die Gattungen im amerikanischen Exil (621) — Hollywoodelegien (626) Episierung und Epos, Lebrgedicht: Das Manifest (631) — Natur, Gattung und die Lehren des Ackerbaus: Die Erziehung der Hirse (638) — Envoi (644)</i>	
Literatur	645
Register	701

Einleitung

Ein Vogel lässt sich beschreiben: seine Farbe, sein Verhalten, der Eindruck auf den Beschauer; die bevorzugte Nahrung, die Stimme; die Struktur des Skeletts, die Textur des Federkleides. Nur als Amsel oder als Sperling lässt sich der einzelne Vogel nicht beschreiben, dazu bedarf es einer Vielzahl von Vögeln, auch *als* Vogel nicht, dazu bedarf es einer Vielzahl verschiedener Tiere, auch als Tier erst, wenn eine Vielzahl von Lebewesen bekannt ist. Ebenso ist die Gattung dasjenige am Text, was man nicht lesen kann. Kategorien von viel heiklerer Evidenz wie das Motiv, der Plot, selbst der Stil lassen sich einem Text *ablesen*; die Gattung hingegen geht aus einem Text nicht *hervor*, sie ist nicht *im* Text. Der Singular der Gattung bedarf eines Plurals an Texten; Exemplare haben keinen Singular, sonst wären sie keine. Dennoch gilt für Vogel wie für Text (oder Bild, oder Menschen), dass die Gattung *nicht* bloß Sache des Betrachters ist. Für den Vogel ist die Gattung die Basis der Existenz; ohne Vögel seiner Gattung kein Vogel, und auch die Gattung steht am Anfang jedes Textes, bevor er als abgeschlossener einer Rubrizierung zugänglich ist. Die Gattung hat damit zugleich zu wenig und zu viel an Wirklichkeit, als dass sie theoretisch ein klarer Fall sein könnte. Allerdings scheint mit den theoretischen Aporien der Gattungskategorie deren Triftigkeit nur zuzunehmen; und die Aporie scheint sich bearbeiten zu lassen, wenn man also vorausschickt, dass die Gattung ›die anderen‹ sind, gleichermaßen Prinzip und Nachbarschaft des Textes (»Art lässt sich ohne Mitart nicht denken«¹). Das ›Generische‹, das die Wurzel des Begriffs in den romanischen Sprachen und in der internationalen Fachterminologie bewahrt, ist damit motiviert, ohne dass man sich deshalb notwendig Texte wie Lebewesen zu denken hat (das ist allerdings eine naheliegende Option, die ihre genaue historische Adresse hat).

Solche Schwierigkeiten gehören zu den alten Faszinosen der Literaturtheorie. Doch haben die Literaturwissenschaften ihre eigenen Konjunkturen, als Wissenschaften selbst, in ihren sozialen, politischen und akademischen Kontexten und in den Themen, die sie sich stellen. Gerade deshalb schienen Gattungsgeschichte und Gattungstheorie, jedenfalls bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts hinein, eine attraktive Beschäftigung zu sein. Literatursoziologie und mit ihr die ›Sozialgeschichte der Literatur‹ hatten die Gattungen zu einer ihrer wichtigsten Kategorien erhoben, weil ihnen, gestützt auf eine alte mehr geschichtsphilosophische als soziologische Denktradition, die literarischen Gattungen zugleich das Symptom des Historischen und des Sozialen in der Literatur waren, der Ort, an dem beides zusammentraf. In der modernen Romanpoetik – der Roman war ein bevorzugter Gegenstand, galt er

1 F. Schlegel: KA 16, 134 (Nachlass; Fragmente zur Poesie und Literatur).

doch als die dominante Gattung der Moderne – ließ sich der Anschluss an den ästhetischen Höhenkamm herstellen; unter der Signatur des »erweiterten Literaturbegriffs« konnte das Gattungsthema, andererseits, zu einem Blick neben die großen Werke des Kanons verhelfen.

Es war – neben anderem – der Geltungsverlust dieser fundierenden Geschichtsphilosophie, der in den letzten Jahrzehnten Gattungsfragen in der Literaturwissenschaft in Misskredit gebracht hat. Zwischen der Werkinterpretation, der sich eine dekonstruktivistische Variante zugesellte, und einem anonymen Diskurs zerrieben, teilte die Gattung lange Zeit das Schicksal des »Autors«. Umgekehrt war der »Autor« dann die erste klassische Kategorie der Literaturwissenschaft, der nach ihrem Ableben eine Auferstehung bevorstand; zu dominant in der täglichen Arbeit der Literaturwissenschaft, zu stark, nicht überraschend, auch als Person und als durch das Recht gestützte Imago, um auf sie verzichten zu können, ging man dazu über, das Konzept nicht mehr bloß aufzugeben zu haben, sondern an seiner Differenzierung zu arbeiten. Präsenz und Stimme, Autorschaft und Werkherrschaft ließen sich nun als historische Kategorien begreifen, nicht bloß als falsche Metaphysik, der männliche und »weiße« Standardautor der alten Literaturgeschichten taugte nicht bloß als abstrahierte Zielscheibe, sondern war auch als institutionengestütztes historisches Produkt zu verstehen. In der jüngsten Zeit mehrten sich die Anzeichen, dass der Gattungskategorie eine ähnliche Renaissance bevorstehen könnte; Handbücher erscheinen, Gattungsnamen erreichen wieder die Titelformulierungen von Fachtagungen. Selbst eine Verbindung mit dem Sensationsthema der germanistischen Literaturwissenschaften in der letzten Dekade, dem »Wissen« und der Wissenschaftsgeschichte, scheint in Gang zu kommen, selbst der in den Kulturwissenschaften weitgehend abgerissene Dialog mit der klassischen und mit der linguistisch-pragmatischen Gattungstheorie könnte wieder aufgenommen werden.

GATTUNGEN – »ABER NEUERUNGEN«. – Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, Bausteine zu einer »Geschichte der literarischen Gattungen« in der deutschsprachigen Literatur im Kontext einer »Kulturgeschichte der Gattungen« zu liefern; sowie einen Versuch zu einer Theoretisierung dieses Zusammenhangs. Es geht im Folgenden also hinsichtlich der Literatur um das Verhältnis zu jenen kulturellen Formationen, die die Gattungswahl steuern, die zeitgenössischen Gattungsensembles stabilisieren und übersichtlich machen; hinsichtlich der Trägerkulturen der Literatur geht es um den Beitrag, den Literatur für diese Kulturen leistet. Eine so disponierte »Geschichte der Gattungen« lässt sich nur als Kulturgeschichte auf wissens- und literatursoziologischer Basis denken. Das bedeutet aber zum einen, dass die Literaturwissenschaft, wenn sie als Kulturwissenschaft agieren will, sich ihrer alten Nachbarschaft zur Soziologie besinnen wird müssen; und es bedeutet andererseits, dass ein Verfahren gefunden werden muss, das möglichste Konkretion im einzelnen Fall verbindet mit einem Blick auf die Abstraktionen, der in ihnen

Abstraktionen von etwas Konkretem und (immer provisorische) Lösungen konkreter Probleme zu sehen imstande ist. Vielleicht wird es dann möglich, einige Schwierigkeiten und billige Lösungen zu vermeiden, die in der literaturwissenschaftlichen Arbeit immer dann drohen, wenn sie es mit Gattungsbegriffen zu tun hat: Schematisierungen; Ableitungen und Kurzschlüsse; vitiöse Zirkel und Zirkeldefinitionen; unsaubere Verallgemeinerungen; zweifelhafte Geschichtsphilosophien, wie sie auch den strengsten Antimetaphysikern zuweilen unterlaufen sollen.

Die Geschichtsschreibung der Gattungspoetik, wie sie gemeinhin betrieben wird, ist eine Geschichte der Konzepte und der großen Paradigmen; ihnen werden dann einzelne Äußerungen oder gar Systeme zugeordnet, die wieder auf ihre theoretische und philosophische Haltbarkeit hin befragt werden. Es ist das zumeist eine Geschichte ohne Kontexte, näher »an der Sache der Logik« als »an der Logik der Sache«; es ist das zumeist aber auch eine Geschichte ohne Literatur, ohne die Geschichte der Texte, die ihre Existenz, so wird insgeheim unterstellt, gerade dieser Poetik zu verdanken haben sollen. Eine solche Geschichtsschreibung zeigt, dass sie ihrer Prämisse – dass die Texte den Poetiken ihr Dasein schulden – nicht völlig sicher ist und sich im Zweifel einen eigenen Gegenstand präpariert; sie ähnelt darin, wenn auch skeptischer als diese, der Wissenschaftsgeschichtsschreibung alten Schlages, die eine Familiengeschichte der großen Entdeckungen als Heldengeschichte großer Geister präsentierte. Was dagegen den Erfolg der neueren Ansätze der Wissenschaftsgeschichte so attraktiv macht, entsteht vor allem durch die Kontextualisierung vermeintlich wohlsortierter »Fakten«; durch die »dichten Beschreibungen«, die den Museen, Wunderkammern, Laboratorien gewidmet werden; durch die Aufmerksamkeit auf polemische, noch unentschiedene, regionale Konstellationen von Disziplinen, Habitus, Lehrmeinungen; durch die Entdeckung fremder, auch abseitiger und bizarrer Denkwelten; durch die Entdeckung eines Feldes von Handlungen und Machtbeziehungen dort, wo man sich im Gelände gesicherter und mumifizierter Theorie- und Forschungsgeschichte fühlen durfte.

Vielleicht kann das Unternehmen einer Geschichte der Gattungspoetik und der Gattungen »im Kontext« damit begonnen werden, dass es dort in die Lehre geht. Und vielleicht kann dann auch überhaupt erst nach dem Status der Gattungspoetik gefragt werden, danach, wie sich die spontane Poetik der Texte und ihrer Autoren zu dem Unternehmen einer Gattungstheorie verhält, die genau dann aufkommt, wenn nicht mehr klar ist, wie zu dichten ist; und die das dann aber gerade nicht sagt. Die »Regelpoetik« wäre dann mehr ein konstruierter Gegner der sich als autonom und keinen Regeln mehr verdankenden »autonomen« Literatur, ein Ausdruck mehr von Unsicherheit als von Freiheit. Poetik wäre dann nicht mehr einfach »vorbei« – etwa seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, wo die meisten Poetikgeschichten eine Zäsur setzen, wenn sie nicht ohnehin hier enden –, sondern nur viel komplizierter geworden, oder in andere Hände übergegangen, usurpiert. In diesem Sinn

wäre eine kontextualisierte Geschichte der Gattungspoetik auch ein Teil der Literaturgeschichte der Gattung.

KULTUREN DER GATTUNG, GATTUNGEN DER KULTUR. – Eine Kulturgeschichte der Gattungen wäre, darüber hinausgehend, nicht bloß die Summe der Geschichte der literarisch realisierten Einzelgattungen, die sich empirisch etwa zu einem historischen Zeitpunkt nachweisen lassen; sondern eine Geschichte des Zusammenhangs sowie der Relationen zwischen diesen Einzelgattungen sowie des Zusammenspiels der in Anspruch genommenen Gattungen mit kulturellen Instanzen von poetologischer Relevanz.

Solche Instanzen umfassen jedenfalls die dominanten Klassifikationsagenturen einer Kultur; es wird sich zeigen, dass in jenen historischen Augenblicken, da die Gattungen in der Literatur problematisch werden – für den interessierenden Zeitraum sind das grob gesprochen die beiden Jahrhundertwenden von 1800 und 1900, die beiden literaturgeschichtlichen Zeiträume, in denen sich literarische ›Avantgarden‹ herausbilden –, in der literarischen Gattungsreflexion gerade auf solche Bereiche rekurriert wird, in denen Klassifikationen routinisiert sind. Es sind das die Sozialordnung und ihre Implementierung, Stabilisierung und, gegebenenfalls, ihre Subversion, durch Beschreibung und durch ›Verhandlungen‹ von Alterität; die Bewältigung der Vielfalt der lebendigen Natur durch ihre Beschreibung, Benennung und Systematisierung; schließlich die Poetik selbst, die sich in einem langen Prozess von der Rhetorik über die Philologie zur Literaturwissenschaft konstituiert und selbst in Krisen kulturell-gesellschaftlicher Klassifikation ihre Funktionen übernimmt. Die Arbeit verfolgt also die unterschiedlichen Konstellationen von Biologie, Literatur und Gesellschaft auf einem Terrain, das man das ›genologische‹ nennen könnte; das Gesellschaftliche wird als übergreifender Rahmen, als letzter Horizont aller Klassifikationen und Praktiken angenommen. Als alternativer Titel des Vorliegenden wäre möglich gewesen: »Gattungsdanken und Gattungshandeln in der neueren Literatur«. – Man muss es nicht eigens sagen, dass die Geschichte dieser Konstellationen eine lineare Geschichtsschreibung nicht verträgt, selbst wenn sie zu leisten wäre; an deren Stelle soll – nach einigen grundsätzlichen Erwägungen im ersten Kapitel – eine Reihe von solchen Situationen untersucht werden, mit dem Anspruch nur der Beschreibung.

Das erste Kapitel (*Zwischen Gattungspoetik und Literatur*) unternimmt eine theoretische Grundlegung einer Gattungstheorie, die solche Aushandlungen zu erfassen imstande ist. Es vertritt eine handlungstheoretische Auffassung von ›Gattung‹ und versucht, die – in der empirischen Soziologie vielfach bewährte – Konzeption von Pierre Bourdieus Kultursoziologie als Grundlage einer solchen Theorie zu gewinnen. Von Interesse sind hier Bourdieus Denkmittel von Klassifikation und Habitus. Der Habitus ist bei Bourdieu zugleich als Denk- und als Handlungsapparat, als generatives Prinzip von Handlungen und Wertungen konzipiert; in der Sozialisation und in spezifischen

Handlungs-›Feldern‹ erworben und somatisch inkorporiert, im Körper verankert, ist der Habitus selbst Ergebnis wie Produzent von jenen Klassifikationen, die die soziale Welt erzeugen. Die Möglichkeit, literarische und andere ›Gattungen‹ auf diesem Terrain zu situieren, wird anhand eines Durchgangs durch klassische und neuere Konzepte literarischer Gattungstheorie zu argumentieren versucht. Wird die im Konzept angelegte Feldspezifik ernst genommen, dann erscheint auch ›Wissen‹ zunächst nicht als These oder als Proposition, sondern vielmehr als Handlungsfolge, als Produkt besonderer Felder. Das bedeutet aber, dass modernes Wissen nicht ohne seine Institutionen erscheinen kann; es muss daher im Kontext der instituierten Wissenschaften bzw. Disziplinen platziert werden. Ein handlungstheoretischer Zugang impliziert ein Interesse nicht nur für die Handlungen, sondern auch für die Akteure; es interessiert nicht bloß, was auf welche Weise gesagt wird, sondern auch: wer es sagt.

Es gibt in der Literaturgeschichte drei Epochen, in denen die Aufmerksamkeit für die Gattungskategorie besonders hoch, sogar eigentümlich zentral ist: den Humanismus des 16. und, mindestens, des frühen 17. Jahrhunderts; die häufig so genannte »Sattelzeit« um 1800; und die literarische Moderne um und nach 1900. Es sind das jene Perioden, in denen kanonische Lösungen für das literarische Gattungsdenken formuliert werden. Es sind aber auch Perioden einer spezifischen Unsicherheit im Sozialen wie im Literarischen, die wieder mit Umbrüchen in Status und Organisation der Intellektuellen einhergehen.

Das zweite und das dritte Kapitel versuchen, Gattungstheorie in Literatur, Biologie und Gesellschaft so zu situieren, dass gemeinsame historische Basis und spezifische Besonderung auf die literaturtheoretischen Entwürfe hin transparent werden. Von Interesse sind daher die Grenzbereiche; es kommt um 1750, mindestens im Ansatz, zu einer Biologisierung der Gattungspoetik (›Gattungsbiologien‹, von J. A. Schlegel bis zu F. Schlegel), andererseits steht das neue Interesse an den Bevölkerungen und den Unterschichten in Zusammenhang mit der Etablierung des ›Komplexes Volkspoetik‹ (vom »Ossian« bis zu den Brüdern Grimm), in dem Sprechen und Schreiben in Natur, Praxis in Sein umgeschrieben wird. Die Gattungen sind auf solchen Wegen von gesellschaftlich fundierten Rede- und Schreibweisen zu Entitäten eigenen Rechts geworden; just zum selben Zeitpunkt, als es mit den Regeln und letztlich auch einer (sozial-)verbindlichen Poetik vorbei ist. Man könnte diesen Prozess eine ›gesellschaftliche Produktion von Unverfügbarkeit‹ nennen.

An Johann Gottfried Herder (Kap. 4: *Kulturalisierung*), dem vielleicht wichtigsten Begründer dessen, was viel später Kulturtheorie heißen wird, soll untersucht werden, wie diese Bemühung um Kultur – also um die Individualität, d. h. historische und regionale Spezifität von Praxen – mit seinem Gattungsdenken zusammenhängt. Herder wird als Theoretiker der Gattungen adressiert; das in den Gattungen angelegte Allgemeine muss auf intrikate Weise mit jenen Besonderungen, auf die Herders Bemühungen gehen, ver-

mittelt werden; es ist daher nötig, Entwicklungen in jenen Feldern nachzugehen, in denen dieses Unternehmen situiert wird, in der Theologie (erst als Philologie, dann als Poetik der Bibel), in der sich konstituierenden Lebenswissenschaft und im literarischen Wissen vom Volk. Von besonderer Wichtigkeit sind für Herder die lyrischen (wie die Ode und das Volkslied) und die epischen Gattungen (wie das Epos), denen eine Geschichte in die Tiefe der Zeiten hinein zuteil wird.

Die Produktion von Gegenwartsliteratur ist jedenfalls mit all dem auf eigentümliche Weise riskant geworden. An Goethe lassen sich idealtypisch die Triangulierungen von Biologie, Poetik und Gesellschaft zeigen. Seine Biographie, als Habitusgeschichte verstanden, muss die verschiedenen Pressionen, in die er sich selbst begibt, aushalten und auf verschiedensten Ebenen einen Kern ausbilden, von dem aus literarische (und nicht nur literarische) Produktivität auf Dauer gestellt werden kann; selbst Akteur in der Klassifikationsarbeit der Regierung seines Fürstentums und selbst mit dem Milieuwechsel an den Hof starken Habitusbelastungen ausgesetzt, nimmt Goethe den Weg in die Natur-, genauer: die Lebenswissenschaften, die nicht nur ihm, sondern auch anderen literarischen Intellektuellen (wie eben Herder, aber auch Forster, Merck und anderen) von Bedeutung werden. Sie stehen (ebenfalls wieder nicht nur bei ihm, auch bei Herder) im Kontext einer Befassung mit arkanem, ›altem‹ Wissen, neben der Poetik ein anderes Erbe des Renaissancehumanismus, und führen zu einer Art ›Renaissance self-fashioning‹ zweiten Grades (Kap. 5: *Hermetisierung*). Der (Neu-)Platonismus fungiert in solchen Spekulationen gleichsam als Dach, das Wissenschaft, Kunst und Poesie zusammenhält; er ist aber zugleich die ideelle Klammer hinter den Arkangesellschaften, die im hellen Tageslicht des 18. Jahrhunderts agieren. Wo Arbeit an der eigenen Kreativität in diesen Kontexten sich als literarische Gattungsarbeit äußert, müssen, so die These, diese Komponenten in eine Ordnung gebracht werden. Das Misslingen solcher Triangulierungen ist deshalb besonders aufschlussreich, und dieses wie auch folgende Kapitel sind daher kleine Beiträge zu einer in spezifischem Sinn ›tragischen Literaturgeschichte‹. Im Zentrum des Kapitels, das dem ersten Weimarer Jahrzehnt und der Esoterisierung der Gattungspoetik gewidmet ist, steht eine Lektüre des Eposfragments *Die Geheimnisse*.

Das sechste Kapitel (*Produktivierung*) knüpft methodisch hier an und entwickelt die weitere Geschichte des nicht erst in Weimar sich aufbauenden poetologischen Komplexes an weiteren Misserfolgen, die Goethe aber als Dokumente – als ›Fragmente‹ – in die Werkausgaben aufgenommen hat. Ein anderes ist der ein wenig seltsame Versuch einer Fortsetzung der *Zauberflöte* von Mozart und Schikaneder. Dazu ist es nötig, den Stand der Dinge im Musiktheater in Oper und Singspiel – zeitgenössisch ein besonders virulentes Labor der Gattungen, immer unter dem Druck des Publikums, der Epoche wichtiger als das Sprechtheater – unter Gesichtspunkten der Gattung zu resümieren und bei einer Lektüre des *Zauberflöten*-Librettos zu überlegen, welche Di-

mensionen des Werks für Goethe den Schein der Anschlussfähigkeit erweckt haben mochten. Tatsächlich ereignen sich in der *Zauberflöte* – motiviert und gedeckt durch den Freimaurerkontext – ganz ähnliche ›genologische‹ Verbindungen, wie die, an denen Goethe laboriert; nur ganz anders. Eine kontrastive Analyse der beiden Texte fragt nach solchen Anschlussstellen und Missverständnissen, die hier aber nur sehr bedingt zu fruchtbaren Missverständnissen geworden sind. Von besonderer Bedeutung ist hier wieder die konzeptive Arbeit Goethes in der Naturwissenschaft; Naturwissenschaft überhaupt, und im besonderen ›Biologie‹, spielt stets in die spontane Poetik der literarischen Arbeiten hinein, was nicht so sehr auf die bewunderte Harmonie des Weltbildes des Dichters zurückzuführen ist denn auf seine experimentelle Arbeit an Konzepten und Stoffen, mit und an Geistern und Körpern.

Fallen einerseits bei Durchsicht des Goetheschen Œuvres die publizierten Fragmente ins Auge, so andererseits auch die Reihe jener Texte, die einen Gattungsnamen tragen. Man hat diese Texte stets für besonders ›reine‹ Exemplare gehalten, oder für »alexandrinische Gattungspoese« (Friedrich Gundolf); im Gegenteil wird im siebenten Kapitel am Beispiel der späten *Novelle* zu zeigen versucht, dass es sich hier um besondere Versuchsanordnungen gerade der Hybridisierung nicht bloß literarischer Gattungen handelt. Diese Texte stellen sich dann als Experimentalfächen generischer, wohl auch ›genologischer‹ Ausgleichsverhandlungen dar. Die *Novelle* ist dafür ein interessantes, auch gewagtes Terrain, da es sich hier um eine Gattung handelt, die – entgegen landläufiger Ansichten von einer langen Tradition – im späten 18. Jahrhundert entwickelt, geradezu gestiftet wird und in der schwunghaften Konjunktur der Erzählprosa einen besonderen Ort der Kunst hätte bilden sollen (*Nobilitierung*). Goethe interveniert auf diese Weise mit der *Novelle* auch in einer Geschichte, die er selbst mitbegründet hat. Demgemäß fragt der erste Abschnitt des Kapitels nach der Gattungstheorie der *Novelle*, in der Germanistik eine Übung auf klassischem Gelände, und versucht dann eine kontextualisierende Lektüre der *Novelle*. Als Gegenproben sollen kurz zwei Texte herangezogen werden, die auf einer völlig anderen Fügung der bei Goethe investierten Elemente beruhen, von Brentano und Büchner.

In Kap. 8 steht – gleichsam als Übergang zwischen den beiden ›Blöcken‹ der beiden hier anvisierten Perioden hoher gattungspoetischer Aktivität – zweierlei im Zentrum. Einerseits wird die Gattungstheorie der Jenaer Romantik zwischen ›Philosophie der Liebe‹ (F. Schlegel) und Novalis in aller Kürze ›nachholend‹ skizziert, damit dann an einer Fallstudie, zu Karoline v. Günderrodes *Mahomed*-Drama, das Zusammenspiel von romantischer Poetik und literarischer Produktion in der Romantik verfolgt werden kann. Es verläuft hier dergestalt, dass die Fertigstellung des Dramas durch poetologische Interventionen des Botanikers Christian Nees v. Esenbeck, der Schellings neue Kunstphilosophie vertritt, vereitelt wird; geschlossen wird mit Ausblicken auf die impliziten Poetiken in Bettine v. Arnims *Die Günderode*. Zum

anderen steht die Wasserscheide des 19. Jahrhunderts, die Revolution von 1848 im Zentrum, im (sich abwendenden) Blick Adalbert Stifters. Die im Werk unübersehbaren Ordnungsanstrengungen, die der Autor angesichts der Zeitverhältnisse und ihren Umklassifizierungen im Sozialen zu leisten hat, korrespondieren mit Praktiken des Naturumgangs in den Texten, die wieder auf die literarischen Techniken der ›Veredelung‹ der Texte zurückverweisen. Stifter steht damit an einem historischen Kreuzungspunkt. Um 1848 werden Fragen der Klassifikation unmittelbar sozial virulent und politisch ausagiert; die ›soziale Frage‹ ist eine Frage nach der Topographie der Gesellschaft, nach ihren Rangordnungen und nach den Bewegungsgesetzen ihrer Veränderung, auch nach der Natur der neuen Akteure; die Soziologie hat hier einen ihrer Ursprünge. Zum anderen befindet man sich im Vorfeld der Evolutionstheorie und im Zeitalter massenhaft betriebener Naturkunde. Das Interessante an Stifters ästhetischen Lösungen dürfte sein, dass er sie gerade nicht politisch, sondern auf dem Terrain der Gattung anvisiert.

Kap. 9 – *Lebensformen* – versucht eine Art Landvermessung der expliziten Gattungstheorien der Moderne. Da die Geschichte der Gattungspoetik, sei es der expliziten oder der impliziten, der theoretisch ausgearbeiteten oder der meist spontanen, die die Texte erzeugt, immer auch die Geschichte der Intellektuellen, der literarischen, der akademischen oder der ›freien‹ ist, wird als Leitfaden das Verhältnis zwischen akademischer und ›extramuraler‹ Intelligenz gewählt. Mit und nach Nietzsches *Geburt der Tragödie* beginnt sich ein Geflecht von motivischen Beziehungen, Abgrenzungen und Kurzschlüssen auszubilden, das in den Konstituenten des Gattungsdenkens frappant an die Epoche um 1800 erinnert; auf diese Situation wird stets, manchmal erklärtermaßen, manchmal nicht, Bezug genommen, und mit Goethe und/oder Friedrich Schlegel stehen zwei Paten neuer Paradigmen bereit. Die Breite des Feldes reicht von der Philologie eines Wilhelm Scherer bis zur Gattungswissenschaft der Russischen Formalisten, von Dilthey bis Lukács und Benjamin, von Walzel bis Propp; die Biologien der Gattung reichen in dieser Periode von der Goethe-Morphologie bis zum Darwinismus, ihre Soziologien von Nietzsche bis zu Marx. Das ›Leben‹ der Lebensphilosophie ist notorisch vage, der nicht weniger vage und nicht weniger virulente Begriff der ›Lebensform‹ belegt aber wieder den Konnex von Kreativität und Klassifikation, von Habitus und Politik, privat wie öffentlich; die Konjunktur dieser und verwandter Begriffe belegt umgekehrt den lebensweltlichen Orientierungsbedarf der Epoche (und auch schon zunehmende Bereitschaft, Lebensform- und Klassifikationsfragen weniger geduldig zu bearbeiten als dezisionistisch zu lösen).

Mit Hugo v. Hofmannsthal (Kap. 10) und Bertolt Brecht (Kap. 11) sind – auf dieser Basis – die beiden letzten Kapitel befasst. So wenig einander die literarischen und politischen Physiognomien beider Autoren ähneln, so ist ihnen gemeinsam, dass ihr Œuvre fast alle großen und auch die kleineren Gattungen gleichermaßen berücksichtigt. Beider *parcours* durch die zeitgenössische, aber auch die historische Formenwelt erfolgt bereits unter den

Auspizien eines vollentwickelten literarischen Feldes (Bourdieu), was die Situierung der Gattungsbiographien vor diesem Hintergrund erforderlich macht; beide bearbeiten den sozialen Raum mit und durch Gattungsarbeit.

Hofmannsthal zeigt – in Goethes Spur – ein reges Interesse an Goethes Kreativitätsapparaturen und damit an Goethes Gattungsarbeit. Hofmannsthal schließt bewusst an jene weniger prominenten Texte Goethes an, die Gegenstand von Kap. 5, 6 und 7 waren, besonders an die Fragmente, und sucht sie »fertigzustellen«, von daher die intensiven Bezüge etwa zwischen Goethes Jugendwerk und dem des Lord Chandos, zwischen Goethes *Zweiter Zauberflöte* und dem Operntext *Die Frau ohne Schatten*. Hofmannsthal »stellt« die generische Versuchsanordnung der Goethezeit »nach«. Auch für Brecht sind, als Theoretiker und als literarischer Autor, die performativen Dimensionen der Gattungen von größtem Interesse; es wird zu zeigen versucht, wie er seine »generische Position« gewinnt. Schließlich wird an zwei Texten, der Lyrik der *Hollywoodelegien* und dem im Œuvre randständigen, daher für unsere Zwecke interessanten späten Versepos *Die Erziehung der Hirse* gefragt, welche Passungen von Habitus und Habitat für die Entfaltung der performativen Kraft der Gattungen in Brechts Sinn nötig sind.²

* * *

Seit Gotthart Wunbergs Einladung zu einem *research fellowship* an das Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien (IFK) im Wintersemester 2001/02 ist der förderliche Kontakt zu dieser wunderbaren Institution, die die ersten Schritte zu dieser Arbeit unterstützt hat, nicht mehr abgerissen, unter Helmut Lethen schon gar nicht. Ritchie Robertson hat mich als Gastgeber für die Modern Languages Faculty der Universität Oxford im Sommersemester 2003 freundlich aufgenommen und auch später noch alles gelesen. Mein akademischer Lehrer und Freund Karl Wagner (Zürich/

2 Was lange währt, muss von Zeit zu Zeit zur Diskussion gestellt werden. Einzelne Passagen zur »biologischen« Poetik des 18. Jahrhunderts, die in Kap. 3 eingegangen sind, finden sich in »Klassifikation und Naturform. Zur Konstitution einer Biopoetik der Gattungen im 18. Jahrhundert«, in: Michael Bies, Michael Gamper (Hg.): *GattungsWissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 35-50. Eine thesenhafte Skizze zu Kap. 6 ist erschienen als: »Die Zauberflöte« und das Problem der literarischen Gattungen. Zu Mozart und Goethe«, in: Lucjan Puchalski (Hg.): *Mozarts literarische Spuren. Werk und Leben des Komponisten im literarischen Diskurs vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ergebnisse des Symposiums in Wrocław/Breslau, 20.-23. November 2006*. Wien: Praesens 2008, 11-29; der Stifter-Teil von Kap. 8 wurde übernommen aus: Alfred Doppler u. a. (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert – Biographie, Wissenschaft, Poetik*. Tübingen: Niemeyer 2007, 183-199. Der Abschnitt zu Brechts *Hollywood-Elegien* (Kap. 11) wurde vorabgedruckt als: »Nicht ungestraft in Hollywood. Bertolt Brecht und die Gattungen im amerikanischen Exil«, in: Georg Gerber, Robert Leucht und Karl Wagner (Hg.): *Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft, 1945-1989*. Wallstein: Göttingen 2012, S. 70-86.

Wien) ist mir ein treuer Gesprächspartner und Begleiter meiner Arbeiten geblieben. Die Kollegen und Kolleginnen, Freunde und Freundinnen Elisabeth Grabenweger, Arno Dusini, Michael Rohrwasser, Stephan Kurz und Dominik Hagel in Wien und mittlerweile anderswo; Paul Keckeis, mit dem zu meiner großen Freude weiteres Einschlägiges im Entstehen ist, Anna Estermann, Daniel Ehrmann und Clemens Peck in Salzburg haben das Typoskript gelesen. Danke euch. – Auch wenn es nicht immer sichtbar ist, habe ich an vielen Stellen sehr profitiert von jenem Austausch zur literarischen Übersetzung, der unter dem Titel »Metamorphosis« in Wien mit Arno Dusini und Lydia Miklautsch, mit Peter Waterhouse und auch mit Klaus Reichert (Frankfurt a. M.) begonnen wurde und in Salzburg fortgesetzt werden wird. – Herzlicher Dank für vielerlei Institutionelles und auch Informelles an Ethel Matala de Mazza und Joseph Vogl (Berlin), Peter Schnyder (Zürich/Neuchâtel), Cornelia Blasberg (Münster) und Roland Innerhofer (Wien). – Das vorliegende Buch ist in geringfügig anderer Form 2012 von der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien als Habilitationsschrift angenommen worden; mir später bekannt gewordene oder erschienene Forschungsliteratur konnte nur im Einzelfall nachgetragen werden. Die sog. Vollständigkeit kann bei einer so gelagerten Disposition ohnehin in keiner Hinsicht angestrebt werden, war aber auch nicht mein Ziel. – Der großartige Salzburger Denk-, Arbeits- und Lebenszusammenhang, in dem ich mich seit Frühling 2013 bewegen darf, besteht aus vielen für mich sehr glückhaften Fügungen – auch in der engen, täglichen Zusammenarbeit mit Norbert C. Wolf und Manfred Kern, auch mit Hans Höller und Karlheinz Rossbacher –, an denen einiges Intendierte zum Austrag kommen kann. Dem FWF danke ich für die gewährte Druckkostenförderung.

Dem Wallstein Verlag in Göttingen bin ich zu großem Dank verpflichtet, dass er ein nicht ganz plan in den Konjunkturen der germanistischen Branche zu verortendes wissenschaftliches Unternehmen in sein Programm aufgenommen hat, in ein Programm, das um die besten Traditionen deutschsprachiger Literatur und Kultur: um Aufklärung und Antifaschismus zentriert ist. Dank insbesondere an Thedel v. Wallmoden, Nikola Medenwald und Andrea Knigge. – Antoni Muntadas (Barcelona/Boston) hat die Verwendung seiner Arbeit *Translations: The Bookstore* (2005) für den Buchumschlag in jener unkomplizierten Weise gewährt, die den Großen eigen ist.

Der obligatorische Dank an die Familie, kaum anders als seifig zu formulieren, ist eine Konvention, und, wie eine Arbeit über die Gattungen wissen sollte, der Verstoß dagegen auch (der Gattungstheoretiker Fishelov sagt: »a rebellious child is still part of the family«); deshalb kann er nicht (nicht nicht) unterbleiben. Die Kindheit von Felix und Fanny ist von Kulturen der Gattung überschattet gewesen, mögen sie jetzt wenigstens jene bekommen. Herlinde Aichner ist jener Mensch in meinem Leben, der immer alles versteht und auch manchmal das, vom Menschenrecht auf Nichtverstehenwollen Gebrauch zu machen.

Zwischen Gattungspoetik und Literatur

Zur Theorie literarischer Gattungen im Ensemble der Kultur

»Gattungen«

REPRISEN. – Zeichen von Vitalität und institutioneller Memoria oder betrübliche Signatur der Kulturwissenschaften: Es gibt keine neue Idee in der jüngeren literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie, die sich nicht auf weit zurückliegende Vorläufer zurückführen ließe. Selbst die in der Germanistik einigermaßen diskreditierte¹ »Morphologie« der *Form* nach Goethe und der Goethezeit (Humboldt u. a.) findet noch ihre Proponenten;² neuerlich verändert, und ohne Erinnerung an ihre Vorläuferin, erscheint die *Gestalt*-Kategorie in der kognitivistischen Gattungstheorie.³ Wo sie das 18. Jahrhundert biologisch entworfen hatte (Buffon, Robinet, Herder), bereitet sie nun die Kategorie des *Prototyps* und des Typus kognitionspsychologisch auf. Gattungen sind *Verträge* bei Christoph Martin Wieland und Melchior Grimm wie bei Jonathan Culler und Philippe Lejeune. Michail Bachtins ebenso einflussreiche wie disparat überlieferte Ideen zur Gattung als *Sprechakt*, als *Gedächtnis*, als Chronotopos und als weltbildhaltige, perspektivische *Optik* lassen sich in regelrechte Ideengenealogien einschreiben, von Goethe, Humboldt, dem deutschen Idealismus bis zu den sog. Russischen Formalisten und zu Pavel Medvedev.⁴

Basisbestimmungen von »Gattung« erscheinen in der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie zumeist als Propositionen (»Gattungen sind ...«). Tatsächlich handelt es sich dabei zumeist um explizite oder verdeckte Analogien. David Fishelov hat in seiner Arbeit über *Metaphors of genre* (1993) vier bevorzugte Analogiebereiche im Detail analysiert: Gattungen als biologische Spezies;⁵ Gattungen als Familienähnlichkeiten (nach Wittgenstein); Gattungen

1 Aufgrund unhaltbarer »idealistischer« Prämissen sowie aufgrund der politischen Verstrickungen in der NS-Germanistik (was für ihren wichtigsten Vertreter, Günther Müller, nur sehr mittelbar gilt), vgl. Klausnitzer 2000; Simonis 2001; Bogdal 2002; vgl. Kap. 9.

2 Vgl. z. B. Weissenberger 1978.

3 Sinding 2002 u. a.; nach Eleanor Roschs Arbeiten der 1970er Jahre (»Gestalt«, »Prototyp«).

4 Sériot 2007; Morson/Emerson 1990, 275.

5 Fishelov (1993) hebt mit Recht hervor, dass die spontane Ablehnung, die biologischen Analogien in der Literaturwissenschaft entgegengebracht wird, auf einer sehr einfachen Vorstellung von Biologie (Linnéismus) beruht; mit der Evolutionstheorie erhält die Analogie einen anderen Status. An Adam Mickiewicz' Poem (oder eben Epos) *Pan Tadeusz* kann mit dem Begriff der »allopatrischen Evolution« der verbreiteten Rede vom »Gattungstod« des Epos durch eine evolutionstheoretische Alternative neuer Sinn gege-

als soziale oder kulturelle Institutionen; und Gattungen als Sprechakte. Die beiden letzteren Alternativen seien, so Fishelov, »from ›closer to home«; die beiden ersteren hingegen »taken from realms different in kind from the literary«. ⁶ Tatsächlich sind damit die prominentesten Positionen erfasst, mit denen Gattungstheorie ihren Gegenstand zu erfassen versuchte. Die üblichen Übersichten gattungstheoretischer Positionen – ein eigenes Genre der Literaturwissenschaft – tendieren zur Entlarvung solcher metaphorischer Reste in theoretischen Explikationen; oder zur Abwehr unhaltbar gewordener (in den letzten Dekaden meist ›metaphysischer‹) Hintergrundbedingungen einer literaturwissenschaftlichen Gattungsbestimmung.

In dieser Arbeit, die als eines ihrer Ziele eine kultursoziologisch orientierte Kontextualisierung der Geschichte der Gattungspoetik anstrebt, soll nicht die Berechtigung solcher Flurbereinigungen bestritten werden. Die beiden angesprochenen Aspekte, dass in der Gattungsreflexion ›alles wiederkehrt‹ und dass es stets dieselben Bereiche: der Natur (also einer ›Biologie‹ der Klassifikation oder der Vererbung) und des ›institutionellen‹, also sozial stabilisierten Sprechens (also einer rhetorisch verfassten Soziologie oder einer sozialen Rhetorik) sind, die nicht durch bessere Einsicht aus dem Horizont der Gattungsreflexion zu drängen sind, sollten allerdings ernst genommen werden. Es scheint, dass im Falle der literarischen Gattungstheorie mehr als eine ›Einteilung der Gedichte in Dichtarten‹ auf dem Spiel steht. Mit den Gattungen und ihrer Reflexion ist nämlich die viel grundlegendere Frage verbunden, wie Gesellschaften, oder in ihrer semiotischen Dimension angesprochen: Kulturen, *in einem* Ordnung und Kreativität verstehen, organisieren, administrieren und auf Dauer stellen. Gewiss tendieren Gattungsreflexionen dazu, entweder die Seite der Ordnung oder die Seite der Kreativität zu privilegieren. Aber die Relevanz der Gattungskategorie scheint genau darin zu bestehen, dass sie beides zugleich will, und wollen muss; und wenn das so ist, dann verändert sich der Wert der Gattungstheorie wieder in doppelter Weise. Einerseits wird sie ihren Gegenstand viel allgemeiner fassen müssen, und die ›Einteilung der Gedichte‹ wird dann nur als Spezialfall dieses spezifischen Zugleich von Klassifikation und Prokreation zu fassen sein; andererseits wird sie ihren Status als Literaturtheorie, die durch den tiefen Graben, der Wissenschaft von Literatur trennt, gesichert ist, befragen müssen; sie wird sehen, dass sie eigentlich etwas anderes tut, als sie zu tun denkt; dass ihr Geschäft immer schon betrieben worden ist; dass die wichtigsten historischen Positionen der Gattungspoetik: Rhetorik, Biologie, Spekulation nur verschiedene, historisch erklärbare Varianten von Gattungstheorie gewesen sind; die Differenz einer *Gattungspoetik* und einer *Gattungstheorie* verschwindet da-

ben werden. – Wenn Gattungen Systeme, Gattungssysteme Systeme von Systemen sind (Jurij Tynjanov) und Systeme evolvieren, ließe sich eine evolutionistische Gattungstheorie noch weiter treiben, was allerdings hier systematisch nicht weiter interessiert.

6 Fishelov 1993, 85.

mit. (Dass Gattungstheorien parallel zu literarischen Avantgarden zu entstehen pflegen und stets bestimmte literarische Modelle – etwa ›klassische‹ oder ›romantische‹ – privilegieren, ist der augenfälligste Beleg für diesen Umstand; und dass die Beschreibungen einer ›deskriptiven‹ Poetik dazu tendieren, sich unter der Hand in Normen zu verwandeln – das historische Schicksal der aristotelischen Poetik –, ein weiterer.) Also: Terrainerweiterung zum einen, oder: Entregionalisierung der Gattungstheorie; zum anderen Anerkennung des Umstands, dass aktuelle Gattungstheorie in Kontinuität steht zu dem, was eine Geschichte der Gattungspoetik beschreiben will.

Der ersten Qualifikation wird in diesem einleitenden Kapitel dadurch Rechnung getragen, dass der weiter unten vorgeschlagene Begriff von Gattung (literarische Gattungen als Sonderfälle feldspezifisch stabilisierter sozialer Klassifikationshandlungen) nicht auf spezifisch literarische Kategorien rekurriert; er sollte aber gerade aus diesem Grund für andere kulturelle Handlungsfelder operabel sein. Literatur wird damit als spezifische soziokulturelle Handlung verstanden, neben anderen.⁷ Um der Gattung ›Theorie der Gattung‹ gerecht zu werden, sollen in einem raschen Durchgang durch einige jüngere Gattungstheorien zunächst rezente Gattungsdefinitionen gesichtet werden.⁸

GATTUNGEN ALS TEXTKLASSEN. KLASSIFIKATIONSPROBLEM. – Die naheliegendste Definition einer literarischen Gattung scheint die eines Textkorpus oder einer Textmenge zu sein, da »Gattung« als Allgemein-, Sammel-⁹ oder Kollektivbegriff aus logischen Gründen nicht die Eigenschaft eines Textes sein kann, sondern nur eine gemeinsame Eigenschaft mehrerer Texte. Textklassenansätze sind die Domäne literaturimmanent argumentierender Theorien wie der analytischen, der ›werkimmanenten‹ (die nicht klassifikatorisch, aber typologisch vorgeht¹⁰), der strukturalistischen Ansätze der ersten Phase und der dekonstruktivistischen Theorien. In seiner Anthologie zur modernen Gattungstheorie definiert David Duff eine literarische Gattung als »[a] recurring type or category of text, as defined by structural, thematic and/or

7 Gattungstheorien anderer Künste stehen vor völlig analogen Problemen (zur Musik vgl. Mauser 2005, der Band, Schlussband des groß angelegten ›Handbuchs der musikalischen Gattungen‹, enthält mehrere literaturtheoretische Arbeiten; zur bildenden Kunst Kemp 2002 – auch bei Mauser wieder abgedruckt – und 2003, Kemp bezieht sich auf den russischen Literaturwissenschaftler Medvedev). – Übrigens heißt es schon bei Rudolf Bultmann, im Anschluss an Hermann Gunkels »Sitz im Leben«: »die literarische Gattung ist ein [...] soziologischer Begriff, nicht ein ästhetischer«, eine Definition, die Jauss zustimmend zitiert (Bultmann 1931, 4; Jauss 1973, 132).

8 Aktuellere Überblicke sind u. a. Zymner 2003 (vgl. auch Zymners »Handbuch der Gattungstheorie«, Zymner 2010); Neumann/Nünning 2007; Newsom (2005) aus Sicht der Bibelwissenschaft.

9 Strube 1990, 131.

10 Zu Staiger, Kayser und Hamburger im Kontext der »morphologischen« Poetik Weissenberger 1978.

functional criteria«.¹¹ Ähnlich lauten die meisten Definitionen von Gattung in internationalen Enzyklopädien der Literaturwissenschaft.¹²

Weiter gehen Definitionen, die, oft in Rekurs auf Vladimir Propps formalistisch-strukturalistische Märchenanalyse und Noam Chomskys generative Grammatik, zu den Textklassen ihre Formationsregeln addieren. Fishelov selbst greift auf den Textklassen-Zugang zurück, fügt aber einem Prototypen ein Set von Konstruktionsregeln hinzu: »I define genre as a combination of prototypical, representative members, and a flexible set of constitutive rules that apply to some levels of literary texts, to some individual writers, usually to more than one literary period, and to more than one language and culture«.¹³ Die Vorzüge dieser Definition, wie Fishelov selbst darlegt, liegen in der Anerkennung der Tatsache, dass generische Prozesse mehr als eine Ebene des literarischen Texts umfassen; dass Genre/Gattung eine Kategorie ist, die mehrerer Urheber bedarf, andernfalls es sich um eine bloß individuelle Revision einer generischen Praxis handeln würde; und dass Gattungen im Normalfall epochen- und kulturenübergreifend sind (wenn auch keineswegs »transhistorisch«).¹⁴ Für den Tzvetan Todorov von *Les genres du discours* (1978) sind Gattungen nur jene »classes des textes, qui ont été perçues comme telles au cours de l'histoire«¹⁵; ebenso bei Michael Titzmann »Textklassen, die die jeweilige Kultur selbst unterscheidet«.¹⁶

Schon bei den Autoren des Russischen Formalismus (Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov) waren Gattungen historische Textkorpora, die ein »evolutionierendes Bezugssystem« bilden, »in dem die tiefgreifenden »Verstöße« gegen die gerade geltenden Vorbilder und Regeln mindestens ebenso genreprägend sind wie die Bekräftigungen«.¹⁷ Gattungen sind also selbst Systeme, »hierarchical constructions, their repertoire of devices subject to relations of dominance and subordination«.¹⁸ Der Strukturalismus¹⁹ ersetzt nicht nur den Formbegriff, sondern auch den Gattungsbegriff durch die Struktur (als »Menge aller Relationen zwischen den Elementen eines Systems«²⁰), so dass Gattung als »Menge spezifischer Elemente und Verknüpfungsregeln«²¹ erscheint. Nach Heinrich F. Plett »sind« Gattungen »Erscheinungsformen von

11 Duff 2000, xiii.

12 Dazu Petterson 2006.

13 Fishelov 1993, 8.

14 Die zitierte Definition (»combination« aus »members« und »rules«) scheint mengentheoretisch inspiriert zu sein, bietet aber keine Entscheidung über den genauen Status von Gattung im literarischen Prozess an.

15 Todorov 1978, 49.

16 Titzmann 1989, 51.

17 Striedter ³1981, XLI.

18 Duff 2003, 554.

19 Eine gute Übersicht (älterer) strukturalistischer Gattungstheorien findet sich bei Hempfer 1973 sowie bei Winner 1978.

20 Titzmann, zit. bei Burdorf 2001, 24.

21 Kaiser 1974, 44, zit. bei Lamping 1990, 24.

Intertextualität«, von struktureller bzw. generischer Intertextualität sei zu sprechen, »wenn allgemeine Konstitutionsregeln zwischen Texten Gemeinsamkeiten herstellen« und, sofern »in kohärenten Systemen organisiert«, in der Lage seien, »Textklassen hervorzubringen.«²² Klaus W. Hempfers strukturalistischem Vorschlag zufolge sind Gattungen »historische Textgruppen«;²³ er differenziert in »Gattungen« (nach dem Vorbild der Generativen Transformationsgrammatik) und historisch invariante »Schreibweisen« (wieder differenziert in auf eine bestimmte Sprechsituation beschränkte, »primäre«: das Narrative, das Dramatische – und »sekundäre«, in mehreren Sprechsituationen mögliche: das Komische, das Satirische).

Allerdings deutet schon die Rede von »Konkretisierungen« (Hempfer) und »Gattungsrealisaten« (z. B. Lamping) weit in den Ideenhimmel präexistenter Gattungen. Die in der Gattungstheorie verbreitete, scheinbar gefahrlose Identifizierung von zeitlicher Invarianz mit logischen Verfahren ist überdies problematisch – nicht zuletzt aus der damit unterstellten Zeitlosigkeit formallogischer Modelle, von ihrer Applikabilität auf kulturelle Äußerungen zu schweigen. Auf derselben Ebene liegt Tzvetan Todorovs Idee von logisch prä-existenten »theoretischen Gattungen«, von denen die »empirischen« Gattungen nur historisch kontingente Realisierungen sind; die theoretischen Gattungen stammen dabei aus einer Kombinatorik von Baselementen literarischer Texte, die selbst wieder auf eine »starke« Theorie der Literatur zurückgehen.²⁴ Nach Plett aktualisiert »[e]ine historische Gattungspoetik [...] nur einen Teil aller denkbaren Möglichkeiten.«²⁵

Die Bestimmung von »Textklassen« steht vor dem größeren Problem der Klassifikation, das im Fall der literarischen Gattungen in unlösbare Aporien führt:²⁶ Klassifikatorische Gattungssysteme erzeugen einander gegenseitig ausschließende Textklassen, wo doch literarische Texte nicht bloß an einer Gattung partizipieren, sondern oft genug, wenn nicht im Regelfall, sich als Hybride mehrerer identifizierbarer Gattungen darstellen. Von daher liegt der Verdacht nahe, Textklassensysteme konspirierten mit klassizistisch-normativen Texttheorien, die Hybridität zugunsten von Reinheitsgeboten und Wohlformungsregeln ausschlossen. Der klassifikatorische Ansatz beruhe auf essentialistischem Denken, einem »preconceived unifying principle«,²⁷ wie die Antiessentialisten sagen, und könne daher einen multigenerischen Text nicht konzeptualisieren, er kenne keine Geschichte (Evolution und Transforma-

22 Plett 1994, 147.

23 Hempfer 1973, 224.

24 Müller (2000, 90 f.) hat einen Vorläufer von Todorovs Unterscheidung in Wilhelm Scherers posthumer »Poetik« (1888) entdeckt. Wenn es hier eine direkte Filiation geben sollte, ist sie wohl durch den späten russischen Formalismus vermittelt, s. Kap. 9.

25 Plett 1994, 147. »Aktualisierung bedeutet hier Reduktion und Konventionalisierung von Regelsystemen.«

26 Dazu z. B. Ryan 1981; Hauptmeier 1987; Strube 1990; Schaeffer 1989; Zymner 2003.

27 Madsen bei Hart 2001, 1.

mation). Helmut Hauptmeier hat in einer weitgespannten Übersicht die Mehrzahl der kurrenten Entwürfe zur literarischen Gattungstheorie dem essentialistischen platonisch-aristotelischen Paradigma zugeschlagen, auch pragmatisch argumentierende Theorien.²⁸ Er findet – mit Willems²⁹ – den Platonismus noch in den scheinbar entferntesten Formulierungen (etwa in den »literarisch-sozialen Institutionen«). Der Essentialismus – als Krypto-Platonismus, der zugleich ein Biologismus sei – lauert aber nicht weniger im modernen Funktionalismus; kurz: »Genres are still supposed to exist, though in a different realm of being«.³⁰ Aus dem »Vergleich von Texten«, so die zentrale Denkfigur der Gattungstheorie nach Hauptmeier, ergäben sich essentialisierende »Textklassen«; diese Textklassen hießen Gattungen. Diese Gattungen definierten sich durch eine Reihe von aus Texten abgezogenen »Merkmalen« und müssten nun geordnet, d. h. auf der Basis einer Literaturtheorie aufgrund einfacherer Bestimmungsstücke sortiert werden. Gesucht sei also eine Typologie einfacher, den Gattungen zugrunde liegender Bestimmungen von Literatur. Je nach der applizierten (oder zugrunde gelegten, was dasselbe ist) Literaturtheorie seien dies entweder Kategorien der Literarizität oder der Kommunikation, in pragmatischen Theorien solche der Sprechhandlungen. Gattungsklassifikationen rekurrierten also auf »einfachere«, basälere Klassifikationen. (In der Gattungstheorie ließe sich das an der Terminologie von *genres*, *modes* und *types* ablesen.³¹) Da Gattungen indes historisch divers verteilt sind – nicht alle Gattungen treten in allen Epochen auf, manche Gattungsexemplare haben »gerade einmal den Namen gemeinsam«, Gattungen unterliegen Entwicklungen in unterschiedlichen Rhythmen –, müsse eine Theorie des Wandels postuliert werden (im Rahmen einer Gattungstheorie). Daraus ergebe sich die Notwendigkeit der Anerkennung einer (historischen) Dialektik zwischen transhistorischen und historischen Parametern.

Das Problem besteht nun gerade in der basalen Verwendung dieser allgemeinen Bestimmungen aufgrund von partialen Literaturtheorien. Der Vorwurf, auch funktionalistisch sich gebärdende Theorien agierten auf platonischem Terrain, stützt sich auf die transhistorischen Invarianten (etwa bei Hempfer und Todorov; späte Erben der klassischen »Typus«-Idee), die im zweiten Schritt hypostasiert werden. Tatsächlich haben – wenn auch nicht notwendigerweise – klassische bzw. »traditionelle«, d. h. in der Regel vorstrukturalistische Gattungstheorien eine starke Neigung zu Modellen der Entelechie, der Wesensbestimmung, der Ausfaltung von Angelegtem (Hauptmeier führt sie u. a. auf Herders Gedanken »vom Einfachen zum Komplexen« zurück), der Entfaltung eines intrinsischen Potentials, also zu Universalien, teils

28 Hauptmeier 1987.

29 Willems 1981.

30 Bei Hauptmeier 1987, 400.

31 Vgl. dazu das Glossar bei Duff 2000.

offen postuliert oder eingeschlichen durch Übernahme einer »klassischen« Terminologie (Modus, Typus).

Der zweite Grund, warum *logische* klassifikatorische Modellbildungen scheitern, ist die spezifische Historizität dieser Klassen. Texte haben, Jean-Marie Schaeffer zufolge, in generischer Hinsicht ihre eigene Temporalität;³² ein Text ist einer Klasse nur nachträglich zuzuordnen, während das Verständnis seiner Klassenhaftigkeit auf dem Verständnis des Systems, das ihm voraus liegt, beruht; insofern produziert der Text selbst die Bedingungen seiner nachträglichen Inklusion in eine Textklasse mit. Jeder Text ist damit zugleich »früher« und »später« als seine Klassifikationen. Auch die Rede vom »Typus« verfehlt diese spezifische Temporalität der Klassifikationslogik.

BEOBACHTER – Die wie auch immer im einzelnen profilierten Textklassenmodelle zeigen insgesamt die Problematik, die der Beobachterstandpunkt in der Gattungstheorie mit sich bringt. Will man den lauernden Essentialismen der Klassifikation ausweichen (der »ontologischen Falle«³³), besteht die Möglichkeit, die Gattungen gleichsam kantianisch in den Beobachter zu verlegen. Die stärkste Formulierung dieses gemeinhin »Neopragmatismus« genannten Ansatzes hat Adena Rosmarin geliefert, wenn sie definiert: »A genre is a kind of schema, a way of discussing a literary text in terms that link it with other texts and, finally, phrase it in terms of those texts. [...] [W]e can always choose, correct, invent, or define a class wide enough.«³⁴ In diesem Sinn ist nicht bloß die Gattungsklassifikation eine Leistung eines Beobachters, der einen Standpunkt außerhalb des Literatursystems einnimmt; die Gattung selbst wird zur Handlungsfolge des Beobachtens,³⁵ und als dieser Beobachter profiliert sich die Figur des Philologen.³⁶ Bei Harald Fricke gibt es Gattungen demgemäß gleich zweimal: einmal als literaturwissenschaftliche Ordnungsbegriffe (»Textsorten«: z. B. der Aphorismus) und einmal als »historisch begrenzte [] literarische [] Institution[en]« (»Genres«: z. B. der Aphorismus).³⁷ Dazu gehört, dass Textklassenmodelle oft im Kontext einer angestrebten Reform der literaturwissenschaftlichen Begriffssprache entwickelt werden und von daher stärkeres Augenmerk auf die Erstellung und (offensichtlich

32 Schaeffer 1989, 174 f.

33 Zymner 2003.

34 Rosmarin 1985, 21.

35 Hauptmeier 1987, 404. Argumente gegen diesen Zugang bei Frow 2006 und Fishelov 1993, 10: Vertreter eines »neopragmatic view« oder jedenfalls Tendenzen eines Kritikerzentrierten Ansatzes sieht er in Schaeffer, Morson (1981), Rosmarin und Cohen (1985-86).

36 »In its desire to gain interpretative power over individual texts, it knowingly sacrifices critical scope, narrowly constructing the scenario of criticism and explicitly putting the author, milieu, and text in positions of subordination to the will and strategy of the ambitious critic exegete who defines in order to explicate/exploit generic discourse.« So Leitch 1991, 91 f. gegen Rosmarin.

37 Nach Lamping 1990, 23.

utopische) Durchsetzung von Nomenklaturen in der Literaturwissenschaft als auf Gegenstandsadäquatheit gelegt wird. Unglücklicherweise wird dadurch der Begriff der Klassifikation selbst verengt; die Konzentration auf wissenschaftslogisch und -theoretisch saubere Argumentation (meist im Geist der analytischen Philosophie) lässt Klassifikation ausschließlich als Aufgabe des Literaturwissenschaftlers erscheinen, womit sie als Dimension des prozesualen Gattungshandelns verschwindet. Die Doppelung in »saubere« wissenschaftliche und »unsaubere« historische Terminologie erzeugt doppelte Gattungen, und die »Beobachter« können nie mehr sicher sein, ob sie vom Gegenstand reden oder von sich (und mit sich) selbst. Die Logik hat in der Gattungstheorie ihre Grenze am historischen Material, weil es selbst die Spur einer historischen Real-Logik ist; ebenso hat die allgemeine Pragmatik (Fokus auf den »Gebrauch«) ihre Grenze, weil der Gebrauch selbst das Ergebnis historischer Gebrauchsweisen ist. Damit ist eine Gattung das Ergebnis historisch verfestigter Klassifikationshandlungen.

GENEN GATTUNGEN. – Während das »realistische« Klassifikationsproblem auf der Seite des Rezipienten und »Beobachters« – konkret: des »Kunstrichters«, des Ästhetikers oder des Theoretikers – liegt, so tendiert die Identifikation mit dem Produzentenstandpunkt in der Moderne zum Nominalismus.³⁸ Die spektakuläre Ausnahme zum Verblendungszusammenhang des Gattungsesentialismus bildet traditionell der Ansatz von Benedetto Croce, für den die Gattungen jene »alten Distinktionen« der Literaturgeschichte waren,

sämtlich auf dem Stamm einer veralteten [...] Aesthetik erwachsen, die der Dichtung einen lehrhaften oder rednerischen Zweck unterschob, sie in Inhalt und Form schied, in Gedanken und Kleid oder Schmuck des Gedankens, die die äußeren Bedingungen und Umstände der Dichtung, unter denen die verschiedenen Werke erwachsen waren, zum Merkmal der Dichtung erhob, und so fort.³⁹

Da allerdings dieser »Nominalismus« sich, wenn auch nicht im Gattungs-, sondern im Bereich der literarischen Kreativität, ohnehin sogleich als robuster Idealismus des Kunstwerks dekuviert, scheint eine nicht- (oder anti-)essentialistische Gattungstheorie auf dieser Basis wenig aussichtsreich.

Interessanter für unseren Zusammenhang als der ebenso programmatische wie theoretisch hoffnungslose Idealismus Croces ist die literaturhistorische Genealogie, die er dem Gattungsbegriff angedeihen lässt. In der zitierten Stelle, die aus der Festschrift für Karl Vossler (1922) stammt, weist er die Ordnungskategorie der Gattung in die Spätrenaissance, also in eine dominant rhetorisch interessierte Epoche. (Heinz Schlaffer hat in den alexandrinischen Bibliothekaren die Urheber der literarischen Gattungen, der Literatur und

38 Antigenetischer Affekt als moderne Autorenideologie: Duff 2000, 16.

39 Croce 1925, 14 f.

der Philologie gesehen.⁴⁰) In der modernen Literatur, so Croce, sei die Gattungskategorie nicht bloß sachlich obsolet, sondern ein kreativitätshemmendes Hindernis. »Der Glaube an eine epische oder dramatische Gattung kann nur dazu dienen, die Vorurteile und die Widerstände gegen Neuerungen in der Erzählungsform zu nähren«; zulässig seien Gattungsbegriffe nur als empirische Begriffe der Literatur und der wertenden Literaturkritik; die klassifizierenden Begriffe der Gattungstheorie hingegen entstammten der Pathologie, der Botanik oder der Psychologie.⁴¹ (Tatsächlich hat Ortega y Gasset gegen Croce eingewandt, jedes Werk gehöre zu einer Gattung wie jedes Tier zu einer Spezies.⁴²) Croces »Nominalismus« beweist spätestens hier seine Abkunft aus der (deutschen) (Früh-)Romantik. Die der Gattungskategorie selbst kritisch, mitunter feindlich gegenüberstehende Literaturtheorie Friedrich Schlegels ist andererseits in der Intertextualitätstheorie Julia Kristevas (über Vermittlung Bachtins) auferstanden, mit ihrer Ablehnung der Rhetorik, ihrem Antiklassizismus und ihrer latent anarchistischen Subversion von Textordnungen.⁴³ Der nachstrukturalistische Roland Barthes⁴⁴ löst sich in diesem Sinn von den generischen Dimensionen des Textes zugunsten des »Schreibbaren« überhaupt: »Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht«;⁴⁵ »[d]er schreibbare Text, das sind wir beim Schreiben, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchschnitten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt.«⁴⁶

40 Schläffer 1990, 70-72; als »abgeleitete Existenzweisen der Dichtung«; hinc illae lacrimae, denn für Schläffer beginnt ›Literatur‹ dann, wenn die ›Dichtung‹ ihr Lebensrecht verloren hat; die europäische Literatur, der die Gattungen frei verfügbar sind, »ist eine Poesie zweiten Grades« aus dem Geist der Bibliothek von Alexandria.

41 Croce 1925, 19.

42 Bei Krauss 1968/1987, 174.

43 Dazu z. B. Duff 2002, der Anleihen Kristevas bei Friedrich Schlegel nachweist. Positiv gewertet werden solche Bezüge bei Rajan/Wright 1998 und Rajan 2000.

44 »For Kristeva as for Barthes, then, intertextuality theory is ultimately inimical to the concept of genre, despite the common ground between Bakhtin and Kristeva, and the origins of key elements of intertextuality theory in a theory of genres.« (Duff 2002, 67) Gemeint ist Bachtins Unterscheidung von primären (anonymen, alltagspraktischen) und sekundären (literarisch oder wissenschaftlich institutionalisierten) Sprechgattungen. – Eine moderate programmatisch ›postmoderne‹ Position bezieht Leitch (1991), der – ebenfalls unter Rekurs auf Bachtin – die Pluralität generischer Prozesse hervorhebt.

45 Barthes 1976, 9.

46 Ebd., 9. – Barthes' merkwürdige späte Äußerung (1979), das japanische Haiku sei »kein Genre«, zeichne sich durch seine Unklassifizierbarkeit aus und stelle daher eine »Störung« des Gesetzhafens der Klassifikation dar (wo doch gerade das Haiku eine der stabilsten und bestdefinierten lyrischen Formen ist), leitet sich aus der Beobachtung ab, es sei thematisch absolut frei; folge daher keiner syntagmatischen Ordnung, verneine daher das »SYNTAGMA«, störe daher die Ordnung des Gesetzes. Sie lässt sich wohl am besten als Station der Selbstkritik des Strukturalismus lesen (Barthes 2008, 75).

Aus dieser historischen Reprise ist jedenfalls abzuleiten, dass nicht bloß einzelne Ideen in der Gattungstheorie (oder der Gattungspoetik) ihre Geschichte haben, sondern dass auch die Attraktivität der Kategorie Gattung selbst historischen Konjunkturen unterworfen ist.⁴⁷ Es ist leicht zu sehen, dass solche Konjunkturen von Generizität ihre Parallelen in der Literaturgeschichte wie in der Sozialgeschichte haben; dem wird nachzugehen sein.

DEKONSTRUKTION. – Andererseits fällt von hier auch ein Licht auf Jacques Derridas Intervention in der Gattungstheorie, die sich vor allem gegen Gérard Genettes Unterscheidung von Modus und Gattung richtet (und an deren Ende ausgerechnet Julius Petersens germanistische »Gattungsrose« – die über Genette in die Dekonstruktion geraten ist wie Pontius ins Credo – »wie eine wahnsinnige Sonne zu wirbeln beginnt«⁴⁸). Derrida hat auf der Basis der Diagnose der Reflexivität des Kunstwerks und des generischen Prozesses – die ›marque‹ (Marke, Zeichen, Merkmal, Brandzeichen), die die ›Zugehörigkeit‹ zu einer (Text-)Klasse markiert, gehört selbst nicht der Klasse zu, kann aber von den Elementen dieser Klasse ›re-marquer‹ werden – zwischen den Modi der Teilhabe (›participation‹) und der exklusiven Zugehörigkeit unterschieden. Texte hätten an Gattungen teil, seien aber nicht Mitglieder/Elemente einer Klasse. Als Textualist akzeptiert Derrida keine pragmatischen Kontexte von Texten (der Produktion, des Gebrauchs, der Distribution), als extremer Textualist akzeptiert er keine Metaperspektiven (›Marke‹ als Eigenschaft und Markierung als Tätigkeit⁴⁹). ›Text‹ wird damit koextensiv mit ›Welt‹; nur wenn diese allgemeine Einheit vorausgesetzt wird, erscheint es als Paradoxie, dass die »Bezeichnung« Roman »nicht romanhaft« ist und »nicht vollständig im Korpus aufgeht« und die »Gattungsbezeichnung nicht einfach einen Teil des Korpus« bildet.⁵⁰ (Derridas Paralogismus der Klassifikation steht und fällt mit der Vorstellung eines allgemeinen Textes.) Der ›Zug der Zugehörigkeit‹ ist Teil des Textes, sofern er eine Eigenschaft, nicht Teil des Textes, sofern er den Akt der Detektion dieser Eigenschaft bezeichnet. Ralph Cohen hat die Paradoxie der Zugehörigkeit (keine literarische, sondern eine philosophische Problematik, letztlich eine Variante von Russells Paradoxon) so aufgelöst, dass er die historische Prozessualität von literarischen Gattungssystemen und Gattungsbezeichnungen betont hat,⁵¹ dass also die Veränderung des Korpus durch die

47 In der modernen Gattungstheorie tauchen antigenerische Argumente in nahezu regelmäßigen Abständen auf: Schlegel–Croce–Blanchot/Derrida/Keenan ... vgl. Frow 2006, 27.

48 Derrida 1994, 282.

49 Nur dann kann gesagt werden: »Wie die Klasse selbst ist das Prinzip der Gattung nicht klassifizierbar« (Derrida 1994, 254).

50 Derrida 1994, 260.

51 Cohen 1985–86, 205. Amy Devitt sieht allerdings nicht ganz zu Unrecht eine Privilegierung des Kritikers im generischen Prozess in Cohens Aufsatz am Werk (Devitt 2000, 716).

Markierung keine philosophische Paradoxie, sondern die Normalität von Literatur darstellt (»Classifications are empirical, not logical«⁵²). Dass die Klassen der Gattungsordnung, so lässt sich hinzufügen, nichts Fixes, sondern zweckhafte Kategorien sind, wissen nicht nur für gewöhnlich die Theoretiker der literarischen Gattungen, sondern insbesondere die Akteure, die freilich im »allgemeinen Text« verschwinden: Autoren, Verleger, Leser, Kritiker. Die Frage der Gattungsbezeichnung und allgemeiner, die Frage der angestrebten wie abgelehnten Partizipations- (oder Zugehörigkeits-)Verhältnisse, und noch allgemeiner, die Frage der Klassifikation und der (exklusiven) Zugehörigkeit oder (nicht-exklusiven) Teilnahme haben nur als historische Fragen Sinn.

Es ist ferner offensichtlich, dass Derrida (mehr noch als antiessentialistisch) *antiklassizistisch* argumentiert; gegen einen (nicht bloß »klassifikatorischen«) Klassizismus, der unter dem »Gesetz der Reinheit« das Hybrid als Monster ausschließen muss (vgl. dazu Kap. 3) und damit unheilvolle soziale wie politische und ästhetische Prozesse in Gang setzt.⁵³ »Regeln« erscheinen demnach als autoritäre Präzepte. Mit dieser Konstruktion inszeniert Derrida – unter Rekurs auf Maurice Blanchot – die Reprise einer Geisterschlacht des 18. Jahrhunderts, wie sie der junge Goethe für Shakespeare und gegen die französische (Regel-)Tragödie, der junge Friedrich Schlegel für die Moderne gegen alle Klassizismen und Klassifikationen, die englischen Romantiker gegen Alexander Pope geführt hatten. Giovanni Vincenzo Gravina beklagte schon 1691:

Kein neues Werk kann ans Licht gezogen werden, ohne daß es sofort vor dem Gerichtshof der Kritiker in erster Linie darüber geprüft und verhört wird, was sein Name und seine »Wesensart« sei, ob Poem, Romanze, Tragödie oder Komödie. Und wenn das Werk auf irgendeinem Punkte die Gattungsgrenzen beiseite schiebt, wollen sie es alsbald für alle Zeiten ächten und verbannen.⁵⁴

Besonders augenfällig ist dabei, dass Derrida mit der Partizipation als Kobzw. Adhärenzmodell zwischen Gattung und Text ausgerechnet ein in der Goethezeit entwickeltes idealistisches Modell propagiert.⁵⁵ »Teilnehmen ohne Teil zu sein« ist genau das Gattungsmodell, das die Romantik (im weiten Sinn, mit dem »Sturm und Drang« beginnend) selbst (wieder-)gefunden

52 Cohen 1985-86, 210.

53 Die Vorstellung von »reinen Gattungen« ist eine historisch höchst variable Angelegenheit und trifft wohl auf den größeren Teil der Literaturgeschichte nicht zu. Vgl. die klassische Arbeit von Rosalie Colie (1973) zur Gattungsmischung der Renaissance (eine Epoche, die der Propagierung reiner Gattungen besonders verdächtig zu sein pflegt). – Eine jüngere Arbeit zu Joyces »Ulysses« (Sinding 2005) gibt sich mit dem Titel »genera mixta« antiessentialistisch; zu diesem Begriff als Programm in der Gattungstheorie zwischen Aufklärung und Romantik vgl. Gesse 1997.

54 Zit. bei Krauss 1968/1987, 179.

55 »Alle beschränkte Existenzen sind im Unendlichen, sind aber keine Theile des Unendlichen, sie nehmen vielmehr Theil an der Unendlichkeit.« (Goethe WA II/II, 315, »Studie nach Spinoza«, 1784/85).

hatte, um das Problem des mit der Gattung getilgten Sozialbezugs der Literatur zu bearbeiten. Die platonische Methexis als Teilnahme an der Idee, nach Durkheim/Mauss⁵⁶ und Lévy-Bruhl (»loi de la participation mystique«⁵⁷) ein Relikt magischer Denkformen in der griechischen Philosophie, ist genau jenes »romantische« Ideologem, das komplementär zum Objektivierungsprozess der Literatur selbst in Stellung gebracht wurde. Es belegt etwas unvermutet die Zugehörigkeit der Dekonstruktion zum romantischen autorzentrierten Paradigma,⁵⁸ dass zur Entgrenzung des Textbegriffs der komplementäre idealistische Zusammenhangsbegriff der Methexis wiedererfunden werden muss (wer vertrat übrigens im Paris von 1980 die klassizistische Reinheit der Gattungen?), parallel zu Barthes' Kategorie der »Schreibbarkeit« des Textes, die nur das Gegenbild der Karikatur des »abgeschlossenen Textes« ist.

GATTUNGEN ALS ZEICHEN, KONNOTATIONEN, SPRECHAKTE. – Die neuere Diskussion fokussiert sich aufgrund der Aporien des Textklassenansatzes, in welcher Gestalt er auch auftreten mag, auf eine Semantik und/oder eine Pragmatik der Gattungen. Für Wolfgang Raible sind Gattungen Modelle von Texten (die selbst wieder als »komplexe sprachliche Zeichen« verstanden werden müssen), die durch textinterne und textexterne Faktoren bedingt werden.⁵⁹ Insbesondere Karlheinz Stierles Verbindung von Sprechakttheorie und Semantik⁶⁰ gibt – parallel zu Bachtins Konzepten, aber im Kontext der semiotischen Diskussion – einerseits Hinweise zur historischen Pragmatik der Gattungen, lässt andererseits über den Konnotationsbegriff literarische Gattungen als Phänomene der Konnotativität erscheinen. Stierle beginnt mit einer Kritik der Semantik Louis Hjelmslevs, der eine Konnotationsemiotik dadurch definiert, dass ihre Ausdrucksebene von einer (denotativen) Semiotik gebildet wird. (Es ist jenes Modell, das Roland Barthes' Ideologietheorie in den *Mythologies* von 1957 benützt hatte und auf das sich Fredric Jamesons Gattungstheorie stützt.) Stierle differenziert die Konnotation in einem Modell, das Prozess- und Klassifikationssysteme auf den drei Ebenen der Sprache, der Sprachhandlung und der Referenz unterscheidet und vermittelt. Zwischen Konnotation und Denotation sei eine Vermittlungsebene einzuziehen, die der Konnotatoren oder konnotativen Elemente als Auswahl aus den möglichen konnotierenden Elementen (Dimensionen) des Denotats. Dieser Schritt ermögliche eine Gattungsklassifikation; die Leser entschieden über Konnotationstypen, die ein Text anbiete (»romantische« Lesart von Cervantes' *Don Quijote*; ein anderes Beispiel wäre die heterodoxe Lesart von Miltons

56 Durkheim/Mauss 1993, 248.

57 Bei Stolz 2001, 65.

58 Marie-Laure Ryan stellt, gewissermaßen in aller Unschuld, unter dem Aspekt der »Participation« Emil Staigers phänomenologisch-morphologische Fundamentalpoetik und Derridas Dekonstruktion der »Zugehörigkeit« zusammen (Ryan 1981, 124).

59 Raible 1980, dazu Lamping 1990, 33.

60 Stierle 1975.

Paradise Lost bei den englischen Romantikern). Mit der Problematisierung der Konnotation wehrt Stierle bereits andererseits Barthes' Wende zu einer Kritik der Konnotation ab, derzufolge die Rede von der Konnotation die Denotation privilegiere und die »Rückkehr zu der Geschlossenheit des abendländischen (wissenschaftlichen, kritischen oder philosophischen) Diskurses« bedeute, zu einer zentrierten Organisation, die »alle Sinngehalte eines Textes kreisförmig um den Herd der Denotation anordnet (der Herd: Zentrum, Hüter, Zuflucht, Licht der Wahrheit)«. ⁶¹ In eine ähnliche Richtung geht ein jüngerer Vorschlag Alastair Fowlers, Gattungen als Assoziations-(Konnotations-)Felder zu sehen, als »virtual contexts«, »providing for the individual work a context equivalent to the pragmatic context of speech.« Nach Gattungen als fixen Textklassen und kodierten Strukturen sollten Gattungen als »fields of association like those in actual situations of utterance.« ⁶² konzeptualisiert werden. ⁶³ John Frow definiert Gattungen semiotisch als »historically specific pattern of organisation of semiotic material [...] in a specific medium and in relation to particular types of situational constraints which help shape this pattern.« ⁶⁴

An der Grenze von Semantik und Pragmatik ist Fredric Jamesons marxistische Gattungstheorie angesiedelt. Jamesons Begriff einer »Semantisierung der Form« ⁶⁵ stützt sich auf Adornos Formel von der »Form als sedimentiertem Inhalt«. Der literarische Text erscheint bei Jameson als »synchrone Einheit strukturell widersprüchlicher und heterogener Elemente, gattungsspezifischer Muster oder Diskurse«. Der Roman etwa erscheint dann selbst als Handlung: »Damit ist der Roman weniger eine organische Einheit als vielmehr ein symbolischer Akt, der heterogene narrative Paradigmen wiedervereinen und harmonisieren muß, die ihre eigenen spezifischen und widersprüchlichen ideologischen Bedeutungen haben.« ⁶⁶

Fishelov hat etwas bissig formuliert, in den 1970er Jahren sei nach dem ersten Boom der strukturalistischen Linguistik das Aschenputtel der Pragmatik wieder auf den Plan getreten, und zwar in den Glasschuhen der Sprechakttheorie. ⁶⁷ Dazu gehören gattungsgenetische Theorien, die den systematischen Ursprung literarischer Gattungen in »einfachen Formen« (André Jolles) und Sprechakten und Sprechgenres (Bachtin, Todorov, Stierles Text-

61 Barthes 1976, 11.

62 Fowler 2003, 190.

63 Im Bereich der Typographieforschung definiert Wehde (2000) über die Konnotation das »typographische Dispositiv«, analog zu den Gattungen: es handle sich hierbei um »makrotypographische Kompositionsschemata, die als syntagmatische gestalthafte ›Superzeichen‹ jeweils Textsorten konnotieren« hochgeneralisierte Form der Konnotation, Semantisierung typographischer Syntax. – Für den Hinweis danke ich Stephan Kurz, Wien.

64 Frow 2006, 73.

65 Vgl. Nünning 2004.

66 Jameson 1984, 137, 140.

67 Fishelov 1993, 119.

pragmatik; Dusini) suchen. Todorov vermutet den – systematischen und historischen – Ursprung des Romans in einer Reihe von Einbettungen von Sprechakten und postuliert, es gebe keinen unüberwindlichen Abgrund zwischen Literatur und Nicht-Literatur.⁶⁸ Stierle sieht in der »Problematisierung von Schemata pragmatischer Sprachhandlungen« aufgrund der »Freisetzung der pragmatischen Form« »eine[n] der großen Quellbereiche für den Ursprung poetischer Formen«⁶⁹ und verfolgt – Jolles' sowie Hans-Jörg Neuschäfers Boccaccio-Analyse folgend – den Ursprung der Novelle aus dem Exemplum. Radikalere Übernahmen aus Bachtins Theorie der Sprechgattungen beginnen mit Tzvetan Todorovs einflussreicher Gattungsdiskussion im Rahmen seiner Arbeiten zum Genre des Fantastischen. Bei Bachtin entstehen sekundäre aus primären Sprechgenres; literarische Gattungen sind ein spezifischer Typ von »speech-genres« (Sprachformen/Sprechgattungen); bei Bachtin-Vološinov erscheinen diese als Spezialfall von »Lebensgattungen« (*zhiznennyye zhanry*).⁷⁰

Eine historische Kontextualisierung der Rolle der Sprechakte in der Gattungstheorie kann vielleicht Hinweise auf die Grenzen dieser Theoretisierungen bieten. Nahe liegt hier in der Germanistik der Rekurs auf André Jolles' etwas geheimnisvolle »Sprachgebärde« und die »Einfachen Formen«,⁷¹ ein Konzept, das auch auf den Neuanfang der deutschen Volkskunde in den 1960er Jahren großen Einfluss gehabt hat.⁷² Michail Bachtin selbst (oder, je nach Sicht der Dinge in der Debatte um die Verfasserschaft, der Bachtin-Kreis) hatte in der Linguistik einen streng antistrukturalistischen Kurs eingeschlagen und in *Marxismus und Sprachphilosophie* die »deutsche« Linie von Humboldt bis Vossler gegen Saussure mobilisiert. (Ähnlich hat Hans Robert Jauss später Hermann Gunkels bibelphilologisch inspirierten Herderianismus vom »Sitz im Leben« – zusammen mit Bultmann, Herder selbst und Auerbach – aufgegriffen.⁷³) Die Sprechakt-Pragmatik, soweit sie auf Bachtin und seine deutschen Vorläufer rekurriert, gehört also genetisch wie kulturell in den antistrukturalistischen Zusammenhang einer Rehabilitierung der lebendigen Rede als Ausdrucks- wie Handlungsgebärde. (Wie nahe dann immer Goethes Morphologie steht, lässt sich leicht belegen: bei Propp wie bei Bachtin über den Umweg Humboldts; bei Jolles auf direktem Weg.⁷⁴) Wie eng diese kulturelle Affinität ist, lässt sich etwa mit Bachtins Vorstellung vom Roman belegen. Wenn der Roman selbst keine Gattung, sondern eine Form

68 Bei Duff 2000, 208.

69 Stierle 1975, 31.

70 Dazu Morson/Emerson 1990, 291.

71 Für Dusini (2005) sind Gattungen »Signifikanten der Rede«.

72 Bausinger 1968, 52 ff.

73 Auf Gunkel und dessen Schüler Bultmann bezieht sich Jauss 1973. Zur Geschichte von Gunkels Konzept vgl. Buss 1999, 227 f.

74 Zum russischen Formalismus und Jakobson als Erben von Evolutionismus und Morphologie vgl. Sériot 1999b.

des Werdens ist, die alle Gattungen tingiert,⁷⁵ so stammt der Gedanke unzweifelhaft aus der Friedrich Schlegelschen Romantheorie der Frühromantik; zu diesen ›Jenenser‹ Quellen gesellen sich in Bachtins *Rabelais* die populistischen Valeurs der ›Heidelberger‹ Romantik; daher auch Bachtins ›morphologisch-vitalistischer Einschlag (dazu Kap. 9).⁷⁶

Sprechakttheoretische Zugänge lassen sich in zwei Gruppen gliedern.⁷⁷ Entweder werden Gattungen als komplexe Formen alltäglicher Sprechakte konzeptualisiert; oder als Imitationen von Sprechakten, entweder in Kontinuität oder in einem mimetischen Verhältnis zu Sprechakten der *ordinary language*. Nach Todorov können Sprechakte durch eine Reihe von Transformationen zu Gattungen werden, teilen damit aber immer noch die Eigenschaften der basalen Sprachhandlungen, von denen sie ›abstammen‹. Die zweite Möglichkeit konzeptualisiert Kunst als »represented discourse« (Barbara Herrnstein Smith), nicht als – wie auch immer transformierte – Spielart von illokutionären Akten. Fishelovs Einschätzung zufolge ist die sprechakttheoretische Grundierung von Gattungstheorie in jenen Fällen plausibel, »in which the organizing principle of the text can be described in terms of a distinct communicative situation.«⁷⁸ In anderen Fällen, etwa beim Roman, sei die sprechakttheoretische Fundierung der Gattungstheorie gescheitert bzw. wenig aussichtsreich, weil solchen Gattungen kein identifizierbarer Sprechakt zugrunde liegt, oder wenigstens keine absehbare Eingrenzung auf eine abzählbare – und damit einer linguistischen Pragmatik zugängliche – Reihe von identifizierbaren Sprechakten. Überdies müsste ja, lässt sich das Argument weiterführen, literarisches Handeln durch Gattungen, dessen Aufweis ja Prämisse wie Ziel einer sprechakttheoretischen Gattungstheorie sein müsste, in einer sehr viel weiter reichenden Form der Pragmatik: einer Pragmatik nicht des Sprachhandelns, sondern einer Pragmatik der Literatur fundiert sein, die mit den differenzierten Handlungsrollen im literarischen Kommunikationsprozess korreliert sein müsste; ein Ziel solchen ›literarischen Handelns‹ lässt sich dann aber nicht mehr auf Akte der Sprachhandlung zurückführen. Schließlich ist an die sprachsoziologische Kritik der Sprechakttheorie⁷⁹ zu erinnern; es gibt keine Kraft des Wortes ohne dahinterstehende soziale Macht. Die ›Magie der Sprache‹, die sich im geglückten Sprechakt beweist, indem

75 So auch Frow 2006, 67: der Roman sei bei Bachtin ein ›Modus‹, keine Gattung.

76 »Die Gattung bleibt stets dieselbe und doch nicht dieselbe, sie ist immer alt und neu zugleich. In jeder neuen Etappe der literarischen Entwicklung, mit jedem individuellen Werk lebt sie wieder auf und erneuert sich. Darin besteht das Leben der Gattung. [...] Die Gattung lebt in der Gegenwart, ist jedoch immer ihrer Vergangenheit, ihres Ursprungs *ingedenk*. Sie repräsentiert das schöpferische Gedächtnis im Prozeß der literarischen Entwicklung und ist daher in der Lage, die *Einheit und die Kontinuität* dieser Entwicklung zu gewährleisten.« (Bachtin 1985, 118) Der Vitalismus Bachtins wird vermittelt durch die russische Bergson-Rezeption, vgl. Curtis 1976.

77 Fishelov 1993, 121; die Unterscheidung nach Ora Segal und Richard Ohmann.

78 Fishelov 1993, 149.

79 Bourdieu 1990.

Wörter Dinge bewegen und Sachverhalte verändern können – Literatur ist das Residuum der Sprachmagie in der Moderne⁸⁰ –, ist eine abgeleitete Magie, die den gesellschaftlichen Machtverhältnissen entstammt. – So schwierig und problematisch sich auch die Rückführung von ›literarischen‹ auf alltägliche Sprechakte erweisen mag, so liegt doch der entschiedene Vorzug sprechakttheoretischer Modelle in der Orientierung auf die Handlungsdimension von Literatur. Textklassenmodelle lassen Handlungen entweder aus dem Spiel (›Essentialismen‹) oder verlegen die Handlung auf die Beobachterinstanz, die, wie der klassifizierende Botaniker (wie er in der Gattungstheorie figuriert), den Gegenstand für seine Zwecke zurichtet (›Neopragmatismus‹). Nimmt man hingegen an, dass die Wirkungsmacht der Sprache, die die Sprechakttheorie herausstellt, abgeleitete soziale Macht ist, so lassen sich vielleicht Grundannahmen und Intuitionen der Sprechakttheorie in ein Modell überführen, das Handlung fokussiert, aber Sprach- ebenso wie literarisches Handeln als Sonderfälle sozialen Handelns begreift.

GATTUNGEN ALS (REALITÄTSKONSTITUTIVE) PSYCHOLOGISCHE HANDLUNGSCHEMATA. – Zur Überwindung von Textklassenmodellen, in denen sich die Abstraktionen von »Merkmalen« in Inklusions- und Exklusionsregeln verkehren, bietet sich die ›transzendente‹ Verlegung der »Merkmale« in kognitive Schemata an. Moderater als der neopragmatische Ansatz (Rosmarin) argumentiert die kognitionstheoretisch orientierte Position S. J. Schmidts. Gattungen werden hier als produktions- wie rezeptionssteuernde »kognitive Schemata zum Zwecke der Konstruktion und intersubjektiven Stabilisierung von Wirklichkeitsmodellen (= Sinnkonstruktion)« konzipiert, also letztlich (kognitions-)psychologisch.⁸¹ Gattungen sind dann keine Universalien, sondern »konventionalisierte Instrumente der Invarianzbildung«,⁸² Gattungen sind »genre concepts operative within media systems«,⁸³ Literarischer Wandel erfolgt durch Wandel der kognitiven Schemata; mithin sind Gattungen »Instrumente im Prozeß der jeweiligen Realitätskonstruktion«,⁸⁴ Voßkamps institutionentheoretischer Ansatz sei zu einem psychologischen Modell von ›Gattungen‹ als Schemata, die die Agenten des Sozialsystems Literatur teilen, weiterzuentwickeln. Gattungen seien Kategorien von Medienhandlungen, nicht Texteigenschaften.⁸⁵

Der kognitivistische Zugang legt den Fokus auf die epistemische Dimension des generischen Prozesses: »The implicit knowledge involved in generic categories can be described also as having a coordinative epistemic and social

80 Moretti 2005, 233.

81 Schmidt 1987a, 175. Zum Kognitivismus in der Gattungstheorie vgl. auch Hallet 2007.

82 Schmidt 1987a, 189.

83 Hauptmeier 1987, 421.

84 Schmidt 1987a, 189.

85 Hauptmeier 1987, 424.

role [...].⁸⁶ Umgekehrt heißt das, dass Wissen immer schon organisiert auftritt und »[r]epresented worlds [...] always [...] generically specific« sind.⁸⁷ (Dieser Aspekt der generischen Realitätskonstruktionen, die Bachtin so wichtig waren – Gattungen als »Optiken« –, hat eine lange Geschichte, die auf Goethe und die Frühromantik sowie auf Georg Lukács zurückgeht, dessen Romantheorie Bachtin in den 1920er Jahren zu übersetzen begann.⁸⁸) In diesem Sinn betont auch Horst Steinmetz – in einer vorsichtigen Kritik der Koordination von Sozial- und kulturellen Strukturen in der klassischen Sozialgeschichte der Gattungen – die wirklichkeitskonstitutive Kraft generischer Systeme: »So richtig es ist, Gattungen, Gattungssysteme und Gattungstheorien mit gesellschaftlicher Wirklichkeit zu verknüpfen, so gefährlich ist es, dies mit Hilfe der Koppelung bestimmter generischer Phänomene an bestimmte gesellschaftliche Gruppierungen zu tun«, und gelangt damit zu einer weiteren Definition: »Gattungen sind konventionalisierte Wirklichkeitsstrukturierungen«,⁸⁹ wie sich augenfällig an der Problematik des Bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert zeigen ließe. Der Transformationsprozess der Wirklichkeitserfahrung erfasse alle Gattungen, auch die heroische Tragödie (etwa Cronegks und Weißes),⁹⁰ die von den Proponenten des Bürgerlichen Trauerspiels angegriffen worden ist (abgesehen davon, dass ja die Figuren des Bürgerlichen Trauerspiels häufig aus dem Adel stammen). Allerdings lässt sich diesen Formulierungen nicht entnehmen, ob Gattungswandel Resultat, Moderation oder gar Subjekt des Wandels solcher Wirklichkeitskonstruktionen sein soll.

Wenn Schematheorien nachhaltig an den Produktcharakter kultureller Objektivationen erinnern, legt das zunächst weniger einen Rekurs auf die moderne Kognitionspsychologie als auf die alte Nachbardisziplin von Poesie und Poetik, auf die Rhetorik, nahe. Einfachere Formulierungen des Schemata-Zugangs finden sich in der neutestamentlichen Biblexegese, wenn Gattungen als ›produktionssteuernde Schemata der Rede‹ definiert werden.⁹¹ Schemata werden gelernt, sei es methodisch oder durch die Praxis. Allerdings könnte der Rekurs auf die klassische Rhetorik auch auf die Beobachtung führen, dass generisches Sprechen (und Schreiben) nicht bloß funktional, sondern zuallererst sozialfunktional, d. h. hierarchisch organisiert ist. Weiters erheben sich Zweifel an der historischen Operationalisierbarkeit (auf der Schmidt besteht), wenn Schmidts eigene spätere Darstellung der ›Genese des Sozialsystems Literatur‹ im 18. Jahrhundert weitgehend ohne das Konzept der Schemata auskommt.⁹² Dieses Manko ist auch in neueren kognitiv orien-

86 Fishelov 1993, 64, unter Hinweis auf Ryan 1981, 10.

87 Frow 2006, 76, 84.

88 Duff 2002, 65; zu Bachtin und Lukács vgl. Tihanov 2000.

89 Steinmetz 1990, 55.

90 Steinmetz 1990, 54.

91 Berger 2005.

92 Schmidt 1989.

tierten Ansätzen deutlich geworden, wenn auch zuweilen nicht als solches identifiziert; so merkt Michael Sinding, der einen kognitivistischen Ansatz unter Rekurs auf George Lakoff vertritt, an, man könne über die kognitiven Prototypen »a good grasp of the genre, *as genre*, as anyone« erhalten, wenn man weder historische noch intertextuelle Bezüge in Rechnung stelle.⁹³ Was schließlich die Letztbegründung einer solchen Theorie betrifft, erscheint es als wenigstens ungünstig, sich in Prämissen und Resultaten auf eine einigermaßen fern stehende Einzelwissenschaft verlassen zu müssen, in der die Dinge selbst im Fluss sind, die von den Kulturwissenschaften auch nicht annähernd kontrolliert werden kann, selbst hoch ideologisiert rezipiert wird und auch von ihrer öffentlichen Kommunikation abhängig ist, wie sich etwa an Forschungsdotationen zeigt. Aufgrund der methodischen und institutionellen Distanz der den Kognitivismus tragenden Leitwissenschaft zu den Literatur- und Kulturwissenschaften ist jedenfalls Skepsis geboten. Ein letzter Grund für Skepsis ist allerdings ein innertheoretischer. Schematheoretische Ableitungen der Gattungen zeigen eine deutliche Nähe zu klassischen Ästhetiken; die Begründung, die sie anbieten, gleicht der Unterbauung spekulativer Ästhetiken durch soziologische Argumente (Ableitung) und ist damit aller Kritik, die sich gegen jene zu richten pflegt, unterworfen.

Gattungen ›sind‹ gewiss Textklassen, aber solche, wird man qualifizierend einwenden müssen, die von den Akteuren jeweils aus ihren unterschiedlichen Perspektiven hergestellt werden, um generisches Handeln zu ermöglichen, zu erklären und zu bewerten; insofern sind sie stabilisierte Klassifikationen, und der je spezifische Prozess der Klassifikation bildet das *explanandum* gattungstheoretisch orientierter Literaturanalyse.

GATTUNGEN ALS INSTITUTIONEN. – Die kleine Übersicht wäre unvollständig, bliebe eines der einflussreichsten Konzepte im Rahmen der sozialgeschichtlichen Orientierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts außer Betracht. Wilhelm Voßkamps Formel von Gattungen als »literarisch-sozialen Institutionen«⁹⁴ geht zurück auf René Welleks *Concepts of Criticism*, wo die Formulierung auf Norman Holmes Pearson und Harry Levin gestützt wird und einerseits auf die Überwindung von Benedetto Croce's Gattungsnominalismus zielt, andererseits gegen ›biologische‹ Klassifikationsverfahren die soziale Konventionalität von Formen unterstreichen soll.⁹⁵ Gattungen sind Institutionen insofern, als sie »eine gewisse Beständigkeit und intersubjektive Verbindlichkeit«⁹⁶ aufweisen. Auch Claudio Guillén, Tzvetan Todorov und

93 Sinding 2002, 193.

94 Voßkamp 1977.

95 Dazu Hempfer 1973; Fishelov 1993, 86 f.; Lamping 1990, 29 ff.

96 Hauptmeier 1987. Im deutschen Sprachraum hat v. a. Voßkamp (1977) eine Institutionentheorie vertreten. Zu den Institutionentheorien von Wellek, Guillén und Voßkamp vgl. Hauptmeier 1987, 398 f.; Hempfer 1973, 89–92; Fishelov 1993. In den letzten Jahren weiterführend u. a. Wegner 2002.

Alastair Fowler rekurren auf die Rede von den Institutionen; in gewisser Hinsicht handelt es sich dabei um eine Verhärtung der Rede von Gattungen als Konventionen und »Verträgen«. Allerdings sind das Verträge, die nirgends geschlossen, Konventionen, die auf keinem Konvent vereinbart werden. Beim »vor-poststrukturalistischen« Jonathan Culler konstituiert jede literarische Gattung »a special *vraisemblance* of its own⁹⁷. The function of genre conventions is essentially to establish a contract between writer and reader so as to make certain relevant expectations operative and thus to permit both compliance with and deviation from accepted modes of intelligibility«;⁹⁸ beim frühen Fredric Jameson sind Gattungen »literary institutions, or social contracts between a writer and a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact«.⁹⁹ Die Rede von »Verträgen« und »Institutionen« hat den Vorzug, dass sie das konventionelle Moment betont; im Institutionenbegriff ist dazu die relative Trägheit thematisiert, die solche konventionellen Normierungen aufweisen. Der Institutions-Ansatz bietet allerdings weniger eine Definition als nun tatsächlich eine Analogie. Wenn Gattungen Institutionen »sind«, bleibt kein Begriff für jene »literarisch-sozialen Institutionen« übrig, die mit mehr Recht den Institutionsbegriff (»The literary kind is an ›institution‹ – as Church, University, or State is an institution«,¹⁰⁰ wie Wellek und Warren kontraintuitiv formuliert haben) beanspruchen dürfen: »Institutionen« literarischer Sozialisation wie Schul-, Bildungs- und Wissenschaftssystem (Philologie), Institutionen der Distribution wie Verlage, Theater, Buchhandel, Literaturkritik, Institutionen des Staates wie Zensur, Literaturförderung und Preise. Staat, Kirche und Universität sind etwas kategorial anderes als Novelle, Sonett und Kriminalroman. Der Gewinn, der mit der Gattungsdefinition durch »Institutionen« verbunden ist, wird so erkauft durch Verzicht auf die Thematisierung jener Instanzen, die realgeschichtlich den literarischen Prozess regulieren. Wellek und Warren haben den Institutionsbegriff ja gerade eingeführt, um die Aufmerksamkeit auf das »internal development of literature« zu lenken, wie der Kontext ihrer Argumentation zeigt.¹⁰¹ Andererseits beschränkt sich Voßkamps Gattungs-

97 Nach Todorov 1968.

98 Culler 2002, 172.

99 Jameson 1981, 106. Jameson hat den Kontraktualismus zuzeiten auf historische Epochen eingeschränkt und für den Spätkapitalismus eine grundlegend gewandelte Situation vorgesehen: während die vorkapitalistischen Genres Zeichen eines ästhetischen »Vertrags« zwischen einem Kulturproduzenten und einem bestimmten homogenen Klassen- oder Gruppenpublikum gewesen seien, so stehe im Zeitalter der marktvermittelten anonymen Massenkultur die Kulturproduktion unter der Signatur der Wiederholung. Die Gattungsformen und -signale der Massenkultur erscheinen als eigentümliche historische Wiederaneignung und Ersetzung älterer Strukturen im Dienst der ganz andersgearteten Struktur der Wiederholung: das serielle, atomisierte »Publikum« der Massenkultur will immer dasselbe sehen (Jameson 1990).

100 Wellek/Warren 1949, 226.

101 Ebd. 235.

theorie – wie im Fall des Romans – auf eine Neuformulierung des älteren sozialhistorischen Paradigmas, das Veränderungen im Gattungssystem mit Veränderungen im Sozialsystem kurzschließt und letztlich Gattungen auf – breit konzipierte – soziale Gruppen zurückführt. Das verstellt aber die Rolle, die tatsächliche literarisch-soziale Institutionen gerade auch im generischen Prozess innehaben. Ohne Schulen, Akademien und Verlage ist nicht nur moderne Literatur nicht denkbar, auch die ›konventionelle‹ Transmission von Gattungswissen wäre eine völlig andere. Umgekehrt sind es solche Institutionen, die die Klassifikationen hervorbringen und verbürgen, d.h. auf Dauer stellen, im sozialen wie im literarischen Leben.¹⁰² Im Unterschied zu anderen Künsten kennt die Literatur kein spezifisches Noviziat, keine Ausbildungsinstitutionen und keine konsekrierte staatliche Institution wie etwa die bildenden Künste; auch dieses Spezifikum wird durch einen entgrenzten Institutionenbegriff verdeckt.

Um an dieser Stelle zusammenzufassen: Die zentralen Probleme kognitivistischer, pragmatischer und anderer Ansätze könnten bearbeitet werden durch mehrere Gewichtsverlagerungen im Repertoire der Gattungstheorie. Eine solche Verlagerung könnte etwa im Verzicht auf die Sortierung von Gattungen von Literatur als Literatur bestehen und im Verzicht auf die Vorstellung, Literatur habe inhärente »Merkmale« und Qualitäten. »Literatur« ist hingegen etwas, das seinen Status ändern kann (was die relative Berechtigung von Heinz Schlaffers *Kurzer Geschichte der deutschen Literatur* ausmacht); alle von einer postulierten Eigenschaft ›Literarizität‹ ausgehenden Theorien verfehlen diesen Umstand. Vielleicht wäre dann eben noch weiter zu gehen und schließlich auf eine ›Theorie der literarischen Gattungen‹ im strengen Sinn zu verzichten. Wenn an den Textklassentheorien zu lernen ist, dass es sich bei den Gattungen um ein Klassifikatorenprodukt handelt, da ja jede, und zwar umstandslos jede, ›Klasse‹ einen *Klassifikator* impliziert, dann müsste ein erster konstruktiver Schritt in der Anerkennung der Multiplizität der Klassifikatorenrolle bestehen. Die Befragung der Klassifikatorenrolle erfordert nicht den Verzicht auf die Kategorie der Klassifikation selbst, sondern im Gegenteil ihre Ausweitung. (Auch literarische Produzenten sind klassifikatorisch im Feld der ›Theorie der literarischen Gattungen‹ tätig, eine Arbeit, die von der kryptisch vorgetragenen Theorie der Dichtarten Goethes in den *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* und Paul Ernsts Tragödien-

102 »Institutions make classifications [...], and classifications are institutional: institutional rules and standards are the bases of classifications; usually some institutional agencies design and implement classification schemes; institutional regulations and law often enforce the standards of classification and maintain boundaries between different groups. Classifications imply a standardization process in grouping social actors (or objects). Once classifications are in place, they confer identities on social actors (or objects) and create social boundaries among them in a standardized, extensive, and systematic way. [...] Classification schemes must be widely accepted by a large body of audience to be meaningful.« (Zhao 2005, 194)

theorie bis hin zu definitivischen Setzungen wie Goethes Balladen-, Theodor Storms Novellendefinition, Bertolt Brechts Dramentheorie und anderen reicht. Von Interesse ist an diesen – oft überaus wirkungsmächtigen und kanonisierten – Formulierungen nicht, ob ihr theoretischer Gehalt für eine literarische Gattungstheorie ausreicht, sondern das Dass, das Wie und die Umstände, in denen ein solches explizites Theoretisieren erfolgt und wie es sich etwa zu dem mit der Etablierung der Autonomieästhetik verbundenen Motto »Bilde Künstler! Rede nicht« verhält.)

Das hat aber umgekehrt Auswirkungen auf die Gattungs- wie auch wohl Literaturtheorie selbst, die damit von einer autonomen Wissenschaft zurückgeführt wird auf eine – stärker oder schwächer pointierte – Handlungsrolle im literarischen Feld, die zu ihrer Rolle im philologischen und universitären Feld hinzutritt. Eine ›autonome‹ Gattungstheorie mit eigener Themenentwicklung, die von Zeit zu Zeit von Null auf begonnen werden kann (immer dann, wenn ein neues literaturwissenschaftliches Paradigma am Horizont erscheint), erscheint dann höchstens als Grenzfall.

ONTOLOGIE; GATTUNGSTHEORIE ALS REIFIZIERUNGSINSTANZ. – Wenn die Gattungstheorie ihre Grundsatzfragen diskutiert, stellt sie sie gern in den Formen des mittelalterlichen Universalienstreits: »existieren« Gattungen, und wenn ja, in welcher Weise?¹⁰³ »Im« Text (*in re*), »vor« dem Text (*ante rem*), »nach« dem Text (*post rem*)? Ist Werner Krauss' gegen Benedetto Croce gerichtete lapidare Erklärung, dass die »literarischen Gattungen existieren«,¹⁰⁴ durch programmatischen Konventionalismus aufgehoben? Ist durch Krauss' (»Apriorismus der Gattungen«) impliziten Dialog mit Hans Robert Jauss (›in re‹) diese Existenzweise ein für allemal geklärt? Sind Gattungen Eigenschaften oder Merkmale, die den Texten selbst (oder meist: *dem* Text ...) selbst zukommen, oder sind sie Artefakte des Klassifikators oder des Rezipienten? Der Frage nach der Reinheit des theoretischen Gewissens (etwa der, ob alle Essentialismen sorgfältig vermieden worden sind) ist aber eine Frage vorgelagert, die in diesem Kontext selten gestellt wird: die doppelte Frage nach dem Status von Literatur und dem der Literaturtheorie selbst. Die Vernachlässigung *dieser* Fragen dürfte aber umgekehrt verantwortlich sein für die meisten Aporien (›ewigen Fragen‹) der Gattungstheorie. Wenn etwa in den Eröffnungssätzen zu gattungstheoretischen Erwägungen gesagt wird, dass das Gattungsproblem das älteste Problem der Literaturtheorie sei¹⁰⁵ und dass seit 2500 Jahren über Gattungen nachgedacht werde, dann macht diese selbst-assertorische Floskel den einfachen Umstand verschwinden, dass sich Objekt und Subjekt von Gattungstheorie in dieser Zeitspanne mehrfach verändert

103 In neueren Arbeiten wird die Frage in dieser Weise diskutiert bei Müller-Dyess 1999 sowie bei Zymner 2003.

104 Krauss 1968/1987, 174.

105 Gymnich/Neumann 2007, 31.

haben: der Status des Gattungstheorikers, und mit ihm notwendig das Objekt »Gattung«, andererseits der Status der Gattungen im Spiel von Produktion, Distribution, Rezeption und Kritik. Der epochale Wandel im 18. Jahrhundert, den Klaus Weimar in seiner Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft als den Übergang vom »Text als Schreiberprodukt« zum »Text als Leserobjekt« beschrieben hat,¹⁰⁶ ist nicht bloß ein Konstitutionsprojekt der Philologien, er spiegelt einen grundsätzlichen Wandel im Status, wenn man will: in der ›Seinsweise‹ von Literatur. Literatur wird etwas, was nicht mehr produziert, sondern rezipiert wird. Gottsched hielt es noch für ein schlagendes Argument gegen den poetologischen Neuanfang von Bodmer und Breitinger, dass aus deren *Critischer Dichtkunst* die Verfertigung eines Gedichts nicht gelernt werden kann.¹⁰⁷ Nur aufgrund solchen Wandels kann Literatur von einer Tätigkeit (z. B. einer aristotelischen *mimesis praxeos*) zu einem Objekt werden, zu dessen Klassifikation die Analogie zu natürlichen, nicht-sozialen Entitäten, Entitäten, die vorgefunden und nicht gemacht werden, überhaupt erst denkbar wird. Es ist ein grundlegender Unterschied, ob Klassifikationen aus demselben Paradigma heraus gemacht werden, dem auch andere Praxen unterworfen sind, oder ob Literatur und Natur gleichermaßen zu Objekten werden können. Gattungstheorie steht seitdem auf dem Standpunkt, es handle sich bei den Gattungen um ihr Objekt, das sie zu ordnen, zu klassifizieren usw. hätte; um *ihr* Objekt, und damit überhaupt um *ein* Objekt. Nur so kann sich überhaupt der Gedanke an die Analogie der literarischen Artefakte zu Naturobjekten einstellen. Biologische Klassifikation (und zwar als spezialisierte, institutionell ausdifferenzierte Tätigkeit) setzt auf den Vergleich von »Merkmalen« eines Exemplars aufgrund eines anerkannten Systems, das Ähnlichkeiten solcher »Merkmale« mindestens in einer Nomenklatur, gewöhnlich aber in einer mehr oder minder gegenstandsadäquaten Hierarchie verortet. In der Literaturwissenschaft indiziert die Übernahme der Rede von »Merkmalen« allerdings, dass der Theoretiker den generischen Handlungszusammenhang unterschätzt – solche Merkmale sind nicht bloß veränderlich, sondern historisch konfliktuell variabel – und sich selbst aus dem Spiel lässt. Sobald eine Texteigenschaft als »Merkmal« oder »Kennzeichen« fixiert ist, verschwindet nicht nur die zu seiner Klassifikation aufgewendete Begriffsarbeit; es schwindet auch das Bewusstsein der Tatsache, dass sämtliche Kategorien der Poetik und der Literaturwissenschaft als Abstraktionen Ergebnisse von agonistischen historischen Prozessen und stabilisierte Handlungsfolgen sind, nicht nur die Gattungsnamen, sondern auch Kunst, Literatur, Werk, Kunstwerk, Plot, Schema, Motiv, Form, Inhalt; Held, Protagonist und Widersacher; Akt, Szene, Gesang und Kapitel.¹⁰⁸

106 Weimar 1989, 101-106 u. pass.

107 Bei Weimar 1989, 63.

108 Das gilt auch für alle Hoffnungen auf eine wohldefinierte Begriffssprache der Literaturwissenschaft als (z. B. linguistische) Metasprache, etwa bei Zima 1980.

›Merkmale‹ sind damit keine neutralen Charakteristika des Gegenstands,¹⁰⁹ sondern selbst Resultate von Handlungsfeldern. Zweitens verschwindet auch der Produzentenstandpunkt: dass Texte in konkreten generischen Konstellationen produziert werden und diese Produktion im Wesentlichen aus Entscheidungen und Selektionen, also Auswahlhandlungen besteht.

Die Gattungstheorie bezahlt ihre Eskamotierung der Gattung aus dem Bereich der Praxisfelder und Praxisarten mit Aporien. (Paradoxaerweise ist es gerade die Psychologie des 18. Jahrhunderts mit ihrer ›demokratischen‹ Fokussierung der menschlichen Vermögen, die dazu beiträgt, den Graben zwischen dem Dichter und dem Leser, der nun eben selbst kein Dichter mehr ist, auszuheben.) Insofern die Reifizierung von Literatur als Praxis die Geschäftsgrundlage der modernen Philologien bildet, ist die Gattungstheorie selbst Akteur in dieser säkularen Verschiebung der Texte von Produkten zu Objekten; damit ist der Objektstatus von Texten selbst Produkt der Theorie. Die Frage nach dem wissenschaftslogischen Status von »Gattungen« erweist sich somit einmal mehr als historische Frage. Gattungen sind Textklassen nur insofern, als ein Klassifikatorenstandpunkt eingenommen wird, dem Texte Objekte sind und dessen Mission die Ordnung dieser Objekte ist. Der Textals-Natur ist selbst ein gattungspoetologisches Artefakt.

RAHMENBEDINGUNGEN. – Im Vorgriff auf Beobachtungen der folgenden Kapitel soll kurz auf einige Rahmenbedingungen dieser Position verwiesen werden. Dieser Prozess spiegelt sich (1) in der Differenzierung von Hoch- und Populärkultur; das Interesse an der Populärkultur¹¹⁰ ist ein paradoxes, aber folgerichtiges Ergebnis dieses Prozesses. Die ›Erfindung‹ der Populärkultur begleitet den Prozess der »Dichotomisierung von niederer und hoher Kultur«. ¹¹¹ Eine weitere Nebenbedingung ist (2) die zunehmende Dominanz der Vermittlungsinstanzen: des Marktes, der technischen Medien wie des Buchdrucks usw., der Vermittlungsagenturen wie der Literaturkritik, der Interpretationstechniken, die in Schulen gelernt werden usw. Wenn das 19. Jahrhundert noch voll der künstlerischen Alltagspraxen war – die Kreativität von Unzuständigen/Laien und Handwerkern überlebt auf Kosten ihrer Schätzung, sie werden als Laienprodukte abgewertet –, von der Verfertigung von Alltagsgebrauchsgegenständen, ›Hausmusik‹, Okkasionallyrik, Reden, erfährt ›Kultur‹ im 20. Jahrhundert einen weiteren Schub medial induzierter Reifizierung (Radio, Film, Fernsehen). Die populären Praktiken (Privatfotografie, »Filmen«, das »Dissen«, der ritualisierte agonistische Schmähwett-

109 Bennett hat gegen Wittgensteins Theorie der Familienähnlichkeiten und seine Losung »look and see!« eingewendet: »one does not know what to look at or for without some prior delimitation of the field« (1990, 101). Profitlich (1997) hat versucht, das Konzept für eine Geschichte der Komödie fruchtbar zu machen.

110 Die Unterscheidung ›popular‹ (›unterschichtlich‹)/›populär‹ folgt Warneken 2006, 10.

111 Bürger 1982.

bewerb unter Jugendlichen, »Bloggen« und verwandte internetspezifische Gattungen und Textsorten) finden gewissermaßen in einem anderen Medium statt, es gibt von ihnen keinen Anschluss mehr an die Hochkultur – woran nichts ändert, dass sich die Avantgarde der Hochkultur dieser Techniken bemächtigt, jedenfalls solange, bis sich die Design- und Werbeindustrie ihrerseits dieser Praxen bemächtigt und sie für die Hochkultur uninteressant macht. Die Philologie selbst bewahrt aus dieser Zeit ihre Affekte gegen »Heteronomie«: das Soziale, die Regeln, die Didaktik (der Literatur und in der Literatur). Literatur wird zur autonomen Kunst erst gemacht; nicht zuletzt in der Zusammenarbeit zwischen Dichter-Genies und ihren Philologen. – Ganz anders steht ein Humanist des 16. Jahrhunderts als Dichter-Gelehrter-Poetiker-Philologe kanonischen literarischen Texten gegenüber: auf Augenhöhe. Als Julius Caesar Scaliger in den *Poetices libri septem* (posth. 1561) auf Ovid zu sprechen kommt, heißt es von den ersten Versen der *Metamorphosen*, der Anfang sei sehr unglücklich geraten (»principium operis admodum infelix censori potest«); der Rhythmus (»animus mutatas«) sei nicht gut, die Ausdrucksweise (bei »formas mutatas in corpora«) nicht gebräuchlich und dergleichen. »Deshalb haben wir folgendes gewagt«, nämlich eine verbesserte Version des Textes anzubieten: »Quas mutata novas immotis corpora formis | Induerint facies, se ut mirarentur in illis, | tecta fide veterum canimus miracula vatium.«¹¹² Was ist dagegen Borges' Pierre Menard, der – als Autor des *Don Quijote* – nur eine schlichte Übersetzung vom Spanischen ins Spanische angestrebt hatte?

Relativiert man den historisch plausibilisierten Objektstatus von Literatur und versucht man, Literatur als Handlung und kulturelle Praxis wiederzugewinnen, und zwar so, dass nicht die verfestigte strenge Trennung von Rezipienten und Produzenten ihr zugrunde liegt, ergeben sich zwei Möglichkeiten. Entweder gibt man die Trennung von Literaturwissenschaft und Literatur in poststrukturalistischer Manier auf (Derrida, de Man, Schreibpraxen Barthes'). Allerdings ist auch die Wiederentdeckung der »Stimme«, die Pluralisierung der Interpretation usw. dem Objektparadigma, dem Gegenstandsdenken verhaftet; sie sind – wie die Poststrukturalismen wohl insgesamt – vor allem Interventionen, die nach innen, an das eigene Feld, gerichtet sind, wenn sie sich auch der Komplizenschaft einer warenförmigen Postmoderne in der Kultur gewiss sein können. Oder aber man gewinnt, ohne die analytische Position des Historikers und Philologen wie Roland Barthes und Julia Kristeva zugunsten von »Literatur« oder »Theorie« aufzugeben, Distanz zu jenem Effekt, den Vološinov den »Philologismus« genannt hat,¹¹³ Sprache (und Literatur)

112 Scaliger 2003, Bd. 5, 348 f.

113 Vološinov 1975, 127. »Den linguistischen Denkmethode[n], die zur Auffassung der Sprache als eines Systems normativ identischer Formen führ[en], liegt die theoretische und praktische Orientierung auf die Erlernung toter Fremdsprachen, die in Schriftendokumenten überliefert sind, zugrunde. [...] Über den Kadavern geschriebener Sprachen ist dieses Denken entstanden und gereift [...].« (i. O. tw. kurs.)

als totes Objekt zu betrachten, eine »Art Perversion, die der Logik eines Denkens objektivistischen Typs und insbesondere der Saussureschen Definition der Sprache innewohnt«, wie Pierre Bourdieu in seiner Arbeit *Lektüre, Leser, Gebildete, Literatur* sagt.¹¹⁴ Nicht nur vergisst der *lector* die sozialen Bedingungen »seiner eigenen Produktion« (durch die Institutionen der Bildung und die Muße, die zum Lesen des Lektors gehört), er neigt auch dazu, als Wahrheit der theoretisch konstruierten Objekte die Wahrheit des theoretischen Bezugs zu diesen Objekten auszugeben (Diagramme und Genealogien: im Fall der Gattungstheorie die Tabellen, Typenkreise, *rotae Vergilianae*, Gattungsrosen anstelle eines Nachvollzugs von Beziehungen und Kämpfen).¹¹⁵ Gegenüber den poetologischen Artefakten der Klassifikation der Literatur muss also auf die Praktiken zurückgegangen werden und die Produkt/Prozess-Ambiguität des Gattungsbegriffs als methodische Prämisse zur Analyse des dialektischen Verhältnis von Text- und Interpretenebene genutzt werden, und nicht zur Konstruktion aporetischer *double binds* und literaturtheoretischer Artefakte. Die Welt als Schauspiel zu sehen, als zu interpretierendes Ensemble von Bedeutungen und nicht als Summe von Problemen, die praktisch gelöst werden müssen, macht den »intellektualistischen Bias«¹¹⁶ aus, der auch an der Schwelle des Übergangs von »Gattungspoetik« zu »Gattungstheorie« steht.

Das »Klassifizierungs-«-Objekt sind dann, wenn man diese Kritik ernst nimmt, Praktiken, nicht Dinge.¹¹⁷ Praktiken beruhen selbst auf habitualisierten Klassifikationen. Explizite Klassifikationen sind dann nur ein Sonderfall des allgemeinen sozialen Basistatbestands der Klassifikation; »Gattung« ist als herausgehobene Klassifikationskategorie ein besonderes (»besonderes«) Klassifikationsterrain. »Gattung« stellt nicht dar, sondern definiert, grenzt ein und ab. Gattung ist die Ebene des Sozialen in der Hierarchie der Kategorien der Formen der Rede (Carolyn R. Miller¹¹⁸). Selbst soziale Handlung, stellt Literatur soziale Handlungen dar. Aber nicht ein vom Text exponierter sozialer Klassifikationsakt ist das primäre Relais zwischen Gattung-als-Klassifikation und den Klassifikationen im sozialen Raum (wie das Bourdieus inhaltlich

114 Bourdieu 1992a, 120. »Der Philologismus besteht darin, sich in die Position eines *lector* zu versetzen, der die Sprache als eine tote Sprache, als toten Buchstaben behandelt und zu Eigenschaften der Sprache generell jene der toten, nicht gesprochenen Sprache erhebt, indem er auf den Gegenstand Sprache das Verhältnis des Philologen zur toten Sprache projiziert, das Verhältnis desjenigen, der angesichts eines obskuren Textes oder Fragments den Schlüssel, die Chiffre, den Kode zu entschlüsseln sucht.« (Ebd., 120f.)

115 Bourdieu 1992a, 127.

116 Bourdieu/Wacquant 2006, 68.

117 Gleichermaßen gattungspoetologisch wie wissenschaftstheoretisch relevant ist die Auflösung des Dings in den Prozess in Lukács' »Geschichte und Klassenbewußtsein« (Lukács 1923, z. B. 202), dazu Kap. 9.

118 Miller 1994, 71.

fokussierte Flaubert-Analyse¹¹⁹ als »Homologie« vorführt, obwohl gewiss der Roman in seinem zeitgenössischen Anspruch auf ›Totalität‹ sich gerade durch die Thematisierung sozialer Klassifikationen charakterisieren lässt); sondern die Klassifikationsakte/-paradigmen sind signifikant in Hinblick auf dominante Klassifikationen, und das insofern, als »Welt« in »Literatur« Ergebnis und performative Implementation von Klassifikation ist.

LITERATURWISSENSCHAFTLICHE GATTUNGSTHEORIE UND ›GENOLOGIE‹. Aus dieser Sicht verschiebt sich auch der Status von literaturwissenschaftlicher Gattungstheorie. Literarische Gattungstheorie wäre dann nicht in einer Theorie der *Literatur* zu fundieren – dagegen spricht schon die weitgehende Identität ›gattungstheoretischer‹ Probleme in den Künsten, den Sprachen, dem Film, aber auch in entfernteren Sektoren der Kultur wie der Biologie (*Naturwissenschaft* ist ja nicht ›Natur‹) –, sondern wäre Teilgebiet einer umfassenderen soziokulturellen ›Genologie‹,¹²⁰ die sich mit den Divisionen, Institutionen und Produktivitäten der soziokulturellen Praxen befasste. Die Zuständigkeit der Logik für die Einteilung von Dingen wird dann eine höchst relative sein; ihre Anrufung zur Bearbeitung von Basisproblemen der Kultur wird eher Indiz für die Verwechslung der ›Sache der Logik‹ mit der ›Logik der Sache‹ (so Bourdieu nach Marx) sein. Soll heißen: Die ›Fehler‹ der substantialisierenden Gattungstheorien sind systematische Vereindeutigungen, die selbst wieder auf dem Terrain der Handlungstheorie liegen und damit selbst wieder Gegenstand einer soziologischen Gattungstheorie sind; damit sind nicht nur die Gattungen, sondern auch die Gattungstheorien Gegenstand der Gattungstheorie.

Eine Klassifikation der Gattungen ist *logisch* nicht gegenstandsadäquat durchzuführen, da literarische Gattungen historisch sind und jedes Gattungsexemplar die Gattung verändert. Die Problematik der Historizität der Gattungen tritt auch in der Evolutionsbiologie auf und führt dort zu durchaus parallelen Lösungsversuchen.¹²¹ Während es aber die Biologie – angesichts der Latourschen Akteur-Netzwerk-Theorie vorsichtig gesagt: weitgehend – mit »indifferent species« zu tun hat, sind Gruppierungen kultureller Artefakte »interagierende Arten« (»interactive species«, Ian Hacking¹²²), die mit ihren Klassifikationen interagieren. Diese rekursive Interaktivität teilen literarische Gattungen mit der sozialen Klassifikation *in genere*; es liegt daher nahe, das Problem auf jene allgemeinere Ebene zu verschieben und Klassifikation

119 Bourdieu 1999, 19-79.

120 Bei Van Tieghem (1938) heißt Gattungstheorie »Genologie«.

121 Allg. zur Frage von biologischen und literarischen Gattungen Rollin 1981; Gerhart 1989, 367-369; Schaeffer 1989; Fishelov 1993; zu Problemen der biologischen Klassifikation z. B. Hollinger 1976; Ruse 1987; Dupré 2000 u. 2002; Mahner 2005; zur Klassifikation aus semiotischer Sicht Eco 2000; zur Geschichte der biologischen Klassifikation v. a. Mayr 1982.

122 Hacking 1999, 56-60 u. 182-184.

nicht als einsam-souveräne Tat des Theoretikers zu begreifen, der zur literarischen ›Welt, sie einzurichten‹ kam, sondern Klassifikation als Konstituens aller Dimensionen des generischen Prozesses in diesen selbst zu verlegen. Alle kulturellen Praxen sind spezifisch und produzieren Spezifität. Es ist die Ironie der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie, dass sie sich in jenem historischen Moment gegenüber der »bloßen«, »normativen« Gattungspoetik konstituiert, als Literatur als unverfügbar, nicht lehrbar und nicht lernbar aus dem Ensemble der kulturellen Praxen eskamotiert wird.¹²³ Dieser Prozess ist mit einiger Sicherheit in das spätere 18. Jahrhundert zu datieren, als in einer zuvor beispiellosen Zusammen-(und Gegeneinander-)Arbeit literarische und philosophische Autoren jenes Paradox zuwege bringen: dass Literatur ein Ding und keine Praxis sein soll. Mit Rhetorik fällt auch die Poetik aus dem literarischen System heraus, *poiesis* verschwindet in den Tiefen der Künstlerpersönlichkeit und des Weltgeistes.¹²⁴ Gegenüber der geschichtsphilosophisch, ästhetisch, phänomenologisch oder anders fundierten Definitionsmacht der Gattungstheorie erscheint die »Normativität« der alten Gattungspoetik nachgerade als harmlos. (Jean-Marie Schaeffer hat viele logische Aporien der Gattungstheorie gerade auf diesen Schnitt zurückgeführt¹²⁵; die von der Gattungstheorie installierte Dichotomie von ›normativ‹ vs. ›deskriptiv‹ ist damit selbst ein Artefakt der Objektkonstitution der Literatur- und damit Gattungstheorie.) Nicht nur erscheint ein Verstoß gegen eine der institutionell abgesicherten Normen der alten Gattungspoetik als lässliche Sünde gegen die von der Gattungstheorie wenigstens implizit immer gefällten Urteile von »Rückfällen«, »Anachronismen« (geschichtsphilosophisch) und Verdikte verfehlter Kunstwerk-Autonomie und damit Ausschluss aus dem Bereich der

123 Carol A. Newsom (2005, 27) konstatiert, die Erkenntnis der Historizität der Gattungen sei eine späte Entwicklung in der Gattungstheorie, bis zur Romantik seien Gattungen »transcendent or ›natural‹ forms« gewesen, »that were valid, descriptively and prescriptively, across historical periods«; besser wäre es zu sagen, dass Gattung eine soziale (rhetorische) Kategorie gewesen ist, bis die Romantik sie zunächst in eine ›natural form‹ verwandelt hat.

124 Dieser prinzipielle Wandel ist dennoch nicht umstandslos universell, sondern kulturwie konfessionsgeographisch divers und ungleichzeitig, ebenso wenig verschwindet mit der Einstellung auf ›Autonomie‹ die nicht-autonome Kunst (außer aus Ästhetiken und Literaturgeschichten ...). Vgl. zum langen Leben nicht-triadischer Gattungslehren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Jäger 1970.

125 Von einer pragmatischen, auf die poetische Aktivität gerichteten, deskriptiven und/oder evaluativen und kritischen Literaturtheorie der Gattungen (oder eben: einer Poetik) hin zu einer spekulativen, auf Interpretation gerichteten Theorie der Literatur als eines autonomen historischen Wesens, das die Theorie auf die Frage nach Existenz und Existenzweise der Literatur verpflichtete. Erst die romantische Revolution habe das Zeitalter der essentialistischen Gattungstheorien eröffnet. (Schaeffer 1989, 167-172) Auf einen ähnlichen ›Vorwurf‹ Gérard Genettes gegen die Romantik – sie habe die Differenz von Modus und Gattung planiert – antwortet Derridas Essay unter Berufung auf Nancy und Lacoue-Labarthe, die die deutsche Frühromantik für den französischen Poststrukturalismus entdeckten.

Sichtbarkeit; die Gattungstheorie bezahlt ihre Komplizenschaft mit unauflösbaren Schwierigkeiten. Kurzum: Es ist das Paradox der modernen Gattungstheorie, dass die aus der Theoretisierung des generischen Prozesses verdrängte soziale konfliktuelle und hierarchisierende Klassifikationshandlung gerade als Klassifikationsproblem reifizierter Textklassen mit seinen Aporien wiederkehrt. Der »Biologismus« in der Gattungstheorie, dies das zweite Paradox, scheint seinen letzten Grund in der Verdrängung des Umstands zu haben, dass soziale Klassifikationshandlungen in Natur und Gesellschaft gleichermaßen in der Sozialklassifikation gründen. Gerade der omnipräsente, affirmative oder negative Rekurs literarischer Gattungstheorie auf Gattungsordnungen und Gattungsprobleme in der Biologie müsste dann nicht als Selbstmissverständnis von »Geisteswissenschaft« verstanden werden, sondern als Indiz für ihren gemeinsamen Ursprung in der Klassifikation des Sozialen; denn »Klassifikation« ist nicht nur als Handlung immer Handlung im sozialen Kontext, sondern als »soziales Apriori« als Apriori des Sozialen selbst Konstituens des Sozialen und Matrix der Klassifikationen des Nicht-Sozialen. Jede »Sache« ist Versachlichung des Prozesses ihrer Konstitution, »Verdinglichung« ihrer Prozessualität (Lukács¹²⁶). Noch einmal anders formuliert: Was alle neuen Handlungstheorien der Gattung wiederentdecken, ist nichts anderes als das, was die rhetorische Poetik immer schon wusste, dass nämlich »Literatur« Handeln im Medium der Sprache ist (was deswegen noch lange nicht heißt, dass Sprache handelt). Moderne *Literatur* hingegen konstituiert sich gerade durch die Eskamotierung ihres Praxischarakters. Das führt auf Seiten der Produzenten in Genie-, auf Seiten professionalisierter Interpreten in Literaturtheorien, insbesondere solche, die der »Literarizität« auf der Spur sind.¹²⁷ »Gattungstheorie« ist damit kein transhistorisches, wenigstens Jahrtausende altes Geschäft, sondern ein aporetisches Krisenphänomen.

VORLÄUFIGE FOLGERUNGEN. – Der kursorische Durchgang durch kurrente Theoretisierungen literarischer Gattungen hat ergeben, dass ein Begriff von Gattung, der den aufgewiesenen Schwierigkeiten begegnen kann, (1) handlungsorientiert sein muss; dass er (2) Klassifikation nicht als »transzendente« Kategorie des Theoretikers begreifen darf; dass er (3) in einem robust historischen Ansatz, der auf linguistische und andere Universalien verzichten kann, grundgelegt und damit für kulturelle Spezifität offen sein muss. Zu dieser kulturellen Spezifikation gehören (4) die Wissenskomponente und (5) die Komponente der Institutionen als realhistorisch produktive (exzitierende) wie regulative Instanzen (anstelle einer Definition der Gattungen selbst als Institution).

Wenn, wie im Vorigen mehrfach angedeutet, Gattungspoetik und Gattungstheorie weniger Teil der Lösung als Teil des Problems selber sind, also

126 Lukács 1923.

127 Zum Ursprung der Kategorie »Literarizität« in der Romantik vgl. Sériot 1999a.

selbst in einem rekursiven Verhältnis zur literarischen Produktion stehen, wenigstens aber an der jeweiligen Problematik, die in der Literatur gestellt ist, ansetzen (z. B. deutsche Romantik, französische ›Postmoderne‹) – um sich nicht dem Vorwurf des Anachronismus und mangelnder Gegenstandsadäquatheit auszusetzen –, dann liegt es nahe, Widersprüche, die sich in der Gattungstheorie als logische zeigen, als historische Widersprüche von Objekt und Objektkonstitution zu bearbeiten. Da allerdings Gattungen, Gattungssysteme und Gattungstheorien zwar einerseits erstaunliche Flexibilität, andererseits eine ebenso erstaunliche Trägheit zeigen und z. B. mit historischen Makroprozessen nicht oder nur lose reagieren, zeichnet sich ab, dass man es mit stabilisierten und habitualisierten (demgemäß gewiss »konventionellen«, aber gibt es andere?) Klassifikationen zu tun hat, kurz: mit Klassifikationen, die wie Bourdieus Habitus als konventionalisierte Handlungs- und Wahrnehmungsdispositionen einen »Trägheits-Effekt«¹²⁸ hervorrufen. Drittens aber sind literarische Gattungen nicht nur selbst historisch wandelbar, sondern weisen als soziale Handlungen selbst sozialgeschichtliche Triftigkeit auf. Das haben Sozialgeschichte und marxistische Gattungstheorie mit ihrer Korrelation von Gattungssystem (oder Einzelgattung) und historischen Akteurgruppen (oder Mentalitäten) nachzuweisen versucht (›Roman‹ und ›Bürgertum‹, ›tragédie‹ und Jansenismus bei Lucien Goldmann), allerdings waren alle Ableitungs- und Zurechnungsoperationen von Klassen oder Gruppen zu Gattungen aus systematischen wie historischen Gründen zum Scheitern verurteilt. Deshalb muss die Gattungs-Handlung jedenfalls für moderne Literaturverhältnisse in einem sozialen Handlungsmedium angesiedelt werden, das ›relative Autonomie‹ genießt und ›eigenen Regeln‹ folgt. Bourdieu nennt dieses Medium das »literarische Feld«. Wenn also generisches Handeln Gegenstand einer allgemeinen Soziologie der Kultur ist, die zugleich Wissens- und Wissenschaftssoziologie ist und für *agency* ebenso wie für soziale Heteronomie Theoriebausteine bereitstellt, dürfte der aussichtsreichste Weg über Bourdieus Kultursoziologie führen.

›Gattung‹ als habitualisierte Klassifikationshandlung

Das hier vorgeschlagene Konzept, das diese Zusammenhänge in den Blick bekommen soll, knüpft deshalb an die Kultursoziologie Pierre Bourdieus an, die als »genetischer Strukturalismus«¹²⁹ ihrerseits wieder auf die französische Wissenssoziologie des frühen 20. Jahrhunderts (Emile Durkheim, Marcel Mauss)

128 Z. B. die basale Mann-/Frau-Dichotomie (Bourdieu 2005).

129 Zu dieser Selbstverortung vgl. Bourdieu 1998; Bourdieu/Wacquant 2006. Unter diesem Titel firmierte auch der literaturtheoretische Ansatz Lucien Goldmanns, mit dem Bourdieus Kultursoziologie (und Raymond Williams' Literatursoziologie) einige Bestimmungsstücke teilt (etwa den Homologiebegriff). Goldmanns Theorie ist aber wesentlich eine (an Lukács angelehnte) Abbild-(Widerspiegelungs-)Theorie, die auf Zurechnungsoperationen von Gattungs- und sozialen Gruppensemantiken beruht.

sowie auf Karl Marx und Max Weber rekurriert.¹³⁰ Dass Bourdieus Soziologie für interdisziplinäre Fragestellungen geeignet ist, zeigt nicht nur seine eigene Tätigkeit in verschiedenen Feldern, nicht zuletzt dem der Literaturtheorie (*Die Regeln der Kunst*, 1992), Bourdieu ist insbesondere als Kulturanthropologe hervorgetreten; die Problematik der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte ist immer impliziert in einem Theorieprojekt, das Synchronie nur auf der Folie der Diachronie anzuerkennen bereit ist. Aus dem differenzierten Begriffsrepertoire Bourdieus werden vor allem die Konzepte der *Klassifikation* und des *Habitus* entlehnt. Als Aufgabe der Kulturanalyse definiert Bourdieu die Erforschung

der *Korrespondenz zwischen zwei homologen Strukturen* [...], zwischen der Struktur der Werke (das heißt der Gattungen, aber auch der *Formen*, *Stile*, *Themen* usw.) und der Struktur des literarischen (oder künstlerischen, wissenschaftlichen, juristischen usw.) Felds, eines Kraftfelds, das immer zugleich auch ein Feld von Kämpfen ist.¹³¹

Was die literarischen Gattungen betrifft, hat Bourdieu in seinen Arbeiten zum Geschmack (etwa in *Die feinen Unterschiede*) die Homologie zwischen Gattungsprestige und sozialem Feld betont, in den Arbeiten zum literarischen Feld die Beziehung zwischen jenem Gattungsprestige und den Kräftefeldlinien und Divisionen des literarischen Feldes. Eine Gattungstheorie auf Basis der Soziologie Bourdieus wird also im weiteren Sinn eine Handlungstheorie, keine Abbildtheorie sein; sie wird Literatur als Handlung, und zwar als Handlung von Akteuren zu begreifen haben; und sie wird als ihren primären Gegenstand das generische literarische Handeln zu begreifen haben.

KLASSIFIKATION ALS HANDLUNG. – Wenn im Rahmen einer solchen Literatursoziologie die nicht-essentialistische, relationale und differentielle Denkweise eines »genetischen Strukturalismus« für die literarische Gattungstheorie fruchtbar gemacht und nicht bloß – wie in der Mehrzahl von Bourdieus eigenen Schriften zum literarischen Feld – die Gattung als gewissermaßen immer schon vorhandener Einsatz von Distinktionsstrategien behandelt werden soll (ungeachtet der Bedeutung dieses Verfahrens), dann müsste zunächst eine literarische Gattung nicht gemäß den gängigen Definitionen als *Gruppe von Texten mit gemeinsamen Merkmalen* beschrieben werden, sondern als *Klassifikation (Gruppierung) literarischer Texte aufgrund der Zuschreibung gemeinsamer Eigenschaften*. Eine (literarische) Gattung wäre dann also eine Grup-

130 Für den epochalen Zusammenhang verschiedener kultureller Logiken und Praktiken von Gattungsbildung und Klassifikation, für die provisorisch der Begriff »generisches Paradigma« eingeführt wird, werden Anregungen von Raymond Williams' Begriff der »structures of feeling« sowie der Konzeption der »Episteme« Michel Foucaults und des »Paradigmas« im Sinn von Thomas S. Kuhn aufgenommen. Zu Foucault/Williams in der Gattungstheorie vgl. Palmeri 1999.

131 Bourdieu 1998, 64.

pierung, keine Gruppe; eine Klassifikation, keine Klasse, oder nur insoweit, als sie als Resultat einer Klassifikationshandlung erscheint; »Merkmale« sind erst die Ergebnisse von Klassifikationsakten und keine »objektiven« Eigenschaften von Texten. Wie Rosmarin sagt, ist Gattung »not [...] a class, but, rather, a classifying statement«,¹³² allerdings ein Statement nicht bloß von Rosmarins »critic«, sondern die Summe der Statements aller Beteiligten am generisch-literarischen Prozess. Eine Gattung wäre demnach kein Ding, auch keine Eigenschaft, sondern ein Akt, und als solcher Teil von – diesen Akt übersteigenden – historischen Prozessen und Handlungszusammenhängen. Eine Klassifikation muss als prozessual und performativ gedacht werden, nicht als räumliches Modell (»tableau« im Sinn Michel Foucaults); als räumlich denkbare Klassifikationen sind theoretische Gattungsordnungen Verhärtungen von Klassifikationsakten, paradigmatische Ordnungen entstehen im Moment ihrer Anrufung.

Gerade in der Kunst lässt sich die rekursive Interaktivität von Gattungen, die Doppelsinnigkeit von »Klassifikation« idealtypisch beobachten: dass Klassifikationen sowohl auf Klassifikationsakten beruhen (Ordnen) und im eminenten Sinn produktiv (Produzieren gemäß – oder gegen – Klassifikationen) als auch deren Ergebnis (Ordnung) sind,¹³³ und dass jener Akt der Selbstklassifikation, als der sich literarisches Schaffen darstellt (Einordnung hinsichtlich eines Schreibkontextes, intertextuelle Selbstverortung), auch die Klassifikatoren produziert und klassifiziert – als »naive« (Leser) und als »professionelle« Klassifikatoren (Kritiker). Klassifikationen sind »collective representations« that are supra-individual or supra-personal.¹³⁴ Mit der Charakterisierung der Gattung als eines Handlungsprozesses¹³⁵ ist auch die Weise des Bezugs auf die soziale Welt evident; dieser generische Prozess ist eine soziale Handlung, die sich in Dimensionen aufgliedern lässt. In der Tradition der Wissenssoziologie wird man zunächst annehmen dürfen, dass der Komplex literarisch-generischer Ordnung als Teilbereich kultureller Praxis mit den Teilungsprinzipien des sozialen Raumes korreliert (oder genauer, mit jenen Klassifikationsprinzipien, die den sozialen Raum segmentieren und damit konstituieren¹³⁶), sofern insgesamt die kognitiven Universen in ihrer Struktur

132 Rosmarin 1985, 46.

133 Zur »process-product-ambiguity« (nach Lewis White Beck) in der Geschichte der (v. a. biologischen) Klassifikation Hollinger 1976; zur Problematik im Spannungsfeld des »sozialen Konstruktivismus« Hacking 1999, 63-67. Bei Berger/Luckmann heißt das, Gesellschaft sei ein »ständige[r] dialektischer Prozeß« (Wechselwirkung Produkt/Produzent, 1972, 139).

134 Zhao 2005, 194.

135 Vgl. »sets of operations disclosing their own dialectical traces in particular works« (Snyder 1991, 17), »processes« bei Cohen 1985-86, 205.

136 Die semiotische Dimension des Phänomens wird bei Eco – mit Hjelmslev – als die Frage der Segmentierung der »Inhaltsform« des Zeichenhaushalts einer Kultur exponiert, also des Grundbestands jener semantischen Oppositionen, die das kulturelle System ausmachen; »kulturelle Einheiten« (Eco 1977, 176). Das »umfassende semantische

den Strukturierungen des sozialen Raumes folgen. »In der Klassifikation von Dingen reproduziert sich die (kulturell und historisch spezifische) Klassifikation von Menschen.«¹³⁷

AKTEURE IM GENERISCHEN PROZESS. – Generische literarische Aktivität lässt sich mithin als gestufter Prozess beschreiben, der alle vier Gruppen von Akteuren im literarischen Feld (also in differenzierten Literatursystemen) umfasst: (i) Produzenten produzieren Texte in Hinblick auf ›bestehende‹, als aktualisierbar gedachte Gruppierungen von Texten, also auf Basis eines Klassifikationsaktes.¹³⁸ Der Gattungswahl geht die individuelle Einschätzung des zeitgenössischen literarischen Handlungsfeldes voraus; literarische Gattungsentscheidungen werden nicht frei getroffen, sondern sind determiniert durch den Zustand des literarischen Feldes, die Positionierungsstrategien und die Rollenwahl des Autors und determiniert durch die historische Traditionslinie der Werke einer Gattung. Auch Zugehörigkeit ist ein performativer Akt,¹³⁹ der die Regel im Moment der Produktion-entlang-der-Regel *als befolgte Regel* produziert. (Auch die »Tradition aller toten Geschlechter«, dieser »Alp auf dem Gehirne der Lebenden«,¹⁴⁰ entsteht erst im Moment seiner Wahrneh-

System«, »[d]as System der semantischen Einheiten stellt die Art dar, wie eine bestimmte Kultur das wahrnehmbare und denkbare Universum aufgliedert, und bildet die ›Form des Inhalts‹.« (Eco 1977, 176) Aus der Kategorie der Inhaltsform leitet Eco eine semiotische Definition von »Kultur« ab, die sich mit den hier vorgeschlagenen ›spezifischen habitualisierten Klassifikationspraxen‹ leicht in Einklang bringen lässt: »Kultur ist die Art und Weise, wie unter bestimmten historische-anthropologischen Bedingungen auf allen Ebenen, von der Aufteilung in elementare Wahrnehmungseinheiten bis zu den ideologischen Systemen, der Inhalt segmentiert (und die Erkenntnis damit objektiviert) wird.« (Eco 1977, 186) »Da die semantischen Felder den Einheiten einer bestimmten Kultur Form geben und Teile der dieser Kultur eigenen Weltanschauung sind, genügen Akkulturationserscheinungen, Begegnungen zwischen verschiedenen Kulturen, kritische Revisionen des Wissens, um ein semantisches Feld umzuwerfen. Wenn die Saussuresche Metapher vom Schachbrett zutrifft, dann genügt die Verschiebung einer Figur, um alle Beziehungen des Systems zu verändern.« (Eco 1985, 89)

137 Maasen 1999, 38.

138 »Denn auch der Kritiker, der sein Urteil über eine Neuerscheinung fällt, der Schriftsteller, der sein Werk angesichts der positiven oder negativen Normen eines vorangegangenen Werkes konzipiert, und der Literaturhistoriker, der ein Werk in seine Tradition einordnet und geschichtlich erklärt, sind erst einmal Leser, bevor ihr reflexives Verhältnis zur Literatur selbst wieder produktiv werden kann.« (Jauss 1970, 169). Allerdings reicht auch der Begriff der »Norm« (oder »Konvention«) nicht aus. Zu einer Typologie der Möglichkeiten der Gattungstransformation, d. h. der Stellungnahme zu einem Kanon vgl. Fowler 1982, 170-190. Alternativen zur Merkmals-Zentrierung der Gattungstheorie sind rar; eine solche ist z. B. S. J. Schmidts kognitionstheoretische Gattungskonzeption: Gattungen sind bei ihm »kognitive Schemata zum Zwecke der Konstruktion und intersubjektiven Stabilisierung von Wirklichkeitsmodellen (= Sinnkonstruktion)« (Schmidt 1987a, 175). Bei Burdorf (2001, 34) hieße das: »ante rem« (»Schemata«).

139 Butler 2002.

140 MEW 8, III (Marx: »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, 1852/1869).

mung.) (2) Die Distribuenten fungieren in differenzierten Literatursystemen als Vermittlungsagenten nicht bloß von materiellen Gütern, sondern auch von stabilisierten und ökonomisch unmittelbar sanktionierten Einschätzungen. (3) Nicht-professionelle Rezipienten (»Leser«) rezipieren und beurteilen Texte als Exemplare einer bestehenden und eingeschätzten Gruppierung von Texten und hinsichtlich eines damit verbundenen Sets von Vorannahmen.¹⁴¹ (4) (Moderne) Literatur verfügt über ein komplexes agonales Beziehungsgeflecht von Bewertungsagenturen wie Philologie und Literaturkritik, die über diese Prozesse wachen; und jede dieser Agenturen bildet selbst wieder einen mehr oder weniger autonomen Handlungszusammenhang, der Werte und Wertungen verteilt.¹⁴² Professionelle, in stabilisierten Handlungsrollen und teilweise auf institutioneller Basis (Publizistik, Bildungssystem) agierende Kritiker und/oder Wissenschaftler beobachten, bewerten, ordnen ein, was zu einer neuerlichen Klassifikation führt. Alle diese Akteure und Akteursgruppen müssen als klassifikatorische Agenturen im generischen Prozess berücksichtigt werden;¹⁴³ eine Soziologie der literarischen Gattungen muss daher eine spezifische Soziologie sein, insbesondere eine der Produzentengruppen.

Die Entscheidung darüber, ob ein – in meist nur wenigen Elementen – abweichendes Kulturprodukt die »Regeln« (ohne die keine Praxis instituiert sein kann) verfehlt oder aber erneuert haben wird, wird vom Stand der Beziehungen im literarischen Feld und dem Grad seiner Autonomie gegenüber anderen sozialen Handlungsfeldern sowie den Dispositionen seiner Bewertungsinstanzen abhängen. Damit rückt aber vor allem die intermediäre Ebene zwischen Gattungssystem und Literatursystem in den Blick, die Ebene der Mikrokosmen der Produzenten. Die Hegung des Gattungssystems mag im Interesse der »Herrschenden« liegen, wovon gleichermaßen marxistische Ableitungs- und (post-)modernistische Subversionsästhetik ausgegangen sind; sie liegt aber vor allem im Interesse der Produzenten selbst:

Das bedeutet, daß sich keine Wissenschaft von den Klassifikations- und Ordnungssystemen erstellen läßt – losgelöst von der wissenschaftlichen Analyse des Kampfes um Klassifizierungen und unter Ignorierung der Stellung, d[ie] jeder der Beteiligten in diesem Kampf um die Macht des Wissens, um die Macht durch Wissen, um das Monopol auf legitime symbolische Gewalt innehat [...].¹⁴⁴

141 »So ein Wort wie Roman oder Poem, auf dem Buchtitel angebracht, erzeugt alles nach dem Gesetz der Gattung, gestaltet das Programm, ermöglicht erst unsere Lektüre«, Marcelin Pleynet, zit. bei Krauss 1968/1987, 237.

142 Vgl. die Darstellung der »Barthes-Picard-Affäre« bei Bourdieu 1992b, 193-197.

143 Jauss 1973, 123: »Vielmehr gehört die nie vollständig erreichbare Kongruenz zwischen Theorie und Praxis, genauer gesagt: zwischen expliziter Theorie, immanenter Poetik und literarischer Produktion selbst wieder zu den Faktoren, die den Prozeß der historischen Erscheinung einer literarischen Gattung bedingen.«

144 Bourdieu 1991b, 27.

Literarische (und allgemeiner, künstlerische) Gattungspoetik ist damit weniger eine wissenschaftsähnliche Disziplin, als die sie etwa von Lubomír Doležel¹⁴⁵ rekonstruiert worden ist, sondern ein semiautonomes Terrain der Kämpfe um soziale Klassifikationen und Stabilisierungen. Gattungen sind schon von hier aus nichts Stabiles, sondern selbst Stabilisierungen, mit den ihnen verbundenen Epistemologien (Sichtweisen, Perspektiven, Optiken) sozial sanktionierte und sanktionierende durchgesetzte Sichtweisen auf die soziale Welt, sowohl für sich als auch im Verbund eines zeitgenössischen Gattungensembles.

HABITUS ALS STABILISIERUNG VON KLASSIFIKATIONSAKTEN. – Ein zweiter zentraler Terminus Bourdieus, der des Habitus, kann gleichfalls für die Gattungstheorie fruchtbar gemacht werden. Bourdieus ›Habitus‹ hat selbst viele Charakteristika mit dem, was sich mit den literarischen Gattungen traditionell verbindet, gemeinsam: Beide bezeichnen generierte generierende Strukturen, die das Individuelle mit dem Kollektiven vermitteln, und bilden Systeme generativer Schemata.¹⁴⁶ Der Habitus definiert sich mittels zweier grundlegender Leistungen: »der Hervorbringung klassifizierbarer Praxisformen und Werke zum einen, der Unterscheidung und Bewertung der Formen und Produkte (Geschmack) zum anderen«; die Beziehung zwischen beiden Dimensionen konstituiert die »repräsentierte soziale Welt«.¹⁴⁷ Der Habitus ist damit individuell-allgemeine Stabilisierung von Klassifikationsakten. Analog dazu lassen sich literarische Gattungen als poetische Produktionsapparaturen entlang von Prätexten (bzw. aus Prätexten oder Schreibpraxen gewonnenen impliziten, oder im literaturhistorischen Extremfall: kanonischen Prätexten folgenden expliziten Erzeugungs-Regeln) beschreiben, die zugleich die Bewertungskriterien ihrer Erfüllung bieten und die Klassifikation einer kulturellen Objektivierung als ›gelungen‹/›misslungen‹, ebenso aber als ›innovativ‹/›epigonale‹/›seriell‹ (›generisch‹) zulassen. Damit sind zugleich die dominanten Sektoren des modernen literarischen Feldes angesprochen, die Bourdieu differenziert hat: der Sektor der »eingeschränkten Produktion« (›hohe‹ Kunst), der der großen Produktion (›bürgerliche‹ Kunst) sowie der tendenziell subliterarische Sektor der Massenproduktion (serialisierte Unterhaltung).¹⁴⁸

145 Doležel 1990.

146 Dies mag auch insofern einleuchten, als Bourdieu den (letztlich aristotelischen) Habitus-Begriff aus einer aneignenden Kritik an einem Konzept des Kunsthistorikers Erwin Panofsky gewinnt; Bourdieu parallelisiert Habitus auch mit Chomskys »generativer Grammatik«. Bourdieu 1974, 125-158 und Bourdieu 1989, 26f. – Die Differenz zu Schmidts »Medienhandlungsschemata« ist deutlich: (1) Bourdieus Schemata sind als Habitus/Hexis inkorporiert, nicht bloß intellektuell (›kognitiv‹); sie sind (2) sozial differenziert, d. h. stratifiziert, und (3) genetisch in der sozialen Differenzierung verankert.

147 Bourdieu 1991a, 278 (i. O. tw. kurs.).

148 Ähnlich unterscheidet Dominick LaCapra in »official«, »high or elite«, »mass« und »popular culture« (»Culture and Ideology: From Geertz to Marx.« In: LaCapra 1989, 133-154).

Mit dieser Exposition dürfte der Bereich der Analogie in der Gattungstheorie verlassen sein; wenn Literatur als legitimer Bereich sozialer Praxis aufgefasst werden kann, handelt es sich hier um einen spezifisch ausdifferenzierten Bereich sozialen Handelns, für den dieselben Basisgesetze angenommen werden müssen wie für das soziale Leben im Ganzen. Literarische Gattungen wären dann Sonderfälle sowohl der Formen gesellschaftlicher Kommunikation (wie Carolyn R. Miller im Kontext der *New Rhetoric* definiert, »typified rhetorical actions based in recurrent situations«¹⁴⁹) als auch der Organisations-, Klassifikations- und Identitätsbildungspraktiken einer Gesellschaft. (Übrigens liegt diese Überlegung nahe an Aristoteles' Poetik, der das Wichtigste die Charaktere [*ethe*] und die aus der ihnen zugeordneten *hexis* – dem Habitus – entspringenden Handlungen waren, deren Klassifikation wieder die Gattungsordnung hervorbringt.)

Will man schließlich noch einen Schritt weiter gehen, so lässt sich von hier aus auch begreifen, warum neuere kulturtheoretische Ansätze die soziale und damit »anthropologische« Identität als Performanz, Zugehörigkeit als Akt und selbst die elementarste soziale Klassifikation in männlich/weiblich als Effekt von Klassifikationsakten verstehen.¹⁵⁰ Literarische Kommunikation lässt sich dann analog hierzu als habitusformierendes Spiel wiederholter Produktions- und Rezeptionsakte entlang von zu Praxen iterierten generischen Regulativen erklären. »Poetice«, heißt es bei Scaliger, »vero scientia, id est habitus ex dispositione praeceptionum quibus docemur ad conformationem hanc quam poesin appellamus.«¹⁵¹ Wenn Zugehörigkeit als Akt gedacht wird, lenkt dies nicht nur die Aufmerksamkeit auf die soziale Genese der Wissensordnungen, sondern andererseits auch auf die mit ihnen verbundenen Produktions- und Rezeptionsschemata der Literatur, deren Rahmen die Gattungszuordnung bildet. Klassifikation ist hier in doppelter Weise im Spiel: Die Gattung bildet den primären Rezeptionshorizont von Literatur und entschei-

149 »As a recurrent, significant action, a genre embodies an aspect of cultural rationality. For the critic, genres can serve both as an index to cultural patterns and as tools for exploring the achievements of particular speakers and writers; for the student [der Rhetorik, W. M.], genres serve as keys to understanding how to participate in the actions of a community.« Miller 1994 [1984], 31 u. 39. In einer späteren Reflexion auf ihre Genretheorie unter kulturellen Auspizien diskutiert Miller den eigenen »action«-Ansatz im Gegensatz zu »structure« und gelangt – unter Rekurs auf Anthony Giddens' »structuration«-Begriff – zu Formulierungen in großer Nähe von Bourdieus »Habitus«; Miller beharrt dabei auf dem Primat der Handlung (Miller 1994). – Zu Bourdieus Verhältnis zur Strukturierungstheorie vgl. Bourdieu/Wacquant 2006, 19, Anm. 4.

150 Butler 2002, insb. 312. Für Bourdieus Habitus- wie für Butlers Performanzbegriff ist das Ritual eine wichtige Bezugsgröße, vgl. Bourdieu 1979. Butlers Kritik an Bourdieus Unterschätzung des Performativen erscheint wenigstens überpointiert, vgl. Butler 1997, 141–152.

151 Scaliger 1994, Bd. 1, 90 f.

det auch, indem sie etwa über den Kauf des Buches¹⁵² oder den Theaterabend entscheidet, über den Fortbestand der Gattung; und sie entscheidet über die Formierung kulturellen Wissens, die die Autoren durch Einschreiben »ihres« Textes in eine generische Hohlform, die ihm und ihnen voraus liegt, vornehmen.

Einige Aspekte der habituellen Qualität literarischer Gattungen können hier kurz gestreift werden. Unmittelbar evident ist der Zusammenhang zwischen Sozialhabitus und Gattungssystem unter den Literaturverhältnissen der Frühen Neuzeit. Gattungen regieren hier die Habitus (oder sollen das tun); sie sind sozialstratifikatorisch koordiniert und tragen selbst zur Kodifikation und Perpetuierung sozialer Klassifikationen bei (Tragödie als Fürstenspiegel, Vorbildverhältnis einzelner Gattungen zu ständischem Verhalten, Hierarchie bei relativer »Ehre«, die in »standesgemäßem« Verhalten besteht). Unter Bedingungen der Wirksamkeit literarischer Felder kompliziert sich das Verhältnis von klassifikatorisch-habituellem Literaturgattung und sozialen Habitus. Am Beispiel der Avantgarden der Jahrhundertwende: Hier ist zunächst (aus der Perspektive der Autoren) an die Gattungswahl von Debütwerken bei Eintritt in das Feld zu denken, von der zu erwarten ist, dass sie mit den »mitgebrachten« Sozialhabitus korreliert; diese Korrelation muss aber keineswegs eine direkte sein, sondern ist umgekehrt ein Maß einerseits der Aspirationen, andererseits für die – möglicherweise fehlerhafte – Einschätzung der Verhältnisse im Feld. Die Alterskohorte der um 1860 Geborenen, deren kollektive Leistung im Ergebnis ein neuer Autonomisierungsschub des literarischen Feldes der deutschsprachigen Literatur ist, zeigen durchaus unterschiedliche Einschätzungen über Debüts; der Gastwirtssohn Gerhart Hauptmann legt ein idealistisches Versepos im Gründerzeitstil vor, Arthur Schnitzler als Sohn eines Universitätsmediziners beginnt mit Wochenblattlyrik und lyrischen Dramen. Der Sozialhabitus begrenzt das Erreichbare in Karrieren und ist ein Maß für die Wahrscheinlichkeit der Einnahme bestimmter Positionen. Das Feld hat eine eigene Geschichte der Gattungen, eine nur teilweise formulierte Produzentenästhetik, die, nach Bourdieu, das Ergebnis vergangener Kämpfe um Hegemonie im Feld ist. Die Dialektik zwischen bei Feldeintritt mitgebrachten Habitus und den Positionen der Gattungen im Feld, die über ihre Schreibbarkeit entscheiden, erzeugt eine Feldgeschichte der Gattungen, die an den Polen des Feldes (+/- autonom) durchaus unterschiedliche Gestalt hat. Während am autonomen Pol sich konfliktuell mehrere spezifische Habitus-typen ausprägen (George/Hofmannsthal – Hauptmann – Thomas Mann/Schnitzler) und Gattungsarbeit in der Reinigung der Formen oder aber ihrer Hybridisierung besteht, ist das Gattungsensemble der »bürgerlichen« Litera-

152 Die Literatur-Ordnungen des Buchhandels, insbesondere in den Buchkaufhäusern, bieten gute Einblicke in die Erwartungen der Rezipienten und die Erwartungserwartungen der Distribuenten sowie die generischen Schreibvoraussetzungen, die für die Produzenten gelten. Vgl. Rees/Vermunt/Verbord 1999.

tur viel stärker mit dem Gattungssystem, das in den Bildungsinstitutionen tradiert wird, verklammert und setzt dessen habitusprägende Wirkungen um und fort. Über die Schule werden – großteils klassizistische – Normen weitergegeben, die Kenntnis der und Respekt vor den ›großen‹ traditionellen Gattungen (Tragödie, Epos) – ungeachtet des Hiats zur aktuellen literarischen Praxis –, auch die Formung des Erlebnishorizontes der Einzelnen, in denen kausaler Interpretation zugängliche Konstellationen der sozialen Welt etwa als »tragisch« codiert werden. Am Pol der ›großen Produktion‹ mit vielfachen Übergängen in ›subliterarische‹ Strata schließlich finden sich unmittelbar auf die Habitus der Rezipienten zielende literarische Strategien. Das bedeutet gleichwohl nicht, dass es sich um explizite (Klassen-)Pädagogiken handeln muss und dass sie, wo dem tatsächlich so ist, im entsprechenden Sinn zu wirken vermögen.

METAPERSPEKTIVE AUF DIE REZEPTION: LITERATUR IST HABITUSFORMIEREND. – Zugleich kann in der Fundierung der Gattungskategorie in Klassifikation und Habitus plausibel gemacht werden, dass Literatur selbst habitusformierende Wirkungen zeitigt. Was als Ständeklausel die ältere Literatur prägt, reguliert im Repräsentationstheater der höfischen Welt auch die Wahrnehmungsperspektive und damit den Habitus der Akteure. (Die Krise dieser institutionalisierten Bezüge erzeugt zunächst paradoxe Konsequenzen, wie der venezianische Theaterkrieg zwischen Gozzi und Goldoni um 1755 zeigt: der Bürgerliche Goldoni tritt für die Regulierung der Komödie nach dem Vorbild von Diderots *drame* ein, während der verarmte und in die Defensive geratene Aristokrat Gozzi die Homologie seiner Position mit dem ›Volk‹ realisiert und mit seinen *fiabe drammatiche* erfolgreich auf die anarchische Phantasie des Märchens und des improvisierten Volkstheaters der *commedia dell'arte* setzt; Goldoni muss sich nach Paris zurückziehen.¹⁵³)

Diese Bezüge zeigen historisch eine erstaunliche Persistenz. Über generische Wahrnehmungs- und Habitusprägung hat Literatur als Autobiographie den Standardlebenslauf,¹⁵⁴ als Novelle die ›unerhörte Begebenheit‹, als Epos in der Retrospektive romantischer Theorie die Totalität, als Abenteuerroman das Abenteuer reguliert, und es mag sich bis heute ereignen, dass man, wie Peter Handke sagt, durch ›genrehafte[s] Schauen«¹⁵⁵ »an einem schönen Sommertag nicht den schönen Sommertag, sondern den Aufsatz über den schönen Sommertag« erlebt.¹⁵⁶

153 Erst wieder die Autobiographien beider Protagonisten signalisieren so etwas wie unterschiedliche geschichtsphilosophische Zuversicht hinsichtlich der Zukunftsfähigkeit der eigenen Position, schon in den Titeln: »Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre« (Goldoni, Paris 1787) vs. »Memorie inutili« (Gozzi, Venedig 1797).

154 Zu den Illusionen des »Lebenslaufs« vgl. Bourdieu 1998, 75–83.

155 Handke 1972, 86.

156 Ebd., S. 14.

ALLE DIMENSIONEN DES LITERARISCHEN TEXTES KÖNNEN GENERISCH WERDEN. – Wenn Gattungen als habituell stabilisierte soziale Klassifikationshandlungen konzipiert sind, muss zunächst nicht darüber entschieden werden, ob Gattungen primär ›formbestimmt‹ oder ›inhaltsbestimmt‹ sind. Auch das Kriterium einer Strukturbestimmtheit (Hempfer u. a.) reicht ja für die Gattungstheorie nicht aus.¹⁵⁷ Modi (›episch‹, ›satirisch‹, ›idyllisch‹, ›tragisch‹) sind selbst aus Gattungsamen abgeleitete Adjektive (›Modalisierung‹); spezifizierende Adjektive können aber auch Gattungsamen werden (›Western‹).¹⁵⁸ Die jeweilige Spezifizierung von ›Gattung‹, also jener Entitäten, die den Einsatz von Gattungskämpfen bilden, kann und muss der historischen Analyse überlassen bleiben; ebenso muss keine Entscheidung darüber getroffen werden, auf welcher Ebene die Unterscheidung von Gattung und Untergattung (bzw. ›Art‹) anzusiedeln ist. So kann nachgerade jede Dimension literarischer Texte zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt Gattungshaftigkeit annehmen (generisch werden): von der allgemeinsten, strukturell unbestimmten, an der Grenze zum Medialen angesiedelten Dimension (›Roman‹) über die strukturelle (›Novelle‹, ›Sonett‹) bis zur thematischen Ebene (›Kriminalroman‹).¹⁵⁹

Strukturbestimmungen von Gattungen sind oft nachträgliche Kodifizierungen im Dienst einer Integration populärer Formen in das (hoch-)literarische Gattungssystem: Die Novelle etwa verfügt bekanntlich zunächst über *keine* Strukturbestimmung; die langsame Herausbildung einer Strukturformel (›Falke‹, ›Wendepunkt‹, ›unerhörte Begebenheit‹) ist das Ergebnis von langwierigen ›kulturellen Verhandlungen‹ (Greenblatt) darüber, wie die Prosa in das System der Literatur (oder ›Dichtung‹) integriert werden kann. Die Vorläuferschaft Boccaccios und die Bewertung der *Decamerone*-Novellen als Prototyp sind eine besonders intrikate Konstruktion, die nur um den Preis zu errichten war, dass ein Gutteil der Erzählungen des *Decamerone* aus dem Novellenkorpus ausgeschlossen werden musste. Seine Reputation noch im 18. Jahrhundert bezog Boccaccio aus seinem Status als Mitbegründer des Humanismus und aus lateinischen Werken, mithin aus einem Dichtungsbe-griff, dem die Humanisten und Boccaccio selbst seine populären ›Novellen‹ keineswegs zurechneten. – Es hat damit keinen Sinn, aus einem (ohnehin präkonstruierten) Korpus nachträglich einen überzeitlichen ›Novellenbe-griff‹ zu abstrahieren. Was dagegen darstellbar ist, sind die symbolischen und insti-

157 Vgl. die Einwände von Lamping (1990, 22), mit Hinweis auf Raible 1980, 432: Gattungen sind »nicht notwendig Strukturbegriffe [...]; sie können zumindest, stattdessen oder außerdem noch, Formbegriffe [Sonett, Madrigal, Rondeau, W.M.] oder thematische Begriffe [Kriminalroman, W.M.] sein – oder auch alle drei Momente in sich vereinigen.« (Lamping ebd.)

158 Gledhill 2000.

159 Vgl. Fowler (1982, 247): »In fact, almost any salient quality or constituent of literature is a potential dimension« für ein Schema eines Gattungssystems oder einer ›Landkarte‹ der Gattungen.

tutionellen Kämpfe und Systemzwänge, die dazu geführt haben, dass eine solche transhistorische Abstraktion immer wieder unternommen werden konnte (und die Energie, mit der ein solches aussichtsloses Unterfangen versucht wurde, ist Indiz für die Wichtigkeit dieser Kämpfe für die Konstitution des – mehr des offiziellen, insbesondere schulischen, denn des zeitgenössischen – Gattungssystems, das jene zu erfassen suchen).

Gattungen lassen sich also weder als form- noch als inhaltsbestimmt definieren, und deshalb wohl auch nicht aus einer Dialektik von Form und Inhalt (Szondi¹⁶⁰); derselbe Vorbehalt muss dann aber auch gegen die strukturalistische Aufgabe der idealistischen Form-Inhalt-Dichotomie (Ergebnis einer Idealisierung der rhetorischen *res/verba*-Unterscheidung) in einem allgemeinen Strukturbegriff angebracht sein. Allerdings ist gegen die dekonstruktivistische Empfehlung, »during the initial process of defining the stocks of devices for genres« »without discrimination conventions of theme, tone, character, setting, purpose, and audience as well as of meter, rhyme, plot, imagery, point of view, design, and figurative language«¹⁶¹ zu berücksichtigen, die Hierarchie zu betonen, der alle diese Parameter immer schon unterliegen. Wie das Kunstwerk selbst stets als Hierarchie dieser Elemente auftritt (›integrated whole‹, ›organisches Kunstwerk‹, aber auch ›System‹), wie die Poetiken seit der Goethezeit betonen, hat etwa das thematische Element traditionell den geringsten Status (›bloßer Stoff‹ / ›Inhalt‹), insbesondere in jenen seit dem 18. Jahrhundert auftretenden Formästhetiken, die nach dem Muster einer Geist-Leib-Hierarchie operieren. Nicht von ungefähr ist die prototypische ›Lesestoff-Gattung‹ der Moderne, der Roman, die Domäne der thematischen Subgenres; das gilt auch generell für die Einteilungen des Films.

Im Gegenzug lässt sich aber von hier aus eine kritische Perspektive auf die Kategorie der *Form* gewinnen. Die Etablierung der Form-Inhalt-Dichotomie im 18. Jahrhundert stellt sich selbst als Station sowohl der Geschichte der Gattungspoetik als auch der konkreten Produktionsregimes von Literatur dar, die in einem bestimmten historischen Moment durch verschiedenartige Einsätze in der Konstituierung eines literarischen Feldes strategische Funktion hatten. Einer ›Geschichte der Formästhetik‹¹⁶² muss die Geschichte der Form-/Inhalt-Dichotomie – und das hierarchische Gefälle zwischen beiden Termen – notwendig aus dem Blick geraten; Form- und Inhaltsästhetik sind selbst als antagonistische Einsätze im jeweiligen Feld zu rekonstruieren. Wenn Stierle in sprechakttheoretischer Absicht moniert, die Fixierung der Literaturwissenschaft auf die Vorstellung von der Autonomie des Poetischen habe verhindert, »poetische Formen auf die ihnen zu Grunde liegenden prag-

160 Szondi 1963, II.

161 Leitch 1991, 97.

162 Burdorf 2001. Mit einem Federstrich hat dagegen Raymond Williams das eigentliche Problem offengelegt: »In the most substantial literary theory of the last two centuries, genre has in practice been *replaced* by form.« (Williams 1977, 186; Hervorh. W.M.)

matischen Formen zu befragen«,¹⁶³ so mag das, ungeachtet der angesprochenen gattungstheoretischen Probleme einer historischen Sprechakttheorie, zugleich als erster Hinweis darauf dienen, dass es möglicherweise gerade der Einsatz des Autonomiekonzeptes war, diesen Zusammenhang zum Verschwinden zu bringen; wir wollen das weiters als Indiz dafür lesen, dass es der Autonomieästhetik des späten 18. Jahrhunderts, die sich seither dominant als Formästhetik begreift, gerade darum zu tun war, mit dem Einsatz des Formbegriffs den Gattungsbegriff, sofern er pragmatisch bestimmt war, zu tilgen. Formästhetik wäre dann gegen eine Poetik gerichtet gewesen, die um den Gattungsbegriff zentriert war; insofern – und historisch war das der Fall – dieser Gattungsbegriff selbst wieder pragmatisch fundiert war (in »Regeln«, Rhetorik, Sprechakten und »extraliterarischen« Bezügen auf Sozial- und Naturordnung), ging es dann in der Etablierung einer Formpoetik um die Tilgung der Gattungspoetik als einer spezifischen Kopplung von »Form«, »Inhalt« und sozial-pragmatischen Aspekten. »Form« und der Aufstieg der Formästhetik überhaupt wäre dann nichts weiter als um ihre pragmatische Dimension kupierte *Gattung* (wie auch an der marxistischen Formästhetik, die letztlich hegelianische Gattungsästhetik war, zu sehen ist).

Neben der Form-/Inhalt-Dichotomie hat in der marxistischen, strukturalistischen und poststrukturalistischen Gattungstheorie eine parallele Dichotomie große Bedeutung gehabt, die von »Semantik« vs. »Struktur« der Gattungen. Hier konnte entweder die Deckung beider Parameter betont werden (Georg Lukács, Lucien Goldmann) oder die Brüche und Widersprüche zwischen »Struktur« und »Semantik« (Theodor W. Adorno, Pierre Macherey, Fredric Jameson). In den avanciertesten Formulierungen (bei Jameson) wurde die Überlagerung zweier unterschiedlicher Historizitäten von Semantik und Struktur postuliert. Es fragt sich allerdings, ob diese Bestimmungen die Form-/Inhalt-Dichotomie nicht einfach nur wiederholen.

HABITUALISIERTES HANDELN. – Der zweite Vorzug des hier vertretenen Zugangs dürfte darin bestehen, dass über Klassifikations- und Habituskonzept auf sehr allgemeinem Niveau schon einige systematische wie historische Problematiken aufgerufen sind, die die Gattungsforschung traditionell beschäftigen. So ist die Wirkungsweise von literarischen Gattungen verschiedentlich als die von perspektivischen *Optiken* bestimmt worden (v. a. bei Medvedev¹⁶⁴ und Bachtin). Bourdieus Habituskonzept zielt gerade auf die Begründung sozial differenzierter Optiken, die als inkorporierte soziale Klassifikationsschemata fassbar werden. Ferner kann die soziologische Basisfundierung der Gattungskonzeption in einem »genetischen Strukturalismus« das Anliegen der Textpragmatik aufgreifen, indem die Handlungsdimension zentral gesetzt wird; sie sieht für die Seite der Akteure (Produzenten, Distribuenten, Rezipi-

163 Stierle 1975, 31.

164 Medvedev 1976.

enten) Handlungsmacht und Strategien vor, denkt sie aber als vor allem habitualisiert und unbewusst. Sie entgeht somit der Alternative zwischen idealistischen Omnipotenzphantasien von frei und voraussetzungslos handelnden Subjekten und den Aporien (vulgär-)materialistischer ›Widerspiegelung‹ (oder deren Äquivalenten in kurrenten medientechnologischen Determinismen). Es gibt also aus dieser Perspektive weder Anlass, etwa den ›Roman‹ externalistisch als Widerspiegelung des Aufstiegs der ›bürgerlichen‹ Klasse noch medientheoretisch als Epiphänomen der Druckerpresse zu deuten noch internalistisch als Ergebnis einer autonomen Entwicklung der Formen. Im Ganzen dürfte damit der u. a. von Tony Bennett gegen die Literatursoziologie vorgebrachte Einwand ausgeräumt werden können, diese habe es bloß mit der Koordinierung vorkonstruierter, problematischer Entitäten in Literatur und ›Gesellschaft‹ zu tun (wie etwa im klassischen Problem des ›Zusammenhangs‹ von ›Roman‹ und ›Bürgertum‹).¹⁶⁵

METAPERSPEKTIVE AUF DIE PRODUZENTEN: INTELLEKTUELLENZOLOGIE. – Wenn dem so ist, dann lässt sich eine entscheidende Perspektive auf den generischen Prozess, die Geschichte und die kulturelle Verortung der literarischen Gattung in epochalen klassifikatorischen, habituellen Problematiken durch die Konzentration auf die *Klassifikatoren* von Gattung selbst gewinnen. Gattungspoetik und Gattungstheorie stellen sich dann als integraler Bestandteil der Geschichte der Intellektuellen dar. Um eine historische These, die im Fortgang der Arbeit belegt werden soll, vorwegzunehmen: Gattungspoetik, insofern sie das zentrale Problem künstlerischer Produktivkraft bearbeitet, fungiert als Dachideologie von – aktuellen, virtuellen oder imaginierten – Produzentenverbänden. Gattungspoetik ist das verbindende Zufunftgeheimnis der Produzenten als Stand; mit der Individualisierung intellektueller Produktion und dem Zerfall der ständischen Gelehrten-/Dichter-Ordnung bleibt eine Leerstelle in dieser Produktionsökonomie, die durch Rekurs auf imaginäre Produzentengemeinschaften gefüllt wird (das die Geschichte der Esoterik in der Gattungspoetik).

TOTALITÄT ALS SYSTEMATISCH SYSTEMISCHE PERSPEKTIVE. – So lassen sich auch alte Themen der Gattungstheorie neu verhandeln, wie etwa die Frage nach der ›Totalität‹ (bei Humboldt, Hegel, Lukács u. a.), die sich angesichts des für die Akteure systemischen Zusammenhangs von Gattungs- und Sozialklassifikation in neuem Licht zeigt. In einem theoretischen Kontext, der

165 Bennett 1990, 78–114. Oder, wie es bei York-Gothart Mix heißt: »Die poetische Praxis in den Jahrzehnten zwischen Rokoko und Frühromantik stellt sich nicht als Epiphanie einer substantialisierten sozialen Klasse im Medium des Textes oder als schöpferisches Ringen in propyläischer Einsamkeit dar, sondern als Korrelation von Dispositionen, Akteuren und den für das literarische Feld charakteristischen Vorgaben.« (Mix 2005, 132) Zum ›Bürgertum‹ als »mehr Prozess als Struktur« und als performative kulturelle Kategorie Maurer 2007, 252 f.

es nicht auf Entitäten, sondern auf Relationen abgesehen hat, ist die alte Frage nach der Existenzweise von Gattungen (»realistisch« vs. »nominalistisch«) hinfällig. Sehr wohl aber lässt sich historisch zweierlei nachweisen: *Substantialisierungen* von Gattungen zu »Wesenheiten«, wobei das Auftreten, die Verteilung und die spezifische, kontextualisierbare Struktur solcher Konstruktionen interessieren müssen; und eine notwendig *systemische Sicht* der zu einem Zeitpunkt aktualisierbaren¹⁶⁶ Gattungen durch die Akteure, die den Divisionen des sozialen Raumes in jeweils zu spezifizierender Weise korreliert und über die sie verfügen müssen, um Gattungentscheidungen zu treffen. Ohne diese systemische Sicht der Akteure ist also literarisches Gattungshandeln nicht möglich; »Totalität« ist nur die Hypostase dieser notwendig systemischen Sicht auf einen geschlossenen Raum der Schreibmöglichkeiten, auch wenn derselbe Blick das Interesse hat, diesen Raum zu öffnen oder seine Grenzen zu sprengen.

»Gattungssysteme«¹⁶⁷ sind das Ergebnis expliziter Poetiken; die tatsächlich in einer Literatur in einer bestimmten Epoche aktualisierten Gattungen bilden kein System, sondern ein Ensemble (Fowler¹⁶⁸). Dennoch ist immer wieder konstatiert worden, es gäbe, wie es bei Franz K. Stanzel einmal heißt, einen »Zusammenhang zwischen dem Einzelwerk und den unumstößlichen Kategorien der Poetik«: »in jedem Werk literarischer Gestaltung wirken auf eine eigentümliche, heimliche Weise alle anderen Gestaltungsmöglichkeiten, Formen und Gattungen mit.«¹⁶⁹ Und wenn insgesamt gelten soll, dass »[e]ine Klassifikation [...] eine Definition [ist], die ein System von Definitionen enthält«¹⁷⁰ und dass »in seiner Gesamtheit [...] das Arsenal von Textsorten wenigstens indirekt zum Ausdruck [...] vorherrschender Sinn- und Wirklichkeitsstrukturierungen«¹⁷¹ wird, lässt sich der Sachverhalt so formulieren, dass jeder Realisierung von Gattung ein relationaler Charakter eignet. Nach Anne Freadman ist jedes generische Statement ein »not-Statement«¹⁷² und impliziert damit die Präsenz der in der Wahl ausgeschlossenen Alternativen. »[G]enres«, sagt Laura M. Slatkin,

can be viewed [...] as existing in a relationship of interdependence, in which they have complementary functions in conveying different aspects

166 »Active genres« bei Fowler, Frow 2006.

167 Vgl. die Definition bei Duff 2000, xiii.

168 Fowler 1982, 235-255.

169 Stanzel 1955, 168.

170 F. Schlegel: KA I/2, 181. Schlegels »Definition« schillert zwischen Sozial-, Naturgeschichte und Poetik; vgl. z. B. die Berufungen auf dieses Fragment bei Szondi 1991, 36 (der Satz sei »mehr als eine dichtungstheoretische These«, er vollziehe »selber die Wende der Poetik von der Aufklärung zum Deutschen Idealismus, von der pragmatischen zu einer philosophischen Lehre von den poetischen Gattungen«) und bei Poli-anski 2004, 119 (bezieht den Satz auf die Klassifikation der Naturdinge).

171 Steinmetz 1983, 73.

172 Freadman 1994.

of a coherent ideology or system of beliefs about the world. The crucial point about the distinctions or differentiations is their complementarity; they exist within, and serve to complete, a conception about the way the world is ordered.¹⁷³

»WIDERSPIEGELUNG«, SOZIALGESCHICHTE DER GATTUNG, ZURECHNUNG. – Wie Bourdieu mehrfach ausgeführt hat, impliziert seine Literatursoziologie einen Bruch mit der Ausschließlichkeit sowohl externer als auch interner Analysemethoden. Die interne Position erklärt sich dabei aus der Perspektive des *lectors* und fußt »auf dem Posten und dem Berufsethos des professionellen Kommentators«¹⁷⁴ von Texten. Sie umfasst dabei – aus Sicht Bourdieus – Positionen wie die von Wellek und Warren, den »New Criticism« und verwandte Strömungen, die Hermeneutik; aber auch den Strukturalismus von Jakobson über Genette bis hin zu Foucault, der die »stringenteste Formulierung der Grundlagen der strukturalen Analyse kultureller Produkte«¹⁷⁵ geliefert habe: Foucault projiziere »die in den Beziehungen zwischen den Produzenten verankerten [...] Gegensätze und Antagonismen in den Ideenhimmel« und weigere sich, »die Kulturprodukte zu den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion in Beziehung zu setzen«, was nicht nur für den Foucault der *Ordnung der Dinge*, sondern auch für die »abstrakt und idealistisch«¹⁷⁶ bleibenden Macht-/Wissensanalysen gelte. (Man darf andererseits daran erinnern, dass gerade Foucault die Kategorien ›Form‹ und ›Gattung‹ suspendieren will, um das Zirkulieren der Diskurse ›darunter‹ sichtbar zu machen.¹⁷⁷) Die ›interne‹ Analyse erweist sich damit selbst als ebenso sozial bestimmt wie die explizite unmittelbare Herstellung von Homologien (etwa im Sinn des Goldmannschen Homologiebegriffs). Aufgabe der Kulturanalyse ist die Analyse der postulierten »Homologie« nicht zwischen Biographie (oder Klasse als Herkunfts- oder Auftragsgruppe) und dem Werk, wie bei Lukács oder Goldmann, sondern jene zwischen dem Raum der relational (also intertextuell) betrachteten Werke und dem Raum der Produzenten und Produktionsinstitutionen.¹⁷⁸

Die Homologie zwischen ›Gesellschaft‹ und Text erscheint dagegen als Reduktionismus, als »Kurzschluß-Paralogismus«¹⁷⁹ zwischen zwei verbundenen, aber weit voneinander entfernten Größen: »Zwischen ihnen steht eine ganze soziale Welt, die die Bedeutung von Zwängen und Anforderungen neu festlegt und die den jeweiligen Habitus der Produzenten als Orte ihrer Anwendung bestimmt, indem sie ihnen einen *Raum der Möglichkeiten* vorschreibt, innerhalb dessen und durch den sie sich verwirklichen und zum

173 Slatkin 1986, 260.

174 Bourdieu 1999, 310.

175 Bourdieu 1999, 316.

176 Bourdieu 1999, 317.

177 Foucault 1988, 35 f.

178 Bourdieu 1992a, 163.

179 Bourdieu/Wacquant 2006, 100.

Handeln übergehen.«¹⁸⁰ Für eine Exposition der Gattungskategorie ergibt sich allerdings zunächst die Beobachtung, dass von der externen Analysetradition zur Vermittlung von ›Gesellschaft‹ (Klasse oder Gruppe) und ›Werk‹ gerade die Gattung als intermediäre Dimension herangezogen wurde. Nicht also der Einzeltext ließe sich zur Detektion des Gesellschaftlichen in der Literatur heranziehen, sondern die Gattung, der er zugehört; die Ebene der Gattung wurde gerade als Vermittlungsebene herausgestellt. Allerdings ist es zweierlei, zu sagen, die Gattung vermittele zwischen Werken, insofern sie ein Allgemeines der Werke bilde (zwischen Text und Literatur), und zu sagen, die Gattung vermittele zwischen Text (oder Literatur) und Gesellschaft. Ontologisch hieße das zunächst, das Allgemeinere sei realer als das Einzelne, und führte geradewegs in den Idealismus. (Lukács hat versucht, dieser Gefahr durch Befragung der ›Besonderheit‹ als Kategorie der Ästhetik zu begegnen.¹⁸¹)

Der materialistische ›Kurzschluss‹ ist allerdings, beiseite gesagt, ein Erbe der idealistischen Philologie und Ästhetik. Am Anfang der Korrelation von Gattungen und ›Geschichte‹ steht die wohl zuerst von Friedrich Schlegel formulierte idealtypische Abfolge von kulturell wie historisch signifikanten Gattungen als Instrument zur Gliederung der griechischen Literaturgeschichte. Wie Epos, Drama und Lyrik als ›Hauptgattungen‹ einander ablösen, stehen sie für immanente Entwicklungsphasen des griechischen Geistes; Schelling und Hegel verwandeln diese Argumentation in eine literarische Gattungsgeschichte des Geistes, während der Hegelianer Lukács sie in eine marxistische Geschichtsphilosophie der Gattungen verwandelt; das ›soziologische Formapriori‹ des Lukács der *Entwicklungsgeschichte des Dramas* (1911), das Postulat einer generisch vorgeprägten Wahrnehmung des Künstlers¹⁸², verhärtet sich durch eine apriorische Analyse des Gehaltes der Formen selber (die jetzt den ›Naturformen‹ entsprechen: Lyrik, Epik, Dramatik in ihrer modalen Variante).

Jedes literarisch-kulturelle Artefakt ist immer schon in eine »Reihe«, wie der Russische Formalismus sie verstand, einbegriffen und setzt einen auf sie bezogenen Distinktionsakt; »Kennischaft« bestätigt und konsolidiert den Wert der Gattung, wie Bourdieu zum Prozess der literarischen Nobilitierung der Science Fiction ausgeführt hat.¹⁸³ Abseits dieser Kennerschaft und der mit ihr verbundenen Investition von sozialer Energie¹⁸⁴ gilt allerdings im Großen

180 Bourdieu 1997, 67.

181 Lukács 1985.

182 Lukács 1909/1981, 11.

183 »Vor dem Hintergrund der strengen Regelhaftigkeit zieht der Kenner wesentlich daraus seinen Genuß, daß er herauszufinden sucht, wie der Autor mit den Zwängen gespielt hat.« Bourdieu: Science-Fiction. In: Bourdieu 1989, 59-66, 61.

184 Der – gegen die marxistische Widerspiegelungstheorie gerichtete – Begriff »social energy« dürfte sich zuerst bei Alick West (»Crisis and Criticism«, 1937) finden, von wo er zu Raymond Williams (»Culture and Society«, 1958) gelangt und schließlich bei Stephen Greenblatt zu einem Zentralbegriff des New Historicism geworden sein dürfte. Vgl. zu West und Williams Milligan 2007, 59f.

und Ganzen die »literatursoziologische Gesetzmäßigkeit«, dass sich die »Stellung einer Gattung im Produktionsfeld [...] in starkem Maße mit der Stellung ihrer Konsumentenschicht im sozialen Raum«¹⁸⁵ deckt, was gleichermaßen auf den frühen Roman als Frauen- und seine Subgattungen wie den Abenteuerroman als Jugendlektüre zutrifft wie auf die Höherrangigkeit der symbolistischen Dichter gegenüber dem Romancier Zola, der auf das symbolische Defizit des Romans mit dessen Nobilitierung zum Experimentalroman antwortete.¹⁸⁶ Der Schluss liegt somit nahe, dass im Akt der Gattungswahl und mithin in der Selbstklassifikation der Schreibenden hinsichtlich von Gattungsnormen (erfüllen, übererfüllen, unterschreiten, biegen, brechen, »subvertieren«) ein Akt der Gattungsklassifikation impliziert ist; und im Akt der Gattungsklassifikation ein Akt der Stellungnahme (Positionierung) nicht bloß zur zeitgenössisch dominanten Sozialklassifikation, sondern insbesondere ein Akt der Stellungnahme zum *Verhältnis* zwischen dem literarischen Feld (seinen möglichen Positionen, seiner Geschichte und seinen Einsätzen) und der Sozialklassifikation im sozialen Feld, der die soziale Semantik der Gattungen ihre Triftigkeit verdankt. Durch diese Komplizierung des Abbildverhältnisses zwischen »Sache« und »Repräsentation« dürfte die Kurzschlüssigkeit der »Widerspiegelung« und der kausalen Determinationen zwischen Sozialstruktur und künstlerischer Form zu vermeiden sein, Ordnung wäre dann der Effekt der mit jedem Text und jeder Textualisierung im Feld verbundenen Ordnungsstiftungen; jede Gattungswahl als Positionierung ein Kommentar zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft. Umgekehrt ist – aufgrund der unleugbaren Bedeutung der Literatur und der Künste für Herrschaftsrepräsentation, aber auch für viele Varianten oppositioneller Politiken – zu fragen, welche Rolle eine historische Gattungsordnung (implizit) und die zeitgenössische Poetik für die Teilung des sozialen Raumes leisten.

GEDÄCHTNIS. – Die Gattungen der neueren europäischen Literaturen transportieren spätestens seit dem humanistischen Projekt der Implantierung des antiken Literatursystems immer schon soziale und hierarchische Konnotationen, sind selbst »werthaltig« (Bachtin). Nach dem Ende der Regelpoetiken sind diese Konnotationen nicht nur Gegenstand historischen Wandels geworden, sondern auch Gegenstand von jeweils aufzunehmenden »Verhandlungen« über Bedeutung und Status der Einzelgattung. Vor allem in diesem Sinn ist zutreffend, dass literarische Gattungen produktions- und rezeptionssteuernde Figurationen sind; damit ist das synchrone Gattungsensemble auch das »Gedächtnis« der Soziosemantik der Gattungsrelationen, so wie das literarische Feld die synchrone Summe seiner Diachronie. Bei Bachtin repräsentiert die Gattung das »schöpferische Gedächtnis im Prozeß der literarischen Entwicklung und ist daher in der Lage, die *Einheit und die Kontinuität* dieser

185 Bourdieu 1989, 60.

186 Bourdieu 1999, 191-195; 1989, 60.

Entwicklung zu gewährleisten.«¹⁸⁷ Die Gattung Roman hat ein »objektive[s] Gedächtnis«, das sich gegenüber dem subjektiven Gedächtnis Dostojewskis durchgesetzt habe und »die Besonderheiten der antiken Menippe bewahrte«.¹⁸⁸ In diesem Zusammenhang ist auch die Frage der Gattungskonkurrenz zu situieren; ferner könnte das Problem des Epigonalismus als die Frage nach dem Status von Generizität unter den Bedingungen des Originalitätsdispositivs gefasst werden und nicht bloß als eine Frage markierter Inter textualität.¹⁸⁹

REGELN, REGELBEFOLGUNG. – Daraus ergibt sich ein veränderter Status der ›Regel‹. Zunächst ist anzumerken, dass es sich bei den »Regeln« zum einen um den alten Feind aller modernen Literatur handelt; zum anderen um eine stets virulente Problematik aller literarischen Gattungstheorie. Insofern sich diese aber als Nachfolgeinstitution der frühmodernen Poetik versteht, lässt sich diese Vergangenheit ihres ›Regel‹-Begriffs nicht mehr tilgen (wie sich bei Croce und Derrida zeigt) und darf deswegen auch nicht außer acht gelassen werden. Lässt sich der Begriff der ›Regel‹, den die Gattungstheorie verwendet, durch einen Begriff von ›Regelmäßigkeit‹ ersetzen? Die Teilnahme am literarischen Spiel impliziert die Anerkennung von Regeln dieses Spiels, und »[n]ichts ist zugleich freier *und* zwanghafter als das Handeln des guten Spielers.«¹⁹⁰ Spiel-›Regeln‹, wie etwa die poetologischen Gattungsregeln, sind dann inkorporierte Voraussetzungen für die Teilnahme am Spiel.¹⁹¹

Paradoxerweise scheint der bewusste Umgang mit literarischen Regeln mehr der Epoche *nach* der Gattungspoetik zuzugehören, als jener, die sich so viel um ›Regeln‹ bekümmerte. Die ›Regel‹ der Regelpoetik ist grundgelegt im sozialen *decorum* und von daher nur ein Sonderfall der *Regelmäßigkeit* des literarischen als eines sozialen Spiels. Zum einen ist gerade in jüngerer Zeit die Bandbreite der literarischen Möglichkeiten einer vorgeblich so normierten Literatur wie der des Barock wiederentdeckt worden.¹⁹² Zum anderen deutet ja gerade explizite Regelung auf einen *Regelungsbedarf*, gerade vor dem Hintergrund der stets gegenwärtigen Drohung sozialer Anomie in der Frühen Neuzeit. Drittens schließlich sind gegenwärtig die ›Regeln‹ für Kulturprodukte keineswegs obsolet und reichen von Schreibguides und von der ›Rhetorik des Schreibens‹ (Gert Ueding) bis hin zum Leitfaden zur Abfas-

187 Bachtin 1985, 118.

188 Bachtin 1985, 136. Erll und Seibel haben die Gedächtnisfunktion der Gattungen im Kontext der Genderforschung betont (vgl. Erll/Seibel 2004, dort weitere Literatur).

189 Wie das bei Fauser 1999 der Fall ist.

190 Bourdieu 1992a, 84. Zur Regel auch Bourdieu 1993, 74-78.

191 Vgl. Brogan 1993 unter Hinweis auf Chomsky (konstitutive, nicht deskriptive Regeln der Sprache) und Searle (wenn ein Schachspieler die Regeln nicht beachtet, dann spielt er nicht Schach).

192 Wesche 2004, in Anlehnung an Harald Frickes ›Abweichungspoetik‹. Vgl. auch Stockhorst 2008.

sung von Drehbüchern und Romanen (der sog. ›How-to(-Literatur), von S. S. Van Dines (nach wie vor beherzigenswerten) *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928) bis zur rigiden quantitativen (›Formate‹) wie semantischen Normierung von Mainstream-Filmen (Kinder sterben ausschließlich im ›Drama‹ und ggf. im Katastrophenfilm), die jede frühmoderne Normierung von Literatur blass erscheinen lassen. Auch die Kunstliteratur im engeren Sinn bedarf schließlich der Regeln (die von der Literaturkritik zwar gewöhnlich nicht formuliert, jedoch angewendet werden), um sie zu brechen. »[A] rebellious child is still part of the family«¹⁹³. Andererseits ist ein tiefer liegender Sinn für ›Regeln‹ und die Möglichkeiten ihrer Relativierung (oder, warum nicht, ihrer Befolgung) im literarischen Feld selbst investiert und zeigt sich auf dieser Ebene wieder als literaturgeschichtlich aufweisbarer Sinn für die Schreib- und Schreibhandlungsmöglichkeiten einer Epoche. In diesem Sinn wäre hinter der Opposition von ›Regulierung‹ und ›Originalität‹ – die literaturgeschichtlich als Opposition von Klassizismus und Romantik, Regelpoetik und Genieästhetik, Impressionismus und Neuklassik ausagiert wird – immer wieder die mittlere Ebene der Regularitäten anzugehen, die das tatsächliche Handeln der Akteure koordiniert. Die Gattungspoetik lässt sich dann umgekehrt gerade als jener vielfach vermittelte Bereich der Rationalisierung ansprechen, in dem diese Vereinseitigungen zum Austrag kommen.¹⁹⁴

ERFOLG, STIMMIGKEIT, SCHEITERN. – Der Habitus ist das subjektive, aber nicht individuelle System inkorporierter Strukturen, die Schemata der Wahrnehmung, des Denkens und des Handelns, das Gruppenmitgliedern gemeinsam ist; das praktische Wissen hingegen, das systematischer Verknüpfung durch die Akteure unterliegt, ist das kollektive Unbewusste, die Doxa. In gesellschaftlichen Krisen schwindet deren Evidenz. In diesem Sinn lassen sich

193 Fishelov 1993, 83.

194 Die Alternative von »Bruch« und »Teilhabe«, *chorismos* und *methexis*, in Soziologie und Anthropologie zu überwinden, heißt sowohl die »Logik der Praxis als praktische Beteiligung am Spiel, *illusio*« als auch die »Theorie des theoretischen Bruchs« zu theoretisieren (Bourdieu 1993, 191). Wie Bruch und Teilhabe als elementare Formen der vortheoretischen ›Theorie‹ soziale Kategorien sind, so sind Vereinigung und Trennung »die beiden grundlegenden Operationen der sozialen Logik« (ebd. 252). Es ist kein Rätsel, dass in der Goethezeit als einer Periode maximaler literarischer Krisenhaftigkeit, als die ›Natur‹ des Kunstwerks, die der Gattungen und die des Publikumsbezugs sowie das Problem der Autorschaft (bewusst/unbewusst, exoterisch/esoterisch) in Frage stehen, genau diese Begriffe – bei Herder und bei Goethe etwa – zu zentralen Selbstverständigungsbegriffen werden und in das Zentrum einer platonisch gedachten, weitgehend implizit bleibenden Gattungslehre einwandern. – Die Frage selbst ist auch heute keineswegs erledigt. Die zeitgenössische Kreativitätsforschung zerfällt nach Zapf in Zugänge, die »wenn nicht als Dekonstruktion, so doch als eine Kollektivierung und Demokratisierung des Konzepts [Kreativität] beschreibbar sind«, zugleich gebe es zunehmendes Interesse »für die außergewöhnliche Persönlichkeit« und eine »Renaissance des Geniebegriffs« (Zapf 2007, 9 f.). Es ist dieselbe Opposition, die Herder zwischen Volkspoesie und Geniemodell ausagiert.

geglückte Interventionen in die Gattungsordnung als in Übereinstimmung, in ›Passung‹ mit neuen gesellschaftlichen Bewegungskräften (nach Raymond Williams: »emergent«¹⁹⁵) interpretieren; die stabile Praxis epochaler generischer Prozesse, gewissermaßen der Normalbetrieb der Literatur, als »Passung« mit hegemonialen Kräften (Williams: »dominant«). Wo eine selbstverständliche Kongruenz generischer Parameter vorliegt, also publikumsnormenkonforme Normalliteratur vorliegt, entfällt die spezifische *generische Arbeit*, die geleistet werden muss, um eine divergente, gegen die Doxa der habitualisierten ›Passungen‹ gerichtete symbolische Ordnung zu legitimieren, einzuführen und durchzusetzen. Vor allem die Gattungen sind das Terrain, auf dem ›symbolische Revolutionen‹ (Bourdieu) inszeniert werden, aber auch das Terrain, auf dem sie am wahrscheinlichsten ausbrechen und sich zuerst manifestieren.

Der Habitus ist der Sinn für Grenzen, für das Schickliche, das Selbstverständliche, für den *sense of one's place* (Erving Goffman), kurz, für das *ethos* der aristotelischen Poetik und das *aptum* und das *decorum* der rhetorischen Tradition. Erfolgreiche Gattungen, so lässt sich daraus ableiten, leisten eine solche – weitgehend unbewusst bleibende – Koordinationsarbeit zwischen emotionalen, kognitiven und praktischen Dimensionen. Marktgängige Literatur ist ihren Zielpublikum optimal habitusangepasst (Bourdieu: »grande production«); eine neue Gattung mit epochaler Stabilität bedarf einer Situation, die habituelle Anpassungen wenigstens erfordert, wie sich an der soziokulturellen Umbruchssituation der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt mit ihren fundamentalen Umbrüchen im Gattungssystem. Es sind daher keineswegs immer, wie die Prototypenhypothese meistens voraussetzt, die ›großen‹ Autoren, die für dauerhafte Gattungsinnovationen verantwortlich zeichnen, sondern häufig jene, die nah am Markt und an den dominanten bzw. emergenten Strukturen stehen.

Ein vieldiskutierter, paradigmatischer Fall ist die Neuerfindung des Romans im 18. Jahrhunderts (der Prosaroman ist eine hellenistische Gattung mit dem ›Prototyp‹ Heliodor, nach dessen Vorbild das Barock mindestens zwei Typen in wechselseitiger polemischer Kohärenz ausbildet: den höfischen und den pikaresken Roman; dennoch gibt es kaum Kontinuitäten zwischen diesen Gattungen und dem Roman des 18. Jahrhunderts); nach allgemeiner Auffassung steht am Anfang des neueren Romans nicht ein literarischer Intellektueller wie Henry Fielding, sondern eher Figuren wie der Journalist Daniel Defoe und der Unternehmer Samuel Richardson, der aller Poetik gegenüber ein robustes antiintellektualistisches Vorurteil hegt.¹⁹⁶ Fielding ist zwar mit

195 Williams 1977, 121-127. Zu Williams/Bourdieu vgl. Garnham 1980; Fowler 2000; Filmer 2003; Park 2006.

196 Watt 1974; zu einer umfassenderen Position, die den Roman als Ergebnis von sozialgeschichtlich induzierten Diskursfusionen profiliert, McKeon 2002.

seiner Formel eines »comic epic-poem in prose«¹⁹⁷ in der Romantheorie bekannter geworden, doch lässt sich diese Formel als Versuch der poetologischen Hegung einer bereits emergierenden Literaturgattung verstehen. – Eine ähnliche Konstellation liegt mit Goethes programmatischer *Novelle* (1827) vor, deren Definitionsmacht über die tatsächliche Novellenpraxis des 19. Jahrhunderts jedenfalls weit geringer zu veranschlagen ist als etwa die der Novellen der zweiten Produktionsphase Ludwig Tiecks, die selbst eine Abkehr vom avantgardistischen frühromantischen Modell der eigenen Märchen- und Schauernovellen von 1800 darstellen (dazu Kap. 7). A fortiori gilt das für den Detektivroman (Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle), den historischen Roman (Mary Edgeworth, Walter Scott), den exotistischen Pionier- und Abenteuerroman (James F. Cooper). Johann Wilhelm Ludwig Gleims Romanzen sind parodistische Aneignungen des sublitterarischen Bänkelsangs, bevor sie zusammen mit Gottfried August Bürgers Schauerballaden die Balade als dominante lyrische Gattung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gebildet haben werden. Die Zeit der Gattungstheorie ist das Futur exakt.

Andererseits indiziert individuelles wie epochales »Scheitern an der Form«, das zum Abbruch von Schreibprojekten führen kann, Widersprüche zwischen individuellen Dispositionen und kollektiven Erwartungen.¹⁹⁸ Was individuell als Versagen oder Versiegen von Kreativität, als »Missklang«, als Schaffenskrise erlebt wird, ist ein Problem der mangelhaften Passung von Habitus und Feld, die auf Krisen im Feld oder aber auch auf individuelle dispositionelle Spannungen zurückgehen kann. Umgekehrt sind wenigstens im Ansatz damit jene Konstellationen zu erklären, in denen gerade ambitionierte Autoren an Gattungen in epochalen Maßstäben »scheitern«. Ein solches »Scheitern« kann erst mit der Trennung eines Segments von Literatur vom unmittelbaren Publikumsbezug einsetzen; zweitens impliziert eine solche Situation die freie Verfügbarkeit der Autoren über ein historisches Gattungssystem, d. h. eine kanongeleitete, durch Bildungsinstitutionen gestützte, hierarchische Gattungswahl.

Hierher gehört etwa die problematische Situation des hohen Dramas im 19. Jahrhundert, als sich kaum ein hochliterarischer Autor an der Tragödie nicht versucht und kaum einer von ihnen dabei reüssiert hat. Zugleich von der Kritik, von der philosophischen wie der trivialisierten Ästhetik, von den Bildungsinstitutionen, selbst von den (Hof-)Theatern »gefordert«, bleibt die Systemstelle der Tragödie (mit Ausnahme der Historiedramatik und Hebbels) weitgehend vakant, ungeachtet der vielen Anläufe von Autoren von Gottfried Keller bis Ferdinand v. Saar und Adalbert Stifter. – Andererseits kann das als höchst privat erfahrene Versiegen des Stromes lyrischen Sprechens, das etwa Goethe im ersten Weimarer Jahrzehnt und Hofmannsthal –

197 Fielding 1742/1977, 25.

198 Bourdieu 2001, 206.

auch hierin ein anderer Goethe – um die Jahrhundertwende widerfährt, dann eine Erklärung durch transindividuelle Faktoren erfahren.

Dagegen müsste die ›Passung‹, das ›Strömen‹ der Produktion auf Seite der Autoren auf eine geglückte Beziehung zwischen Position und Disposition, zwischen Habitus und Habitat¹⁹⁹ zurückzuführen sein, oder, wie Bourdieu in für die genannten Beispiele glücklicher Formulierung sagt, auf die Harmonie zwischen Erben und Erbschaft: »der geerbte Erbe braucht nicht zu *wollen*«. ²⁰⁰ Wieder ist die Ebene der Gattungen jenes Terrain, auf dem solche Problematiken ausagiert und ›am eigenen Leibe‹ erfahren werden. Insofern ist die Geschichte literarischer Generizität auch ein Stück ›tragischer Literaturgeschichte‹ (und nicht umsonst hat Walter Muschg den Gattungen besondere Aufmerksamkeit gewidmet²⁰¹). Wenn in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll, dass verallgemeinerbar individuelle Schreibkrisen zentral mit einer solchen Diskordanz zwischen Schreibprojekt und Gattungsordnung bzw. der in den Gattungen als habitualisierten Klassifikationen von Kunst und Welt (also Gesellschaft) ›gespeicherten‹ sozialen Energie zu tun haben, erscheint von daher die Definition von Gattungen als Sets von Merkmalen, als Konventionen, als logische Ordnungsbegriffe des Kritikers als wenig triftig und Definitionen der Gattungen als kulturelle Gedächtnisse, kognitive Schemata und als historisch-soziale Institutionen mindestens als ergänz- und synthetisierbar.

EXKURS: ›LITERARISCHES FELDE‹ UND AUTONOMISIERUNG. – Jener Aspekt der Bourdieuschen Literatursoziologie, der erfahrungsgemäß die meisten Schwierigkeiten bereitet, ist der Feldbegriff selbst. M. E. steht der Applikation der Bourdieuschen Konzeption der Felder vor allem der Gebrauch entgegen, den Bourdieu selbst von dieser Kategorie gemacht hat. Seine Darstellung der »Konstitution des literarischen Feldes« wirft Probleme auf, die nicht leicht zu lösen und entsprechend kontrovers behandelt worden sind. Das Feld ist ein Handlungszusammenhang von Akteuren, der durch die investierte *Illusio* (den Spiel-Sinn) zusammengehalten wird. Ein Feld liegt vor, wenn Feld-Effekte zu beobachten sind – diese Definition ist nicht tautologisch, sondern kann über die Bourdieuschen Fallstudien eher die Gelegenheit zur Differenzierung bieten. Probleme entstehen allerdings auf allen Ebenen, teils aus systematischen Gründen, teils aus Gründen der Äquivokation mit Begriffen der Sozialgeschichte der Literatur, teils aus der literaturhistorisch einigermaßen naiven Darstellung bei Bourdieu, insgesamt aus der Fehldeutung eines systematisch-analytischen als eines historischen Substanzbegriffs, von der sich Bourdieu selbst nicht hinreichend distanziert.

199 Bourdieu 2001, 202, 189.

200 Bourdieu 2001, 195.

201 Muschg 2002, 584-637.

(1) Das literarische Feld »in Frankreich« ist das Feld der französischen Literatur, weil Bourdieu die »Autonomisierung« des literarischen Handlungszusammenhangs gegenüber anderen fokussiert. Der naheliegendste Einwand ist der, dass das Konzept auf Sprachräume (oder Nationen?) nicht übertragbar ist, die plurizentrisch anstatt monozentrisch, wie das bei Bourdieu (nicht ohne historische Ratio, was Frankreich betrifft) der Fall ist, auf Paris hin, organisiert sind (»Deutschland«, aber auch »England«). Einerseits wird damit implizit einer naiven Identifizierung von Sprach-, Kultur- und politischer Nation Vorschub geleistet, die auch für Frankreich nicht stimmt (es gibt keine Kongruenz Frankreich/französische Literatur/Frankophonie). Der Einwand kann nicht bedeuten, dem Autor die Schuld an einem historischen Sachverhalt zuzuschreiben (wie das z. B. anhand von *La distinction* geschehen ist). Da aber Bourdieu sachlich etwa die Existenz einer belgischen *Literatur* (nicht eines belgischen frankophonen Feldes o. ä.) pessimistisch beurteilt hat, ist jedenfalls Vorsicht geboten.²⁰² Die Frankophonie mag ihr Zentrum nach wie vor in Paris haben, die Anglophonie hat ihres gewiss nicht in London. (Geschweige denn die »Weltliteratur« ihre Welthauptstadt in Paris, wie Pascale Casanova insinuiert hat.²⁰³) Jede nationale und kulturräumliche Differenzierung hat hier einen gewissen Widerstand zu überwinden. Wenn im 18. Jahrhundert ein »literarisches Feld« bestanden hat, wie ist dann die nachgerade schismatische kulturelle Situation der weiterwirkenden Konfessionskulturen zu denken? (Die Soziologie hat generell Schwierigkeiten, »äußere« Rahmen für »Gesellschaften« – oder Handlungszusammenhänge, es spielt hier keine Rolle, dass Bourdieu den Gesellschaftsbegriff systematisch nicht benötigt – zu setzen und übernimmt oft genug die dominanten nationalen Rahmungen.)

(2) Für jene »Autonomisierung« des literarischen Feldes hat Bourdieu Kriterien angegeben, die substantielle Voraussetzungen für die Feldkonstitution bilden. Das Problem daran sind nicht die Kriterien selbst, sondern der Umstand, dass an dieser Stelle eine konkrete sozialhistorische Logik ins Spiel kommt, die ohne Teleologie kaum zu denken ist. Das zeigt sich eindrücklich an widersprüchlichen Applikationen der Feldtheorie etwa hinsichtlich der »deutschen« Literatur: »wann« konstituiert sich »in Deutschland« ein (oder »das«) literarisches Feld? Spätestens mit dieser – für Literaturhistoriker schwer abweisbaren – Frage befindet man sich eher auf dem Terrain der Geschichtsphilosophie als auf dem der Literatur- oder Sozialgeschichte, da sich unwillkürlich Fragen nach dem Einsetzen der »Moderne«, der »Autonomieästhetik« u. a. m. einstellen, die, wenn nicht universell, doch in epochalen Maßstäben einen – vergleichbaren – »Entwicklungsstand« von »Nationalliteraturen« evo-

202 Vgl. Kaiser/Michler 2002, 2005 zur österreichischen Literatur im 19. Jahrhundert. – Zur Problematik von und bisherigen Arbeiten zu »transnationalen« literarischen Feldern vgl. die Übersichten bei Jurt 2002 u. 2008, insb. 195–202 (Jurt schlägt ein Modell von »Zentrum« und »Peripherie« mit abnehmendem Autonomiegrad vor, das allerdings nicht alle der hier gebrachten Einwände ausräumen kann).

203 Casanova 1999.

zieren (der noch dazu von den Problematiken ›historischer Verspätungen‹, der ›Sonderwege‹ und allgemein von Herders ›Gang Gottes über die Nationen‹ belastet ist). Auch in diesem Fall ist das Problem weniger in der Theorie der Felder zu suchen als in Bourdieus Applikationen des eigenen Modells. So evoziert die ›Konstitution‹ eines literarischen Feldes einen erreichten Entwicklungsstand einer Nationalliteratur und nicht den Zustand eines sozialen Handlungszusammenhangs, wenn dessen Grenzen nicht gezogen werden können. ›Autonomie‹ ist nicht bloß ein Feldzustand, sondern eine zentrale Kategorie der Ästhetik sowie der Selbstbeschreibung der Felder; so problematisch sie sein mag, ihre Funktion war in der Moderne stets, den Literaturbegriff zu polizieren und Ansprüche von außen abzuweisen. Je problematischer (weil historisch bedingt) sich die Autonomiekategorie bei näherem Hinsehen erweist (z. B. Ausschluss der ›didaktischen‹, damit der politischen Literatur, Autonomie gegenüber personalen bei gleichzeitiger Heteronomie gegenüber anonymen Mächten wie dem Markt), desto problematischer wird ihr Status als Index eines Feldzustands. Wenn die Autonomie des literarischen Feldes Autonomieästhetiken impliziert, indiziert dann das Auftreten von Autonomieästhetiken das Vorliegen eines literarischen Feldes? Wenn ja, dann lässt sich die Konstituierung eines literarischen Felds ›in Deutschland‹ ins 18. Jahrhundert datieren. Tatsächlich aber liegen ganz unterschiedliche ›Datierungen‹ der Konstitution literarischer Felder vor (für ›Frankreich‹ und ›Deutschland‹: Barock, Aufklärung, Fin de siècle ...²⁰⁴). Allerdings ist schon das Auftreten solcher verschiedener »Datierungen« der Konstitution eines literarischen Feldes ein von Bourdieu selbst nahe gelegter Kategorienfehler. Als gravierender Mangel seiner Kunstsoziologie erscheint, dass zwar der Feldbegriff zentral für die Konkretisierung des Praxisbegriffs gesetzt ist, aber der Rahmen für Verhältnisse, die keine Feldeffekte erzeugen, definitivisch ungelöst ist.

Jedenfalls lässt sich für den Feldbegriff vorläufig festhalten: a) Das Vorliegen von Feldern kann definitionsgemäß nur an Feldeffekten aufgewiesen werden; also muss man die historisch totalisierende (mithin recht eigentlich geschichtsphilosophische) Vorstellung einer »Autonomisierung für alle Zeit« aufgeben, die nichts anderes darstellt als eine spezifische Ideologie der Moderne. (Relativ autonome) Felder können sich aufbauen, aber wieder abbauen – es spricht jedenfalls nichts dagegen, für die römische (oder lateini-

204 Feldkonstitution in Frankreich: (1) ›erstes literarisches Feld‹ im 17. Jahrhundert (Viala 1987), (2) Mitte des 19. Jahrhunderts: Bourdieu (1999); ›Deutschland‹: (1) 17. Jahrhundert (Stockhorst 2005, skeptisch dazu Beilein 2007), (2) 18. Jahrhundert ([2a] frühes 18. Jahrhundert/Thomasius: Jaumann 2003; Scattola/Vollhardt 2003 skeptisch, der Beitrag enthält dafür eine Aufwertung des Habitus-Begriffs; [2b] spätes 18. Jahrhundert: Wolf 2001, Tommek 2003, 2005), (3) 19. Jahrhundert/Avantgarde seit dem Naturalismus: Magerski 2005. England: Wilson (2001) sieht den Beginn der Autonomisierung im elisabethanischen England.

sche?) Literatur der Kaiserzeit ein literarisches Feld zu diagnostizieren.²⁰⁵ Andererseits kann die ›Autonomie‹ eines literarischen Feldes wieder verloren gehen, z. B. durch äußere Umstände (literarisch interessierte Diktaturen).²⁰⁶ b) Ideengeschichtliche Positionen einer autonomen *Ästhetik* sind bestenfalls Indiz für den Autonomiegrad einer *Literatur*. c) Ein literarisches Feld ist kein literarisches System.²⁰⁷ – Insofern wird im Folgenden in Anbetracht dieser Schwierigkeiten der Feldbegriff flexibel gehandhabt; das Vorliegen von Feldeffekten in der Literatur wie in der biologischen oder der philologischen Wissenschaft wird seit dem späten 18. Jahrhundert – in unterschiedlicher ›Stärke‹ – angenommen.

Gattungen wären also, um hier zusammenzufassen, in diesem Verständnis – analog den Ausformungen der Habitus als Übersetzungsapparaturen von Individuellem und Kollektivem – mehr oder weniger stabilisierte Vermittlungen zwischen Einzeltext und dem Universum literarischer Texte²⁰⁸ (oder, wenn man will, dem *texte général*); Gattungen wären aber andererseits auch – als generalisierte Klassifikationshandlungen unter spezifischen Bedingungen – durch den Akt der Gattungswahl im literarischen Feld die zentralen *modi operandi*, die die *opera operata* erzeugen und damit über die Brechungen der »Feldeffekte« auf den sozialen Raum bezogen bleiben, in dem sie letztlich gleichermaßen Handlungen gewesen sein werden. So viel zunächst zur Problematik der literarischen Gattungstheorie im Sinn einer erneuerten literatursoziologischen Perspektive.

Nun einige Bemerkungen zum größeren kulturtheoretischen Rahmen einer literatursoziologischen Gattungstheorie. Es soll ein Horizont abgesteckt werden, vor dem sich habitualisierte Klassifikationspraktiken erst vergleichen lassen, ohne zueinander in bloße Analogiebeziehungen eintreten zu müssen. Es muss dann gezeigt werden, dass ›Analogien‹, die *metaphors of genre*, vor einem solchen Horizont sich nur insoweit als Metaphern (oder Analogien) darstellen, als sie Disziplinen-, Gegenstands- und Feldgrenzen unvermittelt kurzschließen (Gattungs-›Biologie‹, Gattungen-als-logisch/biologische Familien, Gattungen-als-Institutionen, Gattungen-als-Sprechakte). Metaphorizität in der Gattungstheorie ist damit ein Maß für die zu leistende Vermittlungsarbeit zwischen kulturellen Praktiken.

205 Vgl. Fantham 1998 zum »literarischen Leben im antiken Rom«. Bourdieu spricht vom intellektuellen Feld Athens im 5. Jahrhundert v. Chr. (1974, 85f.) und von der Autonomisierung des ›Feldes der Kunstproduktion‹ im Quattrocento (1999, 495).

206 Das deutet auch Bourdieu an (1997, 41, Anm. 7); vgl. auch Sapiro 2002 zum französischen literarischen Feld unter der deutschen Okkupation.

207 Vgl. Codde 2003 (Even-Zohar vs. Bourdieu).

208 »Les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature.« (Todorov 1978, 12)

Literarische Gattungen und kulturelle Ordnungen: Sozial-, Natur-, Textordnungen zwischen Wissens- und Wissenschaftssoziologie

Die anthropologische Klassifizierung unterscheidet sich von den zoologischen oder botanischen Taxinomien darin, dass die Objekte, denen sie ihre Plätze zuweist – oder zurückgibt –, selber klassifizierende Subjekte sind. Nicht auszudenken, was passiert, hätten – wie in den einschlägigen Fabeln – die Hunde, Füchse und Wölfe tatsächlich ein Wörtchen mitzureden bei der Klassifizierung der Hundartigen oder bei der Frage, welcher Variationsspielraum bei den Mitgliedern der Spezies wohl noch tragbar und zulässig sei; oder wenn es die Hierarchie der Merkmale zur Bestimmung des Rangs in der Hierarchie der Arten und Gattungen wäre, die die Chancen, zu einer täglichen Essensration oder einem Schönheitspreis zu kommen, festlegte ...

Pierre Bourdieu²⁰⁹

KULTURWISSENSCHAFT//WISSENSORDNUNGEN«. – Dass literarische Gattungen als ebenso kulturspezifisch gelten können wie – aufgrund des humanistisch-rhetorisch-universalistischen Ursprungs moderner Literatur in der Renaissance, der internationalen Vernetzung der Hochkulturen sowie des marktvermittelten Austauschs zwischen den Nationalkulturen (ideengeschichtlich spielt auch der christliche Universalismus hier eine gewisse Rolle) – kulturenübergreifende Dimensionen haben, ist evident. Dennoch wurde erst in jüngerer Zeit wieder versucht, die Gattungskategorie auf den übergreifenden Horizont der Kultur hin transparent zu machen.²¹⁰ Während die Rolle der Stände- und Klassenkulturen für den literarischen Gattungsbegriff kaum überschätzt werden kann, vermeidet die neuere Diskussion solche Kategorien gerne und hebt auf medientechnische wie ›anthropologische‹ Faktoren, auf ›historische Apriori‹ im Sinn Foucaults ab. Obwohl die Wissensordnungen,²¹¹ die ›Poetik der Kultur‹²¹² und die ›Poetologien des Wissens‹²¹³ in den Literaturwissenschaften intensiv diskutiert wurden und werden, ist der Ertrag für die Gattungstheorie noch überschaubar. In seinem Aufsatz über Albrecht Dürers Entwurf eines Bauernkriegdenkmals hat Stephen Greenblatt die Kategorie der Gattung eingebettet in eine Trias von »Intention«, »Genre« und »Situation« und betont, dass diese drei »Kräfte« keine einheitliche gesellschaftlich-ideologische Sprache bildeten, sondern »effektiv selbständige Kräfte« seien,

die sich aneinander reiben, miteinander Bündnisse eingehen oder in erbittertem Widerstreit liegen können. Eins können sie, sobald sie in ein lebendiges Kunstwerk eingebunden sind, nicht mehr: neutral sein – ›reine,«

209 Bourdieu 1991b, 53.

210 Greenblatt, dazu kritisch Chartier 2006; Martínez 2001, Jameson 1981; Müller 2001, Erll/Seibel 2004; Vogl 1999, in der Raymond Williams-Tradition Filmer 2003, Miller 1994.

211 Neuere Überblicke bei Benthien/Velten 2002, Pethes 2003, Klausnitzer 2008.

212 Greenblatt 1995.

213 Vogl 1999.

freischwebende Bedeutungsträger. Aufgrund ihrer bloßen Existenz verkörpern sie bereits ganz spezifische Weltansichten. Als solche richten sie bestimmte Erwartungen an uns, so wie umgekehrt wir an sie.²¹⁴

Joseph Vogl zufolge lässt sich die Beziehung von Literatur und Wissen nicht in einem Abbildungs- noch in einem Stoff-Form-Verhältnis fassen, sondern nur in einer Reihe unterschiedlicher und unterschiedlich intrikatere Konstellationen, in denen kein logisches wie zeitliches Prius auszumachen ist; da die »Gegenstände des Wissens« – nach Foucault – »nicht in den Referenten der Aussagen« zu suchen, »sondern [...] in den Aussageweisen zu lokalisieren«²¹⁵ sind, sind ›Poetologien des Wissens‹ gattungstheoretisch relevant: Die Entscheidung für Genres und Diskursarten erscheint dann einerseits als eine Bedingung für die Begründung und Organisation von Wissensfeldern (wie die Autobiographie als Matrix für elementare Formen historischer und humanwissenschaftlicher Theoriebildung dient), andererseits greifen elementare Dimensionen modernen Funktionswissens (Kontingenz, Verzeitlichung, Selbstregulierung) tief in die Fragen der Erzählweise und der narrativen Struktur des Romans ein und indizieren also kein äußerliches Verhältnis von Text und Kontext. »Literatur selbst behauptet sich etwa als bestimmter Artikulationstyp in einer Ökonomie zeitgenössischen Wissens«.²¹⁶ In seinem Buch über die Genesis des *homo oeconomicus* hat Vogl die ›neuen‹ Gattungen des 18. Jahrhunderts, des Bürgerlichen Trauerspiels und des modernen Romans, als zwei Weisen der Organisation der widerstrebenden Kräfte von ›Kalkül und ›Leidenschaft‹ exponiert.²¹⁷

Wenn die literarischen Gattungen überhaupt als besondere (oder: auf besondere Weise instituierte) Fälle jenes Spiels der Klassifikationen, das die soziale Welt konstituiert, betrachtet werden können, müssten sie sich auch in Beziehung zu den anderen expliziten wie impliziten Klassifikationspraktiken einer Gesellschaft (›Kultur‹) setzen lassen.²¹⁸ Das Habitusmodell dient damit dem Verständnis der prozessualen Implementierung von Ordnungen; es kann zugleich dazu beitragen, dem offenen oder latenten Intellektualismus, der mit der Rede von »Wissensordnungen« verbunden ist, zu steuern. Die Habituskategorie erinnert daran, dass Ordnungen nur als immer gerade implementierte Ordnungen Wirksamkeit erlangen. Im Unterschied zur vor al-

214 Greenblatt 1995, 66.

215 Vogl 1999, 15.

216 Vogl 1999, 15.

217 Vogl 2002.

218 Eine Wissensgeschichte im Sinn Foucaults müsste sich dahingehend reformulieren lassen. Zu Bourdieus Verhältnis zu Foucault vgl. u. a. 1989, 70 f.; 1999, 316 sowie Bourdieu/Wacquant 2006, 203 f. Die ›Poetologien des Wissens‹ wurden übrigens unter expliziter Berufung auf die wissenssoziologische Tradition (Durkheim/Mauss, Fleck, Berger/Luckmann) eingeführt. – Neuere Versuche zur Flexibilisierung der Gattung/Wissen-Relation finden sich in den Sammelbänden von Burkard u. a. 2011 sowie Gamper/Bies 2013.

lem epistemologisch ausgerichteten Forschung der letzten Jahre müsste ein kultursoziologischer Ansatz darauf beharren, dass es »kümmert, wer spricht«. Epochale Weisen der Klassifikation in Künsten und Wissenschaften sowie in Alltagspraktiken sind nur unter der Bedingung sinnvoll zu untersuchen, dass sie einerseits als relativ autonome Praktiken mit einer je eigenen Geschichte, andererseits gerade in ihrem – evidenzverstärkenden – Zusammenspiel wahrgenommen werden; als verschiedene Spiele, auf verschiedenen Feldern, aber in einem gemeinsamen sozialen Raum, dessen basalen Polaritäten sie als soziale Praxen nicht entkommen werden können.

GATTUNGSPÖETIK UND NATURWISSEN. – Es wurde oben behauptet, dass die Kritik der Metapher in der Gattungstheorie Gefahr läuft, wesentliche Aspekte des Phänomens der Gattungen zu verfehlen. Das muss zunächst weiter ausgeführt werden; in einem zweiten Schritt müssen dann die Beziehungen (nicht Analogien) zwischen den verschiedenen Gegenstandsbereichen bzw. Feldern operationalisierbar gemacht werden.

Biologische Kategorien und Analogien sind in der neueren literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie stets auf Misstrauen gestoßen, da »Natur« und Naturwissenschaft in »Kultur« und Kulturwissenschaft unter soziologischen Auspizien in grundlegenden Ideologieverdacht geraten waren. Dies hat dazu geführt, dass der Anteil naturwissenschaftlicher Denkmotive in der Gattungspöetik systematisch unterschätzt wurde. Für die hier verfolgten Zwecke ist diese Konstellation umgekehrt der Ausgangspunkt für eine *re-study* der Bezüge von biologischen und soziologischen Kategorien in der Pöetik, nicht im Interesse einer Einfluss-, sondern in dem einer Kulturgeschichte der Klassifikation.

Als etwa Friedrich Schlegel 1796 in seinen Anmerkungen *Über die Homerische Poesie* die Gattung des Epos definiert, formuliert er die traditionelle (und weiterwirkende) Annahme von der parataktischen Organisation der homerischen Epen als dessen »Polypen(-Natur«; dieses Bild steht in offensichtlichem Rekurs auf D. Diderot, der die Konsequenzen der Entdeckung der Regenerationsfähigkeit des Polypen durch den Zoologen Abraham Trembley bei Jean-Offray de LaMettrie diskutiert hat. Goethe entwickelt im Kontext seiner morphologischen Naturstudien die methodische Fiktion der Gattungstrias als »Naturformen der Poesie«; bei August Wilhelm Schlegel wird nahezu zur selben Zeit die das 19. Jahrhundert beherrschende Formel vom »organischen Kunstwerk« inauguriert. Während die romantische Philosophie über die Kontinuität von Kunst- und Naturformen spekuliert (F. W. J. Schelling), definiert Jacob Grimm das Epos als die »sich selbst dichtende« Gattung, eine Definition, die die gleichzeitig in der Naturforschung sich etablierende Anschauung vom Organismus als eines selbsterhaltenden und -regulierenden Systems spiegelt. (Die Etappen der Bildung dieser naturwissenschaftlichen Formation ließen sich ohne Schwierigkeiten anhand der Arbeiten Georges Canguilhems und Michel Foucaults nachvollziehen.)

Die Philologie des 19. Jahrhunderts hat sich des Gattungsproblems erst spät angenommen, signifikanterweise zuerst in ihrer ›positivistischen‹ Gestalt in Rekurs auf Naturwissenschaft, bei Wilhelm Scherer (in Ansätzen), Richard Maria Werner, insbesondere bei Ferdinand Brunetière. Selbst Benedetto Croce ›nominalistische‹ Negation der Realität der Gattungen zugunsten der Individualität des Einzelwerks ist in der biologischen Gattungsreflexion präformiert gewesen (vgl. Kap. 3). Der Theologe Hermann Gunkel will hingegen als Literaturhistoriker der Psalmen »dieselbe Arbeit tun, die Linné für die Botanik geleistet hat.«²¹⁹ Die Analogie von Kunstform und Lebensprozess findet sich noch im heute einflussreichen Gattungskonzept Michail Bachtins (»In jeder neuen Etappe der literarischen Entwicklung, mit jedem individuellen Werk lebt [die Gattung] wieder auf und erneuert sich. [...] Die Gattung lebt in der Gegenwart, ist jedoch immer ihrer Vergangenheit, ihres Ursprungs *eingedenk*.«).²²⁰ Selbst im autonomiezentrierten *New Criticism* von Wellek und Warren können die konfligierenden Gattungsvorstellungen von Linné und Buffon nachgewiesen werden.²²¹ Rick Altman zufolge sind alle Genres »interfertile« und »may at any time be crossed.«²²² Das ›Leben‹ der Gattungen ist also zunächst weniger biologistisches und organisistisches Ideologem als abhängig von dem, was ›Leben‹ jeweils sein konnte. Auch das gleichzeitige neuere Interesse an ›hybriden Gattungen‹ in Literatur- und Medienwissenschaft,²²³ Kulturtheorie (Homi Bhabha) und Wissenschaftstheorie der Naturwissenschaften (Bruno Latour) darf als Indiz für den Zusammenhang gelten.

In jüngster Zeit ist von Seiten der Wissenschaftsgeschichtsschreibung eine lange gültige *master narrative* der Entwicklung der biologischen Arttheorie in Frage gestellt worden. Der *received history* zufolge habe von Aristoteles bis (einschließlich) Linné die biologische Art metaphysischen Status als Essenz innegehabt; Klassifikation (und damit zusammenhängend Systembildung) sei als Abwärtsklassifikation *per differentiam specificam et genus proximum* eine gegenstandsfremde Leihgabe der scholastischen Logik gewesen; mit Buffon erst habe sich ein genuin biologisches Artkriterium durchsetzen können, Arten konnten erst ab hier als Abstammungsgemeinschaften definiert werden. Gegen diese *whig history* der Vertreter der Evolutionären Synthesis (Ernst Mayr, Julian Huxley, Theodosius Dobžansky) konnte gezeigt werden, dass von Anfang an Klassifikation und Generation als aufeinander bezogene Kategorien berücksichtigt und – wenn auch auf historisch unterschiedliche Weise – zusammengedacht worden sind.²²⁴ Damit lässt sich die Problematik der Ordnung des Lebendigen in eine vollständige Parallele zu den histo-

219 Gunkel 1913, 98.

220 Bachtin 1985, 118.

221 Rollin 1981.

222 Altman bei Frow 2006, 53.

223 Vgl. z. B. Sinding 2002, 2004, 2005.

224 Vgl. zur Geschichte der biologischen Taxonomie Mayr 1982, gegen diesen ›received view‹ Winsor 2003; eine Synthese der Geschichte des biologischen Spezies-Begriffs

rischen Ordnungen der Literatur setzen; denn gerade das Ineins von Klassifikation und Kreation hat sich als Basisproblem aller Gattungspoetiken (der Gattungstheorien *avant la lettre*) herausgestellt. Ihren *nexus in re* enthalten diese Problematiken in der weitgehenden Identität der Protagonisten ›literarischer‹ wie ›biologischer‹ Ordnungsstiftungen, bei Platon und Aristoteles, bei Autoren wie Boethius und Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*) bis hin zu den Philologen und *armchair naturalists* der humanistischen Bewegung und ihrer Nachfolger. (Nur zur Illustration sei auf das Nebeneinander der *Poetices libri septem* und der biologiegeschichtlich relevanten kommentierten Theophrast-, ›Dioscurides‹- und Aristoteles-Editionen im Œuvre von Julius Caesar Scaliger hingewiesen.) Diese Nachbarschaft von Poesie, Poetik und Biologie reicht bekanntlich mindestens bis Herder, Goethe (Poetik der »Naturformen«) und Kant (zweigliedrige Disposition der *Kritik der Urteilskraft*).

LITERARISCHES UND NATURGESCHICHTLICHES KLASSIFIKATIONSWISSEN. – Fragt man nun allgemeiner nach dem Zusammenhang von literarischem und naturwissenschaftlichem Gattungswissen, so lässt sich im Vorgriff an zwei Szenen zunächst ermesen, was hier im Spiel ist. Bettine v. Arnims Briefbuch *Die Gündlerode* enthält einen längeren Abschnitt, in dem zunächst ohne näheren thematischen Zusammenhang eine poetische Botanik entworfen wird, für die eine Klassifikation angedeutet wird, die umfassende Umstrukturierungen im ›Wissen‹ von Pflanzen erfordert. Die Neubenennung von Zier- und Nutzpflanzen, die hier gegen die kopfschüttelnden Einwände eines Gärtners erwogen wird, beruht im Wesentlichen auf Physiognomik. Klassifiziert wird hier also mit jenem ›Zauberstab der Analogie‹, den Novalis in Gebrauch hatte; Novalis' poetische Naturkunde (vor allem die der *Lehrlinge zu Sais*) findet sich auch – fast sechzig Jahre später – an unerwarteter Stelle wieder, in Adalbert Stifters *Nachsommer*; in beiden werden klassifizierende Gesteinsysteme – bei Novalis das von Abraham Gottlob Werner, bei Stifter die noch heute gebräuchliche Härteskala von Friedrich Mohs – auf ihre Tauglichkeit überprüft. Ist die Stifter-Stelle am Romananfang unauffällig plaziert, so ist sie doch genau motiviert; war Mohs – ebenso wie Novalis – Werners Schüler an der Freiburger Montanakademie gewesen, so kann Mohs eine verschwiegene Position in einer Romanwelt einnehmen, in deren Bezugswirklichkeit der Naturforscher seinen legitimen Platz gehabt hat – Mohs war 1826, also in der erschließbaren Handlungszeit des Romans, von Graz nach Wien ans Mineralienkabinett berufen worden. Naturwissenschaftliches ›Wissen‹ ist in den erwähnten Texten also exakt verortet; nichtsdestoweniger besteht die Textstrategie jeweils darin, neue, ›natürlichere‹ poetische Ordnungen gegen die ›künstlichen‹ Klassifikationssysteme der Zeit zu setzen. Nimmt man hinzu,

unter besonderer Berücksichtigung der Kritik an der Mayr-Version (als einer whig-history der Theoretiker der evolutionären Synthesis): Wilkins 2009.

dass in *Die Günderode* gleichzeitig die Schellingsche Naturphilosophie umfassend, im *Nachsommer* implizit durch die empiristische Grundhaltung der Protagonisten delegitimiert wird, lässt sich also zunächst eine poetische, aber gegenüber dem expliziten Klassifikationswissen der Zeit sehr selbstbewusste und bestens informierte Re-Klassifikation ablesen. Die Praktiken, in die diese Klassifikationen eingebettet sind, sind jene, die das implizite Gattungswissen der Epoche enthalten: der Gartenkunst, der Gärtnerei (Stifters philosophischer Gärtner!), der vernakulären ästhetischen Hauswirtschaft, der Blumensprache; in dieser pragmatischen Einbettung, in der sie den Autoren auch erschienen ist, werden sie deliberat vor dem Hintergrund des naturgeschichtlichen expliziten Gattungswissens dazu benützt, ihre Umklassifikationen vorzunehmen. Doch geht die Rolle dieser Klassifikationshandlungen weit über eine sachliche Stellungnahme zu naturgeschichtlichen Fragen in den Texten hinaus, da sie poetologische Relevanz erhalten und als emblematische Szenen einer poetologischen Selbstverortung der Texte gelesen werden können, wie später gezeigt werden soll. So propagiert v. Arnims *Günderode*-Textkonvolut eine hybride literarische Gattung, die sich nahezu programmatisch aus Schellings *top-down*-organisierter Kunstphilosophie und ihrer ›spekulativen‹ (Szondi) Lehre von den literarischen Gattungen herausschreibt; Stifters Texte unternehmen ein diskreteres, aber dennoch nicht weniger umfassendes Spiel mit der literarischen Gattungsordnung.

GATTUNGSPÖETIK UND GESELLSCHAFTSWISSEN. – Da ›Gesellschaft‹, noch einmal mit David Fishelov zu sprechen, in der Gattungstheorie tatsächlich ›from closer to home‹ ist (als ›Biologie‹ und ›Familienähnlichkeit‹), kann man sich hier zunächst kürzer fassen. Die Krise von Rhetorik und ›Ständeklausel‹, der zufolge Stilhöhe, sprachliche Gestaltung, Stoff und Gattung sozial codiert waren, setzte nicht nur eine Reihe von Gattungshybriden frei (›Bürgerliches Trauerspiel‹, Roman als »moderne bürgerliche Epopöe«), sondern separierte auch die literarischen von allen anderen gesellschaftlichen Sprechweisen. Erst in der letzten Zeit gibt es interessante Bestrebungen, literarische und rhetorische Gattungstheorie wieder zusammenzuführen.²²⁵ Noch an den gegenwärtig diskutierten Gattungstheorien an der Schnittstelle zur Soziologie bzw. zur Rezeptionssthetik/-forschung ist dann aber wahrzunehmen, wie sie auf Positionen der politischen Ideengeschichte zurückgehen:²²⁶ als Vertragstheorien (schon in der *Encyclopedi*²²⁷ und von daher wohl bei Christoph Martin

225 Devitt 2000.

226 Dazu für den angelsächsischen Bereich auch Fishelov 1993.

227 Dazu Melchior Grimms »Encyclopedi«-Artikel zu »poeme lyrique« (also zur Oper): »Alle Kunst der Nachahmung basiert auf einer Lüge [...] eine Art von Hypothese, welche kraft einer stillschweigenden Übereinkunft zwischen einem Künstler und den ihn Beurteilenden zugelassen und akzeptiert wird«. Zit. nach Knepler 2005, 406.

Wieland,²²⁸ in der Vorrede zu den *Lyrical Ballads* von Wordsworth und Coleridge,²²⁹ heute bei Fredric Jameson, Jonathan Culler,²³⁰ Philippe Lejeune²³¹), als Institutionentheorien (René Wellek,²³² Claudio Guillén, Wilhelm Voßkamp), als an der Sprechakttheorie und an M. Bachtin orientierte Konzepte (Wolfgang Raible²³³) und als Konzepte des »kommunikativen ›Haushalts‹« (Thomas Luckmann²³⁴). Auch der *take-off* der postrhetorischen Gattungspoetik müsste mit den Klassifikations- und Identitätsbildungstechniken der frühen Proto-Ethnographie in ihren beiden Strängen von ›Statistik/Sozialgeographie einerseits, der frühen vergleichenden Kulturtypologie andererseits zu vermitteln sein;²³⁵ zumal Letztere in Herder einen der Gründerväter von Kulturwissenschaft für sich beanspruchen kann (Kap. 4). Der identitäre Strang der deutschen Volkskunde ist zunächst eine Angelegenheit der Literatur selbst (›Sturm und Drang, ›Romantik‹), was die Institutionalisierung der Volkskunde als selbstständiger Disziplin außerhalb der deutschen Philologie erheblich verzögert.

SYSTEMISCHE KRISEN DER KLASSIFIKATION ALS KRISEN DER SOZIALEN KLASSIFIKATIONEN. – Für die Literatur (auch *mutatis mutandis* für das Wissen von der Gesellschaft) gilt allerdings, dass Gattungstheorie hier unmittelbar auf die literarische Produktion zurückwirkt und damit mit ihrem Objektbereich in ein selbstregulierendes Verhältnis eintritt, sobald die Etablierung eines gesellschaftlichen Sektors ›Kunst‹ eingeleitet ist; dass die Beziehung zwischen Objektbereich und Metaebene hier selbst im historischen Wandel steht und dass Literaturproduzenten selbst Aufgaben der wissenschaftlichen Analytiker übernommen haben (Autoren- vs. wissenschaftliche Poetik). Wissenschaftliche Ordnungsstiftung (in Philologie/Kunstphilosophie, Naturgeschichte bzw. Biologie, Volkskunde bzw. Soziologie) erschiene jedenfalls in solcher Sicht als Sonderfall des allgemeinen gesellschaftlichen Umgangs mit Diversität bzw. Produktivität, d. h. als deren Anerkennung und gleichzeitige kulturelle Regulierung.

Die Literatur hat allerdings nicht bloß mit diesen Problemen zu tun, indem sie auf Kultur rekurriert; es gibt Indizien, dass es gerade die Literatur und die implizite wie explizite Poetik sind, die zum Austragungsort solcher kulturellen Verhandlungen werden. Gerade die Parallelität der Lösungsver-

228 »Jede Schauspielart setzt einen gewissen *bedingten Vertrag* des Dichters und Schauspielers mit den Zuschauern voraus.« Wieland: SW 26, 247 (auch: »stillschweigenden Vertrag zwischen der Kunst und dem Zuhörer«, ebd. 260).

229 So Duff 2001, Einleitung.

230 Bei Hauptmeier 1987, 398.

231 Lejeune 1975.

232 Wellek 1963.

233 Raible 1980.

234 Luckmann 1986, Knoblauch/Luckmann 2010.

235 Zur Geschichte der Volkskunde vgl. als Überblick Kaschuba 1999.

suche in den beteiligten Instanzen – Naturwissenschaft, (Proto-)Soziologie, Philologie und Poetik – legt die Ansicht nahe, dass man es mit umfassenden systemischen Krisen zu tun hat; es kann das nur eine Krise des Sozialen sein, als Krise der primären Klassifikationen und den damit verbundenen Habituskrisen. Das Gattungssystem steht damit metonymisch für die Ordnungen der Kultur: Interventionen in die literarische Gattungsordnung sind immer Interventionen in alle anderen kulturellen Bereiche, in die Basisordnungen einer Gesellschaft. In Krisen nicht bloß privaten Charakters steht immer alles auf dem Spiel. Den Autoren scheint dieser Gedanke näher gewesen zu sein als den Poetologen. Erst in der Spezialisierung erfolgt dann eine »Weltbildbildung«.

Ein paradoxes Ergebnis der ›Ausdifferenzierung‹ der gesellschaftlichen Sektoren, die hier mit Bourdieu als die Konstituierung von Handlungs-Feldern gefasst wird, ist, dass nicht – wie zu erwarten wäre – der semantische Austausch zwischen den beteiligten kulturellen Instanzen von poetologischer Relevanz sich abschwächt, sondern im Gegenteil *zunimmt*, wie schon aus den wenigen genannten Beispielen hervorgehen dürfte. (Andere Fälle wären Schellings Parallelführung von Kunst- und Naturphilosophie und allgemein die »Systeme« des deutschen Idealismus.) In den literarischen Texten ist zu bemerken, dass gerade an jenem Ort, wo die generischen Dimensionen von Literatur ins Spiel kommen, solche Verhandlungen an Natur- und Gesellschaftsdingen geführt werden. Interventionen in eine der drei Ordnungen lassen die anderen offensichtlich nicht unberührt. Das belegt die enge Verwiesenheit der kulturellen Klassifikationen von Gesellschaft, die sich wissenssoziologisch als Krisen erhöhter Unsicherheit im Sozialen lesen lassen.

Allerdings müssen diese gemeinkulturellen Prozesse und Nachbarschaften – erst Denk-Selbstverständlichkeiten qua Binnenkulturalität, dann Austauschbeziehungen – im Kontext der jeweiligen Feldkonstitutionen thematisiert werden, nicht als Weltbilder (Eustace M. Tilliard) oder als alle Bereiche des Wissens überwölbende Epistemen (Michel Foucault). Als allgemeine Regel dürfte gelten: Je schwächer die ausdifferenzierten Felder der Naturgeschichte sind, desto eher schließen sich explizite Klassifikationen an die dominante Klassifikation des sozialen Raumes an. (Einen Sonderfall bildet hierbei die ›Klassifikation nach dem Geschlecht‹.²³⁶) So spricht Linné, aus der schwachen Feldposition einer untergeordneten Disziplin (einem Teilfach der Pharmazie und der Medizin) im Ensemble des gelehrten Wissens, ebenso selbstverständlich von den *tria regna*, den ›Reichen‹ der Natur, die einem ständisch geordneten Kosmos entsprechen; ähnliches gilt für die frühe Anthropometrie (Camper, Soemmerring, Forster), die ihre Hierarchievorstellungen ganz selbstverständlich den gängigen sozialen Hierarchien entnimmt; Darwins Evolutionstheorie, im Kern eine Problematisierung aller hierarchischen Klassifikation, tut es, nur sehr indirekt und auf dem Weg der Meta-

236 Aus der hier interessierenden Perspektive z. B. Schiebinger 1992, 1995.

phernbildung von sozialen Sachverhalten (auf dem Weg über die Protozoologie Malthus', und an anderen Stellen). In stabilen Feldern mit hohem Autonomiegrad können solche Analogiebildungen, die aufgrund der gemeinsamen gesellschaftlichen Phantasie nichts anderes sein können als Rationalisierungen der Phantasien über Gesellschaft, in den Naturwissenschaften nur implizit über Präsuppositionen in das explizite Gattungswissen geraten; als Transmissionsmechanismen lassen sich etwa Forschungsdotierungen angeben, für die auf die Topik gemeinsamer Werthaltungen rekurriert werden muss, um plausibel zu sein (wie der Erfolg der Genetik in den 1980er und 90er Jahren zeigt), der veränderte Status, den ein Feld im Ensemble der wissenschaftlichen Felder hat und dergleichen mehr. Zudem steigt die Autonomie der Theoriebildung mit dem Grad des gesellschaftlichen symbolischen Kapitals, über das eine Wissenschaft – qua ›Härte‹ – verfügt, was ja auch für die übrigen Wissenschaften gilt. Allerdings dürften gerade Klassifikationshandlungen, wo es sich nicht um hochspezialisierte Fragen handelt, in besonderem Maß dem ›gesellschaftlichen Unbewussten‹ (Mario Erdheim) ausgesetzt und ein ständiger Einlasspunkt unbefragter Präsuppositionen sein.²³⁷

WISSENSZOLOGIE. – Bourdieus im engeren Sinn wissenssoziologisches Programm setzt an der klassischen These von Marcel Mauss und Emile Durkheim an, die menschlichen Klassifikationen hätten ihren Ursprung in der Klassifikation von Menschen; »die ersten Klassifizierungen entlehnen ihre Form der Gesellschaft«,²³⁸ die Kategorien von Genus und Spezies selbst seien sozialen Ursprungs, logische Operationen historisch aus sozialen Ordnungen herzuleiten, Naturordnungen Epiphänomene der gesellschaftlichen Gruppenordnungen (Sozio- statt Anthropozentrismus der Weltordnung).²³⁹ Loïc Wacquant hat bei Bourdieu eine vierfache Überschreitung und Erweiterung des ursprünglichen Programms von Durkheim und Mauss ausgemacht.²⁴⁰ Die Korrespondenz (Bourdieu: Homologie) zwischen kognitiven und sozialen Strukturen, die Durkheim und Mauss an alten Kulturen, teilweise vor-schriftlichen Kulturen festgemacht hätten, gelte auch für entwickelte Gesellschaften, in denen diese Korrespondenz vor allem über das Bildungssystem produziert werde; soziale Divisionen und mentale Schemata hingen genetisch zusammen, insofern Letztere aus der Inkorporierung der Ersteren resultierten (Habitus); diese Korrespondenz erfülle politische Funktionen, symbolische Systeme seien auch Herrschaftsinstrumente (Ideologien, Naturalisierungen

237 In den Lebenswissenschaften zeigt das etwa die Ideologieggeschichte der ›harten‹ Geschlechtsdetermination, andererseits – methodisch ›weicher‹, rhetorisch daher umso ›härter‹ – die erstaunliche gesellschaftliche Konformität der Soziobiologie in der zweiten Hälfte des 20. sowie die verschiedenen Theoreme der Soziobiologie des 19. Jahrhunderts, des Sozialdarwinismus und der Rassenhygiene.

238 Durkheim 1912/1994, 8.

239 Durkheim/Mauss 1901/1993.

240 Wacquant in Bourdieu/Wacquant 2006, 31–34

von Machtverhältnissen); Klassifikationssysteme seien zugleich auch Objekt der Kämpfe der sozialen Gruppen.²⁴¹ In den Beiträgen zur *Soziologie der symbolischen Formen* stellt Bourdieu, gewonnen aus einer ›materialistischen‹ Reinterpretation der »symbolischen Formen« Ernst Cassirers, den Habitus als den Erzeuger kultureller Parallelen in unterschiedlichen Medien dar. Zwischen den generischen Matrices, die den logischen Traktat des Hochmittelalters, und jenen, die die gotische Architektur hervorbringen (Suger v. Saint-Denis), bestünde eine Homologie. In späteren Arbeiten hat Bourdieu vor einem solchen Vorgehen mehrere Warntafeln aufgestellt; als »Epochen-« oder »Regional-« Stile deutbare Phänomene bedürfen nun zunächst der Feldanalyse und seien nur dann verstehbar, wenn man eine Homologie der Positionen von Akteuren in den jeweiligen Feldern annehme. Diese neuere Position dürfte – abgesehen von den damit verbundenen empirischen Schwierigkeiten – ein wenig zu streng geraten sein. Mindestens in Feldern weniger ausgeprägter Autonomie (in den Wissenschaften z. B. die Kultur- und Sozialwissenschaften sowie die ›weichen‹ Naturwissenschaften, wie über lange Perioden die Biologie gegenüber etwa der Mathematik) können Auswirkungen solcher übergeordneten felderübergreifenden Habitusstrukturen beobachtet werden, die damit umgekehrt – sehr viel deutlicher als etwa Logik und Mathematik – wieder auf diese Habitusstrukturen einwirken und dazu beitragen, »den *Konsensus im Dissensus*«²⁴² der Problematiken herzustellen, und insgesamt, bezogen auf die kulturelle Produktion, jene »Kultur« produzieren, die sich als die »transzendente Bedingung der konkreten Konstitution einer künstlerischen Intention in einem Werk«²⁴³ definiert. Deshalb sind die Habitus als Dispositionen, nicht – wie bei den Kognitivisten – als Schemata, sondern als »Nährboden [...] applikabler Schemata«,²⁴⁴ als kulturelles, individuell-allgemeines, inkorporiertes Voraussetzungssystem zu definieren; »Bildung« wird als kultivierter, d. h. geschulter Habitus erkennbar, kulturelle Äußerungen verweisen daher immer auf die legitime Orthodoxie. Kulturelle Gattungsordnungen folgen daher anderen Rhythmen als der politischen oder der Sozialgeschichte, weil sie als dispositionell gefestigte Strukturen einerseits einem Trägheitseffekt unterliegen, andererseits in ausgeprägten Feldern als Einsätze im strukturellen Konflikt zwischen »Priestern« und »Propheten« fungieren. So hat selbst ein so epochales Ereignis wie die Französische Revolution zunächst kaum Auswirkungen auf das Gattungssystem der französischen Literatur;²⁴⁵ Gattungsgeschichten ›nehmen‹ andererseits Epochen- und Mentalitätsbrüche ›vorweg‹ (d. h. sie können davon relativ unberührt

241 »So bereichert Bourdieu Durkheims Strukturanalyse um eine *genetische* und *politische* Soziologie der Entstehung, Auswahl und Durchsetzung von Klassifikationssystemen« (Bourdieu/Wacquant 2006, 34).

242 Bourdieu 1974, 123.

243 Bourdieu 1974, 116.

244 Bourdieu 1974, 123.

245 Vgl. z. B. Nies 1980 u. 1988.

bleiben), wie sich am Versepos in der deutschsprachigen Literatur zeigen lässt.²⁴⁶ Literarisches Handeln, auch in ausgeprägten literarischen Feldern, bleibt Handeln im kulturellen Feld wie im sozialen Raum.

Jedenfalls aber lässt sich festhalten: Es gibt kein Wissen überhaupt, es gibt nur spezifisches Wissen, und es gibt Subjekte des Wissens, die es produzieren, hüten, veröffentlichen, geheim halten (eine übrigens besonders wichtige Funktion); dieses Wissen hat dann seine spezifischen Orte der Produktion und Distribution. (Von ›Wissen‹ zu sprechen hat daher nur dann Sinn, wenn es einer Gruppe zugeschrieben werden kann, wenn es als Einsatz thematisiert wird.) Die eigentlichen Krisen des Wissens sind die Krisen der Intellektuellen, denen alle Kategorien auseinanderfallen, aber nicht, weil das ›Bürgertum aufsteigt‹, sondern weil in den *Organisationsformen* des Wissens Krisen eintreten (Überfüllungskrisen, Krisen der Reproduktion der Wissenden; Entwertungen von Wissensformen und Bildungstiteln, kurz: was also die Transformation vom Humanisten zum Barockgelehrten ausmacht, was die Transformation des Fachgelehrten zum Intellektuellen ausmacht). Das Wissen der Intellektuellen, der Produzenten und der Theoretiker, Kritiker, ›Kunstrichter‹, steht daher immer in konkreten Oppositionen: zu den ungelehrten Praktiken, zu den Praktiken der Herrschaft und den Herrschaftslegitimationen und zu konkurrierenden Intellektuellengruppen. Der Prozess, in dem die Gattungen klassifiziert werden, ist derselbe, in dem die Gattungen Kultur klassifizieren, indem sie den sozialen Raum strukturieren, den Raum des Sagbaren segmentieren und so Erfahrungen und Gefühle kanalisieren. Jede generische Einteilung ist letztlich also eine Teilung des sozialen Raums, fern jedoch von aller simplen Zurechnung von Gattung und sozialer Gruppe vermittelt, oft bis zur Unkenntlichkeit: durch sozial differente Wahrnehmungen und Standpunkte, Epistemologien; durch ›Traditionszusammenhänge‹, also durch semiautonome Evolution; schließlich durch Feldbildungen, also spezifizierte Praxen und Praxeologien, die segmentierte soziale Handlungsräume erzeugen, wenn die Bedingungen dafür gegeben sind.

GATTUNGSWISSEN. – Von ›Gattungswissen‹²⁴⁷ ist also in mehrerlei Hinsicht zu sprechen. Zunächst bedeutet es das Wissen um die Gattungen, das Autoren, Publiken und Kritiker erwerben und hüten: Es reicht vom schulischen Wissen um die literarischen Gattungen über das Wiedererkennen von Gattungsstrategien in Arbeiten anderer zu den Wertungen, die mit Gattungspositionen verbunden sind und ihrer Triangulierung zwischen Feldpositionen, Publikumserwartungen und der Einschätzung der eigenen Schreibmöglichkeiten hinsichtlich von Schreibprojekten. Klopstocks Abiturientenrede in Schulpforta zählt die Gattungsregeln der Epopöe auf, resümiert die Gat-

246 Michler 2005.

247 Der Begriff etwa bei Schmidt 1987a, 169, Ryan 1981, Fishelov 1993, 64; »Genrewissen« im Film: Hickethier 1991.

tungsgeschichte in ihren großen Exemplaren, findet im Sinn des protonationalen humanistischen Agons eine Leerstelle bei den ›Deutschen‹ und kündigt sein eigenes Heldengedicht vom Messias an. Die Juvenilia vieler Autoren zeigen ein planmäßiges Abschreiten der Gattungskanones, bei Goethe nicht anders als bei Hofmannsthal und Brecht. Die Anweisungspoetiken teilen Techniken und Kniffe mit; Gottsched beginnt seine Poetik mit einer Übersetzung von Horaz' *Ars poetica*, die ja selbst eine Sammlung von Präzepten in literaturpädagogischer Absicht ist, an die Pisonen adressiert.

Zu dieser literarisch-technischen und literaturgeschichtlichen Komponente tritt ein Wissen, das sich aus Einschätzungen speist und die symbolische Dimension der Gattungen umfasst; ihr bestes Indiz ist die Übernahme von Gattungsnamen in Weltwissen und Alltagssprache, die Handlungen und Zustände als tragisch, episch, idyllisch, lyrisch und komisch qualifiziert; andererseits das, was als die »Semantisierung der Form«²⁴⁸ bekannt ist. Eröffnet das ›technische‹ Wissen den Raum der Möglichkeiten, so lässt sich diese zweite Form des Wissens über die Soziosemantiken der Gattungen als Nachfahre des rhetorischen Aptum-Wissens ansprechen; reguliert das innere Aptum die wechselseitige Angemessenheit von ›Formen‹ und ›Stoffen‹, so das äußere Aptum den Publikumsbezug und die soziale Passung. Hierher gehört die spontane Gattungspoetik²⁴⁹ der Autoren, die jeder Produktion vorausgeht; sie ist als solche zum Teil habitusgesteuertes, somatisches Wissen darum, ›was geht‹ und was ›an der Zeit‹ ist, wie es in Goethes pointierten Gattungstexten heißt, dem *Märchen* und der *Novelle*.

Eine dritte Form von Gattungswissen bezieht sich auf die poetologiegesteuerte epistemologische Funktionalität der Gattungen und greift auf den gesamten Raum gesellschaftlich verfügbaren Wissens aus. Es besteht aus meist impliziten Vermutungen des Zusammenhangs zwischen der Konstitution von Welt und Gegenständen und den Möglichkeiten der Kunst. Anders gesagt, hat es diese Form des Gattungswissens mit der Triftigkeit von poetischen und ›wissenschaftlichen‹ Klassifikationen und den Klassifikationen im Literarischen zu tun. In bestimmter Weise ist solches Gattungswissen implizit wohl stets am Werk; explizite Formulierungen finden sich an den Rändern der Poetiken, dort, wo sie versuchen, ihren Gegenstand mit dem zeitgenössischen Weltwissen in Kontinuität zu stellen; in den Weltbild-Ästhetiken etwa des frühen 20. Jahrhunderts; ex post in den Zurechnungen der Philologen von Weltzustand und Gattungssystem, seit der Romantik; sie finden sich in Autorenpoetiken, und manchmal in literarischen Texten selbst.

248 Vgl. Art. »Semantisierung literarischer Formen« (Nünning 2004), »Inhalt der Form« (Hayden White), »Ideologie der Form« (Fredric Jameson): nach Erll/Seibel 2004: »Phänomen, dass auch Formen Sinn stiften«.

249 Vergleichbar der »spontanen Philosophie der Wissenschaftler«, von der Louis Althusser gesprochen hat.

Erstaunlich häufig ist das dort der Fall, wo von Gärten gehandelt wird. Viele literarische Räume sind nicht anders als poetologisch zu lesen und der Garten ist eine Systemstelle, an der verschiedene Logiken der Klassifikation zugleich erprobt werden können.²⁵⁰ Wie schon für Bettine v. Arnim und Stifter angedeutet, ist der literarische Garten das poetische Gegenstück zum botanischen Garten, der die Arten ordnet; wie die Geschichte des botanischen Gartens die Geschichte expliziter Klassifikationspraktiken ist, so vermisst der literarisch-poetologische Garten als Ort und Topos die Distanz von expliziten Klassifikationen und den Teilungen der Inhaltsform (Hjelmslev), die in Ecos Semiotik »Kultur« definieren. In der Frühen Neuzeit ist der Garten als neuer Akademos der utopische Ort der Gelehrten und ihrer Zusammenschlüsse.²⁵¹ – Das Zusammenspiel dieser drei Formen von Gattungswissen ist der Gegenstand einer Untersuchung von Kulturen der Gattung.

SUBSTANTIALISIERTE SUBSUMPTIONSLOGIKEN. – Wie sich von hier aus absehen lässt, sind es die Verfahren der Gattungsbildung, die die innere Geschichte einer Gattungspoetik der Kultur bilden. Von Gattung zu sprechen bedeutet immer, von Über- und Unterordnung zu sprechen, von Subsumptionen: von Texten unter eine Gattung, von Spezies unter Genera, von »natürlichen« oder »künstlichen« Systemen, die aus einer Reihe von Subsumptionen entstehen. Auch hier ist es wieder nützlich, eine Skalierung verschiedener Möglichkeiten zu versuchen. Aus einer handlungstheoretischen Perspektive ergäbe sich zunächst (a) eine bewusste Logik der Gattungsbildung, die dem Habitus folgt und keines ausdifferenzierten Systems bedarf. Sie wäre zu unterscheiden von (b) einer strategischen, pragmatischen, marktvermittelten. Die Poetik verfolgte zu ihrer Rationalisierung und Systematisierung (c) eine Reihe von aristotelischen Dihäresen, die – periodisch wiederkehrend – zur Systemkonstruktion investiert wurde: in Spielarten der Renaissancepoetik,²⁵² in der Aufklärung und in der strukturalen Semantik, die ganz allgemein den Beobachterstandpunkt charakterisiert. Davon wäre zu unterscheiden (d) eine intensive, qualitative Logik der (platonischen und/oder neuplatonisch-plotinischen) Methexis, der Teilnahme. In der Poetik begegnet man ihr in den idealistischen Ästhetiken der Goethezeit und in der Romantik; wichtiger allerdings ist ihre Rolle in den Autorenpoetiken. Goethe legt im Finale des *Faust II*²⁵³ (und in der *Novelle*) ein poetologisches Motiv offen, das mehr oder weniger verborgen seine gesamte Produktion, literarisch wie wissenschaftlich, fundiert hatte, indem er auf die materiale Subsumptions- und Methexislehre der Hierarchien des (Pseudo-)Dionysius Areopagita rekurriert (»von oben

250 Vgl. zum Garten als poetologischer Systemstelle u. a. Apel 1983, Heinz 2001, im Renaissancecepos Giamatti 1989.

251 Garber 1996.

252 Zu Scaliger in dieser Hinsicht Trappen 2001.

253 Schmidt 1992.

teilgenommen«). Methexistheorien (oder: -intuitionen) indizieren den Künstlerstandpunkt; Kreativität ist hier ein Prozess, der sich nicht durch heroischen Voluntarismus, sondern durch intensiven, habituellen Kontakt mit den Ordnungen der Welt auszeichnet. Teilhabe ist schon bei Platon nicht bloß eine soziale Metapher, sondern eine Metapher des Sozialen; sie wird im Mittelalter im Statuskampf der Intellektuellen, die sich als Hüter der Hierarchien profilieren, konstruiert²⁵⁴, tritt im Platonismus der Renaissance als Einsatz in der Konstitution eines Standes säkularer Intellektueller an die Oberfläche der Geistesgeschichte (Mystik, Ficino, Bruno, Paracelsus, Manierismus, Cudworth und die Schule von Cambridge²⁵⁵), spielt ihre Rolle in der Konstitution der Kunst der Moderne und autonomer Künstlerschaft (Goethe, Novalis, Schelling, Shelley²⁵⁶) und hilft schließlich die Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts zu begründen (Charles Baudelaire,²⁵⁷ Gerard Manley Hopkins; der Ex-Dada Hugo Ball wendet sich 1923 dem Dionysius Areopagita zu), bis sie bei Autoren wie Peter Handke²⁵⁸ die Rekuperation von Literatur als Kunst leisten soll. Aufgrund der inneren und genetischen Solidarität dieses »generischen Paradigmas« mit der platonischen Naturphilosophie der Renaissance und einer Wissenschaft der Sympathien und Qualitäten²⁵⁹ bildet die Naturphilosophie einen robusten Bestandteil der spezifischen Ideologie der Avantgarden der Moderne. Alchemie, Magie, Metamorphose, Schau (*visio* und *Epoptie*) und Transmutation sind die Relais jener »sozialen Magie« (Bourdieu), die aus dem Schriftsteller den Künstler und aus einem Text eine Offenbarung macht. Nicht durch Division entsteht, sondern durch Partizipation versichert man sich der Gattung. Es handelt sich hierbei weder um eine wissenschaftslogische Differenz (»Aristotelismus« vs. »Platonismus«) noch um eine Frage der »Epistemen« (etwa der der »Ähnlichkeit« und der des »Tableaus«), sondern um eine spezifische Differenz der Selbstlegitimation neuzeitlicher Autorschaft, die den Standpunkt des Produzenten von dem des Analytikers allererst unterscheidet. Zum anderen verbindet es das Bild vom Autor, das die literarischen Intellektuellen konstruieren, mit einer Reihe von Institutionen, die sich deshalb wieder als spezifische Formen der Intellektuellenassoziation profilieren: den Akademien, den Arkanassoziationen, den esoterischen Zirkeln des 19. und 20. Jahrhunderts. Ein anderes Bildfeld aus diesem Paradigma ist der Aufstieg (*gradus ad Parnassum*) als Metapher der Sozialisa-

254 Duby 1986, 168-181.

255 Cassirer 2002.

256 »A Poet participates in the eternal, the infinite and the one [nach Giordano Bruno, W.M.]; as far as relates to his conceptions, time and place and number are not.« (»A Defence of Poetry« [1821], Shelley 2003, 677)

257 Friedrich 2006, 50-53.

258 »Participación« ist eine Grundkategorie der Mystik des Johannes vom Kreuz, des Titelgebers von Handkes »In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus«, (1997), vgl. Michler 2006.

259 Als Übersicht Gloy 1996.

tion, die Einweihung, Initiation und der gewährte Einblick als Metapher des Eintritts in einen marginalisierten Sektor eines Handlungsfeldes, der seine Triftigkeit aus der investierten *illusio* bezieht, und die Esoterik als durchgeführte Metapher einer radikalen Abweichungspoetik, die ihre Konstruktionsgeheimnisse (oder die der ›Zunft‹) nicht preiszugeben bereit ist. – Platonismus der Gattung ist damit nicht eine ›mögliche, aber falsche‹ Position im Universalienstreit um die Existenzweise der Gattung, sondern ein historisches Dispositiv zur Stabilisierung literarischer Produktion nach dem Ende der Regeln, ein soziales Imaginäres von Künstlerschaft nach dem Ende der Zunft.

SCHLUSS. – Die klassischen Fragen der Gattungstheorie werden immer wieder in Form von Listen dargeboten;²⁶⁰ dazu gehören (a) die Definition literarischer Gattungen; (b) das Problem des Verhältnisses von Gattung und Exemplar, literarischer Gattung und Einzeltext; schließlich (c) die Frage nach Systematik und Historizität von Gattungen. Mit dem Gesagten lassen sich die erste und die letzte Frage vorläufig beantworten (die zweite ist historisch so intrikat, dass sie auf die Folgekapitel verschoben werden muss). Die formelle Definition (habitualisierte Klassifikationshandlung) ist nicht abstrakt, sondern allgemein, weil sie die literarische Gattung im Prinzip gesellschaftlichem Handeln fundiert und an den Akteuren ansetzt. Damit wird die objektivistische Sicht auf die Gattungen obsolet, die die logischen Aporien der Gattungstheorie erzeugt. Zweitens löst sich die Dichotomie von System und Geschichte auf; die Akteure handeln in einem systemischen Horizont, der selbst historisches Produkt ist. Zu rekonstruieren sind damit – vor dem Hintergrund der Geschichte der spezifischen Handlungsfelder – diese systemischen Perspektiven, die selbst Ergebnisse historischer Konflikte sind. Der Graben zwischen System und Geschichte verschwindet, wenn historische Konstellationen auf ihre Systematizität und Systeme auf die Funktion, die sie in der Geschichte der Systematisierungen haben, befragt werden. Es geht dann nicht so sehr um eine Diskursgeschichte des Gattungsbegriffs, sondern recht eigentlich um seine Literaturgeschichte. Gattungsklassifikation in der Literaturwissenschaft kann daher weder systematisch noch historisch vorgehen, sondern nur beides zugleich; und sie muss ihre eigene Geschichte als *Klassifikationsarbeit* rekonstruieren.

260 Vgl. etwa die Listen bei Schmidt 1987, 180; bei Hauptmeier 1987; bei Lamping 1990, bei Frow 2006, 10 f.; auch bei Zymner 2007.

Gelehrtenvereine, Wissenskommunitäten

Poetik zwischen Humanismus und Aufklärung

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war eine Gattung etwas, was man tat; danach etwas, wozu man gehören – oder was man sein konnte. So etwa die älteste und in der Moderne unwahrscheinlichste Gattung der Literatur, das Epos. Die *Epopée*, oder das Heldengedicht, sei »das rechte Hauptwerk und Meisterstück der ganzen Poesie«, so Johann Christoph Gottsched noch 1751 in der vierten Auflage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*¹, John Dryden nennt das Heldengedicht »undoubtedly the greatest work which the soul of man is capable to perform.«² Folgen wir Gottsched weiter, so ist Homer der »Vater und der erste Erfinder dieses Gedichtes, und folglich ein recht großer Geist, ein Mann, von besonderer Fähigkeit gewesen.«³ Die Aufgabe sei so schwierig, dass nur die wenigsten sich daran gewagt hätten, »[u]nter den Römern« habe gerade »Virgil das Herz gehabt, sich an die *Epopée* zu wagen; und die Geschicklichkeit besessen, dem *Homer* so vernünftig nachzuahmen, daß er ihn in vielen Stücken übertroffen hat.« Und dies, so Gottsched weiter, »war kein Wunder, da er [Vergil] bereits zu viel feinern und gesittetern Zeiten lebte, da man weit bessere Begriffe von Göttern, Tugenden und Lastern, und von allem, was groß, schön und schätzbar war, hatte.«⁴ Vergil habe zwar den Charakter des Aeneas geschönt, doch »dadurch wird eben seine Fabel moralisch und lehrreich: weil *Augustus* und alle übrige Großen der Welt, ihre Pflichten daraus abnehmen konnten.«⁵ Auf diese kurzen historischen Anmerkungen lässt Gottsched einen »dogmatischen Teil« folgen, um »demjenigen, der die innere Einrichtung der alten Heldengedichte recht einsehen, oder gar selbst ein neues verfertigen will, einige Anleitung dazu zu geben«⁶. Höchste Gattung, Homer ein Mann von besonderen Fähigkeiten, Vergil besser, weil zivilisierter als Homer, ein Heldengedicht verfertigen und dazu Winke geben – es ist das genaue Gegenteil von dem, was nur wenig später vom Epos gehalten werden wird: die älteste Gattung; Homer wird durch das Volk charakterisiert werden, wie er es charakterisiert, bis sich die Autorfigur Homer aufgelöst haben wird; Homer größer, weil ursprünglicher als Vergil; am Ende dichtet sich das Epos selbst. Ein so figuriertes Werk der Naturpoesie wird sich

1 Gottsched 1751/1962, 469.

2 Dryden 1697/1909, 5.

3 Gottsched 1751/1962, 469.

4 Gottsched 1751/1962, 474.

5 Gottsched 1751/1962, 475.

6 Gottsched 1751/1962, 485.

nicht mehr »verfertigen« lassen; was aber nicht heißt, dass es in der zivilisierten Gegenwart dabei keine produktiven Rollen mehr zu übernehmen gab. Um 1800 wird man ein Epos nicht mehr gemacht haben können, es sei, so Jacob Grimm, »ungereimt [...], ein Epos erfinden zu wollen, denn jedes Epos muß sich selbst dichten«. ⁷ Bei Hegel wird aus dem Gipfelwerk der Poesie der Index einer historischen Situation. Selbst der Roman, der Nachfolger des Epos als »bürgerliche Epopöe« (Wezel, Hegel) in modernen Zeiten, ist unverfügbarer Abdruck und Signatur des Zeitalters. In der Folgezeit gelangt die Kategorie der Gattung selbst außer Kurs. Neben der Naturpoesie des Volkes unterliegt zwischenzeitlich die Gattung Epos einer Naturalisierung. Bei Friedrich Schlegel heißt die parataktische Ordnung des Epos seine Polypenstruktur, die alle syntaktischen Wohlformungsregeln der Gattung, die die rhetorische Poetik aus Gattungsexemplaren abgezogen hatte, in den Prozess der Zellteilung umschreibt. Die »Naturpoesie« der Brüder Grimm arbeitet das Epos mit den Mitteln der Schellingschen Naturphilosophie in die Abgründe der Vorgeschichte ein. »Die Ode der Natur, die nicht Nachahmung ist«, ist bei Herder »ein lebendiges Geschöpf«. ⁸

Was ist hier geschehen? Offenbar verschiebt sich die (literarische) Gattung in andere Register des Wissens: in eine Biologie der Gattungen, durch Primordialisierung generischen Sprechens in soziale Tiefenschichten wie in solche von Natur und Geschichte. Aber nicht nur des Wissens: Denn die Poetik, die sich solcherart auf dem (langen) Weg in eine Literaturwissenschaft befindet, wechselt ihren Status von einer Reflexionsinstanz auf die Praktiken des Dichtens im Interesse des Dichtens zu einer Instanz, die das Dichten zum Objekt nimmt; zu einer Wissenschaft, die sich einem abgegrenzten Bereich widmen wird, ein Set von Methoden ausarbeiten, einen disziplinären Sozialzusammenhang stiften und schließlich institutionelle Repräsentanz in der Universität erlangen wird. Eine solche Literaturwissenschaft wird zuerst gründlich vergessen, wie sehr sie selbst ohne Ereignisse im literarischen Feld undenkbar gewesen wäre, und dann, dass sie in der Objektkonstruktion zwar in das sich formierende Ensemble der neuen Wissenschaften eintreten konnte, dass sie ihren eigenen Bezug zur Praxis des Dichtens aber nie ganz losgeworden ist: weil die literarischen Produzenten selbst ihre Leser – wo nicht Akteure – sind und weil ihre letzte Legitimation ihre Rolle im Schulsystem ist, in das ihr Wissen auf geregelten Wegen diffundiert.

Neben solchen institutionellen Entwicklungen interessiert im Folgenden die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit dieses epochalen Umbaus im Denken von der Gattung. Solche Bedingungen der Möglichkeit sind gewiss, in der Manier der »Kulturwissenschaft«, auf der Ebene der »historischen Apriori« (Michel Foucault) aufsuchbar; doch das Apriori des Apriori liegt anderswo. Wenn Handeln Handeln in konkreten Konstellationen, »Wissen« das

7 J. Grimm: WFA I/4, 10 (»Von Übereinstimmung der alten Sagen«, 1807).

8 Herder: FA I, 94f. (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

benennbaren Akteuren zuzurechnende Wissen ist und auch nicht um seine habituelle Dimension kuptiert werden soll, dann muss die Spur dieses epochalen Wandels anhand einer Skizze der ihn tragenden Veränderungen des Literatursystems verfolgt werden. Die Epoche des romantischen Idealismus, die den Begriff der Konstruktion erfunden hat, verfügte zugleich über ein lebhaftes Bewusstsein des Gemachten und des Produzierens, und wollte über dem Produkt das Produzierende nicht vergessen.⁹ Wenn also das Schicksal der Gattungskategorie an das Problem der Verfügbarkeit und das Problem des Produzierens gebunden ist, an das Machen und an das Wachsen, an die Frage von »fatto« oder »nato«, wie Tasso in *Gerusalemme liberata* (1581) diese Dichotomie anlässlich von Armidas Zauberinsel formuliert, soll das Anlass sein, das Problem in der Geschichte der Logiken des Produzierens zu verorten und damit in der Geschichte der Logiken der Produzenten; man sollte also über dem Produzieren die Produzenten nicht vergessen.

Man wird sich also zuerst der humanistischen Vorgeschichte der modernen Gattungspoetik vergewissern müssen. Zunächst erfolgt eine genauere Exposition der humanistischen (und ›barocken‹) Koordinationen von Schreib-, Rede-, Natur- und Sozialordnung in einer aufrissartigen Darstellung der am generischen Prozess beteiligten Instanzen. Auf dieser Folie wird dann die Trennung des literarischen Klassifikators vom literarischen Produzenten profiliert, die im damit verbundenen Perspektivenwechsel (vom Produkt zum Objekt) die Gattungspoetik in professionelle und Autorenpoetik trennt, dies im Zusammenhang mit analogen Veränderungen der Optiken in den »Wissen« von der Gesellschaft und der Natur. Es soll sich zeigen, dass, und in welchem Sinn, diese Prozesse die Kategorie der Gattung selbst außer Kurs setzen – und was mit ihr geschehen sein kann, dass diese obsoletere Kategorie doch Poetik wie literarische Produktion der folgenden Epochen entscheidend prägen konnte.

Methodische Voraussetzung ist, dass der generische Prozess als Klassifikationsprozess aufzufassen und in der Geschichte der Klassifikationspraktiken zu verorten ist. Das hier im Spiel befindliche Gattungswissen wird nur um den Preis historischer Fehlkonstruktion von der Geschichte der Klassifikationen zu trennen sein; und diese Geschichte der Klassifikation wird sich als untrennbar der Geschichte der Produktionslogiken verbunden zeigen. Klassifikation ist dabei ein Geschäft, das ausgestellt oder aber – in Abschattungen – verborgen werden kann, ein Umstand, den es mit der Geschichte des *foregrounding* und des Verbergens der Gattungskategorie selbst gemein hat. Die vielberufene »Schließung«, »closure«,¹⁰ das Abschneiden der Diskursfäden des autonomen Kunstwerks und die Privilegierung einer »Innen-« zuungunsten einer »Außenperspektive« bilden damit nicht ein Syndrom, das generisch

9 So Ernst Bloch im Anschluss an Schelling (SW I/3, 284, »Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie«, 1799), u. a. Bloch 1985, 203.

10 Vgl. Cooke 1993.

– durch den Gattungsprozess – erzeugt wird; genauer genommen ist diese Schließung erst im Prozess der sog. Autonomisierung der Kunst (in der Musik: Absolutierung von Musik als Klangrede zur »absoluten Musik«¹¹) hervorgetreten, damit nicht ein Effekt der Gattung, sondern der Eskamotierung von Gattung. Es war die Gattung, die die Ebene der Intertextualität immer schon integriert hatte, weil sie das Terrain war, auf dem sie operierte; es war die Gattung, die die Verbundenheit mit den gemeinkulturellen Klassifikationspraktiken nie verleugnete. Jene *closure* der modernen Literatur ist ein Effekt jenes epochalen Prozesses, der das Produziertsein über dem Produkt hatte vergessen wollen; gerade die Gattung ist damit das vermeintlich vormoderne Terrain, auf dem die Wiedergewinnung jener Koordinierungen, die nicht einfachhin selbstverständlich, sondern in jedem generischen Akt von neuem zu leisten sind, ihre Chance hat. Jeder Einspruch gegen die Moderne erfolgte im Namen der Gattung, jede sozialgeschichtliche Relativierung der Hypostasen der Moderne ebenso. Die ›Geschichte der Gattungen‹ ist nicht nur die Geschichte der Definitionen, der Hegungen, der Bewältigung von Diversität, der Bannung von konfliktuellen Ansprüchen, der ›Platzanweisungen‹; sie ist auch die Geschichte der Produktivitäten, der Anschlüsse, der Traditionen, der Innovation, der Entdeckung, selbst die Geschichte der Variation und der Abweichung. Sie ist der gemeinsame Ursprung und Fluchtpunkt von Sozialtheorie, Naturwissenschaft und Kreativität; in dieser Eigenschaft ist sie nicht Spiegel (und sind auch die Wissenschaften und Künste es nicht) einer allgemeinen ursprünglich sozialen Tätigkeit, der allgemeinsten Praxis und *theoria*, sondern ihr Teil. Von gleichem Interesse wie die Systeme sind die Systembildner.

FRÜHNEUZEITLICHE POETIK, FRÜHNEUZEITLICHE GELEHRTENGEMEINSCHAFTEN. – »Zwischen den Formen und Gattungen des Mittelalters und der Literatur unserer Gegenwart«, so beschließt Hans Robert Jauss seinen Überblick über die Gattungen des Mittelalters,

besteht keine anschauliche geschichtliche Kontinuität. Hier hat die Rezeption der antiken Poetik und des antiken Gattungskanons in der Renaissance unübersehbar den Faden der Traditionsbildung durchschnitten. [...] Die Formen und Gattungen der modernen Literatur sind im Gegenzug zum Kanon der klassisch-humanistischen Ästhetik entstanden [...].¹²

11 Dahlhaus 1994. – Die Autonomisierung des *Kunstwerks* und die Autonomisierung des *Sozialsystems* Kunst (oder der künstlerischen Felder) gehen nicht notwendigerweise parallel, vgl. Kap. 1.

12 Jauss 1973, 137f.

Tatsächlich – und ironischerweise – steht am Anfang der neueren deutschsprachigen Gattungspoetik mit Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) eine poetologische und kulturelle Übersetzungsoperation. Das *Buch* leistet, als ›erste‹ deutschsprachige Barockpoetik, eine Applikation jener poetologischen Normen auf die deutsche Literatur, die sich in einer gut hundertjährigen humanistischen Diskussion herausgebildet hatten und die schrittweise im selben Sinn als Vernakularpoetiken ›nationalisiert‹ worden sind; es leistet eine humanistische Übersetzung in Analogie zur italienischen, französischen, spanischen und niederländischen Praxis, an den alten Sprachen gewonnene Befunde in Vorschriften neuerer Literaturen umzurüsten. Flankiert wird dieses Unternehmen von Opitz mit einer Reihe von *literarischen* Übersetzungen, unter denen die von Sophokles' *Antigone* (1636), Senecas *Trojanerinnen* (1625), Sidneys *Arcadia* (1638, als Überarbeitung der Übertragung Möglings von 1630) und Barclays *Argenis* (1626) nur die prominenteren sind. Opitz' Übersetzungen sollen nicht Lesestoff bieten, sondern Muster der großen Gattungen im Deutschen vorstellen, die Befähigung des Deutschen für diese Gattungen beweisen und zur *imitatio* anleiten.

Opitz' vielfältiges Übersetzungsunternehmen sanktioniert, noch ironischer, eine lang anhaltende Zweisprachigkeit auf der einen, auf der anderen Seite befestigt es eine Trennung zweier *verschiedener* Literaturen in *derselben* Sprache.¹³ Opitz überträgt die Normen, Begriffe und Denkschemata der lateinischen humanistischen Poetik ins Deutsche; nicht aber als Analyseinstrument, sondern als nachholende ›Revolution der poetischen Sprache‹. Opitz will Literatur nicht beschreiben, sondern stiften, und Literatur bedeutet im Humanismus: eine lateinische Literatur im Medium deutscher Sprache; ›nachholend‹ deshalb, weil in anderen, jetzt (oder bald): ›Nationalliteraturen‹, dieser Prozess längst eingeleitet oder bereits abgeschlossen ist, im Italienischen, Französischen, Englischen, Niederländischen. Als humanistische Gelehrtenpoetik spricht sie aus dem Binnenbereich der *respublica litteraria*, und es ist nötig, sich in aller Kürze einige Züge des Systems der humanistischen Künste und Wissenschaften in Erinnerung zu rufen.

RÜCKBLICK. – Die humanistische Bewegung erfindet den frühneuzeitlichen ›Gelehrten‹ als soziales Differenzphänomen. Erich Trunz' klassische Darstellungen der literarischen Szenerie um 1600 haben diesen Aspekt eindringlich herausgestellt.¹⁴ Literatur als Teil der Gelehrtenpraxis ist vergegenwärtigende Aneignung antiker Literaturnormen; diese Normen sind – im selbstverständlichen Zusammenspiel von Theorie und Praxis – im Gegenzug Erwartungen an die antiken Literaturen und werden aus ihnen im selben Moment extra-

13 Nach Naoki Sakai (2009) sind es gerade die Übersetzungen, die die Sprachen voneinander trennen und individualisieren.

14 Trunz 1995a, 1995b, 1995c.

poliert, wie das Beispiel der Aristoteles-Rezeption im 16. Jahrhundert zeigt:¹⁵ Empirische Befunde der Alten zur eigenen Kultur werden in Normen und Regeln einer gänzlich anderen umgeschrieben, die Antike schnurrt damit zu einem homogenen, weitgehend widerspruchsfreien Phänomen zusammen. Das dialektische Zusammenspiel von *poetischer* und *philologischer* Praxis führt in eine (›normative‹) *Poetik*, die die Grenzlinie des philologischen und des literarischen Projekts der Humanisten bildet; ein Projekt, das wieder im Kern ein gesellschaftliches ist, das einer Konstitution der modernen säkularen Gelehrten zu einem anerkannten Stand.¹⁶

Die Antike, in deren Zeichen sich der Humanismus konstituiert, ist damit nicht bloß Gegenstand von gelehrten Forschungen und Nachahmungen, sondern Bild und Garant einer intellektuellen Gegenkultur. Diese Gegenkultur säkularer Intellektueller, Bildungselite ohne Besitz und Adelstitel, sieht sich einer Reihe von Widersachern gegenüber, die diese Lücke in der Kontinuität der Stände nicht dulden wollen; oder, anders gesagt, ›Feinden‹, die von den (meist ›vertikalen‹) Eindringlingen in bewusster Dissidenz zu den traditionellen Eliten konstruiert werden. Das Thema alter, ›unverfälschter‹, erst wieder zu entdeckender und etablierender ›Bildung‹ ist wie kein anderes Ideologem der Frühen Neuzeit durchsichtig auf die Manöver in der Topologie der Ständegesellschaft. Wie die Auftrittspolemik der Humanisten gegen das ›barbarische‹ Mönchslatein belegt, ist es der etablierte Klerus und seine Bastion im Bildungswesen, die spätmittelalterliche Universität,¹⁷ die bekämpft und erobert werden sollen; nach unten ist es der ungebildete ›Pöbel‹.¹⁸

15 Vgl. Kytzler 1988 über die Pluralität antiker Poetik.

16 »Poesie« heißt schon bei Boccaccio (»Genealogia deorum gentilium«, 1360) »die ganze geistige Tätigkeit des Poeten-Philologen«, der die Feinde der Poesie bekämpft, »die frivol-unwissenden, die nur für Schlemmen und Prassen Sinn haben; die sophistischen Theologen, welchen Helikon, der kastalische Quell und der Hain des Phöbus als blosse Torheiten erscheinen; die goldgierigen Juristen, welche die Poesie für überflüssig halten, insofern sie kein Geld verdient; endlich die [...] Bettelmönche, die gern über Heidentum und Immoralität Klage führen.« (Burckhardt 1860/1999, 231 f.)

17 Daher ist die Geschichte der humanistischen Gelehrtenassoziationen indirekt abhängig von den Schicksalen ihrer Kämpfe um den Primat in den Bildungsapparaten; es wird zu sehen sein, wie im frühen 17. Jahrhundert etwa die Idee einer neuen Generalreformation bei dissidenten protestantischen Gelehrten auftaucht; umgekehrt hat die Akademiebewegung im katholischen Bereich des Alten Reiches besondere Schwierigkeiten, u. a. aufgrund der Dominanz der Orden in den Bildungsinstitutionen. Die kultur-räumliche – für den in Frage stehenden Zeitraum v. a. eine konfessionelle – Differenzierung kann in der folgenden Skizze nicht berücksichtigt werden. Abgesteckt wird die Problematik etwa durch: Breuer 1979; Valentin 1996 zur ausbleibenden Akademiegründung (man hoffte auf eine christliche Universalakademie am päpstlichen Hof Urbans VIII., ebd., 1595); die Auswirkungen auf die Gattungspoetik bei Jäger 1970 (verzögerte Durchsetzung der ›Trias‹ Lyrik-Epik-Dramatik, Festhalten an Alternativen der Aufklärungszeit); als Forschungsbericht zur österreichischen Literatur Michler 2011.

18 Dyck 1966, 129 f.

Aus der Sicht der Gelehrten gibt es überhaupt nur Gelehrte und ›Pöbel.‹¹⁹ (Bei Herder wird das »Volk« zwischen »Pöbel« und »Gelehrte« rücken, als der »integrale Mensch«, von dem Pöbel und Gelehrte gleichermaßen Depravationen bilden.²⁰) Solche Konstruktionen ermöglichen dann die Manöver innerhalb der Ständeordnung der Frühen Neuzeit. Die spezifisch literarische Variante richtet sich auf den Ausschluss aller nicht-gelehrten poetischen Praktiken wie den Meistersang und das Theater der Wandertruppen (Willibald Pirckheimer und Hans Sachs leben in Nürnberg sozialgeographisch in verschiedenen Welten, obgleich räumlich nur durch wenige Straßen getrennt²¹). Diese Ausschlüsse machen Gattungspoetik unmittelbar zu einem Kampffeld; das gemeinsame Medium eines klassischen Latein wirkt dabei ebenso gemeinschaftsbildend²² wie das gefundene, philologisch (re-)konstruierte Bild der Antike als einer nachlebenden Idealkultur.

STANDESPOLITIK. – Die Frage nach dem Status und Stand der Gelehrten wird mit der Idee einer *nobilitas litteraria*,²³ einem Geistesadel, beantwortet, die den Gelehrten mit dem Adeligen, den Hochgelehrten mit dem Fürsten gleichsetzt, auch dies in jahrhundertelanger Kontinuität von den ersten Dichterkronungen um 1350, die den Dichter mit einem erfolgreichen Feldherrn identifizierten²⁴, hin zu Philipp v. Zesens Konflikt mit Ludwig v. Anhalt-Köthen über den Gebrauch von »durchleucht« (»illustri«) und die Titulatur in der Fruchtbringenden Gesellschaft.²⁵ Martin Opitz' Programm ist – unter den Bedingungen des frühen 17. Jahrhunderts – die Einheit von Schwert-, Beamten- und Gelehrtenadel als Grundlage einer künftigen Nationalkultur.²⁶ Doch ist diese Statuspolitik nach außen immer begleitet von einer Bewegung nach innen, die auf die Etablierung, Verfestigung und auf den Ausbau der inneren Beziehungen des neuen Standes gerichtet ist. Zum Statusprojekt der *nobilitas litteraria* gehört daher untrennbar die Idee der *respublica litteraria*,

19 Grimm 1983, 196-202; bei Birken (Vorrede zu Anton Ulrichs v. Braunschweig »Armenen«, 1669) gibt es den Begriff des »adels-pöbels«, der ›Pöbel‹ »übergreift also den sozialen Radius« (ebd., 201).

20 Deiters 2001, 75.

21 Bernstein 2004, 102; vgl. auch Trunz 1995a, 44 f.

22 Latein als Gemeinschaftsmedium: Jensen 1996.

23 Trunz 1995, 12 f., 63-71; Sinemus 1978, 207-241, Grimm 1983, Garber 1996, Füßel 2006. Der Anspruch auf diese *nobilitas* bezieht sich zunächst auf die Doktoren, der Begriff konnte aber auch auf den ganzen Gelehrtenstand bezogen werden. – Bei Kaspar Stieler (»Teutsche Sekretariat-Kunst«, 1673) ist den Gelehrten, Weltweisen, Staats- und Hofleuten der *stilus mediocris* zugeordnet, den Fürsten, Herren und ›vornehmen Hochgelehrten‹ die »hoherhabene Schreibart« (Dyck 1966, 102).

24 Schirmeister 2003, Bernstein 2004, 121 f., Grimm 1983, 60-65 (Poetae laureati).

25 Sinemus 1978, 210-214, im Zusammenhang von Zesens ›Selbstnobilitierungen‹ Sittig 2008.

26 Opitz 1624/2002, 176 u. 178 (Jaumann).

der Gelehrtenrepublik, als eines unsichtbaren Gemeinwesens der Gelehrten und damit der gelehrten Dichter.²⁷

Die prekäre Stellung der Humanisten zwischen Klerikern und Hof, ihr Status als Gruppe, die aus einem ›Renaissance self-fashioning‹ (Stephen Greenblatt) entstanden ist und deren einziges gemeinsames Merkmal die Zugehörigkeit zum philologischen Wissensmodell ist, erfordert eine spezifische Habitusmodellierung, die nur indirekt als Frühform einer ›Verbürgerlichung‹ versucht werden kann. Eine Oberschichtorientierung in Abgrenzung zum ›barbarischen‹ Universitätsbetrieb erfordert ein Bildungsprogramm, das intellektuelle Bildung, ethische Normen, Umgangsverhalten und Körpersprache gleichermaßen betrifft. Affektmäßigung, Triebunterdrückung, (Arbeits-) Disziplinierung,²⁸ Einübungen des ›Maßes‹ in Lachen, Sprechen, Gehen, Essen, die Selbstverpflichtung auf *civilitas* und *humanitas*, ein ganzes System der Affekt- und Verhaltensmodellierung steht im Dienst der sozialen Distinktion;²⁹ distinktiv gegen Adel und Hof ist das klassische Bildungsprogramm, distinktiv gegen den eigentlichen Gegner, die ›scholastischen‹ Universitätsgelehrten, sind nicht nur das bessere Latein, sondern auch die Gattungen, in denen es sich äußert. Gegen die große Schaudisputation und die scholastischen Gattungen von Kommentar und *quaestio* setzen die Humanisten auf Rede und Brief, die wie von selbst zugleich eine Nähe zu antiken Verkehrsformen und zu den pragmatischen Textsorten der Verwendung ihrer Träger in der frühneuzeitlichen Verwaltung und als Deputierte für Stadt und Hof zeigen.³⁰

Komplementär dazu entwickeln die Gelehrten und Literaten eine Habituspolitik nach außen. Um in der traditionellen, wenn auch von Anfang an phantasmagorischen ›funktionalen‹ Ständetrias von Lehr-, Wehr- und Nährstand die Kleriker tendenziell ersetzen zu können, übernehmen sie (sofern sie tatsächlichen Einfluss auf das Erziehungssystem erhalten) die Funktionen der ›Lehre‹, also der Produktion und Distribution verbindlicher, wenngleich interessierter Gesellschaftsbilder. Schon im Spätmittelalter sollten die Doktoren und die Ritter gleichgestellt sein, weil sie Gott gleichermaßen zur Aufrechterhaltung der Ordnung eingesetzt habe.³¹ Der Habitus der Humanisten ist am Weltmann, nicht am Schulmann orientiert, was für Dichter wie Tasso,

27 Eine knappe Bilanz der ›Gelehrtenrepublik‹ als humanistischem Konzept und langer Nachgeschichte bis ins 18. Jahrhundert mit Exklusionsmomenten (Osteuropäer, Frauen, Naturforschung) und Auflösungsbedingungen im 18. Jahrhundert bei Burke 2000, 74-101 (›Erasmus und die Gelehrtenrepublik‹).

28 Vgl. Algazi 2007 zu den Lebenswelten der Gelehrten der Frühen Neuzeit.

29 ›Bildung‹ ist damit tatsächlich ›Charakterbildung‹, wie es (neu-)humanistische Programmatisierungen im 19. und 20. Jahrhundert behaupten; aber eben differentielle Habitusformation (was diese nicht zu sehen behaupten). Vgl. insg. Trembl 1989, insb. 105-113.

30 Dazu Kristeller 1975, 2, 223-243 (›Der Gelehrte und sein Publikum im späten Mittelalter und in der Renaissance‹).

31 Huizinga 1975, 73-84 (›Die hierarchische Auffassung der Gesellschaft‹), hier 83 f.

Gelehrte wie Scaliger³² und humanistische Naturforscher wie den »Höfling« Galilei³³ gleichermaßen gilt. In der Geschichte von Goethes Habitus ist diese »Höfisierung« noch um 1775 nachzuvollziehen: Angeleitet durch die *éducation sentimentale* der Frau v. Stein verändern sich Körperhaltung, Manieren, die ganze Ökonomie des Selbstumgangs; die Gabe anstelle des Einkommens, die zurückhaltende Publikationspolitik, die zunehmende Befassung mit der Geschichte des Humanismus selbst (für die das Tasso-Thema steht), die »dilettantisch« betriebene Naturforschung, die Gattungswahl und die Integration in das Repräsentationsgetriebe des Hofes lassen Goethes Weimarer Biographie nicht so sehr als sozialgeschichtlich anachronistische Nobilitierung eines Bürgers oder als Klassenverrat³⁴ erscheinen, sondern als umsichtig betriebenes Einrücken in die jahrhundertealte Rolle eines humanistischen Gelehrten bei Hof.

Der Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts als kulturrevolutionäre Bildungsbewegung junger deracinerter Intellektueller³⁵ hingegen verfügt weder über soziales noch über ökonomisches Kapital, sondern als seine einzige Waffe über ein phantasmagorisches Gesellschaftsbild einer sowohl ge- wie erfundenen Antike; und über die Mittel einer säkularen Rhetorik. Als Ideologen der Ordnungen – Alsted schreibt 1630 mit Interesse: »ordine nihil pulchrius«³⁶ – versuchen die Humanisten den anderen Ständen die Sprechregime und die legitimen Repräsentationstypen vorzuschreiben; das Repräsentationstheater der Frühen Neuzeit ist daher das genuine Schlachtfeld humanistischer Gelehrsamkeit.³⁷ Der Ort, an dem das humanistische Wissen seinerseits produktiv wird, sind die Rhetoriken und die Poetiken; der antiquarisch-philologische Zugriff ist so nur Vorbereitung zu einer habitusorientierten Sprechpraxis, die das eigentliche Ziel der (Wieder-)Entdeckung der Antike ist. Die Poetiken der Frühen Neuzeit bilden daher zugleich das Terrain einer »stellvertretenden« Hegung der (»gesamtgemeinschaftlichen«) Repräsentationen und den Ort der Einübung habitusgemäßer Sprachproduktion.

Die Humanisten haben damit als Beamte und Sekretäre in Hofdiensten³⁸ auch eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Integration *des* Staates, der Instituierung von Staatlichkeit (und »Herrschaftsverdichtung«) überhaupt, sei es als Professionelle der Schrift, der Rede und der Diplomatie im Fürsten-

32 Für Walzel ist Scaligers Poetik eine »Poetik des Weltmanns«, von daher die Betonung der *affectus* (Walzel 1922, 71).

33 Biagioli 1993.

34 Darauf hebt Boyles Goethe-Biographie ab (2004).

35 Zu den sozialen Herkunftswelten der Humanisten im Reich Tremel 1989, Trunz 1995a, Bernstein 2004, 97-99; für das 17. Jahrhundert Lohmeier 1999.

36 Bei Trunz 1995a, 7.

37 »Der Poet-Philologe in Italien hat aber [...] auch schon das stärkste Bewusstsein davon, dass er der Austeiler des Ruhmes, ja der Unsterblichkeit sei; und ebenso der Vergessenheit.« (Burckhardt 1999, 181)

38 Vgl. als Bilanz der Leistungen und Kosten der Verbindung der Humanisten mit den Höfen Mertens 2006 und Almási 2006.

dienst, sei es als kritische Philologen, die – wie Lorenzo Valla – Dokumente prüfen und Fälschungen entlarven.³⁹ Allerdings werden sie im 17. Jahrhundert – unter dem *backlash* der Kleriker, insbesondere nach der Übernahme der Bildungsinstitutionen durch die Jesuiten im katholischen Raum und durch die von den Humanisten selbst eingeleitete Bildungsexpansion sowie die durchgesetzte humanistische Erziehung der eigenen Verbündeten, der Adligen, aus den Bildungsinstitutionen gedrängt (der Adel besetzt nun, nach Absolvierung der neuen ›humanistischen‹ Bildungsgänge, selbst die Stellen). Damit werden sie als Höflinge *in* den Hof integriert und finden sich nicht mehr in der angestrebten Rolle der Präzeptoren, sondern sind auf einen *cursus honorum* verwiesen, der nicht mehr ihren eigenen Regeln folgt – eine Heteronomiekrise der humanistischen Intellektuellen, die zur Reduktion der philologisch-kulturrevolutionären Reform auf ›Hofberedsamkeit‹ und ›Politik‹ führt. – Ein Maß für die historische *trajectoire* der Humanisten als Stand ist erst die Gewährung und dann die langsame Rücknahme bzw. das Obsoletwerden von Standsprivilegien. Die humanistischen Sekretäre an den italienischen Höfen führen schon im 15. Jahrhundert als »stolze Herrn« hochgemut Präzedenzstreitigkeiten.⁴⁰ Seit Mitte des 16. Jahrhunderts haben Gelehrte Abgabefreiheit, sind von Einquartierungen, körperlichen Strafen und Folter befreit, vor Gericht gilt ihr Wort mehr als das eines Bürgerlichen; sie dürfen im Wagen fahren, vor Gericht sitzen und Magistrat werden und haben das Recht auf besondere Begrüßung beim Betreten der Amtsstube;⁴¹ alle diese Privilegien schwinden im 17. und 18. Jahrhundert langsam dahin. Der »Exemptionscharakter des Gelehrtenstandes«, »die zur Jahrhundertwende 1500 faktische und im ganzen 17. Jahrhundert wenigstens als Anspruch vorhandene Unabhängigkeit des Gelehrtentums von sozialen Großformationen«,⁴² geht verloren.

Der doppelte Aspekt der Innen- und der Außenorientierung der humanistischen Regulierung ›wilder‹, unzivilisierter Sprechpraktiken lässt sich nun genauer bestimmen. Nach außen fungieren die neuen Dichter-Gelehrten als Adel außerhalb der Adels, als Para-Aristokratie, sie fungieren, selbst ›beherrschte Herrschende‹ (Bourdieu), als Präzeptoren der Herrscher, die deren gesellschaftliche Rolle in der Repräsentation sicherstellen, ihren Nachwuchs erziehen, ihre Urkunden schreiben und ihre Rechtshändel übernehmen. Die Gattungen *sollen* habitusformierend wirken; bei Jacopo Mazzone (*Della difesa della Comedia di Dante*, 1587) wirken die Gattungsqualifikationen des Heroischen, Tragischen und Komischen, instituiert in Epos (*Poema Heroico*),

39 »Schärfer gefasst: die Funktion des Humanismus war es, Humanisten an die Macht zu bringen.« Walther 2006, 15.

40 Burckhardt 1999, 255 f.

41 Ausführlich dazu Grimm 1983, 31-52, Lohmeier 1999, 162 f.

42 Grimm 1983, 129.

Tragödie und Komödie, als Habitusvorbilder für die drei platonischen Stände (*soldati, magistrato, artefici*).⁴³

Von daher ergibt sich der Eindruck, die Poetiken und das regulierte Dichten wären Teil der umfassenden Sozialregulierung der Frühen Neuzeit; allerdings lassen sie sich nicht als ›Ausdruck‹ einer solchen Regulierung oder als ›ideologischer Ausdruck‹ der Ständegesellschaft ableiten, sondern bilden den prekären Einsatz in sozialen Kämpfen.⁴⁴ Sie gehören zentral zu den Strategien einer neuen Gruppe, die sich gegen die traditionellen Intellektuellen auf die Seite der dominanten Positionen im sozialen Raum schlägt und sich dort als Stand von Ideologen gerade erst unverzichtbar zu machen hat. (›Ideologieproduktion‹ erfolgt daher material ›im Interesse der Herrschenden‹, formal auf eigene Rechnung.) Die Poetiken als Produktionsregeln solcher ideologischer Kunst sind damit interessiert, sich als solche Instanzen ideologischer Produktion überhaupt erst einmal zu etablieren. Nach innen bilden die poetologischen Präzeptbücher zunächst Rezeptbücher adäquaten, d. h. gruppenspezifischen Sprachgebrauchs; damit bilden sie Manuale für die Zugehörigkeit zur zu schaffenden Klasse solcher beherrschter Herrschender, Äquivalente zu gruppenspezifischen Medien wie den *alba amicorum* für die *peregrinatio academica*, Vernetzungsapparate einer europaweit als *respublica litteraria* organisierten Internationale, die im Nationalen die Rolle der *nobilitas litteraria* spielt.

PERFORMATIVE FUNKTIONEN DER POETIK. – Mit dieser These einer doppelten Funktion der Poetiken (und Rhetoriken) ist, gewiss mehr angedeutet als hergeleitet, verstehbar, warum in der Frühen Neuzeit – jener breiten Periode zwischen dem ersten Auftreten des Humanismus als Gelehrtenbewegung im

43 Mazzoni 1587, unpag., [50]. Vgl. Gilbert 1962, 382 ff., ganz ähnlich Girolamo Bartolomei, bei Krauss ²1968, 119 f. – Dass die Gelehrten bei Mazzoni nicht eigens aufgeführt werden müssen, versteht sich einerseits im Kontext der platonischen Staatslehre von den Philosophenkönigen von selbst; andererseits demonstriert dieser Umstand den transzendentalen Status der Gelehrtenpoetik, die eben die Diskurse zuteilt. – Solche ›präskriptiven Deskriptionen‹ finden sich bei Intellektuellen noch lange danach: bei dem Professor Max Weber sind die Gebildeten noch im 20. Jahrhundert ein Stand, bei dem exilierten Privatgelehrten Karl Marx waren die Professoren zum Kleinbürgertum gerechnet worden (vgl. Drudy 1991).

44 Zum Realitätsgehalt von Rechtsordnungen in der Frühen Neuzeit vgl. die Debatte um Roland Mousniers »société d'ordres« und seinen Kronzeugen Loyseau (Doyle 1992, 219). – »Während der gesamten Frühen Neuzeit bestand ein wesentlicher Unterschied zwischen den Vorstellungen und Bildern, die sich die Zeitgenossen von der rechten Ordnung der Gesellschaft machten, und der tatsächlich existierenden Sozialstruktur. Je deutlicher die Anzeichen wurden, die auf eine Erosion der aus dem Mittelalter übernommenen Ständeordnung hindeuteten, um so nachhaltiger vertraten die Meinungsmacher jener Zeit, die Theologen und Philosophen, Sozialmodelle, die auf einen Erhalt der alten Ordnung zielten, und desto lauter wurde die Propaganda, die Statik gegen Dynamik setzte und von einer grundsätzlich unveränderlichen Ordnung aller Verhältnisse ausging.« (Münch 1998, 59)

frühen 15. und dem Zerfall der Gelehrtenrepublik in differenzierte Handlungsfelder der Intellektuellen im 18. Jahrhundert – so oft und so unablässig in den einschlägigen Schriften das Gleiche gesagt wird. Trotz aller nötigen Differenzierungen – die Forschung hat etwa für den Zeitraum von 1670 bis 1720 eine politisch-galante, eine rationalistische und eine klassizistische Poetik ausgemacht⁴⁵ – bleiben Schematismus und Grundansatz bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, bis Gottsched, bestehen, auch und gerade in der sozialen Dimension. So anachronistisch und zitathaft die Dichterkrönung Schönaichs durch den ›kaiserlichen Pfalzgrafen‹ Gottsched gewesen sein mag, vorgenommen hat er sie,⁴⁶ und prämiert hat er damit ein Epos (*Hermann oder das befreite Deutschland*, 1751), ein Gattungsrealisat, das in Gottscheds wie ›rationalistisch‹ auch immer fundierter *Critischer Dichtkunst* die höchste Systemstelle eingenommen hatte. Gegenüber allen feingliedrigen Motivgenealogien, langsamen Gewichtsverlagerungen, nationalen, regionalen, konfessionellen Differenzen,⁴⁷ selbst gegenüber den epochalen Statusveränderungen der Gelehrten im Verhältnis zu ihren Trägergesellschaften ist der bestimmende Eindruck, den die ›Renaissance‹- und ›Barock‹-Poetiken heutigen Lesern hinterlassen, doch der von der überwältigenden Homogenität eines Unternehmens, dessen Intentionen opak bleiben müssen, wenn man versucht, sie nur den Texten und Präzepten selbst abzulesen. Die frühneuzeitlichen Poetiken, noch einmal ein wenig anders pointiert, bilden nichts Sozialgeschichtliches ab, sondern bezeugen den Alleinvertretungsanspruch für die gesellschaftlich verbindlichen Repräsentationen; und sie befestigen den Zusammenhalt der Vertreter dieses Anspruchs als einer offenen, nicht durch Ansprüche der Geburt geregelten, doch aber exklusiven Gruppe, die ihre Zutrittsbedingungen selbst reguliert.

Poetik ist damit einerseits – nach außen – Hegung der herrschenden Imagines im Interesse einer Hegung der Herrschenden durch die Intellektuellen, ›beherrschte Herrschende; als solche sagt sie, wie zu sprechen ist. Sie ist andererseits – nach innen – nicht Ausdruck, sondern Instanzierung von Gruppenideologie, die den Zugang zur Gruppe der Prätendenten auf die Präntension zum ›Ausdruck‹ der ideologischen Formen regelt. Die frühneuzeitliche Poetik erschiene dann zugleich als Befestigung der Ansprüche einer Gruppe auf *nobilitas* und als Zugangsregel zu dieser Gruppe (als *respublica litteraria*); was von der Regelpoetik tatsächlich reguliert wird, wäre dann nicht zuerst ein textuelles Regime, sondern – u. a. über ein Textregime – ein soziales Feld, seine Grenzen (wer ist Dichter/Autor/Gelehrter?), und seine Hierarchien (wer darf sich etwa dem *opus magnum*, dem Epos, zuwenden, wer hat sich mit den *genera minora* zu bescheiden?). Inklusion und Exklusion basieren auf der Gemeinsamkeit und Anerkennung der Regeln; sonst ist das Gesagte und

45 Grimm 1983.

46 Belege bei Grimm 1983, 65 u. 683.

47 Colie 1973, Wesche 2004, Stöckmann 2001, Stockhorst 2008.

Gedichtete fehlerhaft.⁴⁸ Ohne diese Regeln gibt es keinen »Stand«: keine Ehre, keine Institutionen (und ›Zunft«-Analoge: Sodalitäten, Collegia, Akademien, Sprach- und Dichtungsgesellschaften), auch kein symbolisches Kapital, das in andere Kapitalsorten konvertierbar wäre.

Der *nobilitas*-Aspekt schlägt sich in den Poetiken als Elitenbewusstsein nieder; immer weiter tradierte Argumente dienen der »Apologie eines Dichterstandes, der um den Anspruch kämpft, in der ständisch gegliederten Gesellschaft einen festen Platz an der Seite des Adels und der Gelehrten einzunehmen.«⁴⁹ Die Standespolitik einer ›kollektiven Genialität‹, der *respublica*-Aspekt, gründet schließlich im Gedanken einer, sei es lockeren, sei es organisierten Gruppenbildung; als ideeller Zusammenschluss in einem Orden,⁵⁰ wie in den Sprachgesellschaften und zuvor in den humanistischen Akademien und Sodalitäten. Der Übertritt in die gelehrte Gemeinschaft wird durch Initiationsriten und Metonomasie symbolisiert; bei den Humanisten zunächst informell, durch Eintritt in ein durch Reisen und Korrespondenzen geographisch weitverzweigtes Netzwerk, das kulturelles Kapital durch soziales Kapital, durch Aufnahme in Freundschaftskreise realisiert, und durch Gräzisierung und Latinisierung des Namens; später dann durch formelle Aufnahmeverfahren qua Kooptation und Namensverleihung (Sprachgesellschaften). Wenn tatsächlich einerseits die Geheimgesellschaften des 17. (Rosenkreuzer) und des 18. Jahrhunderts (Freimaurer) in direkter Kontinuität zu den humanistischen Formen der Intellektuellenorganisation und andererseits die *Royal Society* als erste Gelehrten-gesellschaft modernen Typs in Kontinuität zu den Rosenkreuzern⁵¹ steht, dann zeichnet sich eine epochale Einheit der Intellektuellenassoziation⁵² ab, die für die Folgezeit nicht folgenlos geblieben sein dürfte. ›Zünftiges‹ Sprechen treibt solche Assoziationen ebenso hervor wie es auf sie angewiesen ist. In der Imagination der Protagonisten sind die – imaginären (Rosenkreuzer, Gelehrtenrepubliken, das ›invisible college‹ Robert Boyles in England⁵³) oder reellen (Sprachgesellschaften, Akademien) – Assoziationen Realisierungen und Symbole jener größeren internationalen

48 »Haben derowegen die/welche heutiges tages Comedien geschrieben/weit geirret/die Keyser vnd Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft.« (Opitz 1624/2002, 30) Anders als noch Scaliger lässt Opitz für die Komödie keine Ausnahmen zu; die Stelle ist wohl gegen das protestantische Schul-drama und die Wandertruppen sowie gegen das Volksschauspiel, das Meistersinger-drama und das Handwerkertheater gerichtet (so Sinemus 1978, 40f.). Tatsächlich war Scaliger hinsichtlich der Regeln flexibel, er bemerkt einmal lakonisch: »Atque haec quidem praecceptionis causa; nam si quis aliter nunc fecerit, puto ei licere posse, quemadmodum sibi licuisse voluerunt illi.« (Scaliger 1561/1994, 3, 52)

49 Dyck 1966, 129.

50 Dyck 1966, 134; Trunz 1995a.

51 Nach der These von Frances A. Yates (1972/2010, 220-246: »From the Invisible College to the Royal Society«). Vgl. in diesem Sinn Kühlmann 1996.

52 Der Begriff nach Parr 2000.

53 Yates 1972/2010.

und überzeitlichen Gemeinschaft der Großen, die schon den Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts befeuert hat, und verschafft »die genüge und rhue / welche wir schöpffen auß dem geheimen gespreche vnd gemeinschaftt der grossen hohen Seelen / die von so viel hundert ja tausendt Jharen her mit vns reden« (Opitz⁵⁴).

POETIK UND GATTUNGSPÖETIK: OPITZ. – Wenn es zutrifft, dass die Funktion der frühneuzeitlichen Poetik nicht so sehr in der Hegung der Ständegesellschaft, sondern in der Hegung der Repräsentationen der Ständegesellschaft liegt, und wenn es zutrifft, dass diese Funktion gegengelagert ist durch die Funktion der Poetiken, die eigene Zunft durch die Darlegung der Zunftgeheimnisse zu befestigen (der Öffentlichkeitscharakter des Drucks besagt hier nicht viel, die Widmungsapparate bilden wirksame Siegel), dann ist verstehbar, dass diese Poetiken zwischen der Betonung der »Kunst« (*ars, techné, studium*) und der Betonung des Ingeniums (*furor poeticus*) oszillieren können, ohne dass Schaden für diese Funktionen entstünde. Sie betonen einmal den Aspekt der Zugehörigkeit des Poeten zum Gelehrtenstand neuer Prägung mit seiner gruppenspezifischen Sozialisation (*ars*), ein andermal (*ingenium*) ein Alleinstellungsmerkmal der Gelehrten-Dichter gegenüber ihrem *spezifischen* Außen, ungelehrten Verseschmieden.⁵⁵ Bei Opitz wird fast auf jeder Seite der *Poeterey* ein anderer Akzent gesetzt. Opitz scheint im Ganzen gesehen auf der Seite der Ingeniumspoetiken zu liegen zu kommen, wenn schon der erste Satz erklärt, der Autor vermeine mit der Abfassung seiner Schrift keineswegs,

man könne jemanden durch gewisse regeln vnd gesetzte zu einem Poeten machen. Es ist auch die Poeterey eher getrieben worden/als man je von derselben art/ampte vnd zuegehör/geschrieben: vnd haben die Gelehrten/was sie in den Poeten (welcher schriften auß einem Göttlichen antriebe vnd von natur herkommen/wie Plato hin vnd wieder hiervon redet) auffgemercket/nachmals durch richtige verfassungen zuesammen geschlossen / vnd aus vieler tugenden eine kunst gemacht.⁵⁶

So hätten es Aristoteles, Horaz, Vida und Scaliger gehalten. Doch ist die Poesie selbst »anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie«,⁵⁷ nach Strabo die »erste Philosophie«;⁵⁸ die Poesie »helt« »alle andere künste vnd wissenschaften in sich«,⁵⁹ die Lehrdichter des Altertums sind »der Philo-

54 Opitz 1624/2002, 73.

55 »Nicht von ungefähr steht die Forderung nach natura oder ingenium in den Vorreden, in den Schlußworten und in den Kapiteln zu Lob und Apologie des Dichters. Der Besitz von ingenium steigert das Ansehen des Poeten und grenzt ihn vom handwerklichen Pritschmeister und bloßen Verseschmied ab.« (Grimm 1983, 157)

56 Opitz 1624/2002, 13.

57 Opitz 1624/2002, 14.

58 Opitz 1624/2002, 15.

59 Opitz 1624/2002, 17.

sophie obristen«; Homer ist »der Brunnenquell vnd Vrsprung aller Weißheit zu sein geschetzt worden.«⁶⁰ Bei Alsted heißt es, »Poetica est placenta, deliici condita ex omni disciplinarum genere.«⁶¹ Unmittelbar nach dem Zitieren allerdings sagt Opitz, der »Poete kan nicht schreiben wenn er wil/ sondern wenn er kan/vnd jhn die regung des Geistes welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zue kommen vermeinen/treibet.«⁶² (Der hier angespielte Ovidianische Topos »est deus in nobis, agitante calescimus illo« wird dann bei Herder in ganz anderer Weise Karriere machen.) Der Wissensbezug der Poetik wird noch bei Gottsched bekräftigt, wenn es heißt, der Kunstrichter sei philosophischer Poet oder poesieverständiger Philosoph.⁶³ In sozialgeschichtlicher Hinsicht ist demnach etwa eine Unterscheidung von Ars- vs. Ingeniumspoetiken weniger sinnvoll als gemeinhin vorausgesetzt wird; das gilt auch für eine Ideengeschichte der Poetik, die eine platonische Ästhetik gegen aristotelische Hindernisse auf dem Weg zur poetischen »Autonomie« sieht. Der Wissensbezug von Literatur und Poetik belegt die Zugehörigkeit der Dichter – und der Poetiker – zum Gelehrtenstand; und er etabliert Dichtung im selben Feld wie das Wissen um die Dinge der Welt, das die Gelehrten als Philologen aus dem Wissen der Alten Welt ziehen.

Das traditionelle Herzstück der Poetiken nun ist die Gattungslehre, von Sébillot, du Bellay und Scaliger (*Poetices libri VII*, posth. 1561) über Sidney zu Opitz und weit darüber hinaus, wenn sich Poetik nicht überhaupt als Poetik einer Einzelgattung darstellt wie im Streit um den Romanzo sowie in der Tragödiendiskussion im Cinquecento⁶⁴ und danach. So ist auch – neben Prosodik und Versregulierung – die Gattungslehre der wirkungsmächtigste Aspekt der Opitzschen Poetik geworden. Deren auffälligstes Merkmal ist zunächst der Gattungskanon, der sich auf die antiken Gattungen beschränkt, unter Hinzunahme jener, die durch die humanistische Dichtungspraxis (insbesondere die französische und niederländische) legitimiert sind. Opitz nennt im zentralen fünften Kapitel als *genera carminis* die »heroisch getichte« (das Epos bzw. die Epopöe); Tragödie und Komödie; die Satire als Lang- und als ihre Kurzform das Epigramm; die Eclogen, das Echo, die »Hymni« (»Lobgesänge«), Sylven, eine Reihe von Okkasionalcarmina und »Lyrica«, Oden (»getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan«⁶⁵). Im *elocutio*-Teil kommen noch Sonett, Quatrain und eine Spezifikation der Ode (nach jambisch/trochäisch, sapphisch, pindarisch) hinzu. Diese Liste profiliert sich vor allem durch ihre Ausschlüsse. Ausgeschlossen sind alle Mischformen; alle Prosaformen, da Poesie als kunstvolle *oratio ligata* bestimmt worden ist; aus-

60 Opitz 1624/2002, 97 (Leservorrede zu »Teutsche Poemata«, 1624).

61 Zit nach Dyck 1966, 123-129, dort Belege aus Rist, Harsdörffer u. a., vgl. auch zu Klaj und Moller bei Stöckmann 2001, 94.

62 Opitz 1624/2002, 19.

63 Gottsched 1751/1962, 105.

64 Vgl. Javitch 1998.

65 Opitz 1624/2002, 33.

geschlossen sind sämtliche »gebundenen« Gattungen, die nicht der gelehrten Praxis entstammen, wie Meistersang, Oper, Wandertruppenstücke und die vernakuläre »Volks-« Dichtung (Ballade, Verserzählung, kleinere Formen, Kirchenlied).⁶⁶

Scaliger, dem Opitz programmgemäß folgt, hatte im ersten Buch (»liber historicus«) seiner Poetik noch über fünfzig Gattungen genannt, historisch verortet und erläutert. Scaligers Poetik ist eine Humanistenpoetik, die auf einer philologischen Rekonstruktion der Alten Welt aufbaut. (Allerdings können die Neueren – sofern sie Latein schreiben – durchaus die Alten übertreffen; Scaliger schlägt mehr Verbesserungen bei Horaz als bei Fracastoro und Sannazaro vor; Horaz' *Epistula ad Pisones* ist »ars sine arte tradita«,⁶⁷ die durch Scaligers systematische Disposition verbessert werden kann.⁶⁸) Philologie als Altertumswissenschaft ist die Verstehensbedingung der antiken Textpraxis; man muss nach den antiken Heiratsriten fragen, um die Gattung Epithalamium⁶⁹ verstehen zu können. Scaligers Poetik richtet sich an eine völlig abgeschottete Gemeinschaft der alten und neuen (humanistischen) Lateinsprecher, unter Ausblendung aller zeitlichen (»mittelalterlichen«) und räumlichen Zwischenstufen und Parallelkulturen (zeitgenössische Vernakularkulturen).

Die westeuropäischen Vernakularpoetiken des 16. Jahrhunderts, zu denen Opitz ein etwas spätes Gegenstück schaffen will, hatten anfangs durchaus noch die poetischen Praktiken der »Volkskultur« integriert. Bachtin hat engagiert auf die relative Durchlässigkeit, die Sprachenvielfalt, »Polyphonie« der frühneuzeitlichen Poetik zwischen »Mittelalter« und »Absolutismus« verwiesen, auf eine Eristik der Sprachen und Gattungen in der Renaissance.⁷⁰ Allerdings muss eine solche durchlässige Übergangszone zwischen den Gattungen des Volkes und den Gattungen der Gelehrten, die ein »Eindringen der

66 Zu den Gattungskanones der »Renaissance«-Poetik Plett 1994, Schanze 1994.

67 Scaliger 1561/1994, 5, 402.

68 Scaliger 1561/1994, 5, 404f.

69 Das Epithalamium, das Gedicht auf die Geburt eines Kindes, ist ein gutes Beispiel für die polemische Gespanntheit des humanistischen Gattungskanons: es ist (a) antikantiquarisch hergeleitet, es spielt (b) eine Rolle in der humanistisch-höfischen Repräsentationspraxis (Geburt hochgestellten Nachwuchses); und es gehört (c) zum Freundschaftskult der humanistischen Gruppenkultur, in dem es nicht nur zur gruppeninternen Bindung in oft reichlich abstrakten »Freundeskreisen« dient, sondern auch (d) zur Abgrenzung vom Klerus. »Daß einzelne Untergattungen von Gelegenheitsgedichten im Mittelalter weniger gepflegt wurden als zu anderen Zeiten«, bemerkt Huber-Rebenich (2006, 56, Anm. 27) ironischerweise im Interesse, gerade die Kontinuität des antiken Gattungskanons im Mittelalter zu zeigen, »hängt nicht zuletzt mit den spezifischen Rahmenbedingungen zusammen. So fand etwa die spätantike Blüte des Epithalamiums wohl deshalb keine entsprechende Fortsetzung im Mittelalter, weil es innerhalb der Trägerschicht der lateinischen Literatur, dem Klerus, in der Regel nicht zu Eheschließungen kam.« Eben deshalb, kann man vermuten, wird es von den Humanisten privilegiert.

70 Bachtin 1965/1995, zur Poetik v. a. 115-123.

Volkskultur in die Elitenkultur, wie Bachtin diesen Prozess beschreibt, zugelassen hätte, sehr schmal gewesen sein. Tatsächlich nennt Thomas Sébillet (die Gattungslehre nimmt den ganzen zweiten Teil der *Art Poétique* von 1547 ein) eine große Anzahl vernakulärer, zum Teil auch populärer Gattungen neben den humanistisch legitimierten: das Epigramm, das Sonett und das Rondeau (»et ses differences«), die Ballade, den »chant royal, et autres chans usurpéz en Poesie francoise«: »Cantique, Chant lyrique ou Ode, Chanson«; den »dialogue et ses espèces, comme sont l'Eclogue, la Moralité, la Farce«, den »coq a l'asne«; Blason, *enigme*, *deploration* und *complainte*, *lay* und *virelay*, das Epos als das »Grand œuvre« (der *Roman de la rose*), schließlich »vers non ryméz«.71 Schon bei Ronsard und du Bellay setzt allerdings eine starke Hierarchisierung ein. Joachim du Bellay, ein malkontenter und depossidierter Adeliger (*Deffence et Illustration de la Langue Francoyse* von 1549, Kap. »Quelz genres de Poëmes, doit elire le Poëte Francoys«), geht gerade gegen Sebillet's Integration vernakulärer Gattungen an (aus der höfischen und verbürgerlichten ex-höfischen Literaturpraxis der Dichtierzünfte, Mysterienspiele u. a.) und empfiehlt statt dessen den antiken Kanon,72 »les Exemplaires Grecz et Latins«:

puis me laisse toutes ces vieilles Poësies Francoyses aux Jeuz Floraux de Thoulouze, & au puy de Rouan: comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, & autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue [...].73

An Stelle dieser Gattungen lohnten das Epigramm, die Elegie, die Ode, die Satire, das Sonett, die Ekloge und die großen Gattungen. Das *Buch von der Deutschen Poeterey* steht damit der (»höfisierenden«) Eindämmung der Vernakularpoetik Sebillet's bei du Bellay viel näher als Scaliger, auf den sich Opitz beruft; wenn sich nicht überhaupt umgekehrt sagen lässt, dass es sich nicht um zeitweilige Integration und nachmaliges Hinausdrängen, sondern um einen Prozess der Selbstkonstitution der Humanistenpoetik qua Exklusion gehandelt hat.

Da Opitz' *Poeterey* eine rhetorisch-humanistische Gelehrtenpoetik ist, folgt sie in ihrem Aufbau im systematischen Teil den rhetorischen Produktionsstadien und damit dem – theoretischen – Prozess der Verfertigung der poetischen Rede. Die Gattungslehre hat in den Poetiken der Frühen Neuzeit ihren Ort in der *dispositio*; die Diskussion der poetischen *elocutio* enthält dann meist weitere gattungstheoretische Bestimmungen, etwa die sog. Dreistillehre, die die *verba* den *res* akkomodiert. »An dieser erfindung«, der *inventio*, »henget stracks die abtheilung«, die *dispositio*, so Opitz, »welche bestehet in einer füglichen vnd artigen ordnung der erfundenen sachen. Hier

71 Sébillet 1910.

72 Dazu Plett 1994, 153.

73 Du Bellay 1549, [55] (Kap. 2.4).

mußen wir vns besinnen/in was für einem genere carminis vnd art der getichte (weil ein jegliches seine besondere zuegehör hat) wir zue schreiben willens sein.«⁷⁴ Hierauf folgen die Regeln für das Epos, das »Heroisch getichte (das gemeiniglich weitleufftig ist/vnd von hohem wesen redet)«, dafür »soll man stracks von seinem innhalte vnd der Proposition anheben«,⁷⁵ und so fort. Diese speziellen Regeln folgen also wieder den Produktionsstadien der Rede bzw. den *partes orationis*: *propositio*, *invocatio*, *dedicatio* bilden den Eingang des Epos.

Die Gattungslehre spielt damit – erstens – eine zentrale Rolle in der Verfertigung des Gedichtes; und sie spielt ihre Rolle bereits zu einem Zeitpunkt, in dem gedanklich die erste Ordnung des inventierten Materials vorgenommen wird. Zweitens bildet sie die Klammer zur *elocutio*, in der die soziale Verhältnismäßigkeit, die in der Definition der Einzelgattungen schon präsent ist, zum Austrag kommt. Weil aber

die dinge von denen wir schreiben vnterschieden sind/als gehöret sich auch zue einem jeglichen ein eigener vnnnd von den andern vnterschiedener Character oder merckzeichen der worte. Denn wie ein anderer habit einem könige/ein anderer einer priuatperson gebühret/und ein Kriegesman so/ein Bawer anders/ein Kauffman wieder anders hergehen soll: so muß man auch nicht von allen dingen auff einerley weise reden; sondern zue niedrigen sachen schlechte/zue hohen ansehliche/zue mittelmässigen auch mässige vnd weder zue grosse noch zue gemeine worte brauchen. [/] In den niedrigen Poetischen sachen [Gegenständen, *res*, W.M.] werden schlechte vnnnd gemeine leute eingeführet; wie in Comedien vnd Hirtengesprechen. Darumb tichtet man jhnen auch einfaltige vnnnd schlechte reden an/die jhnen gemässe sein [...]»⁷⁶

Die rhetorische Dreistillehre, ehrwürdiges Möbel der poetologischen Reflexion, wie Opitz sie hier präsentiert, wird einer ähnlichen Verschiebung wie die eigentliche Gattungslehre unterworfen. So wie aus der Fülle der möglichen *genera carminis* nur eine geringe, überschaubare Anzahl generischer Möglichkeiten selegiert wird (weniger der eigentlich antike als ein verfestigter humanistischer Kanon, der etwa bei dem antiquarisch orientierten Scaliger auch den Hybriden gegenüber noch viel aufgeschlossener gewesen war), so wird die Stillehre mimetisch mit der Vielzahl der *genera civitatis* eingeführt: König, Privatperson, Soldat, Bauer, Kaufmann. Sie wird aber dann gleichsam durch den poetischen Trichter geleitet und auf die Trias von *genus grande*, *medium* und *humile* reduziert.

Diese neuzeitliche Version der Dreiteilung geht auf die funktionale Ständeteilung des Mittelalters zurück; Georges Duby hat ihre Herausbildung in

74 Opitz 1624/2002, 26.

75 Opitz 1624/2002, 26.

76 Opitz 1624/2002, 43.

den Hegemonialkonflikten des Mittelalters, die vor allem Konflikte um die Hegung von Nomenklatur und Klassifikation gewesen sind, im Detail beschrieben,⁷⁷ im Kern handelt es sich dabei um eine Auseinandersetzung um die Hegemonie von Lehr- oder Wehrstand. Zeitgenossen und Erben dieser Systematik sind die triadischen Gesellschaftsbilder von den Hauptständen, die wie alle Sozialallegorien performative Wirkung haben sollten.⁷⁸ In der Frühen Neuzeit setzt ein Prozess ein, der die Ständeordnung festschreibt und herrschaftlich absichert.⁷⁹ So schwanken auch Opitz' Formulierungen zwischen dem Rekurs auf eine verbindliche Beschreibung (»Abbildung«) gesellschaftlichen Seins und einer Präskription, die das Sollen fokussiert (und damit das Prekäre der Deskription, mithin deren Status als Performativ bestätigt): Wie die Wörter das Kleid (*ornatus*) der Sachen gemäß ihrem gesellschaftlichen Sein sind, so kleiden die Kleider (»habit«) die ständisch diskret gradierten Individuen dem *decorum* gemäß und bringen so ihren gesellschaftlichen Status zur Sichtbarkeit (»Unterschiede der Dinge«, »merckzeichen der worte«). Allerdings muss Opitz von Ansprüchen (»gebühret«) und durchzusetzenden Kleiderordnungen reden (»wieder anders hergehen soll«).⁸⁰

Ist Opitz' Gattungslehre selbstverständlich hierarchisch organisiert (er beginnt – wie Scaliger – mit dem Epos als der höchsten Gattung, gefolgt von der »Tragedie«, »an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße«⁸¹), so bildet sie doch letztlich eine Liste, wenn auch keine offene; die Dreistillehre hingegen bildet ein geschlossenes System. Das Problem ist nun nicht, dass die Dreistillehre die Vielfalt der Stände nicht abzubilden vermag, sondern dass auf engem Raum zwei formal differente Ordnungen aufeinandertreffen, eine skalierende Gradation (Stufenleiter) und die vollständige Hierarchie einer Dreierkonstellation, deren funktionale Qualität zunehmend in eine gesellschaftliche umschlägt. Diese Frage verweist voraus auf den Systemumbau um 1750, der die Stufenleiter der Stände als *scala naturae* interpretiert.

Die Poetiken hatten schon traditionell Sorgen mit der Ausfüllung der Mittellage; Opitz nennt die *Argonautica* des Catull (»wegen jhrer vnvergleichlichen schönheit« sollten sie jedermann bekannt sein⁸²), gibt aber selbst kein Beispiel eines Analogons in deutscher Sprache. Die Probleme mit der Einordnung der Pastorale bilden eine stetige Irritation des Dreierschemas.⁸³ In dieser Mittellage werden später die Verhandlungen um die hölzernen Eisen von »bürgerlichem Trauerspiel« und »rührender Komödie« sowie um den Ort des

77 Duby 1986.

78 Burke 1992, Doyle 1992.

79 Kompakte Formulierungen dazu etwa bei van Dülmen 1982, 102.

80 Zu den Kleiderordnungen im Kontext der Poetik vgl. Sinemus 1978, 144-160.

81 Opitz 1624/2002, 30.

82 Opitz 1624/2002, 45.

83 Vgl. Dyck 1966, 101-103 über Titz' Probleme mit der Stilart der 6. Ekloge Vergils und Roth's Erklärung durch die Zitathaftigkeit der Rede des Hirten; ebs. Sinemus 1978, 92-100.

Romans angesiedelt sein. Mit der de facto-Zweiteilung in ›hoch‹ und ›niedrig‹ in den zentralen Bereichen von Epik und Dramatik steht das poetologische System in gefährlicher Nähe zu den Zweiteilungen des Sozialen, die in der normativen Protosoziologie der Frühen Neuzeit als Krisenphänomene erkennbar sind. Zweiteilungen werden, anders als die offiziellen Dreiteilungen, tendenziell gegen die gesamte ständische Ordnung mobilisiert: die Reichen und die Armen, die ›fetten‹ und die ›kleinen‹ Leute: *popolo grasso* und *popolo minuto*,⁸⁴ Bauer und Edelman bei den Diggers und Levellers und in den Bauernerhebungen. Dreiteilungen, wie die bei Mazzoni zitierte, erweisen sich bei näherem Hinsehen immer wieder als kaschierte Zweiteilungen: unter den »artefici« habe Platon »tutti li cittadini di basso, e di mezano stato« subsumiert, und »sotto li magistrati hà insieme abbracciati tutti li più potenti, c'hanno il maneggio della Rep. nelle mani.« Wichtig sei vor allem:

La Comedia hebbe per sua principale intentione di giouare alle persone di stato basso, e mezano, e per consolarli della lor basso fortuna fù solita a rappresentere attioni, che sempre finiuano in allegrezza. E con questo modo pensò la facoltà ciuile dare ad intendere, che la vita bassa, e popolare è assai più gioconda, e piena di più contento, che non è grande e reale. [...] Volendo dunque la facoltà civile siccare nelle menti de' cittadini bassi l'obediencia de' Superiori, accioche per desiderio di cose noue non si mouessero a disubbidienza, & a ribellione, & accioche hauessero sempre a restar contenti dello stato loro, fece nascere la Comedia, nella quale si scuopre questa vita bassa, felice, e fortunata, e capace d'infinite consolationi.⁸⁵

Im 18. Jahrhundert, als Klassenbegriffe plausibel werden, kehren die Zweiteilungen im Sozialen wieder, bei Henry Fielding und bei Thomas Paine.⁸⁶

FUNKTIONEN DER GATTUNGSGOETIK. – Tatsächlich sind die Sozialordnungen in der Wirklichkeit der Frühen Neuzeit in hohem Maß gradualisiert, nicht distinkt. Ihren ›Sitz im Leben‹ haben sie in den Fragen des ›Vortrittes‹ bei Prozessionen und Umzügen, in Sitzordnungen, den Sprachregelungen der Titulaturen und der Briefsteller, in den Kleiderordnungen, den Ständelehren und Ständebüchern (die 114 Stände im Ständebuch von Jost Amman und Hans Sachs, 1568), schließlich in den distinktiven Zunftordnungen der Städte und den ausgefeilten Privilegien ständischer Ehre bei Gericht, bei Hof, im Stadtrat, in denen soziales Kapital als ständische Ehre verteilt und verhandelt wird.⁸⁷ Die rhetorisch-poetologische Dreistillehre⁸⁸ und das *aptum*⁸⁹ bilden

84 Bei Burke 1992, 6.

85 Mazzoni 1587, [50] f., [51] f.

86 Day 2001, 89 f., 114.

87 Grimm 1983, 33–38 (Kleiderordnungen), Füssel 2006, 256–260 (Kleiderordnung: Universität vs. Adel), 296–311 (Prozessionen).

88 Dazu Szondi 1979, 32–35 u. pass.; Dyck 1966, 91–112.

89 Zum *aptum* Dyck 1966; Sinemus 1978.

also keineswegs die gelebte Sozialordnung ab. Was aber dann? Die erste Antwort auf diese Frage muss lauten: die Phantasien über das Gesellschaftssystem. Tatsächlich gibt es eine lange Linie von Dreierkonstellationen in der Gesellschaftstheorie, die sich aus den »drei Ordnungen« ableiten lässt. Die ist aber immer sozialfunktional und weder empirisch noch funktional (»Hauptstände«): Sie bietet ein Erklärungsmuster, das ursprünglich funktional konzipiert war (Lehr-/Wehr-/Nährstand), sich selbst einer langen Reihe von Verhandlungen verdankte und dessen hierarchischer Gehalt umkämpft war.

Die Dreistillehre, dies führt zur zweiten Antwort, umfasst »die möglichen Beziehungen zwischen dem Gegenstand und seiner Ausdrucksform, zwischen sprechender und angesprochener Person, zwischen Dichter und Publikum«, sie gibt Regeln über die Sprache der Personen, die Höhe der Gegenstände und die zu erzielende Wirkung.⁹⁰ Als *Decorum* reguliert sie also nicht die *Realität* der Ständegesellschaft, sondern die *Repräsentation* der Ständegesellschaft; sie ist deshalb nicht empirisch – und damit entfernt sie sich naturgemäß etwa von den pragmatischeren Briefrhetoriken, die mit den Gradualismen tatsächlicher hierarchisch asymmetrischer Kommunikationssituationen zu rechnen haben.

Drittens, so lässt sich ableiten, folgen die Entwicklungen der Dreistillehre nicht so sehr den Veränderungen der Klassen und sozialen Gruppen in ihrem Verhältnis zueinander, sondern sie erweisen sich als relativ zu den Beziehungen der Gelehrten zur sozialen Totalität, anders gesagt, relativ zu den wechselnden Allianzen der »Gelehrten« im sozialen Raum. Diese Gelehrten sind nicht eine theoretische, sondern eine selbsterfundene Klasse (bzw. ein »Stand«) ohne unmittelbare ökonomische Kapitalien, die eine andere, vorher bei den Klerikern »ständisch« gebundene Sorte Kapital – Bildung – zunächst validieren muss, um sie dann in soziales Kapital (Ansehen, Prestige) konvertieren zu können und sich damit wieder in die Ständepyramide einklinken zu können (aber an höherer Stufe).⁹¹ Auf die humanistische Allianz mit dem Adel folgt die Allianz mit der emergierenden bürgerlichen Klasse – die emergiert, indem sie sich aus recht disparaten ständischen Elementen konstituiert.⁹² Nachdem die Gelehrten der Frühen Neuzeit sich durch die neue formelle Bildung des Adels zunehmend aus den Planstellen in der höfischen Verwaltung und Repräsentation gedrängt sehen, werden Allianzen mit jenen städtischen Funktionseliten plausibler, die später das obere Bürgertum bilden werden; im »langen« 18. Jahrhundert werden die Gelehrten als erkennbarer Stand verschwinden; was nicht heißt, dass das Gedächtnis der Geschichte ihrer Standesbildung als Meta-Stand ebenso verschwinden wird. Tatsächlich

90 Dyck 1966 mit Belegen aus Roth, Kempe, Richter, Kindermann.

91 Daher die Rolle der Gelehrten in der Reformationgeschichte. Im katholischen Klerus stoßen reine Bildungskapitalien an die Grenzen des sozialen Kapitals der adeligen Prälaten und ihrer Pfründe.

92 Vgl. z. B. Ruppert 1984, 31-56.

ist dieser Prozess begleitet durch immer stärkere organisatorische Bemühungen der horizontalen Intellektuellenassoziation – in der weitgehend imaginären regulativen Utopie der ›Gelehrtenrepublik‹ (Klopstock), vereinsförmig als freimaurerische Elite von (Zunft-)Geheimnistägern der intellektuellen Produktion, in seltenen Fällen reell als Gruppe, die versucht, ihre eigenen Produktionsmittel in die Hand zu bekommen (Selbstverlags- und Subskriptionsprojekte, ›Buchhandlung der Gelehrten‹ um 1780).

Um zunächst zusammenzufassen: Die Humanisten konstituieren »Literatur« (im integralen Sinn) als Differenzphänomen, polemisch und kontrastiv: »Literatur« soll eben nicht anschließbar sein an sozial geordnete vorfindliche Praktiken, an ›Singen und Sagen‹ (des sog. Volkes, in der höfischen Repräsentations- und Gruppenkultur, in den bürgerlichen Kunstübungen in den Vernakulärsprachen). Wenn die antikisierende Poetik alle Literatur letztlich bis heute ›tingiert‹, wie die Romantiker sagen, dann wohl deshalb, weil der teils imaginäre, teils institutionalisierte Zusammenhalt der literarischen Produzenten eine der Voraussetzungen der neueren Literaturen darstellt. Die Poetik bildet dabei ein zentrales Bindungsmittel des humanistischen Standesprojekts: sie beweist als *ars* die Zusammengehörigkeit des humanistischen (und ›barocken‹) Dichterstands, sie bildet für die Einzelnen den Ausweis der Zugehörigkeit; sie erhält den Konnex von Dichten und Wissen, zunächst als Philologie im engeren Sinn, dann in deren Auffächerung in die Einzelwissenschaften; sie reguliert die Sprechweisen hin auf eine weitgehend imaginäre Sozialtopologie, in der die Dichter-Gelehrten die oberen Ränge einnehmen, wo sie nicht ohnehin eine diesem imaginierten sozialen Raum exempte Position als Präzeptoren und Analytiker, als Ideologen dieser Topologie einnehmen. Damit ist aber ihr Schicksal an die höfische Repräsentationskultur gebunden; mit deren Bedeutungsverlust wird auch das Standesprojekt der Humanisten in Gefahr geraten, völlig verschwinden wird es vielleicht nie.

WISSENSCHAFT UND POESIE, PHILOLOGIE UND NATURGESCHICHTE. – Um den Ort der Poesie in den Wissensordnungen der Frühen Neuzeit einschätzen zu können, muss zunächst daran erinnert werden, dass der ›Aufstieg‹ der modernen Wissenschaft in unmittelbarem genetischen Zusammenhang mit der Etablierung und Systematisierung der antiken Gattungspoetik steht. Anthony Grafton und andere⁹³ haben gezeigt, dass und wie das humanistische Paradigma von Textphilologie und -interpretation noch lange den Wissenschaftsbetrieb dominiert. Wissenschaft wie Poetik lassen sich in diesem Sinn zunächst als Gruppenphänomen von Intellektuellen in einer spezifischen Konfliktsituation darstellen (Konkurrenz zu den Klerikern, schwaches öko-

93 Grafton 1996; als Überblick Bergdolt 2006; im Kontext der sog. »wissenschaftlichen Revolution« Shapin 1998, hier 219 f. Hinweise auf Literatur. Zur Naturgeschichte der Frühen Neuzeit Mayr 1982; Findlen 1994; Ogilvie 2003 u. 2006.

nomisches und soziales Kapital, Abgrenzung nach unten⁹⁴). Wie kommt es zu der epochalen Nachbarschaft von Gattungspoetik und Naturgeschichte? Auch hier sind zunächst die institutionellen Bedingungen zu exponieren, unter denen die frühneuzeitliche Naturgeschichte antritt.

Nach Grafton ist der frühneuzeitliche Naturforscher nicht mit dem namengebenden Luchs von Federigo Cesis *Accademia dei Lincei* (1603) zu vergleichen, sondern mit dem Bücherwurm; Wissenschaft ist hier die Suche nach *experientia litterata*.⁹⁵ Johannes Kepler hat in antiken Texten die Referenzen auf Himmelsphänomene zu klären; er datiert damit historische Ereignisse in der Antike; und er wendet humanistische Methoden auf die antiken Quellen seiner eigenen Wissenschaft an und entwickelt damit zugleich Grundlagen einer Wissenschaftsgeschichtsschreibung, die vom humanistischen Paradigma des Verfalls einer *prisca sapientia* zu einer Geschichte des Fortschritts der Kenntnisse führt.⁹⁶ Insgesamt ist auch die sog. »wissenschaftliche Revolution« des 17. Jahrhunderts stark von humanistischen Lesetechniken und den Praktiken des Kommentars bestimmt, weniger von der Akkumulation empirischen Wissens. »Until roughly the mid-seventeenth century the main practice of natural philosophy was to emend and interpret, compile and sort, reconcile and imitate such disparate texts.«⁹⁷ Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633), als Epos an der höchsten Systemstelle seiner eigenen Poetik angesiedelt, wertet alle einschlägigen antiken Quellen und deren moderne Kommentatoren aus, die »imitatio umfasst den Verbal- und den Realien-Bereich.«⁹⁸ Die *politici* sind Tacitus-Gelehrte, Lipsius erfindet (als Plagiator von Muret) die Politikwissenschaft,⁹⁹ indem er die Musen zur Philosophie bekehrt (»Ego ad sapientiam primus vel solus mei aevi musas converti: Ego e Philologia Philosophiam feci«).¹⁰⁰ Der spektakulärste Beleg für die integrale Einheit humanistischen Wissens ist wohl Conrad Gesner, Professor für Griechisch in Lausanne, dann Stadtphysikus in Zürich und einer der prominentesten Naturhistoriker (*Historia Animalium*, 1551-58) und Botaniker des 16. Jahrhunderts, »a one-man Royal Society«.¹⁰¹ Auf der anderen Seite des Spektrums der Gelehrsamkeit leistet der Philologe, Arzt und Poetiker Julius

94 Vgl. zur sozialen Kluft gegenüber den zünftisch organisierten Handwerkern in der Inkubationsphase der »wissenschaftlichen Revolution« Zilsel 1985; Burke 1988, 60-73 (Ausbildung von Schriftstellern/Gelehrten vs. Künstlern/Handwerkern), 85-93 (Statusfragen).

95 Grafton 1992, 564.

96 »He practiced not astronomy here but hermeneutics, and he did this so expertly as to prove himself the master of both cultures – or else, perhaps, to prove their basic unity.« (Grafton 1994, 191)

97 Blair 1999, 449.

98 Vgl. die Analyse des »Vesuvius«-Gedichts bei Grimm 1983, 209-222 u. Verzeichnis der Quellen ebd., 753-756; hier 218.

99 Grafton 1996, 39.

100 Lipsius, 5. 10. 1582 (Cent. Misc. I/16), zit nach Kühlmann 1980, 36.

101 Bowler 1992, 73 f. Zu Gesner vgl. Friedrich 1995.

Caesar Scaliger mit seiner Ausgabe des pseudoaristotelischen *Dioscurides* Beiträge zur Reform der Pflanzennomenklatur,¹⁰² als Demonstration des engen Verhältnisses von Textphilologie, Nomenklatur und Botanik. Er hinterlässt neben seinen *Poetices libri VII* (1561) einen *Commentarius et animadversiones in VI libros de causis plantarum Theophrasti* (1566) sowie *Aristotelis liber qui X. historiarum (animalium) inscribitur, latine et commentariis* (1584).

Die Naturphilosophen und Naturhistoriker durchlaufen dieselben Ausbildungsgänge wie die literarischen Intellektuellen.¹⁰³ Die Ärzte, die sich – zur sicheren Identifikation von Arzneimitteln – als erste professionelle Gelehrte der Vielfalt der Pflanzenwelt annehmen, transferieren die Kunst der logischen Dihärese als ihren schulisch erworbenen aristotelischen Denkhabitus auf die belebte Natur. Andrea Cesalpino, Professor der Medizin in Pisa und Rom, legt seinen *De plantis libri XVI* (1580 ff.) die aristotelische Logik von *genus proximum* und *differentia specifica* zugrunde.¹⁰⁴ Caspar Bauhin ist als promovierter Mediziner zunächst Lehrer für Griechisch, dann Professor der Anatomie und Botanik in Basel. Sein *Pinax Theatri Botanici* (1623) heißt im Untertitel »sive index in Theophrasti Dioscoridis Plinii et Botanicorum qui a Seculo scripserunt opera«. Noch John Ray, der »Vater der englischen Botanik«, der allgemein als Überwinder der aristotelischen Klassifikation in der Botanik gilt, ist Schüler des Gräzisten Duport und tritt als Theologe, Altphilologe und Botaniker hervor; neben seiner *Historia plantarum* (London 1686-1704) stehen eine *Collection of English Proverbs* (1670), eine *Collection of Out-of-the-way English Words* (1674) und eine *Collection of Curious Travels and Voyages* (1693) sowie eine dreisprachige Nomenklatur der Pflanzen- und Tiernamen (*Dictionariolum trilingue*, 1675, später als *Nomenclator classicus*). Ray ist Mitarbeiter an John Wilkins' Idealsprachenprojekt, im Kern ein universelles Klassifikationsunternehmen, und liefert ihm die botanischen Tafeln.¹⁰⁵

In Schulung, Denkweise und Habitus¹⁰⁶ stimmen literarisch und naturwissenschaftlich orientierte Intellektuelle in der Frühen Neuzeit also weitgehend überein, sie bilden ein »Denkkollektiv« (nach Ludwik Fleck). Die neue literarische und die neue naturhistorische Praxis entstammen derselben Praxis des Umgangs mit alten Texten. Wie Poetik und Philologie gehören auch Philologie und Naturgeschichte zusammen: »Renaissance natural history emerged in

102 Hall (1950, 141) sieht Scaliger als einen der Begründer der Botanik als selbstständiger Wissenschaft, der Linné antizipiert haben soll.

103 Galilei schreibt als Sohn eines Musiktheoretikers zwei Komödien, dazu »Considerazioni sul Tasso« und »Postille all'Ariosto«, in denen er im antimanieristischen Trend der Jahrhundertwende von 1600 gegen Tassos komplexen Stil Stellung nimmt, vgl. Panofsky 1956. Galilei korrespondiert 1597 mit dem Gelehrten und Poetiker Mazzoni über das kopernikanische System, vgl. Biagioli 1993, 100.

104 Mayr 1982, 158-162 (»downward classification by logical division«).

105 Wilkins 2009, 57-62; Eco 1993/2002, 245-266.

106 Zum »scholastischen«, d. h. zu dem sozialisierten humanistischen Schul-Habitus bei Linné vgl. Koerner 1999; allgemein zu den Homologieverhältnissen zwischen Denk- und Sozialhabitus Bourdieu 1974.

the late fifteenth century at the confluence of humanist textual criticism, the revival of Greek medical texts, and curricular reform in medicine.«¹⁰⁷ (Schelling sagt noch 1803, mit Wirkung auf die romantische Philologie der Brüder Grimm und in Kontinuität zu der alten Metapher vom Buch der Natur,¹⁰⁸ die Natur sei »für uns ein uralter Autor, der in Hieroglyphen geschrieben hat, dessen Blätter kolossal sind, wie *der Künstler* bei Goethe sagt.«¹⁰⁹) Wenn »Biologie«, besser: Naturgeschichte, *naturalis historia*, und Poetik noch eine lange gemeinsame Geschichte vor sich haben werden, handelt es sich um mehr als bloß metaphorischen Austausch. Im Modell der Imitatio¹¹⁰ hat Dichtung die Aufgabe der Darstellung der Welt, und sie recurriert damit auf dieselben Ordnungsvorstellungen, die hinter allen Ordnungsmodellen stehen, auf die sich auch die Naturgeschichte beruft. Es lassen sich jedoch noch weitergehende Parallelen feststellen.

ALTES WISSEN, GEHEIME KRÄFTE; DAS PLATONISCHE WISSENS- UND SOZIALMODELL. – Der pervasive Aristotelismus in Naturgeschichte und Poetik der Frühen Neuzeit ließe nur zu leicht die Rolle übersehen, die platonische Modelle daneben oder im Verbund mit dem Aristotelismus leisteten. Die Anteile von Platonismus und Aristotelismus in der Poetik Scaligers sind nach wie vor Gegenstand der Diskussion;¹¹¹ »aristotelische« und »platonische« Elemente in der Barockpoetik sind weder klar zu trennen noch verteilen sie sich säuberlich auf Autoren, Gruppen oder Epochen.¹¹² In der Naturgeschichte bestehen noch bei Linné ein auf Kontinuität setzender »Platonismus« und ein distinktiv-definitiver »aristotelischer« Impuls nebeneinander.¹¹³ Für die Literaturgeschichte und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts steht die Bedeutung des Renaissance-Platonismus seit Ernst Cassirer (*Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, 1932) und den Schriften der Warburg-

107 Ogilvie 2003, 29.

108 Blumenberg 1993.

109 »Eben derjenige, der die Natur bloß auf dem empirischen Wege erforschen will, bedarf gleichsam am meisten *Sprach*-Kenntniß von ihr, um die für ihn ausgestorbene Rede zu verstehen. Im höheren Sinn der Philologie ist dasselbe wahr. Die Erde ist ein Buch, das aus Bruchstücken und Rhapsodien sehr verschiedener Zeiten zusammengesetzt ist. Jedes Mineral ist ein wahres philologisches Problem. In der Geologie wird der Wolf noch erwartet, der die Erde ebenso wie den Homer zerlegt und ihre Zusammensetzung zeigt.« Schelling: SW I/5 (»Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums«, 1803), 246 f.

110 Zur Begriffsklärung vgl. Petersen 2000.

111 Spies 1994 (Scaligers Poetik sei Alternative zu, nicht Ausarbeitung von Aristoteles), Deitz in Scaliger 1994, Bd. 1, Einleitung; Trappen 2001.

112 Vgl. zum Thema Till 2000.

113 Mayr 1982. Zudem gehen beide grundlegenden Modelle, logische Dihärese und *catena aurea*, letztlich auf Platon zurück.

Schule außer Frage, für die Naturgeschichte seit Arthur O. Lovejoy (*The Great Chain of Being*, 1936).¹¹⁴

Seit dem Platonismus der Florentiner Akademie und seit Paracelsus bilden die Themen der Sympathie, der Methexis und der Signaturen einen festen Bestand europäischen Denkens. Seit Foucaults *Ordnung der Dinge* als Episteme der Signaturen zur Signatur einer Epoche nobilitiert, wurde ihre Nachgeschichte in das Schattenreich der Anachronismen verwiesen. Tatsächlich haben diese Denkmodelle jedoch ein langes Leben gehabt (in Gestalt von Esoterik und Alternativmedizin etwa bis heute); auch wenn sie ihre wissenschaftliche Respektabilität weitgehend eingebüßt haben, die bis mindestens in den deutschen Idealismus gegeben war.¹¹⁵ In der Lebenswissenschaft haben sie zum Vitalismus¹¹⁶ und – zum Teil durch Goethe vermittelt – zu idealistischen Biologien abseits des Mainstreams geführt (›Morphologien‹, Teilhard de Chardin). – Für unsere Belange ist von Bedeutung, dass Platonismus und Hermetik zentrale Elemente der Dachideologien frühneuzeitlicher Intellektuellenassoziationen waren. Konrad Celtis lernt um 1490 in Florenz Marsilio Ficino und Pomponius Laetus kennen; Celtis' Projekte der humanistischen Intellektuellenassoziation in Ingolstadt und Wien hängen so direkt mit der florentinischen ›platonischen Akademie‹ zusammen.¹¹⁷ Magisch-hermetisches Wissen spielt bei Scaliger wie bei Opitz¹¹⁸ eine Rolle, es bildet das gemeinsame Dach über den poetologisch-manieristischen wie über den natur-wissenschaftlichen Agenden am Prager Hof um 1600.¹¹⁹ Die Genealogie von Robert Boyles *invisible college* und der Royal Society aus kontinental-europäischen rosenkreuzerischen Zirkeln um Andreae und Comenius wird ebenso diskutiert wie die Zusammenhänge mit Sprachgesellschaften und Akademieplänen des 17. und 18. Jahrhunderts. Deshalb sind gerade jene Projekte, die für die Geschichte der imaginären Intellektuellenassoziationen relevant sind, mögliche Fundstellen für den Platonismus; platonisch sind gerade die frühneuzeitlichen Universalprojekte fundiert, die Universal Sprachen, Universalzyklopädien, Gelehrtenrepubliken, auch die ›Generalreformationen‹ des Barock. Birgt ›Aristoteles‹ ein unerschöpfliches Reservoir von Empi-

114 Cassirer 2002; Lovejoy 1985. Ein wichtiges Seitenstück zu Lovejoy bildet Ohly 1995.

115 Vgl. als Übersicht Gloy 1996.

116 Zur Biologie der Platonisten von Cambridge (›internal‹ bzw. ›vital energy‹, ›plastic nature‹) vgl. Cheung 2008, 41-71 (›Kosmologie plastischer Naturen‹); zum Vitalismus bei Stahl ebd., 145-173 (›Seelenorganismus‹). Wichtige Exponenten der ›Cambridge Platonists‹: Henry More, Ralph Cudworth, Nehemiah Grew und John Ray, waren Mitglieder der Royal Society; John Ray war einer der wichtigsten Taxonomen vor Linné.

117 Rupprich 1994, 522-531 (vgl. auch ebd., 546, zu den Bezügen der beiden Pirckheimer zur florentinischen Akademie); zu den – in der Forschung umstrittenen – Celtis-Projekten Entner 1996 und Dickerhof 1996. Zur Florentiner Akademie klassisch Kristeller 1975, 2, 101-114; als neuerer Überblick Lentzen 1996.

118 Opitz 1624/2002, 128 f. (Komm.).

119 Vgl. Evans 1980; DaCosta-Kaufmann 1993 u. 1994.

rie in allen erdenklichen Disziplinen, so wird ›Plato‹ ein zentraler Ideenlieferant für alle intellektuellenprojekte, die mit dem »Geheimnis« nicht nur auf die Wiedergewinnung eines verlorenen Wissens, einer *prisca sapientia* setzen, sondern auch auf eine Gemeinschaft der Wissenden und Suchenden, die sich als Erben jener unterirdischen Traditionen verstehen, die durch die Geschichte verschüttet sind und den Anfang eines wiederzugewinnenden Wissens immer weiter nach vorne verlegen, vor die klassische Antike zu den Ägyptern, deren Schüler Platon selbst gewesen sein sollte. Überlieferungsgeschichte ist damit – getreu dem philologischen Modell (nicht nur) der Renaissance – Verfalls- und Vergessensgeschichte, das Alter eines Textes Siegel seiner Wahrheit, die am Ursprung, nicht in der Zukunft zu finden sein wird. Der Mythos des arkanen Wissens macht den Künstler zum »Teil einer Geheimniskette«¹²⁰ und stiftet auch einen manchmal ›unsichtbaren‹, manchmal nur allzu manifesten Sozialzusammenhang der Wissenden und Noch-nicht-Wissenden, der sich zwanglos mit dem Sozialmodell der Humanisten als Philologen und Dichter verbindet und in die Arkangesellschaften der Moderne mündet. Eine Esoterik des Mediums (›klassisches‹ Latein) wird durch eine Esoterik des (Geheim-)Wissens ersetzt; gegen die Höfisierung der Gelehrten im Barock wird ein neues soziales Kohärenzmodell etabliert.

Das Arkanum der *prisca sapientia* wird in der Renaissance im *Corpus hermeticum* vermutet; Ficino übersetzt 1463 im Auftrag von Cosimo Medici das *Corpus* ins Lateinische und unterbricht dazu seine Arbeit an der Platon-Übersetzung.¹²¹ Damit werden Magie, Astrologie und Alchemie, honorige, wenn auch etwas häretische Wissenspraktiken des Mittelalters, in das Paradigma des Renaissancehumanismus eingeschrieben; die Magi der Renaissance sind Philologen und keineswegs bloß der *lunatic fringe* der humanistischen Bewegung.¹²² Hier wie auch im Allgemeinen lassen sich distinktive Züge eines Denkens auf platonistischer Grundlage erkennen, mit poetologischer Relevanz. Dieses Denken stellt alternative Verfahren der Klassenbildung bereit: Es basiert weniger auf der Dihärese als auf Sympathie, Liebe (*amor*), Verwandtschaft (*amicitia*), Anziehung (*attractio*) und Teilhabe (*methexis, participatio*), es basiert nicht auf Zuschreibungen, Platzanweisungen und Fixierungen, sondern auf einer allgemeinen Verwandtschaft der Wesen und auf jenen latenten Strebungen, die den proteischen Naturdingen – den Lebewesen, aber auch den Metallen – innewohnen; daher ist es ein Wissen um die Möglichkeiten der Verwandlung, der Transmutation und der Metamorphose. Die

120 Evans 1980, 180.

121 Dazu Yates 2002, 1-89, hier 13f.; vgl. insg. als neueren Überblick Ebeling 2005.

122 Im 18. Jahrhundert findet sich die Magie als verblassende Metapher: bei Bodmer und Breitinger »machtet« die Poesie »wie die Magie, die uncörperlichen Dinge sichtbar, sie giebet den Todten das Leben« (Breitinger 1740, 112); in Goethes »Tasso« ist es die »Zauberkraft der Dichtung« (V. 1489); der »Zauberstab« der Poesie taucht bei Herder, Bürger, Novalis und F. Schlegel auf; bei Goethe und Schiller schließlich sind die Gattungen durch »Zauberkreise« voneinander geschieden (s. u. Kap. 5).

Arten, heißt es in Agrippa von Nettesheims Summa der Renaissancemagie *De occulta philosophia* (1533), entstehen durch die Abschattungen der Ideen in Natur und Materie, wobei die Naturdinge wieder über die ihnen entsprechenden astrologischen Konstellationen, ›himmlischen Figuren‹, mit den Ideen verbunden sind, die ihnen ihre spezifischen Wirkungskräfte mitteilen; sie zu entbinden ist das *magnum opus* des Laboranten, des Magiers, der kein Zauberer ist, sondern ein praktischer Philosoph und Theologe der Kräfte.¹²³ (In Walter Benjamins *Erkenntniskritischer Vorrede* zum Trauerspielbuch, seiner postplatonischen idealistischen Gattungstheorie, steht dasselbe zu lesen, nur in melancholischer, nicht in euphorischer Beleuchtung.) Als Sozialisationsmodell verbinden sich diesem Modell die Initiation, der Aufstieg und die pädagogische Stufenordnung; als Dichtermodell die *mania* und der *furor*, numinose Sprechordnungen, die die Menschenwelt über den Dichter auf das Pantheon der Natur und der Götterwelt durchlässig machen. Als Klassifikationsparadigma hat es mit gespannten, nicht gegebenen Identitäten zu tun, mit ihnen kann magisch gehandelt werden, wenn es gelingt, an die den Dingen innewohnenden Latenzen anzuschließen¹²⁴ – etwa dadurch, dass man in Wunderkammern eine Welt im Kleinen sammelt wie zum Laborieren am Hof Rudolfs II.,¹²⁵ indem man das ›Zauberwort‹ (Eichendorff) trifft oder den ›Zauberstab der Analogie‹ (Novalis) in Gebrauch nimmt.

ABSCHLIUSSUNG DES FELDES DER NATURGESCHICHTE, ›NATURGESCHICHTLICHES‹ INTERESSE AN FOLKLORE. – Wie die Poesie, lange bevor sie auf ›Autonomie‹ abstellt, durch die philologisch-antiquarische Textpraxis gesichert auf die Eskamotierung aller vulgären Praktiken aus dem Bereich des Poesiefähigen setzt, so markiert auch der humanistische Neuanfang auf dem Gebiet der

123 Agrippa 2008, 73-75.

124 »Magice opera nature opera sunt – ars vero ministra.« (Ficino 1984, 244)

125 Thomas DaCosta Kaufmann hat in den Wunderkammern der Habsburger Maximilian II. und vor allem Rudolf II. aufgrund ihres enzyklopädischen Charakters als Museen aller Arten (alle Dinge der Welt sollten in einem Exemplar vertreten sein) und ihrer repräsentativen Funktion für den Herrscher eine hermetische Funktion ausgemacht: »It is possible that Rudolf's *Kunstkammer* was a magic memory theatre, through which he may have thought he might grasp control and control the larger world through some sort of occult power«; sie seien mit den Anstrengungen von Bacon, Kepler und anderen zusammenzusehen: »Certainly, a similar quasi-occult view of collecting as contributing to the completion of a Hermetic project is what Francis Bacon, Rudolf's contemporary, proposed as the end result for the establishment of workshops, laboratories and collections by a ruler.« (DaCosta Kaufmann 1994, 145). In der Rudolfinischen Kunstkammer bündeln sich magische, alchemistische und astrologische Konzeptionen und wohl auch Praktiken; in ihrem kosmischen Symbolismus ist die Kunstkammer eine magische Apparatur zur Aufrechterhaltung und Manipulation der Ordnung in Staat und Natur (dazu DaCosta Kaufmann 1993, 174-194). Im Kontext der Berufungen von Hofkünstlern, Dichtern und Magiern (vgl. Trunz 1992a, 1992b, Evans 1980) erscheint der Prager Hof dann als Großunternehmen zur Aufrechterhaltung und Manipulation von Gattungsordnungen und -hierarchien.

Natur zunächst einen schroffen Bruch. Die Machtübernahme der Philologie auf dem Feld der Naturordnung, die sich im 17. Jahrhundert durchsetzt, machte den im 16. Jahrhundert noch regen Beziehungen zwischen den Gelehrten einerseits, den Laien und Praktikern – Kräuterkundlern, Gärtnern, *amateurs des fleurs* – andererseits ein Ende. War die frühe Botanik eine Wissenschaft der Beschreibung gewesen, so wurde die des 17. Jahrhunderts eine Wissenschaft der Taxonomie.¹²⁶ Die Klassifikationsgeste wird jetzt eine Geste der Gesetzgebung. Im späten 17. Jahrhundert ist dann der Bruch zwischen Laien- und Gelehrtentaxonomie und -nomenklatur vollzogen; die Klassifikationssysteme der Gelehrten richten sich nun nicht bloß gegen die in kulturellen Praxen des Gebrauchs gesicherten anthropozentrischen Systeme, sondern auch gegen den in ihnen gespeicherten »Aberglauben«.

Von Gesprächspartnern und kulturellen Aktanten (i. S. Bruno Latours, wie es die Pflanzen in der traditionellen Heilkunst zweifellos waren) werden die Naturdinge zu Objekten der objektivierenden Forschung. Diese viele Bereiche des Wissens durchziehende säkulare Statusänderung der Gegenstände ist Ergebnis der Formierung von wissenschaftlichen Feldern; deren Kommunikationszusammenhänge und – nun interne – Statuskämpfe werden in der Folgezeit immer wieder von Interventionen von Laien, also von außerhalb der Felder gestört. Goethe versucht Ende des 18. Jahrhunderts in der komparativen Anatomie mitzusprechen, John Ruskin betreibt im 19. Jahrhundert eine Renaissance der vernakulären Pflanzennamen, gegen Linnés gelehrte, jetzt bereits technokratische Binomialnomenklatur. Auch die Revitalisierung der frühneuzeitlichen Paradigmen der Sympathie und der paracelsischen Signaturen (neben der Alchemie und der Magie) bleibt im Großen und Ganzen chancenlos; es wird den Dichtern und teilweise den Philosophen überlassen bleiben, diese kulturellen Denkformen präsent zu halten. Insbesondere die literarischen Avantgarden mobilisieren solche alternativen kulturell werthaltigen Klassifikationen. Für unseren Zusammenhang bleibt festzuhalten, dass sich die vielbemühte »Ausdifferenzierung« autonomer Handlungsfelder als Teil der Geschichte der Etablierung von oppositionellen Gelehrtenkulturen mit starker Innenbindung darstellen lässt; und dass das im Prozess der Verdichtung des Kommunikationszusammenhangs Ausgeschlossene als Objekt neuer Praktiken wiederkehrt.

Es ist nämlich der angesprochene Aberglaube, der zunächst selbst die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich zieht – so widmen sich in England Thomas Browne, John Aubrey, John Ray und Henry Bourne den vernakulären Kulturen (Sprachen, Sprichwörter, Denksystemen), bevor diese der Verachtung der Gelehrten anheimfallen;¹²⁷ ein Prozess, der ausbalanciert wird durch die Primitivisierung der Unterschichten, die wilden Völkern und Kindern parallelisiert werden. Tatsächlich gibt es, wie sich nach der oben angesproche-

126 Ogilvie 2003, 39.

127 Thomas 1983, 80.

nen These Bachtins von einer renaissancistischen Durchlässigkeitszone zwischen Volks- und Elitenkultur, auch in Zentraleuropa ein neues Gelehrteninteresse an der Volkskultur. Dokumentiert wird es in Erasmus' *Adagia*, in den Sprichwörter- und Schwanksammlungen Heinrich Bebels, Sebastian Francks und Heinrich Steinhöwels.¹²⁸ Das Interesse der Gelehrten an volksläufigen Praktiken ist also nicht das Residuum einer Trennung, sondern das Interesse an einem Objekt, von dem sie schon ein hinreichend tiefer Graben trennt; und das jetzt als *Objekt* erkannt werden kann. Es wird tatsächlich dauern, bis sich die humanistischen Dichter-Gelehrten der Volkskultur wieder als Philologen annehmen werden.

128 Dazu Davis 1984; Burke 1981, 295 ff.

Gattungen um 1750

Zur gesellschaftlichen Produktion von Unverfügbarkeit

Wenige Epochen haben eine solche Fülle von »neuen Gattungen« hervor gebracht wie das 18. Jahrhundert: anschlussfähige, wie den Bildungs- bzw. Entwicklungsroman (Wieland, *Agathon*) und den Briefroman, das bürgerliche Trauerspiel und die *comédie* wie die *tragédie larmoyante*, die moderne Lyrik im Sinn des ›Erlebnisgedichts‹, aber auch Ballade, Romanze und Lied,¹ die *opera buffa* und das Singspiel, das Streichquartett und die Symphonie; und nicht anschlussfähige, wie Klopstocks Bardiet und Haydns Barytontrio. Die Behauptung der folgenden Ausführungen ist, dass Suchbewegungen der Poetik und in den Künsten auf dem Terrain einer allgemeinen Genologie zu lesen sind, dass die wechselseitigen Anschlüsse und Parallelen mannigfach sind und dass die Entwicklungen in den einzelnen Bereichen ohne die Mitberücksichtigung der jeweils anderen nicht verstehbar sind.

Auch in der Theorie und in gänzlich verschiedenen Bereichen des Wissens bringen die Dekaden um 1750 mehr an zukunftsfähigen Innovationen als je. 1747² erscheinen Johann Elias Schlegels *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, 1751 Johann Adolf Schlegels Übersetzung von Batteux' *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), eine von vier deutschsprachigen Übersetzungen, mit seinen wichtigen *Abhandlungen*, 1759 Edward Youngs *Conjectures on Original Composition*, im selben Jahr F. W. J. Schröders *Abhandlungen*, 1756/7 der *Briefwechsel über das Trauerspiel* von Lessing, Mendelssohn und Nicolai. Um 1760 wird die Wiener Theaterdebatte um Stegreifspiel, polizierendes Theater und den Hanswurst geführt, in der 1761 Justus Möser's wichtiger *Harlekin* als Apologie des Grotesk-Komischen interveniert. 1765 schreibt Herder die *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*; Diderots Dramenpoetik wird in den 1750er Jahren entwickelt. Seit den vierziger Jahren widmen sich Bodmer und Breitinger der »schwäbischen«, »altdeutschen« Poesie (1758 die *Minnesinger aus dem schwäbischen Zeitpunkt*), 1755 wird das Nibelungenlied entdeckt. Der anglikanische Bischof und *professor poeseos* Robert Lowth hält 1753 in Oxford seine *Praelectiones academicae de sacra poesi Hebraeorum*, die die Bibel als poetisches Buch entdecken, 1760 publiziert James Macpherson die ersten *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language*, 1762 *Fingal, an Ancient Epic Poem*, 1765 werden die *Reliques of Ancient English Poetry* von Bischof Thomas

1 Dazu Elschenbroich 1975 und 1982; ebs. Lütteken 1989.

2 Einen guten Überblick über die Annalen der Poetikgeschichte bildet das chronologische Register in Lempicki 1920/1968.

Percy veröffentlicht, die ersten ›Volksballaden‹. In Paris hat 1751 die *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* zu erscheinen begonnen (35 Bände bis 1780), Diderot selbst bezieht 1754 mit den *Pensées sur l'interprétation de la nature* in den Debatten um die Naturgeschichte Position; Buffons *Histoire naturelle*, 1749 begonnen (36 Bände bis zum Tod ihres Hauptautors 1788), stellt sich gegen Linnés Systematik, die selbst wieder 1753 mit den *Species plantarum* mit der Einführung der Binomialnomenklatur ihre abschließende Form erreicht. Keines dieser manchmal mehr, manchmal weniger als dominant erinnerten Ereignisse stellt so etwas wie einen ›absoluten Anfang‹ dar; in allen Bereichen gibt es ›Vorläufer‹; dennoch handelt es sich um eine Liste von ›Anfängen‹, auf die man den Beginn von Volkskunde und Volkspoesie, von moderner Biologie und moderner Literatur datieren kann, und von noch anderem mehr.

Auf den ersten Blick scheint diese Liste disparat; ihre Zusammenstellung kann auf zwei Wegen gerechtfertigt werden. Zum einen handelt es sich um prominente Praxisfelder, in denen Klassifikationen verhandelt werden: von Bevölkerungen, von Naturdingen, von Texten. Die Konjunktur von Klassifikationsmodellen, die alle auf die eine oder andere Weise mit den vorhandenen Klassifikationen brechen zu müssen glauben, deutet also zunächst nicht auf den Anbruch einer neuen Welt, sondern auf eine Krise der alten. Es handelt sich, so viel kann vorausgeschickt werden, gewiss um eine Krise in den ›Ordnungen des Wissens‹ – die wieder auf eine Krise in den gesellschaftlichen Klassifikationen deutet, die man in Abbeviatur eine Krise der Ständegesellschaft und eine Krise der Repräsentationen der Ständegesellschaft nennen könnte. Allerdings erreichen gesellschaftliche Klassifikationskrisen die Sphäre des geregelten Wissens nur auf dem Weg über die Wissenden. Peter Burke⁴ hat für die Krise und den Zerfall der *respublica litteraria* im 18. Jahrhundert drei Gründe ausgemacht, die eigentlich nur zwei sind: den Untergang der lateinischen Koiné der Gelehrten durch das Übergehen auf die Nationalsprachen sowie, davon ja untrennbar, das neue Paradigma des Nationalen, das den internationalistisch fundierten Patriotismus der Humanisten ablöst; und den intrinsischen Zerfall der Einheit des Wissens durch die Herausbildung der Naturwissenschaften, die sich von den humanistischen Fächern absondern, eigene Fächer und Institutionen ausbilden. Der zweite Weg, auf dem die angeführte Zusammenstellung gerechtfertigt werden kann, führt also auf den Zerfall der Einheit des Gelehrtenstandes und seiner Imaginationen als einer Einheit.

Zwei Aspekte werden im Folgenden genauer herausgestellt. Zunächst geht es um die Grenzen des literarischen Gattungssystems gegen die emergierende Naturwissenschaft. Die Ordnungen des Lebendigen, in einem noch nicht existierenden Fach ›Biologie‹, und die Ordnungen der Texte, in einer noch

3 Canguilhem 1979, 24.

4 Burke 2000, 74-101, bes. 96-101.

nicht als solcher existierenden Kunstgattung ›Literatur‹, versuchen ihre Probleme in eng aufeinander bezogenen Strategien zu lösen. Dann soll es um die Funktionen von Literatur und Poetik als Präzeptagenturen im Sozialen unter den Bedingungen der Nationalisierung und der Konstitution der modernen Gesellschaften gehen. Für beide Problembereiche ist ein *information overload* als Erklärungsmodell vorgeschlagen worden: die explosionsartige Zunahme an natürlichen Arten durch Forschungstätigkeit in neuen Kontinenten und intensiverte Handelsbeziehungen führt zu immer größeren Sammlungen, deren Indexierung immer neue Probleme stellt. Andererseits führen die Zerfaserung des philologischen Modells, die Ausweitung von Alphabetisierung und Lektüre, die durch neue Publiken möglich und notwendig gewordenen neuen Gattungen in einen neuen Systematisierungsbedarf.⁵ Allerdings geben diese Hinweise keine Aufschlüsse über die kulturellen Verhandlungen der Bewältigung von neuer Kontingenz; und sie stellen nicht in Rechnung, mit welchen Strategien und Investitionen die Produzenten dieser Ordnungen vorgehen.

Poetik/Natur: Gattungsbiologien

When Volume I of the *Encyclopédie* appeared in the summer of 1751, natural history was in general a richly textured philosophical, religious, literary, and social enterprise, and its marketability was established. And by century's end, as Mornet concludes, »tragedy or drama, Ossian or Rousseau had not won over more readers, filled more leisure hours, or nourished more meditations than the generation of polyps or the societies of beavers.«⁶

LINNÉANER UND BUFFONIANER. – In der Naturgeschichte, die sich als wissenschaftliche Disziplin um 1750 mit Institutionen (Pariser Museum, Linnés Garten) zu umgeben beginnt, setzt sich zur selben Zeit Linnés Klassifikationssystem durch. Linnés System der Natur verrät die aristotelische Denkweise der Differenzierung in Genus und Species, mindestens in der Integration der Taxa in ein umfassendes Gesamtsystem der Natur.⁷ Insofern diese Denkweise Logik und Rhetorik verbindet und das rhetorische System auf der Subordination von Genus und Species aufbaut, zeigt etwa Gottscheds auf

5 Ogilvie 2003; Voßkamp 1988.

6 Llana 2000, 3; »Mornet« ist Daniel Mornet: *Les Sciences de la nature en France au XVIIIe siècle*. Paris 1911, 173 f.

7 Koerner 1999; Müller-Wille 2000 u. 2004. Vgl. aber die Debatte um Linnés ›Essentialismus‹ und die Bedeutung (schul-)philosophischer Konzepte für die praktische Arbeit. Winsor (2003) hält den ›Essentialismus‹ in der biologischen Gattungstheorie für eine Variante der ›whig history‹ und argumentiert, dass die Praxis der vordarwinischen Klassifikation im 18. Jahrhundert einem »Typen«-Verfahren (bzw. »method of exemplars«) gefolgt wäre, vgl. Kap. 1.

dem Leibniz-Wolffischen System basierendes Gattungsmodell verwandte Züge – es profitiert sowohl von einem technisch-praktisch gewendeten Leibnizianismus als auch von der klassifikatorischen Systemrhetorik.

Eine ganz andere Leibnizianische Tradition etabliert sich um 1750 in der französischen Naturgeschichte. Buffons (1707-1788) bekannte Kontroverse mit Linné (1707-1778)⁸ steht in einem Spannungsfeld von einander überkreuzenden Konfliktlinien religiöser, nationaler und wissenschaftsmethodologischer Natur. Ungeachtet (oder gerade wegen) des Erfolges der Linnéschen Klassifikation, die die einzelnen Institutionen der europäischen Naturgeschichte »eroberte«, leugnete Buffon die Möglichkeit einer systematischen Kartierung der Natur und sprach allen Taxa »oberhalb« der Artebene jede Realität ab. Man hat gezeigt, dass es sich dabei nicht um eine auf Locke zurückgehende Skepsis gegenüber den Realesenzen gehandelt hat. Buffon hat nicht nur eine Leibnizianische Position bezogen, sondern die Lockeschen Kategorien evidenter Wahrheit umgekehrt; nicht die mathematischen, sondern die wirklichen, empirischen Relationen und Sukzessionen von Naturdingen machen für Buffon die Wissenschaft aus.⁹ Weil die unterscheidenden Merkmale (die *diaphora* der aristotelischen Tradition) bei komplexen Taxa nicht evident festzustellen sind, kann Naturbeschreibung nur auf der Ebene der Art geleistet werden; eine solche Beschreibung von Naturdingen kann wieder nur dann als wissenschaftlich und vollständig gelten, wenn sie, mit Clifford Geertz zu sprechen, »dicht« ist, also äußere Gestalt, Anatomie, Lebensweise sowie das Verhältnis zum Menschen einschließt:

Auf die Beschreibung einer Sache muß ihre Geschichte folgen, und nur bloß die Verhältnisse berühren, welche die natürlichen Dinge unter sich selbst und mit uns haben. Die Geschichte eines Thieres muß nicht bloß auf ein einzelnes Thier, sondern auf die ganze Gattung solcher Thiere paßlich seyn. Man erwartet in derselben die Nachricht von ihrer Erzeugung, von der Zeit, in welcher sie trüchtig sind, und wenn sie zu werfen pflegen; von der Anzal ihrer Jungen, von der Vorsorge der Väter und Mütter für dieselben, von ihrer Erziehungsart, ihrem Instinkt oder natürlichen Trieben, von den Oertern ihres Aufenthalts, von ihrer Nahrung und der Art, wie sie dieselbe aufsuchen, von ihren Sitten, ihrer List und ihrer Jagd, von den Diensten und allen Vortheilen oder Gemächlichkeiten, die wir von ihnen erwarten können.¹⁰

Das führt zu der heute trivial (und bloß pädagogisch) anmutenden Disposition von Buffons Naturgeschichte, die die Lebewesen weder nach ihrer systematischen noch ihrer evolutiv-historischen, sondern nach ihrer pragmatischen Nähe zum Menschen ordnet. Dieser Konzeption steht die *Encyclopédie*

8 Dazu immer noch Sloan 1976.

9 Sloan 1976.

10 Buffon 1771, Bd. 1, 46 f.

nahe, die sich schon in d'Alemberts *Discours préliminaire* auf Buffon berufen hatte; Buffons Mitarbeiter Daubenton zählte zum engeren Mitarbeiterkreis.¹¹ Bei den Enzyklopädisten wurde Linné zur *bête noire*. Individualität, nicht Abstraktion in der Natur zu sehen, d.h. den systematischen, metaphysikverdächtigen Blick zu suspendieren, der nur eine Ordnung des Geistes in der Natur wiederzufinden vermag und daher keine Realerkenntnis zu leisten imstande ist, führt zu einem veränderten »gaze«¹² auf die Naturdinge, der die Lebewesen nicht auf ein Merkmal (wie die Geschlechtswerkzeuge der Pflanzen in Linnés ›Sexualsystem‹) reduziert und abstrahiert.

NAMENGEHEN UND DISZIPLINENBILDUNG. – Tatsächlich ist allerdings die vielbeschworene Differenz zwischen Buffon und Linné so groß nicht; beide gehen selbstverständlich davon aus, dass die Arten unveränderlich seien, Buffon aufgrund seines Artkriteriums, Linné gewiss auch aus theologischen Erwägungen, aber doch auch aus Gründen seines systematischen Anspruchs auf Erfassung des Reichtums der Natur, der sich anders mit den zeitgenössischen Denkmitteln zwanglos mit Linnés System in Übereinstimmung bringen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Buffons Widerstand gegen den Linnéismus sich vornehmlich einer national codierten Konkurrenzsituation einem Nomenklator gegenüber verdankt, getreu der Bourdieuschen Maxime, dass, wer über die Namen verfügt, auch Anspruch auf die Dinge macht. Auch für die Wissenschaftsgeschichte müsste demnach gelten, dass sich keine Wissenschaft von den Klassifikationen erstellen ließe »losgelöst von der wissenschaftlichen Analyse des Kampfes um Klassifizierungen und unter Ignorierung der Stellung, d[ie] jeder der Beteiligten in diesem Kampf um die Macht des Wissens, um die Macht durch Wissen, um das Monopol auf legitime symbolische Gewalt innehat«.¹³

Die Opposition gegen Linné stammt von Vertretern *anderer* Systeme, und was den Widerstand befeuert hat, war gerade die symbolische Macht der Benennung, die Linné sich arrogiert hatte. »Es ist an dem«, schreibt Albrecht v. Haller in der bekannten Rezension von Linnés *Fauna suecica*,

daß vielen die unumschränkte Herrschaft zuwider sein wird, deren sich Hr. L. über die Thiere angemast hat. Er hat sich selbst als einen zweiten Adam angesehen, und alle Thiere nach ihren Kennzeichen benennet, ohne sich um seine Vorgänger zu bekümmern. Kaum kann er sich enthalten den Menschen zum Affen, oder den Affen zum Menschen zu machen.¹⁴

11 Llana 2000.

12 Sloan 1995.

13 Bourdieu 1991b, 27.

14 [Albrecht v. Haller]: [Rez. zu Linné, *Fauna Suecica*, 1746]. In: Göttingische Zeitung von gelehrten Sachen, 84. Stück, 20. 10. 1746, S. 670f.

Linnés oft nicht allzu kollegiale Praktiken in der Namensgebung von Naturdingen¹⁵ mochten das ihre zur Opposition gegen sein System beigetragen haben.

Linnés Nomenklatur zielt nicht nur auf die Herrschaft im Bereich der Natur. Von durchwegs praktischen Motiven angeleitet, leistet seine einheitliche Nomenklatur nicht nur die Übersicht für den Laien, sondern auch die Schließung eines Raumes der Botanik, gegen die Laien und gegen die unübersichtlichen nichtdisziplinären Praktiken. Die *Philosophia botanica* (1751) ist zugleich ein System, ein Gesetzbuch,¹⁶ eine Methodenlehre und eine Wissenschaftsgeschichte (im Sinn der ›historia litteraria‹), die ihre Vorläufer und ihre satisfaktionsfähigen Mitbewerber in ein System bringt. Wenn Buffon die kontraintuitiven Juxtapositionen angreift, die sich in Linnés Sexualsystem der Pflanzen ergeben (wenn etwa Eiche und Veilchen bei Linné zur selben Kategorie gehören, wogegen noch John Stuart Mill protestiert¹⁷), so ist das eben der Preis, der für eine Disziplinenstiftung entrichtet werden muss, die sich programmatisch auf strukturelle Merkmale stützt, auch und gerade gegen den Augenschein. Gerade die Entfernung von der Evidenz der alltäglichen Klassifikationen wird damit zum *sigillum veri*.¹⁸

Ein weiteres Indiz ist Linnés *matter-of-fact*-Verhalten. Linné vernachlässigt sein Äußeres, er zeigt einen Hang zum Formlos-Skandalösen, wenn er souverän die Rechte des Souveräns missachtet;¹⁹ statt auf den höfischen setzt Linné auf den magistralen und professoralen Code, kommandiert auf botanischen Exkursionen einen Trupp von Laien und Studenten mit Offiziersrängen und Spielmusik, bis die Obrigkeit ihm solche paramilitärischen Spielereien untersagt.²⁰ Das Linné-Modell setzt, nach dem Modell der akademischen Medizin, ganz auf den erklärenden Magister; der Demonstrator zeigt die Pflanze, der Professor nennt den Namen.²¹ Damit erklärt sich die Macht der Nomenklatur als performative Sprachhandlung, die die Herrschaft des Professionellen perpetuiert und in jedem Besuch im Garten und auf jeder Exkursion aktualisiert. (Ein Sprechakt wie das Taufen ist – nach Austin – dann »felicitous«, wenn der Richtige in der richtigen Situation ihn vornimmt.) Auf der anderen Seite hat man zeitgenössisch auf Reisen »seinen Linné« bei sich »und seine Terminologie wohl eingepägt«.²²

15 Bowler 1992, 164.

16 »Die ›Philosophia Botanica‹ kann man ebenso als Gesetzbuch lesen wie die ›Nemesis Divina‹ als ein Herbarium betrachten. (Lepenies 2007, 341)

17 Mill 1968, Bd. 4, 86.

18 Linné hat sich dennoch in der Konstruktion der Genera extensiv auf den Augenschein verlassen, dazu Mayr 1982, 179 f.

19 Blunt 1971/2004, 218.

20 Blunt 1971/2004, Koerner 1999, 42 f.

21 Barnes u. a. 1996, 47-59; Müller-Wille 2004, 592.

22 Goethe: WA I/30, 22 (›Italiänische Reise‹).

Linné setzt als Professor gerade auf die humanistischen²³ Verkehrsformen der Wissenschaft. Der in Schule und Universität habitualisierte Aristotelismus,²⁴ die lateinische Nomenklatur, die auf Vernakularnamen keine Rücksicht nimmt, die Bemühung gerade mythologischer Diskurse – in der Nomenklatur der Schmetterlinge gibt es die Gruppen *Equites Trojani* (mit den Spezies *Priamus*, *Hector* u. dgl.) und *Equites Achivi*²⁵ –, das alles deutet nicht auf »vormodernes Denken«, sondern auf die Solidarität zu einem selbstbewusst und hochgemut vorgetragenen humanistischen Wissenschaftsmodell; es dient zugleich als Lieferant von jenem Selbstbewusstsein, das das Geschäft der Klassifikation erfordert. Jedenfalls hat Linnés Habitus mit dem des Hofmannes Buffon nichts gemein, was Linné zum Helden der Aufklärung und Buffon in der Französischen Revolution zum verachteten Hölfling macht.²⁶

Buffons individualisierender, stets aber auch pragmatisch-instrumentalistisch belehrter Blick – er disponiert nach dem Nutzen der Naturdinge für uns; die Disposition der Naturdinge folgt damit einem älteren anthropozentrischen Modell, nicht einem »natürlichen System« und einem kultivierten *de omni scibili* – ließ mehrere Problematiken in verändertem Licht erscheinen. Eine Hierarchie der Naturdinge ergab sich nicht als Axiom (wie bei Linné), sondern nur aus Verhandlungen mit der *scala naturae*; er ließ Varianten der Vorstellung von der »Kette der Wesen« zu, die nicht bloß die Gattungen ohne weitere generische Hierarchie auf dieser Kette (oder Leiter) eintrugen, sondern auch die Artgrenzen auflösten und damit die Artkategorie, die Buffon selbst beibehielt, obsolet machten. »Wenn es aber in der Folge der Wesen [vom Unvollkommensten zum Vollkommensten, W.M.] keine Unterbrechung gibt, und wenn die Kette überall kontinuierlich ist«, so Charles Bonnet,

sind unsere Einteilungen in Klassen, Gattungen und Arten allein nominale Einteilungen, unseren Bedürfnissen entsprechend und den engen Grenzen unserer Kenntnisse gemäß. In der Natur existieren nur Individuen [...]. Wir sehen nur die erste Rinde der Dinge.²⁷

23 Linnés Lehrer in Uppsala, der Mediziner Olaf Rudbeck d. J., widmete sich einem philologischen *Thesaurus* aller Sprachen, eine Vielseitigkeit, die ihm Linnés Widmung der *Rudbeckia* eintrug. – Linnés Oxforder Korrespondenzpartner Johann Jakob Dillenius verfolgte das alte Projekt der philologischen Botanik, die Pflanzen aus Theophrast und Dioscurides zu identifizieren.

24 Koerner 1999, 33–38.

25 Linné benützt Vergil, Ovid, die Fabeln Hygins, Giraldis »Syntagmata«, Plinius' »Historia naturalis« und Hederichs »Gründliches mythologisches Lexikon«. Nach Blunt 1971/2004, 267.

26 Vgl. Lepenies 1988, 70–75.

27 Bonnet 2005, 143. Nach Lovejoy (1985, 277) ist es nicht so sehr das Konzept der Nominalessenzen John Lockes, sondern die alte Catena-Anschauung, die zum Gattungs- »nominalismus« der Jahrhundertmitte führt, bei Buffon, Bonnet, Robinet. Jedenfalls gilt: Gradation statt Klasse; ein Ort in einem hierarchisch-aufsteigenden Kontinuum.

Eine solche Extremführung findet sich auch bei Jean-Baptiste-René Robinet (*De la Nature*, 1761 ff.). Robinet fand ›Einheit‹ nicht bloß innerhalb der »Reiche« – wie das sozialhistorisch leicht auflösbar bei Linné hieß – der Steine, Pflanzen und Tiere, sondern löste die Natur in eine Totalhierarchie von Individuen über Artgrenzen hinweg auf (»nous n'admettrions qu'un plan & des variations, un regne & des individus«²⁸). Er strebte eine lückenlose Dokumentation von Zwischenstufen an, bei denen nicht nur der damals berühmte Süßwasserpolypt, sondern auch Lithophyten, Meerjungfrauen und ähnliches mehr prominent figurierten, sehr zum Schaden seiner Zitierbarkeit, wie zeitgenössisch schon Melchior Grimm bemerkte.²⁹ Diese am konsequentesten individualisierende Variante der Opposition gegen die distinktive Klassifikation verankerte das »Typische« in der Natur als Ganzer: Die Natur, von den Planeten über die Mineralien bis zum Menschen, ist dann beseelt und beruht auf einem einzigen »prototype«: »un seul Etre prototype de tous les Etres«,³⁰ »qu'il faut regarder comme l'élément générateur de tous les Etres«. Die Gattungsfrage ist damit suspendiert.³²

Die Attraktivität und die gemeinsame Skepsis gegenüber dem *esprit du système*, der hier mit der Gattungskategorie überhaupt gekoppelt wird, finden sich bei so unterschiedlichen *literary figures* wie Diderot und Herder. Der Pariser ›Korrespondent‹ Melchior Grimm hat 1764 den allgemeinen Geltungsverlust hierarchischer Systembauten signifikanterweise mit einem Bild aus der sozialen Welt belegt:

Die Naturforscher haben uns schöne Methoden, schöne Systeme geschenkt; sie verstehen besser und genauer, die Lebewesen in Klassen einzuteilen, als unsere Marineinspektoren in den Seeprovinzen die Matrosen in die Musterrolle einzutragen; aber die Natur verachtet solche Klassen und spottet unserer Methoden.³³

Solche Skepsis passt zu Diderots Attacken auf den Neoklassizismus, die Regelmäßigkeit und die Symmetrie, zugunsten einer Sicht der Natur als eines schaffenden Prinzips; sie passt zu Diderots Affekt gegen klare Gattungsgrenzen in der Literatur und macht die Möglichkeit von Zwischenstufen plausibel,³⁴ wie Diderots Poetik des bürgerlichen Trauerspiels zeigt. Insgesamt stimmt der konsequente Individualismus und Gattungspessimismus Robi-

28 Robinet 1763, IV (1766), 15.

29 Grimm 1977, 186 f. (»Correspondance«, I. 12. 1761); ebs. Nisbet 1966 f.

30 Robinet 1763, IV (1766), 17.

31 Ebd.

32 Robinet 1763, IV (1766), 16 f.; Argumente gegen Buffon. – Lepenies (2007, 346) hat auf die Verbindung von anthropozentrischer Naturbetrachtung und naturalistischer Gesellschaftslehre im 18. Jahrhundert hingewiesen; so seien Buffon und Robinet »zu den maîtres à lire des Marquis de Sade geworden.«

33 Grimm 1977, 227 (»Correspondance«, I.7. 1764).

34 Baridon 1997, 793.

nets (und etwa B.-G.-E. Lacépède, nach manchen Autoren auch des frühen Buffon) zusammen mit der radikal nominalistisch orientierten poetologischen Position Benedetto Croces um 1900, der wieder der gattungskritische Nominalismus C. E. Besseys³⁵ korrespondiert – ein Indiz dafür, dass Nominalismus in prekären Phasen interner Systemrevision auftritt, in erstaunlichem Gleichlauf zwischen Poetik und Biologie; und ein Indiz für unsere Ausgangsthese, dass Gattungspoetik das Terrain für das Aushandeln gesellschaftlicher Verwerfungen darstellt. Die distinktive Klassifikation geht also hier zunehmend zugunsten eines Blicks auf die Kontinuitäten, mehr noch: eines kontinuierlichen Blickes verloren; indiziert ist damit die Krise des humanistischen Intellektuellenprojekts der distinktiven systematischen Nomenklatur und des distinktiven performativen Sprechaktes in der Naturgeschichte. Das bedeutet nicht, dass das Projekt als solches aufgegeben wird, es wandelt sich nur. Letztlich wird aus dem Intellektuellen, der qua Sprachregelung die Natur- und Kulturdinge regieren wollte, der Intellektuelle, der entlang der postulierten Stufungen der Dinge den Raum für neue Stufen, neue Mitteldinge eröffnet; aus dem Nomenklator wird der natural analog Produzierende, aus dem performativen Epistemologen der kreative Ontologe von Natur und Kunst. Die – wissenschaftstheoretisch sinnvollen – Kategorien von Empirismus und Rationalismus, Materialismus und Idealismus, »Realismus« und Nominalismus verblassen gegenüber solchen epochalen Neudefinitionen von Intellektuellenprojekten zu Nebenschauplätzen der Rationalisierung von Fraktionskämpfen.

Buffons intensive »individualisierende« Beschreibung der Arten lässt sich problemlos dem Interesse an den historischen Individualitäten der Herderschen Kulturgeschichte (vgl. Kap. 4) parallelisieren. Das taxonomische Problem verschiebt sich bei Buffon in systematischer Hinsicht. Buffon hat schließlich – trotz seines Beharrens auf der Unveränderlichkeit der Spezies – die Existenz von *familles* (oder *genres*), also einer taxonomischen Ebene oberhalb der *espèce*, für einen speziellen Fall anerkannt, nämlich den der Abstammung, einer konkreten Historizität, der Haus- und Nutztiere von den Wildformen, womit er allerdings die menschliche Schöpfung von Arten eingeräumt hat. (Charles Darwin wird später die Taubenzüchter konsultieren.) Von einem Zuordnungsproblem, wie in der Taxonomie Linnés, verschiebt sich für Buffon damit die Gattungsproblematik zu der Frage des konkreten Abstammungszusammenhangs, also der akuten Problematik von Individualgenese und Embryologie und dem Streit zwischen Präformationisten und Epigenetikern. Allerdings ist damit nicht grundsätzlich das Terrain gewechselt, auch nicht mit den bekannten Lösungen Buffons, der »organischen Moleküle«, die bei Diderot durch d'Alemberts Träume spuken (*Le Rêve de d'Alembert*, 1769), und des »moule intérieur«, der bei allem methodischem Individualismus für die Artkonstanz und den »archetype« verantwortlich

35 Vgl. zur Geschichte der biologischen Taxonomie Mayr 1982.

zeichnet (Typus). Vielmehr wird nun die Artfrage nicht mehr vom System aus (oder eben aus der Position der Opposition gegen das ›willkürliche‹ – wie der Sturm und Drang sagen wird – *systema naturae* Linnés) gestellt, sondern vom Individuum aus – es wird also gefragt, wie das Individuum an der Gattung teilhat, eine folgenreiche Weichenstellung, die bei Goethe auf allen Ebenen sichtbar wird. Teilhabe (*methexis*) ist kein empirischer Befund, sondern eine aktantielle Kategorie, eine Frage der Spielräume von *agency*, die sich durch die Einsichten des frühneuzeitlichen Platonismus gerechtfertigt sieht. Sie ist das Einlasstor für manipulative Praktiken (wie die ›Magie‹) entlang der Strebungen der Naturdinge.³⁶ Insofern den Intellektuellen ein Wissen weniger um die reellen Eigenschaften der Dinge, denn um deren Tendenzen, Strebungen, ›qualitates‹ und ›Qualen‹ – Zentralbegriffe der spätrenaissancistischen, magisch inspirierten Mystik Jakob Böhmes, eines wichtigen Stichwortgebers um 1800 – anheimgestellt ist, werden es die Dichter der Moderne sein, die diese Latenzen zu entbinden versuchen.

POETOLOGISCHES BESTIARIUM. – Dennoch, wenn es etwas wie eine (»Wis-sens«-)Poetik der *Encyclopedie* gibt, so steht sie unter der aufgeklärten Signatur der Regelmäßigkeit. D’Alembert teilt nach Baconischem Vorbild Natur und Kunst in »réglée« und »déréglée« bzw. »derangée« und subsumiert die zweite Alternative unter »monstres«: »La poésie a ses monstres comme la nature«, nämlich »toutes les productions de l’imagination déréglée, et il peut y avoir de ces productions en tous genres«.³⁷ Diese Feststellung aus D’Alemberts *Discours préliminaire* aktualisiert eine Metapher für die Gattungsmischung, die fast so alt wie die Poetik selbst ist:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,

ein Frauenkopf auf einem Pferdehals, der gefiederte Leib läuft in einen Fischschwanz aus: Dieses aus verschiedenen Gattungen und Arten zusammengetragene Monster steht am Anfang des wirkungsmächtigsten Textes der Poetikgeschichte. Naturkonforme Regeln, nicht Willkür und freilaufende Einbildungskraft werden in Horaz’ *Ars poetica* propagiert; das Bild dieser Literatur wäre das Bild des schönen Frauenkörpers, das der Befolger der Regeln als Gratifikation erhält – *unum, totum, simplex* (Horaz). Das Titelkupfer von Grimmelshausens *Simplicissimus* zeigt eine solche Chimäre, als ironische Abbreiviatur zum fraglichen Gattungscharakter des Werkes.³⁸ In Baumgartens *Aesthetica* ist Horaz’ Dame mit Fischleib das zentrale Beispiel für die »falsitas

36 Vgl. im hermetischen Kontext Yates 2002, 161-175.

37 D’Alembert 1759/1965, 168.

38 Dazu Meid 1984, 105-108.

aesthetica«.39 Als Alexander Pope 1711 in Form und Sache das Horazische Lehrgedicht und seine kanonische Form bei Boileau für seine Zeit und sein Land aktualisiert (der Teufel in Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* sieht Horazens Chimäre übrigens auffallend ähnlich, ebenso Miltons Satan in *Paradise Lost*: Chimären *sine genere*), verzichtet er zwar auf die Anweisungen der Gattungspoetik, ergeht sich aber lang über die Formel des *decorum*, auch er beruft sich auf Natur (»Nature methodized«40). Die Zwischengattung der Tragikomödie, die sich zwischen die reinen Formen von Tragödie und Komödie geschoben hat, ist bei Addison »one of the most monstrous inventions that ever entered into a poet's thoughts«.41 Schon in Sidneys *Defence of Poetry* war die Tragikomödie ein »mongrel« gewesen.42 Wielands Singspiel *Aurora* (1772), so bekennt der Autor selbst, sei ein Missgeschöpf geworden.43

Die Chimäre erscheint im Klassizismus – nicht nur dem des *Augustan Age* – als »sutured«, zusammengenäht wie Frankensteins Geschöpf (»creature«) bei Mary Shelley; das Schicksal jener Wesen, die wie Armidas Zauberinsel bei Tasso »fatto«, nicht »nato« sind.44 Bei Edward Young steht die Spontangeneration45 des »original genius« gegen Popes methodische Natur, die die Konnotationen des klassizistischen Landschaftsgartens trägt: das Genie sei »of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of Genius; it *grows*, it is not *made*«. Imitation hingegen sei »a sort of *Manufacture* wrought up by those *Mechanics*, *Art*, and *Labour*, out of pre-existent materials not their own.«46 Im Politischen ist das Monster der »gemachte« Staat, den Edmund Burke gegen Thomas Paines universalistischen Rationalismus aufruft: »The very idea of the fabrication of a new government, is enough to fill us with disgust and horror«, das politische Erbe der Väter darf mit keinem fremden

39 Baumgarten 1750/1988, 74-76 (»Aesthetica«, §445-447).

40 »Those RULES of old discovered, not devised, | Are Nature still, but Nature methodized; | Nature, like liberty, is but restrained | By the same laws which first herself ordained.« Pope 1711/1998, 3 (»An Essay on Criticism«, V. 88-91).

41 Addison 1837, 72 (»Spectator« Nr. 40, 16. 4. 1711).

42 Sidney 1973, 114 (»A Defence of Poetry«, ca. 1580).

43 Bei Flaherty 1978, 258.

44 Vgl. Tasso 1581/1982, 587 (»Gerusalemme liberata« XIV/48): »E ciò che nudre entro le ricche vene | di più chiaro la terra e prezioso, | splende ivi tutto; ed ei n'è in guisa ornato | ch'ogni suo fregio è non fatto, ma nato.«

45 Bei dem Klassizisten Pope waren es hingegen die »half-learned wtlings, numerous in our isle, | As half-formed insects on the bank of Nile; | Unfinished things, one knows not what to call, | Their generation's so equivocal« (»An Essay on Criticism«, V. 40-43; Pope 1711/1998, 2). Der witzige Vers spielt auf die Theorien der Spontangeneration (*generatio aequivooca* bzw. *spontanea* bzw. *primitiva*) an, Theorien vom elternlosen Ursprung und von der Entstehung von Leben aus unbelebter Materie. Vgl. das Motiv bei Herder (»aus dem Schlamm des Nils«), Kap. 4. Zur Spontangeneration aus wissenschaftshistorischer Sicht vgl. Harris 2002; das Motiv findet sich noch bei Erasmus Darwin und Diderot, insb. bei den Materialisten, die ja sonst einen »ersten Beleber« annehmen müssten.

46 Young 1759, 12.

Pfropfreis okuliert werden (»[u]pon that body and stock of inheritance we have taken care not to inoculate any cyon [d. i. scion, Pfropfreis, W. M.] alien to the nature of the original plant«⁴⁷).

Horaz' Chimäre ist im 18. Jahrhundert das prototypische Produkt der freilaufenden *fancy*, eine Vorstellung, die nicht aus den Sinnen stammt; demnach eine Kombination von Sinneseindrücken.⁴⁸ Das war nicht immer so gewesen. Im italienischen Manierismus war gerade die Kompositform der Chimäre ein Beispielfall für den *disegno esterno prodottivo* gewesen und hatte Zeugnis für die Leistungen der Kunst abgelegt.⁴⁹ Lorraine Daston und Katharine Park haben den Prozess der Austreibung der manieristischen »monströsen« Fantasie als Prozess der Durchsetzung der aufklärerischen Version von Wahrscheinlichkeit beschrieben;⁵⁰ tatsächlich hat Gottsched seine *Critische Dichtkunst* schon dadurch gegen poetologische Monster und Chimären geöffnet, dass er dem Haupttext eine Übersetzung der *Ars poetica* vorangestellt hat. Friedrich Schlegels noch klassizistisch inspirierter *Studium*-Aufsatz ist ein ganzes Kabinett solcher Monstrositäten der Gattungsmischung:

Die *Verkehrtheit* wird die ewigen Gränzen der Natur verwirren, und durch *monströse Mischungen der echten Dichtarten* ihren eignen Zweck selbst vernichten. Eine zwar *gesunde aber noch kindliche Bildung* wird in *echten aber unvollkommenen Dichtarten* ihre richtige Absicht nur anlegen und skizzieren, ohne sie vollständig auszuführen.⁵¹

In der modernen Dichtung, der Dichtung der extremen Polaritäten, kann allerdings die »seltsame Mischung des Tragischen und Komischen« im italienischen Romanzo »die eigentümliche Schönheit einer neuen, reizenden Zwitterbildung« ermöglichen, »keineswegs ursprünglich monströs, und an sich unerlaubt«, wenn sie auch »hinter den reinen Arten vorzüglich der tragischen an Kraft und Zusammenhang« zurücksteht (abnehmende Potenz ist das Los der Hybride). Zwar ist bei Schlegel der Romanzo eine »Spielart«, »die reizendste Blüte der modernen Poesie«, »nicht mechanisch erkünstelt, sondern durch die plastische Natur organisch erzeugt«,⁵² eben »non fatto, ma nato« (Tasso). Doch die griechische Poesie ist Natur in jenem Sinn, dass in ihrer Gattungsentwicklung und natürliche Generizität zusammenstimmen und auf

47 Burke 1999, 31.

48 Vgl. Abrams 1971, 161. – Der neuere Kognitivismus spricht in der Gattungstheorie vom »conceptual blending« (Hart 2001, Newsom 2005). – Im 15. Jahrhundert waren monströse Geburten Ergebnis unnatürlicher Paarungen weit entfernter Eltern; entstanden aufgrund der Mischung an sich feststehender Charaktermerkmale, deren »Normalkombinationen« durch »natürliche« Paarungen erhalten blieben (Bowler 1992, 78).

49 Also eine Leistung der Kunst, z. B. bei Zuccari und Leonardo (Hocke 1983, 50 u. 44). Auch Daston/Park 2002, 248 u. Angaben zu Anm. III.

50 Daston/Park 2002, 249–251 (Enzyklopädie, Voltaire).

51 F. Schlegel: KA I/1, 314 (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795–97).

52 F. Schlegel: KA I/1, 337 (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795–97).

einer dem Literarischen wie dem Biologischen gemeinsamen terminologischen wie sachlichen ›genologischen‹ Ebene koinzidieren:

Die *Gränzen ihrer Dichtarten* sind nicht durch willkürliche Scheidungen [das Fachwerk der Regelpoetiken, W.M.] und Mischungen erkünstelt, sondern durch die bildende Natur selbst erzeugt und bestimmt. Das System aller möglichen reinen Dichtarten ist sogar bis auf die Spielarten, die unreifen Arten der unentwickelten Kindheit und die einfachen Bastardarten [...] vollständig erschöpft. Sie [die griechische Poesie, W.M.] ist eine *ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst*.⁵³

Gewiss ist das Monster eine antitypische Figuration einer neuen Weltvergewisserung, die auf Wahrscheinlichkeit und Empirismus setzt. Als die Monster aus der Kunst verschwinden, werden sie umso stärker von der Wissenschaft in Anspruch genommen. Für die Embryologie des 18. Jahrhunderts sind die Monster von hohem Wert, weil sie als ›Fehler‹ im regelmäßigen Lauf der Natur auf die ›Regel‹ verweisen, der sie folgt. Buffon und Bonnet entwickeln ganze Klassifikationen von monströsen Abweichungen. Monster und Chimären kehren allerdings, wenn auch in neuer Gestalt, bald in die Poetik zurück.

Die poetologische Begleitung der neuen Gattungen des 18. Jahrhunderts erfolgt nicht anders als ihre klassizistische Verurteilung unter Rekurs auf die Lebenswissenschaften. Eine neue Gattung – wie der *drame* Diderots, das bürgerliche Trauerspiel, das Schauspiel –, die die Grenzziehungen des *aptum* verwischt, wird auf ihren Ursprung hin befragt; legitimer Ursprung aus reinen Gattungen verbürgt noch nicht ›Lebensfähigkeit‹ und ›Fruchtbarkeit‹ der neuen Gattung. Buffons Artkriterium, demzufolge eine Art als Fortpflanzungsgemeinschaft zu definieren und sterile Nachkommenschaft Beleg für Mesalliance ist, wird um dieselbe Zeit entwickelt. Hybride sind unfruchtbar; Popes Bild für den Kritiker-Poeten ist der Maulesel (»as heavy mules are neither horse nor ass«⁵⁴). Young wendet die Metapher vom Maulesel gegen Pope selbst: »yet is an *Original* author more nobly born« (als der »illustrious descent from *Homer, Virgil, Horace*«, den »*Popes* noble Muse« beansprucht), nämlich »an *Original* author is born of himself, is his own progenitor, and will probably propagate a numerous offspring of Imitators, to eternize his glory; while mule-like Imitators, die without issue«.⁵⁵ Die dunkle Rückseite dieses Paradigmas wird Mary Shelley in *Frankenstein* ausloten. Lessing hingegen greift Popes Bild affirmativ auf:

53 F. Schlegel: KA I/1, 308 (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795-97). Gattungsmischungen als ›Monstrositäten‹ ebd., auch 327, z. B. das lyrische Drama (240), die hellenistischen Epen (284); als ›Bastardarten‹ (308).

54 Pope 1711/1998, 2 (»An Essay on Criticism«, V. 39).

55 Young 1759, 68.

Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau von einander ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer correkten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren.⁵⁶

Im geologischen Denken der Jahrhundertmitte korrespondiert die Entdeckung neuer literarischer Gattungen der Suche nach Zwischenstufen auf der *scala naturae*. Eine stattliche Reihe philosophischer Tiere beherrscht die Kontroversen der Naturforscher. Das Schnabeltier, ein »barockes Tier«,⁵⁷ wird zunächst für eine Fälschung (eine Chimäre) gehalten; Linné entlarvt die siebenköpfige Hamburger Hydra als zusammengenähtes Artefakt;⁵⁸ mit der explosionsartigen Vermehrung neuer und unbekannter Wesen durch Forschungsreisen und Welthandel liegt wieder eine ähnliche Situation vor wie um die Wende zur Neuzeit, als die ersten Amerikareisen buchstäblich alles denkbar werden ließen. Die berühmteste der problematischen Naturen der Jahrhundertmitte – neben Bonnets parthenogenetischer Blattlaus und Peyssonnels Koralle – ist wohl der von Abraham Trembley 1741 untersuchte Süßwasserpolyp.⁵⁹ Die Theoretiker der *scala naturae* wie Bonnet hatten den Polypen als »Zwischenstufe«, als *missing link* zwischen Pflanzen und Tieren (Bonnet: zwischen Pflanzen und Insekten⁶⁰) enthusiastisch begrüßt; er figuriert prominent bei Robinet, dort neben weniger realistischen und weniger belegten Wesen. Die Regenerationsfähigkeit des Polypen warf Fragen nach dem Sitz der Seele auf (wo ist die Seele, wenn jedes abgetrennte Glied wieder ein ganzes Wesen ausbilden kann?), woraus offen atheistische Konsequenzen gezogen werden konnten (bei LaMettrie) oder aber der Gedanke von organischen Atomen (bei Diderot und Buffon) sich nahelegte. Für Herder war der Polyp »kein Magazin von Keimen, die in ihm, etwa für das grausame Messer des Philosophen, präformiert lägen; sondern wie die Pflanze selber organisches Leben war, ist auch *Er organisches Leben*.« Es waren »mächtige organische Kräfte«, »die wir in ihm, wie im Triebwerk der Gewächse, ja noch tiefer

56 Lessing: WB 6, 423 (»Hamburgische Dramaturgie«, 1767).

57 Canguilhem 1979, 61 (nach Eugenio d'Ors).

58 Blunt 1971/2004, 90.

59 Vartanian 1950; Bühler/Rieger 2006, 187-199; Canguilhem 1979, 66; Lovejoy 1985, 280, 342; Rieppel 2001, 35 ff.

60 Bonnet 2005, 142.

hinab in schwächern, dunklern Anfängen wirken sehen«. ⁶¹ Als Friedrich Schlegel 1796 in seinen Anmerkungen *Über die Homerische Poesie* die Gattung des Epos definiert, formuliert er die traditionelle (und bis Adornos *Parataxis*-Aufsatz weiterwirkende) Annahme von der parataktischen Organisation der homerischen Epen als dessen ›Polypennatur‹: »Sehr fein« bemerkte F. A. Wolf in den *Prolegomena ad Homerum* (1794),

daß die Iliade und Odyssee viele Teile enthalten, welche *für sich bestehende Ganze* sind; denn das epische Gedicht ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein poetischer Polyp, wo jedes kleinere oder größere Glied [...] für sich eignes Leben, ja auch ebensoviele Harmonie als das Ganze hat. ⁶²

Goethe benützt Schlegels Theorie von der relativen Autonomie der Teile des epischen Gedichts zur Legitimation des *Faust*-Projekts (›rhapsodisches Drama‹). ⁶³ Schon Winckelmann hatte (ausgerechnet) den Polypen als *figura* griechischer Kunst herangezogen; ⁶⁴ Schillers *Ästhetische Briefe* hatten die »Polypennatur der griechischen Staaten, wo jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoß, und wenn es Noth that, zum Ganzen werden konnte«, ⁶⁵ gegen das mechanische Uhrwerk des modernen Staates gesetzt.

SINE GENERE – SUI GENERIS. – Die Singularität des Polypen und seiner merkwürdigen Geschwister ließ sich allerdings auch als das exemplarisch Nicht-Generische, das nur sich selbst zugeordnet werden kann, betrachten; als etwas, das seine eigene Gattung deshalb sein muss, weil es an einer anderen nicht teilhaben kann. ⁶⁶ Bei Batteux findet sich um die Jahrhundertmitte die Formel vom Werk-als-Gattung. Zugleich bietet solche Singularität die Formel für das moderne Kunstwerk: »sui generis«, zugleich Original wie unfruchtbar; nicht-generische Monstrosität, die sich in sich selbst zurückziehen, auf sich selbst zurückwenden muss, weil sie mit nichts anderem verwandt oder auch nur vergleichbar ist. ⁶⁷ Friedrich Schlegel – jetzt der »romantische«

61 Herder: FA 6/90, vgl. auch ebd., S. 80.

62 F. Schlegel: KA I/1, 131 (›Über die Homerische Poesie. Mit Rücksicht auf die Wolfischen Betrachtungen«, 1796).

63 WA IV/12, 169 f. (Goethe an Schiller, 27. 6. 1797); WA IV/13, 113 (Goethe an Schiller, 11. 4. 1798). Dazu Kurz 1994.

64 Vgl. Pfothenhauer 2002.

65 NA 20, 323 (›Über die ästhetische Erziehung«, 6. Brief; 1795).

66 Canguilhem 1979, 62.

67 Hans Robert Jauss zitiert in seiner wichtigen gattungstheoretischen Abhandlung (1973, 129) aus dem »Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters« den bei Bultmann gefundenen Satz, die Bibel sei nicht länger als »genus illud singulare, transcendens, nullam cum aliis comparationem ferens, quod est ipsa scriptura sacra« zu betrachten. Was bei Jauss einem mittelalterlichen Traktat entnommen scheint, ist tatsächlich ein Satz aus der Kontroverstheologie des 20. Jahrhunderts. Er stammt von dem französischen Jesuiten Louis Billot, der in »De inspiratione sacrae scripturae theologica disquisitio« (1903; 1929, 166) gegen protestantische Bibelkritik und Einleitungswissen-

Schlegel des *Gesprächs über die Poesie* – sagt von Cervantes und Shakespeare, »daß jedes ihrer Werke ein neues Individuum ist, eine Gattung für sich bildet«. ⁶⁸ Dante ist bei Schelling »durch das schlechthin Individuelle, nichts anderem Vergleichbare seines Gedichtes [...] der Schöpfer der modernen Kunst«; die *Commedia* ist nicht Drama, nicht Roman, nicht Lehrgedicht, »auch nicht etwa nur eine Zusammensetzung, sondern eine ganz eigenthümliche, gleichsam organische, durch keine willkürliche Kunst wieder hervorbringende Mischung aller Elemente dieser Gattungen, ein absolutes Individuum, nichts anderem und nur sich selbst vergleichbar.« ⁶⁹ Genologisch gesehen ist das Individuum-als-Gattung allerdings eine Monstrosität.

Was die herkömmliche Geschichte der Gattungspoetik als Ablösung der Regelpoetik durch das Konzept des organischen Kunstwerks darstellt (über den Umweg des Rationalismus und der Wirkungsästhetik), hat metaphorologisch seine Rückseite: die Magie des schöpferischen Individuums; und die Monstrosität. Es ist nicht die Gattungsmischung, die eine Regelpoetik ablöst; ihr folgt der Horror gegenüber dem organisch-individuellen Kunstwerk, es sei nur eine zusammengestückelte Schimäre. Die Gattungen sind im Einzelwerk kondensiert worden. Wo keine Gattung vorgelagert ist, kann man sie nicht mehr »vermischen«; das Kunstwerk und seine Metaphorik produzieren somit ihre eigene Angst, den (lebendigen) Zusammenhang mit der Welt, auf den sie sich qua Gattung verlassen konnten (sei es in der sprachakttheoretisch fundierbaren Redeordnung der Rhetorik als wirkungsorientierte Kunst-Rede, die auf einen Rezipienten einwirkt, einen vorgestellten oder einen anwesenden; oder sei es in der – damit vermittelten – metaphysisch, naturwissenschaftlich oder religiös fundierten Ordnung des Seienden selber; denn wie hingen denn Weltordnung und Redeordnung zusammen?), zu verlieren. Das Monster ist das reflexive Bild des Werks, das kein fruchtbares Lebewesen

schaft polemisiert. Obwohl er päpstlicher Berater ist, setzt sich seine Position in den Bibelenzyklen nicht durch: Billot spricht von den literarischen Gattungen als »genera vanitatis« (ebd., 154), während Pius XII. in »Divino afflante spiritu« (1943) das Studium der biblischen Gattungen empfiehlt (vgl. Fitzmyer 2008). Für Billot lässt sich der Bibel keine andere Literatur vergleichen, schon gar nicht die babylonische; »[q]uae si Bibliis nostris similis esse dicitur, forte sicut deformis simia dici potest similis homini.« (Billot 1929, 154) Billot, streitbarer Antimodernist, Neulateiner des Vatikan und eines der Häupter des Neothomismus der Jahrhundertwende, bezog diese Definition der Heiligen Schrift als eines »genus singulare transcendens« ohne Zweifel aus der thomistischen Theologie. – Man hat es also mit einer Polemik aus der zweiten Intensivperiode der Gattungstheorie zu tun, eben im Segment der Bibelphilologie (Exegese); unüberhörbar andererseits bei Billot die Charakteristika des modernen Kunstwerks »sui generis« (»nullam cum aliis comparationem ferens«); ist es ein Zufall, dass in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft James Joyces thomistisch inspirierte Ästhetik (»applied Aquinas«) entworfen wird, der auch eine Gattungspoetik zugehört? Es handelt sich wohl um katholische Ungleichzeitigkeiten, die nicht selten zugleich repressive wie avantgardistische Konsequenzen zeitigen.

68 F. Schlegel: KA I/2, 347 (»Gespräch über die Poesie«, 1799). – Dazu Szondi 1970/1991.

69 Schelling: SW I/5, 154 u. 153 (»Ueber Dante in philosophischer Beziehung«, 1802).

eigenen Rechts ist, sondern ein unfruchtbares Mischwesen (*dass* es fruchtbar sein könnte, ist ein zusätzlicher Schrecken der Mary Shelley: ihr eigenes Werk, der Roman *Frankenstein*, ist ihre »hideous progeny«;⁷⁰ Frankenstein wird getrieben von der Angst, sein Missgeschöpf könnte »people this isle with Calibans«, wie es in Shakespeares *Tempest* [I/2, 365 f.] heißt); der Garten als Emblem der Wohlgeordnetheit des Gattungssystems wird literaturgeschichtlich ein immer imaginärerer Ort; zumal dort, wo er als Textelement traditionsgemäß vorgeschrieben ist (die schwarze Seite von Percy B. Shelleys *Queen Mab* und seiner *Defence of Poetry*).

* * *

ICH: Die Natur bestimmte jeden dazu, wozu er sich Mühe geben mag.
 ER: Doch vergeift sie sich oft. Was mich betrifft, ich betrachte die irdischen Dinge nicht von solcher Höhe, wo alles einerlei aussieht. [...] Stellt Euch auf eine Planetenbahn und theilet von dorthen, wenn es Euch gefällt, nach Art des Réaumur, das Geschlecht der Fliegen in Nähende, Ackernde, Sichelnde, oder die Menschengattung in Tischler, Zimmerleute, Dachdecker, Tänzer, Sänger, das ist Eure Sache, ich mische mich nicht drein. Ich bin in dieser Welt und bleibe drinn; aber wenn es natürlich ist, Appetit zu haben [...] so finde ich daß es keine gute Ordnung sei, nicht immer etwas zu essen zu haben.

Diderot, *Rameaus Neffe*⁷¹

DIDEROT. – Mit dem Auftauchen neuer Formen um 1750 entsteht mit neuer Dringlichkeit ein Klassifikationsproblem; in der Subsumption unter traditionelle Kategorien wird über die Legitimation einzelner »Arten« oder auch nur Exemplare entschieden. Welche Möglichkeiten der Klassifikation der dramatischen Gattungen eröffnen sich um die Jahrhundertmitte?

Denis Diderots System der Dramenarten, die wichtigste und spektakulärste Neubildung der Dramentheorie, geht von der Dichotomie von Komödie und Tragödie aus und bestimmt deren Differenz als räumliche Distanz, als Strahl und Strecke; damit ist ein Wesens- oder Merkmalsunterschied zu einem Kontinuum zwischen zwei Punkten umgebaut. Der so gewonnene Zwischenraum auf der Strecke kann dann jeweils durch Halbierungen geteilt werden; damit sind weitere Punkte gewonnen, die als Orte für eine Füllung durch »Prototypen« zur Verfügung stehen. »Mit meinem *natürlichen Sohne*«, schreibt Diderot in dem seinem Drama *Le Père de famille* (1758) beigegebenen *Discours sur la poésie dramatique* unter Berufung auf den *Fils naturel* (1757),

habe ich den Versuch eines Schauspiels machen wollen, das zwischen der Komödie und der Tragödie stehe. [I] Der *Hausvater*, den ich damals versprach und den beständige Zerstreuungen zurückgehalten haben, stehet

⁷⁰ Shelley 1831/2003, 10.

⁷¹ Goethe: WA I/45, 147 f. (»Rameau's Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuscript übersetzt«, 1805).

zwischen der ernsthaften Gattung des unehelichen Sohnes und der Komödie. [/] Und wenn ich einmal Zeit und Mut bekomme, so hoffe ich ein drittes Schauspiel zu verfertigen, das zwischen der ernsthaften Gattung und der Tragödie zu stehen kommen soll.⁷²

Damit entsteht ein »dramatisches System«, beginnend mit der lustigen Komödie (Laster und Lächerliches) über die ernsthafte Komödie (Tugend und Pflichten; *Père de famille*), das ernsthafte Drama (*genre sérieux*; *Fils naturel*) und das (bürgerliche) Trauerspiel (häusliches Unglück) hin zur Tragödie (Unglück der Großen).

In der Dramentheorie des *Fils naturel* werden die dramatischen Gattungen – wohl nach der Mimesistheorie Batteux' (*materia*) und der aristotelischen Ethik – aus der Moral hergeleitet; jeder »sittliche Gegenstand« (»tout objet moral«⁷³) habe eine Mitte und zwei Extreme, die dramatische Handlung sei ein sittlicher Gegenstand, die Extreme im Dramatischen hätten wir in Komödie und Tragödie, die Mitte bilde also die »ernsthafte Gattung«, der *genre sérieux*.⁷⁴ Dieser *genre* habe den Vorzug, dass er, aufgrund seiner Position in einem (neugeschaffenen) Dazwischen, sich frei »auf- und absteigend« in beiden Zwischenräumen bewegen könne, zum Tragischen oder zum Komischen hin;⁷⁵ zumal ein Stück »ne se renferme jamais à la rigueur dans un genre«.⁷⁶ Mit dem *genre sérieux* sei nun keine Art der sittlichen Handlungen und, bei Diderot in einem Atemzug, »kein Stand in der menschlichen Gesellschaft«, »point de conditions dans la société«,⁷⁷ denkbar, »die man nicht zu irgend einem Teile des dramatischen Systems rechnen könnte.« Ausgeweitet zu »allem möglichen Umfang«, fügen sich diesem »System« noch »eingebildete« und »wirkliche« Welt hinzu, womit sich das dramatische System einem System von Welt und Gesellschaft überhaupt annähert; mit dem Burlesken und dem »Wunderbaren« (Lessing) erweitert sich die Kette auf fünf Glieder,⁷⁸ zusammen mit der Dramentheorie des *Père de famille* also auf sieben. Da das Burleske unter der komischen, das Wunderbare über der tragischen Gattung zu stehen kommt, ergibt sich eine aufsteigende Kette, deren Glieder in Lücken einrücken, die erst aus der Verräumlichung einer Dichotomie entstanden waren. Was hier vorliegt, ist also nichts anderes als eine Äußerungsform der »Kette der Wesen« im Bereich der Gattungstheorie. »In der Kunst aber hängt alles, so wie in der Natur, zusammen«,⁷⁹ heißt es an anderer Stelle; und die Tragikomödie ist »un mauvais genre«, weil sie zu weit entfernte und

72 Lessing: WB 5/1, 125 (»Das Theater des Herrn Diderot«, 1760).

73 Diderot 1759, 200 (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]).

74 Diderot 1759, 203 (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]).

75 Diderot 1759, 202 (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]).

76 Diderot 1759, 202 (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]).

77 Diderot 1759, 201 (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]).

78 Lessing 1781, 212 (»Dorval und Ich«); Diderot 1759, 202: »Le burlesque ... Le genre comique ... Le genre sérieux Le genre tragique ... Le merveilleux«.

79 Lessing 1781, 187 (»Dorval und Ich«).

nicht benachbarte Kettenglieder zu verbinden, »parce qu'on y confond deux genres éloignés & séparés par une barriere naturelle«,⁸⁰ und Raum nicht durch »nuances imperceptibles« zu erfüllen versucht, wie es der Gedanke der Wesenskette impliziert. Die Schaffung eines Kontinuums bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung eines Gattungsbegriffs qualifiziert die Poetik des *genre sérieux* und der Zwischenstufen als Poetik im Sinn der Naturgeschichte Buffons, als *Buffon-Poetik*. Farce, Parade und Parodie »ne sont pas de genres, mais des especes de comique ou de burlesque qui ont un objet particulier.«⁸¹ Die Tragikomödie erzeugt tatsächlich Bastarde, durch Zusammenbringen, Verknüpfen zweier weit Entfernter:

Mais voulez-vous être convaincu du danger qu'il y a à franchir la barriere que la nature a mise entre les genres?⁸² Portez les choses á l'excès; rapprochez deux genres fort éloignés, tels que la tragédie & le burlesque, & vous verrez alternativement un grave sénateur jouer aux pieds d'une courtisane le rôle du débauché le plus vil, & des factieux méditer la ruine d'une republique.⁸³

Eine Fußnote macht klar, dass es hier um Otway, Shakespeare und das englische Theater im Ganzen geht. Noch klarer wird die Applikation der Wesenskettenvorstellung, wenn man ergänzt, dass es Diderot im *genre sérieux* um den Menschen geht, der als Mittelglied der Dreiteilung das eigentliche Objekt der ernsthaften Gattung ist. Diese ist damit auch die einfachste und universellste, wie das Nackte in der Malerei, das dann erst, wenn es gut gezeichnet ist, in die ›gemeinen Stände‹ oder in eine ›höhere Ordnung‹ (Lessing) gestellt werden kann, auf den Kothurn oder den Soccus, wenn nur »der Mensch niemals unter der Kleidung verschwindet!«⁸⁴

Die Wesenskette, »la grande chaîne qui lie toutes choses«,⁸⁵ tendiert in den extremeren biologischen Äußerungen Diderots zu einer Version des Robinetischen Gattungsnominalismus, der auch die Individuen in einem Super-Individuum aufgehen lässt. In *D'Alemberts Traum* (1769) verschwinden die Individuen mit den Arten zusammen in einem evoluirenden Strömen der Formen (»Alle Wesen kreisen ineinander, entwickeln sich von einem zum anderen, folglich auch die Arten ... alles ist ein dauernder Strom«,⁸⁶ »es gibt

80 Diderot 1759, 204 (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]), Hervorh. W.M.

81 Diderot 1759, 205 (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]). Lessing übersetzt *genre* und *espèce* ganz ›biologisch‹ als Gattung und Art: »Das Possenspiel, die Parade, und die Parodie sind keine Gattungen, sondern Arten des Komischen und des Burlesken, die ihre besonderen Gegenstände haben« (Lessing 1781, 216).

82 Lessing übersetzt: »die Grenzscheidung, welche die Natur zwischen den Gattungen gemacht hat« (Lessing 1781, 215).

83 Diderot 1759, 204f. (»Histoire véritable de la Piece« [Le Fils naturel]).

84 Lessing 1781, 214 (»Dorval und Ich«).

85 Diderot 1754, 7. Vgl. allg. Lovejoy 1936/1985 und Spink 1961.

86 Diderot 1984, 454 (»D'Alemberts Traum«, 1769).

keine scharfe Abgrenzung in der Natur«; »Die Arten sind nur das Streben nach einem gemeinsamen, ihnen eigenen Ziel«. Die Klassifikationen sind Abstraktionen, »nur das leere Zeichen einer Idee«⁸⁷, wie Diderot den Doktor Bordeu sagen lässt. Der Polyp ist jene »Zwischenstufe«, die alle Barrieren der Natur, wie es in der Gattungspoetik hieß, obsolet werden lässt:

Mais ces lignes de séparation n'existent point dans la nature: il y a des êtres qui ne sont ni animaux, ni végétaux, ni minéraux, & qu'on tenteroit vainement de rapporter aux uns & aux autres. Par exemple, lorsque M. Trembley, cet auteur célèbre de la découverte des animaux qui se multiplient par chacune de leurs parties détachées, coupées, ou séparées, observa pour la première fois le polype de la lentille d'eau, combien employa-t-il de tems pour reconnoître si ce polype étoit un *animal* ou une *plante!* & combien n'eut-il pas sur cela de doutes & d'incertitudes? C'est qu'en effet le polype de la lentille n'est peut-être ni l'un ni l'autre; & que tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il approche un peu plus de l'*animal* que du *végétal*; & comme on veut absolument que tout être vivant soit un *animal* ou une plante, on croiroit n'avoir pas bien connu un être organisé, si on ne le rapportoit pas à l'un ou l'autre de ces noms généraux, tandis qu'il doit y avoir, & qu'il y a en effet, une grande quantité d'êtres *organisés* qui ne sont ni l'un ni l'autre. Les corps mouvans que l'on trouve dans les liqueurs séminales, dans la chair infusée des animaux, dans les graines & les autres parties infusées des plantes, sont de cette espèce: on ne peut pas dire que ce soient des animaux; on ne peut pas dire que ce soient des végétaux, & assurément on dira encore moins que ce sont des minéraux.⁸⁸

Es gibt dann auch folgerichtig keine Teratologie mehr: »Der Mensch ist nur eine alltägliche Wirkung, die Mißgeburt eine seltene.«⁸⁹ Doch um die Jahrhundertmitte ist die Tragikomödie ein monströser Verstoß gegen die Regel

87 Diderot 1984, 499 (»D'Alemberts Traum«, 1769).

88 Diderot 1751, I, 469.

89 Diderot 1984, 454 (»D'Alemberts Traum«, 1769). Hagner weist auf die Rolle der Monstrositäten in der Debatte um Präformation vs. Epigenesis hin; die epigenetische Deutung der Monstrositäten als Entwicklungsstörungen des Organismus und nicht als mögliche Arten erfahre durch den Diderot des *Traums* eine sehr frühe kulturelle Rechtfertigung; im Wesentlichen handelt es sich dabei um Diskussionen der 1760er Jahre, einen Paradigmenwechsel zwischen 1770 und 1820. Für unseren Zusammenhang ist von Interesse, dass die Monstrositäten in diesem Zusammenhang eine nicht unbedeutende Rolle in der Delegitimierung klassifikatorischer Praktiken spielten: Buffons Klassifikation, der auch Haller, Blumenbach und Bonnet folgten und die die Abweichungen als (potentielle) (neue) Arten betrachtete, kam mit der genaueren Erforschung der Ätiologien der jeweiligen Missbildungen unter Druck; andererseits »repräsentierte« »[e]ine Monstrosität im späten 18. Jahrhundert, nach der Kontaminierung durch die Epigenesis, [...] den unsichtbaren und dynamischen Vorgang, der die Entwicklung des [individuellen, W.M.] Lebens gegen die Statik der naturhistorisch klassifizierten (Lebe-)Wesen setzte.« Hagner 1995, 98.

der Verheiratung unter nahen Anverwandten. Damit taugt sie auch nicht als poetologisches Analogon der Bindeglieder in der Kette der Wesen, auf die seit den 1730er Jahren, wie oben angedeutet, Jagd gemacht wurde.

GRADATION, SCALA NATURAE, ZWISCHENSTUFEN: JOHANN ELIAS SCHLEGEL. – Dass die Poesie überhaupt ein Anlassfall für die Bemühung der *scala naturae* sein sollte, dürfte weniger mit der neuen Konjunktur dieses Topos oder Denkmodells zusammenhängen, auch nicht mit dessen neuer Bedeutung für die Biologie des 18. Jahrhunderts,⁹⁰ sondern vielmehr mit den Umbauten der traditionellen in eine biologische Poetik um 1750. Betrachten wir zunächst eine weniger folgenreiche Parallelerscheinung zu Diderots Bio-Poetik.

Johann Elias Schlegels Dramentheorie entwirft eine Kombinatorik, die aus zwei Kategorien und zwei Qualifikationen (»Handlungen« und ihre Wirkungen: Lachen/Leidenschaften, sowie »Stand« der Personen: hoch/niedrig) fünf Möglichkeiten gewinnt, die sich in die zwei Gattungen der Tragödie und der Komödie klassifizieren lassen: Der Tragödie (hohe Personen, ernste Leidenschaften) stehen vier Komödientypen gegenüber. Die Schäferspiele – die dritte Gattung der antik-humanistischen Einteilung, in der Ständeklausel den Bauern zugeordnet – werden als Untergattung der Komödie subsumiert; das rechtfertigt sich durch die alte Verlegenheit der Gattungspoetik mit der Pastorale. Es geht Schlegel also um die Vervielfältigung und Differenzierung der Komödientypen; im Bestreben, die Subsumption zu liberalisieren und die Gattungsordnung »d[er] große[n] Mannichfaltigkeit der Natur, und also auch de[m] reichen Ueberfluß, der dem Theater durch diese Mannichfaltigkeit zuwächst«⁹¹, zu öffnen, veranlasst durch, wie die Nennung der Namen Destouches und La Chaussee zeigt, die *comédie larmoyante*. Die poetologische Diskussion um die *comédie larmoyante* führt in eine neue Dreiteilung, die zwischen die als »hoch« bzw. »niedrig« codierten Gattungen eine Mittellage einzieht, um die sich Diderot und Lessing bemühen, und diese neue Mitte wird von den »neuen Arten« der rührenden Komödie und des Bürgerlichen Trauerspiels besetzt. Schlegel geht es aber gar nicht um das Terrain für die neuen Gattungen, sondern um eine Flexibilisierung der Dualität von Tragödie und Komödie. Das wird erreicht, indem er eine Kombinatorik einführt, die – Indiz des Systemumbaus – die Tragödie weitgehend traditionell bestehen lässt, dafür die Komödie differenziert, indem alle Mischungen auf dieser Seite zu liegen kommen, sei es mit antiken oder modernen Prototypen. So ergeben sich vier Arten: (1) die Komödie nach dem Muster von Plautus' *Amphitruo* (hohe Personen + Lachen), (2) klassische Schäferspiele und rührende Komödie (La Chaussee; niedrige Personen + Leidenschaften), (3) »der größte Theil der Komödien« (niedrige Personen + Lachen; also Verlach- und Typenkomödie sowie Posse), womit unter Hinzunahme der Tragödie die Kombina-

90 Lovejoy 1936/1985.

91 J. E. Schlegel 1764, 278 (»Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters«, 1747).

torik komplett ist, und (4) als Residualkategorie (Personal hoch oder niedrig oder »vermischt« + teils Lachen, teils Leidenschaften) Euripides' Satyrspiel *Kyklops* und Destouches' Charakterkomödien. Diese Arbeit erscheint Schlegel nötig, »weil es viele giebt, die nur von einer einzigen Art der Komödie einen Begriff haben, und die alles, was nicht nach derselben Art ist, als schlecht und unregelmäßig verwerfen, wemgleich der Poet darinnen der Natur auf dem Fuße gefolgt wäre«⁹². Es ist also das Mimesisgebot, das die abstrakte traditionelle Gattungspoetik zu Differenzierungen zwingt; zugleich wird man sagen müssen, dass diese Differenzierung eine Notwendigkeit ist, will die Poetik nicht auf alle Tuchfühlung mit der Theaterwirklichkeit verzichten. Denn mit der Etablierung der »neuen Gattungen« entsteht tatsächlich Klassifikationsbedarf, dem nicht genügt wird, wenn sie in den weiten Bereich des Nichtklassifizierten verwiesen und aus dem Bereich der Poesie ausgeschlossen werden. Die Interaktion zwischen Produktion und Poetik ist, wie das in ›Übergangszeiten‹ der Fall ist, hoch; Poetologisches findet sich in Dramenvorreden, Musterstücken (wie Lessings *Miss Sara Sampson* als bürgerlichem Trauerspiel und *Minna von Barnhelm* als Muster der geforderten »wahren Komödie«) und gattungsspezifischen Abhandlungen.

Gesucht ist also die »intermediäre« Gattung zwischen Komödie und Tragödie. Für diese Zwischenform, in der Frühen Neuzeit meist eine »Tragikomödie«, gilt die Mischung der klassischen Parameter: hohes Personal und glückliches Ende (Typus *Amphitruo*); oder innerhalb des Diaphorons Stand: gemischtes Personal (Könige und Narren, Shakespeare). Das Schäferspiel Guarinis nützt eigentlich »niederes« Personal (der Schäfer, »pastor«, aus der traditionellen *rota Vergili*)⁹³ im Sinn einer virtuellen Neutralisierung des Personalkriteriums⁹⁴ unter Hinzunahme einer Skalierung der Affekte, Motive und Stilebenen (›mäßig tragisch‹, ›mäßig komisch‹); es wird damit zum Vorläufer des *genre intermédiaire* des 18. Jahrhunderts.⁹⁵ Die rationalistische klassizistische Poetik ist dieser ›Mischung‹ entgegengekommen, indem selbst das Mimesispostulat in den Dienst einer solchen, nun an den ›vermischten Empfindungen‹ und ihrer Graduierung interessierten Rechtfertigung der ›Zwischengattung‹ gestellt wurde.⁹⁶ Die Tragikomödie sensu stricto verfällt im gleichen Zug dem Verdikt des bloß Vermischten, eines Wechsels der Affekte – ein Argument, das Chassiron gegen die *comédie larmoyante* wendet und das Gellert mit dem Hinweis nicht auf *intermittierende* Affekte (rasche Abfolge des Lachens und Weinens), sondern auf die Graduierung der Affekte selbst (gemilderte, *intermediäre* Affekte) abweisen kann. Damit wendet sich die Aufklärungspoetik gegen alle Stücke, die, wie die horazische Dame mit dem

92 J. E. Schlegel 1764, 278 (»Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters«, 1747).

93 Zur »rota« vgl. Fischer 1968, 116-132; Fowler 1982, 240 f.; Fowler 2003.

94 J. A. Schlegel 1751, 391-408 (»Von dem eigentlichen Gegenstande des Schäfergedichts«).

95 Guthke 1968, 27.

96 Guthke 1968, 27.

Fischleib, aus Widersprechendem *zusammengesetzt* sind: Monster, wie die *tragi-comedy* bei Addison. Ist die rechte Mischung des 18. Jahrhunderts auf die Natur der vermischten Empfindungen zurückzuführen, stößt das Verdikt allerdings auf die Grenzen, die durch die Natur der Einbildungskraft gesetzt sind; denn Einbildungskraft, so weiß man unter Sensualisten (Batteux, Condillac), ist nichts anderes als die Rekombination von Erinnerungsbildern und muss daher durch das Mimesispostulat im Sinn der »Nachbildung« der »schönen Natur« in Schach gehalten werden, und damit durch den guten »Geschmack«. Der schönen Natur in ihrer Harmonie ist damit aufgegeben, legitime von illegitimen Erinnerungskombinationen zu unterscheiden. Die Grenze zwischen legitimum Hybrid und grotesker Schimäre wird durch eine »prinzipiell mögliche« Natur reguliert. Prinzipiell möglich ist, was in wirklichen Realisierungen ähnlich vorliegt; und das wiederum ergibt sich, wenn die »Eltern« von ähnlicher, nicht zu weit voneinander abliegender Natur sind. Damit aber hat sich das klassische Ständekriterium in eine gattungspoetische soziale Biologie verschoben, die das Ständekriterium in verbesserter Neuauflage in Anschlag bringt. Das Monster, bloße Schimäre wie die freilaufende manieristische Einbildungskraft, Produkt bizarrer, durch keinen »Geschmack« regulierter Kombinationen von Naturelementen wie das Inventar des Palastes des Prinzen von Pallagonia, den Goethe 1787 fassungslos und angewidert besucht, dieses Monster wird nun zur Ausgeburt extremer Mesalliancen. Das Grotesk-Komische, so Justus Möser, ist allerdings legitimer Spross grotesker Eltern, und *das* ist nicht weniger grotesk als was sonst auch Ergebnis standesgemäßer Ehen sein mag (vgl. unten). Das ist der sozial-poetologische Sinn der Austreibung von Monstern durch legitime Nachfahren bestimmter Arten bei Möser und der Sinn des Einsatzes des biologischen Artkriteriums sensu Buffon.

Die zweite Möglichkeit, die sich von hier aus ergibt, ist die Nachahmung der Natur in ihrer Graduierung aus *temperierten* Mesalliancen. In der Kette der Wesen sind Arten nur Grenzfälle, Hybride naher Verwandter sind die Regel; in einer Welt, die *alle* Wesen, und nicht nur die Arten graduiert (Batteux). Lässt sich die erste Variante als *Buffon-Poetik* bezeichnen (unter Absehung von dem Umstand, dass ja Buffons Artkriterium selbst erst eine »zweite Idee« war), dann die zweite Variante, die kein Artkriterium für die Wesenskette benötigt, als *Robinet-Poetik*. Beiden Versionen der Biopoetik des 18. Jahrhunderts ist die Suche nach Zwischenstufen und *missing links* aufgegeben; insbesondere die Robinet-Poetik ist, wenn auch noch durch die Leibnizsche *lex continui* gebändigt, auf dem Weg zu dem biologischen Paradoxon des Individuums *sui generis*, also zu einer Poetik des gleichwohl lebendigen Einzelwerks, weniger als die Gattung, mehr als der Organismus. – Die dritte Version wäre eine *Linné-Poetik* der Merkmalskombinationen, der Dihärese, der Identifikation, wie sie bei Johann Elias Schlegel anklingt. Linnés Binomialnomenklatur wird in den *Species plantarum* von 1753 eingeführt; sie ist daher weniger *Vorbild* der Gattungspoetiken als eine weitere zeit-

genössische *Ausprägung* der Verhandlungen um generische Ordnungen an der Jahrhundertmitte.

Damit aber auch solche subgenerische Individualität existieren kann, muss sie ein integriertes Ganzes sein, der Fokus liegt dann nicht auf den Bezügen zu anderen (Kunstwerken, Organismen, Texten), sondern auf der Funktionsweise *als* Organismus, also auf dem, was klassischerweise der Bezug von Teil und Ganzem heißt. Bei Aristoteles hat es zwei Thematisierungsweisen des Kunstwerks gegeben: die ›mereologische‹ (Doležel⁹⁷), die nach der Integration des Werks im Zusammenspiel seiner Elemente fragt; und die generische, die typische Kombinationen solcher der Art nach verschiedener Elemente zusammenfasst. Nur die erste hat ihre Analogie in der Naturkunde; die zweite ist eine logische Operation, die noch bei Scaliger nach dem Muster der logischen Dihairesis arbeitet,⁹⁸ also eine Kombination, die als aus denselben Elementen zusammengesetzt aufgefasst wird, die auch ihre Klassifizierbarkeit garantieren. Zwischen der Dihairesis, die ein Detektions- und Definitionsverfahren ist, und Aristoteles' Naturgeschichte (*Historia animalium*) klappt ein selten bemerkter Hiat; den Arten lässt sich gerade nicht durch die dichotomische Methode binärer Differenzen ein Ort in einem natürlichen System zuweisen,⁹⁹ sondern höchstens in einem Schichtenmodell unterschiedlicher Vollkommenheit, auf dem noch Linné aufbaut.¹⁰⁰ Die Integration beider Verfahren ist das epochale Problem, das sich der Poetik der Goethezeit stellen wird. Es geht um den Spielraum zwischen Gattungspoetik und Einzelwerkanalyse (so die Integration der unterschiedlichen Methodologien Friedrich Schlegels in *Meister*-Rezension und *Studium*-Aufsatz); um Be- und Entgrenzung der Gattungen; um fruchtbare Hybride (›neue Gattungen‹) oder sortenreine Typen (eine ›unreine Form‹ ›hindert und zerrt.¹⁰¹); um eine Biologie der Schöpfung zwischen Genie und Natur, in der einerseits der Natur die Regel gegeben werden kann, andererseits der Quellpunkt von Kreativität in einem

97 Doležel 1990 (Kap. 1).

98 Dazu ausf. Trappen 2001.

99 Dazu French 1994, 56f.

100 Wyder 1998, 90 f.

101 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe – vor allem 1797, im ›Balladenjahr‹ – ist ein exponierter Ort dieser Verhandlungen, der dadurch besonderes interessant ist, als Produzenten- und Klassifikationsstandpunkt einander abwechseln bzw. ineinander übergehen. Ohne Klassifikation keine Produktion. Über die Gattungsdifferenz von Epos und Roman, von ›Hermann und Dorothea‹ und ›Wilhelm Meister‹ schreibt Goethe aus der Produzentenperspektive: »Es freut mich daß Herrmann in Ihren Händen ist und daß er sich hält. Was Sie von Meister sagen verstehe ich recht gut, es ist alles wahr und noch mehr. Gerade seine Unvollkommenheit hat mir am meisten Mühe gemacht. Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt. *Er mag indessen seyn was er ist*, es wird mir nicht leicht wieder begegnen daß ich mich im Gegenstand und in der Form vergreife, und wir wollen abwarten was uns der Genius im Herbste des Lebens gönnen mag.« Goethe an Schiller, 30. 10. 1797, Goethe: WA IV/12, 352 f. (Hervorh. W. M.).

natürlichen Zwischenreich von Spontangeneration und legitimer Elternschaft situiert werden wird müssen.

Die Mystifikation des posttraditionellen Schaffensprozesses ist zugleich das Pragma, das literarische Feldkonstitution und Biopoetik verbindet. Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein wird die Biopoetik der Nachauflärung die Möglichkeiten und Begrenzungen der Biologie der Goethezeit ausagieren, bis dann mit der Evolution ein neues Paradigma sich etablieren kann und neue Möglichkeiten des Gattungsdenkens zulässt; die selbst aber wieder längst ihre Präfiguration in der historisierten Gattungspoetik der Goethezeit gehabt haben werden, weshalb die Zeitgenossen Herder und Goethe, Shelley und Erasmus Darwin – mit welchem Recht, sei dahingestellt – immer wieder als ›Vorläufer Darwins‹ erkannt werden konnten. Die in unterschiedlichen Rhythmen verlaufende Konstitution eines literarischen wie eines biologischen Feldes gegen Ende des 18. Jahrhunderts haben eine solche gemeinsame ›genologische‹ Ebene zunächst allerdings in den Hintergrund gedrängt. Liebhaber und Interessenten werden in beiden Feldern als Dilettanten erkennbar und wechselweise ausgeschlossen: Buffon als Autor, Erasmus Darwin als Dichter, Goethe als Naturforscher, Herder als Philosoph der Naturgeschichte. Sie fallen den Bemühungen um die Begrenzung der Felder und die Präparierung der jeweiligen Gegenstände als disziplinierende Problematiken zum Opfer: des ›Lebens‹ für die Biologie (der Begriff erscheint um 1800), des ›Kunstwerks‹ für Ästhetik und Hochliteratur.

Auf diesem Weg ist auch die deutsche Gattungspoetik. Die vier eigentlichen Komödienarten werden bei Johann Elias Schlegel dadurch weiter bestimmbar, dass es sich bei der Kategorie Stand nicht um ein *nominal*, sondern um ein *ordinal* skaliertes Phänomen handelt, es mithin »[v]on den niedrigen Personen bis zu den hohen« »sehr viele Grade« gibt, »nach diesen Graden wird wiederum die Komödie von sehr verschiedener Art; und jede dieser Arten hat ihre eigenen Verdienste, wofern sie nur die Natur nachahmt, deren Aehnlichkeit die große Hauptregel des Theaters, wie überhaupt aller Poesie ist.«¹⁰² Damit hat Schlegel das Nachahmungspostulat, das ja zumeist die Relationen zwischen ›Werk‹ und ›Welt‹ betrifft, in die Gattungsordnung eingebaut; und das auf eine Weise, die das System weniger flexibilisiert als an Grenzen führt. Die Kombinatorik, die Schlegel zur Gattungsklassifikation heranzieht, lässt sich nur mit wenigen Merkmalsparametern (Diaphora) durchführen; eine solche Kombinatorik erzeugt eine abschließbare, vollständige Ordnung, der die Exemplare subsumiert werden können. Allerdings nur, wenn die Genesis der Exemplare ebenfalls einer solchen oder ähnlichen Erzeugungsregel folgt; denn die Kombinatorik wurde ja nur eingeführt, um das Schema zu komplizieren, ohne auf die traditionellen Bestimmungsstücke der Poetik verzichten zu müssen. Eine Kombinatorik taugt aber nicht als Beschreibungsinstrument für graduierte Gegenstände. Wenn man die Stände-

102 J. E. Schlegel 1764, 278 (›Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters«, 1747).

klausel empirisch so weit flexibilisiert,¹⁰³ dass sie die empirische Pluralität realer sozialer Verhältnisse abzubilden imstande sein soll (die als distinkte nur als »Stände« mühsam fixiert, in Wahrheit aber durch relationale Konflikte um symbolisches Kapital produziert werden), dann muss die traditionelle poetologische Soziologie der Hauptstände aufgegeben werden. Die einander zugeordneten Operationen von Kombination (literarische Produktion nach Produktionsregeln) und Dihärese (poetologische Analyse entlang von Produktionsregeln) fallen auseinander und werden inkommensurabel. Die Empirie tendiert zur *scala naturae*, während die Theorie bei der *arbor porphyriana* verharret. Das bedeutet aber nichts anderes, als dass die Gattungspoetik, deren nobelste Funktion die Hegung der Sprechakte im rhetorischen Dreiersystem gewesen war, diese Funktion aufgeben muss. Die poetologische Klassifikation verliert ihre soziologische Rechtfertigung, wenn sie versucht, sich der Mannigfaltigkeit der Objekte zu nähern und sich gleichzeitig weigert, ihre methodischen Basisoperationen zu adaptieren.

BATTEUX. – Charles Batteux hat in seiner in Zustimmung wie Ablehnung gleichermaßen folgenreichen Abhandlung *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris 1747) mit der sog. Mimesistheorie einen steinalten Topos der Kunstreflexion zum methodischen Prinzip gemacht. Für die Gattungspoetik, einen wichtigen, wenn auch wenig auffälligen Baustein dieser Poetik, bedeutete das, dass auch hier »Nachahmung der schönen Natur« zum Kriterium der Gattungseinteilung gemacht werden musste. Die Künste sind Nachahmungen, da der menschliche Verstand nichts erschaffen kann; nachahmen heißt ein Muster nachbilden (»copier un modèle«¹⁰⁴); Nachahmung impliziert »le Prototype qui porte les traits qu'on veut imiter« sowie »[l]a Copie qui les représente. La Nature, c'est-à-dire tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modèle des Arts.«¹⁰⁵ In sensualistischer Manier sind die ›Genies‹ nicht Produktions-, sondern Rezeptionskünstler, »ces ames privilégiées prennent fortement l'empreinte des choses qu'elles conçoivent, & ne manquent jamais de les reproduire avec un nouveau caractere d'agrément & de force qu'elles leur communiquent«¹⁰⁶, was auch für die nur vorgestellten Dinge gilt, die aber selbst aus Erinnerungsbildern zusammengesetzt sind.¹⁰⁷ Prototyp, Modell und die Druckmetaphern des (Sinnes-)Eindrucks¹⁰⁸ werden von der zeitgenössischen Biologie mitbenutzt (Typus i. S. v. τυπος und ›Charakter‹; Dinge prägen sich den »Genies« ein, die sie »mit Anmut und Stärke, von ihrer eigenen Hand bestempelt,

103 Deshalb ist es sehr verkürzt, wenn es bei Steinmetz (1967, 127) heißt, »über die seit der Renaissance und Opitz gültige Ständeklausel setzte er sich hinweg«.

104 Batteux 1747, 12.

105 Ebd.

106 Batteux 1747, 32 f.

107 Batteux 1751, 9.

108 Batteux 1751, 30-32.

wieder aus sich hervorbringen«, vgl. oben und Kap. 4). Der »Archetyp«, ursprünglich ein plotinischer Begriff,¹⁰⁹ verbindet Philosophie, Editorik, Naturkunde und Poetik; in du Bellays *Deffence et Illustration de la Langue Francoyse* von 1549 gibt es im Gattungskapitel, das die Volksgattungen zugunsten der klassischen abschreibt, »Espèces de Poësie«, und:

Quand aux Comedies, & Tragedies, si les Roys, & les Republicques les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont vsurpée les Farces, & Moralitez, ie seroy' bien d'opinion, que tu t'y employasses, & si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu scais ou tu en dois trouuer les Archetypes.¹¹⁰

Eine mimesistheoretisch hergeleitete, rationale Gattungspoetik, deren Prinzip auch für die »différentes Divisions« der »vraie Poësie«¹¹¹ gelten soll, zerfällt demgemäß in zwei Aspekte, einerseits in (literarische) Gattungen der (literarischen) Nachahmung, andererseits in eine (literarische) Nachahmung der (naturgeschichtlichen/ wie sozialen) Gattungen. Erstere zerfallen nach dem platonisch-aristotelischen Repräsentationskriterium in zwei bzw. drei Genera, je nachdem, ob die »choses représentées« durch Augen, Ohren oder beides präsentiert werden: die »espèces« »Dramatique« und »Epique« und »mêlée«. Diese Einteilung wird gefolgt (»est suivie«) von einer anderen, »qui est prise dans la qualité des objets mêmes que traite la Poësie«.¹¹² Diese Nachahmung der Gattungen als zweite Art der Unterteilung der Poesie wird folgendermaßen hergeleitet:

Depuis la Divinité jusqu'aux derniers insectes, tout ce à quoi on peut supposer de l'action, tout est soumis à la Poësie, parce qu'il est à l'imitation. Ainsi, comme il y a des Dieux, des Rois, de simples Citoyens, des Bergers, des Animaux, & que l'Art s'est plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraisemblables; il y a aussi des Opera, des Tragédies, des Comédies, des Pastorales, des Apologues. Et c'est la seconde division, dont chaque membre peut être encore sousdivisé, selon la diversité des objets, quoique dans le même genre.¹¹³

Damit ist gesagt, dass das Gattungssystem nicht der Ständeklausel oder einer anders vorsortierten Realität folgt, sondern der Vielfalt der Dinge überhaupt als ihrer *materia*; und dass die Rangordnung der Gattungen der Rangordnung der Dinge in der Kette der Wesen folgt, »selon la diversité des objets«. Die Gattungen (»genres«) zerfallen wie bei Diderot in Arten. Wir haben es

109 Plotin: *Enneaden* V/9. Der Archetyp erscheint im Renaissanceplatonismus im Kontext der Magie, so schon im ersten Satz von Agrippas »*De occulta philosophia*«, Agrippa 2008, 55.

110 Du Bellay 1549, [58] (Kap. 2.5).

111 Batteux 1747, 152.

112 Batteux 1747, 153.

113 Batteux 1747, 153 f.

hier also ebenfalls mit einer Buffon-Poetik zu tun; die *Encyclopédie* druckt 1765 im zwölften Band unter dem Lemma »Poëme« wörtlich die entscheidenden Passagen kommentarlos unter dem Autorenkürzel Louis de Jaucourts ab, ohne Batteux auch nur zu nennen.

JOHANN ADOLF SCHLEGEL. – In der Folgezeit verschiebt sich das Nachahmungskriterium auf die Klassifikation der Affekte (über den rosenkreuzerisch inspirierten¹¹⁴ Marburger Mediziner Friedrich Wilhelm Josef Schröder zu Lessing und vor allem Herder); und dies vor allem über die Zwischenstufe der von Batteux eher verlegenheitsmäßig eingeführten ›Nachahmung der Empfindung‹, mit der die Ode und damit die lyrische Poesie erklärt wird. Batteux' wichtigster Übersetzer und Kritiker war Johann Adolf Schlegel, Bruder Johann Elias' und Vater der Romantiker, der seiner Übersetzung den wichtigen *Anhang einiger eigner Abhandlungen* in Auseinandersetzung mit Batteux beigab (1751).¹¹⁵ Wie Johann Elias die Dichotomie von Komödie und Tragödie durch Vervielfältigung und Gradation der niederen Form zu einem virtuellen System der dramatischen Gattungen ausbaut, so arbeitet sein Bruder Johann Adolf an der Pluralisierung der Diaphora Batteux'. Neben Batteux' zum Mimesisgebot an die Kette der Wesen universalisierten Ständekriterium (und dem Repräsentationskriterium, das Schlegel unterschlägt, um es als ›Art der Vorstellung‹ selbst vorzuschlagen) entwickelt J. A. Schlegel die Kriterien »Gesichtspunkt« und »Temperament des Dichters«: »Dieser Unterschied kann manchmal selbst einerley Gegenstände, aus einerley Gesichtspunkte auf einerley Art gezeigt, so verschieden machen, daß ganz verschiedene Gattungen daraus werden, von denen jede ihre besondern Regeln fordert.«¹¹⁶ Batteux' »Prinzip« der Nachahmung lässt sich nur aufrechterhalten, so Schlegel, wenn die Induktionsbasis künstlich verknüpft wird und neben den (Götter-)Libretti der Opern Quinaults die (Menschen-)Libretti Metastasio's (*La Clemenza di Tito*) vergessen werden. Gravierender ist der Einwand, dass bei ausschließlicher Betrachtung der *materia* die Lob-Ode auf Könige »ein Zweig des Trauerspiels« sein müsste;¹¹⁷ die Pastorale, das Schäferspiel, dem Schlegel eine eigene Abhandlung widmet, ist schließlich keinesfalls eine ›Nachahmung‹ des »mühseligen Standes des Landmannes«,¹¹⁸ sondern literarische Fiktion eigenen Rechtes. Auch sollten »neue[] Gattungen« auch »neue Namen« haben, etwa »das bürgerliche Trauerspiel«,¹¹⁹ denn als neue Gattungen aufkommen und die Doxa der beiden Arten des Dramas in Frage stellen, mussten

114 Zimmermann 1969, s. Reg.; Frick 1973, 338-344 u. s. Reg.; Geffarth 2007, s. Reg. Allg. zu Schröder Kropp 1976, hier 16-27 (hermetische Medizin).

115 Zu J. A. Schlegel Rutledge 1974, insb. 197-237; im Kontext der Geschichte der Gattungspoetik u. a. Scherpe 1968, 190-205; Trappen 2001, 123-139.

116 J. A. Schlegel 1751, 310 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

117 J. A. Schlegel 1751, 311 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

118 Ebd.

119 J. A. Schlegel 1751, 316 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

sich die neuen Schauspiele »als Komödien einschleichen«, und die »rührende Komödie« »schien eine Misgeburt, ein Ungeheuer, zu seyn«.¹²⁰ Schlegels Angriffe auf Batteux erfolgen also gleichfalls im Namen der »neuen Gattungen« und im Namen der Logik der Affekte im Sinn der Wirkungsästhetik. Der viergliedrigen Klassifikation der Komödie seines Bruders fügt Schlegel zwei weitere Varianten hinzu ([5] weder Torheiten noch Heldentaten; [6] weder Lachen noch Leidenschaften). Der Rest der Gattungsabhandlung differenziert die epischen und lyrischen Gattungen, immer so, dass (›Unter-‹)Arten zu Gattungen erhoben werden¹²¹ und sich solcherart die These bestätigt, dass es unmöglich sei, eine bestimmte Anzahl von Gattungen festzusetzen.¹²²

Schlegels Gattungspoetik ist als Vorläuferin aller skeptizistischen Gattungsnominalismen gelesen worden.¹²³ Tatsächlich geschieht hier jedoch etwas anderes. Denn Schlegel hält an der Kette der Wesen, deren Einbau in die Gattungspoetik als die grundlegende Innovation Batteux' gesehen werden kann, fest:

Es ist wahr; die Dichtkunst muss den Grund zu allen ihren Werken aus der Natur schöpfen. Nach den Stufen der Wesen, die ihre Gegenstände seyn müssen, würden sich alsdann wenigstens die Hauptgattungen festsetzen lassen, wenn der Gegenstand allein die Beschaffenheit einer Dichtungsart bestimmte.¹²⁴

Gewiss, dem ist nicht so, argumentiert Schlegel in der Folge, da das Genie nicht nur den Gegenstand, sondern auch die Perspektive, die Präsentationsart und sein Temperament investiert; aber damit hat Schlegel nicht nur, gleichsam im Vorübergehen, die Präsenz der Wesenskettensidee bei Batteux aufgedeckt, er folgt diesem Gedanken auch selbst mit der Demonstration der jeweiligen Eigenrechte vermeintlicher Untergattungen; gegenüber der pluralisierenden Klassifikation Johann Elias Schlegels, der er sich scheinbar anschließt und gegenüber der scheinbaren Pluralisierung der einseitigen Bestimmung der Diaphora durch Reduktion »à une même principe« bei Batteux unternimmt J. A. Schlegel gegenüber J. E. Schlegel den Umbau von einer Linné-Poetik zu einer Buffon-Poetik, wo nicht zu einer Robinet-Poetik. Ob-

120 J. A. Schlegel 1751, 315 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

121 »Dasjenige Gedichte, das man eigentlich die *Epopee* nennt, und welches die höchste Staffel ist, die die Poesie ersteigen kann, wird dadurch von seinem Vorzuge nichts verlieren, wenn es auch andern Gedichten, die ihm ähnlich sind, in seinem Bezirke eine Stelle vergönnt, wofern dieselben nur nicht verlangen, einen Wettstreit mit ihm einzugehen. [/] Ja; zeigt sich nicht selbst unter den Meisterstücken, die man für ihr Werk ansieht, ein so wesentlicher Unterschied, daß sie in zwo besondere Gattungen abgetheilt zu werden verdienten, die zwar ihre gemeinschaftlichen Regeln haben, aber sich selbst schaden würden, wenn die eine allezeit ganz nach dem Muster der andern sich richten wollte.« J. A. Schlegel 1751, 322 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

122 J. A. Schlegel 1751, 326 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

123 V. a. bei Trappen und Scherpe, s. o.

124 J. A. Schlegel 1751, 310 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

wohl Schlegel gegenüber Batteux' Reduktionismus die Merkmalskombinatorik zu retten scheint, macht er, ganz wie einige Jahr später Diderot, Ungeheuer zu Zwischenstufen, Arten zu Gattungen. Sein Bild des Gattungssystems ist besonders bemerkenswert; wo Batteux eine *Abbildung* der Wesenskette sieht, sieht Schlegel ein natural evoluirendes Gattungssystem, fernab von jedem ihm zugeschriebenen skeptischen Nominalismus:

Die Poesie ist ein Stamm, der sich nicht auf einmal in alle seine Aeste ausgebreitet hat, und dessen Kräfte auch noch nicht so erschöpft sind, daß nicht vielleicht noch künftig neue Aeste, die wir nicht vermutheten, daraus hervorsproßen könnten. Seine Aeste haben sich in so viele Zweige zertheilt, welche wieder manchmal die Stärke der Aeste erlangt, oder sich so fest in einander verschlungen haben, daß nichts schwerer ist, als ihre Anzahl festzusetzen, oder die Hauptgattungen von den Untergattungen zu unterscheiden.¹²⁵

Näher als an der Wesenskette liegt dieses Bild bereits dem »branching and budding tree«, dem »tree of life« Charles Darwins. Die Unterscheidung von Genera und Species wird hier eine Frage *historischer Zeit*, nicht der logischen Klassifikation, eines Vollständigkeits erwartenden Systemzwangs oder auch nur einer vielleicht zukunfts-offenen enzyklopädischen Vollständigkeit. Bis ein literarisches Gattungssystem auf solche Weise reell denkbar werden wird (bei Jurij Tynjanov), wird es zweier literaturgeschichtlicher Avantgardeperioden und einer hundertfünfzigjährigen begleitenden Gattungsreflexion bedürfen.

GEGENPROBE. – Versuchen wir eine kurze Gegenprobe auf die These von der Biologisierung der Poetik. Wie lässt sich Klassizismus im 18. Jahrhundert argumentieren? Es gibt hierzu nicht allzu viele Möglichkeiten. Eine davon ist der Rekurs auf die humanistische Tradition, soziologisch eine Rückbesinnung auf die selbstgeschaffene »traditionelle« Poetik der Gelehrten, allerdings jetzt unter Bedingungen höfischer *bienséance*. Das soziale *aptum*, das die Gelehrten verwalteten, hatte sich ja im Sinn der progressiven Integration der Humanisten in die Höfe zunehmend auf eine höfischen Standards angemessene Verhaltenswelt hin orientiert (Boileau/Pope/Voltaire). Damit verhärtet sich erstens die humanistische Experimentierfreudigkeit mit den Gattungen,¹²⁶ als deren »Wiederentdecker« die Humanisten aufgetreten waren und damit einen neuen Typus von Regulation in das »literarische« Sprechen eingeführt hatten, zu einer neuen Sprechordnung, die rigider wurde, weil sie mit den höfischen Normen koevolvierte. Zweitens gelangten so genuin aristokratische Elemente der »Generation« in die – »wiederentdeckte«, also rekonstruierte, also konstruierte – klassische Gattungsordnung, unter Verzicht auf ihre eigentlich *histori-*

125 J. A. Schlegel 1751, 309 (»Von der Eintheilung der Poesie«).

126 Colie 1973.

sche Konstruktion (die erst die Philologie des 18. Jahrhunderts und dann insbesondere Friedrich Schlegel einführen sollte). Aus der Chimäre bei Horaz, dem Produkt eines traurigen Künstlers, wird so das traurige Produkt einer Mesalliance, der Bastard. Wer Hohes und Niederes verheiratet, wer die Tragödie und die Komödie ›mischt‹, erhält den »mongrel« Tragikomödie (Sidney). Das Shakespeare-Theater, Frucht der Allianz depossidierter Intellektueller, entlaufener Studenten und dezentrierter, bizarren Neigungen nachgebender Aristokraten mit der kommerziellen Kultur der städtischen Märkte,¹²⁷ kann dann immer noch seinen Reiz als ungefährliche Alternative zum französischen Park ausüben; die »monstres brillans de Shakespear« können dann »plaisent mille fois plus que la sagesse moderne«, so Voltaire; »[L]e génie poétique des Anglais ressemble jusqu'à present à une arbre touffu planté par la nature, jettant au hazard mille rameaux & croissant inégalement & avec force.«¹²⁸ (Es liegt nahe, in Adolf Schlegels oben zitiertem Gattungsbild ein Kryptozitat aus diesem Text zu vermuten.) Das hindert Voltaire nicht, sein eigenes Publikationsprofil an einer umfassenden und vollständigen humanistisch-klassizistischen Gattungsbiographie und -systematik auszurichten; die *Henriade* (1723), das große, repräsentative historische Epos, mag als Verlegenheit tradiert werden (von Lessing etwa), es wird aber tradiert, auch und gerade in den Poetiken des Gottschedschen Typus.¹²⁹ ›Gattungsreinheit‹ bedarf also nicht mehr der philologischen Ableitung, sondern bloß noch der Plausibilität entlang der Verhaltens- und Denknormen des Hofes (aber auch die werden von den Gelehrten formuliert, von Racine, Corneille, Boileau, Dubos, Batteux, Voltaire, Pope, Johnson, Gottsched); und der ›ständischen‹ Denkverbote der Mesalliance. Nicht völlig ohne Wagnis darf dann am Ende des Jahrhunderts ein Text in der ›unreinen‹ Form des Romans in einem Komödientenschluss mit einer Reihe von ›Missheiraten‹¹³⁰ enden, die Tragödie darf das nicht, und auch nicht die ›bürgerliche Epopee‹.

Die ›Missheirat‹ ist damit auch die einzige Version, in der so etwas wie eine Biopoetik im Klassizismus erscheint. Als die »Kette der Wesen« um die Jahrhundertmitte zunehmend poetologische Relevanz erhält, sind es ausgerechnet die Klassizisten wie Voltaire und Johnson, die der »Kette der Wesen« jetzt

127 Greenblatt 2004, 229-239.

128 Voltaire 1734, 96.

129 Um einen weniger bekannten Namen zu nennen: Paul Weidmann (1774/2, 114-125).

130 Goethe: WA I/23, 38 f. (»Wilhelm Meisters Lehrjahre«, Buch 7, Kap. 6). Schiller hatte am 5. 7. 1796 erklärt: »Es ist übrigens sehr schön, daß Sie, bey aller gebührenden Achtung für gewisse äußere positive Formen, sobald es auf etwas rein menschliches ankommt, Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückweisen und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren. Aber was ich für eine offenbare Schönheit halte, werden Sie schwerlich allgemein gebilliget sehen. Manchem wird es wunderbar vorkommen, daß ein Roman, der so gar nichts ›sanscülottisches‹ hat, vielmehr an manchen Stellen der Aristokratie das Wort zu reden scheint, mit drey Heurathen endigt, die alle drey Mißheurathen sind« (NA 28, 247), wünscht sich aber dennoch erklärende Worte Lotharios dazu.

mit Skepsis gegenüberzutreten;¹³¹ Popes klassische Formulierung der *chain of being* im *Essay on Man* wird durch die Verachtung des Maulesels (»heavy mule«) im *Essay on Poetry* ausbalanciert. Chassirons Widerstand gegen den »unfruchtbare[n]«¹³² Zwischentypus der *comédie larmoyante* rechtfertigt sich durch die Maxime, alle Kunst sei unnütz, »wenn die Gattung [...] fehlerhaft ist«¹³³, es handle sich hierbei entgegen aller Prätension auf Gattungsnobilität bloß um »in Komödien eingekleidete Romane«¹³⁴ unter dem Denkmantel einer vorgeblichen Synthese. Signifikanterweise rechtfertigt Gellerts Rede *Pro commedia commovente* die »rührende Komödie« durch Manöver wie: es gebe eben solche Zwischenstufen in den Affekten wie eine »angenehme Liebe«, weder hoch-verzweifelnd noch niedrig-sinnlich; und mit dem Verweis auf ein altes Plotmodell, das aber in der gegenwärtigen Situation neue Signifikanz gewinnt: die »Verkleidung« zeigt sich in der Erziehung; was einer ist, kann durch Sozialisation poliert werden, von daher könne ein Mädchen aus dem Volk durch *Erziehung* zu Statusansprüchen berechtigt werden, die auf einer poetologisch intermediären Ebene einen ernsthaften Konflikt zu glücklichem Austrag zu bringen vermögen. (Das Gegenmodell, dass noble Abkunft etwa durch Entführung verdunkelt, sich aber durch eingeborene Tugenden letztlich bewähren wird können, die »Gattung« also nicht »fehlerhaft« ist, gehört als Topos aus den *Aethiopica* des Heliodor dem höfischen Roman an; und das zweite Modell, dass der Handwerker oder der *underdog* die Prinzessin heiraten können, komplementär dem Märchen-Typus.) Wenn es also eine klassizistische Biopoetik der Gattungen gibt, wird sie unter den Bedingungen des späten 19. Jahrhunderts in eine Topik der Rasse¹³⁵ und der Rechtsbürtigkeit einmünden müssen, wie später an Hofmannsthal gezeigt werden soll; an dieser Stelle ist zu resümieren, dass der Klassizismus des 18. Jahrhunderts auf seine Biologisierung weitgehend verzichtet zu haben scheint und diesen Verzicht solange aufrechtzuhalten imstande war, als das Modell der Ebenbürtigkeit und der Enterbung der Bastarde realgeschichtlich aufrechtzuerhalten, d. h. lebensweltlich plausibel war, und das heißt: unbefragt, und ohne Argumentationsnot aufrechterhalten werden konnte.

Es sollte an dieser Stelle allerdings nicht übersehen werden, dass der Anstoß zu Schlegels avancierter biopoetischer Position, wie sie hier aufleuchtet, aus einer Extrapolation der Gattungspoetik seines Bruders Elias hervorgeht. Schon die Batteux-Übersetzung verweist in der Fußnote auf Elias;¹³⁶ und dort

131 Lovejoy 1985, 303-307.

132 Chassiron bei Gellert 2003, 113 (»Über das Weinerlich-Komische«, 1749, dt. v. Lesing).

133 Chassiron bei Gellert 2003, 115 (»Über das Weinerlich-Komische«, 1749, dt. v. Lesing).

134 Chassiron bei Gellert 2003, 113 (»Über das Weinerlich-Komische«, 1749, dt. v. Lesing).

135 Der Rassendiskurs ist ein aristokratischer Diskurs, so Anderson 1993, 142-162.

136 Batteux 1751, 68.

war die – nur künstlich abschließbare – Komplizierung der Komödienarten im Sinne einer Linnéschen Merkmalskombinatorik durch die Implikationen einer Graduierung der Stände gleichermaßen hervorgetrieben wie auch insgesamt hintertrieben worden. Nicht so sehr die Ständeklausel wurde hier abgeschafft, sondern, es wurde angedeutet, mehr noch *die poetologische Soziologie der drei Hauptstände*. Schon im 17. Jahrhundert war die Dreiteilung der Stile dadurch in Verlegenheit geraten, dass der Dreiteilung von Stilen und Personen im Bereich der dramatischen Gattung nur zwei Realisierungsmöglichkeiten entsprochen hatten, wodurch – etwa bei Kaspar Stieler – die Komödie zugleich den *stilus mediocris* und den *stilus humilis* zu vertreten hatte. Wenn sich im Nachhinein die Mediation von Komödie und Tragödie als ›Widerspiegelung‹ oder ›Ausdruck‹ einer Emanzipation eines ›dritten Standes‹, wie der Abbé Sieyès das nennt, darstellen mag, verstellt das die Sicht auf die wesentlichere Bewegung nicht so sehr hin zu einer realistischen Repräsentation der Gegenwartsgesellschaften, sondern hin zu einer realistischen Repräsentation der offiziellen Phantasien über diese Gesellschaften in der Anerkennung der hierarchischen Ordnung auch der Berufsstände.

ZWISCHEN STAND UND NATUR: JUSTUS MÖSERS *HARLEKIN*. – Justus Möser's Verteidigung des Harlekins (*Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen*, 1761¹³⁷) gegen seine Vertreibung von der Schaubühne (und gegen Gottsched) hat ihren legitimen Platz in der Geschichte des Grotesken¹³⁸ und figuriert in Michail Bachtins großangelegter Verteidigung des Leibes gegen seine humanistisch-klassizistischen und autoritären Verächter als erste Apologie der Groteske.¹³⁹ Möser kommt damit in eine Geschichte zu stehen, die die Spuren des »grotesken Realismus« (Bachtin) und der Volkskultur in der von den Siegern geschriebenen Kulturgeschichte der Eliten entziffert (Bachtin, Muchembled). Diese Volkskultur ist zudem verstellt von der »verkümmerte[n] Vorstellung von Volkskultur und Folklore, die in der Frühromantik entstand und im wesentlichen von Herder und den Romantikern kanonisiert wurde«,¹⁴⁰ und die die vitale Kultur des Marktplatzes und des Lachens ignoriert. In Karl Mannheims klassischer wissenssoziologischer Studie zum *Konservatismus* (1925), ein Jahrzehnt vor der Erstfassung von Bachtins *Rabelais*, figuriert Möser umgekehrt als Hauptzeuge des ständisch orientierten Konservatismus. Zeitgenössisch ist das Bild Möser's ebenso ambivalent. Dass ein Möser-Text in Herders *Von deutscher Art und Kunst* erschienen ist – ein Auszug aus Möser's *Osnabrückischer Geschichte* –, hat ihm eine Art Nebenrolle in der Geschichte des Sturm und Drangs eingetragen. Ein gewisses Unbeha-

137 Möser 1968; i. F. mit der Sigle »H« und Seite. Andere Schriften Möser's, insbesondere die »Patriotischen Phantasien«, werden als »PP« und Seite zitiert nach Möser 1986.

138 Flögel/Ebeling 1862, 197.

139 Bachtin 1965/1995, 86.

140 Bachtin 1965/1995, 51.

gen über die privilegierte Nähe zu Goethes *Baukunst*- und Herders *Shakespeare*-Aufsatz und den *Briefwechsel über Ossian* war allerdings nie ganz zu unterdrücken, aufgewogen nur durch die Rolle der *Osnabrückischen Geschichte* für die Konzeption des *Götz von Berlichingen*. Eine genauere Lektüre von Möser's *Harlekin* zeigt eine zunächst unvermutete Breite von politischen, kulturpolitischen und poetologischen Intentionen. Im Folgenden sollen zwei Behauptungen erhärtet werden: dass es sich hier um eine Gattungspoetik nicht bloß der Harlekinade oder des Komischen handelt, sondern um einen systematischen Beitrag zur Gattungstheorie; und dass dieser Beitrag systematisch auf einem Niveau argumentiert, das ihn zu einem der interessantesten Texte einer Wissenspoetik der Gattungen macht, und das in unmittelbarer ›Nähe‹ zu Herder und Goethe.

Die Rollenfiktion des sich selbstbewusst gegen die Angriffe des Aufklärungsklassizismus verteidigenden Harlekin ermöglicht eine Reihe von poetologischen Listen. Der *Harlekin* ist nicht Verteidigungsrede der lustigen Figur, die vom Theater vertrieben worden ist, sondern Rede der personifizierten Gattung, und steht für die *commedia dell'arte*. Die Schrift macht mit der emergierenden Nachbarschaft zwischen Poetik und Naturgeschichte ernst. Zunächst geht der Harlekin gegen den restringierten Gattungskanon an und pluralisiert die klassischen Genera der Kunstrichter (man mag sich den ersten Teil von Gottscheds Gattungslehre dazu denken). Der Harlekin, der also in eigener Person zu seiner Verteidigung antritt, entstammt alter Familie aus Bergamo (H 10); er räumt bereitwillig der Oper und dem Trauerspiel, der Komödie und selbst dem rührenden Lustspiel den Vortritt ein, wenn nur »in der Ordnung nach ihnen« (H 11 f.) dem Harlekin und seinen Produktionen jener Rang zugestanden wird, »welchen meine Vorfahren von undenklichen Jahren ziemlich ruhig behauptet haben«: ein »nothwendiger und angenehmer Bürger« »in der besten komischen Welt« (H 12, ebs. 21) zu sein. Schon die Rollenfiktion des alten Gattungsadels kämpft gegen die *Exklusion* der »grotesk-komischen« »Harlekinade« aus dem Ensemble der möglichen Gattungen in der Diskussion der Jahrhundertmitte, die sich gerade durch *Inklusion* so vieler neuer Gattungen auszeichnet (ausdrücklich verweist der Harlekin auf die Diskussion um das rührende Lustspiel und damit auf die Linie Chassiron-Gellert-Lessing). Sollte also das Neue und die dazu notwendige Flexibilisierung des humanistisch-rhetorischen Gattungsmodells, das Gottsched auf eine neue philosophische Basis zu stellen versucht hatte, nur durchsetzbar sein aufgrund einer Exkommunikation traditioneller Gattungen? Damit wird das ›philosophische‹ Aggiornamento der Gattungspoetik auf das ihm zugrunde liegende neue Dekor, das man (bei allen Vorbehalten gegen den Begriff) als ›bürgerliches‹ wird bezeichnen können, transparent. Der Einspruch gegen das Ideologische im Philosophischen wird mit allen Registern durchgeführt; so wird zunächst, ganz im Sinn der aristotelischen Katharsis, das Funktionale der Posse medizinisch als Rekreation der Verdauungskräfte, als Kur der Melancholie durch Regeneration der körperlichen Zyklen anemp-

fohlen, in einer Zeit, der die Zirkulation der Körpersäfte als Signatur psychophysischer Gesundheit erschien und die Rotationsmaschinen zur Behandlung der Schwermut vorschlug.¹⁴¹

Neben aktualisierten traditionellen Topoi schickt Möser aber auch sehr moderne Problematiken in den Kampf. Über die Rollenfiktion des Harlekins wird von Rang und Klasse über die Polysemie von ›Geschlecht‹ und ›Art‹ die poetologische Argumentation auf das Terrain der Naturgeschichte hinübergespielt; der sprechende Harlekin wird damit metonymisches Gattungswesen, seine Familie, sein »Geschlecht« zur biologischen Art. In diesem Sinn geht es zunächst darum, ob die Posse überhaupt eine poetische Art sei oder vielmehr ein Hybrid, eine Monstrosität. Wie der Harlekin besser als mancher Gattungstheoretiker weiß, sind Gattungsnamen nicht neutrale systematische Termini, sondern, wie die Namen und die ihnen verbundenen Rangordnungen in der sozialen Welt, gewiss konventionelle Namen, vor allem aber Ergebnisse von Klassifikationsakten.¹⁴² Wenn der Name also die Existenz verbürgt und die humanistische Definition der Komödie die *commedia dell'arte* ausschließen sollte (»manche Blume ist an einer Doris Busen ganz stolz verblühet, deren Geschlecht vom Ritter Linné niemals bestimmt worden«, H 12), mag sie *Harlekinade* heißen (H 12): »Vielleicht ist es mir auch weit rühmlicher, ein eignes Thier in meiner Art zu bleiben, als wie der Löwe zum Katzensgeschlecht gezählt zu werden.« (H 12) Von der Persona der Gattung über das Geschlecht zur biologischen Art verfolgt der Möserische ›Katachresenmäander‹ (nach Jürgen Link) die zeitgenössische Ambivalenz von ›Gattung‹.

Damit hat Möser zugleich den Weg »vom Ritter Linné« zum Grafen Buffon zurückgelegt. Denn die Wendung spielt sicher auf eine Stelle im Methodenkapitel von Buffons *Histoire naturelle* an, wo es gegen Linné heißt, man müsse »der Neigung, Klassen zu machen, bis zur Ausschweifung nachhängen, wenn man sich überwinden kann, so sehr unterschiedene Wesen, als der Mensch und das Faulthier, oder der Affe und die schuppichte Eidexe sind«, in der Klasse *Quadrupedia* »miteinander zu vereinigen«; was auch für die zweite Ordnung, *Ferae*, gilt, in der sich Katzen und Löwen, Tiger und Wiesel vereint fänden.¹⁴³ »Wäre es aber«, fragt Buffon,

nicht viel ungezwungener, natürlicher und der Wahrheit weit gemäßer gewesen, zu sagen: der *Esel* ist ein *Esel*, und die *Katz* eine *Katze*? als wenn man, ohne einen Grund dazu angeben zu können, die Leute überreden will, der *Esel* sey ein *Pferd*, und der *Luchs* eine *Katze*?¹⁴⁴

141 Ihre Konstruktion war übrigens Erasmus Darwin vorbehalten, vgl. Starobinski 1960, 74f.

142 »An dem Titel *Komödie*, ist mir ohnehin wenig gelegen. Es schadet einer schönen Polonoise nichts, daß sie nicht die Ehre hat Menuet zu heissen.« (H 12)

143 Buffon 1771, Bd. 1, 65.

144 Buffon 1771, Bd. 1, 69.

Gegen Gottscheds Vorwurf, die Harlekinade (das Hanswurstspiel) sei »[o]hne Wahl, ohne Ordnung, ohne Einheit, ohne Ton, ohne Absicht«, erklärt der Harlekin gerade wieder biologisch, »daß alle Mißgeburten dieser Art, welche zween Köpfe und mehrere nicht zusammenpassende Glieder haben, keinesweges von mir abstammen, wenn sie gleich unter meinem Namen die Welt durchstreichen, und sich für Geld zur Schau stellen lassen«. (H 28) Keine Missgeburt, sondern eine echte Art ist die Harlekinade; die »Möglichkeit mehrerer komischer Arten« (H 12) neben der Komödie und dem rührenden Lustspiel erweist sich per Analogie durch eine Reform des gesamten Gattungssystems, die gleichsam im Vorbeigehen erledigt wird. »Wie manichfaltig ist nicht das Heldengedicht und die Oper in ihrem Geschlechte?« (H 13) Wir haben Helden-, Ritter-, Tierepen, *mock heroics* (genannt wird *Vadés La Pipe cassée*), komische, heroische, komisch-heroische Opern, deren Verfasser »überhaupt alle in der Nachahmung ergetzende Gegenstände in eben so unterschiedenen Arten geschildert, als die Natur in ihren Werken beobachtet, wo unzählige Stücke zu einer Art, und unzählige Arten zu einem Geschlecht gehören.« (H 13) Zum »Geschlecht des Heldengedichts« gehören, »in ihrer Art« wie Klopstock von Homer »unterschieden«, die komischen Arten von Cervantes und Swift, Despréaux (d. i. Boileau) und Fielding, Pope, Zachariae, Dusch. Gresset, Vadé, Scarron, Butler, Garth und Voltaire, und auch noch Cervantes und Fielding sind in ihrer Art unterschieden, »indem erster in der komischen Karikatur, letzter aber in den Stellungen nach dem Leben und besonders in moralischen Küchenstücken sich gezeigt hat« (H 14). Dasselbe gilt für das Singspiel: »Die heroisch-komischen, die komischen, die von dem rührenden Lustspiel nachgeahmten, die burlesken, grotesken und poissarden Opern sind keinesweges blosse Spielarten ihrer Gattung, sondern eigne fruchtbare Geschlechter« (H 13 f.).

Damit, und das ist der wesentliche Ertrag der Schrift für den hier zu exponierenden Zusammenhang, zeichnet sich ein vollständiger Paradigmenwechsel in der Konzeptualisierung der Gattung ab: Gattung ist nun tatsächlich *Gattung*, *genus* bzw. *species*, für die das Artkriterium gilt. Vollständig konsequent verlässt Möser's Gattung den Bereich der Rhetorik, der Regeln und des Aptums, aber auch den Bereich der Rhetorik der Sprechakte, um in das Gebiet des Lebens und der Generation überzuwechseln. Nicht Spielarten (*variations*), sondern »eigene fruchtbare Geschlechter«: »echte« Arten (*espèces*) bewähren sich in der Prokreation, und nach Buffon, dem die Biologiegeschichte die Einführung des »biologischen Artkriteriums« nachrühmt, liegt die Entscheidung, ob eine Art vorliegt oder nicht, an der Fruchtbarkeit der Verbindung zweier Exemplare,¹⁴⁵ oder, anders gesagt, in der reproduktiven Kohärenz innerhalb der Art, der Ähnlichkeit und der reproduktiven Isolation zwischen

145 Buffon 1749, Bd. 2, 10f. (Kap. 1: »Comparaison des Animaux, des Végétaux et des Minéraux«).

Arten.¹⁴⁶ Auf dieser Art von Gattungsreinheit beharrt der Harlekin »wie der Divan« und lehnt die »Vermischung unterschiedener Arten in meinen grotesken Gemälden« ab (H 33); dagegen gibt es eine eigene »Vollkommenheit« für die »groteske Sittenmalerey« wie für das Heldengedicht, und auch das Vaudeville habe sich vom »Gassenlied« zum Lehrgedicht *Le vaudeville* (Sedaine) emporgearbeitet. (H 36) Obwohl die Natur sich »unerschöpflich an Gestalten, worin sie ihre Reizungen den begierigen Augen verschwendet« (H 12), darstellt, ist die Harlekinade kollektive Individualität; mithin Gattung.

DIE WIENER THEATERDEBATTE UND DIE KOMÖDIENARTEN UM 1760 ALS KONTEXT DES *HARLEKIN*. – Die Gegner, gegen die sich der Harlekin mit der Apologie seiner Ebenbürtigkeit verteidigt, entstammen zwei Generationen der deutschsprachigen Aufklärung. Hinter dem »Kunstrichter« lässt sich durchaus Gottsched ausmachen, auch wenn die sprichwörtliche Austreibung des Hanswursts aus dem Theater der Neuberin (1737) schon mehr als zwanzig Jahre zurückliegt; die vierte Auflage der *Critischen Dichtkunst* war 1751 erschienen, und in seinem letzten Lebensjahrzehnt verfolgte Gottsched ehrgeizige kulturpolitische Pläne, in deren Zentrum Wien stand, eine Parallele zu den etwa gleichzeitigen Bemühungen Klopstocks, Lessings und Wielands um eine Anstellung oder eine Position am kaiserlichen Hof. Unter Berufung auf Gottsched war – und das ist der unmittelbare Kontext zu Möser's *Harlekin* – 1760 eine Schrift des Wiener Aufklärers Joseph Heinrich Engelschall erschienen, *Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien*, die zusammen mit Ernst Gottlieb v. Petraschs Adresse *An die Wiener* (1760) die sog. Wiener Theaterdebatte auslöste.¹⁴⁷ Engelschall geht es um die Frage, wie die Schaubühne ihre versittlichende Wirkung auf das Publikum auszuüben imstande sein kann; dass sie versittlichende Wirkung hat, ist als Prämisse vorausgesetzt. Engelschall vertraut auf die Korrelation von Vernunft, Sitten und Geschmack, die er in Rom, Griechenland und auf der französischen Bühne gewährleistet sieht; die Schauspielkunst bildet damit einen »Theil der sittlichen Gelehrsamkeit«¹⁴⁸ sowie, in ihrer Rolle zur Beförderung des Staates, »einen der würdigsten Gegenstände der Polizeywissenschaft«,¹⁴⁹ wo umgekehrt die »Zoten eines Bernardons und unsrer Schaubühne« »lasterhafte Bürger« machen, sie »streiten mit einer gesunden Polizey, und hemmen die

146 Rieppel 2001a, 44; zum »biologischen Artkriterium« Mayr 1982, pass.

147 Haider-Pregler 1980 u. 1988b; Sonnleitner 1996. Haider-Pregler zufolge sind hier die Konflikte zweier Generationen der deutschen Aufklärung in einer zusammengezogen. – Möser kannte die Schrift wohl aus dem Nachdruck in Gottscheds Zeitschrift »Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit« (1760f.), dazu Hafner 2007, 338f.

148 Hafner 2007, 253 (Engelschall: »Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne«, 1760).

149 Hafner 2007, 261 (Engelschall: »Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne«, 1760).

vernünftige Beförderung guter Sitten.«¹⁵⁰ Zur Verbesserung der nach wie vor vom Stegreifspiel dominierten Wiener Bühne wird ein »Aufseher« gefordert, der sowohl für die Ästhetik als auch für die Organisation und die Ökonomie dieser Bühne zu sorgen haben wird, ein Gelehrter, aber kein Pedant.

Engelschalls Schrift ist damit kein literaturästhetisches Manifest zur sittlichen Basis der Literatur, analog etwa zu Gottscheds *Maxime der Verfertigung von plots* aus »moralischen Sätzen«, sondern eine sehr konkrete Intervention in einem lokalen Fall, der seine Signifikanz aber daraus bezieht, dass Wien die einzige Stadt im deutschen Sprachraum mit zwei privilegierten stehenden Bühnen ist (Kärntnertortheater seit 1710, Ballhaustheater seit 1741), auf denen Truppen (»französische«, »italienische« und »deutsche«) in mehreren sprech- und musiktheatralischen Formen (Ballett, italienische Oper, Singspiel, französisches und deutsches Sprechtheater; Stegreifkomödie, regelmäßiges Schauspiel in allen zeitgenössischen Gattungen) miteinander kommerziell konkurrieren. Um 1760 war zudem die Trägerschaft des »deutschen« Kärntnertortheaters durch die Stadt, aber unter Aufsicht des Hofes in eine Entscheidungssituation geraten, das Schicksal des »deutschen« Theaters und sein Verhältnis zum »französischen« Ballhaus-(Burg-)Theater stand also zur Disposition.¹⁵¹ Zur selben Zeit war auch die Diskussion um die Ökonomie des Theaters bei dem in Wien lehrenden Kameralisten Johann Heinrich Justi an jenem Punkt angelangt, an dem dann wenig später Joseph v. Sonnenfels seine Kampagnen gegen die Stegreifpraxis in ökonomisch-ästhetischer Doppelbewegung führen sollte:¹⁵² das Theater rechtfertigt sich schon durch das legitime Unterhaltungsbedürfnis des Publikums, die Komödie kann eine »rechte Tugendschule« sein, die Tragödie vermehrt den Heldensinn, die repräsentative Oper hat positive Außenhandelswirkungen; den staatlichen »Aufseher«, den Engelschall fordert, schlägt auch Justis Hauptwerk *Die Grundfeste zu der Macht und Glückseligkeit der Staaten* (1760f.) vor. Sonnenfels folgt der verhältnismäßigen Wirksamkeit der theatralischen Gattungen, wenn er sich in den *Sätzen aus der Polizeywissenschaft* (1765) die größte Wirkung von der Komödie verspricht, da sie sympathetisch auf eine weit größere Gruppe wirkt, als die auf die Großen beschränkte Tragödie,¹⁵³ während Lessing mit demselben Argument die spezifisch »bürgerlichen« Hybridformen des Bürgerlichen Trauerspiels und der rührenden Komödie verteidigt. Lessing allerdings spricht als Autor, Dramaturg und ästhetischer Ideologe, während Sonnenfels als Be-

150 Hafner 2007, 259 (Engelschall: »Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne«, 1760).

151 Vgl. Hadamovsky 1994, 214.

152 Im Staatsrecht und in den *Briefen über die Wienerische Schaubühne*, dazu Haider-Pregler 1988a.

153 Das ist die Frage nach der »Fürstenspiegel«-Funktion, die auch Gottsched aufwirft (die Tragödie ziele zwar auf das Verhalten der Fürsten, aber auch die Bürger könnten sich daran Beispiele nehmen) und Lessing verändert übernimmt. Vgl. zur Geschichte Szondi 1979, 43 f. (de Baïf, Estienne, Opitz), Sinemus 1978, 44-49.

rater der Kaiserin auf die Ordnung des Staatsganzen abhebt. Hier kommt die Fruchtbarkeit des Theaters und einer sinnvollen, geregelten Rekreation im Sinn der Verfleißigung (Rudolf Schenda) des Bürgers in den Blick. Die Anerkennung des Rekreationsbedürfnisses steht im Dienst der Verwertbarkeit der Volksenergien bzw. ihrer Lenkung, bei Sonnenfels: wie sie dem Staat zugutekommen, und bei Möser: wie sie in die Ständeordnung integriert bleiben können; denn hinsichtlich des ›Volksvermögens‹, wie das Peter Rühmkorf in schöner Zweideutigkeit genannt hat, zeigt sich im Laufe des 18. Jahrhunderts durch die zunehmende Geldvermitteltheit des sozialen Verkehrs auch der Beginn einer (›kapitalistisch‹ organisierten) Unterhaltungsindustrie, der diese Konfliktlinien ganz fremd sind.

Das Verschwinden des Stegreifspiels ist für alle diese Ansätze allerdings die Bedingung, damit sich »sittliche« Wirkung überhaupt einstellen kann, und das nicht nur, weil damit die Zoten und obszönen Wortspiele (die sog. »équivoques«) verschwinden würden, sondern weil damit überhaupt erst die Wirkungen schauspielerischer Darbietungen planbar werden; die Durchsetzung der Schriftlichkeit auf dem Theater ist auch die Voraussetzung für die Regulierung des Theaters durch die (aufgeklärte) Zensur. Gegenüber der aktuellen Theaterpraxis zeigt sich also das, was in der Forschung die ›Literarisierung‹ der Bühne genannt wird, sowohl als *Mediatisierung* des Schauspielers durch den Autor als auch als *Medialisierung* des Schauspielers im Dienst von Botschaft, majoritärem Habitusimperativ, staatlich-ökonomischer Nützlichkeit und literarischem Autorwillen, der, einmal durchgesetzt, dann nur mehr den Abstimmungen mit den Füßen (und der »Theatralcensur«) unterworfen ist. Die Durchsetzung also des Schriftprinzips, des *auctors* gegenüber dem *actor*, ein ständiger Konflikt mit vielen unterschiedlichen Scharmützeln, nie wirklich gewonnen im Theater, bedeutete die ›organische Verbindung‹ von »Stoff« (Materialhunger des Theaters, transmediale Transgressionen; Heufeld schließt sich an die Auctores des Prosaromans – Richardson, Fielding – an, unter Zustimmung Lessings¹⁵⁴ und Sonnenfels¹⁵⁵) und »Form«, unter Verdrängung der »Persona« (der Schauspieler »Prehauser«, der Nachfolger Stranitzkys als ›Wienerischer Hanswurst‹, als Figur von Christian Gottlob Klemms *Der auf den Parnass versetzte grüne Hut*). Zur Durchsetzung des Autorschaftsprinzips auf dem Theater entwickelt Philipp Hafner die Burleske eines primitiven Autors, der nichts anderes als einen ebenso primitiven Canavas zustande bringt;¹⁵⁶ konzilianter nimmt sich die Regulierung in Klemms *Grünem Hut* – titelgebend das Attribut des Hanswurst – aus, wo ebenfalls die Trennung zwischen Schauspieler und Rolle vorgeführt (und auf Möser's *Harlekin* angespielt) wird.

154 Lessing: WB 6, 225f. (»Hamburgische Dramaturgie«, 1767).

155 Sonnenfels 1767-69/1988, 325f. (1769).

156 Hafner 2007, 10 (»Brief eines neuen Komödienschreibers, an einen Schauspieler«).

In der Literaturtheorie der deutschen Aufklärung war es in der Generation ›nach Gottsched‹, d. h. seit den ersten Auflagen seiner autoritativen *Critischen Dichtkunst*, aber noch zu dessen Lebzeiten, zu Diversifizierungen der aufklärerischen Argumentation gekommen, die zugleich als erste Ansätze eines sich herausbildenden literarischen Feldes gelesen werden können, eines eigenen Diskursregeln folgenden Diskussionszusammenhangs mit spezialisierten Publikations- und Rezensionsinstitutionen und spezifischen Kämpfen um Anerkennung innerhalb und einer tendenziellen Abschließung dieses Diskussionszusammenhangs gegen außen. Entdeckt werden damit Spezifika literarischer Kommunikation – hier: der »Wirkung« –, die sich nur mehr vermittelt in staatliche und religiöse (z. B. konfessionspolitische) Diskussionszusammenhänge einfügen. Die ›Literarisierung‹ des Theaters ist damit eine Etappe der Teilung des Theaters in einen legitimen Bereich, der der Literatur zugehört, und in ein ›bloßes‹ Theater, das in die Reihe der Vergnügungsinstitutionen gestellt wird. Diese spezifische Neuerfindung des Theaters als Drama wiederholt sich spätestens in der Folgegeneration, in der Differenzierung in ein literarisches und ein Unterhaltungstheater, die aber bereits auf der neuen medialen Basis der Schriftlichkeit und der Entmachtung der (›autonomen‹) Schauspielkunst stattfindet. Insofern die Wiener »Gottschedianer« wie Engelschall und Petrasch auf dem Terrain der Kameralistik argumentieren, müssen sie die aktuelle Schraubendrehung einer solchen ›Autonomisierung‹ verfehlen, und ziehen damit den Spott der jüngeren Aufklärergeneration auf sich (Möser, Nicolai, Lessing), die dabei sind, die Wirkungsfunktionen einer neuen Dramatik auf gelehrt-philologischer Basis zu erkunden (daher die Aristoteles-Rekurse in Lessings Mitleidsästhetik und Nicolais Tragödientheorie: Erregung von Leidenschaften, unter Verzicht auf materiale ›Lehre‹). Das philologische Element bei Autoren und Kunstrichtern bezeugt dabei die noch nicht erledigte Ablösung vom Gelehrtenparadigma. Andererseits argumentieren Ästhetiker (Lessing, Nicolai), Kameralisten (Justi, Sonnenfels), Theaterpraktiker (Engelschall, Petrasch, Sonnenfels) auf demselben sozialgeschichtlichen Niveau der »Sitten« und damit auf Basis der Anerkennung (oder Projektion) der habitusprägenden Macht der Schaubühne, höchstens unterschieden in die Dominanz einer direkten oder einer indirekten Erwartung an diese. Das Ensemble der Gattungen, einmal (wenigstens theoretisch) gereinigt vom vorliterarischen Stegreifspiel, erfüllt dann immer noch doppelte Funktionen. – Die Biopoetik Möasers, so zeigt sich, hat ihren Einsatz in der Trennung der Sphären in der Kunst, ausgelöst durch den neuen Doppelcharakter des Schauspiels als literarisches und repräsentatives Kunstwerk und als kommerzieller, populärer *fait social*.

Möasers *Harlekin* siedelt selbstverständlich bereits auf dem Terrain des »ge-reinigten« und literarischen Theaters, weit entfernt von der »grotesken« Körperdramatik des Hanswurst des »Spaßtheaters«. ¹⁵⁷ Möser geht es auch gar

157 Müller-Kampel 2003; Jürs-Munby (2007) akzentuiert die Differenz zum ›bürgerlichen‹ Identitätstheater.

nicht um die Rehabilitierung des Hanswurst, sondern um dessen Verortung innerhalb des literarischen Gattungskanons, wo er – in ständischer Manier – nicht als Spaßmacher, sondern als lustige Figur die Position eines Geringen, aber mit dessen ständischer Ehre innehaben soll. Seine Nobilitierung beschränkt sich damit, sozialgeschichtlich gesprochen, auf die Erhebung des Harlekins und seines »Geschlechts«, seiner »Gattung«, aus den Abgründen der »Ehrlosigkeit« in die Sichtbarkeit der Ständegesellschaft, heraus aus der Residualkategorie der *urban poor* sowie der Scharfrichter und Abdecker. Es ist daher naheliegend, dass Möser auf Buffon und sein Artkriterium rekurriert, da das System des Grafen Buffon sehr viel mehr noch als das ebenfalls nach ständischer Analogie konstruierte, aber vom mathematisch-systematischen Furor angeleitete System Linnés die Individualität des Unterschiedenen akzentuiert. Buffons Tiere sind ethologisch beschreibbare Identitäten, keine bloßen Systempositionen; und Buffons Artkriterium ist ein System der Ebenbürtigkeit, das die Art mit der relativen Ehre von Geschlechtern überblendet. (In der Revolutionszeit, es wurde angemerkt, wird das sehr genau gesehen werden und Buffon seinen wissenschaftlichen Ruf zugunsten Linnés fast vollständig einbüßen; Linnés System rückt nun an die Seite der Mathematik Newtons und von Thomas Paines abstrakter Sozialtheorie der Menschenrechte.) Die Konstruktion der Gattungen anhand der wahren »Naturgeschichte« Buffons liegt damit nahe: ständische Klassifikation, nach relativer ständischer Ehre, nicht als abstrakte Klassifikation nach psychologischer Funktion.

Mösers Harlekin ist damit von den popularen Energien des Bachtinschen Karneval ebenso weit entfernt wie es die Ehrenrettung von Hanswurst als Harlekin durch Lessing¹⁵⁸ ist. Doch ist die Möserische Naturgeschichte der Gattungen ein wichtiges Bindeglied zur Biopoetik der Gattungen der Jahrhundertwende, auch und gerade wenn die ständische Distinktion und mit ihr die Distinktivität von Klassenbildungen realgesellschaftlich in die Krise gerät. Denn Möser argumentiert nicht traditionell, sondern als Traditionalist und Konservativer, also auf dem Terrain der Moderne; sein Harlekin gehört nicht in die Sphäre des Popularen, sondern höchstens zum Populardiskurs, er agiert *au deuxième degré*. In Bachtins Renaissance hätte er nichts zu suchen gehabt.

Mösers Gattungspoetik ist durch und durch ständisch geprägt, wie sich auch an der für bürgerliche Intellektuelle ungewöhnlichen Schätzung der höfischen Repräsentationsgattung Oper und anderer musikalischer Formen manifestiert.¹⁵⁹ Dem Harlekin, eigentlich: der Harlekinade, wird ständische

158 »Geringer, als er erscheint, ist Lessings Gegensatz zu Gottsched in der Bewertung der Harlekin-Gestalt«, Lessing liefere »ein Plädoyer für die witzige und respektlose Dienerfigur, [...] aber keine Verteidigung des derben, unflätigen, die Handlungseinheit auflösenden Hanswurst-(Pickelhäring-)Typus, den Gottsched im Namen des guten Geschmacks und der Regelmäßigkeit als nicht komödienfähig bekämpft hatte.« (Profitlich 1998, 71)

159 Möser und Friedrich Nicolai »sehen gerade in diesen poetologischen Differenzierungen die Entsprechung zur sozialen Differenzierung.« »Nicolai und Möser bleiben bei

Ehre zuteil; sie fügt sich damit in Möser's Bemühungen, ständische Ehre gegen die linksbürgerliche Kategorie der »Freiheit« zu setzen, die in Möser's konservativem Denkhabitus nur als »Ausnahme« erscheinen kann.¹⁶⁰ Die Abstraktion, der Möser entgegenwirkt, ist die Furie der Abstraktion der bürgerlichen Aufklärung, die in der Mathematik wie im jüngeren Naturrecht als Individualisierung und Menschenrechtlichkeit ihr Wesen treibt; auch die unsystematische Figurenrede der Selbstapologie gehört dazu. Jene Abstraktion¹⁶¹ gewinnt realhistorischen Raum durch die Geldvermitteltheit und Kapitalisierung der Sozialverhältnisse, durch die Entqualifizierung der Ökonomie und die absehbare Ablösung der Status- durch eine Klassengesellschaft, durch eine abstrakte Gleichheit, die die traditionale geordnete Buntheit der Kultur fahl werden lässt. Das abstrakte »Gesetz« wirkt als Hebel gegen erfahrungsgesättigtes Herkommen; philosophische Theorien untergraben alle ursprünglichen Kontrakte, Privilegien, Freiheiten, Bedingungen und Verjähungen; sie stoßen alle Einschränkungen und Klassifikationen als Hindernisse weg. Hinter dieser Real- wie ideologischen Logik steht für Möser das Gespenst des Absolutismus, der mit dem Liberalismus konspiriert, indem er ihm den Boden bereitet. Wer die Klassifikationen nach dem Diaphoron Ehre beseitigt, macht aus einem Blumengarten ein Linnésches Museum oder den Dschungel des nie endenden Kampfes. Dass die Abstraktion zugleich hierarchisch und egalitär auftreten kann, ist eines der Ergebnisse von Möser's Schrift.

Möser lehnt den systematischen Schluss in der Gesellschaftstheorie ab (PP 100) und fordert statt dessen Erläuterungen vaterländischer Rechte durch eine Gesellschaft von Rechtsgelehrten (PP 130). Auch die Natur erreicht bei Möser ihre Zwecke durch Vielfalt: Durch allgemeine Gesetze »entfernen [wir] uns [...] von dem wahren Plan der Natur, die ihren Reichtum in der Mannigfaltigkeit zeigt, und bahnen den Weg zum Despotismus, der alles nach wenigen Regeln zwingen will und darüber den Reichtum der Mannigfaltigkeit verliert.« (PP 98) In der Ökonomie wird Justi (mit der *Grundfeste*) ein Hauptgegner Möser's, Justi erscheint als Agent des gleichmacherischen Despotismus und des Einheitsstaates; mehr noch müsste das für Sonnenfels' Etatismus gelten.¹⁶² »Jede Regel muß das Resultat einer richtigen und glücklichen Erfahrung sein« (PP 341), wobei es zur Erfahrungs-Regel gehört, dass das Genie, wie später bei Kant, »sich seine eigenen Regeln« macht, »die es dann befolgen muss«. (PP 342) Ökonomie, Natur und Kunst werden bei Möser immer in eins gedacht. »Deutscher und Engländer ziehen« anders als die klassizistisch orientierten Italiener und Franzosen die Mannigfaltigkeit

aller Kritik dem System differenzierter Stände verbunden.« (Krämer 1998, 724) Auch deshalb verteidigt Nicolai die ständegebundene Form der *opera seria* und polemisiert später gegen Herders Volkslieder-Kultus.

160 Vgl. Mannheim 1925/1984, 163 f., pass.

161 Eine gute Zusammenschau Möser'scher Grundpositionen ist – neben Mannheims Studie – Müller 1990.

162 Zu Sonnenfels' Position zwischen älterem und jüngerem Naturrecht vgl. Garber 1988.

»der höchsten Schönheit vor.« (PP 303) Griechen haben keine Regeln aufgestellt, Genies sollen die Regeln brechen, nur »das edelste Kunstwerk unter allen, die Staatsverfassung«, sollte »die unmannigfaltige Schönheit eines französischen Schauspiels annehmen?« (PP 99) Die Natur, heißt es im *Harlekin*, ist »unerschöpflich« (H 12) an Gestaltungen, Sitten, Leidenschaften, Gesichtern. Auch Epochen sind individuell:

Der Stil aller Künste, ja, selbst der Depeschen und Liebesbriefe eines Richelieu, steht untereinander in einigem Verhältnis. Jeder Krieg hat seinen eigenen Ton, und die Staatshandlungen haben ihr Kolorit, ihr Costume und ihre Manier in Verbindung mit der Religion und den Wissenschaften. (PP 251)

Herders Historismus ist hier antizipiert. Auf derselben Linie wird in den 1770er Jahren die Argumentation der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* liegen, des ›Sprachrohrs‹ der Sturm und Drang-Generation: »Wird denn das Dichter- und Philosophenvolk nie begreifen, daß der Adel noch ganz allein dem Despotismus die Waage hält?« Hätte der Adel nur eine bessere Erziehung, »wollten wir gerne den, nach unserer Verfassung so nötigen Unterschied der Stände dulden. [...] Wer gelernt hat, Zufriedenheit auf der Stufe zu finden, wo er steht, der wird alle Stufen über und unter sich mit Gleichgültigkeit ansehen. Aber erst muß man aufhören, selbst Scapin zu seyn, ehe man über den Arlequin spotten darf.«¹⁶³ Die Gradation der Ständegesellschaft garantiert die Buntheit der Welt, für die der Sturm und Drang optiert, gegen ihre absolutistische Abstraktion und Entfärbung.

MISCHLING, BASTARD. – Möser's Individualitätsgebot erzeugt allerdings zusammen mit dem Gebot kollektiver Individualität (also: Generizität) der Harlekinade einen Kompromiss mit dem Klassizismus und der Aufklärung. Der Harlekin »erschein[t] nur mit Recht, wenn die ganze Schöpfung der Bühne grotesk ist« (H 29); die »Einheit der Absicht« und die »Einheit des Tons« garantiert die »Harmonie meiner grotesken Schöpfung«. Insgesamt sind »meine Vorstellungen ihrer eigenen Regeln und Vollkommenheiten ebenso fähig [...], als andre Lustspiele« (H 33); das eigene Recht der Gattung erfordert umgekehrt also eine spezifische Reinheit der Gattung und die Abwehr der Illusionsbrechung, der sich der Hanswurst im Trauerspiel (also in der sog. »Haupt- und Staatsaktion«) schuldig macht. Folgerichtig korrespondiert die Legitimation der Natürlichkeit der Harlekinade der Abwehr des Monsters, des Zwitter. Ähnlich liegt der Fall bei Lessing: Lessing hatte, wie gesehen, zur Rettung von Euripides' epischer Dramatik den Maulesel aus Popes *Essay on Criticism* verteidigt; an anderen Stellen der *Hamburgischen Dramaturgie* verteidigt er – nach dem berühmten affirmativen Zitat aus Wielands *Agathon* – gegen den *Agathon* eine Gattungsreinheit, die auf der Einheit

163 Seuffert 1883, 585 (»Frankfurter gelehrte Anzeigen«, 1772).

der Empfindung beruht. Somit kann es neue Arten geben (»ernsthafte Komödie«, Diderots *genre sérieux*; das bürgerliche Trauerspiel), so flexibel ist die durch das Genie vermittelte Natur bei Lessing wie bei Möser (Möser zitiert Popes Paradox eines historischen Platonismus von den »neuen Urbildern«, die das Genie – Shakespeare – geschaffen habe), aber die *Einheit* des Tons (Möser) oder die der Empfindung (Lessing) muss gewahrt bleiben: Wieland kann die illusionsbrechende Haupt- und Staatsaktion mit dem Hanswurst bzw. die Tragikomödie nur als Satiriker des Klassizismus, nicht als Kritikus intendiert haben, sonst wäre »jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat«, das »Mischspiel«, »die Vermischung des Possenhaften und Interessanten« »als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks«¹⁶⁴ gerechtfertigt. Illusionsbrechung gefährdet damit gleichermaßen die ständische Ehre der Gattung (Möser) wie deren wirkungsästhetische Exposition (Lessing).

In Möser's Sozialtheorie ist der Mischling, Bastard, Illegitime der »Fremdkörper«, der die regelhafte Übertragung von Besitz und Status, besser: besitzfundiertem Status, »Stand«, gefährdet, eine Gefahr, für die die populationistisch orientierten Aufklärer blind bleiben müssen, die sich von bloß quantitativer Bevölkerungszunahme gesellschaftlichen Fortschritt versprechen.¹⁶⁵ Der *stakeholder* von Möser's ständischer Gesellschaft ist der *shareholder*, sofern es sich um Bodenbesitz handelt (»Der Grundbesitz als Aktie«), damit ist der Harlekin höchstens insofern plebejisch, als Möser die *plebs* vor der Proletarisierung bewahren will; die »Heuerleute«, »Hollandgänger«, »Nebenwohner« sind gleichermaßen Agenten wie Opfer der neuen Verhältnisse. Möser ist Feind jedes aufklärerischen Etatismus, damit Skeptiker aller Polizey und Gegner aller modernen Ökonomik, damit prinzipiell Sympathisant des Hanswurst und traditioneller Formen, die dem Aufklärungsmodell Widerstand entgegensetzen; zugleich sieht er, dass dem Wiener Hanswurst in seinem Überschuss an ständisch nicht bindbarer somatischer Energie einerseits ein tendenziell subversiver Gehalt eignet, andererseits derselben Kreatürlichkeit mit ihren absehbaren Verfallsformen ein Schicksal als Marktagent im Unterhaltungsbetrieb bevorsteht, der die Aufrechterhaltung ständischer Ordnung nicht garantieren wird können,¹⁶⁶ obwohl die Subversion des Hanswurst in der Haupt- und Staatsaktion durchaus den traditionellen Mustern herrschaftserhaltender Keckheit (wenn man will: des Karnevals sensu Bachtin) gefolgt war.

Möser ordnet nicht mehr den Ständen die Gattungen zu, sondern entwirft eine Gattungstheorie nach ständischem Muster; mit der Hellsicht weniger

164 Lessing: WB 6, 532 f. (»Hamburgische Dramaturgie«, 1768).

165 Vgl. Möser's »Ueber die zu unsern Zeiten verminderte Schande der Huren und Hurkinder« (1775).

166 Zur Vereinbarkeit von körperlicher Zirkulationssemiotik und geldvermittelter Warenökonomie beim Hanswurst vgl. Scheit 1995.

des Ideologen, sondern des Ökonomen; Möser ist praktischer Politiker, Lessing Philologe, Autor, Kunstrichter, Gottsched, Sonnenfels und Justi sind Professoren für Beredsamkeit und Polizeywissenschaft; damit ist die Bandbreite abgesteckt, wie weit sich Gattungstheorie um die Jahrhundertmitte erstrecken konnte.

Poetik/Gesellschaft: Geist der Volkspoesie und Poetik des Epos

Das Schönste ward gedichtet
 Von keines Dichters Mund,
 Kein Denkmal ist errichtet,
 Kein Marmor thut es kund.
 Es hat sich selbst geboren,
 Wie eine Blume sprießt
 Und wie aus Felsenthoren
 Ein Brunnquell sich ergießt.

Friedrich Rückert: *Naturpoesie*

VOLK. – Es ist auffällig, dass in Lessings Bestimmung der Komödie von einem »Volk« die Rede ist.¹⁶⁷ Bei Möser wäre ein »Volk« als Kategorie ganz unplausibel, da die Gruppen in einem immer schon gegliederten ständischen Ganzen erscheinen und ein solcher Kollektivsingulär in einer sozialen Ontologie des Konkreten und des Relativen nur dysfunktionale Wirkungen haben könnte. Tatsächlich hat Lessing – der Theologe, Philologe und Bibliothekar – eine Nebenrolle in der epochalen »Entdeckung des Volkes«. Lessing zitiert 1759 in den *Literaturbriefen* als »erster« ein Volkslied im Kontext der poetologischen Debatten der Jahrhundertmitte; in seinem Widmungsbrief zu Gleims *Lieder für das Volk* (1772) attestiert er dem Volks-Dichter, er habe als Erster die »Herablassung« des »Dichters« zum »Volk« nicht auf dessen – naturgemäß eingeschränkten – »Verstand« bezogen, um ihm gute Lehren in einfacher Form zu geben, sondern »als Herablassung zu dem Stande« interpretiert, und damit Volk nicht »blos und allein für den schwachdenkendsten Theil des Geschlechts« genommen, sondern »das Volk eigentlich verstanden, und den mit seinem Körper thätigern Theil im Auge gehabt, dem es nicht sowohl am Verstande, als an der Gelegenheit, ihn zu zeigen, fehlt.«¹⁶⁸

Vom geminderten *Verstand* über den *Stand* zum *Verstehen* des Volkes: in Abbreviatur exponiert hier Lessing die drei Dimensionen, in denen sich der Umbauprozess einer mit dem »Volk« befassten Poetik vollzieht. Lessings

167 »Die wahre Komödie allein ist für das Volk, und allein fähig einen allgemeinen Beifall zu erlangen, und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften.« Lessing: WB 3, 280 (»Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel«, 1754).

168 Lessing an Gleim, 22. 3. 1772 (abgedruckt erst 1800). Gleim 2003, 656.

angedeutete Hermeneutik des Volkes ist Voraussetzung wie Ergebnis einer spezifischen Textproduktion; sie sucht die Archive der Gelehrten auf, um mit den ›Stimmen der Völker in Liedern‹ (Herder) zurückzukehren, sie muss auf diese Stimmen nicht hören. Tatsächlich macht sich seit 1750 ein neuer Ton in der Lyrik bemerkbar, der, wie eine späte Formulierung des Simplitzitätsideals in der Musik besagt, den »Schein des Bekannten« (J. A. P. Schulz) an sich hat, Lessing empfindet an Gleims Liedern eine »fröhliche Armuth, *laeta paupertas*«. ¹⁶⁹ Nicht um aufklärerische ›bürgerliche Verbesserung‹ der Unterschichten im Sinn von Verfleißigung und einer »verhältnismäßigen Aufklärung« ¹⁷⁰ des Landvolkes soll es gehen, sondern um das Zugleich eines neu entdeckten poetischen Sprechens und seines soziologischen Substrats. Da aber der ›Stand‹ des Volkes, näher besehen, angesichts der ideologischen Selbstverhältnisse der Ständegesellschaft eine Konstruktion ist, steht der soziale Gehalt der Formel unter dem Druck einer Reform der poetischen Sprache; die Bindungen zwischen der Soziologie einer in Bewegung geratenen ›alten Welt‹ und der poetologischen Produktion lockern sich so weit, dass gerade die Poetik der Ort sein kann, an dem das Volk ›erfunden‹ und konturiert wird. Einer ›romantisch‹ inspirierten Volkskunde wird das Volk das nur über seine kulturellen Äußerungen verfügbare Substrat des Nationalen sein. An die Stelle einer denkbaren integralen kulturellen Soziologie tritt eine ›Volkskunde‹, deren Objekt das poetologische Artefakt einer Poetik des Volkes und seiner Kultur ist und die die reelleren Volksvermögen der Ökonomie überlässt. ¹⁷¹

Damit bleibt die Poetik eine *Agentur* des Sozialen, nicht dessen Ausdruck; sie wandelt sich allerdings von einer Instanz, die – über die sozial-magischen Apparaturen von Rhetorik und Poetik – die relationalen Sprechweisen ständischer Distinktion in Setzungen einer ständischen Soziallehre verwandelt hatte, zu einer Instanz, die das Relationale in die Horizontale verschiebt und das Volk als Substrat des Nationalen zum Sprechen und damit in die Welt bringt. Für die Poetik hat das den paradoxen Effekt, dass sie auf einmal *zwei* Literaturen zu betreuen hat: ein unverfügbares, primordiales Sprechen, das immer schon und gewissermaßen gerade bis gestern gesprochen hat; und das, was in der Moderne eben Literatur heißt. Literatur soll als Nationalliteratur Fortsetzung des Sprechens vom Ursprung her sein; sie kann es zugleich aber auch nicht sein, weil genau dieses Sprechen ja unverfügbar ist, und wenn es bewusst angestrebt ist, im selben Moment verflogen sein wird. Dieses Dilemma erzeugt ein doppeltes Gattungssystem, wie später bei Herder zu sehen sein wird; es erzeugt imaginäre Lösungen, die die ›philosophische‹ Poetik des Idealismus erst auf den Plan ruft (Schelling, Hegel); es legt Bestimmungen

169 Lessing an Gleim, ebd.

170 Sauder 1974.

171 Die ›Anfänge‹ von Soziologie und Volkskunde sind notorisch umstritten; das Fach Volkskunde sieht sich traditionell als Ergebnis des Zusammenflusses der Quellströme von Statistik, Geographie und Geschichte (Achenwall, Schlözer, Gatterer), vgl. Hartmann 1988; dagegen Könenkamp 1988 (nicht die Statistik).

des Kunstwerks und der Poesie nahe, die sie als gewachsenen Organismus und als kulturelle Natur beschreiben müssen; es erzeugt schließlich eine doppelte Nationalphilologie, die sich in zwei nur schwer versöhnbaren Philologien ausdrückt: eine neue Philologie des Volkes, zugleich die erste Kulturwissenschaft (Brüder Grimm), und eine kriminalistisch orientierte Philologie der Texte, der alle Texte gleich verdächtig sind und der die empirische Textgestalt solcher Überlieferungen latent Machination von Intellektuellen ist (Lachmann). Einen gemeinsamen ersten Quellpunkt haben alle diese Entwicklungen in der Diskussion um das Epos um 1750; sie eröffnet ein poetologisches Spiegelkabinett, in dem keine der vielen Einzelpositionen von ihren Paradoxien verschont bleibt.

OSSIAN. – Als 1760 anonym die *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language* erscheinen, ist die Aufmerksamkeit groß; handelte es sich doch um eine der ersten Sammlungen (wenn auch nicht die erste) alter Lieder volkstümlicher Überlieferung aus den schottischen Highlands, einem Ort, von dem man wenig erwartet hätte. Der ungenannte Herausgeber, der 24jährige schottische Autor James Macpherson, Autor teils unpublizierter epischer Texte,¹⁷² bezeichnete in dieser Ausgabe eine Gruppe von Texten als Fragmente eines episch-heroischen Gedichtes, dessen Wiederherstellung Licht in die schottische und irische Geschichte zu bringen vermöge. Schon zuvor war die schottische Intelligenz – die *Edinburgh literati*, der Zirkel um John Home, David Hume, Adam Ferguson sowie den Edinburgher Poetikprofessor Hugh Blair – auf Macpherson aufmerksam geworden, Blair hatte bereits die *Fragments* mit einem philologisch-gelehrten Vorwort versehen. Der Gedanke eines schottischen Epos verband sich sowohl mit aufklärerischen Anstrengungen zum »improvement« als auch mit der Verarbeitung nationaler Inferioritätsgefühle gegenüber England.¹⁷³ Dieser Kreis ermöglichte Macpherson Forschungsreisen in die Highlands und auf die Inseln, 1762 erscheint mit einigem publizistischen Getöse *Fingal, an Ancient Epic Poem, in six books; Together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal: translated from the Gaelic Language*, schließlich 1763 *Temora*, ebenfalls ein episches Gedicht. Diese

172 Die beste Darstellung Macphersons ist nach wie vor Stafford 1998, zu Macphersons früher Lyrik und Epik vgl. ebd., 40-70. Zur Ossian-Rezeption vgl. Schmidt 2003-2005.

173 Zu Ossian im Kontext der Debatte um die schottische Nation vgl. Ferguson 1998, 227-249 (»James Macpherson and ›the invention of Ossian‹«); zur Weiterwirkung auf Walter Scott, über den Umweg der deutschsprachigen Rezeption vgl. z. B. Manning 1982. – Die Intentionen der Edinburgher Intellektuellen hatten keineswegs auf die Etablierung eines archaisierenden, »primitivistischen« Diskurses gezielt, der tatsächlich das Ergebnis der Ossian-Begeisterung war; eher ging es um Belege für die Vier-Stadien-Theorie der schottischen Aufklärungssoziologie (Smith, Ferguson), der Zivilisationsprozess sollte durch die Anlehnung an das fortgeschrittene England vorangetrieben werden. Vgl. dazu Oz-Salzberger 1994.

»Epen« waren von Macpherson aus mündlichen und handschriftlichen Quellen weniger rekonstruiert als vielmehr zusammengestellt, kompiliert worden; der blinde Barde Ossian, Sohn des Schottenkönigs Fingal, sang hier seine und die Taten seines Vaters in Kämpfen gegen verschiedene Eindringlinge, als letzter Barde der alten Zeit in der Periode der Christianisierung.

Die Resonanz war groß, der Erfolg allerdings zunächst gemischt. Der von Macpherson nach dem typographischen Muster alphilologischer Ausgaben gestaltete Text traf sehr bald auf erste Fälschungsvorwürfe aus England, zumal das Klima in den schottisch-englischen Beziehungen nach der Niederschlagung der Jakobitenrebellion gespannt war. Dieser Kontext, der ja auf der anderen Seite hinter dem Wunsch nach einem nationalen Heldengedicht gestanden war, bot allerdings kein Rezeptionshindernis auf dem Kontinent. Das im Folgenden »Ossianismus« genannte Phänomen reichte von der Literatur über die Musik in die bildende Kunst, dass Napoleon Ossian stets bei sich getragen haben soll, ist bekannt.¹⁷⁴ Selbst im damals eben erst definierten Diskurs des Erhabenen (Burke) gehalten, spiegelte Macphersons *Ossian* die Mentalitäten der Epoche auf diese zurück.

Bei der Zusammenstellung der Texte ging Macpherson allerdings umgekehrt vor. Er modellierte seine Prosaübertragungen (die gälischen Verse, so Macpherson, seien nicht angemessen ins Englische zu übersetzen) eines nicht als Werk bzw. Gattungsexemplar vorliegenden Materials nach Gattungsregeln, die traditionell aus Homer abgezogen waren; ebenso ist Macphersons Text voll von strategisch angebrachten Echos der Gattungstradition, die in Fußnoten dann wieder offengelegt werden.¹⁷⁵ Auf *Textproduzenten* wirkte insbesondere Macphersons Fokussierung der Ossian-Gestalt, die direkt erzählt, und die melancholisch perspektivierte Kombination von Dichterschaft und Kämpfertum des letzten autochthonen Bardens.¹⁷⁶

Dass der Ossianismus ein gesamteuropäisches Ereignis werden konnte, indiziert zunächst den hohen Vernetzungsgrad der Bildungs- und Gelehrtenkulturen; er konnte sich auf ein bereits älteres Dispositiv berufen, das im Ineinander von abstrahierter Kulturgeschichte und Poetik die Soziologie begründen sollte – als Kulturpoetik. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts hatte sich am Kreuzungspunkt von Sprach- und Geschichtswissenschaft und, wie gesehen, im Umkreis der humanistischen Naturforschung, die Idee einer primitiven Mentalität herausgebildet, kenntlich an einer alternativen Psychologie: eine konkrete und sinnliche Sprache korrespondierte einer mythischen Weltansicht, unfähig zur Abstraktion; ihre Belege waren bei den Wilden und den alten Griechen aufzufinden, freilich auch bei den Kindern und den Unterschichten in Land und Stadt.¹⁷⁷

174 Ferguson 1998, 241.

175 Dazu Stafford 1988.

176 Vgl. Stafford 1994.

177 Davis 1984.

Dieser vorurteilsbehaftete Blick auf eine ungelehrte Kultur der Vorurteile, ein Blick, der das Außen der Gelehrtenwelt als deren Gegenteil in Perspektive setzte, konnte, sobald nur die Wertung umsprang, in ein neues Intellektuellenprojekt münden: die Zusammensetzung versprengter Stücke von ›Kultur‹ zu einer eigenen autochthonen Antike. Auch hierzu hatte der Humanismus Vorarbeiten geleistet, bei Celtis und anderen;¹⁷⁸ nun bildete aber der Ossianismus ein europäisches (übrigens auch nordamerikanisches) Generationenerlebnis der (relativ) Jungen und bot ein affektives Medium der Distinktion gegenüber den etablierten literarischen Eliten (der ›Aufklärung‹) im jeweiligen Land. Er ermöglichte so für die neuen Wortführer des Eigenen die internationale Serialisierung dieser Gruppen; in dieser internationalen Version bot sich nun eine Generalisierungsmöglichkeit von Naturzuständen zu Nullpunkten von nationaler Kultur überhaupt. Im Nachhinein stellte sich das Phänomen freilich als Krankheit dar: das »Ossianische[] Wolkengebilde«, so Goethe im Entwurf zu einer freundlichen Rezension der Edition serbischer Volkslieder von Vuk Stephanović Karadžić, habe sich »als gestaltlos, epidemisch und contagios in ein schwaches Jahrhundert« hereingesenkt »und sich mehr als billigen Anteil« erworben,¹⁷⁹ eine Formulierung, die an das »Werther-Fieber« erinnert. Schon im *Werther* war die zunehmend pathologische Geistesverfassung des Helden mit »Ossian« konnotiert und so dem Naturdichter Homer kontrastiert worden. Dies aber erst im Nachhinein; denn der Beleg zeigt ex negativo, dass eine solche Kulturpoetik – erst jetzt lässt sich im Wortsinne davon sprechen, ›Kulturpoetik‹ ist daher keine ›Methode‹ der ›Kulturwissenschaft‹, sondern deren erstes Erzeugnis – auf der Basis einer Infantilgeschichte der Kultur nicht umstandslos eine Angelegenheit der Poetik und der Rhetorik sein, sondern nur indirekt Wirkungen auf die poetische Produktion entfalten konnte. Eine solche Kulturpoetik musste zuerst ein Produkt der *Philologie* sein.

Tatsächlich bezeichnet die Etablierung dieses Modells jenen historischen Punkt, an dem Poesie, Poetik und Philologie auseinanderfallen mussten, eine

178 Dazu Giesen 1993; Garber 1993; Riemenschneider 1993; Münkler/Grünberger 1996; zu Celtis' Projekt der »humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich« Robert 2003.

179 WA I/42.1, 251 (»Volkslieder der Serben«); in der Romantikergeneration formuliert A. W. Schlegel in der strategisch heiklen G. A. Bürger-Rezension: »ich für mein Teil begreife nicht, wie man es anfangen wollte, den Ossian anders als gut zu übersetzen. [...] Indessen stände von diesem empfindsamen, gestaltlosen, zusammengeborgten, modernen Machwerk, über dessen absoluten Unwert ich mich nicht stark genug auszudrücken weiß, dennoch vielleicht ein Gebrauch zu machen. Da, wie es scheint, in unserm Zeitalter jeder poetische Jüngling die sentimentale Melancholie einmal zu überstehen hat, so schlage ich vor, wie man jetzt statt der Kinderblättern mit den Kuhpocken abkömmt, sie künftig mit dem Ossian einzupflegen; das Übel wird auf diese Art am unschädlichsten und am wenigsten anhaltend sein.« (A. W. Schlegel 1979, 212; »Bürger«, 1800). – Die Grimms – wie auch Herder und später Hegel – hat das nicht daran gehindert, an »Ossian« festzuhalten.

jahrhundertealte Solidarität aufgekündigt wurde und sich auf ›Austauschbeziehungen‹ von Motiven und antiquarisch hergeleiteten Sprachgesten reduzierte. Zunächst – und wie das bei Macpherson der Fall ist – sind die Literaturproduzenten Verwalter der volkspoetischen Texte, was keine unerklärbare, aber doch keine notwendige Verbindung ist. Herausgabe – oder Edition – fremder und insbesondere anonymer Texte changiert, noch ganz im Sinn der alten Zusammengehörigkeit von Poesie und Philologie, in den Händen praktizierender literarischer Autoren zwischen Pietätsgeschäft und Schreibenanlass, jedenfalls stehen die produktiven Dimensionen der alten oder volksläufigen Texte im Vordergrund, wie bei Herder, Goethe und den germanistisch tätigen Romantikern (Brentano, Tieck, Görres, dann Uhland). (Dasselbe Interesse wird umgekehrt Macpherson zum Verhängnis, da seine Anverwandlung an seinen Dichter Ossian gerade für die leichte Erkennbarkeit der Texte als Machinationen des 18. Jahrhunderts sorgt, wenigstens im Nachhinein.) Das gilt mindestens bis zu der Volksliederausgabe *Des Knaben Wunderhorn* durch Achim v. Arnim und Clemens Brentano, die selbst ein genaues Bild ihrer Tätigkeit haben: So schreibt Brentano an Arnim über die Zustimmung Elwerts, eines der wenigen Volkskundler im modernen Sinn: »[S]telle dir vor, dieser alte Praktikus selbst erkennt unsre Restaurationen und Ipsedacten für aecht, das liebste ist ihm dein Verlohrner Schwimmer.«¹⁸⁰

Doch welches Archiv sollte die Texte des Volkes enthalten? Man scheint sich zunächst an den Vorgang Macphersons gehalten zu haben, der seinen *Ossian* aus zwei Quellen bezogen hatte, aus aufgefundenen Sammelhandschriften, Privat-, Familien-, Kirchenarchiven, Bibliotheken; sowie aus mündlicher Überlieferung, dem oralen Gedächtnis-Archiv. Der *Ossian*, und insbesondere auch die Diskussion um seine Authentizität, setzte über Percys konkurrierende Edition englischer Volksballaden *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) und über Herders Aufsatz *Über Ossian und die Lieder alter Völker* eine europaweite Sammeltätigkeit in Gang, zunächst an den Peripherien. Was gesammelt wird, wird »Volkskultur« gewesen sein: Lieder, historische Überlieferungen, Mythologien, eben das, was die Aufklärer als ›Vorurteil‹ beschrieben hatten. Ihren Wert bezogen sie aus ihrem Status als ›Bruchstücke‹, ›Fragmente‹:¹⁸¹ Seit Macpherson besteht beim Antreffen von Volksliedern der Verdacht, man habe das Bruchstück eines alten Epos vor sich, und dieser Verdacht informiert wieder die Sammler von Volksüberlieferungen. Erst jetzt

180 Arnim/Brentano I, 376 (Brentano an Arnim, vor 20. 5. 1806).

181 Es gibt einen Zusammenhang zwischen der Sammlungstätigkeit von Macpherson und Percy bis zu den Grimms und der romantischen Fragmente-Praxis, der das Fragment (von F. Schlegel und Novalis an) zu einer Gattung wird: »Unmoored from an antiquarian grounding, the fragment opens itself up to a new poetic matter: the relation between its own incompleteness and the greater whole to which it alludes, and which it both aspires to and struggles against. In this de-historicising and aestheticising process, the fragment form becomes the place where the theme of incompleteness is enacted.« (Janowitz 1999, 444)

werden auch Handschriften aufgefunden, die, ähnlich dem *Ossian*, metonymisch für Alter und Dignität der von ihr reklamierten ethnischen Gruppe zu stehen beginnen und die dann Nationalepen heißen werden.¹⁸² Der *Beowulf* bleibt bis zu seiner ersten Transkription 1786 unbeachtet, die erste Edition erscheint erst mit dreißigjähriger Verspätung; ähnliches gilt für das *Rolandslied* und den *Cid*. Beim *Nibelungenlied* dauert die Latenzphase zwischen Aufindung und Bezeichnung als »deutsche Ilias« (Christoph Heinrich Myller) ebenfalls dreißig Jahre, wenngleich sich der Homer-Vergleich schon Bodmer aufgedrängt hatte.

EUPHORIKER UND KRITIKER: ZWEI EINSTELLUNGEN DER PHILOLOGIE. – Seit der Etablierung der neuzeitlichen Philologie im Humanismus haben sich zwei Mentalitätstypen von Philologie herausgebildet, die man eine ›Philologie der Fülle‹ und eine ›Philologie der Verknappung‹ nennen könnte; Jacob Grimm spricht – mit Blick auf Karl Lachmann – von einer »critik«, die »raubend und tilgend, nicht verleihend«¹⁸³ sei und die »gerüstet und bewehrt bis an die Zähne«¹⁸⁴ ist. Dem humanistischen Aufbruch liegt zunächst eine euphorische Idee einer verloren geglaubten Fülle zugrunde, die Stück für Stück die Rekonstruktion einer alten, überlegenen Welt zulassen würde. Doch hatte sich die Philologie daneben in der Renaissance als kritischer Diskurs etabliert, neben der sog. ›Homerischen Frage‹¹⁸⁵ (an der sich Herder selbst beteiligte) drehte sich die Diskussion im 18. Jahrhundert insbesondere um die Bibelkritik, die die *pia fraus* göttlicher Autorschaft zugunsten einer fortwährenden Unterscheidung und Teilung verschiedener Schichten anonymer Textpraktiken aufzulösen begann.¹⁸⁶ Homer-Kritik und Bibelkritik haben mindestens seit dem späten 17. Jahrhundert eine gemeinsame Geschichte, als der katholische Theologe Richard Simon mit Verweisen auf Homer¹⁸⁷ das protestantische *sola scriptura*-Prinzip in Frage stellte. Die Terminologie der Textkritik ist heute noch voll von der Vorstellung eines reinen Urtextes, zu dessen *restitutio in integrum* Techniken aus dem Bereich der Moral und der Polizei gehören.

182 »[R]omantic nationalism thrived on a process of breaking off fragments of the past, creating and containing their meaning by placing them within schemes of classification, and framing them as representative specimens, synecdochic stand-ins for the cultural universe from which they were purportedly extracted« (Briggs 1993, 398, zu den Grimms; unter Verweis auf Abrahams 1993).

183 J. Grimm: WFA I/1, 156 (»Rede auf Lachmann«, 1851).

184 J. Grimm: WFA I/1, 174 (»Rede auf Wilhelm Grimm«, 1860).

185 Vgl. als Überblick Latacz 2000 und Kurz 2000; Latacz (1979) zeigt, dass die wesentlichen Bestimmungsstücke der *Oral poetry*-Theorie sich bereits bei Wolf finden, aber von der Kontroverse um die Einheit von »Ilias« und »Odyssee« (Liedertheorie) überlagert und deshalb nicht weiterverfolgt wurden. Ähnlich verläuft die Debatte um die Einheit des Nibelungenliedes, teils mit den selben Protagonisten (Lachmann), vgl. dazu schon die Darstellung bei Körner 1911/1968.

186 Allg. Kraus 1982, Reventlow 2001.

187 Voigt 2005, 30; allg. Reventlow 2001, 87–92.

Als wissenschaftlicher Vertexter folgt der philologische Editor dem kritischen Imperativ, das Wahre vom Falschen zu sondern. Es ist kein Zufall, dass immer wieder Philologie und Kriminalistik zueinander finden, von der Entlarvung der Konstantinischen Schenkung durch Lorenzo Valla und der des *Corpus hermeticum* durch Isaac Casaubon über Henri Estienne, Joseph Scaliger,¹⁸⁸ Richard Bentley, Johann David Michaelis¹⁸⁹ bis zu Friedrich August Wolf. Der von Lessing edierte »Fragmentist« Reimarus »beachtigte«, »ein unerbittlicher Untersuchungsrichter« dem Neuen Testament gegenüber, »die Zeugen der Auferstehung in jedem Punkt eines Widerspruches nach dem anderen und [überwies sie] im Lauf des haarscharfen Verhörs wirklich so schlagend [...], daß diese klaffende Disharmonie der Evangelien seitdem jedes Apologeten spottet.«¹⁹⁰ Lachmann hat seine detektivische Tätigkeit insbesondere auf die Kritik der »Textzeugen« konzentriert; man habe, so Lachmann, »vor allen Dingen nach einem strengurkundlichen Texte [zu] streben« und dürfe nicht wagen, »ohne das schärfste Verhör aller Zeugen allzuschnell an die Arbeit zu gehen.«¹⁹¹ Gerade die Vertexter volkspoetischer Praktiken bekommen es mit Kritikern zu tun: Macpherson sind eine ganze Reihe von Philologen auf der Spur, Thomas Percy, der mit seinen *Reliques* als Reaktion auf den Erfolg des *Ossian* das »ballad revival« auslöst, wird von Joseph Ritson, einem weiteren Konkurrenten, mit methodischer Kritik verfolgt.

Der Diskurs um die Volkspoese ist aus philologischer Perspektive spiegelbildlich gelagert. Die Bibel liegt als Text vor, der auktoriale, wo nicht göttliche Einheit voraussetzt und damit den »analytischen« Praktiken der Philologen ausgeliefert ist; die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts einsetzende Jagd auf die Volkspoese geht umgekehrt auf die Suche nach Texten, wie schon in der Renaissance. Die Philologie der Volkspoese ist damit korpus-konstruktiv; die Diskussion um die Volkspoese geht davon aus, es handle sich bei den unansehnlichen Erzeugnissen namenloser literarischer Kreativität in den unteren Strata der Bevölkerung um die Reste einer primordialen Epik, wie sie im Homer vorlägen. In der Spannung – und unter dem Druck – dieser philologischen Praktiken wird Herder sein Projekt entwickeln. Herders antiphilologische Interventionen in die Diskurse von Theologie und Literatur (Volksliteratur) sind paradox: Er oralisiert den Ur-Text der abendländischen Zivilisation, indem er ihn in orale Gattungen auflöst; und er vertextet – und nobilitiert – die verachtetsten oralen Praxen zu literarischen (Ur-)Gattungen.

Jedoch entkommt auch der professionelle Editor der produktiven Kraft alter oder volksläufiger Oralität und pluraler Überlieferung nicht. Er ist – im 19. Jahrhundert wenigstens – einem phantasmatischen Ideal von Authentici-

188 Zu Casaubon Grafton 1994, 145-161, allg. zur Philologie der Fälschungen Grafton 1991, 55-76.

189 Vgl. Schaffstein 1988.

190 Schmidt 1899, Bd. 2, 202.

191 Lachmann 1876, Bd. 2, 2 (»Griechische Literatur«, 1818).

zität auf der Spur: Die Editionen der strengen Schule produzieren Texte, die nicht überliefert, also vom Text her selbst nicht beweisbar sind, mithin Fiktionen; ein performativer Selbstwiderspruch zum Exaktheitsethos, synthetisiert zu einer professionellen Rolle. Nach einer glücklichen Formulierung von Harald Weigel bestand das Schöpferium des Herausgebers Lachmann aus zwei verschiedenen Akten: Administration und Admiration, und »zusammen bilden sie etwas Paradoxes: die maschinelle Erzeugung von Leben«. ¹⁹²

ANTHROPOLOGIE UND MEDIENWECHSEL. – Zugleich mit diesen kritischen Praktiken zum Wiederauftreten scheinbar homogener Textbestände formieren sich rund um Macphersons *Ossian* die Techniken der späteren empirischen Soziologie und Anthropologie, auch sie nicht frei von Paradoxen und Schwierigkeiten. 1797 wird vom Komitee der *Highland-Society* eine großangelegte *re-study* der gälischen Volkspoesie unternommen, um die Authentizitätsfrage endgültig zu klären, *native speakers* des Gälischen melden sich als Informanten und bekräftigen die Existenz dieser Überlieferungen; konkurrierende Sammlungen entstehen und geben sich als die authentischen Originale aus. Die *Highland-Society* bringt dabei den »ersten« Fragebogen ¹⁹³ zu literarischen Überlieferungen in Umlauf, Macphersons seinerzeitige Informanten werden befragt, wobei sich allerlei Rückkopplungseffekte ereignen, die seitdem zum Problembestand ethnographischer Techniken gehören: Informanten rezitieren Macphersons Fassung, die ihnen poetischer und nobler erscheint. (Parry und Lord bedauern im 20. Jahrhundert jede schriftliche Edition jugoslawischer Volksepik, weil die Sänger, die sie untersuchen, damit in Berührung kommen könnten. ¹⁹⁴)

192 Weigel 1989, 174.

193 Vgl. zu späteren Fragebogenaktionen Burke 1981. Ein »allererster« gedruckter Fragebogen zur Volkskultur wurde schon Ende des 16. Jahrhunderts in Spanien verbreitet (Abrahams 1993, 16f.), ein weiterer vom dänischen »Antiquar« Ole Worm (Olaf Wormius), der noch im 18. Jahrhundert zu den wichtigsten Referenzen für Nordisches gehört. Worm belegt mit seinem »Museum Wormianum«, einem der berühmtesten Kuriositätenkabinette und Universalsammlungsprojekte, die Zusammengehörigkeit von Folklore und Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit. Vgl. Hafstein 2003.

194 Vgl. Lord 1960. Für die Festschrift für Roman Jakobson (1966) hat Lord eine Skalierung solcher Interferenzphänomene versucht, anhand eines Vergleichs des Vuk Karadžić-Korpus aus dem frühen 19. Jahrhundert und Aufnahmen aus der Parry-Collection. Unschwer ist aus Lords Resümee die Sprache der Romantik herauszuhören, die auch eine so exakt und technisch orientierte Methodik wie die der *Oral poetry*-Forschung nicht loswird, mit ihrer Konfusion wertender sozialer und biologischer Kategorien: »At one end of the scale, at its *highest* point, comes the song that is *independent* of the published text. At its best this song represents a *pure* oral tradition. Its *value* is great and is becoming ever greater because it is rare. At the other end are the songs memorized from the *published fixed* text. [...] We have been investigating what happens in the *last degenerative stages* of a tradition, when texts have been *fixed* by being *written down* [...]. I have demonstrated the results of true memorization; they are contrasted with the songs that are »composed in performance« in a *living and thriving tradition*.« (Lord 1991, 170-185; »The Influence of a Fixed Text«, hier 185, Hervorh. W.M.)

Sammeln, Retten, Archivieren, »zu retten suchen[], was zu retten ist«,¹⁹⁵ bedeutet hier jedenfalls als Schrift retten, in Druck bringen. Edition oder Herausgabe, in welcher Form auch immer, impliziert einen Medienwechsel, sei es von der Handschrift in den Druck, sei es vom Mund des Informanten in das Notat des Beobachters und dann in den Druck. Die Transformationen bei diesen Medienwechseln, die jedenfalls als Output ein grundsätzlich verändertes Produkt erzeugen, sind gut beschrieben, und haben auch die in den letzten Jahrzehnten virulente Selbstkritik der Ethnographie beschäftigt. Dieser Fall liegt anders, da das Epos in seiner Integrität als langer erzählender Text selbst ein Produkt der Schrift und der Schriftkultur ist; wäre es das nicht, hätte man keines. Jedes Epos, das nicht metaphorisch bloß die Summe seiner Teile ist, impliziert die Schrift. Die Oralität eines integralen Epos kann man ein Phantasma der Schriftkultur nennen, und zwar über die vor-schriftliche, wie man in diesem Fall sagen kann; weder Homer noch der Volksgeist rezitieren die *Ilias* oder die *Nibelungen*. Als dominierender Gedanke hinter all der schriftlichen Arbeit am mündlichen Epos, die das 18. und 19. Jahrhundert aufgewendet haben, steht die Überzeugung, dass das mündliche Epos der Volksüberlieferung ein *Text* ist.

(Mündliches) Erzählen und Singen sind allerdings *Praxen*, die Kopien ohne Originale erzeugen, und was geschieht, wenn man solche orale Praxen den Regeln der Philologie unterzieht, wenn man aus ihnen ein Original rekonstruieren möchte, zeigt der Beitrag eines Liedersammlers von 1778, der ein von mehreren Volks-Kindern gesungenes Volks-Kinderlied verschriftlichen will. Der schwäbische Gelehrte David Christoph Seybold, dem die erste »philologische« Aufzeichnung des Kinderlieds »Tra-ri-ro, der Summer der ist do« zu verdanken ist, geht aus von Herders Liedersammlung und sieht sich als »Liebhaber der Nazionalpoesie« »aufgemuntert«, »zur Rettung der theuren Ueberreste derselben das seinige beizutragen«.

Die korrupteste Stelle in einem alten Schriftsteller kan nicht so viele Varianten haben, als ich hier hörte. Wie alles vorbei war, verglich ich mein Nachgeschriebenes und emendirte, conjekturirte, redigirte *in ordinem*, trotz Bentleyen,¹⁹⁶ und ich glaube nun, dass das Volkslied, das ich gehört habe, folgenden Gang hat [...].¹⁹⁷

195 J. Grimm zit. bei Rölleke 2004, 70 (»Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen«, 1811).

196 Offenbar eine Anspielung auf Richard Bentley's Maxime (aus seiner Horaz-Ausgabe von 1711): »Nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt«.

197 Seybold 1778, 364. Matija Murko zieht aus seinen Feldforschungen in Bosnien-Herzegowina (Phonogrammaufnahmen) Anfang des 20. Jahrhunderts »den unbedingten Schluß, daß alle serbokroatischen Lieder, wie sie uns gedruckt vorliegen, in Wirklichkeit nur ein einziges Mal so gesungen bzw. diktiert worden sind. Man denke sich die Folgen für die Textkritik aus: den ursprünglichen Text eines mündlich in die Welt gesetzten und verbreiteten Liedes können wir nie rekonstruieren.« (Murko 1979, 134)

Erst die sei es kritische, sei es identifikatorische Zurichtung, die Vertextung, der Druck machen aus der Dialektik von Erinnern und Vergessen, die die orale Tradition bestimmt, einen Ursprungstext im modernen Sinn; ein Exemplar, manchmal das wichtigste, des nationalen Archivs, ein zentrales Element des nationalen Narrativs, das nicht vom Ursprung, sondern am Ursprung spricht. Gesucht wurde jedenfalls ein Text, und keine Praxis; das hätte ein anderes Interesse und andere Methoden verlangt. Heymann Steinthal hat in seiner als Völkerpsychologie konzipierten Metaphilologie früh erkannt, es gebe nur Volksdichten, aber keine Volksdichtung, weil diese eine Tätigkeit, Produktion, nicht Produkt sei.¹⁹⁸ Volkslied und Volksepos des 18. und 19. Jahrhunderts erweisen sich damit als poetologische Artefakte, die, ausgehend vom gelehrten antikisierenden Gattungssystem der humanistischen Philologenpoetik, durch Kultur- und Medienwechsel bei gleichzeitiger Anwendung philologischer Techniken und Mentalitäten etwas gänzlich Neues erzeugten.¹⁹⁹

Die Texte, die jetzt wieder aus den Archiven hervorgesucht werden und die »aus denen Kehlen der ältesten Mütterchens aufgehascht«,²⁰⁰ »aus dem Volksmunde aufgezeichnet«,²⁰¹ »aus dem warmen munde des volks aufgenommen«²⁰², ihm abgelauscht oder abgepresst werden, werden also einer neuen Gattung angehören, wie alt sie auch sein mögen; das Epos als älteste europäische Literaturform wird jetzt eine der jüngsten geworden sein: ein »Volks-epos«, in vielen Fällen zugleich ein, bzw. besser: das Nationalepos, das heißt das mit sozialer Signifikanz aufgeladene Einzelexemplar der Gattung Volksepos. Das Volk wird es hervorgebracht haben, die Nation wird es besitzen.

AUTORSCHAFTEN. – Zugleich wird damit der Herausgeber, Vertexter, Zusammensteller, Erzeuger des Epos aus Teilen selbst Autor, wenngleich auch zweiter Ordnung. So wird auch Macpherson seine Rolle gesehen haben, und als der finnische Arzt Elias Lönnrot 1835 aus den Notaten seiner eigenen ethnographischen Sammlungen das finnische Nationalepos *Kalevala* kompiliert, vergleicht er sich mit dem Herausgeber und Bearbeiter der homerischen Lieder der Antike. Insgesamt stammen nur drei Prozent des Textes von Lönnrot selbst – dafür aber der gesamte Handlungszusammenhang. Der Tag des Erscheinens der Druckausgabe ist der finnische Nationalfeiertag geworden.²⁰³ Macpherson steht in der Mitte von Autorschaft und Herausgeberschaft, und

198 Vgl. auch Lugowski 1938/1985, 216, mit Verweisen auf John Meier, Max Ittenbach u. a.

199 Lucken spricht im »Ossian«-Kontext von »l'invention de l'épopée primitive« ([d]e la fin du chant à l'invention des philologues), Lucken 2000, 246.

200 Goethe: WA IV/2, 2 (Goethe an Herder, Herbst 1771). Vgl. Braungart 1996.

201 Murko 1979, 119.

202 J. Grimm: WFA II/4, 199 (Rez. »Vuk Stephanović Karadžić: Serbische Volkslieder«, 1823)

203 Dazu Honko 1987. – Zum »Kalevala« aus der Sicht der *Oral poetry* Lord 1991, 104-132 (»The Kalevala, the South Slavic Epics, and Homer«).

da in diesem Feld beide nicht prinzipiell zu trennen sind, ist die Fälschung – auch eine Form von Autorschaft – nur das andere Extrem zur philologischen Pietät. Als Václav Hanka, Bibliothekar im Böhmischem Nationalmuseum und nationaler Epiker, 1817 und 1818 die mittelalterlichen sog. *Grünberger* und *Königinhofer Handschriften* ediert, dauert es bis in die zweite Jahrhunderthälfte, bis allgemein eingestanden wird, dass es sich um reine Fälschungen gehandelt hat. Lachmann verfolgt mit identifikatorischer Energie die Arbeit der von ihm selbst postulierten Diaskeuasten des Nibelungenlieds, der Zusammensteller der homerischen Epen im 6. vorchristlichen Jahrhundert wird von Friedrich August Wolf aufgedeckt, nach tausenden Jahren Homer; Wolf war übrigens mit der *Ossian*-Kontroverse gut vertraut.²⁰⁴ Wo sich der Editor, selbst der ›Chorizont‹, über die Figur des Diaskeuasten der Figur des Epikers anschmiegt, sei es, dass er dessen Präsenz und Wirken überhaupt aufdeckt (oder ihn einfachhin ›erschließt‹), sei es, dass er dessen Praktiken rekonstruiert, so verschwindet auf der anderen Seite jede Spur von Autorschaft auf Seite der Produktion, der Epiker löst sich zunehmend auf, Autorschaft wird entleert und abstrahiert. Thomas Blackwell, Macphersons Lehrer in Aberdeen, erklärte 1735, Homer habe seine Epen selbst geschrieben, aber das Manuskript sei verloren gegangen. (Bentley hatte schon davor Homer als eine Art *cantautore* bei Festgelegenheiten vorgestellt.²⁰⁵) Robert Wood behauptet 1755, Homer habe *nicht* selbst geschrieben, doch sei der Text im Gedächtnis des Volkes bewahrt worden. Der Homer-Zerteiler Friedrich August Wolf optiert um 1800 für die Version, der Diaskeuast habe unter Verwendung von »homerischen« Überlieferungen die *Ilias* zusammengestellt. Bei August Wilhelm Schlegel schließlich heißt es: »Die ursprünglichsten Volksgesänge hat [...] das Volk gewissermaßen selbst gedichtet; wo der Dichter als Person hervortritt, da ist schon die Grenze der künstlichen Poesie.«²⁰⁶ Abgeschlossen ist dieser Prozess in der bekannten Formulierung Jacob Grimms von 1807, es sei

ungereimt [...], ein epos erfinden zu wollen, denn jedes epos musz sich selbst dichten, von keinem dichter geschrieben werden. beweis sind die menge mislungener arbeiten in allen nationen. aus dieser volksmäszigkeit des epos ergibt sich auch, dasz es nirgends anders entsprungen sein kann, als unter dem volke, wo sich die geschichte zugetragen hat.²⁰⁷

Hier ist ein Zustand reiner selbstreflexiver Generizität erreicht; zugleich wird bei Grimm die Auratisierung der Oralität als Prozess der Einverleibung betrieben: das Epos sei – gleichsam im Gegenzug zur Entmythisierung des Wortes Gottes durch die zeitgenössische Bibelphilologie – das »brod des

204 Haugen 1998, 315: »I suggest that not merely the Ossian phenomenon in general but specifically Macpherson and Blair's fledgling attempt at textual history influenced the subsequent treatises of Robert Wood and of Wolf.«

205 Bei Latacz 2000, 503.

206 A. W. Schlegel 1979, 189 (»Bürger«, 1800).

207 J. Grimm: WFA I/4, 10 (»Von Übereinstimmung der alten Sagen«, 1807).

lebens«,²⁰⁸ die Märchen »nähren unmittelbar, wie die Milch, mild und lieblich, oder der Honig, süß und sättigend ohne irdische Schwere; dahingegen die Sagen schon zu einer stärkeren Speise dienen.«²⁰⁹

Auch den Produzenten, denen die neuen Erzeugnisse der ›uralten‹ Volkspoesie²¹⁰ Schreibenanlass und Diskursreservoir sind (wo sie nicht direkt auf deren eigene Intervention zurückgehen wie bei Herder, Goethe, Brentano und Arnim), mystifiziert sich die eigene poetische Produktion. Bei Gottfried August Bürger, der wie Goethe und Herder aus dem *Ossian*-Korpus übersetzt hat, heißt es:

Man lerne das Volk im ganzen kennen, man erkundige seine Fantasie und Fühlbarkeit, um jene mit gehörigen Bildern zu füllen, und für diese das rechte Kaliber zu treffen. Alsdann den Zauberstab des natürlichen Epos gezückt! [...] Von der Muse der Romanze und Ballade allein mag unser Volk noch einmal die allgemeine Lieblingsepopoe aller Stände, von Pharao an, bis zum Sohn der Magd hinter der Mühle hoffen!²¹¹

Diesen »Zauberstab« hätten besessen: Homer, Ossian, Shakespeare. Das neue Epos, das alle Differenzen zwischen Volk und Gelehrten aufheben soll, bleibt noch länger eine kulturelle Wunschvorstellung.²¹² In seiner vernichtenden Bürger-Rezension sagt A. W. Schlegel, »wer für das Volk etwas schreiben will, [...] darf in der weißen Magie oder in der Kunst der Offenbarung durch Wort und Zeichen nicht unerfahren sein.«²¹³

Umgekehrt finden sich unter den vielen Dokumenten der Abwehr poetologischer Regeln im Sturm und Drang auch Polemiken gegen die Gattungen selber, sei es in forcierten Hybridisierungen »reiner« Gattungen durch Werke, die keiner Gattung mehr angehören sollen, sei es in expliziten Formulierungen, die belegen, dass den Autoren der Prozess selbst ins Magische entgleitet:

Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen, es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchemisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad.²¹⁴

KONSEQUENZEN FÜR DAS GATTUNGSDENKEN I: DOPPELTE GATTUNGEN, NATIONALISIERUNG. – Die Vertextung, Edition und Moderation volksläufiger Praxen durch literarische Intellektuelle erzeugt also das Volkslied (Herder), das

208 J. Grimm: WFA I/4, 84 (»Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte«, 1813).

209 J. u. W. Grimm: WFA III/46, VII (»Deutsche Sagen. Band 1, Vorrede«, 1816).

210 Bausinger spricht schon 1968, lange vor der Zeit der kulturwissenschaftlichen ›Erfindungen‹, von der »Erfindung der ›Volkspoesie«.

211 Bürger 1987, 689 u. 692.

212 Vgl. dazu Christians 2004, 53-88.

213 A. W. Schlegel 1979, 160 (»Bürger«, 1800).

214 Goethe: WA I/37, 314 (»Aus Goethes Brieftasche«, 1775).

Volksepos (Bürger), das Volksmärchen (Grimm), später noch das Volksbuch (Görres²¹⁵). Die ›Entdeckung des Volkes‹ führt somit zur Duplizierung von Gattungen: In Zukunft wird es Volksmärchen und Kunstmärchen, Epos und Epopöe, Volkslied und Kunstlied, Volksliteratur und Kunstliteratur, Volksballade und Kunstballade, Kunstroman und Volksbuch nebeneinander geben; die einen werden sich schreiben lassen, die anderen nicht. Die nur zu häufigen Interferenzerscheinungen zwischen beiden Gattungssystemen – das Kunstmärchen ›rekurriert‹ auf das Volksmärchen, nationale Epen verhandeln Stoffe von Nationalepen (wie Hermann Linggs *Nibelungen* und viele andere Nibelungendichtungen des 19. Jahrhunderts), die Volksbücher spuken durch die Epik der Hochromantik, die ›numinose Ballade‹ (Wolfgang Kayser) ›schließt‹ an die Volksballade ›an‹ – sind dabei nur die Rückseite der Rückkopplungen, die bei der Konstitution von Volkspoesie und *Oral poetry* auftreten: Die serbischen und bosnischen Sänger, die Alfred B. Lord untersucht, zitieren aus den Sammlungen, die auf der Basis von dessen eigenen Forschungen entstanden sind, was schon dem Abbé Fortis im 18. Jahrhundert widerfahren war; den Grimms präsentieren die Schwestern Hassenpflug, einer gebildeten Kasseler Hugenottenfamilie entstammend, um 1810 die Kunstmärchen Charles Perraults von 1700 als deutsche Volksmärchen, wofür die Grimms zu der »phantasievolle[n] Hypostasierung einer alten hessischen Märchenfrau«²¹⁶ greifen. Diese Ironien belegen, dass sich um 1800 die Interessen der Informanten deutlich von denen der Intellektuellen unterscheiden: den einen geht es um das Erzählen und um geeignete Stoffe, ungeachtet ihrer Herkunft, den anderen um die Konstruktion eines Anderen der eigenen Gelehrtenkultur. So kann André Jolles sagen:

Man pflegt ein litterarisches Gebilde dann als Märchen anzuerkennen, wenn es – allgemein ausgedrückt – mehr oder weniger übereinstimmt mit dem, was in den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen zu finden ist. Und so wollen auch wir, ehe wir den Begriff Märchen von uns aus bestimmen, zunächst allgemein von der *Gattung Grimm* sprechen.²¹⁷

Das System der Volksgattungen lässt sich also als Supplement, als Unterkellerung des Systems der letztlich humanistischen Gattungen der Gelehrtenkultur verstehen, nicht Letztere als Verfallsform der Ersteren, wie die Epoche es darstellte. Auffällig ist jedenfalls, dass die »Volksgattungen« historisch stets

215 Vgl. Van Cleve 1986; als literaturwissenschaftlicher Ersatzbegriff für das romantisch belastete »Volksbuch« wird hier vorgeschlagen: »Kaufbuch« (analog zu engl. »chapbook«).

216 Rölleke 2004, 77: »Alte Marie« statt der wirklichen Beiträgerin Marie Hassenpflug, geboren 1788« (ebd.), die also zum Zeitpunkt der Sammlung (um 1810) gerade 22 Jahre alt war. Zu dieser Frage im selben Sinn auch Bluhm 1995 (»Neuer Streit um die ›Alte Marie‹. Kritische Bemerkungen zum Versuch einer sozialgeschichtlichen Remythisierung der *Kinder- und Hausmärchen*«, 1-24).

217 Jolles 1930/1982, 219.

jünger sind als die »Kunstgattungen«;²¹⁸ es handelt sich bei ihnen um genau jenes Archiv, das die Sammler der Volkspoese aufgebaut hatten. Das hat keineswegs mit gesteigerter Partizipation oder gar mit Demokratisierung zu tun, sondern bezeichnet ein vom Kunstsystem mit den Mitteln des Kunstsystems aufgebautes Reservoir, das, wie man sagte, der Humus war, auf dem die Literatur gedieh. Den eigentlichen Produzenten erscheint, je später, je mehr, die Differenz von ›Natur-‹ und ›Kunstpoesie‹ hinfällig; Achim v. Arnim lehnt seinem Freund Jacob Grimm gegenüber die absolute Trennung zwischen beiden Sphären ab und weiß zu gut aus seiner eigenen wirkungsmächtigen Arbeit am *Wunderhorn*, dass das antiquarische Modell des Sammlers ein Trugbild sein muss, auch wenn jemand die Arbeit pietätvoller anlegte als er und Brentano es getan haben. Arnims Widerstand gegen Grimms ›Naturpoesie‹ wird gespeist aus der Befürchtung, dass dem modernen Autor dann genau jenes Archiv von Stilen, ›Sprachgebärden‹ (André Jolles) und Gesten verschlossen bleiben müsste, an dessen Aufbau seit Herder die Autoren selbst gearbeitet hatten, in der Intention einer Generalreformation des lyrischen Sprechens überhaupt. Zudem sieht er, dass schon aus technischen Erwägungen und aus Gründen der Medialität (Medienwechsel Mündlichkeit/Schriftlichkeit) auch der Sammler Autor sein muss. Grimm hingegen, dem Sammler, der sich mit der Autorschaft zweiten Grades, die die des Philologen ist, abfindet – und aus der er eine durchaus stabile und selbstbewusste Identität zieht, die für eine ganze neue Disziplin ausreichen wird –, wird die ethische Kategorie der ›Treue‹ zum selbstgeschaffenen Idol einer Wissenschaft und ihrer ›Disziplin‹, die sich dann tatsächlich fast ein Jahrhundert genau um solche Habitus und Ethiken herum konstituieren wird, mehr als um methodologische Abmachungen.²¹⁹ Damit haben sich die beiden Standpunkte als Autor und als Editor und Verwalter nationaler Erinnerungsgüter endgültig zu stabilen und institutionell abgesicherten Rollenmodellen verfestigt; gelehrte Autoren und dichtende Philologen sind dann spätestens seit der Jahrhundertmitte mit dieser Spannung belastet.

Mehr hat auch Macpherson nicht getan, als – aufbauend auf seinen Sammlungen und Recherchen – Kunst des 18. Jahrhunderts zu produzieren. »Volkskultur« wird zum selben Zeitpunkt als kollektive Originalität konzipiert, zu dem Generizität als Serialität die Formel der sog. Massenkultur sein sollte: »Triviale Kultur«, im späten 18. Jahrhundert.

218 In der *Querelle des anciens et des modernes* bzw. ihren Ausläufern stehen die Ossianisten und damit die ›Erfinder‹ des Volksepos naturgemäß auf der Seite der ›Modernen‹ – wie schon der paduanische Abbé Melchior Cesarotti, der die erste vollständige ›Ossian-Übertragung in eine moderne Sprache – sieht man von Macphersons ›Übersetzung‹ ab – geliefert hat. Die sehr kleinteiligen Bezüge zwischen ›Ossian‹ und dem Literaturstreit in Italien hat Cristea (1969) dargestellt. Hier steht ein Volks-Homer gegen einen klassizistischen Homer.

219 Kolk 1990.

Das Epos als Gattung – formal als lange Verserzählung bestimmt – hat, zusammenfassend, einen bemerkenswerten Kursus hinter sich: von einer frei verfügbaren Gattung des *genus grande* mit höfischem Heldenpersonal ist eine Natur- oder Volksgattung, am Ende eine Gattung, die sich selbst gedichtet hat und dann wieder eine frei verfügbare, eine »doppelte« Gattung, mit ausgezeichnet nationalen Inhalten geworden: das nationale (Kunst-)Epos des 19. Jahrhunderts.²²⁰ Der epische Held kann wieder Held sein, aber nicht mehr Held seines Reiches, sondern seiner Nation. In den Nationalromantiken des 19. Jahrhunderts gehört das Epos wieder zur Standardform, und der kanonisierte »Nationaldichter«, insbesondere an den europäischen Peripherien, wird sein Epos oder seine epische Dichtung verfasst haben: Bei keinem der modernen Klassiker der slawischen Nationalromantik des 19. Jahrhunderts fehlen Poem oder (Klein-)Epos, häufig unter Einschluss folkloristischer Repertoires, nicht bei Taras Ševčenko (*Kobzar*, 1840, *Hajdamaki*, 1841), France Prešeren (*Krst pri Savici*, 1835), Adam Mickiewicz (*Konrad Wallenrod*, 1828, *Pan Tadeusz*, 1834), bei Puškin und Mácha (*Máj*, 1836), wie differenziert-modern auch immer deren Helden agieren mögen.

Waren die Stürmer und Dränger gegen die Gattungen als Träger sozialer Kodierungen angegangen und setzten sie in der populistischen Fraktion auf die Oben-unten-Relation, so retten die nationalen Dichter das *genus grande* durch eine Partizipation an der konstruierten Volksindividualität, als deren Sprecher und Repräsentanten sie agieren; in der deutschen Literatur von Christian Friedrich Scherenberg über Robert Hamerling bis Wilhelm Jordan, der vielleicht das markanteste, wenn auch zugegebenermaßen kuriose Beispiel wäre: Jordan, einst Paulskirchenabgeordneter, fasst den Plan, das Nibelungenlied neu zu dichten, und versucht den Entstehungsprozess eines Volksepos, wie man ihn sich dachte, medial zu simulieren, indem er in den 1860er Jahren als Rhapsode durch den deutschen Sprachraum ziehend gewissermaßen das Volk an seinen Produktionen mitwirken lässt. – Was die Gattungen betrifft, so wird dem Roman nachgesagt, er habe eine elementare Rolle in der nationalen Vergemeinschaftung gespielt,²²¹ man wird hinzufügen müssen, dass sowohl das Nationalepos, in den meisten Fällen eben ein Volksepos im neuen Sinn, als auch das nationale Epos der Moderne hier die Rolle des großen Bruders gespielt haben – im pathetischen Modus die nationale Erzählung zu entwickeln. In Macphersons *Ossian*, der zwischen beiden Kategorien anzusiedeln sein dürfte, lassen sich die Kriterien, durch die Stuart Hall das nationale Narrativ bestimmt sieht,²²² ohne Schwierigkeit nachweisen: die »Erzählung der Nation«, die »Erfindung der Tradition« (das gleichnamige Buch von Hobsbawm/Ranger führt Macpherson als prominentes Beispiel), der Gründungsmythos, die Idee eines reinen ursprünglichen Volkes. Mac-

220 Zu den Konjunkturen des Epos zwischen 1770 und 1914 vgl. Michler 2005.

221 Anderson 1996, Brennan 1990.

222 Hall 1999, insb. 416-420.

pherson präfiguriert hier schon die symbolischen Formen der Nationalisierung des 19. Jahrhunderts, wie er auch deren Vertextungspraktiken präfiguriert hat. – Hier eröffnet sich für die Produzenten die Chance, durch Partizipation an Volksdiskurs und ›Volksepos‹ auf Basis der auratischen Konstruktion des Volkes die Gattung neu zu konstituieren, und zwar durch Repräsentation; weil der Diskurs der Erzählung im *genus grande* jetzt das so konturierte Volk repräsentiert, konnotiert er jetzt nicht mehr ›oben‹, nicht die Herrscher, sondern gewissermaßen ›unten‹, das Volk, bzw. ›alle‹. Im Bereich des literarischen Feldes haben diese Manöver dazu geführt, dass – über den Umweg der imaginierten Rechengröße Volk – sich eine Gattung um- und neucodiert, mit der aus – freilich interessierter – geschichtsphilosophischer Perspektive nichts mehr zu machen war. Durch den ›Populismus‹ bzw. die Entdeckung der Volkskultur scheint ein In-Beziehung-Setzen von Intellektuellen und Volk jenseits der ständischen Ordnungen mindestens präfiguriert, das andere Modellvorstellungen sozialer Stratifikation unterlaufen soll; die Populisten des Sturm und Drang hätten dann, wenn diese Überlegung zutrifft, mit der Volkskultur eigentlich einen neuen Begriff von Hochkultur hervorgebracht, indem sie in der Frontstellung gegen Hofkultur und die alten aufklärerischen Positionen ›nach unten‹ ausgewichen wären. Die Rolle des Sprechers ›im Namen der Nation‹ ist darin bereits enthalten.

KONSEQUENZEN FÜR DAS GATTUNGSDENKEN II: GATTUNGSBIOLOGIEN. – Wo Autorschaft im alten Sinn fragwürdig wird, öffnet sich Raum für alternative Begriffe von Autorschaft. Die eine Alternative liegt auf der Hand: die Eskamotierung von Bewusstheit aus der literarischen Kreativität, die dem »Genie« überantwortet wird, die Eliminierung des *ars-* bzw. *studium-*Aspekts der alten humanistischen poetologischen Dualität von *ars* und *ingenium*, zu deren Verankerung in den Intellektuellenassoziationen oben einiges zu sagen versucht wurde. ›Genie‹ ist nicht mehr bloß Differenzkriterium und Abgrenzungsmetapher, Voraussetzung für den Dichterberuf, sondern »die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt«. ²²³ Die zweite Alternative, die mit der ersten eng zusammenhängt, ist die *Biologisierung* von Literatur und ihren Gattungen. Das ist die Lösung, die in den Diskussionen um den Werk- oder Korpuscharakter von Homer, Bibel und Ossian entwickelt wird: ›Naturpoesie‹ heißt mehr und anderes als anonym, oral, gedächtnishaft vermittelte oder zustandegekommene (»*carmina* [...] *memoriter composita*«²²⁴) Gesänge, sie bedeutet eine elternlos sich fortzeugende Poesie. Aus Herders ›Volkspoesie‹ wird innerhalb einer Generation ›Naturpoesie‹. Das Wort findet sich bei Herder,²²⁵ der Begriff – als Äquiva-

223 Kant 2001, 656.

224 Bei Latacz 1979, 29 (F. A. Wolf, »Prolegomena«).

225 »Naturpoesie« heißt bei Herder eine Poesie der Naturnachahmung, ist also thematisch gebunden – ein Bezug zur *natura naturans* liegt höchstens indirekt vor. Als einer der wenigen sieht das Walzel (1936, 344).

lent für Volkspoesie – bei den Brüdern Schlegel,²²⁶ bei den Brüdern Grimm schließlich als Gegensatz zur Kunstpoesie mit Anklängen an die *natura naturans* in Schellings Version, sowie an Goethes Biologie.²²⁷

Bei Friedrich Schlegel sind alle Dichtarten

ursprünglich – Naturpoesie – eine bestimmte, lokale, individuelle. (Es kann unendlich viele Dichtarten geben.) Das Individuelle bleibt darin, auch nach d[er] Umbildung d[er] Künstler. Die Formen sind einer unendl. Umbildung fähig. Alle Griech.[ischen] und alle romantisch.[en] Formen verliehen sich im Dunkel und sind nicht von Künstlern gemacht.²²⁸

Doch ist dies nur eine scheinbare Konzession an den beginnenden Diskurs von der Naturpoesie; in den *Athenäums*-Fragmenten war von einer »natürlichen Naturpoesie« und einer »künstlichen Naturpoesie«, von einer Volkspoesie für das Volk und einer Volkspoesie für Standespersonen und Gelehrte die Rede; damit wird diese primäre Klassifikation selbst in Frage gestellt und gegen die historische Einteilung gerichtet, »und zwar im Geist der Dialektik, die den Satz am Gegensatz selbst behauptet.«²²⁹ Gewiss ist es richtig, dass Schlegel auf diese Weise »in effect [...] realizes that the distinction between natural and invented is metadiscursive: that it describes a difference between classical and Romantic theories of genre rather than privileging the central genres because they came first«;²³⁰ doch liefert auch Schlegel mit seiner kunstvollen dialektischen Verwirrung sich eben erst herausbildender Dichotomien einen Beitrag zur Festigung eines Terrains, auf dem sich die Gattungen naturalisieren, gerade wenn er die Frage der Klassifikation ins Zentrum seiner poetologischen Aphoristik setzt.²³¹ Schlegels Problem ist die Absetzung einer idealen, wenn auch für die Moderne irrelevanten Antike als seiner »ewige[n] Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst«²³² im Sinn eines »natürlichen Systems« (auf der Suche nach jenem waren alle Klassifikatoren unter den Naturforschern, auch Linné, mit ihrem Unbehagen an bloß pragmatischen Einteilungsarten der Lebewesen) von der »romantischen Kunst«, die alle diese Klassifikationen verwirrt und »in schöner Willkür« hybridisiert. Schlegels Moderne setzt ihre Trennlinien ad hoc und stellt nicht den Anspruch »to divide nature at the joints«. Das Schöne folgt der Entwicklung

226 Nachweise bei Walzel 1936; vgl. auch Murayama 2005.

227 Vgl. Ehrismann 1985; Ehrismann 1991, 5*.

228 F. Schlegel: KA I/16, 285f. (»Fragmente zur Poesie und Litteratur«).

229 Szondi 1970/1991, 44.

230 Rajan/Wright 1998, 3.

231 »Der Satz, der mit dem Wort *Klassifikation* einsetzt und zu dem Wort *System* hinführt [gemeint ist das »Athenäums-Fragment« 113: »Eine Klassifikation ist eine Definition, die ein System von Definitionen enthält.«], ist mehr als eine dichtungstheoretische These: er vollzieht selber die Wende der Poetik von der Aufklärung zum Deutschen Idealismus, von der pragmatischen zu einer philosophischen Lehre von den poetischen Gattungen.« (Szondi 1970/1991, 36)

232 F. Schlegel: KA I/1, 308 (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795-97).

einer natürlichen Ordnung, der griechischen Literaturgeschichte, deren System in Rückblick und historischer Draufsicht das System der literarischen Gattungen bildet; das Interessante ist der Imperativ der romantischen Periode, und interessant, zuzeiten bizarr, sind die Vermischungen, die aus dem antiken Epos etwa den italienischen Romanzo machen.

KONSEQUENZEN III: DAS EPOS BEI JACOB GRIMM. – Sehr im Unterschied dazu findet sich bei Jacob Grimm nicht Schlegels Antike mit ihrer historischen Abfolge echter Gattungen (Epos – Lyrik – Dramatik), sondern die Utopie einer vorgeschichtlichen Epoche der Ungeschiedenheit als Widerlager der Moderne; die Zeit des Epos. An Arnim schreibt Grimm 1811:

Die alten Menschen sind größer, reiner und heiliger gewesen, als wir, es hat in ihnen und über sie noch der Schein des göttlichen Ausgangs geleuchtet, etwa wie helle, reine Körper noch eine Weile fortleuchten oder glänzen, wenn man sie unmittelbar aus dem grellen Sonnenstrahl in dichte Dunkelheit versetzt. So ist mir nun die alte, epische Poesie = Sagen-, Mythen-, geschichte reiner und besser, ich will nicht sagen, lieber und näher, als unsere witzige, d. h. wissende, feine und zusammengesetzte, in der ich den Trieb nach Wissen und Lehren, wiewohl in sich notwendig und wahrhaft, erkenne.²³³

Das Epos ist bei Jacob Grimm die Gattung des Naturstandes, Rede, die in einem undifferenzierten Volk erwächst, die »sich selbst macht«. Damit ist das Epos eigentlich gar keine Gattung, da jede Gattungskategorie ja nur relationalen Sinn hat und da von Gattung nur dort zu reden ist, wo es ihrer mehrere gibt. Die treu gesammelten Volksüberlieferungen, »alle mündliche Sage des gesammten deutschen Vaterlandes«, »alle und jede Traditionen und Sagen des gemeinen Mannes«, »die Märchen der Ammen und Kinder, die Abendgespräche und Spinnstubengeschichten«, sollen, so ein Projekt der Grimms, »ohne alle Trennung nach Fächern, die bei der zarten, eingreifenden und alles mischenden Tradition auch am übelsten angebracht wäre«,²³⁴ abgedruckt werden. Die Welt des Epos ist gesellschaftlich vielleicht nicht undifferenziert – darüber schweigt Grimm auffällig –, doch ist das Epos gleichursprünglich mit der Tat (»alte geschichte und alte poesie fallen nothwendig zusammen«²³⁵) und gibt ›Laut:

Man streite und bestimme, wie man wolle, ewig gegründet, unter allen völker- und länderschaften ist ein unterschied zwischen natur und kunstpoesie (epischer und dramatischer, poesie der ungebildeten und gebildeten) und hat die bedeutung, dasz in der epischen die thaten und geschichten

233 Steig 1904, 117 (J. Grimm an A. v. Arnim, 20. 5. 1811).

234 J. Grimm zit. bei Rölleke 2004, 70 f., 74 (»Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen«, 1811).

235 J. Grimm: WFA I/4, 10 (»Von Übereinstimmung der alten Sagen«, 1807).

gleichsam einen laut von sich geben, welcher forthallen musz, und das ganze volk durchzieht, unwillkürlich und ohne anstrengung, so treu, so rein, so unschuldig werden sie behalten, allein um ihrer selbst willen, ein gemeinsames gut gebend, dessen ein jedweder theil habe.²³⁶

Das Epos ist nicht »Dominante« (Roman Jakobson), wie es der Roman bei F. Schlegel ist, der die anderen Dichtarten »tingiert«, sondern *degré zéro* der Poesie, in den Rede und Tat, Epos und Geschichte kollabieren. Wenn das Epos keine Gattung ist und auch nicht bloßer geschichtsphilosophischer Index der Frühzeit, dann ist es *genre, generatio*, »wachstum des epischen lebens«:

die poesie, das epos ist nun gerade diese nährende mitte, diese irdische glückseligkeit, worin wir weben und athmen, dieses brod des lebens; weiter und freier als die gegenwart (die geschichte, eine vergangene gegenwart), enger und eingeschränkter als die offenbarung (der zeitlose ursprung)²³⁷,

Mitte und notwendiges Milieu, also Medium, und a fortiori Medium nicht der Rede, sondern der Existenz, wie eine biochemische Nährlösung. Die Gattung tendiert hier zum Medium, und es ist ihre Medialität, die Unmittelbarkeit der Mündlichkeit, die die Signatur seiner Unverfügbarkeit in der Epoche universaler Schriftvermitteltheit bildet: Da in der Kunstpoesie *ein* menschliches Gemüt »sein inneres blosz gebe«, seine Meinungen und seine Erfahrungen mitteile, sind beide Arten Poesie »innerlich verschieden«, und damit ist »nichts [...] verkehrter geblieben, als die anmaszung epische gedichte dichten oder gar erdichten zu wollen, als welche sich nur selbst zu dichten vermögen.«²³⁸

Friedrich Schlegels Texte schlagen ihre dialektischen Kapriolen an der Schwelle von klassischer Philologie und idealistischer Philosophie; sie versuchen, den »empirischen Verlauf« von antiker Literaturgeschichte mit den Kategorien der dialektischen Subjektphilosophie zu versöhnen. Daher finden sich schon sehr früh die idealistischen Triaden, die Gattungsentwicklung mit Bewusstseins- und Erkenntnisprozessen koordinieren: 1799 ist bei Schlegel das »Epos = objektive Poesie, Lyrik = subjektive, Drama = objektiv-subjektive«; im Jahr darauf das »Epos = subjektiv-objektiv. Drama = objektiv. Lyrik = subjektiv«.²³⁹ Von diesen Triaden behält Grimm nur einen – wohl auf Schelling zurückgehenden – romantischen triadischen Geschichtsmythos, der aber anders

236 J. Grimm: WFA I/1, 399 (»Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten«, 1808).

237 J. Grimm: WFA I/4, 84 (»Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte«, 1813). Grimm bezieht hier eine vermittelnde Position zwischen den »Mythologen« (Creuzer, Görres) und den »Historikern«.

238 J. Grimm: WFA I/1, 399 f. (»Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten«, 1808).

239 Bei Szondi 1970/1991, 45.

als bei Schelling oder Schlegel nicht auf den Fortschritt und damit den letzten, sondern auf den ersten Zustand orientiert bleibt. Den ›Abfall‹ denkt sich Grimm wie Herder: die »bildung« sei »dazwischen« getreten und habe »ihre herrschaft ohne unterlasz« erweitert, Poesie und Geschichte (oder Kunst und Leben: Poesie ist »nichts anders« »als lebendige erfassung und durchgreifung des lebens«²⁴⁰) hätten »sich auseinander« geschieden. Die Poesie hat sich »aus dem kreis ihrer Nationalität unter das gemeine volk, das der bildung unbekümmerte, flüchten« müssen, »in dessen mitte sie niemals untergegangen ist.«²⁴¹ Das »gemeinsame Gut, dessen ein jedweder teil habe« fällt mit der Vertreibung aus der »Nationalität« unter die Geringen, deren Praxis es unter den Zudringlichkeiten der Gebildeten gegen alle »falsche aufklärung«²⁴² bleibt; es gibt jenen ›Gebildeten«, Intellektuellen, denen es um die Teilhabe an und um die Wiedergewinnung von Nationalität und die Kommunion mit dem epischen »brod des lebens« geht, das lebende Archiv der versunkenen Welt ab, auch der fromme Theologe findet die Spur Christi unter den Geringen. An jene Teilhabe, *participatio*, kann nur durch dem »Dienst« und der »Treue« verpflichtete Gelehrte erinnert werden, die solcherart den Sündenfall künstlicher, abstrakter Bildung (also der Aufklärung) abbüßen und mit der Libation aus der alten Quelle belohnt sind.²⁴³ Das Beste, was die Moderne bei Grimm noch tun kann, ist: metonymisch durch pietätvolles Forschen und Sammeln das Mosaik des Bildes der Gemeinschaft in jenes Medium Schrift zu bringen, das zu seiner Zerrümmung entscheidend beigetragen hat. Die Rede von den Gattungen wird hier paradoxal; ist die Zeit der Gattungstheorie, wie oben behauptet, das Futur exakt, ist sie für den Antiquar und Sammler das Plusquamperfekt.

GRIMMS BIOPOETIK. – Jacob Grimms Philologie setzt also nicht auf Transzendentalismus, sondern, wie deutlich wird, auf Transzendenz; und es ist nur auf den ersten Blick paradox, dass an die Stelle der Transzendenz die Natur einrückt, denn Urgeschichte zeichnet sich gerade durch Gottnähe aus. Oder aber Naturnähe: Grimm wäre, wo nicht Jurist und dann Philologe, Botaniker geworden,²⁴⁴ und tatsächlich ist die dominante Metapher für unbewusste

240 J. Grimm: WFA I/1, 401 (›Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten«, 1808).

241 J. Grimm: WFA I/1, 400 (›Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten«, 1808).

242 J. Grimm: WFA III/37, 84 (›Altdeutsche Wälder«, 1813).

243 »ich darf hier [im Streit zwischen Liberalen und Reaktionären, W.M.] ein wort mitsprechen, der ich gerade mein leben an die untersuchung unseres mittelalters setzte. ich habe mit innerer freude getrunken an seinen stillen brunnen, die mir kein sumpf schienen [...]« J. Grimm: WFA I/1, 31 (›Über seine Entlassung«, 1838).

244 »ich glaube er [Wilhelm Grimm, W.M.] wäre ein sehr guter artz geworden, ich ein schlechter, zur noth ein leidlicher botaniker.« J. Grimm: WFA I/1, 76 (›Rede auf Wilhelm Grimm«, 1860). »in viel späteren jahren hätte mich zu keiner andern wissenschaft [als der Jurisprudenz, W.M.] lust angewandelt, als etwa zur botanik.« (J. Grimm: WFA I/1, 5; »Selbstbiographie«, 1831)

poetisch-kulturelle Prozesse bei den Brüdern die des Pflanzenwachstums.²⁴⁵ Die Naturgeschichte liefert das Modell für die Entwicklung von Sprachwissenschaft und Rechtswissenschaft: »Man hat das sprachstudium vielfach und auch nicht ohne grund dem der naturgeschichte an die seite gestellt; sie gleichen einander sogar in der art und weise ihres mangelhaften oder besseren betriebs«²⁴⁶ Der Erforschung der klassischen Denkmäler zur Gewinnung von Emendationsregeln parallelisiert Grimm die instrumentelle Intention von Kräuterkunde und Anatomie (»die stoffe zogen als ein mittel, nicht für sich selbst an«²⁴⁷); erst später habe sich die Naturgeschichte zu einem freieren (autonomeren) Standpunkt emanzipiert, zur vergleichenden Botanik und Anatomie, so auch die Sprachforschung zur Indogermanistik. Die Grenze hat der Vergleich erst an der Schöpfung, die den Naturforschern verschlossen ist; sie sind daher auf »die geheimnisse des naturlebens«, »die gesetze der zeugung und fortdauer der thiere, des keimes und des wachsthums der pflanzen«²⁴⁸ beschränkt (ein Umstand, dem zeitgenössisch gerade abgeholfen wird, acht Jahre später erscheint Darwins *Origin of Species*), während die Sprache nicht geschaffen, sondern entwickelt ist und daher der Erforschung zugänglich. »Natur« heißt hier, »daz eine schaffende urkraft unablässig auch ihr werk fortdurchdringe und forterhalte: das wunder der weltdauer kommt dem ihrer schöpfung vollkommen gleich«;

diese sich unausgesetzt kundthuende göttliche kraft ist keinem als dem verstehenden eine kennbare offenbarung. da sie die gesamte natur durchdringt und in allen dingen enthalten ist, liegt sie zugleich offen und verborgen da und mag bloß durch das mittel der dinge selbst erforscht werden. denn sie ist in allen dingen, eben darum nicht auszer ihnen. unverstanden redet die natur,²⁴⁹ so lange der suchende nicht auf ihre spur kommt und sie ihm verständlich wird.²⁵⁰

Nicht nur weisen diese Sätze von 1851 überdeutlich voraus auf Adalbert Stifters mit »im Herbste 1852« datierte *Vorrede* zu den *Bunten Steinen*, sie weisen auch zurück auf den Naturbegriff des jungen Schelling, auf den der Jacob Grimm der *Kinder- und Hausmärchen* und der Epostheorie rekurrierte. Der Vergleich von Philologie und Naturwissenschaft ist zeitgenössisch nicht selten und wurde auch schon angesprochen; der frühen Deutschen Philologie erscheinen die Denkmäler des deutschen Altertums wie versteinerte Trümmer der körperlichen Urwelt (Franz Josef Mone); aus Beobachtung, Sammlung und Vergleich, so das wissenschaftstheoretische Selbstverständnis der jungen Wissenschaft, folge die Erkenntnis von Analogien und die Ableitung von

245 Belege bei Bausinger 1999; vgl. auch Jolles 1930/1982.

246 J. Grimm: WFA I/1, 258 (»Über den Ursprung der Sprache«, 1851).

247 J. Grimm: WFA I/1, 258 (»Über den Ursprung der Sprache«, 1851).

248 J. Grimm: WFA I/1, 261 (»Über den Ursprung der Sprache«, 1851).

249 »Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.« (Augustinus: Confessiones I, 1)

250 J. Grimm: WFA I/1, 271f. (»Über den Ursprung der Sprache«, 1851).

Gesetzmäßigkeiten, aus denen wieder Hypothesen und Theorien gewonnen werden. Bei Ernst Moritz Arndt arbeitet der Sprachforscher wie ein klassifizierender Naturforscher, Mineraloge oder Botaniker.²⁵¹ Grimms »Natur« als schaffende und erhaltende Kraft, die in den Sprachen und der alten Zeit des Epos am Werk ist, widersetzt sich allerdings der Klassifikation; und das programmatisch, indem sie einen Ort aufsucht, der Grenzen und Relationen schon deshalb nicht kennen kann, weil er als Ort von Volks- oder Naturpoesie von jener Natur befeuert ist und nicht von Linnés Ordnungen. In der Vorrede der Sagensammlung von 1816 heißt es von den Gattungen der Naturpoesie, die selbst wieder zu den »Tropfen« aus dem Meer des Epos gehören:

Auch bei Anordnung der einzelnen Sagen haben wir am liebsten der Spur der Natur folgen wollen, die nirgends steife und offenliegende Grenzen absteckt.

Es liegt nahe, hier ein Kryptozitat aus Gottfried August Bürgers *Von Einteilung des Schauspiels* (1776) zu vermuten: Bürger hatte verkündet, Mutter Natur sondere auch keine Gattungen: »Jene Teilung gemahnet mich nicht anders, als wenn man die liebe Mutter Natur in die lachende und weinende, tragikomische und komischtragische tabellieren wollte, da sie doch das alles in einer, und eine in dem allen ist.«²⁵² »In der Poesie«, so die Grimms weiter,

gibt es nur einige allgemeine Abteilungen, alle andern sind unrecht und zwängen, allein selbst jene großen haben noch ihre Berührung und greifen ineinander über. Der Unterschied zwischen Geschichte, Sage und Märchen gehört nun offenbar zu den erlaubten und nicht zu versäumenden; dennoch gibt es Punkte, wo nicht zu bestimmen ist, welches von dreien vorliege, wie z. B. Frau Holla in den Sagen und Märchen auftritt [...].²⁵³

Damit bestätigt sich Grimms Zugehörigkeit zu den (proto-, früh- und spät-) romantischen Antilinnéisten, die seit dem Sturm und Drang gegen die poetologischen »Fächerwerke«, Klassifikationen und Einteilungen angegangen waren (Herder, Goethe), Schlegel sagt: »Die gewöhnlichen Einteilungen der Poesie sind nur totes Fachwerk für einen beschränkten Horizont.«²⁵⁴ Das Gegenbild ist aber nicht mehr Buffon, Bonnet²⁵⁵ oder Robinet, sondern die Schellingsche *natura naturans* – oder, genauer gesagt, die Teilhabe an einem naturphilosophischen Modell, dem auch Schellings Naturphilosophie zugehört und das seine Quellen in der platonistischen Renaissancephilosophie

251 Nachweise bei Hunger 1994, 249.

252 Bürger 1987, 686 f.

253 Grimm: WFA III/46, XV f. (»Deutsche Sagen. Band I, Vorrede«, 1816).

254 F. Schlegel: KA I/2, 252 (»Athenäums-Fragmente«, 1798).

255 Lessing hatte für Bonnet optiert. Die Palingenesie-Phantasien einer über den Menschen hinaus verlängerten »Kette der Wesen« bei Lessing (»Die Erziehung des Menschengeschlechts«, 1780) grenzen an den »lunatic fringe« der »Aufklärungsotterik«.

hat.²⁵⁶ Von da fällt auch ein Licht auf die Rede vom ›Sich-selbst-Dichten‹ des Epos. Sie indiziert nicht bloß die Kollektivität und Anonymität von Kreativität im ›alten Volk‹, die den auf primäre (Arnim, Brentano) oder sekundäre (Lachmann²⁵⁷) Autorschaft eingestellten Intellektuellen nicht recht einleuchten wollte; sie indiziert auch eine schaffende Natur, die sich jener ›Urzeugung‹, mit der Edward Youngs *Conjectures* die Biopoetik der Genieperiode eingeläutet hatten, oder der ›universellen Generation‹ des Jenenser Schellings-Schülers Heinrich Steffens bedient.²⁵⁸

Der Streit zwischen Arnim und Grimm über die Naturpoesie und auch der erste »Nibelungenstreit«,²⁵⁹ der in vielem auf den Streit über Ossian rekurriert und zur Gründung der Disziplin Deutsche Philologie führt, beide lassen sich als Auseinandersetzungen um alternative Modelle von Kreativität lesen: Achim v. Arnim negiert in der Diskussion über die Manipulationen an den Texten in *Des Knaben Wunderhorn* die Absolutheit der Differenz von Natur- und Kunstpoesie; Natur und Kunst seien gleichermaßen an allen poetischen Produktionen beteiligt, wie das ja auch fast zeitgleich Goethes programmatisches Gattungsgedicht zum *Sonett* (1802) betont. Natur und Kunst heißt bei Arnim zweierlei: einmal die individuelle Verfügungsmacht über Material und Form und den ›bildenden fortschaffenden Trieb‹, dem nicht zu entzinnen sei, und der deshalb auch bei den Sammlungen der Brüder Grimm am Werk gewesen sein müsste, ungeachtet ihrer proklamierten ›Treue‹ (die Grimm-Forschung hat diesen Gegenwurf Arnims an die Grimms eindrucksvoll bestätigt und die Vertextungsarbeit vor allem an den Märchen nachgewiesen); zum anderen aber Genie und Kunstfertigkeit. Damit schnürt der Begriffskrieg um Natur und Kunst zur alten Frage der rhetorischen Poetiken nach *natural/ingenium* und *ars/studium* zusammen.²⁶⁰ Jacob Grimms Theoriearbeit verankert Kreativität im Ursprung und im Weiterwirken der Natur, wenn auch die Ballung der Kräfte im Ursprung von der modernen Poesie nicht mehr erreicht werden kann. Der junge Friedrich Schlegel emanzipiert sich durch Neuinszenierung der Querelle von der eigenen philologischen Sozialisation in der Altphilologie und schafft in der Moderne einen

256 Auch das Motiv der Triade gehört hierher, vgl. zu Grimms und Schellings gemeinsamer Solidarität (gegen die These von einem bloßen ›Einfluss‹ Schellings auf Grimm) zu einem Denken »in neuplatonisch-mystischer und christlich-typologischer Tradition« Ehrismann 1991, 2*-7*, hier 3*.

257 »Überhaupt ist die [Text-]Kritik keine Wissenschaft, sondern eine Kunst«. Lachmann an F. Lücke, bei Körner 1911/1968, 245.

258 Zu Steffens und den Grimms vgl. Bausinger 1968, 21; Bausinger 1999. – Körner nennt Jacob Grimms Formel mit esoterischem Unterton einen »medialen« Ausdruck, vergleichbar dem Recht, der Sprache und der Sitte als »eine Frucht des unbewußt waltenden Volksgeistes« bei Savigny (Körner 1911/1968, 125). Ehrismann (1985, 46f.) bezieht Grimms Satz unter dem Rubrum »Autogenese« auf Schellings Vorstellungen von Mythologie.

259 Dazu nach wie vor die hervorragende Übersicht bei Körner 1911/1968.

260 Ähnlich Thalheim 1986, 1833.

theoretischen Freiraum für eine Poetik der Mischungen.²⁶¹ Die Wege von Autoren und Philologen trennen sich: die einen haben den ›Volkston‹ als Schreibmöglichkeit entdeckt, die anderen das Volk als Archiv.

Was ist aber aus der Gattungspoetik geworden? Die romantische Poetik als Poetik der Moderne hat den Bereich der Gattungen verlassen, Poetik ist hier fortan Autorenpoetik. Die Philologie beschränkt sich für lange Zeit auf letztlich utopische Rekonstruktionen von Zeitaltern und Seelenlagen, die entweder aller literarischen Gattungshaftigkeit vorausgehen oder metonymisch Gattungen für das Ganze der Kultur nehmen, wie Grimms Epos, und dadurch deren Gattungshaftigkeit eskamotieren; der zweite Strang der Nationalphilologie beschränkt sich auf die Textkritik und sieht für die Gattungen keine Systemstelle vor. Gattungspoetik im alten Sinn wird weiter getrieben, doch hat sie das Niveau des Höhenkamms der literarischen einerseits, der theoretischen Entwicklung andererseits eingebüßt.

Auch im Sozialen lässt die romantische Dekonstruktion und Mystifikation der Gattungen eine verbindliche Gattungspoetik, die zugleich Regel und Regulierung des Gelehrtenstandes wäre, nicht mehr zu. Weder die modernen Autoren selbst, die nur mehr als Symptome geschichtsphilosophischer Niveaus dienen, noch ein allgemeiner Gelehrtenstand – aus den Gelehrten sind disziplinäre und disziplinierte Fachwissenschaftler geworden, die Autoren, die das *ingenium* neu und das poetische Unbewusste erstmals entdecken – ist mehr zur Hegung und Tradierung der Gattungen berufen. Gattungspoetik wird in Zukunft als implizite der Literaturkritik, den Lehrbüchern und den Schreibguides überlassen; sie liefert Schreibanleitungen für angehende Autoren, die von Theorien der Unverfügbarkeit nicht angesprochen sind. Als explizite Gattungsreflexion, als Theorie fällt sie an ein Fach, das für solcherlei noch nie Zuständigkeit besessen hatte: an die Philosophie. Dass die Gattungstheorie des 19. Jahrhunderts »spekulativ« (Szondi) wird, hat nicht bloß zur Folge, dass sich eine bloße vorthoretische, empirisch betriebene Praxis endlich historisiert; sie hat auch zur Folge, dass die Literatur von einer fremden Macht regiert wird.

Dass sich eine Einzeldisziplin die Zuständigkeit für ›alles‹, und damit auch für die Literatur und ihre Gattungen arrogieren kann, hat umgekehrt seinen intellektuellensoziologischen Grund darin, dass eine Organisationsform des Wissens auftritt, der es, obzwar in der Sache durchaus belehrt – Schelling bezieht die Realien seiner Literaturphilosophie von A. W. Schlegel, dem vielleicht letzten ›literarischen Gelehrten‹, Hegel die seine zuweilen aus trüberen Quellen –, gelingt, die Grenzen der Wissen zu regulieren und zu jeder Position eine Metaposition einzunehmen. Diese Organisationsform ist die deutsche Reformuniversität, mit ihrer Prämisse der ›transzendentalen‹ Herrschaft der Philosophie über alle Wissensgebiete. (F. A. Wolfs Enzyklopädie wollte

261 Dazu Jauss 1970, 67-106 (»Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹«).

das ganze Wissen über die Antike organisieren; Hegels philosophische Enzyklopädie alles Wissen überhaupt.) Randall Collins hat gezeigt, dass jedes Mal, wenn das neue deutsche Universitätsmodell oder wichtige Elemente davon eingeführt wurden, in England, Frankreich und anderswo, diese Übernahme eine ›idealistische Welle‹ zur Folge hatte, gegen alle historische Wahrscheinlichkeit (man hätte dem Idealismus im späten 18. Jahrhundert wenig Zukunft zugetraut).²⁶² »[T]he key to the puzzle is that Idealism is the ideology of the university reform.«²⁶³ Der organisierte Idealismus erst bringt die Impulse der romantischen Avantgarden in ein applikables System; im Fall der Naturforschung hat sich die Allianz mit dem organisierten Idealismus der deutschen Universität nicht überall als ruinös erwiesen (das aber auch), im Feld der Literatur hat dieser Idealismus eine nach Gattungen organisierte Geschichtsphilosophie der Literatur installiert, der die Literatur zum Index des geschichtsphilosophischen Augenblicks der Epochen belastete und die literarische Praxis mit selbsterzeugten Problematiken belastete; mit den von dieser literarischen Praxis gestellten Problemen der Moderne war diese Geschichtsphilosophie nur paternalistisch umzugehen imstande. Die Philosophie war im 18. Jahrhundert auf dem Weg zur Wissenschaftstheorie gewesen; der deutsche Idealismus und sein Erfolg in der Universitätsreform (von Göttingen über Jena nach Berlin, von dort nach Europa und Übersee) machte sie zur universellen Platzanweiserin. Die Münchhausiade des Transzendentalismus führte dazu, dass die Gattungen in die Hände der Philosophie fielen und der Konnex zur gelebten Literatur verschwand, so sehr auch der Idealismus zunächst ein Ereignis im literarischen Feld gewesen sein mochte. Der Idealismus, selbst in engster Tuchfühlung, wo nicht Identität, mit den literarischen Avantgarden entstanden, besiegelte die Trennung in eine Literatur, auf die es ankam und die mit philosophischen Problematiken belastet wurde, und eine, auf die es nicht ankam, und die fortan vom Skopus der Theorie nicht mehr erfasst wurde. Erfunden wurden die Abgrenzungsmotive von den literarischen Avantgarden des späten 18. Jahrhunderts; sanktioniert und diskursiv auf Dauer gestellt von der Philosophie.

262 Collins 1998.

263 Collins 1998, 153.

Kulturalisierung

Herders Gattungsdenken

Herder als Gattungstheoretiker

Herder hat als Gattungstheoretiker eine sehr gemischte Reputation. Sein historisches Denken, immer von »Ursprüngen« her, scheint Gattungspoetik überhaupt aufzuheben. Sein Individualismus, zweitens, die von ihm zuerst bezogene »Ebene des Besonderen und Originalen« gilt selbst als »gattungsfeindlich[]«¹; tatsächlich siedeln die Programmatiken des sog. Sturm und Drang, dem Herder mit seinen wirkungsmächtigsten Schriften zugehört, ihre Attacken gegen Norm und Normalismus, höfische *bienséance* und entfremdete Staatlichkeit, Regel und Klassifikation vornehmlich auf dem Terrain der Gattungen an (wie das auch Lenz, Gerstenberg und Goethe tun). Schließlich unterlaufe in systematischer Perspektive »das Ideal des Naturzustands [...] Herders historistischen Ansatz auf geschichtsphilosophischem Wege«, indem das Eigenrecht jeder historischen Epoche mit dem normativ gesetzten Organismusparadigma kollidiere und Herders Gattungskonzeption sich als »regressiv-utopische« erweise; von seiner generellen »theoretische[n] Inkonsistenz und Vagheit«² einmal abgesehen. Ungeachtet dessen lassen sich Herders Spuren in der Gattungstheorie des 20. Jahrhunderts besonders deutlich nachverfolgen, in der Theologie bei Hermann Gunkel, in der Germanistik bei André Jolles, in der Mediävistik bei Hugo Kuhn, in der Romanistik bei Hans Robert Jauss³; Herder erscheint hier als Vorläufer, wo nicht Urheber einer (proto-)soziologischen Gattungstheorie.

Eine Rekonstruktion von Herders Poetik muss den enzyklopädisch-synthetischen Mäander durch die zeitgenössischen Wissensordnungen wenigstens ansatzweise nachvollziehen, wenn Herders poetologische Interventionen verständlich werden sollen. Zunächst aber muss dieser Einsatz genetisch-polemisch verortet werden, um zu sehen, wie sich Herders gattungspoetologische Intervention überhaupt erst als Einsatz konstituiert.

1 Scherpe 1968, 234. – Herder wird zitiert nach der »Frankfurter Ausgabe« als »FA Band, Seite«, nach der Suphan-Ausgabe als »SW Band, Seite«. Die Briefe Herders nach J. G. H.: Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803. Weimar 1977 ff., als »HBr Band, Seite«.

2 Gesse 1997, III, 119, 118.

3 Dazu Hempfer 1973, 186 ff.; vgl. auch Zymner 2003.

DIE SITUIERUNG EINER PROBLEMATIK IM LITERARISCHEN FELD: HERDERS STRATEGIEN AUF DEM TERRAIN DER GATTUNGSPÖTIK. – Fast immer sind Herders frühe poetologische Entwürfe an Gelegenheiten geknüpft und erscheinen in Vor- und Nachworten, Rezensionen, Gelegenheitsschriften; seine eigenen Schreibgattungen sind – mit Ausnahme vor allem der *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), die demgemäß auch stets als ›Hauptwerk‹ apostrophiert werden – die Sammlung, die Übersetzung, das »Wäldchen«, das »Fragment«, der (Lehr-)Brief, der fingierte Briefwechsel, der Dialog; Abhandlungen haben ihren Ursprung als oft unter Zeitdruck verfasste Antworten auf akademische Preisfragen; die biblischen Schriften gehören zum Kommentar im engeren Sinn, als Stellen- und als Übersichts-kommentar, wie im weiteren Sinn der Kommentar jene gelehrte Gattung ist, der sich der größte Teil seines Œuvres zuschlagen lässt. Nicht vertreten sind die theoretischen Gattungen der Poetik, wie eine ›Critische Dichtkunst‹, das Lehrgedicht, das für den Kritiker Herder dennoch den Rang einer noch ungeschriebenen modernen *Divina Commedia* einnimmt, philosophisch fehlen sowohl der alte Traktat, die ›Litterär-geschichte‹ als auch die neue Monographie. Im theologischen Fach fehlen die textkritische Bibelausgabe und die großangelegte »Einleitung« im Sinn der sich konstituierenden protestantischen Einleitungswissenschaft, im philologischen die Gattungen der Konjek-turalkritik, der Edition ›ans Licht gebrachter‹ historischer Texte. Herders Text-Arbeit bewegt sich damit nach, hinter und zwischen den traditionellen Textblöcken, in einem selbstgewählten Zwischenreich dialogischer wie polemischer Text-Heteronomie. Entsprechend enttäuscht finden sich Versuche, ›leitende Thesen‹ und ähnliches mehr auszumachen; signifikanter ist Herders Denkstil.

Obwohl Herders Befassung mit Gattungspoetik weder sehr bekannt noch als solche besonders folgenreich geworden wäre, hat er sich doch kontinuierlich mit den literarischen Gattungen beschäftigt; es lässt sich sogar zeigen, dass gerade jene seiner Interventionen, die folgenreich geworden sind: die Volkspoesie, die Nation und die ›Kultur‹,⁴ die ›Archäologie des Morgenlandes‹ und die Geschichtlichkeit der Kulturen, eng mit der problematisch gewordenen ›Natur‹ der literarischen und kulturellen Gattungen zusammenhängen. In unterschiedlichen Kontexten liegen wichtige Aussagen zur Ode und zur Elegie, zum Epigramm, zur Fabel und zum Epos, zum Lehrgedicht, zur Homerischen Frage und zum Volkslied (Ballade, Romanze, »Lied«) vor, aber auch zu Oper und Oratorium, zu den dramatischen Gattungen, zur Differenz von mündlichen und schriftlichen Gattungen. Ein gewichtiger Teil der späten *Adrastea* (1801-1803) ist als *tour d'horizon* von Literatur und Poetik nach Gattungen organisiert und bestrebt, »bei jeder Dichtart die *reine Idee* zu fixiren«.⁵

4 Dazu z. B. Wefelmeyer 1984, Häfner 1995, Gaier 2007.

5 HBr 8, 278 (an K. L. v. Knebel, Feb. 1802). Irmischer (2001) bietet Überblicke in den Bereichen Ode, Volkslied, Fabel, Epos, Drama; allein Herders ›Adrastea‹ (1801 – posth.

Die Ebene der Gattung und der Gattung in der Kultur ist bei Herder generell wichtiger als das Einzelwerk; er bewahrt damit den älteren Impuls der noch im Gebrauch und der (rhetorischen) Pragmatik wurzelnden Poetik, deren normativen Impuls er literaturkritisch in Forderungen des Tages an die zeitgenössische Literatur ummünzt. Einzeltexten hat er sich – mit Ausnahme der Genesis – in größerem Maßstab nicht gewidmet; fast immer sind es ganze Korpora, wo nicht Kulturen, denen seine Aufmerksamkeit gilt. Wo Herder den ›Rain zwischen Dichtung und Philosophie‹ – eine anlässlich der Fabel aufgenommene Formulierung Lessings⁶ –, bestellt, so liegt sein eigentliches Feld in der unklaren Zone zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen, dem Besonderen und dem Generischen. Wenn auch bei Herder, aufgrund der historisch-kulturellen Spezifität ihrer Trägerkulturen, Sophokles⁷ und Shakespeares Tragödien kaum den Namen gemein haben,⁷ so denkt er zugleich Gattung als kollektives Lebewesen, das um einen Typus herum evoluiert. Herders notorische Inkonsistenz verdankt sich also dem Umstand, dass er erstmalig die zentralen Widersprüche der Moderne gerade auf dem zentralen Feld der Gattungstheorie angeht und dabei Lösungen entwickelt, die nicht weniger widersprüchlich sind als die Moderne selbst.

Mit Nach- und Umschriften betritt Herder die Bühne der Literaturkritik. Herders *Fragmente zur deutschen Literatur* (1766/67) bilden eine fortlaufende Rezension der *Literaturbriefe* Lessings, Nicolais und Mendelssohns; damit bewegt sich Herder, von der äußersten Randlage des Literaturraums wie von einer ebensolchen Randlage im sozialen Raum herkommend, als junger theologischer Gelehrter⁸ direkt ins Zentrum der Debatten. Theologie ist die einzige Gelehrtenlaufbahn, die ihm offensteht; das einzige Entreebillet in das »Leben eines Literatus«, von dessen Härten er, seinen eigenen Fall betreffend, aus Riga an seinen Mentor Hamann schreibt; folgerichtig teilt sich ihm seine Existenz im selben Brief in den »Schriftsteller« und den »Scholastikus«, »den *Collaboureur* des hiesigen Gottesackers«. ⁹ In den *Fragmenten* werden vor allem die Möglichkeiten der Positionierung ausgelotet, die sich angesichts der Lage im Feld der Literaturkritik/Poetik ergeben; es ist charakteristisch für einen Aufsteiger »zwischen alle Stühlen«, dass Herder seine eigene Position nicht im Anschluss an eines der diskutierten Paradigmen findet, sondern in

1804), eine Art Summe und Bilanzschrift des 18. Jahrhunderts, enthält als eigene Abschnitte: Lehrgedichte, Fabel, Märchen und Romane, Idyll, Bilder, Allegorien, Personifikationen, Tanz, Melodrama (Oper, Deutsche Oper), Drama, Romanze, Volksgesang, Epoepe, komische Epoepe.

6 »Ich hatte mich bei keiner Gattung von Gedichten länger verweilet, als bei der *Fabel*. Es gefiel mir auf diesem gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral.« Lessing: WB 4, 298 (»Fabeln. Drei Bücher«, 1759).

7 FA 7, 576 (»Briefe zu Beförderung der Humanität«, Nr. 107, 1797).

8 »Er entscheidet sich für das klassische Studium der sozialen Aufsteiger, die Theologie.« (Jørgensen/Bohnen/Øhrgaard 1990, 362)

9 Herder an Hamann, Juli 1765; HBr 1, 46, 47.

der Etablierung einer Metaposition. Der junge Herder der 1760er Jahre fordert die dominierenden Gestalten des Feldes heraus, indem er angesichts der zeitgenössischen (wenn auch noch teilweise latenten) Opposition von ›Rationalismus‹ und ›Empfindsamkeit‹ eine beide Schulen transzendierende Option auszumachen und auszubauen sucht: In der kulturellen Begriffspolitik der Jahrhundertmitte setzt Herder gegen den Rationalismus die Geschichte, gegen die ›Empfindsamkeit‹ und die ganze Kultur passiven ›Eindrucks‹ einen Begriff von ›Kraft‹, ohne, wohlgemerkt, auf ›Vernunft‹ und ›Gefühl‹ zu verzichten, im Gegenteil sollen beide antithetischen Bewegungen synthetisiert werden, in einer aktivistischen, historisch fundierten ›Ästhetik‹, die nicht bloß Empfindungslehre, sondern auch Literaturprogramm sein soll. Diese aufgrund der herrschenden Konfliktlinien denkbare, aber noch nicht vergebene Position ist eine typische ›dritte‹ Position, die häufig von Außenseitern und Newcomern angestrebt wird.¹⁰ ›Kraft‹ hat dabei selbst – neben naturwissenschaftlichen und anderen Bedeutungen – die Implikation von Wettstreit und *aemulatio*, mit historischen Größen und Vorbildern, an denen man sich zum »kopierenden Original« emporarbeiten könne,¹¹ zumal in einer Gesellschaft, in der man als Original geboren wird, nur um als Kopie zu sterben.¹²

Dass diese Position im gelehrten wie im sich konstituierenden literarischen Feld plausibel sein kann, ist, so die These, zurückzuführen auf die interdiskursiven Anschlüsse, auf die Herder setzt; und durch die er das Feld der Gattungspoetik nachhaltig verändern sollte (was nicht immer bemerkt wurde). Herders Originalität liegt darin, dass er wie kein anderer sieht, dass es nicht bloß auf einzelne interdiskursive Verbindungen ankommt, sondern dass jede Intervention im ›genologischen‹ Feld alle anderen Felder mitbetrifft; dass in der Wissenschaft wie in den Praktiken des Ordens der Literaturdinge das der Naturdinge inbegriffen ist und dass es insgesamt auch einer Intervention in die Sozialordnungen bedarf, um ein neues Paradigma – dessen Konturen, Grenzen und Möglichkeiten Herder selbst nicht immer klar sind – durchzusetzen.

›ZEIT‹ UND ›KRAFT‹. – Die Motive, die in den *Fragmenten* ausgebreitet werden, finden sich bereits im frühen *Fragment über die Ode* (1764/65) versammelt. Schon die Odenabhandlung, die allgemein als Nukleus des Herderschen Frühwerks gelesen wird, ist um die beiden genannten polemischen Bewegungen, um Historisierung und Kraftimplementation herum organisiert: Sie präsentiert sich als Literaturgeschichte der Ode, »dem Hätschelkind

10 »In his writings between 1773 and 1776 Herder appeared as one who insists on taking the opposite view to that of the best-known authors of the age«, gegen Voltaire und den Fortschritt, gegen die Mainstream-Theologie seiner Zeit und gegen die »ruling notion of literature and literary theory with his view of Shakespeare and his praise of folk songs« (Koepke 2003, 74).

11 Irmscher 1973, 50.

12 Young 1759, 42 (»Born *Originals*, how comes it to pass that we die *Copies*?«).

der Generation Klopstocks«;¹³ diese Geschichte stellt sich, wie in anderen Schriften Herders, als Gang durch die maßgeblichen historischen Kulturen aus der Sicht seiner Epoche dar. Als humanistischer Theologe – ungeachtet seines unglücklichen Selbstbewusstseins in dieser Rolle und ungeachtet seiner antigelehrten¹⁴ und antihumanistischen Diatriben – beginnt er diese Geschichte mit den Hebräern, sie setzt sich fort in den Griechen, den Römern und anderen, bis er in der historischen Gegenwart angelangt ist.

Die Verbindung zu seinem zweiten Denkmodell, der ›Kraft‹,¹⁵ wird hergestellt, indem die Gesamtgeschichte der Ode als Verlust- und Dekadenzgeschichte, als Geschichte einer Schwächung, disponiert wird:

Da die Nachahmung der Natur gewiß nicht ursprünglich das Wesen der *Dichterei* gewesen, wenn es gleich unsrer *Poetik* ein seichter Grundsatz sein kann, der unsre wenige *Originalpoesie*, oder den Geschmack an ihr verrät: so ist die erste Ode, das nächste Kind der Natur, gewiß der Empfindung am treuesten geblieben. In den ersten Hymnen, Dithyramben, verliebten und Heldenoden besang man meistens sein Gefühl; und hier ist die Aufsuchung dieses *subjektiven* Fadens eine angenehme Feinheit. In der Folge wurde die Ode mehr objektiv, teils um neu zu sein, teils weil sich das Gefühl verminderte, und durch die Phantasie ersetzt; doch noch stets sang sie einen Individualfall. Immer erweiterten sich die Aussichten allgemeiner: die *rührende* Ode ward in Pindars Munde eine voll Bewunderung: immer wurden sie kälter, betrachtender, voll Allgemeinörter, und Moralen: wie die feurigsten des Horaz. Unter uns verlor sie fast den Schein der Empfindung, die Einzelheit des Gegenstandes, und wurde eine moralische Predigt über einen allgemeinen Satz; kaum so feurig, als das kalte Lehrgedicht.¹⁶

Poesie entspringt also überhaupt nicht der Nachahmung, womit ein Distanzpunkt zu allen mimesisorientierten Poetiken noch der Jahrhundertmitte gewonnen ist: ›Kraft‹, ›Wärme‹, ›Empfindung‹ fungieren sowohl als Zeit- wie als dynamische Maße, um die erreichte Entfernung von einem anthropologischen wie historischen ›Ursprung‹ zu messen. Dieser ›Ursprung‹ ist jener Punkt, von dem sich sagen lässt, dass in ihm jene Kräfte gebündelt gewesen sein müssen, die sich in der Gegenwart als nachlassende empfinden lassen; von dieser postulierten Bündelung her gewinnt Geschichte ihre Dynamik, und sei es als Verlustgeschichte. Für den Theologen ist es der Nullpunkt der Genesis, für den historischen Ästhetiker der Nullpunkt der frühen Völker, über beide lässt sich nur sagen, was nicht mehr oder nur mehr in Spuren ist.

13 Viëtor 1923/1961, 142 f., ähnlich 133.

14 Grimm 1998, 307-337.

15 ›Kraft‹ wird ›systematisch‹ in der Kritik an Lessings »Laokoon« entwickelt (»Erstes Kritisches Wäldchen«, 1769). Allgemein zu ›Kraft‹ bei Herder vgl. Norton 1996; Nisbet 1970.

16 FA I, 89 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

›Ursprung‹ ist also Distanzmaß, und als solches der Grund, warum Herders historisch-historistische Poetik überhaupt als Literaturkritik auftreten kann; er ist eine postulierte Maßkategorie, die gleichermaßen zur Bewertung von Literatur wie zur Einschätzung von Literaturtheorie dienen kann:

Man hat einen Begriff von der Ode festsetzen wollen; aber was ist Ode? [...] Der unparteiische Untersucher nimmt alle Gattungen [die griechische, römische usw. Ode, W.M.] für gleich würdig seiner Bemerkungen an, und sucht sich also zuerst eine Geschichte im Ganzen zu bilden, um nachher über alles zu urtheilen. Nun fehle aber hiebei der Ursprung? So fehlt eben das, auf dem die Geschichte ruhet, die Grundfeste des Ganzen, ohne welches ich bloß Fragmente besitze!¹⁷

›URSPRUNG‹. – Gattungskritik, die über die »[m]echanische[n] Regeln der Gedichtarten« hinausgeht, jenen »Kodex von Satzungen«,¹⁸ wie sie für Heldengedicht, Drama, Fabel, Lehr- und Sinngedichte vorliegen, muss also am ›Ursprung‹ ansetzen: »Nun aber will ein jeder das Ganze bauen; er denkt nur immer an den Kranz des Gipfels, und vergißt, daß auch ein Original, das Grundsteine legt, seinen Namen darauf verewigen kann.«¹⁹ Sie bedarf eines »Odengenies«, eines »dichterischen Philologen«, nicht bloß eines »philologischen Seher[s], und ein[es] kalte[n] Zergliederer[s]«. ²⁰ Da, wie es später im *Shakespear*-Aufsatz heißen wird, »Genie bekanntermaßen mehr ist, als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding, als Zergliederer«, ²¹ so gilt auch hier: »Zergliederern verfliegt« der Geist der Ode »so unsichtbar, wie der Archäus den Chymikern, denen Wasser und Staub in der Hand bleibt, da seine Diener, das Feuer und der Wind im Donner und Blitz zerfuhren«. ²² Die »Zergliederer« sind jene Poetiker, die solche Unternehmungen mit der Ode anstellen, wie sie Herder selbst zu Beginn seiner Odenarbeit versucht hatte. Er hatte begonnen mit »α Erklärung« der Ode (»ein Gedicht, das eine gewisse Empfindung ausdrückt und zum Singen gemacht ist«), dann ihre Beschaffenheit nach »1) innerlich« – nach der »Empfindung« »a) begeistert« und »b) erhaben« – und »2) äußerlich« – Schreibart, Versart – bestimmt, also nach *genus proximum* und *differentia specifica*, nach Anatomie und Morphologie, Zweck und Ansicht, und wie nur je ein linnéischer Botaniker teilt er die Odengattung nach verschiedenen Diaphora (nach dem Thema etwa in »Hymnen«, »Heldenoden«, »philosophische« und »vergnügte«). ²³ In der Ab-

17 SW 32, 87.

18 FA I, 97 (»Fragment über die Ode«, um 1765).

19 FA I, 97 (»Fragment über die Ode«, um 1765).

20 FA I, 98 (»Fragment über die Ode«, um 1765).

21 FA 2, 508 (»Shakespear«, 1773).

22 FA I, 79 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765). – Zum Einsatz der Archäus-Metapher bei Goethe vgl. Kap. 5.

23 FA I, 59 f. (»Von der Ode«, 1764/65).

kehr von dieser honorigen und letztlich aristotelischen Methode in den Entwürfen zur Odenabhandlung liegt der ganze Einsatz des neuen Gattungsmodells: Es folgen auf den abgebrochenen Versuch Neueinsätze, die, anknüpfend an Hamanns *Aesthetica in nuce* (1760), jetzt postulieren: »Die Poesie ist die Muttersprache: etc. die Muttersprache der Poesie, *das Lied* etc. Hebräer, Griechen, Celten, Druiden.«²⁴ In der Verfolgung der Entwicklung der Ode an einer historischen Kultur kann eine genetische Reihe von Gattungen gewonnen werden (»Gesetze – Nationalhistorie – alte Zeit[,] Helden- und Fabelzeit – Weissagungen – neuere Zeit«). Auf den Punkt gebracht wird das Verfahren später in *Über Bild, Dichtung und Fabel* (1787): »Jeder kennt [die äsopische Fabel] aus gemeinen Begriffen und Beispielen; daher wir mit keiner Erklärung anfangen dürfen, sondern diese vielmehr aus dem Ursprunge der ganzen Gattung aufsuchen wollen; denn auch hier zeigt die Entstehung das Wesen der Sache selbst.«²⁵ An einer Stelle erscheinen die Gattungen selbst als Produkte einer Professionalisierung mit allen zweifelhaften Konnotationen: Homer wurde abgelöst durch handwerksmäßige Aoiden, eine »Zunft«, die »Dichtkunst, Machwerk« produziert, und so entstanden »*Dichtungsarten, Provinzen*, in die man sich teilte.«²⁶ Der aus der Odenabhandlung und aus der *Geschichte der lyrischen Dichtkunst* bekannte Durchgang durch die Kulturen von den Hebräern über Griechen und Römer zur Moderne begegnet wieder in der Preisschrift *Über die Wirkung der Dichtkunst* von 1778/1781, in *Vom Einfluss der Regierung auf die Wissenschaften* (1779), selbstverständlich in den *Ideen*; immer ist dieser Durchgang verbunden mit einer Kette von Gattungen, die sich aus »Ursprüngen« in Wechselwirkung mit natürlichen Umweltgegebenheiten entwickeln.

MASTERGENRES. – Eine zweite Strategie der Historisierung ist neben der Ursprungsthese die Postulierung einer Ur- und Zentralgattung, eines *master genre*. Aus der Ode hätten sich alle Dichtarten entwickelt (als Ur-Ei gewissermaßen, das Goethe in der Ballade finden wird):

Das erstgeborene Kind der Empfindung, der Ursprung der Dichtkunst und der Keim ihres Lebens ist die *Ode*. [...] Desto mehr verwickeln sich die Gattungen der Gedichte, je mehr sie sich der Empfindung nähern. Woher kommts, daß das *Heldengedicht* sehr viele [Gattungen], das Drama noch eine Menge, und die Ode, die doch jener ihre Adern durchglüht, fast keine wahre hat? Woher daß die Nebensprößlinge der Ode keine große Beobachtungen erhielten, da ihr Stamm undurchsichtig blieb? [...] [A]us der Ode wird sich vielleicht der ganze große Originalzug der Gedichtarten,

24 FA 1, 61 (»Von der Ode«, 1764/65).

25 FA 4, 648 (»Über Bild, Dichtung und Fabel«, 1787).

26 FA 4, 175 (»Über die Wirkung der Dichtkunst«, 1778/81).

ihre mancherlei und oft paradoxen Fortschritte entwickeln: das reichste und unerklärteste Problem!²⁷

Die Odenabhandlung bietet mithin zugleich eine Hypothese über die Genese der Dichtkunst (die Gattungen entspringen einer ›kraftvollen‹ Urgattung) wie auch eine Verlaufshypothese der Geschichte von Gattungen (Abfall von der Kraft des Ursprungs); die Grimms werden später die These von der Bildung der Gattungen aus einer Urpoesie aufnehmen und die Ode durch das Epos ersetzen. Herder selbst gewinnt damit eine Strategie zur Bildung von Gattungsgeschichten: wenn er als Gattungstheoretiker agiert, tut er das als Historiker, und zwar so, dass er im Gattungshorizont seiner Zeit vorfindliche Gattungen, deren sich die literarischen und literarisch-poetologischen Konkurrenten bedienen, mit einer Geschichte ausstattet; diese Geschichte wird so lange nach hinten extrapoliert, bis man bei einer undifferenzierten und vorindividuellen Phase landet, also an einem nicht mehr historischen, sondern systematischen Ort, der bei ihm »Ursprung« heißt.²⁸ Unbeschadet der frühen Ableitung aller Gattungen aus der Ode verfährt er zuzeiten ebenso mit dem Epos, dem Lied,²⁹ vor allem aber der Fabel (getreu einem Hinweis Hamanns: Fabel und Epos, daneben Ode und Gesang seien der »Anfang«³⁰), nahezu gleichzeitig mit dem Postulat der Ode als der Ur-Gattung:

Ich halte die Fabel für einen Quell, für ein Migniaturstück der großen Dichtkunst, wo man die meisten Dichtungsregeln in ihrer ursprünglichen Einfalt und gewissermaßen in Originalgestalt findet. Aus meiner Poetik lasse ich mir also die Aesopische Fabel ungern rauben. Ungern lasse ich mir auch die Fabeltheorien rauben, die sie als eine *Poesie* betrachtet haben, weil von dieser Seite die *Lessingsche* Theorie fast nichts ist.³¹

Immer wieder sind Herders gattungspoetische Entwürfe gegen Lessing gerichtet. Die eigentliche Stoßrichtung der Stelle dürfte aber gegen Gottsched gehen. In der *Critischen Dichtkunst* hatte dieser Aristoteles' *mythos* als »Fabel« (im Sinn von *plot* auf der Basis eines moralischen Satzes, »Erzählung einer [...] Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt«³²) übersetzt und als den »Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst«³³ charakterisiert; die »eigentliche[n] Fabeln«, die (»äsoptischen«)

27 FA I, 78 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

28 Vgl. Michelsen 1987, 237 (Ursprung; als methodischer, nicht als historischer Begriff); zum Nachwirken auf Walter Benjamin (Trauerspiel/Tragödie) Szondi 1974, 74.

29 Lied als Urgattung: FA 3, 230-248 (»Volkslieder«, Zweiter Teil, Vorrede, 1779).

30 Hamann: Briefwechsel, Bd. 2, 405 (an Herder, 27. 12. 1767).

31 FA 4, 1320f. (»Fragmente«-Überarbeitung, Paralipomenon, 1767/68) In »Über Bild, Dichtung und Fabel« (1787) heißt es, die »sogenannte äsoptische Fabel« sei »mit der ältesten Sage und Dichtung nahe verwandt« (FA 4, 648).

32 Gottsched 1751/1962, 150 (i. O. hervorgeh.). Zu Herders Fabeltheorie vgl. Brummack 1987.

33 Gottsched 1751/1962, 148.

Tierfabeln, seien älter als die anderen erzählenden oder dramatischen Gattungen (insbesondere älter als das Epos, jünger nur als die »Oden, oder Lieder«, die allerdings auf keiner »Fabel« beruhen, insofern sie keinen *plot* im Gottschedschen Sinn aufweisen), das älteste Beispiel sei Jothams Fabel von den Bäumen.³⁴ Die Poesie sei in den ältesten Zeiten die Philosophie des menschlichen Geschlechts gewesen.³⁵ Umgekehrt heißt es in der Vorrede zur ersten Liedersammlung,

[d]ie größten Sänger und Günstlinge der Musen, *Chaucer* und *Spenser*, *Shakespear* und *Milton*, *Philipp Sidnei* und *Selden* — was kann, was soll ich alle nennen? waren *Enthusiasten der alten Lieder*, und der Beweis wäre nicht schwer, daß das *Lyrische*, *Mythische*, *Dramatische* und *Epische*³⁶, wodurch sich die Englische Dichtkunst *national* unterscheidet, aus diesen alten Resten alter Sänger und Dichter entstanden sei. Von *Chaucer*, *Spenser*, *Shakespear* darfs keines Beweises, und selbst bis auf *Dryden*, *Addison* und *Pope*, den letzten fast schon zu zarten Sprossen der Englischen Dichtkunst verbreitet sich noch wenigstens *Liebhaberei* dieser Stücke und Nachahmung.³⁷

DAS SYSTEMISCHE DER GATTUNGEN. — Das historische Postulat der einen Urgattung (unbeschadet der Tatsache, dass jeweils verschiedene Kandidaten dafür in Frage kommen) hat zur Folge, dass Herder nun eine systematische Sicht der Gattungen wiedergewinnt, in einer Epoche, der im Widerstand gegen das rhetorische System die Literatur in Einzelgattungen zerfallen war. Man betrachtete, so Herder,

gemeiniglich den Ursprung jeder Dichtungsart *getrennt* [...], ohne durch allgemeine Schlüsse sie alle zu vereinigen, damit man das Ganze in seiner Geburt übersehen könne. Sie [die Poetiker, W.M.] widersprachen sich also oft selbst, nur auf verschiednen Blättern, und bei verschiednen Dichtungsarten: und weil sie nicht immer den Grundsatz im Auge behielten: die meisten Nachrichten fehlen uns; die wir haben, sind von einer spätern Zeit: so ließen sie sich also gleichsam keinen Raum über, um das Fehlende durch Schlüsse und Betrachtungen voll zu machen: man zog nicht das Fehlende ab, um den niedern Grad der Gewißheit und Vollständigkeit wenigstens zu zeigen: Alles blieb liegen, wie es war: und siehe da! es war Alles sehr verdorret!³⁸

34 Gottsched 1751/1962, 437; eine Reflexion der Jotham-Geschichte (Richter 9, 8-15) findet sich – ganz anders – auch bei Herder (FA 4, 653).

35 Gottsched 1751/1962, 446.

36 Der Kommentar der FA (3, 935) vermerkt »die sehr frühe Verwendung der substantivischen Adjektive zur Bezeichnung von poetischen Naturformen im Unterschied zu den Gattungsbegriffen.« (Ulrich Gaier)

37 FA 3, 18f. (»Alte Volkslieder«, Vorrede, 1773)

38 SW 32, 89 (»Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst«, 1766).

Tatsächlich hatte sich mit der Jahrhundertmitte ein deutlich partikularer Zug in der Gattungstheorie durchgesetzt. Die »Wirkungsästhetik« der Aufklärung agiert systematisch auf dem Terrain des Medialen und nicht primär des Generischen: Lessings Dramaturgie, Mendelssohns und Nicolais Trauerspieltheorien loten die Wirkmöglichkeiten auf dem Theater aus, Lessings *Laokoon* die Grenzen von Malerei und Poesie; Gattungstheorie wandert aus dem Produktionssystem der rhetorischen Poetiken in die Vor- und Nachworte aus (Lessings Fabelabhandlung). Damit ergibt sich als Ergebnis der oben ausgeführten Strategie auch noch ein Hierarchisierungskriterium für die Gattungspoetik:

Wenn man die Epopee als die höchste Dichtart verehret: so hat man allerdings recht, wenn die Bewunderung der erhabenste Affekt ist: allein sollte die Stärke und Hitze des Affekts der Maßstab werden, so ist schon der theatralische höher: und überhaupt kann man es geradezu leugnen, daß die Epopee unsere ganze Seele bewegen kann: ihre Zeit ist zu kurz, ihre Handlung durch Reden und Episoden zu unterbrochen: ihre Affekten zu sehr betrachtend. Das Drama rührt wegen aller dieser Ursachen noch mehr; allein mit dem Odenfeuer in seiner Natur verglichen, verlierts unendlich[.]³⁹

Die Eingliederung der Gattungskritik in die Literaturgeschichte ist eine Strategie, die Vorhandenes neu kombiniert und umgewichtet. Eine Geschichtserzählung vom Ursprung der Dichtkunst hatte ihren systematischen Ort schon in der Renaissancepoetik. Wenn Herder behauptet, die Dichtkunst sei ursprünglich Theologie gewesen und Orpheus nennt,⁴⁰ zitiert er Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, diese sei anfangs eine »verborgene Theologie/vnd vnterricht von Göttlichen sachen« gewesen.⁴¹ Diese Stelle ist außerdem breit im *Geist der ebräischen Poesie* präsent.⁴² Überhaupt bezieht sich Herder stärker auf die poetologische Tradition, als gemeinhin angenommen wird; etwa mit der These vom Ursprung der Poesie im Gesang⁴³ und dem bei Herder zentralen, freilich traditionellen ovidianischen Topos »Est deus in nobis, agitante calescimus illo.«⁴⁴

39 FA I, 94 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

40 FA 9/1, 127 (»An Prediger«, 1774), dazu Kemper 2002, 185.

41 Opitz 1624/2002, 14.

42 FA 5, 981 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

43 Kemper (2002, 211) verweist auf Gottsched.

44 Fasti VI, 5. Nachweise dazu bei Kemper 2002, 226 (Blairs »Ossian«-Aufsatz), 208 f.: als Renaissance-Topos. – Im Schlusskapitel des »Buchs von der Deutschen Poeterey« dient der Topos zur Bestärkung des *natura*-Aspekts der Dichtung (»natürliche Regung, welche Plato einen Göttlichen furor nennet«), Opitz 1624/2002, 71. In der Goethezeit figuriert der Topos u. a. bei Wieland (als Motto des »Agathodämon«, 1799).

KOLLEKTIVER GESAMTAKTEUR. – Das letzte Ergebnis dieser Strategie ist, dass sich nun die Vermutung einstellt, es gebe einen (nicht weniger postulierten) Akteur, an dessen kultureller Aktivität sich die ehemalige Stärke der Kraft der Dichtkunst ermessen lässt und der zugleich als Gradmesser für den Kraftverlust der Hochkultur fungiert (Testfunktion, Gradmesser, Maß). Herders Name für diesen Akteur wird »Volk«⁴⁵ sein, ein lebendes Museum, ein lebendiges Leitfossil (*Ossian*-Aufsatz). Herders Volk erweist sich damit – neben allen zeitgenössischen Nebenbedingungen aus Poetik, Soziologie, Intellektuellenmentalitäten usw. – als notwendiges *Postulat* von Herders Universalpoetik, noch lange, bevor der Volksbegriff eine soziale oder nationale Verortung erfährt.

In einem zweiten Schritt sollen nun die interdiskursiven Operationen näher betrachtet werden, derer sich Herder in der Odenabhandlung und später bedient. Genannt seien der antiquarische Diskurs zu den nordischen Völkern, zu dem auch Percys *Reliques* gehören; das Problem der hebräischen Literatur, Herzstück der zeitgenössischen biblischen Philologie (Bibelkritik); der protozoziologische Blick auf die Bevölkerung als Trägerin einer »Kraft«, wie ihn die frühe Kameralistik, die politische Ökonomie und die Populationswissenschaft haben; und die Lebenswissenschaft der Zeit.

Es ist die Kombination und wechselseitige Überblendung dieser Diskurse, die das Spezifikum von Herders Gattungsdenken ausmachen. Von allem Anfang an etabliert Herder »Volk« – ein absichtsvoll vieldeutig gebrauchter Begriff mit nationalen, ethnischen, sozialen Obertönen – als akantielles Prinzip; das »Volk« als Akteur lebendiger Kräfte sollte zugleich die zeitgenössische Literatur heilen und die zentrale philologische Frage lösen, welche Alternativen zu personaler Autorschaft möglich wären, in Fällen, die unter den Beschuss der Philologie geraten waren. In der Folge sollen zwei dieser Einsätze unter generischer Perspektive näher betrachtet werden.

Herder und die Philologie: Die Gattungen der Bibel

Herders Verhältnis zur Bibelphilologie kann als gespannt bezeichnet werden. In seinen Schriften zum Alten Testament zitiert er wiederholt zustimmend Michaelis'⁴⁶ *Annotationes* zu Lowths *Praelectiones*; als er 1772 die Familie des Göttinger Altphilologen Christian Gottlob Heyne kennen lernt, entspinnt sich eine Freundschaft, noch sein Sohn August wird an Heyne empfohlen.⁴⁷ Andererseits ist in der *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts* vom »Ge-

45 Dazu Hill 2000 (zu Bürger, aber auch v. a. Herder); Deiters 2001 u. 2002.

46 Herders Verhältnis zu Michaelis ist schwierig zu bestimmen, vgl. Bultmann 1989. Hermann hat Michaelis ganz abgelehnt (die Polemik gegen Michaelis' Lowth-Kommentar war der Anlass für »Aesthetica in nuce«; die Schrift geht gegen Descartes in der Philosophie und Jean Le Clerc/Joannes Clericus (»Ars critica«, 1678) in der Philologie, bei Piepmeier 1978, 273-295, bes. 278. Bei Herder kommt Michaelis besser weg als Lowth.

47 Vgl. Juranek 1994, insb. 110f.

schwätz« über Moses' Quellen bei Astruc, Leclerc, Simon, Michaelis die Rede,⁴⁸ Herders Verfahren in der *Ältesten Urkunde* bedarf eines kritischen Bibeltextes nicht (»Als ob wir die Bibel nicht ohne *Kennikot* verstünden und übersetzen könnten!«⁴⁹). Tatsächlich verabschiedet die christliche Bibelwissenschaft unter dem Druck deistischer Kritik nicht nur zunehmend das protestantische Dogma der Verbalinspiration; es zeigt sich auch zunehmend die Gefahr, dass sich der Text der Bibel selbst in eine Fülle von Schichten, Überlieferungen und ›Autoren‹ auflöst und daher auch seine theologischen und pastoralen Funktionen nicht mehr erfüllen wird können. Deshalb werden um die Jahrhundertmitte hektisch Alternativen entwickelt: die Reetablierung der alttestamentlichen Theologie als orientalische Altertumswissenschaft (bei Michaelis); die Übernahme textphilologischer Praktiken durch den Pietismus bei Bengel und Semler, eine Praxis, die gerade auch textphilologisch durchaus produktiv ist (aus Bengels frommer Arbeit am Bibeltext entsteht die Stemmologie, die Textfamilien zu Stammbäumen ordnet, ihr Vorbild an frühmodernen Repräsentationspraxen hat, allerdings Deszendenz als Dekadenz fasst⁵⁰); der Weg in die Mystik der Inkarnation (bei Hamann); und der Weg in die Poesie (bei Lowth und Herder),⁵¹ aufbauend auf einer schon älteren, wenn auch impliziten Tradition. Letztere Alternative einer Poetologie also, nicht einer Philologie der Bibel, versucht eine *restitutio in integrum* der biblischen Überlieferung als Text, der zugleich eine neue Form der Hermeneutik erfordert: die literarische. Noch bei dem Theoretiker der (biblischen) Gattungen, Hermann Gunkel, der sich auf Herder berief, findet sich derselbe Impuls; gegen die Prävalenz von Text- und Literarkritik wird die Literaturgeschichte der Bibel und ihrer Gattungen als höchste Form der Exegese gesetzt.⁵²

Seit dem 17. Jahrhundert baut sich eine solche Deutung der Bibel als Literatur auf; sie kann sich auf altkirchliche Autoritäten wie Isidor v. Sevilla und Augustinus berufen, denen die Überlegenheit, mitunter die Priorität der Bibel gegenüber der griechischen Klassik evident schien.⁵³ Nicht nur wegen der offensichtlich großen Bandbreite der Gattungen und Stile bot sich hier das Alte Testament als Experimentierfeld der literarischen Bibel an, auch aufgrund seines weniger exponierten religiösen und dogmatischen Status in der

48 FA 5, 311 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

49 FA 5, 183 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/1, 1774). Gemeint ist Benjamin Kennicotts lange angekündigte Bibelausgabe »*Vetus Testamentum cum variis lectionibus*« (1776).

50 Zu Bengels Textologie vgl. Sheehan 2005, 93-117.

51 Sheehan 2005.

52 »Möge unser junger Nachwuchs, so wünschen wir von Herzen, dem einseitigen Betriebe der Literaturkritik Valet sagen und sich der Literaturgeschichte zuwenden, wo frische Kräfte, gute Augen und warme Herzen so vieles zu tun finden!« (Gunkel 1913, 24)

53 Sheehan 2005, 153.

christlichen Welt.⁵⁴ Dass die Bibel Literatur *enthält*, ist ein traditioneller Topos, der in England etwa bei John Donne, John Milton und dem als Chemiker bekannteren Robert Boyle aufgenommen wurde; in der Renaissance figurierten Moses und David immer wieder als Urheber der Poesie. Dass hingegen große Teile der Bibel poetisch *seien*, ist die These der Oxforder *Praelectiones de sacra poesi Hebraeorum* (1753) des anglikanischen Bischofs und *professor poeseos* Robert Lowth; gleichwohl sieht sich auch dieser Ansatz – zusammen mit der gesamten ›poetischen Bibel‹ – stets den deistischen Vorhaltungen ausgesetzt, jenes sich als Geschichtserzählung mit faktischer Wahrheit verstehende Buch sei eben ›bloß‹ Dichtung. Reimarus nennt das alte Testament eine Ansammlung von Fabeln.⁵⁵ Bei John Toland, Anthony Collins, Matthew Tindal und anderen Deisten wie Blount erscheinen die biblischen Wundererzählungen als »fable«, »tale« und »romance«,⁵⁶ wohl auch deshalb verzichtet Lowth auf die Klassifikation des Pentateuch als Epos, wie es ja naheläge und wie es Herder dann tun wird, einer Gattung, die weniger faktischer denn – nach Aristoteles – philosophischer Wahrheit unterworfen ist. Wenn Herder dann gerade etwa die Fabel, jenes »Migniaturstück der großen Dichtung«, die Sage und die Romanze, »diese ursprünglich so edle und feierliche Dichtart«,⁵⁷ poetologisch nobilitiert, lässt sich auch daraus die direktere antideistische Stoßrichtung seines Unternehmens ableiten.⁵⁸

Wenn Herder, noch weiter gehend, die ganze Bibel als ›Ur-Kunde‹ der »morgenländischen Urpoesie« erkennt, bedarf dieser Registerwechsel zu seiner Plausibilisierung allerdings gleichfalls der Aufwertung der Poesie gegenüber der Historie. Herders gesamtes Konzept einer Urpoesie, die älter als die ›bloße‹ Philosophie sein sollte, die der neueren Poesie sehr zu ihrem Nachteil eine intellektualistische Note verliehen hat, scheint immer unter diesem letztlich exegetischen Anliegen zu stehen. Nicht die philologische Zerlegung, sondern das Nachempfinden jener Ur-Zustände sei der Schlüssel zum rechten Verständnis des Alten Testaments: »Werden Sie mit Hirten ein Hirt«, empfiehlt Herder jungen Theologen,

54 Die Propheten waren theologisch weniger belastet als das Neue Testament und boten daher ein Versuchsfeld für Theologie, Übersetzung, Poesie (Sheehan 2005, 151f.).

55 Mit antisemitischem Einschlag; die Stelle bei Schmidt 1899, Bd. 2, 195 u. 199.

56 Schmidt 1899, Bd. 2, 191; Lucci 2008.

57 FA 2, 492 (»Briefwechsel über Ossian«, 1773).

58 Wenn Herder das Evangelium ein »heiliges Epos« nennt (FA 9/1, 672), unterscheidet er einerseits – wie stets – Epos von Epopöe (»Ich bitte, lesen Sie die Evangelisten in ihrem simplen Gange; was ist da zu dichten? was zu epopöieren? [...] [S]agen Sie, was wäre an dieser so einfachen, zarten, nur durch ihre Einfalt bestehenden *Menschengeschichte*, was Stoff zur Homerischen oder Virgilischen Epopee gäbe?«, FA 9/1, 325), andererseits auch ›Epos‹ als ›lebendige Rede‹ von »Dichtung« und »Fabel« (das wäre ›Mythos‹). – Auerochs (2006) zeigt, wie Herders Arbeit an der Bibel zur Konstitution einer »Kunstreligion« um 1800 beiträgt, zur Rolle der Gattungen vgl. insb. 348–356.

mit einem Volk des Ackerbaues ein Landmann, mit uralten Morgenländern ein Morgenländer, wenn Sie diese Schriften in der Luft ihres Ursprungs genießen wollen, und hüten sich insonderheit, so wie vor Abstraktionen dumpfer neuerer Schulkerker, so noch mehr für so genannten Schönheiten, die aus unsern Kreisen der Gesellschaft jenen heiligen Urbildern des höchsten Altertums aufgezwungen und aufgedrungen werden.⁵⁹

HERDER UND LOWTH. – Als Lowth⁶⁰ 1741 seine Vorlesungen über die Poesie der Bibel aufnimmt, sieht er die Poetizität des Bibeltextes in seiner Subsumierbarkeit unter die Gattungen der Poetik seiner Zeit gesichert. Lowths wirkungsmächtige Intervention auf dem Terrain der poetischen Bibel steht in unmittelbarem Diskussionszusammenhang mit Textphilologie und früher orientalischer Archäologie. Was seinen Ansatz von seinen Vorgängern unterschied, war neben der Ausweitung des poetischen Anteils der Bibel – und dem Nachweis der ›metrischen‹ Struktur des *parallelismus membrorum* – die konsequente Organisation seiner Schrift nach dem Muster einer Poetik, in der, auf eine Rhetorik und eine Verslehre folgend, der Hauptteil nach Gattungen organisiert ist.⁶¹ Obwohl der Literaturprofessor Lowth am langwierigen Umschichtungsprozess der Poetik vom Klassizismus zur Romantik teilhat⁶² – ein Indiz dafür ist sein Interesse am Erhabenen und an (Ps.-)Longins *Peri hypsous* –, so findet er doch gerade die Genera des klassizistischen Kanons in der Bibel wieder. Seine *Praelectiones* sind untertitelt: »poematum Hebraeorum variae species, i. e. poesis prophetica, elegia, carmina didactica, ode, hymnus, poemata dramatica«, wobei mit den letzteren Hohelied und Hiob gemeint sind. Aus der Perspektive von Herders Neuansatz in der Gattungstheorie partizipiert Lowths Einteilung gleich mehrfach an der zu überwindenden klassizistischen Poetik; einerseits am falschen Maßstab der überkommenen Gattungen und ihrer Regeln; zweitens am Missverständnis einer Urpoesie als einer ›polierten‹ rhetorischen Poesie im Sinn etwa Boileaus; schließlich – da der poetologische Historiker der Bibel als Klassifikator auftreten muss⁶³ –

59 FA 9/1, 151 (»Briefe, das Studium der Theologie betreffend«, 2. Aufl., 1784).

60 Zur Rezeption Smend 2004, 51-70, zu Herder 61 ff.; Hamann wird bei Smend weitgehend übergangen. Vgl. auch Schlaffer 1990.

61 S. dazu die idealtypische Disposition der rhetorisch fundierten Poetiken in Humanismus und Barock bei Dyck 1966, 27 f.: Ursprung und Ziel der Poesie; Metrum und Reim; inventio; dispositio (hier die Gattungslehre); elocutio: Stil, ornatus. Lowth verkehrt zwar, nach einer Einleitung »De poeticae fine et utilitate« die »natürliche« Ordnung (hier: »res ipsa, ejusque tractandae ratio; quae dispositio, quis ordo, quae pro vario poematis genere totius forma: tum elocutio sive stylus [...]« (2. Aufl. der Michaelis-Edition, Göttingen 1770, Bd. 1, 37), rechtfertigt das aber eigens.

62 Vgl. Cullhed 2007.

63 Aufgabe des Gattungsabschnitts seiner Vorlesungen, so Lowth, sei »poëmata Hebraea in certas classes secundum varias eorum species, quantum commode fieri poterit, distribuere; quid in singulis maxime advertendum sit videre; fortasse etiam cum Graecis ac Latinis comparare, si quae ejusdem generis esse videantur.« Lowth 1770, Bd. 1, 39.

letztlich als Komplize des identifikatorischen (und damit latent deistischen) philologischen Detektivs, dessen anderes Gesicht der poetologische Präzeptor als regulatorischer Gesetzgeber der Redeweisen seiner Kultur ist (»Regel-poetik«). Folgerichtig erscheint Lowths Klassifikation bei Herder als »Fachwerk«; bei aller Zustimmung zu Lowths Verfahren kritisiert Herder, der schon seit 1766 einen Plan zu einem »Buch de sacra poesi« hegt,⁶⁴ die

etwas zu künstliche, neue Art, mit der er alte ebräische Poesie, teils allgemein, teils in einzelnen Klassen und Stücken behandelt [...]. Der poetische Ausdruck, *die* Art der Vorstellung und Wirkung war damals überall *Natur*; *Erfordernis* der *Sprache* und des *Gemüts* dessen, der *sprach*, so wie des *Ohrs* und *Gemütes* *derer*, die *hörten*; *Bedürfnis* der *Sache*, der *Zeit*, des *Zwecks*, der *Umstände*. Dies sage ich nicht, weil ich von der Bibel, sondern weil ich von *Kindheit* und *Jugend der Welt*, von Orient, von *dieser* Sprache, von *diesem* Volk und seinen Büchern rede. Hier wäre uns ein neuer *Lowth* zu wünschen, der das *Fachwerk* [Hervorh. W.M.] der Poesie späterer Zeiten gleichsam nicht kannte, die Sammlung dieser Schriften von Anfang an durchginge und in jeder, in jedem Inhalt derselben ihren simpelsten *Zweck* und *Kreis des Werdens* zeigte.⁶⁵

An anderer Stelle spricht Herder vom »schönlateinische[n] Lowth« und »seine[n] drei Klassen dieser Oden«, wogegen Klopstocks *Oden* (1771) »so was *Eignes*, *Ursprüngliches* und *Eingegeistetes* haben, daß so wie die Natur jedem Kraut, Gewächse und Tier seine Gestalt, Sinn und Art gegeben, die Individuell ist und eigentlich nicht verglichen werden kann«.⁶⁶ Lowth habe, heißt es in den verbindlicher formulierenden *Briefen, das Studium der Theologie betreffend* (1780/81), die hebräische Poesie nach »griechischer und römischer Art« behandelt und ihr »das Fachwerk der neuern Poetik, obs gleich seinen uralten, morgenländischen, heiligen Objekten nicht immer angemessen war«,⁶⁷ zu oktroyieren versucht. Bibellektüre ist dagegen aus systematischen Gründen kein Anlass für Klassifikation:

ob das Buch Hiob ein wahres Drama? das hohe Lied ein wahres theokritisches Hirtengedicht sei? und unter welche Klasse von Oden und Gedichten jeder Psalm, jeder Prophet gehöre? Samt und sonders gehören sie unter keine dieser Klassen und Arten: nicht bloß weil (Regeln nach,) keine dieser Klassen und Arten noch erfunden war, sondern weil überhaupt kein biblischer Skribent (im Sinn der Griechen und Römer, geschweige der Neuern) Dichter sein wollte. Seine Poesie war nicht Kunst, sondern *Natur*, *Beschaffenheit der Sprache*, *Notgedrungenheit des Zwecks*, *der Wirkung*. Jedes seiner schönsten Stücke ist individuell und verliert bei dieser Klassifikation

64 Otto 1999, 43.

65 FA 9/1, 164f. (»Briefe, das Studium der Theologie betreffend«, 2. Aufl., 1784).

66 FA 2, 782 (»Klopstocks »Oden«, 1773; zweite Hervorh. W.M.).

67 FA 9/1, 152 (»Briefe, das Studium der Theologie betreffend«, 2. Aufl., 1784).

aus andern Zeiten und Völkern eher, als daß es dadurch gewönne; es wird von seiner lebendigen Gegenwart zu einer Wolke des seinsollenden Geschmacks verdämmert.⁶⁸

Klassifikation ist bei Herder, wo nicht eine obsolete und schädliche, so doch jedenfalls eine auf ihre eigene Kultur hin relative Praktik (»indessen bleibt auch bei uns jede Physik eine Art *Poetik* für unsre Sinne, aus unsern Erfahrungen geordnet; und sobald unser Geist in andern Organen die Natur sähe, würde er notwendig anders klassifizieren«⁶⁹). Angesichts der Dominanz des analogischen Verfahrens bei Herder ist merkwürdig, wie sehr der Vergleich selbst – methodische Basis jeder Klassifikation, allerdings auch aller Analogie und Figuralität – bei Herder der Ablehnung verfällt. Eine Klassifikation der Dichter, wie sie Herder in den *Humanitätsbriefen* erwägt, kann weder nach Gattungen wie bei Eschenburg (da unter derselben generischen Rubrik historisch »ganz verschiedene Produktionen« vereinigt würden⁷⁰) noch nach »Empfindungen« wie in Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) vorgenommen werden, sondern nur nach der »Naturmethode«, »jede Blume an ihrem Ort zu lassen und dort ganz wie sie ist, nach Zeit und Art, von der Wurzel bis zur Krone zu betrachten. Das demütigste Genie hasset Rangordnung und Vergleichung. [...] Flechte, Moos, Farrenkraut und die reichste Gewürzblume; jedes blühet an seiner Stelle in *Gottes* Ordnung.«⁷¹

BIBEL ALS VOLKSLITERATUR – KULTURALISIERUNG DER BIBEL. – Herder transferiert auch im Fall der Biblexegese Autorschaft an eine höhere, kollektive Instanz des »Volkes«, da seine Vorstellung einer »kollektiven Individualität«⁷² ihren Akteur nur in einer nationalen oder ethnischen Vielfalt-als-Einheit finden konnte, die er »Volk« nannte, ein »genetisches Individuum«.⁷³ Die Genesis wird dann, über Lowth hinaus, »[d]ie feierlichste älteste Antike, die ehrwürdigste Probe eines Historisch-Epischen Gesanges: die schätzbarste Urkunde des Altertums«,⁷⁴ somit kann der Homer-Bibel-Vergleich aufgenommen werden, nun affirmativ gewendet: »was bei den Griechen Homer ist, ist

68 FA 9/1, 152 f. (»Briefe, das Studium der Theologie betreffend«, 2. Aufl., 1784).

69 FA 4, 642 f. (»Über Bild, Dichtung und Fabel«, 1787).

70 FA 7, 576 (»Briefe zu Beförderung der Humanität«, Nr. 107, 1797); Herder wiederholt hier Argumente aus dem »Ossian«- und dem »Shakespear«-Aufsatz: »Sophokles, Corneille und Shakespeare haben als Trauerspieldichter nur den Namen gemein; der Genius ihrer Darstellungen ist ganz verschieden. So bei allen Gattungen der Dichtkunst, bis zum Epigramm hinunter.« Ebd.

71 FA 7, 576 (»Briefe zu Beförderung der Humanität«, Nr. 107, 1797).

72 Vgl. dagegen die Formel des »individuellen Allgemeinen« (Manfred Frank), aber auch die vom »individuellen Gesetz« (1913) bei Georg Simmel (zu Simmel und Oetinger vgl. Piepmeier 1978, 213-216).

73 »Das Ebräische Volk ward von seinem Ursprunge an als ein *genetisches Individuum*, als *Ein Volk* betrachtet.« FA 7, 303 (»Briefe zu Beförderung der Humanität«, Nr. 57, 1797).

74 FA 5, 35 (»Über die ersten Urkunden des menschlichen Geschlechts«, 1764-1769).

bei den Ebräern Moses«,⁷⁵ Moses ist der Rhapsode alter nationaler Tradition. Später sind die Evangelisten für Herder evangelische Rhapsoden, Verkündiger der apostolischen Sage; das »Urevangelium« erscheint als »die älteste christliche Gemeinschaft«.⁷⁶

Auch im Feld der Theologie lässt sich somit eine ›dritte‹ Position (eine Seitwärtsbewegung) zur Überwindung der polemischen Kohärenz von Orthodoxie (Inspirationsdogma) und Kritischer Bibelwissenschaft,⁷⁷ die im Geruch des Deismus stand, erkennen. Gegen den Deismus (jene »natürliche Geschichte« der Religion nach David Hume, die Michaelis eingeräumt habe) mobilisiert Herder in der *Ältesten Urkunde* die Agenten seiner proroman-tischen *agency*: Über den Deismus verspotten »Euch noch immer Kind und Volk, der edelste Teil der Menschheit«.⁷⁸ Andererseits zeigt sich auf diese Weise, dass, mag auch Herder Goethe zufolge »die Lasterbrut der neuern Geister, De- und Atheisten, Philologen, Textverbesserer, Orientalisten, mit Feuer und Schwefel und Fluthsturm ausgetilget«⁷⁹ haben, doch das Degenerationsparadigma abnehmender Kraft, zunehmender Verderbtheit und Unreinheit des Ursprungs insgesamt selbst einem textwissenschaftlichen Denkmodell folgt, wenn es nun auch nicht mehr der Urtext ist, sondern ein Ur-Dichten (im *Geist der ebräischen Poesie*) oder eine ›Hieroglyphe der Schöpfung‹ (in der *Ältesten Urkunde*). Auch Herders Reflexion seiner eigenen dispositionellen und mentalen Verfasstheit folgt einem solchen Modell, wenn er sich selbst als disziplin- und kraftlosen Spätling begreift, einen der »Vielbelesenen und Zuviellesenden«,⁸⁰ der sich eine rigorose Lesediätetik auferlegen will und der unter dem alexandrinischen Verhängnis übergroßer Bibliotheken steht (*Reisejournal* von 1769). »O ihr großen Meister aller Zeit, ihr Moses und Homere! ihr sangt durch Eingebung! [...] Wir in unsrer matten, unbestimmten, uns selbst und jedem Augenblick überlaßnen Prose wiederholen und prosaisieren so lange, bis wir endlich nichts mehr sagen.«⁸¹ So gerät Herder auf den Gedanken, dass sich das Problem der Moderne als Medienproblem darstellen lasse; Schriftlichkeit, erst recht der Druck, für den gerade die humanistischen Editoren so viel geleistet hatten, sei selbst das Problem, das die Dekadenz der Literatur verursacht habe.

75 FA 5, 1021 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

76 SW 19, 388 (»Von Gottes Sohn, der Welt Heiland«, 1797).

77 Herder als »begnadeter Dichter und Theologe [...] bringt gegen alle kritische Zersetzung die Botschaft von einer neuen Begegnung mit der Bibel, die dem klassizistischen, romantischen, pantheistischen und humanistischen Geist der Zeit entgegenkommt, ja: ganz auf ihn eingeht.« »Orthodoxie und Rationalismus überwand Herder mit einem hebräischen Humanismus, der zutiefst in ästhetisch-psychologischen Bereichen verwurzelt war« (Kraus 1982, 122).

78 FA 5, 287 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/1, 1774).

79 Goethe: WA IV/2, 173 (an G. F. E. Schönborn, 1. 6. 1774).

80 FA 9/2, 126 (»Journal meiner Reise im Jahr 1769«).

81 FA 9/2, 125 (»Journal meiner Reise im Jahr 1769«).

Hatte der Gelehrte Lowth noch gerade die orale Tradition als Quelle der Verderbtheit einer originalen Überlieferung angesehen,⁸² so wird gerade Oralität für Herder zum Signum des Echten und Ursprünglichen. Das Neue Testament gehe – gegen Reimarus und andere – zurück auf ein »mündliches Evangelium«,⁸³ ein »*heilige[s]* Epos«.⁸⁴ »Ein Gesetz wird geschrieben; eine fröhliche Botschaft wird *verkündigt*.«⁸⁵ Die eigentlichen Evangelisten seien mündliche Lehrer gewesen, »lebendige[] Rhapsoden dieser Geschichte.«⁸⁶

Dass es einen Ur-Text geben soll, ist allerdings nicht bloß eine textologische Prämisse, sondern die Geschäftsgrundlage der modernen humanistischen Gelehrsamkeit. Herder versucht in seinen eigenen Texten, in ihren ›Sprüngen‹ und ›Würfen‹, den ›Ursprung‹ als Bewegung hinter die Schrift zurück auf das Bild und die mündliche Quelle mimetisch abzubilden. Herders Schreiben ist so nicht »antigelehrtes Dichten« (G. E. Grimm), sondern Gelehrsamkeit, die ihre eigene Faszination an den eigenen theoretischen Prämissen einholen will. Deshalb muss nicht ein Urtext, auch nicht eine Ur-Sprache, sondern ein Ur-Sprechen, mithin eine Urgattung existiert haben; somit müssen nach einer ersten Differenzierung Ur-Gattungen sich abgelöst haben, die man mit ihren späten Abkömmlingen, den Spätlingsformen in der Gegenwart vergleichen kann; was eine historische Komparatistik eröffnet, die nicht Textstufen miteinander vergleicht, um aus ihnen auf hypothetische Quellen zurückzuschließen, sondern den Fokus von heiligen Texten auf die ihnen zugrunde liegende Kultur als Matrix dieses Sprechens verschiebt.⁸⁷ Es geht jetzt um ganze Korpora (Gattungen), damit um ganze Literaturen und Kulturen mit ihren Zeitindizes.

GATTUNGSSYSTEM DER BIBEL UND TYPOLOGIE. – In *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782/83) geht Herder noch weiter über Lowths Gattungslehre der Bibel hinaus, indem er versucht, über den Bibeltext das Gattungssystem der hebräischen Literatur zu erschließen, denn: »jede Sprache die ihre: |jede Zeit: Dichtungsgattung die ihre.«⁸⁸ Die Individualität der hebräischen Literatur muss sich in einem eigenen, nicht mit dem der Griechen vergleichbaren Gattungssystem niederschlagen; dieses Gattungssystem ist als Entfaltung seines Ursprungs zu rekonstruieren; deshalb muss dieser Ursprung aufgesucht werden (»Den besten Begriff einer Sache gibt ihr Ursprung«⁸⁹). Obwohl sich der

82 Prickett 2007, 51.

83 FA 9/1, 685 (»Vom Erlöser der Menschen«, 1796).

84 FA 9/1, 672 (»Vom Erlöser der Menschen«, 1796).

85 FA 9/1, 684 (»Vom Erlöser der Menschen«, 1796).

86 FA 9/1, 689 (»Vom Erlöser der Menschen«, 1796).

87 Zum Kulturbegriff bei Herder jetzt genauer Gaier 2007.

88 »Schema zur Einteilung der Gattungen der hebräischen Poesie«, in: Freitag/Juraneck 1994, 163f.: mit Hinweis auf Lowth.

89 FA 5, 962 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

›Bildspruch‹ *mašal*, »Rede voll Bild und Empfindung«,⁹⁰ in Personifikation, Fabel, Spruch und Dichtung differenziert, stehen die frühen hebräischen Poesien dennoch »unter einer Hauptgattung, dem Bilderspruche mit seinem einförmigen erhabenen Parallelismus«. ⁹¹ Von hier beginnt eine »zweite Gattung der Dichtkunst«, »Gesang«, »Lied«, *mizmor*, indem der *mašal* »in eine Gattung höherer Harmonie gezogen« wird. Das klassische Diaphoron der Poetik nach den *res* sei nicht bloß der Individualität der hebräischen Poesie unangemessen (»Das Lied nach äußern Gegenständen einzuteilen, und z. E. eine besondre Gattung Idyll zu nennen, ist unebräisch, selbst unpoetisch«), sondern »Inhalt und Gegenstand machen« auch allgemein gesprochen »zur Gattung nichts, sondern die Art der Behandlung«.⁹²

Welcher Art nun der Affekt ist, der im Liede herrscht; darnach wird sich auch sein Gang, seine Harmonie fügen: ein stauender Hymnus und eine feurige Ode, ein sanftes Lied der Freude, oder eine Elegie der Betrübniß werden nicht gleich modulieren. Das gibt nun Untereinteilungen des Gesanges, die aber den Hauptbegriff nicht ändern. Elegie (קִינָה) [qina] das sanfte Lied der Freude oder der Liebe (שִׁיר) [shir] der Lobgesang (תְּהִלָּה) [tehillah] [...] alle stehen unter dem Gesange (מִזְמוֹר) [mizmor] der seinen Namen eben von den Kadenz und Einschnitten hat, die ihm die Musik anschuf.⁹³

Mašal hingegen, der Name der ersten charakteristischen Gattung der hebräischen Dichtung, bedeute: drücken, prägen; ein Bild oder Gleichnis prägen; in Sprüchen reden; regieren, mächtig sein durch das Wort des Mundes. Aus der Wortbedeutung entsteht, so wie die Dichtung, und in der Bibel die Welt, selbst aus dem Wort »die Geschichte des Ursprungs und des kräftigsten Teils der Dichtkunst«. ⁹⁴ In der Urgattung *mašal* war die »erste Dichtkunst [...] ein Wörterbuch prägnanter Namen und Ausdrücke«;⁹⁵ ihr erstes Stück war die »Mosaische Tafel« aus Gen 1, also Herders »Hieroglyphe«. Ein weiterer Beleg hierfür ist die Szene der Benennung der Naturdinge durch Adam; indem Adam

alles nennt, und mit seiner Empfindung auf sich ordnet, wird er Nachahmer der Gottheit, der zweite Schöpfer, also auch ποιητής, Dichter. Hat

90 FA 5, 976 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783). – Gaier (1987, 222 f.) spricht von den poetischen Zeichen der Frühzeit als von »Totalzeichen«; erst der poetische Text sei Totalzeichen, seine »Elemente« an sich Nichts (Herder im »Vierten Wäldchen«). Allerdings, wie Gaier selbst zitiert, bezieht sich die Stelle auf »das Ganze der Ode, der Idylle, der Fabel, des Drama, der Epopee« (FA 2, 411), wird also nicht auf Text- sondern auf Gattungsebene situiert. Vgl. auch FA 2, 210 f.

91 FA 5, 977 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

92 FA 5, 978 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

93 FA 5, 977 f. (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

94 FA 5, 964 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

95 FA 5, 963 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

man das Wesen der Dichtkunst in eine Nachahmung der Natur gesetzt, so dürfte man diesem Ursprunge zufolge, es noch kühner in eine Nachahmung der schaffenden, nennenden Gottheit setzen. Nur sind die Gedanken Gottes auch in ihrem Ausdruck tätig: sie stehen in Geschöpfen da und leben. Der Mensch kann diese Geschöpfe nur nennen, nur ordnen und etwa lenken; sonst aber bleiben seine Gedanken totes Bild, seine Worte und Empfindungen sind an sich nicht lebendige Werke. Mit je reinerem Blick wir indes die Gegenstände der Schöpfung sehen und ordnen [...], desto kräftiger wird unsere Dichtkunst.⁹⁶

Die klassische Ur-Szene der naturgeschichtlichen Klassifikation, die zu imitieren Haller nicht ohne Grund Linné unterstellte (vgl. Kap. 3), erweist sich also als Szene der (nach-)schaffenden Poesie⁹⁷; wie schon in der platonischen Tradition von Cusanus, Scaliger und Shaftesbury (»a second maker, a just Prometheus under Jove«) ist der Dichter *alter deus*, wie auch Herders Geniepoetik im Shakespeare-Aufsatz postulierte. In Herders Fassung von 1782/83 sollte der Akzent nicht auf die »Nachahmung« gelegt werden, wie das verschiedentlich geschehen ist⁹⁸ (eher wäre, wenn schon, auf die Leibniz-Wolffische Tradition zu verweisen, die aus der aristotelischen Mimesis eine auf dem Leibnizschen Kraft-Begriff, den Herder teilte, beruhende Nachahmung *der* Natur – im Dativ – machte). Vielmehr zeichnet sich hier, in der Sprachursprungsschrift schon angelegt, eine Kontamination von Sprachlichkeit und Poesie, von Klassifikation und Geschichte sowie von Poetik und Naturgeschichte ab, die in der Folgezeit von zentraler Bedeutung werden wird. Die zitierte Subdivision von *mizmor* ist auch nicht so sehr ihrer psychologischen Grundlegung der Gattungen wegen von Interesse, sondern weil sie ebenso wie die Ableitung von *mašal* auf den »Typus« verweist. Herders Begriff von Modulation als Prinzip der Gattungsbildung – der einigermaßen genau das abbildet, was die anglistische Gattungstheorie als *mode* bezeichnet – stellt sich als Veränderung eines Typus unter den jeweiligen Umständen des Affektes dar (Her-

96 FA 5, 963f. (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

97 Die erste Sprache sei eine Sammlung von »Elementen der Poesie« gewesen, »[e]in Wörterbuch der Seele, was zugleich Mythologie und eine wunderbare Epopee von den Handlungen und Reden aller Wesen ist! Also eine beständige Fabeldichtung mit Leidenschaft und Interesse! – Was ist Poesie anders?« FA I, 740 (»Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, 1772).

98 »Herders schöpfungstheologisch fundierte, modifizierte Mimesispoetik« (vom Hofe 1989, 206); »so wäre denn seine schöpfungstheologisch fundierte Poetik im Blick auf die Tradition der antiken und klassisch-neuzeitlichen »Regelpoetiken« als Typus einer modifizierten Nachahmungspoetik zu bestimmen.« (ebd. 208). Zu Recht sieht vom Hofe die Möglichkeit, »daß ihm auch die Möglichkeit einer schöpfungstheologisch zu begründenden Morphologie der literarischen Gattungen vorgeschwebt haben dürfte« (ebd. 208). Die These von der »modifizierten Mimesispoetik« in der »Ältesten Urkunde« teilen Kemper 2002 und Weidner 2008.

ders »Proteus«: »Proteus« kann sein die Philosophie,⁹⁹ die Ode,¹⁰⁰ die Poesie,¹⁰¹ das Gute,¹⁰² die Sprache,¹⁰³ der ›Geschmack‹: »Wahrheit, Schönheit und moralischer Wert«;¹⁰⁴ bei Hamann das Publikum,¹⁰⁵ in Goethes Botanik ist das Blatt der Proteus¹⁰⁶); und *mašal* als Prägung und (Aus-)Druck ist nichts anderes als die Übersetzung des griechischen *typos* (Schlag, Stoß, Prägestempel, Münzstock¹⁰⁷), der dann in Humboldts Sprachtheorie prominent figurieren wird.

In einem so verstandenen ›Typus‹ verbinden sich bei Herder theologische und naturgeschichtliche Interessen, die seine Hintergrundannahme einer zentralen Urform, die umständehalber Modifikationen unterworfen ist, offenlegt. Somit wäre die Gattung, mit Goethe zu sprechen, »[g]eprägte Form, die lebend sich entwickelt«,¹⁰⁸ und damit jene Substanz, die nicht mehr bloß willkürlich durch ›künstliche‹ Klassifikation »geteilt« würde, wie die Linnéaner mit der Natur, die Gottschedianer aufgrund der »Regeln« mit der Poesie und die Philologen mit den Ganzheiten der Texte verfahren; die auch nicht mehr präformationistisch oder epigenetisch abgeleitet, sondern die sich durch Schöpfung, Genesis, entlang einer in ihr angelegten Potenzialität entwickelt. Die »Kraft« hat sich in den *Ideen* das Organ »zubildet«. »Präformierte Keime [...] hat kein Auge gesehen; was wir vom ersten Augenblick des Werdens eines Geschöpfs bemerken, sind wirkende *organische Kräfte*«; nicht Epigenesis, sondern »*Bildung* (genesis) ists, eine Wirkung innerer Kräfte, denen die Natur eine Masse vorbereitet hatte, die sie sich zubilden, in der sie

99 FA I, 104 (»Wie die Philosophie zum Besten des Volks allgemeiner und nützlicher werden kann«, 1765).

100 FA I, 79 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

101 FA 7, 572 (»Briefe zu Beförderung der Humanität«, Nr. 107, 1797).

102 FA 4, 40 (»Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit«, 1774).

103 FA I, 23 (»Über den Fleiß in mehreren gelehrten Sprachen«, 1764); FA I, 794 (»Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, 1772); FA 5, 965 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

104 FA I, 149 (»Von der Verschiedenheit des Geschmacks und der Denkart unter den Menschen«, 1766).

105 »Dies Publicum was für ein Protheus ist es?« Hamann: Briefwechsel, Bd. I, 368 (an J. G. Lindner, 16./20. 7. 1759).

106 »[D]aß in demjenigen Organ der Pflanze, welches wir als Blatt gewöhnlich anzusprechen pflegen, der wahre Proteus verborgen liege, der sich in allen Gestaltungen verstecken und offenbaren könne«, Goethe: WA I/32, 44 (»Italiänische Reise«, Neapel, den 17. Mai 1787).

107 Michael Böhler setzt für Humboldts Sprachphilosophie den Typus-Begriff zentral (gegenüber »innerer Form« und »energeia«) und verweist auf die Parallele zu Goethes morphologischer Naturwissenschaft, nicht aber auf Herder (Böhler 1995, 256-258); da Humboldt auch einen »allgemeinen Sprachtypus« kennt, liegen die Bezüge auf der Hand. – Reill stellt für Humboldt fest, was analog für Herder gilt: »The Idee is the type or formative principle embodied in all individual members of the genus [Gattung], though in an infinite varitey of appearances. The individual becomes in this semiotic system both sign and manifestation of the type.« (Reill 1998, 130).

108 Goethe: WA I/3, 95 (»Urworte, orphisch«: »Daimon, Dämon«, 1817)

sich sichtbar machen sollten«. ¹⁰⁹ Mit Buffon kann Herder dann von der Natur als »bildende[r] Künstlerin« ¹¹⁰ sprechen; »so änderte sich zwar nach der Bestimmung und Lebensart jedweder Gattung auch die Bildung derselben und schuf aus eben den Teilen und Gliedern jedem Geschlecht seine eigne Harmonie des Ganzen, mithin auch seine eigne von allen andern Geschlechtern organisch verschiedene Seele«. ¹¹¹ Individualität ist damit Varietät einer Ur-Form. Wenn der *mašal* der Aus-Druck als Ur-Spruch sein soll, dann ist er die Art und Weise, wie Gott selbst in der Genesis vorgeht; der schaffende Typus des Typus der Natur ist jene Mosaische Tafel, die in der *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts* die Schöpfungshieroglyphe heißt. Herders ›Genesis‹, die er in den *Ideen* selbstbewusst gegen Epigenesis und Präformation, die meistdiskutierten Paradigmen der zeitgenössischen Embryologie also, ¹¹² setzt, hat ihre Grundlage im Buch Genesis. Schon »die älteste Mythologie und Poetik« ist »eine Philosophie über die Naturgesetze«, ¹¹³ und der Problembereich des Naturwissens – gerade auch in der Form, in der Bibel und Religion überhaupt in die neue Frontstellung geraten waren – wird von Herder immer wieder, und zwar mit einiger Kompetenz, in seine universalhistorische Argumentation hereingezogen. Herders analogisierende Naturauffassung ist dabei keineswegs ›irrationalistisch‹, sondern gehört in den Kontext einer sich in der zweiten Jahrhunderthälfte als Alternative zum mechanistisch-mathematischen Newtonianismus konstituierenden (›vitalistischen‹) Wissenschaftstheorie und -praxis, deren Konturen Peter H. Reill nachgezeichnet hat. ¹¹⁴

Lebenswissenschaft

THEOLOGIE UND NATURWISSENSCHAFT IN DER POETIK. – Damit ist Herders über alle zeitgenössischen Fundierungen der Gattungskategorie weit hinausgehende Grundlegung in Natur und damit letztlich in Gott schon vorbereitet. Bereits in der Odenabhandlung bilden neben der theologischen bzw. philologisch-antiphilologischen Komponente die Lebenswissenschaften der Zeit: Botanik, Zoologie, Naturgeschichte, Medizin, den zweiten bedeutenden, wenn auch weniger auffälligen Referenzbereich. »Die Ode der Natur, die nicht Nachahmung ist«, so Herder, »ist ein lebendiges Geschöpf«. ¹¹⁵ Hier konvergieren Poetik und Naturgeschichte, und die Stelle kann vielleicht als

109 FA 6, 172 (»Ideen«).

110 FA 6, 107 (»Ideen«).

111 FA 6, 107 (»Ideen«).

112 Zur Frage nach Präformation, Epigenesis und ›Genesis‹ bei Herder ausf. Nisbet 1970; auch Pross 1997, 2000.

113 FA 4, 645 (»Über Bild, Dichtung und Fabel«, 1787).

114 Mit Blick auf Herder Reill 1996 (»He was atypical because of his radical typicality«, ebd. 19); mit Blick auf die Genese der Sozialwissenschaften und Humboldt Reill 1994 u. 1998; allg. Reill 2003.

115 FA 1, 94 f. (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

erste explizite Formulierung des ›organischen Kunstwerks‹ angesprochen werden, auch dies wieder als Wirkung der Implementation des Kraftbegriffes, über den die Lebenswissenschaften mit der paradigmatischen Physik der Zeit verbunden sind; sofern es ein »Wesensmerkmal der organischen Körper« ist, »daß sie sich selbst als Effekt der Wirkungen der *Kräfte* auf sie organisieren«. ¹¹⁶

Auch die Vorstellung von der Ode als gleichsam der *vagina hominum*¹¹⁷ der literarischen Gattungen geht auf die Biologie der Zeit zurück (»Die Ode verglichen mit den übrigen Dichtarten ist beinahe ihre Quelle; und Leben. Daß sie die Ader des Drama und der Epopee, der drei einzigen Arten der eigentlichen Dichtkunst ist, wird man sich aus dem Vorigen erinnern«¹¹⁸). Wenn Herder spekuliert, »dass das Heldengedicht sehr viele [Gattungen, W.M.], das Drama noch eine Menge, und die Ode, die doch jener ihre Adern durchglüht, fast keine wahre hat«, ¹¹⁹ geht das auf eine Beobachtung zurück, die er in den *Ideen* aus Linné, Buffon und Georg Forster bezieht, dass nämlich »[d]ie Klassen der Geschöpfe [sich] erweitern [...], je mehr sie sich vom Menschen entfernen; je näher ihm, desto weniger werden die Gattungen der sogenannten vollkommeneren Tiere«. ¹²⁰

Die Exposition der Ursprungskategorie selbst (hier: im seinerzeit unpublizierten *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* von 1766/67) erfolgt noch in den Begriffen der zeitgenössischen Präformations- (»Evolutions«-)theorie, die der von Herder geschätzte Albrecht v. Haller bevorzugt hatte: ¹²¹

Nicht aber allein ergötzend, sondern auch nothwendig ist's, dem Ursprunge der Gegenstände nachzuspüren, die man etwas vollständig verstehen will. Mit ihm entgeht uns offenbar ein Theil von der Geschichte, und wie sehr dienet die Geschichte zur Erklärung des Ganzen? Und dazu der wichtigste Theil der Geschichte, aus welchem sich nachher Alles herleitet; denn so wie der Baum aus der Wurzel, so muß der Fortgang und die Blüthe einer Kunst aus ihrem Ursprunge sich herleiten lassen. Er enthält in sich das ganze Wesen seines Produktes, so wie in dem Samenkorn die ganze Pflanze mit allen ihren Theilen eingehüllet liegt; und ich werde unmöglich aus dem *späteren* Zustande den Grad von Erläuterung nehmen können, der meine Erklärung *genetisch* macht. ¹²²

In der *Ältesten Urkunde*, jenem »Versuch, die Vorzeichnung der ganzen Menschheitsgeschichte zu erkennen«, ¹²³ wird spekuliert, dass »[d]ie Ursprache der Menschen, welche es auch war, so wie ihre Symbolik, [...] Mutter

116 Sandkühler 2005, 226.

117 FA 9/2, 17 (»Journal meiner Reise im Jahr 1769«).

118 FA 1, 75 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

119 FA 1, 78 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

120 FA 6, 72 (»Ideen«) (i. O. kurs.).

121 Dazu Nisbet 1970, 65 f., 201 f.; Irmischer 1984, 12-19; Nisbet 1989, 213 f.

122 SW 32, 86 f.

123 Irmischer 2001, 108, mit Verweis auf Nisbet 1989.

und erster Anstoß aller Menschlichen Schrift und Sprache« gewesen sei und daher »gewiß in Adam und Eva Kräfte des ganzen Geschlechts – eingehüllet – liegen: so auch in Schrift und Sprache!«¹²⁴ Innerhalb derselben Problematik wird auch gegen die Theorie der Spontangeneration Stellung bezogen (»Zufall des Zufalls«, »Kotwerk des bildenden Nils«).¹²⁵

Immer wieder ist es allerdings Linné (die *Species plantarum* von 1753 und die 10. Auflage des *Systema naturae* hatten die Binomialnomenklatur eingeführt), dessen Einteilungssystem als »Fachwerk« abgewertet wird,¹²⁶ gerade auch im Kontext der theologischen und exegetischen Schriften Herders. »Alle sinnliche Völker«, heißt es in *Vom Geist der ebräischen Poesie* unter dem Lemma »Naturpoesie«,

kennen die Natur, von der sie dichten; ja sie kennen sie lebendiger und zu ihrem Zweck besser, als der Linneische Klassifikator aus seinem Bücherregister. Zum Überblick der Gattungen ist dies unentbehrlich; es zur Fundgrube der Poesie zu machen, und aus Hübners Reimregister zu dichten, wäre gleich viel. [...] So hätten alsdenn die Zeiten der Unwissenheit große Vorzüge vor denen, in denen man die Natur kennt und studieret. Jene dichteten, diese beschreiben.¹²⁷

Wollte der psychologisierende Gattungstheoretiker Johann Jakob Engel der »Linné der Seele«¹²⁸ sein, zeigte sich Herder schon in *Über die ersten Urkunden des menschlichen Geschlechts* von der Überlegenheit des Tagewerks der Genesis über das *Systema naturae* überzeugt, wenn auch wohlgemerkt nicht in der Absicht, in orthodoxer Manier die tatsächliche Wahrheit des Bibeltextes herauszustellen, sondern gerade dessen »Urkunden«-Charakter. Das mosaische Siebentagewerk ist »eine Schöpfung der Welt nach dem sinnlichen Anblick«, ein epischer Gesang eines »Prophet[en]«, kein »Kopernikanisches Weltsystem«, kein »Linnäisches Natursystem«, kein »Dogmatischer locus«, keine »Chrono-

124 FA 5, 281 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/1, 1774).

125 FA 5, 287 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/1, 1774). Die Spontangeneration (Entstehung von Lebewesen aus unbelebter Materie auf natürlichem Weg) war im 18. Jahrhundert eine Domäne der insbesondere der französischen Materialisten, die durch die Spontangeneration (*generatio aequivoca* oder *primitiva*) das Entstehen des Lebens ohne Schöpfungsakt erklärten. Vgl. Harris 2002, insb. 52 f. (Diderot). Die Spontangeneration spielt dann wieder eine Rolle in der romantischen Naturphilosophie (Schelling); Goethe stellt Mitte der achtziger Jahre Experimente mit Infusorien an (Kap. 5). Herders Zitat bezieht sich auf Pomponius Mela, dem zufolge der ägyptische Nil alles Leben hervorbringt. Auch Shakespeare kennt das Motiv (»Antony and Cleopatra«, I/3).

126 »[...] aus welchem Fach vom Linneischen Natursystem die Geschöpfe der Fabel genommen sein, kann uns nicht interessieren, sobald wir das Hauptgesetz der Dichtung an ihnen erfüllet sehen.« FA 4, 655 (»Über Bild, Dichtung und Fabel«, 1787).

127 FA 5, 749 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

128 Bei Krämer 1998, 737.

logisch-Historische Nachricht«. ¹²⁹ Lowths Parallelismus ist nicht bloß eine Sache der »äußern Rhythmik«, sondern ebenso eine der *dispositio*, der »innern Zusammenordnung dieser Hauptteile«, ¹³⁰ vergleichbar der Disposition der Pindarischen Ode nach Strophe, Antistrophe, Epode, mithin poetischer Ausdruck eines frühen poetischen Weltsystems, das »innen« und »außen« in noch ungetrennter Einheit von einer dialektisch verfahrenen prophetischen, einer »ursprünglich« habitusgesteuerten, nicht intellektualistischen Weltsicht regieren lässt, einer Anschauungsweise, die von Licht und Sichtbarkeiten regiert wird und von deren Ergebnis auch Gott »sehen« werde müssen, dass es gut sei; »[i]n der Poetischen Malerei, wie uns hier die Bilder gleichsam perspektivisch gezeigt werden, ist keine Unordnung, keine Ungereimtheit«. ¹³¹ Ein Menschenleben ist »[e]in Meer von Tiefen, wo Welle über Welle sich regen, und wo alle Abstraktionen von Ähnlichkeit, Klasse, allgemeiner Ordnung nur breitere Wände des Bedürfnisses oder bunte Kartenhäuser zum Spiel sind.« ¹³²

TYPUS, BIOLOGISCH. – Schon in der Odenabhandlung führt Herder unausgewiesen auf erster Stufe seine Alternative, seinen Antitypus zu Linnés Klassifikationssystem ein. Zur Illustration der historisch-epochalen Individualität der Gattungen, ihrer kulturellen Spezifität, und zur Abwehr der »Nachahmung« musterhafter antiker Autoren, wie es die »Sybille der Kunstrichter« fordert, die »Hermaphrodite die ihn [den deutschen Dichter] bald gallisch bald brittisch, richtet [...]«:

Kein Raphael tauscht mit einem niederländischen Maler, der das beste Viehstück malte: und die so genannte schöne Natur, und reine Moral sind wahrhaftig das Verderben der Dichtkunst: da sie uns von dem sinnlich Einzelnen und der Natur abziehen, in der nie das Vollkommenste der Art, sondern Individua existieren, bei denen die Unvollkommenheit selbst Bestimmung und eine Schranke der Schönheit wird. Wir wissen jetzt nie Menschen, weil wir Charaktere kennen. Wir haben keinen Horaz, weil wir Nachahmer des Horaz haben. ¹³³

129 FA 5, 62 f. (»Über die ersten Urkunden des menschlichen Geschlechts«, 1764-1769).

130 FA 5, 44 (»Über die ersten Urkunden des menschlichen Geschlechts«, 1764-1769).

131 FA 5, 55 (»Über die ersten Urkunden des menschlichen Geschlechts«, 1764-1769).

132 FA 4, 341 (»Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele«, 1778).

133 FA 1, 74 (»Von der Ode«, Schluss der ersten Ausarbeitung, 1764). Die griechischen »Gattungen« sind insofern »Individuen«, als sie »Nationalgattungen« sind, keinesfalls aber überzeitliche »Muster«: »Freilich sollten diese Arten nichts als vornehme Individua sein; die Griechischen Namen Epopöe und Hymne, Tragödie und Komödie, Ode und Idylle, Apologus und Dialogus sind nicht als vortreffliche griechische Originalstücke, oder, wenn die Griechen wollen, Nationalgattungen. Nun aber haben wir auf unserm Pfade der Literatur, von den Römern an, gewollt, dass sie Hauptgattungen, Idealstücke, Klassen, Regelgänge wären, in die sich alle Dichter müssen bringen lassen, das ist, sie wurden klassische Schriftsteller, Muster der Bildung.« Herder: Frag-

Dieser Passus bezieht sich auf eine zentrale Stelle des Einleitungsdiskurses von Buffons *Histoire naturelle* von 1749 (»Il n'existe réellement dans la Nature que des individus, et que les genres, les ordres et les classes n'existent que dans notre imagination«¹³⁴), an der sich Buffon – mit den bekannten Folgen der sog. Linné-Buffon-Kontroverse – gegen Linné abgrenzt. (Auf Herder, insbesondere den Shakespeare-Aufsatz – und wohl auch auf Buffon und die spinozistisch-platonistische naturphilosophische Tradition – bezieht sich Gottfried August Bürger, wenn er verkündet, die »Mutter Natur« sondere auch keine Gattungen: »Jene Teilung [der Literatur in Gattungen, W.M.] gemahnet mich nicht anders, als wenn man die liebe Mutter Natur in die lachende und weinende, tragikomische und komisch-tragische tabellieren wollte, da sie doch das alles in einer und eine in dem allen ist.«¹³⁵)

Buffon und andere agieren auf dem Terrain der *aurea catena*, der *scala naturae*, der *great chain of being*, ein Gedanke, der sich selbstverständlich auch bei Herder findet.¹³⁶ Wo Buffon für die Kontinuität der Individuen und gegen die Distinktion von Klassen votiert, kokettiert Herder sogar implizit mit Robinet, der auch noch Buffons Artkriterium auflöst und nur ein Kontinuum von tatsächlichen, nicht-generischen Individualitäten zulässt (Kap. 3). Buffon hatte bei der Fruchtbarkeit zwischen zwei Individuen auf das Vorliegen einer innergenerischen Beziehung geschlossen und daraus die Art (*espèce*) als einzige generische Kategorie, der eben eine individualisierende Beschreibung zukäme, postuliert; später ließ Buffon auch noch die Gattungskategorie (*genre*) zu, für gezüchtete domestizierte Formen gegenüber ihrem Wildtypus.

TYPUS, ANTIKLASSIFIKATORISCH: THEORIE DES EPIGRAMMS. – Der Antilinnéismus in der Literatur ist nun gleichbedeutend mit der Ablehnung des Klassifikatorenstandpunkts (»Kunstrichter«) und der Regeln – auf das Vorliegen derselben Konstellation bei Diderot wurde hingewiesen. Anlässlich der Rezension des Ersten Teils von Lessings *Vermischten Schriften* (1772), die sich vor

mente, 571 (»Von einigen Nachbildungen der Griechen«, Entwurf der Bearbeitung der Zweiten Sammlung, 1767/68).

134 Buffon Bd. I (1749), 38; 1771, 62.

135 »Warum zimmern also wohl die kindischen Kinder der Kunst so viel hundert Kästchen und Fächerchen, alles das aus einander zu sondern?« (Bürger 1987, 687; »Aus Daniel Wunderlichs Buch: I. Von Einteilung des Schauspiels«, 1776); unter offensichtlicher Anspielung auf Herders »Shakespear«-Aufsatz, 1773.

136 Vgl. die »Leiter der Dinge«, FA 4, 654. »Also kommt es hier auf höhere, allgemeine Naturgesetze, auf die unwandelbare Verbindung der Wesen im Reich der Schöpfung an, wo kein Glied der Kette entweichen, wo jedes aber an seiner Stelle tun soll, was es zu tun vermag.« FA 4, 667 (»Über Bild, Dichtung und Fabel«, 1787). – »Die wahre Stufenleiter der Geschöpfe, welch ein andres Reich muß sie im Auge des Allwissenden sein, als von dem die Menschen reden! Wir ordnen Formen, die wir nicht durchschauen und klassifizieren wie Kinder nach einzelnen Gliedmaßen oder nach andern Zeichen. Der oberste Haushalter siehet und hält die Kette aller auf einander dringenden Kräfte.« (FA 6, 168; »Ideen«)

allem den Sinngedichten und der Theorie des Epigramms widmet, wird das sehr deutlich. Lessing, der »Kunstrichter[]«, wolle bloß »aufräumen, sondern; Arten und Begriffe festsetzen; nicht ja aber damit Einem Dinge Wert absprechen, das nicht dieser Art ist«, worauf sofort die Verbindung zu Linné aktualisiert wird, wohl unter Anspielung auf Formulierungen aus Möser's *Harlekin*: »Sagt denn Linne [sic], darum, weil dies *Ding* nicht zu diesem *Geschlecht* gehört, so gehörts zu *keinem Geschlecht*, so ists *Unding*? Und wer [...] solchem Forschen ganz seinen Wert abspricht, es für *Namenspielerei* und *Wortunterschied* hält, für den hat der Verfasser [...] schlechthin nicht geschrieben.«¹³⁷ Das gilt wohl auch für den höflichen Rezensenten, denn nun breitet Herder gegen Lessings Dreiteilung der Epigramme: eigentliche Inschrift, mimetisches Bild, überraschende verbale Konstruktion, deren letztere Abteilung nur den eigentlichen Namen verdiene, ein Kontinuum aus, von »Übergang«, »Mittelart«, dann »lauter Mittelarten, und wirkliche Gattungen des Epigramm, mit vielen kleinen Stufen und Unterschieden«, wo es »kaum noch feste Grenzen der Ausschließung« gebe, schließlich die Erwägung einer »Geschichte der Dichtarten«, »wie sie entstanden sind«, als Weg der unsystematischen Systematisierung aller jener. Das setzende linnéistische »Aufräumen« erweist sich schließlich als gänzlich Verfehlen des Gegenstandes, wogegen Herder – gegen Lessings »Klassifikations«¹³⁸-Bemühungen um gattungstheoretische Trennschärfe – das zweiteilige scharfsinnig-witzige, argute »epigramma compositum« (Scaliger) auf das »epigramma simplex« ohne Pointe hin planieren und damit in den Hauptstrom lyrischen Sprechens zurückführen will.¹³⁹

IMPLIKATIONEN DES TYPUS: *PARTICIPATIO* ALS GATTUNGSMODELL. – Wichtig ist nun, dass das Verhältnis zwischen Typus und Exemplar gegenüber dem klassifikatorischen Denken ein grundsätzlich verschiedenes ist.¹⁴⁰ »Künstliche Systeme« der Natur, wie das Linnés, folgen einer pragmatischen Prämisse und sind Ordnung »für uns«; das Einteilen erfolgt nach mehr oder weniger einsichtig zu machenden »Merkmale«, durch deren Vergleich Gattungen und Arten im System in unterschiedlicher Nähe und Entfernung voneinander zu stehen kommen. »Künstlich« ist die Ordnung insofern, als sie nicht alle Merkmale gleichermaßen berücksichtigen kann, sondern auf eine Hypothese einer

137 FA 2, 774 (»Lessings Vermischte Schriften«, 1772).

138 Lessing: WB 7, 188 und 227 (»Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm«, 1771); Verweyen/Witting (1990, 287) weisen auf die veränderte Fundierung von Lessings Schrift hin: in der philosophisch-ästhetischen, nicht mehr in der rhetorischen Tradition.

139 Vgl. SW 15, 205-221 (»Anmerkungen über die Anthologie der Griechen«) u. 337-392 (»Anmerkungen über das griechische Epigramm«).

140 Strube (1990, 131) betont den Unterschied zwischen Klassifikation und Typologie bei Herder (und Schiller); Klassifikation stünden für Gruppen von Texten, Typusbegriffe für grundlegende Elemente von Texten.

Hierarchie von Merkmalen angewiesen ist. Linné meinte einem – postulierten – »natürlichen« Kriterium wenigstens nahegekommen zu sein, aufgrund der Bedeutung der Pflanzensexualität für die Reproduktion und damit für das Leben der Art. Dennoch zeigte sich die Künstlichkeit nicht nur in der Schwierigkeit, dass die Natur auch ungeschlechtliche Vermehrung kennt, nicht nur darin, dass die Struktur der Geschlechtsorgane nicht nach einem einheitlichen Diaphoron, sondern nach Zahl, aber auch nach Position und Struktur zu unterscheiden war, sondern auch daran, dass gewissermaßen Genotyp und Phänotyp divergierten und Pflanzen (noch mehr die Tiere im *Systema naturae*) durchaus unterschiedlichen Habitus und Aussehens einander zugeordnet wurden und in dieselbe Klasse fielen. Eine »natürliche« Ordnung würde tendenziell alle dieser Kategorien berücksichtigen und damit einer angenommen Verwandtschaft der Wesen nahekommen. (Eine tatsächlich historisch-genetische Ordnung war dabei selbstverständlich noch nicht in Sicht. Versuchen, Herder als »Vorläufer Darwins« zu installieren, ist häufig widersprochen worden. Eher noch könnte das für einige Stellen bei Linné selbst gelten.¹⁴¹) Für Herder trägt der Keim zur Pflanze Pflanzen, nicht Tiere; »alles bleibt in der Natur, was es ist«,¹⁴² sagt er gegen Mendelssohns Metempsychose-Spekulationen, »[i]n der ganzen lebendigen Schöpfung sehen wir keine Spur von *Aufstreben*, *Stufenfolge* u. s. w.«.¹⁴³ Die tatsächliche Fülle der Natur entsteht bei Herder aus den »proteischen« Metamorphosen des Typus, die nur dann echte »Bildungen« sein können, wenn sie den Typus nicht verlassen.

Wenn irgend eine Gedichtgattung ein Proteus unter den Nationen geworden ist: so hat die Ode nach der Empfindung, dem Gegenstande, und der Sprache, ihren Geist und Inhalt und Miene und Gang so verändert, daß vielleicht bloß der Zauberspiegel des Aesthetikers dasselbe Lebendige unter so verschiednen Gestalten erkennt. Indessen gibts doch ein gewisses allgemeines Eins der Empfindung, des Ausdrucks und der Harmonie, das eine Parallele zwischen ihnen allen möglich macht.¹⁴⁴

Damit verkehrt sich das Verhältnis von Individuum und Gattung. Nicht aufgrund einer Ähnlichkeit (Linné), nicht aufgrund einer ästhetisch befriedigenden Berücksichtigung aller Merkmale (natürliches System), sondern – ungeachtet aller »Merkmale« – aufgrund einer *Zugehörigkeit* zu einem Typus identifiziert sich ein Exemplar mit seiner Gattung: »da wir [die Menschen, W.M.] eine Mittelgattung von zwei Klassen und gewissermaßen die *Teilneh-*

141 Koerner 1999, 83 (»Daseinskampf«).

142 HBr 1, 139 (an Moses Mendelssohn, Anfang April 1769). Vgl. in den *Ideen*: »Als die Tore der Schöpfung geschlossen wurden, standen die einmal erwählten Organisationen als bestimmte Wege und Pforten da [...]. Neue Gestalten erzeugten sich nicht mehr« (FA 6, 176).

143 HBr 1, 140 (an Moses Mendelssohn, Anfang April 1769).

144 FA 1, 79 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

mer beider sind«. ¹⁴⁵ Damit ist aber radikal der Standpunkt gewechselt; vom Betrachterstandpunkt muss zum Standpunkt der Kreatur selbst übergegangen werden (wir nehmen an Adam teil, daher auch an seiner Sünde¹⁴⁶), die Zuordnung muss »gewissermaßen selbst und von innen heraus erfahren werden; so wie sich Poesie als Kraft-»Wirkung« mitteilt und überträgt (der »Mittelpunkt des Wesens der Poesie« ist »Wirkung auf unsre Seele, Energie«¹⁴⁷), macht sie aus dem Rezipienten einen »Teilnehmer«¹⁴⁸ und Teilnahme im Sinn der platonischen *methexis* scheint ganz allgemein bei Herder das Prinzip der Gattung zu sein. »Liebe und Sehnsucht schafft die Teilnehmung an allem«, ¹⁴⁹ ein Satz, der aus Marsilio Ficinos *De amore* stammen könnte und auf die allgemeine neuplatonische »Sympathie« gemünzt sein dürfte¹⁵⁰; »Teilnahme« (»Teilnehmung«) ist auch Herders Übersetzung des »Mitleidens« in Lessings Tragödientheorie.¹⁵¹ Adams Namengebung der Tiere, »erste[s] Urteil der Seele«, ¹⁵² folgt einer einführenden Sympathie, nicht einem klassifikatorischen Zergliederungsakt, ihre Namen sind deshalb durchaus »kratyliche« Namen

145 FA 6, 196 (»Ideen«, II/5). Hervorh. W. M.

146 »Unsre Teilnehmung an der Bildung Adams, erklärt und fodert sie nicht zugleich Teilnehmung an seiner Natur und Sünde?« FA 5, 507 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, II/4, 1776).

147 FA 2, 214 (»Erstes Wäldchen«, 1769).

148 »Wer mir sagt, was Kraft in der Seele sei und wie sie ihr würke; dem will ich gleich erklären, wie sie außer sich, auch auf andre Seelen, auch auf Körper würke, die vielleicht nicht in der Natur durch solche Bretterwände von der Seele (ψυχή) geschieden sind, als sie die Kammern unserer Metaphysik scheiden. Überhaupt ist in der Natur nichts geschieden, alles fließt durch unmerkliche Übergänge auf- und ineinander; und gewiß, was Leben in der Schöpfung ist, ist in allen Gestalten, Formen und Kanälen nur Ein Geist, Eine Flamme.« FA 4, 338 (»Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele«, 1778).

149 FA 5, 532 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, II/4, 1776). Die »Poesie Gottes« leitet durch Sympathie und Teilnahme zur Naturerkenntnis an, sie »schafft Liebe, Teilnehmung und Mitgefühl mit allem, was lebt; ja sie übt den Verstand, überall Naturgesetze zu bemerken, und hat die Vernunft auf die rechte Bahn geleitet. Von der Naturpoesie der Morgenländer gilt dies vorzüglich –« FA 5, 751 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

150 Für Kempers Herder-Darstellung, die vor allem auf die hermetische Grundierung des Herderschen Weltbildes abhebt, ist Sympathie überhaupt die »Grundlage des Herderschen Gottes- und Weltbildes« und durchzieht sein Werk »wie ein roter Faden«. (Kemper 2002, 173)

151 FA 10, 328 (»Adrastea« II/4, 1802). Zur Nemesis in der Tragödientheorie der »Adrastea« vgl. Düsing 1987. Gaier (2007, 7f.) weist ein Kryptozitat aus Ficinos *Phaidros*-Kommentar in der Sprachursprungsschrift nach und führt allgemeiner Herders »Körperkultur« auf die neuplatonische Auffassung vom Körper nicht mehr als Gefängnis, sondern als geliebtes Werk und Werkzeug der Seele zurück. – Das Motiv vom Menschen als Mitte der Welt und schöpferischem Bildhauer seiner selbst findet sich bei Pico della Mirandola, vgl. Neugebauer-Wölk 1999, 192f. (Motive der hermetischen Tradition: Palingenese und Metempsychose im Kontext der »esoterischen Gesellschaftsbewegung«).

152 FA 1, 722 (»Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, 1772).

(Gérard Genette), Naturnamen, nicht binomiale Terme »nach des seligen Ritter *Linné Klassenbüchern*«;¹⁵³ in diesem Benennungsakt erhebt sich der Mensch zum Künstler-Dichter und zum ›Naturweisen‹ zugleich:

Er konnte sie nicht nennen, und in sein Reich ordnen, wenn er sich nicht in ihre Natur fühlte, diese auf sich wandte, ganz, lebhaft; und siehe, so ward er unvermerkt *Naturweiser* und *Künstler*, der lebendige Königliche Mittelpunkt Aller. Dem Menschen ist keine Kunst angeboren, außer der, sich alle eigen zu machen, die ganze Schöpfung sich einzuverleiben. Wie die Augen der Knechte auf die Hände ihrer Herren, so sah er auf den großen Haushalter, der im Triebe jedes Tiers vor ihm spielte, und schuf ihm sein Reich nach. [...] [W]elcher *Homer* und *Plato*, *Aristoteles* und *Linneus*, *Montesquieu* und *Aesop* wäre ihm gleich?¹⁵⁴

Gattungshaftigkeit wird damit zu einem Akt der Partizipation. Der Kunst-richter wird zum Künstler, der Theologe und Exeget zum hermeneutischen *alter deus*, der Naturforscher zur Kreatur zweiter Ordnung. Individualität ist bei Herder immer kollektiv, nie individualistisch, Kollektivität immer spezifisch ausgeprägt, also kollektiv-individuell.

PROTOTYP – Das deshalb, weil Herders Prototyp der Mensch selbst ist.¹⁵⁵ Bei Buffon war die Artkonstanz (die Art war die »konstante Abfolge ähnlicher Individuen, die miteinander fruchtbare Nachkommenschaft erzeugen«¹⁵⁶) durch einen »allgemeinen Prototyp in jeder Art« gesichert, nach dem alle Individuen gemodelt sind; diese Individuen variieren aufgrund von (zufälligen) Umständen ihrer Realisierung. »Das erste Tier, das erste Pferd beispielsweise, war das äußerliche Modell und die innere Form [Gußform, Model], nach denen alle früheren, gegenwärtigen und zukünftigen Pferde geformt sind.«¹⁵⁷

153 FA 4, 460 (»Über die Seelenwandlung«, 1782).

154 FA 5, 530f. (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, II/4, 1776). Zum Problem des Adamitismus in der Geschichte der Sprachwissenschaft vgl. Eco 1993/2002.

155 »Mein! wie verlieren sich die Klassen aller Geschöpfe in einander! Wie steigen und erhöhen sich die Organisationen aus allen Punkten, auf allen Seiten! Und wie sind sie sich einander wieder so ähnlich! Gerade als ob auf unsrer ganzen Erde die Formenreiche Natur nur *Einen* Typus, *Ein* Protoplasma vor sich gehabt hätte, nach dem und zu dem sie alles bildete. – Wissen Sie was dies für eine Form ist? Die Menschenbildung.« FA 4, 460 (»Über die Seelenwandlung«, 1782). – Da Herders Prototyp der Mensch ist, wird der Mensch Grenzbegriff der Schöpfung und erhält naturgeschichtlich methodische Qualitäten. Das ist offenbar der Grund – mehr jedenfalls als bloße Bibeltreue – für Herders beherztes Eintreten für den Monogenismus und die Einheit des Menschengeschlechts, da der Mensch nicht bloß nicht mehr spezifizierbare Gattung, sondern methodische Metagattung der Naturgeschichte ist – was Herders Standpunkt deutlicher von Kants Anthropologie unterscheidet als die bloße Meinungsverschiedenheit über die Menschenrassen.

156 Buffon Bd. 4 (1753), 384f.

157 »Il y a dans la Nature un prototype general dans chaque espèce sur lequel chaque individu est modelé, mais qui semble, en se réalisant, s'altérer ou se perfectionner par

Jener »Typus«, »Prototyp«, »Archetyp«, »Protoplasma« (Herder in den *Ideen*) war die Antwort auf die Frage, warum es in der Kette der Wesen überhaupt nicht bloß eine infinitesimale Stufung von Ähnlichkeiten, sondern relative Gleichheit in der Kette der Generationen gibt. Ein solcher postulierter Typus kann dann leicht innerhalb der Naturordnungen verschoben werden; Robinet hat wie Herder einen Prototyp für die gesamte Natur angenommen, Buffon für die Art; Goethe wird solche Typen für jedes der drei Naturreiche annehmen (Urtier, Urpflanze; allgemeiner Typus der Wirbeltiere).¹⁵⁸

Herder, als der erste deutsche Vertreter der Typusidee,¹⁵⁹ nimmt sogleich eine extreme Position ein. Robinet wird bei Herder mehrmals zitiert, nicht nur in den *Ideen*, sondern auch in der *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts*, seiner Exegese des Schöpfungsberichts;¹⁶⁰ das erste Buch der *Ideen*, ein eklektischer *medley* durch die naturphilosophischen Systeme seiner Zeit,¹⁶¹

les circonstances; en sort que, relativement à de certaines qualités, il y a une variation bizarre en apparence dans la succession des individus & en même temps une constance qui paroît admirable dans l'espèce entière: le premier animal, le premier cheval, par exemple, a été le modèle extérieur & le moule intérieur sur lequel tous les chevaux qui sont nés, tous ceux qui existent & tous ceux qui naîtront ont été formés; mais ce modèle, dont nous ne connoissons que les copies, a pu s'altérer ou se perfectionner en communiquant sa forme & se multipliant: l'empreinte originale subsiste en son entier dans chaque individu; mais quoiqu'il y en ait des millions, aucun de ces individus n'est cependant semblable en tout à un autre individu, ni par conséquent au modèle dont il porte l'empreinte [...].« Buffon Bd. 4 (1753), 215 f. (»Le Cheval«)

158 »[D]aß man sich alle Pflanzenarten vielleicht aus einer entwickeln könnte« (HA 11, 60), »Urpflanze« (HA 11,222). Nach Margrit Wyder ist es bei Goethe »nicht die Stammart, sondern das ideelle Urbild aller Pflanzen und entspricht damit eher dem Plotinschen proton phyton« (1998, 196). Gegenüber Herders »Prototyp, der sich über alle drei Naturreiche erstreckt«, gelte für Goethe: »Die »wesentliche Form« der Urpflanze kann letztlich nicht über das Pflanzenreich hinaus Gültigkeit haben, weil sie, wie Goethe an anderer Stelle betont hat, die Voraussetzung dafür ist, dass man ein »Gebilde« überhaupt als Pflanze erkennt. Nur das *Gesetz* selbst, das später unter der Formel »Typus und Metamorphose« erscheinen wird, nicht aber eine Form als solche, ist auf die anderen Reiche übertragbar.« (Wyder 1998, 196 f.)

159 Die nach wie vor beste Diskussion des Themas bei Nisbet 1966/67; vgl. auch Irmscher 1981, 68-71. Nisbet leitet Herders Prototyp allerdings nicht von Herders Robinet-Kenntnis, sondern von seiner Inanspruchnahme traditioneller und insbesondere hermetischer Wissensbestände her (Mikro-/Makrokosmos-Analogie); in einer späteren Arbeit aus der »Hieroglyphe« (Nisbet 1989). Vgl. Häfner 1995.

160 SW 7, 75. Robinet wird weiters genannt: zweimal in der »Ältesten Urkunde« FA 5, 563 f. (ironisch) und FA 5, 205, gegen den Deismus von (wohl Robinets) »De la nature« (1768; fehlt im Register der FA); einmal neutral in den Vorarbeiten zu den »Ideen«, SW 14, 628 (fehlt im Register der SW, daher nicht bei Nisbet 1966/67), hier ist es Robinets »Traité de l'animalité«, also der vierte Band von »De la nature«, der die Theorie vom Prototyp enthält.

161 Neben aller Linné-Skepsis nennt Herder (ausgerechnet) Linnés *more geometrico* abgefasste Methodenschrift »Philosophia botanica« (1751) »für mehrere Wissenschaften ein klassisches Muster« (FA 6, 63); die herangezogenen Stellen über die Liebe der Pflanzen (»Der Kelch ist das Bett, die Krone sein Vorhang [...]«, FA 6, 61), ein Thema, das später Erasmus Darwins linnéistisches Lehrgedicht »The Loves of the Plants« (d. i.

bietet die naturgeschichtlichen Grundlagen für die Universalgeschichte der menschlichen Kulturen; der Mensch soll als »Mittelgeschöpf unter den Tieren«¹⁶² verortet werden, indem mehr postuliert als gezeigt wird, dass unter den »lebendigen Erdwesen« »eine gewisse Einförmigkeit des Baues und gleichsam *Eine Hauptform*« herrsche. Amphibien, umso mehr noch »Vögel, Fische, Insekten, Wassergeschöpfe« gingen allerdings von diesem anatomischen »Hauptbilde« (Kopf, Rumpf, Hände, Füße) »ab«, schließlich »verliere« sich der Prototyp »in die Pflanzen- oder Steinschöpfung«, wobei nicht auszuschließen sei, dass nicht auch in den

Seegeschöpfen, Pflanzen, ja vielleicht sogar in den totgenannten Wesen Eine und dieselbe Anlage der Organisation, nur unendlich roher und verworrener, herrschen möge. Im Blick des ewigen Wesens, der alles in Einem Zusammenhange siehet, hat vielleicht die Gestalt des Eisteilchens, wie es sich erzeugt und der Schneeflocke, die sich an ihm bildet, noch immer ein analoges Verhältnis mit der Bildung des Embryons im Mutterleibe.¹⁶³

Der Mensch hingegen sei »die ausgearbeitete Form [...], in der sich die Züge aller Gattungen um ihn herum im feinsten Inbegriff sammeln«.¹⁶⁴ Der Typus der ganzen Natur ist also nicht, wie zu erwarten, die allgemeinste, einfachste Form oder eine Art Durchschnittsbild, sondern im Gegenteil die elaborierteste Form der Natur, die menschliche Gestalt; der Mensch erscheint als das Zentrum konzentrischer Kreise mit sich verjüngenden Radien, am »heiligen Mittelpunkt der Erdeschöpfung«¹⁶⁵ (oder, wie es an anderer Stelle heißt: »Er [der Mensch] ist die vollkommenste animalische Pflanze, ein eingeborner Genius in einer menschlichen Bildung«¹⁶⁶). Diese Spekulation wird sofort in eine biblische Szene umgesetzt: »Aus Luft und Wasser, aus Höhen und Tiefen sehe ich gleichsam die Tiere zum Menschen kommen, wie sie dort zum Urvater unseres Geschlechts kamen und Schritt vor Schritt sich seiner Gestalt nähern.«¹⁶⁷

Die Gattungen haben die Funktion der Erhaltung: »Warum z. B. sonderte die schaffende Mutter [Natur, W.M.] Gattungen ab? [...] daß sie den Typus ihrer Bildung desto vollkommener machen und erhalten konnte«¹⁶⁸. Hier erscheint doch wieder ein »genetische[r] wesentliche[r] [d. h. essentieller, W.M.] Typus jeder Gattung«, der auf den »innern Gesetzen der schaffenden Natur«

»The Botanic Garden«, Tl. 2) ausbeuten wird, dürften allerdings von Linnés »*Deliciae Naturae*« (1772) inspiriert sein. – Für Goethe bildet in ersten Hälfte der 1780er Jahre die »*Philosophia botanica*« »mein tägliches Studium«, WA II/6, 104 (»Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit«).

162 FA 6, 74 (»Ideen«) (i. O. kurs.).

163 FA 6, 73 (»Ideen«).

164 FA 6, 74 (»Ideen«) (i. O. kurs.).

165 FA 6, 76 (»Ideen«).

166 FA 6, 273 (»Ideen«).

167 FA 6, 75 (»Ideen«).

168 FA 6, 278 (»Ideen«).

beruhe.¹⁶⁹ Die »genetische Kraft« – es ist die *vis essentialis vegetabilium* bzw. *animalium* aus Caspar F. Wolffs *Theoria generationis* (1759, 21774) – »offenbar[t]« sich in der Embryogenese und »muß, wie und woher es auch sei, den *Typus ihrer Erscheinung in ihr selbst* haben. Das neue Geschöpf ist nichts als eine wirklich gewordene Idee der schaffenden Natur, die immer nur tätig denket.«¹⁷⁰ Diese organische Kraft kann sich nur auf dem von der »feste[n] Ordnungsreiche[n] Mutter« bestimmten Weg der Gattung »zur sichtbaren Wirksamkeit gelangen«,¹⁷¹ »ihren einmal bestimmten Formen [kann] nichts entschlüpfen.«¹⁷²

Allerdings ist das Erdenleben selbst nur »Übungsplatz« und »Vorbereitungsstätte« für das eigentliche Ziel der Bestimmung des Menschen; in »jene Welt« geht allein die »Gottähnliche Humanität, die verschlossene Knospe der wahren Gestalt der Menschheit« über;¹⁷³ die »Effloreszenz unsrer Knospe der Humanität« wird »in jenem Dasein« in einer Gestalt erscheinen, »die eigentlich die wahre göttliche Menschengestalt ist«;¹⁷⁴ insofern ist »der jetzige Zustand der Menschen [...] wahrscheinlich das verbindende Mittelglied zweier Welten«. ¹⁷⁵ Zu dieser Vorstellung bietet die Metamorphose der Naturdinge wie die des Schmetterlings das Vorbild.¹⁷⁶ Die Natur¹⁷⁷ bildet also als Künstlerin die Gattungen, von der unbelebten Natur beginnend über die Tiere, »[d]er Menschen ältere Brüder«,¹⁷⁸ auf den vollendeten Typus des gottähnlichen Menschen hin; die Kräfte, die sie dabei offenbart, erhalten einerseits den Typus der jeweiligen Art, streben andererseits insgesamt zur Offenbarung des »Prototyps« der menschlichen Gestalt, der selbst sich wieder als Übergangsform ins Transzendente verliert.

169 FA 6, 278 f. (»Ideen«). »Ja bei diesen Bastardarten selbst sehen wir die Abweichung nirgend als an den äußersten Enden des Reichs der Bildung, genau wie wir sie bei der Verartung des Menschengeschlechts beschrieben haben; hätte der innere, wesentliche Typus der Bildung Mißgestalt bekommen müssen: so wäre kein lebendiges Geschöpf subsistent worden. Weder ein Centaur also, noch ein Satyr, weder die Scylla noch die Meduse kann nach den innern Gesetzen der schaffenden Natur und des *genetischen wesentlichen Typus jeder Gattung* sich erzeugen.« FA 6, 278 f. (»Ideen«, II/7; Hervorh. W.M.). In der Bearbeitung der ersten Fassung (Suphans E2) der »Ideen« heißt es vom Typus: »Typus, d. i. die inneren Grundgesetze dieser Einen wirkenden Kraft, durch die sich die schaffende sowohl als die nährende und Gedeihen machende Gottheit offenbart [...] es ist das mit der Materie vermählte strahlende Bild Gottes in jedem Wesen.« (SW 13, 274)

170 FA 6, 271 (»Ideen«).

171 FA 6, 179 (»Ideen«).

172 FA 6, 179 (»Ideen«).

173 FA 6, 188 f. (»Ideen«).

174 FA 6, 190 (»Ideen«).

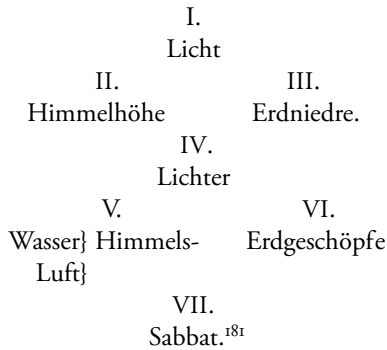
175 FA 6, 193 (»Ideen«).

176 FA 6, 191 u. 179 (»Ideen«).

177 In der Vorrede stellt Herder klar: »Die Natur ist kein selbstständiges Wesen; sondern *Gott ist alles in seinen Werken*«. FA 6, 17 (»Ideen«).

178 FA 6, 67 (»Ideen«).

DER BIOLOGISCHE PROTOTYP IN THEOLOGIE UND LITERATUR. – Die Verbindungen von Herders Naturgeschichte zu seinen ästhetischen und theologischen Konzepten sind nicht schwer zu sehen. Nisbet hat auf die Querbezüge zwischen *Ältester Urkunde* (1774-76) und den Spekulationen über den Prototyp in den *Ideen* hingewiesen und in der ›Schneeflocke‹ einen Hinweis auf die septenäre Figur der Schöpfungshieroglyphe gesehen;¹⁷⁹ das abstrahierte Bild des Menschen selbst ist ja wieder ›typologische‹ Figur der mosaischen Schöpfungsurkunde. In der *Ältesten Urkunde* hatte Herder aus dem biblischen Schöpfungsbericht eine ebenso geoffenbarte wie »natürliche« geometrische Struktur herausgelesen; die sieben Punkte, ein Hexagon mit einem Zentrum, sind die sieben Schöpfungstage, in einem doppelten Parallelismus textuell-graphisch verwirklicht; sie zeigen das Bild des Menschen mit Kopf, Herz, »Mitte«, Händen und Füßen.¹⁸⁰

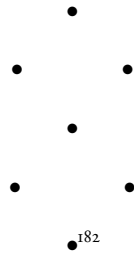


179 Nisbet 1966/67; ebs. Nisbet 1989, 225.

180 Gaier sieht in der Siebenerfigur der »Urkunde« sogar das allgemeinste dialektische Dispositionsschema zentraler literarischer wie expositorischer Texte der Goethezeit, insbesondere des »Faust«. In Herders Werk selbst sei das Dispositionsprinzip der Siebenerstruktur seit den »Fragmenten« nachzuweisen (Komm. FA I, 1010-1019; Gaier 1989). Die Hieroglyphe fungiere zugleich als »semantische Mitteilung« wie als »erfahrungsleitender Schriftzug«, indem die Erkenntnis der Mitteilung dem Rezipienten »am eigenen Leibe zugefügt« werde, »in seinem Rezeptionsakt zur sinnlichen Erfahrung gemacht«, so wie der Bildungsroman Mitteilung über einen Bildungsweg und Bildungsveranstaltung für den Leser sei. Ohne Gaiers These von der Ubiquität der Hieroglyphe in der Goethezeit übernehmen zu müssen, ließe sich der Doppelcharakter der Hieroglyphe von unserem Anliegen, der sozialen wie literarischen Performativität der Gattungen nachzugehen, als performativ umformulieren, wozu Gaiers Metapher vom »Erfahren am eigenen Leib« (Gaier 1989, 140) einlädt.

181 FA 5, 271 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/1, 1774).

oder, abstrahiert:



Im Kapitel vom »Menschen als Mittelgeschöpf«¹⁸³ sagt Herder, die »natürliche« naturgeschichtliche Methode, die den »Bau des Tiers von innen und außen« untersuche, und die vergleichende Anatomie gäben dem Menschen »an sich selbst einen Leitfaden« »durchs große Labyrinth der natürlichen Schöpfung« und Aussicht, »dem durchdenkenden vielumfassenden Verstande Gottes nachzudenken«.

Bei jeder Abweichung von der Regel, die uns der oberste Künstler [Gott] als ein Gesetz Polyklets¹⁸⁴ *im Menschen* darstellte, werden wir auf eine Ursache geführt [...] und so wird uns Erde, Luft, Wasser, selbst die tiefste Tiefe der belebten Schöpfung ein Vorratshaus seiner Gedanken, seiner Erfindungen nach und zu *Einem Hauptbilde der Kunst und Weisheit*.¹⁸⁵

In der *Ältesten Urkunde* hieß es von der Sieben:

Hieher also Dichter und Künstler! hier das größte Ideal und Vorbild Eurer Kunst vom Himmel hinunter! [...] Da steht er [der Mensch!] in all seinem Göttlichen! Gleichnis Gottes und der Natur! Inbegriff aller Rege, Schöpferskraft und Wirkung! [...] lasset Künstler und Dichter, wie Bienen, den Reichtum, und Kraft, und Süßigkeit und Fülle aus der ganzen sichtbaren Natur sammeln: Bild Gottes, Inbegriff der Schöpfung, Gemächte voll Rege und Bedeutung, nach hohem Gottesratschluß, Prototyp und Urbild des Weltanfangs – in beiden Gestalten wird's Ideal der Kunst sein und bleiben! Mehr als die Regel Polyklets! [!] So auch höchstes und simpelstes Ideal der Dichtkunst! Wie hier diese hohe Epopee Gottes auf so ungeheurem, schrecklichem Vorgrunde, sanft und erhaben, mit Wort und Licht-

182 FA 5, 372 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

183 FA 6 (»Ideen«, I 2, IV).

184 Gott stellt die Regel der menschlichen Proportion in der – in Antike und Klassizismus aus Polyklets Doryphoros-Statue abgezogenen – »kanonischen« Regel der Darstellung der menschlichen Gestalt dar. Diese Regel ist *im* Kunstwerk (zu den Winckelmann-Bezügen vgl. Szondi 1974, 48–53).

185 FA 6, 75 (»Ideen«).

strahl anfängt und in hohem Gange vom Himmel zu Erde fortschreitet! [...] das größte Gebäude der Tatenfolge! und siehe der Held immer unsichtbar, verborgen [wie Homers Achill, W.M.] [...] bis endlich sich das große unsichtbare Epos in das Drama der Gegenwart und der Vorstellung endet: Bild Gottes und der Schöpfung, der Mensch!¹⁸⁶

Herders Prototyp ist also »moule«, »modèle«, Typus im Sinn des *typos* des Humboldtschen Prägestempels,¹⁸⁷ einer »empreinte originaire«, die »subsiste en son entier dans chaque individu«¹⁸⁸ (Buffon); anders aber als bei Buffon ist der Typus der einzelnen Arten nur jeweilige Realisierung einer Bewegung auf den Prototyp des Menschen hin, wie bei Robinet; schließlich ist der Prototyp der Menschengestalt selbst nur wieder Instanz einer – in den *Ideen* nicht mehr ausgesprochenen – ursprünglichen generativen formativen »Modelk, der Siebenerstruktur der Hieroglyphe, die als »l'élément générateur de tous les Etres« (Robinet) erscheint.

Das scheint aber mehr theologisch denn biologisch gedacht, denn: der Mensch wäre dann »Typus« Gottes, eine Postfiguration als Gottes Ebenbild.¹⁸⁹ »*Ich wie Gott!* Da tritt in mich | Plan der Schöpfung, weitet sich | drängt zusammen und wird *Macht!* | endet froh und jauchzt: *vollbracht!*«¹⁹⁰ Der Ur- oder Proto-Typus ist die generative Struktur, die Erzeugungsmaschine der Wesen und der kulturellen Objektivationen. Sprache und Schrift entstehen gemeinsam an solchem »Archetypus«,¹⁹¹ er ist

Ein Denkmal kein Lied! aber woraus alle Denkmale, Lieder, Bilder, Poesien und Philosophien entsprangen! [...] Durch *keine Archive und Bibliotheken* beschirmt – elende Erhaltungsmittel! aber selbst Archiv aller Künste und Einrichtungen, die davon ausgingen: *sein heiligstes Archiv, das Fest! Bild Gottes, das Menschenbild!* [...] So dichtet, so erhält nur Gott! Same der Unsterblichkeit *im Gewächs selbst*, [...] das Innere genetische Wesen des Samenkorns ist Wunderschöpfung lebendiger Erhaltung [...].¹⁹²

Im Sinn dieses eigentümlichen Gedankens eines Archivs, das nicht die Exemplare, sondern die Typen und den Typus bewahrt, wie eine Manufaktur, eine Druckerei (oder das »Archiv« Foucaults ...), und damit in einem das Resultat

186 FA 5, 299 f. (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

187 Die Buchstabenschrift ist »überall wie nach Einem Anstoß, nach Einem Typus gebildet«, FA 5, 371 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

188 Buffon Bd. 4 (1753), 216 (»Le Cheval«).

189 Nisbet hat die Vermutung geäußert, »daß Herders Typusbegriff nicht in erster Linie aus seinen anatomischen Betrachtungen, sondern aus der Hieroglyphe der »Ältesten Urkunde« hervorgegangen ist.« (Nisbet 1989, 224) Gaier (1989, 134) verweist auf Herders frühe Kenntnis von Oetingers Swedenborg-Buch (1765), das auch für den jungen Goethe von Bedeutung war (vgl. Zimmermann 1969).

190 FA 3, 812 (»Die Schöpfung. Ein Morgengesang«, um 1773).

191 FA 5, 371 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

192 FA 5,312 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

und den logischen wie genetischen Ursprung menschlicher Aneignungsbemühungen, ist es möglich zu sagen, dass der Physiologe Haller als Prophet Moses' erscheinen und die älteste Philosophie die jüngste werden wird, worauf Buffons Romane der Tierzeugung hindeuteten. »Und so wird einst Alles bestätigt werden.«¹⁹³

Während aber in der Naturschöpfung sich der Archetyp seiner Offenbarung – seinem Zutagetreten – in der Schaffung des Menschen nähert und die Schöpfung daher einer Pyramide ähnelt, so hängt die Dichtkunst insofern an der Hieroglyphe, als sie diesen Ursprung bewahrt. In der *Ältesten Urkunde* findet sich dann auch wieder eine rudimentäre Literaturgeschichte der Griechen: die »Griechische Fabel« habe drei Perioden gehabt, deren erste »ganz dichterisch und Naturkrafthauchend« gewesen sei und »einem großen Teil nach aus dem kleinen Kraftkeim« ausgegangen sei, »den wir erklären«, also aus der über die Ägypter überlieferten Schöpfungsurkunden-Hieroglyphe; »die zweite schon gemodelt. Durch einartige Gesetze der Dichtkunst und Kunst bestimmt«; die »*dritte Philosophische Erklärung und Modelung* der vorigen«.¹⁹⁴ Umgekehrt ist die »Urkunde« »Archiv« wie »Ursprung« der Dichtung und ihrer Gattungen, da sie selbst die Gattungen in sich begreift. Die »Urkunde« ist aber auch poetologisch die Drama und Epos vorgeordnete Ur-Kategorie, die in Epos (Homer, Ossian) und Drama (Sophokles) sichtbar bleibt und die insbesondere im folgenden Abschnitt des Textes alle im 18. Jahrhundert in Diskussion stehenden ästhetischen Thematiken und Formeln in sich fasst, als die

einfache Drei und dreifache Eins des Drama, durch alle seine fünf Aufzüge und Szenen hindurch: wenn ihr die Helden vor Troja in all' ihrer *Folge, Stellung, Haltung und Wechslung* und den größten *hinter ihnen* bewundert – ewig über *Ursprung*, und *Wesen der Poesie* streitet, und *himmlischen Sinn, Gottheit, Nachahmung der Natur, Sammlung und Verschönerung des Schönen* insonderheit in *Bewegung* und im *Reize des Menschen in leeren Tropen anerkennet*, oder in *launen Entwicklungen wässert*: wolleth ihr ein höchstes Vorbild, älter als *Homer, Sophokles* und *Fingal*, mehr als *Tropus von göttlicher Natur, himmlischen Ursprungs, Inbegriff aller schönen, gesammelten und idealisierten Schöpfung, voll Kraft und stiller Bewegung, bis zum letzten, höchsten, bleibenden Schönheitsbilde* sehen – wenn das Samenkorn nicht zu fein, zu verhüllt, oder zu verhüllend ist: Schauet an dies göttliche *heilige Eins und Sieben!* den *Ursprung von Allem, was ist!*¹⁹⁵

Die Probleme solchen Vorgehens liegen auf der Hand. Sofern es um die »Schau« geht und sie mehr als Spekulation sein soll, bedarf es eines mit einem intrusiven Tiefen-Blick begabten Sehers. Der Typus wird aus einem Wesen

193 FA 5, 506 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, II/4, 1776).

194 FA 5, 382 f. (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

195 FA 5, 300 (»Älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, I/2, 1774).

›ersehen‹; demnach ist die organisierende Metaphorik in der *Ältesten Urkunde*, aber auch in anderen Schriften Herders optisch, wozu es keiner umständlichen Nachweise bedarf.¹⁹⁶ Oft werden diese Visionen ›filmisch‹ realisiert, Herder ›sieht‹ Entwicklung. »Daß du schauest, nicht schwärmst, die liebliche volle Gewißheit«, heißt es in einer anderen Gattungs-Schrift, in Goethes *Metamorphose der Tiere*.¹⁹⁷ In der Literatur ist es nicht anders: der metamorphierende ›Proteus‹ der Ode bedarf des »Zauberspiegel[s] des Aesthetikers«, der »dasselbe Lebendige«, den Typus also, »unter so verschiedenen Gestalten erkennt«.¹⁹⁸ Als Gerstenberg auf den Gedanken verfällt, »das Kind *Polonius* zum Aristoteles des Dichters [Shakespeare, W.M.] zu machen, und die Reihe von Als und Cals, die er in seinem Geschwätz wegsprudelt, zur ernsten Klassifikation aller Stücke vorzuschlagen«¹⁹⁹ – wozu übrigens Anlass besteht²⁰⁰ –, fährt ihm Herder mit der apodiktischen Feststellung in die Parade, jedes Stück Shakespeares sei »History im weitsten Verstande, die sich nun freilich bald in Tragedy, Comedy u. s. w. mehr oder weniger nuanciert«;²⁰¹ es gebe also einen einheitlichen, kultur- und epochenspezifischen ›Typus‹ des Shakespeare-Dramas, der ›variiert‹, nicht den »Regelnkram«²⁰² der Klassifikation.

Die Gattungen des Volkes und das »Publikum«

›VOLK‹, ›PUBLIKUM‹, ›PÖBEL‹. – Keine auch noch so kursorische Übersicht über Herders Gattungsdenken könnte auf die Kategorie des Volkes verzichten, auf die jetzt zurückzukommen ist. Das »Volk« erweist sich tatsächlich bei Herder als jenes Individuell-Allgemeine, das als Klammer zwischen Wissenschaft und Natur fungieren kann. So »*singen* und *handeln*« »[a]lle unpolizierte Völker [...]; was sie handeln, singen sie, und singen Abhandlung. Ihre Ge-

196 »Wofür sehen Sie alles Leben der Natur, alle Arten und Gattungen der beseelten Schöpfung an, als für Funken der Gottheit, für eine Aussaat von verkörperten Sternen, unter denen die beiden Menschengeschlechter, wie Sonne und Mond dastehn. Wir überglänzen, wir verdunkeln die andern Gestalten, führen sie aber in einem für uns selbst unübersehbaren Chor gewiß weiter. *O Freund, würde uns ein Auge gegeben, den glänzenden Gang dieser Gottesfunken, zu sehen!* wie Leben zu Leben fließt und immer geläutert, in allen Adern der Schöpfung umher getrieben, zu höherm, reinern Leben hinaufquillt – welch eine neue Stadt Gottes, welche Schöpfung in der Schöpfung würden wir gewahr werden!« FA 4, 460 (»Über die Seelenwandrung«, 1782, Hervorh. W.M.).

197 Goethe: WA I/3, 91.

198 FA 1, 79 (»Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, um 1765).

199 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg im 17. Brief der 2. Sammlung (im Erstdruck aus Versehen: 3. Sammlung) der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. – FA 2, 519 (»Shakespear«, 1773).

200 Vgl. Plett (1994) zur Triftigkeit der Klassifikation *Polonius*’ in »Hamlet«, II/2 vor dem Hintergrund der Renaissancepoetik.

201 FA 2, 520 (»Shakespear«, 1773).

202 FA 2, 516 (»Shakespear«, 1773).

sänge sind das Archiv des Volks, der Schatz ihrer *Wissenschaft* und *Religion*«. ²⁰³
 »Wie Naturgeschichte Kräuter und Tiere beschreibt, so schilderten sich hier die Völker selbst.« Sie schreiben die »Naturgeschichte ihres Volks«. ²⁰⁴

Werkgenetisch allerdings erscheint »Volk« bei Herder zuerst als *Publikum*, gemäß der eingangs angestellten Beobachtung, dass Herders Interventionen direkt an einen literarisch-kritischen Diskurs – an ein ›Feld‹ – gerichtet sind, in dem er das Terrain seiner Selbstpositionierung durch Vereinbarung des Unvereinbaren herzustellen bemüht ist. Das Volk macht als Publikum die Dichtkunst:

Und doch bleibts immer und ewig, dass der Teil von Litteratur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig sein muß, oder er ist klassische Luftblase. Doch bleibts immer und ewig, daß wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte und ekle Rezensenten, aus deren Munde und Magen wirs denn zurück empfangen, machen Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet. Unsr klassische Litteratur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und – ohne Fuß auf die deutsche Erde. ²⁰⁵

»Volk« ist »der grosse ehrwürdige Teil des Publikums«. ²⁰⁶ »Die Väter lehrten es [die ›uralten Theologisch-Philosophisch-Historische Nationaltraditionen‹, ›in eine sinnliche bildervolle Sprache eingekleidet‹] ihre Kinder, die Gesetzgeber und so genannten Weisen das Publikum, was Volk hieß.« ²⁰⁷ Werkbiographisch ist damit das »Publikum« die erste Weise, in der das »Volk« bei Herder erscheint, ein Umstand der darauf aufmerksam machen sollte, dass alle Konzepte, die Herder entwickelt, um das Verhältnis von Einheit und Vielheit, zeitgemäßem *aptum* und Geschichtsphilosophie zu klären, immer im Horizont einer literarisch-publizistischen, ›eingreifenden‹ Strategie stehen. Schon in *Haben wir noch das Publikum der Alten?* (1765) schreibt er von einem Publikum der Regierung, des Predigers, des Gelehrten – es wurde als Habermassche ›Öffentlichkeit‹ übersetzt – dann aber wieder von einem Publikum im engeren Sinn, dem des Theaters:

203 FA 2, 560 (»Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst«, 1777).

204 FA 2, 561 (»Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst«, 1777).

205 FA 2, 557 (»Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst«, 1777).

206 FA 2, 490 (Briefwechsel über Ossian, 1773). Vgl.: »Das Volk [...] ist der größte, der ehrwürdigste Teil des Publikums, gegen den die Philosophie ein Troglodytenvolk ist, das in Höhlen wohnt, mit den Nachteulen der Minerva!« FA 1, 108 (»Wie die Philosophie zum Besten des Volks allgemeiner und nützlicher werden kann«, 1765).

207 FA 5, 14 (»Über die ersten Urkunden des menschlichen Geschlechts«, 1764-1769).

So sehr hat sich also die Art der *Regierung* geändert: und ich setze dazu: selbst *das Volk* ist nicht mehr dasselbe. Dort war dieser Name ehrwürdig: er begriff alle *Bürger*, Rat und Priester ausgenommen: jetzo ist er gemeinlich so viel als *Pöbel* und Canaille. Dort waren alle Bürger gleich: sie waren *Soldaten*, *Ackersleute*, und *Staatsräte* zusammen; heut zu Tage sondert man Ackerbau, und Soldatenstand, ja gemeinlich auch die Regierung vom Bürgerstande ab: man setzt Kaufmann und Handwerker dagegen.²⁰⁸

Damit ist jede Intervention in die literarische Sprechordnung auch eine Intervention in einer literarischen Problematik; damit wird ›Philologie‹, Volks-Kunde und Gegenwartsliteratur immer aktuell bezogen auf die Reform des Literarischen, literaturhistorische Kritik wird ›protreptisch‹, »zur Erweckungskunst«.²⁰⁹

Individuation allerdings bedeutet hier den Eintritt in eine Spiralbewegung in absteigender Linie. Herder opponiert keineswegs gegen die Ständeordnung seiner Zeit, er sieht im Gegenteil durch ihre Gefährdung durch rationalistische Aufklärung (»bei der allgemeinen *Vermischung* der Stände, bei dem *Heraufdringen* der Niedern an die Stelle *welcher, stolzer* und *unbrauchbarer* Hohen, um in kurzem noch *ärger* als sie zu werden«²¹⁰) eine internationale Gleichordnung wie Gleichschaltung von vereinzelt Einzelnen heraufziehen. »*Freiheit, Geselligkeit* und *Gleichheit*, wie sie jetzt [1774!] überall *aufkeimen* – sie haben in tausend *Mißbräuchen* Übels gestiftet und werdens stiften.«²¹¹ Damit zeigt sich wieder, dass bei Herder Individuation letztlich Homogenisierung bedeutet; seine Aufmerksamkeit richtet sich deshalb immer auf die kollektiven Individuen, wie die Naturdinge²¹² und die Völker. Seine Frage ist dann nicht mehr die, wie sich die Individuen zu Ordnungen zusammenfügen lassen, sondern wie die Einzelnen in ihren Ordnungen stehen, wie sie also an dieser kollektiven Individualität ›partizipieren‹; das haben auch die oben angestellten Beobachtungen zu den konvergierenden poetologischen, theologischen und lebenswissenschaftlichen Konzeptionen Herders ergeben. Ein Indiz für Herders Verständnis des Individuell-Allgemeinen ist dann aber umgekehrt, dass sich seine ›individualisierende‹ Befassung mit Kunst und Literatur keineswegs auf der Ebene einer Hermeneutik des organologisch-merelogisch gedachten Einzelwerks bewegt, sondern gerade auf der Ebene der Gattung als des Allgemeinen der individuellen Werke. Es sind die Gattungen als Ganz-

208 FA 1, 45 (»Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?«, 1765).

209 Michelsen 1987, 237.

210 FA 4, 98 (»Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit«, 1774).

211 FA 4, 98 (»Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit«, 1774).

212 »Was indes jeder Stein- und Erdart verliehen ist: ist gewiß ein allgemeines Gesetz aller Geschöpfe unsrer Erde; dieses ist *Bildung*, bestimmte *Gestalt*, eignes *Dasein*. Keinem Wesen kann dies genommen werden: denn alle seine Eigenschaften und Wirkungen sind darauf gegründet. Die unermessliche Kette reicht vom Schöpfer hinab bis zum Keim eines Sandkörnchens [...] [a]uch die vermishtesten Wesen folgen in ihren Teilen demselben Gesetz«, FA 6, 55 (»Ideen«, I 2,1).

heiten, die in der Zeit evolvieren und damit den Index der Entwicklung des anderen Ganzen, dessen Artikulation sie darstellen, liefern – des Volks, oder der Kultur.

Aus diesem Bedingungsverhältnis von Literatur als einem historischen Index und als einem Ausdruck der Kraft-Möglichkeiten eines individuierten Kollektivs ergibt sich, dass – in einer strikt historischen Theorie wäre das paradox – Herders Gattungstheorie des Volkes und Theorie der Volksgattungen auf eine Reform des zeitgenössischen poetischen Diskurses zielt. Folgt man nur dem Beispiel des einheimischen Volksliedes, dann wird die Ode »wieder, was sie war! Gefühl ganzer Situation des Lebens! Gespräch menschlichen Herzens – mit Gott! mit sich! mit der ganzen Natur.«²¹³ So werden auch die aus dem Humanismus stammenden topischen Vergleiche zwischen klassischer Antike und Gegenwart nach dem Muster: Wer ist unser Homer?, die Herder in den *Fragmenten* anstellt, in eine Demonstration der Individualität historischer Epochen umfunktioniert (nacheifern/nachbilden vs. kopieren/nachahmen²¹⁴).

Diese Vorstellung der Partizipation am *Diskurs* des Volkes – *methexis* im platonischen Sinn – lässt sich metapoetologisch als eine neue Weise des Inder-Gattung-Seins lesen; zwischen Individuum und Gattung herrscht dann nicht mehr eine Beziehung der aktiven wie passiven Klassifikation, mithin ein Verhältnis der Abstraktion; auch nicht ein Verhältnis der Konkretion des Produzierens entlang eines Regelsystems oder des planvollen Handelns; es geht nicht um das Teilen gemeinsamer Merkmale, die klassifizierende »Kunstrichter« dann aufweisen könnten, sondern um ein Verhältnis, wie es sich durch das Einstimmen in den Choral einer christlichen Gemeinde her stellt. Wenn es lebensweltlich ein positives Äquivalent der Idee vom »Volk« des Predigers Herder gegeben hat, müsste es die kulturell unifizierten Gemeinschaft einer singenden, wohl protestantischen Kirchengemeinde gewesen sein: »Ein Chor Singender ist gleichsam schon eine Gesellschaft Brüder: das Herz wird geöffnet: sie fühlen im Strom des Gesanges sich Ein Herz und Eine Seele.«²¹⁵ »Gesang liebt Menge, die Zusammenstimmung vieler: er fodert das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüter.«²¹⁶

Die klassifikatorische, die »Kunstrichter«-Variante des Verhältnisses zwischen Individuum und Gattung – rhetorisch, humanistisch, aufgeklärt, divisorisch – bleibt für Herder *imitatio*, die Regeln befolgen, vielleicht auch brechen mag, immer aber der Substantialisierung, die Gattungspoetik in eine Philosophie der Kultur umbaut, unterlegen bleibt:

Der größte Sänger der Griechen, *Homerus*, ist zugleich der größte *Volksdichter*. Sein herrliches Ganze ist nicht Epopee, sondern εἶπος, Märchen,

213 FA 2, 496 (»Briefwechsel über Ossian«, 1773).

214 FA 1, 391f. (»Fragmente«, 3. Sammlung, 1767).

215 FA 4, 196 (»Über die Wirkung der Dichtkunst«, 1778/81).

216 FA 3, 230 (»Volkslieder«, Zweiter Teil, Vorrede, 1779).

Sage, lebendige Volksgeschichte. Er setzte sich nicht auf Sammet nieder, ein *Heldengedicht* in zweimal vier- und zwanzig Gesängen nach Aristoteles Regel oder, so die Muse wollte, über die Regel hinaus, zu schreiben, sondern sang was er gehöret, stellte dar was er gesehen und lebendig erfaßt hatte: seine Rhapsodien blieben nicht in Buchläden und auf den Lumpen unsres Papiers, sondern im Ohr und im Herzen lebendiger Sänger und Hörer, aus denen sie spät gesammelt wurden und zuletzt, überhäuft mit Glossen und Vorurteilen, zu uns kamen.²¹⁷

Die letztlich humanistische Klassifikation der Poesie und ihrer Gattungen (insbesondere im Zug der Rezeption der aristotelischen Poetik) wird von Herder mit den Klassifikationsbemühungen der Aufklärung zusammengesehen, sei es im Sinn des Aristotelikers Linné oder des Aristotelikers Gottsched. ›Humanismus‹ wie ›Aufklärung‹ zeigen sich für Herder – ungeachtet seiner vielschichtigen Intellektuellensolidarität mit beiden – als Intellektuellenbewegungen, die den Nomos des Feldes der Poesie usurpieren, »Sprachregelungen« ausgeben, die Grenzen des Feldes regulieren. Mit dieser gleichsam universalhistorischen Neben-These, die sich wissenssoziologisch ausformulieren ließe, erweist sich Herder einerseits als helllichtiger Historiker intellektueller Bewegungen, andererseits allerdings als selbst interessierter Neu-Divisor des sozialen Raums. Die Humanisten hätten, so die These, durch ihre eigene Standesideologie die katastrophale Dichotomie zwischen ›Volk‹ und ›Gelehrten‹ verschuldet, durch die der ›ehrwürdige Name des Volkes‹ zum bloßen ›Pöbel‹ abgesunken sei.²¹⁸

Tatsächlich hatten die Humanisten, wie gesehen, über den Umweg der philologischen Reform-(Gattungs-)Poetik gegen Klerus und mittelalterliche Universität die Existenz eines eigenen Standes zu etablieren versucht, als Nomenklatoren und Divisoren des gelehrten und letztlich des sozialen Raums. So weit reicht die Genealogie zurück, die Herder der Klassifikationsmethode angedeihen lässt. Wenn also die Reduktion der Problematik einer unübersichtlich und – jedenfalls bei Intellektuellen – unplausibel und dysfunktional gewordenen Ständeordnung in Herders Sturm und Drang-Jahren auf die Idee einer Geisterschlacht als Klassenkampf zwischen Gelehrten und Pöbel hinausläuft,²¹⁹ so wird damit auch die soziale Codierung des Gattungssystems, die noch bei Gottsched so deutlich durchscheint, zum Verschwinden gebracht. Nicht von ungefähr sind die ›volks‹- und ›ursprungs‹-nächsten Gattungen

217 FA 3, 231 (»Volkslieder«, Zweiter Teil, Vorrede, 1779).

218 Vgl. FA 4, 197. In den »Fragmenten«: »Märchen von den goldnen Zeitaltern der Wissenschaften«: die Wissenschaften (litterae) erschienen »in eine neurömische Kleidung« eingehüllt (FA I, 380); das ganze Gebäude der Wissenschaften erhält »römische Richtung«; die humanistischen Philologen hatten »wenig originalen Geist« (ebd.).

219 Deiters diskutiert die Frage anthropologisch: das »Volk« als der »integrale Mensch«, von dem »Pöbel« und »Gelehrte« gleichermaßen Depravationen seien (Deiters 2001, hier 75).

wie Epos und Ode jene, die in der durch das *aptum* gesicherten traditionellen Ständeordnung der Gattungen den höchsten Rang innegehabt hatten. Herders Gattungsreflexion widmet sich dem Epos, der Ode, der Tragödie; der Elegie, der Idylle, dem Lehrgedicht; die zentralen Gattungen der Aufklärung wie Epigramm und Fabel werden nur in ihrer von Herder postulierten Ur-Form thematisiert. Wenn Herders *historische Poetik* einerseits, wie oben zu zeigen versucht wurde, als Gegendiskurs zur analytischen Philologie gelesen werden kann, so ist andererseits seine *poetologische Theologie* ein erstes Beispiel für seinen Versuch der Versöhnung von individuellem Genie und Gattungs-poetik.

Die Figuration des Volkes erscheint so am Kreuzungspunkt gelehrter Praktiken, allerdings auf sehr spezifische Weise: als kollektive Singularität im kollektiven – generischen – Diskurs. Das Volk spricht im Plural, seine Meinungen mögen alte Weisheit oder Vorurteile sein, es sind immer die Meinungen des ›Volkes‹, jede weitere Distinktion oder Teilung würde dem Konzept gefährlich. In soziologischen Termini ist es nicht beschreibbar, nur negativ:

Zum Volkssänger gehört nicht, daß er aus dem Pöbel sein muß, oder für den Pöbel singt; so wenig es die edelste Dichtkunst beschimpft, daß sie im Munde des Volks tönet. Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.²²⁰

Das Volk der *Volkslieder* (1778/79) scheint nicht zu arbeiten; daher fehlt auch die gesellschaftliche Arbeitsteilung gerade in einer Sammlung, die für spätere Klassifikationen von ›Volkspoesie‹ von Bedeutung werden wird. Die Erkenntnis, dass auch die Volkspoesie ihr eigenes Gattungssystem hat – gerade auf der Basis des »Sitzes im Leben«, für dessen Einführung in die Gattungstheorie sich Hermann Gunkel im 20. Jahrhundert auf Herder berief –, taucht m. W. erst gut zwanzig Jahre nach Herders *Volksliedern* auf, bei Friedrich David Gräter. Gräters Aufsatz *Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik* in seiner Zeitschrift *Bragur* (1794) offeriert eine erste Gattungssystematik der Volkspoesie, sehr klassisch nach den traditionellen Diaphora der Gattungstheorie: nach Gelegenheit, Gegenstand und Form. Hier werden erstmals Arbeits- und Festlieder unterschieden, der populäre Vierzeiler als »Schleifer« (das Schnaderhüpfel) eingeführt und anderes mehr.²²¹ Wo Herder solche Kategorien genannt hat (der *Ossian*-Aufsatz unterscheidet – bei Ossian und den Indigenen! – »Sterbelied und Kriegsgesang, Schlacht- und Grablied, historische Lobgesänge auf die Väter und an die Väter – alles ist den Barden Ossians und den Wilden in Nordamerika gemein«²²² als Subgattungen oder Arten des »Volkslieds«), dienen sie nur dazu, deren Identität mit dem Volks-Diskurs zu

220 FA 3, 239 (»Volkslieder«, Zweiter Teil, Vorrede, 1779).

221 Gräter 1794. Zu Gräter vgl. Lohre 1902, 89ff. Zu den Schwierigkeiten der Bestimmung der Folklore-Gattungen vgl. die Disposition bei Bausinger 1968.

222 FA 2, 454f. (»Briefwechsel über Ossian«, 1773).

behaupten; Volk ist – wie das ›Volkslied‹ zeigen soll – eine homogene Entität, differenzierte und stratifizierte Gesellschaften haben am Volkslied nicht teil.²²³ (Die Komposition der *Volkslieder* selbst folgt allerdings ganz anderen Parametern: Die Gliederung der *Volkslieder* von 1778 in dreimal 24 Texte spielt auf die *Ilias* an und gehorcht dem rhetorischen Prinzip der *variatio*.²²⁴) Bevor der methodische Einsatz der unter dem systematischen Druck der Homogenisierung stehenden Idee von ›Volk‹ weiter diskutiert wird – Herders »theology of folk-literature«²²⁵ –, soll noch kurz dem weiteren Schicksal der Ur-Gattungen in Herders Œuvre nachgegangen werden.

VERDOPPELTE GATTUNGSSYSTEME. – Alle diese Strategien ›am Ursprung‹ haben insgesamt zur Folge, dass sich hinter dem existierenden und in Gebrauch wie Diskussion stehenden Gattungssystem des späten 18. Jahrhunderts ein primordiales, zweites System abzeichnet, auf das das erstere – vielfach negativ – bezogen bleibt. Damit ergibt sich – und das ist jener Aspekt, in dem Herders gattungstheoretische Intervention vielleicht am folgenreichsten war – jenes ›doppelte‹ Gattungssystem, von dem oben die Rede war (Kap. 3). Bei Herder finden sich neben der schwachen und dünnen Version der zeitgenössischen Epen und Oden, aus der Manufaktur von als Griechen und Römer verkleideten Gelehrten, die wahren Epen und Oden von Moses und Pindar, wo nicht in der Volkspoese Homers und Ossians, in ihren energetischen »Sprüngen und Würfeln«. Die zeitgenössische Ode, das Lied, die Epopöe erscheinen als schattenhafte Verfallsformen jener ›Ur-Gattungen, die nur im antiquarischen Residuum der Volkspoese noch greifbar sind. Es war jedoch zu zeigen, dass sich die Angelegenheit umgekehrt verhält: Herders poetologische Strategie – von jenen ohne Zweifel existierenden Gattungen auszugehen und ihnen eine Geschichte zu verleihen, die nicht ihre *Literaturgeschichte*, sondern ihre *Lebensgeschichte* sein soll; dem Lebensaltergleichnis gemäß ihre Energie (»Kraft«) nach hinten anwachsen zu lassen, bis in der Kindheit der Völker oder des Volkes eine energetische Urform aufgefunden ist – zeigt, dass nicht die Kunstpoese der Schatten einer letztlich ortlos, utopisch gewordenen Volkspoese ist, sondern dass viel eher sich die postulierten, nur mehr in Fragmenten rekonstruierbaren Formen der Volkspoese als schattenhafte Verdopplung des zeitgenössischen Gattungssystems herausstellen. Dies alles erfolgt im Interesse, mit dem Volkslied eine methodische Kategorie zu er-

223 Bialostosky hat die »Lyrical Ballads« von Coleridge und Wordsworth als Einladung an das Publikum gelesen, den von Bachtin postulierten Übergang von primären (Alltags-) zu sekundären (poetischen) ›speech genres‹ nachzuvollziehen sowie die »exercise of naming« selbst zu übernehmen (1998, 114). Jedenfalls bleibt die Beobachtung von Jordan aufrecht, dass Wordsworth »exceedingly and uncommonly chary of any genre designations in the 1798 edition« sei (zit. ebd.).

224 So jedenfalls Rölleke 1975, 477.

225 Clark jr. 1946, 1095.

halten, die das zeitgenössische Gattungssystem zu sistieren imstande sein soll, weil der »Ausdruck«

Volkslied bei Herder zu den schon vorhandenen sachhaft abgrenzbaren literarischen (oder literarisch-musikalischen) Gattungen nicht nur keinesfalls eine neue hinzufügt, sondern daß er geradezu diese ganze Gattungsordnung selbst durchkreuzt und in Unordnung bringt, indem Oden, Kirchengesänge, Fabeln, Göttersagen und Liebeslieder gleichermaßen durch ihn bezeichnet werden können. [...] In Wahrheit steht die tiefe Einsicht dahinter, [...] daß ihm stets die Möglichkeit vorbehalten bleiben muß, alle Gattungsgrenzen zu durchbrechen und sich auf das *Ganze* der Wirklichkeit des wie immer auch verstandenen Volks zu beziehen.²²⁶

Eine zweite Bemerkung kann diesen Vorgang plausibel machen. Hinter Herders ebenso methodischem wie literaturstrategisch angelegtem Gebrauch von ›Volk‹ zeichnet sich ab, dass sich zwischen ›Volks-‹ und ›Kunstpoesie‹ ein dritter Term verbirgt. Denn in der Perspektive des literarischen Feldes fällt wieder auf, dass ›Volkskultur‹ zum selben Zeitpunkt als kollektive Originalität konzipiert wird, als serielle Generizität zur Formel der Massenkultur wird. Ist in der Literatur das Originalitätsdispositiv durchgesetzt (und die ›Volkspoesie‹ spielt genau hier ihre Rolle einer alternativen Originalität), so wird der Vorrang der Gattung zur Signatur des Populären, nicht des Popularen. Wenn etwas tatsächlich die Genres verdoppelt hat, dann muss es die in diese Jahre fallende gewaltige Expansion populärer Kultur gewesen sein, deren Produzenten sich vor allem aus der Dissoziation des Gelehrtenstandes (aus Studenten und Exstudenten) rekrutierten. Tatsächlich also geht es um eine gänzlich andere Konfliktlinie als die von Herder als Volk-Gelehrten-Dichotomie anvisierte. Wo der Sturm und Drang um die Etablierung einer »deutschen Oper« kämpft (Herder entwirft eine »Zauberoper« *Melusine* nach Volksbüchern sowie einen *Brutus*), werden die deutschsprachigen Bühnen von der »Massenkunst«²²⁷ des Singspiels beherrscht; das Interesse der Intellektuellen für das Singspiel wird im selben Maß abnehmen, als es die Theater dominiert.²²⁸ Das gilt auch für die anderen Handlungsfelder der literarischen Gattungen: Gerade Weimar ist zur selben Zeit nicht nur Heimatstadt von Herder, Wieland, Goethe und Schiller, sondern auch ein Zentrum der entstehenden Populärkultur, mit Vulpius in der Unterhaltungsprosa und der sog. Trivialdramatik Kotzebues. Der Massenmarkt für Lyrik wird von den ›Balladenkrämern‹ im niederen, von den Musenalmanachen im bürgerlichen Stratum des Publikums bedient. Wenigstens in Ansätzen liegt hier also die Stratifikation vor, die Bourdieu für das literarische Feld beschreibt: eine

226 Lugowski 1938/1985, 230.

227 Krämer 1998, 18-28 (»Das deutschsprachige Musiktheater als Massenkunst«).

228 Vgl. Krämer 1998, 700-757; Meyer 1981 (Singspiel). Zu einem anderen Segment populärer Künste vgl. Dainat 1996 (Räuberromane).

Dichotomisierung in »große« und »beschränkte« Produktion, zu der hier noch die Subliteratur hinzuzuzählen wäre.²²⁹ Gottfried August Bürger versuchte, Herders Wesensbestimmungen der Volkspoesie als Anweisungen zur Verfertigung solcher Poesien wörtlich zu nehmen;²³⁰ die *Lenore*, mit der die neuere Geschichte der deutschsprachigen (Kunst-)Ballade beginnt und für die Bürger den Titel eines »Dschingis-Chan [...] in der Ballade«²³¹ reklamierte, war allerdings Teil eines gänzlich anderen Projekts. Bürgers »Volkspoesie« zielte direkt auf einen entstehenden Massenmarkt für Lyrik;²³² diese Strategie führte bekanntlich zu seiner literarischen Exekution durch Schiller, der seinerseits die Differenzierung in »hohe« und »niedere« Literatur bzw. große und beschränkte Produktion betrieb. Herder seinerseits allerdings erwartete von Bürger nicht weniger als die Erneuerung des Epos aus dem von Bürger bewiesenen Geist der Volksgattungen, »einen deutschen Helden- oder Tatengesang voll aller Kraft und alles Ganges dieser kleinen Lieder«, denn »bei allen Völkern ist Epopee und selbst Drama nur aus Volkserzählung, Romanze und Lied worden.«²³³

Von der einen Seite lässt sich Herders »Volk« (das Volk der *Volkslieder*) also als Ersatzkategorie für das zeitgenössische Publikum herleiten – wie alle poetologisch belastbaren Begriffe bei Herder entstammt auch dieser dem literarischen Betrieb. Darauf aufbauend wird das Volk zum *poetologischen Artefakt* substantialisiert, von einer Rezeptions- zu einer kulturellen Produktionsinstanz umgedeutet. Das Volk erscheint nun (1) als Stilcategory, definiert durch einen Diskurs von einer primitiven Eloquenz des *genus abruptum*, abgestützt durch die schottische Moralphilosophie, der Macpherson zugehört – hier wird die komplizierte Genealogie eines primitiven Stils verarbeitet, insbesondere Blackwells Homer, Macphersons *Ossian*, Blairs *Dissertation on the Poems of Ossian*,²³⁴ Lowths Bibelstudien. Es erscheint (2) als Medium in doppelter Hinsicht. Nicht nur sind die Produktionen des Volkes von denen der Gelehrten (und der gelehrten, auf der Humanismus-Matrix basierenden Poesie) durch die Mündlichkeits-/Schriftlichkeitsgrenze geschieden (ungeachtet der Tatsache, dass Herder bei der Zusammenstellung der Volkslieder Bibliothekstudien und keine Feldforschungen unternimmt²³⁵); das Volk ist selbst (Speicher-)Medium, in dem sich Poesie erhält und zirkuliert. Damit ist das Volk selbst weniger Produzent als Erhalter eines primordialen humanen Impulses der Identität von Sprechen und Handeln. Die Ebene zwischen Stil und Medium, die eigentliche generische Ebene, bleibt hingegen eigentümlich leer,

229 Vgl. die Beiträge in Bürger/Bürger 1982.

230 Carrus 1996, 87-156.

231 Döring 1847, 73 (an Boie, 12. 8. 1773).

232 Dazu Mix 2005.

233 FA 2, 559 (»Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst«, 1777).

234 Zur Abhängigkeit von Herders »Ossian«-Aufsatz von Blair vgl. Gaskill 2003.

235 Zum »Mythos« des »Volksmunds« vgl. Holzapfel 2002.

entgegen den Erwartungen an eine Sammlung von »Volksliedern«. Stattdessen bemüht sich Herder in der Vorrede zum Zweiten Teil der Sammlung um eine Charakterisierung der Gattung »Lied«, die er aufgrund seiner an der Ode entwickelten Primordialisierungsstrategie vornimmt.

Wenn von einem einheitlichen Gelehrtenstand zu Herders Zeit schon nicht mehr die Rede sein kann, fällt auch ein spezifisches Licht auf die postulierte Gegenkategorie ›Volk‹. Es überrascht nicht, dass dem »Volk« als Idiom eine sensationelle Karriere in der deutschsprachigen Literatur bevorsteht (und, vermittelt etwa durch Bürger, über Coleridges und Wordsworths *Lyrical Ballads* auch in der englischsprachigen²³⁶). Dichter und Literaten hatten sich als Erste aus einem allgemeinen Gelehrtenstand verabschiedet und über das volkhafte Idiom einen neuen Publikumsbezug zu sichern versucht. Aber auch die Trennung von Philosophie, Theologie und Wissenschaft schritt rapide voran, worüber sich Herder durchaus im Klaren war und womit Goethe seine Erfahrungen machen sollte. Damit sind letztlich auch Herders »Gelehrte« als polemische Antikategorie von Herders ›Volk‹ schon ein retrogrades Postulat. Das ›Volk‹ ist eine intellektuellenphantasie zweiten Grades; und als kollektiver Träger des Volksdiskurses eine empirisch nicht mehr zu-rechenbare und eingrenzbare Kategorie. »Ein Dichter ist *Schöpfer* eines Volkes um sich.«²³⁷

Produzentengemeinschaften

TRICEPS. – Herder selbst ist als »triceps«,²³⁸ als Dichter, Philologe und Philosoph – man wird noch den Theologen hinzufügen müssen – wie kein anderer prädestiniert, diese sich abzeichnenden Konfliktlinien zu moderieren und zu synthetisieren. Als »Dilettant großen Stils«²³⁹ steht er allerdings auf zunehmend schwankendem Boden, nämlich »at the crossroads between the man of universal knowledge and the professional specialists in the sciences«.²⁴⁰ Für Herders sozialgeschichtliches Profil ist also weniger der offene Widerspruch bedeutsam, als Gelehrter mit gelehrten Mitteln gegen die Gelehrten und die Gelehrsamkeit aufzutreten, als vielmehr der Umstand, dass er sich vielleicht als einer der Ersten bewusst wird, dass seine eigene Position auf dem Spiel steht. Die Gemeinschaft der Gelehrten, sei es als Stand, sei es als mehr imaginierte denn reelle Gemeinschaft von Trägern ähnlicher Habitus, ist keine tragfähige Basis des disziplinierten Sprechens mehr. Das mag als einer der Gründe, vielleicht der wichtigste, dafür angesehen werden, warum sich Herder zum Agenten des wilden Sprechens (und des Sprechens der Wilden)

236 Vgl. Mason 1966.

237 FA 4, 212 (»Über die Wirkung der Dichtkunst«, 1778/81).

238 Gaier 1987, 210.

239 FA 5, 1316 (Rudolf Smend).

240 Koepke 2003, 86.

machte; dennoch scheint sich die Ablösung vom Ständischen, das ja Postulat und Basis seiner eigenen politischen Anschauungen war, nicht friktionsfrei vollzogen zu haben. Es gibt, soweit absehbar, neben dem utopischen Einsatz der Volkskategorie als einer »imagined community« (Benedict Anderson) wenigstens zwei Fiktionen von Ersatzgemeinschaften bei Herder. Die eine ist die einer *hermetischen Gemeinschaft der Wissenden*; es gibt viele Indizien, dass nicht nur für den Herder der Hieroglyphenhypothese, sondern auch für den Freimaurer und gerade den Gelehrten im Sinn der Renaissance hermetisches Wissen einen zentralen Faktor seiner Wissenschaft darstellte.²⁴¹ Wie er an Hamann schreibt, geht es in der *Ältesten Urkunde* um eine ihm zuteilgewordene göttliche Botschaft, »[e]s soll für alle Auserwählte offenbare Thorheit werden an diese Dinge nicht zu glauben.«²⁴² Zum Geheimnis gehört die Gemeinschaft derer, die am Geheimnis Anteil haben, das Geheimnis ist ein Sozialmodell, das nicht in geringerem Maß auf Inklusion denn auf Exklusion setzt.

PROPHET. – Die zweite Idee einer – wenngleich prekären – Produzentengemeinschaft, die im Werk Herders als regulative Autorpersona fungiert, betrifft die *Propheten*. Wie »der wahre Dichter nur Dolmetscher oder noch eigentlicher der Überbringer der Natur in die Seele und in das Herz seiner Brüder«²⁴³ ist, teilt der Prophet im Verständnis der Goethezeit diesen medialen Anspruch. Auch bei anderen Intellektuellen der Zeit wird die Figur des Propheten zur Selbstbefragung von Autorschaft eingesetzt. Durch die Literatur des Sturm und Drang zieht ein langer Zug von Prophetengestalten: Goethes *Mahometsgesang* und sein Dramenfragment *Mahomet* gehören in diese Reihe, zumal in Auseinandersetzung mit Voltaires *Mahomet*, der Prophet taucht noch im späten Maskenzug von 1818 auf.²⁴⁴ Karoline v. Günderrode schreibt ein *Mahomet*-Gedicht und ein fragmentarisch gebliebenes Drama. In Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1778) werden die »Genies« als »Propheten« angesprochen: »*Menschengötter! Schöpfer! Zerstörer! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen! Dollmetscher der Natur! Aussprecher unaussprechlicher Dinge! Propheten!*«²⁴⁵ Im selben Duktus sagt Goethe: »Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Machiavell.«²⁴⁶

Herder steht »[v]on Anfang an [...] im Banne der prophetischen Rede«; er reklamiert schon in der frühen Königsberger Gelegenheitspoesie »den Pro-

241 Dazu Neugebauer-Wölk 2001, Simonis 2002, Kemper 2002; dort die – spärliche – ältere Literatur. Zur hermetischen »Monas« John Dees, die wohl hinter der »Hieroglyphe« steht, in der Goethezeit ausf. Brüggemann 1999 (Brüggemann deutet das Schlüsselsymbol in Goethes »Wanderjahren« als Monas).

242 HBr 2, 287 (an Hamann, 2. 1. 1773). Hervorh. W.M.

243 FA 4, 155 (»Über die Wirkung der Dichtkunst«, 1778/81).

244 Goethe: WA I/16, 279; der unmittelbare Kontext ist die Hommage auf Herder, ebd., 270 in einer kuptierten Kanzenenstrophe.

245 Lavater 1984, 297.

246 Goethe: WA IV/2, 156 (an J. K. Lavater und J. K. Pfenninger, 26. 4. 1774).

phetenstatus« für die Sprechinstanz.²⁴⁷ Prophetie hat in Herders Ästhetik nachgerade systematischen Status: Die Inthronisierung des Genies »zum entscheidenden Welt-Deuter mit religiösen Konnotationen vollzieht sich in einer gegenläufigen Gedankenbewegung: Einerseits säkularisiert Herder im Gegensatz zu Lavater das Inspirationsmodell, andererseits sakralisiert er (von da aus) den Dichter auch wiederum zum Propheten.«²⁴⁸

Die Figur des Propheten, so zeigt sich, siedelt an den entscheidenden Nahtstellen aller einschlägigen Diskurse des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die biblischen Propheten stehen zwischen dem Volk und dem Kultuswesen, das durch die Intellektuellen organisiert wird; sie bilden keinen Stand, haben keine Ämter inne, sind keine Professionellen, sie folgen keiner rationalen, sondern einer ›charismatischen Ökonomie‹ (Bourdieu nach Weber), wenn sie für ihre Tätigkeit keine Einkünfte beziehen. Die Propheten sind Begabte und Berufene, die die Reinheit der Lehre gegen die Routinen des Kultes verteidigen, gegen dessen Komplizenschaft mit der Herrschaft sie angehen; ihre Ökonomie verteidigt die alten Freiheiten des Bauern gegen die Fesseln seiner Mediatisierung. Ihre Sendung ist die einzige nicht-soziale Legitimation ihres Auftretens. Poetologisch gesehen ist die Inspiration die Quelle ihrer Autorität; als »Demagogen«²⁴⁹ mit dem »Pathos innerer Einsamkeit«,²⁵⁰ in der alten Welt einzigartige Träger einer »freie[n] Demagogie von weissagenden Ekstatikern«,²⁵¹ als Anti-Politiker bilden sie dynamische Elemente einer verhärteten Sozialordnung, die sich immer vom ›guten Alten‹ gelöst haben wird, deshalb dem Gericht verfallen und des ›guten Neuen‹ (utopische Vision) niemals teilhaftig werden wird. Sie können damit als Präfigurationen des neuen Dichters fungieren, der den Raum seines Sprechens gegen die ständische Routine setzt und der die Berechtigung zur Sprache aus einem nicht-transparenten Berufsakt zieht; von daher rücken die Propheten nun einer biblischen Poetik in den Vordergrund.

Die Propheten verbinden durch figurale (›typologische‹) Beziehungen die beiden Teile der Bibel.²⁵² In der alten Ingeniums-Poetik müssen es gerade die göttlich inspirierten Propheten gewesen sein, die die besten Redner abgegeben haben;²⁵³ dass die Propheten nicht bloß im hohen Stil, sondern auch poetisch, d. h. in Versen sprechen, beginnt sich Anfang des Jahrhunderts herumzusprechen. Damit weitet sich der poetische Bestand der Bibel, der bis dann

247 Kemper 2002, 173, 172.

248 Kemper 2002, 182.

249 Weber 1920/2006, 1101.

250 Weber 1920/2006, 1121.

251 Weber 1920/2006, 1117.

252 »[P]rophesy always guaranteed the integrity of the Scriptures writ large« (Sheehan 2005, 154); ähnlich Gunkel 1913, 124 f.

253 »[T]he prophets, having received from God a mouth, [are] most perfect orators [d. i. das anthropologische Ideal der alten Rhetorik, der ›orator perfectus‹, W.M.] and the very prime« (Ambrose Ussher, bei Norton 2000, 94 f.).

auf die Psalmen, das Hohelied, Hiob, die Lieder im Pentateuch und einzelne Prophetenpassagen (wie Hab 3), beschränkt hatte, aus; bei Lowth sind »the writings of the prophets in general poetical«;²⁵⁴ prophetische Gattung und Verfasser werden in eins gesetzt:

the first rank I assign to the Prophetic, or that species of poetry which is found to pervade the predictions of the prophets, as well those contained in the books properly called prophetic, as those which occur in other parts of the scriptures. These, I apprehend, will be generally allowed to be written in a style truly poetical, indeed admirable in its kind.²⁵⁵

Wenn Jesaja als »the first of all poets for sublimity and eloquence«²⁵⁶ erkannt werden kann, zeichnet sich auch die Rolle der poetischen Bibel in der Etablierung des Erhabenen im 18. Jahrhundert deutlich ab; waren doch schon in Youngs Essay *On lyric poetry* 1728 die Psalmen »uncommon, sublime [...], full, [...] most harmonious [...] rapturous, somewhat abrupt, and immethodical to the vulgar eye«²⁵⁷ erschienen, also noch bevor Pindar zu neuer Prominenz gelangt war; damit stellte sich auch die Frage nach *imitatio* und Übersetzung.

Woher beziehen die Propheten ihre Kunst und ihr Wissen, außer von Gott? Der klassizistische anglikanische Kleriker und Poetikprofessor Lowth imaginiert sich einen regulären Kursus für biblische Propheten, dem inspirationstheoretischen *ingenium* die *ars* beifügend:

The prophets were chosen by God himself, and were certainly excellently prepared for the execution of their office. They were in general taken from those, who had been educated from childhood in a course of discipline adapted to the ministerial function. It is evident from many parts of the Sacred History, that even from the earliest times of the Hebrew Republic, there existed certain colleges of prophets, in which the candidates for the prophetic office, removed altogether from an intercourse with the world, devoted themselves entirely to the exercises and study of religion: over each of these some prophet of superior authority, and more peculiarly under the divine influence, presided, as the moderator and preceptor of the whole assembly.²⁵⁸

Lowths Idee von »colleges of prophets« – zur selben Zeit erwägt Hugh Blair in seiner der Macpherson-Ausgabe beigegebenen *Ossian*-Dissertation keltische »colleges« der Druiden,²⁵⁹ auch Klopstocks »Bardiete« kennen eine Orga-

254 Lowth 1787/1995, I, 166; II, 847.

255 Lowth 1787/1995, II, 4.

256 Lowth 1787/1995, I, 166, II, 847, dazu Norton 2000, 224.

257 Bei Sheehan 2005, 156.

258 Lowth 1787/1995, II, 11 f.

259 »Ammianus Marcellinus gives them [den »Celtæ«, W.M.] this express testimony, that there flourished among them the study of the most laudable arts; introduced by the Bards, whose office it was to sing in heroic verse, the gallant actions of illustrious men;

nisation der Barden – gehört ohne Zweifel zu dem im zeitgenössischen Anglikanismus geführten Diskurs der hermeneutischen Professionalisierung, der zwischen dem antikatholischen Prinzip der »Schrift für alle« und einem bedrohlichen Pluralismus sektenhafter Privatauslegungen der Schrift vermitteln sollte. Das Schriftstudium sollte unter das Tutorium von Professionellen gestellt werden, der geistliche Schrift-Hirte ebenso – in *colleges* instruierter – Professioneller sein wie der Jurist und der Mediziner, die im Anlassfall zu konsultieren ja auch kein Laie Bedenken trüge.²⁶⁰ Die Universitäten übernehmen diese Rolle der Ausbildung, zur Erhaltung der Zuständigkeit und Überlegenheit »kanonischer« Schriftauslegung als Hirten des Wortes. Von hier aus wird keine Hermeneutik etwa im Sinn Schleiermachers entwickelt, sondern ein Kanon von Prinzipien kontextualistischer Interpretation, denn Kontextwissen ist das, was gelernt werden kann. Die Aneignung der alten Institution – wenn es denn eine war – soll dieses spezifische Gegenwartsinteresse befördern.

Herders historisierende Fassung ist umgekehrt gelagert: Im Interesse der Entgrenzung und Entinstitutionalisierung prophetischer Rede macht er aus Lowthys Oxforder College einen Göttinger Hain, aus den Propheten Samuels »Schüler einer freien Nationalweisheit«, aus den »colleges«

einfache[] Hütten [...] die man sehr unrecht Schulen übersezt, und sich bei ihnen gar unsre Collegia denket. Eine Versammlung junger oder erwachsener Menschen war es, die sich unter Samuels Anweisung, der ein Richter und Vater des Staats war, in dem übten, was damals zur Nationalklugheit gehörte; also nicht in Rasereien über die Zukunft, noch weniger in bloßen Litaneien des Tempels. [...] Wären uns von diesen Hügeln Gottes, von diesen freien Höhen voll National- und Naturdichtung noch einige Proben übrig! – Aber sie sind nicht mehr. Die Residenz-, die Hof- und Tempeldichtkunst des Königes David machte bald diese Hügel öde, zog alles in einen engen Kreis um sich her; und jene alten Kriegs- und Siegslieder, jene Fabeln, jene freien Gesänge der Propheten Samuels – gingen verloren.²⁶¹

Herder findet als Prophet *dieser* Propheten ein Rollenbild, das sein eigenes Volkskulturkonzept in die Prophetie integriert; »alle Auserwählte« werden in dieser Metaphantasie zu einer Gemeinschaft der Wissenden zusammengeschlossen, die sich gegen Residenzen, Höfe und Tempel zu wehren wissen wird.

and by the Druids, who lived together in colleges or societies, after the Pythagorean manner, and philosophizing upon the highest subjects, asserted the immortality of the human soul.« Vielleicht waren aber auch die Barden »the disciples of the Druids«. Die Oralität gehört zur Institution, »they did not think it lawful to record these poems in writing, but sacredly handed them down by tradition from race to race.« (Blair 2002, 350)

260 Walsh 1995.

261 FA 5, 1184 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

»Die meisten Ebräischen Dichter waren heilige Personen, Weise des Volks, Propheten«;²⁶² Moses, der Rhapsodist, ist zugleich der erste Prophet. »Was dies der Ebräischen Poesie für Auszeichnung von den Dichtarten aller mythologischen Völker gebe, zeigt sich von selbst. Sie ward Poesie der Weisen, nicht mythologischer Götterseher.« Zwar waren »Hymnen und Epopeen voll kämpfender Göttergestalten [...] nicht ihr Werk«²⁶³, doch wünscht sich Herder eine »Epopee über Moses« von einem »Deutschen Ebräer«, dem »der Gegenstand national« wäre.²⁶⁴ Herders poetisch gelöstem Blick, im Gedicht *Die Propheten*, reihen sich die Propheten ein in einen Zug der »Weisen anderer Völker«, den

Vertrauten

der Gottheit aller Erde, der Druiden
erwählte Zahl, Pythagoras und Orpheus,
Und Plato, und wer sonst des Volkes Vater
ein Weiser der Gesetze ward, wer traulich
und rein sein Ohr zu Gottes Stimme neigte,
und rein sein Herz zur Gottesflamme neigte.²⁶⁵

Mit Plato, Pythagoras und Orpheus führt Herder die Weisen der hermetischen Tradition mit den keltischen Druiden (Volk-*Ossian*-Komplex) und den biblischen Propheten (hermetische Theologie, ägyptische Weisheit) zusammen, und besiegelt damit seine Engführung verschiedener Traditionen zu einer Poetik der Kultur und der Kulturproduzenten, der antiintellektuellen Intellektuellen. »Propheten hießen bei den Ägyptern die Obersten ihrer Priester, die Vertraute der Gottheit, Teilnehmer ihrer Geheimnisse, Ausleger der Natur, kurz die der Mund der Götter waren.«²⁶⁶

Was ist nun das Ergebnis von Herders Interventionen auf dem Feld der Gattung? Zunächst lassen sich bei Herder auf der Ebene des allgemeinen wie auf der des literarischen Gattungsdenkens die Konturen eines neuen Gattungsmodells konstatieren, das sich folgendermaßen umreißen lässt: Es setzt grundlegend auf Kontinuität statt Distinktion und konstatiert fließende Übergänge zwischen den Gattungen aufgrund ihrer gemeinsamen Abkunft aus einem Typus, der in den Gattungen sichtbar bleibt und der Evolution Grenzen setzt; das Verhältnis zwischen Exemplaren und Gattungen sowie zwischen Gattungen wird als Partizipation, nicht als Klassifikation gedacht; das Modell bewegt sich in der Nähe des Neuplatonismus: Stufenleiter, Emanation, Urgattung, historischer Efflux; Furor, Begeisterung. Gattungswandel wird als Variation des Typus und als Metamorphose gedacht. Der »Typus«,

262 FA 5, 993 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

263 FA 5, 1001 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

264 FA 5, 1019 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

265 FA 5, 1013 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

266 FA 5, 1007 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

der zeitgleich bei Goethe und später »innere Form« genannt werden wird, erfordert einen intrusiven Tiefenblick auf innere Strukturen. Damit verbindet sich ein esoterischer Populismus: Das ›Volk‹, sei es passiv als orales Archiv oder als primordiale Maschinerie (oder ›Quelle‹) von Kreativität gedacht, fungiert als methodologisches Vehikel; der Ansatz, der auf Typus und innere Form vertraut, ist aber nichts weniger als publikumszentriert, sondern setzt im Gegenteil auf Vision, Epopöe, Geheim- und Erwähltenwissen, esoterisches Wissen. Gattungen stehen in durchgängiger, letztlich theologisch begründeter Kontinuität mit sozialen und naturalen ›Gattungen‹ (Ständen, Arten). In größeren Zusammenhängen handelt es sich hier um eine Begleiterscheinung der Konstitution eines literarischen Feldes und um die Einführung einer Distinktion von ›hoher‹ vs. ›niederer‹ Literatur – auf dem Umweg über ein ›neues‹ Gattungssystem, das System der ›Volksgattungen‹. Festzuhalten ist, dass es einer ganzen Poetik der Kultur bedurfte, um die Transition vom rhetorischen zum postrhetorischen Gattungsmodell zu bewerkstelligen. Herder mobilisiert dazu sämtliche einschlägigen Diskurse der klassifikatorischen Wissensinstanzen: Lebens- und Gesellschaftswissenschaften, theologische und antiquarische Fächer; er belegt damit ex negativo die kulturelle Einbettung des alten Modells. Bei Herder wird nicht eine neue Gattung in das bestehende literarische System eingeschoben, sondern eine ganze Formation, die sich im Wesentlichen dadurch bestimmt, dass sie vorliterarisch ist.

Herders Tendenz zur universalwissenschaftlichen, ›kulturpoetischen‹ Universalisierung literarischer Denkweisen ist außerordentlich produktiv, nicht nur in der Gattungspoetik, in der die Spuren Herders von Goethe über die Brüder Schlegel bis hin zu Schelling, Hegel und anderen verfolgt werden können. Der Biologe Carl Friedrich Kielmeyer übernimmt Herders Typen-Idee in eine Theorie der »Entwicklungsbahn« einer »Reihe der Gattungen« nach der Lebensalter-Analogie, der ersten Formulierung des sog. ontogenetischen Grundgesetzes.²⁶⁷ Auf der Ebene der Literatur selbst setzt Herders Nobilitierung verachteter populärer Praxen zu alten primordialen Gattungen einen Prozess in Gang, der tatsächlich ebenso produktiv ist. Als neue Gattungen integriert das (hoch-)literarische System der Goethezeit die Ballade, die Romanze, die Novelle und das Märchen, das Volkslied wird im 19. Jahrhundert zum wichtigsten lyrischen Sprechmodus.

267 Jahn 1998/2004, 271; zu Kielmeyer Kuhn 1970/1988; zu Herder und Kielmeyer Pross 1997, 88-90. – Zur Rekonstruktion der Geschichte des Konzepts der Rekapitulation vor Darwin vgl. Gould 1977, 33-68. Diese Idee allerdings sei Ergebnis einer bestimmten biologischen Philosophie, vergleichbar »to the invention of a simple machine whose parts are ubiquitous and whose use is obvious« (35), was alle Debatten um »erste Formulierungen« obsolet mache. Das ist wohl der Grund dafür, dass in dieser Epoche ›Philosophen‹ und Dichter (wie Diderot, der Literat, Übersetzer und »philosophe« Robinet, der Theologe Herder, die idealistischen »Naturphilosophen«; Buffon war von Haus aus Mathematiker, Bonnet Jurist) produktive Konzepte der Naturforschung entwickeln konnten.

Die Nachgeschichte von Herders Strategien wurde bereits angedeutet. Die Brüder Grimm übernehmen die meisten zentralen Motive ihrer Volks- und Ursprungsphilologie von Herder, nicht zuletzt Gestus und Enthusiasmus. Auch Jacob Grimms Formel von der Autopoesis findet sich hier vorgebildet:

Ist Epos das *poetische Wort der Tradition* nach Völkern und Zeiten; so macht sich auch sein *Gewebe* (ῥαφή) oder seine *Verflechtung* gleichsam von selbst. Gesang und Erzählung, durch welche es wirkt, fördern seinen Kunstbau. Nach einer Reihe Endloser Sänger muß endlich vom *Evepos* und der *Eumetis* ein zusammenfügender, zusammenstimmender *Homeros* geboren werden.²⁶⁸

Für die Literatur erwies sich Herders Erfindung der Volkspoese als fruchtbar. Aufgrund des hochliterarischen und intellektuellen Ursprungs des ›Volkes‹ und seiner Gattungen konnte die Sentimentalisierung des Naiven leicht zum poetischen Prinzip erhoben werden, auch wenn dieses Naive tatsächlich aus einer Simplifizierung des Sentimentalischen geboren worden war. Das Volksmärchen, als Frucht der herderisch inspirierten Philologie der Brüder Grimm, war entstanden aus der Rückführung einer Praxis der ›Modernen‹ (Perrault) auf deren vermeintliche Ursprünge; eine neuerliche Indiennahme durch Poetik und Literatur machte aus ihm die Vorlage für die nun neueste Gattung des ›Kunstmärchens‹, die den Eintritt in ein poetisches Spiegelkabinett gewährte. Diese Spiegelung des Naiven im Sentimentalischen einerseits, die Spiegelung des Intellektuellen im durch Intellektuelle Simplifizierten andererseits lieferte der mit dem ›Volk‹ operierenden Literatur hinreichend doppelte Böden, als Erbe nicht so sehr der Früh- als der Herderschen Protoromantik weit über die Romantik im engeren Sinn hinausreichend.

Die Literaturgeschichten von Ballade, Epos und Märchen zeigen, was es bedeutet, aus der Position eines vorliterarischen Unbewussten sprechen zu können, auf die bewussteste Weise; die Spaltung von ›Volk‹ und ›Kunst‹ steht so am Beginn der literarischen Moderne. Andererseits jedoch bewahrte der Komplex der Volkspoese auch etwas von dem Bedrohlichen, das geliehenen – oder konstruierten und dann essentialisierten – Stimmen eignet. So bleibt die ›Geschichte des Volkes‹ in der Literatur der Moderne den Intellektuellen etwas ›Unheimliches‹, im Freudschen Sinn von fremd und allzu vertraut. In Clemens Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1817) wird die Sprecherposition vom intradiegetischen Erzähler weg zu einer ›alten Frau aus dem Volk‹ hin verschoben, die ganz der Grimmschen *pia fraus* vom Volksmund (›alte Marie‹) als der Quelle ihrer *Kinder- und Hausmärchen* ähnelt und die in raffiniertester Erzähltechnik wüstesten Aber- und Gespenserglauben als literarisch wirkmächtiges Prinzip und Verhängnis offenbart; der Erzähler degradiert sich zum ›Schreiber‹, zum Sekretär des Volksmunds,

268 FA 10, 777 (»Adrastea« V/9). Das »Sich-von-selbst-Machen« erscheint als Motiv auch in der Genieästhetik der Musik (Krämer 1998, 710f.).

wie sich Brentano später zum Amanuensis der Visionen der stigmatisierten Nonne Anna Katherina Emmerick machen wird; als fiktionaler Protokollant, der Brentano gerade nicht gewesen war, als er mit Achim v. Arnim mit der Volkspoesie von *Des Knaben Wunderhorn* allzu frei als romantischer Autor geschaltet hatte. Was, wenn die romantische Konstruktion des Volkes zurückkehrte, als Gespenst ihrer selbst?

Hermetisierung

Gattungsarbeit in Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt

AVANT-PROPOS. – Als Honoré de Balzac im Juli 1842 sein *Avant-propos* zum monumentalen Zyklus der *Comédie humaine* verfasst, holt er zum Beleg seiner These, die Gesellschaft gleiche der Natur, weit aus. Die zeitgenössischen Debatten zwischen Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire um die *unité de composition* der Lebewesen, die der alte Goethe noch mit so hohem Interesse verfolgte, auch weil sein Name dabei genannt wurde,¹ stehen für Balzac in einer langen Kontinuität, die ein Jahrhundert und sehr verschiedene Wissenschaftstypen umfasst:

Ce serait une erreur de croire que la grande querelle qui, dans ces derniers temps, s'est émue entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, reposait sur une innovation scientifique. *L'unité de composition* occupait déjà sous d'autres termes les plus grands esprits des deux siècles précédents. En relisant les œuvres si extraordinaires des écrivains mystiques qui se sont occupés des sciences dans leurs relations avec l'infini, tels que Swedenborg, Saint-Martin, etc., et les écrits des plus beaux génies en histoire naturelle, tels que Leibnitz, Buffon, Charles Bonnet, etc., on trouve dans les monades de Leibnitz, dans les molécules organiques de Buffon, dans la force végétatrice de Needham, dans *l'emboîtement* des parties similaires de Charles Bonnet, assez hardi pour écrire en 1760: *L'animal végète comme la plante*; on trouve, dis-je, les rudiments de la belle loi du *soi pour soi* sur laquelle repose *l'unité de composition*. Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences. La proclamation et le soutien de ce système, en harmonie d'ailleurs avec les idées que nous nous faisons de la puissance divine, sera l'éternel honneur de Geoffroy Saint-Hilaire, le vainqueur de Cuvier sur ce point de la haute science, et dont le triomphe a été salué par le dernier article qu'écrivit le grand Goethe.²

Balzac versammelt hier sämtliche Namen, die für Goethes Naturforschung von Relevanz sind, und er versäumt auch nicht, die Esoteriker – Swedenborg, Saint-Martin, beide hat Goethe rezipiert und ihren Spekulationen einen re-

1 Goethe: WA II/7, 167-214, hier 181 («Principes de Philosophie Zoologique», 1830/32).

2 Balzac 1965, 3f.

ellen Kern attestiert – in seine Genealogie einzubeziehen. Tatsächlich ließen sich die Debatten in jenem ›Fach‹, das noch kein Universitätsfach war und noch keinen Namen hatte (was durch die Disparität der Liste eindrücklich belegt wird), so oder ähnlich zusammenfassen. Balzacs Intuition von der Einheit der Gesellschaft mit der Natur lässt sich zwar nicht in der Form, wohl aber in der Intention mit Goethes Literatur und Natur umfassendem Projekt vergleichen. Die Prämisse der Einheitlichkeit von Natur und Kultur durchzieht Goethes Poesie und Poetik, seine Wissenschafts- und Erkenntnistheorie, und mag zugleich auch der Grund dafür sein, dass er es nicht für opportun gehalten hat, diese theoretischen (und spekulativen) Projekte *als Theorien* auszuführen. Wie bei Balzac lässt sich der Kontext von Goethes Naturanschauungen nicht auf die später von der offiziellen Genealogie der Biologie genannten Namen eingrenzen, sondern findet sich in der, von später her gesehen: Grauzone von empirischer Naturforschung, naturphilosophischer Spekulation und religiös-kultureller Überzeugung.

Es gibt gute Gründe, die Schreibbiographie Goethes entlang des Problems der literarischen Gattungen zu gruppieren. Als Goethe um 1820 in den *Tag- und Jahreshäften* den Konспект seiner Autobiographie anlegt, organisiert er die Übersicht seiner Werkbiographie als Gattungsbiographie. So heißt es zu den Jahren 1764 bis 1769 und zum ›Sturm und Drang‹, 1769-1775:

Von 1764 bis 1769. Aufenthalt in Leipzig. Bedürfniß einer beschränkten Form zu besserer Beurtheilung der eigenen Productionen wird gefühlt; die griechisch-französische, besonders der Dramen, als anerkannt, ja gesetzlich, wird aufgenommen. Ernsterer, unschuldige aber schmerzliche Jugendempfindungen drängen sich auf, werden betrachtet und ausgesprochen, indessen der Jüngling mancherlei Verbrechen innerhalb des überfüllten Zustandes der bürgerlichen Gesellschaft gewahret. Von Arbeiten ersterer Art ist *die Laune des Verliebten* und einige Lieder, von der zweiten *die Mitschuldigen* übrig geblieben, denen man bei näherer Betrachtung ein fleißiges Studium der Molierischen Welt nicht absprechen wird; daher aber auch das Fremdartige der Sitten, wodurch das Stück lange Zeit vom Theater ausgeschlossen blieb.

Von 1769 bis 1775. *Fernere Einsicht in's Leben*. Ereigniß, Leidenschaft, Genuß und Pein. Man fühlt die Nothwendigkeit einer freieren Form und schlägt sich auf die englische Seite. So entstehen *Werther*, *Götz von Berlichingen*, *Egmont*. Bei einfacheren Gegenständen wendet man sich wieder zur beschränkteren Weise: *Clavigo*, *Stella*, *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella*, beide letztere prosaischer Versuch mit Gesängen durchwebt. Hieher gehören die Lieder an *Belinden* und *Lili*, deren manche, so wie verschiedene Gelegenheitsstücke, Episteln und sonstige gesellige Scherze verloren gegangen. Inzwischen geschehen kühnere Griffe in die tiefere Menschheit; es entsteht ein leidenschaftlicher Widerwille gegen mißleitende, beschränkte Theorien; man widersetzt sich dem Anpreisen

falscher Muster. Alles dieses und was daraus folgt, war tief und wahr empfunden, oft aber einseitig und ungerecht ausgesprochen. Nachstehende Productionen: *Faust*, *die Puppenspiele*, *Prolog zu Bahrds* sind in diesem Sinne zu beurtheilen; sie liegen jedermann vor Augen. Dagegen waren die Fragmente des *ewigen Juden* und *Hanswursts Hochzeit* nicht mitzuthellen. Letzteres erschien darum heiter genug, weil die sämmtlichen deutschen Schimpfnamen in ihren Charakteren persönlich auftraten. Mehreres dieser frechen Art ist verloren gegangen; *Götter*, *Helden* und *Wieland* erhalten.³

Nicht weniger bekannt allerdings ist die Stelle in *Dichtung und Wahrheit* – eine der wenigen, an denen Goethe sich mit den Poetiken der Zeit befasst –, wo es vom Stand der deutschen Literatur in seiner Jugendzeit heißt:

Die Deutschen hatten nunmehr genugsam historische Kenntniß von allen Dichtarten, worin sich die verschiedenen Nationen ausgezeichnet hatten. Von Gottsched war schon dieses Fächerwerk, welches eigentlich den innern Begriff von Poesie zu Grunde richtet, in seiner kritischen Dichtkunst ziemlich vollständig zusammengezimmert und zugleich nachgewiesen, daß auch schon deutsche Dichter mit vortrefflichen Werken alle Rubriken auszufüllen gewußt. Und so ging es denn immer fort.⁴

Die Periode, die gemeinhin unter ›Sturm und Drang‹ rubriziert wird, endet – vor der Abreise nach Weimar – mit Goethes erstem explizitem poetologischen Manifest, den Texten *Aus Goethes Brieftasche*. Dass hier eine Lebens- und Werkepoche zu Ende geht, zeigt nicht nur die selbstbiographische Übersicht; zeigt nicht nur der Umstand, dass hier die ausgeführte Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* endet; jede Goethe-Biographie setzt hier eine Zäsur.

Über Goethes gesamte Schreibbiographie hin allerdings wird die Dialektik von biographisch-lebensweltlichen Stabilisierungen und bewusst vorgenommenen Einschnitten, vom glücklich empfundenen Fließen und dem drohenden Versiegen der künstlerischen Produktion, von der Entwicklung von poetologischen Stützkonstruktionen begleitet sein. Diese Konstruktionen haben einiges gemeinsam: Sie betreffen die ›Stellung des Dichters in der Gesellschaft‹, wie so etwas genannt wird, oder anders, sie entwerfen Sozialitätsszenarien von Kreativität; sie universalisieren ›Weltanschauung‹ und ›Weltbilder‹ nicht so sehr zu kohärenten Systemen, sondern als Anschauung, als spezifischen Blick, als Matrix von Äußerungen; sie sind von daher dominant um Formierungen des eigenen Habitus (›Bildung‹) und Habitusprojekte herum organisiert, die Produktion und Charakter in Übereinstimmung bringen sollen, an der *Matrix* von Produktion und Klassifikation (Bourdieu's Definition des Habitus) ansetzen, wenn die Produktion problematisch wird; und sie

3 WA I/35, 3-5 (›Tag- und Jahreshefte«, 1830).

4 WA I/27, 93 (›Aus meinem Leben« II, 1812).

umfassen im Sinn dieser Universalisierung stets die ganze Fülle der Welt, wie sie sich zeitgenössisch darbietet, ›Natur‹ und ›Kunst‹. Nahezu alle Produktionskrisen des Autors (und des Wissenschaftlers) Goethe haben ihre Quelle im Bereich der Gattungspoetik; und nahezu alle Lösungen werden auf genologischem Terrain situiert.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, so wurde bisher an Diderot, Möser, Herder und anderen zu zeigen versucht, beginnt sich die aufklärerische, nach wie vor dominant rhetorisch – und damit letztlich nach soziologischen Prinzipien – organisierte Gattungspoetik über verschiedene Zwischenstufen in Richtung einer substantialistischen Fundierung der Gattungen zu reorientieren, die dann in Gestalt des Idealismus und seiner späteren Verfallsformen das 19. Jahrhundert dominiert. Gattungen sind jetzt keine Konventionen mehr, sondern ›Wesen‹, können leben, sterben, altern. Parallel dazu erfolgt in jenem Prozess der ›Entdeckung‹ des ›Volkes‹ in den Künsten zweierlei: eine Primordialisierung, also die Ausstattung gewisser Gattungen mit tiefer nationaler Vergangenheit sowie eine Delegation an das ›Volk‹, in dessen Hut diese Gattungen gewesen seien bzw. an das Genie, das zu diesem so konstruierten ›Volk‹ in eine bestimmte Beziehung tritt. Der ausgeschlossene Dritte in dieser Konstellation von naturhaftem Volksvermögen und naturhaft-magisch schaffendem Genie ist der Sektor der Unterhaltungskultur; bloße Mode, einfache, serielle Generizität, ›normale‹ Literatur, generisch produziert nach Regeln oder nach Kalkül. Diese Konstruktionen sind als strategische Interventionen in die Gattungsordnung zu lesen, sie berühren den tatsächlichen literaturgeschichtlichen Alltag kurzfristig kaum; sie funktionieren als Ermächtigungs- und Kreativitätsapparaturen für die neuen Literaturavantgarden. Im sog. Sturm und Drang treffen diese Linien zusammen und werden in der sog. Romantik auf neuen Grundlagen synthetisiert. Goethe ist selbst Akteur in dieser Entwicklung.

Es gibt allerdings einige Folgelasten dieses neuen Konzepts. Wenn von Kunstwerken verlangt wird, dass sie entstehen und nicht gemacht werden, belastet das den Künstler; das Problem künstlerischer Produktivkraft wird neu gestellt, auch wenn es das Ergebnis einer Selbstsakralisierung der Künstler gewesen ist. Dasselbe Problem stellt sich auf der Ebene der Gattungen, denn die literarischen Gattungen sind immer auch Produktivierungsagenturen – neben ihren von den Avantgarden des Sturm und Drang und der Romantik unablässig hervorgehobenen regulierenden, diskursbeschränkenden und diskurshegenden Funktionen. Schließlich stellt die Eskamotierung der unterhaltenden, behrenden, repräsentativen Dimensionen von Kunst auch den Publikumsbezug in Frage, wenn die traditionelle Koordinierungsinstanz von künstlerischem Stil, ständegesellschaftlichen Diskursordnungen und in ihnen darstellbaren Gegenständen entfällt. Goethe wird zeitlebens mit diesen Fragen beschäftigt sein.

ALLE GATTUNGEN. – Goethes Gesamtwerk umfasst, ähnlich wie das Mozarts auf seinem Feld, alle dominanten literarischen Gattungen der Zeit: Musik- und Sprechtheater, kleine und große Erzählung, Versepiik, vielfältige lyrische Formen. Wenn man nun nicht am Gelingen, sondern an den Krisen interessiert ist, um das Zusammenspiel von Gattungspoetik, Gattungspraxis, ›Wissen‹ und Gesellschaft zu zeigen, sind gerade die abgebrochenen Versuche und Pläne von Interesse. Goethes Gattungsdenken und Gattungsarbeit kann also, so die These, paradigmatisch gerade jenen Texten abgelesen werden, die von Goethe selbst als Fragmente veröffentlicht, also weder ausgeführt noch verworfen wurden, und die als erratische Blöcke in der Werkausgabe zu stehen gekommen sind: die überlieferten Stenzen des Epos *Die Geheimnisse* und *Der Zauberflöte Zweyter Theil* etwa, die als Fragmente einen gewissen Grad des Scheiterns an der Erfüllung jetzt wohl schon vom Text selbst gesetzter Gattungsnormen indizieren; weiters jene Texte, deren Titelwahl eine exemplarische Erfüllung solcher Forderungen impliziert, namentlich *Das Märchen* aus der Novellensammlung der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), schließlich die *Novelle*, die zwar erst 1828 publiziert wird, aber auf einen Epenplan der späten 90er Jahre zurückgeht (es gibt noch andere, wie das Sonett *Das Sonett* und die Ballade *Ballade*). Viele der genannten Titel stehen in Beziehung zu Mozarts *Zauberflöte*, was darauf hindeutet, dass das Werk für Goethe als auf einem Terrain situiert (oder situierbar) gedacht wurde, das zur Bearbeitung gerade der neu entstandenen Gattungsproblematik geeignet war; dies auf dem Terrain von Sozial-, Literatur- und Naturklassifikation gleichermaßen.

Für die Geschichte der Substantialisierung der Gattungen ist Goethe vor allem mit zwei Konzepten wichtig geworden, dem der ›inneren Form‹ (erstmal 1775/1776, wohl unmittelbar vor der Übersiedlung nach Weimar⁵⁾) und dem der ›Naturformen‹ der Dichtung, in den *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan*, 1819, mit großem definitorischem Erfolg bis heute. Selbstverständigungen nimmt Goethe immer in Phasen vor, in denen sich von persönlichen Kreativitätskrisen sprechen lässt, Perioden also, in denen die Fortschreibung des Erprobten problematisch wird, es sind damit Perioden, in denen sich das Gattungsproblem neu stellt. In Goethes Gattungsdenken sollen, kurz gesagt, Natur und Kunst zusammengedacht werden: Schon die ›innere Form‹ war naturphilosophisch anschließbar; nach der langen künstlerischen Stagnation des ersten Weimarer Jahrzehnts folgte mit der Entdeckung der ›Metamorphose‹ unmittelbar vor der Italienreise einem naturwissenschaftlichen Durchbruch ein künstlerischer; es verwandeln sich in Italien in schneller Folge die ›*Prosaiphigenie*‹ in die klassische *Iphigenie*, der *Tasso* wird neu konzipiert, die Singspiele *Claudine von Villa Bella* und *Erwin und Elmire* versifiziert und zu *opere buffe* umgearbeitet. Die Metamorphosenidee, der Gedanke, dass Identität (oder die Substantialisierung von Eigenschaften

5 WA I/37, 311-325 (›Aus Goethes Brieftasche‹, 1775), hier S. 314.

auf ein Wesen hin) und Gestaltwandel einander nicht ausschließen, sondern (Ver-)Wandlung umgekehrt die Entwicklung eines entelechischen Prinzips anzeigen könne, tritt nun in den Vordergrund.

Aufgabe des Folgenden ist zunächst: (1) die genauere Situierung der Formel von der »inneren Form« im Kontext der Gattungspoetik; (2) die Untersuchung eines der rätselhaftesten Projekte Goethes der Weimarer Zeit, des Epenprojekts *Die Geheimnisse*, vor dem Hintergrund der Goetheschen naturphilosophischen Gattungssurrogate und vor dem Hintergrund der Generalthese, dass Gattungsprobleme Probleme der gesellschaftlichen Klassifikation sind.

Die gesellschaftlichen Transformationsprozesse des 18. Jahrhunderts setzten ein bisher ungeahntes Ausmaß an Verhaltensunsicherheiten frei, die in verschiedenen Konstruktionen stabilisiert werden: in der *semiotica civilis* wie in der Physiognomik, ebenso in experimentellen sozialen Institutionen wie der Freimaurerei, in der Verhaltensformen der Eliten einer ständeunsicheren Gesellschaft eingeübt werden.⁶ In einer rasanten Passage hat Hartmut Böhme den Semiotisierungsbedarf des späten 18. Jahrhunderts so beschrieben:

Öffnete sich der Körper nach innen in unabsehbare Tiefen des Wissens, so überhäuften sich auf seiner Oberfläche die kulturellen Stilisierungen und Attitüden. Es schien, als würde die Haut von immer neuen, schwer entzifferbaren Texten überzogen, von den komplizierten Semiotiken der Kleidung, den differenzierten Gestiken des Comments, den feinsten Spuren der Lebensgeschichte, den lasterhaften Verirrungen und tugendhaften Vorzügen in den Chiffren der Physiognomie. [...] Form ist bürgerlichem Bewußtsein allemal Finte, der man erliegt. [...] Die bürgerliche Unterscheidung von Rolle und Identität wurde zum Versuch, ein Authentisches – das subjektive Selbst – aus den Systemen der Körperzeichen und Verhaltenscodes auszuschneiden: unberührbarer, unverstellbarer Kern in den Schalen und Masken, die den Körper verhüllen und dem Gesicht aufgesetzt werden. [...] [D]ieses Selbst ist unsichtbar, soll sich aber im Ausdruck zeigen. Wieder hat man nichts als die Unsicherheit der Zeichen, deren Beziehung zum Signifikat, dem »wahren Selbst« absolut ungewiß ist. Alles, was ist, muß sich ausdrücken, aber kein Ausdruck ist, was er sagt. Darum muß, am Hofe anders als im bürgerlichen Leben, eine Lesekunst entwickelt werden, die die geheimen und unwillkürlichen Zeichen am Körper zu dechiffrieren vermag, die die Scharaden und Maskierungen des Ich durchkreuzt, die die Codes der Szenen enträtselt und »aufklärt«.⁷

Zu diesen Leibtechniken gehören nach Böhme die Diätetiken, Physiognomiken, Pathognomiken; eine »physische Semiotik« (Goethe), »Semiotik der

⁶ Vgl. Schindler 1982.

⁷ Böhme 1988, 185.

Affekte« (Lichtenberg), eine »semiotica moralis« (Chr. Wolff), eine »semiotica civilis« (Chr. Thomasius).

Goethe selbst hat eine noch viel gravierendere Habitustransformation zu bestehen; sie muss nicht nur das ›Lesen‹ von Zeichen neu einüben, sondern auch in eine stabilisierbare Formmatrix einmünden, die das Produzieren von Zeichen ermöglicht, und das ›von selbst‹, oder ›im Schlaf‹. Mit der Entscheidung für Weimar stehen mehr als Benehmen und Auftreten auf dem Spiel: Aus einer Kultur bürgerlicher Aufrichtigkeit und der, in ihren jungen Avantgarden, neu entwickelten Kultur der Selbstexpression – für die ein handhabbares Ich auch erst entwickelt werden muss – rückt Goethe ein in eine Sphäre der Repräsentation, des Außen, das nicht ein Innen, sondern eine Habitusformierung benötigt, die von selbst diesen Anforderungen mühelos entsprechen muss. Jede Formelkonzeption Goethes – innere Form, Metamorphose, Morphologie – hängt zusammen mit tiefgreifenden Habituskrisen, die körperlich erlebt werden. Die Integration in die Hofgesellschaft erfolgt unter der Leitung der Frau v. Stein; zugleich ist Goethe im Duodezstaat in einer bislang ungewohnten Weise mit einer sozialen Totalität konfrontiert, die er noch dazu in leitender Stellung zu bearbeiten hat. Das eigentliche Problem Goethes ist nun die Passung von Habitus und Habitat, eine intellektuelle wie körperliche Arbeit – auch der weitausgreifende Gang muss adaptiert werden, nicht nur die kunstvoll verwilderte Kleidung –, die sich als Krise von Produktivität herausstellt und sich als dominanter erweist als das bloße Scheitern von Intentionen und politischen Projekten.⁸ »Doch ach! ein Gott versagte mir die Kunst«, heißt es in *Ilmenau*, dem kritischen Selbstporträt der ersten Weimarer Zeit, »[d]ie arme Kunst mich künstlich zu betragen«.⁹ Andererseits sieht er: »Aber auch ausser dem Herzog ist niemand im Werden, die andern sind fertig wie Dresselpuppen, wo höchstens noch der Anstrich fehlt.«¹⁰ Im Revolutionsjahr 1789 berichtet der Erfurter Chronist Constantin Beyer über den Auftritt des Herzogs und seines Dichters auf einer Assemblée in der kurmainzischen Statthalterei:

In der Assemblée hatte sich eine zahlreiche Gesellschaft eingefunden. Plötzlich Lärm: der Herzog von Weimar kommt. Die Lakaien liefen mit Lichtern herunter. Die sämtlichen kurfürstlich-mainzischen Offiziere gingen in corpore hinaus, um ihn zu empfangen. Jetzt trat er ein, in seiner Regimentsuniform weiß und rot, mit großen, mächtigen Reitstiefeln. Der berühmte Geheime Rat Goethe war sein Begleiter nebst dem Kammerherrn von Wecke. Goethe geht nicht mehr so geniemäßig einher wie ehemals; er ist viel steifer, hofmäßiger geworden, hat sich ganz nach Hofetikette geformt. Er kam in einem zimtbraunen Bratenkleid, Chapeau bas,

8 Vgl. die darauf abzielende Darstellung über den »Erfolg« bei Goethe von Hans Mayer (1974).

9 WA I/2, 145 (»Ilmenau am 3. September 1783«).

10 WA III/1, 88 (Tagebuch, 13. 7. 1779).

und dem Degen an der Seite dahergeschritten und machte Komplimente wie der steifste Hofjunker.¹¹

Habituskrisen von historischer Notwendigkeit sind Form- und Gattungskrisen; und wir können beobachten, wie Goethe sie zu lösen versucht: Er adressiert sie dort, wo sie hingehören, auf generischer Ebene, und mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen.

›INNERE FORM‹. – Zunächst interessiert der vorweimarische Goethe, dessen spätere Formulierungen in der Autobiographie, von der gefühlten »Nothwendigkeit einer freieren Form« für die großen und einer »beschränkteren Weise« für die »einfacheren Gegenstände[]«, in diesem Zeitraum nur notdürftig die Orientierungslosigkeit kaschieren zwischen den Sackgassen, in die die Sturm- und Drang-Produktion gerät und den Versuchen, am lukrativen Markt des Musiktheaters Fuß zu fassen; oder, anders gesagt, zwischen den absehbar begrenzten Möglichkeiten, eine kulturrevolutionär gesinnte polemische enge Produzentengemeinschaft auf Dauer zu stellen und den Versuchen, das zeitgenössische große Publikum zu erreichen. Notwendigerweise fließen diese Erfahrungen in den Versuch der Formulierung eines ›inneren‹ Formapriori von Kunst und Natur ein.

Der betreffende Text, *Aus Goethes Brieftasche*, schließt an Heinrich Leopold Wagners Übersetzung von Louis-Sebastian Merciers *Du théâtre, ou Nouvelle essai sur l'art dramatique* (1775) an, der die *Brieftaschen*-Aufsätze beigeunden sind. Er beginnt mit einer Reflexion auf die gängige Praxis intermedialer Transformationen; epische Stoffe werden dramatisiert und füllen die Repertoires von Wanderbühnen und Hoftheatern, ein wichtiges Verfahren des Unterhaltungsbetriebs, der, stets auf der Suche nach modischen Stoffen, auf solche Gattungs- und Medientransfers angewiesen war. Auch *Zauberflöte* und Wiener Zauberstück verdanken sich diesem Prinzip.

Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß. Auch geht unser Verfasser ziemlich stracks auf den Inhalt los, der sich sonst so von selbst zu geben schien.¹²

Diese ›Form‹ des Dramas ist also die Gattungslehre der Regelpoetiken, die sich mit Hingabe diesen Fragen gewidmet hat. Diese Form wird zur bloßen äußeren Form, sobald ihr eine zweite, ›innere‹ Form hinzuerfunden (oder -empfunden) wird. Es gibt dann – analog zur Dualität von Sinneswahrnehmung und Reflexion auf sie, wie Kant wenig später den ›Inneren Sinn‹ definieren wird, aber nicht mit ihr zusammenfallend – eine zweite ›Form‹, die es

11 Zeitgenössischer Bericht, Stadtarchiv Erfurt, zit. nach Moritz 1999, 106.

12 WA I/37, 313 (»Aus Goethes Brieftasche. Mercier-Wagner, Neuer Versuch über die Schauspielkunst«, 1775).

offenbar als ein Objektives »giebt«, die »gefühl« sein will, also vom Gefühl zwar erkannt, aber nicht selbst hervorgebracht wird:

Deßwegen giebts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äussern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muß übersehen, was ein anderer Kopf fassen kann, unser Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beyspiel gefährlich seyn sollte, so ists doch im Grunde besser ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes.

»Gefühl« und »Wärme« ist, wie in den Oden dieser Jahre, besser als die (äußere) Regel, doch auch das »Zusammenwerfen« verbürgt keine »Ungebundenheit«. Dieses »Gefühl« ist selten, was auf eine Elite der »Empfindenden« deutet, sei es die ältere der pietistischen Konventikel, mit der Goethe gerade seine Erfahrungen gemacht hatte, oder die neuere der Brüdergemeinde der lockeren Produzentenassoziation des Sturm und Drang:¹³

Freylich wenn mehrere das Gefühl dieser innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobne Geburten des Geists aneklen. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstückeln! Ich wollte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unwesen parodirte, und etwa die aesopische Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete.¹⁴

- 13 Die Rezension der »Allgemeinen Deutschen Bibliothek« bemerkt dazu: »Man habe, meynet er, aufgehört, über die Form dramatischer Stücke zu reden. Etwan weil er glaubt, diese Form zernichtet zu haben? Die andere Art von Form, die er statt finden läßt, ist entweder schon in der vernünftigen Erklärung jener Form enthalten, oder ein Unding, oder nur ihm und Geistern seines Ranges empfindbar, wie er sie denn auch die gefühlte Form nennt. [...] Gerade so muß man schreiben, wenn man nichts zu sagen weiß, und den Lesern doch weiß machen will, man habe etwas gesagt. Ein Kunstgriff, dessen sich Lavater und Herder anfänglich mit so unerwartetem Erfolge bedient, der jetzt aber schon nicht mehr wirken will, sondern ausgelacht wird.« (Braun 1883, 381)
- 14 In »Shakespeare und kein Ende« (1816) kommt Goethe noch einmal auf diesen Konnex zu sprechen: »Shakespeare's Werke sind in *diesem* Sinne am meisten dramatisch; durch seine Behandlungsart, das innerste Leben hervorzukehren, gewinnt er den Leser; die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so macht er sich's bequem und man läßt sich's, geistig genommen, mit ihm bequem werden. Wir springen mit ihm von Localität zu Localität, unsere Einbildungskraft ersetzt alle Zwischenhandlungen, die er ausläßt, ja wir wissen ihm Dank, daß er unsere Geisteskräfte auf eine so würdige Weise anregt. Dadurch daß er alles unter der Theaterform vorbringt, erleichtert er der Einbildungskraft die Operation; denn mit den »Brettern die die Welt bedeuten« sind wir bekannter als mit der Welt selbst, und wir mögen das Wunderlichste lesen und hören, so meinen wir, das könne auch da droben einmal vor unsern Augen vorgehen; daher die so oft mißlungene Bearbeitung von beliebten Romanen in Schauspielen.« (WA I/41, 66)

Solche Fragen sind in der Poetik als Fragen des *aptum* abgehandelt worden, etwa der Koordination von *res*, *verba* und Stilhöhe. Doch Goethes Formulierung zielt nicht bloß auf die verwandte Dichotomie von Form und Stoff, sondern auf eine von ›innen‹ nach ›außen‹ hin determinierende Instanz, die äußere Form und ›Inhalt‹ als Äußerliches von einem Kern des Kunstwerks absetzt. Der Goethe der späten neunziger Jahre wird das Thema der Koordination von Stoff und Form und der »Sonderung« der Gattungen in der Theorie und auf dem Theater in den ausführlichen gattungspoetologischen Diskussionen mit Schiller adressieren (*Über epische und dramatische Dichtung*, mit Schiller; Briefwechsel). Mitte der siebziger Jahre allerdings wird diese Frage Anlass zu einer viel weitergehenden Substantialisierung einer Mitte des Kunstwerks. Jene ›innere Form‹ erfindet ein substantielleres Band zwischen *res* und *verba*, zwischen ›Inhalt‹ und ›Form‹, oder ›Form‹ und ›Stoff‹, als die bloße Konvention; diese Form der Form erscheint als *lapis philosophorum*, die Zuständigkeit für sie verschiebt sich vom Kunstrichter und Gelehrten auf den »führenden« Künstler. An Lavater schreibt Goethe:

Sieh Lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimniß Gott sey danck, das ich auch nicht offenbaaren will den Gaffern und Schwätzern.¹⁵

Form ist Außen und Trug, so weit geht die auf das Äußerste verknappte Reflexion mit dem bürgerlichen Misstrauen gegen den Adel konform, aber auch das Innere ist trügerisch, weil das Gefühl willkürlich evozierbar und unecht sein kann und sich zudem nicht auf Dauer stellen lässt.¹⁶ So heißt es weiter im *Briefaschen*-Text:

Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; es ist, wie der geheimnißvolle Stein der Alchymisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daß es vor allen Thüren liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können. [/] Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, studire die Bühne, Wirkung der Fernemahlerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, lasse die Natur an ihrem Ort, und bedenke ja fleißig, nichts an-

15 WA IV/2, 186 f. (an F. H. Jacobi, 21. 8. 1774).

16 Zimmermann kommentiert diese Einschränkung so, dass die ›Form‹ immer individuell bleiben muss, der Kunst-Schöpfer als Individuum das göttlich Wahre nie unverkürzt geben kann. Zimmermann 2002, 326 ff.

zulegen, als was sich auf Brettern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinwand durch Puppen, vor Kindern ausführen läßt.¹⁷

Der letzte Satz, eine Antiklimax nach dem Aufschwung ins Naturphilosophische und in die ›Alchymie‹, beharrt gegen die Bühnenillusion auf dem medialen Eigenrecht der Bühnenwirklichkeit. Die Sätze davor hingegen haben Rätsel aufgegeben. Die Herkunft der Formel von der »inneren Form« bei Goethe ist umstritten; meist wird sie mit Oskar Walzel aus dem Neoplatonismus Shaftesburys hergeleitet,¹⁸ plausibler von Rolf Christian Zimmermann aus der alchemisch-hermetischen Tradition,¹⁹ von anderen aus der frühen Lebens- (und Sozial-)wissenschaft,²⁰ was einander nicht unbedingt ausschließt. Buffon hat mehrmals »forme intérieure«²¹ für den »moule intérieur«; Martinis deutsche Übersetzung von 1771 hat: »innerliche Form«, und für den »moule«: »innere Forme«.

Buffon hatte sich gefragt, ob das Wachstum der Organismen nach mechanischen Kräften nicht bloß äußerliches Oberflächenwachstum wäre und wie die von außen zugeführten Teilchen dem Körper assimiliert werden, so dass diese Teilchen sich gemäß den Körpern und Organen proportional assimilieren. Die Erklärung – die auch mit Buffons Zeugungstheorie zusammenhängt – findet er durch die ›innere Form‹:

Es scheint demnach ausgemacht zu seyn, daß der Körper eines Thieres oder einer Pflanze eine innerliche Forme von unveränderlicher Gestalt habe, deren Maße und Größe nur allein in gehörigem Ebenmaße zunehmen kann; und daß das Wachsthum, oder, wenn man lieber will, die Entwicklung des Thieres und der Pflanze bloß durch die Erweiterung dieser Forme, nach allen innern und äußern Richtungen, diese Erweiterung aber lediglich durch die innerliche Aufnahme einer hinzukommenden, fremden Materie geschieht, die bis ins Innre dringt, der Form an Gestalt ähnlich und mit ihrer Materie einerley wird.²²

17 WA I/37, 314.

18 Walzel o. J., V-LXXV; Cassirer 1932/2002, 347-379; Burdorf 2001, 119-123. Die Shaftesbury-These beruht in Goethes Fall auf wenigen und schwachen Belegen; dagegen jetzt, allerdings mit forciertem Argumentation, Dehrmann 2006.

19 Zimmermann 2002, 321-329, hier Nachweise zu »wesentliche Form«, »innerliche Form« u. ä. (Wieland, La Pluche, Helmont, Thomasius, Fludd, Arndt, Swedenborg). Zimmermann stellt sich gegen die Walzel-Tradition (»Shaftesbury«), indem er das außerordentliche Lesepensum, das ein so ›beeinflusster‹ Goethe zu absolvieren gehabt hätte, herausspricht. Alle begrifflichen und konzeptuellen Bezüge lassen sich m. E. plausibel aus der hermetischen Tradition herleiten. Interessanterweise sind – nach der Aufnahme von Zimmermanns Hinweisen in Fischer-Lambergers »Jungem Goethe« (1975) – diese Filiationen in den kommentierten Werkausgaben nicht mehr zu finden.

20 Reill 1998.

21 Buffon Bd. 2 (1749), 34, 46 f., 134 (Abt. 2, Kap. 3: »De la nutrition et du développement«).

22 Buffon 1771, Bd. 3, 194.

Insgesamt setzt Buffon dann gegen die leere Unendlichkeit der Präformationstheorie »eine organische Materie, die beständig wirksam, beständig bereit ist, sich zu formen, sich andere, ihr ähnliche Theile ganz eigen zu machen und Wesen hervor zu bringen, wie diejenigen sind, die sie annehmen.« »Die Gattungen der Thiere und Pflanzen sind folglich unerschöpflich.«²³

Platonismen sind es allesamt, und der Austausch zwischen den Bereichen von vitalistischer Naturphilosophie,²⁴ einer neuen Hermeneutik des Sozialen und der Ästhetik der Shaftesbury-Tradition, die sich ja in der Abkunft aus der platonischen Renaissancephilosophie selbst einer hermetisch-magischen Tradition zugehörig weiß, ist im 18. Jahrhundert noch sehr hoch. Diese Konzepte hätten nicht erfolgreich sein können, hätten sie nicht Elemente zusammengebracht, die für sich zeitgenössisch Plausibilität zu beanspruchen und einander wechselseitig zu stützen vermocht hatten.²⁵ Goethes Gattungsdenken hat weiterhin auf diese Elemente: Natur, Wissenschaft, Hermetik (die vor allem in den Geheimgesellschaften wie den Freimaurern und Rosenkreuzern gepflegt wurde) und Para-Soziologie auf ständischer Basis gesetzt und sie immer wieder neu »artikuliert« (nach Stuart Hall²⁶).

Was bedeutet das aber zunächst für die Gattungspoetik? Geht man von den drei zentralen Dimensionen der rhetorischen Gattungspoetik aus: *modus* (Redekriterium), *versus* (sprachliche Realisierung) sowie *res* (die an der ›Qualität‹ der dargestellten Menschen hängen und deshalb vom *aptum* regiert werden), so bedeutet Goethes Rede von der inneren Form eine doppelte Verschiebung. Erstens eine Verschiebung vom Rhetorischen ins Philosophische:

23 Buffon 1771, Bd. 4, 426 (Abt. 2, Kap. 12: »Wiederholung«).

24 Der Form-Begriff steht im Zusammenhang mit Blumenbachs »nisius formativus« und Stahls »vis vitalis«. Für den Hallenser Paracelsisten und Hermetiker Stahl sind die Krankheiten des Körpers auch Krankheiten der Seele und hier des »Archäus«; die »vis vitalis«, die »Lebenskraft« ist »ein Begriff, in dem wir den ehrlich gewordenen Archæus zu sehen haben« (Zimmermann 2002, 154). Stahl ist über seine Schüler und Enkel-schüler Juncker, Oetinger und Metz direkt mit dem jungen Goethe verbunden; Metz behandelte ihn in seiner schweren, lebensbedrohenden Erkrankung vermutlich mit dem alchemistischen *aurum potabile*. Die Entelechie, ein wichtiger Begriff bei Goethe, wird von der zeitgenössischen Embryologie benützt; dazu gehören auch die – bei Herder und Goethe nur wenig später, in Weimar, entwickelten – Typus-Begriffe, die mit Buffons »moule intérieur« in Verbindung stehen und sich bei Humboldt wiederfinden (Müller-Sievers 1993, Reill 1998).

25 »The social and the natural sciences, rather than being separated, were intimately related and over the period were drawn ever closer together.« Sie nehmen an einem Erneuerungsprozess teil, der sich auf die »increasing ambivalence towards the ruling precepts of the early eighteenth century and the social-political order these precepts helped to authorize« beziehen lässt; und sie sind »symbiotically joined, linked in an endeavor to evolve a new science of humanity in which earlier antinomies established by the elaboration of mechanistic science and moral philosophy were to be healed« (Reill 1998, 109). – So betrachtet, ist die »hermetisch-alchemistische« Welt des jungen Goethe eben nicht »um Siriusfern« von der Welt Shaftesburys geschieden, wie Zimmermann (1969, 286) meint.

26 Vgl. etwa Hall 1996, 131-150.

Die Einsetzung der Formkategorie stammt aus dem Begriffspaar *forma/materia* bzw. *eidos/hyle*, das mit den klassischen Diaphora der Gattungspoetik zwar vermittelbar, aber mit ihnen nicht deckungsgleich ist (*eidos* war in der aristotelischen Poetik der Begriff für literarische Gattung überhaupt); man mag *forma* als Ersatzkategorie für *modus + versus* verstehen können, der Aspekt der sozialen Verbindlichkeit und damit auch die Koordination zwischen *res* und *versus* oder *res* und *modus* fällt damit weg. Zweitens erzeugt die Verdopplung der (neu eingesetzten) Formkategorie in eine ›innere‹ und eine ›äußere‹ ›Form‹ überhaupt erst ein Innen des Kunstwerks, einen stabilen, nicht-rationalen und nicht-sozialen Kern, der mit der ›Schöpfungskraft‹ und dem ›Gefühl‹ zu seiner Erkenntnis koordiniert ist.

Wieweit innere Form und Gattungspoetik kompatibel sind, ist allerdings fraglich. ›Form‹ ist wie ›Typus‹ eine Kategorie, die über verschiedene Hierarchieebenen hinweg verschoben werden kann; es muss offenbleiben, ob in diesem Text die Substantialisierung für das Kunstwerk, die Gattung oder die Kunst überhaupt gelten soll. Walzel meinte, Gattungspoetik und ›innere Form‹ erschienen hier nicht als Gegensätze, sondern bildeten als ›innere Form der Gattung‹ vielmehr ein neues Problem.²⁷ Andere Indizien sprechen für eine *Ersetzung* der Gattungskategorie zugunsten eines *je-ne-sais-quoi*, das man nicht erjagen werde, wo man es nicht erfühlt. Festzuhalten ist jedenfalls, dass dieser ›Kern‹, sei es der Gattung, sei es des Werks, nicht in Tradition oder Gesellschaftsklassifikation grundiert ist, sondern im Künstler, und damit selbst klassifikatorisch wirkt; nicht als Ständelehre, sondern als Teilung in Künstler und Laien, in Fühlende und Kalte, in Eingeweihte, ›Alchymisten‹, denen der *lapis* zuteilwird, und Laien fungiert.²⁸ Feststeht weiters, dass mit dem Rekurs auf ein inneres Formationsprinzip eine Verbindung, die Herder in der Oden-theorie nur behauptet hatte, sich verfestigt, der eine große Karriere bevorsteht: mit dem Prinzip der ›Bildung‹ von Lebewesen, die ja ebenfalls von innen heraus formiert werden. Bei Aristoteles unterscheidet sich das vom Menschen Gemachte, das ebenfalls mit dem Paar Form/Stoff analysierbar ist, vom Lebendigen, bei dem die Form nicht eine der Materie ›von außen‹ aufgedrückte, sondern eine entelechische Form ist, die ihre ›Bildung‹ ausagiert.²⁹

27 Walzel 1906, XXXII f.

28 »Wärme« ist das Medium, durch das die Alchemie ihre Prozesse zur Transformation (»Transmutation«) der Materie in Gang setzt. – Weil ihr der Kosmos durchgängig belebt ist, können im 16. Jahrhundert Alchemie und Kunst die Modelle zum Verständnis der biologischen Zeugung abgeben (vgl. Jacob 2002, 33), in der naturphilosophisch inspirierten Spätrenaissance und Protoromantik, in der der junge Goethe lebt, die Zeugung (und die Alchemie) das Modell für die Kunst.

29 Der alchemistische Prozess nimmt seinen Ausgang an einer *materia prima*, die in der Folge einer Reihe von Transmutationen unterzogen und mit Qualitäten in-formiert wird, entlang der Strebungen der Materie selbst, die – wie die anderen Lebewesen – ihre Entelechie im *lapis philosophorum* hat. Die *materia prima* ist eigenschaftslos, gewöhnlich, enthält aber den *lapis* in sich. – Goethe sah im *Liquor silicum* (Kieselsaft, Wasserglas), der aus Quarzkieseln gewonnen wird (vgl. WA I/27, 207), Schütt zufolge

Darüber schweigt der *Brieftaschen*-Text, doch ist klar, dass es um einen Prozess geht, der grundlegend unverfügbar, nicht ›machbar‹ ist. Wo Praxis, *ars*, *techné*, war, soll jetzt ›Leben‹ stehen, »Kunst«.

Geheimnisse

»SO GUT WIE GAR NICHTS GEMACHT«, – »Er hat«, so berichtet Eckermann unter dem 3. Mai 1827 von einer Äußerung des alten Goethe zu einer Rezension des französischen Literaturhistorikers Jean Jacques Ampère,

den abwechselnden Gang meiner irdischen Laufbahn und meiner Seelenzustände im Tiefsten studiert und sogar die Fähigkeit gehabt, das zu sehen, was ich nicht ausgesprochen und was, so zu sagen, nur zwischen den Zeilen zu lesen war. Wie richtig hat er bemerkt, dass ich in den ersten zehn Jahren meines Weimarschen Dienst- und Hoflebens so gut wie gar nichts gemacht, dass die Verzweiflung mich nach Italien getrieben, und dass ich dort, mit neuer Lust zum Schaffen, die Geschichte des Tasso ergriffen, um mich in Behandlung dieses angemessenen Stoffes von demjenigen frei zu machen, was mir noch aus meinen Weimarschen Eindrücken und Erinnerungen Schmerzliches und Lästiges anklebte. Sehr treffend nennt er daher auch den Tasso einen gesteigerten Werther.³⁰

Das Jahr 1784 hebt sich in der, wo nicht ›verzweifelten‹, so doch mindestens ambivalenten Geschichte des Weimarer Aufenthalts besonders ab. Im März wird zwar der Zwischenkieferknochen entdeckt, als erster Abschluss der naturwissenschaftlichen Arbeiten zur vergleichenden Anatomie, der für Goethe – gegen Linné – die Kontinuität zwischen Mensch und Tier sichert; und doch steht Goethe, wie die Goethe-Biographik es beschreibt, »geistig und emotional vor dem Bankrott«, als die Annäherung an die offizielle Kultur des absolutistischen Hofes vollendet ist.³¹ Das Unbehagen gegenüber den Widersprüchen seiner Amtspraxis, die von der Fron über die Jagd zum Soldatenhandel reichen, nimmt zu, bis er im Februar 1785 seine Tätigkeit im Geheimen Consilium aufgibt.³² Goethe hat im August 1784 am Braunschweiger Fürstentag als fürstlicher Diplomat zu agieren und das Repräsentationstheater mitzumachen, verliert alle Dispositionsmöglichkeiten über seine Zeit, Charlotte v. Stein wird ihm in seiner intellektuellen Isolation und künstlerischen Desorientierung zu Heimat, Stil und Poesie, die ihm sonst abgehen;

(2000, 507f.) eine *materia prima*. – Der Kieselstein ist also, so lässt sich folgern, eben jenes »einfache« und »wunderbare« »Ding« des »Brieftaschen«-Aufsatzes, »so einfach, daß es vor allen Thüren liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können«; aus ihm entsteht das Glas und das »Glas«, die »Form«, mit der als Brennglas der Künstler die Menschenbrust entzündet.

30 Goethe/Eckermann 564 (3. 5. 1827).

31 Boyle 2004, 406.

32 Vgl. Wilson 1999.

er sucht nach einem »Ariadnefaden« zum Ausweg »aus diesen anscheinenden Verworrenheiten.«³³ Eine seltsame, brieflich breit berichtete Episode erzählt von aus Amerika heimgekehrten Soldaten, die bei Hofe als Wilde zu posieren haben, »pour rentrer dans la Classe des animaux.«³⁴ Eine *opera buffa* im Stil »der Italiäner« wird dem Komponisten Kayser in Aussicht gestellt.³⁵ Alle diese Facetten von im selben Jahr Erlebtem und merkwürdig zusammenhanglos Berichtetem deuten auf eine Orientierungskrise im sozialen Raum, die als emotionales Vakuum erfahren wird; allen diesen reichlich ungleichnamigen Praktiken, Arbeiten und Heimsuchungen ist gemein, dass sie Krisen der Klassifikation indizieren – seien es planmäßig selbst herbeigeführte, wie die anatomischen, die Linnés These von der artbildenden Differenz des *os intermaxillare* zerstören, damit ein Differenzkriterium von Tier und Mensch; seien es in Konsequenz seiner ambivalenten Position im Hofgetriebe erlittene; oder seien es solche, in denen der Autor als Politiker angehalten ist, bestehende Klassifikationen im Sozialen zu implementieren und gegen den Widerstand der Klassifizierten durchzusetzen. Genau in diese Zeit fallen Plan und teilweise Ausführung eines Großprojekts, eines weitläufig angelegten epischen Gedichts in Stanzas, *Die Geheimnisse*.

Überliefert sind zunächst 14 Strophen unter dem Titel *Zueignung*, die Goethe am 8. August 1784 an Caroline und Johann Gottfried Herder übersendet, »zum Eingang« des Epos »bestimmt«,³⁶ eine weitere Strophe geht an Frau v. Stein. Im Jahr 1785 gerät die Arbeit ins Stocken und wird schließlich aufgegeben. Die *Zueignung* (»Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte«) wird unter diesem Titel zum Eingangsgedicht der Werkausgabe, wenn sie auch noch mehrfach den Ort wechselt; 44 Stanzas werden dort als »Fragment« mitgeteilt, 1816 wird von Goethe eine Interpretation nachgeliefert, die eine Inhaltsskizze gibt und eine Einordnung des Plans versucht.

Im Folgenden soll an diesem wenig gelesenen und – mit Ausnahme der einen Zeile aus der *Zueignung*: »der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit« – kaum zitierten Gedicht zunächst eine kontextualisierende Lektüre vorgenommen werden; um dann das Gedicht nicht als »poetologisches Gedicht« im engeren Sinn zu lesen, sondern als experimentelle Fläche, die in Goethes Gattungsarbeit eine besondere Stelle einnimmt. Das epische Projekt ist, so die These, der Versuch, die früheren »Form«-Ideen auf ein Terrain hinüberzuspielen, das Natur, Kunst und Soziales neu konfiguriert; es soll sich als der erste Versuch in Goethes Œuvre zeigen, ästhetische Probleme der Produktivität auf naturphilosophisches Terrain zu transferieren. – Ein Fragment gebliebenes Unternehmen, das dennoch zu Lebzeiten veröffentlicht wird,

33 WA IV/6, 336 (an C. v. Stein, 14. 8. 1784).

34 WA IV/6, 342.

35 »Ich bin immer für die Opera buffa der Italiäner und wünschte wohl einmal mit Ihnen ein Werckgen dieser Art zu Stande zu bringen.« (WA IV/6, 317; an P. Kayser, 28. 6. 1784).

36 WA IV/6, 333. »Die Geheimnisse« werden zitiert nach WA I/16, 171-183, als »G« u. Zeile; die »Zueignung« nach WA I/1, 3-7.

hält die Mitte zwischen Scheitern und Gelingen; es soll damit, zweitens, gezeigt werden, welche Gattungsmanöver ein Text selbst vollzieht, der eine solche Synthese hätte in Szene setzen sollen.

Nach zwei Einleitungstropfen berichten die *Geheimnisse* von der Gebirgswanderung eines »Bruder Marcus«, die er »auf erhabnen Antrieb« (G 18; »von welcher Ferne|Ihn die Befehle höh'rer Wesen senden«, G 85f.), über den allerdings nichts weiter erzählt wird, unternimmt. Von einem Gipfel sieht er ein »nahes, sanft geschwungnes Thal« (G 42), wo »[i]n grüner Au ein schön Gebäude« liegt, das in derselben Strophe als »Kloster [...] ihm entgegen leuchtet« (G 48). Dort angelangt, sieht er im Bogenfeld der Pforte nicht bloß das zu erwartende Kreuz, sondern ein »Kreuz mit Rosen dicht umschlungen«, »Und leichte Silber-Himmelswolken schweben,|Mit Kreuz und Rosen sich empor zu schwingen,|Und aus der Mitte quillt ein heilig Leben|Dreifacher Strahlen, die aus Einem Punkte dringen« (G 73-76). Doch »[v]on keinen Worten ist das Bild umgeben,|Die dem Geheimniß Sinn und Klarheit bringen.« (G 77f.) Freundlich aufgenommen von einer Gemeinschaft von Greisen (G 113), erzählt Marcus zunächst seine Geschichte, die aber der Leser nicht erfährt, dann wird ihm berichtet, dass seine Ankunft in eine schicksalhafte Krisenzeit des Klosters fällt, denn »der Mann, der alle hier verbündet,|Den wir als Vater, Freund und Führer kennen,|Der Licht und Muth dem Leben angezündet«, (G 105-107) werde »[i]n wenig Zeit« auf eine nicht mitgeteilte Weise die Gemeinschaft verlassen. Der Ordensgründer Humanus, der »Heilige, der Weise|Der beste Mann, den ich mit Augen sah« (G 245f.), der selbst im Fragment nicht in Erscheinung tritt, verbringt die verbliebene Zeit mit Erzählungen, »[w]ie wunderbar die Vorsicht ihn geführt« (G 140), was die Ordensbrüder protokollieren (G 143f.). Der Erzähler, einer der alten Mönche, bringt darüber hinaus noch aus Eigenem wunderbare Ereignisse aus Humanus' Kinder- und Jugendzeit zur Sprache, als höchstes von ihnen aber die Selbstüberwindung, die »sauerste« »von allen Lebensproben«. Sentenzenhaft folgt eine der Tonstellen des Fragments: »Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,|Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.« (G 191f.) Der schmucklose, aber hohe Saal des Klosters, »[e]in kühnes Kreuzgewölbe stieg empor« (G 266), in den Marcus nach einem Mahl geführt wird, enthält dreizehn Stühle an den Wänden, »wie im frommen Chor« (G 268), »zierlich ausgeschnitzt von klugen Händen«, mit kleinen Pulten, dreizehn Schilde sind den Stühlen »zugezählt«, mit Helmen und Waffen, die Wappen »bedeutend und gewählt«, nicht aber »ahnenstolz«, mit geheimnisvollen Bildern: in der Mitte wieder das Rosenkreuz. Der Greis stellt Marcus die Einführung in die Geheimnisse des Ordens (»hier geht noch manches vor«, G 314) in Aussicht: »Du kamst, o Freund, nur erst durch's erste Thor;|Im Vorhof bist du freundlich aufgenommen,|Und scheinst mir werth in's Innerste zu kommen.« (G 318-320) Nach kurzem Schlaf findet Marcus seine Zelle verriegelt, und nach drei Schlägen eines Gongs sieht er aus dem Fenster drei Jünglinge mit Fackeln durch die Gänge eilen. Hier bricht das Fragment ab.

TASSO-KOMPLEX UND GATTUNGSZUORDNUNG: INVOCATIO, ZUEIGNUNG. – Die Gestalt Torquato Tassos und die Vertrautheit mit der *Gerusalemme liberata* (von der kindlichen Begegnung mit Johann Friedrich Kopp[e]s Übersetzung von 1744 an) hat bekanntlich den Rang eines Lebensthemas bei Goethe, und es ist nicht nötig, sie hier umständlich herzuleiten. Mit den Krisen von Goethes höfischer Existenz im ersten Weimarer Jahrzehnt wird das Projekt eines *Tasso*-Dramas seit 1780 verfolgt, bis das Projekt im November 1781 nach zwei (verlorenen) Akten liegenbleibt und erst in Italien wiederaufgenommen wird, wie die *Iphigenie* nun in Blankversen. Ende Juli 1789 ist das Drama »fertig«. ³⁷ Wo also nach der ersten Arbeitsphase der *Tasso* eines der vielen Fragmente und unabgeschlossenen Werke des ersten Weimarer Jahrzehnts bildet, stehen dennoch Tasso und seine *Gerusalemme liberata* weiterhin im Zentrum von Goethes poetischem Denken. Das Gedicht soll also zunächst als *obliques Tasso*-Projekt nach dem vorläufigen Scheitern der *direkten* Adressierung von Tassos Sozialschicksal als »Dichter bei Hofe« vorgestellt werden. Im Sinn der Ausgangsthese, dass das Gedicht *Zueignung* tatsächlich nicht nur »eigentlich« oder »ursprünglich« zum Epenprojekt *Die Geheimnisse* gehört, muss zunächst das Gedicht in den Kontext des Epos zurückgeführt werden.

Als Goethe den Herders den Text der – wohl noch titellosen³⁸ – *Zueignung* übersendet, ist er darüber sehr deutlich: »was ich hier schicke ist zum Eingang bestimmt, statt der hergebrachten Anrufung und was dazu gehört«. ³⁹ Die »hergebrachte« Anrufung, die *invocatio* der Muse, gehört mit *propositio* und Widmung an den Gönner zu den traditionellen Einstiegsstellen des Epos, nach denen ein Zugriff auf die Handlung *in medias res* erfolgt. Nach den breiten poetologischen Debatten der Renaissance im Kontext der Wiederentdeckung der aristotelischen Poetik wurden solche Bestimmungsstücke zu festen Bestandteilen der Tradition, die sich als renaissancistische Wiederbelebungen traditioneller Gattungen nicht zuletzt als *invented traditions* (Hobsbawm) darstellen ließen. Torquato Tasso hat mit seinen *Discorsi dell'arte poetica* sowie den *Discorsi del poema eroico* an dieser Debatte prominent wie selbstapologetisch teilgenommen, indem er einerseits – gegen Giraldis Cinzio und Pigna – Romanzo und Epos derselben klassischen Gattung Epos zurechnete, andererseits – gegen Antoniano – die katholische Rechtgläubigkeit des »romantischen« Wunderbaren zu rechtfertigen hatte. ⁴⁰

Stuart Atkins hat Goethes enge Beziehung zur Renaissanceliteratur herausgearbeitet, nicht nur, was die selbstverständliche Vertrautheit mit der humanistischen Dichtungstradition, sondern auch den selbstbewussten Gebrauch ihrer Formenwelt betrifft; die »allegorischen Personifikationen« von *Hans*

37 WA IV/9, 142 (an Anna Amalia, 22. 7. 1789).

38 Das Manuskript H6 der WA, eine Abschrift Herders aus den Jahren 1784 oder 1785, trägt keine Überschrift, ebenso wenig der erste Druck in der ersten Gesamtausgabe.

39 WA IV/6, 333 (an J. G. u. C. Herder, 8. 8. 1784).

40 Zu Tassos Epenpoetik Rohmer 1998, 90-120; Briggs 1930; Waters 1978, Münchberg 2004.

Sachsens poetische Sendung, Meine Göttin, Zueignung und der *Geheimnisse* – allesamt Texte des ersten Weimarer Jahrzehnts – entstammten »der Renaissance- und Barockdichtung«.41 In die Renaissance verweisen in *Zueignung* darüber hinaus – und, selbstverständlich, neben der Formwahl der Stanze – einige Motive des weder zeitlich noch räumlich fixierten Textes.

In Goethes Vision der *Zueignung* heißt es: »Da schwebte mit den Wolken hergetragen|Ein göttlich Weib vor meinen Augen hin,|Kein schöner Bild sah ich in meinem Leben,|Sie sah mich an und blieb verweilend schweben.« (V. 29-32) Wenn das Ich das »göttlich Weib« mit den Worten apostrophiert: »Du gabst mir Ruh, wenn durch die jungen Glieder|Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt|Du hast mir wie mit himmlischem Gefieder|Am heißen Tag die Stirne sanft gekühlt« (V. 45-48), so handelt es sich um Motive, die auf das Schlussgedicht von Petrarcas *Canzoniere* (Nr. 366, »Vergine bella, che di sol vestita«) zurückgehen. Die Jungfrau Maria erscheint im Strahlenkranz der Sonne (»coronata di stelle, al sommo Sole|piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose«, V. 2 f.), sie spendet Trost und Kühlung (»o refrigerio al cieco ardor ch'avampa|qui fra i mortali scocchi«, V. 20 f.). Petrarcas Jungfrau ist darüber hinaus aber auch Prätext für Tassos Musenanruf in der *Liberata* (I, 2-3):42

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte.

Sai che là corre il mondo ove più versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che 'l vero, condito in molli versi,
i più schivi allettando ha persuaso.
Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato intanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve.⁴³

41 Atkins 1972, 124 f.; Jacobs (2004) betont die gattungsinnovatorische Funktion der Befassung mit der Renaissance: im »Götz« als dem ersten Historiendrama, dem »Tasso« als dem ersten Künstlerdrama, sowie im Interesse an den Biographien von Cardanus, Montaigne und Cellini für die neue Autobiographie von »Dichtung und Wahrheit«. – Das Sonett »Freundliches Beginnen« (»Im weiten Mantel bis ans Kinn verhüllet«, 1807/08) schließt an Petrarcas Sonett Nr. 35 (»Solo e pensoso«) an sowie an Motive der »Zueignung«.

42 Zu Tasso/Petrarca Brand 1967, Ramachandran 2007.

43 Tasso 1581/1982, 43 f. In der Übersetzung von Koppe: »O Muse, deren Haupt kein wel-

Auch Tassos eigentliche *propositio* »Canto l'arme pietose« (I,1) sowie der Kontext der Kreuzfahrt ist in den *Geheimnissen* präsent, wenn im Saal des Klosters Schwerter und Schilde, wenn auch »nicht ahnenstolz« (G 275), aufgehängt sind (G 283-288): »Und dreizehn Stühle sah er an den Wänden | Umher geordnet, wie im frommen Chor« (G 267f.), »Und Helme hängen über manchen Schilden, | Auch Schwert und Lanze sieht man hier und dort; | Die Waffen, wie man sie von Schlachtgefilden | Auflesen kann, verzieren diesen Ort: | Hier Fahnen und Gewehre fremder Lande, | Und, seh' ich recht, auch Ketten dort und Bande!« (G 283-288) – »arme pietose« mithin. Wofern es sich bei den Gefährten des Humanus um die Ende des 18. Jahrhundert im Kontext der Geschichte der Freimaurer intensiv diskutierten Tempelritter handelt,⁴⁴ ist der Kreuzzugskontext unmittelbar evident.

Gleichwohl scheint die poetologische Aussage der Invokationen der beiden Texte gegenläufig angelegt zu sein. Tasso entschuldigt vor der Muse die Integration des Wunderbaren des Romanzo – Dämonen, weiße und schwarze Magie, Trugbilder, Verwandlungen – in sein episches Gedicht mit dem Topos der verzuckerten Pille. In den *Discorsi* wird in einer komplizierten Argumentation das Wunderbare einerseits als zeitgenössischer Ersatz der antiken Göttermaschinerie gerechtfertigt, andererseits instrumentell – nach Horaz – als »diletto« bzw. »muovere gli animi colla meraviglia«, das dem Endzweck des *poema eroico* dient, »giovare agli uomini coll'esempio delle azioni umane«.⁴⁵ Bei Goethe erhält das Ich, das sich auf seiner Bergbesteigung⁴⁶ auf *gradus ad parnassum* befindet (insofern das »göttlich Weib« als Muse anzusprechen ist), »der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit«, in Tassos Begriffen also das »maraviglioso« als Funktion des »vero«, die Dichtung als Geschenk, nicht als mögliche Beeinträchtigung der Wahrheit. Wie stark Goethes Gedicht allerdings überhaupt in solchen Kategorien ver-

ker Lorber schmückt, | Dergleichen man vielleicht auf dem Parnaß erblickt; | Nein, sondern deren Kranz mit güldnen Sternen pranget, | Den die Unsterblichkeit der Seligen erlanget! | Entzünde meine Brust mit deiner Himmelsglut! | Gib meinem Liede Kraft, und halte mir's zu gut, | Dafern ich Fabelwerk zu deiner Wahrheit setze, | Und oft mit andrer Zier, als deiner Lust, ergetze. | | Du weißt ja, daß der Welt ein Blatt am liebsten ist, | Das ihr die Schmeicheley des Helicons versüßt, | Und daß die Wahrheit oft, wenn sie der Vers verstecket, | Auch selbst den Ekelsten nicht widerwärtig schmecket. | So nimmt ein krankes Kind das Arzeneyglass leicht, | Wenn man zuvor den Rand mit etwas Süßem streicht: | Es trinkt den bittern Saft, den ihm die Freunde geben, | Und dieser Selbstbetrug errettet ihm sein Leben.« (Koppe 1744, 8)

44 So Morris: »der ganze Dichtungsplan ist aus der von Lessing angeregten Discussion über den historischen Zusammenhang der Tempelherren mit den Freimaurern hervorgegangen« (Morris 1906, 132).

45 Tasso 1823, Bd. 12, 20 u. 13 (»Discorsi del poema eroico«).

46 Jordan (2008) hat den Eingang von »Zueignung« mit einem weiteren Renaissance-motiv zusammengebracht, mit Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux. – Dieser *locus classicus* moderner Natureroberung steht für Goethe hinter dem Aufstieg auf den St. Gotthard im Jahr 1775, vgl. Maisak 2001, 62.

ankert ist, zeigt der zweite Eingang des Textes, die Eingangsstanzen der *Geheimnisse* (G I-16):

Ein wunderbares Lied ist euch bereitet;
 Vernehmt es gern und jeden ruft herbei!
 Durch Berg' und Thäler ist der Weg geleitet;
 Hier ist der Blick beschränkt, dort wieder frei,
 Und wenn der Pfad sacht in die Büsche gleitet,
 So denket nicht, daß es ein Irrthum sei;
 Wir wollen doch, wenn wir genug geklommen,
 Zur rechten Zeit dem Ziele näher kommen.

Doch glaube keiner, daß mit allem Sinnen
 Das ganze Lied er je enträthseln werde:
 Gar viele müssen vieles hier gewinnen,
 Gar manche Blüthen bringt die Mutter Erde;
 Der eine flieht mit düsterm Blick von hinnen,
 Der andre weilt mit fröhlicher Geberde:
 Ein jeder soll nach seiner Lust genießen,
 Für manchen Wandrer soll die Quelle fließen.

Innerhalb der Epospoetik ließen sich diese beiden ersten Stanzen als *propositio*, als Nennung des Gegenstands des Epos verstehen. Da es sich bei diesem Gegenstand allerdings um die eponymen »Geheimnisse« handelt, wird nichts verraten, außer dass es sich um eine Fortsetzung des Wanderungs- und Aufstiegsmotivs handeln wird, was Text und Proömium aufs engste verklammert. Die Rede vom »wunderbare[n] Lied« bildet zugleich offensichtlich eine Verortung innerhalb der Subgenera des Epos. Es wird sich, sofern die »Wahrheit« in »der Dichtung Schleier« gehüllt wird und es dann im »Lied« etwas zu »enträthseln« geben wird, um ein Lehrgedicht im Medium des »Wunderbaren« handeln; nicht jedenfalls um ein politisch-historisches Heldenepos wie die *Henriade* Voltaires, der an Stelle der Muse die Wahrheit selbst als »sévère Vérité«, auch nicht um ein christliches Epos wie Klopstocks *Messias*, der »die unsterbliche Seele« unter Beihilfe des »Schöpfers Geist« angerufen hatte. Der *poema eroico*, die Epopöe als Heldengedicht, gehört – mit Ausnahme nur des entheroisierenden *Achilleis*-Projekts – als einzige der großen Gattungen nicht zu Goethes Gattungs-Horizont; es mag die Einsicht Montesquieus, man lebe in einem Zeitalter der »décadence de l'admiration«,⁴⁷ hier eine Rolle spielen.

Aber ist *Zueignung* tatsächlich die *invocatio* oder erfüllt das Gedicht nicht auch andere Funktionen? Wenn V. 1-16 die *propositio* ersetzen, muss – mit den Normen der Renaissance gedacht – *Zueignung* zugleich die Funktion der Widmung erfüllen, was der Titel des Textes ja auch zu implizieren scheint.

47 Roger 2000, 159.

Allerdings legt hier nicht der Dichter sein Werk in die Hand seines Herrn – Wielands *Oberon* (1780) enthielt zwei Adressen, »An den Leser« und »An Se. Durchlaucht den Prinzen August von Sachsen-Gotha und Altenburg«; Tasso überreicht Herzog Alfons die *Gerusalemme liberata* in der zweiten Szene von Goethes Drama –, sondern hier erhält umgekehrt der Dichter das Geschenk der Dichtung aus der Hand der Muse, ist somit selbst der Beschenkte. Ähnlich hat man sich gefragt, *wem* eigentlich im zweiten Stanzengedicht mit demselben Titel, dem Eingangsgedicht zu *Faust I* (»Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten«, 1797), *was* überantwortet wird, mit dem Ergebnis, hier eigne »[n]icht der Dichter [...] sein Werk dem Leser oder überhaupt irgendjemandem zu, sondern die Dichtung eignet sich dem Dichter zu, wird ihm zur ›Wirklichkeit‹.«⁴⁸ In diesem Sinn könnte es sich auch bei der *Zueignung* der *Geheimnisse* um das Empfangen des Werks *durch* den Dichter handeln; dann wäre »der Dichtung Schleier« nicht als Begabung des Wanderers mit Dichtkunst und Befähigung zur poetischen Sprache überhaupt, sondern als die Gabe *dieser* Dichtung (der *Geheimnisse*) zu lesen. Damit indizierte das Gedicht überhaupt nicht so sehr eine Poetik – diesen Eindruck erweckt erst die Verwendung des Textes als Eingangsgedicht der ersten rechtmäßigen Werkausgabe (*Schriften* bei Göschen, ab 1787) –, als vielmehr den Vorgang des Verhüllens einer esoterischen »Wahrheit« und wäre, gleichsam »lokal«, auf die Geheimnisse der *Geheimnisse* bezogen.

So schriebe sich das Gedicht auf paradoxe Weise in den Geheimnisdiskurs des späten 18. Jahrhunderts ein, der, wie im Freimaurerritual, den Initiaten hinter den Schleier führt oder den Nicht-Initiierten, der den Schleier einfach abreißt, verderben lässt. Wenn die *Zueignung* zum *Faust* als »Initiations-Gedicht«⁴⁹ bezeichnet werden kann, dann ist auch hier das Ich mit allen Anzeichen einer Initiation konfrontiert: auf ungewöhnliches Dunkel (»Dämmerung«) folgt der blendende Glanz einer Lichterscheinung⁵⁰ (»Ein Glanz

48 Michelsen 1990, 190.

49 Schöne 2003, 151.

50 Vgl. die Aureole um die »schöne Amazone« in den »Lehrjahren«, IV/6. Staiger (II, 166) vergleicht diesen Auftritt mit der Konstellation in »Zueignung« und deutet sie als »Epiphanie«; Schings, der demonstriert, wie stark der »Wilhelm Meister« Tassos »Gerusalemme liberata« verpflichtet ist (»die heimliche Tasso-Nachfolge Wilhelm Meisters«, Schings 1985, 169), bezieht die Stelle, als die »Amazone« ihren Mantel (!) um Wilhelm legt, auf die Lichterscheinung der verklärten Clorinda vor Tancredi in XII, 91 (Tasso 1581/1982, 521): »Ed ecco, in sogno, di stellata veste|cinta gli appar la sospirata amica:|bella assai più, ma lo splendor celeste|orna e non toglie la notizia antica«. Lichterscheinung und Mantelgabe würden dann aber auch die Zuordnung der »Zueignung« zum Tasso-Komplex sicherstellen; das sechste Buch der »Theatralischen Sendung«, in dem die Stelle den Schluss des ersten Kapitels bildet, wurde parallel zu den »Geheimnissen«, im Lauf des Jahres 1785 verfasst. Wenn dieser Bezug angenommen werden kann, handelte es sich hier um ein auf Romanverhältnisse herabgestimmtes Selbstzitat (Goethe schickt die Eingangsstenzen, also die »Zueignung«, schon im August 1784 an das Ehepaar Herder). Sofern der »eigentümliche Reiz des ›Romanhaften‹« der ersten Meister-Bücher daher rührt, »daß die heroischen und wunderbaren Ereignisse des

umgab mich und ich stand geblendet«, V. 24), aus der sich das »göttlich Weib« löst.

Paradox ist die Initiation, weil der Initiand das Geheimnis, die »Wahrheit«, bereits kennt; sie hat »Ruh« gegeben, »wenn durch die jungen Glieder|Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt;|Du hast mir wie mit himmlischem Gefieder|Am heißen Tag die Stirne sanft gekühlt;|Du schenktest mir der Erde beste Gaben,|Und jedes Glück will ich durch dich nur haben!« (V. 43-48) Der Initiand ist schon ein Eingeweihter, wenn auch gewissermaßen erst in niederen Graden,⁵¹ und erhält vom Gegenstand des Geheimnisses das nicht-transparente Medium, in dem das Geheimnis den »Brüdern« und »Freunden« mitgeteilt werden kann.

Um zusammenzufassen: Die *Geheimnisse* sind also der Plan eines großen weltanschaulichen Epos, in der Form des Lehrgedichts. Meredith Lee zufolge war Goethes erstes Epenprojekt *Der ewige Jude* gegen Klopstock gerichtet gewesen;⁵² *Die Geheimnisse* sind in mehrerlei Hinsicht polemisch mit Wieland verklammert, gerade auch über den Tasso-Kontext. Die Eingangsszene des *Tasso* – dass das auch für den verlorenen sog. *Ur-Tasso* gilt, kann angenommen werden – zeigt die beiden Leonoren am Hof von Ferrara bei der Bekräftigung einer Vergil- und einer Ariost-Herme; mit dem Vergil gewidmeten Lorbeerkranz wird dann Tasso vom Herzog Alfons gekrönt, Parodie und ernsthaftes Zitat zugleich der humanistischen Zeremonie der Krönung zum *poeta laureatus*. Historisch wie fiktionsintern wäre Tasso ja die Dichterkrönung durch den Papst bevorgestanden. Eben dieses Szenario zitiert Goethe selbst, als er Wieland für den *Oberon* am 23. 3. 1780 einen Lorbeerkranz übersendet; eine Woche später heißt es im Tagebuch: »Gute Erfindung Tasso.«⁵³ Wenige Wochen davor hatte er mit Wieland eine Art literarischer Allianz vereinbart (»zu Wieland. Gut Gespräch und Aussicht bessers zusammenlebens. Vorschlag zu einer Sozietät«⁵⁴). Das ambivalente Verhältnis zu Wieland hatte mit Goethes Farce *Götter, Helden und Wieland* eingesetzt, wo Wieland in den Tartaros zitiert wird und mit Euripides, Alkestis, Admet und Herkules konfrontiert wird; Wieland war für seine deutsche Oper *Alceste* (mit der Musik von Anton Schweitzer, 1773) im Sinne der *Querelle des anciens et des modernes* mit Euripides in ein Verhältnis der *aemulatio* getreten, was Goethe die Alten verteidigen ließ. Das Gedicht *Geweihter Platz* von 1782 ist auf Wieland bezogen worden, hier heißt es: »Was der Himmel nur Herrliches hat, was glück-

Epos die bescheidenen Abenteuer Wilhelms insgeheim modellieren und solchermaßen ihren »Realismus« stillschweigend einfärben« (Schings 1985, 169), ließe sich für die »Geheimnisse« eine noch direktere Adressierung des Episch-Wunderbaren erwarten.

51 »Kaum bist du sicher vor dem größten Trug, |Kaum bist du Herr vom ersten Kinderwillen, |So glaubst du dich schon Übermensch genug, |Versäumst die Pflicht des Mannes zu erfüllen!« (V. 59-62)

52 Lee 1995.

53 WA III/1, 113 (Tagebuch, 30. 3. 1780).

54 WA III/1, 105 (Tagebuch, 17. 1. 1780).

lich die Erde|Reizendes immer gebar, das erscheint dem wachenden Träumer. | | Alles erzählt er den Musen, und daß die Götter nicht zürnen, | Lehren die Musen ihn gleich bescheiden Geheimnisse sprechen.«⁵⁵ Ein Wieland-Aufsatz von 1774, *Was ist Wahrheit?*, hatte vom Perspektivischen der Wahrheit gehandelt, unter Rekurs auf den Schleier und den Isis-Topos: »Die Wahrheit ist, wie alles Gute, etwas *verhältnismässiges* [...]. Keinem offenbart sie sich *ganz*; jeder sieht sie nur *stückweise*, nur von *hinten*, oder nur den *Saum ihres Gewandes* [...]«.⁵⁶

Jedenfalls lassen sich genügend Indizien für ein sehr enges polemisches Verhältnis zwischen Goethes und Wielands Projekten derselben Periode finden. Goethe war am Ende der Vorweimarer Zeit selbst in das Feld des Musiktheaters übergegangen; im Fall des Epos findet sich der zwiespältige Eindruck einer *Oberon*-Vorlesung durch Wieland in Goethes Tagebuch:

Es ist ein schätzbar Werck für Kinder und Kenner, so was macht ihm niemand nach. Es ist grose Kunst in dem Ganzen soweit ichs gehört habe und im einzelnen. Es setzt eine unsägliche Übung voraus, und ist mit einem grossen Dichter Verstand, Wahrheit der Characktere, der Empfindungen, der Beschreibungen, der Folge der Dinge, und Lüge der Formen, Begebenheiten, Märghen Frazzen, und Plattheiten zusammen gewoben, dass es an ihm nicht liegt wenn es nicht unterhält und vergnügt. Nur wehe dem Stück, wens einer außer Laune und Lage, oder einer der für dies Wesen taub ist hört, so einer fragt *a quoi bon*.⁵⁷

Der *Oberon*, das große und wirkungsmächtige Epos der 1780er Jahre, hatte Ariostos *Orlando furioso* zu einer Restauration des Hochstilepos benutzt und in flexiblen Ottaverimen und einer ›wunderbaren‹ Handlung den »Ritt in's alte romantische Land« zu einer burlesken Fassung des Humanitätsgedankens genützt. Vor diesem Hintergrund steht Goethes *Geheimnisse*-Plan diametral gegen Wieland, und zwar im Sinn eines Agon: Wieland-Ariosto gegen Goethe-Tasso, freie gegen strenge Stanzenform, »Kinder und Kenner« gegen den esoterischen Gehalt freimaurerisch-rosenkreuzerischer Mysterien. Der *Oberon* ist eine kunstvolle Komposition der Prüfungen des Paares Hyon und Rezia, die Handlung wird durch eine Parallelhandlung um Oberon und Titania (aus Shakespeares *Sommernachtstraum*) im Elysium verdoppelt. Für Goethes *Geheimnisse* ist eine gänzlich andere Sujetfügung zu veranschlagen; gegen Wielands ›vergnügeliche‹ Intrigen wird eine Initiation gesetzt. Dabei war dem *Oberon* esoterischer Gehalt nicht gänzlich ferngelegen, wie die Episode um den ›Alten vom Berge‹ zeigt.

War also *Oberon* der bestimmende epische Text der achtziger Jahre (bevor mit dem Philologen Friedrich August Wolf und Goethe selbst dann Homer

55 WA I/2, 128 (»Geweihter Platz«, 1782).

56 Wieland: SW 24, 42 u. 50. Vgl. Nisbet 1986 zu Goethes »Lehrgedicht«-Projekt.

57 WA III/1, 91 (Tagebuch, 26. 7. 1779).

in den Vordergrund rückte, mit *Hermann und Dorothea* als homerisierender Idylle und dem Projekt der *Achilleis*), so war für den esoterischen Kontext das Epos jedenfalls eine sich nahelegende Form; bereits Terrassons Geheimbundroman *Sethos* (1767, 1777 ins Deutsche übersetzt von Matthias Claudius) hatte den Gattungstitel eines Prosaepos beansprucht (ähnlich wie schon im 17. Jahrhundert Fénelons *Télémaque* und Scudéry's *Artamène ou le Grand Cyrus*).⁵⁸

Zweierlei ist nach all dem festzuhalten: Zum einen verbindet *Die Geheimnisse* mit dem Plan des *Ewigen Juden*, dass beide voritalienischen Epenpläne die Auseinandersetzung mit einem großen Gattungsexemplar der Gegenwartsliteratur suchen und polemische Antithesen bilden: zu Klopstocks *Messias* einerseits, Wielands *Oberon* andererseits. Damit stehen beide Projekte aber auch, zum anderen, in einer impliziten Auseinandersetzung um die Gattung Epos und die Weise, in der von hohen Dingen gehandelt werden kann. Denn das Epos ist als Gipfel- und Zentralgattung, als »Meisterstück der Poesie« (Gottsched⁵⁹), als »dernier effort de l'esprit humain«⁶⁰ Schlussstein der Gattungshierarchie, jedenfalls im epischen Fach; auch – und im Tasso-Kontext gerade – in der Gestalt eines Gattungshybrids mit dem *romanzo* (dessen Eposfähigkeit Tassos Poetik verfocht) und unter Einschluss des Wunderbaren, das die Aufklärungspoetik Bodmers und Breitingers in Anschluss an die englische Biblepik Miltons vertreten hatte. Hatte sich Goethe vor Weimar durchaus an Wielands Typ der Verserzählung orientiert (z. B. *Triumph der Tugend* aus den *Annetten-Liedern*, 1767), so setzt er in der Frankfurter und Weimarer Zeit höher an, nach dem vergilianischen Topos »maiora canamus«. Es liegt der Verdacht nahe, dass die – hoch ansetzenden – *Geheimnisse*, wenn sie schon mit einem poetologischen Begnadungsszenario anheben, auch das virulente Zentralthema der Frankfurter Zeit: wie ist post-rhetorisches Dichten möglich?, zu ihrem Thema machen.

58 Einen Parallellfall hat die Ersetzung von Wielands Prätext Ariost durch eine Annäherung an Tasso bei dem josephinischen Dichter (und Freimaurer) Johann Baptist v. Alxinger, dem Schiller die Quelle für »Das verschleierte Bild von Sais« (1795 in den Horen) verdankte. (Es handelt sich um ein Gedicht »Bey Br. A*x*r« und Br. P*st*rs Einverleibung in die sehr ehrw. □ zur W.E. von Br. A*x*r«, also zur Aufnahme Alxingers und Martin Joseph Prandstätters in die Wiener Freimaurerloge »Zur Wahren Eintracht«, im »Journal für Freymaurer« von 1785. Dazu der genaue Nachweis bei Klatt 1985.) Alxinger, Wiener Verehrer, Nachfolger und ›Freund‹ Wielands, hatte in seinen Versepen »Doolin von Maynz« (1787) und »Bliemberis« (1791, im Jahr von Mozarts und Schikaneders »Zauberflöte«) eine stärker esoterisch (und alchemistisch-rosenkreuzerisch) orientierte Variante des »Oberon« versucht, hier in polemischer Abgrenzung zu Wielands zweitem Wiener Hauptkorrespondenten, Alxingers Logenbruder Aloys Blumauer, der in seiner »Aeneis travestirt« in einer Vergil-Travestie die burlesken Züge des Epos verstärkt hatte. Alxingers (literarischer) Aristokratismus ist ebenfalls ein Zug, der ihn mit dem esoterischen Modell (und Goethes Projekt) verbindet (dazu ausf. Michler 2007).

59 Gottsched 1751/1962, 469.

60 Roger 2000.

DAS »GÖTTLICH WEIB« UND DIE »BRÜDER«. – Dieter Borchmeyer behauptet in seiner Standarddarstellung der Weimarer Klassik, die *Geheimnisse* seien »nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen; im Grunde hat sie Goethe für nur drei Menschen geschrieben, Charlotte von Stein, Herder und Knebel.«⁶¹ Abgesehen davon, dass die Aufzählung Caroline Herder unterschlägt, die ebenfalls zu den ersten Adressaten gehört hat, und in Anbetracht dessen, dass Frau v. Stein von vielen Interpreten – im Licht des Briefwechsels nicht ganz von ungefähr – für das »göttlich Weib« des Gedichts gehalten wird, blieben dann gerade zwei »Brüder« übrig; und in Anbetracht dessen, dass die *Geheimnisse* nicht nur nicht, sondern sogar als Torso publiziert wurden, die *Zueignung* dazu an prominenter Stelle, muss das Verhältnis von »esoterisch« und »exoterisch« komplexer angelegt gewesen sein.

Die Forschung hat dem »göttlich Weib« der *Zueignung* durchaus unterschiedliche Identitäten zugeschrieben. Für Walzel war die Göttin die Wahrheit,⁶² für Klarmann »nicht die Wahrheit, sondern als Goethesche Muse die Bezeugerin der Gottnatur und absoluten Wirklichkeit durch eine Dichtung, die den Schleier zu verwenden weiß«;⁶³ immer wieder »war« sie die Frau v. Stein, oder, in einer prätextierten Kompromissformulierung schließlich:

Ihrer Erscheinung nach, wie Goethe in seiner Definition der Allegorie unterschied, ist die Göttin der *Zueignung* die Natur. Goethes Allegorie verwandelt die Natur in den »Begriff« Frau von Stein, die Goethe als wahrhaftige Vertreterin einer Frau und Mutter [...] beeindruckt hat.⁶⁴

Umgekehrt wurde argumentiert, die Göttin sei keine (statische) Allegorie, sondern eine prozessuale Vision, die eigentlich die Unmöglichkeit, sich als statische, begriffliche Allegorie zu präsentieren, belege.⁶⁵ Insofern ist es plausibel, dass die Forschung in der Figur so viele unterschiedliche Gestalten »sehen« konnte: Sie zeigt sich erst als Madonnenerscheinung, trägt dann Züge der petrarkistisch verehrten Frau v. Stein (gleichsam als *familiar joke* – vor allem da, wo es um die Erziehung des Dichters geht)⁶⁶ und wird schließlich, als sie sich den aus dem Naturding Nebel gezogenen Schleier umwirft, zur Isis der Naturphilosophen, der Hermetiker und allgemeiner: der Arkandiskurse

61 Borchmeyer 1998, 121.

62 Walzel 1932, 100.

63 Klarmann 1924, 42.

64 Ritchie 1969, 150.

65 Mayer 2004.

66 Vgl. das Gedicht »An Lida« (1781), in dem die motivischen Elemente der *Zueignung* in eine etwas andere Konfiguration gebracht sind: »Denn, seit ich von dir bin, | Scheint mir des schnellsten Lebens | Lärmende Bewegung | Nur ein leichter Flor, durch den ich deine Gestalt | Immerfort wie in Wolken erblicke: | Sie leuchtet mir freundlich und treu [...]« (WA I/2, 109) und im »Tasso«: »Mit mannichfalt'gem Geist verherrlicht er | Ein einzig Bild in allen seinen Reimen. | Bald hebt er es in lichter Glorie | Zum Sternenhimmel auf, beugt sich verehrend | Wie Engel über Wolken vor dem Bilde« (WA I/10, 112). Dazu Neumann 1965, 58.

des Jahrzehnts, eine so naheliegende Assoziation, dass sie in der Spezialliteratur zu *Zueignung* m. W. noch nicht in Erwägung gezogen worden ist. Der Schleier der Isis bzw. das verschleierte Bild zu Sais ist gewiss die prominenteste Applikation des alten Schleiersymbols in der Spätaufklärung (Alxinger; Schiller, *Das verschleierte Bild zu Sais*; Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*). Insofern ist die Frau der *Zueignung* als Initiatin und Geheimnis zugleich eine psychoanalytisch belastbare Konstruktion, die aber nur der Umweg ist für das Verhältnis zu den »Brüdern« und »Freunden«, die sich als Gemeinde erst über das vom »göttlich Weib« vertretene »Geheimnis« konfigurieren. »Brüder« waren beim vorweimarischen Goethe die Freunde aus der *peer group* einer literarischen wie lebensweltlichen Avantgarde⁶⁷ gewesen; die »guten meines Zeitalters«,⁶⁸ die »großen Menschen«, die wenigen, die der Edle »zu sich« »zieht«, »die seiner Natur sind«:⁶⁹ »Und mit inniger Seele fall ich dem Bruder um den Hals Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Machiavell.«⁷⁰ In *Mahomets Gesang*, dem Gedicht, das die erste Weimarer Gedichtsammlung eröffnete, reißt der junge Strom »mit frühem Führertritt« seine »Bruderquellen« mit sich fort, »Bruder nimm die Brüder mit«, rufen die Flüsse und Bäche der Ebenen und der Gebirge dem Strom zu und erhalten die Antwort: »Kommt ihr Alle«.⁷¹

In der *Zueignung* antwortet auf das Bescheidungsgebot der Göttin:

So glaubst du dich schon Übermensch genug,
Ver säumst die Pflicht des Mannes zu erfüllen! [...]
Erkenne dich, leb' mit der Welt in Frieden! (61f., 64)

Demgemäß das Ich des Gedichts, der Wanderer:

Verzeih mir, rief ich aus, ich meint' es gut;
Soll ich umsonst die Augen offen haben?
Ein froher Wille lebt in meinem Blut,
Ich kenne ganz den Werth von deinen Gaben!

67 Herder, Lavater, Pfenninger, F. L. zu Stolberg, G. Breitkopf, Kestner; F. H. Jacobi und Lenz bezeichnen Goethe als Bruder. »Bruder« war eine gängige Freundschaftsvokabel der »Empfindsamen«; vgl. auch die pietistisch-herrnhuterische Frankfurter Brüdergemeinde Marienborn, in die Goethe 1769 von Susanne v. Klettenberg eingeführt wurde und mit der bis 1772 Kontakt bestand (vgl. »Dichtung und Wahrheit« III/15).

68 WA IV/2, 112 (an H. W. Gerstenberg, 18. 10. 1773).

69 WA IV/30, 16f. (an J. G. Zimmermann, 3. 5. 1775).

70 WA IV/2, 156 (an J. K. Lavater und J. K. Pfenninger, 26. 4. 1774). Zum aristokratischen »Bruder«-Konzept mit Blick auf Spinoza Bollacher 1969, 88-115. – »Brüder« sind die gotischen Baumeister (»Von deutscher Baukunst«), Prometheus' und Shakespeares »Menschen« (»Rede zum Shakespears Tag«).

71 »Das Genie verbindet sich nur mit Gleichgesinnten, vermag auf die amorphe Masse nicht einzuwirken.« »Brüder können nur die »großen Menschen« sein.« (Bollacher 1969, 114f.)

Für andre wächst in mir das edle Gut,
 Ich kann und will das Pfund nicht mehr vergraben!
 Warum sucht' ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
 Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll? (65-72)

Wo das Ich die »Brüder« apostrophiert, antwortet die Göttin mit der Nebelschleiergabe für die »Freunde«: »Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle|Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!« (97f.), und diese »Freunde« sind es, an die sich die Schlussoktave der *Zueignung* richtet (»So kommt denn, Freunde [...]«). Der »Wahrheit« gegenüber sinken die »Brüder« zu »Freunden« des Sprechers herab, und die Freunde sind es, denen ein dem metaphysischen Gehalt der Vision – die aus dem Schluss des Gedichtes ohne weiteres verschwindet – durchaus ungleichnamiges, etwas herabgestimmtes Freundschaftsidyll in Aussicht gestellt wird, in dem Dichtung zur bloßen Verschönerung des Lebens dient und sich nicht an der »Wahrheit« messen muss.⁷² »Brüder« sind damit nicht mehr die Brüder der Sturm und Drang-Horde einer radikalisierten Empfindsamkeit, auch nicht mehr die einem »Großen« kongenialen »Seitenströme« von *Mahomets Gesang*; sie haben sich in Brüder einer Gemeinschaft Wahrheitssuchender verwandelt. Im Jahr 1780 war Goethe bei den Freimaurern initiiert worden und hat in seinen Logengedichten auch an der zeitgenössisch verbindlichen Anrede »Brüder« festgehalten.

Die bloße Nennung indiziert bereits den Verlust jener ersten *peer group* und auch den Verlust der Phantasie von der Bruderschaft der Großen; in veränderter Form allerdings sind sie Thema der *Geheimnisse*. Denn die Sturm- und Drang-Gruppe war nicht bloß ein Freundeskreis, sondern zugleich Mit-Produzentengruppe und erstes Publikum gewesen; ihre Aufgabe ist die Konsequenz der Entscheidung für die Existenz im höfischen Kontext, wie der Fall von Jakob Michael Reinhold Lenz zeigt: Lenz verweigert die habituelle Anpassung an die höfische Gesellschaft, begeht eine nach wie vor ungeklärte »Eselei« und wird schließlich von Goethe aus Weimar entfernt.

Das Problem der Aufrechterhaltung eines produktiven Kreises als Umfeld der poetischen Produktion Goethes bleibt allerdings akut. Wenn tatsächlich eine Arkangruppe, freimaurerisch-rosenkreuzerisch inspiriert, das Thema der *Geheimnisse* bildet, dann lässt sich der Text hier anschließen.⁷³ Es ergibt sich

72 Allerdings ist in Herders Abschrift (H6 der WA) statt »Brüdern« »ändern« zu lesen. WA I/1, 369.

73 Nicholas Boyle beschreibt die Produktions- und die persönliche Krise des Autors im ersten Weimarer Jahrzehnt als Folge last des »Weimarer Kompromisses«: als Anpassungsproblem des Bürgers im Adelsmilieu, und zugleich als Krise des Publikumsbezugs von Goethes Literatur. Die Nähe zur »offiziellen«, d. h. hofnahen Literatur zeige sich im Unvermögen zum Realismus (eine offensichtlich von Lukács inspirierte These): Die deutsche Literatur fände keinen Weg zur Aufnahme der bürgerlichen Traditionen eines Grimmelshausen und keinen Anschluss an die englische realistische Tradition (Gold-

mithin als mikrosoziologischer Hintergrund in Summe ein Projekt der Transposition sozialer Binnenwerte aus dem Milieu einer lebensreformerisch-künstlerischen Avantgardebewegung (»Sturm und Drang«) in das stabilisierte Milieu einer Position als »bürgerlicher« Intellektueller in einer Adelskultur. Drei Dimensionen dieser spezifischen Konstellation lassen sich genauer darstellen: (a) die Frage des Arkanmodells und seiner kulturellen Verortung in den esoterischen Gemeinschaftsbildungen der Zeit; (b) die Frage nach dem materialen Sinn des »Geheimnisses« als Frage nach der Kontinuität kreativer Selbsterklärungs- und Selbstproduktivierungsmodelle; schließlich (c) die Frage nach dem historischen Sinn der Arkangemeinde vor der Folie des die beiden ersten Aspekte umfassenden *re-stagings* eines spezifischen Modells des Intellektuellen in der Renaissance.

SOZIALMODELL DER FREIMAURER. – Die primäre Funktion des Geheimnisses im 18. Jahrhundert ist Vergesellschaftung,⁷⁴ nicht so sehr Verheimlichung und Abgrenzung; diese Funktion steht hinter den Arkanpraktiken der Freimaurer, der Rosenkreuzer, der Illuminaten und anderer »Geheim«-Zirkel, die mithin das Projekt der Herstellung einer *qualifizierten* Öffentlichkeit verfolgen. Die *Geheimnisse* sind mit *Zueignung* und Eingangsstanzen gleich zweifach »vor dem Zugriff durch Unbefugte« gesichert; wenn dann die Werkausgabe mit der *Zueignung* eröffnet werden wird, so besiegelt das Gedicht die Abgrenzung eines Raums, in dem qualifizierte Sozialität von »Freunden« (»So kommt denn, Freunde [...] Wir gehn vereint dem nächsten Tag entgegen!| So leben wir, so wandeln wir beglückt«, Z 105, 109f.) das Ergebnis, nicht Medium oder Voraussetzung von Dichtung ist. Die Mitteilung einer Schau im Eingangsgedicht, an den Pforten des »Werks«, eröffnet einen »Zauberkreis«, der zwar nicht *bloß* Eingeweihten oder *bloß* – durch den Dichter – *vermittelt* Eingeweihten zugänglich ist, doch aber eine Ein-Stimmung durch Teilhabe an einer poetologischen Vision erfordert und sich schon dadurch vom »witzigen« Dialog mit dem Publikum der Aufklärungsliteratur⁷⁵ ebenso weit entfernt hat wie von den Präzepten der klassizistischen Aufklärungspoetik. Dann erst wird es möglich sein, sich wieder traditioneller (nicht aber »konventioneller«) »Formen« zu bedienen, antiker, oder vielmehr renaissancecistischer Form sich nähernd. Von daher die Analogie und Affinität des poetischen Verfahrens zu den Verkehrsformen der Arkangeseellschaften des

smith, Jane Austen). In »Deutschland« scheiterte die Radikalisierung der Gefühlkultur (»Empfindsamkeit«) im Sturm und Drang, Goethe rette sich in eine poetisierte Biographie (Boyle 2004, 322f.). Die Dichotomie von »Dichtung« und »Wahrheit«, lässt sich an dieser Stelle hinzufügen, ist ja nicht *bloß* eine poetologische Formel, sondern indiziert das Problem der Rundung einer glückenden Autobiographie (»Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit«); auch hier also sind Lebensprobleme unmittelbar nicht *bloß* mit »Form-«, sondern ganz elementar mit Gattungsproblemen verbunden.

74 Vgl. z. B. Simonis 2002.

75 Vgl. Preisendanz 1962.

18. Jahrhunderts: Dichtung erfordert nicht nur beim Dichter die Initiation, also das, was in früheren Zeiten platonischer *furor* und *enthousiasmos* geleistet hatte, sondern die maximale Entfernung vom Publikum. Von daher lässt sich Goethes Gattungsdenken nur via negationis durch Gattungstheorien erschließen, die an der Rezeption ansetzen; tatsächlich ist es gerade das Gattungsdenken, das der Geheimnisstruktur unterliegt. Hiervon nachher mehr.

»WAHRHEIT« UND »SCHAU«: NATURPHILOSOPHIE UND ESOTERISCHE VERGEMEINSCHAFTUNG. – Gibt es darüber hinaus aber ein materiales Geheimnis, das in den *Geheimnissen* mitgeteilt oder wenigstens evoziert werden sollte? Wie oben gesehen, liegt es nahe, beim sich verschleiern den »göttlich Weib« zeittypisch an die Isis zu denken. Dazu charakterisiert sich Goethes Konzept von Wahrheit stets durch den »unvermittelten Bezug von Wahrheit auf das Seiende«,⁷⁶ jede konstruktivistische Erkenntnistheorie wird resolut abgelehnt: »[D]er Erkenntnisprozess nähert sich der Natur als der Wahrheit selbst«⁷⁷ und ist letztlich als (neuplatonische) *Schau* sowohl realisiert als auch garantiert; die Natur selbst lüftet den Schleier der Isis, wie es in *Faust I* heißt: »Geheimnisvoll am lichten Tag|Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben|Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag|Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.«⁷⁸ Oder: »Alle Wahrheit zuletzt wird gebildet, geschaut.«⁷⁹ Wenn also in *Zueignung* das »göttlich Weib« sich selbst als »Wahrheit« apostrophiert, aus deren Hand die Dichtung empfangen wird, ist in Goethes Naturtheorie immer schon die Natur gemeint. »Der Dichtung Schleier« wird aus einem Nebelschwaden »gezogen«, ist daher selbst Naturding, das die Natur-Wahrheit verhüllt;⁸⁰ die Kontinuität zwischen Poesie und Natur bei Goethe ist ein Gemeinplatz.⁸¹

Damit stimmt zusammen, dass die rosenkreuzerische Ordensgesellschaft der *Geheimnisse* Züge der Rosenkreuzerschriften (*Fama fraternitatis*; *Confessio*; *Chymische Hochzeit*) des Valentin Andreae trägt, und Goethes »Humanus« Züge von Christian Rosencreutz.⁸² Andreaes Rosenkreuzer sind eine alchemistische Gemeinschaft, die über den *lapis philosophorum* verfügt, paracelsische Medizin treibt und das »Buch der Natur«, *liber mundi*, studiert, nicht die medizinischen Autoritäten. Das »Buch der Natur« spielt gerade als paracelsische Metapher – ebenso wie Paracelsus selbst – eine zentrale Rolle in

76 Erpenbeck 2004, 1117.

77 Ebd.

78 WA I/14, 39 (»Faust I«, V. 669-672). Schöne (2003, 225) weist auf die Verwandtschaft der Verse mit dem Tobler-Fragment »Die Natur« (1782) hin.

79 WA I/5.1, 213.

80 Darauf hat Mayer (2004) hingewiesen.

81 Vgl. z. B. WA I/3, 115 f.

82 Im Tasso-Kontext erinnert Humanus an Tassos Weisen von Ascalon, der als Gegenspieler der Armida der weißen Magie obliegt und mit seinem Schild Rinaldos Erwachen aus der Traumwelt der glückseligen Inseln bewirkt.

den Rosenkreuzerschriften⁸³ und in diesen Jahren bei Goethe – der ja einen »Roman über das Weltall«⁸⁴ plant – selbst auch.⁸⁵ Dass Goethe, der vom paracelsistischen Arzt Johann Friedrich Metz von einer Todeskrankheit geheilt worden war, mit diesen Schriften vertraut war, kann als sicher vorausgesetzt werden, auch wenn eine Lektüre (der *Chymischen Hochzeit*) erst nach der Arbeit an den *Geheimnissen* direkt belegt ist.⁸⁶

So lässt sich auch in den *Geheimnissen* eine Anzahl alchemistisch-rosenkreuzerischer Motive finden.⁸⁷ Wenn etwa Marcus im Rittersaal des Klosters auf den Schilden zu beiden Seiten des Rosenkreuzemblems sowohl »einen feuerfarbnen Drachen, | Der seinen Durst in wilden Flammen stillt«, als auch »einen Arm in eines Bären Rachen, | Von dem das Blut in heißen Strömen quillt« (G 301f.), sieht, stellt sich zwanglos mindestens der Bezug zum Quecksilber (Drache, Schlange), einem alchemistischen Grundstoff, her, mit dem Goethe übrigens zur selben Zeit experimentierte;⁸⁸ der »Bär« ist ein Destilliergerät.⁸⁹ Der greise Ordensbruder, der Marcus mit Details der Jugendgeschichte des Humanus versorgt, nennt drei Kindheitswunder des Ordensgründers, von der »Natur erhoben« (G 177), die ihn mit den legendenhaften Zügen von Christus, Herakles und Moses versehen (G 154-176); alle drei Gestalten spielen nicht nur in Goethes Privatmythologie der »Großen Menschen« eine Rolle, sondern waren in besonderer Weise alchemistisch-hermetischer Interpretation unterworfen gewesen, in Goethes unmittelbarem

83 Edighoffer 2002, 164. Zu Goethe und Paracelsus: HA 3, 622 (Komm.) zu Homunculus in »Faust II«; HA 9, 342 (zu Goethes jugendlicher Befassung mit Paracelsus, dazu auch die »Ephemerides« von 1770; später taucht Paracelsus in der »Farbenlehre« wieder auf); zu Alchemie und Paracelsismus van Dülmen 2004; Zimmermann 2002.

84 WA I/5, 232 (an C. v. Stein, 7. 12. 1781), dazu Blumenberg 1993, 214-232; von Thadden 1993.

85 So etwa in dem wichtigen Brief WA IV/7, 229 (an C. v. Stein, 15. 6. 1786), der die Entdeckung der Pflanzenmetamorphose mitteilt: »Wie lesbar mir das Buch der Natur wird [...].«

86 WA IV/7, 232 f. (an C. v. Stein, [28. 6.] 1786).

87 Vgl. Gray (1952, 200) zum Rosenkreuz und dem »heilig Leben | Dreifacher Strahlen, die aus einem Punkte dringen« (G 75f.). – Trunz nimmt im Komm. zur HA als »Stoff-Quelle überhaupt die Rosenkreuzerschriften Andreaes an, wenn auch sehr diskret und ohne Details (HA 2, 711); die Idee des Werkes sei »religiös-universaler Theismus« (nach Dilthey).

88 Quecksilber braucht Goethe für den »Arbor Dianae und andre metallische Vegetationen«, die in Goethes »Stube keimen« (WA IV/7, 8; an F. H. Jacobi, 12. I. 1785). »Arbor Dianae« ist eine baumartige »Vegetation« aus Silbernitratlösung und Quecksilber, dazu Gebelein 2000, 171. – Gray (1952, 60) bezieht die Stelle auf eine alchemistische Schrift von Nicolas Léméry, die Goethe in den »Ephemeriden« (Februar 1770) verzeichnet (es ist »Vegetatio oder Arborificatio Martis«, WA I/37, 88).

89 Gebelein 2000, 51. – Ihre Grenze hat jede alchemistische Interpretation von Textstrukturen und Motiven an der hermetischen »Abdrift«, aufgrund des semiotischen Status der Alchemie als »Diskurs der totalen Polysemie« (Eco 2004).

Erfahrungsbereich.⁹⁰ Gegenüber den überscharfen Differenzen, die zwischen (Neu-)Rosenkreuzern, Freimaurern und Illuminaten in der Welt der Geheimgesellschaften der 1770er und 1780er Jahre gezogen wurden, hat die neuere Hermetik-Forschung die Kontinuitäten hervorgehoben;⁹¹ es sei daran erinnert, dass die Freimaurer Georg Forster und Samuel Thomas Soemmerring – für Goethe die wichtigste anatomische Autorität – zwischen 1780 und 1784 selbst bei den Gold- und Rosenkreuzern laborieren⁹² und hermetische Motive ganz zentral den deutschen Idealismus informieren (Schelling). Wenn Humanus sich von der Gemeinschaft »entfernen« wird, man aber gerade nicht erfahren soll, auf welche Weise das geschehen wird⁹³ (vom Sterben redet nur der greise Bruder), lässt sich eine Stelle aus John Dees *Monas hieroglyphica*, die auch durch Herders *Älteste Urkunde* spukt und die auf die Makarie der *Wanderjahre* bezogen wurde, auch hier als einschlägig verbuchen: Die mystische Intention der alchemistischen Monas ist der Aufstieg durch die Planetensphären zum Einen, zu Gott, mit der Fähigkeit, sich zwischen den Sphären des Seins zu bewegen; der Geläuterte werde zunächst in der Metamorphose verschwinden und sich dann nur mehr selten offenbaren.⁹⁴

Dazu passt, mit welchen »Geheimnissen« Goethe zur Schreibzeit umging. Gegen die Forcierung der christlich-religiösen Botschaft, die der alte Goethe seinen *Geheimnissen* unterstellte, spricht zunächst, dass er sich gerade um 1782 Lavater gegenüber als ein »dezidirter Nichtkrist«⁹⁵ ausweist; die Distanzierung von Lavaters Esoterik bezieht sich allerdings ausschließlich auf dessen christlichen Spiritismus und auf die Geistwesen, mit denen Lavater Umgang

90 Zum Christus-*lapis* (christologische Interpretation des »Steins der Weisen«), etwa bei Rhenatus Sincerus (Samuel Richter) Zimmermann 1966, 105-124 u. 158 ff.; ebs. Priesner 1999, 308-310; zum Christus-*lapis* in den »Wanderjahren« Brüggemann 1999, 91-102, 113 u. pass. – Die Interpretation einer esoterischen Lehre Christi findet sich zeitgenössisch bei Starck, Feßler u. a., Jesus erscheint als Geheimbündler, daher als Aufklärer (Schweitzer 1984, 79-87 zu K. F. Bahrdt und K. H. Venturini; Maurice 1999, 285). – Zum esoterischen »Herkules«/»Herakles« Gebelein 2000, 106. – Der aufklärerische Mysterien-diskurs um Moses (Moses als Eingeweihter der Mysterien bei Warburton, Reinhold, Schiller u. a.) ist von Jan Assmann (2005) nachdrücklich in Erinnerung gerufen worden. Goethe war mit der ägyptischen Mysterienthese Moses' gut vertraut (Jørgensen 2004). – Moses, der mit dem Stab Wasser aus dem Felsen schlägt, illustriert in esoterischer Interpretation alchemistische Prozesse (Gebelein 2000, 103 f.: Festes wird flüssig, Flüssiges fest).

91 Zu den Rosenkreuzern z. B. Priesner 1999. – Die zeitgenössische Wiener Szene mit ihren fließenden Übergängen wäre ein anderes Beispiel.

92 Dazu u. a. Priesner 1999, 312-327.

93 »Doch will er weder Art noch Stunde nennen: | Und so ist uns sein ganz gewisses Scheiden | Geheimnißvoll und voller bittren Leiden.« (G 110-112) In der »Erklärung« von 1816 beharrt Goethe auf diesem Punkt: »auf welche Art, bleibt verborgen« (WA I/41.1, 102).

94 Brüggemann 1999, 22. In der »Erklärung« von 1816: »Und nun konnte nach langem Zusammenleben Humanus gar wohl von ihnen scheiden, weil sein Geist sich in ihnen allen verkörpert, allen angehörig keines eigenen irdischen Gewandes mehr bedarf.« (WA I/41.1, 104)

95 WA IV/6, 20.

pflegt.⁹⁶ Im selben Jahr sind ihm die »tausendfältigen Religionen« nichts als »tausendfache Äußerungen dieser Heilungskraft« der Natur, der Regeneration und Selbstheilung zerrissener Wesen,⁹⁷ also selbst Funktionen der alles überwölbenden Natur. Das Dasein ist Gott, sagt er mit Spinoza, und das ist »christianissimum«,⁹⁸ er sucht das »göttliche in herbis et lapidibus«⁹⁹ – nicht metaphysisch (ebd.), aber eben auch nicht empirisch, wie das unausgewiesene Paracelsus-Zitat signalisiert (ebd.).

Demgegenüber findet Goethe in seinen »Felsen Spekulationen«¹⁰⁰ »Resultate« in Mineralogie, Oryktognosie und andererseits Anatomie, »die ich auch biß jetzt noch für mich behalte, damit sie mir nicht weggeschnappt werden«;¹⁰¹ er ist mit der genetischen Erklärung der Gesteinsbildung befasst, einer »Kosmogonie« (im Dialog mit Merck), er ist stolz, »ein ganz einfach Principium entdeckt oder vielmehr so angewendet zu haben daß es die Bildung der größeren Steinmassen völlig erklärt«,¹⁰² und das im Juni 1784, ehe er Anfang August die *Geheimnisse* beginnt; er hat »einige Grundgesetze der Bildung entdeckt«, »die ich als ein *Geheimniß* behalte und deswegen die Gegenstände leichter beurtheilen kann.«¹⁰³ Im März desselben Jahres hat er das »os *intermaxillare* nach Meilen«¹⁰⁴ gefunden, wieder zwei Monate davor den Aufsatz über den Granit diktiert.¹⁰⁵ »Welt und Naturgeschichte rast jetzt recht bey uns«, hat er von seiner erneuerten Freundschaft mit Herder und dessen Arbeit an den *Ideen* im Dezember 1783 berichtet.¹⁰⁶ Während er bis zum April 1785 an den *Geheimnissen* weiterdichtet und Stanzas verfasst, geht ihm die Physik vor der Metaphysik,¹⁰⁷ wie er anlässlich Hemsterhuys' *Alexis* sagt, was ihn keineswegs hindert, in seiner Stube »metallische Vegetationen« nach der Manier der Alchemisten zu ziehen (»[i]n meiner Stube keimt *Arbor Dianae*«) sowie Infusorien, jene »Aufgußtierchen«, deren scheinbar spontane Entstehung aus

96 Anlässlich der Affäre um die Begegnung des Grafen Thun – es handelt sich übrigens um den Wiener Mozart-Förderer Franz Joseph Thun (1734-1801) – mit dem Geist »Gablidone« (in Lavaters gleichnamiger Schrift, die als Handschrift unter Lavaters Freunden verbreitet wurde): »Genug ich kehre von dieser überirrdischen Bekanntschaft um nichts klüger und um nichts besser zurück, welches die einzige Bedingung wäre, unter welcher ich einige Ehrfurcht für eine unbekannte Freunde haben könnte.« (WA IV/5, 215; 14. 11. 1781)

97 WA IV/6, 65 (an J. K. Lavater, 4. 10. 1782).

98 WA IV/7, 62 (an F. H. Jacobi, 9. 6. 1785).

99 WA IV/7, 64 (an F. H. Jacobi, 9. 6. 1785).

100 WA IV/6, 302 (an C. v. Stein, 17. 6. 1784).

101 WA IV/6, 332 (an J. H. Merck, 6. 8. 1784).

102 WA IV/6, 308 (an J. G. und C. Herder, 20. 6. 1784).

103 WA IV/6, 303 (an C. v. Stein, 17. 6. 1784). Hervorh. W.M.

104 WA IV/6, 258 (an J. G. Herder, 27. 3. 1784).

105 WA IV/6, 236 (an C. v. Stein, 18. 1. 1784).

106 WA IV/6, 224 (an C. L. v. Knebel, 8. 12. 1783).

107 WA IV/7, 7 (an F. H. Jacobi, 12. 1. 1785).

Heuaufgüssen die ›Urzeugung‹ illustrierten, zu züchten, die ihn bis zum Sommer 1785 beschäftigten.¹⁰⁸ Im Juni 1786 resümiert er, wie

lesbar mir das Buch der Natur wird kann ich dir nicht ausdrücken, mein langes Buchstabiren hat geholfen, jetzt ruckts auf einmal, und meine stille Freude ist unaussprechlich. So viel neues ich finde, find ich doch auch nichts unterwartetes es passt alles und schließt sich an, weil ich kein System habe und nichts will als die Wahrheit um ihrer selbst willen.¹⁰⁹

Worauf sich endlich im Juli 1786 in jubulatorischer Sprache wie nur zur Entdeckung des Zwischenkieferknochens über das Pflanzenreich sagen wird lassen:

es zwingt sich mir alles auf [...] es kommt mir alles entgegen und das ungeheure Reich simplificirt sich mir in der Seele, daß ich bald die schwerste Aufgabe gleich *weglesen* kann. Wenn ich nur jemanden den Blick und die Freude mittheilen könnte, es ist aber nicht möglich. Und es ist kein Traum keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam immer nur spielt und spielend das mannigfaltigste Leben hervorbringt. Hät ich Zeit in dem kurzen Lebensraum; so getraut ich mich es auf alle Reiche der Natur – auf ihr ganzes Reich – auszudehnen.¹¹⁰

Die »wesentliche« Form¹¹¹ ist die neue Gestalt der »inneren Form«; auf beide Formentdeckungen erfolgt ein biographischer Einschnitt. Nicht bloß im Rückblick, sondern auch schon im lebensgeschichtlichen Erleben werden die biographischen Einschnitte (abgesehen davon, dass Tragik nur im Fortgehen liegt) so gesetzt, dass sie auf eine Form-Entdeckung hin orientiert sind.

Goethes Naturforschung und seine Entdeckungen gehen auf die Schau der Einheit der Natur und auf ihre Metamorphosen aus; und weiters befasst sich Goethe, wie die einschlägige Forschung lakonisch verbucht, »[s]eit Beginn des Jahres 1785 [...] experimentell mit der Entstehung von Lebewesen.«¹¹² Er wiederholt somit unter anderen Prätexten die eigenen Versuche um 1770, in die »Geheimnisse der Natur«¹¹³ einzudringen, als er versucht, »[u]nter Anleitung von Wellings Opus Mago-Cabbalisticum [...] ›materia prima‹ herzustellen, einfach gesagt: den Schöpfungsvorgang zu simulieren«;¹¹⁴ *materia prima* ist der gesuchte Ausgangsstoff zur Bereitung des *lapis*. Beiderlei Versuche, *arbor Dianae* wie Infusorien, stehen emblematisch für die beiden Seiten von Goethes Aktivität: Während *arbor Dianae* die Kontinuität zwischen den Naturreichen zeigen soll (das Wachstum der Metalle, ein Topos der frühneuzeit-

108 WA IV/7, 8 (an F. H. Jacobi, 12. I. 1785); WA IV/7, 72 (an C. v. Stein; 27. 6. 1785).

109 WA IV/7, 229 (an C. v. Stein, 15. 6. 1786).

110 WA IV/7, 242 (an Ch. v. Stein, 9. 7.-10. 7. 1786).

111 Dazu Zimmermann 2002, 326 f. (Belege).

112 Wyder 1998, 191.

113 WA I/27, 203 (»Aus meinem Leben«, II).

114 Kiefer 2004, 680.

lichen – paracelsischen – Naturphilosophie, der für Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* von hoher Bedeutung sein wird), sind die Infusorienversuche auf die damals intensiv diskutierte Spontangeneration gerichtet, also auf die Frage, ob und wie aus einem ›kreativen Milieu‹ ohne göttlichen Schöpfungsakt Leben entstehen kann. Herder hatte in der *Ältesten Urkunde* die Spontangeneration als ›Kotwerk des Nils‹ vehement abgelehnt, um dem Schöpfergott einen Platz für die ›Übergabe‹ der mosaischen *Urkunde* – die, wie in Kap. 4 gesehen, bei Herder als kreative Matrix aller Kultur und Poesie fungiert – einzuräumen. Die metaphorische Transponierbarkeit auf den kreativen Prozess trägt einen Gutteil der Attraktivität des Konzepts der Spontangeneration (Urzeugung, *generatio aequivoca*, *generatio spontanea*); in Edward Youngs *Conjectures on Original Composition*, einem zentralen Manifest der Geniebewegung, heißt es, ein Original »rises spontaneously from the vital root of genius«, Coleridge hat das Bild benützt,¹¹⁵ es verbindet sich mit dem Epigenesis-Konzept der Goethezeit.¹¹⁶ Der Verdacht ist also nicht unbegründet, dass das *Geheimnisse*-Projekt einen naturphilosophischen Kern hätte haben sollen; und dass dieser Kern auf bestimmte Weise figural mit dem Problem der literarischen Kreativität verbunden gewesen wäre. Im Kloster

[...] geht noch manches vor;
 Das, was du siehst, will mehr und mehr bedeuten;
 Ein Teppich deckt es bald und bald ein Flor.
 Beliebt es dir, so magst du dich bereiten:
 Du kamst, o Freund, nur erst durch's erste Thor;
 Im Vorhof bist du freundlich aufgenommen,
 Und scheinst mir werth in's Innerste zu kommen. (G 314-320)

Durch diese Zeilen (der Schleier als verdeckender »Flor«) werden einmal mehr Epos und *Zueignung* verbunden; das Thema der Initiation in den Orden verbindet sich mit dem Naturgeheimnis.

Die Geschichte der esoterischen Vergemeinschaftungsprojekte ist hier schon mehrfach angesprochen worden; Pico della Mirandola fasste im Kontext der Platonischen Akademie in Florenz das Projekt eines Gelehrtenkonvents zur Diskussion seiner 900 Thesen ins Auge, Pico wollte die Distanzen der Konfessionen und Philosophien im Sinn einer »pax philosophica« durch Rekonstruktion der *prisca philosophia* überbrücken. Die Rosenkreuzer sind in ihren Manifesten als Gelehrtenengesellschaft gedacht, der hermetischen Medizin ergeben;¹¹⁷ über Comenius und Leibniz wird die Kontinuität zwischen Rosenkreuzern und Royal Society hergestellt (Comenius widmet seine *Via lucis* – Statuten einer esoterisch inspirierten Gelehrtenengesellschaft – 1668 der

115 Baridon 1997.

116 Müller-Sievers 1993 u. 1997.

117 Neugebauer-Wölk 1999, 182.

Royal Society, mit der Mahnung, das ›höhere Wissen‹ nicht zu vergessen¹¹⁸). Die Freimaurer stehen in der Kontinuität der Rosenkreuzer;¹¹⁹ sie teilen »einen gemeinsamen Erlebnisraum, in dem sie sich überschneiden«, ¹²⁰ der sich um Aufstieg, Bund und Ritual gruppiert. »Der Orden der Gold- und Rosenkreuzer repräsentiert das Nachleben der Renaissance im Zeitalter der Aufklärung wie keine zweite esoterische Gesellschaft; gleichzeitig ist es der Versuch, die Philosophie erlebbar zu machen, durch das esoterische Wissen tatsächlich die Welt zu beherrschen.«¹²¹ Die Illuminaten, die letzten zeitgenössischen Nachfolger, sind als Reichsakademie nicht um die Fürsten organisiert, sondern ordnen sich nach Disziplinen, Goethe hat mit ihnen seine Erfahrungen gemacht.

Diese Geheim- oder Geheimnisgeschichte von Goethes esoterisch-literarisch-naturwissenschaftlichen Projekten ist aber immer noch gewissermaßen deren Schauseite, insofern sie sich in eine verborgene und verschwiegene, aber zeitgenössisch mehr als plausible Tradition einschreibt. Wissenschaftssoziologisch gesehen steht Goethes Naturforschung in der Tradition der *gentleman-Dilettanten*, die sich selbst in Kontinuität zur Organisationsgeschichte der naturphilosophischen Spekulation sahen. Die esoterische, spekulative Note etwa in Goethes Bemühungen um das Auge (nicht Empirismus, sondern Tiefenschau, auf die Geheimnisse der Natur gerichtet; Geschichte zu sehen, wie in der ›Kosmogonie‹) stimmt viel besser mit dem höfischen Kontext zusammen, in dem sie betrieben wird. Gerade die Höfe waren Zentren von Arkandisziplinen (am Prager Kaiserhof Rudolfs II. entstand Michael Maiers Emblembuch der *Atalanta fugiens*; die Rosenkreuzerbewegung fand besonderen Anklang in Adelskreisen¹²²). Umgekehrt wendet sich Goethe in typischer Weise an Soemmerring, mit der gebotenen Hochachtung, doch keineswegs als Bittsteller; damit sein soziales Kapital als weimarischer Minister mit dem wissenschaftlichen Kapital des Professors verrechnend (wie auch

118 Der Zusammenhang zwischen Comenius und dem Konstitutionenbuch der »Society of Masons« war zeitgenössisch bekannt (Karl Christian Friedrich Krause, 1810). Die für Goethe so zentrale Formel vom *ben kai pan*, die pantheistische Einheitsidee, findet sich bei Comenius (Monas-Idee) viel deutlicher als bei Spinoza, auf den sie gewöhnlich zurückgeführt wird: »Denn Gott ist Ein Wesen und doch Alles, er ist Alles und doch Eines« (Comenius). Die Tradition (oder Traditionsphantasie) Andreae/Comenius/Invisible college/Boyle/Royal Society kann Goethe bekannt gewesen sein, so Brüggemann 1999, 71-86.

119 »Parallel also zum Scheitern des Versuchs, die esoterische Bewegung im öffentlichen Bereich zu organisieren, hatte sich bereits eine verwandte diskrete Gesellschaftsbildung entwickelt [die ›Schottische Freimaurerei‹], die schließlich als arkanes Auffangbecken für die entsprechenden Tendenzen dienen konnte.« Neugebauer-Wölk 1999, 188.

120 Neugebauer-Wölk 1999, 191.

121 Neugebauer-Wölk 1999, 201. Vgl. auch Simonis 2002, 294-320.

122 Edighoffer 2002

ähnlich, abgestuft, der Kriegshofrat Merck¹²³). Doch Goethes hinhaltender Widerstand gegen den Professionisten speist sich gerade aus der höheren Einsicht, die er nun nicht mehr der pietistischen Schwärmerei, sondern der Tradition der Hofgelehrten zuschreibt. »Einem Gelehrten von Profession«, sagt Goethe gegen Soemmerring, »traue ich zu daß er seine fünf Sinne abläugnet. Es ist ihnen selten um den lebendigen Begriff der Sache zu thun, sondern um das, was man davon gesagt hat.«¹²⁴ Rückblickend heißt es von der *Metamorphose der Pflanzen*, »daß die vorzüglichsten Männer vom Handwerk [...] den eingeschlagenen Hauptweg nicht verlassen, sich auf eine neue Fahrt nicht einlassen durften, weil sie ja die gebahnte Straße und zugängliche Gegenden ihrem und anderer Vortheil gemäß zu befahren am bequemsten fanden«,¹²⁵ vom Zwischenkieferknochen:

Nun zeugt es freilich von einer besondern Unbekanntschaft mit der Welt, von einem jugendlichen Selbstsinn, wenn ein laienhafter Schüler den Gildemeistern zu widersprechen wagt, ja, was noch thöriger ist, sie zu überzeugen gedenkt. Fortgesetzte vieljährige Versuche haben mich eines anderen belehrt, mich belehrt: daß immerfort wiederholte Phrasen sich zuletzt zur Überzeugung verknöchern und die Organe des Anschauens völlig verstumpfen.¹²⁶

Anstelle der »Gilde« und der »Profession« also ›höheres Wissen‹, oder, bescheidener vorgetragen: Schau und Empirie anstelle der Zunftgeheimnisse der Gelehrten von Profession; das ist nicht so sehr ein Streit zwischen epistemologischen Positionen, wie gesehen, ist der ›Gelehrte von Profession‹ Soemmerring (wie Forster) keineswegs immun gegenüber den Geheimnissen der Arkandisziplinen. Was sich hier als *gentleman*-Dilettantismus mit dem Recht auf Einsicht aufgrund des Fehlens von *déformations professionnelles* darstellt, ist in größerer Perspektive eine Neuauflage der alten Frontstellung der humanistischen Gelehrten des Hofes gegen die universitäre Zunft. Auch das ist ein Erbe eines selbstgewählten Renaissancismus, und Goethe – wir haben schon einige Dimensionen dieses *Renaissance self-fashioning* auf zweiter Stufe verbucht – aktualisiert die Konstellation des höfischen Gelehrten in so hohem Maß, dass seine Optionen mühelos etwa mit Biagiolis Analyse von Galileis Strategien am Hof der Medici und des Papstes zusammengesehen werden können.¹²⁷ Am Ende des 18. Jahrhunderts sind viele dieser Strategien aufgrund geänderter Umweltbedingungen gewiss mehr zitathaft als sozialhistorisch verbindlich; aber gerade das Zitathafte ist bei einem Autor, der sein *self-fashioning* bewusst wie kein anderer gerade in den Kavernen der historischen

123 Federhofer 2001.

124 WA IV/7, 41 (an J. H. Merck, 8. 4. 1785).

125 WA II/8, 128 (»Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre ...«, 1820).

126 WA II/8, 119 f. (»Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre ...«, 1820).

127 Biagioli 1999.

Verwerfungen von ›bürgerlicher‹ Öffentlichkeit und adeliger Repräsentation angesiedelt hat, von großer Bedeutung. Bis in seine letzten Lebensjahre gehört für Goethe etwa der Stil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zur Substanz der Kontroversen selbst; was ihm den sog. Pariser Akademiestreit von 1830 so denkwürdig (und gewissermaßen revolutionär, revolutionärer als die Julirevolution) macht, ist die Erinnerung, dass der Stil unmittelbar zum höfischen Dilettantenwissen gehört hatte: »sie [die Diskutanten der Akademie, Cuvier und Geoffroy] enthielten sich deßhalb, wie in guter Gesellschaft herkömmlich, aller gründlichen und zugleich heftigen Controversen«;¹²⁸ das höfische Stilideal ist »Mäßigung, ja der Verstellung wohlzogener Personen« ähnlich, die »bei Verschiedenheit der Meinungen nur mit Maß erwidert, das Zweifelhafte eher beseitigt als bestreitet«.¹²⁹ Auch das Beharren Goethes auf ›privater‹ Publikation von Forschungsergebnissen, über persönliche, nicht öffentliche Mitteilung, und wenn Mitteilung, dann nicht im Fachorgan, sondern im Kontext des eigenen Werkes, gehört hierher.¹³⁰

Im Medium der »Wahrheit« inszenieren die *Geheimnisse* endlich eine renaissancistische Erziehung des Wahrheitssuchers durch das »göttlich Weib«. Christine Treml hat unter Rekurs auf Norbert Elias und Pierre Bourdieu den historischen Humanismus des 16. Jahrhunderts als Projekt der Verhaltensmodellierung und Charakterbildung beschrieben, als Kulturbewegung, in polemischer Abgrenzung zu den Schulgelehrten und in Ausrichtung auf die Höfe, in der der »homo humanus« das Produkt von Sitten- und Habitusmodellierung ist.¹³¹ Dieselbe »Mäßigung« ist es in der *Zueignung*, der die Göttin den »Übermenschen« unterwirft, und das zugespitzte Ritterideal der Selbstüberwindung, dem Humanus (!) anhängt, zeigt Züge der Selbstbeherrschung, die dem frühneuzeitlichen Selbstbildungsprogramm der säkularen Bildungseliten zugrunde lagen.¹³² Die *éducation sentimentale* durch eine Weimarer Hofdame vollzieht sich im Gedicht im Zeitraffer an einem Individuum, das sich bewusst wird, eine historische Konstellation zu wiederholen. *Hans Sachsens poetische Sendung*, selbst eine Übertragung der inspirationstheoretischen Begegnungsszene in das Bürgerlich-Zünftige der Meistersinger des 16. Jahrhunderts, wird neuerlich in das petrarkistisch-renaissancistische Milieu Tassoscher Musenhöfe umgeschrieben.

128 WA IV/7, 211 (»Principes de Philosophie Zoologique«, 1830).

129 WA IV/7, 167 (»Principes de Philosophie Zoologique«, 1830).

130 Vgl. zu ähnlichen Strategien beim Kriegshofrat Johann Heinrich Merck Federhofer 2001.

131 Treml 1989, v. a. 105–113.

132 Erneuert wird dieses Verhaltensideal durch die performative Einübung im Freimaurerritual, das sich als »szenische Aufführung der impliziten Tugendlehre« darstellt, wohingegen der masonische Tugendkanon »kein positives Aussagesystem« ist: um eine Inkorporierung von Handlungsnormen wie Gefälligkeit, Beständigkeit, Behutsamkeit, Unerschrockenheit, Verschwiegenheit »auf einem gruppeninternen Theater der Moral, in dem Schauspieler und Publikum zusammenfallen und dessen Ausgang durch die Regieanweisungen des Rituals gewiß ist« (Schindler 1982, 227f.).

GILDE UND POETENSTAND. – Bei allen Polemiken gegen die »Gilde« der professionellen Naturforscher, in denen sich die Dilettantenposition des späten 18. Jahrhunderts unter den Bedingungen der allmählichen Feldkonstitution der Lebenswissenschaften als Geisterschlacht des jugendlichen humanistischen Aufbruchs gegen die verknöcherte mittelalterliche Scholastik verkleidet,¹³³ darf nicht vergessen werden, dass es ganz ähnliche Formulierungen sind, mit denen Goethes Autobiographie die Depotenziierung und Delegitimierung des Poetenstands darstellt:

Die deutschen Dichter, da sie nicht mehr als Gildeglieder für Einen Mann standen, genossen in der bürgerlichen Welt nicht der mindesten Vortheile. Sie hatten weder Halt, Stand noch Ansehen, als in sofern sonst ein Verhältniß ihnen günstig war, und es kam daher bloß auf den Zufall an, ob das Talent zu Ehren oder Schanden geboren sein sollte. Ein armer Erdensohn, im Gefühl von Geist und Fähigkeiten, mußte sich kümmerlich in's Leben hineinschleppen und die Gabe, die er allenfalls von den Musen erhalten hatte, von dem augenblicklichen Bedürfniß gedrängt, vergeuden. Das Gelegenheitsgedicht, die erste und echtste aller Dichtarten, ward verächtlich auf einen Grad, daß die Nation noch jetzt nicht zu einem Begriff des hohen Werthes desselben gelangen kann, und ein Poet, wenn er nicht gar den Weg Günthers einschlug, erschien in der Welt auf die traurigste Weise subordinirt, als Spaßmacher und Schmarutzer, so daß er sowohl auf dem Theater als auf der Lebensbühne eine Figur vorstellte, der man nach Belieben mitspielen konnte.¹³⁴

Die extrinsische Anerkennung von Autoren bewirkt, dass »Männer von Ansehen« einen »Glanz, der auf die Geberin [die Muse, WM] zurückfiel«, erlangten; soziales und symbolisches Kapital dominierten das literarische: »[L]ebensgewandte Edelleute, wie Hagedorn, stattliche Bürger, wie Brockes, entschiedene Gelehrte, wie Haller, erschienen unter den Ersten der Nation.«¹³⁵ Goethe kommt dann auf Klopstock und Gleim zu sprechen und deren Investitionen in die Kunst, die, modern gesprochen, feldkonstitutiv gewirkt hätten, insofern sie die Basis für die »jungen Leute«, die sich »auch in unserem Kreise zu regen anfangen«,¹³⁶ gelegt hätten; die Beziehung Goethes zu Herder und die Schilderung des Straßburger Kreises bilden die Anfänge der Konstituierung der Avantgarde des Sturm und Drang.

Der Einsatz des Zehnten Buches von *Dichtung und Wahrheit* wird damit allerdings zu rasch vergessen. Gewiss ist die Degeneration des alten Poeten-

133 Gegen die »Männer vom Handwerk« in den Naturwissenschaften (Botanik): »daß man sich auch im Sonderbaren und Schwierigen gefiel, damit nur einigermaßen etwas Merkwürdiges zum Vorschein käme«, WA II/8, 128 (»Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre ...«, 1784).

134 WA I/27, 295 (»Aus meinem Leben«, 1812).

135 WA I/27, 296 (»Aus meinem Leben«, 1812).

136 WA I/27, 302 (»Aus meinem Leben«, 1812).

standes die Voraussetzung für seine Wiedergeburt in modernen Literaturkonzepten und insofern auch Voraussetzung für eine autonome Poetik; dieser Verlust muss allerdings kompensiert werden. Die Formierung der modernen Literatur, wenn das der Fluchtpunkt von Goethes literaturgeschichtlichen Ausführungen an dieser Stelle ist, steht der Resurrektion einer Dichtergilde frontal entgegen. Der Verlust der ›Dichter-Gilde‹, der epochale Verlust von ›Halt, Stand und Ansehen‹ ist immer noch der Hintergrund vieler Goethescher Manöver um solchen ›Halt, Stand und Ansehen‹; es liegt nahe, dass er zur Restitution dieser Eigenschaften auf die Renaissance rekurrierte, als nicht bloß die moderne »Literatur« erfunden wurde, sondern sich eine Elitenbewegung formierte, die Dichterschaft als Stand in einem integralen modernen Gelehrtenstand konstruierte. Die humanistische Bewegung hatte ihren institutionellen Ort an den Höfen, in den Kanzleien und erst in zweiter Linie auf universitärem Terrain, wo sich die Konfliktlinie mit den traditionellen Gelehrten auftrat.

POETIK ALS ZUNFTGEHEIMNIS DES STÄNDISCHEN POETEN UND ESOTERISIERUNG DES »PUNCKTS«. – Das Zunftgeheimnis dieses Standes außerhalb der traditionellen Stände, dem es in kurzer Zeit gelang, den Begriff einer *nobilitas litteraria* dergestalt zu installieren, dass dieser ›Geistesadel‹ in ständischen Adel wenigstens als konvertierbar erschien, war die Poetik. Das humanistische und barocke Poetikenschriften, die endlose Wiederholung von nur in Nuancen differenzierten Präzepten und Anleitungen zur Dichtkunst, lässt sich nur, wie oben gesehen, als performative Installation der ›ständischen‹ Existenz einer Gemeinschaft von Poeten verstehen; die Demonstration von Kunstgeheimnissen nur als Befestigung der imaginären Einheit einer solchen *nobilitas*. Wenn die Gattungspoetik das zentrale Element all dieser Poetiken war, lässt sich daraus schon die weitere Intention ablesen: ein *regere fines*, ein sprachlich-fiktionales Verfügen über die Grenzlinien innerhalb des sozialen Raumes. Wenn also die humanistisch-rhetorische Gattungspoetik in Barock und Renaissance als Dachideologie der Dichter in der Gelehrtenrepublik fungiert hat und die Gattungsregeln die »Zunftgeheimnisse« dieser Gemeinschaft gebildet haben, mithin mit der Polizierung der Grenzen der Literatur vor allem die Regulierung des Poeten»standes« gegeben war, so schneidet sich die postrhetorische Literatur auch die Wurzeln ab, die Literatur davor in der Gemeinschaft der zum Dichten Befugten hatte. Wie Goethe einmal bemerkt, kennt gerade die Dichtung keinen Ausbildungsgang; das Surrogat einer solchen ›zunftgemäßen‹ Dichterlaufbahn war in der Frühmoderne die *ars poetica*, die damit die Stelle der geregelten *gradus ad parnassum* in ›zünftig/zünftisch‹ geregelten Bereichen vertrat (Handwerkshierarchie: Lehrling – Geselle – Meister; Universitätshierarchie: Studiosus – Bakkalaureus – Magister). Auch die Musik hatte noch lange ihre ›Zunft-Regeln, ihr Handwerksstatus war die Voraussetzung für eine Karriere im Fach; die Geschichte der »Automatisierung« der Malkunst in der Renaissance ist im Wesentlichen eine Ge-

schichte der Bildung eigener Zunftgenossenschaften nach dem Vorbild der intellektuelleren Berufe (»Akademien«). Bei Goethe lässt sich genau jener Punkt beobachten, an dem die Delegitimation des rhetorischen »Fachwerks« der Gattungen (das »Fächerwerk« »von allen Dichtarten«, das Gottsched »zusammengezimmert« hat¹³⁷) durchgesetzt ist und von einer jungen Generation übernommen wird, eine Alternative dazu aber noch nicht gefunden ist. Gottsched erscheint im Leipziger Briefgedicht an Behrisch selbst als das schimärische Monster, das Gattungshybrid der horazischen *ars poetica*:

Lange hab ich gedacht und endlich Mittel gefunden
 Dir ihn [Gottsched, W.M.] zu beschreiben [...].
 Humano capiti, cervicem jungens equinam
 Derisus a Flacco non sine jure fuit.¹³⁸

Wenn das Fächerwerk in der Person des Kunstrichters selbst schon verwirrt ist, so »richtet« es eigentlich den innern Begriff von Poesie zu Grunde.¹³⁹ Goethes Poetik kann als lebenslanger Versuch verstanden werden, der Rede vom »innern Begriff von Poesie« Sinn zu unterlegen. Wie die Rede vom Innern ein Äußeres erst abtrennt, so lässt sich schon an der Terminologie eine Esoterisierung des dichterischen Vermögens – der vorweimarische Goethe hat es »Gefühl« genannt – ablesen. Die spekulativ-platonische Kunsttheorie des Manierismus bei Zuccari und Lomazzo, beide im Umkreis der rudolfinischen Pansophie beheimatet, hat einen *disegno interno*, ein inneres Bild, eine »innere Form«, postuliert, der Künstler arbeitet hier als Schöpfer nicht mimetisch zur Erfahrungswelt, sondern in einem Schaffensprozess, der dem Schaffen in der Erfahrungswelt parallel läuft – er ist Glied in der kosmischen Kette der Korrespondenzen.¹⁴⁰ Wie solche Innengeleitetheit stets die Abwehr von Heteronomieansprüchen begleitet, ist sie stets auch in der Sonderrolle des zur Schau Begabten fundiert. Anders gesagt, ist Esoterisierung des Dichtungskonzepts eine Stufe auf dem Weg zu einer Autonomisierung, auf der zunächst in Befugte und Unbefugte geschieden wird; Esoterik ist damit auch eine spezifische Künstler- (und Intellektuellen-)Phantasie, die gleichermaßen nach außen wie nach innen gerichtet ist und zur Arrondierung der Außenbeziehungen der Kunst eine Arrondierung der Innenbezüge vornimmt. Insofern ist das »Geheimnis« tatsächlich das »Geheimnis« selbst als Sozialmodell: es trennt in Initianden, Initiierte und Laien. Der Bezug zu den Manövern der *Zueignung* ist evident; selbst der esoterische Intellektualismus (»Wahrheit«) der Renaissance ist hier wieder aufgenommen. Die Abweisung von »bloß äußerer« Wahrheit oder von »Naturtreue« ist ein sicheres Indiz für solche Pro-

137 WA I/27, 93 (»Aus meinem Leben«, 1812).

138 WA IV/1, 17 (an J.J. Riese, 30. 10./6. 11. 1765). Schöne sieht in »Faust. Frühe Fassung«, V. 375 f. (»klassifizieren«, »reduzieren«), eine Reminiszenz an den Gottsched des Reimbriefts (Schöne 2003, 847).

139 WA I/27, 93 (»Aus meinem Leben«, 1812).

140 Evans 1980; Hocke 1983; Roeck 2013.

zesse; eine solche Abweisung eines äußerlichen ›Naturalismus‹ ist im Kern die Argumentation Goethes in den Anmerkungen über Diderots *Essai sur la peinture* und in den fast gleichzeitigen Bemerkungen zur Einleitung in die *Propyläen*. Boyles Analyse, die *Geheimnisse* richteten sich als letzte Reminiszenz einer abgeschlossenen exoterischen Dichterexistenz an die »Brüder« der deutschen Öffentlichkeit,¹⁴¹ ist schon aus Gründen der Semantik der Zeit wenig plausibel; viel eher richten sie sich an eine – so nicht existierende – esoterische Dichtergruppe, die es vermöchte, die – nicht zuletzt durch Goethes Zutun – zerfallene Brüderhorde des Sturm und Drangs abzulösen, in den sozialen Verkehrs- wie den Denkformen der Renaissance, oder eben: einer zweiten Renaissance. Wie aber die Rede von – wie immer vermittelten – »Brüder«- und »Freundes«-Beziehungen in der *Zueignung* demonstriert, kann das Geheimnis nicht solitär bleiben, sonst wäre es idiosynkratisches Sondergut, Privatsprache. So bildet die nach Graden der Einweihung abgeschattete esoterische Gemeinschaft das Nachfolgeprojekt von Poetenstand *und* Avantgarde; damit ergibt sich die Affinität des Modells zu den esoterischen Gemeinschaftsbildungen der Epoche von selbst. Soll ein Sinn von *agency*, der dem schöpferischen Subjekt unabdingbar ist, erhalten bleiben, verbietet sich andererseits der Weg, den die Gattungsphilosophen des Idealismus gehen werden: Dichtung als Signatur des Zeitalters (*signatura temporum* bei F. Schlegel) und als Station des Weges des Begriffs zu sich selbst, erreicht durch vom Begriff ferngesteuerte Agenten (Hegel).

Der zweite Grund für die Affinität von postrhetorischer Dichtungstheorie zum Arkanmodell liegt im Bezug auf ›Natur‹, der zur Abwehr ›bloß sozialer‹ Heteronomie von den Intellektuellen seit Beginn des 18. Jahrhunderts eingesetzt wird. Das Geheimnis, wo es nicht in seiner zentralen sozialen Dimension: der Esoterik, aufgeht, kann nur das der »Schöpfungskraft« sein, die ungestützt und ungerechtfertigt bleibt, wenn sie sich aus dem rhetorischen System, das die Grundlage der alten Gelehrtenrepublik war, entfernt. Wo keine »gesellschaftlich relevante Argumentationsphantasie«¹⁴² als Topik mehr die Invention, keine Regeln der Disposition mehr die generische Verortung der Texte sicherstellt, kann nur ein materialer, nicht ein formaler Naturbegriff dieses Defizit ausgleichen. Genau dieser Fall dürfte bei Goethe vorliegen (wohl auch letztlich bei Herder). Literarische ›Form(-)Arbeit ist dann nicht mehr *compositio*:

141 »Der Inhalt der ›Zueignung‹«, so Boyle, »ist also der inspirierende, und ausnehmend direkte, Ausdruck eines Gefühls der Solidarität mit den Zeitgenossen und ihren Bestrebungen aus dem Mund eines Dichters, dessen autobiographische Kunst nur zu oft in einem verengend persönlichen, ja egoistischen Sinn interpretiert wird.« Im nächsten Satz muss allerdings schon eingeräumt werden: »Ob die Form des Gedichts den zuversichtlichen Ton dieses Manifests rechtfertigt, ist eine andere Sache.« (Boyle 2004, 435)

142 Bornscheuer 1984, 455.

Komposition! – Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! – Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guß und von dem Hau- che *eines* Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs ver- suchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämo- nische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot¹⁴³,

sondern Arbeit an den »Naturformen der Dichtung«. Goethes Gattungsrefle- xion oszilliert seit der zweiten Frankfurter Zeit zwischen einer Wesensschau der Gattungen, der ›Naturform«, der »inneren« oder »wesentlichen« Form, und der Suche nach dem »Punct«, dem Archäus als *spiritus mundi*, dem Kern, von dem aus die Formen ebenso manipulierbar werden wie die Formen der Natur in der ›Chymie«. ›Schau«, *visio* (in der *Zueignung*) einerseits, das instrumentelle Form-Wissen des *solve et coagula*, Binden und Lösen einer spi- rituellen Alchemie andererseits (»Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, | Be- freit der Mensch sich, der sich überwindet.« G 191f.) sind die Denkmodelle mit poetologischem Hintersinn, die im *Geheimnisse*-Projekt zusammenfin- den. »Den Punct«, wird dem Tagebuch anvertraut, »der Vereinigung des manigfaltigen zu finden bleibt immer ein Geheimniss, weil die Individua- lität eines jeden darinn besonders zu Rathe gehen mus und niemanden an- hören darf.«¹⁴⁴

LEHRGEDICHT UND GIPFELWERK DER KUNST. – Es ließe sich dann erwarten, dass das *Geheimnisse*-Projekt Poetik als Naturphilosophie vortragen hätte sol- len. Die *Geheimnisse* rückten dann in eine Linie ein, die, beginnend mit der Idee von einem »Roman über das Weltall«, über das *Granit*-Fragment (1782) und das Projekt eines groß gedachten Lehrgedichts in Lukrez-Nachfolge, zu dem die *Metamorphose der Tiere* gehörte, zu *Wahlverwandtschaften* und *Wan- derjahren* führt. In allen diesen Projekten ist Naturwissenschaft immer auf der Basis einer (ex-)alchemistischen frühneuzeitlichen Naturphilosophie und -forschung gedacht, nie auf der Basis einer empirisch-positiven Naturwissen- schaft im modernen Sinn; auf der Basis einer qualitativen Naturphilosophie, die mit Ästhetik konvergiert und die geeignet ist, elementare Fragen ästhe- tischer Produktivkraft, die sich mit dem Ende des rhetorischen Literatur- modells unabweisbar stellen, in einem größeren und im Wortsinn »umfassenden« Zusammenhang zu formulieren und zu bearbeiten.

Das postrhetorische Gattungsmodell bei Goethe zeichnet sich somit durch eine neue Konfiguration von »Poesie« und »Wissen« aus. Im rhetorisch- humanistischen Modell war Wissen mindestens in zwei Weisen impliziert: als rhetorisch-technisches Kunst-Wissen über die Gattungen, als *ars*, die im

143 Goethe/Eckermann, 684 (27. 6. 1831).

144 WA III/1, 89 (Tagebuch, 14. 7. 1779).

aptum der höfisch-bürgerlichen Konstellationen, in denen Literatur sich ereignete, zunehmend soziologischen Charakter angenommen hatte; zum anderen war ein Wissen um die Dinge unabdingbare Voraussetzung des Dichtens, in einer genauen Abstufung: je umfassender die Gattung, desto umfassender musste das Wissen des Adepten sein, am größten im Epos. Gegen die Jahrhundertwende von 1800 zu erscheint bei den Zeitgenossen immer öfter das Projekt eines umfassenden, das Wissen der Zeit versammelnden Lehrgedichts als eines Gipfelwerks der Kultur. Schon in den *Fragmenten* hatte Herder an ein Gedicht über die menschliche Seele gedacht:

Dies wäre der höchste und kühnste Weg über die unbetreten Höhen der Vernunft in das Gebiet der Leidenschaften, es wäre vielleicht die größte Höhe des poetischen Genies in unserer Stufe der Kultur und die originalste Ausgabe der menschlichen Seele.¹⁴⁵

Schiller erwartete, neben einem »didaktische[n] Gedicht, worinn der Gedanke selbst poetisch wäre«¹⁴⁶, das Gipfelwerk der Kunst von einer »elysischen« Idylle, deren Begriff der »Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freyen Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur« sein müsste, von der nur zu befürchten wäre, dass sie der »Bewegung« ermangeln könnte, »ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken lässt.«¹⁴⁷ (Erinnern diese Formulierungen durchaus an Goethes *Geheimnisse*, lässt sich an dem im Fragment absehbaren Plan, das »wunderbare Leben des Humanus in der Spiegelung der Erzählungen seiner »im sichern Haf« [G 120] angekommenen Ritter zu erzählen, ein deutliches Bewusstsein der Schwierigkeiten einer solchen Gestaltung ablesen.) Schelling hatte ein solches episch-didaktisches Gedicht als den Gipfel der Kunst seiner Gegenwart erwartet, orientiert an Dantes Synthese des kulturellen Wissens seiner Epoche (»ein Wesen einer eignen Gattung, eine Welt für sich«¹⁴⁸); im selben Sinn hatte Shelley in seiner neuplatonischen *Defence of Poetry* für Dante optiert.¹⁴⁹ Schelling erklärt, das »Lehrgedicht κατ' ἔξοχήν kann nur ein Gedicht vom Universum oder der Natur der Dinge seyn«:¹⁵⁰

Der Stoff des absoluten Lehrgedichts oder des speculativen Epos fällt also mit der Vollendung der Wissenschaft in eins zusammen, und wie die Wissenschaft erst von der Poesie ausging, so ist es auch ihre schönste und letzte Bestimmung, in diesen Ocean zurückzufließen. Ja nach dem was schon

145 Herder: FA 6, 707 (»Ideen«, Tl. 4, Buch 16; 1791).

146 Schiller: NA 20, 453 (»Über naive und sentimentalische Dichtung«, 1795 f.).

147 Schiller: NA 20, 472 (»Über naive und sentimentalische Dichtung«, 1795 f.).

148 Schelling: SW I/5, 686 f. (»Philosophie der Kunst«, 1802/03).

149 Dazu Abrams 1971, 126-132 (»Shelley and Romantic Platonism«).

150 Schelling: SW I/5, 666 (»Philosophie der Kunst«, 1802/03).

früher von der einzigen Möglichkeit des wahren Epos und der Mythologie für die neuere Zeit gezeigt wurde, daß nämlich die Götter der neueren Welt, welche Geschichtsgötter sind, von der Natur Besitz ergreifen müssen, um als *Götter* zu erscheinen – in dieser Hinsicht, sage ich, möchte das erste wahre Gedicht von der Natur der Dinge mit dem wahren Epos gleichzeitig seyn.¹⁵¹

Ein solches »Gedicht von der Natur der Dinge«, mit gleichzeitig höherem (theologisch-antimaterialistischem) und geringerem (in ästhetisch lässiger Manier) Anspruch, lag bereits in Wielands Jugenddichtung *Die Natur der Dinge* (1752, mit einer Vorrede von Georg Friedrich Meier) vor.¹⁵² Dieser Versuch einer Nobilitierung der Gattung des Lehrgedichts¹⁵³ wie des Autors zeigt verblüffende Ähnlichkeiten mit Goethes Einsatz im *Geheimnisse*-Projekt. Wielands Anti-Lukrez ruft nicht Venus, sondern Minerva als Muse des Gedichts an, die Wahrheit;¹⁵⁴ »Klarheit« wird gereimt auf »Wahrheit«.¹⁵⁵

In Hegels *Ästhetik* erscheint zweimal ein »Humanus«. Einmal am Ende der Erörterungen über die romantische Kunst, unter der Überschrift »Das Ende der romantischen Kunstform«: Die substantiellen Aufgaben der Kunst sind erledigt; im Naturalismus einerseits, im Humor andererseits hat sich die Bezogenheit von Form und Inhalt im Kunstwerk gelöst.

In diesem Hinausgehen jedoch der Kunst über sich selber ist sie ebensowohl ein Zurückgehen des Menschen in sich selbst, ein Hinabsteigen in seine eigene Brust, wodurch die Kunst alle feste Beschränkung auf einen bestimmten Kreis des Inhalts und der Auffassung von sich abstreift und zu ihrem neuen Heiligen den *Humanus* macht, die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das Allgemeinmenschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schicksalen. Hiermit erhält der Künstler seinen Inhalt an ihm selber und ist der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengestalt, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann. Es ist dies ein Gehalt, der nicht an und für sich künstlerisch bestimmt bleibt, sondern die Bestimmtheit des Inhalts und des Ausgestaltens der willkürlichen Erfindung überläßt, doch kein Interesse ausschließt, da die Kunst nicht mehr das nur darzustellen braucht, was auf einer ihrer bestimmten

151 Schelling: SW I/5, 495 (»Philosophie der Kunst«, 1802/03).

152 Dazu allgemein Hacker 1989.

153 So Hacker 1989, 74 f.

154 »Dich, Urbild jeder Welt, der Gottheit Ebenbild, | Dich, *Wahrheit* seh ich selbst; der Glanz, der dir entquillt, | Stärkt noch mein blödes Aug; wie dich dein Liebling schaute, | Wie *Plato*, dessen Blick sich die Natur vertraute, | So, Göttin, seh ich dich [...].« Wieland: SW Suppl. I, 16.

155 Ebd.

Stufen absolut zu Hause ist, sondern alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat.¹⁵⁶

Die zweite Stelle vom Humanus findet sich in Hegels Epostheorie; er erwägt hier ein »absolutes Epos«, benennt aber sogleich die einem solchen Versuch entgegenstehenden Schwierigkeiten:

In dieser Rücksicht wäre zwar die höchste Handlung des Geistes die Weltgeschichte selber, und man könnte diese universelle Tat auf dem Schlachtfelde des allgemeinen Geistes zu dem absoluten Epos verarbeiten wollen, dessen Held der Menschengeist, der Humanus sein würde, der sich aus der Dumpfheit des Bewußtseins zur Weltgeschichte erzieht und erhebt; doch eben seiner Universalität wegen wäre dieser Stoff zuwenig individualisierbar für die Kunst. Denn einerseits fehlte diesem Epos von Hause aus ein festbestimmter Hintergrund und Weltzustand sowohl in bezug auf äußeres Lokal als auch auf Sitten, Gebräuche usf. Die einzig voraussetzbare Grundlage nämlich dürfte nur der allgemeine Weltgeist sein, der nicht als besonderer Zustand zur Anschauung kommen kann und zu seinem Lokal die gesamte Erde hat. Ebenso würde der eine in diesem Epos vollbrachte Zweck der Zweck des Weltgeistes sein, der nur im Denken zu fassen und in seiner wahrhaften Bedeutung bestimmt zu explizieren ist, wenn er aber in poetischer Gestalt auftreten sollte, jedenfalls – um dem Ganzen seinen gehörigen Sinn und Zusammenhang zu geben – als das selbständig aus sich Handelnde herausgehoben werden müßte. Dies wäre poetisch nur möglich, insofern der innere Werkmeister der [G]eschichte, die ewige absolute Idee, die sich in der Menschheit realisiert, entweder als leitendes, tätiges, vollführendes Individuum zur Erscheinung gelangte oder sich nur als verborgen fortwirkende Notwendigkeit geltend machte. Im ersten Falle aber müßte die Unendlichkeit dieses Gehalts das immer beschränkte Kunstgefäß bestimmter Individualität zersprengen oder, um diesem Nachteile zu begegnen, zu einer kahlen Allegorie allgemeiner Reflexionen über die Bestimmung des Menschengeschlechts und seiner Erziehung, über das Ziel der Humanität, moralischen Vollkommenheit, oder wie sonst der Zweck der Weltgeschichte festgesetzt wäre, heruntersinken. Im anderen Falle wiederum müßten als die besonderen Helden die verschiedenen Volksgeister dargestellt sein, zu deren kämpfendem Dasein sich die Geschichte auseinanderbreitet und in fortschreitender Entwicklung weiterbewegt. Soll nun aber der Geist der Nationen in seiner Wirklichkeit poetisch erscheinen, so könnte dies nur dadurch geschehen, daß die wirklich weltgeschichtlichen Gestalten in ihren Taten vor uns vorüberzögen. Dann hätten wir aber nur eine Reihe besonderer Figuren, die in bloß äußerlicher Folge auftauchten und wieder versanken, so daß es ihnen an einer individuellen Einheit und Verbindung mangelte, da sich der regierende Weltgeist als das innere

156 Hegel: SW 14, 237 f. (»Vorlesungen über die Ästhetik«, 1820-1829).

Ansich und Schicksal dann nicht als selber handelndes Individuum an die Spitze stellen dürfte. Und wollte man auch die Volksgeister in ihrer Allgemeinheit ergreifen und in dieser Substantialität agieren lassen, so würde auch dies nur eine ähnliche Reihe geben, deren Individuen außerdem nur, indischen Inkarnationen gleich, einen Schein des Daseins hätten, dessen Erdichtung vor der Wahrheit des in der wirklichen Geschichte realisierten Weltgeistes erblassen müßte.¹⁵⁷

Es fällt schwer, hinter diesen Formulierungen (es gesellen sich noch die vielberufenen Stelle über das Rosenkreuz hinzu) nicht eine Einschätzung des Goetheschen Epenplans mitzulesen. Goethe spielt in Hegels Ausführungen über das »Ende der Kunst« eine wichtige Rolle (insbesondere die *Divan-Gedichte*). Tatsächlich sind die Tempelritter der *Geheimnisse* auf dem »Schlachtfeld des Geistes« unterwegs, tatsächlich stellt sich die Frage nach der Individualisierbarkeit der Kunst. Der Humanus wird tatsächlich – auf dem unbeschränkten Gebiet – als »leitendes, tätiges, vollführendes Individuum« gedacht; die verschiedenen Volksgeister (die Weltreligionen) hätten – Goethes späten Erläuterungen von 1816 zufolge – tatsächlich von den verschiedenen Rittern repräsentiert werden sollen, auf »eine[r] Art von ideellem Montserrat«.¹⁵⁸ Wenn man die Vertrautheit Hegels mit dem seit 1787 immer wieder publizierten Fragment voraussetzen kann und in diesen Passagen auch eine Einschätzung eines solchen Plans sehen darf, dann zeigt sich zweierlei: eine positive Einschätzung des Projekts, aber nicht als einer religiösen Allegorie, sondern gerade als Beleg für die Säkularisierung aller Zwecke der Dichtung; der Humanus des Gedichts wäre dann gerade als Wundermann Repräsentant der Menschheit, das Geheimnis der *Geheimnisse* »Humanität« als Feier des Abfalls aller religiösen Schleier; und zweitens eine pessimistische Einschätzung der poetischen Realisierungsmöglichkeiten eines solchen Projekts, bedroht von Allegorie und Inkonzinnität; was als »absolutes Epos« konzipiert ist, wird im Effekt das Ende der Kunst anzeigen.

Ohne anachronistisch die Verhältnisse der 1820er Jahre auf 1784 zu projizieren, so lässt sich doch ausmachen, dass der Einsatz eines religiös-weltanschaulichen Epos entsprechend hoch ist. In diesem Kontext hätten also die *Geheimnisse* die Funktion, von einem gattungspoetisch hohen Aussichtspunkt selbst in der Hülle (unter dem Schleier, wenn man so will) einer religiösen Arkangesellschaft, eines Ordens, Fragen der Intellektuellenpolitik und der Naturphilosophie zu verhandeln; ihr gemeinsames Drittes hätten die beiden Fragen in der elementaren Frage nach dem Inneren von Dichtung. Nach Boyle steht hinter dem Einsatz von *Zueignung* die existenzielle Frage: Bin ich überhaupt noch ein Dichter? Die *Geheimnisse* hätten in diesem Sinn wohl die Frage verhandelt: Wie kann man es sein? Bevor abschließend auf einige

157 Hegel: SW 15, 356f. (»Vorlesungen über die Ästhetik«, 1820-1829).

158 WA I/41.1, 102 (»Die Geheimnisse. Fragment von Goethe«, 1816).

Fragen der Naturphilosophie und der Artbildung eingegangen wird, bleibt zu fragen, was man vom Fortgang der *Geheimnisse* angedeutet findet. Goethe hat gegen die Gefahren, die einem solchen »absoluten Epos« (Hegel) drohen, Vorkehrungen getroffen. So spielen offenbar die vergangenen Waffentaten der Brüder eine Rolle, womit der Krieg, den Hegel für das Epos forderte, als handlungstreibendes Element mindestens retrospektiv eine Rolle gespielt haben würde. Die »Taten« hingegen müssen tatsächlich als vergangen gedacht werden.

Die Charaktere der *Geheimnisse* sind spannungslos angelegt. Weder Marcus noch Humanus noch die Brüder verfügen über eine ›tiefe‹ Innerlichkeit oder sind auf problematische Naturen hin exponiert. Sofern Spannungselemente vorhanden sind, verbinden sie sich mit dem Geheimnis: mit diesem selbst, wobei letzter Aufschluss nicht zu erwarten ist und damit das Geheimnis gewahrt bleiben wird (»Doch glaube keiner, daß mit allem Sinnen|Das ganze Lied er je enträthseln werde«, G 9 f.), bzw. mit der Rätselstruktur, die sich als umfassendes *teasing* präludiert. Die erzeugte Ausgangsspannung wird schon in den Einleitungsstanzen als enttäuschte eingeführt. Angekündigt wird in den überlieferten Stanzen: ein näherer Aufschluss über den wunderbaren Lebensgang des Humanus; Aufschluss über die Biographien der Brüder; die Initiation des Marcus in den Orden; und der Abgang, die Entrückung des Humanus, Marcus wird seine Stelle einnehmen. Der Handlungsgang, soweit er sich absehen lässt, würde also eine Doppelbewegung umfassen: die Biographie des Wundermannes Humanus (wenn die Erklärung von 1816 nicht spätere Reflexionen vordatiert, dann in Spiegelung durch die Erzählungen der Gefährten) und die Initiation des Marcus in den Innersten Grad der Geheimnisse, was ihn zur Übernahme der Rolle des Humanus qualifizieren wird, Aufschluss – Geschichtserzählung – und Einschluss – Aufnahme und Promotion des Nachfolgers. Mit Digressionen, Prolepsen und Metalepsen ist zu rechnen (»Und wenn der Pfad sacht in die Büsche gleitet,|So denket nicht, daß es ein Irrthum sei;|Wir wollen doch, wenn wir gegn geklommen,|Zur rechten Zeit dem Ziele näher kommen.« G 5-8).

Mit den Kindheitswundern des Humanus wird eine gattungsgeschichtliche Verflechtung präludiert, die von der späteren theologischen Formgeschichte offengelegt wird: Die Evangelien fußen auf den antiken Philosophenbiographien, auf Enkomion und Peristase der Heraklestradition,¹⁵⁹ gehören insgesamt der »laudatory biography«¹⁶⁰ an. Diesem gattungsgeschichtlich belehrten Blick zeigt sich das Markusevangelium als »prophetische Philosophenbiographie als Offenbarungserzählung«, Matthäus und Lukas als Messiasbiographien.¹⁶¹ Die progrediente Bewegung des Epos, die Einführung

159 Berger 2005, 285.

160 Nach Shuler 1982, dazu die Diskussion bei Berger 2005, 403-420.

161 Berger 2005, 414 f. – Das Problem der Jesusbiographie war zeitgenössisch seit Lessings Teilpublikation der Reimarusfragmente akut geworden, dazu Schweitzer 1984, 56-68.

des Marcus, würde sich wohl entlang der vielen Initiationsgeschichten der Goethezeit bewegt haben, auch das Thema der Mannwerdung – Initiation als Passagenritus, nach Titzmann der heimliche Konvergenzpunkt der Geheimbundgeschichten der Goethezeit¹⁶² – kündigt sich an, im maternalen Verhältnis des »Weibes« der *Zueignung* zum Dichter in seiner Erziehung, im Verhältnis der greisen Mönche zu Marcus. Die gegenläufige Bewegung von biographischer und initiatorischer Erzählung zeichnet sich in der Fragment-Fassung als Konstruktionsprinzip ab, nicht aber die enzyklopädische Vollständigkeit der »zwölf Weltreligionen« (welcher übrigens?), von denen in der »Erklärung« von 1816 die Rede ist. Dafür entfällt hier retrospektiv gänzlich die eigentümliche Struktur des Symbolismus des Epos. Die 44 Oktaven sind randvoll mit Zeichen, die sich als symbolisch geben und starke Ähnlichkeit mit der traditionellen Emblemik¹⁶³ haben, aber deutungslos und unaufgelöst bleiben; insofern wird zwar der Leser als Rätsellöser formiert, die »Symbole« sind jedoch so polyvalent (Rosenkreuz, Drache, Bär, Waffen, drei Jünglinge, Gongs und Flöten), dass ein kohärentes Symbolsystem, das sie integrierte, eher nicht zu erwarten ist und sie mithin vor allem ihren Status als Symbole herausstellen. Das ist aber die allgemeinste Bestimmung der hermetischen Symbole. Begründet wird die Philosophie der *Geheimnisse* offensichtlich durch Natur; in der Arkangemeinschaft des Ordens wird unter dem Zeichen des Rosenkreuzes laboriert (»hier geht noch manches vor«), Humanus ist »von der Natur erhoben«. Für einen religionsphilosophischen Plot, zumal den einer von der Forschung meist eher verlegen (auf dem Umweg über Herders *Ideen*, die ja eine Stanze der *Geheimnisse* zitieren) herangezogenen »Humanitätsreligion«, wäre es nachgerade kontraproduktiv gewesen, ihn unter das Signum des Geheimnisses zu stellen und die Humanus-Figur mit übermenschlichen Zügen zu versehen, wie die *Geheimnisse* das tun.

NATURPHILOSOPHIE UND KLASSIFIKATION. – Das formale Geheimnis der *Geheimnisse* lässt sich auf eine doppelte Teilnahmebeziehung hin entziffern. Teilnahme ist einerseits der Modus der Wiedergewinnung einer sozialen Position, die Exemption von Gesellschaft mit Zugehörigkeit zu einer esoterischen Gemeinschaft als Ersatzform der untergegangenen Einheit des humanistischen Poetenstandes verbindet. Teilnahme ist andererseits, seit der von der *Weimarer Ausgabe* so genannten *Studie nach Spinoza* (1784/85), der Existenzmodus des Beschränkten im Unendlichen.¹⁶⁴ Die Erklärung der *Geheimnisse*

162 Dazu Titzmann 2000 und 2002.

163 Die Kunst des Emblems wurde seit den Florentiner Humanisten auf Horapollons »Hieroglyphica« zurückgeführt und ist damit in der neuplatonisch-plotinischen hermetischen Tradition fest verankert, vgl. Henkel/Schöne 1996, X f.

164 »Man kann nicht sagen, dass das Unendliche Theile habe. Alle beschränkten Existenzen sind im Unendlichen, sind aber keine Theile des Unendlichen, sie nehmen vielmehr Theil an der Unendlichkeit.« WA II/II, 315.

von 1816¹⁶⁵ macht gerade diesen Aspekt von Teilnahme sehr deutlich: Die zwölf »Rittermönche« hätten sich um Humanus, den »Vermittler« versammelt, »wozu sie sich nicht entschlossen hätten, ohne sämtlich eine Ähnlichkeit, eine Annäherung zu ihm zu fühlen.«¹⁶⁶ »Und nun konnte nach langem Zusammenleben Humanus gar wohl von ihnen scheiden, weil sein Geist sich in ihnen allen verkörpert, allen angehörig keines eigenen irdischen Gewandes mehr bedarf.« Der Leser des Gedichts ist »der Hörer, der Theilnehmer«, die Handschrift des Aufsatzes hatte formuliert: »der Theilnehmer an diesem Gedichte«.¹⁶⁷

Damit ist die Verankerung von Goethes impliziter Gattungspoetik in diesen Jahren zunächst vollständig: Es handelt sich um die Arkanpoetik des Neoplatonismus, die in der hermetischen Naturphilosophie der Frühen Neuzeit und den Fassungen, die ihr das 18. Jahrhundert gegeben hat, fundiert ist. Wir haben gesehen, dass »der Dichtung Schleier« die Art und Weise ist, wie von esoterischem Wissen gesprochen werden kann; schon mit dem Schleiersymbol schreibt sich Goethe in die Tradition der esoterischen Dichtungslehren ein.¹⁶⁸ Aus poetologischer Sicht begibt er sich damit auf die andere Seite des rhetorischen Paradigmas der Renaissancepoetik; in eine Poetik, die an die Stelle der rhetorischen Pragmatik (als durch *studium* erworbene *ars*) das Geheimnis, an die Stelle des *aptum* den *enthousiasmos*, an die Stelle der Regel die Initiation, für das Machen das Empfangen, für die Wirkung die Teilnahme, für das Vergnügen und den Witz¹⁶⁹ das »Wissen« setzt. Eine naturphilosophisch inspirierte Poetik setzt an die Stelle der Klassifikation empirisch vorfindlicher Formen nicht ihr Gegenteil: die systematische Deduktion, sondern die Problematisierung der Formkategorie; und das in der Weise, dass die Formen selbst nur als Äußerungen einer formenden Kraft erscheinen. An die Stelle von Wesenheiten tritt die eine Wesenheit der Natur, die durch Metamorphose die Vielfalt der Naturformen erzeugt, die aber dadurch selbst nie als fest, sondern stets nur als Durchgangsstadien erscheinen. Mehr als Konventionen, weniger als Substanzen, bleiben die Formen für den Wissenden (»Eingeweihten«) manipulierbar, aber nur entlang ihrer Strebungen, wie die Metalle zum Gold erlöst werden können:¹⁷⁰

Die Kunst lehret das Wesen der Dinge von den *Excrementen* abscheiden, und durch sie werden die Metalle zur Vollkommenheit gebracht, da sie vorher in den Minen verdorben und unvollkommen waren. Darum ist zu

165 WA I/41.1, 100-105 (»Die Geheimnisse. Fragment von Goethe«, 1816).

166 WA I/41.1, 103 (»Die Geheimnisse. Fragment von Goethe«, 1816).

167 WA I/41.1, 104 u. 450 (»Die Geheimnisse. Fragment von Goethe«, 1816).

168 Dazu Assmann 1997.

169 Vgl. Preisendanz 1962 zur Gesellschaftskunst von Wielands Versepen.

170 Vgl. Gaier (1990) zum »Urfaust« (Abschnitt »Magie«, 103-119); vgl. ebd. zu den Kontinuitäten zwischen Technik und Magie bei Francis Bacon, für Goethe u. a. vermittelt durch Hamanns »Aesthetica in nuce«.

mercken, daß die Metalle, *nur nach ihrer zufälligen nicht aber wesentlichen Form, von einander unterschieden* sind [...]. Ist also die wahre Alchimie eine Kunst, die *Principia*, Ursachen, Eigenschaften und Leidenschaften aller Metallen von Grund aus zu erkennen, durch welche Kunst die unvollkommene, vermischte und verdorbene in wahrhaftiges Gold verwandelt werden.¹⁷¹

Eine hermetische Poetik wird auf Transmutation, Metamorphose und Typologie, nicht auf Klassifikation setzen, auf Teilnahme, nicht auf begriffliche Subsumption. Der hermetische Symbolismus setzt nicht ein Zeichen für ein Ding, einen Begriff oder einen Sachverhalt, sondern alle Dinge, Begriffe und Sachverhalte sind Zeichen, die auf das Eine (das sich nie erreichen lässt) oder das *opus magnum*, das Große Werk der Bereitung des *lapis* (das sich nie verrichten lässt) verweisen. In praxi ist daher die hermetische Poetik eine Poetik der Verschiebungen und Aufschübe, der Verweise und Versprechungen, der Unsicherheit und der ontologischen Flexibilität, eines unendlichen *labor* von Entschlüsselung und Verschlüsselung. Der Wert des *opus magnum* ist die Arbeit selbst.

Eine hermetische Gattungspoetik ist damit das genaue Gegenteil einer klassizistischen Poetik, der die Einzelformen mit einer wie auch immer (ontologisch, pragmatisch, psychologisch) gerechtfertigten Wesenheit ausgestattet sind. Dichtung ist immer Rätseldichtung mit mehrfachem Boden, unter allen Formen sieht sie das Eine. Handlungsromane und Handlungsepen werden zu epistemologischen Apparaturen, die um ein Geheimnis herum gruppiert sind. Ohne Häme kann gesagt werden, dass Goethe in der Natur findet, was er gesucht hat. Auffällig und signifikant allerdings sind die Strategien der Vermeidung, die mit dieser Suche verbunden sind. Die Art (*species*) bleibt ein blinder Fleck in Goethes Naturforschung: Zwischen Typus (»ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam immer nur spielt und spielend das mannigfaltigste Leben hervorbringt«¹⁷²) und Individuum klafft die Lücke der Speziation. Der Zusammenhang zwischen Typus, *natura naturans* und spezifizierter Individualität ist in Goethes Version des typologischen Denkens so verwickelt, weil unterbelichtet, dass erst in jüngeren Darstellungen die Beziehung erhellt wird.¹⁷³

In seinem Rückblick *Geschichte meiner botanischen Studien* erzählt Goethe die Geschichte seiner Beziehungen zum Linnéschen System als Geschichte einer von den Gegenständen erforderten Dissidenz; mit dem Botaniker Batsch verschiebt er die generative Einheit der Art um Grade nach oben (August Carl Batsch, einer der frühen Linné-Dissidenten, privilegiert die Ein-

171 Welling 1760, 532 f. Zweite Hervorh. W.M.

172 WA IV/7, 242 (an Ch. v. Stein, 9. 7.-10. 7. 1786).

173 Breidbach 2006.

heit der »Familie«¹⁷⁴), während er mit Linné und den klassifikatorischen Verfahren die einseitige »Trennungs«-Operation verbindet und charakterologisch seine Unzuständigkeit bekundet (»Trennen und Zählen lag nicht in meiner Natur«¹⁷⁵). Der Typus ist zu groß, das Individuum zu klein; Goethe fehlt (ähnlich wie Herder) die mittlere Ebene. Das gilt selbstverständlich auch für die Gattungspoetik: Die Autonomieästhetik privilegiert das »organische« Einzelwerk, die Gattungstypologie der Goethezeit stattet die zunächst nur medial spezifizierten »Großgattungen« Epos, Drama und Lyrik mit anthropologischer Dignität aus. Die eigentliche generische Erscheinungsweise des Kunstwerks, als Sonett, Roman oder Komödie, gerät den typologischen Poetiken ganz aus dem Blick. Die hier Artebene genannte Ebene der eigentlichen »Gattung« ist aber genau jene Ebene, auf der die reellen Konkurrenzen in Gattungsgefüge und Literatur- wie Theaterbetrieb ausgefochten wurden (Komödie gegen Komödie, Roman gegen Roman). Im sozialen Bereich ist die fragile Ebene die der generischen Individualitäten von Stand oder Klasse, die bei Goethe wie bei Herder ebenfalls eigentümlich leer bleiben (zwischen Individuum und »Menschheit« oder: »Humanität«).

174 Tatsächlich geht es um den Zusammenhang von Kreativität und Artbildung. Goethe sammelt in Weimar (Batsch wird von Goethe angestellt) Linné-Dissidenten um sich, die an einer Ordnung der Pflanzen nach Familien arbeiten, »in aufsteigendem, sich nach und nach entwickelndem Fortschritt«, nicht nach Arten; dies sei die »naturgemäße Methode, auf die Linné mit frommen Wünschen hindeutet«, also das gesuchte »natürliche System, gegenüber der künstlichen Klassifikation Linnés. Auch ein Gesetzgeber im Sozialen wie Jean Jacques Rousseau (mit Bezug auf »La Botanique de Rousseau«, 1822) habe vermuten müssen, im Pflanzenreich herrsche ein Grundgesetz, es sei auch noch so verborgen«, das die Mannigfaltigkeit der Pflanzen »wieder sämtlich zur Ordnung zurückbrächte«. Die Pflanzenformen haben, so Goethe, »eine glückliche Mobilität und Biegsamkeit«, »nicht ursprünglich determinirt und festgestellt«; dies allerdings »bei einer eigensinnigen, generischen und spezifischen Hartnäckigkeit« (WA II/6, 109, III, 120; »Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit«, 1817).

175 WA II/6, 107 (»Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit«, 1817). »Unauflösbar«, so schildert Goethe im Rückblick die (seine) Situation der Botanik im Jahr 1786, »schien mir die Aufgabe, Genera mit Sicherheit zu bezeichnen, ihnen die Species unterzuordnen. Wie es vorgeschrieben war las ich wohl, allein wie sollt' ich eine treffende Bestimmung hoffen, da man bei Linne's Lebzeiten schon manche Geschlechter in sich getrennt und zersplittert, ja sogar Classen aufgehoben hatte; woraus hervorzugehn schien: der genialste scharfsichtigste Mann selbst habe die Natur nur en gros gewältigen und beherrschen können. Wurde nun dabei meine Ehrfurcht für ihn im geringsten nicht geschmälert, so mußte deßhalb ein ganz eigener Conflict entstehen, und man denke sich die Verlegenheit in der sich ein autodidactischer Tiro abzumühen und durchzukämpfen hatte.« Die Lösung eröffnet sich ihm auf der Italienischen Reise: »Wie sie sich nun unter einen Begriff sammeln lassen, so wurde mir nach und nach klar und klärer, daß die Anschauung noch auf eine höhere Weise belebt werden könnte: eine Forderung, die mir damals unter der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze vorschwebte. Ich ging allen Gestalten, wie sie mir vorkamen, in ihren Veränderungen nach, und so leuchtete mir am letzten Ziel meiner Reise, in Sicilien, die *ursprüngliche Identität* aller Pflanzentheile vollkommen ein, und ich suchte diese nunmehr überall zu verfolgen und wieder gewahr zu werden.« Ebd., 119 u. 121.

Gattungspoetisch stellen die *Geheimnisse* ein Hybrid dar zwischen Prophetenbio(hagio)graphie (oder ›Evangelium‹) und Geheimbundroman; in ihrer poetologischen Dimension sind sie der Versuch, die problematisch gewordene Gattungsebene ›von oben‹, durch ein präntendiertes Gipfelwerk von Kunst, zugleich einzulösen (Epos) und obsolet zu machen; obsolet zu machen, indem ›Form‹-Ideen erprobt werden, die in einer sehr speziellen Variante von Naturforschung gesucht und gefunden werden (Metamorphose, Kontinuität, ›Kette‹, Typus, Teilhabe), die den Akt der Klassifikation überspielen sollen. Klassifikation soll aufgehoben sein in Entelechie und Morphologie, einer flexiblen Gestaltlehre, die so dehnbar ist, dass sie Individuum und ›Gattung‹ immer zugleich haben können soll, ›Art‹ hingegen als höchstens transitorische Realität erscheint. Der Klassifikation ist allerdings nicht zu entkommen. Sie bleibt präsent in den Sozialformen dieser Naturforschung, die auf das Zitat sehr viel älterer und sehr bewusster Klassifikationen setzen; sie bleibt auch lebensweltlich präsent in allen jenen Klassifikationsnotwendigkeiten, denen ein Weimarer Minister ausgesetzt ist. Es wird der Italien-Erfahrung bedürfen, die zunächst eine Erfahrung der Entlastung solcher fremdbestimmter, staatsnotwendiger Klassifikation ist, in ein neues Verhältnis zur kulturellen Realität der Klassifikation eintreten zu können, die – auf der Basis des Erreichten, es soll bei Goethe nie etwas verloren gehen – die Gattungsarbeit der deutschen ›Klassik‹ ermöglicht. Beim zweiten italienischen Aufenthalt – 1790 – wird Goethe in Venedig an einem Schafskopf der Wirbeltiertypus aufgehen,¹⁷⁶ beim ersten an den Tassogesängen der Gondolieri die mögliche Volkstümlichkeit des Klassischen, an den ›Typen‹ des Volkes die generische Individualität, am Karneval die Romantik ihrer Subversion und alternative Möglichkeiten gelebter Kontrakklassifikation:

Heut Abend hatte ich mir den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und den Ariost auf ihre Melodie singen. [...] Die Melodie, die wir durch Rousseau kennen, ist eine Art zwischen Choral und Rezitativ. Sie behält immer denselbigen Gang, ohne einen Tackt zu haben, die Modulation ist auch immer dieselbige, nur wenden sie, ie nach dem Inhalt des Verses. Mit einer Art Deklamation sowohl Ton als Maas. [...] Wie sich die Melodie gemacht hat will ich nicht untersuchen, genug sie paßt trefflich für einen müsigen Menschen, der sich was vormoduliert und Gedichte, die er auswendig kann diesem Gesange unterschiebt [...]. Aber wie menschlich und wahr wird der Begriff dieses Gesangs. Wie lebendig wird mir nun diese Melodie, über deren Todten Buchstaben wir uns so oft den Kopf zerbrochen haben. Gesang eines Einsamen in die Ferne und Weite, daß ihn ein andrer gleichgestimmter höre, und ihm antworte.¹⁷⁷

176 WA I/35, 15 (Tag- und Jahreshäfte, 1790).

177 WA III/1, 279-281 (›Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein‹, 7. 10. 1786).

Emblematisch fügen sich in dieser Szene Motive der – historisch späteren – ›Volkspoesie‹ zur ›Lösung‹ eines Problems, das die *Geheimnisse* zur Disposition gestellt hatten, zusammen: Autopoiesis als Spontangeneration der Kunst (die Melodie ›macht sich‹), das Leben des Werks, Gelehrsamkeit und Popularität. Überhaupt ist es das ›Volk‹ Italiens, das sich unter dem herrschaftsentlasteten Blick neu darstellt: »Die Haupt Idee die sich mir wieder hier aufdringt ist wieder *Volck*. Große Masse! Und ein nothwendiges unwillkührliches Daseyn.«¹⁷⁸ An dieses ›Volk‹ können dann auch künstlerische Produktionskräfte abgetreten werden: Venedig »ist ein groses, respectables Werck versammelter Menschenkraft, ein herrliches Monument, nicht *Eines Befehlenden* sondern eines *Volcks*.«¹⁷⁹

Die ›Überwindung‹ des Paradigmas rhetorischer Gattungsbildung führt, um zusammenzufassen, in eine Krise; denn wie sich zeigt, war dieses Paradigma nicht bloß ›totes Fächerwerk‹ der Poesie gewesen, sondern auch selbst eine Produktivierungsagentur der Kunst, bewahrt in habituellen Ordnungen, die für Leben, Wissenschaft und Kunst gleichermaßen Geltung beanspruchten durften. Das Problem einer ›freien‹ Produktivität stellt sich damit historisch völlig neu; in der Naturforschung und in der Kunst geht es einher mit der Formierung von Handlungsfeldern, die als ihren Gegenstand ›Natur‹ und ›Leben‹ oder eben ›Kunst‹ zu präparieren beginnen. Doch ist die selbstgesteuerte Entstehung von Kunst, die selbstgewachsen *und* individuell zugleich sein soll, damit noch längst nicht garantiert. Es müssen, wie sich zeigt, Ersatzkategorien für die alten Gattungen gefunden werden, für deren kulturelle Abschaffung alle klassifikatorischen Praktiken zugleich abgeschafft werden müssen; dieser Ersatz ist aber selbst auf eine ›Kulturpoetik‹ angewiesen, die alle diese Felder neu konfiguriert. Produktionskrisen, so lässt sich an Goethe zeigen, sind nur über den Umweg einer Habitusformation zu bearbeiten; der höfische Gelehrte ist ein solches selbstgewähltes Habitusparadigma, über dessen Sozial- und Ideengeschichte sich eine solche Bearbeitbarkeit abzeichnete. Krisen der Poesie erscheinen auf Gattungsebene als Krisen von Natur und Leben.

178 WA III/1, 243 (»Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein«, 29. 9. 1786).

179 WA III/1, 245 f. (»Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein«, 29. 9. 1786).

Produktivierung

Mozart, Goethe und *Die Zauberflöte*

GOETHES GATTUNGSARBEIT DER 1790ER JAHRE UND »DAS FÜRCHTERLICHE ZUSAMMENBRECHEN ALLER VERHÄLTNISSE«. – Die Arbeit am Geheimnis des Geheimnisses, am Quell-»Punct« des Generischen, an der inneren Form, die als ein postuliertes Innen das Außen der vielen Formen zu regieren und zusammenzuhalten imstande wäre, hat Goethe bis zur Italienischen Reise intensiv beschäftigt. Es war zu sehen, wie Probleme der Schreibbiographie auf das Feld der Wissenschaft vom Lebendigen hin verschoben werden; wenn dort ein Durchbruch gelingt, so gelingt es, ihn auf das Gebiet des Schreibens zurückzuspielen. Die ›Lösung‹ der ›Hemmungen‹, das ›Fließen‹ der Produktion in Italien sollten als Ergebnis der Mobilisierung ›generischer‹ Arbeit, als Ergebnis von Strategien der Formarbeit dargestellt werden.

Die 1790er Jahre sind durch besonders intensive Gattungsarbeit geprägt. Wofern sich unsere Hypothese bestätigen soll, dass generische Problematisierung mit Neuverhandlungen der Sozialordnung und der Naturordnung einhergeht, oder, genauer, dass die literarische Gattungsproblematik jener Ort ist, von dem aus die Produktionsproblematiken ohne Blick auf Totalität nicht auskommen, weil mit jeder Intervention in die Gattungsordnung die Gattungsordnung als System möglicher literarischer Aussageweisen auf dem Spiel steht, dann ist bei einem Autor wie Goethe, der sich seit dieser Periode vor allem auf das klassische Gebiet der Gattungen der Humanistenpoetik zurückbewegt, besondere Aufmerksamkeit auf jene Totalität zu erwarten. Angesichts der literarischen Autonomiebewegung und des von den Intellektuellen der Zeit (Friedrich und August Schlegel, Hegel und anderen) als *signatura temporum* proklamierten Eintritts in eine ›romantische Kunstperiode‹ ist Goethes, zum Teil auch Schillers, unwahrscheinliche Rückbewegung zum Klassizismus als Einsatz in diesen Orientierungsversuchen zu lesen. Tatsächlich ist die in Italien bestärkte und als neue generische Optik, als neues *Sehen* entdeckte und bewährte Konfiguration von Natur, Kunst und Gesellschaft, die noch in Weimar entwickelt wurde, auf eine neue Probe gestellt, als Goethe nach Weimar zurückkehrt. Der erst entdeckte Resonanzraum von ›Volk‹, der seit den Sturm und Drang-Jahren in einer unklaren Parallele zum literarischen ›Publikum‹ gestanden war, dissoziiert sich in Frankreich, und nicht nur dort, als ständisches Kontinuum alter Rechte, skaliertes Differenzen und relativer Ehren; sichtbar wird – als entfesselter Pöbel und drohender Mob, aber auch als Nation in der *levée en masse* – ein zwar noch real, aber kaum mehr symbolisch zu bändigender künftiger politischer Akteur, von dem lediglich bereits erkennbar war, dass die Kategorien zu seiner Beschreibung und

Manipulation vom symbolischen ins politökonomische Register würden wechseln müssen; auch dort, wo die bestehende Logik der wechselseitigen Konvertierbarkeit verschiedener Kapitalsorten noch galt, war ihr Ende abzusehen.¹ »But the age of chivalry is gone«, heißt es in Burkes *Reflections on the Revolution in France* (1790) – einer außerordentlich hellsichtigen Bilanz habitueller Krisen des Sozialen –, wenn nicht mehr zehntausend Schwerter die Beleidigung einer Königin durch einen frechen Blick rächen, sondern die Polizei zur Verhaftung von Marie Antoinette ausrückt; und

[t]hat [age, W.M.] of sophisters, oeconomists, and calculators, has succeeded; and the glory of Europe is extinguished for ever. Never, never more shall we behold the generous loyalty to rank and sex, that proud submission, that dignified obedience, that subordination of the heart, which kept alive, even in servitude itself, the spirit of an exalted freedom.²

Die Revolution in Frankreich hat das gesamte Gerüst verschoben, das hinter Goethes Produktivierungsstrategien aufgerichtet worden war. Die soziale Phantasie von einem ›wilden‹ Produzenten- oder ›geheimen‹ Wissenskollektiv, Hintergrundbedingung der ersten Produktionsphasen, greift ebenfalls nicht mehr; die Welt magischer Besserwisseri ist durch die von Goethe als Menetekel der alten Welt erfahrene Halsbandaffäre desavouiert, wenn auch Cagliostro für ihn selbst nach dem *Groß-Cophta* (1792) noch ein Faszinosum bleibt. Als zeitgeschichtliches Ereignis wird die Revolution durch Lustspiele weggeschrieben (*Der Groß-Cophta*, *Die Aufgeregten* und *Der Bürgergeneral*, 1793), als epochales muss sie integriert werden. »Einem thätigen productiven Geiste«, so wird für 1793 das Erschrecken über die Revolution bilanziert,

einem wahrhaft vaterländisch gesinnten, und einheimische Literatur befördernden Manne wird man es zu Gute halten, wenn ihn der Umsturz alles Vorhandenen schreckt, ohne daß die mindeste Ahnung zu ihm spräche was denn Besseres, ja nur anderes daraus erfolgen solle. [...] In diesem Sinne war der *Bürgergeneral* geschrieben, ingleichen die *Aufgeregten* entworfen, sodann die *Unterhaltungen der Ausgewanderten*. Alles Productionen, die dem ersten Ursprung, ja sogar der Ausführung nach meist in dieses und das folgende Jahr gehörten.

An den wissenschaftlichen Studien – hier: der Farbenlehre –

hielt ich für meine Person wenigstens mich immer fest [...], wie an einem Balken im Schiffbruch; denn ich hatte nun zwei Jahre unmittelbar und persönlich das fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse erlebt. Ein Tag im Hauptquartiere zu Hans und ein Tag in dem wieder eroberten

1 »Die Natur geräth auf Specificationen wie in eine Sackgasse, sie kann nicht durch und mag nicht wieder zurück; daher die Hartnäckigkeit der Nationalbildung.« WA I/42.2, 118 (»Eigenes und Angeeignetes in Sprüchen«, 1821).

2 Burke 1999, 76.

Mainz waren Symbole der gleichzeitigen Weltgeschichte, wie sie es noch jetzt demjenigen bleiben, der sich synchronistisch jener Tage wieder zu erinnern sucht.³

Das Jahrzehnt, das auf die Französische Revolution folgt, ist dominiert von dem Versuch, die Gattungen zu ›sondern‹, gewiss induziert vom »Zusammenbrechen aller Verhältnisse« und gewiss in der Intention, solche »Verhältnisse« wieder einzurichten; und das in einem nachgerade systematischen Kursus, der mit nomothetischem und nomenklatorischem Anspruch erfolgt und der zuweilen mit einer Entfesselung ästhetischer Produktivkräfte einhergeht. Die »Verhältnisse«, die es wiederherzustellen oder aufrechtzuerhalten gilt, sind die Maßverhältnisse im Sozialen, Distanzen und Nähen, Proportionen und Verhältnismäßigkeiten; ist ein ›Punct‹, wie es beim jungen Goethe heißt, gewonnen, von dem aus jene Drohungen bearbeitbar erscheinen, ›strömt‹ die Produktion, wenngleich sie sich ihrer selbst nie sicher sein wird können. Es ist charakteristisch, dass ein solches Unterfangen auf dem Terrain der Gattungen unternommen werden muss; es versteht sich, dass – wenn eingangs mit einigem Recht behauptet wurde, dass der Gegenstand einer soziologisch belehrten Gattungstheorie nicht das Verhältnis von Text und Sozialordnung, sondern das Verhältnis zum Verhältnis von Text und Sozialordnung ist – dieser Versuch nicht direkt, sondern indirekt angegangen werden muss; und es ist charakteristisch für den Autor, dass vom Erreichten kein Fußbreit Boden abgegeben werden soll und die Kontinuität eigener Produktivierungsanordnungen immer die Prämisse weiterer Arbeit sein wird. Die Versuchsanordnung der *Geheimnisse* wird also, so steht zu erwarten, in einer neuen Anordnung aufgefangen werden müssen, flankiert von Weiterentwicklungen der Metamorphosenidee.

Die Stiftung einer deutschen Novellengattung in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) wird mit einem – dem – Märchen abgeschlossen; die epische Idylle *Hermann und Dorothea* (1797) verhandelt nicht nur in transparenter Weise zeitgeschichtlich die Französische Revolution, der Text erhebt selbst Ansprüche auf Gattungsenerneuerung des Epos; die Begründungsarbeit übernimmt Wilhelm v. Humboldt, indem er das Modell einer morphologischen Ästhetik formuliert.⁴ Das Epos wird zugleich zum zentralen Beschäftigungsgegenstand Goethes: Im November 1794 nimmt er *Ilias*-Vorlesungen auf sowie eine intensive Befassung mit Homer, auch im Kontext der These Friedrich August Wolfs.⁵ Diese Befassung gipfelt im Plan der *Achilleis* (1797/98, als Fragment publiziert 1808), die eingehenden ästhetischen Diskussionen mit Schiller münden in den Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* (1797), der die Sonderung des Epischen vom Drama-

3 WA I/35, 24, 23 f. (»Tag- und Jahreshefte, 1793«, 1819-1823).

4 Doležel 1990.

5 Vgl. Martin 1993, 247-314; Buschmeier (2008) zur Philologie der Goethezeit sowie Martin (2007) zur wechselseitigen Konstitution von Poesie und Philologie bzw. »Kritik«.

tischen unternimmt. Der Plan zu einem Wilhelm Tell-Epos wird Schiller überlassen; das Eposprojekt *Die Jagd*, das schließlich zur *Novelle* werden wird, lässt sich Goethe zu seinem späteren Bedauern von Humboldt und Schiller ausreden. Mit der intensiven Diskussion und Produktion von Balladen (bis hin zur *Ballade*, 1813/16) schließlich wird eine weitere – jetzt die Dichtarten synthetisierende – Gattung erprobt, die als klassische Ballade bald kanonischen Status erhielt. Es wäre ein sozialhistorischer Kurzschluss, wollte man in einer »klassischen« oder »klassizistischen« Restauration des Gattungssystems eine Kehrtwendung diagnostizieren; es handelt sich nicht um eine schlicht restaurative Wendung, sondern um eine Problematisierung, die mit solchen Kurzschlüssen bereits rechnet.

Umso mehr musste Goethe an einem Werk interessiert sein, das, jedenfalls oberflächlich gesehen, alle diese Dimensionen in einer zukunftsfähigen Weise synthetisierte: die in ihren generischen Dimensionen schwer auslotbare Oper *Die Zauberflöte* (1791), die freimaurerisches Wissen, ein verallgemeinerbares freimaurerisch induziertes Sozialmodell, ein Volksidiotium nicht bloß aus zweiter Intellektuellenhand und die vitalsten Kulturinstanzen der Zeit zusammenbrachte, und das mit sensationellem und anhaltendem Erfolg im Publikum.⁶ Mozarts *Zauberflöte* hat in Goethes Werkbiographie Epoche gemacht wie wenige andere zeitgenössische Kunstwerke. Motive der Oper gehen in eine nicht geringe Zahl von Goethes Texten ein, von den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) über die *Lehrjahre* (1795/96) bis zur *Novelle* (1828). Goethe hat die Oper in Weimar auf die Bühne gebracht, eine Fortsetzung, *Der Zauberflöte zweyter Teil*, hat ihn in mehreren Arbeitsphasen beschäftigt: zunächst um 1795, dann wieder 1798, veröffentlicht hat er den Text 1801 als »Entwurf zu einem dramatischen Märchen«, in der Werkausgabe 1807 dann als »Fragment«,⁷ wieder also, wie schon bei den *Geheimnissen*, ein publiziertes Fragment, ein als »Entwicklungsstufe« dokumentiertes Scheitern.

Im Folgenden soll also gefragt werden, welche gattungshistorische Konstellation hinter Goethes Interesse an der *Zauberflöte* steht. Es soll gezeigt werden, dass sich Goethe mit der *Zauberflöte* auf das Terrain der Generizität selbst begeben hat. Befeuert wird dieser Gang durch ein Konkurrenzverhältnis, das er nicht mit dem Textdichter Schikaneder, sondern mit Mozart selbst aufbaut; es soll sich weiter zeigen, dass die Überbietung der *Zauberflöte* mit denselben taktischen Mitteln unternommen werden sollte, wie Goethe auf eben nicht ganz anderem Feld gegen einen anderen Konkurrenten ähnlicher Größenordnung: Linné vorgegangen war (und, in der *Farbenlehre*, gegen

6 In diesem Abschnitt verwendete Siglen: Z für die Reclam-Ausgabe des Librettos von Mozarts/Schikaneders »Die Zauberflöte«, hg. v. A. Koch, mit Aufzug und Auftritt (Mozart 2006); V für Vulpius' Weimarer Bearbeitung (1794/1911); und ZG für Goethes »Der Zauberflöte zweyter Theil«, WA I/12, 181–221.

7 Vgl. Hartmann 2004, 299–314; als Überblick zu Goethes Musiktheater Waldura 1998 sowie van Ingen 1990, 60–76; Spaethling 1987; zum deutschen Musiktheater der Zeit Krämer 1998.

Newton). Wie Goethes naturwissenschaftliche Spekulationen und Forschungen, die ›weltanschaulich‹ wie werkbiographisch außerordentliche Fruchtbarkeit, nämlich Stabilisierungs- und Kohärenzkraft, entfaltet haben, zuweilen als »Balken im Schiffbruch«, sich als »Steigerung« des Gattungsklassifikators Linné darstellen, so ist der Versuch, Mozart zu überbieten, auf einem Terrain angesiedelt, das Goethe gerade als literarischen Autor seit dem Ende der vorweimarischen Periode beschäftigt hat. Schon diese intensive Gattungs-Arbeit am deutschen Singspiel war angeleitet durch eine weitere Konstellation polemischer Kohärenzen, mit Christoph Martin Wieland; *Erwin und Elmire* (1775) antwortete auf Wielands Versuch einer deutschen Oper *Alceste* (mit Anton Schweitzer, 1773) bzw. auf die eigene Farce *Götter, Helden und Wieland* (1774). Die Singspiele des ersten Weimarer Jahrzehnts – *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella* (1776), *Die Fischerin* (mit dem *Erlkönig*, 1782), *Scherz, List und Rache* (seit 1784, mit Philipp Christoph Kayser) – waren unter den wenigen unmittelbar publikationsfähigen Ergebnissen dieser Zeit. Um diesen unübersichtlichen, simultanen und polemischen Zusammenhang von stockender und fließender Produktivität zu exponieren, muss zunächst auf Schikaneders und Mozarts *Zauberflöte* eingegangen werden.

»sui generis«: Mozart/Schikaneder

Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* gilt als exemplarische »Mischung« (oder ›Synthese‹) mehrerer Gattungen. Die Selbstklassifizierung des Werks durch seine Autoren reicht von ›deutscher Oper‹ bis zur ›großen Oper; seiner medialen Form nach gehört es – mit gesprochenem Prosalog und musikalischer Nummernstruktur – zum Singspiel. Es gibt zunächst wenig Anlass, das Werk zu weit von sehr vergleichbaren Musikdramen zu trennen, die sich, wie Karl Friedrich Henslers *Sonnenfest der Braminen* (1790), »heroisch-komisches Singspiel« oder, wie Paul Wranitzkys *Oberon, König der Elfen* (1789), »Operette« oder, wie Joachim Perinets *Kaspar, der Fagottist, oder: die Zauberzither* (1791), schlicht »Singspiel« nennen; alle diese Stücke werden immer wieder im Zusammenhang der Diskussion der *Zauberflöte* herangezogen und können zum Teil auf dieselben literarischen Quellen zurückgeführt werden, in der Hauptsache auf die von Christoph Martin Wieland herausgegebene Märchensammlung *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1786-1789) sowie sein Versepos *Oberon* (1780). Dieser Stücktypus, der vor allem das Wiener Unterhaltungstheater der Zeit dominiert, kann dem Sujet nach als ›Märchen-‹ oder ›Zauberoper‹ charakterisiert werden; um historische Ableitung bemühte Klassifikationen verorten das Genre entweder als Wiener Variante des norddeutschen Singspiels oder aber als Subgenre der *opera buffa*. Der *Zauberflöte* selbst wird eine gewichtige Funktion in der Geschichte des literarischen Kunstmärchens zugeschrieben.⁸

8 So Mathias Mayer in Mayer/Tismar 2003, 45-48.

Die *Zauberflöte* gilt gleichzeitig aber auch als Prototyp einer neuen Gattung, der ›deutschen Oper‹, also eines aus Mischung der Elemente des Musiktheatersystems des 18. Jahrhunderts entstandenen musikdramatischen Typus, der in deutscher Sprache eine ›nationale‹ Form den französischen und italienischen Gattungssystemen entgegensetzt; die »deutsche Oper« vervollständigt das deutschsprachige Musiktheater, das einer großen Form – analog der *opera seria* im italienischen und der *tragédie lyrique* im französischen Einzugsbereich – bislang ermangelt hatte. Anders als im Fall des Epos etwa, das im 17. und 18. Jahrhundert eine zunächst parodistische Verkleinerungsform ausgebildet hatte, das komische Epos, und anders als im Fall des Singspiels in Frankreich und Italien, das aus der Parodie und den Intermezzi entwickelt und von dort zu einer ›bürgerlichen‹ Mittellage, analog zum *drame* ›gehoben‹ wurde, soll die ›große deutsche Oper‹ durch Hebung des Singspiels als einer niederen Form entstanden sein, über die Kette Mozart (*Zauberflöte*) – Beethoven (*Fidelio*) – Weber (*Freischütz*) – Wagner.⁹ Gewiss ist diese Kette eine Konstruktion ex post, zumal im nationalen Geist entwickelt; doch spielen solche ›nationalen‹ Kategorien im Feld des deutschsprachigen Musiktheaters für die Intellektuellen selbst ihre Rolle und haben daher ihr Fundament in der Epoche; sie gliedern sich ein in den Kampf um ein deutschsprachiges Kunsttheater überhaupt. Zudem sind die ›nationalen‹ Sphären noch lange durch auf das Französische oder Italienische spezialisierte Theatertruppen repräsentiert.

Allerdings ist die besondere kulturelle Konstellation, als deren Konjunktur sich die *Zauberflöte* erweist, dem Werk so tief eingelassen, dass schon Richard Wagner es aus dem Bereich des ›Schreibbaren‹ (Roland Barthes) in den Ideenhimmel des bloß ›Lesbaren‹ und des Nicht-mehr-Generischen verweist: das Werk sei als »deutsche Oper« schlechthin »das vollendetste Meisterwerk [...] das unmöglich übertreffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden könnte«.¹⁰ In diesem Sinn ist das Werk ein Exemplar keiner Gattung, »sui generis«,¹¹ das generisch Anschlusslose (zugleich, man hat es gesehen, in der Begrifflichkeit der Biologie das Monströse):

Daß Mozart's Schöpfung die an seine Arbeit gestellten Anforderungen so unverhältnißmäßig übertraf, daß hier nicht ein *Individuum*, sondern ein ganzes *Genus* von überraschendster Neuheit geboren schien, müssen wir als

9 Christoph Willibald Gluck wird als ›deutscher‹ Komponist wahrgenommen, aber nicht als der Komponist ›deutscher‹ Opern; wenn auch seine Gattungsmanöver (Senkung der *seria*, Abschied von der hohen Kunst des ›kunstvollen‹ Gesangs, die jetzt als Kunstfertigkeit und Phrase erscheint) deutlich gesehen werden können: »eine Oper« könne, wie Gluck demonstrierte, »zu einem *rührenden* Schauspiele« gemacht werden, so Sonnenfels (1767/1988, 19 f.) über Glucks »Alceste« (1767).

10 Wagner 1883, 133 (»Das Publikum in Zeit und Raum«).

11 »Mozart schreibt in seinen Opern niemals Duplikate: [...] jedes Werk ist von den anderen so verschieden, dass es ein *Opus sui generis* zu sein scheint.« (Einstein 2005, 463)

den Grund davon betrachten, daß dieses Werk einsam dasteht und keiner Zeit recht angeeignet werden kann.¹²

Ähnlichen Einschätzungen begegnet man auch noch gegenwärtig, etwa der, dass in Mozarts Opern »Gattung und Werk« zusammenfielen;¹³ dass »[a]ufgrund vor allem ihrer dramaturgischen Lösungen [...] Mozarts Opern spätestens ab dem *Idomeneo* die Tendenz zum solitären Einzelwerk« aufwiesen, »in dem das Besondere jede Gattungsnorm weit in den Hintergrund treten lässt«,¹⁴ also entlang der These Friedrich Schlegels, dass jedes der Werke Cervantes' und Shakespeares ein neues Individuum sei, eine Gattung für sich bilde; oder dass die spezifische Wiener Konstellation um 1790 kurzzeitig die »Universalität eines die Gattungsgrenzen sprengenden musikalischen Welttheaters«¹⁵ zugelassen habe. Die *Zauberflöte* biete, »[g]attungsgeschichtlich betrachtet, [...] die idealtypische Verbindung von hohem und niederem Stil, von Unterhaltungs- und Bildungstheater.«¹⁶ Hinter diesen Formulierungen erkennt man leicht das Voraussetzungssystem der Autonomieästhetik: das Werk als Individualität, *sui generis*, die Gattung als bloß äußerliche Grenze. Dass sie – wie schon im 18. Jahrhundert selbst – auf den bewusstlos schaffenden Künstler als Werkzeug der Natur hinausläuft, lässt sich leicht belegen.¹⁷ Prototyp, Ausgangspunkt und Vollendung einerseits, Wunder und Monstrum andererseits, eine gewisse Ratlosigkeit hat die Geschichte der *Zauberflöten*-Rezeption stets begleitet; wie sich zeigt, haben sich die Formeln, mit denen das 18. Jahrhundert den Gattungsprozess mystifiziert und »naturalisiert« hat, als zählebig erwiesen; der Krisenmoment der Gattungspoetik um die Jahrhundertmitte, der die Entstehung eines modernen Literatur-(Kunst-)systems und seiner Ästhetik ermöglicht hat, zeigt bis weit in die Gegenwart seine Präsenz. Ist der Bezug von philosophischer Ästhetik und tatsächlicher künstlerischer Praxis immer problematisch gewesen, so ist allerdings selten die Distanz zwischen Kunstphilosophie und Kunstproduktion so groß gewesen wie im Fall Mozarts und, mehr noch, seines Librettisten; dies daher, weil beider Arbeit auf gänzlich anderen Prämissen aufruht als jenen, die von den literarischen Intellektuellen der Zeit als Theorie und Praxis entwickelt werden. Dazu kommt die kulturräumliche Differenz zu »Norddeutschland«, wo die Debatten im literarischen Feld, und, was die Musik betrifft, im ästhetischen geführt werden. Wie sich rasch zeigt, hat die tatsächliche Musikproduktion etwa der sog. Wiener Klassik mit ihrer anderswo ersonnenen Ästhe-

12 Wagner 1883, 133 (»Das Publikum in Zeit und Raum«).

13 Kunze ²1996, 16.

14 Wiesend 2001, 327.

15 Döhning 2001, 51.

16 Schreiber 2005, 87.

17 »Sein Wachstum als Schöpfer vollzieht sich wie das einer Pflanze – eines *edlen* Gewächses, dessen innerstes Geheimnis geheim bleibt; aber das durch Sonne und Regen gefördert und durch ungünstige Witterung gehemmt und geschädigt wird.« (Einstein 2005, 106)

tik – die ›absolute‹ Musik, die vor allem literarische Intellektuelle konstruieren – wenig zu tun. Die Musik der Wiener Klassik ist nicht das Ergebnis von Spekulation, wird von ihr auch nicht begleitet, sondern zunächst verständnislos registriert, um eine Generation später erklärt und gefeiert zu werden;¹⁸ sie ist das Ergebnis einer hochdifferenzierten und in diesem Sinn ›gelehrten‹ Habituskunst musikalischer Technik und des Experimentierens (insofern ›autonom‹), eingelassen in die Konkurrenzkonflikte der Feldkonstitution, die solche ›Autonomie‹ erzeugt, und unmittelbar der Publikumssanktion ausgesetzt. Im Fall Mozarts kommt dazu, dass er – ab 1781 – als einer der ersten musikalischen Unternehmer agiert und von daher eine Position einnehmen kann, die im literarischen Bereich noch lange auf ihre Realisierung warten wird müssen (Goethe, der unter seinen Zeitgenossen auf dem besten Weg dazu war, gibt die Existenz als freier Schriftsteller mit dem Gang nach Weimar auf). Goethes Plan, an ein unter solchen Voraussetzungen entstandenes Werk wie die *Zauberflöte* anzuschließen, gewinnt von daher seine sozialhistorische Brisanz, da er die Spannungen solcher ›Ungleichzeitigkeiten‹ (Ernst Bloch) auszuagieren haben wird. Ein Salzburger Domestikensohn kann in den 1770er Jahren so hohe Statuswünsche (›Ehre‹) entwickeln, dass er sich auf einen im Entstehen begriffenen Markt begibt, als Unternehmer seiner selbst; ein Frankfurter Patriziersohn seine Karriere auf einem im Entstehen begriffenen Markt zurückstellen, um Minister eines Duodezfürstentums zu werden. Und es kann geschehen, dass beider Wege sich kreuzen, und der Erstere Projekte des Zweiteren unwillentlich so systematisch vereitelt, als hätten sie miteinander in Hofintrigen persönlich zu tun.¹⁹ Es ist für das Thema von Genre und Generation nicht ohne Interesse, dass beide Entscheidungen gegen die Projekte dominanter Väter getroffen werden, gegen Johann Caspar Goethe, der nach der Maxime »Lang bei Hofe, lang bei Höll« gegen Weimar ist;²⁰ gegen Leopold Mozart, der die Aufgabe einer möglichen höfischen Karriere für eine »Strategie des Wagnisses« hält (*stratégie de l'audace*, nach Alain Vialas Analyse der Karrieremöglichkeiten in der französischen Klassik²¹).

AUTORPOSITIONEN. – Die *Zauberflöte* ist das Ergebnis der Kollaboration zweier Akteure mit zeitgenössisch unwahrscheinlichen Autorpositionen. Mozart war als freier Komponist in einer – jedenfalls im deutschen Sprachraum – einzigartig scharfen musikalischen Konkurrenzsituation als freier Unter-

18 Vgl. Demuth 1997; Dahlhaus 1994.

19 In der »Italienischen Reise« berichtet Goethe über sein Projekt einer deutschen *buffa* (»Scherz, List und Rache«) mit dem Komponisten Philipp Christoph Kayser: »Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.« WA I/32, 145 (»Zweiter römischer Aufenthalt, Bericht«, November 1787).

20 WA I/28, 321 (»Dichtung und Wahrheit«, Tl. 3, Buch 15).

21 Viala 1984.

nehmer²² nicht unmittelbar höfischen Geschmacksnormen verpflichtet; als Freimaurer hatte er am josephinischen Projekt teil. Das musikalische Geschäft ermöglichte die Transzendierung von Standesgrenzen; mit seinem Unternehmertum gestaltete Mozart, der von der höfischen Gesellschaft in Gestalt des Erzbistums Salzburg hinreichende Demütigungen erfahren hatte, seine Karriere am Ständesystem vorbei und entkam so der dominanten Sozialklassifikation. Im bürgerlichen Normensystem erzogen, auf ›Ehre‹ bedacht, doch noch nicht einmal als Bürger geboren, sondern als Musiker ›Künstler‹ im Sinn eines ein wenig anrühigen Handwerks,²³ entwickelte Mozart eine spontane Affinität zum josephinischen Projekt, das im Sinn aufgeklärter Verfleißigung ständische Bedenken hintansetzte, dafür aber eine Fülle von Verwertungsmöglichkeiten bot. Etwas von der ständischen Geringschätzung der Gelehrten gegenüber den Musikern wird deutlich beim ersten Zusammentreffen Wielands mit Mozart 1777 in Mannheim: Wieland sei ihm mit »gelehrte[r] Grobheit« und »dumme[r] Herablassung« begegnet.²⁴ Von daher liegt Mozarts Affinität zur Freimaurerei nahe, die die wenigstens imaginäre Überwindung von Statusgrenzen ermöglichte;²⁵ die Freimaurerei lässt sich in Wien als das Projekt einer ständeübergreifenden Parallelgesellschaft charakterisieren, die zwar realiter keineswegs frei von ständischen Rücksichten war, allerdings auch keine Parallelgesellschaft eines machtlosen Bürgerstandes, sondern die zentrale Organisationsform staatlich-bürokratischer Intelligenz in einer Hauptstadt von vergleichsweise sehr kurzen Wegen. Schikaneders Existenzform als freier Unternehmer einer stehenden Privatbühne war ohne die josephinische Spektakelfreiheit von 1776 ohnehin undenkbar. Beiden Positionen ist ferner gemeinsam, dass sie höchste Professionalität gepaart mit der Notwendigkeit unmittelbaren Zielgruppenbezugs erforderten – bei Strafe der Existenzgefährdung. Beider Neigung zu Szenarien demonstrativer Aufklärung ist somit eher einer habituellen Affinität zur josephinischen Aufklärung geschuldet als einer bewussten Strategie. Die häufigen sentenzenhaften Wendungen der *Zauberflöte* weisen das Stück in der Tat als »Lehrstück« aus,²⁶ sie stellen aber auch den ständigen Publikumsbezug

22 Dazu etwa Gay 2005, 88–115 (»Der Freiberufler«).

23 Elias 1993.

24 Mozart 1962, 207 (an Leopold Mozart, 27. 12. 1777).

25 Braunbehrens 1989, 253.

26 Zeman 1981, 155: »Es kommt im Geschehen der *Zauberflöte* nicht auf eine wie immer geartete Tiefendimension an, aus der sich etwa das Geschehen kontinuierlich entwickelt und auf ein bestimmtes zukünftiges Ziel hinläuft, sondern bloß auf die Gegenwart und deren Erfüllung. Das ist nicht nur der Sinn, sondern auch der ästhetische Schlüssel des Lehrstücks, das den Zuhörer, Zuschauer ebenso langsam und folgerichtig aufklärt wie Tamino und Pamina. Daher ist die Vorgeschichte im wesentlichen nur insofern interessant, als sie Einblick in die Entwicklung des Charakters und der Absichten der Königin der Nacht, die keineswegs als ursprünglich böse zu denken ist, gewährt.« Vgl. auch Zeman 1993; Assmann 2005.

während der Aufführung sicher und tun als *docere* dem *delectare* keinen Abbruch.

Drei Voraussetzungen von Mozarts musikdramatischer Arbeit sind an dieser Stelle noch anzuführen. Zunächst handelt es sich bei Mozarts Gattungsarbeit nicht um eine Strategie der gezielten Verstöße. In Alfred Einsteins provokanter Formulierung war Mozart »Traditionalist«, anders als Haydn kein »Revolutionär«; eher noch müht er sich um die Erfüllung von Gattungsnormen, »[e]ine Aria ist« für Mozart »eine Aria; eine Sonate ist eine Sonate«. ²⁷ Als Schikaneder ihn zur Zusammenarbeit bewegen will, sorgt er sich um die adäquate Schreibweise, denn er habe in diesem Genre noch nicht gearbeitet. Zweitens beruht Mozarts eigenes Selbstverständnis nicht auf dem Konzept des unbewusst schaffenden Genius, sondern auf dem der Meisterschaft. ²⁸ Mozart hat eine seiner gerade gattungshistorisch wichtigsten Arbeiten – die sog. *Haydn-Quartette* (1785) – als »vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica« ²⁹ bezeichnet, näher als dem unbewusst schaffenden Genie steht ihm Friedrich Nicolais aufklärerische Auffassung, Poesie sei Arbeit und kein Gewächs. ³⁰ Das Konzept solcher »Meisterschaft« ist letzten Endes ein Ergebnis der Emanzipation der Künste seit der Renaissance, mit dem ein Äquivalent zum ständischen literarischen Gelehrtentum installiert werden und das das Prestige der Handarbeit der Unterhaltungs- und Dekorationskünste in den Rang einer intellektuellen Tätigkeit freier Männer heben sollte. Künstlerideologien renaissanceistischer, insbesondere neoplatonischer Herkunft (»Genie« und »disegno interno« bei den Malern, orphische und kosmologische Künstlermythen bei den Musikern) sollten, flankierend, intellektuelle Satisfaktionsfähigkeit mit den literarischen und philosophischen Gelehrten herstellen; die Oper selbst verdankt sich als »neue Gattung« dem humanistischen Programm der Florentiner Camerata, das antike Drama wiederzuerfinden, und dem kreativen Milieu der Fürstenhöfe der Renaissance, wo die nobilitierende Konstruktion des neuzeitlichen Künstlers zuerst entwickelt wurde und wo die Überwindung der institutionalisierten Hand-/Kopfgrenze erprobt wurde. Der Orpheus-Mythos war noch lange nicht nur das älteste, sondern auch eines der wichtigsten Opersujets, von der ersten erhaltenen Oper *L'Euridice* (von J. Peri, dem Kapellmeister der Medici, 1600) und *L'Orfeo* (C. Monte-

27 Einstein 2005, 138 u. 157.

28 Nicole Schwindt betont gerade hinsichtlich der Haydn-Quartette, sie seien nur bedingt als Hommage zu verstehen, »vielmehr entsprangen sie der Absicht einer nach-eifernden »aemulatio«, die von dem Wunsch genährt ist, das Vorbild zu übertreffen. Beim Mozart der Wiener Jahre ist es sogar oft eine Nacheiferung, die einen Gegenentwurf zum Ziel hat.« (Schwindt 2005, 434) Das Denkmodell, das hier Nachfolge, Überbietung und Innovation leitet, gliedert sich somit bruchlos in das humanistisch-rhetorische Paradigma ein.

29 Mozart 1963, 404 (Widmung der Erstausgabe (Artaria) der sechs Joseph Haydn zugeeigneten Streichquartette, I. 9. 1785).

30 Schwab 1965, 126.

verdi, 1607) an bis zu Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762). Sie spielen noch in der Mozartzeit eine Rolle, nicht zuletzt im *Zauberflöten*-Sujet: magische Musikinstrumente, Flöte und Glockenspiel, mit denen man wie Orpheus tierische wie menschliche Bestien zu besänftigen vermag; die Anrufung von Osiris, dem ägyptischen Orpheus; eine Initiationshandlung und eine polyvalente Hintergrundmythologie, die an die traditionellen wie zeitgenössischen Arkandiskurse mindestens anschließbar war.³¹ Eine Oper über die Musik ist auch eine Oper über die Musiker.

Drittens schließlich ruht die allgemein attestierte ›Universalität‹ der *Zauberflöte* auf sehr lokalen Grundlagen. Die Stilmischung ist längst selbst ein generisches Phänomen, da sie das Gestaltungsprinzip der Wiener Zauberstücke ist; deren Leistung ist, wie zu Ferdinand Raimund³² bemerkt wurde, die

Vermittlung unterschiedlicher Realitätssphären, Stil- und Sozialebenen (Barockes und Rationalistisches, hoher und niederer Stil, Hochsprache und Dialekt, Vers und Prosa, Realistisches und Phantastisches, ›Gemeines‹ und ›Sittlich-Gebildetes‹) sowie die Verbindung verbaler, visueller und musikalischer Wirkungsmittel,

zu diesen Synthesen gehören »ferner die Interferenz von ›Natur‹ und ›Zivilisation‹, Ernst und Komik, von märchenhaftem Lehrstück und Possenspiel, von geschlossener und offener Dramaturgie sowie von ›Lokalität‹ und ›Universalität‹.«³³ Eine solche Ansammlung von überblendeten Gegensätzen, die immer noch verlängerbar wäre, verstellt jedoch eher die Sicht auf das historische Phänomen. Wendet man die attestierten Syntheseleistungen ins Sozialgeschichtliche, kommt die *Zauberflöte* wie von selbst auf jener dritten Ebene zu liegen, die die Epoche selbst als synthetische Mittellage des ›Menschlichen‹ entwickelt hat, die scheinbar sich so leicht als ›bürgerlich‹ entschlüsseln ließ; damit verschwindet allerdings die symbolisch-semantiche Operation, die realhistorisch selbst wesentlich zur imaginären Konstitution jenes ›Bürgerlichen‹ beigetragen und aus einer relationalen Kategorie eine sozialgeschichtliche Essenz gestiftet hat. Somit verschleiert gerade die Feier der *Zauberflöte* als eines prototypisch synthetischen Kunstwerks die historischen Dissonanzen, die sich vor der Folie der Geschichte des Gattungssystems ausmachen lassen.

31 Unter den nicht allzu vielen Büchern aus Mozarts persönlichem Besitz befand sich Friedrich Christoph Oetingers »Die Metaphysic in Connexion mit der Chemie« (1770), eine esoterisch-alechemistische Schrift mit musiktheoretischer Ambition.

32 Raimund ist der »Zauberflöte« tief verpflichtet (vgl. das »Zauberspiel« »Der Diamant des Geisterkönigs«, 1824); Raimund benützt auch noch z.T. dieselben Quellen (die »Zauberposse« »Der Barometermacher auf der Zauberinsel«, 1823, geht zurück auf Wielands »Dschinnistan«).

33 Hein ³1997, 127. Nach Sauer hat sich das »Motiv der sich verjüngenden Leuchte« aus Goethes »Märchen« – einem »Zauberflöten«-Text – »bis in Raimunds ›Unheilbringende Zauberkrone‹ fortgepflanzt« (in Sauer [Hg.] 1904, XXXIV).

Man wird dazu eine Konjunktur sehr verschiedener Entwicklungen zu veranschlagen haben. In der zeitgenössischen musikgelehrten Rezeption der *Zauberflöte* wurde Mozarts und Schikaneders Oper mit Skepsis aufgenommen: mit ihren Gattungsmischungen hätten die Mozartschen Opern gerade gegen die Habitus-Dimension des Gattungssystems verstoßen. So zitiert etwa G. N. v. Nissen im Anhang seiner Mozart-Biographie ein Urteil der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*, in der *Zauberflöte* seien

verschiedene Arien u. dergl. in einem gar zu kleinlichen, beynahe niedrigen oder gemeinen Style geschrieben. Das Ganze hat daher nicht die gehörige *Haltung*, so wie man auch nicht selten Wahrheit oder richtige Darstellung des Charakters vermisst, z. B. wenn eine königl. Prinzessin und ein Vogelteller sich auf ein und dieselbe Art ausdrücken.³⁴

Wenn man auch eine vergleichsweise hohe soziale Inklusivität des Wiener Publikums der *Zauberflöte* in Rechnung zu stellen hat, gibt es doch wenig Anlass, eine vormoderne Idylle sozialen Zusammenhalts anzunehmen. Zu differrenten Gebrauchsweisen der *Zauberflöte* in unterschiedlichen sozialen Strata gibt es aus dieser Zeit keine Belege; umgekehrt ist dem Bild einer die Standesgrenzen transzendierenden Rezeption der *Zauberflöte* seine Abkunft aus der späteren Idee eines ›deutschen‹ nationalen Konsensus deutlich eingeprägt, der hinter Wagners Gesamtkunstwerk und *mutatis mutandis* noch späteren Österreich-identitären Ideologemen steht (das gilt auch für Otto Rommels deutsch-österreichische ›Barocktradition‹). Tatsächlich stammt Mozarts Enembletechnik aus seiner Arbeit an der italienischen *opera buffa*; bis in die jüngere Zeit ist das Erstaunen spürbar, dass die deutsche Oper nicht aus dem deutsch-emfindsamen Singspiel, nicht aus der verdeutschten *seria* (etwa dem patriotischen Mannheimer »Singspiel« *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer/Anton Klein, 1777), sondern aus der *buffa* und der Maschinenkomödie entstehen hätte sollen.

Aus der Geschichte der *buffa* sind allerdings die polemischen Kohärenzen mit den hohen Formen der *seria* nicht zu tilgen. Es ist hier nicht der Ort, zu diskutieren, wie die *buffa* als Intermezzo der barocken *seria* aus der hohen Sphäre verdrängt wird, um als eigenständige musikalische Form zurückzukehren; wie das deutsche Singspiel sich dem Pariser Konflikt um französische *tragédie lyrique* und italienische *buffa* verdankt, welche Rolle Rousseau (mit dem »intermède« *Le devin du village*, 1752, auf das Mozarts *Bastien und Bastienne*, 1767, zurückgeht) und die Enzyklopädisten einerseits, die *commedia dell'arte*-Tradition andererseits darin spielen. Der typische *buffa*-Plot thematisiert aufgrund dieser eigenen Geschichte den Klassen- (in ökonomischer) bzw. den Standes- (in kultureller Hinsicht) Antagonismus im Medium der Liebe, sei es, dass die Dienerin durch List zur Herrin aufsteigt (Pergolesi/

34 Nissen 1828, 41 (Hervorh. W.M.).

Federico, *La serva padrona*, 1733), sei es, dass gegen alle Ränke ›von oben‹ ›unten‹ geheiratet werden kann (Mozart/da Ponte, *Le Nozze di Figaro*, 1786).

Das Singspiel hingegen, eine Lehnform des französischen *opéra comique*, beschränkt sich von vornherein auf die kleine Welt, der gegenüber die höfische große Welt lediglich die Hohlform abgibt (Weiße/Hiller, *Die Jagd*, 1770; Schiebeler/Hiller, *Lisuart und Dariolette*, 1766). Das Singspiel, so simplistisch es sich auch gebärden mag, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den seit der Jahrhundertmitte im norddeutschen Kulturraum geführten Diskussionen um Volkston, Lied und Sangbarkeit,³⁵ mithin im Kontext jener durchaus nicht kunstlosen Simplizität, die zum musikalischen wie literarischen, nicht- oder antihöfischen Ideal der Aufklärungskultur wird und die im Sturm und Drang seit dem frühen Herder mit der Erforschung und Imitation der kreativen Potenz des ›Volkes‹ verbunden ist. Die »Entdeckung des Volkes« (Peter Burke³⁶) ist ein modernes Intellektuellenprojekt, das tief in die Statuskämpfe einer Intelligenz in der Krise der ständischen Gesellschaft eingelassen ist (s. Kap. 3). Das Singspiel schreibt sich demnach in die zeitgenössisch gängigen wechselseitigen Überblendungen von Gattungspoetik und Sozialsystem nur vermittelt ein; jedenfalls gilt das für die Theorie des Singspiels, die ein Lieblingsgegenstand erstaunlich vieler Intellektueller der Zeit ist, von Lessing bis Wieland. Die tatsächliche Praxis lässt sich plausibler auf die künstlerischen Beschränkungen der Wandertruppen sowie auf die typischen Bricolagetechniken einer ›armen‹ Kunstform zurückführen, die die Mittel ihrer Publikumsbindung durchaus im Kontext des ›Hohen‹ angesiedelt hat.³⁷

Von einer solchen theoretischen Genealogie, die für die gattungspoetologischen Artefakte der zweiten Jahrhunderthälfte wie das (Volks-)Lied und andere Gattungen verantwortlich ist, ist Mozarts Oper allerdings weitgehend unberührt. Es ließe sich sogar vermuten, dass Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* gerade deshalb – und fast als einziges Singspiel der Zeit bis heute – so gut ›funktioniert‹, weil sie den zeitgenössischen Hypostasen und Intellektuellenstrategien höchstens indirekt verbunden ist. Dies aus Gründen vornehmlich der kulturräumlichen Differenz: Mozarts musikalischer, intellektueller und habitueller Horizont umfasste die europäische sowie die süddeutsch-österreichisch-katholische ›regionale‹ Kultur, nicht hingegen das norddeutsch-protestantisch-›nationale‹ Register. *Die Zauberflöte* basiert weder auf dem Genie-Code des Sturm und Drang noch auf dem auf Simplizität eingestellten ›Volkston‹, sondern auf dem eklektischen Musik- und Unterhaltungsbetrieb

35 Schwab 1965; Krämer 1998; Lütteken 2001, 14-26.

36 Burke 1981.

37 Es gibt Indizien dafür, dass auch das Singspiel keineswegs eine etwa »autochthone« bürgerlich-antifeudalistische Form, sondern durchaus an der großen Form – allerdings auf dem handwerklichen Niveau der Wandertruppen – orientiert war. Vgl. Krämer 2002, dazu Meyer 2006, mit wichtigen Ausführungen zur Metastasio-Rezeption, zu protestantischen Geschichtsmythen der Gattungsgeschichte und kulturräumlichen Vorverständnissen der Forschung.

der Metropole; kompositorisch gleichwohl auf dem höchsten Niveau der musikalischen Problematik im musikalischen Feld, auf der sich Popularität im ›klassischen‹ Stil gleichsam von selbst eingestellt hat.³⁸ Wie vor allem Charles Rosen an den *Figaro*-Finali gezeigt hat, lässt sich die Ensemblekunst der Mozartschen *buffa* und mit ihr der ›klassische‹ Stil – der Stil der Wiener musikalischen Klassik – aus der ›absoluten‹ (nicht ›autonomen‹) Faktur des Sonatensatzes ableiten, also aus einer medial geschiedenen musikalischen Sphäre, die nicht dem Musiktheater angehört.³⁹

GATTUNGSBESTIMMUNGEN DER *ZAUBERFLÖTE*: ›HEROISCH-KOMISCH‹. – Die *Zauberflöte* steht aber noch in einem weiteren, diesmal im engeren Sinn gattungshistorischen Spannungsfeld, im Zentrum mehrerer polemisch aufeinander bezogener Kraftlinien. Es sind das einerseits Spannungen zwischen ›dramatisch‹ und ›episch‹, Spannungen jedenfalls im Sinn des von Goethe gleichzeitig unternommenen Versuchs, einmal über die ›innere Form‹ (1775), einmal über mediale Differenzen (*Über epische und dramatische Dichtung*, 1797) diese (Groß-)Gattungen zu ›sondern‹ und dramatische von epischen Stoffen zu unterscheiden. Nach Diderot ist die französische Oper ein in Aktion und Spektakel umgesetztes Heldengedicht, und Melchior Grimm schreibt im Libretto-Artikel (»Poëme lyrique«) der *Encyclopédie*:

Der tragische Dichter nimmt seine Sujets aus der Geschichte; der Librettist hat die seinen im Heldenepos gesucht [...], schuf er außerdem noch Wesen seiner eigenen Phantasie, und, sie mit übernatürlichen magischen Kräften ausstattend, machte er sie zur Haupttriebkraft seines Gedichts.⁴⁰

Dieser Konnex verweist aber indirekt zurück auf die operngeschichtlich gängige Praxis, die Sujets der großen Oper aus epischen Vorlagen zu beziehen. Die große Oper hatte im 18. Jahrhundert der Kritik der Neoklassizisten zu begegnen, die im Interesse der Reinhaltung der Gattungen eine Vereinfachung der Plots forderten – also eine ›Dramatisierung‹.⁴¹

Es sind andererseits Fragen der Stilhöhe und der Parodie, mit denen sich soziale Codierungen und Zuweisungen von symbolischem Kapital an Gattungen verbinden. Zeitgenössisch wurde die *Zauberflöte* paratextuell mehrfach mit der ›heroisch-komischen‹ Oper assoziiert: in einem frühen Kla-

38 Rosen 1983, 374-377, bes. 374: Rosen zeigt, dass die ›autonome Entwicklung der musikalischen Sprache‹ bei Haydn und Mozart »erst nach 1785 so weit war, dass der klassische Stil volkstümliche Elemente vollständig assimilieren bzw. nach Belieben erschaffen konnte.«

39 Rosen 1983, 330-336; zur Herausbildung der Vorstellung einer absoluten Musik selbst Dahlhaus ³1994.

40 M. Grimm: Art. »Poëme lyrique« (1765), übers. u. auszugsweise abgedruckt bei Knepler 2005, 406-413, hier 409f.

41 Flaherty 1978, 252-280 (zu Schiebeler und Wieland).

vierauszug, in italienischen Übersetzungen,⁴² in den ›Fortsetzungen‹ der *Zauberflöte*, die sich ›heroisch-komisch‹ nennen, auch bei Goethe wird darauf angespielt. Charakteristisch für die Gattung ist die manchmal mehr parodistisch, manchmal mehr sentimental akzentuierte Relativierung des Titelhelden als Held und die Herabstufung der Stillage.⁴³

Der Begriff des *eroicomico* hat eine Tradition, die auf das Epos verweist, genauer: auf das komische Epos, selbst eine gespannte, parodistische niedere Gattung, eine Verkleinerung einer hohen Position im Gattungsgefüge. Von Alessandro Tassonis epischer Tasso-Parodie *La Secchia rapita* (1622) gelangte der Begriff für eine ›neue‹ Gattung – »un poème d'une espece nouvelle«⁴⁴ – in Pierre Corneilles Dramatik (*comédies héroïques: Don Sanche d'Aragon*, 1649, *Tite et Bérénice*, 1670, *Pulchérie*, 1672); in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts laufen die Definitionen des komischen Epos und der ›heroischen Komödie‹ parallel (bei Dusch, Sulzer, Meiners und Eberhard).⁴⁵ Mit Salieris Wiener »dramma eroicomico« *La Secchia rapita* (1772) setzt dann auch die ›heroisch-komische‹ Opernproduktion ein:⁴⁶ italienische Oper mit starker Basis im mitteleuropäischen, insbesondere österreichischen Raum. Die Stoffe stammen aus der Epik, vornehmlich aus Ariostos *Orlando furioso* (1516), wie Tommaso Traettas *Il cavaliere errante* (1778) und Joseph Haydns *Orlando Paladino* (1782). Daniel Schiebeler versucht in seinen *Anmerkungen zu Lisuart und Dariolette* eine Ableitung der Komödie aus dem komischen Epos, der Tragödie aus dem ernsthaften Epos; seinen eigenen Versuch im Singspiel klassifiziert er als »romantisch-komisch«, wobei mit »romantisch« auf die arthurische und die italienische epische Tradition (Ariost, Boiardo, Tasso, aber auch Spenser und Voltaire) verwiesen wird und mit »komisch« die Betonung des Märchenhaften in den Vordergrund gerückt wird. In den 1780er Jahren entwickelt Emanuel Schikaneder das deutschsprachige ›heroisch-komische Singspiel‹, das sich mit einigen Konjunkturenchwankungen bis in die 1820er Jahre hält.

42 Zu den italienischen Versionen Geyer-Kiefl 1987, Bd. 1, 114–116. Zum Folgenden allg. Geyer-Kiefl 1987, Jacobshagen 2005.

43 »Im Verlauf des Dramas ist Tamino einem Läuterungsprozess unterworfen. Folglich setzen die charakterliche Konzeption und das schonungslose Aufzeigen seiner ihn relativierenden Schwächen Tamino mit jenem Heldentypus gleich, der den *heroisch-komischen Opern* eigen ist. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Rezeption der ›Zauberflöte‹ als *dramma eroicomico* nicht mehr befremdlich und aus der Luft gegriffen.« (Geyer-Kiefl 1987, Bd. 1, 126)

44 Corneilles Vorrede zum »Don Sanche d'Aragon«, 1650; bei Geyer-Kiefl 1987, Bd. 1, 16. Es geht hier um die charakterlichen (›persönlichen‹) Eigenschaften eines Fürsten mit einem ständischen Quiproquo: der Fürst wird für einen Fischersohn gehalten.

45 Vgl. dazu Flaherty 1978, 251f. (mit einem signifikanten Zitat aus Hillers »Wöchentlichen Nachrichten«, 2. II. 1767); auch Lütteken 2001, 16, allerdings mit starker Überbewertung der ästhetischen Diskurse.

46 Ein zunächst anschlussloses Experiment blieb gerade Goldonis »Aristide« (1735), der von Giacomo Maccari und Antonio Vivaldi vertont wurde.

Das komische Epos seinerseits mag eine ›Erniedrigung‹ des hohen Epos sein, das hohe Epos der Renaissance bei Tasso ist aber selbst die Erhöhung des in der Goethezeit beliebten ›verwilderten‹ Romanzo Ariostos; Tassos *Gerusalemme liberata* (1581) ist eine Reinigung, Polizierung des *Orlando furioso*, die Ariostos Integration volksläufiger Erzähltraditionen durch einen historischen Stoff mit hohem Personal ersetzt und erzählsyntagmatisch auf Vergils *Aeneis* rekurriert. Im unmittelbaren Umfeld der *Zauberflöte* sind die Gattungskämpfe im Epos unmittelbar aktuell, an die polemische Konstellation der josephinischen Autoren und Freimaurer Alxinger und Blumauer im Epos wurde bereits erinnert.

›MÄRCHENOPER‹. – Die beiden wichtigsten literarischen Quellen der *Zauberflöte* dürften Wielands Sammlung von Feenmärchen, *Dschinnistan* (1786-89), und der Initiationsroman *Séthos* von Jean Terrasson sein; Letzterer war damals in der deutschen Übersetzung (1777) von Matthias Claudius, der viele zeitgenössische Esoterica übersetzt hat, zugänglich. Damit ist zugleich die zweite Weise, in der die Gattungstradition der neuen Oper mit der Epik zusammenhängt, angedeutet: die offensichtliche Verankerung des Stoffes in der Märchentradition der *contes de fées*. Auch diese Traditionslinie enthält eine Geschichte der Spannungen, von Enteignungen und Aneignungen. Das französische Feenmärchen entsteht aus einer Reihe von Aneignungen volksläufiger Erzählstoffe durch die Literatur, mit der eine Höfisierung dieser Gattung einhergeht, was sich leicht etwa den Widmungsvorreden Charles Perraults und der hohen Zahl von adeligen Autorinnen, die in der – wieder aneignenden – Märchensammlung *Dschinnistan* Wielands vertreten sind, ablesen lässt. Die höfische Prägung des Feenmärchens in Frankreich ist dafür verantwortlich, dass die Gattung nach 1789 einen starken Einbruch verzeichnet.⁴⁷

Die Hochkonjunktur der Märchen- und Zauberstoffe auf der Wiener Bühne verdankt sich der Affinität der Wiener Komödie zu ihren Ursprüngen in der *commedia dell'arte*, die allerdings in der zweiten Jahrhunderthälfte in den bekannten Konflikt um die Regulierung des Theaters und der Vertreibung der lustigen Person, die den Illusionscharakter des Spiels zerstört (›Hanswurststreit‹), gerät. Doch wieder handelt es sich um das Ergebnis von inner-intellektuellen Interventionen, nicht so sehr um eine wie immer verstandene plebejische Volkstümlichkeit. Carlo Gozzi (der junge Grillparzer liest Gozzi und Schikaneders *Zauberflöten*-Libretto zusammen) verfolgte die Auseinandersetzungen in Wien sehr genau und sah im Wiener Konflikt um Sonnenfels eine Parallele zu den Regulierungsbemühungen der *commedia* in Venedig durch Goldonis *dramma giocoso*, indem er gerade als Aristokrat die Verbürgerlichung des Theaters ablehnte.⁴⁸ Viele ›heroisch-komische‹ Opern

⁴⁷ Dammann 1981.

⁴⁸ Haider-Pregler 1988b, 427 f. Zu Gozzi und der ›Zauberflöte‹ vgl. Rosen 1983, 362-367; Branscombe 1991, 100; Buch 1992; Buch 2000, 95.

Schikaneders verwenden Gozzi-Vorlagen.⁴⁹ Mit der Konstellation Gozzi/Goldoni steht die *Zauberflöte* in einer historischen Konfliktlinie, die sich mit den Namen Kurz-Bernardon und Sonnenfels, Goldoni und Gozzi, letztlich Gottsched und Lessing (oder Herder, Shakespeare und Stranitzky) verbindet, also der Diskussion um das regulierte Theater (vgl. Kap. 3). Der Aristokrat Gozzi geht gegen die regulierende ›Verbürgerlichung‹ des Theaters an, indem er auf die traditionelle Unterhaltungskunst setzt (Extempores, nicht notierter Dialog) und auf die Kunst – die Habituskunst – der Schauspielertruppen vertraut; der beginnende Realismus wird durch das Wunderbare exorziert.⁵⁰ Goldoni hingegen sucht das anständige regelmäßige Theater mit notierten Rollen; seine bissigen Standeskomödien operieren innerhalb der Ständeordnung im ›bürgerlichen‹ Interesse. Man mag einen Reflex dieser politischen Affiliationen darin sehen, dass Gozzi auf Goethes Weimarer Hofbühne eine zwar ambivalente, doch eine prominente Rolle spielte.

Der generische Pluralismus, der in der *Zauberflöte* am Werk ist, äußert sich nun auch im Plot – oder, anders gesagt, auf der Ebene der *histoire*. Immer wieder ist auf ein episches Element in der *Zauberflöte* hingewiesen worden; es wurde auch behauptet, die Gattung Oper (oder jedenfalls das Libretto) selbst neige zum Epischen.⁵¹ Für den gegenständlichen Fall lässt sich die epische Dimension einfacher daraus herleiten, dass in der Institution des Wiener Musiktheaters als eines Unterhaltungsbetriebs die ›Mischung‹ der Gattungen im Sinn der schnellen Transformation ›epischer‹ in ›dramatische‹ Stoffe ein alltägliches Verfahren war. Es mochte zwar gegen die Hypostase ›innerer Formen‹ verstoßen – es wurde gezeigt, dass die ›innere Form‹ gerade zu einer Intensivierung der Formkategorie selbst im Sinn einer Sakralisierung der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit gedient hat –, von heute aus gesehen, im Zeitalter der Medienverbünde und der raschen Medienwechsel zwischen Roman und Theater, Roman und Film, Film und Theater, Hörbuch und elektronischen Medien, ist es ein ebenso alltägliches Verfahren, wie es das in stoffhungrigen Sektoren der Kulturwarenproduktion immer gewesen ist. Wenn das so ist, so lässt sich der gattungsstrategische Sinn der von Goethe und Schiller betriebenen ›Sonderung‹ von ›episch‹ und ›dramatisch‹ als bewusste Entfernung vom Unterhaltungsbetrieb deuten; als Konstruktion des Raums einer reinen, d. h. mit Bourdieu: einer gereinigten⁵² Kunst, in dem die

49 Geyer-Kiefl 1987, Bd. 1, 149; Schikaneder, Sonnek 1999, s. Reg.; »Der Höllenberg oder Prüfung und Lohn« (1780) – mit der verlorenen Mozart-Arie – orientiert sich an Gozzi (Sonnek 1999, 177).

50 »Gozzi war weder der erste noch der letzte Romantiker, der sich mit der Aristokratie und der unteren Klasse gegen die Bourgeoisie verbündete.« (Rosen 1983, 366)

51 »Zielform des Librettos ist das epische, also nichtaristotelische (offene) Drama«, so Gier 2000, 33.

52 Solche Reinigung, Raffinierung der Kategorien (letztlich medialen, wie im Fall episch/dramatisch) wird dann charakteristisch für die Raffinierungsarbeit der historischen Avantgarden werden; insofern bilden die Literaturprozesse der Goethezeit mindestens ein Analogon zu dieser Arbeit.

Gattungen durch Substantialisierung gesichert sein würden. Letztlich bloß mediale Differenzen (Erzählung/Buch/Bühne) werden zu (Groß-)Gattungen (Epos/Drama) hypostasiert; ein Ergebnis davon soll auch die Literarisierung (damit Nobilitierung) der Bühne sein, an der ja auch in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n gearbeitet wird. Schikaneder hingegen sagt einmal selbstbewusst: »Allein ich schreibe nicht für Leser, ich schreibe für die Bühne«. ⁵³

›FREIMAUREROPER‹, ALLEGORISCHE LESARTEN. – Aufgrund der genannten Produktionsvoraussetzungen kann die *Zauberflöte* zwar bruchlos in die Kulturgeschichte der – zumal österreichischen – Aufklärung eingeordnet werden. Wollte man der Kunst der *Zauberflöte* näherkommen, hätte man eine Kunst spektakulärer Parodie, dominanter visuell-musikalischer Stimuli und populärkultureller Zitate zu beschreiben, ein geniales Unterhaltungstheater, das sein Publikum zu fesseln, aber weder ›heranzubilden‹ noch zu verhöhnen antritt. Für ihre Interpretation ist damit allerdings, nach Auffassung vieler, noch nicht viel geleistet. Gerade um die *Zauberflöte* akkumuliert sich eine langwierige Dechiffrierungs- und Interpretationsarbeit, die sich mit der Faktizität des Werkes nicht abfinden will und ›hinter‹ Text und Musik – vor allem dem Text – eine ›verborgene Botschaft‹ auffinden will. Der *Zauberflöten*-Interpretation öffnen sich zwei Schwierigkeiten: Jede hermeneutisch verfahrenende, auf Auslegung eines ›organischen Kunstwerks‹ bedachte Deutung muss die praktischen wie poetologischen und ästhetischen Produktionsvoraussetzungen eines ›vororganisch‹, auf gänzlich anderen Grundlagen geschaffenen Werks durchaus verfehlen. (Die Lösung eines Rätsels und die hermeneutische Interpretation, die das neue Kunstwerk der Goethezeit erfordert, verhalten sich zueinander wie die goethezeitliche Konzeption von Allegorie und Symbol.) Andererseits stehen allegorische Lesarten, ›Entschlüsselungen‹, auch jede Rekonstruktion eines kohärenten Programms aus zeitgenössischen Kontexten (Freimaurer, Ägypten, Alchemie, Rosenkreuzer, Anthropologie, Staatstheorie), vor der Gefahr unangemessener Überinterpretation, nicht zuletzt aufgrund der Quellenlage der Mozartbiographie. Seit allerdings über die *Zauberflöte* nachgedacht wird, wird versucht, diesem »Pasticcio«⁵⁴ einen kohärenten »Sinn« abzugewinnen, wobei zunächst einmal eine kohärente Plot-Rekonstruktion auf dem Spiel steht.

Nach wie vor arbeiten sich Interpreten am ›Bruch‹ in der Handlung ab: an jenem »Perspektivwechsel«, aufgrund dessen der Standpunkt der Königin der Nacht (den Tamino zunächst einnimmt, indem er auszieht, die Tochter zu befreien) abgewertet wird und Tamino auf die Seite Sarastros gezogen wird; es ist unverständlich, warum die Gabe der Zauberdinge durch den späteren Gegner erfolgt. Die einfachste Erklärung des ›Bruches‹ hängt mit einem Wiener Konkurrenzprodukt zusammen (*Kaspar der Fagottist*), das auf dieselbe

53 So Schikaneder 1787, nach Sonnek 1999, 149.

54 Kunze 1992, 142.

Vorlage wie Schikaneder rekuriert habe (Liebeskinds *Lulu oder die Zauberflöte* aus Wielands Märchensammlung *Dschinnistan*). Schikaneder sei dadurch bewogen worden, den Plot gleichsam ›auf offener See‹ umzubauen und nun aus dem bösen Zauberer einen guten Priester, aus der leidenden Fee eine böse Königin zu machen.⁵⁵ Die Abwehr der Bruchtheorie scheint notwendig zu sein, um dem Stück überhaupt einen *kohärenten* Sinn abzugewinnen zu können; die weitere Diskussion, um welchen es sich denn handeln mag, verläuft dann eher irenisch. Die Diskussion bewegt sich also nach wie vor in nachgerade goethezeitlicher Weise entlang der hermeneutischen Vorgaben des organischen Kunstwerks, das nicht von »Äußerlichkeiten« abhängig gewesen sein darf, damit sich das hermeneutische Geschäft entfalten kann. Der Effekt ist bekannt – selten aber hängt die Existenz des Interpreten so stark von einer vorzuschickenden Apologie des in Frage stehenden Objekts ab wie im Fall der *Zauberflöte*.

Was man aber wohl über den Plot der *Zauberflöte* wird sagen können, lässt sich auf dem Umweg über Northrop Fries Gattungstheorie der »Archetyphen« bestimmen. Als archetypisches Definiens der ›Romanze‹ – eine nicht notwendigerweise, aber doch dominant ›epische‹ Kategorie – bestimmt Frye das Abenteuer und als dessen Gipfelform die Queste, mit ihren drei Stufen: *agon*, *pathos* – den Kampf auf Leben und Tod – und *anagnorisis*, die Bestätigung des Helden als Held. Der Held ist eine Erlöserfigur, die es mit chthonischen Widersachern zu tun hat. Die Monster treten als länderbeherrschende und -lähmende Drachen (St. Georg, die Sphinx) auf, gegen die der alte König machtlos ist; wenn der Held stirbt, folgt auf *sparagmos*, die körperliche Desintegration und Zerstückelung (Orpheus, Osiris), die *anagnorisis* als Wiederherstellung seines Körpers und des Reichs durch den Helden und seine Braut. Die Dreizahl ist ein klassisches Requisit dieser Erzählform, die Frye vornehmlich an Spensers allegorischem Epos *The Fairie Queene* (ein Text, der wegen seines rosenkreuzerisch-alchemistischen Bezugs hier einschlägig ist) exemplifiziert. Dem Helden ist die Helferfigur des alten Weisen beigegeben, dem oft C. G. Jungs ›böse Mutter‹ gegenübersteht; sowie Figuren, deren Funktion es ist, »to intensify and provide a focus for the romantic mood« (der Clown soll die realistischen Aspekte des Lebens in Erinnerung rufen), die, wie Furcht angesichts von Gefahr, die Einheit des »romantic mood« bedrohen.⁵⁶ Es bedarf keiner intimeren Vertrautheit mit der Oper, um die Schlange, Tamino, Pamina und Papageno, Sarastro und die Königin der Nacht, das Reise- und Questenmotiv, die Dreizahl wiederzuerkennen.

55 Dagegen etwa Assmann 2005; ›unitaristische‹ Standpunkte argumentieren oft mit den Freimaurer-Elementen und der Integrität des Rituals (Simonis 2002, Irmen 2006), können aber auch aus der ›Dramaturgie des Perspektivwechsels‹ (Reiber 1993, 196; davor ähnlich Zeman 1981) begründet werden.

56 Frye 1990, 197.

Die Friesche Archetypik kann immerhin zu einer Erklärung beitragen, warum es – mehr oder weniger kohärente – konkurrierende Lesarten der *Zauberflöte* (bzw. v. a. ihres Librettos) als Freimaurer-, Märchen-, Ägypten- und als alchemistische Oper geben kann. Diese Elemente sind nämlich gerade nicht zeitlos, sondern lassen sich als genuin frühneuzeitliche Motive bestimmen, die über angebbare Vermittlungsinstanzen in die Gegenwart des 18. Jahrhunderts gelangt sind: über die Freimaurergesellschaften, die über den Hiram-Mythos eine Osiris-Mythologie pflegen; über die Gelehrten-gesellschaften, die nicht zuletzt über ihre rosenkreuzerische Genealogie naturphilosophische Theoreme der Frühen Neuzeit tradieren; schließlich über die Rosenkreuzer selbst, die im späten 18. Jahrhundert sowohl Gegenstand heftiger Debatten als auch ein – wenn auch bereits stark zitathafter – Organisationszusammenhang der esoterischen Kräfte innerhalb der Aufklärungsbewegung sind.⁵⁷ Literaturgeschichtlich gesichert sind die Kontinuitäten über den italienischen Romanzo Ariosts und Tassos, der um 1780 (gemeinsam mit den *chansons de geste*) bei Wieland und Alxinger im unmittelbaren Einzugsgebiet Mozarts und Schikaneders zur Genese der modernen Versepeik benützt wird,⁵⁸ Mozart besaß ja ein Exemplar des *Oberon*;⁵⁹ über die Oper, die sich der Epen, Romanzi und *mock-heroics* bedient; und über das Feenmärchen der Aufklärung, das über die französischen Märchen frühneuzeitliche volksläufige Erzählstoffe aufnimmt, sie erst höfisiert und sich dann in einen aufklärerisch-philosophischen und einen populär-unterhaltenden Strang diversifiziert – bevor die Gattung mit den Brüdern Grimm zu einer Urweisheit des Volkes werden wird.

57 Auffällig ist die Häufung von esoterisch inspirierten Freimaurern um Mozart: J. B. K. Fürst v. Dietrichstein soll Rosenkreuzer gewesen, Otto Frh. v. Gemmingen und F. J. Graf Thun sollen den ›Asiatischen Brüdern‹ nahegestanden sein. Die Verbindungen zum ›Aufklärer‹ I. v. Born sind hingegen schwach dokumentiert. Irmen (1991) beschreibt gut den esoterischen Kontext im josephinischen Wien, bleibt aber einen Beweis für Mozarts Annäherung an den Organisationszusammenhang schuldig; der ideelle Konnex wurde schon von Rosenberg (²1972) aufgewiesen. Seit der Schnittbereich von Aufklärung und Esoterik in den Blick genommen wird, sollte die Verortung Mozarts (›Freimaurer‹ als ›Aufklärer‹, ›Rosenkreuzer‹ als Gegenaufklärer) vorurteilsloser vorgenommen werden können. Die Feuer- und Wasserprobe (die sich auch in Alxingers Versepos ›Bliomberis‹, 1791, findet), gehört zu einem Ritus der Rosenkreuzer, so Robbins-Landon 1988, 159 (Alxinger soll übrigens tatsächlich ein Vermögen für alchemistische Experimente ausgegeben haben). Interpretationen der »Zauberflöte« unter diesen Auspizien sind z. B. alchemische (Berk 2004, dort 306-328 über Oetingers »Die Metaphysic in Connexion mit der Chemie«), rosenkreuzerische (Rosenberg 1964; Reinalter 1990, 444; Till 1993, 270-319), antirationalistische (Speller 1998), illuminatistische (Perl 2000).

58 Es war offenbar dieser »archetypische« Bezug der Oper zu den ›chansons de geste‹, der Branscombe auf die Idee gebracht hat, Hartmann v. Aues »Iwein« als Quelle der »Zauberflöte« in Betracht zu ziehen. Branscombe 1991.

59 »Certainly there are linguistic echoes of the text of ›Oberon‹ in ›Zauberflöte««, so Branscombe 1991, 28.

Die Differenzen der *Zauberflöte* zum romantischen Archetyp stechen gleichwohl ins Auge. (Vorauszuschicken ist, dass eine sehr viel kohärentere – und *romance*-gemäßere – Verbindung aller dieser Elemente bei Goethe zu finden sein wird, sodass sich *Der Zauberflöte zweyter Teil* nachgerade als Re-Romantifizierung der *Zauberflöte* darstellt.) Tamino entspricht nicht dem Heldentypus von Fries *romance*, sondern dessen aufklärerisch-empfindsamer Verkleinerungsform aus dem heroisch-komischen Fach, mit starkem Anflug ins Sentimentale; den Drachen erlegt nicht er, seine Nahtoderfahrung (J. Assmann) in Feuer- und Wasserprobe erfolgt nicht bloß gemeinsam mit jener Jungfrau, die doch erst sein Lohn aus der Probe hätte sein sollen, sondern auch im gehegten Raum des ›weisen Alten‹. Dieser hingegen ist durch zeitgenössische populäre Orientalismen – lüsterne Mohren und Sklaven – so verfremdet, dass davon auch die Kohärenz seiner Weisheitslehren tangiert wird.⁶⁰

»Gattungstheorie«, so Fredric Jameson in seiner einflussreichen Durcharbeitung und Kritik des Frieschen Ansatzes, unter anderem unter Berufung auf Ernst Blochs Begriff der ›Ungleichzeitigkeit‹, muss »immer ein Modell der Koexistenz oder Spannung zwischen mehreren gattungsspezifischen Modi oder Strängen behaupten«, womit »der typologisierende Missbrauch traditioneller Gattungskritik endgültig zu Grabe getragen« wäre.⁶¹ Eine Interpretation von Mozarts und Schikaneders Oper entlang der Linien von Jamesons eigener historisierender Analyse der *Romanze* hätte die »Welt« und die »Charaktere« der Oper mithin danach zu befragen, welche »Ersatzcodes und Rohmaterialien« »in der zunehmend säkularisierten und rationalisierten Welt nach dem Zusammenbruch des Feudalismus herangezogen werden, um die älteren magischen Kategorien des Andersseins zu ersetzen, die nunmehr zu einer Ansammlung toter Sprachen geworden sind.«⁶² Die *Zauberflöte* steht gegenüber dem Literatursystem der Moderne, von dem bei Jameson die Rede ist, an einer historischen Schwelle. In diesem Fall ist nicht das vormoderne, vor-subjektive Märchen hinter der Fassade einer realistisch gewordenen *Romanze* – dem modernen Roman – zu identifizieren; viel eher wäre die Heranziehung des Märchens zu erklären und wie es sich zur im *eroicomico* angelegten Entwicklungsgeschichte eines Helden verhält. Die *Zauberflöte* trägt ihre Märchenhaftigkeit so ostentativ vor sich her, dass im Werkkontext gerade die Psychologie erklärungsbedürftig wird und fraglich ist, ob es in der Oper überhaupt Charakterkonstanz geben kann: die Königin der Nacht ist liebende Mutter und intrigante Usurpatorin, Sarastro elysischer Weiser und strafender Sklavenhalter zugleich, ohne dass dazwischen ein Entwicklungsprozess läge oder gar eine ambivalente, gespaltene Persönlichkeit diagnostiziert werden könnte; dafür müsste man erst eine gewesen sein. Die Antwort

60 Zur Sarastro-Kritik z. B. Braunbehrens 1989; Schreiber 2005.

61 Jameson 1988, 137.

62 Jameson 1988, 128.

auf eine solche Frage hätte damit zu rechnen, dass die Ungleichzeitigkeit bereits im Medium des Märchens liegt: Die Geschichte des Märchens ist in der Aufklärung noch so kurz, dass noch wahrnehmbar war, dass es sich bei der zeitgenössisch vorliegenden Form um das Ergebnis didaktischer und dann aufklärerischer Gattungsarbeit (Perrault ist ja einer der *modernes* in der *Querelle*) an vorliterarischen Stoffen handelt, die noch ihre eigene ungebrochene orale Geschichte haben, die jederzeit noch aufgerufen werden kann. Andererseits ist das Freimaurerritual mit seiner graduellen Initiation in eine tiefere als die Alltagswahrheit noch eine sehr äußerliche – eben rituelle – Form, die ihren Sinn als sozialen Sinn der Vergemeinschaftung erst von Gelehrten, dann von aufgeklärten Adelligen und freien Bürgern hatte und nicht als Metapher eines Innenraums. Das Aufstieggsschema der Einweihungen hat weniger mit dem programmatischen Maurerhandwerk zu tun (Lehrling – Geselle – Meister) als mit der Konsekrationskarriere Baccalaureus – Magister – Doktor. (Bei Goethe finden sich bekanntlich beide Formen in skeptischer Variante, in *Wilhelm Meister* und *Faust*.) Umgekehrt kann die Erfindung der Innerlichkeit – und damit der Psychologie – aus hermetischen Praktiken (wie sie den esoterischen Pietismus, der Goethe gut vertraut war, prägen) hergeleitet werden. Noch im *Wilhelm Meister* mündet die »Entwicklung« des Helden, als innerlicher Prozess am Modell der Pflanze,⁶³ aber auch dem der Alchemie vorgeführt, in die Äußerlichkeit der Turmgesellschaft, einer privaten Institution zur Beförderung rationaler Landwirtschaft und anderem mehr, nach masonischem Vorbild. In der *Zweiten Zauberflöte* wird der Beitrag, den die Arkanwissenschaften für die Ausbildung des Innen geleistet haben, mit dem Diktum von Goethes Sarastro honoriert, in »diesen stillen Mauern«, dem Tempel der Eingeweihten, »lernt der Mensch sich selbst und sein Innerstes erforschen.« (ZG 201) Assmann interpretiert den Handlungszusammenhang der *Zauberflöte* mit Begriffen der Proppschen *Morphologie des Märchens* (deren Titel sich übrigens aus der soeben erfundenen Morphologie Goethes herleitet) und zeigt den Punkt (die ›Konversion‹ des Helden), an dem das Märchenschema verlassen wird. Jameson arbeitet mit einer Dichotomie von ›Struktur‹ und ›Semantik‹, in der er die klassische Gattungstheorie gefangen sieht; als Strukturmodell der ›Romanze‹ zieht er ebenfalls Propps *Morphologie* heran, als semantisches Modell Frye. Im Sinn Jamesons hieße Assmanns These, dass ›Struktur‹ in der Oper in ›Semantik‹ umschlägt, wobei für die ›Semantik‹ die Welt der Geheimnisse der Gelehrten einsteht, die letztlich den Adel kooptieren und symbolisch nobilitieren (anstatt umgekehrt, wie in der wirklichen Welt), als ›Struktur‹ werden die Erwartungen des voraufgeklärten Kinderglaubens enttäuscht.

Assmann hat Exotismus-/Ägypten- und Freimaurerkontext zusammengebracht, indem er in dem Werk eine Ritualstruktur entdeckt hat, die Einweihung nicht bloß für die Bühnenfiguren, sondern auch für den Zuschauer

63 Vgl. zuletzt Gailus 2012.

vorsieht; der Zuschauer selbst wird durch Täuschungen und Blendwerk schließlich in das Licht einer – bei Assmann freilich letztlich desillusionierenden – Aufklärung eingeführt.⁶⁴ Wenn der Bereich der Königin der Nacht Teil eines Theaters auf dem Theater gewesen ist, auf dem die Protagonisten – wie die Königin der Nacht und die drei Damen – doppelte Rollen gespielt haben, lässt sich erklären, warum sie in höherem Zweck ›Schenker der Zauberdinge‹ (Propp), also Helfer, gewesen sein können; auch dass sie die Geniusgestalten der drei Knaben ankündigen können. Allerdings bleibt festzuhalten, dass damit die Märchendimension des Stücks nicht erledigt ist und weiter unterschieden für die Attraktion des Stücks verantwortlich bleiben kann. Dass die spezifische Legierung mehrerer Gattungen und eines ihnen fremden Sozialrituals nicht ›erklärt‹ werden kann, zeigt schon Christian August Vulpius' Umarbeitung des Textbuches für die Weimarer Bühne, auf die noch näher eingegangen wird; der Versuch der Aufpfropfung von ›Logik‹ nach den Normen nicht des Wiener Schau- und Körpertheaters,⁶⁵ sondern des norddeutsch-aufgeklärten Singspiels⁶⁶ führt in eine realistischere Welt, in der Papageno Tamino als »Mein Prinz« (V 51) (der bei Schikaneder gewiss *ein* Prinz, aber deshalb noch lange nicht Papagenos Prinz ist) anzureden hat und in der aus einem »Naturmenschen« im Vogelkleid ein Gemütsmensch wird, der sich als Fallensteller nur seinem Metier angepasst kostümiert hat; mit solcher ›Logik‹ wird alle Utopie, die auch das Libretto transportiert (oder eben das transzendente Märchen, das auch der Ritualstruktur inhärent ist), auf das Niveau der Umgangsformen an zeitgenössischen Duodezhöfen heruntergebracht.

Eine bessere Lösung lässt sich nur durch Rekurs auf das Musikalische und die in ihm sedimentierte Gattungsoptik andeuten. Gerade in musikalisch-generischer Hinsicht entfernt sich *Die Zauberflöte* weit von den Stücken der Singspieltradition, weiter als das Libretto von Märchenoper. Sie integriert nahezu das gesamte zeitgenössische System musiktheatralischer Formen, von der *opera seria* bis zum Singspiel, ebenso verschiedene Varianten des Liedes, selbst Gattungen aus dem kirchenmusikalischen Bereich (Choralsätze). Dass die Oper, wie allgemein angenommen wird, eine Art Mittellage zwischen diesen Extremen anstrebt, bedeutet nicht, dass diese Gattungen bloß im musikalischen Zitat präsent sind. Es ließe sich ja erwarten, dass die besondere musikalische Faktor in einem Teil der Fälle parodistische Funktion hätte, sofern damit ›überwundene Standpunkte‹ – wie etwa eine semantisch mit dem *ancien régime* konnotierte *seria* oder das naive Singspiel (mit der lustigen Person) – charakterisiert hätten werden sollen. Dagegen steht schon der Umstand, dass die Koloraturen der sog. Rachearie (II/8, Nr. 14) und das Auftrittslied Papagenos (I/2, Nr. 2) zu Signaturen bzw. *signations* des Werks geworden sind,

64 Assmann 2005.

65 Müller-Kampel 1996 und 2003.

66 Dazu Jahrmärker 2005.

die heute noch von sehr vielen Menschen Mozart (und der Gattung Oper) zugeordnet werden können. Schon Mozarts Werkbiographie folgt keiner geschichtsphilosophischen Schematik, seine musikalische Aufmerksamkeit verteilt sich gleichmäßig über das zeitgenössische musikalische Gattungsensemble. Das heißt, dass die *Zauberflöte* hinsichtlich sozialer Codierung und musikalischer Logik differente Stile nicht nur nicht amalgamiert, aber auch nicht polemisch gegeneinanderstellt, sondern unter Eigenrecht exponiert. Die *musikalische* Handlung der *Zauberflöte* bestünde dann in den Verhandlungen, in die die gattungsgemäß exponierten Figuren entsandt werden; es sind deshalb gerade die Ensembles, in denen sich eine neue Mittellage einstellt und die – unbekümmert um Ständeklauseln einerseits, künstlerische Innovationspoetiken andererseits – etwa Pamina und Papageno zum Duett vereinigen können (I/14, Nr. 7).⁶⁷ Das gilt auch für die Figuren der Oper. Es begegnen einander nicht ›runde‹ Charaktere im Sinn des späteren Realismus⁶⁸, aber auch keine reinen »Typen« im Sinn der *commedia dell'arte* oder, um das andere Extrem zu nennen, nach Art der sächsischen Typenkomödie, auch keine bloßen Aktanten im Sinn der Proppschen Morphologie; es begegnen einander vielmehr idiomatisch charakterisierte Figuren, die ihr generisches Potenzial einander entgegnetragen und zur Verhandlung bringen. Das beste Indiz für diesen Umstand ist, dass die Sarastro- und Tamino-Musiken blasser sind als die Papageno- und die Königin-Musik und dauerhaften Erfolg nur in klassenspezifisch beschränkterem Publikum gehabt zu haben scheinen; größere Dauerhaftigkeit dürfte den vormodernen (vorbürgerlichen) Idiomen beschieden gewesen sein. Im transzendenten Schlusstableau (II/30: »Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne«, Z 71) ist Papageno deshalb zwar nicht als Figur, doch aber in einer musikalischen Figuration anwesend, wenn das getragene Andante (4/4) des Schlusschors (»Heil sei euch Geweihten!«, Z 72) von einem tänzerischen Allegro (2/4) abgelöst wird (»Es siegte die Stärke«, Z 72).⁶⁹ Die *Zauberflöte* integriert also hinsichtlich sozialer Codierung und musikalischer Logik differente Stile und ihnen verbundene Gattungszitate unter relativem Eigenrecht, und bringt sie gewissermaßen zum Konzert.⁷⁰

67 Die Neuheit dieses Verfahrens lässt sich umgekehrt aus der Kritik der Zeitgenossen an Mozarts »Vermischung der Gattungen« ablesen, vgl. die Belege bei Demuth 1997, 34–39.

68 So zu Recht Kunze 1992.

69 So Knepler ²2005, 329. – In eben diesem Moment mischt sich Papageno in der Inszenierung von Östman/Järvafelt (Drottningholm 1989) ins Schlusstableau, unter den verlegenen Blicken eines überraschten Sarastro.

70 In jüngster Zeit ist dafür der Begriff des »Synkretismus« vorgeschlagen worden, der allerdings zwischen geistesgeschichtlichen, medienpraktischen und sozialgeschichtlichen Konnotationen schillert. »Daher scheint mir auch die verbreitete Charakterisierung der *Zauberflöte* als ›gattungssprengendes‹ Werk nicht sinnvoll; sie sprengt durch ihren Synkretismus die verfügbaren Gattungen nicht, sondern fügt deren Elemente neu zusammen, wie dies auch andere zeitgenössische Werke versuchen.« (Krämer 1998,

Dies konterkariert die ziemlich robusten Teilungen, die das Werk auf den ersten Blick vollzieht. Die *Zauberflöte* teilt in Männer und Frauen – diese Teilung hebt sie wieder auf, nicht einmal nur ›verhältnismäßig‹ im Sinn der ›verhältnismäßigen Aufklärung‹, sondern in nachgerade revolutionärer Weise, wenn Pamina die Einweihung zuteil wird. Sie teilt zweitens in Fürsten und Untertanen und zeigt den Transmissionsprozess legitimer Herrschaft, die aber im Sinn des Fürstenspiegels an Bedingungen geknüpft ist – also im Sinn des sog. ›aufgeklärten Absolutismus‹ josephinischer Prägung. Sie teilt drittens in Eingeweihte und Nicht-Eingeweihte – und verteilt demnach die Gratifikationen an ›Würdigkeit‹, insofern sie mit dem Bestehen von Tests verknüpft sind. Die *Zauberflöte* ist damit, erstens, *Klassifikationstheater*, indem sie an den Voraussetzungen des Wiener Volkstheaters teilhat: Bindungen werden nicht aufgelöst oder neuverknüpft, sondern bestätigt, aber ironisch; deshalb kann das Werk an das implizite Vertragsverhältnis alten Herkommens zwischen Beherrschten und Herrschern anknüpfen und zugleich den Oberschichten verträglich bleiben, ohne Skandal zu machen. Herren bleiben Herren, aber sie müssen auch danach sein (›Fürstenspiegel‹). Das mag eine herabgestimmte Ansicht sein, ist aber jedenfalls weder eine bloße Phantasie romantischer Intellektueller vom ›Volk‹ noch eine von den einer Revolution zuzuführenden Massen als bloßer Rechengröße (die Abgeordneten des dritten Standes in Frankreich sind mehrheitlich Juristen). Die Papageno-Figur steuert hier eine strukturelle Ironie bei, wenn sie demonstriert, dass Herrschaft nicht alles ist und gegenüber tiefgefühltem Hedonismus ohnehin leerläuft. Wenn die Götter ihm ohnehin ein »Weibchen« beschert haben, dann gibt es keine »Vernunft«, die ihm die Frage beantworten könnte, warum er sie nicht auch ohne Prüfung erhalten sollte (II/6, Z 44). Das Heroische neuen Typs, das Tamino abverlangt werden soll, besteht nicht mehr im ritterlichen Kampf gegen Feinde – er stolpert ja als ohnmächtiger Nicht-Held im Sinn des *eroicomico* auf die Bühne, die ihm abgeforderten Taten beschränken sich bis zu den Mutproben auf Nicht-Handlungen: Schweigen und Unbeirrbarkeit –, sondern in der Prüfung seiner Affektmodellierung im Sinn aufklärerischer und freimaurerischer Tugenden (Schweigen, Standhaftigkeit, Selbstüberwindung). Insofern Sarastros Reich tatsächlich nach dem Freimaurer-Vorbild gemodelt ist, entgeht Papageno mit seiner kreatürlichen Unfähigkeit zum Heroischen im alten (Mut) und neuen Sinn (Selbstherrschaft) mit der ihm versagten Einweihung gerade dem Schicksal einer ›verhältnismäßigen‹ aufgeklärten Sozialisation. Die aktuelle Freimaurerpraxis sah, da hochgestellte Mitglieder auf die Dienste ihrer Domestiken während der Logen-

544) Mit dem verwandten Eklektizismus-Begriff arbeitet unabhängig von Krämer Splitt 1998. – »Secta eclectica« war der Terminus des aufklärerischen Philosophiehistorikers Johann Jacob Brucker für den Neuplatonismus; aus Brucker, den sie gegen den Strich lasen, bezogen Goethe und Novalis ihr Wissen über Plotin (in dieser Beziehung zu Goethe: Franz 2003, zu Novalis: Mähl 1986).

›Arbeiten‹ nicht verzichten wollten, die Möglichkeit einer Mitgliedschaft zweiten Grades für Leibdiener vor; nur ›freie‹, d. h. rechtlich und wirtschaftlich unabhängige Bürger konnten Vollmitglieder werden:

Unvermögend, aus ihrem Eigenthum die Beyschaffung des Nothwendigen zu bestreiten, müssen sie beflissen seyn, die Mittel dazu von dem Überflusse ihrer Mitbürger zu erwerben[.] Die Bedingungen unter denen sie die Zusage hierzu erhalten gehen entweder dahin, einerley Bemühung für mehrere zu unternehmen oder bey einem einzigen mehrere Gattung Dienste zu verrichten. Der letztere Fall, welcher derjenige ist, der die meisten betrifft, versetzt sie in Abhängigkeit die die Verwendung jeder Stunde, die Richtung aller ihrer Fähigkeiten fremder Willkühr unterwirft. [...] Ein dienender Bruder, dessen Betragen von solchen maurerischen Gesinnungen zeuget, beschämhet das Vorurtheil derer, die den Werth der Menschen bloß nach ihrem Stande oder nach ihrem Amte beurtheilen [...].⁷¹

Dieser Planstelle – mehr hätte der Universalismus der Freimaurerei zeitgenössisch wohl nicht zugelassen – entgeht Papageno. Die *Zauberflöte* ist, zweitens, *Schau- und Lehrtheater*, das seine »Lehren« *ad spectatores*⁷² vorträgt (man mag sie sich als Brechtsche Schriftprojektionen denken), und es ist gleichgültig, wer sie vorträgt, die sinistren drei Damen oder Papageno und Pamina: »Bekämen doch die Lügner alle| Ein solches Schloß vor ihren Mund:| Statt Haß, Verleumdung, schwarzer Galle| Bestünde Lieb und Bruderbund« (I/8, Z 19). »Nur der Freundschaft Harmonie| Mildert die Beschwerden« (I/17; Z 33). Die *Zauberflöte* ist in diesem Sinn, drittens, *Ritualtheater*, wie Assmann meint: Die Vorführung ist performatives Ritual, indem sie den Zuschauer an der Einweihung teilhaben lässt – eine Verallgemeinerung des freimaurerischen Anspruchs (nicht der zeitgenössischen Realität der Freimaurergesellschaften), den sie auf die Opernbühne bringt, was insofern kein Widerspruch ist, als im Wiener Kontext die freimaurerischen Geheimnisse ohnehin »mit einer fast lächerlichen Öffentlichkeit« getrieben wurden.⁷³ Damit ist sie aber, viertens, im Unterschied zu den meisten Produkten der Aufklärungsliteratur, nicht

71 Rede Ludwig Graf Batthyanis anlässlich der Einweihung seines Kammerdieners Joseph Kieninger als Lehrling, bei Mozarts Aufnahme in den Gesellengrad (7. I. 1785), bei Irmen 1991, 135 f., auch bei Speller 1998, 53 f., beide ohne den naheliegenden Schluss auf Papageno zu machen; zu den Logendienern als Mitgliedern zweiter Klasse auch Schindler 1982.

72 Sehr deutlich bei Östman/Järvafelt.

73 »Der Orden der Freimaurer trieb sein Wesen mit einer fast lächerlichen Öffentlichkeit und Ostentation«, so Caroline Pichler über das josephinische Wien (Pichler 1914, Bd. 1, 94). – In England gab es »mock-masons«, meist Jugendliche, die hinter feierlichen Freimaureraufmärschen (!) herzogen und deren pseudoaristokratisch-sakralen Prunk verspotteten, vgl. Schindler 1982. Sie zeigen, dass die Maurerei noch in anderen gesellschaftlichen Konfliktlinien stand als in jener mit dem Absolutismus, mit der sich Reinhart Kosellecks wirkungsmächtige Studie »Kritik und Krise« (1954) beschäftigt hatte.

Thesen-, sondern *Habitus*theater: Sie zielt auf die Einübung und Modellierung von Verhaltensformen; Assmanns These ließe sich so umformulieren, dass die *Zauberflöte* primär Habitusformation intendiert. (Sie rückt damit in der Tat an Bertolt Brechts Habitus-theater heran, das keine Antworten als Lehren verbreitet, sondern Fragedispositionen formieren will.) Sie verlässt dabei aber nie den Rahmen, der sie ihres Publikums versichert – und man tut gut daran, sich an das Publikum des unmittelbaren Erstaufführungskontexts zu halten. Im Kontext der zeitgeschichtlichen Konstellation nach dem Tod Josephs und dem Regierungsantritt Leopolds, als sich die ersten Folgen der Französischen Revolution bemerkbar machen und sich die gesellschaftlichen Teilungs- und Abwehrmechanismen wieder stärker durchsetzen, ist die *Zauberflöte* zweifellos eine Intervention – und als solche singular –, indem sie mit bühnentechnischen und musikalischen Mitteln die Brücke schlägt zwischen Intellektuellen und ihren Institutionen (Freimaurer)⁷⁴ und einem diese Binnöffentlichkeit transzendierenden Publikum und damit ein Problem löst, von dem der in Verwaltungstechnik und Statuskämpfe verwickelten Wiener Intelligenz (und dem Souverän) noch gar nicht in den Sinn gekommen war, dass es bestand. Schikaneders Theater ist als »Volkstheater« Teil eines hochprofessionellen, sozial integrativen großstädtischen Unterhaltungsapparats von internationalem Niveau; wofern es auf die Gattung Märchen rekurriert, setzt es am traditionellen gesellschaftlichen Ausgleichs- und Gerechtigkeitsdenken der Unterschichten an, das nach André Jolles das Märchen als Gattung definiert⁷⁵ (oder, mit Edward P. Thompson gesagt, an der »moral economy«). Genau hier lag das Problem der Intellektuellen im josephinischen Wien: für das Scheitern – oder jedenfalls die Mühseligkeit – des josephinischen Projekts war die Zähigkeit der vernakulären, historischen und der religiösen Verkehrsformen des Alltags verantwortlich, nicht so sehr der Widerstand von bislang Privilegierten.⁷⁶ Aufklärerische Reformen stießen auf den traditionalistischen Widerstand der Unterschichten, aus dem intellektuellen Milieu heraus sind kaum Anstalten gemacht worden, diesen sozialen Hiat zu überbrücken. Alxinger hat im Entstehungsjahr der *Zauberflöte* dieselben Motive verwendet, einen Bund der Eingeweihten, Feuer- und Wasserproben, eine Initiation und mit radikaler Fürstenkritik gepaart – allerdings in einem dickleibigen Stanzenepos (*Bliomberis*, 1791). Der Einsatz der *Zauberflöte* wäre in diesem Kontext zu verorten. Dass allerdings ein solches Übersetzungsproblem überhaupt bestand, ist der besonderen Situation der josephinischen bzw. leopoldinischen Situation geschuldet, dass hier sich das Problem überhaupt gestellt hat, ist der entscheidende Unterschied zwischen Wiener und Berliner Aufklärung, auch zwischen der Entstehungskonstellation der *Zau-*

74 Um 1791 ist allerdings die Gefährdung des maurerischen Projekts bereits absehbar, von daher ist schon die masonische Textschicht der »Zauberflöte« ein Wagnis.

75 Jolles 1982, 238-246.

76 Zum Widerstand gegen den Josephinismus vgl. die Übersicht bei Hersche 2006, 2.

berflöte und der ihrer späteren ›zweiten Teile‹ und Nachahmungen. Das Lachtheater der Vorstadtbühne war ein exponierter, aber deliberat gewählter Ort, solche Habitusformierungen durchzusetzen. Zum Bildungstheater kann es umfunktioniert werden im Sinn der masonischen Anthropologie und ihrer »Ästhetik der Existenz« (Formung, Gestaltung, Transformation) oder »Einübungsethik«. ⁷⁷

Mozarts »zeugende Kraft«, Goethes »Steigerung«

Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* wird in Weimar am 16. Jänner 1794 unter Goethes Leitung zum ersten Mal aufgeführt, in einer Bearbeitung des Librettos durch Goethes Schwager Christian August Vulpius; bis 1817 wird das Stück in dieser Fassung 89 Aufführungen erleben. Offenbar sehr bald fasst Goethe den Entschluss, seine bereits aufgegebenen Pläne mit den Gattungen Singspiel und Oper wieder aufzunehmen und eine Fortsetzung zur *Zauberflöte* zu entwerfen.

Das erste gesicherte Datum für das Projekt ist der Sommer 1795. Am 25. 8. 1795 berichtet Goethes Briefpartner Johann Isaak Gerning, Simon Friedrich Küstner – ein Frankfurter Kaufmann, Freimaurer und Illuminat – habe für die Komposition von Goethes *Zauberharfe* »nun einen ziemlich Mozardischen Komponisten«⁷⁸ aufgetrieben, womit der Wiener Komponist Paul Wranitzky gemeint ist, der 1794 Küstners Singspiel-Libretto *Die Post-Station oder Die unerwartete Zusammenkunft* (»komische Oper«) vertont hatte und sich am 28. 11. 1795 an Goethe wendet: er würde sich »unaussprechlich freün eine Oper eines so würdigen Mannes in Musick sezen zu können«. ⁷⁹ Der Antwortbrief wird unten zitiert. – Das stimmt zusammen mit Goethes Bemerkung Schiller gegenüber (12. 5. 1798), er habe – auf Aufforderung August Wilhelm Ifflands – begonnen, »die Arbeit, die ich vor drei Jahren angefangen hatte, wieder aufzunehmen und durchzukneten.« Im Sommer 1795 wird mit dem *Märchen* der Novellenzyklus der *Unterhaltungen* abgeschlossen; der Plan zum *Märchen* war im Juli 1795 in Karlsbad gefasst worden, das *Zauberflöten*-Projekt dürfte also dem *Märchen* vorausgehen. – 1798 wieder, in der zweiten Arbeitsphase, wird von der Arbeit an der *Zauberflöte* berichtet: »Da ich nur handelnd denken kann, so habe ich dabey wieder recht artige Erfahrungen gemacht, die sich sowohl auf mein Subject als aufs Drama überhaupt, auf die Oper besonders und am besondersten auf das Stück beziehen.«⁸⁰ – Eine dritte Arbeitsphase erfolgt zwei Jahre später, im Mai 1800. In einem undatierten Briefkonzept, wohl aus der ersten Jahreshälfte 1800, hatte es noch geheißen:

77 Reinalter 2004, 38.

78 Briefe an Goethe, Regestausage, 1/1388.

79 Wranitzky an Goethe, 28. 11. 1795, in: Sauer (Hg.) 1904, 3f., hier 4; Goethes Antwort vom 24. 1. 1796 und Wranitzkys Rückantwort vom 6. 2. 1796 ebd., 4-8.

80 WA 1/13, 141f. (an Schiller, 12. 5. 1798).

»Von musikalischen Dramen, an deren Ausführung ich noch denken möchte, liegen nur zwei Anfänge unter meinen Papieren: zu einem comisch heroischen, der zweyte Theil der Zauberflöte, zu einem tragischen, die Danaiden [...]«;⁸¹ Goethe übersendet schließlich am 30. 5. 1800 ein Manuskript an Friedrich Wilmans; gedruckt erscheint es in Wilmans' *Taschenbuch auf das Jahr 1802* (Bremen, 1801) unter dem Titel *Der Zauberflöte zweyter Theil. Entwurf zu einem dramatischen Mährchen*; dann, wieder nach einer Korrekturphase, 1807 im siebenten Band der Werkausgabe, mit dem neuen Untertitel *Fragment*.

Dem Goethe-Biographen Nicholas Boyle zufolge wäre Goethes merkwürdige Strategie, der *Zauberflöte* einen zweiten Teil zu geben, zu lesen als der Versuch, eine Kreativitätskrise durch Anschluss an fremde Kraftquellen zu beheben;⁸² als Goethe 1796 dem Wiener Musiktheaterdirektor Paul Wranitzky sein *Zauberflötenlibretto* anbietet, ist vom »Wetteifern« die Rede, mit-hin von Konkurrenz, die sich am besten erreichen lasse, wenn die Konkurrenz am direktesten ist:

Aus beiliegendem Aufsatz werden Sie sehen, was von dem Texte der Oper, wonach Sie sich erkundigen, erwartet werden kann. Ich wünsche bald Nachricht von Ihnen zu hören, ob der Theaterdirektion meine Bedingungen angenehm sind? Da ich denn bald Anstalt machen würde, meine Arbeit zu vollenden. Es sollte mir sehr angenehm sein, dadurch mit einem so geschickten Manne in Konnexion zu kommen. Ich habe gesucht, für den Komponisten das weiteste Feld zu eröffnen, und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz mich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden. Ich wünsche indessen recht wohl zu leben.

P[ro]. M[emoria]. Der große Beyfall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publiko auf dem Wege seiner Liebhaberey zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theater-Directionen die Aufführung eines neuen und complicirten Stücks zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können indem ich einen zweyten Theil der Zauberflöte schriebe, die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt und man kann ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben. In wie fern ich meine Absicht erreicht habe, muß die Wirkung zeigen. Damit dieses Stück sogleich durch ganz Deutschland ausgebreitet werden könnte, habe ich es so eingerichtet, daß die Decorationen und Kleider der ersten Zauberflöte bey nahe hinreichen um auch den zweyten Theil zu ge-

81 WA IV/15, 337 (an Zelter, undat. Konzept; 1800).

82 Vgl. Boyle 1993, 304 f., 322 f. »Though, almost certainly, he did not realize it, Goethe had discovered, in the principle of ›intensified‹ repetition, the key which could unlock again in middle age the imaginative power of his youth and restart his poetic career.« (304)

ben. Wollte eine Direction mehr darauf verwenden, und ganz neue dazu anschaffen: so würde der Effect noch größer seyn, ob ich gleich wünsche daß, selbst durch die Decorationen, die Erinnerung an die erste Zauberflöte immer angefesselt bliebe.⁸³

Dieses Promemoria kann ungeachtet des Scheiterns seiner Intention – Goethe verlangte 100 Dukaten Honorar, der Orchesterdirektor der Wiener Hofoper Paul Wranitzky bot, neben anderen Bedenklichkeiten, 25 – als wichtiges Dokument von Goethes impliziter Poetologie gelesen werden. Vergegenwärtigt man sich Goethes bekannte Äußerungen zu Mozart,⁸⁴ so fällt sofort auf, dass es die Produktivität des Komponisten ist, die ihn am meisten frappiert. Genie ist noch beim späten Goethe die

produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke *Mozarts* sind von dieser Art; es liegt in ihnen eine *zeugende Kraft*, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.⁸⁵

An der Konstitutionsphase jenes poetologischen Komplexes, an dessen Anfang das pflanzenhaft schaffende Genie und an dessen vorläufigem Ende das autonome und das organische Kunstwerk steht, hatte Goethe selbst erheblichen Anteil gehabt; jetzt, 1796, schließt er an dieses Modell gleichsam in eigener Sache an, wenn es von seiner *Zweiten Zauberflöte* heißt, man könne gerade aufgrund der Bekanntheit der Zauberflöte »die Situationen und Verhältnisse *steigern* und einem solchen Stücke *viel Leben* [...] *geben*«. ⁸⁶ Tatsächlich handelt es sich um einen der ersten Belege eines Goetheschen Zentralbegriffs, der im Spätwerk Naturphilosophie, Ästhetik und Moral zusammenhalten soll.⁸⁷ Um 1800 wird »Steigerung« als systematischer Begriff aufgebaut, um »Vervollkommnung« und »Gradation« aus dem traditionellen Naturmodell der *scala naturae* zu ersetzen, Leben überhaupt soll jetzt heißen: »sich steigern«;⁸⁸ »Steigerung« heißt jetzt Ausdifferenzierung, Höherentwick-

83 WA IV/11, 13 f. (an Wranitzky, 24. 1. 1796).

84 Vgl. die Zusammenstellung in der selbst einflussreich gewordenen Sammlung von Walwei-Wiegelmann 1985, 183-192.

85 Goethe/Eckermann 606 (II. 3. 1828, Hervorh. W.M.).

86 WA IV/11, 13 (an Wranitzky, 24. 1. 1796, Hervorh. W.M.).

87 »Die Formel der Steigerung läßt sich auch im Ästhetischen und Moralischen verwenden.« (Biedermann 1889, 163; 24. 3. 1807, zu Riemer).

88 Wyder 1998, 246. Huber (2004) behauptet – unter Berufung auf WA II/11, 165 f. (»[Polarität]«), einen handschriftlichen Text wohl von 1799, umgearbeitet 1805 –, Goethe habe den Begriff der Steigerung von Schelling übernommen [!], womit »auch der Aspekt der Höherentwicklung der Arten« erfasst sei (was für Schelling und für Goethe sicher falsch ist). In den »Metamorphose«-Gedichten sei erstmals sinngemäß von Steigerung die Rede.

lung, Intensivierung, in Biologie und Physik.⁸⁹ Metamorphose und Steigerung sind ferner über »Bildung« miteinander verbunden; steigerungsfähig ist das Individuum, wenn auch nicht die Gattung.⁹⁰

Zunächst aber hat »Steigerung« im Goethe-Korpus die Bedeutung von Lizitation,⁹¹ dann von konkurrierender Überbietung, *aemulatio*.⁹² Im Briefwerk findet sich der erste Beleg für »steigern« im zitierten Wranitzky-Brief; und als Iffland sich 1810 nach dem Schicksal der *Zauberflöten*-Fortsetzung erkundigt, ist der Begriff nicht weit:

Wie ich die Situationen, Decorationen u. dergl. ähnlich zu erhalten und doch zu steigern dachte, sieht man gleichfalls daraus, so wie die Absicht bloß für musicalischen und theatralischen Effect zu arbeiten. Der Plan, so wie noch ein Theil der Ausarbeitung, liegt unter meinen Papieren.⁹³

Die Systematisierung von »Steigerung« zu einer synthetischen, felderübergreifenden Welt-Formel lässt sich also lesen als Sublimationsformel von agonaler Überbietung (so wie sich die als antagonistischer Begriff aufgebaute Rede von »Polarität« lesen ließe als Sublimierung von »Konkurrenz«). Es ist kein Zufall, dass »Steigerung« für Goethe mit dem *Zauberflöten*-Projekt ver-

89 Huber 2004, 864.

90 Jannidis 1996, 139.

91 Erwa in einem Brief an C. G. Voigt, April 1792 (WA IV/9, 303; Hauskauf); in den »Lehrjahren« (IV/19) beklagt Serlo Wilhelm gegenüber, »sein erster Liebhaber« in der Theaterruppe mache Miene, »ihn bei der Erneuerung des Contracts zu steigern« (WA I/22, 123).

92 Als konkurrierende Überbietung: »Lustig klingt es, wenn muthwillige Buben mit einem Feld solcher Sängerrinnen [Heuschrecken, W.M.] um die Wette pfeifen, man bildet sich ein, daß sie einander wirklich steigern.« (WA I/30, 36, »Italiänische Reise«, Trient, II. 9. 1786) »Stuck, Vergoldung und Malerei können mit einander hier«, bei der Dekoration eines Schlosses, »wetteifern und sich steigern.« (WA I/34-1, 316; »Reise in die Schweiz 1797«) Im »Bericht« zum Zweiten Römischen Aufenthalt heißt es unter November 1787 – es handelt sich um den Anfang des ausführlichen Referats seiner bisherigen musikdramatischen Werke: »Erwin und Elmire so wie Claudine von Villa bella sollten nun auch nach Deutschland abgesendet werden; ich hatte mich aber durch die Bearbeitung Egmonts in meinen Forderungen gegen mich selbst dergestalt *gesteigert*, daß ich nicht über mich gewinnen konnte sie in ihrer ersten Form dahin zu geben. Gar manches Lyrische, das sie enthalten, war mir lieb und werth; es zeugte von vielen zwar thöricht aber doch glücklich verlebten Stunden, wie von Schmerz und Kummer, welchen die Jugend in ihrer unberathenen Lebhaftigkeit ausgesetzt bleibt. Der prosaische Dialog dagegen erinnerte zu sehr an jene französischen Operetten, denen wir zwar ein freundliches Andenken zu gönnen haben, indem sie zuerst ein heiteres singbares Wesen auf unser Theater herüber brachten, die mir aber jetzt nicht mehr genügen wollten, als einem eingebürgerten Italiäner, der den melodischen Gesang durch einen recitirenden und declamatorischen wenigstens wollte verknüpft sehen. In diesem Sinne wird man nunmehr beide Opern bearbeitet finden; ihre Compositionen haben hie und da Freude gemacht, und so sind sie auf dem dramatischen Strom auch zu ihrer Zeit mit vorüber geschwommen.« (WA I/32, 142f., Hervorh. W.M.)

93 WA IV/21, 335 (an F. Kirms, 27. 6. 1810).

bunden bleibt (dass der Begriff anlässlich der *Novelle* wieder eingesetzt werden wird, ist ein weiterer Beleg⁹⁴). Unter allen Fortsetzungsprojekten im *Ceuvre* (*Meister-Komplex*, *Faust*) ist dieser Fall der einzige, bei dem auf einen unmittelbaren Agon mit dem Werk eines anderen gesetzt wird – in derselben Kulisse, mit denselben Schauspielern und offenbar in direktem Anschluss an die Vorlage der Überbietung, auf deren Positiv das eigene Werk als Komparativ gesetzt werden sollte. Es kann von hier nicht überraschen, dass ein so polemisch gesetztes *sequel* sich nicht abschließen ließ, hatte doch Goethes Musiktheater schon einmal gegen Mozart nicht reüssiert (der Erfolg der *Entführung aus dem Serail* »schlug alles nieder«⁹⁵).

Andererseits liegt im Fall der Naturphilosophie eine sehr ähnliche Konstellation der Einführung des Steigerungsbegriffs zugrunde. Hier erscheint »Steigerung« zuerst im Zusammenhang der Einführung des Begriffs »Morphologie«, zugleich mit wichtigen Formulierungen zum Formbegriff; Goethes *Metamorphosenidee* richtete sich gegen den »Gesetzgeber« Linné, den Klassifikator schlechthin, wie aus der zwar dezent vorgetragenen, dennoch triumphierenden Widerlegung eines Linnéschen Irrtums in der *Metamorphosenschrift* hervorgeht.⁹⁶ Was aber in der Naturforschung als Konstitutionskrise eines biologischen Feldes erscheint – in Botanik und Anatomie schlägt sich Goethe fast instinktiv auf die Seite der Dissidenten, der Herausforderer⁹⁷ –, wird bei Goethe wieder zu einer ästhetisch anschließbaren methodischen Option synthetisiert. Die *Metamorphosenvorstellung* steht gegen Linnés Essen-

94 Eckermann zweifelt am »idealen« Schluss der »Novelle« (mit dem Lied des Knaben), worauf Goethe versetzt: »Aber ein ideeller, ja lyrischer Schluß war nötig und musste folgen; denn nach der pathetischen Rede des Mannes, die schon poetische Prosa ist, musste eine Steigerung kommen, ich musste zur lyrischen Poesie übergehen.« Goethe/Eckermann 192 (18. 1. 1827).

95 WA I/32, 145 (»Zweiter römischer Aufenthalt, Bericht«, November 1787).

96 WA II/6, 84–88 (»Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären«, §§107–III, 1790).

97 Zu Goethes Position in der sich etablierenden Botanik, die sich aus einer Hilfsdisziplin der Medizin zu einem eigenständigen Fach mit Institutionen und Ausbildungsgängen emanzipiert vgl. Polianski 2004. Goethes Opposition gegen Linné artikuliert sich in derselben Sprache wie bei Friedrich Casimir Medicus und anderen, die sich gegen die Linné-Orthodoxie – die die wenigen bereits bestehenden Institutionen (botanische Gärten, deren Bepflanzung die favorisierte Systemvariante demonstrierte) beherrscht – richten, vgl. insb. Polianski 2004, 178 ff. und 249 ff. – Eine Hochburg der Linnéaner war Wien, dessen bedeutender botanischer Garten von Nikolaus v. Jacquin eingerichtet worden war, der mit Linné in Briefwechsel stand (Jahn/Schmitt 2001, 19). Mit Jacquins Familie war Mozart befreundet (vgl. Riedl-Dorn 1991, 68–70). Der Mediziner und thesianische Reformator Gerard van Swieten – Vater des Diplomaten, Zensors und Librettisten Gottfried van Swieten, Freund und Förderer Mozarts, Haydns und Beethovens – war Linné-Schüler gewesen. Der Naturforscher und Freimaurer Ignaz v. Born, der traditionell als mögliches Vorbild der Sarastro-Figur gilt und ebenfalls Linné-Korrespondent war, ordnete die naturgeschichtlichen Sammlungen des Kaiserhauses; seine antikerikale Satire »Specimen monarchologiae methodo Linnaeana« (1783) sortiert die Mönche nach Linné. Zu Born vgl. Reinalter (Hg.) 1991.

tialismus der Arten, stellt sich aber letztlich bloß als idiosynkratische Flexibilisierung des Linnéschen Artmodells dar, das den Essentialismus der Schöpfungsakte durch einen typologischen Essentialismus ersetzt. Dennoch gilt, ungeachtet der flexiblen Positionen Linnés und seiner unklaren Stellung in der Frage nach »künstlichem« und »natürlichem« System der Arten, Linné den einen als neuer Adam, den anderen – unter ihnen Herder und Goethe – als Diktator, der die schaffende Natur in ein Fächerwerk eingeschlossen habe; es handelt sich damit letztlich um jenes Verdikt, das gegen Gottscheds Poetik (und damit gegen den literarischen »Diktator« – Klassifikator – Gottsched) gerichtet gewesen war. Noch bei der Einführung der »Naturformen« der Dichtung in den *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan*, seiner gewichtigsten und explizitesten gattungstheoretischen Stellungnahme, kommt Goethe implizit auf den alten Streit um Linné zu sprechen:

Auf diesem Wege gelangt man zu schönen Ansichten, sowohl der Dichtarten, als des Charakters der Nationen und ihres Geschmacks in einer Zeitfolge. Und obgleich diese Verfahrensart mehr zu eigener Belehrung, Unterhaltung und Maßregel, als zum Unterricht anderer geeignet sein mag, so wäre doch vielleicht ein Schema aufzustellen, welches zugleich die äußeren zufälligen Formen und diese inneren nothwendigen Uranfänge [Prinzipien; Erzeugungskategorien?, W.M.] in faßlicher Ordnung darbrächte. Der Versuch jedoch wird immer so schwierig sein als in der Naturkunde das Bestreben den Bezug auszufinden der äußeren Kennzeichen von Mineralien und Pflanzen zu ihren inneren Bestandtheilen, um eine naturgemäße Ordnung dem Geiste darzustellen.⁹⁸

Bevor auf Goethes Arbeit an der *Zweiten Zauberflöte* zurückzukommen ist, müssen zwei Bemerkungen nachgetragen werden. Zum Ersten fällt auf, dass zwei Arbeitsphasen an *Der Zauberflöte zweyter Theil* – Frühling/Sommer 1795, Mai 1798 – wieder merkwürdig mit den naturwissenschaftlichen Arbeiten korrespondieren, so wie das schon bei den *Geheimnissen* zu registrieren war. Das Jahr 1795 hatte mit intensiven anatomischen Beschäftigungen begonnen, darunter die Abhandlung *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie* (gedruckt 1820), also mit dem postulierten »Typus«, dem allgemeinen Bauplan der Tiere, weiter diskutiert im Briefwechsel mit den Brüdern Humboldt; die Reise nach Karlsbad wird zu geologischen Studien benützt. Am 17. und 18. Juni 1798 wird die Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* niedergeschrieben, eine Wiederaufnahme, teilweise eine Versifizierung der Thesen des Aufsatzes *Die Metamorphose der Pflanzen* von 1790, der wieder eine Ausarbeitung der Intuition vom Juli 1786 gewesen war. Die Elegie sollte die Vereinbarkeit von Wissenschaft und

98 WA I/7, 119 f. (»Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans«, 1819).

Poesie⁹⁹ demonstrieren; sie ist als Liebeselegie gestaltet, sollte nicht so sehr eine ›Botanik für Frauenzimmer‹ sein (so der deutsche Titel der von Goethe hoch geschätzten *Lettres élémentaires sur la botanique* J.J. Rousseaus), aber doch eine poetische Darbietungsform, die nicht in nummerierten Sätzen, sondern in einer epischen Reihe (mit Goethe: ›Folge‹) jene Sätze der wissenschaftlichen Schrift sinnlich vor Augen führt. Man darf annehmen, dass einerseits die poetische Durchführbarkeit des Programms für Goethe die Richtigkeit der Theorie – die ja vor allem Beobachtung sein wollte – bestätigte; dass mit der Wiederholung in anderer Form die Thesen des Aufsatzes und Goethe als Wissenschaftler in Erinnerung gerufen werden sollten; und dass damit nicht bloß die Wissenschaftsfähigkeit der Poesie, sondern auch die Wissenschaftsfähigkeit eines vor allem als Poeten hervorgetretenen Autors bestätigt werden sollte. Schließlich weist die Wiederaufnahme der Metamorphosenidee in pointierter Form auf eine Entwicklungschance von Individuen, denen vergönnt ist, dem Immergleichen und von außen Determinierten zu entkommen.

Parallel läuft dem, zweitens, eine intensive Befassung mit poetologischen Fragen. 1795 wird im *Meister* das Gespräch über epische und dramatische Dichtung geführt, Ende 1797 hat er die »Gesetze der Epopée und des Dramas wieder durchgedacht und [ich] glaube auf gutem Wege zu seyn. Die Schwierigkeit bey diesen theoretischen Bemühungen ist immer, die Dichtarten von allem zufälligen zu befreyen.«¹⁰⁰ Die Wiederaufnahme der Arbeit im Mai 1798 fällt in eine Periode intensiver Gattungsreflexion im ›klassischen‹ Sinn (Arbeit an der *Achilleis*, Studium von *Ilias* und *Aeneis*, Humboldts Studie über *Hermann und Dorothea*, vorbereitende Arbeit zu den *Propyläen*): »Das wichtigste bey meinem gegenwärtigen Studium ist daß ich alles subjective und pathologische aus meiner Untersuchung entferne«, wenn »ein Gedicht gelingen« soll, »das sich an die Ilias einigermaßen anschließt«.¹⁰¹ An Humboldt schreibt Goethe:

Mein lebhafter Wunsch ist der, bald wieder an eine neue epische Arbeit gehen zu können. Ich habe zeither sehr viel über diese Dichtungsart gedacht, und Ihr Aufsatz hat nicht allein alles wieder aufs neue und von verschiedenen Seiten erregt, sondern er hat mich auch auf gewisse wichtige Punkte aufmerksam gemacht, die mir, ob ich sie gleich im Auge hatte, doch erst durch Ihre Ableitung recht wichtig geworden sind.¹⁰²

Inzwischen war – unter den Namen von Goethe und Schiller – der Aufsatz über epische und dramatische Dichtung übersendet worden, der das alte Problem der Stoff-/Form-Passung wiederaufnahm. Im Begleitbrief finden

99 WA II/6, 139 (»Schicksal der Druckschrift«, 1817).

100 WA IV/12, 380 (an Schiller 20. 12. 1797).

101 WA IV/13, 141 (an Schiller, 12. 5. 1798).

102 WA IV/13, 216 (an W. v. Humboldt, 16. 7. 1798).

sich die bekannten Sätze, die den klassizistischen Wunsch nach Gattungsreinheit artikulieren:

Es ist mir dabey recht aufgefallen wie es kommt, daß wir Modernen die Genres so sehr zu *vermischen* geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal im Stand sind sie von einander zu *unterscheiden*. Es scheint nur daher zu kommen, weil die Künstler, die eigentlich die Kunstwerke innerhalb ihrer reinen Bedingungen hervorbringen sollten, jenem Streben der Zuschauer und Zuhörer, alles völlig wahr zu finden, nachgeben. [...] Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn, Kunstwerk von Kunstwerk *durch undurchdringliche Zauberkreise sondern*, jedes bey seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten gethan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren. Aber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt? Gegen Strom und Wind legt man nur kleine Strecken zurück.¹⁰³

Goethes produktives Interesse an der *Zauberflöte* ist also jeweils doppelt kontextualisiert: durch Bestärkungen und Bestätigungen der naturwissenschaftlichen Arbeiten im Bereich von Morphologie und Metamorphose; und durch Gattungsreflexion im klassizistischen Sinn.

Das ist allerdings paradox, denn wenn Goethe von der *Zauberflöte* spricht, muss er sie in der Nähe Gozzis angesiedelt haben, also auf dem Terrain gerade nicht des Gesonderten: »Was uns betrifft«, so schreibt er 1802 in *Weimarisches Hoftheater* anlässlich der Aufführung von Schillers (selbst regulierender) Übertragung von Gozzis *Turandot*, dem vierten Gozzi-Text, den er auf die Weimarer Bühne bringt,

so wünschen wir freilich, daß wir nach und nach mehr Stücke von rein gesonderten Gattungen erhalten mögen, weil die wahre Kunst nur auf diese Weise gefördert werden kann; allein wir finden auch solche Stücke höchst nöthig, durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatrale Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deßhalb weniger Genuß daran zu finden.¹⁰⁴

In seinen Bemerkungen zu einer »gewisse[n] Mittelgattung von Dramen«, in der »das Heitere neben dem Tristen zu sehen« sei, »allein beides [...] alsdann nicht auf seinen höchsten Gipfel geführt, sondern [...] mehr als eine Art von Amalgam«,¹⁰⁵ ist unschwer Goethes eigenes Programm einer *Zauberflöten*-Fortsetzung angespielt: nur eben nicht als »Amalgam«, sondern auf den »höchsten Gipfel geführt« – »gesteigert«, wie es im Brief an Wranitzky hieß.

103 WA IV/12, 382 f. (an Schiller, 23. 12. 1797, Hervorh. W.M.).

104 WA I/40, 83 (»Weimarisches Hoftheater«, 1802).

105 WA I/40, 83 (»Weimarisches Hoftheater«, 1802).

»Fragment eines *dramatischen Märchens*«, der gattungsbezeichnende Untertitel der Erstpublikation von *Der Zauberflöte zweyter Theil*, ist ja nichts anderes als die Übersetzung von Gozzis Gattungsbegriff der *fiabe drammatiche* – er bezeichnet also eine episch-dramatische Mischform. Damit steht aber Gozzi – und wohl auch die *Zauberflöte* – in einer Problematik, die Goethe seit dem *Brieftaschen*-Text beschäftigt und von ihm in den 1790ern Jahren wieder mit besonderer Energie verfolgt wird: der Sonderung des Epischen und Dramatischen, die sich im antiklassischen, »romantischen« Genre der heroisch-komischen Zauberoper erneut stellt, zu einem Zeitpunkt also, wo die medial-dramaturgischen Probleme der *opera seria* (»Nummer«) bereits durch ihr Absterben ausgeräumt sind. Dass Goethe sich ausgerechnet in der Hochzeit des programmatischen Klassizismus einer solchen »unreinen«, nicht »besonderen«, »gemischten« Gattung bedient und an ein Werk anschließt, das sich in der Interpretation geradegu als am Schnittpunkt einander kreuzender historisch-generischer Konfliktlinien situiert herausgestellt hat, ist erklärungsbedürftig. Goethe verschiebt, so lässt sich vorwegnehmen, in einer Krisensituation die Mozartsche Arbeit an die Gattungen in die eigene Arbeit an einem Drama der Produktivität; er konturiert die *Zweite Zauberflöte* als experimentelles Terrain für Problematisierungen der Gattungshaftigkeit selbst, sofern sie am Schnittpunkt von Lebenswissenschaft (Morphologie) und Poetik angesiedelt ist. Das Soziale, das vom »Zusammenbrechen aller Verhältnisse« bedroht ist, bleibt hier nur indirekt anvisiert; das Politische, das jetzt, »am Ende des Jahrhunderts«, immerhin in Gestalt eines »alles bewegende[n] Genius seine zerstörende Lust besonders auch an Kunst und Kunstverhältnissen ausgeübt«¹⁰⁶ hat (gemeint ist Napoleon), findet seine Repräsentation in der Idee einer geflügelten Geniusgestalt, die am vorläufigen Schluss des Fragments sich einem goldenen Sarg entschwingt und die Poesie zu vertreten hat. Die Rolle eines solchen generischen Experimentierfeldes lässt sich auch für eine kleine Reihe von Texten veranschlagen, die an Mozarts *Zauberflöte* ansetzen: dazu gehören das hermetische *Märchen* und die *Novelle*, gerade also Texte, die sich dem Verdacht ausgesetzt haben, als besonders »reine« Gattungsprototypen, nomothetische Muster ihrer Gattung konzipiert zu sein und in Forschung und Publikum bei genauerem Hinsehen immer wieder Ratlosigkeit erzeugt haben.

Die Auseinandersetzung mit Mozart betritt allerdings schon oberflächlich gesehen problematisches Gebiet: Fortsetzungen sind, von der Sphäre der »Hochkultur« aus gesehen, Teil der *schlechten* Generizität der Unterhaltungskultur; alle die zweiten Teile und Fortsetzungen sind aus der Sicht einer literarischen Kultur, die dem Originalitätsdispositiv und dem Prinzip der Autorschaft verpflichtet ist, Imitationen und annoncieren mithin genau jene leere Serialität, gegen die die Substantialisierung des Gattungskonzepts gerichtet

106 WA I/47, 36 (Selbstanzeige der Propyläen, 29. 4. 1799).

war.¹⁰⁷ Die Gattungsbildung des Subgenres ›Zauberstück‹¹⁰⁸ ist selbst ein Paradefall für intermediale Gattungskonstitution qua Serialität, und die *Zauberflöte* hat nicht den wenigsten Anteil daran gehabt, dass sich dieses Genre herausbildet. Schikaneder, Meister dieses Faches und der spektakulären Effekte, hat selbst einen solchen *Zweiten Teil* der *Zauberflöte* verfasst, der kurz herangezogen werden soll, um die Differenzen zu Goethes Fortsetzung herauszustellen.¹⁰⁹ Schikaneders Fortsetzung (*Das Labyrinth*, mit Peter v. Winter, 1798) ist verantwortlich dafür, dass Goethe das Manuskript wieder aufnimmt (zweite Arbeitsphase). Sie setzt ein noch am Abend des Hochzeitstages von Pamina und Tamino. Pamina wird entführt, weil sie einem Verbündeten der Königin der Nacht zugeführt werden soll; ein Krieg, eine Mondreise, eine Luftprobe und allerlei mehr folgen, jetzt, 1798, schon mit patriotischen Parolen von ›Vaterland und Thron‹¹¹⁰ versetzt. Das Stück endet, so darf man annehmen, mit dem endlichen Vollzug der Ehe, nachdem der Vorhang gefallen sein wird. Es geht also um Paminas Jungfräulichkeit.

Goethes Fortsetzung hingegen setzt geraume Zeit nach dem Schluss der *Zauberflöte* ein; Pamina und Tamino wird ein Sohn geboren, der von Monostatos, der sich, wenn Pamina vergeben ist, Hoffnungen auf eine Ehe mit der Königin der Nacht macht, beiseitegeschafft werden soll. Das Kind wird, wie Monostatos in der Eingangsszene der Königin berichten kann, durch Zauber – jedoch am Leben erhalten durch Sarastros Gegenzauber – in einen goldenen Sarg gesperrt, der ständig bewegt werden muss, um das Kind nicht sterben zu lassen; die Eltern sind darüber hinaus dazu verdammt, weder einander noch das Kind sehen zu dürfen. Papagena und Papageno haben die Zauberdinge zum Geschenk erhalten und führen, da kinderlos geblieben, ein trostloses Phäakenleben; durch die Zauberflöte kann das untröstliche Königspaar für Augenblicke aus seiner Melancholie geweckt werden. – Im Orden der Eingeweihten herrscht die Regel, dass jeweils einer der Ordensbrüder sich ein Jahr lang auf Wanderschaft in die Welt begeben muss; ausgerechnet jetzt, wo

107 Nur am Beispiel des Wiener Volkstheaters: Fortsetzungs-Opern sind ein Markenzeichen des Genres, so die ›Anton‹-Serie bei Schikaneder (dazu ausf. Sonnek 1999), die Opern Ferdinand Kauer's u. a., in der ›Absicht, durch Festhalten an der Stoffatmosphäre eines Stücks dessen Erfolg mit Nachfolgeworken zu perpetuieren‹; eine ›stoffliche Angleichung an den Unterhaltungsroman‹ lässt sich konstatieren (Döhring 2001, 44; ähnlich Krämer 1998, 21). Das beste Beispiel ist C. A. Vulpius' Erzählung ›Die Saal-Nixe‹, die in der Singspielfassung von Hensler/Kauer als ›Das Donauweibchen‹ zum Zugstück wurde. Vgl. auch Buch (2000) zu Fortsetzungen und kollektiver oder kollaborativer Autorschaft – auch das ein untrügliches Signal für Generika, wie die späteren ›Romanfabriken‹ zeigen.

108 Vgl. Buch 1992 und 2004. Zur Geschichte des ›Zauberstücks‹ im Wiener Theaterkontext Hein 1997.

109 Ein Neudruck liegt vor (Schikaneder 1992).

110 Sarastro hat hier die Zeilen: ›Ihr Brüder, rüset schnell die Schiffe|Und kämpft für Vaterland und Thron.|Auf, blutet im Gewühl der Schlachten|Für Isis' Staat und Tempelbau.‹ Schikaneder 1992, 28.

er am nötigsten gebraucht würde, trifft dieses Los Sarastro, er macht sich auf den Weg, nicht ohne noch zuvor dem niederen Paar zu den ersehnten Kindern zu verhelfen. – Nach einem Zitat der Feuer- und Wasserproben der *Zauberflöte* – die Geharnischten bewachen jetzt als Wächter den Sarg und haben offensichtlich die Seite gewechselt – öffnet sich der Sarg, das Kind entfliegt als Genius. Die erhaltenen, allerdings oft rätselhaften Paralipomena deuten auf den Plan einer Entscheidungsschlacht, aus der Tamino als Sieger hervorgehen würde. Es spricht einiges dafür, den Genius selbstreflexiv als die ›Poesie‹ zu lesen;¹¹¹ dass er als Euphorien in *Faust II* wiederkehren wird, ist offenkundig.¹¹² Den hohen Figuren, jetzt König Tamino und Königin Pamina, die dachten, ein Kind gezeugt zu haben, damit gute Herrschaft im Reich des Lichts weitergehen kann, wird sich am Ende ein autonom gewordener Genius entziehen, zunächst jedenfalls, aufgrund des Fragmentcharakters der *Zweyten Zauberflöte* gewissermaßen für immer.

Dem Text, der bereits im Referat einige Verlegenheit auszulösen geeignet sein könnte, wird man sich in Schritten nähern müssen. Zunächst ist schon der Hypotext der Fortsetzung nicht unproblematisch; Goethe setzt nämlich nicht primär an Mozart und Schikaneders *Zauberflöte* an, sondern an einer Bearbeitung durch seinen Schwager Vulpius, einer Bühnenfassung (1). Dann wird (2) nach hermetischen Elementen in der Fortsetzung gefragt, die auf diese Weise auch, so die These, die vor der Italienischen Reise abgebrochenen *Geheimnisse* fortsetzt. Schließlich wird versucht (3), über die gattungspoetische Verortung des Fragments einige Klarheit über die Manöver des Hypertexts im Kontext von Goethes Werkbiographie zu gewinnen.

EXKURS: VULPIUS UND DIE REGULIERUNG DER ZAUBERFLÖTE. – Die kulturelle Ausgangsdifferenz zwischen Wien und Weimar lässt sich anhand der Bearbeitung der *Zauberflöte* für die Weimarer Aufführung darstellen, die unter Goethes Leitung stattfand. Die Bearbeitung stammt von C.A. Vulpius, Goethes Schwager; sie wurde von Goethe vermutlich nicht vollständig übernommen, stellt aber wohl im Großen und Ganzen die Gestalt dar, in der das Werk in Weimar und an anderen Orten rezipiert wurde. Vulpius agiert als »erfolgsorientierter Theaterpraktiker«, dessen Aufmerksamkeit der »formalen Korrektheit der Inszenierung, insbesondere des historischen Kostüms sowie der klaren und effektvollen Handlungsaufgipfelung«¹¹³ gilt. Die Umarbei-

111 So Henkel 1982.

112 Zu Entsprechungen zwischen »Zweiter Zauberflöte« und »Faust II« Seidlin 1961, dazu u. a. Weiss 1981. Koch: »In diesem Sinn [eine Dichtung, in der Anfechtung, Verlust, Schmerz und deren Gegenteil zusammen bestehen, so daß die eine Seite der Gegensatzpaare nur als Prüfstein der anderen erscheint und sich tragische Paradoxie auflöst in die Fülle des Märchens] könnte man die zweite ›Zauberflöte‹ mit vollem Recht eine Vorstudie zu jenem größeren Gedicht nennen, das sich auch aus der Tragödie zum Märchen erweitert hat, zum ›Faust‹ nämlich.« (Koch 1969, 163)

113 Meier 2003, LV. Zu den Details der Zusammenarbeit (Vulpius war, kooptiert von Goethe, nach 1791 als freier Dramaturg und Theaterdichter an der Weimarer Hofbühne tätig) vgl. ebd. XLIV-LX (Kap. »Der Dramaturg Goethes«).

tung umfasst alle Dimensionen des Textes: Aus zwei Akten werden drei gemacht, das Stück wird von der dominant zweiaktigen komisch-heroischen Oper nach dem Vorbild des dreiaktigen niederen Dramas (Komödie) ins Sprechformat umgebaut; also nach einer Form redigiert, die das Werk nicht auf das im Musiktheater, sondern das auf der Sprechbühne Übliche reduziert. – Prosa und Gesangstexte werden gewissermaßen vom Deutschen ins Deutsche ›übersetzt‹, reguliert, von Zweideutigkeiten gereinigt, Scherze werden getilgt oder durch andere Scherze ersetzt. – Der Plot wird über die Neufassung des Prosadialogs umgebaut: Die Handlung wird nach Griechenland verlegt, das orientalisches-ägyptische Kostüm abgestreift. Sarastro ist jetzt der Schwager der Königin der Nacht, die die von ihrem Gatten angestrebte männliche Erbfolge, die auch Pamina einräumt (V 66), nicht anerkennen will; sein Bruder Sarastro hat sich den Eingeweihten ergeben und die Herrschaft nur interimistisch inne, will sie Tamino übergeben, der sich nur mehr den Prüfungen seiner Herrschertugenden zu unterziehen hat; wenn bei Mozart/Schikaneder Sarastro mit allen Insignien des Herrschers (mit einem sechsspännigen von Löwen gezogenen Wagen) auftritt, ist er hier nur Platzhalter. Tamino ist jetzt ein von Sarastro und Paminas verstorbenem Vater (mit welchem Namen wäre eigentlich der ›König der Nacht‹ anzusprechen gewesen?) kooptierter Prinz, der von Sarastro einer Tugendprobe unterzogen wird, ob er die Herrschaft auch verdiene¹¹⁴ – eine Sicht, die Goethes Fortsetzung in den Sarastro-Szenen unterstreicht; Mozart/Schikaneder kennen eine solche Differenzierung von Orden und Herrschaft nicht. – Die Königin der Nacht verschwindet am Ende nicht in der Versenkung, sondern hat dem Triumph Sarastros beizuwohnen.¹¹⁵ – Man hat die *Zauberflöte* misogyn genannt, sie wird es erst unter Vulpius' Hand: die zentralen Verse: »Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, | Ist würdig, und wird eingeweiht« (II/28, Z 66), musikalisch umgesetzt mit einer Generalpause nach »würdig«, lauten jetzt: »die Liebe, die den Tod nicht scheut, | ist Liebe, die selbst Isis weiht« (V 94) – Pamina wird also nicht aus eigenem Recht eingeweiht. Ebenso erfindet Vulpius die Notwendigkeit einer männlichen Erbfolge im Zauberflötenreich nach dem Landesbrauch und letztem Herrscherwillen (V 15, 66) (und nicht etwa aufgrund von Verfassungsregeln oder ähnlichem; der Verdacht drängt sich auf, dass dieses Element gegen die Pragmatische Sanktion gerichtet ist). Ähnlich wird in Goethes Fragment die Rolle Paminas bei der Befreiung des Knaben Genius mit der Macht der »Mutterliebe« (ZG 219) motiviert. – Papagenos Text wird sprachstilistisch gehoben, purgiert, moralisiert und entpolitisiert (wo das Original hat: »Daß doch der Prinz beim Teufel wäre« [I/8, Z 20], setzt Vulpius:

114 Das ist sehr plausibel aus der Sicht eines späten ständischen Gelehrten wie Vulpius (der es bereits zuweilen billiger geben muss) in einem absolutistisch regierten Duodezfürstentum, Vulpius hat sich später noch oft der panegyrisch-patriotischen Herrschaftsgeschichtsschreibung Weimars gewidmet.

115 So jedenfalls Schreiber 2005.

»Ei, daß der Prinz woanders wäre!« [V 25]), das Duett Pamina/Papageno aller nur denkbaren sexuellen Konnotationen entledigt.¹¹⁶ – Taminos Entheroisierung wird bei Vulpius etwas zurückgenommen, der Entwicklungsprozess verfehlt.¹¹⁷ – Abgesehen von den stets gerügten Albernheiten der Bearbeitung im Einzelnen zeugen diese Eingriffe jedenfalls von der Einschätzung von Schikaneders Text in Weimar: ein unpoliertes, nonsensikalisches, undramatisches, d. h. mangelhaft motiviertes, »unlogisches« Machwerk, das dem »delikatsten Publikum« des Weimarer Hoftheaters nicht zuzumuten war: »Das Originalstück hat gar keinen Plan«, heißt es in Vulpius' Vorrede; Mozart habe es »durch seine himmlische Komposition gleichsam veredelt« (V [4], [3]). – Dass Goethe Vulpius fortsetzt, nicht Mozart/Schikaneder, lässt sich noch durch drei Beobachtungen erhärten. Zum einen ist Goethes Konkurrent im hypertextuellen Agon Mozart, nicht Schikaneder; Schikaneder wird im gesamten Goethe-Korpus, soweit ich sehe, an keiner Stelle auch nur erwähnt. Schikaneder hingegen ist – am Titelblatt namentlich verschwiegener! – Konkurrent für Vulpius.¹¹⁸ Es wäre ferner aus der Sicht des Theaterleiters Goethe unplausibel gewesen, zuerst durch Vulpius eine Spielfassung für das eigene Theater herstellen zu lassen und dann eine andere (das Original) für die eigene Fortsetzung vorzusetzen. Schließlich deuten Textdetails der *Zweiten Zauberflöte* auf den Anschluss an Vulpius: So hat Goethes Papageno Galzizismen, die dem Wiener Original fehlen, aber bei Vulpius stehen.¹¹⁹ Bei Vulpius ist Taminos Vater ein »König« (V 11), kein »Fürst« (I/2, Z 10), bei Goethe wird Tamino »König« (ZG 190, 207), bei Mozart/Schikaneder soll er im Rahmen der aufklärerischen Terminologie »ein weiser Fürst« werden (II/21, Z 58). Bei Vulpius wird der Königin der Nacht die »Krone« (V 20, 48 f., 64), das »Diadem« (V 48), geraubt, ein Herrschaftssymbol, das bei Mozart/Schikaneder keine Rolle spielt, bei Goethe hat Sarastro Tamino das »Diadem« übergeben (ZG 190, 201). Goethes Fragment endet auf die Worte des Genius: »Und drohten mir Drachen; | Sie haben doch alle | Dem Knaben nichts an.« (ZG 221) Vulpius hatte die Schlange der Eingangsszene durch einen Drachen ersetzt und das in einer Fußnote eigens begründet (V 7 f.).¹²⁰

116 Für Vulpius' Roman »Harlekins Reisen und Abenteuer« (1798) formuliert Promies: »Der Archetyp des Narren ist in ihm restlos ausgemerzt, die ihm von alters eignende Sinnlichkeit sozusagen eine üble Nachrede.« (Promies 1987, 152)

117 Koch 1969, 100 ff.

118 Der bekannte Streit zwischen Schikaneder und Vulpius über die Bearbeitung ist dokumentiert bei Sonnek 1999.

119 Vgl. die »scharmanten« (Kinder) (ZG 195), »Ambassadeur« (V 30), »alterieren« (V 32).

120 Über die genaueren Umstände der Weimarer Umarbeitung liegen nicht allzu viele Informationen vor. Mit genauerer Kenntnis des Überlieferungskontexts argumentieren bisher nur Karl-Heinz Köhler und Manuela Jahrmärker, die allerdings auf Detailfragen nicht eingeht (Köhler 1996, 44-57; Jahrmärker 2005). Köhler greift zurück auf die zweibändige Weimarer Partiturskopie; in diese handschriftliche Kopie, die der Aufführung zugrunde lag, wurden die Textänderungen aus Vulpius' Umarbeitung selektiv eingetragen, also eine Mischfassung hergestellt (»die von Goethe gesteuerte Weimarer Fassung«,

HERMETISCHE NATURPHILOSOPHIE. – Fruchtbarkeit im ganz buchstäblichen Sinn ist bei Goethe ausgerechnet das Problem Papagenos, des selbst vogelhaften »Naturmensch[en]« (II/3, Z 40) der Vorlage. Papageno und Papagena sind »verdrießlich« (ZG 193), weil »[d]er Eltern Segen« (II/29, Z 70) ihnen ausbleibt; Sarastro, bei Goethe ein Magus,¹²¹ lässt ihnen aus goldenen Eiern

Köhler 1996, 46), zwischen dem »Original« aus der Partiturnkopie und der 1794 separat gedruckten Bearbeitung unter Vulpius' Namen, die Schikaneder auf dem Titelblatt gar nicht mehr nennt. Nach Vulpius' Umarbeitung wurde die *Zauberflöte* in Mannheim, Dessau, Berlin, vielleicht auch in Leipzig gegeben; in Dresden 1794 in italienischer Übersetzung (Geyer-Kiefl 1987, Bd. 1, 113). Die Weimarer Fassung ist ebenso dreiaktig wie das gedruckte Libretto von Vulpius, es wurde sogar aus Mozartschem Notenmaterial eine kurze Einleitung zum dritten Akt hergestellt und eingetragen (wohl vom Weimarer Kapellmeister Johann Friedrich Kranz). In dieser »Weimarer Fassung« ist der Beginn von II/30 bis zur Verwandlung mit Graphitstift gestrichen (Köhler 1996, 56), was Köhler »hypothetisch spekulativ[]« erklärt mit Goethes Intention, in der Fortsetzung eine Aussöhnung zwischen Sarastro und der Königin der Nacht herbeizuführen: »Tamino und Sarastro drängen in das Reich der Finsternis vor, doch nicht um zu rächen, sondern um sich mit der durch die Begegnung mit dem Kinde hierzu bereiten Königin zu versöhnen, deren Macht sich in eben dieser Versöhnung aufhebt.« (Köhler 1996, 60) Das geht gewiss tatsächlich zu weit, wenn man jedoch davon ausginge, dass schon zu diesem frühen Zeitpunkt eine Fortsetzung geplant gewesen wäre, ließe sich denken, dass ein allzu endgültig erscheinender Abgang von zentralem Personal (»Wir alle gestürzt in ewige Nacht!«, dann Versenkung, I/30, Z 71) dramaturgisch nicht sinnvoll gewesen wäre. Umgekehrt fügt sich allerdings der Strich in die Tendenz der Umarbeitungen in Weimar, die Drastik der Vorlage zurückzunehmen. – Man hat jedenfalls mehrere Fassungen zu unterscheiden: a) Mozarts und Schikaneders Wiener Partitur, die durch handschriftliche Kopien, wie üblich, verbreitet wurde; b) den Druck von Schikaneders Libretto – er ist für die Goethesche Fortsetzung offenbar irrelevant, da er nicht benutzt wurde; c) Vulpius' Druckfassung des Textes von 1794; schließlich vor allem d) die Weimarer handschriftliche Kopie, in die große Teile von Vulpius' Textbearbeitung eingetragen worden sind (»Weimarer Fassung« [Köhler]) und die den Weimarer Aufführungen zugrunde gelegen ist. Köhler geht davon aus, dass diese Teile »Goethes Billigung« (50) gefunden haben; nicht in die »Weimarer Fassung« übernommen wurden die berechtigten Vulpius-Zeilen Taminos aus Nr. 1 (I/1): Anstelle von »Barmherzige Götter! Schon nahet sie sich!|Ach rettet mich! Ach schützt mich!« (I/1, Z 7) hat Vulpius: »Wie bin ich ermattet, vom schrecklichen Kampf!|O welch ein Qualm! O welch ein Dampf!« (V 8); dazu auch Kunze 1996, 627-629. Dasselbe gilt für das Rezitativ aus Nr. 4 (I/6, Königin der Nacht) und die Rachearie Nr. 14 (II/8), in diesem Fall wurde der Vulpius-Text in die Partitur eingetragen, dann aber wieder gestrichen. »In solchen, sich freilich in Grenzen haltenden Fällen wird der Schikanedertext in Weimar beibehalten.« (Köhler 1996, 50) Es gibt aber auch Abweichungen zwischen Vulpius und der »Weimarer Fassung«, etwa in Nr. 11 (Priesterduett): Schikaneder: »Manch weiser Mann ließ sich berücken|Er fehlte und versah sich's nicht.« (II/3, Z 41) – Vulpius: »Euch giebt die Weisheit selbst Gesetze:|traut Weiber Schmeicheleien nicht.« (V 56) – Weimarer Fassung: »Euch giebt die Weisheit selbst Gesetze|traut glatten Schmeicheleien nicht.« (Köhler 1996, 48) Eine Editio variorum der Spieltexte der »Zauberflöte« ist ein dringendes Desiderat.

121 Dazu Borchmeyer 2005, hier 273-277. Borchmeyer sieht dann aber in den – allerdings vieldeutigen – Paralipomena eine »Überwindung der Magie« angezielt; dagegen betont Simonis die Ambivalenz des Fragments im Umgang mit der Magie (Simonis 2002, 294-320, hier 306f.).

Kinder ausbrüten. So seltsam dieses Motiv sich ausnehmen mag, es zitiert jedenfalls ein alchemistisches Szenario; das philosophische Ei der Alchemisten¹²² wird auf einem Altar-Herd ausgebrütet.¹²³ (Es ist zugleich ein melancholischer Kommentar zur Volkspoesie, wenn Papageno und Papagena zur Prokreation – kreatürliches Analogon und Bildspender zur ›geistigen Zeugung‹ – auf einen Oberschichtmagus, oder zölibatären Abt, oder Meister vom Stuhl angewiesen sind.) Umgekehrt lässt sich das Wachstum des Kindes im Sarg, vom Säugling zum Genius als symbolische Darstellung einer metamorphotischen Entwicklung lesen,¹²⁴ denkbar ist auch eine Deutung als alchemische Retortengnese. Wenn 1821 in der berühmten Definition die Ballade als poetologisches »lebendige[s] Ur-Ei« erscheint, »das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen«,¹²⁵ zeigt sich noch einmal die Zentralität des Bildkomplexes für Goethes Poetik. Beide Deutungen schließen einander übrigens nicht aus, da die Retorte in der Alchemie als (männlicher) Uterus gedacht, die Metamorphose umgekehrt ein Parallelkonzept zur alchemistischen Transmutation ist (»Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre«,¹²⁶ heißt es in einem Fragment zur Morphologie).

Sarastro hat bei Goethe also eine magisch-hermetische, naturphilosophische Komponente gewonnen, die in der ersten *Zauberflöte* höchstens angelegt war und nur durch allegorische Interpretation zu präparieren ist; er hat zwar die Macht übergeben, wird (wie die Ordensbrüder der *Geheimnisse*) »von den Göttern« auf ein Wanderjahr geschickt, um die »erhabene Sprache der Natur«, »die Töne der bedürftigen Menschheit« (ZG 201) kennen zu lernen, wird aber wohl wieder in die Handlung eingreifen, wie die Paralipomena nahelegen. Die Verwundungen, die der Autor der Fortsetzung den Figuren der Mozartschen *Zauberflöte* mit Hilfe der Königin der Nacht antut, soll sein Sarastro heilen können. Es fällt schwer, in einem so exponierten Sarastro keine Ego-Figur des nachitalienischen Goethe zu sehen: Nach der Italienreise unternimmt Goethe eine umfassende Standortbestimmung in Kunst-, Natur- und Gesellschaftswissenschaft, in allen drei Bereichen sollen Klassifikationen neu begründet werden:

Ich schrieb zu gleicher Zeit einen Aufsatz über Kunst, Manier und Stil, einen andern die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, und das Römische Carneval; sie zeigen sämtlich was damals in meinem Innern vor-

122 Vgl. Heike Hild, Art. »Ei, philosophisches (Ei der Philosophen)«, in: Priesner/Figala 1998, 120f.; zum Folgenden vgl. ebd. die Einträge zu Goethe (K. Figala, 154-157); zum »Lapis philosophorum« (L.M. Principe, 215-220) sowie zu »Laborgeräte« (ders., 211-215). Abbildungen zum »philosophischen Ei« in Roob 2006, 396-403; zur Retortengnese 112-141.

123 Schon Junk 1899, 62.

124 Graham 1988, 34-48.

125 WA I/41.1, 224 (»Ballade. Betrachtung und Auslegung«, 1821).

126 WA II/6, 446 (»Zur Morphologie«, Paralipomena). Diese Notiz »Morphologie« wird von der WA auf 1807 datiert, von Dorothea Kuhn (1988, 197) auf 1796.

ging, und welche Stellung ich gegen jene drei großen Weltgegenden genommen hatte.¹²⁷

Kunst, Biologie und Gesellschaft sollen nach der Wanderschaft neu disponiert werden können.

Die in der Forschung mitunter behaupteten Relativierungen der Sarastro-Figur durch Goethe greifen nicht tief. Wohl ist Sarastro bei Goethe seines weltlichen Herrscheramtes enthoben, da Tamino jetzt König ist, das Los der Wanderschaft der Ordensbrüder trifft ihn gerade in der heiklen Phase, wo es um den Thronerben geht und er so der guten Herrschaft nicht mehr helfen kann. (Jetzt scheitert auch die ›Sonnenweihe‹ Paminas, ZG 204.) Doch das Szenar zum zweiten Akt sieht für Sarastro durchaus eine zentrale Rolle vor.¹²⁸ Anstatt Sarastros Marginalität zu diagnostizieren, ließe sich auch sagen, das Stück zeigt, was geschieht, wenn er nicht da ist. – Zudem ist Sarastro jetzt bei Goethe – als eingeweihter Gelehrter – mit magisch-naturphilosophischen Kräften versehen,¹²⁹ die er bei Schikaneder höchstens durch das ominöse Herrschaftssymbol des »Sonnenkreises« innehatte. In Goethes Œuvre steht Sarastro schließlich in der Nachfolge der Humanus-Gestalt, in der schon die Zeitgenossen eine Goethesche Ego-Figur erkennen wollten. – Ein Magier ist, wohlverstanden, kein Zauberer, sondern ein Produktivierungskünstler, ein Virtuose der Naturkräfte; Magie und Alchemie – und das ist ein Konzept in Goethes Denkhorizont – können nur entlang der in der Natur selbst angelegten Strebungen tätig sein. Natur drängt selbst zur in ihr angelegten Erlösung, ihre Strebungen (Jakob Böhmes »Qual«) können von dem mit Binde- und Lösekraft investierten oder dem gelernten Magier entbunden werden.

An dieser Stelle sind die Elemente zu resümieren, die das *Zauberflöten*-Projekt mit den rosenkreuzerischen *Geheimnissen* verbinden. Beide Texte, später als »Fragmente« veröffentlicht, entstehen in enger zeitlicher Nähe zu entscheidenden Findungen in Goethes Naturforschung (Metamorphose, Morphologie); beide stellen eine initiatische Gemeinschaft vor, einen Orden, der sich mit Geheimnissen nicht zuletzt der Natur befasst; beide Texte kennen das Motiv der Wanderschaft und des Abschieds, das die Ordensvorsteher, Humanus und Sarastro, beide als Ego-Figuren Goethes erkennbar, trifft; Sarastro erscheint dabei als neuer Humanus, auch er hat Wunderkräfte, ist

127 WA II/6, 132 (»Schicksal der Handschrift«, 1817).

128 ZG 386 f. Für den zweiten Akt war auch eine Szene »Königin Sarastro« vorgesehen, also offenbar eine direkte Konfrontation.

129 »Fast scheint es, als habe Goethe der Gestalt Sarastros einige magische Züge zurückgegeben, die dieser ursprünglichen Märchenfigur wegzunehmen Schikaneder aufs eifrigste bemüht gewesen ist.« (Koch 1969, 138) Vgl. auch ebd., Anm. 41: Magie sei das »Charisma des außergewöhnlichen Menschen«. Weiss behauptet, die aus den Parlipomena hervorgehende Wendung gegen Zauberei (ZG 388 f.) richte sich auch gegen Sarastro (Weiss 1981, 28) – aber: Magie ist kein ›Zauber‹, sondern eine Wissenschaft und Kunst, eine Einsicht in das Wirken der Natur.

wie Humanus heil- und kräuterkundig.¹³⁰ Es gibt in der *Zauberflöte* einige wörtliche Anklänge an die *Geheimnisse*.¹³¹ Wenn es in den *Geheimnissen* sentenzenhaft heißt: »Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, | Befreit der Mensch sich, der sich überwindet« (G 191f.), so hofft Tamino: »Bald rettet uns mit heil'ger Weihe | Sarastro's lösend Götterwort.« (ZG 192) Mit den Löse- und Bindekräften ist eine weitere alchemisch-poetologische Vokabel aufgerufen (das *solve et coagula*), die sich im Kontext der *Zauberflöten*-relevanten Texte Goethes häufen, in *Hermann und Dorothea*, im *Märchen* und anderen Texten. (Auch Hofmannsthal hat das erkannt, wenn er in der *Frau ohne Schatten* Goethes *Zauberflöte* fortschreibt; und wenn sein hermetischer Roman *Die Vereinigten* hätte heißen sollen.) Lösen und Binden, Trennen und Vereinigen sind zunächst die Potenzen des christlichen Priesters (nach Matth 16, 19), die dann in die Alchemie einwandern, um in der reellen wie in der symbolischen Chemie der Zeit anzukommen: »Wie der Scheidekünstler«, sagt Schiller, »so findet auch der Philosoph nur durch Auflösung die Verbindung, und nur durch die Marter der Kunst das Werk der freywilligen Natur.«¹³² Poetologisch sind *lysis* und *desis* das Knüpfen und Lösen des Handlungsknotens;¹³³ ›Trennen‹ und ›Vereinigen‹ sind elementare literarische Plotmodelle. In der *Zweiten Zauberflöte* sind es zuerst Elemente der Erzählgrammatik des Märchens (Bannen/Einsperren und Befreien, Verzaubern und Erlösen): Monostatos sperrt das Kind in den Sarg, durch »Sarastro's Zaubersegen«, einen »Bann« (ZG 187f.), wird der Sarg unbeweglich, durch das Siegel der Königin, das »niemand lösen kann«, von Monostatos verschlossen, von Sarastro wieder »federleicht« gemacht und dem »brüderlichen Orden, | Der, still in sich gelehrt, die Weisheit lehrt und lernt«,¹³⁴ zugeführt.

130 G 211f./ZG 497f.; die Beobachtung bei Junk 1899, 52. Junk hat auch bemerkt, dass die Abschiedsrede in der ersten Niederschrift H (ZG 383, Paralipomena, vs. 202) »ihrem ganzen Charakter nach den Einfluß der Abschiedsrede Christi an die Jünger« verrät« (1899, 54). Die wieder (Lk 22, 7-38) steht, wie die Formgeschichte der Bibel weiß, »sehr deutlich unter dem Einfluß der paganen *Gattung Abschiedsrede*« und kombiniert »diesen [Einfluss, W.M.] mit den Elementen der Gattung *Testament*«, die ihrerseits wieder als »eher alttestamentlich-frühjüdisch[]« zu qualifizieren ist (Berger 2005, 137); es liegt also dieselbe Überblendung von »antiken«, alttestamentarischen und christlichen Genrelementen vor wie in der Erzählung vom »Wundermann« Humanus.

131 Vgl. das Reimpaar Wahrheit/Klarheit (Zueignung, V. 95f.) vs. »Es soll die Wahrheit | Nicht mehr auf Erden | In schöner Klarheit | Verbreitet werden.« (ZG 204); »Wir gehn vereint dem nächsten Tag entgegen! | So leben wir, so wandeln wir beglückt.« (Zueignung V. 109f.) vs. »Und schmerzlich sind die Gatten selbst geschieden [...] dort wandelt er, dort weinet sie getrennt« (ZG 190). Auffällig ist die Antithese: Was in den »Geheimnissen« jubulatorisch formuliert ist, wird in der »Zauberflöte« zur Beschreibung eines Mangels eingesetzt.

132 Schiller: NA 20, 310 (»Über die ästhetische Erziehung«, 1795).

133 Lausberg 1990, § 443, § 1197.

134 Durch das Lehren und Lernen (!) wird der Orden zu einer Art Akademie oder Universität; in Schikaneders »Zauberflöte« bloß ein Ort der »weise[n] Männer« (Z 47), oder, wie das Gefolge der Königin der Nacht nicht völlig zu Unrecht sagt, der »Frömmler« (Z 71).

Dieses Stakkato von Lähmungen und Lösungen präludiert eine Handlung, die aus Ankünften (der in die Welt gezogene Bruder) und Abschieden (Sarastro) sowie aus Trennungen der schon Vereinigten (Tamino und Pamina) besteht, äußerster Ferne (»Welt«) und engstem Gefängnisraum (Sarg). Dass sich der Knabe als (wohl geflügelter) Genius in die Höhe (und gewissermaßen in die Transzendente) entfernt, ist der einzige Ausweg aus diesem Zwangstheater der Horizontalen und der chthonischen Tiefen. Sarastro, auf höheren Befehl in die Ferne gerufen, ist selbst der Horizontalen unterworfen und muss den gesicherten Tempelraum des Ordens verlassen (»Durch meine Trennung wird die Schale des Guten leichter«, ZG 202), wenn auch vielleicht sein »lösend Götterwort« noch erwartet werden kann. Lösen und Binden, Trennen und Vereinigen sind andererseits so elementare Motive, dass sie leicht universalisiert werden können (das »ganze Dasein« ist »ein ewiges Trennen und Verbinden«, und: »Grundeigenschaft der lebendigen Einheit: sich zu trennen, sich zu vereinen, sich in's Allgemeine zu ergehen, im Besonderen zu verharren, sich zu verwandeln, sich zu specificiren«¹³⁵). Das kann jedoch nicht verdecken, dass – und das ist leicht als Erbe der Alchemie zu erkennen – der Fokus auf den Verbindenden und Trennenden fällt. Der Laborant, der Agent des *solve et coagula*, ist derjenige, der diese Prozesse nicht erleidet, sondern ausübt; ein Techniker des Geistes der Materie. Somit verschiebt sich die Perspektive auf den Arrangeur. Antonio sagt über Tassos erotische Rhetorik, »[e]r rühmt sich zweier Flammen! knüpft und lös't|Die Knoten hin und wieder«;¹³⁶ Dorothea klagt als Revolutionsflüchtling: »Denn gelös't sind die Bande der Welt; wer knüpft sie wieder«.¹³⁷ Damit erweist sich erst Naturphilosophie als Alchemie, und dann diese Alchemie als *soziale* Alchemie, als Phantasie über die Klassifikationen im sozialen Raum. Das erklärt die Attraktivität der Alchemie für die moderne Autorenpoetik.¹³⁸ Der Klassifikator Linné ist ›Trenner‹, der Morphologe Goethe ›Vereiniger‹:

Denn indem ich sein scharfes, geistreiches Absondern, seine treffenden, zweckmäßigen, oft aber willkürlichen Gesetze in mich aufzunehmen versuchte, ging in meinem Innern ein Zwiespalt vor: das was er mit Gewalt auseinanderzuhalten suchte, mußte, nach dem innersten Bedürfniß meines Wesens, zur Vereinigung anstreben.¹³⁹

So ist auch Magie immer *soziale Magie* (Bourdieu) durch Benennung, bei der es darauf ankommt, wer die Rolle des Klassifikators übernehmen darf:

135 WA II/11, 130 u. 129 (»Über Naturwissenschaft im Allgemeinen«).

136 WA I/10, 189 (»Torquato Tasso«, 1790).

137 WA I/50, 247 (»Hermann und Dorothea«, 1797).

138 Yeats über Shelley; Baudelaire, bei Hocke.

139 WA II/6, 390 f. (»Geschichte meines botanischen Studiums«, Lesarten, 1817); eine Handschrift hatte: »was *ich* mit Gewalt auseinanderzuhalten suchte« (WA II/6, 380 f., Hervorh. W.M.).

Die Absonderung der Dicht- und Redarten liegt in der Natur der Dicht- und Redekunst selbst; aber nur der Künstler darf und kann die Scheidung unternehmen, die er auch unternimmt: denn er ist meist glücklich genug zu fühlen, was in diesen oder jenen Kreis gehört. Der Geschmack ist dem Genie angeboren, wenn er gleich nicht bei jedem zur vollkommenen Ausbildung gelangt.¹⁴⁰

Als ›Klassizist‹ ›sondert‹ Goethe die Gattungen; in den poetologisch relevanten Experimentalanordnungen sondiert er das Terrain.

EXKURS: »MORPHOLOGISCHE POETIK?«. – John Neubauer hat in einer mehrfach vorgetragenen Kritik¹⁴¹ an der »morphologischen Poetik« Günther Müllers (dazu auch Kap. 9) bezweifelt, dass sich eine solche Poetik auf Goethe berufen könne. Die Frage gliedert sich in zwei Problemkreise: (a) »Did Goethe envision a subsuming of culture by nature?« und (b) »Was the formal-visual at the core of his theory of literature?« »The first [...] question can be answered with a clear ›no.«¹⁴² Als Belege bringt Neubauer die Sulzer-Rezension aus den *Frankfurter Anzeigen* mit dem »Widerspiel« von Natur und Kunst,¹⁴³ die Polemik gegen Diderots *Essais sur la peinture*¹⁴⁴ sowie Maxime 1105 und resümiert: »we may state that his general view of nature and art did not suggest that we endow art with natural properties.«¹⁴⁵ Warnungen vor der Übertragung von Goethes naturwissenschaftlichen Ansichten auf seine Poetik finden sich häufig, im konkreten Fall der Gattungspoetik bei Doležel, Willems und anderen.¹⁴⁶ Dem ist zunächst entgegenzuhalten: So angebracht Vorsicht im-

140 WA I/45, 176 (»Rameaus Neffe«, Art. »Geschmack«).

141 Neubauer 1988, Neubauer 1998.

142 Neubauer 1988, 266.

143 WA I/37, 210 (»Sulzer, Die schönen Künste«, 1772).

144 »Die Neigung aller seiner [Diderots, W.M.] theoretischen Äußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisirt ein lebendiges gleichgültiges Wesen, der Künstler ein todes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effect, Wirkung auf das Gemüth selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das alles schon finden. Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich, der Künstler ist zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Äußere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebenvolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen. Auf einem ganz andern Wege muß der Naturbetrachter gehn. Er muß das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Nothwendige kennen lernen, und, wenn er es fähig ist, die Labyrinth des organischen Baues wie den Grundriß eines Irrgartens, in dessen Krümmungen sich so viele Spaziergänger abmüden, vor seiner Seele festhalten.« WA I/45, 254 f. (»Diderot's Versuch über die Malerei«, 1799).

145 Neubauer 1988, 267.

146 Doležel 1990, 63 f., Willems 1981, 231-237.

mer sein mag und so wenige »Stellen« einer explizierten Poetik diese Verbindung ziehen, so unabweisbar ist doch die prätendierte und angestrebte ›Einheit‹ des Goetheschen Denkens, mehr noch die immer wieder unter die Signatur solcher Einheit gestellte Praxis, die solche Kontinuitäten nicht nur stets vertreten hat, sondern auch stets auf der Suche nach einer habituellen Matrix war, die solche Einheit zwanglos hätte hervorgebracht haben sollen. Vom alchemistischen ›Ur-Ei‹ der Ballade zu den ›Naturformen der Dichtung‹ der *Divan*-Poetik sind gerade die unterschiedlichen Konjunkturen von Naturwissen und Poetik bei Goethe zu rekonstruieren; gerade das Naturwissen oszilliert zwischen Formen, die von den Selbstverständnissen späterer Naturwissenschaft und seinerzeitiger Physik her anschließbar, und Formen, die hoffnungslos hermetisch erscheinen. Dies umso mehr, als in der Hermetik Natur immer kulturalistisch gedacht ist, nicht umgekehrt Kultur als Natur. – Die Stellen aus der kommentierenden Übersetzung von Diderots Essay und der im Jahr zuvor erschienenen *Einleitung* in die *Propyläen* gehen mit der ›Trennung‹ von Natur und Kunst gegen einen ›Naturalismus‹ an, der einer radikalen Mimesis verpflichtet ist und den Abschied vom ›Ideale‹ voraussetzt; umgekehrt enthält die *Propyläen*-Stelle ja eine noch viel weitergehende Forderung: »daß er sich an die Natur halten, sie studiren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle«,¹⁴⁷ der Künstler soll naturanalog produzieren, nicht die Natur mimetisch reproduzieren (in der Sprache der Jahrhundertmitte: *der* Natur, nicht *die* Natur nachahmen). Es geht also gegen jenen Naturalismus, der ein Publikumswunsch ist, wie aus dem annähernd gleichzeitigen, zitierten Brief über das ›Sondern‹ der Gattungen hervorgeht. Der Eingang des *Propyläen*-Textes zitiert übrigens das Isis-Bild und reiht sich schon dadurch in die Texte mit naturphilosophischer Grundierung ein.¹⁴⁸ – Die Stelle aus der Sulzer-Rezension hat Wachsmuth einer Geschichte der *Naturbilder* Goethes subsumiert, nicht als Beleg zu einer überhistorischen These betreffend das Natur-Kunst-Verhältnis.¹⁴⁹

Die Gattung von *Der Zauberflöte zweiter Teil*

Zunächst ein vorläufiges Resümee. Goethe hat sich mit dem Begriff der ›inneren Form‹ aus der bloß negativ Gattungsgrenzen sprengenden Sturm und Drang-Poetik befreit und noch in Frankfurt begonnen, am deutschen Singspiel zu arbeiten (*Erwin und Elmire*), genauer: an der Literarisierung des Singspiels, in Konkurrenz zu Wielands *Alceste* und dessen Operntheorie,

¹⁴⁷ WA I/47, II (»Einleitung in die Propyläen«, 1798).

¹⁴⁸ »Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligthum zu dringen; der Mann bemerkt, nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.« WA I/47, 5 (»Einleitung in die Propyläen«, 1798).

¹⁴⁹ Wachsmuth 1966, pass.

Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel »Alceste« (1773);¹⁵⁰ nach Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) und dem *Figaro* (1786) gibt er auf. Mit der *Zauberflöte* erprobt er eine direkte Adressierung des verehrten Konkurrenten durch »Steigerung«; und hier bietet er alle Schemata auf, aus denen die neue Gattungsphilosophie zusammengesetzt ist, um das Drama der generischen Anknüpfung, mithin der Gattungsbildung selbst in einen Text zu bringen: naturanaloge Kreativität des Genies, Anrufung von naturphilosophisch-alchemischen und naturwissenschaftlichen Schemata: Metamorphose, Steigerung, magische Transmutation, allesamt Begriffe für Entwicklung entlang einer angelegten Potenzialität. In der Konkurrenz mit Mozart, dem künstlerische Prokreativität in allen Gattungen unproblematisch zu gelingen scheint, mobilisiert Goethe alle Strategien, die er zur Formwerdung, -deutung, -wandlung und -stabilisierung entwickelt hat.

Goethes *Zauberflöten*-Projekt wird damit zu einem Drama der Gattungshaftigkeit, indem soziale Klassifikation von Literatur und Publikum, Naturform und generische Substanz auf einmal zur Disposition gestellt werden. Diese Komponenten muss Goethe als bei Mozart angelegt gesehen haben: als Initiations- und Sozialmodell der Freimaurer, als hermetische Naturphilosophie, als Naturpoesie; von daher auch die Zentralität des Versuchs und die auffällige Wiederverwertung dabei gewonnener Motive in Goethes *Ceuvre*. Somit rückt dieser kleine Text in das Zentrum der poetologischen Problematisierungen in der Werkbiographie Goethes. Dieser Versuch, durch Anschluss an Mozart gewissermaßen den Raum zwischen Poetik und Literatur auszuloten, wurde allerdings an einem bereits selbst hochgradig differenzierten Hypotext vorgenommen. Welche generischen Verortungen erfährt die *Zweyte Zauberflöte*? »Ich habe gesucht«, so Goethe in dem bereits zitierten Brief an Wranitzky, »für den Komponisten das weiteste Feld zu eröffnen, und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz mich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden.«¹⁵¹ »Dichtungsart« heißt hier nicht bloß Stilebene, Stilfarbe oder Empfindungsweise, wie gemeinhin angenommen wird¹⁵², es ist auch Goethes Wort für literarische Gattung.¹⁵³ Als Goethe um die Jahrhundertwende das Stück unvollendet in Druck gibt, heißt es im Untertitel »Entwurf zu einem dramatischen Märchen«; an anderer Stelle wird es »comisch heroisch[]«¹⁵⁴ genannt, eine Gattungsbezeichnung also, die zur selben Zeit

150 Vgl. Birus 2002.

151 WA IV/II, 13 (an Wranitzky, 24. I. 1796).

152 Nach Weiss (1981) zeichnet sich hier eine »universale Phänomenologie der ›Töne‹ ab«, mit Verweis auf Sengles ›Tönepoetik‹ (1972, 594-647).

153 Einige Zeit später schreibt er an Schiller, der Kalender (gemeint ist der »Musenalmanach« auf 1797) werde »nicht bunt durch Vermischung heterogener Dichtungsarten, und wird doch so mannigfaltig als möglich.« WA IV/II, 152 (an Schiller, 2. 8. 1796).

154 WA IV/15, 337 (an Zelter, nach 30. I. 1800, Konzept).

im Wiener Unterhaltungsbetrieb mitbenützt wird.¹⁵⁵ Schließlich firmiert es als »Fragment« in den Werkausgaben. Liest man die Stelle ein wenig gegen die offenbare Intention, das Projekt für den präsumtiven Komponisten und Theaterfunktionär Wranitzky attraktiv zu machen, so ergäbe sich die Vorstellung eines nachgerade methodisch vorgehenden ›Gesamtkunstwerks‹, das das Getrennteste zu integrieren vermöchte. Das ist *Der Zauberflöte zweyter Theil* gewiss nicht geworden. Unübersehbar hingegen ist die Tendenz zur Hebung der Stillhöhe im Libretto. Markus Waldura hat durch metrische Untersuchungen die ungeschriebene Musik rekonstruiert und ist zu dem Schluss gekommen, es handle sich um den Versuch, das Singspiel zur Gluckschen Reformoper umzubauen; Tina Hartmann hat darin den *grand opéra* präfiguriert gesehen, Linda Simonis eine Wendung zur griechischen Tragödie und gräzisierungselemente.¹⁵⁶

Wie dem im Einzelnen sein mag, fest steht, dass Goethes generische Transformation – »Steigerung« – in einer Verstärkung der symbolischen Elemente sowie in hohen artifiziellen Investitionen in die sprachliche Struktur des Textes besteht. »O Göttin!«, beschwört Monostatos in der ersten Szene die Königin der Nacht, »Was hindert dich, allgegenwärtige Macht [...] In diesem Augenblick uns hier zu überschatten.« (ZG 184) Es ist dies gewiss keine Bewegung zurück zur alten *seria*; die polemische Spannung zwischen *seria* und Wiener Singspiel, die Mozart aktualisiert, um sie zu transformieren, geht aber jedenfalls tendenziell verloren; zugleich kommt so die Polyphonie (M. Bachtin) des Wiener Volkstheaters mit seiner Fülle von erhabenen, empfindsamen und parodistischen Tönen, mit dem zwischen hoher und niederer Sphäre ›gespannten‹ Wortmaterial abhanden.

Waldura zufolge etabliert Goethe an Stelle der »reich abgestuften, aber einheitlichen Konzeption« von Buffa- und Singspielelementen bei Mozart eine »heterogene[] Mischform, die die Gattungsbestandteile nicht verschmilzt, sondern hierarchisch staffelt«, wodurch das Singspiel dramenintern als niedrigere Form bestätigt werde.¹⁵⁷ Tatsächlich konzentrieren sich die *Zauberflöten*-parodistischen Elemente der Fortsetzung auf die Papageno-Szenen. Allerdings ist zu beachten, dass auch die Papageno-Szenen gegenüber der *Zauberflöte* stilistisch gehoben und entlokalisiert sind, im selben Maß, wie Papageno an (relativer) Handlungsmacht verliert. Ebenso purgiert und stilistisch »gehoben« wird Papageno schon in Vulpius' Bearbeitung für die Wei-

155 Vgl. Geyer-Kiefl zu Goethes »Zauberflöte« (1987, Bd. 1, 128 f.), mit einem Protest gegen Goethes Selbstverortung: »Nirgendwo läßt sich aber eine parodistische Darstellung des Stoffes im Sinn des *poema eroicomico* ausmachen. Deshalb kann man dieses Fragment nur in vielen Äußerlichkeiten mit Merkmalen der *heroisch-komischen Oper* verbinden, ohne dass es ihre wichtigsten Komponenten, z. B. die Darstellung eines relativierten Helden oder seiner Entwicklung, miteinbezogen hätte.« (ebd. 129). – Hier irrt Goethe.«

156 Waldura 1993, Hartmann 2004, Simonis 2002.

157 Waldura 1993, 273.

marer Hofbühne – unter Goethes Regie, eine Übersetzung der *Zauberflöte* vom Deutschen ins Deutsche. Die *Zauberflöte* musste offenbar erst einem Singspiel norddeutscher Prägung angeglichen werden, damit sie dann für Goethe als »steigerungsfähige« Vorlage benutzt werden konnte.

Dem Stegreifspiel und der situativen Komik fehlt in einer Literarisierung und ›Veroperung der Oper‹ der Raum; Goethes Papageno fehlt der ›skaz‹¹⁵⁸ und die spezifische, wenn auch im modernen Sinn unpolitische, kreatürliche Widersetzlichkeit der Figur, die in der originalen *Zauberflöte* genau auf diesem Weg ihr Eigenrecht gewinnt. Mozarts und Schikaneders Papageno ist eine potenzielle Hauptfigur, die Geschichte ließe sich von Papageno aus erzählen; in Goethes *Zauberflöte* nicht.¹⁵⁹ »Ein Mensch, wie du«, sagt Papageno zum Prinzen Tamino; auf dessen Selbstverortung (»aus fürstlichem Geblüte«) repliziert Papageno, die Koordination von Sozialklassifikation und rhetorischer Stilordnung anvisierend: »Das ist mir zu hoch.« (I/2, Z 10) Papageno und Papagena sind bei Goethe dagegen durch Überlassung der Zauberinstrumente aller Sorgen ledig und können sich die wilden Tiere zum Verzehr anlocken, sind also durch Gaben von oben in einer Art biedermeierlichem Schlaraffenland beheimatet worden. Wenn der Text an Papageno und Papagena, also am niederen Paar, seine – oder: eine – Grenze hat, verweist das nicht zuletzt auf den historischen Standort dieser Verhandlungen: nach Revolution, ›Kampagne in Frankreich‹ und Jakobinerdiktatur. Demgemäß wird auch das der *Zauberflöte* ablesbare Sozialmodell (kritische humanitäre Aufklärung, ständeübergreifende freimaurerische Klassifikation in Eingeweihte und Nichteingeweihte, Initiation für beide Geschlechter, im Sinn des Ritualtheaters auch für das Publikum) bei Goethe verhärtet zum symbolisch überhöhten Duell konkurrierender Thronprätendenten, Einweihung und Herrschaft fallen auseinander, die Märchenhandlung, die als unproblematischer Canevas, oder mehr noch, als »ein Stück Naturpoesie«¹⁶⁰ aufgefasst wird, wird tendenziell durch hermetische Naturphilosophie ersetzt, die das Metamorphosenmodell absichern soll. Das Dramenfragment stellt sich von daher als ein Kampfplatz zweier differenter generischer Paradigmen dar: dem klaszistischen der ›Sonderung‹ und dem hermetischen der ›Vereinigung‹.

158 Vgl. Bachtin 1985, 206-228.

159 In diesem Sinn nimmt Goethe gerade zurück, was Peter von Matt als die Leistung der Papageno-Figur gesehen hat: von Matt begreift die »Zauberflöte« als »Verwandlung und Umgestaltung« des »genau geregelten Kunstsystem[s]« mit seiner »klare[n] Scheidung von Hoch und Niedrig« (Herr/Diener), dem Papageno als Typus angehöre (von Matt 1992, 160f.).

160 Borchmeyers Formulierung (1993, 1052) verrät mehr, als sie an dieser Stelle sagen will; tatsächlich weist die Auffassung Papagenos auf den Komplex »Naturpoesie«/»Volkspoesie« voraus, während bei Schikaneder wohl noch keine kategoriale Distanz zu seinem eigenen Publikum intendiert war.

Goethe hoffte allerdings ebenfalls, dass sein Stück, einmal fertiggestellt, »sogleich durch ganz Deutschland ausgebreitet werden könnte«¹⁶¹, die überall vorhandenen Dekorationen der (ersten) *Zauberflöte* würden es erlauben. Diese Dimension der »Steigerung« lässt annehmen, dass sich Goethe von seiner *Zauberflöte* einen ähnlichen Effekt erwartete, mit anderen Mitteln. Schon in Wielands *Oberon*, der »klassischen« Stilmischung im Versepos, hatte Goethe eine doppelte Rezeptionsvorgabe sehen wollen, für »Kinder« und »Kenner«,¹⁶² und als er sich spät über die sinnlichen Qualitäten des *Faust II* – einer »Oper«¹⁶³ – ausspricht, sieht er dieselbe Vorgabe verwirklicht und erinnert an Mozarts *Zauberflöte*:

Aber doch, sagte Goethe, ist alles sinnlich, und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der *Erscheinung* hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der *Zauberflöte* und andern Dingen der Fall ist.¹⁶⁴

Eine solche Doppelstruktur von Spektakel für die vielen und Sinn für Eingeweihte ist, wie deutlich geworden sein sollte, keine gute Formel für die performativen Strategien der *Zauberflöte*. Über den »höhere[n] Sinn« von Goethes Fortsetzung lässt sich aufgrund ihres Fragmentcharakters schwer urteilen; von einer generischen Ausgleichsfigur wird aber kaum zu sprechen sein. Es ist eine Auseinandersetzung mit dem Problem künstlerischer Fruchtbarkeit; Mozarts Stück soll auf die Probe gestellt werden, auf dieser Probe steht aber Goethe selbst. »[E]in Wunder, das nicht weiter zu erklären ist«,¹⁶⁵ sagt er über Mozart. Tatsächlich dürfte eine weitere Grenze der Goetheschen *Zauberflöte* gerade in der angestrebten Popularität liegen. »*Meine Sachen können nicht popular werden*«, resümiert Goethe 1828, »wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen, und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.«¹⁶⁶ *Der Zauberflöte zweyter Theil* hatte eine *aemulatio* – oder eben eine »Steigerung« – an einem Werk versucht, das sehr wohl »popular« war, nicht zuletzt aufgrund einer spezifischen, nicht-hierarchischen generischen Faktur, wenn es sich auch einer unwiederholbaren historischen Konstellation verdankt haben mochte. Das konnte Goethe schon dem Bericht seiner Mutter aus Frankfurt vom 9. II. 1793 entnehmen, dem frühesten Beleg seiner Kenntnisnahme der Oper:

161 WA IV/II, 14 (an Wranitzky, 24. I. 1796).

162 WA III/1, 91 (Tagebuch, 26. 7. 1779).

163 Goethe/Eckermann 202 (29. I. 1827). Zur »Faust«-»Oper« ausf. Hartmann 2004.

164 Goethe/Eckermann 201f. (29. I. 1827).

165 Goethe/Eckermann 408 (14. 2. 1831).

166 Goethe/Eckermann 266 (II. 10. 1828).

Neues gibts hir nichts, als daß die Zauberflöte 18 mahl ist gegeben worden – und daß das Haus immer geproft voll war [...] alle Handwercker – gärtner – ja gar die Sachsenhäußer – deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen gehen hinein so ein Specktackel hat mann hir noch nicht erlebt – das Hauß muß jedesmahl schon vor 4 uhr auf seyn – und mit alledem müßen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können – das hat Geld eingetragen!¹⁶⁷

Aber, wie Goethe an anderer Stelle einräumt: »Das *Vortreffliche* aller Art, das zugleich populär wäre, ist das seltenste.«¹⁶⁸

167 K. E. Goethe 1976, 318.

168 WA I/42.2, 414 (»Lyrisches Volksbuch«, 1808). Übrigens ein Spinoza-Zitat: »Sed omnia praeclara tam difficilia, quam rara sunt.« Spinoza, »Ethik«, V, Propos. 42, Schol.

Nobilitierung

Novellenpoetik und die Hierarchien der Gattung

Die Novelle gehört – nicht anderes als die Ballade – zu jenen ›klassischen‹ Gattungen, die ihr langes Leben der Konspiration mit den Bildungsinstitutionen verdanken; Schule und, in geringerem Maß, die Universität haben dafür gesorgt. Doch was heißt klassisch? Beide Gattungen sind Gattungen der ›Klassiker‹, Schöpfungen des Literatursystems um 1800, also »neue Gattungen«, deren Leben sich im hellen Tageslicht der Literaturgeschichte abgespielt hat; sie hatten in dieser ›zweiten Renaissance‹ nicht zu den Gattungen jener ersten, humanistischen gehört, die seit 1500 von den Poetiken gehegt, betreut und reguliert worden waren. Am Beispiel der Novelle – in dieser Form übrigens weitgehend Sondergut der deutschsprachigen Literaturen, was nicht auf Deutsches, sondern auf eine sehr genaue Ursprungsadresse zurückverweist – lässt sich also verfolgen, wie Gattungen ›entstehen‹, und wie sie sich ›entwickeln‹. Lieblingsspezies der nationalen Bildungssysteme, war die Novelle stets Probestein der germanistischen Gattungstheorie, die an ihr Definitionsfragen, Herkunfts- und Verlaufsgeschichten, Fragen nach Struktur und regionaler Narratologie sowie ihre Klassifikationsparameter diskutieren konnte: ist *dieser* Text eine Novelle?

In unserem Diskussionszusammenhang ist, nach einer kurzen Rekapitulation einiger Stationen der Novellenforschung, nun an einer Einzelgattung nach dem historischen und systemischen Zusammenhang zu fragen, der eine ›neue‹ Gattung in den Horizont der literarischen Gattungspraxis einlässt (1). Im historischen Kontext soll es weiter insbesondere um Goethes Gattungsarbeit gehen. Wenn auch für die Novelle stets die Urheberschaft des Humanisten Giovanni Boccaccio und als Prototyp *Il Decamerone*, untertitelt nach dem Lanzelot-Roman: »cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in dieci dí dette da sette donne e da tre giovani uomini« (um 1350), feststand, so könnte sich doch herausstellen, dass es sich hier um eine *invented tradition* handelt. Schließlich soll Goethes spezifische Gattungsarbeit in der Novelle *Novelle* befragt werden, die sich in eine Reihe von generischen Null-Titeln einschreibt, deren Funktion in Literaturgeschichte und Gattungstheorie keineswegs gesichert ist (3). Davor noch wird (2) auf Goethes eigene eher lakonisch vorgetragene ›Gattungstheorie‹, 1821 in den *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan*, zurückzukommen sein, die reifste Formulierung seiner gattungstheoretischen Überlegungen, die zwar als Theorie gewirkt hat, deren Reichweite allerdings unklar ist und die sich als Kompromissformulierung seiner generischen Praktiken herausstellen soll.

»Novelle«

Die Novellenforschung ist ein Gebiet, das gattungstheoretisch seit jeher besonders umstritten (und auch besonders interessant) ist. Im Wesentlichen geht es in der Gattungstheorie der Novelle um zwei Fragenkomplexe: (a) Gibt es ein ›Wesen‹ der Novelle, d. h. wie kann man sie ›definieren‹? Welche ›Merkmale‹ hat sie? Wie lässt sich klären, ob ein Text eine Novelle ›ist‹ – und wenn nicht, was dann? und (b) wann beginnt die Geschichte der Novelle (die der ›deutschen‹, zumal die Novelle als ›spezifisch deutsche‹ Gattung gilt)?

Gelänge es, so die älteren Positionen, einen Katalog von Merkmalen aufzustellen, mit dem die Gattung vollständig beschrieben würde, so könnte anhand dieses Katalogs ein Korpus gebildet werden, mit dem dann auch Frage (b) gelöst wäre und eine Gattungsgeschichte schreibbar würde. Aus einer lediglich schwach definierten Grundmenge (der ›Erzählung mittlerer Länge‹) müssten sich dann die ›Novellen‹ herausheben lassen. Die Existenz der Gattung schien von vornherein dadurch gesichert, dass seit etwa 1800 die in den romanischen Literaturen seit Spätmittelalter und Renaissance gebräuchliche Gattungsbezeichnung auch in der deutschsprachigen Literatur verbreitet war und gegenwärtig wieder aufkommt; und dass eine lange Reihe von Autoren und Autorinnen Texte als ›Novellen‹ bezeichnet und mitunter griffige ›Definitionen‹ geliefert hatten.

Dieses Verfahren führte, wie nicht anders zu erwarten, in Aporien, da bei diesem Vorgehen rasch Differenzen zwischen Wortgebrauch, Begriffsfestlegung durch ›Definition‹ und Merkmalslisten auftreten. Den bemerkenswertesten und noch immer nachwirkenden Befreiungsschlag in diesem Dilemma hat K. K. Polheim geliefert, gestützt auf eine umfangreiche Analyse der neueren Novellenforschung.¹ Polheims Argument beruht gerade auf dem fehlenden Konsens der Novellentheorie und -forschung. Die normative Auffassung von Gattung »glaubt« an ein »Gebilde Novelle«, »das in seinen Grundzügen unveränderlich und daher durch Kriterien zu bestimmen ist«, deren Ausgangspunkt seien die »Novellenbefürworter« Goethe, Tieck und Heyse, obwohl diese ihre ›Definitionen‹ (»unerhörte Begebenheit«, »Wendepunkt«, »Falke«) »eher zögernd als bestimmt«, »eher versuchsweise als abschließend« geäußert hätten, »stets auf ihre eigene literarische Position bezogen«.

Solche hervorgehobene unveränderliche Novellenkennzeichen wären etwa: Mittelpunkt, unerhörte Begebenheit, zentrales Geschehnis, Wendepunkt, Falke, Silhouette, Leitmotiv, Spannung von Ordnung und Chaos, Novellenidee, Symbol, Zufall, Zeichen, Ironie, Reflexion, geschlossene Form, Einheit, Ordnung, Konzentration, abgeschlossener Mikrokos-

1 Vgl. Polheim 1964 u. 1981. – Eine neuere eingehende, aber konstruktive Kritik der Novellenforschung (Einbezug der ›lektorialen‹ Komponente der Gattungskonstitution) bietet Garrido Miñambres 2009. Vgl. zuletzt auch Biere 2012.

mos, Zirkellinie, teleologische oder bilaterale Struktur, doppelter Boden, Rahmen, Bindung des Erzählers, Verbergen des Erzählers u. a.

Diese durch ihren Umfang demoralisierende Kakophonie von Begriffen ohne Trennschärfe zu anderen Gattungen habe letztlich zur Verabschiedung normativer Ansätze geführt; doch auch die Alternative, die historische Auffassung, die klugerweise Aussagen nur für lokal und chronologisch eng begrenzte Abschnitte treffen würde, werde das Problem nicht los, wie gegen Jauss eingewendet wird.² Letztlich sei neben dem Umfang (Emil Staigers »mittlere Länge«) das einzige verbindende Merkmal, das historisch den als Novellen verorteten Erzähltexten gemeinsam sei, das (aber gerade verschwiegene) Merkmal der Hochschätzung der Texte, die der Gattung zugeordnet werden: »Die Novellenforschung beschäftigt sich also«, wird resümiert, »mit epischen Arten mittlerer Quantität, sofern sie einen bestimmten Grad an Qualität erreichen.« »Gattung« sei aber »bestimmt durch die Struktur, niemals durch die Qualität«, das Verfahren daher »absolut unstatthaft«. Damit verbliebe nur mehr das Quantitätskriterium; mit diesem entfällt aber die Differenz (die *differentia specifica*) zur Gattung »Erzählung« (Märchen und Sage seien definierbar und daher als selbstständige Gattungen derselben Quantitätsgröße anzusehen).

Novelle und Erzählung sind, wenn man sie wertfrei versteht, identische Begriffe, aber da dem ersteren immer noch Vorstellungen von bestimmten Regeln anhaften und wohl auch noch lange anhaften werden, wird man bei einer vorurteilslosen, historisch eingestellten Darstellung der epischen Art mittlerer Länge mit Vorteil den Namen Erzählung vorziehen.³

Polheims »Handbuch«, dem diese Bestimmungen vorangestellt sind, heißt demnach auch *Handbuch der deutschen Erzählung*.

Zu diesem Verfahren ließe sich vieles sagen (etwa gegen die problematische Dichotomie normativ vs. historisch, Gattung als ›Struktur‹ und anderes mehr). Die Art von Gattungstheorie, in deren Namen diese Verabschiedung stattfindet, ist jedenfalls die eines Literaturwissenschaftlers, der einen Handbuchartikel für ein Reallexikon abzuliefern hat; die zu beschreibende Gattung sollte dann ihren Ort in einem System von Gattungen erhalten, die durch ihre ›Struktur‹ eindeutig und konsensuell unterscheidbar sind und deren Geschichte so weit verfolgt werden kann, als diese Struktur zu erkennen

2 Jauss 1973. Wenn Jauss versuche, für das romanische Mittelalter ein ›partielles System von Gattungsfunktionen aufzustellen‹, habe sich »an einer normativen Novellenauffassung nichts geändert, und daß diese nicht nur das praktische Muster, sondern auch die theoretischen Überlegungen regiert, beweist das spätere Eintreten [Jauss'] für ›eine gattungstypische Form der Novelle‹, welche vermittelt würde durch ›die immanente, die Struktur des einzelnen Werkes bestimmende und an ihm abzulesende Poetik.« (Polheim 1981, 14 f.)

3 Polheim 1981, 13 u. 15 f.

ist. Diese Aufgabenstellung ist allerdings der (von Polheim präferierten) ›historischen Auffassung‹ nicht günstig.⁴ Betrachtet man ›Gattung‹ jedoch nicht als *fuzzy object* des Klassifikators, sondern vom Standpunkt der literarischen Akteure, wird »Wertung« sehr wohl zum Kriterium, wenn nicht zum zentralen. »Literarische Qualität« ist wohl mit Recht keine Kategorie der Literaturwissenschaft, sie ist aber der zentrale Einsatz, der – einschränkend muss hinzugefügt werden: in bestimmten, angebbaren historischen Perioden – das literarische Spiel bestimmt und das ›Bewegungsgesetz‹ literarischer Evolution. Denn Klassifikation ist Teil und Agens des zu beschreibenden historischen Prozesses, nicht der Weg zu seiner Relativierung; die Gattungen bilden nicht ein synchrones System von aufgrund von Strukturdifferenzen eindeutig Exemplaren zuordenbaren Namen, sondern das *jeweils* synchrone ›gegläubte‹ Voraussetzungssystem literarischer Produktion, indem sie den Raum des Möglichen abstecken, nicht aufgrund der Überzeugungen der Produzenten von überzeitlichen Gattungswesenheiten (auch das ist möglich), sondern aufgrund ihrer Situierung in einem künstlerischen oder literarischen Feld.⁵ Gattungsfragen sind deshalb als Hierarchiefragen immer ›werthaltig‹. Damit ist genau jener Grund, der Polheim den Novellenbegriff hat verabschieden lassen, der Grund für die Konstruktion der Novelle, die aber nicht von der Literaturtheorie, sondern von den Akteuren des literarischen Feldes in einem bestimmten historischen Zeitpunkt vorgenommen wurde. Allein die hohe Anzahl von literarischen Autoren (zu denen die Brüder Schlegel als erste Novellentheoretiker ja noch gehören, bevor sich die neuen Rollen des philosophischen Ästhetikers, des Kritikers und, viel später, des an solchen Fragen interessierten Philologen konstituieren) deutet auf ein vitales Interesse der Produzenten an einer solchen Gattung. In diese Richtung deutet die Litanei der ›Stationen der Novellentheorie‹, die in der Forschung immer wieder genannt und anthologisiert werden: Äußerungen von Wieland, Goethe, A. W. und F. Schlegel, Tieck, Hebbel, Heyse, Storm, Keller, Spielhagen, Ernst, H. Hart, Musil.

4 Polheim nimmt Selbstbeschreibungen, d. h. Selbstklassifikationen von Texten durch ihre Autoren nicht ernst: In seiner ›Taugenichts‹-Edition heißt es über die Gattungsbezeichnung, sie entspreche durchaus Eichendorffs Willen. Allerdings: »Daß Eichendorff seinen ›Taugenichts‹ eine Novelle nannte, besagt nichts. Die Bezeichnung war zu dieser Zeit gang und gäbe. Aber sie war noch nicht zu einer ausufernden Modebezeichnung geworden und auch noch nicht mit Theorien belastet.« (Polheim/Polheim 1989, 1, 154) (Das ist übrigens für einen 1826 erschienen Text historisch nicht ganz korrekt.) Umgekehrt fragt Polheim: »wo findet man sie [die ›unerhörte Begebenheit‹], ohne die Dichtung gewaltsam pressen zu wollen, in so anerkannten ›Novellen‹ wie Eichendorffs ›Taugenichts‹ oder Mörikes ›Mozart auf der Reise nach Prag?‹« (1981, 14)

5 Insofern sind die Gattungen besser in Produktionsästhetik und Literatursoziologie aufgehoben als in der systematischen Literaturtheorie. Die produzentenorientierten Poetiken haben den Gattungen in den Stadien des Produktionsprozesses, *partes artis*, *partes oratoris officii*, eine frühe Position und systematischen Vorrang eingeräumt.

Eine Geschichte der Novelle hätte also zunächst die Trennung von Noveltheorie und Novellenproduktion, einen vom Raum der Werke abgetrennten Raum der Klassifikationen, aufzuheben; stattdessen wäre Polheims Rede von der »Qualität« ernst zu nehmen. Genau die ist nämlich das Problem der Erzählprosa im 18. Jahrhundert, und von daher ist die Situation der (Prosa-)Erzählung der des Romans vergleichbar, wenn sich auch der Roman poetologisch einer entfernten Verwandtschaft zum Epos rühmen konnte. Die Erzählprosa mittlerer Länge zerfällt im 18. Jahrhundert in die moralische und die philosophische Erzählung sowie das Feenmärchen;⁶ die Poetik steht bis 1770 der Prosaerzählung weitgehend indifferent oder ratlos gegenüber.⁷ Die meisten dieser Erzählstoffe stammen aus Frankreich (wie die Vorlagen für Goethes *Unterhaltungen*) und befüllen die beginnenden Übersetzungsbibliotheken. A. G. Meißner, Autor von Fabeln, moralischen Erzählungen und der ersten deutschsprachigen Kriminalgeschichten, beurteilt 1778 die Zukunft der deutschen Erzählung überhaupt skeptisch, da sich die meisten jungen Dichter der Verskunst zuwendeten.⁸ R. Meyer hat die Novelle als Publikationsgattung betrachtet und an die Entstehung der literarischen Journale gekoppelt; auf diese Weise lassen sich aus dem Medium (die Periodika ›Journale‹: Zeitung, Zeitschrift, Taschenbuch, Almanach) ›Strukturmomente‹ ableiten: der auf Mysteriöses deutende Einstieg (der dann, wie im Fall Adalbert Stifters, in den Buchausgaben gegenüber den ›Journalfassungen‹ getilgt wird); die »forcierte, kaum absinkende Gespanntheit und/oder Handlungskonzentration«, die sich aus der Fortsetzungspublikation erklärt; der Realismus; die Nähe zu populären Diskursen.⁹ Neben A. G. Meißner, S. v. LaRoche, H. P. Sturz und J. K. Wezel nützten auch Lenz, Merck und Schiller die neuen Zeitschriften. Wieland hatte schon 1780 Sophie von LaRoche um »Novellen« für den *Teutschen Merkur* gebeten.¹⁰ Seit Wielands *Don Sylvio von Rosalva* (1764) ist der Begriff als Gattungsname im Deutschen nachweisbar (neben »Arabischen und Persischen Erzählungen« und »Feenmärchen«).¹¹ Aber alle diese Begriffsstiftungen, Übernahmen, Übersetzungen, Vorläufer und Strukturfindungen wären in den Wind gesprochen gewesen, hätte sich nicht aus ganz anderen Gründen eine »Novelle« konstituiert (der Erfinder erfindet den

6 Jacobs 1981.

7 Dedert 1993.

8 Pilling 1981, 63.

9 Meyer 1998 (Zit. ebd., 240).

10 Vgl. Herbst 1984, 248. Herbst zeigt, dass seit etwa 1780 sämtliche Ingredienzien für die ›Novelle‹ bereits existierten: Boccaccio als Vorbild, Rahmenerzählungen, formal avancierte Erzählmodelle, schließlich der Gattungsname.

11 Wieland 2001, 26; Wieland: SW II, 18: »Novellen werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den grossen Romanen durch die Simplizität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel unterscheiden, oder sich zu denselben verhalten wie die kleinen Schauspiele zu der grossen Tragödie und Komödie«.

Vorgänger¹²). Die Novelle verdankt sich vielmehr gerade einer Diskontinuierung, einer Polarisierung des literarischen Feldes; sie ist ein Feldeffekt.

Für die Konstitution der ›Novelle‹ muss eine Konjunktur verschiedener Faktoren entscheidend gewesen sein. Der durch das Wachstum des Journalismus sich vergrößernde Bedarf an Erzählungen ›mittlerer Länge‹ beförderte die Konjunktur der Prosaerzählung in der zweiten Jahrhunderthälfte. Anders als im Fall des ›wunderbaren‹ Märchens, das als Kunstform unverwechselbar ausgeprägt war (bevor es im 19. Jahrhundert zu einer vernakulären Ur-Form des ›Volkes‹ gemacht wurde), für die gegenwartsgebundenen Journale aber wenig taugte, bestand im Bereich der ›Wirklichkeitserzählung‹ bloß eine Vielzahl von am Stoff, an der *materia* orientierten Schreibmöglichkeiten (von der ›moralischen‹ Erzählung hin zur Kriminalerzählung, Grenzform von Anthropologie und Sensationalismus). Die ›Novelle‹ muss nun der Versuch gewesen sein, der Prosa eine ›Form‹, d. h. ein Set von Plotmodellen und Schreibstrukturen mit dem Potenzial zur formalen Innovation und Komplizierung zu geben, um ein Feld zur Differenzierung und Abgrenzung von ›bloß‹ unterhaltenden Formen zu stiften.

In den Moralischen Wochenschriften hatte sich ein Typ des Erzählens herausgebildet, der auf ein ›Erzählgerüst‹, auf die Strukturierung der erzählten Handlung durch interne Äquivalenzen, verzichtet hatte, im Interesse von Leser- und Gegenwartsnähe sowie dialogischer Diskursivität; und damit unter Verzicht auf mehrfachen Sinn, der dem älteren, stark strukturierten literarischen und nichtliterarischen Erzählen (Schwänke, Fabeln, Märchen, Anekdoten, Legenden, Novellen der Romania) inhärent war.¹³ Nach G. Dammann sind Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, stets als ›Prototyp‹ neueren novellistischen Erzählens angesehen, in dieser Situation als »ein Essay« zu lesen, »der [...] sich zu der Frage äußert, ob mit oder ohne Gerüst zu erzählen sei. Sie [die *Unterhaltungen*, W.M.] votieren entschieden und rigoros für eine Rückkehr zur Erzählung mit Gerüst.«¹⁴

Wenn dem so ist, dann hat Polheim mit der Annahme, die Novelle sei nichts anderes als die kunstvolle Prosaerzählung, recht; damit ist es aber mit der Novelle nicht vorbei, sondern umgekehrt ist so exakt der historische Punkt bezeichnet, wo sie *anfängt*. Mit anderen Worten sagt es F. Schlegel 1801: »das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner [des Erzählers, W.M.] Kunst so reichlich zu schmücken [...], daß wir uns willig

12 Canguilhem 1979, 24.

13 Dammann 1990, 9; den Begriff des Gerüsts (»armature«) übernimmt Dammann von A. J. Greimas, den Äquivalenzbegriff von J. Lotman. – Deshalb, und nicht weil sie einen ›Typus realisieren‹ oder ein Gattungsmuster propagieren, gehören die »Unterhaltungen« in die Geschichte der ›Novelle‹.

14 Dammann 1990, 11.

täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessiren lassen«¹⁵; und F. Schleiermacher 1819, ganz deutlich:

Der Dichter muß besonders, weil in der Erzählung nicht viel liegt, notwendig etwas hineinlegen oder besondere Virtuosität durch die Sprache entwickeln. Das ist das eigentliche ursprüngliche Wesen der Novelle, wobei sich von selbst versteht, daß im einzelnen Vorfalle sich immer eine ganze Seite des Lebens darstellt; es ist ein allgemeiner Ort.¹⁶

Wenn die ›Gerüsthaftigkeit‹ des Erzählens Indiz für ›Kunsthaftigkeit‹ ist, d. h. die Integration der Prosaerzählung ins entstehende Kunstsystem der Gattungen (wo sie dann ›Novelle‹ heißt), dann ist verständlich, dass mit dieser Integration die Suche nach Strukturtypen für die Erzählung verbunden war. Ein naheliegender Kandidat für Anleihen war das Drama, das tatsächlich über eine ausgeprägte, finale (d. h. spannende) Architektur verfügte und zudem in der Hierarchie der Gattungen traditionell eine hohe, wenn nicht die höchste Systemstelle innehatte. Für viele Autoren der Konstitutionsphase des Komplexes ›Novelle‹ zeigt die Novelle eine Nähe zum Drama; bei August Wilhelm Schlegel, einem der beiden philosophischen Begründer der Gattungstrias, hat die Novelle Peripetien wie die Tragödie:

Soviel ist gewiß: die Novelle bedarf entscheidender Wendepunkte, so dass die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen, und dieß Bedürfniß hat auch das Drama. [...] Die Novelle kann von ernstesten Begebenheiten mit tragischer Katastrophe bis zur bloßen Posse alle Töne durchlaufen [...].¹⁷

bei Tieck wird aus den »Wendepunkten« der eine, »jene[*r*] sonderbare[] auffallende[] Wendepunkt [...], der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet«.¹⁸ Für viele Autoren ist die Novelle eine ›tragische‹ Form, nach Tieck hingegen löst sie Widersprüche harmoniefähig – wie die Komödie – auf. Bei Reinbeck wird sie 1841 zwischen Roman (die ›poetische Biographie‹) und Drama gesetzt: sie zeige eine »einzelne Erscheinung des Menschenlebens, eine ungewöhnliche *Situation*«, »[d]urch diese Konzentrierung [...] nähert sich die Novelle dem Drama«.¹⁹ Bei v. Heyden kann im selben Jahr die Novelle von der Erzählung abgegrenzt werden: »Die *Erzählung* erschiene dann durchaus im epischen Charakter. Die *Novelle* bildete dagegen

15 Kunz 1973, 42 (F. Schlegel: »Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio«, 1801).

16 Kunz 1973, 56 (F. Schleiermacher: »Ästhetik«, 1819/1833).

17 Kunz 1973, 47 u. 49 (A. W. Schlegel: »Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst«, 1803/04).

18 Kunz 1973, 53 (L. Tieck: Schriften, Bd. 11, 1829).

19 Nach Sengle 1972, II, 839 (Georg Reinbeck: »Einige Worte über die Theorie der Novelle«, 1841).

den Übergang der epischen Form in die dramatische.«²⁰ Es *sollte* sich also jeweils zeigen, dass die Novelle eine besondere, unterscheidbare Gattung sei; man war sich bloß nicht einig, wie und warum.

Um und nach 1800 ist völlig unklar, wo die ›Novelle‹ im Gattungssystem zu liegen kommen würde; für Schelling, den anderen philosophischen Begründer der Gattungstrias, ist die Novelle eine Unterart des Romans, die sich zum Lyrischen hinneigt: sie sei »der Roman nach der lyrischen Seite gebildet, gleichsam, was die Elegie in Bezug auf das Epos ist, eine Geschichte zur symbolischen Darstellung eines subjektiven Zustandes oder einer besonderen Wahrheit, eines eigentümlichen Gefühls«.²¹ Die Beziehung zum Roman ist noch lange ungeklärt, zumal der Roman selbst noch über keine starke interne Strukturierung verfügt (die Schematik des ›Bildungsromans‹ wird hier Abhilfe schaffen) – das ist nicht der geringste Grund dafür, dass mit dem Roman poetologisch so lange nichts anzufangen war, wenn er nicht als Epos verstanden werden konnte, und das war wieder der Grund dafür, dass der Roman eine Zeitlang wie für Goethe als »metapoetischer Spielraum aller literarischen Gattungen«²² fungieren konnte. (In einem Taschenbuch von 1812 ist der Roman »des Epos Sohn«, dessen »Töchterchen« die Novelle; ein früher Beleg für den Gattungsnamen in den populären Almanachen.²³) Stark jedenfalls ist die Anlehnung an Erzählformen ›mit Gerüst‹, wie das Märchen. Auch in den *Unterhaltungen* ist es das in extremer Weise durch Äquivalenzen strukturierte *Märchen*, das die freilaufende Einbildungskraft vertritt und den systematischen Gang der *Unterhaltungen* durch die Geschichte kunstvollen, überstrukturierten Erzählens von der Anekdote bis zur romanischen, vor allem französischen Novellenkunst abschließt; es soll die *Unterhaltungen* von der »Unterhaltung« zur »Kunst« führen.

In diesem Sinn wäre das *Märchen* der *Unterhaltungen* kein Rätsel und keine Allegorie, aber auch nicht so sehr humane Botschaft (das gewiss auch), sondern eine Demonstration von poetischer Überstrukturierung in der Erzählung selbst (Pro- und Analepsen, Motivrekurrenzen, Zeitordnung). Der Rätselcharakter des Textes entsteht vor allem daraus, dass von allen jenen diskursiven Einbettungen abstrahiert wird, die die Märchentradition etwa bei Wieland noch selbstverständlich transportiert hatte. Die Figuren des *Märchens* »machen« nicht bloß etwas, sondern eben »[d]as Märchen, mein Freund«.²⁴ Ob damit eine kategoriale Differenz der Gattung zwischen Märchen und Novelle (oder Geschichte, oder moralischer Erzählung, wie das die Baroness nennt) gesetzt ist, ist fraglich. – Vielleicht sind auch die romantischen ›Novellenmärchen‹ oder ›Märchennovellen‹, wie Tieck unbekümmert

20 Nach Sengle 1972, II, 839 (Friedrich v. Heyden: »Randzeichnungen«, Vorwort, 1841).

21 Schelling SW I/5, 678 (»Philosophie der Kunst«, 1802/03).

22 Lämmert 1985, 26.

23 Bei Škreb 1986, 77.

24 WA I/5, 224 (»Xenien«: »Das Märchen«; 1796).

sagt und damit eine Diskussionsfrage der einschlägigen Forschung präludiert, wenigstens in der Frühphase noch gar keine »Gattungsmischungen«, sondern docken nur an die strukturierte Erzählform des Märchens an, an eine Überstrukturierung, die die ›Wirklichkeitserzählung‹ der Aufklärungserzählung nicht in Anspruch genommen hatte, auch weil die ›wirkliche Welt‹ darüber naturgemäß nicht verfügt – die schmerzliche Erfahrung aller durch die Bücher getäuschten Helden, von Don Quijote bis Don Sylvio. Die frühromantische Erzählung ist zunächst ein Test auf die Ontologie und auf Realitätskonzepte, nicht so sehr auf die Gattung; »Märchen« und »Novelle« wären dann an diesem Punkt nicht Markierungen von Gattungsmischungen, sondern inhaltsbezogene semantische Marker von Realitätskonzepten. Ob das Wunderbare aus der Novelle auszuschließen wäre, ist noch eine Diskussionsfrage der Restaurationszeit: Zwar geht die Abwendung von der Romantik mit einer Hinwendung zur Novelle (›Wirklichkeit‹) einher, doch die »Vorstellung, daß etwas Geheimnisvolles, Wunderbares zur Novelle gehört, findet man bis in die späteste Biedermeierzeit hinein.«²⁵ – Wieland sagt erst 1805 (in Weimar, wie A. W. Schlegel 1803/04 in Berlin), also *nach* Tiecks *Blondem Eckbert* (1797) und *Runenberg* (1804), die Novelle sei gegenwarts- und wirklichkeitsbezogen, gehöre weder nach Arkadien noch nach Dschinnistan (Wielands »Dschinnistan« der *contes de fées*), sei also weder Utopie oder Idylle noch Märchen²⁶ und zielt damit auf das romantische Literaturprogramm über den Umweg einer Gattungsdefinition. Dass Wielands *Hexameron von Rosenhain* (1803-05) programmatisch wie polemisch in die Diskussion um die Kontur der Kunsterzählung im Spannungsfeld von Diskursivität und Autonomie, Spätaufklärung, ›Klassizismus‹ und ›Romantik‹ eingreift, zeigt auch der Umstand, dass es Goethes aufsteigende Linie in den *Unterhaltungen* (von der Anekdote über die romanische Novelle – »moralische Erzählung« – zum Märchen) umkehrt: vom Märchen zu ›Novelle‹ und Anekdote. Es handelt sich also in dieser frühen Phase um Kämpfe um Semantik *und* Struktur der journalfähigen Kunstprosa (oder der kunstfähigen Journalprosa, was nicht ganz dasselbe ist). Wann also und bei welchen Autoren die Novelle als Gattung markiert ist, wird nicht eindeutig zu beantworten sein; sicher ist nur, dass die ›Ursprünge‹ der Novelle, die über die Konstitutionsphase ausgreifen, erfun-

25 Sengle 1972, II, 838.

26 Henel (1985, 444) spricht vom Ursprung der deutschen Novelle aus dem Kunstmärchen, den sie auch dort bewahre, »wo sie in einem völlig realistischen Milieu spielt. Sie erreichte ihre Blüte im poetischen Realismus; und das Besondere an diesem Realismus ist nicht, dass er schon realistisch, sondern dass er noch poetisch war.« (Henel 1985, 444) Für Henel entsteht aus Tieck (Märchen) und Kleist (Tektonik, »Form«) die Vollform, »durch die das Wesen der deutschen Novelle bestimmt wurde«, bei Arnim und Brentano (»Kasperl und Annerl«, »Toller Invalide«, »Majoratsherren«, also 1817-1819). V. Wiese (1982, 51-64) spricht beim frühen Tieck von »psychologisierenden Märchen-novellen«, bei Fouqué (»Undine«) von »Novellenmärchen« (ebd., 53); Aust plädiert bei Tieck auf »Märchen« (2006, 102).

dene Traditionen sind. Das Spiel mit den Vorgeschichten von Gattungsnamen, Gattungsbegriffen und literarischen Strukturen, das die professionellen Klassifikatoren ex post als Literaturwissenschaft treiben, imitiert hier nur das Spiel, das die Literatur selbst spielt (nicht selten auf niedrigerem intellektuellen Niveau als diese). Von einer ›neuen Gattung‹ lässt sich jedenfalls erst dann sprechen, wenn sie als »literarisches Faktum« (J. Tynjanov) eingeführt ist und Distinktionseffekte zeitigt; von einer ›neuen Gattung‹ erst dann, wenn sie wiedererkennbar als Schreibmöglichkeit stabilisiert ist.

Eine Struktur (Bauformel) der Novelle, die sich als Wesenszug ausgeben ließe, hat sich tatsächlich ausgebildet, allerdings erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich die Wertform Novelle so weit verselbstständigt hatte, dass erkennbare Prototypen vorlagen und ein Terrain für Anspielungen, Übernahmen, Erkennbarkeiten und Verschleierungen entstanden war: die ›unerhörte Begebenheit‹ (1827), der ›Wendepunkt‹ (1829), der ›Falke‹ (1871). Zu diesen Prototypen gehörte *jetzt erst* Boccaccio, der, beginnend mit F. Schlegel und L. Tieck, einer neuen Gattung ihre Geschichte beisteuerte. Es gibt keine kontinuierliche Boccaccio-Tradition bis hin zu Goethe. Goethe hatte zwar wohl den ›Rahmen‹ aus dem *Decamerone* übernommen, die Vorlagen der Erzählungen aber aus anderen Traditionen; Tieck hatte 1829 eine Trias Boccaccio–Cervantes–Goethe als »Muster in dieser Gattung« gestiftet.²⁷ Es bedeutete umgekehrt einer *invented tradition* aufzusitzen, versuchte man, eine Strukturformel bei Boccaccio wiederzufinden, die für seine ›Novellen‹ noch gar nicht galt.²⁸ Das ›Wesen‹ der Novelle und ihre ›Merkmale‹ sind Resultate, keine Prämissen. Ein literaturwissenschaftlich haltbares Korpus kann daher erst ab einem historischen Zeitpunkt gebildet werden, in dem diese Ergebnisse literarisch produktiv werden. Es dauerte lange, bis eine »Formel« herausgebildet, herausdiskutiert wurde, die als Produktions-, Regel- und Klassifikationsmaßstab gleichermaßen fungieren konnte.

›Novelle‹ ist ein Distinktionsbegriff, als Gattungsbegriff ein poetologisches Artefakt, zu dem sich eine wiedererkennbare und anschlussfähige Struktur gefunden hat, die dann aber sehr wohl (wenn auch vermutlich erst nach 1850) literarische Werke einer Gattung generieren konnte. Ein Distinktionsbegriff in doppelter Hinsicht: erstens zur Abgrenzung von populären Erzählformen (wie der Sensations-, Kriminal- und Wundergeschichte); ist diese in Kraft, können alle diese Stoffe wieder aufgenommen und nobilitiert werden, dann eben als ›außerordentliche Fälle‹, und können etwa in den programmatisch auf literarische Autonomie hin orientierten *Horen* auftreten; und unter Abgrenzung von wissenschaftlichen (ein Spektrum von den Fallgeschichten der Erfahrungs-

27 Kunz 1973, 53 (Tieck). – ›Geschichten der Novelle‹ im Mittelalter, die dann in den Boccaccio-Typ münden, lassen sich gleichwohl ›konstruieren‹, wie bei Grubmüller 2006 (sehr nötige Anmerkungen zum ›Konstruktionscharakter‹ von, hier: bemerkenswert teleologischer, Gattungsgeschichte: 1-39, 335).

28 Vgl. Auerbach 1946/1988, 195-221, Henel 1985.

seelenkunde bis zu C. H. Spieß' *Biographien der Wahnsinnigen*) und lehrhaften Formen wie der moralischen und philosophischen Erzählung der Aufklärung, der *contes moraux* und der *contes philosophiques*, aber auch der didaktischen Fabelliteratur. Anleihen bei diesen sich verselbstständigenden Sphären sind dann wieder möglich, aber eben als Anleihen und Zitate.²⁹ Die Distinktion wirkt also zur Absetzung von der Konjunktur der Kurzprosa, auf dem sich rasch vergrößernden Markt von Taschenbüchern, Almanachen und anderen Periodika, den Nachfolgern der moralischen Wochenschriften der Aufklärung. Die Novelle gehört damit in die Reihe der zeitgenössisch neugestifteten Gattungen, und diese Stiftung ist ein systemischer Prozess. Das System der poesie- und theoriefähigen, erzählenden oder ›epischen‹ Gattungen der Goethezeit enthält an deren Ende somit: Epos – Roman – Novelle – Märchen – Ballade. Der Distinktionsbegriff Novelle operiert an der Grenze von Kunst und Nichtkunst (Unterhaltung, Wissenschaft, Moral) und klassifiziert die Erzählungen vom Format der mittleren Länge in Novellen und Nicht-Novellen.

Der zweite Aspekt von ›Distinktion‹, Distinktion im sozialen Raum, die Situierung der Gattung in den sozialen Hierarchien und ihre soziale Codierung, ist für die Konstitutionsphase des Komplexes von Bedeutung. In Goethes *Unterhaltungen* ist »Form« zunächst Lebensform: Der alte Geheimrat, der gegen Karl, den Sympathisanten der Revolution, das *ancien régime* vertritt, sagt über die Mainzer Republikaner:

Wie mancher, der jetzt als Municipalbeamter mit der Schärpe herum läuft, wird die Maskerade verwünschen, wenn er, nachdem er seine Landsleute in eine neue widerliche Form zu zwingen geholfen hat, zuletzt in dieser neuen Form von denen, auf die er sein ganzes Vertrauen setzte, niedrig behandelt wird.³⁰

Die Klubbisten hätten freilich, verteidigt sie Karl, »nicht ihre Jugend und ihr Leben zugebracht, in der hergebrachten Form sich und andern begünstigten Menschen zu nützen.« Erst Lebensform, dann Denkform:

Der Geheimerath scherzte darauf, mit einiger Bitterkeit, über junge Leute die einen Gegenstand zu idealisiren geneigt seien: Karl schonte dagegen diejenigen nicht, welche nur nach alten Formen denken könnten, und was dahinein nicht passe nothwendig verwerfen müßten.³¹

Schließlich Erzählform: Nach der Katastrophe der Abreise des Geheimrats und der Freundin der Baroness und der Konstituierung der pazifizierenden Erzählgesellschaft, zwischen der Bassompierre-Geschichte und der Prokura-

29 Das ändert nichts am Wert der Novelle etwa als eines anthropologischen Beobachtungsinstruments, den für Goethe etwa Neumann (1984) und Käuser (1990) hervorgehoben haben.

30 WA I/18, 105f. (»Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, 1795).

31 WA I/18, 107 (»Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, 1795).

tor-Erzählung aus den *Cent nouvelles nouvelles*, stellt die Baronesse dem Abbé gegenüber ihre Ansprüche an eine geglückte Erzählung, die seitdem ihren Platz in der Poetik der Erzählung behaupten:

Ich tadle das Bestreben, aus Geschichten, die sich der Einheit des Gedichts nähern sollen, rhapsodische Räthsel zu machen und den Geschmack immer tiefer zu verderben. Die Gegenstände Ihrer Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber lassen Sie uns wenigstens an der Form sehen, daß wir in guter Gesellschaft sind.³²

Mit der »Einheit des Gedichts« erreichen die »Geschichten« die Dignität der Poesie, die in dieser Erzählgemeinschaft untrennbar mit der »guten Gesellschaft«, der aristokratischen, verbunden ist. Die in den autonomietheoretisch inspirierten *Horen* erscheinende Erzählserie, mag sie auch »bloß« als »gute Unterhaltungsliteratur«³³ exponiert sein, rekuriert ganz selbstverständlich auf einen Formbegriff, in dem Lebens-, Denk- und Kunstform konvergieren, auf den Formbegriff des Adels (»Form« war, man erinnert sich, »bürgerlichem Bewußtsein allemal Finte«³⁴), dessen Normen die »Novelle« fortan ästhetisch dominieren sollten:

The purpose of the storytelling, the mixed character of the gourmet audience, the social obligation not to monopolize the »conversation« nor to intrude with personal feelings bound to embarrass the company, have determined, far beyond the »frame« and the originally assumed conditions of novella-telling, lasting features of the genre: a fluent, cultivated manner of relating; avoidance of extremes in diction, whether melodramatic or vulgar, likely to make the mixed audience uncomfortable; stress on diversion of a sophisticated nature, not excluding the risqué but ennobling it by smooth presentation; relative brevity so as not to bore the listeners; stress on events rather than on subjective interpretation or preaching; perfection of vocabulary and style; tautness and limpidity of organization; and the discharge of audience tension through a *pointe*, the crowning last (or close to it) sentence of the novella, often with an ironic twist, derived from the usually witty *Pointe* of the anecdote, mother of the novella.³⁵

Auch F. Schlegel betont, dass die (zu ergänzen ist: zu schaffende) Novelle ihr Vorbild in der Kultur der Höfe hat, »den Gesetzen und Gesinnungen der feinen Gesellschaft gemäß, wo sie ihren Ursprung und ihre Heimath hat.«³⁶

Die *Unterhaltungen* erinnern unmissverständlich daran, wo luxurierende Form, freilaufende Einbildungskraft und alle Ästhetik, die Kultur, und nicht

32 WA I/18, 159 (»Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, 1795).

33 HA 6, 611 (Komm. Trunz).

34 Böhme 1988, 185.

35 Remak 1996, 278.

36 Kunz 1973, 41 (F. Schlegel).

bloß Theorie der niederen Erkenntnisvermögen ist, ›ihre Heimat‹ haben. Angesichts der Zeitverhältnisse ist diese Erinnerung allerdings selbst stark zitat- haft, und das ist der Grund, warum hier die höfischen Normen und die Öko- nomie symbolischen Kapitals, die Welt des Ansehens und der Repräsentation unmittelbar umschlagen können in eine Form ästhetischer Autonomie, die wenigstens zulässt, dass die Novelle als autonome Variante der Erzählung zum Terrain formaler Experimente werden konnte, die – auf lange Sicht – die Narratologie begründen konnte. Die Konstellation von Rahmen und Bin- nenerzählung, in den erfundenen Vorläufern wie Boccaccio bloß motiviert durch die Kontextualisierung des Divertissements durch volksläufige Er- zählstoffe, kann dann zum Anlass metaleptischer Konstruktionen, das aus- gestellte Erzählen zum Anlass nur mehr narratologisch zu entwirrender Komplizierungen von Stimmen, Erzählebenen und regionalen fiktionalen Ontologien werden (E. T. A. Hoffmann). Um und nach 1900 wird auch der Gang der Reflexionsdisziplin der Literatur von der Philologie über die Lite- raturgeschichte zur Literaturwissenschaft gerade über die Novelle geführt haben, bei Bernhard Seuffert, Otmar Schissel v. Fleschenberg, Oskar Walzel, Viktor Šklovskij.³⁷ Die Konstellation kann aber auch umschlagen in eine Synchronisation mit einer bürgerlichen Standes- bzw. Klassenkultur, die die Novelle in mannigfachen Schattierungen zwischen Kunst- und Modeartikel zum »Deutsche[n] Haustier«³⁸ werden lässt.

»Naturformen der Dichtung«

In den *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* (1819), zwischen den novellenrelevanten Romanen *Die Wahlverwandtschaften* (1809) und *Wil- helm Meisters Wanderjahre* (1821), hat sich Goethe der Frage nach der Realität der Gattungen am explizitesten gestellt. Der große Erfolg, der den hier ge- gefundenen Formulierungen beschieden war, hat einerseits damit zu tun, dass sie eine längst konsolidierte Gattungsordnung, die »Trias« Epik-Lyrik-Dra- matik, noch einmal dezidiert bekräftigten; andererseits damit, dass sie eine Kompromissformel boten, mit der ebendiese Trias auch gleich wieder in ein Kontinuum aufgelöst werden konnte und damit ›alle anderen‹ Fälle, die keine ›reinen‹, ›gesonderten‹ Gattungen waren, als ›vereinigte‹ akzeptabel wurden, wo sie nicht überhaupt dem Reinen als überlegen erschienen.³⁹

Dichtarten.

Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopöe, Erzählung, Fabel, Heroide, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Roman, Ro- manze, Satire. Wenn man vorgemeldete Dichtarten, die wir alphabetisch

37 Seuffert 1909, Schissel 1910, Walzel 1915, Šklovskij 1925/1984.

38 Kunz 1973, 365 (Theodor Mundt: »Moderne Lebenswirren«, 1834).

39 Detailliert zur Geschichte der Trias Trappen 2001; speziell zu Goethes Gattungstheorie Schwinge 1982, Schlaffer 1984, Schillemeit 1989, Westerkamp 1999.

zusammengestellt, und noch mehrere dergleichen, methodisch zu ordnen versuchen wollte, so würde man auf große, nicht leicht zu beseitigende Schwierigkeiten stoßen. Betrachtet man obige Rubriken genauer, so findet man, daß sie bald nach äußeren Kennzeichen, bald nach dem Inhalt, wenige aber einer wesentlichen Form nach benamst sind. Man bemerkt schnell, daß einige sich neben einander stellen, andere sich ändern unterordnen lassen. Zu Vergnügen und Genuß möchte jede wohl für sich bestehen und wirken, wenn man aber, zu didaktischen oder historischen Zwecken, einer rationelleren Anordnung bedürfte, so ist es wohl der Mühe werth sich nach einer solchen umzusehen. Wir bringen daher Folgendes der Prüfung dar.

Naturformen der Dichtung.

Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden. [...] So wunderlich sind diese Elemente zu verschlingen, die Dichtarten bis in's Unendliche mannichfaltig; und deßhalb auch so schwer eine Ordnung zu finden, wornach man sie neben oder nach einander aufstellen könnte. Man wird sich aber einigermaßen dadurch helfen, daß man die drei Hauptelemente in einem Kreis gegen einander über stellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Als dann sammle man Beispiele, die sich nach der einen oder nach der andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist. Auf diesem Wege gelangt man zu schönen Ansichten, sowohl der Dichtarten, als des Charakters der Nationen und ihres Geschmacks in einer Zeitfolge. Und obgleich diese Verfahrsart mehr zu eigener Belehrung, Unterhaltung und Maßregel, als zum Unterricht anderer geeignet sein mag, so wäre doch vielleicht ein Schema aufzustellen, welches zugleich die äußeren zufälligen Formen und diese inneren nothwendigen Uranfänge in faßlicher Ordnung darbrächte. Der Versuch jedoch wird immer so schwierig sein als in der Naturkunde das Bestreben den Bezug auszufinden der äußeren Kennzeichen von Mineralien und Pflanzen zu ihren inneren Bestandtheilen, um eine naturgemäße Ordnung dem Geiste darzustellen.

Der mehr als bekannte Text hat einige Tücken. Zunächst ist unklar, was mit »Naturformen« gemeint ist. Im Unterschied zu den meisten Kernbegriffen im Gesamtwerk ist das Kompositum »Naturform« ein *hapax legomenon* und taucht weder im literarischen noch im kritischen oder im naturwissenschaftlichen Goethe-Korpus ein zweites Mal auf; was an sich schon erstaunlich ist, wenn man die Prominenz des Form- und des Naturbegriffs bedenkt, deren

Verbindung die »Naturform« schon rein formell leistet. Zweitens handelt es sich um »Oberbegriffe« (Polheim), deren Zahl (»nur«, »echte«) streng begrenzt ist und die in ihrer modalen, letztlich medialen Qualität charakterisiert sind – darauf deutet auch das Synonym »Dichtweise«, d. h. die Art und Weise (der Modus, das alte Repräsentationskriterium), wie gedichtet wird; allerdings wird die Triade nicht adjektivisch (dramatisch, episch), sondern selbst mit traditionellen Gattungsnamen (Epos, Drama) belegt. Das gilt aber, drittens, für die Lyrik (eine traditionell problematische Kategorie) wieder gerade nicht: ›klar erzählend‹ und ›persönlich handelnd‹ sind (medial: erzählend/handelnd und modal: klar/persönlich charakterisierte) Handlungen, bzw. Repräsentationsweisen, die als dritte das Genus mixtum erwarten ließen: ›oder beides‹, was bei Platon die Bestimmung des Epos war. Die dritte Dichtweise ist »enthusiastisch aufgeregt«, also eine Bestimmung über ein Partizip II, nicht über ein Partizip I, daher handlungsfern, qualitativ und auf ein Sein bezogen. (Es müsste sonst heißen: ›enthusiastisch aufregend‹, was aber eine wirkungsästhetische Bestimmung wäre und keine Bestimmung nach dem Repräsentationskriterium.)

Dass die Dichtweisen »wirken«, ist zwar eine Erinnerung an die Wirkungsästhetik (Lessings oder auch Schillers, oder an die bedeutende Rolle, die sie in dem Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* spielt); aber diese »Wirkung« besteht nicht in moralischer Besserung des Publikums oder in der Erregung von Leidenschaften, sondern ist gleichsam lokal auf das Kunstwerk bezogen. Das heißt, dass ihre ›Wirkung‹ in der Hervorbringung des Werkes besteht:

In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.

Weiter unten wird ein neues Synonym für »Naturformen« eingeführt: »Elemente«, später wird der neue Begriff unter Rekurs auf die Rede von den »Urphänomenen« neuerlich durch »diese inneren nothwendigen Uranfänge« ersetzt werden:

So wunderlich sind diese Elemente zu verschlingen, die Dichtarten bis in's Unendliche mannichfaltig; und deßhalb auch so schwer eine Ordnung zu finden, wornach man sie neben oder nach einander aufstellen könnte.

Der Satz stellt Elemente (Naturformen, Dichtweisen) und Dichtarten (Gattungen) nur nebeneinander; wenn aber die Bestimmung der ›Wirkung‹ richtig ist, dann ist hier ein Kausalverhältnis gegeben: die Dichtarten sind »mannichfaltig«, weil die ›Elemente‹ ›wunderlicher‹ Verschlingungen fähig sind.

Damit entfaltet der Text aber nicht, wie er behauptet, eine Klassifikation, sondern eine *Produktionstheorie* der Gattungen; die Klassifikation ist das Geschäft des Literators, der Bücher ordnet (in Reihen oder in Regale): »Ein

solches Verfahren kommt daher«, sagt Goethe unmittelbar davor über einen von Hammer-Purgstall gebrauchten Terminus: »schöne Redekünste«, der die Differenz von Poesie und Rhetorik verwische,

weil man, bei Classification der Künste den Künstler nicht zu Rathe zieht. Dem Literator kommen die poetischen Werke zuerst als Buchstaben in die Hand, sie liegen als Bücher vor ihm, die er aufzustellen und zu ordnen berufen ist.⁴⁰

Dieser ›Philologismus‹ (Vološinov/Bachtin), der die Werke als *erga* und nicht in ihrer *energeia*-Dimension betrachtet, wie W. v. Humboldt in zeitlicher Nachbarschaft zur Sprache formuliert, könnte tatsächlich auf die Bücherordnung der Bibliothek von Alexandria zurückgeführt werden.⁴¹

Die richtige, kunstgemäße Anordnung der Dichtarten erfolgt dagegen entlang der sie produzierenden ›Elemente‹, Anfangsgründe, »Hauptelemente«, Hervorbringungs- und Auffassungsweisen:

Man wird sich aber einigermaßen dadurch helfen, daß man die drei Hauptelemente in einem Kreis gegen einander über stellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Alsdann sammle man Beispiele, die sich nach der einen oder nach der andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist.

Dieses Verfahren folgt den Schematisierungen, die Goethe mit Schiller zu verschiedenen Gegenständen vorgenommen hatte und geht auf die Schematismen zur Naturforschung zurück:⁴² Sein Ergebnis ist keine Skala oder eine abgeschlossene Hierarchie (wie in der zu überwindenden *scala naturae, échelle des êtres*), sondern ein in sich zurücklaufendes Kontinuum, das, wenn sich der Kreis schließt, eine neue Qualität zutage fördert – das Äquivalent zu der aus Mythologie und Alchemie bekannten Ouroboros-Schlange, die im *Märchen* ihren Auftritt hat. Allerdings ist das Schema nicht kohärent. Der Kreis wird geschlossen sein, wenn jene drei ›Beispiele‹ gefunden sind (seien es Exemplare oder Gattungen), die zwischen den drei Hauptelementen die Mitte halten; deren ›Vereinigung‹ kann auf einem so konstruierten Kreis nicht dargestellt werden, sondern müsste in einer anderen Dimension (z. B. in einem Raum, an der Spitze eines Kegels; oder im Zentrum des Kreises) liegen. Dass das Bild nicht aufgeht, hat seinen Grund wohl darin, dass die Unentschiedenheit in der Dimensionalität überhaupt die Crux des Aufsatzes ist. Er soll ›Naturformen‹ als Elemente von Gattungen als Realisierungen entweder reiner Typen

40 WA I/7, 116 (»Noten und Abhandlungen«: »Verwahrung«).

41 Heinz Schlaffer hat hier den Anfangspunkt aller literarischen Gattungsordnung gesehen (1990, 72); übrigens nicht weit entfernt von Nietzsche (vgl. KSA I, 116).

42 Kuhn 1961.

oder als Veräußerungsformen einer Teilhabe an mehreren Typen (jeweils zwei) präsentieren, zugleich aber auch historischer Wegweiser sein:

Auf diesem Wege gelangt man zu schönen Ansichten, sowohl der Dichtarten, als des Charakters der Nationen und ihres Geschmacks in einer Zeitfolge. Und obgleich diese Verfahrensart mehr zu eigener Belehrung, Unterhaltung und Maßregel, als zum Unterricht anderer geeignet sein mag, so wäre doch vielleicht ein Schema aufzustellen, welches zugleich die äußeren zufälligen Formen und diese inneren nothwendigen Uranfänge in faßlicher Ordnung darbrächte.

Und da die Kunst natural analog produziert, wie das in der *Einleitung* zu den *Propyläen* behauptet wurde, findet man sich am Ende des kurzen Aufsatzes gleich auf dem Terrain der Naturkunde wieder:

Der Versuch jedoch wird immer so schwierig sein als in der Naturkunde das Bestreben den Bezug auszufinden der äußeren Kennzeichen von Mineralien und Pflanzen zu ihren inneren Bestandtheilen, um eine naturgemäße Ordnung dem Geiste darzustellen.

Der Klassifikator, der »Literator«, betrachtet die Literatur wie der Linnéaner seine zu bestimmenden Vogelbälger. Wer wie der »Literator« die *process-product-ambiguity* so vereindeutigt, dass er sie zu einer Handlungsrolle im Klassifikationsgeschäft ausbaut, wird sich so fruchtlos um tiefere Einsicht in die Poesie bemühen wie der naturkundliche Klassifikator, der die Natur-Formen nicht als Ergebnisse eines Schaffensprozesses, sondern als tote Resultate, als Gegebenheiten zu ordnen unternimmt.

Fragt man nun nach dem »Natur-« in den »Naturformen der Dichtung«, so ergibt sich zum einen eine Analogie, die gegen Linné gerichtet ist: Ein Vertreter eines »künstlichen Systems« der Natur, das nach Zahlen sondert (der Zahl der Staubgefäße etwa) und klassiert, tut dasselbe, was der Literator tut, der nicht selbst Künstler ist; er klassifiziert nach pragmatischen Kriterien, zur Orientierung im Reich der Natur, aber nicht entlang der objektiven Ordnung, die nur dort erkennbar ist, wo die Produktionskomponente in den Blick genommen wird. Der zweite Aspekt, der die Naturformen mit der Naturforschung verbindet, ist die Dichotomie von »außen« und »innen«, »zufällig« und »notwendig«. Bei den »Naturformen der Dichtung« geht es um den Bezug zwischen Außen und Innen, »Kennzeichen« und »inneren Bestandtheilen« auf dem Weg zum natürlichen System: einer »naturgemäße[n] Ordnung«.

Die »Ordnung der Mineralien« im Naturformen-Text zielt offenbar auf das neue System von Friedrich Mohs,⁴³ das das Wernersche Suitensystem ablösen sollte und – unter expliziter Berufung auf Linné – eine Ordinalskala der Mi-

43 »Versuch einer Elementarmethode zur naturhistorischen Bestimmung und Erkennen der Fossilien«, 1812. Zu Goethe, Sternberg und Mohs vgl. Schweizer 2004.

neralien nach dem Härtegrad etablierte. Explizit war bei Mohs von ›äußeren Kennzeichen‹ die Rede (»Über die oryktognostische Classification nebst Versuchen eines auf blossen äußeren Kennzeichen gegründeten Mineralsystems«, Wien 1804).

Das ist aber dieselbe Dichotomie wie »äußere Kennzeichen« und »wesentliche innere Form«, die Letztere ist ja schon seit 1775 eine zentrale Selbstverständigungsformel und bleibt es:

Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunkeln und trüben Elemente oft herrlicher, als es später im klaren vermag.⁴⁴

Ihr Ursprung wurde oben im Bereich der christlichen Hermetik verortet (Kap. 5); erinnern wir uns an die Formel von den »Zauberkreisen«, durch die die Gattungen für den Klassizisten geschieden sind (Kap. 6).

ZAUBERKREIS. – Der Zauberkreis – in Renaissance (Faust-Stoff) und Goethezeit (Klingers *Faust*) gehört das zum Weltwissen – ist die magische Zone, die der Magier um sich zieht (Agrippa empfiehlt für diese Verrichtung geweihte Kohle⁴⁵), damit er von einem geschützten Ort aus operieren, die Naturkräfte (die Geister) anrufen kann. Der Zauberkreis schützt also zunächst den Laboranten.⁴⁶ Bei Goethe ist der Zauberkreis der Ort der Kunst. Das Grimmsche Wörterbuch zitiert das Tagebuch vom 10. 8. 1777 (»Im Zauberkreis. Zeichnet.«⁴⁷), eine Begriffsverwendung, die im Wörterbuch als »eigenartig«⁴⁸ qualifiziert wird, sowie den *Tasso*: »in diesem eignen zauberkreise wandelt/ der wunderbare mann (Tasso)«. Dass sich der Zauberkreis spätestens seit den 1790er Jahren für Goethe mit den Gattungen verbindet, kann als Beleg für den Umstand gelten, dass das magische Paradigma nicht mehr nur in abstracto für ›Kunst‹, ›Produkt‹ und ›Werk‹ gelten kann, sondern für die – durch Habituserfahrungen induzierte – Einsicht, dass es die Gattungen sind, mit denen produziert werden muss und dass sie das wesentliche Terrain darstellen, auf dem Fragen der Produktivität abgehandelt werden müssen. In der Tagebuchstelle ist der Zauberkreis als Rückzugsort vor den Zumutungen der Rolle des Favoriten des Fürsten profiliert. In der Formulierung im Brief an Schiller von den Zauberkreisen, die die Gattungen ›sondern‹ (ebenfalls eine Operation aus dem Repertoire der Renaissancemagie), ist die Einsicht enthalten, dass es sich um gesonderte soziale Sphären handelt, die eine klassizisti-

44 WA I/40, 356 (»Des Knaben Wunderhorn«; 1806).

45 Agrippa 2008, 504.

46 Agrippa 2008, 506.

47 WA III/1, 44 (Tagebuch, 10. 8. 1777).

48 Grimm: Deutsches Wörterbuch, »Zauberkreis«.

sche Poetik betreuen muss. Sofern der Gattungskreis den Zauberkreis der Kunst beerbt, wären die Gattungen zwar an der Peripherie angesiedelt, sie bilden aber damit den Kreis selbst, der sich ja aus ihnen konstituiert. Sie ›schützen‹ so ein ›Inneres‹, das als Indifferenzpunkt der Gattungen den Kreis entweder konstituiert oder aber transzendiert. Dieser Indifferenzpunkt (oder: Vereinigungspunkt) der Gattungen und der ›Naturformen‹ ist der Platz des Magiers. Von hier aus hat die produktive Gattungsarbeit zu erfolgen. Noch einmal ist zu betonen, dass der Magier kein Zauberer, sondern ein Arbeiter in der kontinuierlich zu denkenden platonisch-neuplatonischen Natur- und Geisterwelt ist, wenn auch mit besseren Instrumenten, höherem Wissen und investierter ›Bildung‹.

Die wesentliche Form ist generische Form, die die Werke erzeugt. »Elemente« sind nicht Bestandteile oder Bausteine, aus denen etwas zusammengesetzt, ›komponiert‹ würde, sondern als »diese inneren notwendigen Uranfänge« Typusideen wie die Urpflanze oder das Urwirbeltier. Für sich erzeugen die Elemente ›reine‹ Formen, zusammen aber »das herrlichste Gebild«. Dieses ›Gebild‹ ist zugleich offenbar ein Signum der Moderne, aber auch eine »Ur«-Kategorie; in der Gattungspoetik der Ballade etwa.⁴⁹ Offenbar wird hier ein Artbegriff aufgebaut, der sich durch Teilhabe an einem oder an mehreren Typusideen konturiert; im Ganzen dürften diese regionalen Typusideen als einem Gesamttypus der Poesie zugehörig zu denken sein, den die Einzelwerke als Gattungen realisieren. Im Aufsatz zur Ballade (Kap. 6), zwei Jahre nach dem *Divan*, wird von der Ballade gesagt:

Übrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.⁵⁰

Hier sind die »Elemente«, »die drei Grundarten der Poesie« »noch« nicht getrennt; zugleich heißt es, dass »die Geister in gewissen Zeitaltern entweder contemporan oder successiv bei gleichem Geschäft immer gleichartig verfahren«, dass mit der Ballade vertraute Völker also die Balladen aller anderen verstehen können. Was bei Herder den Mythos einer Literaturgeschichte in absteigender Linie gebildet hatte (Urgattungen wie die Ode zerfasern sich bei

49 »Durch die obige einzelne Charakteristik sind wir einer Classification ausgewichen, die vielleicht künftig noch eher geleistet werden kann, wenn mehrere dergleichen echte bedeutende Grundgesänge zusammengestellt sind. Wir können jedoch unsere Vorliebe für diejenigen nicht bergen, wo lyrische, dramatische und epische Behandlung dergestalt in einander geflochten ist, daß sich erst ein Räthsel aufbaut und sodann mehr oder weniger, und wenn man will, epigrammatisch auflöst. Das bekannte: *Dein Schwert, wie ist's vom Blut so roth, Eduard, Eduard!* ist besonders im Originale das Höchste, was wir in dieser Art kennen.« WA I/40, 357 (»Des Knaben Wunderhorn«; 1806).

50 WA I/41.1, 224.

nachlassendem Enthusiasmus und zunehmender Rationalisierung in die modernen Dichtarten), ist bei Goethe zwar historisch deutbar, zunächst aber nach dem Modell der ›Evolution‹ im embryologischen Sinn gedacht, d. h. als Realisierung eines Typus unter Umweltbedingungen, oder als Realisierung der Natur als *natura naturans*, die gerade als Mannigfaltigkeit zu sich kommt: alle Gestalten ähnlich, doch gleicht keine der andern. Das Verhältnis zwischen Typus und Art ist ein Partizipationsverhältnis; die Art realisiert den Typus und erzeugt aus ihm durch Metamorphose die Vielfalt (›mannichfaltig‹) der Arten.

Man erinnert sich, dass der Typusbegriff untrennbar mit dem Bild des Stempels und dem der Gussform, des »moule« (Buffon) verbunden ist. Hinter Goethes Theoretisieren lässt sich immer die Frage ausmachen: Wie komme ich als Künstler in den Besitz der Gussformen, der Modellen, wenn doch zugleich gewiss ist, dass es kein Besitz sein kann, da diese Formen überindividuell und unverfügbar sind? Es kann daher nur ein Teilnahmeverhältnis an den Formen sein, wie an den platonischen Ideen (wo dieser technische Formbegriff noch ganz nahe an der ›Idee‹ steht). Wenn man nicht teilhat, sich nicht an die ›Form‹ anschließen kann, wird man sich ›vergreifen‹.⁵¹ Ein solches Teilnahmeverhältnis ist allerdings eine Gabe, die die ›unendlichen Götter‹ ihren ›Lieblingen‹ zuteil werden lassen. Der einzige technisch verfügbare Weg, mit dem dieser Prozess einigermaßen abgesichert werden kann, führt über den Anschluss an die Form, an die Prinzipien solcher Formung, solchen ›Gusses‹ in anderen Bereichen als dem der Kunst, in denen sie sich ständig realisieren: die geduldig-beherrliche empirische Frage, wie die Natur Formen hervorbringt, und die spekulative Lösung einer Brücke zwischen Naturform und Geistesform, die Alchemie.

In einem solchen Modell der ›Realisierung aller Möglichkeiten‹ als Äußerungsform einer primär gesetzten generativen Kraft ist zwischen Individual- und historischer Entwicklung kein prinzipieller Unterschied gesetzt. Mithin geht es hier also um eine Kreativitätstheorie, sie fällt in die Zuständigkeit des Künstlers, nicht des Klassifikators; des Literaten, nicht des ›Literators‹. Und diese Kreativitätstheorie, so zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Terminologie des Aufsatzes, ist eine Naturphilosophie, die – immer noch – nach dem Muster des alchemistischen Prozesses gemodelt ist: das Werk, der *lapis*, das *magnum opus*, entsteht durch Manipulation der ›Elemente‹, nicht der Elemente des modernen Periodensystems, sondern der Elemente der Natur, im Ei, in dem die Quintessenz des *lapis* wie ein Küken heranreift,⁵² um sich auf ›goldenen Flügeln‹ wie der Genius der *Zweiten Zauberflöte* in die Lüfte erheben zu können. Die Dichtarten stehen zuzeiten unter klassizistischem Vorbehalt (›sondern‹), zuzeiten unter Ur-Bedingungen (›lebendiges Ur-Ei‹ der Ballade, ›innere notwendige Uranfänge‹ der Poesie) oder den Bedingungen der Moderne, immer geht es um die Agentur des ›Künstlers‹, der – wie der

51 WA IV/12, 93f. (an Schiller, 22. 4. 1797).

52 Vgl. die Abb. in Roob 2006, 401.

Alchemist – im *labor* über die Künste des *solve et coagula* verfügt, die aber nur sinnvoll einzusetzen sind, wenn die Prokreation *entlang* der Natur gerichtet ist, also auf die ›Entbindung‹ der Strebungen der Dinge selbst – nicht als Komposition der Küchenkunst, auch nicht als voluntaristische Entscheidung einer freilaufenden Einbildungskraft. (Die ›Romantiker‹ überspannen für Goethe diese Kraft, was ins Dämonische, Form- und Regellose, Unendliche führen muss, um schließlich nur mehr durch das Konventionelle, das Katholische aufgefangen werden zu können.) Damit steht der alchemistisch-naturphilosophische Künstler über dem voluntaristischen Avantgardisten, dem die Gattungen reine ästhetische Verschubmassen, wo nicht bloße Hindernisse sind; und über dem Klassizisten, der, ängstlich auf das Sondern bedacht, auf den *labor* der Gattungen – die Gattungsarbeit der Metamorphose – verzichtet und sich so der Prämie des *lapis* begibt.

Goethes *Novelle*: ›Sammet in abstracto‹

Goethes *Novelle* von 1827, letzter publizierter größerer Text des Autors, beginnt mit den Zurüstungen zu einer Jagdpartie, die vom »Fürsten« und seinen Gästen unternommen werden soll; die Fürstin hingegen wird einstweilen mit dem »Fürstoheim« Friedrich, dem Höfling »Honorio« und kleinem Gefolge einen Ausflug zur Ruine der alten Stammburg unternehmen, die sich am gegenüberliegenden Hügel des neuen Schlosses befindet und die durch sensible Baumaßnahmen wieder begehbar gemacht werden soll. Im Städtchen wird Markt gehalten; unter allerlei Buden findet sich auch die Wandermenagerie einer umherziehenden Schaustellerfamilie, mit exotischen Tieren, darunter einem Löwen und einem Tiger. Unterhalb der Burgruine nehmen Fürstin und Gefolge in der Stadt einen ausbrechenden Brand wahr, man kehrt um, beim Abstieg begegnet ihnen der in den Wirren des Brandes entsprungene Tiger, der von Honorio durch einen Schuss erlegt wird; der Fürst kommt mit seiner Jagdgesellschaft hinzu, die ihre Tiere verfolgende Schaustellerfamilie muss erkennen, auch der Löwe sei los; dieser hat sich vor dem Brand in den noch unzugänglichen inneren Burghof der Ruine geflüchtet. Das Kind begibt sich mit seiner Flöte dorthin, um den zahmen Löwen, dem bloß ein Dorn in die Tatze geraten war, herauszuleiten. Mit der letzten Strophe des Liedes des Knaben schließt die *Novelle*.

Entgegen aller detailrealistischen Zeichnung der räumlichen Gegebenheiten des Fürstentums und des Handlungsraums der *Novelle*, entgegen aller exakten Orientierung in der Tageszeit liegt derselbe eigentümliche Schleier, der zu Beginn der Erzählung über dem Fürstenschloss liegt, auch über der Verortung der Handlung in Zeit und Raum. Diese Beobachtung ist nicht durch die Feststellung zu neutralisieren, es handle sich eben um semantische Paradigmen, die so aufgerufen würden, um »gestimmten« oder eben goetheanischen »symbolischen« Raum. Die *Novelle* ist mit der äußersten Ökonomie erzählt: Der Text nimmt nicht viel mehr als zwanzig Seiten ein, die erzählte

Zeit erstreckt sich über wenig mehr als einen halben Tag; es gibt nur wenige Figuren, und diese Figuren werden in der Regel – wie der Text selbst ja auch – nicht durch Eigennamen benannt: die Fürstin, der Fürst, der Oheim, der Höfling, dessen Name Honorio selbstverständlich mehr ein sprechender Name als ein Eigenname ist; der Wärter, der die Stammburg bewacht, ist eben der Wärter; die Schaustellerfamilie besteht aus dem Mann, der Frau und dem Kind. Diese Reduktion lässt sich mit Fug und Recht »generisch« nennen, es wird also auf das Allgemeine, das Repräsentative, auf die Gattung abgehoben, nicht auf das Individuelle. Ein ähnliches Verfahren zeigt sich in Goethes Fragment gebliebenem Dramenzyklus *Die Natürliche Tochter*; im Ganzen gesehen ist das ein wesentlicher Charakterzug des Alterswerkes. Goethes Vertrauter Riemer berichtet, unter Rekurs auf Linnés Hierarchie von *species*, *genus* und *familia*:

Merkwürdige Aeußerung Goethes über sich selbst, bei Gelegenheit des ›Meister‹. »Dass nur die Jugend die Varietät und Specification, das Alter aber die *Genera*, ja die *Familias* habe.« An sich und Titian gezeigt, der zuletzt den Sammt nur symbolisch malte. Artige Anekdote, dass jemand ein bestelltes Bild nicht für fertig anerkennen wollte, weil er das Specificische darin vermisste.

Goethe sei in seiner »*natürlichen Tochter*«, in der ›*Pandora*‹, in's Generische gegangen; im ›*Meister*‹ sei noch die Varietät. »Das Naturgemässe daran! Die Natur sei streng in *Generibus* und *Familiis*, und nur in der *Species* erlaube sie sich Varietäten. Dass es gelben und weißen *Crocus* gebe, das sei eben ihr Spass. Oben und höher hinaus müsse sie's wohl bleiben lassen.«⁵³

Noch einmal dasselbe in anderer Fassung, diesmal mit Bezug nicht auf Naturwissenschaft, sondern auf den *Faust*:

»Der zweite Theil [des ›Faust‹] sollte und konnte nicht so fragmentarisch sein, als der erste. Der Verstand hat mehr Forderungen daran, als an den ersten, und in diesem Sinne musste dem vernünftigen Leser entgegengearbeitet werden.

Die Fabel musste sich dem *Ideellen* nähern und zuletzt darin entfalten, die Behandlung aber des Dichters eigenen Weg nehmen.

Es gab noch manche andere, herrliche, reale und phantastische Irrthümer, in welche der arme Mensch [Faust] sich edler, würdiger, höher, als im ersten, gemeinen Theile geschieht, verlieren durfte.

Die Behandlung musste aus dem *Specificischen* mehr in das *Generische* gehen: denn Specification und Varietät gehören der Jugend an.«

Tizian, der große Colorist, malte im hohen Alter diejenigen Stoffe, die er früher so concret nachzuahmen gewusst hatte, auch nur *in abstracto*, z. B.

53 Gräf 1902, 927 (mit Riemer, 4. 4. 1814). Goethes »Novelle« wird zitiert nach WA I/18, 315-348 (Seite).

den Sammet nur als *Idee* davon: eine Anekdote, die Goethe mir [Riemer] mehrmals mit Beziehung auf sich erzählte.⁵⁴

Diese Schematisierung und Abstraktion wurde an der Novelle rasch wahrgenommen. Für Gervinus war die *Novelle* »eine [...] unsäglich geringfügige[] Produktion«, von der Goethe aber wie von einem großen Werke gesprochen habe,

ob darin der agierende Löwe an einer gewissen Stelle brüllen sollte oder nicht, war ihm eine Frage von Bedeutung, die tagelang erörtert wurde! [...] [J]e mehr man sich in dem zuletzt Geschriebenen bewegt, desto häufiger macht man die Bemerkung, wie die lebenvollen Augen des Alten die Ermüdung überfällt [...]; sein Pinsel wagt nicht mehr zu schildern, was die Sache verlangt, seine Erzählung wird sogar hier und da ganz schematisch.⁵⁵

Die strengste Formulierung hat Friedrich Gundolf (*Goethe*, 1916) geliefert, indem er das ›Generische‹ auf die Gattungsordnung bezog:

Schon der abstrakte Titel, Novelle, verrät daß Goethe hier das Muster einer Gattung hat aufstellen wollen, nicht ein Erlebnis gestalten. Unter Novelle verstand er die Erzählung einer in sich abgeschlossenen wunderbaren, aber menschenmöglichen Begebenheit, und eine solche fand er, einerlei ob durch Lektüre, eine Tagesnotiz oder durch ein Bild angeregt, in dem Jahrmarktsbrand, der Raubtierjagd und der Tierbändigung. [...] Die »Novelle« ist als Musterbeispiel, als abstraktes Schema einer Novelle gemeint, als technisch vorbildliche Behandlung eines gefundenen oder erfundenen Stoffs in einer bestimmten gattungshaft abgegrenzten Technik, und ist als solche auch gelungen, ein Meisterstück bewußten Goethischen Könnens mit allen Feinheiten der ausgespitzten Technik, mit allen Ateliergeheimnissen, und selbst mit einem nachträglichen Abglanz des Wundererlebnisses das in den Wahlverwandtschaften noch seine spontane Bildwerdung zum erstenmal erfahren hat. Als solche Probe seiner Meisterschaft im Handwerk war die Novelle dem alten Goethe besonders ans Herz gewachsen, wie ja die durch Wissen und Können überwundene Schwierigkeit von den großen Künstlern oft als eigne Leistung höher gewertet wird denn eine schwere Geburt aus innerer Not oder die glückliche Eingebung eines fruchtbaren Moments. Uns aber [...] haben solche Musterstücke weniger zu sagen als ihrem Verfasser, und wie die Achilleis, die Episteln, die Sonette und der größere Teil der Goethischen Balladen geht uns auch die Novelle nur historisch etwas an: als letztes Muster für Goethes alexandrinische Gattungspoesie, wie sie seit seiner Rückkehr aus Italien neben seinen ur-

54 Gräf 1904, 601 (mit Riemer, 1831).

55 Bei Wagenknecht 1994, 96 f.

sprünglichen Lebensgebilden und seiner Zweck- und Erziehungsweisheit oder -dichtung ihr Recht behält.⁵⁶

Mit der ›alexandrinischen Gattungspoese‹ schließt Gundolf an eine Formulierung von Hermann Hettner an, der ebenfalls den frühen gegenüber dem späten Goethe favorisiert.⁵⁷ Tatsächlich ist die *Novelle* der lebensgeschichtlich und werkbiographisch letzte Text in einer Reihe, die sich dadurch auszeichnet, dass Gattungsnamen zu Werktiteln gemacht werden: Die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795 in den *Horen*) mit *Das Märchen*, die Ballade *Ballade*, in der späten lyrischen *Paria*-Trilogie die *Legende*. Als es um die Titelfindung der *Novelle* geht, sagt Goethe in den Gesprächen mit Eckermann:

wir wollen es die *Novelle* nennen; denn was ist eine *Novelle* anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so Vieles, was in Deutschland unter dem Titel *Novelle* geht, ist gar keine *Novelle*, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen.⁵⁸

Als der Geschäftsführer der Cottaschen Druckerei, W. Reichel, nach dem endgültigen Titel des Textes fragt, schreibt Goethe: »Die Überschrift der kleinen Erzählung, welche das Ganze schließt, hieße ganz einfach: *Novelle*. Ich habe Ursache, das Wort *Eine* nicht davorzusetzen.«⁵⁹

Gundolf und viele andere haben in der Titelwahl der *Novelle* eine besondere Normsetzung vermutet, einen Fall von – jedenfalls intendierter – präskriptiver Poetik durch bewusste Schaffung eines Prototypen. Sollte es sich so verhalten, wäre zunächst zu bemerken, dass eine solche Strategie nicht aufgegangen ist. Alle genannten Texte Goethes haben – wenigstens in der Spontanrezeption – einen gemischten, zwiespältigen Eindruck hinterlassen, auch bei Freunden Ratlosigkeit. Die meisten dieser ›Paradigmen‹ betreffen erzählende nicht-klassische Gattungen ohne Kanonisierung durch die Renaissancepoetik; Gattungen, die im modernen Literatursystem, das Goethe ja wesentlich mitbestimmt hat, eine herausragende Rolle spielen. Zudem handelt es sich im Fall von Ballade, Legende und *Novelle* um traditionelle volkssprachliche, ja populäre Gattungen, die im sich formierenden System der volkssprachlichen Kunstliteratur erst einmal als Kunstformen etabliert werden müssen. Der Rekurs auf die Renaissance*novelle*, zuerst von Goethe in den *Unterhaltungen* eingeleitet, ist ja auch ein Rekurs auf die in der spätmittelalterlichen und in der Renaissancekultur umlaufenden populären Erzählschwänke (wie die *Cent nouvelles nouvelles*, deren letzte Goethe in den

56 Gundolf 1916/1920, 743 f.

57 Hettner 1876/1970, 495: »In der ›Achilleis‹ zuerst betrat Goethe die abschüssige Bahn von dem Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst zum verkünstelten Alexandrinertum.«

58 Goethe/Eckermann 203 (29. I. 1827).

59 WA IV/44, 7 (an W. Reichel, 4. 3. 1828).

Unterhaltungen bearbeitet hat). Goethes Verfahren, frühere Stufen literarischer Gattungen in einer literarischen Poetologie zu resümieren, hatte vor allem große Textflächen wie den Roman betroffen.⁶⁰ *Die Leiden des jungen Werthers* erprobten die Form des Briefromans (Richardson/Rousseau). *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* wäre wohl ein Gesellschaftsroman geworden, die *Lehrjahre* bauten auf einer Fülle von biographischen Schreibtraditionen auf, von der pietistischen Autobiographie über die Heiligenlegende bis hin zur zeitgenössischen psychologischen Erfahrungsseelenkunde der philosophischen Ärzte und zum jesuitisch-illuminatischen Überwachungsdossier,⁶¹ und etablierten den vielbeschworenen Typus des Bildungsromans. Die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* entfalteten alle zeitgenössischen Schreibmöglichkeiten der kurzen und mittleren Prosaform; Novellen bilden den Kern des panoramatischen Erzählunternehmens von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (»ist es nicht aus Einem Stück, so ist es doch aus Einem Sinn«⁶²); der Eheroman *Die Wahlverwandtschaften* entsteht aus einem Novellenplan.

All das gilt paradoxerweise am wenigsten für die Novelle *Novelle*, die einen solchen Prozess abzuschließen scheint. Die *Novelle* hat als Gattungsmuster kaum gewirkt;⁶³ viel weniger jedenfalls als etwa die Novellen von Ludwig Tieck, das gilt für die romantisch-wunderbare Novellistik an der Grenze zum Märchen aus der frühromantischen Periode; das gilt besonders für die späte, postromantische, gemeinhin dem Biedermeier zugeordnete Novellistik der 1820er und 1830er Jahre, also in Goethes letztem Lebensjahrzehnt. Schon die Spontanrezeption verlief höflich-verhalten, reserviert oder ratlos; Carl Wilhelm Götting fragte bei Goethe selbst an, er könne »mit sich nicht einig werden, wo der Platz in Goethes Werken«⁶⁴ für sie sei; auch als Schultext hat sich die Novelle trotz ihres handlichen Umfangs nicht recht durchsetzen können. Mit dem Gattungsnamen benannt werden, das soll im Folgenden erhärtet werden, Texte, die nicht in erster Linie den Gattungscharakter und dessen ›Merkmale‹ ›zeigen‹, ihre Gattungshaftigkeit als Exemplarität ausstellen; es sind keine ›Exemplare‹, schon gar nicht präskriptive; sie resümieren aber auch nicht wie Roman und Erzählung Gattungsgeschichte im Interesse neuer Fügungen; sondern es handelt sich um Texte, die den *Charakter des Gattungshaften* verhandeln, d. h. Möglichkeiten ausschöpfen (1); sie versammeln dazu die Strategien (2), mit denen Goethe das Terrain der Gattung in der Werkgeschichte vermessen hat, und sie integrieren, rufen gezielt jene Texte an (3), in denen dieses Unternehmen vorangetrieben wurde. – Wenn also die Novelle nicht ein *poetologischer*, sondern ein *metapoetologischer* Text ist, muss gefragt werden, was in diesem rätselhaften Text eigentlich vorgeht.

60 Schlaffer 1984.

61 Schings 2003a.

62 WA IV/35, 74 (an J. S. Zauper, 7. 9. 1821).

63 Vgl. die Zusammenstellung bei Balzer 2009.

64 Wagenknecht 1994, 89.

GENERISCHE LEKTÜRE DER *NOVELLE*. – Eine generische Lektüre der »Novelle« erfordert zunächst den Aufweis, in welche generischen Ordnungen der Text sich einschreibt und welche er selbst zitierend präsent hält. Die einfache Geschichte weist einige Auffälligkeiten in der Sujetfügung auf, die für die Einschätzung des »Gehalts«, um in Goethes Terminologie zu sprechen, von Bedeutung sind und die die traditionelle Semantik der von der *Novelle* metaphorisch mitbenützten Bilder irritieren. So ist es am Ende der Löwe, der »Despot[] des Thierreiches« (348), der in dieser Jagdgeschichte gerettet wird, nicht die Gesellschaft vor ihm; das Schlussbild zitiert als regelrechtes Pastiche biblische (das Buch Daniel und Jesaja) und antike Motive (Androklos). Andererseits mündet die Löwen-Handlung nach dem idyllischen Bild keineswegs wieder in den von der Jagd- und Brandgeschichte gebildeten Rahmen ein, der Text endet mit der letzten Strophe des vom Knaben gesungenen Liedes. Was aus den Figuren – dem aufgeklärten Fürsten, der anmutigen Fürstin, dem ihr zum Schutz beigegebenen Höfling Honorio, dem Fürstoheim Friedrich – wird und wie der Tag für alle endet, erfahren wir nicht mehr.

Eine generische Lektüre dieses seltsamen, exemplarisch gefügten und hochartifizialen Textes rechtfertigt sich schon durch die Titelgebung, die auf thematische und inhaltliche Referenzen, selbst auf spannungssteigernde Rätselhaftigkeit oder Mehrdeutigkeit verzichtet. Diesem thematisch blinden Titel war wenigstens Wielands *Novelle ohne Titel* vorausgegangen, die allerdings als Einzelnovelle im Novellenzyklus *Das Hexameron von Rosenbain* (1805) verankert gewesen war; dessen Titel wieder spielte auf Boccaccios *Decamerone*, Basiles *Lo cunto de li cunti*, den *Pentamerone* (posth. 1634) und das *Heptaméron* (1559) der Marguerite von Navarra an, die auf die fingierte Erzähl-Situierung der Rahmenerzählung deutete und sich somit in einen Traditionszusammenhang stellte. Die *Cent nouvelles nouvelles* (1462) hatten ebenfalls einen generischen Titel getragen. Eine Einzelnovelle ohne Rahmen generisch zu benennen, hieß allerdings, die Novelle, die sich formal durch ihre Plurizität ausgezeichnet hatte, zu isolieren und zu einer selbständigen Einheit zu machen. Andererseits reiht diese Titelgebung die Novelle innerhalb des Goetheschen Textkorpus in das Paradigma jener thematisch blinden generischen Titel: *Das Märchen*, *Ballade*, *Legende* (im *Paria*-Komplex) ein, zu denen auch die seriellen (Fortsetzungs-)Titel gehören: *Der Zauberflöte zweyter Teil*, die Märchentitel der *Neuen Melusine* und des *Neuen Amadis* und die Teile des *Meister-* und des *Faust-*Komplexes. Das Titelmanöver hat also zwei Richtungen: eine hinsichtlich der bestehenden Textreihe »Novellen«, eine andere hinsichtlich eines weniger offensichtlichen Zusammenhangs im eigenen Korpus. Beide Lesarten müssen im Weiteren verfolgt werden. Die Distanz zu den gewöhnlichen Distributionsmechanismen der Novellistik lässt sich schon daran ablesen, dass der Erstdruck der *Novelle* in Goethes sehr persönlichem Publikationsmedium, der eigenen Werkausgabe, erfolgt, was sich als Indiz für die intentionale Höherbewertung des zweiten Paradigmas verstehen lässt.

VOM EPOS ZUR NOVELLE. – Was 1828 erscheint, geht auf eine Stoffidee aus dem Jahr 1797 zurück, vor den Befreiungskriegen gegen Napoleon, vor dem Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, vor den Karlsbader Beschlüssen, in ein Jahr, das gerade durch die intensiven gattungspoetologischen Diskussionen mit Schiller gekennzeichnet ist und nebenbei zu den fruchtbarsten in Goethes Leben zählt. Gerade das Epos steht im Zentrum der Überlegungen; nicht zu unrecht wurden die neunziger Jahre als »Goethes episches Jahrzehnt«⁶⁵ betrachtet.

Im August 1796 wird die Schlussrevision von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* beendet, unmittelbar darauf beginnt Goethe mit seinem Hexameterepos *Hermann und Dorothea*, das im März 1797 abgeschlossen und von Wilhelm v. Humboldt überarbeitet wird. Zwischen März und Mai 1797 diskutiert er im Briefwechsel mit Schiller kontrastiv die Charakteristika von Erzählung und Drama, was zu der gemeinsamen Publikation des Aufsatzes *Über epische und dramatische Dichtung* führt, er studiert die Thesen des Altphilologen Friedrich August Wolf zum homerischen Epos (Wolf erklärt die Vorstellung von einem historischen Homer für obsolet und die Ilias für eine von antiken Editoren hergestellte Kompilation von rhapsodischen Gesängen, Balladen). In derselben Richtung liegt eine andere Beschäftigung mit einem epischen Stoff. Goethe nimmt die Befassung mit der Bibel wieder auf und verfasst einen Aufsatz über Moses und die Israeliten in der Wüste, der viel später im *West-östlichen Divan* publiziert werden wird.⁶⁶ Schließlich fasst er auf der dritten Schweizerreise 1797 den Plan zu einem Epos über Wilhelm Tell:

Ich ersann hier an Ort und Stelle ein episches Gedicht, dem ich um so lieber nachhing als ich wünschte, wieder eine größere Arbeit in Hexametern zu unternehmen, in dieser schönen Dichtart, in die sich nach und nach unsre Sprache zu finden wußte, wobei die Absicht war, mich immer mehr durch Übung und Beachtung mit Freunden darin zu vervollkommen.⁶⁷

Auf kleinepischem Gebiet ist 1797 das »Balladenjahr« – im engen Austausch mit Schiller; Goethe schreibt *Der Schatzgräber*, *Die Braut v. Korinth*, *Legende*, *Der Gott und die Bajadere*, *Der Zauberlehrling*; daneben her wird der *Faust* wiederaufgenommen.

Zugleich wird der Plan zu einem weiteren Epos entwickelt, *Die Jagd*: »Auch ich blieb meinerseits in vollkommener Tätigkeit«, heißt es rückblickend,

65 Martin 1993.

66 Martins Interpretation von »Hermann und Dorothea« hat etwas forciert Anklänge an das Bibelepös gefunden (1993, 273-279).

67 WA I/35, 183 (»Tag- und Jahreshefte«, »1804«). Hier ist mit »Dichtart« das Metrum gemeint, das, was sonst »Form« heißt. Allerdings hängen Gattung und Metrum so eng zusammen, dass der »Reim- und Strophendunst«, der am 22. 6. 1797 für die »Jagd« erwogen wird, auch die »Dichtart« i. S. v. Gattung verändert. Schiller versteht richtig, dass es sich um ein »episches Gedicht« handelt, aber an den Romanzo angelehnt werden soll, nicht an das klassische Epos (Hexameter).

»*Hermann und Dorothea* erschien als Taschenbuch, und ein neues episch-romantisches Gedicht wurde gleich darauf entworfen.«⁶⁸ Das Tagebuch vermerkt unter dem 23. März 1797: »Neue Idee zu einem epischen Gedichte. Nachmittag zu Schiller, darüber gesprochen.«⁶⁹ Wilhelm v. Humboldt berichtete am 7. April 1797 an seine Frau über den Handlungsverlauf in Goethes Plan:

Aber dafür hat er mir seinen andern Plan erzählt, von dem mir schon Schiller sagte. Dieser Stoff ist aus höhern Ständen genommen, und damit er doch alles Förmliche los wird und eine reine und volle Natur bekommt, hat er eine Jagdpartie gewählt. Nur bei der Jagd, meint er, zeigt sich noch etwas dem Heldenalter gleichsam Ähnliches, weil doch da jeder selbst tätig sein, selbst Hand anlegen muß. Er läßt einen deutschen Erbprinzen, der mit im Kriege gewesen ist, im Winter zu seiner Familie zurückkommen. Der erste Gesang fängt mit einem Frühstück an, das nach einer geendigten Schweinsjagd genommen wird. In den Gesprächen, die bei dieser Gelegenheit entstehen, findet er Veranlassung, über den Krieg, über das Schicksal der Staaten usw. zu reden und so das Interesse auf einen weiten Schauplatz hinaus zu spielen. Plötzlich kommt die Nachricht, daß in einem benachbarten kleinen Städtchen beim Jahrmarkt Feuer ausgekommen sei und bei der Verwirrung, die dadurch entsteht, wilde Tiere losgekommen wären, die man da sehen ließ. Nun macht sich der Prinz und sein Gefolge auf, und die heroische Handlung dieses epischen Gedichts ist nun eigentlich die Bekämpfung dieser Tiere. [...] Mehr vom Detail hat er mir noch nicht gesagt.⁷⁰

Der Stoff zur *Novelle* also. Allerdings verfolgt Goethe den Plan nicht weiter, weil Humboldt und Schiller Bedenken äußern, und so vermerkt er in den *Tag- und Jahreshefen*: »Sie riethen mir ab, und es betrübt mich noch daß ich ihnen Folge leistete: denn der Dichter allein kann wissen was in einem Gegenstande liegt, und was er für Reiz und Anmuth bei der Ausführung daraus entwickeln könne.«⁷¹ Wichtiger für eine generische Analyse sind die Dokumente des *Jagd*-Plans. Dieses Projekt heißt einmal das »romantische[] Jagdstück[]« oder die »romantische[] Jagd« oder nur »Novelle«;⁷² anstelle des Hexameters von *Reineke Fuchs*, *Hermann und Dorothea* und dem *Achilleis*-Projekt werden Reimstrophen erwogen. *Die Jagd* spielt eine wichtige Rolle in den Diskussionen um die Differenz von Epos und Drama, insbesondere in Bezug auf die Handlungsführung.

68 WA I/35, 71 (»Tag- und Jahreshefte«, »1797«).

69 WA III/2, 62 (Tagebuch, 23. 3. 1797).

70 Sydow 1907, 37f. (W. v. Humboldt an Caroline v. Humboldt, 7. 4. 1797).

71 WA I/35, 71 (Tag- und Jahreshefte, 1797).

72 WA III/II, 6 u. 8 (Tagebuch, II. u. 15. I. 1827).

Goethe sorgt sich um das »Retardieren«, das dem gemeinsamen Aufsatz zufolge das Charakteristikum des Epischen sei und fragt sich, ob sein Plan (*Die Jagd*) in diesem strengen Sinn episch genannt werden könnte:

Mein neuer Stoff hat keinen einzigen retardirenden Moment, es schreitet alles von Anfang bis zu Ende in einer graden Reihe fort [...]. Nun fragt sich ob sich ein solcher Plan auch für einen *epischen* ausgeben könne, da er unter dem allgemeinen Gesetz begriffen ist: daß das eigentliche *Wie* und nicht das *Was* das Interesse macht, oder ob man ein solches Gedicht nicht zu einer subordinirten Classe historischer Gedichte rechnen müsse. [...] Ich habe jetzt keine interessantere Betrachtung als über die Eigenschaften der Stoffe in wie fern sie diese oder jene Behandlung fordern. Ich habe mich darinnen so oft in meinem Leben vergriffen, daß ich endlich einmal in's Klare kommen möchte um wenigstens künftig von diesem Irrthum nicht mehr zu leiden.⁷³

Es geht Goethe also darum, ob, wie Schiller in der Antwort formuliert, der Plan dem *Hermann* darin gleicht, ein »reiner Ausdruck der epischen *Gattung* und nicht bloß einer epischen *Species*« zu sein; Schiller meint, der neue Plan impliziere »geradezu ein komisch episches« Gedicht, »wenn nehmlich von dem gemeinen eingeschränkten und empirischen Begriff der Comödie und des comischen Heldengedichts ganz abstrahiert wird.«⁷⁴ Schillers Klassifikation liegt auf der Linie der geschichtsphilosophischen Modalisierung der Gattungsbegriffe, die er etwa in *Über naive und sentimentalische Dichtung* vorgenommen hatte. Goethe hingegen geht es um etwas anderes; er antwortet: »Wird der Stoff nicht für rein episch erkannt, ob er gleich in mehr als Einem Sinne bedeutend und interessant ist, so muß sich darthun lassen in welcher andern Form er eigentlich behandelt werden müßte.«⁷⁵ Nach einer Pause von zwei Monaten schreibt Goethe an Schiller über die Wiederaufnahme der Arbeit am *Faust*:

Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht, und die Umstände rathen mir, in mehr als Einem Sinne, eine Zeit lang darauf herum zu irren. [|] Das interessante meines neuen epi-

73 WA IV/12, 93f. (an Schiller, 22. 4. 1797). »Historisches Gedicht« ist als Gattungsbezeichnung zeitgenössisch ungebräuchlich; in G. A. Bürgers »Ästhetik« heißt es: »Was das größere epische Gedicht, oder das eigentliche Heldengedicht, betrifft, so ist dieses [...] entweder schlechtweg im engeren Verstande Epopöe, oder es ist historisches Gedicht. Jenes unterscheidet sich von diesem bloß durch das Wunderbare, und ist entweder ein ernsthaftes, oder ein scherzhaftes Heldengedicht.« (Bürger 1825, 2, 190) Ein Jahr vor der Briefstelle war in den Nachträgen zu Sulzer eine Abhandlung von J. K. F. Manso (dem Manso der »Xenien«) zum »historischen Gedicht« erschienen, über das Verhältnis von Dichtung und Historie (1796). Referenztext ist Lucans »Pharsalia«, der Außenseiter der epischen Tradition.

74 NA 29, 68 (an Goethe, 25. 4. 1797).

75 WA IV/12, 100 (an Schiller, 26. 4. 1797).

schen Plans geht vielleicht auch in einem solchen Reim- und Strophen-
dunst in die Luft, wir wollen es noch ein wenig cohobiren lassen.⁷⁶

Die Forschung hat daraus geschlossen, es zeichne sich nun – als »eine neue
Wende« im *Jagd*-Projekt – »eine Ballade in Reimstrophen« ab.⁷⁷ Schiller ver-
steht das besser: »Wenn ich Sie neulich recht verstanden habe, so haben Sie
die Idee, Ihr neues episches Gedicht, die Jagd, in Reimen und Strophen zu
behandeln.« Mit spürbarer Erleichterung stimmt Schiller zu: die Konkurrenz
mit *Hermann und Dorothea* entfalle dann schon »durch die neue metrische
Form«, »sie giebt dem Leser eben sowohl als dem Dichter eine ganz andere
Stimmung, es ist ein Concert auf einem ganz andern Instrument«. Es partizi-
piere

von gewissen Rechten des romantischen Gedichts, ohne daß es eigentlich
eines wäre, es darf sich wo nicht des wunderbaren doch des Seltsamen und
überraschenden mehr bedienen [...] die griechische Welt, an die der Hexa-
meter unausbleiblich erinnert, nimmt diesen Stoff daher weniger an, und
die mittlere und neue Welt, also auch die moderne Poesie, kann ihn mit
Recht reclamieren.⁷⁸

Jetzt ist klar, dass beide vom Romanzo sprechen (Reimstrophen, Stanze; das
Wunderbare; die ›moderne Poesie‹, d. h. die Poesie der nachklassischen ›mitt-
leren und neuen Welt‹, Mittelalter und Neuzeit, ›romantisch‹ i. S. der natio-
nalsprachlichen Poesie v. a. seit der Frühen Neuzeit). In diesem Sinn bestätigt
die Briefantwort Goethes, »es scheint mir jetzt auch ausgemacht daß meine
Tieger und Löwen in diese Form« – den Reim – »gehören, ich fürchte nur
fast daß das eigentliche Interessante des Sujetes sich zuletzt gar in eine Ballade
auflösen möchte.«⁷⁹ Mit dieser Befürchtung, das epische Gedicht könnte
scheitern und gerade nur »gar« zur Ballade reichen, enden die Dokumente
über den Plan, bis 1826 die Arbeit an der *Novelle* aufgenommen wird. (Um
1797 ist vom poetischen Wert der Ballade als Ur- und Metagattung noch
keine Rede, sie gilt hier als schlechteste Lösung für eine gute Stoffidee.) – Die
für Goethes Poetik aufschlussreiche Diskussion lässt sich also folgenderma-
ßen resümieren: Stoffe können in epische und dramatische eingeteilt werden,
beide Kategorien haben offenbar weitere (›subordinierte‹) Klassen. Das epi-
sche Gedicht folgt Regeln (›Retardieren‹, ›Wie‹ vs. ›Was‹), die an den klassi-
schen Literaturen gewonnen sind, die wieder diagnostisch aus der Differenz

76 WA IV/12, 167f. (an Schiller, 22. 6. 1797).

77 Wagenknecht 1994, 70.

78 Schiller: NA 29, 88 (an Goethe, 26. 6. 1797). Eckermann gegenüber erinnert sich Goethe dreißig Jahre später, es sei Schiller gewesen, der »gegen eine Behandlung meines Gegenstandes in Hexametern, wie ich es damals gleich nach Hermann und Dorothea wil- lens war«, gewesen sei; »er riet zu den achtzeiligen Stanzen« (Goethe/Eckermann 193, 18. I. 1827; ähnlich 15. I. 1827).

79 WA IV/12, 170 (an Schiller, 27. 6. 1797).

zum Drama entstehen.⁸⁰ Ist eines der Kriterien verfehlt, ein anderes aber gewährleistet (›in mehr als Einem Sinne bedeutend und interessant‹, also das ›Heroische⁸¹), so muss es sich um eine untergeordnete Kategorie des Epischen handeln, eine ›subordinierte Klasse‹. Die »Gattung«, wie Schiller sagt, wird durch das heroische Hexameterepos vertreten (›ein reiner Ausdruck der epischen Gattung⁸²); alle anderen epischen Gedichte sind ›Spezies‹ dieser Gattung und implizieren veränderte ›Form‹, ein anderes »Instrument« (Schiller), etwa die Reimstrophe anstelle des Hexameters. Im epischen Fach bietet sich als eine solche ›untergeordnete Klasse historischer Gedichte‹ der nachklassische, ›moderne‹, also ›romantische‹ Romanzo (Reime, Strophen, Wunderbares: Boiardo, Ariosto, Tasso) an, wohl auch das *mock-heroic*, das komische Epos, das *eroicomico*, die Idylle, und anderes mehr. An die Ballade war nie gedacht.

Im Sinn der oben diskutierten Problematik der ›inneren Form‹ werden damit Stoff-Ideen unterscheidbaren ›Gattungen‹ zugeordnet. In der Termino-

- 80 Beide zusammen bilden die Klasse der »pragmatische[n] Dichtungsarten« (NA 29, 67; an Goethe, 25. 4. 1797), also jenen, die es – anders als das Lehrgedicht, das Epigramm und die Ode, um »Dichtarten« (Goethe) der »Divan«-Poetik zu nennen – mit der Darstellung von Handlung zu tun haben. – Die NA kommentiert hier seltsamerweise: »Alle in der literarischen Praxis vorkommenden Dichtungsarten, unabhängig von ihrer theoretischen Begründung.« (NA 29, 391) Dagegen schreibt z. B. A. W. Schlegel Mitte Dezember 1797 in seiner »Hermann und Dorothea«-Rezension: »Der Unterschied der epischen und dramatischen Dichtart, welche neuere Theoristen unter dem Namen der pragmatischen dem Wesen nach für einerlei erklärt haben [...]« (A. W. Schlegel 1797, 119 f.).
- 81 »Mein neuer Stoff hat keinem einzigen retardirenden Moment, es schreitet alles von Anfang bis zu Ende in einer graden Reihe fort«, er verfehlt also das Differenzkriterium zur dramatischen Poesie; er wird aber deswegen nun nicht als dramatisch qualifiziert, wie eigentlich nahe läge – und Schiller, dem an Konsequenz liegt, gerät auch sogleich auf die Idee des ›Komisch-Epischen‹ –, sondern es bleibt dabei, dass der Plan zu einem Epos führen soll; die Frage ist nur, zu welcher Art (›subordinierten Klasse‹): »allein er hat die Eigenschaft daß große Anstalten gemacht werden, daß man viele Kräfte mit Verstand und Klugheit in Bewegung setzt, daß aber die Entwicklung auf eine Weise geschieht, die den Anstalten ganz entgegen ist und auf einem unerwarteten jedoch natürlichen Wege.« (WA IV/12, 93; an Schiller, 22. 4. 1797) D. h. neben dem formalen Differenzkriterium (Retardieren) gibt es eine unausgesprochene semantische Bestimmung der Gattung Epos (›große Anstalten‹, ›viele Kräfte‹), die nicht aus der Differenz epischer und dramatischer Dichtung hervorgeht und die die des Praktikers ist. So hat er den Stoff auch Humboldt gegenüber vertreten: »die heroische Handlung dieses epischen Gedichts«, wie Humboldt von einem Gespräch mit Goethe berichtet, »ist nun eigentlich die Bekämpfung dieser [entlaufenen, W.M.] Tiere«; »dies [Gedicht] wird prächtiger [als ›Hermann und Dorothea‹] und feuriger, es wird weniger idyllenartig auf einzelne Lagen, friedlichen Genuß, noch mehr episch auf große Massen, Staaten und Völker, kühne Unternehmungen usw. hinweisen. Der ganze Ton von Anfang herein soll dies ankündigen und jeder Umstand dazu passen.« Sydow 1907, 38 (W. v. Humboldt an Caroline v. Humboldt, 7. 4. 1797).
- 82 NA 29, 68 (an Goethe, 25. 4. 1797). Schiller verbucht »Hermann und Dorothea« als »reine[n] Ausdruck der epischen *Gattung*« und vergisst dabei seine eigenen früheren Einwände gegen den Gattungscharakter des Werkes.

logie der strukturalistischen Erzählanalyse, die die Unterscheidung von ›Stoff‹ und ›Form‹ nicht benötigt, lässt sich dieser Unterschied als Differenz zwischen Fügungsoptionen von *discours* und *histoire* (Tzvetan Todorov), ›Geschehen‹ und ›Geschichte‹ (Karlheinz Stierle) darstellen. Die Retardation, die dem Epos zugeschrieben wird, indiziert dann eine freiere Fügung der Handlungselemente gegenüber dem (fiktiven) *ordo naturalis* der berichteten Ereignisse, während im Drama (in der Tragödie) die Einsinnigkeit der finalen Anlage ihre Konsequenz gerade im Fehlen solcher Abweichungen hätte.

Die Formwahl des Epos ist aber keineswegs unplausibel. Das Epos steht an der Spitze der epischen Gattungen und verbindet sich traditionell mit der Aristokratie; die Jagd ist im 18. Jahrhundert noch ein adeliges Herrschaftsrecht, das eifersüchtig gehütet wird. In Weimar, also in Goethes unmittelbarer Gegenwartskultur, entzündeten sich gerade am Jagdrecht immer wieder soziale Konflikte; Treibjagden nehmen die Arbeitskraft der Bauern in Anspruch; die Jagd zerstört Ernten; das Jagdprivileg entzieht der nichtadeligen Bevölkerung eine wertvolle Nahrungs- und Einkommensquelle. Ferner ist die Jagd, wie Goethe ja andeutet, ein Residuum des Männlich-Heroischen in der Moderne – was sich übrigens auch noch an den zeitgenössischen Verfallsformen ablesen lässt. Wenn Jagd also die Residualform von Krieg ist und zugleich ein aristokratisches Privileg, bietet sich die Form des Epos dafür von selbst an.⁸³

Während allerdings Schiller und Humboldt beim Epos offensichtlich an das homerische Epos (und hier an die *Ilias*) denken, so geht es Goethe offenbar um den italienischen Romanzo. Diese Option wäre – im Sinn der sukzessiven Aufarbeitung von historischen Gattungsausprägungen – nahe liegend. Ein Biblepos, ein »biblische[s] prosaischepische[s] Gedicht«⁸⁴ in Klopstock-Nachfolge mit dem Joseph-Stoff, angeregt durch das *Daniel in der Löwengrube*-Epos Mosers, gehört zu den verschollenen Juvenilia; das Vorhaben allein zeigt nicht nur noch einmal die historische Hochwertung des Epos durch einen aufmerksamen jungen Beobachter um 1760, es zeigt auch, wie planmäßig und selbstbewusst schon der Jugendliche das Projekt seiner Publikationsbiographie denkt; und es zeigt auch, dass die Durchbrechung der vergilianischen Musterbiographie »a minore ad maius« durch Klopstocks Projekt der heiligen Poesie verstanden wurde. In Anlehnung an Harold Blooms These eines ödipalen Geisterkampfes mit den Vorgängern hat Meredith Lee gezeigt, wie der Plan des »Ewigen Juden« mit der Klopstock-Kritik des Sturm und Drangs zusammenhängt; ein Weltepos hätte gegen eine heilige, aber weltlose Poesie gesetzt werden sollen. Vom nicht weiterverfolgten *Geheimnisse*-Plan wurde oben gehandelt. Der *Reineke Fuchs* als satirisches Tierepos verfolgte

83 Zur Jagd in der »Novelle« in dieser Hinsicht Klingenberg 1987, 77; vgl. auch Wilson (1999, 97 u. pass.) im Kontext der Geschichte der sozialen Konflikte im Herzogtum Weimar.

84 WA I/26, 224.

Herders historische Substantialisierung der Fabel und ihre Ableitung aus einer primordial gesetzten Tierepik, während *Hermann und Dorothea* sich den Zeitgenossen als generische Inokulation des homerischen Epos durch Theokrits Idyllik darstellte. Die *Achilleis* schließlich knüpfte unmittelbar an die *Ilias* an. Der Romanzo fehlt in diesem Szenario,⁸⁵ was angesichts von Goethes lebenslanger Auseinandersetzung (und Identifikation) mit Tasso umso auffälliger ist. Durch ein Tasso-Drama befreit sich Goethe von Wielands epischem Erfolg mit dem *Oberon*; die bestellten Tasso-singenden Gondolieri in Venedig überzeugen ihn von der Möglichkeit des Weiterlebens des modernen Dichters ›im Volk‹.

Dass es gerade die Novelle war, die als Ersatzform für ein ›romantisches‹ Epos diente, lässt sich dadurch plausibel machen, dass Goethe selbst diese Gattung in den *Unterhaltungen* im Sinn Boccaccios konstruiert hatte und der modernen Novellistik auf dem Umweg über die Brüder Schlegel diese humanistische Genealogie nahegelegt hatte. Dass es sich dabei um eine *invented tradition* handelt, tut dem keinen Abbruch.

ZEITSCHICHTUNG UND HABITUALISIERTE PERSPEKTIVEN. – Tatsächlich lässt sich die eigentümliche Anachronie der Novelle daraus erklären, dass es sich in ihr um einen inszenierten Zusammenstoß zweier historischer Epochen handelt, die sich vor allem über generische Signale profilieren. Zunächst geht es gewiss um die Epochen, die an der Zeitenwende von 1800, der »Sattelzeit« (Reinhart Koselleck) zur Debatte stehen, ›Alteuropa‹ vs. ›Moderne‹, ständische vs. Klassengesellschaft, Feudalismus vs. Kapitalismus. Dieser latente Konflikt ist präsent, wenn auch mit der größten Dezenz angedeutet: Die äußere Handlung der Novelle, erinnern wir uns an die Eingangsskizze, ist eine Bewegung in einer Topographie, die vom erhöht gelegenen Schloss über die Stadt durch die Vorstadt auf den gegenüberliegenden Berg – oder Hang – zur alten »Stamburg« führt, also in die Geschichte des Fürstengeschlechts, gleichermaßen erhaben über die Niederungen der Ebene (der Stadt und der Vorstädte und der Felder – also über die Sphäre der Bürger und der Bauern), aber naturnäher, ursprünglicher als das neue Schloss, das jetzt bewohnt wird und »künstlicher«, moderner ist. Die *Novelle* ist durchgängig räumlich dominiert; die Topographie hat unübersehbar symbolische Qualitäten. Sie lässt sich also zunächst lesen als Transposition der Sozialstruktur des Fürstentums ins Exemplarische. Es ist eine generische, abstrahierte, allgemeine Landschaft, keine spezifische; auch wenn die ältere Forschung sich abgemüht hat, die *Novelle* zu lokalisieren.

Der Bedeutung der Topographie entspricht in der Novelle die Bedeutung der Blicke und des Sehens. Das Thema wird schon im ersten Absatz angeschlagen:

85 Zu Goethes Stanzengedichten vgl. Kayser 1960.

Ein dichter Herbstnebel verhüllte noch in der Frühe die weiten Räume des fürstlichen Schloßhofes, als man schon mehr oder weniger durch den sich lichtenden Schleier die ganze Jägerei zu Pferde und zu Fuß durch einander bewegt sah. Die eiligen Beschäftigungen der Nächsten ließen sich erkennen: man verlängerte, man verkürzte die Steigbügel, man reichte sich Büchse und Patrontäschchen, man schob die Dachsränzen zurecht, indeß die Hunde ungeduldig am Riemen den Zurückhaltenden mit fortzuschleppen drohten. Auch hie und da gebärdete ein Pferd sich muthiger, von feuriger Natur getrieben oder von dem Sporn des Reiters angeregt, der selbst hier in der Halbhelle eine gewisse Eitelkeit sich zu zeigen nicht verläugnen konnte. Alle jedoch warteten auf den Fürsten, der, von seiner jungen Gemahlin Abschied nehmend, allzulange zauderte. (315)

Die Sicht auf die Gegenstände ist auf Nahsicht reduziert, und doch wird die Sphäre des Hofes gerade auf Sichtbarkeit hin exponiert. Obwohl »in der Halbhelle« kaum zu sehen, haben die Jagdteilnehmer »eine gewisse Eitelkeit sich zu zeigen«; der Hof ist ein sozialer Raum, der Herrschaft und Machtausübung über Blicke organisiert und für den das Optische das zentrale Prinzip seiner Legitimität ist. Von daher rührt der ostentative Luxus an den Fürstenhöfen noch im 18. Jahrhundert und später, bis zum finanziellen Ruin, und auch da noch versucht man, den Schein zu wahren; man stellt etwas dar, man legt Wert auf das Äußere, man zeigt sich, man repräsentiert.

Die Welt des absolutistischen und spätabsolutistischen Hofes ist eine Welt der Distanzen; Prestige, also: »Ansehen«, symbolisches Kapital, bemisst sich an der Nähe zur Person des Fürsten, ob und wie und in welcher Intensität man ihm »vor die Augen kommt«; es ist eine Welt der Vertikalen, die man durch einen *cursus honorum*, also eine »Karriere« nach oben begehrt. Das Bewegungsprinzip dieser Welt ist die »Ehre«, Gesichtsverlust der soziale Tod; und deshalb muss der Höfling Honorio heißen.⁸⁶

Demgegenüber ist die Welt der Stadt und des Marktes – deshalb wird in der Stadt gerade Markt gehalten – eine Welt der Horizontalen und der Fläche, eine Welt des Tausches, des Umschlags der Waren, die Raum vernichtet. Die Erzählung *Novelle* ist an jener Zeitenwende angesiedelt, die den Sieg der Horizontale und der Funktion über die Vertikale und die Repräsentation bringen wird; also dort, wo zwei große historisch-soziale tektonische Formationen und Figurationen aneinanderstoßen und reiben, wenn auch durch die Relativierungs- und Abstrahierungskunst des alten Goethe gemildert. Als sich die Fürstin entschließt, durch die Stadt zu reiten, um auf dem Gegenhang die Stammburg besuchen zu können,

drängte sich die ganze Menschenmasse dergestalt an die Reitenden heran, daß sie ihren Weg nur langsam fortsetzen konnten. Das Volk schaute mit

86 Zum Namenswechsel von »Alfred« (so hätte der Höfling zuerst heißen sollen) zu »Honorio« vgl. Höfle 2001.

Freuden die junge Dame, und auf so viel lächelnden Gesichtern zeigte sich das entschiedene Behagen, zu sehen, daß die erste Frau im Lande auch die schönste und anmuthigste sei. (324)

Trotz dieser gelingenden Szene der Anhänglichkeit zwischen Volk und Herrschaft will der alte Oheim den Weg durch Stadt und Markt vermeiden. Der Zeitregie der *Novelle* nach müsste er ein Zeitgenosse der Französischen Revolution gewesen ein; in der symbolischen Darstellungsstrategie der *Novelle* erinnert er sich an eine nächtliche Brandszene auf einem Marktplatz auf einer seiner früheren Reisen, die ihn zutiefst erschreckt hat und mit der er die hochgestellten Personen, besonders die Fürstin, belästigt, so sehr, dass sich die Fürstin beim Brand in der Stadt der vom Oheim erzählten Bilder vom Brand erinnert und die erzählten Bilder sieht, nicht die gewissermaßen wirklichen.

Die scheinbar so harmlose Alterserzählung reicht also mit vielen Fäden in die Zeit der Französischen Revolution hinein. Der ›Brand‹ ist ein Kollektivsymbol (nach Jürgen Link) der Epoche für die entfesselte ›Menschenmasse‹ (so in Schillers *Glocke*), das wilde Tier, vor allem der Tiger, ein Symbol für die Tigernatur des Menschen, für die dunklen und aggressiven Regungen der Seele (so auch in *Zuversicht*, einer Revolutions-Erzählung des genauen Goethelesers Adalbert Stifter). Entlaufene Bestien können zeitgenössisch kaum anders denn als Metaphern für entfesselte, d. h. aus allen Bindungen gelöste Menschenmassen gelesen werden; große, ›entzündliche‹⁸⁷ Menschenansammlungen haben seit der Revolution etwas Gefährliches – das weiß der Oheim. Diese offensichtliche symbolische Gefährdung von Herrschaft spielt der Text an, richtet aber sogleich Gegenmaßnahmen ein. Schon im zweiten Absatz des Textes folgt die Versicherung, dass wir es mit einem aufgeklärten Staatswesen zu tun haben, das seine Lektion aus der Revolution gelernt hat:

Des Fürsten Vater hatte noch den Zeitpunkt erlebt und genutzt, wo es deutlich wurde, daß alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen, jeder nach seiner Art, erst gewinnen und dann genießen sollte. Wie sehr dieses gelungen war, ließ sich in diesen Tagen gewahr werden, als eben der Hauptmarkt sich versammelte, den man gar wohl eine Messe nennen konnte. (315 f.)

Relevanter noch als diese Exposition der Sozialcharaktere der *Novelle* ist die oben angesprochene Zeitschichtung. Die Thematisierung der ›Sattelzeit‹ ist nämlich gegengelagert in einer mindestens zitathaft präsenten Überlagerung der zweiten Renaissance der Weimarer Klassik durch die erste der Frühen Neuzeit. Darauf deuten die Tasso-Motive auf allen Ebenen: das Problem des Höflings,⁸⁸ die Option der Stanze in der Geschichte des Novellenstoffes, der

87 ›Entzündliche Soziologie‹: Vogl 2008; zum Massendiskurs insgesamt Gamper 2007.

88 Beiläufig Schulz (1998, 119): »War Tasso nach Goethes eigener Charakterisierung ein gesteigerter Werther, so ist Honorio nun eine Art gemäßigter Tasso.«

titelhafte Rekurs der *Novelle* auf die Novellengeschichte als eines frühneuzeitlichen Genres. Damit wird die Gegenwart in der Renaissance gespiegelt. Beispielhaft deutlich wird das in der Rede von den ritterlichen Tugenden, die Honorio zu verkörpern hat: als »der Ritter« und »Renner« (333), mit »Triumphzeichen, als wenn die Waffen erschlagener Feinde vor dem Sieger her zur Schau getragen wurden« (334); Honorio, als ad hoc ernannter »Stall- und Hofjunker« (317), kniet vor der Fürstin (334), wie nur je ein Höfling der Renaissance, der selbst gerade eine mittelalterliche Szene zitiert. Honorio kommt

herangesprengt, wie ihn die Fürstin oft im Lanzen- und Ringelspiel gesehen hatte. Eben so traf in der Reitbahn seine Kugel im Vorbeisprengen den Türkenkopf auf dem Pfahl, gerade unter dem Turban in die Stirne, ebenso spießte er, flüchtig heransprengend, mit dem blanken Säbel das Mohrenhaupt vom Boden auf. (333)

Deutet der »Mohr« auf die Kreuzzüge und Tassos Epos, so deutet schon Tasso in der *Liberata* zurück auf eine Ritterzeit, die seiner Epoche gerade noch einen Spiegel vorzuhalten imstande ist. Ein Jahr nach Tassos Tod ist die Zentralisierung des Turniers auch in Mitteleuropa in vollem Gang, gerade schon unter Rekurs auf literarische Vorlagen: 1596 wird bei Moritz v. Hessen in Kassel ein kompletter Ritterroman aufgeführt,⁸⁹ im 17. Jahrhundert rekurrieren Hoffeste auf das Epos sowie auf historische Vorlagen: historische Schlachten werden nachgespielt, so die Maurenkämpfe um Granada.⁹⁰ Waffen sind durch Holzlanzen und Holzschwerter ersetzt worden:

Und schon beginnen ungefährlichere Gewandtheitsübungen den ernstlichen Kampf zu verdrängen. Man übt sich an toten Zielen. Man schlägt oder sticht in voller Karriere nach einem Türkenkopf oder einem Medusenhaupt. Besonderer Beliebtheit erfreut sich das Ringelrennen, bei dem es gilt, in voller Karriere einen Reifen abzuheben. An Stelle von Mut und Kraft treten Geschicklichkeit und Eleganz als die Tugenden, die den Preis gewinnen. Der Ritter weicht dem Kavalier.⁹¹

Im »Zeitalter des Theaters«⁹² verwandelt sich Kampfspiel in Schauspiel. Die Dresdner Hoffeste⁹³ im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts werden unter Ver-

89 Alewyn 1989, 71.

90 Alewyn 1989, 19.

91 Alewyn 1989, 21.

92 Alewyn 1989, 21.

93 Vgl. Schaal 1984, dort auch Inventionsschilder, Inventionsmasken und Ringelstechlanzen (185 ff.). »Die Geschicklichkeitsübung des Ringelstechens erforderte es, dass man zu Pferde, Damen zumeist vom Wagen oder Schlitten aus, die Lanzenspitze in einen frei aufgehängten Ring platziert. Die zierlichen, gut ausbalancierten und dementsprechend leicht zu dirigierenden Lanzen sind den Farben der jeweiligen Kostüme angepasst.« (Ebd., 132) Vgl. insg. Watanabe-O'Kelly 1992, zu den höfischen Spielen in Thüringen Frenzel 1965, 200-212, sowie Rahn 2004.

wendung italienischer Künstler organisiert und zitieren selbst die Turniere des 16. Jahrhunderts (Maximilian I., August v. Sachsen, Maximilian II.). Zu den Festen des 17. Jahrhunderts gehören Ring- oder Ringelrennen und Kämpfe gegen Mauren und Türken. Am Dresdner Hoffest Augusts des Starken (1709) wird ein Damenfest mit Ringrennen veranstaltet, wo die Damen selbst – unterstützt durch 72 Kavaliere – »stechen«. Für die Nachahmung des »Campement« bei August dem Starken (»Zeithainer Lustlager«, Mühlberg 1730⁹⁴), Mittelding von Freilufttheater und Massenmanöver, fehlte in Weimar das Geld. – Die Ironie der Stelle besteht also nicht bloß darin, dass Honorio einen zahmen Tiger erlegt und sich als Ritter fühlt, sondern darin, dass der Text dieses Rittertum selbst schon als Zitat präsentiert: nicht nur ist der Tiger kein Untier, sondern Ausstellungsstück, nicht nur der Ritter, der es besiegt, kein Ritter, sondern ein Junker; sondern die Imagination, mit der er belegt wird, ist schon Zitat und das Mohrenhaupt eine Attrappe. Um 1800 ist auch die Zeit dieser Inszenierungen längst vorbei (abgelöst werden sie Mitte des 18. Jahrhunderts durch die zivileren höfischen Redouten, das Theater sowie Maskenspiele und Festumzüge, wie sie Goethe organisiert hat), die Fürstin wird Honorio also kaum im »Lanzen- und Ringelspiel« oder im Kopfrennen⁹⁵ gesehen haben. Allerdings war inzwischen eine Neuauflage des Turniers in Schwung gekommen. Die neugotische Anlage von Schloss Rosenau bei Coburg (nach Plänen von Schinkel) bildete die Kulisse für Ritterspiele und ein Turnier anlässlich der Eheschließung von Ernst v. Sachsen-Coburg-Saalfeld im Juli 1817; Auftakt für die historischen Inszenierungen des 19. Jahrhunderts, deren bewusste nationale Profilierung der *Novelle* fernsteht. Es ist aber keineswegs ausgeschlossen, dass sich dieses Element im Text bereits gegen solche Inszenierungen richtet.

Poetologische Landschaft

Der Renaissancehintergrund, für Goethe stets die Folie für die Frage, wie Kreativitätsdispositive mit Lebensanordnungen zusammenstimmen (*Torquato Tasso, Zueignung*), steht auch hinter der Landschaftsbeschreibung. Der Weg der Fürstin und ihres Gefolges zum Aussichtspunkt der alten Stammburg führt über abwechslungsreiches Gelände:

94 Vgl. zu Johann Ulrich v. Königs Epopöe »August im Lager« (Erster Gesang, 1731) und Breitingers Abhandlung im Kontext der Literatur der 1730er Jahre WA I/27, 80-82 (»Aus meinem Leben«, 1812).

95 »[E]in in Deutschland erfundenes, und an fürstlichen Höfen bey feyerlichen Lustbarkeiten übliches Ritter-Spiel zu Pferde, wo mit der Lanze, dem Wurf=Pfeile, oder dem Säbel, Degen und der Pistole, unter gewissen Bedingungen nach verschiedenen hölzernen Türken- oder Mohren-Köpfen gerennet wird, da denn derjenige, der in drey-mahligem Rennen das Beste thut, den Gewinn davon trägt.« (Krünitz: Ökonomische Encyclopädie, »Kopf-Rennen«)

Dann ging es weiter durch wohlversorgte Frucht- und Lustgärten sachte hinaufwärts, und man sah sich nach und nach in der aufgethanen wohlbewohnten Gegend um, bis erst ein Busch, sodann ein Wäldchen die Gesellschaft aufnahm, und die anmuthigsten Örtlichkeiten ihren Blick begränzten und erquickten. Ein aufwärts leitendes Wiesenthal, erst vor kurzem zum zweitenmale gemäht, sammetähnlich anzusehen, von einer oberwärts, lebhaft auf einmal reich entspringenden Quelle gewässert, empfing sie freundlich, und so zogen sie einem höheren freieren Standpunct entgegen, den sie, aus dem Walde sich bewegend, nach einem lebhaften Stieg erreichten, alsdann aber vor sich noch in bedeutender Entfernung über neuen Baumgruppen das alte Schloß, den Zielpunct ihrer Wallfahrt, als Fels- und Waldgipfel hervorragten sahen. (326 f.)

Mithin: wohlversorgte Fruchtgärten – ein freundliches Wiesental von einer reich entspringenden Quelle gewässert – ein höherer freierer Standpunkt, durch lebhaften Stieg zu erreichen, mit Blick auf einen Fels- und Waldgipfel. Dem Aufstieg korrespondiert der panoramatische Blick hinunter über die Ständepyramide: »das fürstliche Schloß« (327), »das fürstliche Schloß mit seinen Theilen, Hauptgebäuden, Flügeln, Kuppeln und Thürmen erschien gar stattlich« (328); dann sieht man »den wohlgebauten höhern Theil der Stadt« (327), die »obere Stadt in ihrer völligen Ausdehnung« (328); dann »die untere Stadt, den Fluß in einigen Krümmungen, mit seinen Wiesen und Mühlen« (327), mit dem Fernrohr kann man in den Markt hineinsehen, »den großen Marktplatz, wo eine zahllose Menge von Buden die Gestalt einer kleinen Stadt, eines Feldlagers angenommen hat« (322); schließlich die »weite nahrhafte Gegend« (327), »das aufgleitende flache [...] fruchtbare Land« (328): Adel, Bürger, Bauern in ihren sozialtopographischen Sphären, in der idealtypischen Sozialtopik der Frühen Neuzeit. Die Verhältnismäßigkeit der Stände betont die *Novelle* auffällig: »jeder nach seiner Art« solle erst gewinnen, dann genießen (317); alle Gotteswerke sind weise, »jedes nach seiner Art« (340), sagt der »Mann« der Schaustellerfamilie; vom Lied des Knaben war »Alles« »wie beschwichtigt; jeder in seiner Art gerührt« (343). »Das Kind flötete und sang so weiter, nach seiner Art die Zeilen verschränkend und neue hinzufügend« (348).

Zugleich ist aber der Spazierritt durch die Topographie der *Novelle* ein Gang durch die Poetik, eine Reise durch die drei klassischen Gattungen Vergils: die *Georgica*, das Lehr-Gedicht über die Landwirtschaft (»wohlversorgte Frucht- und Lustgärten«); die *Bucolica*, das Hirtengedicht, die Idylle, am *locus amoenus* mit Hain und Quelle (ein »aufwärts leitendes Wiesenthal, erst vor kurzem zum zweitenmale gemäht, sammetähnlich anzusehen, von einer oberwärts, lebhaft auf einmal reich entspringenden Quelle gewässert«, 326; die »lebhaft[e] [...] Quelle des nahen fließenden Baches«, 332). Die Vierte Ekloge enthält ja die berühmte Prophezeiung von der Geburt des Knaben, der das eiserne Zeitalter beenden und ein goldenes heraufführen wird – auf den

Knaben der *Novelle* muss nicht eigens hingewiesen werden. Schließlich geht es in den Bereich des großen Epos, »einem höheren freierer Standpunct entgegen« (327), *paulo maiora canamus*, als dem Gipfelpunkt der Kunst, symbolisiert im alten Schloss, genealogisch ist es die »Stammburg« (317, 318) auf dem »Fels- und Waldgipfel« (328).

Zurück zu den Blicken. Die Fürstin begibt sich in die »hintern Zimmer« des Schlosses, »welche nach dem Gebirg eine freie *Aussicht* ließen, die um desto schöner war, als das Schloß selbst von dem Flusse herauf in einiger Höhe stand und so vor- als hinterwärts mannichfaltige bedeutende *Ansichten* gewährte. Sie [die Fürstin] fand das treffliche *Teleskop* noch in der Stellung wo man es gestern abend gelassen hatte, als man [...] die hohen Ruinen der alten Stammburg *betrachtend*, sich unterhielt [...]« (317, Hervorh. W.M.). Ähnliche Teleskope – optische Apparate, die topographische Distanzen überbrücken – führen die Begleiter der Fürstin auf dem Ausflug mit sich, durch ein solches Teleskop wird Honorio den Brand in der Stadt bemerken.⁹⁶ Zu den Sanierungsmaßnahmen an der Ruine der Stammburg hat »ein Meister« Zeichnungen angefertigt, die vom Oheim der Fürstin unterbreitet werden – durch sie wird die Fürstin ange-regt, sich auf den Ausflug zu begeben, um alles mit eigenen Augen zu sehen, diese Bilder setzen also die Handlung in Gang, »man wollte bis zu einem gewissen Punkte gelangen, wo ein vorstehender mächtiger Fels einen Flächenraum darbot, von wo man eine *Aussicht* hatte, die zwar schon in den Blick des Vogels übergang, aber sich doch noch mahlerisch genug hinter einander schob.« (328) Die Natur also soll noch ein Bild abgeben, das mit dem Teleskop »ge-zoomt« werden, virtuell begangen werden kann. Staffelungen, das gilt auch für die semantischen Staffelungen, müssen als solche erhalten bleiben.

Allerdings lässt sich schon hier an dem zweifeln, *was* diese vielen Blicke und Perspektiven und Aussichten tatsächlich *sehen*. Erinnern wir uns, dass zu Beginn der *Novelle* das Fürstenschloss in dichten Nebel getaucht war; erinnern wir uns an die Vogelschau des Aussichtsplatzes, die doch noch als Bild, als Landschaftsmalerei missverstanden wird; und prompt beginnt es in diesem Landschaftsbild, in dieser Vedute auch zu brennen. Die *Novelle* hat ihren ersten Gipfel in einer Verknennung: Als Honorio sich auf den Tiger stürzt und ihn erlegt, um vermeintlich seine Dame zu retten, heißt es:

Flieht! gnädige Frau, rief Honorio, flieht! Sie wandte das Pferd um, dem steilen Berg zu, wo sie herabgekommen waren. Der Jüngling aber, dem Unthier entgegen, zog die Pistole und schoß, als er sich nahe genug glaubte; leider jedoch war gefehlt, der Tiger sprang seitwärts [...]. Beide Renner erreichten zugleich den Ort wo die Fürstin am Pferde stand; der Ritter beugte sich herab, schoß und traf mit der zweiten Pistole das Ungeheuer durch den Kopf, daß es sogleich niederstürzte, und ausgestreckt in seiner Länge erst recht die Macht und Furchtbarkeit sehen ließ, von der

96 Zur skeptischen Behandlung des Teleskops in der »Novelle« vgl. Höfle 2001.

nur noch das Körperliche übrig geblieben da lag. Honorio war vom Pferde gesprungen und knieete schon auf dem Thiere, dämpfte seine letzten Bewegungen und hielt den gezogenen Hirschfänger in der rechten Hand. Der Jüngling war schön, er war herangesprengt, wie ihn die Fürstin oft im Lanzen- und Ringelspiel gesehen hatte. Eben so traf in der Reitbahn seine Kugel im Vorbeisprengen den Türkenkopf auf dem Pfahl, gerade unter dem Turban in die Stirne; eben so spießte er, flüchtig heransprengend, mit dem blanken Säbel das Mohrenhaupt vom Boden auf. In allen solchen Künsten war er gewandt und glücklich, hier kam beides zu Statten. (333)

Die Verkennung ist natürlich die, dass hier keine Dame zu erretten ist (*damsel in distress*), sondern ein versprengtes Menagerietier auf den Plan getreten ist. Tiefer könnte ein Höfling nicht fallen, als irrtümlich ein zahmes Tier, keinen ›Tyranen der Natur‹, sondern einen wertvollen tierischen Mitarbeiter im Unterhaltungsgeschäft zu erlegen, eine Kapitalvernichtung, keine Heldentat; um das Bild noch einmal aufzunehmen, sind dieser Löwe und dieser Tiger nicht mehr die Aristokraten der Natur, Agenten der sozialen Vertikalen, sondern Objekte der Warenzirkulation. Die dramatische Szene – ganz anders als der ›reale‹ Brand in der Stadt, der die Erzählung nicht weiter interessiert – war also nur einer Illusion geschuldet, einer systematischen Verkennung aufgrund eines anachronistischen höfischen Habitus; jenes in der Sozialisation erworbenen Prinzips der Wahrnehmung, das Handlungen und Wahrnehmungen, auch Blicke und »Sichtweisen« steuert, mit denen Personen klassifiziert und eingeschätzt werden. Als die Schaulustler als die Besitzer des Tieres eintreffen und die Sachlage sich aufklärt, wird der Ritter wieder zum Reiter, Honorio von dem schon vom »Herbstnebel« befallenen Feld höfischer Ehre im letzten ›Herbst des Mittelalters‹ wieder in das klare Licht des 19. Jahrhunderts zurückversetzt.

Damit relativiert sich auch die ganze, sei es symbolische, sei es ›reale‹ Landschaft der *Novelle* auf das höfische Personal hin. Die poetologische Landschaft der *Novelle* ist damit nicht nur auf den Hof *hin*, sie ist auch vom Hof *her* perspektiviert: Der Text bietet zugleich den Blick des Hofes auf die Welt und seine Objektivierung durch strukturelle Ironie.⁹⁷ Das poetologische

97 Der Text geht damit über die ›Hervorhebung‹ der »vermittelte[n], durch eigene oder fremde Erfahrung geprägte[n] Wahrnehmungsweise der adligen Gesellschaft [...], speziell der Fürstin« durch den Erzähler, die Müller-Dyes (2004, 201; vgl. auch Kaiser 1993, 89) konstatiert, weit hinaus. Müller-Dyes diagnostiziert nämlich das Erzählverfahren der »Novelle« mit Gérard Genette als »nicht-fokalisiert« (ebd., 200), es gebe »keine erkennbare Differenz« zwischen Erzählersicht und der der Figuren, was sich auch an der »weitgehenden Übereinstimmung von Figurenrede [...] und Erzählerkommentar« zeigen ließe. Ist schon die letztgenannte Begründung fraglich oder unverständlich, so liegt ein offener Widerspruch zu Cheesmans Beobachtung (1994, 136, unter Berufung auf Picozzi Balfour 1976) vor, die Form der Kamerafahrt sei der »Novelle« ganz eigen, »allerdings mit dem Blickwinkel der beiden Frauenfiguren eng verbunden, welche mit den jeweiligen männlichen Begleitern den Stab der Erzählperspektive bis zum Höhe-

Renaissanceszenario steht damit in seiner zeitgeschichtlichen Triftigkeit in Frage; die *Novelle* färbt den Hof in allen seinen Dimensionen, vor allem den kulturellen und habituellen, so ironisch ein, dass sein ›Weltbild‹ nicht durch Realien oder die Handlungsführung relativiert erscheint, sondern durch die Verkennungen, die von den Habitus produziert werden. Insofern bietet der Text den logischen Endpunkt des Tasso-Syndroms in der Werkgeschichte: jenen Punkt, an dem das Syndrom ›objektiv‹ wird, weil es einer totalisierenden Optik unterzogen wird, die sich gerade durch die vielen vorgeführten ›falschen‹ Optiken profiliert.

Wenn auch diese Welt an ihr Ende geraten ist, heißt das nicht zugleich, dass sie an ihrem Anachronismus gescheitert wäre. Das Bild einer sanften Transformation im Sinn einer wechselseitigen Reform, die die Staatsglieder aneinander vornehmen sollen und die im Ritt der Fürstin durch die Schar der loyalen und stolzen Untertanen am Markt aufscheint, bleibt aufrecht; es gibt keine ›neue‹ Welt und kein ›neues‹ Personal, das einen triftigeren und unverstärkteren Blick auf die Phänomene hätte, weil es Agentur einer ›neuen‹ Zeit wäre. Die Stadtbürger spielen im ganzen Text keine Rolle, es sei denn, dass von ihnen gesagt wird, dass »die Weiber nicht brauschig und die Männer nicht pausig genug sich gefallen könnten« (324). Am ehesten ist noch ausgerechnet Honorios Blick nach Westen auf eine solche neue Welt gerichtet, wohl auf das Amerika der *Wanderjahre*, nach der Aufklärung über die friedliche Natur des getöteten Tigers:

Honorio schaute gerade vor sich hin, dorthin wo die Sonne auf ihrer Bahn sich zu senken begann. – Du schaust nach Abend, rief die Frau [der Schaulstellerfamilie, W.M.], du thust wohl daran, dort gibt's viel zu thun; eile nur, säume nicht, du wirst überwinden. Aber zuerst überwinde dich selbst. Hierauf schien er zu lächeln, die Frau stieg weiter, konnte sich aber nicht enthalten nach dem Zurückbleibenden nochmals umzublicken; eine röthliche Sonne überschien sein Gesicht, sie glaubte nie einen schönern Jüngling gesehen zu haben. (345)

Der Weg nach Westen, in die Horizontale der kapitalistischen Moderne, ist bei Honorio durch den höfischen Wunsch nach Weltkenntnis und *aventure* motiviert; schlug er ihn tatsächlich ein, dann führte er ihn in eine Welt, die die Sphäre, der er entstammt, nicht nur nicht kennt, sondern auch auf längere Sicht erst entwerten, dann zerstören wird; ökonomisches Kapital wird dann nicht länger Funktion symbolischen Kapitals sein, sondern umgekehrt.

punkt befördern.« Man wird also mit mehreren wechselnden Fokalisierungstypen zu rechnen haben. Mit wenigen Ausnahmen in Nullfokalisierung (der Eingang; einzelne Stellen: »hatte die Fürstin nicht Zeit zu bemerken«, 335) ist der erste Teil der *Novelle* dominant intern fokalisiert (Fürstin; Einblicke in Gemütsregungen, ein Kriterium dieses Typs, erhält man nur von der Fürstin, die anderen ›scheinen‹ nur etwas zu denken oder sie reden); als die Fürstin aus dem Bild verschwindet, wechselt der Text in die Nullfokalisierung.

Die *Novelle* entschlügt sich allerdings dieser Dialektik und nimmt eine ganz andere Richtung: in die Transzendente. Die Selbstaufhebung des Schauergerüsts des höfischen Decorums, dem die Figuren in Wahrnehmen, Denken, Handeln und Sprechen folgen, tangiert auch die Vertikalität der klassischen Poetik, die in der Soziotopographie des Novellenraums implementiert ist. Die *Novelle* zitiert damit in einem Abgesang auf die Renaissance ihr poetologisches System und verabschiedet es zugleich mit der ganzen Kulturpoetik des Hofes.

Doch auch die Schausteller sind keine bloßen Schausteller. Die »Frau« kommt mit einem Knaben gelaufen, und

kaum war Honorio sich besinnend aufgestanden, als sie sich heulend und schreiend über den Leichnam her warf, und an dieser Handlung, so wie an einer, obgleich reinlich anständigen, doch bunten und seltsamen Kleidung sogleich errathen ließ, sie sei die Meisterin und Wärterin dieses dahin gestreckten Geschöpfes, wie denn der schwarzzaugige schwarzlockige Knabe, der eine Flöte in der Hand hielt, gleich der Mutter weinend, weniger heftig, aber tief gerührt, neben ihr knieete. (336)

Ihre Klage um das tote Tier bringt sie mit Leidenschaft vor: »Eine natürliche Sprache, kurz und abgebrochen, machte sich eindringlich und rührend; vergebens würde man sie in unsern Mundarten übersetzen wollen, den ungefähren Inhalt dürfen wir nicht verhehlen. Sie haben dich ermordet, armes Thier! ermordet ohne Noth!« (336) Der Mann der Familie, »groß von Gestalt, bunt und wunderlich gekleidet wie Frau und Kind« (337), hält eine »Rede« (342), »mit anständigem Enthusiasmus« (340), »mit dem Ausdruck eines natürlichen Enthusiasmus« (342), um die Jagdgesellschaft von der Tötung auch noch des Löwen abzuhalten: eine Gleichnisrede vom Verwittern der Felsen und ihrem Abschleifen zu Kieseln durch die Macht des Wassers, von den Werken der Bienen und Ameisen, ihre Zerstörung durch das Pferd, vom Löwen als Herrscher »über alles Gethier« und seine Zähmung durch den Menschen, denn »das grausamste der Geschöpfe hat Ehrfurcht vor dem Ebenbilde Gottes, wornach auch die Engel gemacht sind, die dem Herrn dienen und seinen Dienern.« (341 f.)

Diese Figuren gehören offensichtlich in die Reihe der Goetheschen Ausnahmefiguren wie Mignon (auch Mignon spricht gebrochen, aber in makellosen Versen), die die Poesie verkörpern. In diesem Fall sind sie offenbare Vertreter der Natur- oder Volkspoesie, ihre Sprache ist biblisch und naiv-religiös, Wendungen aus der Bergpredigt wechseln mit Redefiguren aus den Psalmen und den Propheten; die Kürze und Abgebrochenheit der Rede erinnert an Herders berühmte Charakterisierung der Volkspoesie als einer Diktion von »Sprüngen und Würfeln«, aus dem *Ossian-Briefwechsel* der 1770er Jahre.⁹⁸

98 Meyer (1973, 24 f.) vergleicht die Klage der »Frau« mit dem grönländischen Totenlied in Herders »Ossian«-Aufsatz von 1773, Wagenknecht (1994, 13-15) mit einer Stelle aus J. F. Coopers »The Last of the Mohicans« (1826).

Herder hatte in der Bibel die älteste poetische Urkunde des Menschengeschlechts gesehen, und das ist hier intendiert. Der Knabe, der den Löwen flötespielend und singend aus der Burg führt, versammelt in seiner *figura* eine Fülle von assoziativen Anschlüssen: Er ist der antike Androklos, der dem Löwen den Dorn aus dem Ballen zieht; er ist der biblische Prophet Daniel, der durch frommen Gesang in der Löwengrube die Bestien besänftigt; und seine Flöte ist ein Requisit aus Mozarts *Zauberflöte*. Wir haben es also mit einem Text zu tun, der sich ohne weiteres »Novelle« nennt, der als Epos konzipiert wurde und mit gesungenen Versen, einem Lied, endet, in einem Szenario, das mit der *Zauberflöte* auf eine Märchenoper zurückgeht. In einem vorbereitenden Schema wird die letzte Szene mit »Idyllische Darstellung«⁹⁹ charakterisiert.

GATTUNG UND RAUM. – Wenn die These von einer poetologischen Landschaft in der *Novelle* zutrifft, dann wäre Honorio, der am stärksten dem heroischen Code unterworfen ist, der Stammburg zugeordnet. Honorio vertritt diesen Code in der Abschattung des frühen 19. Jahrhunderts: Der Urlaub, den er begehrt, wird ihn nicht auf Aventure führen, sondern in fremde Länder, um in der Konversation bestehen zu können; der Minnedienst, den er seiner Dame leistet, wird in die zart angedeutete Möglichkeit einer erotischen Beziehung umgedeutet; am Fell des – zumal zahmen, wie sich ja herausstellt – Tigers, das er der Dame als Trophäe zudenkt, haftet seine Geschichte als Trophäe der (Mohren-)Schlacht im *triumphus* (»Ist es doch, erwiderte der Jüngling mit glühender Wange, ein unschuldigeres Triumphzeichen, als wenn die Waffen erschlagener Feinde vor dem Sieger her zur Schau getragen wurden.« 334).

Wird die heroische Landschaft zurückgebaut, so dehnt sich der Raum der Idylle über die Landschaft des Textes aus. Sein Personal, die Schaustellerfamilie, bewegt sich vom Rand der Stadt, den letzten Buden des Marktes,¹⁰⁰ aus einer Peripherie, die ihrer soziokulturellen Randständigkeit entspricht, in die heroische Region der »Stammburg«: am Ende über den ganzen erzählten Raum hin. Signifikanterweise fällt die erste Begegnung zwischen der Hofgesellschaft – der Fürstin, Honorio, der Fürst mit den Jagdgästen kommt dazu – und den Schaustellern in den Bereich der Ekloge, »einige Schritte von der lebhaften Quelle des nahe fließenden Baches herab« (332), in die als Erstes der Tiger gerät; das Tableau um das tote Tier – der Text nennt es »Gruppe« (335, 337, 344) – bildet das »Gipfeltreffen« der Novellenpersonen, in dessen Folge sich die Hofgesellschaft Schritt für Schritt vom Berg und aus der

99 WA I/18, 488 (H4; in H2: »Idyllisches Ende«).

100 Man war »nach und nach auf einen freien Platz gelangt, der zur Vorstadt hinführte, wo am Ende vieler kleinen Buden und Kramstände ein größeres Bretergebäude in die Augen fiel, das sie kaum erblickten, als ein ohrzerreißendes Gebrülle ihnen entgegen tönte« (325).

Novelle zurückzieht. Diesem Raumverlust steht der Aufstieg von Frau und Kind in den Bereich der Stammburg gegenüber, der des Kindes und des Löwen in den inneren Burghof. Der Idyllenraum, der an den Figuren haftet, erstreckt sich jetzt, mit Ausnahme des neuen Schlosses mit seinen französischen Parkanlagen, über die gesamte Topographie der *Novelle*, bis in das Zentrum der genealogischen Beglaubigung der Hofgesellschaft hinein. Was der Fürstoheim Friedrich zum ›Zauberschloss‹ zu gestalten wünscht (»a tourist attraction«¹⁰¹), kann erst jetzt, da er fort ist, zum Ort einer Szene heller Magie werden.¹⁰² Der Fürstoheim hat an der Stammburg einen Agon zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ anzuzetteln versucht, der Wald ist ein Urwald, die Naturdinge sind generisch wahrgenommen, bereitgelegt für ihr Schicksal als ›Charakteristisches‹ auf dem Papier‹ der Skizze des Malers :

Doch ich sage nicht recht, denn es ist eigentlich ein Wald der diesen uralten Gipfel umgibt; seit hundert und fünfzig Jahren hat keine Axt hier geklungen und überall sind die mächtigsten Stämme emporgewachsen; wo Ihr Euch an den Mauern andrängt, stellt sich der glatte Ahorn, die rauhe Eiche, die schlanke Fichte mit Schaft und Wurzeln entgegen; um diese müssen wir uns herumschlängeln und unsere Fußpfade verständig führen. Seht nur wie trefflich unser Meister dieß Charakteristische auf dem Papier ausgedrückt hat, wie kenntlich die verschiedenen Stamm- und Wurzelarten zwischen das Mauerwerk verflochten und die mächtigen Äste durch die Lücken durchgeschlungen sind! (319)

Damit muss die eigentliche generische Natur der Stammburg-Natur verfehlt werden: gewiss, Ahorn, Eiche und Fichte, doch berichtet der Wärtel, »oben hinter der höhern Ringmauer habe sich der Löwe im Sonnenschein gelagert, am Fuße einer hundertjährigen Buche, und verhalte sich ganz ruhig« (338). Der Löwe liegt damit unter der einzigen Buche im botanisch genauen Text, er liegt »sub tegmine fagi«,¹⁰³ unter der Buche der Ersten Ekloge Vergils, wo Tityrus seine Flöte bläst. Der Chronotopos¹⁰⁴ des Hofes – und seine bereits zitathaft gewordene Stammform, der Chronotopos des Abenteurers, wie er hinter Honorios durchaus ins Zivile herabgestimmten Phantasien vom *amour courtois* und vom *chevalier errant* steht, hereingezogen in die Progresszeit der Moderne und einer defensiv modernisierten Adelswirtschaft – ist damit getilgt zugunsten des Chronotopos der Idylle, mit seiner zyklischen Zeitordnung.

101 So lakonisch Steer (1976, 430).

102 Das ›Zauberschloss‹ bezieht sich wohl auf Armidas Schloss in der »Liberata« (XVI/10); Armidas Garten wird bewacht von einem Löwen (XV/50) und Ungeheuern (XV/51). Auf Armidas Schloss verweist unter Bezug auf »Torquato Tasso« Kaiser (1985, 262).

103 »Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi|silvestrem tenui musam meditaris avena« (Vergil 1995, 28; Bucolica I, 1f.).

104 Nach Bachtin 1975/1989, 7-9.

PROPHETIE UND ANGELOLOGIE. – Damit ist der Boden bereitet für die semantische Transfiguration des Knaben in den »puer« der Vierten Ekloge Vergils in der *Saeculi novi interpretatio*, die nicht von ungefähr 1782 als »novus ordo seclorum« in das Siegel der Vereinigten Staaten geraten ist und für die *Novelle* an die von weither präsenste Amerika-Thematik anschließt. (Auch das mag zu den »Gründen« gehören, die Goethe den Text mit »Novelle« haben betiteln lassen.) Mit dem »puer« erneuert sich die Reihe der Zeitalter und beginnt wieder mit dem goldenen, »nascenti puero, quo ferrea primum | desinet ac toto surget gens aurea mundo«. ¹⁰⁵ Die »Melodie, die keine war, eine Tonfolge ohne Gesetz« (340, Hervorh. W.M.), ist »vielleicht eben deßwegen so herzergreifend« (ebd.), weil sie auf jenes goldene Zeitalter verweist, »quae vindice nullo | sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat«, ¹⁰⁶ bevor – oder, mit Vergil, nachdem – das eiserne mit Schwertern und Honorios Pistolenkugeln seinen Auftritt hat. Dem Knaben der Vierten Ekloge werden »nullo [...] cultu« Geschenke der Erde zuteil, die Ziegen geben freiwillig die Milch und das Vieh wird die Löwen nicht mehr fürchten (»ipsae lacte domum referent distinta capellae | ubera, nec magnos metuunt armenta leones« ¹⁰⁷), der Warentausch des Marktes wird ein Ende haben (»nec nautica pinus | mutabit merces«), »sponte sua«, ¹⁰⁸ ohne Färber, werden die Lämmer in Scharlach gehen, auch jener Gott Pan, der in der *Novelle* in der Mittagsstunde schläft (329), müsste sich einem Gesang von solchen Dingen geschlagen geben (»Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum« ¹⁰⁹). Die Zeit ist jedenfalls nahe (»aderit iam tempus« ¹¹⁰), wie im *Märchen* (»es ist an der Zeit« ¹¹¹) und in der *Zweiten Zauberflöte* (»Schlägt die Stunde wohl? Uns nie«, sagen die zur Königin der Nacht übergelaufenen Geharnischten, jetzt [Gefängnis-]Wärter am unterirdischen Ort der Feuer- und Wasserprobe, »[v]on ihnen gehen Ketten herab, woran die Löwen gefesselt sind, die am Altare liegen« ¹¹²). Noch einmal sind so die relevanten Texte verklammert.

Von dieser Vision brauchen Menageristen des 19. Jahrhunderts nichts zu wissen, ihnen genügt das Prophetenbuch Daniel, mit Löwengrube, Engeln und Apokalypse. Das Schlussbild der *Novelle* ist weniger fromm als über-

105 Vergil 1995, 44-46; Bucolica, IV, 8 f. – Die »Cumaäische Sibylle«, auf die sich Vergil bezieht (»Ultima Cumaei venit iam carminis aetas«), wurde als »jüdisch-alexandrinische Sibylle« auf das Buch Daniel und die Jesaja-Prophetie zurückgeführt (Sabatier 1982, 100 f.).

106 Ovidius Naso 1988, 10 (Metamorphosen I, 89 f.), Hervorh. W.M.

107 Vergil 1995, 46; Bucolica IV, 21 f.

108 Vergil 1995, 48; Bucolica IV, 45.

109 Vergil 1995, 48; Bucolica IV, 59.

110 Vergil 1995, 48; Bucolica IV, 48.

111 WA I/18, 235, 238, 247, 250, 263 (»Mährchen«, 1795).

112 WA I/12, 216 f. (»Der Zauberflöte Zweiter Theil«, 1801). – Die Rolle der Flöte des Knaben in der »Novelle«, mit der er wie Orpheus oder Tamino durch Musik die Bestien besänftigt, kontrastiert deutlich mit der Depotenzenierung der Zauberinstrumente in der *Zweiten Zauberflöte* – eine subtile Selbstkorrektur.

determiniert: Bild wird über Bild gelegt, Antike (Bukolik und Androklus-Geschichte) und Altes Testament (Daniel, Daniel-Apokalypse, Jesaja). Interpretieren hat dieses Verfahren misstrauisch gemacht und es als Täuschung betrachten lassen.¹¹³ Interessanter ist die Frage, welche Gattungen damit in den Text eingespielt werden. Die chronotopische Lesart hat die Überlagerung des Novellenraums durch den Idyllenchronotopos gezeigt. Goethe selbst hat den Schluss so charakterisiert: »Aber ein ideeller, ja lyrischer Schluß war nötig und mußte folgen; denn nach der pathetischen Rede des Mannes, die schon poetische Prosa ist, mußte eine Steigerung kommen, ich mußte zur lyrischen Poesie, ja zum Liede selbst übergehen.«¹¹⁴ Tatsächlich endet ja der Text mit dem Lied des Knaben, »nach seiner Art die Zeilen verschränkend und neue hinzufügend« (348), es entsteht also vor den Ohren der Hörer, wie es für orale literarische Praxis charakteristisch ist.¹¹⁵

Jenes »Lied« bewegt sich vollständig in der Topik der Bibel, die von den Reden der Frau und des Mannes präludiert worden war. Goethe rekurriert dabei offenbar auch auf Herders Arbeiten zur Poesie der Bibel; die neuerliche Beschäftigung mit Herder hatte schon in den Aufsätzen zum *Divan* eine Rolle gespielt, als zur Historizität von Israels Zug durch die Wüste festgehalten wurde:

Schriften in welchen alte Traditionen zusammen gestellt sind bleiben immer eine Art von Poesie, nicht gerechnet daß ihr größter Theil selbst der Form nach Lied war, so ist ihr Inhalt meist poetisch das heißt es ist gerade nur der Sinn wahr, das ausgesprochne Factum ist meist nur Fabel. Wer wird den Erzähler bey dem Wort nehmen der die Welten wie Mauern aufbaut, wenn er Sonne und Mond festhält, wenn er bald seinen Volksgott bald die Thiere der Felder und des Stalles redend einführt; wer erfreut sich nicht hier einer belebenden Dichtung.¹¹⁶

Bei Herder war die »zweite Gattung der Dichtkunst«, »Gesang«, »Lied«, *mizmor*, aus dem Spruch (*mašal*) entstanden, dieser »in eine Gattung höherer Harmonie gezogen«. Die Gattungstheorie des Liedes im Geist der ebräischen Poesie hatte die Idylle dem Lied subsumiert¹¹⁷ und formuliert, »Elegie [...] das

113 Der Weg führt über die Abqualifizierung der Schausteller als »stagey« (Swales 1977, 71) zur Depotenzierung der Löwennummer des Knaben als Schaustellertrick, damit die poetische Realität des Personals mit dessen angenommener zeitgeschichtlicher Realität austreibend. Vgl. auch Rowland 1996, 117; Höfle 2001, 166; Cheesman 1994, Merkl 1997.

114 Goethe/Eckermann 192, 18. 1. 1827.

115 Staiger (1942/1990, 202) sieht hier »Zeitlosigkeit« pointiert, Müller-Dyess eine »Desemantisierung« (2004).

116 WA I/7, 328 (Paralipomena zum »Divan«, 1819). Auf die Stelle macht in diesem Kontext Otto (1999, 44) aufmerksam. Zum biblischen Kontext der »Novelle« und zu Goethe/Herder vgl. insg. Meyer 1973, Otto 1999, Memmolo 2008.

117 »Das Lied nach äußern Gegenständen einzuteilen, und z. E. eine besondre Gattung Idyll zu nennen, ist unebräisch, selbst unpoetisch«. Herder: FA 5, 978 (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

sanfte Lied der Freude oder der Liebe [...] der Lobgesang [...] alle stehen unter dem Gesange [...] der seinen Namen eben von den Kadenzten und Einschnitten hat, die ihm die Musik anschuf.«¹¹⁸ Bedenkt man, dass die Abfolge der »enthusiastischen« Äußerungen von Frau, Mann und Kind die Abfolge von Klage (um den Tiger, also Totenklage, *lamentatio*, »Weheworte«¹¹⁹), Gleichnisrede (die »pathetische[] Rede des Mannes, die schon poetische Prosa ist«) und Lied, »eine Steigerung [...] zur lyrischen Poesie, ja zum Liede selbst« ist, so geht die *Novelle* die Abfolge der biblischen Gattungen zurück; prophetische Klagerede und neutestamentliche Gleichnisrede (»schau die Ameise da! sie kennt ihren Weg und verliert ihn nicht«, 341) sind »späte« (Schiller hätte gesagt: sentimentalische) Gattungen, die sich ins (»naive«) »Lied« zurückbewegen, an dem alle drei Schausteller gleichwohl in der gemeinsam gesungenen letzten Strophe (»Denn der Ew'ge herrscht auf Erden«) teilhaben.

Die Poetik der Bibel stand bei Herder in unmittelbarer Nachbarschaft zu seiner Poetik des Volksliedes. Bei Herder staffelte sich der »Gesang« vom populären Kunstlied, das in der »Empfindsamkeit« der 1750er Jahre entwickelt worden war,¹²⁰ zum populären Lied, vom historischen Lied über das Gebrauchslied bis zur Protoballade der Moritatensänger (aus denen wieder die 1770er Jahre – Gleim, Bürger – die Kunstballade entwickelten); hin zu dem aus unvorgreiflichen Tiefen stammenden Ur-Lied *mizmor*. Diese historische Staffellung wird in der *Novelle* als »Umspringbild«, in Gleichzeitigkeit gebracht, präsentiert:¹²¹ Der Knabe ist *zugleich* frommer Balladensänger und Vertreter der Urpoesie, Schausteller *und* »schwarzäugiger, schwarzlockiger« (335) David,¹²² der in der Stammburg auf einem »Felsen [...] von den festesten des ganzen Gebirgs« (319), also auf Goethes Granit,¹²³ am rechten Ort ist;

118 Herder: FA 5, 977 f. (»Vom Geist der ebräischen Poesie«, 1783).

119 »Weheworte« sind eine expressive, nicht appellative biblische Gattung der Totenklage, später der Propheten (Berger 2005, 260-264). »So wird es nicht mehr sein! Wehe, wehe!«, sagt die »Frau« (336).

120 Vgl. Lütteken 1998.

121 Keinesfalls handelt es sich um eine »Löschung von Begriffen durch ihr »Ineinander-schieben« (Mandelartz 2003, 316).

122 Vgl. Steer 1982.

123 »Mit diesen Gesinnungen nähere ich mich euch, ihr ältesten würdigsten Denkmäler der Zeit. Auf einem hohen nackten Gipfel sitzend und eine weite Gegend überschauend kann ich mir sagen: Hier ruhest du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht, keine neuere Schicht, keine aufgehäuften zusammengeschwemmte Trümmer haben sich zwischen dich und den festen Boden der Urwelt gelegt, du gehst nicht wie in jenen fruchtbaren schönen Thälern über ein anhaltendes Grab, diese Gipfel haben nichts Lebendiges erzeugt und nichts Lebendiges verschlungen, sie sind vor allem Leben und über alles Leben. [...] hier auf dem ältesten ewigen Altare, der unmittelbar auf die Tiefe der Schöpfung gebaut ist, bring' ich dem Wesen aller Wesen ein Opfer. Ich fühle die ersten festesten Anfänge unsers Daseins; ich überschau die Welt, ihre schroffen und gelinderen Thäler und ihre fernen fruchtbaren Weiden, meine Seele wird über sich selbst und über alles erhaben und sehnt sich nach dem nähern Himmel.« WA II/9, 173 f. (»Über den Granit«, 1784).

die Ruine steht damit in einer anderen Raum-Zeit als die gegliederte Landschaft des übrigen Textes.¹²⁴ Mit diesem Verfahren überblendet Goethe Real- und Konstruktionsgeschichte des neuen Gattungssystems, das gleichermaßen auf vorliterarische Praktiken, deren poetologische Neuinterpretation, philologische Arbeit und Phantasie sowie die Dissoziationsprozesse des literarischen Feldes und dessen Polarisierung in getrennte Sektoren zurückgeht. Somit bringt die *Novelle* eine Entwicklung zum Abschluss und zum Überblick, in der ihr Autor nicht der einzige, aber doch einer der wichtigen Akteure gewesen war. Die von den Avantgardisten Arnim und Brentano arrangierten Volkslieder von *Des Knaben Wunderhorn* waren bereits Goethe gewidmet gewesen.

GENERISCHE ADHÄRENZMYTHEN. – Gewinnt die *Novelle* damit gattungspoetologisch systematischen Charakter, so ist, um die poetologische Triftigkeit des Textes auch für Goethes eigene, geheimere Modelle zu belegen, zu rekapitulieren, welche Fäden die *Novelle* mit den anderen generisch pointierten Texten des Œuvres verbinden. So ist nicht zu übersehen, dass der Anfangssatz der *Novelle* Momente des Zueignungsgedichts der *Geheimnisse* herausstellt: den Nebelschleier und die sich lichtende Perspektive. »Ein dichter Herbstnebel verhüllte noch in der Frühe die weiten Räume des fürstlichen Schloßhofes, als man schon mehr oder weniger durch den sich lichtenden Schleier die ganze Jägerei zu Pferde und zu Fuß durch einander bewegt sah.« (315) Allerdings ist aus dem »ich« ein »man« geworden, und der sich lichtende Nebel gibt den Blick nicht auf eine *visio beatifica*, sondern auf eine recht profane Szene frei. Mit vier »man« im Folgesatz (man verlängerte, man verkürzte, man reichte, man schob zurecht) wird die Unpersönlichkeit der Zurüstungen verschärft; diese »man« zeigen eine Jagdgesellschaft in Erwartung ihres Fürsten. Sogleich wird mit der »Eitelkeit« der Jagdgesellschaft das Thema der Bewegungsgesetze der höfischen Sphäre angeschlagen: »Auch hie und da gebärdete ein Pferd sich muthiger, von feuriger Natur getrieben oder von dem Sporn des Reiters angeregt, der selbst hier in der Halbhelle eine gewisse Eitelkeit sich zu zeigen nicht verläugnen konnte.« (315) Bevor noch der Nebel alle Blickachsen freigegeben hat, hat sich schon Personal gefunden, das auf sie wartet. Die zweite Parallele zu den *Geheimnissen* liegt im Entsagungsthema, das dort zum ersten Mal prominent herausgestellt worden ist:

Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt;
Dann kann man ihn mit Freuden andern zeigen,
Und sagen: Das ist er, das ist sein eigen!

124 Zur (neptunistischen) Geologie der »Novelle« vgl. Klingenberg 1987, 85-88.

Denn alle Kraft dringt vorwärts in die Weite,
 Zu leben und zu wirken hier und dort;
 Dagegen engt und hemmt von jeder Seite
 Der Strom der Welt und reißt uns mit sich fort:
 In diesem innern Sturm und äußern Streite
 Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
 Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
 Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.¹²⁵

In der *Novelle* ist es die »Frau« der Schausteller, die Honorio den Rat erteilt: »eile nur, säume nicht, du wirst überwinden. Aber zuerst überwinde dich selbst.« (345) Zudem ist ›Entsagung‹ schon mit den Novellen der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* verknüpft; es bildet das Thema der Ferdinand-Novelle und ihren Gehalt als einer moralischen Erzählung, wie der Geistliche der Rahmenerzählung ankündigt; schließlich konstituiert es die Erzählgemeinschaft, die von der Baronesse zur Pazifizierung des Streits über die Revolutionsereignisse gestiftet wird.

Die zweite manifeste Allusion der *Novelle* an ein Goethesches Projekt ist die Aufnahme von Motiven der *Zauberflöte*.¹²⁶ Der Schluss lässt den Knaben mit einer Flöte auftreten, der den Löwen »mit Hilfe dieser Flötentöne beschwichtigen« (344) kann, anspielend auf die Mozartsche Variante des Orpheus-Mythos; flötend geht der Knabe in einem offensichtlichen Zitat der Feuer- und Wasserprobe durch das Gemäuer der »Stamburg«. Der Zauber der Musik wird dabei der ›gotischen‹ Phantasie der Hofgesellschaft kontrastiert: Der Wärter spricht von dem »Zauberschlosse« der Stamburg, »wozu es Fürst Friedrichs Geist und Geschmack ausbilden will« (340); gemeinsam mit diesem hat sich der Wärter aber schon selbst desavouiert, weil er beim Anblick des Löwen sofort an seine Büchse gedacht hat. Dem künstlichen ›Zauber‹ des Ruinenbaumeisters Friedrich setzt der Text wenige Zeilen darauf den wirkenden Zauber der regellosen Flötenmelodie des Knaben entgegen: »Das Kind verfolgte seine Melodie, die keine war, eine Tonfolge ohne Gesetz, und vielleicht eben deßwegen so herzergreifend; die Umstehenden schienen wie bezaubert von der Bewegung einer liederartigen Weise« (340). In den *Zauberflöten*-Komplex gehört schließlich die Synkopierung des Textes durch Generalpausen, wie sie Mozart als dramaturgisches Mittel einsetzt, in denen sich das Personal zum handlungsgefrorenen Tableau formt: genau in der Mitte des Textes die »heitere Stille« vor der Entdeckung des Brandes, »wie es am Mittag zu sein pflegt, wo die Alten sagten, Pan schlafe, und alle Natur halte den Athem an, um ihn nicht aufzuwecken« (329); die Pause nach dem ersten Gesang der Schausteller: »Alles war still [...]. Eine vollkommene Stille beherrschte die Menge« (343); die dritte während der ›Probe‹, »[d]ie Pause war

125 WA I/16, 177 f. (»Die Geheimnisse«, 1785).

126 Vgl. Seidlin 1961.

ahnungsvoll genug«, bevor der Knabe mit dem Löwen »aus der Höhle« hervorkommt (346).

Eine Reihe anderer Selbstzitate zieht sich durch den Text. Die Rede des Vaters vom Lauf des Wassers zitiert das *Mahomet*-Gedicht, der Vers »Und die Welle schwankt zurück« (343) das poetologische Sonett *Mächtiges Überraschen*,¹²⁷ das selbst wieder den *Mahomet* aufnimmt, die Honorio-Figur den *Tasso*, die Figur des Knaben »einige Verwandte«: Mignon, den »schönen Knaben« aus der Ballade *Der Schätzgräber*, den Knaben Lenker und Euphorion.¹²⁸ Zu erinnern ist an die Präfiguration des Euphorion im »Genius«, dem Sohn von Tamino und Pamina aus Goethes *Zauberflöte*, mit dessen Höhenflug dem Fragment ein provisorischer Abschluss gegeben worden war, zu dessen einstweiliger »Lösung« aus dem Verhängniszusammenhang von Zaubern und Gegenzaubern in der eingeschwärzten Märchenwelt der *Zweiten Zauberflöte*.

Die neuplatonisch-sympathetische Magie, die noch in der *Divan*-Poetik heranzitiert wird und die als renaissancistische Chemie der Liebe den Plot der *Wahlverwandtschaften* in Gang setzt,¹²⁹ spielt, in äußerster Verknappung, also noch in der *Novelle* ihre Rolle; aus demselben Register stammen die neuplatonischen Allusionen auf die Theologie des (Ps.)Dionysius Areopagita, die in der Schlusszene des *Faust II* ausgebreitet werden.¹³⁰ Die »Engel«, »schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend«, sinnen hier:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Theil genommen,
Begegnet ihm die selige Schaar
Mit herzlichem Willkommen.¹³¹

Die neuplatonische Methexis wird hier von Mittlerfiguren verkündet (Dionysius ist der Begründer der theologischen Angelologie), die auch in der *Novelle* im Lied des Knaben vom »Propheten« Daniel in der Löwengrube eine zentrale Rolle spielen:

Aus den Gruben, hier im Graben
Hör' ich des Propheten Sang;
Engel schweben ihn zu laben,

127 »Ein Strom entrauscht umwölktem Felsensaale, | Dem Ocean sich eilig zu verbinden | [...] Dämonisch aber stürzt mit einem Male – | Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden – | Sich Oreas, Behagen dort zu finden, | Und hemmt den Lauf, begränzt die weite Schale. | Die Welle sprüht, und staunt zurück und weichet, | Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken [...]« WA I/2, 3 (»Mächtiges Überraschen«, 1807). – Zu den Sonetten vgl. Jordan 2008.

128 Wagenknecht 1994, 43; Wagenknecht weist auf Euphorions Saitenspiel in »Faust II« (Szenenanweisung vor V. 9679) hin (ebd., 16).

129 Vgl. Adler 1987.

130 Vgl. Schmidt 1992.

131 WA I/15, 333 (»Faust II«, V. 11938-11941).

Wäre da dem Guten bang?
 Löw' und Löwin, hin und wieder,
 Schmiegen sich um ihn heran;
 Ja, die sanften frommen Lieder
 Haben's ihnen angethan!

[...] Eindringlich aber ganz besonders war, daß das Kind die Zeilen der Strophe nunmehr zu anderer Ordnung durch einander schob, und dadurch wo nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte.

Engel schweben auf und nieder
 Uns in Tönen zu erlaben,
 Welch ein himmlischer Gesang!
 [...]
 Diese sanften frommen Lieder
 Lassen Unglück nicht heran:
 Engel schweben hin und wieder
 Und so ist es schon gethan. (342 f.)

In der zweiten Strophe sind es die Engel, die singen, das Daniel-Bild verbindet sich mit dem der Himmelsleiter und mit der Idee der Sphärenharmonie. Die dritte Strophe wird wie ein Refrain *tutti* gesungen:

Denn der Ew'ge herrscht auf Erden,
 Über Meere herrscht sein Blick;
 Löwen sollen Lämmer werden,
 Und die Welle schwankt zurück [...]. (348)

Hier zeigt sich, dass das »Lied«, weit entfernt davon, naive Improvisation gewesen zu sein, seinen »Sinn« daraus bezieht, dass seine semantische Kohärenz durch rein lautliche Mittel konstruiert wird (»himmlischer Gesang«). Das ganze Lied oszilliert um den Vokal »e«; »Löwen« und »Lämmer« gravitieren in »werden« zum langen geschlossenen »e«; das insgesamt viermal auftretende Syntagma »Engel schweben«, jeweils eine Halbzeile einnehmend, kulminiert in jener fast ausschließlich dem e-Laut gewidmeten Zeile, die den einmal wiederholten Refrain einleitet: »Denn der Ew'ge herrscht auf Erden« (ähnlich in der letzten Strophe: »Sel'ger Engel gern zu Rath«, 348). »Engel« und »Ew'ger«, aber auch schon »Lämmer« und »Löwen« sind weit entfernt von »Fürst«, »Fürstin« und »Fürstheim« und »Honorio«, sie sind dafür nahe am »Meer«, das vom Blick des »Ew'gen« beherrscht wird und in das sich der Strom mit den zu Kieseln zermahlenden Felsentrümmern ergießt, nahe am Knaben »mit reiner Kehle« und heller Stimme« (342), nah am »Mensch[en]« (341), der Herr der Kreatur sein kann, wenn er es versteht: »[D]as grausamste der Geschöpfe

hat Ehrfurcht vor dem Ebenbilde Gottes, wornach auch die Engel gemacht sind, die dem Herrn dienen und seinen Dienern.« (341f.)

Angesichts solcher Manöver, die die semantischen Markierungen steuern, kann keinesfalls von volksliedhafter Simplität des Liedes gesprochen werden, aber auch wohl nicht von unfreiwilliger Komik oder erpresster Veröhnung, wie das vor allem dem letzten Satz der Novelle und den vier Schlussversen widerfahren ist:

So beschwören, fest zu bannen,
 Liebem Sohn an's zarte Knie
 Ihn, des Waldes Hochtyrannen,
 Frommer Sinn und Melodie. (348)

Der tatsächlich gewagte Satz¹³² hat die Struktur: Prädikat mit Infinitivgruppe – Dativobjekt – Akkusativobjekt mit Apposition – Subjekt, dehnt also die Grammatik bis an die Grenze des Möglichen. Er erreicht damit, dass die Musik den Schlusspunkt des Textes bildet und den generischen Mäander vom Epos über die poetische Prosa und die Lyrik in die Musik (mit allen oben

132 Das Knie, »an das der Löwe durch frommen Sinn und Melodie gebannt wird, möchte man vielleicht als den profansten aller Körperteile ansprechen. »Liebem Sohn ans zarte Knie!« Das Lächerliche der Formulierung springt demjenigen sofort in die Augen, der sich nicht durch blinde Goetheverehrung die Sicht auf den Text hat vernebeln lassen.« (Mandelartz 1999, 157) – Abgesehen davon, dass nicht recht einzusehen ist, was an einem Knie auszusetzen wäre, so ist es doch gewiss nicht der »profanste Körperteil, sondern gerade ein besonders semantisierter, wie alle Religionen und Herrschaften wissen, die ihren Gläubigen und Untertanen den Kniefall aberlangen. Der Grund, warum das Knie in den Schlusssatz sollte, liegt wohl in der strukturalen semantischen Opposition im Gefüge der »Novelle«: Honorio kniet *auf* dem Tiger, dann mit derselben Geste *vor* der Fürstin. Nicht »das Tief-Symbolische und das einfach Lächerliche« schieben sich »ineinander«, »das dicht Gedrängte komplexester Poesie und die Flachheit eines Witzes, das Erhabene der Tragödie und das Komische des Lustspiels. Und um Komödie, um Zirkus handelt es sich ja schließlich auch bei der Zähmung des Löwen.« (Ebd., ähnlich Mandelartz 2003.) Das Gegenteil ist der Fall: Das Knie gehört in den Frömmigkeits- und Herrschaftsdiskurs der höfischen Sphäre der »Novelle« und wird mit dem Bild, dass der Löwe wie ein Lamm (oder, wenn man will, wie ein Hund) neben dem Menschen gehen möge, ausbalanciert. – Die Zeilen scheinen ihre Qualität letztlich dadurch zu beweisen, dass alles, was keck gegen sie geschrieben wird, falsch ist, oder absurder, als sie je gelesen werden könnten. Cheesman, für den die »Novelle« ein »Palimpsest, eine Transformation des Bänkelsangs« ist (1994, 129), sieht in der Schlusstrophe die Moral einer Moritat, »der Satzbau bänkelsängerisch verschraubt und verschoben, um die Wörter in die vorgegebene Strophenform zu pressen« (1994, 128); die Satzgrammatik sei verdreht, damit nicht das Schlusswort »dem grotesken (Morgensternschen!) »Knie: gehöre« (ebd.). – Staiger (1942/1990, 210) hatte die Idee, der Satz enthalte eine »kühne, wengleich verschleierte ἄπὸ κοινοῦ-Konstruktion« (so auch Memmolo 2008, 86f., ohne Quellenverweis, dafür mit schlechterer Begründung als Staiger), eine »enharmonische Verwechslung; dazu bedürfte der Satz allerdings eines Reflexivs, ohne das die vorgeschlagene Verständnisvariante nicht aufgeht.

herausgestellten Implikationen) abschließen kann. – Zweitens zeigen die Zeilen mit der Bemühung eines extremen *ordo artificialis*, dass hier die Sphäre der Kunst in ihrer Autonomie berührt wird und sich zwar – in einem vielleicht ungewöhnlichen und bemerkenswerten, dennoch realistischen Szenario – maximal von der ›Prose des Alltags‹ (Hegel) entfernt, aber hier und jetzt ereignen kann. Auch der Satz davor ist schon in seiner Konstruktion aufs äußerste gespannt, indem der konditionale Nebensatz in einen konstatierenden Hauptsatz übergeführt wird:

Ist es möglich zu denken, daß man in den Zügen eines so grimmigen Geschöpfes, des Tyrannen der Wälder, des Despoten des Thierreiches, einen Ausdruck von Freundlichkeit, von dankbarer Zufriedenheit habe spüren können, so geschah es hier, und wirklich sah das Kind in seiner Verklärung aus wie ein mächtiger siegreicher Überwinder, jener zwar nicht wie der Überwundene, denn seine Kraft blieb in ihm verborgen, aber doch wie der Gezähmte, wie der dem eigenen friedlichen Willen Anheimgegebene. (348)

Drittens indiziert der letzte Satz, welches Verfahren eigentlich im ›Ineinanderschieben‹ der Zeilen am Werk gewesen war: die ›Permutation‹ oder klassischer, der ›Proteus‹, eine literarische Technik, die in der Renaissance (bei Scaliger) zuerst beschrieben wurde und »in der Kabbalistik, Sprachmystik, der experimentellen, speziell in der konkreten Dichtung«¹³³ zum Einsatz kam und kommt, also eine Renaissancepraktik für Hermetik und hermetische Avantgarde. Die Sphärenharmonie der *Novelle* ist *minimal music*, nicht Volkston. – Viertens schließlich zeigt sich am Novellenende eine völlig abgründige Verschlingung der Erzählebenen und Sprecherpositionen. Denn wenn der Knabe den Löwen in Apposition »des Waldes Hochtyrannen« (348) nennt, zitiert er nicht etwa die Bibel oder den biblischen Diskurs der Schausteller – dort heißt der Tiger (nach dem Buch Richter 14, 14) »Fresser« (336), der Löwe »herrscht [...] über alles Gethier« (341) und ist (nach Daniel 6, 16 ff.) der Löwe der Löwengrube. Der Knabe zitiert vielmehr in einer Metalepse *den Erzähler*, der soeben den Löwen einen »Tyrannen der Wälder« und »Despoten des Thierreiches« (348) genannt hat.

SCALA NATURAE, TYPUS. – Herman Meyer hat in seiner *Novellen*-Interpretation »drei verschiedene ideelle [] Größen« zusammengeführt, »biblische Lehre, Naturforschung und Dichtung«.¹³⁴ Diese ideellen Größen werden so verklammert, dass, wie in der alten Stammburg, »niemand wüsste zu sagen wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen« (319).¹³⁵ Das hat einen angebbaren Grund. Tatsächlich ist das Schema, das die *Novelle*

133 Döhl 1990.

134 Meyer 1973, 64.

135 Ein erstes Schema der Novellenhandlung fand Erich Schmidt in den »naturwissenschaftlichen Kästen«, wie die Herausgeber der WA mitteilen (453).

informiert, ein neuplatonisch-gradualistisches Kohärenzmodell, das auf jenes Naturbild rekurriert, mit dem – und innerhalb dessen – Goethe seine naturwissenschaftliche Laufbahn begonnen hatte: die Kette der Wesen, die *scala naturae*. Die enthusiastische Rede des Mannes ist in aufsteigender Linie organisiert und erstreckt sich über alle drei Reiche der Natur, vom toten Gestein über die ›uralten‹ Bäume, die Insekten, das Pferd zum Löwen, schließlich zum Menschen.¹³⁶ Da ist die Leiter allerdings noch nicht zu Ende; über den Knaben kommen die ›Engel¹³⁷ ins Spiel, bevor das Lied beim »Ew'gen« ankommt, als Schutzengel (»Und so geht mit guten Kindern | Sel'ger Engel gern zu Rath«, 348), als Engel, »die dem Herrn dienen und seinen Dienern« (342) in ihrer Rolle als Teil der komplexen Hierarchie der dionysischen *hierarchia coelestis*; als Engel, die »auf und nieder«, »hin und wieder« »schweben« (343) und ihre Rolle als *angeloï*, Mittler, Botschafter, Medien, erfüllen, eine Rolle, die der Mensch in der Anthropologie der Zeitgenossen in pessimistischer Formulierung als »[z]weydeutig mittelding von engeln und von vieh«,¹³⁸ als das »unseelige Mittelding von Vieh und Engel«¹³⁹ an seiner eigenen Hierarchieposition im Gefüge zu bedienen hat.

Eine Selbstinterpretation der Novelle hat Goethe dem einigermaßen verlegenen Eckermann unmittelbar nach Fertigstellung des Textes gegeben:

»Um für den Gang dieser Novelle ein Gleichnis zu haben, fuhr Goethe fort, so denken Sie sich aus der Wurzel hervorschießend ein grünes Gewächs, das eine Weile aus einem starken Stengel kräftige grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet. – Die Blume war unerwartet, überraschend, aber sie mußte kommen; ja das grüne Blätterwerk war nur für sie da und wäre ohne sie nicht der Mühe wert gewesen.«
[] Bei diesen Worten atmete ich leicht auf, es fiel mir wie Schuppen vom Auge, und eine Ahnung von der Trefflichkeit dieser wunderbaren Komposition fing an sich in mir zu regen.¹⁴⁰

Eckermann ist irritiert, dass im ›Konzert‹ der *Novelle*, das ihm in zwei Teile zerfällt, das »Instrument« (Schiller) gewechselt wird; und beruhigt, als ihm demonstriert wird, das habe seine Ordnung, weil die Identität jener Pflanze gesichert sei. Andernfalls läge, ließe sich weiterdenken, eine Pfropfung, *greffage*, vor, eine ›unorganische, nicht gewachsene, voluntaristisch hergestellte Verbindung ungleichnamiger Teile, fatto, non nato. Für das *Meister*-Projekt hat Goethe nachträglich in botanischer Terminologie festgehalten, schon vor

136 Staiger 1942/1990, 201.

137 Zur Diskussion über die Rolle der Engel (oder: geistigen Wesen) in der »great chain of being« im 18. Jahrhundert vgl. Lovejoy 1985, 229–231. Einführend ins Engelwesen Krauss 2002 (›kosmisches Wirken und Sphärenharmonie‹, ›Chöre‹ der Engel: 64–68).

138 Haller 1772, 146 (›Ueber den Ursprung des Uebels«, 1734).

139 Schiller: NA 20, 47 (›Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen«, 1780).

140 Goethe/Eckermann 192, 18. I. 1827.

1780 werde man die »Anfänge des *Wilhelm Meister* [...] gewahr, obgleich nur kotyledonenartig; die fernere Entwicklung und Bildung zieht sich durch viele Jahre.«¹⁴¹ Die ›Bildung‹ bezieht sich auf das Romanprojekt und den Protagonisten gleichermaßen; beiden ist die Metamorphose der Pflanzen zuge-dacht, die kontinuierliche Differenzierung aller Organe aus einem einheitlichen Grundorgan (dem Blatt), die dem ›Typus‹ der Pflanze verpflichtet ist.¹⁴² Tatsächlich sind auch in der *Novelle* selbst Spuren des Typus zu finden; die Formel ›jeder nach seiner Art‹, viermal in der *Novelle*, findet sich in einem Widmungs-gedicht zu den morphologischen Schriften.¹⁴³ Als ›novellistisch im morphologischen Sinn‹ mögen die »Überraschung bereitenden Entfaltungen« genannt werden können, umgekehrt die »Spannung zwischen Wiederholung und Variation« als ästhetisches Prinzip morphologisch.¹⁴⁴ Der »Typus, der alles Individuelle trägt«,¹⁴⁵ ist in der ›generischen‹ Benennung von Personal und Tierwelt in der *Novelle* gesichert. Jedoch ist schon der Umstand, dass Goethe eine förmliche und einigermaßen platte ›Erklärung‹ der *Novelle* abzugeben sich veranlasst gefühlt hat, selbst erklärungsbedürftig; das Verhältnis zwischen dem ›Blatt‹, das als »Blätterwerk« hier verdächtig nah am stets abgewerteten »Fächerwerk« liegt, und »Blume« ist bemerkenswert unmorphologisch gedacht: Das Unternehmen der Metamorphosenschrift hatte ja darauf abgezielt, die Kontinuität der Pflanzenmetamorphose aufzuweisen sowie die Wesensidentität zwischen Blüte und Blatt, da die Blüte metamorphosiertes Blatt ist und sich gewiss nicht zum Blatt verhält wie Ideales und Reales, und Letzteres »nur dieserwegen etwas wert ist.«¹⁴⁶ Damit stimmte zusammen, dass mit dem Wiederauftauchen der *scala naturae* in der *Novelle* die ›Bildung‹ der Goetheschen Biologie »von der Stufenleiter der Wesen zur

141 WA I/35, 6 (›Tag- und Jahreshefte«, »Bis 1780«).

142 Boyle (II, 412-415) hat die Bildungs-Dynamik der »Lehrjahre« anhand der Metamorphosenschrift rekonstruiert.

143 Meyer 1973. »Freudig war, vor vielen Jahren, | Eifrig so der Geist bestrebt, | Zu erforschen, zu erfahren | Wie Natur im Schaffen lebt. | Und es ist das ewig Eine, | Das sich vielfach offenbart; | Klein das Große, groß das Kleine, | Alles nach der eignen Art. | Immer wechselnd, fest sich haltend; | Nah und fern und fern und nah; | So gestaltend, umgestaltend – | Zum Erstaunen bin ich da.« WA I/3, 84 (›Parabase«, 1820).

144 Memmolo 2008, 86 u. 85.

145 Staiger 1942/1990, 200.

146 »Goethe fuhr fort. ›Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dies ist das Ideelle, dies die Blume. Und das grüne Blätterwerk der durchaus realen Exposition ist nur dieserwegen da und nur dieserwegen etwas wert. Denn was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntnis geben; aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem *Herzen* des Dichters hervorging.« Goethe/Eckermann 192 f., 18.1.1827.

Metamorphosenlehre«¹⁴⁷ vielleicht nicht revoziert, aber doch relativiert erscheint.

Dass viele Interpreten der *Novelle* am Nachweis einer ›metamorphotischen‹ Grundierung des Textes interessiert sind,¹⁴⁸ Goethe offensichtlich auch, liegt nicht nur am Bedürfnis der Herstellung eines bruchfreien Deutungskosmos, dieses Interesse hat auch damit zu tun, dass sich gerade die deutsche Novellenforschung (und nicht bloß die ältere) zur Bestimmung ihres Gegenstandes gattungstheoretisch umgekehrt wieder auf Deutungsformeln der Goetheschen Morphologie verlassen hat und es da von »Urformen«, »Typen«, »Metamorphosen«, »Polaritäten« und »Steigerungen« wimmelt.¹⁴⁹ Die Novellentheorie benützt hier eine Gattungstheorie, die Goethe in dieser Form nie ausgeführt hat; sie belegt aber indirekt die Zusammengehörigkeit von literarischem und biologischem Gattungsdenken bei Goethe. Allerdings reifiziert hier die Literaturtheorie die Gattungen zu – wie immer ›lebendig‹ gedachten – Objekten, während Goethe an deren Konstitutionsprozess gelegen war.

Das Überwiegen des Generischen des »Altersstils«¹⁵⁰ auf der Ebene von Personal und Darstellung, des nur mehr symbolisch gemalten ›Sammets‹, gilt auch nicht für die Gattung des Textes selbst. Näher als dem Eckermann mitgeteilten Pflanzenbild scheint die *Novelle* an der eigenwilligen Interpretation zu stehen, die der Maler Tischbein in Rom von der *Metamorphose der Pflanzen* gegeben hat: die Schrift wolle dem bildenden Künstler Hinweise geben, »wie sprossende und rankende Blumenverzierungen zu erfinden sind, nach Art und Weise der Alten in fortschreitender Bewegung«; in der Villa Medici sehe man, wie die »unendliche Fülle der Blätter [...] zuletzt von der Blume noch übertroffen« werde, »so daß endlich statt der Samenkörner oft Thiergestalten und Genien hervorspringen, ohne daß man es, nach der vorhergehenden herrlichen Entwicklungsfolge, nur im mindesten unwahrscheinlich fände«.¹⁵¹ Das Jahr 1797, als der *Jagd-Plan* und der schließlich im *Divan* gedruckte Aufsatz über *Israel in der Wüste* entworfen wurde (»da ich biblische Stoffe in Absicht, poetische Gegenstände zu finden, wieder aufnahm«¹⁵²), war hingegen ein Jahr intensiver Arbeit am Metamorphosenprojekt gewesen.¹⁵³

147 Einen kompakten Überblick unter diesem Titel bietet Wyder (2004).

148 Besonders klar etwa bei Keller (1981), der das Schema auch in den »Unterhaltungen« findet. In der »Novelle« seien die Prinzipien von Polarität und Steigerung am Werk; die Metamorphose führe von der Beschreibung zum Lied (87).

149 Dazu v. a. Garrido Miñambres 2009, 28–36. Vgl. auch die Forschungsübersichten von Pabst (1949), Polheim (1964, vgl. auch 1981), v. Wiese (1982, 20–33) und Aust (2006, 39–55).

150 Vgl. Trunz 1999.

151 WA II/6, 138 f. (»Schicksal der Druckschrift«, 1817).

152 WA I/35, 72 (»Tag- und Jahreshefte«, »1797«).

153 »Ich schrieb den *Neuen Pausias* und die *Metamorphose der Pflanzen* in elegischer Form [...]. Die Gebrüder von *Humboldt* waren gegenwärtig, und alles der Natur Angehörige kam philosophisch und wissenschaftlich zur Sprache. Mein osteologischer Typus von 1795 gab nun Veranlassung die öffentliche Sammlung so wie meine eigene rationeller

Die Konstellation der *Novelle*, bereits 1797 also entscheidend vorgeprägt, muss sich in mehr als hinsichtlich der ursprünglichen Gattungswahl verändert haben.

Der Gattungsmäander, der nicht in der ›genetischen‹ Entwicklung des Plans, sondern in der *Novelle* selbst vollzogen wird, ist mit ›Steigerung zum Liede‹ (ohnehin ist Steigerung, wie sich herausgestellt hat, eine der problematischeren Formeln) schlecht umschrieben. Das hat wohl damit zu tun, dass sich Novellenwelt und Schlussbild nicht wie Blatt und Blume, Exposition und Steigerung, Reales und Ideales verhalten, sondern dass mit dem ›Realismus‹ der ersten beiden Drittel der *Novelle* die generische – habituelle – Welt-sicht der klassischen Gattungen abgeschrieben wird und der Text dann in die transzendentalen Gattungen einer Frühzeit ausweicht, die ja eigentlich die Frühzeit der Werkgeschichte ist. Die mit den Mitteln von Philologie und Literatur extrapolierten, konstruierten Gattungen der Bibel und des ›Liedes‹ hatten die methodische Funktion gehabt, ein Gattungssystem zu delegitimieren, in dem die Gattungen, »die verschiedenen Dichtungsarten«, wie im Frankreich von Ludwig XIV., »wie verschiedene Societäten, in denen auch ein besonderes Betragen schicklich ist«, behandelt wurden. »Anders benehmen sich Männer, wenn sie allein unter sich, anders, wenn sie mit Frauen zusammen sind, und wieder anders wird sich dieselbe Gesellschaft betragen, wenn ein Vornehmerer unter sie tritt, dem sie Ehrfurcht zu bezeugen Ursache haben.«¹⁵⁴ Diese

Verstandescultur hat sich immerfort bemüht, alle Dicht- und Sprecharten genau zu sondern, und zwar so, daß man nicht etwa von der Form, sondern vom Stoff ausging, und gewisse Vorstellungen, Gedanken, Ausdrucksweisen, Worte aus der Tragödie, der Komödie, der Ode, mit welcher letztern Dichtart sie deßhalb auch nie fertig werden konnten, hinauswies und andre dafür, als besonders geeignet, in jeden besondern Kreis aufnahm und für ihn bestimmte.¹⁵⁵

Die seit den 1770er Jahren von Herder, Goethe, Lenz und anderen entwickelte Kulturpoetik der Gattungen sollte diesen Konnex von literarischer Redeordnung und gesellschaftlichem wie ›gesellschaftlichem‹ Verhalten in durchaus kulturrevolutionärem Sinn aushebeln. Innensteuerung (›Bildung‹ nach eigenem Gesetz) unter Außendruck, dieser Kerngedanke der seit dem Gang nach Weimar entworfenen naturwissenschaftlichen Metamorphosen-idee, der nicht ohne Grund sich so plausibel von der Pflanzen- und Tierwelt ins Poetische und Lebensgeschichtliche rückübersetzen ließ, erlaubte es, eine

zu betrachten und zu benutzen. Ich schematisirte die Metamorphose der Insecten, die ich seit mehreren Jahren nicht aus den Augen ließ.« WA I/35, 71 f. (›Tag- und Jahreshefte«, »1797«).

154 WA I/45, 174 (›Rameaus Neffe«, Art. »Geschmack«).

155 WA I/45, 174 (›Rameaus Neffe«, Art. »Geschmack«).

leb- und schreibbare Fläche von situativ belastbaren Kompromissen zwischen Habitus und Habitat zu entfalten.

Die Funktion der ›generischen‹ Texte im Œuvre, der Texte mit dem Gattungsnamen und der ›zweiten Teile‹, ist nun keineswegs gewesen, Reinheitsgebote zu befolgen oder gar zu erlassen. Diese Textreihe lässt sich im Gegenteil als Reihe von Proben und Experimenten auf diese generischen Passungen verstehen, als Suche nach Antworten auf die Frage, ob diese Passungen zwischen Lebenswelt, Intentionen, Einbildungskraft und literaturfähigem Material ihre Tragfähigkeit bewahren. Mit dem Gattungsnamen benannt werden Texte, die nicht als ›Muster‹ den Gattungscharakter zeigen, es sind auch keine »Gattungsexemplare«, sie verhandeln im Gegenteil den Charakter des Gattungshaften und loten dessen Möglichkeitsräume aus. Es sind Tests auf die entwickelten Strategien der Generizität, sie unternehmen unterschiedliche *agencements* (Deleuze/ Guattari) generischer Szenarios. Nichts könnte unzutreffender sein, als hier ›alexandrinische Gattungspoese‹ (Gundolf) am Werk zu vermuten. Eher lässt sich, mit vielleicht neuem Recht, die Auffassung bekräftigen, die *Novelle* enthalte »in präzisester Abbeviatur die Summe von Goethes gesamtem Denken.«¹⁵⁶

Die *Novelle* und die Novellen

BRENTANO. – In diesem Kapitel wurde versucht, (1) eine gattungstheoretisch fundierte Erklärungshypothese für die ›Entstehung‹ der ›deutschen‹ ›Novelle‹ Ende des 18. Jahrhunderts zu geben; (2) nach einem Durchgang durch die Naturformen-Poetik des *Divan* Goethes Gattungskalkül an der *Novelle* ins Alterswerk zu verfolgen. Dazu war es nötig, (3) eine Textinterpretation entlang der generischen Perzeptionen der Figuren und entlang der Symbolökonomie des Autors anzustellen, um den Triangulierungen von Poesie, Naturwissen und Sozialklassifikation nachzugehen. Neben der Ebene der Gattung und des literarischen Feldes und neben der Ebene der Gattungspoetik der Autoren bliebe noch ein dritter Aspekt zu verfolgen, der aufgrund fehlender Vorarbeiten nicht mehr als eine hypothetische Bemerkung sein kann; es handelt sich um das Verhältnis der *Novelle* zur Novellenproduktion der Zeit, eine in der einschlägigen Spezialforschung nie gestellte Frage. Bei Henel findet sich die merkwürdige Bemerkung, Goethe

war anscheinend nicht bewusst, dass in dem Menschenalter seit dem Erscheinen der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* vom Jahre 1795 eine ganz neue Dichtart in Deutschland entstanden war und dass er mit seiner Löwen-Novelle keineswegs den Faden der Unterhaltungen wiederaufnahm, sondern sich an das anschloß, was seither von Tieck, Kleist, Hoffmann, Brentano und Arnim geschaffen worden war.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Kaiser 1993, 85.

¹⁵⁷ Henel 1985, 435.

Es ist offensichtlich, und auch Goethe wird es nicht völlig entgangen sein, dass zwischen *Unterhaltungen* und *Novelle* nicht nur die Konstitutionsphase der Novellentheorie liegt (A. W. und F. Schlegel, Solger, Schleiermacher, Schelling, Tieck), sondern auch Gattungsexemplare erschienen sind wie Kleists *Kohlhaas* (1810), Chamisso's *Peter Schlemihl* (1814), Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* (1819), Arnims *Majoratsherren* (1819), aber auch Wielands *Hexameron* (1805), Tiecks *Runenberg* (1802), Fouqués *Undine* (1811) und Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1817). Goethes meist gespanntes Verhältnis zur ›Romantik‹ und zu den ›Romantikern‹ bedeutet nicht, dass die *Novelle* nicht in einem Spannungsfeld zu liegen gekommen bzw. hineingeschrieben worden wäre, das von ihm selbst nicht kontrolliert werden konnte, auch wenn er es als ›Vater der deutschen Novelle‹¹⁵⁸ ›gestiftet‹ haben sollte. Immerhin setzt er im Zusammenhang von Titelwahl und Gattungscharakter der *Novelle* zweimal einen deutlich polemischen Akzent gegenüber seiner Gegenwartsliteratur, der die wirkungsmächtig gewordene ›Definition‹ von ›falschen‹ Gattungsexemplaren absetzt: »[D]enn was ist eine *Novelle* anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so Vieles, was in Deutschland unter dem Titel *Novelle* geht, ist gar keine *Novelle*, sondern bloß *Erzählung* oder was Sie sonst wollen.«¹⁵⁹ Andernorts heißt es, er enthalte sich nicht, den alten Epenplan »prosaisch auszuführen, da es denn für eine *Novelle* gelten mag, eine Rubrik, unter welcher gar vieles wunderliche Zeug cursirt.«¹⁶⁰ Der »Wertbegriff« *Novelle* (Polheim) ist hier sehr deutlich (»bloß *Erzählung*«); ebenso deutlich ist das Bewusstsein, dass die Titelwahl eine Intervention in einem höchst aktiven Gattungsfeld darstellt. Seit Goethe erstmals den *Novellenbegriff* als Gattungsbezeichnung verwendet hatte (1809 für die in die *Wahlverwandtschaften* eingelegten *Wunderlichen Nachbarskinder*), hatten bis 1826 Arnim, Karoline und Friedrich Fouqué, Tieck, Hoffmann und Eichendorff den Begriff in dieser Form eingesetzt; aber auch Friedrich Laun, Willibald Alexis, Leopold Schefer und Joseph Schreyvogel, zu schweigen vom dreibändigen *Novellenschatz des deutschen Volkes* (1822-23) von Ludwig Pustkuchen, versehen mit einem Vorwort seines Bruders, des »Verfasser[s] von Wilhelm Meisters Wanderjahren«, vorausweisend auf das sprunghafte, »inflationäre[]«¹⁶¹ – das heißt: den ›Wertbegriff‹ entwertende – Ansteigen von *Novellentiteln* ab Mitte der zwanziger Jahre, besonders dann ab 1830. Wie man in der lakonischen *Novellendefinition* Goethes (nichts »anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit«) ein *debunking* der romantischen *Novellentheorie* sehen kann, zeigten sich also zwei Entwicklungen: die Etablierung der *Novelle* als romantischer Gattung (also als Gattung der Romantiker); und die absehbare

158 Zu diesem Topos vgl. Herbst 1984.

159 Goethe/Eckermann 203 (29. 1. 1827).

160 WA IV/41, 203 (an W. v. Humboldt, 22. 10. 1826).

161 Lukas 1998, 251.

›Inflation‹ der Novelle zur Unterhaltungsgattung – nach einer Unterbrechung (wenn die Bibliographien nicht sehr täuschen), an die poetologisch noch weitgehend unmarkierte Novellentitelei des späten 18. Jahrhunderts anschließend. Mit diesen Linien hätte eine Novelle *Novelle* jedenfalls zu rechnen.

Die ›romantische‹ Erzählung lässt sich nach Ernst Behler durch folgende Elemente charakterisieren: durch das Verfahren der ›Gattungsmischung‹ (etwa in der ›Märchennovelle‹); durch das »Ineinanderblenden« zweier »Erlebnissphären« (Reales und Imaginatives, Wunderbares und Alltägliches, Poetisches und Wirkliches); durch ein auf ›naturphilosophischen‹ Prämissen fußendes kontinuierliches Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das Dämonisches und Pathologisches einschließt; durch eine neue Prominenz der ›Volkspoesie‹; sowie durch ein Ensemble von raffinierten Erzähltechniken (Pluralisierung der Perspektive, Reflexion, Spiegelung, Kontrafaktur).¹⁶² Schon diese Zusammenstellung zeigt den engen Bezug Goethes zum romantischen Paradigma, oder umgekehrt, die enge, nicht nur genetische Beziehung der romantischen Bewegung zu jenen Entwicklungen im Kunstsystem, deren hervorragendster Vertreter Goethe war. »Ein Dichter hatte uns alle geweckt«, heißt es in Clemens Brentanos Roman *Godwi*.¹⁶³ Gerade deshalb lag es nahe, die bestehenden Differenzen (oft solche des Grades, nicht der Substanz) auf demselben generischen Terrain festzumachen.

Die *Novelle* verbinden einige Themen mit Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*: das Thema der Ehre; das Thema der Volkspoesie; das Motiv der Frömmigkeit; der Zusammenstoß höfischer Habitus und Lebenswelten des ›Volkes‹; Fragen der Eschatologie; und einige Verfahren: ›volksliedhafte‹ Liederinlagen; der Zusammenstoß zweier Zeitordnungen; und ein hochreflektiertes, gespanntes Erzählverfahren. Das mag eine kurze kontrastive Lektüre rechtfertigen.

Ermutigt durch eine kürzlich angestellte Beobachtung Neumanns¹⁶⁴ darf man auch einmal feststellen, dass das Verfahren der Permutation in der *Novellen*-Lyrik an Clemens Brentanos Gedicht *Es sang vor langen Jahren* (›Der Spinnerin Nachtlied‹) erinnert; Brentano teilte das Gedicht Arnim in einem Brief von 1802 mit, unter Reflexionen zu literarischen Tagesthemen, zu – durch Tieck vermittelten – Volksbüchern, der »Mannessische[n] Lieder Sammlung« in Bodmers Edition, Liedern im Volkston und eigenen Projekten wie der Erzählung »der alte Ritter und die seinigen«, »einfache fromme Geschichten an einander gereiht«, zu der das Gedicht gehört; Friedrich Wilmans (Bremer Verleger von Brentanos erstem Roman und in diesem Jahr der Verleger der *Zweiten Zauberflöte*) sollte es drucken.¹⁶⁵ Das Gedicht liefert ›im

162 Behler 1981, 116-119.

163 Brentano 1995, 512 ([Stephan August Winkelmann]: Einige Nachrichten ...).

164 »Hier [am Schluss der »Novelle«, W.M.] erfolgt eine lyrische Auratisierung durch das Spiel neuer Zeilenkonfigurationen – ein Verfahren, das übrigens auch Brentano virtuos beherrschte.« (Neumann 2010, 354)

165 Arnim/Brentano I, 35 f. (an Arnim, 6. 9. 1802), 41 f. (an Arnim, 8. 9. 1802).

Volkston« eine archaisierend-abstrahierende Szene in artistischer Faktur, es verweist zurück auf die Gedichte in Brentanos »verwildertem Roman«, so der gattungsbezeichnende Untertitel, *Godwi* (1801 in Jena in unmittelbarer Nähe zum Schlegel-Tieck-Kreis begonnen) und auf Brentanos Orientierung an Herders und Goethes Volksliedästhetik sowie an der Jenaer Romantik; es wirft einen Schatten auf die Sammlung und die aneignende Arbeit an den *Wunderhorn*-Texten voraus, die Goethe ja zustimmend rezensierte.¹⁶⁶ Der Erstdruck des Gedichts erfolgt innerhalb der zweiten Fassung der *Chronika eines fahrenden Schülers* 1818. – Brentanos Novelle *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* erschien 1817 im Almanach *Gaben der Milde* »zum Vortheil hülfloser Krieger« von Friedrich Wilhelm Gubitz. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Goethe den Text wahrgenommen hat, da sein eigenes Gedicht *Wonne des Gebens* im selben (zweiten) Bändchen desselben Almanachs abgedruckt war. (Es handelt sich um »Lieblich ist des Mädchens Blick, der winket«, aus dem *Tefkir Nameh/Buch der Betrachtungen des Divan*.) Gegen seine Gewohnheit hatte sich Goethe an einem solchen Unternehmen beteiligt, da er die Gelegenheit der Übersendung des Gedichts mit der Anfrage nach Illustrationen für den *Divan* verknüpfen konnte.¹⁶⁷ – Ungeachtet der engen Kontakte zur Familie Brentano und – zeitweilig wenigstens – zu Bettine v. Arnim hat sich Goethe über Clemens kaum geäußert; 1808 heißt es in einem Brief an Zelter, der auf die spätere Klassifikation des Generischen des Altersstils vorausweist:

Deswegen bringen mich auch ein halb Dutzend jüngere poetische Talente zur Verzweiflung, die bey außerordentlichen Naturanlagen schwerlich viel machen werden was mich erfreuen kann. Werner, Öhlenschläger, Arnim, Brentano und andere arbeiten und treibens immerfort; aber alles geht durchaus ins form- und charakterlose. Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei und in der Gestalt die Specification, damit jedes ein besonderes bedeutendes werde, sey und bleibe.¹⁶⁸

Brentanos religiöse Wende und seine Generalbeichte von 1817 werden ihn Goethe ebenfalls nicht weiter verbunden haben.¹⁶⁹

166 Zum Kontext Schultz 1999, 31-45.

167 WA IV/27, 264-266 (an F. W. Gubitz, 10. 12. 1816).

168 WA IV/20, 192 (an C. F. Zelter, 30. 10. 1808).

169 Holtei berichtet aus einem Tischgespräch zwischen 1827 – dem Jahr der *Novelle* – und 1831: »Man hatte die Schriftstellerin Sophie Mereau, nachherige Brentano genannt. Goethe lobte sie sehr bedingt und gedachte sogleich ihres Gatten. Ja, sagte er spöttisch lächelnd, der *Brentano*, das war auch so Einer, der gern für einen ganzen Kerl gegolten hätte. Er stieg vor Sophiens Wohnung am Weinspalier bis an's Fenster hinauf, bei nächtlicher Weile, um die Leute glauben zu machen, es wäre viel dahinter. Aber es war und wurde nichts! Zuletzt warf er sich in die Frömmigkeit. Wie denn überhaupt alle die von Natur Verschnittenen, nachher gern überfromm werden, wenn sie endlich eingesehen haben, daß sie anderswo zu kurz kamen, und daß es mit dem Leben nicht

Brentanos »Geschichte« überlässt die Erzählung über weite Strecken einer alten Bäuerin, die einem Schriftsteller die tragische und tödliche Liebe ihres Enkels Kaspar zu ihrem Patenkind Annerl erzählt und von den falschen Ehrbegriffen, von denen beide geleitet waren (der Soldat Kaspar sieht sich durch die Entdeckung entehrt, dass sein eigener Vater und Stiefbruder eine Diebsbande bilden, und erschießt sich; die von einem Verführer getäuschte Annerl hat ihr Kind getötet, weigert sich, den Vater preiszugeben und wird enthauptet). Wenn der »Rahmen« vom Erzählerbericht des Schriftstellers gebildet wird, so greift dieser im letzten Abschnitt der Novelle (fast metaleptisch) in die Geschehnisse ein, erreicht eine Begnadigung Annerls sowie die tätige Reue des adeligen Verführers Grossinger, der aber wieder mit dem Begnadigungsdekret des Herzogs zu spät kommt. Es ist nur mehr die – aufgrund der erotischen Verstrickungen auch des Herzogs leicht zu erreichende – ehrenvolle Beisetzung des Liebespaars zu erwirken.

Die Ehrenthematik wird bei Brentano als religiöses Thema aufgebaut und transzendiert deshalb die Standesgrenzen (»Gott allein die Ehre geben«); Goethe benützt sie perspektivisch zur Erzeugung eines beinahe auf das Soziologische hin »gestimmten Raums« (O. F. Bollnow), in dem die Figur des Honorio nur zur Kenntlichkeit bringt, dass es der nach den Habituskategorien des Hofes gestaltete und gesehene Raum ist, der zum Schauplatz der Handlung wird. Im Unterschied zur »Märchennovelle« der Frühromantik ist bei Goethe wie Brentano der Schauplatz ein leicht stilisiertes Herzog- bzw. Fürstentum der Gegenwart; es gibt also keinen Übergang ins Märchen im Rahmen der erzählten Welt, das »Wunderbare«, das beide Texte in Anspruch nehmen, ist ohne Rest rational auflösbar. Allerdings fehlen bei Brentano »Kausalverknüpfungen [...] nicht nur, sondern werden geradezu vermieden.«¹⁷⁰ Das »Wunderbare« liegt bei Brentano im Weltbild der Geringen, bei der alten Erzählerin; wie die fiktive Grimmsche Märchenfrau bettet sie die Geschehenselemente in einen überwölbenden Horizont von Volksfrömmigkeit und »Aberglauben« ein, in dem christlicher Auferstehungsglaube und Prodigien schauerliterarischer Provenienz (das im Kasten zitternde Schwert des Scharfrichters deutet auf Annerls spätere Hinrichtung) auf einer Ebene zu liegen kommen.¹⁷¹ Das letztere Element wird ja auch in der *Novelle* berührt (»Bänkelsänger«, 326). Im Kern geht Brentanos Erzählung auf *Wunderhorn*- bzw. »Volkslied«-Motive zurück,¹⁷² das »Volkslied« ist auch in Liedeinlagen im Text

geht. Da lob' ich mir meine alten, ehemaligen Kapuziner: die fraßen Stockfisch und – – in einer Nacht. So war auch der *Werner*; ein schönes Talent.« (Holtei 1845, Bd. 5, 58f.)

170 Henel 1985, 445.

171 Der Text »ist kein Märchen, sondern eine Novelle, reicht aber bis in das magische oder mythische Denken hinein, aus dem einst die Märchen entsprangen und das in der Gestalt Anna Margarets leibhaftig zugegen ist. Tiecks Entdeckung, fruchtbar geworden, ist in einem realistischen Milieu bewahrt.« (Henel 1985, 445)

172 Rölleke 1970; Kluge 1979, 62-65.

selbst präsent; das Lied des Knaben der *Novelle* deutet auf diesen poetologischen Komplex, sei es nun über den Umweg von *Es sang vor langen Jahren* oder nicht. Brentanos Geschichte ist selbst als Rücknahme des ›verwilderten‹ Erzählens ontologisch unsicherer Welten bei Tieck und Arnim lesbar. Gänzlich anders perspektivieren jedoch Goethe und Brentano den Volkspoetik-Komplex. Brentanos ›Schriftsteller‹, der intradiegetische (Ich-)Erzähler, zweifelt an seiner Kunst und depotenziert sich der Bäuerin gegenüber schamhaft zum bloßen ›Schreiber‹ (eine Rolle, die Brentano immer wieder benützt, als Amanuensis in der *Chronika* oder als Aufzeichner der Visionen der Nonne A. E. Emmerick). Er steht in einem ›sentimentalischen‹ Verhältnis zur ›naiven‹ Bäuerin, was sowohl die von ihr erzählte Welt als auch ihren Diskurs tangiert; ihre Erzählweise lässt sich mit Herders *Ossian*-Aufsatz von 1773 als Volkspoetik diagnostizieren,¹⁷³ die sie also zu vertreten hat: »Man kann die Großmutter eine naive Erzählerin nennen, wenn das bedeutet, ›dass die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme‹«,¹⁷⁴ nach der bekannten Formulierung Schillers von 1795. Genau diese ist es, mit der Goethe in der *Wunderhorn*-Rezension den »unglaublichen Reiz« begründet, den die »Volkslieder« als »so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann«, haben, »selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen«, den Reiz, den »Anblick und die Erinnerung der Jugend für's Alter hat. Hier ist die Kunst mit der Natur im Conflict, und eben dieses Werden, dieses wechselseitige Wirken, dieses Streben scheint ein Ziel zu suchen, und es hat sein Ziel schon erreicht.«¹⁷⁵ »Und so ist es schon gethan« (343), singt der Knabe der *Novelle*; und »die Kunst muß erst vollenden, wenn sie sich vor der Natur nicht schämen soll« (322), sagt der Fürstheim Friedrich über seine Bemühungen an der ›Stamburg‹, die am Ende des Textes allerdings dem Knaben gehören wird; Friedrich muss sich als Erster entfernen, um nach dem Brand zu sehen, und bekommt die Schausteller gar nicht mehr zu Gesicht (330). Das Christliche, an dem sich Brentano zur Kur der sentimentalischen Obdachlosigkeit des romantischen Künstlers abarbeitet, ist in der *Novelle* nicht als Sache, sondern nur als Diskurs präsent; und der wird in einer Bilderreihe in die Kontinuität mit der ›heidnischen‹ Antike gestellt.

Wenn die ›Novelle‹ erfolgreich als Kunstvariante der Publikationsgattung der ›Erzählung mittlerer Länge‹ aufgebaut worden und der Prozess in den *Unterhaltungen* vom autonomsten Pol des literarischen Feldes her – in den *Horen* – besiegelt worden ist (und nur das macht ihren ›prototypischen‹ Charakter aus), dann setzt Goethe an seinem abzusehenden Lebensende mit der *Novelle* *Novelle* einen Schlussstrich unter die Gattung. Der Sinn der ›summarischen‹ Rekapitulation des eigenen poetologischen wie poetischen Weges

173 Kluge 1988, 326 f.

174 Kluge 1988, 327, unter Hinweis auf Müller-Seidel 1974. Schiller: NA 20, 413 (›Über naive und sentimentalische Dichtung‹, 1795 f.).

175 WA I/40, 356 (›Des Knaben Wunderhorn‹; 1806).

ist, diesen zu rechtfertigen und durchzusetzen (und nur das ist der nomothetische Anspruch der *Novelle*, wenn sie denn einen hat). Zugleich rekapituliert und korrigiert die *Novelle* die ›romantische‹ Entwicklung der Gattung. Sie hat sich wohl aus dem ›Rahmen‹ gelöst, beharrt aber auf dem soignierten ›guten Ton‹ der ›guten‹, d. h. adeligen Gesellschaft, damit auf der ›Form‹, die auf solchen Wegen historisch von einer sozialen zu einer ästhetischen Kategorie geworden ist;¹⁷⁶ die *Novelle* soll zeigen, auf welche Weise die Integration des Komplexes ›Volkspoesie‹ in die höfische Kunst der *Novelle* vollzogen werden kann; sie akzeptiert die romantische Variante der ›Gattungsmischung‹, die ihr Autor selbst über den *Meister*-Roman inauguriert hatte, versucht sie aber ›organisch‹ und unter Rekurs auf poetologisch gewendete Naturwissenschaft zu motivieren;¹⁷⁷ und sie beharrt auf der rationalen Auflösbarkeit des ›Wunderbaren‹, indem sie Umspringbilder aufbaut, die die ontologische Einheit der Erzählwelt nicht tangieren.

LENZ UND LENZ. – Acht Jahre nach Erscheinen der *Novelle* freut sich Karl Gutzkow in einem Brief an Georg Büchner auf »Ihre *Novelle* Lenz«,¹⁷⁸ der Text wird dann 1839 posthum mit dem Untertitel »Eine Reliquie« in Gutzkows *Telegraph* gedruckt werden. Ungeachtet der heftigen Forschungsdiskussion, ob der Text als ›Novelle‹ gelesen werden kann, sei es aufgrund einer literaturwissenschaftlichen Klassifikation, sei es aufgrund einer generischen Textintention, baut *Lenz* doch alle Grundlagen der Gattungstradition so planmäßig um, dass er schon deshalb in die Gattungsgeschichte der *Novelle* gehören muss, ›nur ganz anders‹. Am Weimarer Verlierer und höfischen *misbehavior* *Lenz* zeigen sich nicht nur die Voraussetzungen der klassizistischen Ästhetik (›die idealistische Periode«, L 233) als Vehikel sozialer Exklusion; der Text konstituiert sich auf mehreren Ebenen als Antithese aller Valeurs, die der Gattung in der Konstitutionsphase historisch zugewachsen waren. Alle Gattungssignale von *Lenz* zielen auf den Aufbau einer Erzählform, die von »unten« her das klassizistische Paradigma unterminieren: Mit Kirchenlied und Bibel sind nicht »Ur-«, sondern vernakuläre Gebrauchsgattungen aufgerufen, die ästhetische Ausstattung der Welt der »Geringsten« (L 234); das ›niederländische‹ Genre steht als niedere in der persistenten Hierarchie der Bildgattungen gegen die ›italienische‹ Malerei. *Lenz* versammelt dabei sämtliche offenen und geheimeren Elemente der generischen Paradigmatik der diesmal mit Recht so

176 Vgl. Eagleton 1990, 31–69, bes. 37.

177 Kluge über Brentanos »Geschichte«: »Die Erzählung integriert Elemente und Darstellungsformen aller [!] Gattungen. Im Text werden Volkslied, Kirchenlied, eine Kontaminationen aus beiden, ein Kunstlied genannt bzw. zitiert. Der Anfang ist ein lyrisches Stimmungsbild [...] der Mittelteil [enthält] in epischer Ausführlichkeit die Erzählung der Lebensgeschichten [...] in der letzten Phase [entsteht] eine drängende, dramatisch gespannte Bewegung auf das Ende hin« (1988, 323).

178 Büchner: SW 2, 405 (12. 5. 1835). Der Text wird zitiert nach Büchner: SW 1, 223–250 (»L«).

genannten Goethezeit: Shakespeare, Volkslieder, das Gefühl, Leben¹⁷⁹, das »eigentümliche[] Leben jeder Form« (L 232) und den Zusammenhang der Dinge, Bibel, Prophetie, Naturmystik und Sympathielehre¹⁸⁰, und versucht abzuschätzen, was geschehen wäre, hätte die Ästhetik diese Elemente in eine andere Verknüpfung bringen können, »etwa wie in den niedrigen Formen Alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich größer sei.« (L 233) Der Text unternimmt an der Figur des gescheiterten Intellektuellen ein kontrafaktisches *re-fashioning* des neuen Gattungssystems, das nicht an den ästhetischen Verkehrsformen der Aristokratie, sondern ›unten‹ angesetzt hätte, und wo »einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein« (L 235) hätte dürfen. Von einer Spekulation auf die ästhetische Würde der strukturell hoch investierten Prosakunst ›mittlerer Länge‹ kann in einem Text, der einen pathologischen Bericht nachschreibt, ebenfalls keine Rede sein; wenn die Strukturierung der Kunstprosa, die Raffinierung des ›Erzählens mit Gerüst‹, in Bauformeln der Novelle mit ›dramatischen Peripetien‹ (ein Theater ist in Oberlins elsässischem Steintal nicht zu erwarten), ›Wendepunkten‹, ›Falken‹, ›Gipfeln‹ geführt hatte, dann bildet die lose parataktische Reihung von Lenz' ›Begebenheiten‹ einen ironischen, aber exakten Kommentar, der gerade in jenem Maß an Triftigkeit gewinnt, in dem er dem dokumentarischen Bericht Oberlins bis zur Wörtlichkeit folgt. Die Klassifikationsprobleme der Forschung gegenüber einem Text, der performativ selbst klassifiziert, deuten auf einen Kategorienfehler. Und sollte Lenz tatsächlich als Novelle konzipiert worden sein, gäbe es keine größere Distanz zur *Novelle*, als die, die hier eingenommen wird.

179 »Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunst-sachen Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen.« (L 234) Gemeint ist der Goethe vor 1778, vor Lenz' Aufenthalt bei Oberlin.

180 Wenn es sich in Büchners »Lenz« um eine gattungstheoretisch bewusste, genaue Bilanz einer für den Text selbst nicht geltenden Problematik handelt, ist es nicht überraschend, wenn »[i]n der genauen, sachlich gehaltenen Diktion des Erzählers [...] von vornherein auch schon eine Distanz zu der den Boden verlierenden Subjektivität des Sturm und Drang-Dichters und seiner Fixierung auf irrationale, naturmystische und religiöse Weltdeutungsmuster angelegt« ist (Poschmann; Büchner: SW 1, 812 f.).

Romantische und nachromantische Gattungsordnung

»ich schreibe ein Drama, meine ganze Seele ist damit beschäftigt, ja, ich denke mich so lebhaft hinein, werde so einheitlich darin, daß mir mein eigenes Leben fremd wird«

Karoline v. Günderrode, 1804¹

»the composition of a tragedy requires testicles«

Lord Byron 1817 gegen Joanna Baillie,
nach einem Aperçu von Voltaire²

Romantische Poetik und das Geschlecht der Gattung

Die Romantik hat in einer Geschichte der Gattungen stets eine besondere Rolle gespielt; wollte man das Verhältnis zwischen der Gattungspoetik, dem integralen Gattungsdenken in der Neuzeit, zu dessen Rekonstruktion hier beigetragen werden soll, und den sozialen Bindungs- und Lösekräften im »age of revolution«, von dem Eric Hobsbawm gesprochen hat, bestimmen, so wird man zweifellos die Lösekräfte in der Romantik, vor allem in deren erster Phase, am Werk sehen; die Bindekräfte in der Restauration und im Nachmärz. Im eingeschlagenen Gang der Untersuchung hat sich gezeigt, dass ein Blick auf die Gattungen oft überraschende Konstellationen ans Licht bringt. In diesem Sinn werden hier zwei gemeinhin nicht für dieserlei aufgerufene Zeugen des Wirkens solcher Kräfte in ihrer Epoche befragt, Karoline v. Günderrode und Adalbert Stifter. Es wird sich zeigen, dass auch hier wieder von elementarer Bedeutung ist, wer spricht, wer sieht, wer klassifiziert und wer klassifiziert wird; dass poetische wie persönliche Bewegungsfreiheit mitunter durch umso rigidere Normativitäten erkaufte werden muss und dass umgekehrt gerade in der Normsetzung Freiheitsgrade aufleuchten können.

ROMANTISCHE GATTUNGPOETIK, GESCHLECHTERPOETIK. – Romantische Gattungspoetik bildet die Schwelle zwischen zwei Großformationen im Denken der literarischen Gattungen. Peter Szondi hat diese Schwelle als die einer Ablösung der »normativen« durch eine »spekulative« Gattungspoetik bestimmt und die Phasen dieser Transformation nachgezeichnet.³ Zugleich aber figuriert die Romantik im literarischen Gedächtnis als jene Epoche, die an

1 Weiffenborn 1992, 120.

2 Wolfson 1999, 393.

3 Szondi 1974b; vgl. als Überblick Rajan 2000. Zu A. W. Schlegel vgl. Holmes 2006, zu Friedrich Schlegel grundlegend Behler 1985.

der ›Auflösung der starren Gattungshierarchien‹⁴ gearbeitet habe: ›Gattungsmischung‹ sei ja schon das Prinzip des romantischen Romans, der die zentrale Position in der Selbstdefinition der Epoche, jedenfalls der »Romantischen Schule« innehat; wo der Klassizismus Schillers etwa diese genuin moderne Dichtart ›noch‹ in die fernere Verwandtschaft der Poesie gerückt habe (der ›Romanschreiber‹ als ›Halbbruder des Dichters‹), und selbst Goethe, der mit dem *Wilhelm Meister* das paradigmatische Romanwerk der Zeit geschaffen habe, in dieser Form noch eine ›unreine‹, ›die überall hindert‹, gesehen habe.

Dieser offensichtliche, doch selten gesehene Widerspruch: dass in Poetik und Literatur, bei Friedrich Schlegel, bei Novalis, Mischung, Hybridismus, ›progressive Universalpoesie‹ gefeiert und gefordert werden, während zur selben Zeit, am selben Ort und in derselben Gruppe von Intellektuellen infolge der Ablösung einer rhetorisch fundierten durch eine philosophische (oder philosophierende) Gattungstheorie jene Formeln entworfen werden, die das 19. Jahrhundert mit Begriffen einer Tragödie z. B. versorgt und den periodisch wiederkehrenden Verhärtungen der Gattungspoetik zu einem harten Gehäuse von Philosophie und Pragmatik im literarischen Leben Vorschub leistet; dieser Widerspruch soll im Zentrum der Ausführungen stehen. Es handelt sich dabei zugleich um eine weitere Etappe der Trennung von Poetik und Literatur; auch zu diesem Zeitpunkt ist die neue Poetik noch Teil der Literatur, sie wird maßgeblich vom literarisch-intellektuellen Feld aus mitentworfen; doch ist die Trennung schon im nicht seltenen Scheitern der literarischen Projekte der Protagonisten (*Ion*, *Alarcos*, *Lucinde*, Fichtes und Schellings literarische Arbeiten) angelegt. Von einer ›Ausdifferenzierung‹ sollte dabei aber nicht gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich um eine Entwicklung im Rahmen der neuen Definitionsmacht der akademischen Philosophie (Kap. 3), die – in Gestalt der Hegelschen Ästhetik – bis weit ins 19. Jahrhundert hinein anhalten wird. Es öffnet sich also der eingangs angesprochene Raum zwischen Poetik und Literatur immer weiter; die Autoren – und in unserem Fall: die Autorinnen – arbeiten gegen diese Usurpation mit genuin literarischen Mitteln an, die dennoch dasselbe diskursive und soziale Terrain bearbeiten wie die Systementwürfe Kants, Schellings und Hegels.

Im Folgenden soll ein anderer Weg als der über die Selbstbeschreibungen der Epoche versucht werden. So könnte man von der Beobachtung ausgehen, dass es die »Liebe« ist, die bei Friedrich Schlegel nicht anders als bei Novalis das Charakteristikum der nachantiken Literatur bildet; dass, wie oben gesehen (Kap. 3), die Frage der Prokreation auf merkwürdige Weise in die Poetik einrückt; und dass gleichzeitig – im Sinn der von Karin Hausen aufgewiesenen »Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹«⁵ – die Poetik einen Gender-Aspekt aufnimmt. All das ergibt eine Situation, in der die Ablösung der alten ›normativen‹ Präzeptpoetik durch eine individualisierende Werkpoetik nur

4 Vgl. stellvertretend Ceserani 2001.

5 Hausen 1976.

scheinbar eine Auflösung des starren Gehäuses des klassizistischen Gattungssystems mit sich bringt. Die Sexualisierung der Poetik steht vielmehr in Einklang mit einer neuen Etappe im Verhältnis der Geschlechter zueinander.

Erscheinen die Gattungen um 1800 wenigstens latent stets im doppelten: poetologischen wie biologischen Wortsinn und ist so die romantische Gattungspoetik der Literatur nicht zu trennen von den Ordnungen der Natur, so zeigt sich umgekehrt die Reflexion der Geschlechterdifferenz als genuin romantischer Beitrag zum Verhältnis von Kunst und Natur. Dieses Thema wird in den von Sigrid Lange, Winfried Menninghaus und anderen dokumentierten Debatten um die Natur der Weiblichkeit⁶ verhandelt und lässt sich auf die 1790er Jahre datieren; zu den wichtigsten Stationen dieser Geschlechterphilosophie zählen Wilhelm v. Humboldts Schriften über den Geschlechtsunterschied (1796), Fichtes *Staatsrecht* und Friedrich Schlegels philologische und poetische Schriften der 1790er Jahre (*Über die Diotima, Lucinde*).

KLASSIFIKATIONSKRISEN. – Gemäß dem hier entwickelten Ansatz, der die klassischen Operationen der Gattungspoetik – die Frage nach der Klassifikation und die nach der Verstetigung von Schreibweisen zu Gattungen – rückzubinden versucht an die universellen, aber historisch und regional spezifizierten Kategorien von sozialer Klassifikation und Habitualisierung, muss daher zunächst diese Perspektive auf die Romantik überhaupt plausibilisiert werden. Welche Pragmata lassen sich provisorisch anführen, die der Epoche eine Reform der Poetik nahegelegt haben?

Die deutsche ›Romantik‹ lässt sich zunächst als aktive intellektuelle Reaktion – oder: Reaktion der Intellektuellen – auf eine umfassende Krise der sozialen Klassifikation darstellen. Die Französische Revolution hatte dabei sich längst abzeichnende gesamtgesellschaftliche Umbauten in einer radikalen Weise zur Disposition gestellt: die Stände des *ancien régime* müssen nun nicht mehr bloß ideologisch, sondern auch politisch verteidigt werden. Mit der Erklärung der Menschenrechte und den verschiedenen Partizipationsmodellen in den Phasen der Revolution wird der soziale Raum einem neuen Nomos unterstellt, der mindestens die Möglichkeit der völligen Abschaffung aller traditionellen Distinktionen und der stratifizierten Habitus in Aussicht stellte. Was man die ›romantische‹ Reaktion jener Intellektuellen nennen kann, die sich unter der ›Jenaer‹ Frühromantik subsumieren lassen: die Brüder Schlegel, Novalis, Fichte, Schelling, besteht nun zunächst darin, die epochalen Chancen grundlegender gesellschaftlicher Transklassifikationen dahingehend zu reflektieren, dass sie – als Intellektuelle, Studenten oder bereits als Universitätslehrer – sich dem Begriff der Klassifikation überhaupt zuwenden. Die Eigentümlichkeit dieser Wendung besteht darin, dass der Begriff der Klassifikation auf dem Niveau mehrerer – alltagspraktischer wie fachwissen-

6 Vgl. Lange 1991, 1992, 1995; Schlegel 1983. Zur Biologie der Geschlechter um 1800 vgl. Schiebinger 1992, allg. Laqueur 1990, Honegger 1991.

schaftlicher – Diskussionsstränge zugleich diskutiert wird, die unterschiedlichen Praxisfelder der Klassifikation zusammengesehen werden. Wenn es in F. Schlegels *Athenäums-Fragment* 113 heißt: »Eine Klassifikation ist eine Definition, die ein System von Definitionen enthält«,⁷ so kann dieser Satz gleichermaßen auf die Epistemologie der Klassifikation, wie sie in der Architektonik der *Kritik der reinen Vernunft* erscheint, bezogen werden wie, von Szondi etwa, auf die Gattungspoetik und die Umstellung der Gattungsreflexion von Klassifikation auf System (als gäbe es ein System ohne Klassifikationen) oder auf die Klassifikation der Naturgeschichte und das Linnésche System. Es gibt viele Indizien, dass diese Felder gerade in der frühromantischen Diskussion immer aufeinander bezogen sind; nach dem Vorgang von Kants *Kritik der Urteilskraft*, die Kunst und Natur zusammensieht, und in Tuchfühlung zu Schellings Philosophie, die Natur- und Kunstphilosophie in einem ist.

Die Biologisierung der Poetik in Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz hat, wie oben (Kap. 3) dargelegt, ihre Monstren und Hybride hervorgebracht. Schlegels Schrift ist ja nur zum Teil als Beitrag zur Kenntnis der griechischen Poesie zu lesen, vielmehr, als später Beitrag zur *Querelle des anciens et des modernes*,⁸ als Beitrag zur Erkenntnis der »modernen«, also nachklassisch-christlichen Literatur und der Differenz zwischen beiden. Im Unterschied zu den Griechen »scheint« »Charakterlosigkeit [...] der einzige Charakter der modernen Poesie, Verwirrung das Gemeinsame ihrer Masse, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Geschichte, und Skeptizismus das Resultat ihrer Theorie.«⁹ Die Theorie der Modernen hat bei den Künstlern wie beim Publikum allen Kredit verloren, da sie nicht einmal imstande ist, »eine richtige Erklärung von der Natur der Dichtkunst und eine befriedigende Einteilung ihrer Arten zu geben« (S 95). Schlegels Katalog der Eigenschaften der modernen Poesie zeigt eine Reihe von Übereinstimmungen unter den modernen Nationalliteraturen: die Nachahmung der Antike, die Klassenspaltung in der Kultur, die Vorherrschaft des Charakteristischen und Interessanten, des Neuen, Pikanten und Frappanten, insgesamt des Originellen und Individuellen (S 100).

Wo der Geschmack auf die antiquarische Wissenschaft setzt, entsteht nicht mehr als die »Nachahmung der Alten« durch eine fehlgeleitete »lenkende[] Bildungskunst«:

Der widersinnige Zwang ihrer törichten Gesetze, ihrer gewaltsamen Trennungen und Verknüpfungen hemmt, verwirrt, verwischt und vernichtet endlich die Natur. Den Werken, welche sie produziert, fehlt es an einem inneren Lebensprinzip; es sind nur einzelne, durch äußere Gewalt aneinandergefesselte Stücke, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne ein Ganzes. (S 107)

7 F. Schlegel: KA I/2, 181. Dazu Szondi 1970/1991.

8 Szondi 1974b.

9 Schlegel 1985, 96 (i. F. »S« u. Seite).

Wenn der Verstand seine chemischen Scheide- und Mischungskünste an den ursprünglichen und reinen Kunstarten versucht, wird sein

unglücklicher Scharfsinn die Natur gewaltsam zerrütten, ihre Einfachheit verfälschen, und ihre schöne Organisation gleichsam in elementarische Masse auflösen und zerstören. Ob sich aber durch diese künstlichen Zusammensetzungen wirkliche neue Verbindungen und Arten entdecken lassen, ist wenigstens äußerst ungewiß. (S 108)

Doch ist die Kritik der Moderne keine Kritik der modernen Poesie, auf deren mögliche Vollendung umgekehrt hingearbeitet werden soll. Damit eine »ästhetische Revolution«, für die der Augenblick reif scheint und deren Vorbote Goethe ist, eintreten könne, »durch welche das Objektive in der ästhetischen Bildung der Modernen herrschend werden könnte« (S 128), geht es vielmehr um eine Ästhetik, die durch »richtige Begriffe« (S 130) als »zuverlässiger Wegweiser der Bildung« und zur »Vertilgung schädlicher Vorurteile« (S 130) dient. Als reine Wissenschaft bedürfte sie aber der Anschauung, damit sie die »Natur der Kunst und ihrer Arten vollständig kennen lehren« könne, einer »vollkommenen Geschichte« (S 131), »eines höchsten ästhetischen Urbildes« (S 132), denn »Leben kommt nur von Leben; Kraft erregt Kraft. Das reine Gesetz ist leer.« (S 131) Dieses Bild ist das der »Griechen« und der griechischen Bildung. »Die Geschichte der griechischen Dichtkunst ist eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommene und gesetzgebende Anschauung.« (S 133) Ebenso hieß es zuvor, die Wissenschaft (die »objektive ästhetische Theorie«) bedürfe der »Erfahrung von einer Kunst, welche ein durchaus vollkommenes Beispiel ihrer Art, die Kunst *κα'εχochen*, deren besondere Geschichte die allgemeine Naturgeschichte der Kunst wäre.« (S 131)

Schlegel ist der Erste, der eine Literaturgeschichte konsequent nach Gattungen organisiert; und es wird Schlegels Aufsatz sein, der für die griechische Literatur den Schematismus der Abfolge einer epischen, lyrischen und dramatischen Epoche inauguriert; es wird dieser Aufsatz sein, der, vermittelt über Hegels Ästhetik, die Idee einführt, Literaturgeschichte wäre als Gattungsgeschichte, als Gang Gottes durch die Gattungspoetik zu schreiben. Doch zunächst ist das Ergebnis des Aufsatzes etwas scheinbar ganz anderes. Der Aufsatz zeigt, besser: insinuiert, es gebe überhaupt so etwas wie ein Wesen der klassischen Gattungen. Damit stiftet Schlegel mindestens eine neue Fassung des aristotelischen, wo nicht platonischen Ideenrealismus in der Gattungstheorie; wenn er sie, streng genommen, nicht überhaupt erst eingeführt hat. Damit ist die Substantialisierung der Gattungen, an der, man hat es gesehen, ihre Biologisierung so großen Anteil gehabt hat, erst vollständig; und wenn jahrhundertlang die Gattungspoetik ohne ein »Wesen der Gattungen« ausgekommen ist: nun hat sie eines.

Man hat es also keineswegs, wie eine oberflächlich-modernistische Gattungsgeschichtsschreibung stets behauptet hat, mit einem ungebrochenen Strom eines platonischen Gattungsrealismus zu tun, der auf seine anti-idea-

listische Dekonstruktion – sei es durch Aufklärung oder durch Frühromantik – nur zu warten gehabt hätte. Treffender als von einem langsamen und endlichen Abflauen des Platonismus wäre die Geschichte seiner Konjunkturen zu konstatieren. (Wo der Platonismus ein ständig präsenter Faktor der Poetik war, war er es mit anderen Elementen: dem poetischen Furor; der Idee vom Werkmeister; Denkbildern von Metamorphose und Gestaltwandels, von Aufstieg und Teilhabe; der Methexis als eines sozialen Kohärenzmodells nicht weniger als der Methexis an der Idee der Gattung.) So ließe sich behaupten, erst die romantische Gattungspoetik sei platonisch gewesen, erst die Frühromantik habe ihn eingeführt; auch wenn sie zugleich den Widerstand gegen den Ideenhimmel der Gattung gesetzt und die Waffen zu seiner Dekonstruktion geschärft hat. Als Ideen – und zwar in der zeitgenössisch inaugurierten Konfiguration als geschichtsphilosophisch-kunstphilosophische Ideen zugleich, eine Konfiguration, die in anderen Denkwissenschaften wenigstens dringend begründungspflichtig erschiene –, werden sie in jenem Augenblick erfunden, in dem sie die besten Chancen zu ihrer Kritik finden. Das träfe sich mit der Intuition, dass erst die ontologisch stabilisierten Gattungen dekonstruierbar sind und dass beide Komplexe genetisch unmittelbar verbunden sind; von daher auch der merkwürdig zwischen ›Idealismus‹ und Postidealismus changierende Charakter, den der Rekurs auf Schlegel bei Lukács und Benjamin hat.

Daneben ist festzuhalten, dass die Idee der Gattungen als Idee als Idee von Philologen auftritt. Sie entstammt einer Kulturpoetik, die sich zuerst in jener (klassischen, dann modernen) Philologie des 18. Jahrhunderts¹⁰ findet, die ihre Grenzen sucht und sie in der Totalität einer historischen Gesellschaft (als ›Kultur‹) findet, einer *common culture*. Die griechische Kultur als Kultur *kat'exochen* ist damit ein Artefakt der (bei Herder etwa vor-)romantischen Philologie, die ihren Bezug auf Texte und ihre Materialität eingeklammert oder überschritten hat: in der Enzyklopädie (F.A. Wolf), die, vorbereitet bei Michaelis, sich mindestens bis Wilamowitz halten wird. Die Intervention des Autors, Philosophen, vor allem aber des Philologen Friedrich Schlegel auf dem Terrain der Gattungstheorie ist zugleich eine Intervention im philologischen Feld, in der Praxis der Poetiker und in der neuen Wissenschaft von einer kohärenten und kollektiv-individuellen, produktiven und als Produkt analysierbaren, also: generischen, ›Kultur‹.

Bourdieu zufolge sind Essentialisierungen von Gegenständen des Wissens ein Begleitumstand, wo nicht ein Ergebnis der Herausbildung von spezifischen Handlungsfeldern: In den Konflikten um Feldgrenzen, um die *Nomoi* der Felder und die Zugangsbedingungen zu ihnen ›besinnt‹ man sich theoretisch auf die – im selben Zug gestiftete – Substanz dessen, was zuvor bloße Praxis gewesen war, wie in der Kunst die künstlerischen Mittel in den Konflikten um die Feldgrenzen raffiniert werden. Es ist daher kein Zufall, dass

10 Zum Verhältnis Poesie/Philologie in der Goethezeit Buschmeier 2008.

die Idee der ›Reinheit‹ der Gattung, ihre ontologische Substanzialisierung ihren letzten Schub gerade an jenem strategischen Ort erhalten sollte, an dem um die ›Autonomisierung‹ der Felder gerungen wird und der als deren am weitesten vorgeschobener Posten gelten kann. Von hier aus erscheinen die Gattungen tatsächlich als System, nicht als offene Liste;¹¹ aber nicht mehr als System der sozial möglichen Sprechaktklassifikationen aufgrund einer ›geschlossenen‹ Sozialklassifikation, sondern sie erscheinen, d. h. werden extrapoliert als Systemzustände einer nicht sozial, sondern semantisch geschlossenen Welt, einer ›Kultur‹. Hier, wo diese Substanzialisierungen vorgenommen werden, lassen sich schließlich die Operationen selbst thematisieren; die Klassifikation erscheint nicht als vielfach vermittelte, immer schon vorausgesetzte soziale und daher epistemologische Praxis, der man unterworfen und der gegenüber man zugleich in Graden frei wäre, sondern selbst als methodischer, also zuhandelnder und gleichsam freier Akt des Subjekts. Von daher ist einerseits auch die Naturalisierung der Gattungen in einer ›Naturgeschichte‹ der Poesie plausibel: als vorgängige und nichtverfügbare Ordnung; und zugleich mag sich der Gedanke nahelegen, dass alle Systeme der Natur ›künstliche‹, wie das in diesem Fach heißt, seien und daher dem Klassifikator demiurgischer Rang zukäme. Daher werden zugleich der durch die Monster der Poetik gehegte Raum *und* seine Transzendierung gesetzt, etwa in der transzendentalen Verwirrung aller Klassifikationen im ›romantischen‹ Fragment. Als Hintergrundbedingung zur Erklärung dieser Prozesse wurde oben die paradoxe Machtübernahme der Philosophie an den Universitäten vorgeschlagen. Wofern also die so entwickelte ›Ideologie‹ der Gattungen auf ihre Entwickler, die Konstruktion auf ihre Konstrukteure hin transparent gemacht werden kann, reicht ihre Definitionsmacht wenigstens so weit, wie ihre Praxen sich auf machtförmig unterfütterte Beziehungen und Institutionen verlassen können. Es gibt daher keinen besseren Ort, die materiale Gewalt dieser Gattungsdiskurse zu studieren als jenen, wo am Ausschluss aus dem Diskurs gearbeitet wird.

Vor dem Hintergrund der epochalen »Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere« lässt sich die Problematik von »Gender« und »Genre« auf mehreren Ebenen situieren. Zunächst lässt sich der Ausschluss der Frauen, als *femmes savantes* noch in der Aufklärung durchaus mit den Klassifikationen der Poetik befasst¹², als Ausschluss aus den Definitionsinstanzen erklären. In einer Poetik-als-Philosophie, gar in einer vom Schellingschen Typus, in der der ganze Idealismus in einer Kunstphilosophie kulminieren soll, stehen höhere Güter auf dem Spiel; institutionell ist es die neue Universität, unter Führung einer neuen Philosophie, die hier ihre Interessen und Einsätze hat und die die Frauen kategorisch ausgeschlossen hat. Mehr als die »poetologische Begrün-

11 Szondi 1991.

12 Nach wie vor instruktiv: Bovenschen 1979.

dung poetischer Inkompetenz¹³ der Frauen ist von einer solchen philosophischen Poetik nicht zu erwarten. Die Frauen werden, wofern sie schreiben, in die Bereiche der Unterhaltungsliteratur und der ›weiblichen‹ Künste abgedrängt.¹⁴ Der Roman, hier wieder insbesondere der Briefroman, die Übersetzung, bestenfalls die Lyrik ›entsprechen‹ den Klassifikationen, die in Schriften wie denen Wilhelm v. Humboldts *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* postuliert werden und die eine Zweiteilung der Welt nach männlichen und weiblichen Domänen vornehmen.¹⁵ In der philosophisch gehärteten Hierarchie der Gattungen sind sie ohne Chance. Die Ironie romantischer literarischer Produktionsverhältnisse besteht nun freilich darin, dass die Nähe der Autorinnen zu den Definitoren maximal ist, ja, dass es oft den Anschein hat, als böte gerade die Konkurrenz der Freundinnen, Schwestern, Ehefrauen die Gelegenheit, solche Klassifikationen auszusprechen. Um Karoline v. Günderrode, aus verarmter adeliger Familie in ein Frankfurter evangelisches Damenstift gesteckt, gruppieren sich geradezu die literarischen Intellektuellen der Goethezeit: Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, Achim v. Arnim und Goethe; die Gelehrten Friedrich Creuzer, Friedrich Carl v. Savigny, Schelling, Christian Gottfried Nees v. Esenbeck. Dass sie, um ihrer intellektuellen wie persönlichen Beziehung zu Creuzer eine Basis zu geben, ihre Ehefähigkeit, von der Kurzsichtigkeit bis zu den Nerven, diskutieren lassen muss, zeigt das überdeutlich. Das Nebeneinander dieser einander widersprechenden Imperative, die Gleichzeitigkeit von Bewunderung und autoritärem Paternalismus, der Günderrode ausgesetzt ist, zeigt sich idealtypisch in einer Tagebucheintragung des Heidelberger Philologen Karl Philipp Kayser von 1804, die von einer Begegnung mit der Günderrode berichtet:

Fräulein Günderrode ist durch Anspruchslosigkeit und Einfachheit liebenswert. Nach [Clemens] Brentanos Versicherung ist sie eine tiefe Denkerin und liest viel. Aber aus ihrem Umgange war dieses nicht abzunehmen, so wenig legte sie ihren Kram aus und zierte sich doch auch nicht. Was ihre Gestalt anlangt, so ist sie groß, wohlgewachsen, nicht gerade schön, aber auch nicht hässlich. Als Brentano ihr das Lesen des Schelling verwies, sagte sie, sie müsse Ideen haben.¹⁶

13 Bovenschen 1979, 244-256.

14 Zur Gattungsproblematik im dramatischen Feld und zu den Dramatikerinnen der Epoche vgl. Kord 1992, Fleig 1999.

15 Der Einzug der Frauen in den literarischen Diskurs um 1800 ist »auch als ein Problem der Gattungen zu sehen. Die Systemgesetze der literarischen Formen und die poetologische Auseinandersetzung mit tradierten und neuen Schreibweisen haben sowohl die Ausschlüsse als auch die Partizipationschancen der Frauen auf diesem Gebiet mitstrukturiert.« (Bovenschen 1979, 202) Zu den diskursiven und institutionellen Voraussetzungen weiblicher Autorschaft vgl. Hahn 1991, Kord 1996, insb. 56-67: »Genre, Genie und Geschlecht«.

16 Weißenborn 1992, 160.

Die Mikrophysik der intellektuellen und lebenspraktischen Machtverhältnisse, die aus dieser Stelle spricht: das Nebeneinander von körperlichem Tazieren und der Befriedigung darüber, dass der ›Kram‹ nicht ›ausgelegt‹ werde, der Skandal, dass Brentano ihre Lektüre regulieren zu dürfen meint, wirft ein deutliches Licht auf die Einsätze, die hier im Spiel sind.

KAROLINE V. GÜNDERRODE: DIE PERFORMATIVE MACHT DER GESCHLECHTERPHILOSOPHIE. – Nach einer kursorisch genug ausgefallenen *tour d'horizon* durch das Gattungs- und Geschlechterdenken der Protagonisten der Frühromantik sind nun Schicksale und vor allem Wirkungen dieses Denkens bei den Mitgemeinten zu verfolgen, den schreibenden Frauen der Epoche. Obwohl die Jahre um 1800 eine auffällige und quantitativ wie qualitativ bisher beispiellose literarische Aktivität von Frauen zeigen,¹⁷ gibt es Indizien, dass das Gattungsdenken der Jahrhundertwende hier nicht so sehr als Entfesselung literarischer Produktiv- sowie theoretischer *Lösekräfte* wirkt, wie das bei den männlichen Autoren Fichte, Novalis, den Brüdern Schlegel, Schelling der Fall ist, sondern viel eher als harte Struktur erscheint, die die neuen gesellschaftlichen *Bindekräfte* vom Terrain neuer Geschlechterdefinitionen als der Begleitmusik epochaler Neuordnungen der Geschlechterverhältnisse in den Bezirk des Literarischen übersetzt. Das zeigt sich, so die These, bei einer Autorin wie Karoline v. Günderrode besonders deutlich, weil sie auf die von den männlichen Intellektuellen der Romantik neu eröffneten Felder setzt – sich aber nicht auf ihre Institutionen verlassen kann und sich dem *backlash* der neuen Geschlechterordnung ausgesetzt sieht: nicht einer Entgrenzung, sondern einer neuen Platzanweisung. An Günderrode lässt sich mit einiger Genauigkeit verfolgen, wie sich die Motive, die die Goethezeit zur Moderierung des generischen Prozesses entwickelt bzw. heranzieht – bündische Initiation, Naturphilosophie, altes und arkanes Wissen –, in ihrem Fall darstellen. Sie rekurriert fast systematisch auf diese Konstruktionen; ihr Versuch einer Neukonstellierung stößt aber immer rasch an seine Grenzen. Ein sehr klares Bewusstsein dieses Prozesses zeigt ihre Freundin, ›Schülerin‹, Gefährtin Bettine v. Arnim. Arnim entwickelt ihre eigene literarische Kreativität nachträglich und scheinbar parasitär an den Leben und an den Œuvres anderer – Goethes (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 1835), ihres Bruders Clemens (*Clemens Brentano's Frühlingskranz*, 1844), und eben der Günderrode – in einer eigens entwickelten Gattung, dem »Briefbuch«. Dieses Briefbuch hingegen erweist sich als geeignetes generisches Terrain, genau diese Fragen und jenen Punkt zu bearbeiten, der Karoline v. Günderrode als das stahlharte Gehäuse nun idealistisch und gendertheoretisch befestigter, *substantialisierter* Gattungen entgegengeschlagen war.

17 Die beste Übersicht findet sich nach wie vor bei Becker-Cantarino 2000. Zu den Voraussetzungen Runge 1997, Tebben 1998.

GÜNDERRODES GATTUNGSDENKEN. – Wenn Karoline von Günderrode über Gattungen nachdenkt, vollzieht sich das im wohlbekannten zeitgenössischen Paradigma des organizistischen Individualismus. Gegen Linnés Sexualsystem der Pflanzen (s. Kap. 3), dem Eiche und Veilchen zur selben Kategorie gehören, heißt es in der philosophischen Studie *Geschichte eines Braminen*, 1803 entstanden, 1805 in Sophie v. LaRoches *Herbsttagen* publiziert: »Verhaßt ist mir nun die Philosophie geworden, [...] die die verschiedensten Naturen in einen Garten pflanzen, und den Eichbaum und die Rose nach einer Regel ziehen will.« (I, 310¹⁸) Dagegen setzt Günderrode die Individualität (»Mir ist jeder Einzelne heilig«, ebd.) und die Autonomie der Einzelwesen (»er ist sich selbst Zweck«, ebd.). Solcherlei Individualität ist Bedingung für eine Resurrektion der Natur, »eine Zeit der Vollendung«, »wo jedes Wesen harmonisch mit sich selbst und mit den Andern wird, wo sie in einander fließen, und Eins werden in einem großen Einklang, wo jede Melodie sich hinstürzt in die ewige Harmonie«. Sehr deutlich wird in demselben Text die Überblendung des Sais-Geheimnisses mit der Schellingschen Identitäts- und Naturphilosophie. Es ist, wie der Bramine dem Adepten »entschleyer[t]«, die Lehre der »heilige[n] Bildsäule der Isis zu Sais« mit ihrer Inschrift: »Ich bin, was da ist, was war und seyn wird« – angerufen und zitiert von Goethe, Schiller, Novalis:¹⁹

Es ist eine unendliche Kraft, ein ewiges Leben, das da Alles ist, was ist, was war und werden wird, das sich selbst auf geheimnißvolle Weise erzeugt, ewig bleibt bey allem Wandeln und Sterben. Es ist zugleich der Grund aller Dinge, und die Dinge selbst, die Bedingung und das Bedingte, der Schöpfer und das Geschöpf, und es theilt und sondert sich in mancherley Gestalten, wird Sonne, Mond, Gestirne, Pflanzen, Thier und Mensch zugleich, und durchfließt sich selber in frischen Lebensströmen und betrachtet sich selber im Menschen in heiliger Demuth. (I, 309)

Was Teil ist, ist besondert, geteilt.

Das Wissen um das »große Ganze«, das Eusebio²⁰ in *Briefe zweier Freunde* aus der »Religion der Hindu« (I, 354) bezieht, versöhnt mit dem Tod, in dem die Wesen »aus der Einzelheit in die gemeinschaftliche Allheit« zurückkehren, »zu lassen das getheilte Leben, in welchem die Wesen etwas für sich sein wollen und doch nicht können«; in dieser zweiten Akzentuierung ist die Individuation dem »selbstsüchtigen Stolz« geschuldet, »der nicht ruhen konnte in dem Schooß des Ewigen, sondern ihn verlassend seine Armuth und Blöße decken wollte mit der Mannigfaltigkeit der Gestalten, und Baum wurde und

18 Günderrode wird zit. nach der Ausgabe Günderrode 2006, Bd. u. S.

19 Zum »Schleier« bei Novalis vgl. Endres 2004.

20 Eusebio ist die Hauptfigur in Calderons Schauspiel »La devoción de la cruz« (1634), das 1803 von A. W. Schlegel übersetzt wurde; Schellings Kunstphilosophie leitet ihre Calderon-Analyse aus diesem einen Drama ab (Schelling: SW I/5, 726-731).

Stein und Metall und Thier und der begehrlische Mensch.« (I, 355) Was bei Novalis als vorgängige Einheit die Metamorphosierbarkeit der Wesen sicherstellte, damit in der *Oferdingen*-Fortsetzung Heinrich dann in einen Stein und einen klingenden Baum verwandelt werden kann²¹, wird bei Günderröde entweder gnostisch als Sünde der Entzweiung oder plotinisch²² als Überlaufen der Gottheit in die Einzeldinge akzentuiert.

Doch enthalten die *Briefe zweier Freunde* auch eine Fundierung des zeitgenössischen Verhältnisses von Poesie und Welt. Wurde der »Freund« von Eusebio gesprächsweise in die Mysterien einer Weltsicht initiiert – »wie ein lehrbegieriger Laye dem Hohenpriester« entgegnetretend, in dem die »höchsten Ideen auch eine irrdische Realität erlangt« haben (I, 351) –, zu jenen »höchsten Anschauungen, in welchen alles Weltliche als ein wesenloser Traum verschwindet« (ebd.), so ist dem Freund der Erdenrest in einer Welt peinlich, in der es dem Künstler an »begeisternden Anschauungen« mangelt. »[A]lles Große und Gewaltige hat sich an eine unendliche Masse, unter der es beinahe verschwindet, ausgetheilt«; »die Ökonomie in jedem Sinn und in allen Dingen« hat zu einer »Erbärmlichkeit des Lebens« geführt, in der sich das der Initiation durch Inflation entzogene Geheimnis um sich selbst gebracht hat. Die erwogene Alternative ist die des Novalis; die erreichte Bildungsstufe der Zeit verlange es vielleicht, sich den »grosen Kunstmeister[n] der Vorwelt zuzuwenden« und anstelle eigener dichterischer Produktion »ein ernsthaftes Studium der Poeten der Vorzeit, und besonders des Mittelalters zu beginnen« (I, 352). Ein solcher Verzicht wird nahegelegt durch die Abschließung der Gegenwartsgesellschaft vor der Natur, vor dem »Lebensgenuß« durch die Herrschaft des Begriffs und durch die Staatsformen »von aller Thätigkeit im Großen«:

So fest umschlossen ringsum, bleibt uns nur übrig den Blick hinauf zu richten zum Himmel, oder brütend in uns selbst zu wenden. *Sind nicht beinahe alle Arten der neuern Poesie durch diese unsere Stellung bestimmt?* Liniengestalten entweder, die körperlos hinaufstreben im unendlichen Raum zu zerfließen, oder bleiche, lichtscheue Erdgeister, die wir grübelnd aus der Tiefe unsers Wesens herauf beschwören; aber nirgends kräftige, markige Gestalten. (I, 352, Hervorh. WM)

Unter dem Prätext initiatischer Einsicht in das Wesen der Welt wird somit vom »Freund« unter durchaus plausibler Motivierung, was es unter gegenwärtigen Verhältnissen mit Natur, Sinnlichkeit und Staat auf sich habe, der Verlust ›klassischer‹ Gestalt und die Reduktion auf die Faktoren ›romantischer‹ Gestaltungsprinzipien, Unendlichkeit und Innerlichkeit, verhandelt. Eusebio antwortet mit dem Trost der Hindus und mit der Hoffnung auf ein

21 Novalis 1977, I, 344.

22 Kreuzer übersendet Günderröde ein von ihm selbst übersetztes Plotin-Fragment (Weißborn 1992, 189).

letzliches Zurückschwingen des Individuierten ins Allgemeine, das jedoch trägt zu dem aufgeworfenen poetologisch-politischen Problem nichts bei. So bleibt nur die Aussicht auf den Wandel poetischer Aussagearten, wie sich auch Brahma keiner Zeit in derselben Gestalt gezeigt habe. Bedroht eine solche Gegenwart die Kontur und Gestalt, Fülle und »behagliche Ausdehnung« (I, 352), mithin die Gattungen, die »Arten der Poesie«, wird doch andererseits der historische Rekurs auf die »großen Kunstmeister der Vorwelt« abgeschnitten: Die Klassiker sind »da gewesen [...], eben deswegen sollen sie nicht noch einmal wiedergeboren werden; die unendliche Natur will sich stets neu offenbaren in der unendlichen Zeit.« »So thue und dichte doch Jeder das wozu er berufen ist, wozu der Geist ihn treibt, und versage sich keinen Gesang als den mißklingenden.« (I, 356)

Die *Briefe* werden abgeschlossen mit der Antwort des Freundes, der freilich das Thema wechselt. Der »Freund« spricht jetzt vom persönlichen Tod und breitet eine »Offenbarung« aus von der »Unsterblichkeit des Lebens im Ganzen« (I, 359). In der Palingenesie geben die Sterbenden der Erde ein »entwickelteres Elementarleben« zurück, und der »Organismus«, der die Gesamterde ist, »muss dadurch immer vollkommener und allgemeiner werden«, ein Prozess, der erst dann zu Ende kommt, »wann die Erde die ihr angemessene Existenz, die organische, durchgehends erlangt hat« (I, 360), der Text schließt also mit einem Motiv aus Schellings Naturphilosophie. Die in der Antwort des Hindu-Mythologen Eusebio verheißene All-Einheit erweist sich als Resultat eines Weges, in der der »Erdgeist« die erreichten Formen immer wieder als noch nicht adäquat zerbricht, bis die »vollkommene Gleichheit des innern Wesens mit der Form« erreicht sein wird und sich alle Erscheinungen der Erde »in einem gemeinschaftlichen Organismus auflösen würden, wann Geist und Körper sich so durchdrängen daß alle Körper, alle Form auch zugleich Gedanken und Seele wäre und aller Gedanke zugleich Form und Leib und ein wahrhaft verklärter Leib, ohne Fehl und Krankheit und unsterblich«. (I, 360) Dieses Aufgehen im Ganzen wird doch mit der Befürchtung begleitet, ob nicht in den Urelementen der Erde etwa »ein Misverhältniß von Wesen und Form« sei, das die Organisierung der Erde zum Welt-Organismus hindere. Ungebrochene Zuversicht ist nirgends.

Die drei Abschnitte der *Briefe*, eingeleitet durch ein Sonett *An Eusebio*, sind aufeinander dialektisch bezogen; verdankt der wahrheitssuchende Freund dem Eusebio zunächst die Erweckung und das »Aufgehen eines neuen Lebens« (I), so wird in dessen Antwort (II) die Reflexion durch Rekurs auf die indische Mythologie auf ein höheres Niveau gehoben, das allerdings in der Antwort des Freundes (III) sowohl existenziell – durch ein Erlebnis an der Schwelle zwischen Tod und Leben – als auch intellektuell – durch Rekurs auf die aktuellste idealistische Philosophie aufgekipfelt wird. Hinter den Briefen lässt sich also ein Agon ausmachen, in dem der Schüler selbst zum Lehrer wird und das letzte Wort behält.

Hinter dem ›Freund‹ und ›Eusebio‹, dieser Biographismus macht erst den Einsatz des Textes klar, stehen Günderrode selbst und der Geliebte Friedrich Creuzer; Motive, Stilisierungen und Identifikationen (Creuzer schreibt, wohl nicht bloß aus Tarnung, selbst unter der Chiffre ›Eusebio‹) lassen sich im Briefwechsel leicht nachvollziehen. In diesem Licht bedeutet der Text zunächst eine Selbstbehauptung der Autodidaktin gegenüber dem Professor, indem die Mythologie durch Philosophie auf eine neue Stufe gehoben wird und die indirekte Selbstmorddrohung Günderrodes am, mit Schelling gesagt, Indifferenzpunkt von Tod und Leben die bloße Weisheit Eusebios hinter sich lässt.

Gilt das auch für die impliziten gattungspoetologischen Aussagen der *Briefe*? Zunächst rekurren die *Briefe* auf die eingeführte Briefliteratur, die, als Briefpraxis und als Briefroman, als eminent weibliches Genre gilt. Sogleich zeigt sich aber, dass die Briefe sich in die Tradition der philosophischen Briefe einreihen, somit eine andere Färbung annehmen und im Gender/Genre-Zusammenhang die Position wechseln. Dazu hat man sich ›Freund‹ und ›Eusebio‹ als gleichermaßen männlich zu denken, was auch der Austausch von Initiationserlebnissen nahelegt. Zweitens bilden die Briefe selbst im Ablauf ihrer Argumentation und in ihrer poetischen Textur eine Gattungstheorie in nuce. Das Sonett – in seiner strengen und konstruierten Form eines der prominentesten (und auch häufigsten) Gedichtmaße im Werk Günderrodes – annouciert eine Formstrenge, von der im Text selbst erklärt wird, sie sei abhandengekommen, der ganze Text steht damit von vornherein unter dem Thema von Form, Gestalt und Gattung. Das Sonett ist eine jener Formen, die, von der Romantik entwickelt und wiederentdeckt, zugleich im Klassizismus etwa Goethes eine wichtige Rolle spielen können und dort unter der Problematik einer Natur-Kunst-Synthese eingeführt werden. Goethes programmatisch gemeintes Sonett *Natur und Kunst* (1802 publiziert): »Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen. Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden«, operiert mit eben jener Dialektik von Beschränkung und Meisterschaft, Freiheit und Gesetzlichkeit, die auch in den *Briefen* eine Rolle spielt und die die Darstellung des Unendlichen an Geist und Fleiß binden.

Der erste Brief bringt seine Zeitenklage mit einer Bindung der poetischen Arten an die Zeitverhältnisse vor, die Gestaltlosigkeit und trübe Innerlichkeit erzeugten; Brief II antwortet mit der These notwendiger Metamorphosen der künstlerischen Form und der Legitimität zeitgenössischer Formen, allerdings unter Rekurs auf eine Version von All-Einheit, die aus der Sicht der Schelling-Applikation von Brief III allerdings als defizient, als schlechte Unendlichkeit erscheinen muss. Brief III entwickelt eine Evolutionslehre der Natur, die impliziert, dass der Geist die unsichtbare Natur und die Natur der sichtbare Geist sei, wie sich Günderrode aus Schellings *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) notiert (II, 374). In den Briefen wie in dem philosophischen Prosastück *Die Idee der Erde* (das Creuzer, obwohl er Schelling skeptisch ge-

genübersteht, besonders beeindruckt) rekurriert sie auf die Potenzenlehre der *Ideen*.²³

Es fällt dabei auf, dass Günderrode Schelling als Gewährsmann einer Naturphilosophie benützt (»dankte ich dem Schicksal, daß es mich so lange hatte leben lassen, um etwas von Schellings göttlicher Philosophie zu begreifen, und was ich noch nicht begriffen, zu ahnen«²⁴), nicht aber als Kunstphilosophen. Sollte sie tatsächlich, wie Morgenthaler als Herausgeber der Werkausgabe vermutet, Schellings *System des transcendentalen Idealismus* (1800; vgl. III, 337) benützt haben, hätte sie im letzten Abschnitt die Kunst als allgemeines Organ der Philosophie charakterisiert gefunden; die *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795) hätten im zehnten Brief das Kernstück der Tragödientheorie enthalten, die 1802/03 wieder das Zentrum der Vorlesungen über die Philosophie der Kunst in Jena gebildet haben.

Versucht man, den Briefen eine allgemeine Gattungslehre über die naturphilosophische Dimension der Identitätsphilosophie abzulesen, so ergäbe sich etwa folgendes Bild. Die Vielfalt des Seienden ist nicht, wie Brief II behauptet, dem unheilvollen »Stolz« der Individuation geschuldet, sondern, wie Brief III visionär erklärt, den tastenden Versuchen der Natur (des »Erdgeistes«), zum »Organismus« zu werden. Das bedingt auf der Ebene der Einzelwesen deren relative Vorläufigkeit, die in der Inkongruenz von »Form« und »innerem Wesen« besteht; zusammen mit der Zeitenklage aus Brief I ergibt sich – aus der Zeitadäquanz der Gattungen – eine geschichtsphilosophische Vorstellung von einer defizienten Gegenwart, die in der Erinnerung die Formen des Alten bewahrt und sich, ganz im Sinn der romantischen geschichtsphilosophischen Triaden, als Übergangsetappe in eine volle und befreite Zukunft erweist.²⁵ Anders aber als bei jenen Autoren, deren Rekurs auf Arkanmodelle durch ihre tatsächliche Verankerung in und Teilhabe an Gelehrten- oder Arkangemeinschaften gedeckt und abgesichert ist, steht der Günderrode nur eine imaginäre Teilnahme an solchen Gemeinschaften offen. Die maurerischen Elemente der esoterischen Aufklärung sind im Werk unübersehbar: Orphik und Eoptie, Isis und Schleier, östliche Weisheit und *prisca philosophia*, Initiation und Ascensus-Modell, dazu die Formen: Bundeslied, Dialog und Lehrgespräch (Meister und Schüler), Symbol- und Gleichnisrede. Doch zeigt die eigentümliche abstrakte Auffassung aller dieser Themen bei Günderrode, dass die Maurerei ein vielleicht nicht intentional, doch aber aktuell männliches Exklusionsmodell gebildet hat, das seine Mythologie, im Kern eine Genealogie des neuzeitlichen Intellektuellen (vgl. oben Kap. 5 und 6), als Sozialisationsmodell des Jünglings instrumentalisiert. In den Dokumenten

23 Dazu Westphal 1993, 152 (Zusammenhang mit der Potenzenlehre der Naturphilosophie).

24 Weißenborn 1992, 205 (Günderrode an Kreuzer, 22. 3. 1805).

25 Vgl. Licher 1996 zur Geschichtsphilosophie der Günderrode im Zusammenhang mit ähnlichen Konzepten in Spätaufklärung und Frühromantik.

der Selbsterziehung wie ihrer philosophischen Studien und im Lateinlernen (II, 271-483) dokumentieren sich nachholende Bildungsanstrengungen, die wieder ex negativo zeigen, wie eng diese Institutionen mit den Selbstermächtigungen zum Sprechen, zur poetischen Nomenklatur verbunden waren. Dass sich die schrillsten Diskrepanzen von Text- und Sozialpraxis auf dem Terrain der Gattungspoetik ergeben werden, dass sie von den neuen Hütern dieser Ordnungen inszeniert werden: den idealistischen Philosophen, die, man erinnert sich, selbst das Wissen der Gattungen von der Poetik usurpiert haben, belegt nur noch einmal die Triftigkeit dieser Zusammenhänge.

SCHELLING UND DIE GATTUNGEN. – Schelling selbst hat zur selben Zeit in ganz ähnlichen Bahnen eine Philosophie der literarischen Gattungen entwickelt, aufbauend auf Schiller und August Wilhelm Schlegel. Schelling spricht von der »durchgängige[n] Rationalität der griechischen Kunst und Poesie«, der zufolge sich in der Antike »jede ihrer Idee gemäß konstruierte Kunstgattung«²⁶ findet. Diese Antike ist, nicht anders als bei Friedrich Schlegel, »die Welt der Gattungen«, in der »der allgemeine Begriff der Gattung und des Individuums in eins fällt«,²⁷ in der also »die großen Muster anzutreffen sind, die die Gattungsbegriffe verkörpern«.²⁸ Die Moderne ist dagegen, wie bei Friedrich Schlegel, »[d]ie Welt der Individuen«, in der »Wechsel und Wandel«, die Unbegrenztheit und Irrationalität der Kunst herrschen. Insgesamt jedoch fällt in der Identitätsphilosophie Schellings die Besonderung der Gattungen einer auch idealistisch gedachten Gattungsphilosophie zum Opfer, in der die Gattungen bloß als Instanzen, »Potenzen« innerhalb einer Totalität der Kunst emanieren. »Es gibt für Schelling nicht etwa – wie später, mutatis mutandis, für Benjamin – eine Idee des Dramas, eine Idee des Epos und eine der Lyrik, sondern bloß die eine Idee der Kunst, die in der Totalität der einzelnen voneinander sich nur quantitativ unterscheidenden Formen existiert.«²⁹ Die »Potenzen« erscheinen, so Szondi, als der »Kunstgriff, der es der Identitätsphilosophie erlaubt, mit dem Skandalon der realen Verschiedenheit der Dinge fertig zu werden.«³⁰

Kein Pragma; keine separate Idee, die einen bestimmten Weltausschnitt zu konturieren vermöchte; keine sei es kultische, sei es säkulare Funktion; kein Repräsentationsverhältnis, das etwa eine soziale Klasse auf Begriff und Bild zu bringen imstande wäre; durch keine dieser Kategorien lässt sich eine identitätsphilosophisch konstruierte Gattungstheorie bewegen, einer Gattung Realität oder ›Sitz im Leben‹ zuzusprechen. Ihr erscheinen sie, zugleich mehr und weniger, als Erscheinungsweise des Alls, der absoluten Identität, »und

26 Schelling: SW I/5, 417.

27 Schelling: SW I/5, 444.

28 Willems 1981, 213.

29 Szondi 1974b, 226.

30 Szondi 1974b, 231.

zwar nicht als zufällige, sondern notwendige, ihrerseits in das System gehörige, aus ihm ableitbare Manifestation.«³¹ Der Modus ihres Aufweises ist daher die Deduktion, nicht die Induktion. Das Einzelne bestimmt sich bloß durch das Überwiegen des Subjektiven oder des Objektiven.

GÜNDERRODES *MAHOMED*. – Welche Rolle spielen nun Schellings gattungsphilosophische Deduktionen, wenn sie an die Wirklichkeit dramatischer Produktionsästhetik stoßen? In Günderrodes *Mahomed*-Drama lässt sich ein Fall beobachten, bei dem Ästhetik, die philosophisch gedacht war, normativ wird – und das in einer Weise, die die alte ›normative‹ ›Regelpoetik‹ weit in den Schatten stellt.

Günderrode wendet sich mit dem *Mahomed* – einem Drama über Berufung und Durchsetzung des Propheten – einem Thema zu, das dem Sturm und Drang nahe ist (Goethe, vgl. Kap. 5); auch über andere Stoffe optiert sie nach 1800 für das Unabgegoldene der Protoromantik in Zeiten der Klassik, wenn sie sich etwa in *Udohla* dem Ossianismus nähert. Sie schließt mit der Wahl dieser Stofftradition nun gerade an das Virile im Sturm und Drang an; anders als im *Werther*, wo Ossian das Feminin-Depressive zu vertreten hat (auch Hegel weist in der Epentheorie auf das Feminin-Verwaschene – ›Nebelhaftes‹ – dieser Texte einer *protoromantic sensibility* hin), gegen den Maskulinität Homers. Umgekehrt aktualisiert sie im *Ossian* gerade die Möglichkeit eines weiblichen Heroismus:

Es ist ein häßlicher Fehler von mir, daß ich so leicht in einen Zustand des Nichtempfindens verfallen kann, und ich freue mich über jede Sache, die mich aus demselben reißt. Gestern las ich Ossians Darthula, und es wirkte so angenehm auf mich; der alte Wunsch, einen Heldentod zu sterben, ergriff mich mit großer Heftigkeit; unleidlich war es mir, noch zu leben, unleidlicher, ruhig und gemein zu sterben. Schon oft hatte ich den unweiblichen Wunsch, mich in ein wildes Schlachtgetümmel zu werfen, zu sterben. Warum ward ich kein Mann! Ich habe keinen Sinn für weibliche Tugenden, für Weiberglückseligkeit. Nur das Wilde, Große, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges, aber unverbesserliches Mißverhältnis in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib und habe Begierden wie ein Mann, ohne Männerkraft. Darum bin ich so wechselnd, und so uneins mit mir.³²

Ein Gegenstand, in dem nicht weiblicher Heroismus, aber doch die Zuständigkeit einer Frau für Philosophie in legitimer Weise beansprucht werden darf, ist das Feld der Religion. Der Religionsstifter ist allerdings mehr eine Figur des Trauerspiels – des Welttheaters oder des Märtyrerdramas – als der Tragödie im griechischen Sinn, oder besser: in jenem Sinn, in dem sie um 1800

31 Szondi 1974b, 273.

32 Weißenborn 1992, 78 f. (an Gunda Brentano, 29. 8. 1801).

als reine Gattung entworfen wird; als Gattung in der Trias Lyrik-Epik-Dramatik, der eine vor allem philosophische Reinigungsarbeit vorausgeht.³³ Dass die Gattungstrias eng mit dem Idealismus verbunden ist, wurde immer wieder geargöhnt; das epische Drama der geistlichen Tradition etwa war ästhetischen Einwänden ausgesetzt, die mehr »weltanschaulicher, nicht künstlerischer Natur« sind:

die Passivität des Helden, der Mangel an Aktion, das Fehlen von Spannung, das Typische der Figuren, der Gebrauch der Allegorien, die übernatürlichen Eingriffe – das alles wird als undramatisch getadelt, mit Recht, wenn man seine Begriffe vom Drama an der säkularisierten Welt des protestantischen Theaters entwickelt hat, [...] in dem alles Geschehen sich als Verhältnis von Freund und Feind darstellt, wo starke Individuen miteinander ringen, wo Geburt und Tod den Raum umzirken, in dem Glück und Unglück beschlossen sind, und wo von der Ungewissheit des Ausgangs her eine Spannung entsteht, die den Hörer im Strome der Zeit mitreißt.³⁴

Günderrodes *Mahomed*-Stoff, als Lebensgeschichte aufgefasst, zeigt schon von selbst eine Tendenz ins Epische; es sind diese Tendenzen, die dann wieder weiblicher Autorschaft zugeschrieben werden können. Das Drama als neue Hauptgattung der Ästhetik, so zeigt sich, ist so eng mit der neuen Geschlechterordnung verbunden, dass die Argumente austauschbar werden: »Deine Poësie«, klassifiziert Creuzer die der Günderrode entlang der neuen kulturell-generisch-biologischen Dichotomien als orientalisch/östlich³⁵-lyrisch-weiblich-privat,

ist mystisch (seys in großer Naturanschauung oder im kindlichen Spiele) – eben darum ist sie *nicht plastisch*. Folglich ist Dir alles fremd, was seiner Natur nach hervortreibende systematische Gestalt fordert, folglich das *eigentliche systematische Drama*. Verstehe mich wohl. Im Sinn der Sakuntala kannst du, ja *sollst* Du Dramen dichten und dein Udohla neigt sich sogar dahin, aber nur noch nicht entschieden genug. Aber vermeide jenes Drama das einen *historischen* Boden hat; am meisten das *occidentalische der ganz hellen* Geschichte. Ist es überhaupt mißlich, die Urkunden überbieten zu wollen, die von einem großen Manne deutlich zeugen, so ist es doppelt mißlich für ein Weib.³⁶

33 Zur Herausbildung der Trias s. Behrens 1940, Szondi 1974, Trappen 2001.

34 Alewyn 1989, 72.

35 Zum »orientalischen« Komplex im Zusammenhang mit dem »Mahomed«-Drama vgl. Solbrig 1989 und Hilger 2009.

36 Görtz 1991, 161 (Creuzer an Günderrode, 20. 2. 1806). Zur männlichen Codierung des Dramas vor dem Hintergrund der Ausschlussmechanismen des Literaturbetriebs und den – engen – Spielräumen weiblicher Dramatik vgl. neben den Arbeiten von Kord (1992, 1996) auch von Hoff 1989 und Wurst 1991.

Schon die erste publizierte Sammlung Günderrodes, die *Gedichte und Phantasien* von »Tian« (1804), fällt unter die Kritik einer robusten Geschlechterphilosophie. »Die wichtigsten Probleme der Vernunft«, schreibt der Rezensent der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung*, dem Zentralorgan des neuen Literaturkonzepts,

wie sie ein männlich weiser Sinn in einem zartfühlenden weiblichen Busen auffaßt, und, von einer warmen Phantasie unterstützt, in lebendigen Bildern und mit harmonischen Tönen auszusprechen – sie nicht zu lösen, sondern zu objectiviren und sich, mit Erhebung und Begeisterung *in ihnen* anzuschauen versucht, berühren und umschlingen sich in derselben [Günderrodes »Sammlung vermischter Aufsätze«] unter mannichfaltigen Formen, die sämtlich mit rhapsodischer Kürze auf eine höhere, sie verknüpfende, Einheit in dem harmonisch gebildeten Geiste der Verfasserin hinzuweisen scheinen, aus welchem sie zerstreut und absichtslos, Kinder eines Augenblicks, worin sich dem allezeit offenen Blick das Universum mit überraschender Klarheit enthüllte, hervorgegangen sind. (III, 64)

Das Lob ist nicht ohne Tücke, denn was hier dem paternalistischen Diagnostiker schon abgeht, ist jene Kraft, die sich die Autorin selbst zuschreiben hätte wollen; und was an ›warmem‹ Inhalt zugestanden wird, fehlt an der Form:

Möchte die Dichterin bey neuen poetischen Schöpfungen, wozu sie Rec. mit Recht auffodern zu dürfen glaubt, bedenken, daß Einheit des *Stoffs* und der *Form*, und gegenseitige Durchdringung derselben, das Wesen jedes Kunstwerks ausmachen, und möchte sie dann, von dieser Ueberzeugung geleitet, die Meister der ältesten und neuesten, romantischen Poesie auch in technischer Hinsicht zu betrachten und zu studiren anfangen! (III, 66)

Nach dem Tod der Dichterin ist es derselbe Rezensent, der, anlässlich der *Poetischen Fragmente* von »Tian« (1805), mit zweijähriger Verspätung, wieder in der *Literaturzeitung*, das Urteil spricht. »*Caroline von Günderrode* [...] wollte dichten als Weib im männlichen Geiste. Ihr Streben ging nach dem Idealen in der romantischen Kunst. Aber die weibliche Natur in ihr ließ sie *jenes* – das Bewußte ihrer Absicht, *dieses* Ziels verfehlen. In einer kraftlosen Mitte erlahmte ihr Flug.« (III, 113) Die Grenze hat Günderrodes Dichten zum einen an der »Schranke der weiblichen Phantasie überhaupt« (III, 113), dann aber im Besonderen im Versuch, sich über diese Schranke hinwegzusetzen und sich im Drama zu versuchen, vor allem im Geschichtsdrama, dessen Einheit jedoch notwendig verfehlt werde. Denn »mit weiblicher Phantasie, nicht in seiner ursprünglichen Reinheit« sei das »Ideale der Kunst« nicht zu erreichen gewesen, weshalb die Autorin es im Äußeren, in der Geschichte gesucht habe. Die Geschichte ist ›außen‹, ›bunt‹, Erscheinung, bloße Realität, nur in manchen Momenten versuche »die Idee der absoluten Einheit alles Lebens [...] in lichten Punkten hervorzuberechnen«; verfehlt man diese Punkte, ist auch jene

verloren. Schöpferkraft, so lässt sich folgern, hat mit dem Andocken an jene Ströme der Idealisierung zu tun; wenn die »höhere Kraft in die Fluth der allgemeinen Geschichte« zurücktritt, bleibt die Dichterin »ohne Führung«:

So zerfällt das romantische Element ihrer Dichtungen in sich selbst, man vermisst den Geist der Freyheit, der, als eine äußere Seele, gleichsam als der Einfluß eines Schicksal-Gestirns, die innere Nothwendigkeit in sich auflöst. – Wenn sich nun hieraus die spätere Neigung der Dichterin zum Dramatischen hinlänglich erklären läßt, so folgt daraus nicht minder bestimmt und nothwendig das Mißlingen aller ihrer dramatischen Versuche, und die schnell sich folgenden Entwürfe [...] würden gewiß [...] ohne die den Druck begünstigende Galanterie, in ihrem Pulte zurück geblieben seyn.« (III, 113)

Der größere Teil der Rezension ist nun dem zentralen Text der Sammlung gewidmet, dem *Mahomed*; ihr Autor Christian Nees v. Esenbeck lässt es mit dem allgemeinen Aufweis nicht bewenden und will genau zeigen, wie hier das Dramatische verfehlt worden sei. Dieser Teil der sehr ausführlichen Besprechung geht weit über den Anlass hinaus und nimmt sehr grundsätzliche Züge an. Hier soll ein Exempel statuiert werden. Doch ist die Besprechung nichts anderes als gewissermaßen die Reinschrift eines auch zitierten Privatbriefes, den Nees im Mai 1804 an die Autorin geschickt hatte. Nees war seit kurzem mit Günderrodes Freundin Lisette v. Mettingh verheiratet; er hatte zwischen 1795 und 1799 in Jena Medizin und Botanik bei Loder und Batsch studiert, Nees zählte auch zu den regelmäßigen Hörern Schellings.³⁷ Nees spielte später eine wichtige Rolle in der Naturphilosophie und versuchte, der Schellingischen Philosophie eine empirische Legitimation zu verschaffen. Als Botaniker, ausgebildet an den naturgeschichtlichen Brennpunkten der Goethezeit, in unmittelbarer Nähe der ja auch von Goethe selbst konsultierten und geschätzten Gelehrten der Jenaer Naturkunde, argumentiert Nees, das ist die eine Textstrategie, von der klassischen »protestantischen Weltsicht« aus, wie das Alewyn genannt hatte. Nees hat eine »typenmäßige« Anschauung der Dinge, die ihm streng nach Wesen, nicht nach Gebrauch geschiedene Gattungen zeigt. (Bei Schelling wird nie wirkungsästhetisch argumentiert, sondern »gehalts- oder realästhetisch«, nicht klassizistisch.³⁸) Über Goethes botanische Ästhetik geht Nees hier aber, und das weist auf den zweiten Strang, dem Nees' Rezension verpflichtet ist, insofern hinaus, als seine Gattungs-Tri-

37 Bohley 2005, 376 f. – Schellings Interpretation des »Ödipus« findet sich schon in seinen Briefen über Dogmatismus und Kritizismus (im Zehnten Brief). Dazu ausf. Szondi 1974, 192 ff.; ebd. 189 über die Kenntnis der Zeitgenossen hinsichtlich der Kunstphilosophie. Schiller sieht 1802 in der »Jungfrau«-Rezension von J. A. Apel die Schellingsche Kunstphilosophie am Werk. Schellings Philosophie der Kunst wurde als Vorlesung erstmals 1802/3 in Jena gehalten, wo sie Nees gehört haben muss.

38 Szondi 1974b, 203; »eine Deduction der Kunstgattungen a priori« (Schiller an Goethe, 10. 3. 1801; bei Szondi 187).

aden in Schellingscher Manier dialektisch verflochten und nicht wie bei Goethe mechanisch-empirisch aggregiert sind.

Zunächst ist – hinsichtlich der Geschichte der Gattungspoetik – auffällig, wie robust die Gattungstrias hier schon etabliert ist und wie klar der systemische Anspruch, der Schellings identitätsphilosophischen Neuansatz auszeichnet, hier verstanden worden ist. Hatten sich Schillers und Goethes Diskussionen »über epische und dramatische Dichtung« noch auf durchaus pragmatischem Niveau bewegt und *mediale* Differenzen diskutiert und stand der Ansatz der Brüder Schlegel noch unter traditionellen Auspizien, so wird hier eine unübersehbar von Schellings Intentionen inspirierte Gattungstheorie implementiert und als ebenso robuste Norm einem Literaturwerk gegenüber in Anschlag gebracht, das von ihr noch unberührt ist; wenn sich auch ironischerweise Günderrode zur selben Zeit bemühte, in Schellings Naturphilosophie eine Basis ihrer weitgehend autodidaktisch zustande gekommenen »Weltanschauung« zu finden. Dem Drama wird zum Verhängnis, dass es genau an der Epochenchwelle der Gattungstheorie angesiedelt war: einer von »normativ« auf »spekulativ« umstellenden Gattungspoetik, einer von Wirkung auf Gehalt umstellenden Ästhetik und dem Wechsel von der Tragödienpoetik zur philosophischen Tragödienlehre, an der F. und A. W. Schlegel, Schelling und Hegel bauten; und dass, die zweite Ironie, sich dieser Umschwung in Günderrodes ureigenem sozialen Milieu vollzieht.

Wie stark Nees' Einwände mit Schellingschen Motiven gepanzert sind, wird schon zu Beginn der Besprechung evident:

Wie sich in dem urbildlichen Schauen und Schaffen Gottes die Freyheit der Nothwendigkeit vermählt, so wird seiner ewigen Weltregierung *alle Zeit Eine Zeit*, und die unendliche Mannichfaltigkeit individueller Tendenzen, die sich auf dem Gebiete der Geschichte, in der grenzenlosen *Möglichkeit, frey* zu bewegen scheinen, bewegt sich um seinen Thron in der Einheit einer *unendlichen* Reihe des *Endlichen*. (III, 130)

Nees beginnt mit der Bestimmung des Begriffs eines Propheten (wie Mahomed), um zu zeigen, dass der *Begriff* des Propheten und der *Begriff* des Dramas (sensu Schelling) einander ausschließen:

Wer, vom eigenen Geiste, oder von dem Geiste der Zeit getrieben, diese Idee der ewigen Zeit, in Bezug auf die Verknüpfung einer bestimmten Reihe endlicher Handlungen oder Begebenheiten unter sich, und mit ihrem höchsten Ziele, in dem ewigen Willensakte Gottes, erkannt hat, heißt mir ein *Prophet*, obgleich der Sprachgebrauch einige wahre Propheten unter die Historiker gestellt hat, und überhaupt dem weissagenden Geiste eine Abtheilung der *endlichen* Zeit anweisen will, da er doch im Moment der Begeisterung über aller Zeit steht, und sie in ihrer ewigen Verklärung erkennt. – Die Handlung eines jeden Drama aber ist nothwendig eine *endliche*, und wenn in der Tragödie das ewige Schicksal erscheint, so erscheint

es zugleich in der Beschränktheit einer, wenigstens supponirten Beziehung auf einen endlichen Zweck. Kann nun ein Prophet Subject eines wahren Drama seyn? Ich glaube nicht. (III, 130)

Die Differenz zur Literaturkritik, auch zur Ästhetik vor diesem Paradigmenwechsel kann nicht stark genug betont werden. Wo früher ›Regeln‹, mediale Klugheit oder das gute Herkommen standen, steht jetzt der Begriff, aber noch nicht einmal der der Gattung, sondern die Differenz von Gattungs- und Sujetbegriff, die wieder nur sinnvoll ist vor dem übergreifenden Horizont eines begrifflich geordneten Weltsystems (in Wahrheit eines Systems, das seine Ontologie aus Begriffsarbeit bezieht). Für Nees ist das Stück keine Tragödie (›Ihr M. ist mir nicht tragisch genug‹, III, 129), keine Komödie (›Aber für die komische Seite ist er doch zu ernsthaft‹ III, 129), aber auch nicht etwas Drittes: eine romantische Tragikomödie etwa (›Nahlids Todt endlich wäre der höchste Vereinigungs- und Indifferenzpunkt des Komischen und Tragischen geworden, wenn es Ihnen um eine ächt romantische Behandlung zu thun gewesen wäre‹, III, 129).³⁹

Die private briefliche Erörterung eines Dramas kann um 1804 daher mit dem Einsatz der Schellingschen Kunstphilosophie beginnen, dass nämlich Gott unendlich und zeitlos sei: »Das Produciren Gottes ist ein ewiger, d. h. überhaupt kein Verhältniß zur Zeit habender Akt der Selbstaffirmation, worin eine reale und ideale Seite. In jener gebiert er seine Unendlichkeit in die Endlichkeit und ist *Natur*, in dieser nimmt er die Endlichkeit wieder zurück in seine Unendlichkeit.«⁴⁰ Die Kunst stellt nun bei Schelling das Unendliche im Endlichen dar: »alle Künste und alle Gattungen haben es mit dem Verhältnis von Endlichem und Unendlichem zu tun.«⁴¹ »Der Kampf«, so Nees demgemäß weiter,

mit dem unsichtbar waltenden und doch in seiner Allgewalt durch jeden Moment des Uebergangs einer Handlung in ihr Produkt hervorblickenden Schicksale, der, als das Bestreben des Endlichen, sich in seiner Endlichkeit zu erhalten, den Adel u die Würde der Unsterblichkeit zu seinem nothwendigen Untergange hinzubringt, weil das Endliche, seys nun im Hingeben oder im Kämpfen sich seiner göttlichen Natur bewußt werden mußte ehe es den Todt bestehen u diesseits oder jenseits die ewige Veröhnung suchen konnte. (III, 128)

Die Tragödie beruht bei Schelling auf der Synthese des Allgemeinen und Besonderen, also dem, worin Einheit und Differenz selbst eins sind. Ein Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit muss – ›identitätsphilosophisch‹ – die

39 Zu Novalis' Bemühungen um Drama, Komödie und Tragikomödie vgl. Endres 1998 und 2000; Novalis' Gender-Poetik, insbesondere im »Ofterdingen«, wird dargestellt von Hodkinson 2001 und 2004, Newman 2004 und Horstkotte 2004.

40 Schelling: SW I/5, 460.

41 Schelling: SW II, 520.

Identität beider erweisen. »Das Wesentliche der *Tragödie* ist also ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Nothwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, dass der eine oder der andere unterliegt, sondern daß beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen.«⁴² Der Held muss freiwillig für die vom Schicksal verhängte Schuld büßen; der höchste Sieg der Freiheit sei es, »im Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen.«⁴³ Der schuldlos Schuldige muss freiwillig die Strafe für ein von der Nothwendigkeit verhängtes Verbrechen übernehmen; nur dann erfüllt die Tragödie ihre Bestimmung, als ihr Ergebnis Veröhnung und Harmonie herbeizuführen; das sei »sittlich«. »[D]ieser Kampf« allerdings, so Nees gegen Günderrode,

fällt bey dem Propheten, als Hauptperson eines Dramas weg. In ihm hat das Schicksal schon die eigne Selbstanschauung u. Sprache gefunden er ist der Mund des Schicksals, u so führten die alten Tragiker ihre Priester u. Propheten in das Drama ein. Er selbst kann nicht anders handeln, als mit absoluter Gewißheit. Was jenseits seiner Bestimmung liegt, weiß er nicht sein eignes Leben ist ihm fremd geworden. Nothwendig ist alles was er thut u nicht wie *sein* Werk. (III, 128)

Schellingisch gedacht also kann der Prophet – als Agent und Sprachrohr des Göttlichen, d. i. des Absoluten – nicht Agent der Freiheit sein, weil er Agent des Schicksals ist; daher kann auch der reale Konflikt zwischen Freiheit und Nothwendigkeit nicht eintreten.

Der Fehler des Dramas liegt nun notwendigerweise darin, dass dort, wo der ›tragische‹ Konflikt fehlt, auch der ›prägnante Moment‹ fehlen muss und sich eine Tendenz zum Epischen durchsetzt:

Soll ich nun offen meine Meynung sagen? Könnte ich fürchten, daß Sie auch nur einen Augenblick lang unmuthig über meine Aeußerung würden ich würde Sie hier bitten, mich, ehe Sie weiter lesen, nur noch *einmal* so freundlich anzublicken, wie ehemals, wenn wir bey Lisetten auf dem schmalen Sopha saßen. [...] Warum erfahren wir nichts von den ersten heiligen Momenten der Weihe, da Gott zuerst zu seinem Propheten sprach? Ich denke mir das Leben eines Propheten als eine umgekehrte Tragödie, die mit der höchsten tragischen Entscheidung beginnt, und von diesem Gipfel aus durch That und Wort den irdischen Todt aufsucht, der schon getödtet war, als die Tragödie begann, um über ihn zu triumphiren. Mahomed *erzählt* nur von seiner Berufung, aber in einem Moment da die Begeisterung schon vorüber gegangen ist. Der Chor spricht mehr Zweifel als Vertrauen aus. Und doch hätte der weise Chor hier am besten seinen

42 Schelling: SW I/5, 693.

43 Schelling: SW I/5, 697.

Plaz gefunden. Ich glaube, Aeschylus selbst hätte wenigstens diesen Augenblick seiner Muse würdig gefunden, wenn ihm auch Mahomeds Leben im Ganzen sonderbar genug vorgekommen wäre. [...] Ich gebe Ihren Mahomed für jedes auch das kleinste Stückchen von Ihren Gedichten u Phantasien[.] Er scheint mir mehr eine *dialogisirte Geschichte* als ein Drama. Unwillkürlich scheint Ihnen dieses beständig vorgeschwebt zu haben; denn es spricht sich allenthalben aus in der Einförmigkeit und deklamatorischen Richtung des Stils, die, in modernen Zeiten, da man die Poesie der Geschichte ganz verlernt hatte, ein Auskunftsmittel abgeben sollte, den toten Buchstaben durch die Schraubengewinde der Form auf eine höhere Potenz zu bringen. Ich lästre wahrlich Thuzydides nicht indem ich hier so spreche[.] Auch Sie liebe ich, und eigentlich noch mehr als den Griechen den ich doch vor allen hochschätze. Als dialogisirte Geschichte des Propheten v. Mekka würde ich Ihnen immer rathen Ihren Mahomed drucken zu lassen u gern den Druck besorgen. (III, 128f.)

Günderode tritt nun den geordneten Rückzug an, wenn schon nicht überzeugt, so doch irritiert von dem Aufwand philosophischer Ästhetik, die ihrem Drama (das, man sieht es, strukturell Anklänge an das Märtyrerdrama der Tradition zeigt) ebenso inkommensurabel wie sie dessen Autorin als philosophisches Sprachspiel plausibel ist. Neben der Änderung einzelner Stellen, die den epischen Charakter ein wenig in den Hintergrund rücken, ist es vor allem eine Titeländerung, die sie in Aussicht stellt: indem sie – in einem verlorenen Brief – auf die Gattungsbezeichnung »Fragment« verfällt. Abgesehen von der Dissonanz, dass unter diesem Paratext ein fünfaktiges Drama erscheinen wird (»Poetische Fragmente« wird zum Haupttitel der Sammlung aufzurücken), handelt es sich tatsächlich um Camouflage, die den ästhetischen Einwänden den Wind aus den Segeln nehmen soll. Keineswegs bezieht sich diese Neubestimmung auf die frühromantische Fragmentaristik und ihre Theorie bei F. Schlegel und Novalis, die im Fragment den Vorschein einer ästhetischen Utopie postuliert; »Fragment«, so zeigt sich aus Nees' Antwort, bedeutet hier nicht mehr als ein »Werk« zu ermäßigten Preisen. Er benützt die Gelegenheit, vielleicht nach dem Urheber als Erster, die Schellingsche Formulierung der Gattungstrias unterzubringen. Der *Mahomed* soll also nicht – wie das Drama – »unter der rein organischen Form des Dramas die Innerlichkeit seines Wesens objektivisieren, noch« – wie das Epos – »rein episch in bestimmten und scharf bezeichneten Formen vor uns aufsteigen und mit dem ganzen Gefolg seiner Begebenheiten und Thaten vor uns vorüberziehen, noch« – wie die Lyrik – »sein gefeyertes und allbekanntes Leben mit eignen Melodien lyrisch begleiten.« Ein »dramatisches *Fragment*« vielmehr

löst sich von der Beziehung auf die absoluten Ur- u. Grundformen, die, als göttliche und ewige Ideen, allen Schöpfungen der Kunst zum Grund liegen, und zu denen jedes Gedicht als ein einziger Akkord u jedes plastische Werk als eine akkordirende Parthie zeitlich betrachtet, zurückkehrt, wäh-

rend sie alle, an sich betrachtet, mit aller möglichen Zukunft der Kunst, schon in jener dreyeinigen Zahl vollendet und urbildlich dargestellt sind; es kehret zurück in die Zeit und in die endliche Betrachtungsweise. So wäre Mahomed, als dramatisches Fragment, nichts anders, als das äußere, endliche Leben Mahomeds auf endliche Weise dargestellt[,] (III, 133)

nicht aber – nach Schellings Kunstdefinition – das Unendliche im Endlichen, das Absolute im Besonderen, mithin gar keine Kunst. Günderrodes Drama wird zur Charakterstudie, zum »Stück« anstelle eines Dramas, Geschichte, nicht Kunst. In solcher pragmatischen Geschichte kommt es auf den Kausalnexus an.⁴⁴

Das Drama wird damit philosophisch so belastet, dass es nur in Ausnahmefällen wie dem *Faust* (als einer ›Komödie des Wissens‹) überhaupt noch gelingen kann. In der Literaturkritik, auch der wohlmeinenden, ist ein solches »Konstruieren« mehr als fatal. Schelling spricht im *System des transzendentalen Idealismus* von der »großen Freigebigkeit, welche mit dem Prädicate des Kunstwerks getrieben wird«, und weiter: »Es ist nichts ein Kunstwerk, was nicht ein Unendliches unmittelbar oder wenigstens im Reflex darstellt. Werden wir z. B. auch solche Gedichte Kunstwerke nennen, welche ihrer Natur nach nur das Einzelne und Subjektive darstellen?«⁴⁵ »Jeder Dichtart liegt« bei Schelling »eine Idee zu Grunde. [...] Die Idee jeder Dichtart aber ist

44 Interessanterweise sieht Lisette Nees v. Esenbeck, die Ehefrau des Rezensenten und die Freundin der Dichterin, die Sachlage differenzierter. Für sie scheidet Günderrode nicht am Drama überhaupt, sondern an der Subgattung, wie sie Creuzer mitteilt (Weifenborn 1992, 219f.; 30. 4. 1805): »Das einzige, was ich Karolinen nie genug ans Herz legen kann und worauf ich immer zurückkomme ist, daß sie durchaus erst die großen Dichter des romantischen Mittelalters studieren muß, ehe ihre treffliche poetische Anlage ein ihrer inneren Vortrefflichkeit entsprechendes Werk produzieren kann. Denken Sie einmal, unsre Karoline, die den unendlichen Wohl laut der südlichen Sprachen [Italienisch oder Spanisch, W.M.] kannte, die musikalische Begleitung, die sich hier die Poesie in ihren eigenen Tönen gesetzt hat, die innige Durchdringung der Form und des Wesens [!], glauben Sie, daß sie dann noch ein Drama schreiben würde, das in dem Wechsel der schauerhaftesten Szenen mit den tändelnden Spielen immer den gleichmäßigen Schritt eintöniger Jamben gehen würde mit der unaufhörlichen Abwechslung einer männlichen und weiblichen Endigung, die uns nur gar zu sehr, mit den hie und da eingestreuten Alexandrinern, an die französische Tragödie erinnert.«

45 SW I/3, 627. – Dieselbe Fallhöhe wird in Deutschland um 1800 dem Roman zuteil, der als Kunst- und als Bildungsroman sowohl thematisch und syntagmatisch als auch stratifikatorisch auf einen Typ hin fokussiert wird, wo nicht schon bei Goethe selbst, dann in der Goethe-Rezeption der Romantiker, vor allem Friedrich Schlegels. Mit dieser im Vergleich zu anderen Literaturen wie der englischen sehr frühen Integration des Romans in das Kunstsystem und der Kanonisierung eines sehr bestimmten Plottyps – Formierung und Sozialisation des bürgerlichen Jünglings – wird vor allem für schreibende Frauen jene Mittellage ›verteuert‹, auf der in England die Gesellschaftsromane etwa Jane Austens angesiedelt sind – literaturgeschichtlich gesehen eine sehr schwere Hypothek, die das 19. und noch das 20. Jahrhundert bezahlte.

durch die Möglichkeit bestimmt, die durch sie erfüllt ist.«⁴⁶ Die Spange, in die Günderrode unter den Imperativen verschiedener Ansprüchen gerät, belegt eindrucksvoll die ihr literaturgeschichtlich immer wieder zugeschriebene »Zwischenstellung« zwischen »Klassik« und »Romantik«; es ist aber – nach dem Zeugnis ihrer Freunde – weder das klassizistisch Gefügte, noch das romantisch Gelöste, was ihr gelingt; eher steht die Günderrode jenseits dieser gleichermaßen gattungshegenden und produktivierenden Diskurse.

BETTINE V. ARNIM, *DIE GÜNDERODE: GATTUNGEN, VON DER SEITE BETRACHTET*. – Bettine v. Arnim ehrt die Freundin spät mit *Die Günderrode*, 1840; nun schon »den Studenten« der Opposition gewidmet, stiftet sie über eine Distanz von 35 Jahren die Erinnerung an die ästhetische und lebensreformerische kulturrevolutionäre Praxis der Frühromantik, mehr noch die Erinnerung an Gefühlswelten und Habitus, mit der in den Verhärtungen von Restauration und Vormärz auch eine genuin ästhetische Utopie wachgehalten werden soll. Mit einer philologische Ansprüche weitgehend ausklammernden Komposition stellt Arnim Texte und Briefe der Günderrode gegen eigene Briefe, die wohl mehr hätten geschrieben werden können oder sollen, als dass sie tatsächliche Dokumente im antiquarischen Sinn bildeten.⁴⁷ Es ist hier nur mehr an zwei Facetten dieser intrikaten Textpraxis zu erinnern. Zum einen ist es die Form des »Buches«, mit der Arnim im Gattungsgefüge interveniert; zum andern lässt sich wenigstens andeuten, dass die posthume Rettung der Freundin im genauen Bewusstsein erfolgt, dass es die Gattungen waren, auf deren Terrain sich die poetische und poetologische Katastrophe dieses Lebens abgespielt hat.

DAS »BUCH«. – Arnims Buchpublikationen haben ein flexibles Format, das für andere als narrative oder dokumentarische Ordnungsprinzipien zur Verfügung steht: für die Überblendung von Gegenwartsinteressen und literarischer Zeitgeschichtsschreibung der Romantik; für romantische Mythopoetik, die als Hintergrundstrahlung die Zufälligkeiten eines Lebens zusammenhält; für kühne Diskurskombinationen, die absichtsvoll jede Hierarchie der Diskurse unterlaufen. Ohne Zweifel lässt sich dieses exponierte Verfahren mit der romantischen Idee des »Buches« als einer neuen Bibel zusammenbringen, die Friedrich Schlegel und Novalis entwickeln;⁴⁸ mit der Rolle, die das auratisierte Buch in den medialen Arrangements der romantischen Romane spielt und damit in der Sozialisation des Jünglings.⁴⁹

46 Schelling: SW I/5, 660.

47 Das Philologische wird nachgeholt in den Werkausgaben von Schmitz 1986 und Härtl 1989 (mit einer genauen Dokumentation der authentischen Quellen, 827-853). »Die Günderrode« wird zitiert nach der Edition von Schmitz (»G« und Seite).

48 Vgl. Blumenberg 1993, 233-280.

49 Vgl. Kittler 1986.

Dass es sich dabei um eine genuine Kunstform handelt⁵⁰ und dass Bettines »Büchern« immer wieder eine utopische Funktion zugeschrieben wurde, von Christa Wolf und anderen, liegt an der mit großer Umsicht verfolgten Strategie, sich auf keinen Kompromiss mit dem nach Gattungen formierten Literaturbetrieb und seinen Sanktionen durch zugeschriebenes oder verweigertes Prestige einzulassen und damit auch der strukturellen Gewalt, die in den tradierten Gattungen, aber auch in den avantgardistischen Formen gespeichert ist, zu entkommen. Es ist so gerade nicht die programmatische romantische Aversion gegen Gattungsreinheit und die Idee einer transzendierenden »progressiven Universalpoesie« (F. Schlegel), die Arnims Schreiben antreiben, sondern der Versuch, jenseits des männlich codierten literarischen Gattungssystems zu agieren, dessen Beschränkungen gerade Karoline v. Günderrodes abgebrochene literarische Karriere illustriert. Als der Bruder Clemens Brentano von ihr verlangt, sie solle »ein Buch schreiben«, gelingt das nicht, weil es eine »Fessel meiner Freiheit« (G 521) wäre; unterdessen entsteht entlang des Freundschaftstextes für und mit der Günderrode Text für das eigene Projekt. Den Beschränkungen auf weibliche Textsorten, gegen die Günderrode mit scheiternden Trauerspielen angehen will, fügt sich v. Arnim mit List, indem sie die »weiblichen« und ephemeren Gattungen von Brief, Briefroman und Tagebuch zu ihrer Version von »Buch« umbaut. Mit dem sog. *Königsbuch* (*Dies Buch gehört dem König*, 1843) und dem Projekt eines *Armenbuches* (dessen Ausführung unterbleibt, da ihr in Berliner Regierungskreisen Mitschuld am Ausbruch des schlesischen Weberaufstands gegeben wird) greift sie auf liberaler Seite in die preußische Politik ein, im *Königsbuch* in der Fiktion von Gesprächen mit und Aussprüchen der »Frau Rath«, Goethes Mutter, über Gefängniswesen, Pauperismus und Konstitution; dazu bringt sie, wie auch im *Armenbuch*, sozialstatistisches Material, Familienbudgets der Einkünfte und Lasten armer Weberfamilien und Biographien der Geringen und Verarmten im Hamburger Vogtland und in Schlesien.

ALTERNATIVE GATTUNGSMODELLE. – Dass auch intrinsisch Gattungsarbeit geleistet werden muss, um nachträglich ein katastrophal gescheitertes Schreibleben ins Reine zu bringen, zeigt Arnim an vielen Stellen, die sie dem »Briefbuch«-Zusammenhang interpoliert. Seitwärtsbewegung und Volte sind die zentralen Verfahren eines »Buches«, durch das »Bettine« als zwei- und mehrdeutiges androgynes Kind Mignon wirbelt und als Zentralmetapher das »Fließen« propagiert, »aber wenn man Sie auch«, lässt sich Bettine von einem Studienfreund des Bruders (und jenes Savigny, des Begründers der Historischen Rechtsschule, der auch durch Günderrodes Biographie spukt) im dritten Brief der Sammlung nachsagen, »aus Mitleid wie ein Mädchen, das schon

⁵⁰ Die Forschung spricht von »Briefroman« oder »Briefkunst«, die sinnvollste Klassifikation ist wohl die als »Briefbuch«, Schmitz (Arnim: WuB I, 879-895) spricht von »Briefbuch« im Sinn von Pückler-Muskau und anderen.

was bedeutet, behandeln wollt, es ist nicht möglich, Sie haben nicht weniger Unruh als eine junge Katz, die einer Maus nachläuft, derweil man Ihnen die Ehre antut, mit Ihnen zu sprechen, klettern Sie auf Tisch und Schränken herum« (G 305). »Katz«, Mignon, Kobold, »Hauskobold« (G 438): »Günderode, ich wollt Du wärst ein regierender Herr und ich Dein Kobold, das wär meine Sach, da weiß ich gewiß daß ich gescheut würde vor lauter Lebensflamme.« (G 350) Das Parlando dominiert den Brief, der damit nicht so sehr Ausdruck des Inneren wird, wie es die zeitgenössische Briefpoetik fordert, sondern einen Fluss der Rede inauguriert, der ein »Mitschwimmen« »im Strom göttlicher Harmonie« (G 401) sein kann. Dieses Fließen steht nicht nur gegen die Teilungen im Sozialen, die Arnim und Brentano in der Deutschen Tischgesellschaft vertreten haben und gegen die die junge Bettine die Freundschaft mit dem »Jud« setzt, bei dem sie Hebräischlektionen nimmt, es steht auch gegen die Teilungen der männlichen Philosophie und Naturphilosophie,⁵¹ die Günderode studiert:

Ich kanns auch noch nicht so deutlich sagen, ich meine man kann kein Buch lesen, keins verstehen, oder seinen Geist aufnehmen, wenn die angeborne Melodie es nicht trägt, ich glaub, daß alles müßt gleich begreiflich oder fühlbar sein, wenn es in seiner Melodie dahinfließt. Ja weil ich das so denke, so fällt mir ein, ob nicht alles, so lang es nicht melodisch ist, wohl auch noch nicht wahr sein mag. Dein Schelling und Dein Fichte und Dein Kant sind mir ganz unmögliche Kerle. Was hab ich mir für Mühe geben und ich bin eigentlich nur davon gelaufen hierher, weil ich eine Pause machen wollt. Repulsion, Attraction, höchste Potenz. – – Weißt du, wie mirs wird? – Dreherig – Schwindel krieg ich in den Kopf und dann weißt du noch? – ich schäm mich, – ja, ich schäm mich, so mit Hacken und Brecheisen in die Sprach hinein zu fahren, um etwas da heraus zu bohren, und daß ein Mensch, der gesund geboren ist, sich ordentliche Beulen an den Kopf denken muß, und allerlei physische Krankheiten dem Geist anbinden. (G 307)

Schelling erscheint auch sonst immer als Widersacher:

Ich hab dich lieb! pfeif in der schwarzen Mitternacht vor meinem Fenster und ich reiß mich aus meinem mondhellen Traum auf, und geh mit Dir. – Deine Schellingsphilosophie ist mir zwar ein Abgrund, es schwindelt mir da hinab zu sehen wo ich noch den Hals brechen werd, eh ich mich zurecht find in dem finstern Schlund, aber Dir zu lieb will ich durchkriechen auf allen Vieren. (G 405)

51 »Der Hohenfeld sagte mir, Ebel erzähle Du habest aus überreiztem Widerwillen gegen die Philosophie starkes Erbrechen gehabt, daraus sich ein galliges Nervenfieber gebildet habe; er warnte mich und sagte Du seiest ein unbedeutendes Mädchen und kein philosophischer Kopf, der Deine könne zwar übermütig und überspannt, weiser aber nicht werden etc.« (G 362)

Diese Entgrenzungsarbeit wird wieder von der Freundin anerkannt: »Du hebst mich aus den Angeln mit Deinen Wunderlichkeiten!« (G 413) Und im selben Brief, gegen alle Vorstellungen klassischer ästhetischer Ökonomie: »Dein buntes Füllhorn fröhlicher Verschwendung erlöst mich vom Übel« (G 412), wird Bettine zum Knaben Lenker (»Bin die Verschwendung, bin die Poesie; | Bin der Poet, der sich vollendet, | Wenn er sein eigenst Gut verschwendet«), den man ja auch »ein Mädchen schelten« könnte.⁵² Mit Verschwendung, Fließen und »Schweben« – mit Günderrode soll eine »*Schwebe-Religion*« (G 449) begründet werden, und das wäre jene, bei der Günderrodes Mahomed besser aufgehoben gewesen wäre als bei den Naturphilosophen vom Schlag Schellings und Nees': »laß uns eine Religion stiften für die Menschheit, bei ders ihr wieder wohl wird – ein Sein mit Gott – dein Mahomet hats mit ein paar Ritt in den Himmel auch zu Wege gebracht. – Ein bißchen Spazierenreiten in den Himmel.« (G 445)

Aus der angenommenen unmöglichen Sprecherposition heraus kann dann Bettine der Günderrode der *Günderrode* eine Poetik entwickeln, die gegen die Verfestigungen gerichtet ist, denen sich Günderrode beugen und anverwandeln will, ein Zitat Hölderlinscher Rede aus zweiter Hand, der ›St. Clairs‹:

Dichter die sich in gegebene Formen einstudieren, die können auch nur den einmal gegebenen Geist wiederholen, sie setzen sich wie Vögel auf einen Ast des Sprachbaumes und wiegen sich auf dem, nach dem Urrhythmus der in seiner Wurzel liege, nicht aber fliege ein solcher auf als der Geistesadler von dem lebendigen Geist der Sprache ausgebrütet. | Ich verstehe alles, obschon mir vieles fremd drin ist [...]. (G 548)

Und wo Bettine aus Günderrodes Gedichten »die stille Säulenordnung« anweht und »ein leiser schleierwehender Geist jene Gefilde [durchwandelt], die im Bereich der Poesie Du Dir abgrenzest« (G 620), eine übernommene Poetik des Statuarischen, der Teilungen und der Grenzen, könnte auch ein Fluss diese Teilungen hinwegschwemmen; »Gedanken sind nicht schön«, heißt es anlässlich gesammelter Moose und Pflanzen, einer poetischen Botanik (vgl. Kap. 1 und 3), »wenn die schönen Worte nicht in einer heiligen Ordnung ihn aussprechen«, aber jenseits dieser heiligen Ordnung, Hierarchie, gibt es

eine gewisse romantische Unordnung, oder vielmehr Zufallsordnung, die so was lockendes, ja ganz hinreißendes hat in der Natur [...] so hab ich mir immer gedacht, wenn in Feenmärchen über Nacht ein prächtiger goldner Palast entstand gegenüber der Hütte von zwei Bettelkindern [...] sollte Poesie nicht so vertraut mit der Natur sein wie mit der Schwester, und ihr auch einen Teil der Sorge überlassen dürfen? – so daß sie manchmal ihre geheiligten Gesetze ganz aufgab aus Liebe zur Natur, und alle sittlichen Fesseln sprengt und ihr sich in die Arme stürzt voll heißem Drang unge-

52 Vgl. Blaschke (2009) zur Logik der Verschwendung in »Faust II«.

hindert nur an ihrer Brust zu atmen. Ich weiß wohl daß die Form der schöne untadelhafte Leib ist der Poesie, in welchen der Menscheng Geist sie erzeugt; aber sollte es denn nicht auch eine unmittelbare Offenbarung der Poesie geben die vielleicht tiefer schauerlicher ins Mark eindringt ohne feste Grenzen der Form? – die da schneller und natürlicher in den Geist eingreift, vielleicht auch bewußtloser, aber schaffend, erzeugend, wieder eine Geistesnatur? – Gibts nicht einen Moment in der Poesie wo der Geist sich vergißt und dahin wallt wie der Quell dem der Fels sich aufturnt? daß der nun hinströmt im Bett der Empfindung voll Jugendbrausen, voll Lichtdurchdrungenheit, voll Lustatmen und heißer Lieb und beglückter Lieb; alles aus innerer Lebendigkeit, womit die Natur ihn durchdringt? – (G 619 f.)

Nachromantische Poetik und die Ordnung der Welt

ADALBERT STIFTER: KLASSIFIZIEREN. – Seit über Adalbert Stifters Texte geschrieben wird, gehört der Begriff der ›Ordnung‹ zum unerlässlichen Beschreibungsinventar, sei es in affirmativer, sei es in kritischer, in sozialhistorischer, ideologiekritischer oder dekonstruktivistischer Perspektive. Wenn die literarischen Gattungen zu Recht als zentrale Ordnungskategorien von Literatur gelten, läge es nahe anzunehmen, dass sich Stifters Werk insbesondere mit Gattungsnormen im Reinen befindet. Es zeigt sich jedoch, dass gerade dieser Aspekt zu den problematischen und kontroversiell diskutierten gehört.

Bereits die ersten Rezensenten des *Nachsommer*, dreibändiges fiktionales narratives Prosawerk in nicht unüblichen Romandimensionen mit der paratextuellen Markierung ›Erzählung‹ im Untertitel, hatten ein gespanntes Verhältnis zu den generischen Normen diagnostiziert, wenn nicht ein Scheitern. Der Ästhetiker Adolf Zeising hadert anlässlich des *Nachsommer* mit den epischen Subgenera, »Erzählung« sei ja »der Gattungsbegriff für alle Arten epischer Dichtungen in prosaischer, ungebundener Form«, von »Roman, Novelle, Idylle, Dorfgeschichte, Märchen und andere[m] der Art«. Die Erzählung im allgemeinen, als die sich der Text Stifters paratextuell ausweise, sei entweder »Mischlingsprodukt verschiedener Arten« oder auch »eine ganz neue Art [...], für die es noch keine besondere Bezeichnung gibt«. Zeising klassifiziert den Roman schließlich als eine Extremführung der »didaktische[n] oder moralische[n] Erzählungen«, verortet ihn mithin in einer der Aufklärungsepoche verbundenen Gattung.⁵³ Für Friedrich Hebbel gehört Stifters Literatur ins »Genre« und sei Symptom der Krankheiten seiner Gegenwartskultur; »der Genre«, selbst weniger Gattung als eine die wahren Verhältnisse verzerrende Perspektive, infiziere alle Gattungen und setze sie in den Diminutiv, auch im historischen Bild seien »Zwitterelemente« zu konstatieren, die

53 Adolf Zeising: Der Nachsommer (»Blätter für literarische Unterhaltung«, 1858). Zit. nach Enzinger 1968, 223, 224.

es scheinbar dem Gemüte näher führen, es in demselben Grade aber auch dem Geist entfremden und es im Grund vernichten.«⁵⁴

Zweifellos erklärt sich die Reserve gegen mangelnde Gattungseinheit aus dem starken kulturellen Interesse an reinen Typen, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Anthropologie, Ästhetik, Politik und anderen Interessensphären dominiert.⁵⁵ Auf dem Gebiet der Gattungspoetik steht nicht zuletzt dieses Interesse hinter der Durchsetzung der – wie auch immer ursprünglich angelegten – Naturformenlehre, gegen die universalpoetische Konstruktion des (romantischen) Romans und seine späteren Derivate; es artikuliert sich in der Abweisung von Detailrealismus, Didaxe, ›Tendenz‹ und Reflexion; es erscheint in der ›Ausdifferenzierung‹, wenn nicht Dekretierung, eines Romanmodells und eines philosophisch abzusichernden Novellenmodells, denen gegenüber die Gattungslandschaft der Biedermeierzeit als chaotische Unordnung erscheint.⁵⁶

Die zeitgenössische Ästhetik meint bereits das romantische Geniemodell hinter sich gelassen und die rhetorische Regulierung poetischen Sprechens, die ›Regelpoetik‹, damit doppelt überwunden zu haben. Dennoch erscheinen gerade jetzt aufs neue die uralten ›Regeln‹, auch wenn es weniger die des Herkommens sind als vielmehr anthropologisch abgesicherte oder gleich anthropologische Regeln, wie sie Julian Schmidt als Vertreter des *Grenzboten*-Realismus gegen den *Nachsommer* richtet: Stifters Langeweile entspringe Verstößen gegen »Regeln der Aufmerksamkeit, wie auch der, dass die Bewegung der Phantasie Naturgesetzen« folge, die man zu beherzigen habe, um »zu fesseln«. »[D]ie Regel geht aus dem Wesen der Sache hervor«⁵⁷, ein Satz, der vielleicht bei Stifter stehen könnte. Wie jeder Leser der literarischen und kulturkritischen Schriften Stifters bestätigen wird, sind Regelverstöße, Ordnungsverfehlungen, Handeln gegen Naturgesetze, Krankheit, Halbheit und Zwitterinfektion keine Manöver und Tugenden, mit denen der Autor sympathisiert, im Gegenteil gilt gerade ihnen strengste und emphatische Abwehr; Stifters eigenes poetologisches Beschreibungsinstrumentarium bedient sich gerade desselben Begriffs- und Bildinventars, das in der Kritik gegen ihn gewendet wird.⁵⁸ Nicht der (sterile) Zwitter erzeugt Poesie, sondern, ganz im

54 Friedrich Hebbel: Das Komma im Frack (»Stimmen der Zeit«, 1858). Zit. nach Enzinger 1968, 230.

55 Vgl. dazu v. a. Young 1995.

56 Dazu Sengle, Bd. 2, 1972, insb. 1-12.

57 Julian Schmidt: Der Nachsommer (»Grenzboten«, 1858). Zit. nach Enzinger 1968, 210. Zu dieser Kritik Stifter: »Nicht blos, daß der Mann auf keinem ästhetischen Standpunkte überhaupt steht, sei er nun so oder so, sondern daß er nur allerlei philosophische Sätze neben dem Werke sagt: so sind auch diese Sätze nicht wahr, sie können augenblicklich widerlegt werden, ich wußte diese alle längst, und habe längst ihre Nichtigkeit und Gemeinheit erkannt, es ist nur die Anmassung bewundernswerth, womit der Mann diese Dinge, die vielleicht sein Reichthum sind, aufzählt.« Stifter: SW 19, 95 (an Heckenast, II. 2. 1858).

58 Dazu Begemann 1996, 3-17.

Einklang mit den organologischen Hintergrundannahmen seiner Kritiker, »[n]ur was als lebendiger Strom aus der Einheit einer lebendigen warmen Seele quillt, kann wieder Leben erzeugen und fortwirken machen.«⁵⁹

Dennoch trifft zu, dass sich gerade im Bereich der literarischen Gattungsordnung Stifters Ordnungsbeharren qualifizieren lassen muss. Insbesondere die erst schwunghafte, dann geradezu aufgegebenen sozialhistorische Forschung hat sich an diesem Thema abgearbeitet, am Charakter der *Studien* als gestörten Idyllen, des *Witiko* als restaurativem Epos, des *Nachsommer* als ebenso restaurativer Utopie, Bildungs- oder Gesellschaftsroman und anderem mehr. Mathias Mayer hat festgehalten, dass zur Deutung des *Nachsommer* die generischen Kategorien von Roman, Utopie, Epos und dem Idyllischen in Betracht zu ziehen sind.⁶⁰ Cornelia Blasberg hat den *Witiko* als Roman über das Epos gelesen und die Homer-Allusionen des *Nachsommer* herausgestellt.⁶¹ Stifter selbst hat vom *Nachsommer*-Projekt einmal als von seinem »sozialen Roman« gesprochen.⁶² Noch intrikater würden diese Bezüge, berücksichtigt man das romantische Schisma von ›Volks-‹ und ›Kunst-‹Poesie, das die Gattungen der ersten Jahrhunderthälfte gleichsam mit doppeltem Boden versehen hat und etwa ein Volksepos neben ein Kunstepos, ein Volksmärchen neben ein Kunstmärchen stellte – was bei Stifter keine geringe Rolle spielt. Die Diagnose des »Zwitterwesens«, des Verfehlens einer reinen Form bestünde dann – wenn das ein Vorwurf sein könnte – also gewissermaßen zu Recht; denn nachgerade planmäßig hat Stifter durchaus widersprüchliche generische Allusionen in seine Texte eingebaut, vielleicht je später, je mehr.

Immer wieder hat Stifters intensiv stilisierte Prosa hexametrische Formeln und adoneische rhetorische Klauseln gebraucht, um das ›Epische‹ im homerischen Sinn einzuspielen: Im ersten Satz des *Witiko* heißt es, am »oberen Laufe der Donau liegt die Stadt Passau«, das letzte Syntagma des *Nachsommer* verspricht »Einfachheit Halt und Bedeutung«. Dass der *Nachsommer* zugleich durch Erzählstruktur und Motivzusammenhänge intertextuelle Beziehungen zu Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen und zu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* unterhält, mithin zu dem, was später als Romantyp ›Bildungsroman‹ generisch klassifiziert wurde, ist unübersehbar. Gerade am Schlusssatz des *Nachsommer* lässt sich jedoch noch ein anderes Echo vernehmen: Wenn es im Ganzen heißt, »und jedes selbst das wissenschaftliche Bestreben hat nun Einfachheit Halt und Bedeutung«,⁶³ sieht man sich an einen Satz des Novalis erinnern, wo es von der rechten Naturbetrachtung heißt, man sehe sie »zur andächtigsten Religion verwandelt, einem ganzen Leben Richtung, Haltung

59 Stifter: WuB 8/1, 38.

60 Mayer 2001, 157 f.

61 Blasberg 1998, 304-310; 338-344. Zur Epos-Frage bei Stifter vgl. insb. die Ausführungen der WuB zum »Witiko«, WuB 5/4, 245-259; zum »Nachsommer« auch Mayer 2001, 157 f.

62 Stifter: SW 18, 165 (an Heckenast, 4. 5. 1853).

63 WuB 4/3, 282.

und Bedeutung geben«. ⁶⁴ Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais* (1798/99), ein Text, der Gespräche, Märchen und Erzählungen in intrikater Fügung vereint und über dessen strukturellen Aufbau noch heute gerätselt wird, berichtet von einem »Lehrer«, der im Tempelbezirk zu Sais Adepten der Naturgeschichte um sich versammelt. Jener Lehrer hat in seiner Jugend »Steine, Blumen, Käfer aller Art« gesammelt, »und legte sie auf mannichfache Weise sich in Reihen« (man beachte die jambische Organisation dieser Prosa). ⁶⁵ Der Tempel zu Sais ist hier ein universales Lehrinstitut und Museum der Naturgeschichte, in dem ebenfalls Spezimina in Reihen gelegt werden. Man wird sich an die taxonomischen Studien des jungen Drendorf erinnern und seine doppelte Buchführung bei Pflanzen, Steinen und Tieren, er stellt sich »zu [s]einem Gebrauche eine andere Eintheilung« ⁶⁶ zusammen, wo ihm Linnésche und Mohssche Systematik reduktionistisch und in morphologischer Hinsicht unbefriedigend erscheinen. Auch die langen Frageketten Drendorfs zur Geschichte der Erdbildung im *Nachsommer* und des Augustinus zu Leben und ärztlicher Kunst in der *Letzten Mappe* sind gleichermaßen in Novalis' *Ofterdingen* und in den *Lehrlingen zu Sais* vorgebildet. Novalis' *Lehrlinge* annonciieren selbst wieder schon im Titel ein abstrahierendes Gegenstück zu Goethes *Lehrjahren* und verallgemeinern den paradigmatischen, aber besonderen Fall Wilhelms zu einem naturphilosophischen pädagogischen Szenario. ⁶⁷

64 Novalis 1977, Bd. 1 (»Die Lehrlinge zu Sais«, 1798/99), 80. Zu Stifter und Novalis Blasberg 1998 und v. a. Minden 1997, 167-204 (hier auch die spärliche ältere Literatur zu diesem Problem). Auch Julian Schmidts »Nachsommer«-Rezension sieht den Text mit den Wilhelm Meister-Romanen und dem »Ofterdingen« zusammen (Enzinger 1968, 211).

65 Die »Reihen« beziehen sich auf die »Suiten« von Novalis' Lehrer an der Freiburger Bergakademie, dem Geologen bzw. »Geognosten« Abraham Gottlob Werner (»Kurze Klassifikation und Beschreibung der verschiedenen Gebirgsarten«, 1787); vgl. dazu Stadler 1997, 87-105.

66 WuB 4/1, 39.

67 Vgl. die Anmerkungen des Herausgebers in: Novalis 1997, 233. Novalis' »Lehrlinge« gelten in der Wissenschaftsgeschichtsschreibung als Musterkatalog der Themen romantischer Naturphilosophie. Die Frage nach einer Nähe Stifters zu solchen Motiven, sofern sie über Goethes Morphologie hinausgehen, kann an dieser Stelle nicht verfolgt werden. – Michael Minden bemerkt zum Verhältnis »Ofterdingen« – »Nachsommer«, es handle sich bei den beiden Texten um polare Extremführungen derselben Problematik in der Arbeit am Paradigma des Goetheschen Bildungsromans, dessen intrikate Subjekt-Objekt-Balance bei Novalis nach der Seite des Subjekts, bei Stifter nach der des Objekts hin extremgeführt werde. Das gilt wohl auch für die Naturwissenschaft in den Texten: Heißt es bei Novalis, »[d]ie Geschichte der Welt als Menschengeschichte zu behandeln, überall nur menschliche Begebenheiten und Verhältnisse zu finden«, sei »eine fortwandernde, in den verschiedensten Zeiten wieder mit neuer Bildung hervortretende Idee geworden« und die »Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde gewesen«, so setzt dem Risach die Vermutung entgegen, »daß die Erforschung des Menschen und seines Treibens ja sogar seiner Geschichte nur ein anderer Zweig der Naturwissenschaft sei«. (WuB 4/1, 122)

›KLASSE‹ UND ›BILDUNG‹. – Bedenkt man nun die pädagogischen Settings bei Stifter, so hat die Forschung plausibel ein immer stärker literarisch und publizistisch ausgebreitetes, gradualistisches Bildungskonzept als Stifters Panazee wider die Revolution gelesen, die er als chaotischen und nicht mehr steuerbaren Ausbruch latenter Affekte erlebte; die ideologiekritisch inspirierte Stifter-Interpretation hat diese Konjunktion zum Angelpunkt ihrer Analysen gemacht. Man könnte den Sachverhalt zunächst so formulieren: Vor und um 1848 erscheint, wenigstens am radikalen Flügel der Revolutionsbewegung, ein neues Paar von Antagonisten, die etwa im *Kommunistischen Manifest* die Klassen »Bourgeoisie« und »Proletariat« genannt werden.⁶⁸

Die durchzusetzende Rede von der Klasse stammt aus Wissensbeständen der Naturgeschichte⁶⁹ und wird von konservativen Historikern wie Adolphe Thiers und François Guizot – selbst Akteuren in der Realgeschichte des 19. Jahrhunderts – in die (Proto-)Soziologie eingeführt. Von dort her übernimmt Marx den Begriff, wenn er auch zeitgenössisch schon in die Alltagsrede zur Bezeichnung sozialer Formationen eingegangen ist. Marx benützt ›Klasse‹ im *Manifest* performativ; wissenschaftlich steht hinter der Klassifikation der Klasse die Herstellung von Deckungsgleichheit zwischen ›künstlicher‹, arbiträrer, also subjektiver, und ›natürlicher‹, also objektiver Klassifikation, mithin dieselbe Bewegung, die in der Naturforschung die Suche nach dem ›natürlichen‹ System gewesen war.⁷⁰ Es ist nicht, wie das in Teilen der neueren Marx-Deutung literaturwissenschaftlicher Provenienz behauptet wird,⁷¹ Marx' Problem, dass eine *différance* gleichermaßen sprachliche wie politische Repräsentationalität zunichte und damit etwa die Interpretation der Ereignisse im *Achtzehnten Brumaire* illusorisch mache, vielmehr steht Marx' ganze *soziale* Analyse auf dem Spiel, insbesondere seine spezifischen Teilungen des sozialen Raumes in zentrale und marginale »Klassen«, denen spezifische antagonistische Interessen zugerechnet werden.

Zur selben Zeit wird unter dem Eindruck von 1848 die spontane politische und soziale Klassifikation der Bevölkerung professionalisiert; zur Beobachtung des *enemy within* konstituiert sich die Disziplin der empirischen Sozialforschung⁷², während Techniken individueller Identifizierung perfektioniert

68 Zur Konstellation Stifter/Marx vgl. Michler 2010.

69 Vgl. Oexle/Conzel/Walther 1990.

70 Vgl. z. B. Larson 1994.

71 In Nachfolge von Jeffrey Mehlman (1977). Vgl. dgg. die Rezension von D. Sandy Petrey (1979): »The specter haunting Europe was at its most terrifying in its capacity to frighten reference out of words, to take the signs which had represented creation of a new social reality and barricade them from all contact with the reality of society. In its forceful assertion of the conflict between workers and bourgeoisie, the Parisian revolt of June 1848 transported Europe even farther from the capacity to accept words' representational power.« (ebd., 5)

72 Honoré-Antoine Frégier, »Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes«, Paris 1840; Frédéric LePlay: »Les ouvriers européens«, Paris 1855; Henry Mayhew, »London Labour and the London Poor«, London 1851 ff.; die Arbeiten W. H. Riehls der

werden.⁷³ Demgegenüber ist Marx' Klassenbegriff empirisch defizient; in ihm war eine historische Erzählung ebenso wie eine Prognose impliziert, die auf die Reduktion der Protagonisten und einen finalen dramatischen Agon hinauslief. Dieser ›dramatische‹ Reduktionismus⁷⁴ verweist zurück auf die philosophische Feldgeschichte der Theorie, im Nachmärz konnte die mit Marx persönlich bekannte George Eliot den »grand and simple generalizations« der »Social Science«, »which trace out the inevitable march of the human race as a whole«, insbesondere den »laws of economical science«, als Korrektiv eine Naturgeschichte (»Natural History«) des Sozialen anempfehlen, »carrying us on to innumerable special phenomena which outlie the sphere of science«,⁷⁵ wofür eine realistisch-empiristische Romankunst bessere Voraussetzungen hatte.

Nach Laclau/Mouffe folgt diese Zuspitzung einer unübersichtlichen Gemengelage sozialer und politischer Sachverhalte und Akteure dem rhetorischen Muster des Antagonismus von *ancien régime* und Volk in der Französischen Revolution⁷⁶; sie ist selbst ein konstitutiver, also (Gründungs-)Akt, der diese Gruppen als politische Akteure erzeugt. Eine ›Teilung‹ im Medium des Politischen mithin⁷⁷, die fortan die Vorstellungswelt und die Konfliktlinien der Epoche konturieren wird. »Wer ist das *Proletariat?*«, ist nun ein Artikel in der kurzlebigen Wiener *Constitutionellen Donau-Zeitung* von 1848 zu fragen gezwungen⁷⁸; auf demselben Terrain und in derselben Zeitung veröffentlicht Stifter seine Polemik gegen die jungdeutsche Tendenzliteratur, *Über Stand und Würde des Schriftstellers*. Stifter erlässt Zugangsbedingungen zum Schriftstellerstand, da, »je himmlischer eine Himmelsgabe ist, desto furchtbarer ihr

1850er Jahre, ab 1886 die Untersuchungen von Charles Booth, »Life and Labour of the People in London« (1901/02). Eine Übersicht über die österreichische Pauperismus-Literatur bei Häusler 1979, 80-123, zu sozialen Konflikten vor 1848 vgl. Reinalter 1986.

73 Benjamin: GS I/2, 509-690 (»Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«, 1938), hier: 550 (Identifikationstechniken: Fotografie, Unterschrift, Adressennormierung).

74 Zu einer einflussreichen »dramatischen« Lektüre des »Manifests« vgl. Burke 1969, andere vergleichbare Lesarten registriert Praver 1976, 341f. Hayden White vereindeutigt die »dramatische« Lesart zu der knappen, mehr als problematischen Formel, der »Tragödie der Bourgeoisie« stehe bei Marx die »Komödie des Proletariats« gegenüber, diese vier(!)aktige Komödie sei auf die Stufen des klassischen Dramas bezogen (nach Northrop Frye: pathos, agon, sparagmos, anagnorisis); diese Vieraktigkeit entspreche der figurativen Struktur der Warenanalyse im »Kapital«. Für die »Komödie« gibt es keine Textbelege; die aus dem »Manifest« bezogene Vieraktigkeit beruht auf einer einigermaßen gewaltsamen Interpretation (White 1975, 313).

75 Eliot 1856/1990, 107-139, hier: 130.

76 Laclau/Mouffe 2001, 151f.

77 Nach Rancière 2002.

78 Anonym: Begriff und Wesen des Proletariats. In: *Constitutionelle Donau-Zeitung*, Nr. 10, 10. 4. 1848, S. 73f. Stifters »Über Stand und Würde des Schriftstellers« erschien in der zweiten und siebten Ausgabe der Zeitung, am 2. und 7. April.

Missbrauch sich rächt.«⁷⁹ Stifter meint jene Wortführer zu kennen, als affektgetriebene und -mobilisierende, subjektivistische Unzufriedene, die die Würde des Schriftstellerstandes missbrauchen, mit Pierre Bourdieu formuliert: Beherrschte am herrschenden Pol des sozialen Raums, die ihre strukturelle Homologiebeziehung zum beherrschten Pol aktualisieren:⁸⁰ »die gesamte Revolutionspoesie Tendenzroman Partheidichtung Cotterieansicht etc«,⁸¹ »die schlechten Schriftsteller und die schlechten Künstler«, die »bei bewegungsvollen Zeiten, die ihre Einbildungskraft aufreizen, herzu eilen und ihre Thätigkeit geltend machen. Sie verderben aber Alles.« »Man wähle«, so Stifter in dem Artikel *Wen man nicht wählen soll* (1849), »daher einen Schriftsteller und Künstler nur dann, wenn man mit völliger Gewissheit weiß, dass er ein vortrefflicher ist (natürlich muß man seine Kenntnisse in Staatsdingen auch wissen); sonst aber, wenn man nur den geringsten Zweifel hat, ob er vortrefflich sei oder nicht, wähle man ihn lieber nicht.« Denn »[d]er gute Schriftsteller und Künstler muß außer seiner Einbildungskraft, die ihm eine Fülle von Gedanken und Bildern bringt, auch einen scharfen Verstand haben, daß er diese Bilder ordne und ein verstandesgemäßes, kluges Ding hervorbringe.«⁸² Talent, Heranbildung des Charakters »zu der größtmöglichen [!] Reinheit und Vollkommenheit«⁸³ sowie wissenschaftliche Ausbildung in Geschichte, Philosophie und Naturwissenschaft sind Bedingungen des Schriftstellers, »wie furchtbar ist seine Verantwortung, wenn er durch das glänzende Schwert seiner Rede [!] leichtsinnig Irrthum verbreitet und Unheil stiftet.«⁸⁴ Es ist der *perfectus orator* und der *vir bonus dicendi peritus*, durch dessen disziplinar gelenkte Erziehung und Ausbildung die Gefährlichkeit rhetorischer Kunst öffentlichen Sprechens, jenes »glänzenden Schwerts der Rede, über das der (Schreib-)Kundige verfügt, ethisch gehegt werden soll; in den Vorschriften zur wissenschaftlichen Bildung des Schriftstellers spiegelt sich die auf dem rhetorischen Modell beruhende Wissensordnung der *septem artes liberales*, die Stifters eigenen Bildungsgang in Kremsmünster strukturierte.⁸⁵

79 WuB 8/1, 45.

80 Bourdieu 1991b, 30-37 (»Politisches Feld und Wirkung der Homologien«); zum »Wortführer«, der die Gruppe, in deren Namen er als Delegierter sprechen will, durch diesen Akt der Delegation erst konstituiert, ebd. S. 37-42 (»Die Klasse als Wille und Vorstellung«); zu den »Zulassungsvoraussetzungen« zu gültiger literarischer Autorschaft und den Kämpfen um die Definition des Schriftstellers im 19. Jahrhundert vgl. Bourdieu 1999, 353-360.

81 SW 18, 48 (an Heckenast, 22. 4. 1850).

82 SW 16, III f., III.

83 WuB 8/1, 38.

84 WuB 8/1, 37.

85 Die Applikation rhetorischer Themen ist strukturbildend für den ganzen Aufsatz. Die Bedeutung von Philosophie, Naturphilosophie und Geschichte hebt Cicero hervor (»Orator«, §§ 118-120). – Die »Nachsommer«-Form soll »die Einfachheit der Antike« haben; die »heutigen Redekünste«, »gespreiztel [] aber leere [] Musik«, seien gar nicht

Im Kontext der Revolution wird »Bildung« bei Stifter Medium und Inhalt einer eigenen, nun bereits kontrafaktischen, konkurrierenden Teilung des sozialen Raums und seiner Akteure, nicht »Besitz«, aber auch nicht mehr »Stand«. »[Z]wei *Klassen*«, schreibt er 1849, seien

entstanden, die Wissenden und Nichtwissenden, zwei Klassen, die einander immer entgegengesetzt sind, die sich nicht verstehen, die andere Neigungen, andere Lebensweisen und andere Bedürfnisse haben, die [...] sobald die Oberfläche des guten Vernehmens getrübt ist, in Kampf gerathen, weil der Nichtwissende meint, er könne das Leben der Wissenden auch begehren und führen, da er den Mangel seiner Kraft und Kenntniß nicht kennt, und weil der Wissende den Nichtwissenden unterschätzt und meint, er begehre zu viel.⁸⁶

Stifter unternimmt, um es zu wiederholen, hier einen Akt der Kontra-Klassifikation: Besitz, die konkurrierende Analysekategorie, ist bei Stifter immer schon erworben worden, wenn auch zuweilen hart – auffällig ist ja, wie häufig Stifter bürgerliche Selfmademen ins Zentrum seiner Geschichten stellt; im *Nachsommer* dienen die nachholenden biographischen Erzählungen Rischs und des alten Drendorf dem Nachweis, wie hoch einer steigen kann, und dass ihn das nicht deformieren muss, folgt er nur seinem wahren Selbst; die traditionelle Ständeordnung, die ältere hegemoniale Form der Teilung des sozialen Raumes und der Sozialklassifikation, wird nicht affirmiert, sondern behutsam abgebaut. Ganz in diesem Sinn verteidigt Stifters aufmerksamer Rezensent Bratranek die im Dienst der Bildung stehende Arbeit der *Nachsummer*-Welt gegen Julian Schmidts Losung vom »deutsche[n] Volk« »bei seiner Arbeit« als dem rechten Gegenstand des zeitgenössischen Romans, die Gustav Freytag seinem »Bildungsroman« *Soll und Haben* (1855) als Motto voranstellt.⁸⁷ Bratranek setzt die selbstbestimmte Bildungs-Arbeit im *Nachsommer* emphatisch gegen die entfremdete Arbeit der Arbeiterklasse: diese vereinige Individuen, die, hätten sie nur die Wahl, gar nicht arbeiten würden.⁸⁸

vorhanden (SW 19, 15; an Heckenast, 22. 3. 1857). – Zu Stifters Ausbildung Enzinger 1950; Begemann 2002, 92-126 (zur Naturkunde); zu den Text-Ordnungen von Anthologie, Unterricht und Literaturgeschichte anlässlich von Stifters »Lesebuch« ausführlich Blasberg 1998, 103-177 (»Literaturgeschichten, Textmuseen, Lesebücher«).

86 SW 16, 173 f. (Hervorh. W.M.); vgl. im »Nachsommer«: »Die Kluft zwischen den sogenannten Gebildeten und Ungebildeten wird immer größer; wenn noch erst auch der Landmann seine Speisen in seinem abgesonderten Stübchen verzehrt, wird dort eine unnatürliche Unterscheidung, wo eine natürliche nicht vorhanden gewesen wäre.« (WuB 4/1, 136)

87 Vgl. die Dokumentation in: Bucher u. a. 1975, Bd. 2, 323-346.

88 »Komisch genug hat unsere Zeit einen Stand der Arbeiter erfunden [...]. Und in der Tat kann man die meisten sich mit Prätension als Arbeiter Gebärdenden nur als beschäftigte Müßiggänger bezeichnen, da sie bei der Übernahme einer Wirksamkeit kaum ein anderes als das Herzensgeheimnis verrieten: Gib mir zu essen und ich lasse dir die Arbeit. Als Arbeiter dürfen doch nur jene gelten, die den Bienen gleich in der

Bildung, Rhetorik und rhetorische Wissensordnung, Klassifikation: Dies sind Bestandteile eines Komplexes, der sich mit der Bourdieuschen Kategorie des ›Habitus‹ beschreiben lässt, jener ›Verkörperung‹ sozialer Klassifikationen: Perzeptionsweisen, Lebensstil, Affektregulierungen, Dispositionen, Präferenzen. Bildung – gemäß ›natürlichen Abstufungen‹, im Sinn also jener ›verhältnismäßigen Aufklärung‹ der Spätaufklärung⁸⁹ – ist bei Stifter fortan zugleich Erkennungszeichen im Sozialen und Heilmittel zur Homogenisierung des sozialen Raums: »Je mehr eine gleiche Bildung nach den natürlichsten Abstufungen die ganze Bevölkerung durchdringt, desto fester wird Liebe, Eintracht, Vertrauen, Einsicht und auch Macht und Dauer des Staates bestehen.«⁹⁰ Wie allerdings Bildung in diesem Sinn Differenzkriterium dieser Klassen-Gesellschaft und Mittel ihrer Überwindung ist, so spiegelt sich im – bei Stifter wie dem Vorbild Goethe stets gegenwärtigen – Doppelsinn von ›Bildung‹ als ›Gestalt‹ und ›Erziehung‹ auch die Dichotomie von Morphologie und Evolution, von Klassifikation und Entwicklung; Klassifikation im Sinn der Ordnungsstiftung und im Sinn der so gestifteten Ordnung; Charakter und pädagogischer Arbeit an diesem. In Stifters Naturkunde sind alle diese Dimensionen vertreten: Die Texte sind voll von klassifikatorischen Praktiken,⁹¹ der *Nachsommer* setzt auf einen quasi-geologischen Gradualis-

unermüdlichen Sammlung und Umgestaltung der Stoffe ihre innerste Lebensaufgabe, d. h. sich selbst betätigen, deren wahres Leben daher mit dieser Selbstbetätigung erst beginnt. Und als mikroskopischer Physiolog hat Stifter diese wahren Arbeiter aus der Fülle des Weltetails vor unseren Augen hervorgehen lassen [...].« Franz Thomas Bratranek: Adalbert Stifter. Eine literarhistorische Skizze. (»Österreichische Revue«, 1863). Zit. nach Enzinger 1968, 248.

89 Vgl. Wagner 1980, 139-165.

90 SW 16, 174 (i. O. hervorgeh.).

91 Vgl. allgemein Begemann 2002; zur Problematik der naturgeschichtlichen Klassifikation ebd., 122-125. Klassifikation ist gewiss ein arbiträres Verfahren, das metaphysische Bedürfnisse auf Dauer nicht abzudecken imstande ist und selbst zu Instabilität neigt, hatte aber im 18. Jahrhundert sein *fundamentum in re* einerseits bereits im Konzept der Art als Reproduktionsgemeinschaft, zweitens, damit zusammenhängend, immer schon im instrumentalistischen Zugriff auf die Dinge im Dienst der Landwirtschaft. Die Linnésche Taxonomie befriedigte zunächst und vor allem praktische Bedürfnisse und wurde in einer Versuchsreihe größeren Stils zu agrarischen Nutzpflanzen aus rein praktischen Notwendigkeiten entwickelt. Die metaphysische und epistemologische Aufladung erfuhr das System erst später; nicht zuletzt durch Linné selbst (vgl. Koerner 1999). Die Nachbarschaft von Agrikultur und Literatur, die Begemann bei Stifter am Werk sieht, war umgekehrt realhistorisch der Hintergrund des taxonomischen Geschäfts; Ordnungsstiftung steht so immer sehr sinnfällig im Dienst einer Ermächtigung. – Übrigens ist Taxonomie (bzw. »Systematik«) keineswegs bloß ein überwundenes wissenschaftliches Paradigma oder Teil einer historischen epistemischen Formation, sondern nach wie vor eine biologische Grundlagendisziplin (wenn auch keine sehr glamouröse, etwa wie die Editorik in den Philologien) und eine wissenschaftstheoretisch nach wie vor aktuelle Problematik. Die biologische Taxonomie hat sich mit der Evolutionstheorie in der zweiten Jahrhunderthälfte historisch orientiert; vom bloßen Umstand des Auftauchens klassifikatorischer Szenarien in Texten lässt sich

mus,⁹² ästhetisch auf Langsamkeit und Kontinuität, wirkungsästhetisch auf die performative Kraft des Textes, in der Lektüre selber den Habitus des Lesers zu modellieren, ›Bildung‹ zu implementieren. Stifters Politik ist fortan Arbeit am Habitus.

Gattungshaftigkeit ist eine kulturell verliehene Eigenschaft, mit der Fragen von Zugehörigkeit geregelt, poliziert und – gegebenenfalls – subvertiert werden. Sie wird durch einen Akt zugesprochen – und tatsächlich spielen ja bei Stifter Pakte, Gelöbnisse und Ernennungen eine ebenso große Rolle wie Benennungen, Taufen und Klassifikationen.⁹³ (Hebbel hat das mit seiner Polemik gegen »Adam und Eva«⁹⁴ als intendierten Lesern des *Nachsommer* rasch gesehen.) Paare (er-)nennen bei Stifter die Naturdinge; wie das Augustinus und Margarita in der *Mappe meines Urgroßvaters* tun, Heinrich und Natalie im *Nachsommer*, Rupert und Hiltiburg in *Der Kuß von Sentze* und andere mehr. Stifters Texte bilden damit ein dichtes wechselseitiges Verweissystem von literarischer Gattung, Naturordnung und geregelter Progeneration qua Sozialteilung, jedoch nicht bloß in dem erwartbaren Sinn, dass die Gesellschaftsordnung die Naturordnung spiegeln möge und jedes Ding gewissermaßen seinen natürlichen Ort haben solle, sondern gerade durch das unablässige Einteilen und Benennen selbst, das nicht die ›Wiedererkennung‹ einer sei es gottgewollten, sei es schlicht traditionellen Ordnung sicherstellen, sondern gerade einen ordnenden Blick einüben soll.

GENERISCHE INDIVIDUALITÄT. – Interventionen in eine der drei Dimensionen von Sozial-, Natur- und literarischer Gattungsordnung lassen die beiden anderen nicht unverändert. Der mehrschichtige Gebrauch, den Stifter von ›Gattung‹ macht, lässt sich an einem Textsegment des *Nachsommer* illustrieren. Die symbolisch so aufgeladene Rose und die Blumen überhaupt stehen hier im Zentrum, im Zeichen der sich verdichtenden Symptome der Liebe Heinrichs und Natalies. Mathilde hat sich einen Topf mit einer seltenen Rose auf den Tisch gestellt, »gewissermaßen als die Gesellschafterin meines Lesens«.⁹⁵ Diese Pflanze hat aber neben ihrem derart verliehenen hierarchisierten Sozialcharakter auch einen botanischen; sie ist weitgereist, stammt aus Kew Gardens in London und hat in »der Sammlung dieses Hauses« noch gefehlt, wie der »Gastfreund«, der die Arten und »alle Merkmale genau kennt«,⁹⁶ gleich festgestellt hat. In ähnlicher Weise ist die Pflanzung Marias in *Zwei*

m. E. nicht auf Geschichtsferne oder gar -abwehr, auch nicht auf die Zugehörigkeit zur klassischen Episteme im Sinn Foucaults schließen, wie das im Fall Stifters immer wieder vorkommt.

92 Vgl. Bulang 2000; Michler 2001.

93 Vgl. hierzu z. B. Landfester 2000.

94 Hebbel: Das Komma im Frack (»Stimmen der Zeit«, 1858). Zit. nach Enzinger 1968, 231.

95 WuB 4/2, 193.

96 WuB 4/2, 193.

Schwestern weniger eine Gärtnerei als ein botanischer Garten, in ihr sind die Stämmchen mit Blechtäfelchen versehen, »auf de[nen] die Art geschrieben war«;⁹⁷ die Rosen des Rosenhauses sind ebenso schriftlich klassifiziert, obwohl sie dort primär zu ästhetischen Zwecken und Risachs privatem Memorialkult dienen. Als Heinrich im Weiteren nun nicht mehr die Rose, sondern Natalie, Gustav und Mathilde betrachtet und die metonymischen Beziehungen des Textes zu aktualisieren beginnt, erkennt er die physiognomischen Ähnlichkeiten der Mitglieder der Familie Taronas-Makloden untereinander sowie zu den Porträts auf den antiken Gemmen der Sammlung seines Vaters. Wir befinden uns jetzt auf dem Terrain der Generation, der Vererbung, in der sozialen Gestalt der Familie, die sich über diese Naturalisierung als »Geschlecht« darstellt und der eine literarische Genealogie zu den Römern der *Gemma augustea* (aus den kaiserlichen Kunstsammlungen, bei Stifter im Familienbesitz) angetragen wird.

Schließlich ordnet Natalie in unmittelbarer textueller Nachbarschaft die Blumen eines Blumenstraußes. Der neue Strauß enthält dieselben Blumen und Gräser, soll aber nun etwas Neues geworden sein, ohne Selektion und Ausschluss:

Sie schied keine einzige Blume aus, sie warf nicht einmal einen Grashalm weg, der sich eingefunden hatte; es erschien also, daß sie weniger eine Auslese der Blumen machen als dem alten Strauße eine neue schönere Gestalt geben wollte. So war es auch; denn der alte Strauß war endlich verschwunden, und der neue lag allein auf dem Tische⁹⁸

– eine ordnende Parallelaktion, die Heinrichs und Risachs sammelnde und ordnende Tätigkeiten im Bereich von Natur und Kunst mühelos in ein Bild bringt. Die Verbindung Natalies mit den Blumen eröffnet ein Spiel intertextueller Figurationen: Natalie, mit ihrem *Wilhelm Meister*-Namen, figurierte im Märchen des *Oferdingen* als Blume, auf der Folie der *Lehrlinge zu Sais* als verschleierte Isis des eingelegten Märchens von Hyacinth und Rosenblüthe. Dieses seit Schiller für Natur und Naturforschung kanonische Bild erweist sich im Märchen der *Lehrlinge* als niemand anderes als die eigene Braut; Novalis' Hyacinth hat die Natur gesucht und Rosenblüthe gefunden.⁹⁹ Dieses intertextuelle Quiproquo vereinigt maximale generische Allusionsdichte auf die anmutigste Weise.

97 WuB 1/6, 286.

98 WuB 4/2, 198.

99 In der Buchfassung der »Narrenburg« formuliert der Naturforscher Heinrich in offenkundiger Anspielung auf Novalis' Märchen: »O du süßes, unerforschtes *Mährchen* der *Natur*, wie habe ich dich immer und so lange *in Steinen und Blumen gesucht*, und zuletzt *in einem Menschenherzen gefunden!* O du schönes, dunkles, unbewußtes Herz, wie will ich dich lieben! Und ihr *Blüthen* dieses Herzens, ihr unschuldigen, beschämten, hilflosen Blicke, mit welcher Freude drück' ich euch in meine Seele!« (WuB 1/4, 357, Hervorh. W.M.)

Gerade solche Sträuße aus Blumen, die, wie im Fall Natalies, nur »bei Gelegenheit an dem Wege stehen«¹⁰⁰ und nicht im Interesse der Sammlungen gemacht werden, haben jedoch bei Stifter systematischen Charakter, nicht bloß in der Ordnung der Erzählung, sondern auch in der Ordnung der Naturdinge, indem sie in die taxonomischen, sozialen, generischen Ordnungsstiftungen der Texte einbezogen werden und mit dem Bildungs-Prinzip gekoppelt werden. In der *Mappe meines Urgroßvaters*, auch hier wieder unschwer als Signalement keimender Liebe zu lesen, wird die Braut Margarita [!] zuerst beim Blumenpflücken in »die Geschlechter [!], in denen sie nach gemeinsamen Kennzeichen zusammen gehören«, eingeführt, also erotisch-generativ-familial-genealogisch;

[ich] sagte ihr, wie sie in schönen Ordnungen auf unserer Erde stünden. Wir pflückten Sträuße, trugen sie nach Hause, bewahrten manches auf, ich nannte es, erzählte sein Leben, das es gerne führe, die Gesellschaft, in der es sein will, und anderes, das die Menschen wissen.¹⁰¹

Auch Margarita legt sich nun eine Sammlung von Naturalien an und beschriftet sie, was aus dem Haus ein naturkundliches Museum macht. Schließlich, nach dem Liebesgeständnis, »sammelten [wir] aus den Blumen, die wir der Mühe werth hielten, einen Strauß. Margarita nannte die Namen derselben, und wo sie einen nicht wußte, nannte ich ihn.«¹⁰² Am nächsten Tag zeigt sie ihre Devotion, indem sie »die Namen aller« Naturgegenstände herzusagen weiß, »ohne einen einzigen zu fehlen.«¹⁰³

Die »Dinge«, die, wie Stifter immer wieder erklärt, nach ihrer Art behandelt werden müssen, sind nicht Individuen, sondern selbst Arten, Genera, Taxa: In der Buchfassung der *Zwei Schwestern* bemerkt der Erzähler Maria gegenüber, »dass hier die Blumen nach Gattungen bei einander stehen. »Die Pflanzen««, wird ihm geantwortet,

»sind in ihren Bedürfnissen äußerst verschieden, daher kann man nicht jeder Gattung geben, was ihr noth thut, wenn alle unter einander stehen. Ich setzte sie daher allein, daß ich jede genau nach ihrer Art pflegen kann. Seit wir die Pflanzen verkaufen, ist es natürlich um so mehr nothwendig, daß die einzelnen Gattungen sehr schön seien. [...] Es ist sehr schön, wenn man den Dingen [!] die ihnen zugeartete Erde geben kann, wenn man sie nach ihrem Begehren feucht oder trocken halten, und ihnen nach Wunsch Licht und Schatten ertheilen kann. Dann sind sie auch dankbar, und werden so schön, wie man es vorher kaum geahnt hatte. [...]«¹⁰⁴,

100 WuB 4/2, 204.

101 WuB 1/5, 164.

102 WuB 1/5, 168.

103 WuB 1/5, 170.

104 WuB 1/6, S. 285. Die dreimalige Insistenz auf »Gattung« auf engstem Raum in dieser Passage ist ein Ergebnis der Umarbeitung zur Buchfassung; die Journalfassung hatte auf das stilistische Prinzip der Variatio gesetzt.

eine ›Natur‹ haben die Dinge erst dann, wenn sie Exemplare von Genera sind;¹⁰⁵ durch entsprechende Behandlung kann dann auf nachgerade Lamarckistische Weise die Natur selbst erzogen werden, wie sich das etwa auf dem »Steingewände« ereignet, das der Obrist der *Mappe* gegen alle ökonomische Logik kauft.¹⁰⁶ ›Bildung‹ erfolgt erst nach Generalisierung und Abstraktion. Dass (botanische) Klassifikation ein hierarchisierendes Verfahren ist, dass naturwissenschaftliche Namengebung einem Exemplar einen Rang zuweist, wird bei den Blumen durch ihre ästhetische Organisation als Strauß demontiert; wieder gibt es eine Welt der Dinge, die untereinander hierarchisch geordnet sein mögen, die aber, wenn sie als »Dinge« in den Blick kommen, einander gleich sind, auch wenn sie verschiedene Namen tragen – und gerade das Benennen hat sie ja einander gleich gemacht. Individualität ist bei Stifter selbst generisch, daher die Wiederholungen von Situationen, Schicksalen, Syntagmen, Wörtern, innerhalb der Texte, innerhalb des Stifterschen Textkorpus, zwischen diesem und dem Archiv der Literaturgeschichte.

In Stifters epischem Œuvre ist die im *Nachsommer* erscheinende Engführung von naturgeschichtlicher Klassifikation, sozialer Prästabilisation, konstruierter Genealogie und sublimierter Erotik die stilisierteste und vielleicht zarteste Synthese von Textelementen, die spätestens seit der *Narrenburg* zueinander drängen: die Juxtaposition von keimender Liebe und klassifizierend-benennender Naturkunde, sei es in Gestalt männlicher Unterweisung (*Mappe*), als pädagogischer Umweg zur Ehereife (die Wissenschaft der Moose in *Der Kuß von Sentze*¹⁰⁷), als wetteiferndes ästhetisches Arrangement (die Rosengärten in *Der fromme Spruch*), in ökonomischen Verwertungszusammenhängen (*Brigitta, Zwei Schwestern*). Die Rosen haben im *Nachsommer* ihr Widerlager im *Cereus peruvianus*, an dem diese Elemente ebenfalls synthetisiert werden: Seiner endlichen Blüte am Verlobungstag müssen seine physische Aneignung, seine Pflege und seine Umklassifikation aufgrund seiner sexuellen Eigenschaften vorausgehen, bis er von einem die Erzählung unauffällig synkopierenden Leitmotiv zu einem Dingsymbol geworden sein wird. Die Einsetzung von Natur-Ordnung oszilliert mithin um jenen heiklen Punkt im Handlungsgefüge der Erzählungen, an dem über die Realisierung der Individuen als Gattung, oder anders gesagt, in der Realisierung ihrer Gattungshaftigkeit zur Stiftung eines »Geschlechts« entschieden wird – ihr Scheitern wird in den durchaus unterschiedlich pointierten Schicksalen der Sonderlingsgestalten der *Studien* als ausartenden Letzten ihrer Geschlechter (*Turmalin, Kalkstein, Abdias*) vorgestellt.¹⁰⁸ Sobald diese Kongruenz eingeführt ist, können die Texte enden.

105 Vgl. dazu Glaser 1965, 15; Begemann 1995, 332-334.

106 WuB 1/5, 165.

107 Dazu insb. Selge 1976, 64-69, III-III3.

108 Die besondere Rolle von »Narrenburg« und »Mappe« als Motiventare und Nuklei anderer Texte besteht ja in dem Versuch, beides zusammenzuführen.

Auf der Ebene der literarischen Gattungen ist demgegenüber eine auffällige Dichte der Allusionen auf Exemplare *divergenter* Genres zu beobachten: auf das romantische Märchen, auf den Bildungsroman, auf das homerische Epos, die didaktische Erzählung; auf Utopie und Idylle,¹⁰⁹ was ja augenfällig ist. Nun ist die Definition literarischer Gattungen eine Praxis, die denselben Regeln unterliegt wie die Definition von Dingen und Sachverhalten, sie wird durch eine Reihe von »not-statements«¹¹⁰, also Ausschlüssen hergestellt; was generisch spezifiziert geschrieben wird, werden literarische Kritik und das Publikum als Gattungsexemplar klassifizieren, anerkennen oder ausschließen, erwerben und lesen – oder eben nicht. Wenn aber nun bei Stifter Klassifikation primär nicht durch Ausschluss, sondern durch Inklusion in einen sozialen und ästhetischen Zusammenhang, durch Benennung und Arrangement erfolgt und der primäre Klassifikationsakt im Sozialen zwischen Gebildeten und Ungebildeten zugleich das Mittel seiner Aufhebung bezeichnet, so lässt sich erwarten, dass das literarische Medium der Einübung in diese Welt diese Zusammenhänge reflektiert.

Tatsächlich scheint Stifters generische Strategie die behutsame Hybridisierung von tradierten literarischen Gattungen zu *genera mixta* zu sein, gerade im historischen Augenblick ihrer Stabilisierung zum realistischen und zum historischen Roman; nur so ist die mikrokosmische Nach-Schaffung der Welt bruchlos möglich. Der *Nachsommer* etwa könnte dann in generischer Hinsicht als idiosynkratische Transformation des (Bildungs-)Romans im Sinne einer »Pfropfung« und »Veredelung« gesehen werden.¹¹¹ Wäre nicht, allgemeiner, Risachs Anwesen zugleich pädagogische Provinz, Landschaftspark, aufklärerisch-utopisches Mustergut und Arche Noah der Arten, gingen die wechselseitigen Überblendungen von Naturgeschichte, Ökonomie, Sozialmodell und Bildungsroman nicht auf; wären Epos, Idylle, Utopie und Bildungsroman nicht generisch anwesend, könnte eine poetische Welt nicht funktionieren, die den Namen »Heldenlied«, also Epos, sowohl für die Einöde der Berge über dem Gardasee (in *Zwei Schwestern*) als auch für die heroischen Bemühungen Brigittas um Akkulturation der ungarischen Tiefebene bereitstellt; und das in Texten, die sich mit dem gleichermaßen wissenschaftlich konnotierten wie im Gattungsensemble generisch nullwertigen Titel

109 Vgl. Grossmann Stone 1989.

110 Vgl. Freedman 1994, 43-66. Dazu Bennett 1990, 102-104 (literarische Gattungen als relationale Konstrukte).

111 Diese gärtnerischen Praxen erscheinen stets, wenn es bei Stifter um Biologie und Agrikultur geht; auch die englische Rose wird sofort in die Nachsommerwelt integriert, als Risach um Pflanzfreier nach England schreibt. Im »Frommen Spruch« schreibt der Oheim an englische Rosenhändler, um Gerlints Sammlung zu vervollständigen (WuB 3/2, 302, 303). – In dieser Hinsicht wäre dann tatsächlich eine Kongruenz von Textarbeit und Agrikultur am Werk, die zur Optimierung von Schönheit und Nutzen hybride Konfigurationen produziert, im Dienst der »Reinheit« der Literatur.

»Studien« präsentieren. Tentativ sei die Einschätzung erlaubt, dass mit dieser Konstruktion gerade Stifters späteres Werk erneut in eine gespannte Nähe zur romantischen Romanpraxis und -poetik als einer transgenerischen idealen Gattung der »progressiven Universalpoesie« einrückte und von daher Novalis' epischen Projekten im *Oferdingen* und den *Lehrlingen zu Sais* näherstünde als literaturhistorische Logik erwarten ließe.¹¹²

DIE KLASSIFIKATOREN KLASSIFIZIEREN. – Man kann diesen generischen Pluralismus noch weiter fassen: Die moralisierende und anthropomorphisierende Sprache, mit der Risach Vögel und Blumen seines Gartens charakterisiert, ist eine deutliche stilistische Variation in der Textur des Romans: das vielberufene »Rosenhospital«, die »Müssiggänger Störefriede«; der Sperling als »großer Händelmacher«.¹¹³ Es lässt sich hier die Sprache der Populärwissenschaft vernehmen, die sich gerade in diesen Jahren zu einem massenhaften Genre zwischen Literatur und Wissenschaft entwickelt,¹¹⁴ und es sind diese Passagen aus dem Roman, die Peter Rosegger in seiner Familienzeitschrift *Heimgarten* abdrucken wird können, mit dem gemischten Interesse von Unterhaltung und Belehrung.¹¹⁵ Achtete man weniger auf einen Stifter unterstellten »Naturbegriff« oder aber auf dessen (erwartbare) Aporien und mehr auf die Verbindungslinien der Texte zu den »Kulturen der Naturgeschichte«,¹¹⁶ so könnte sich zeigen, dass es sich bei Risachs naturwissenschaftlichen Liebhabereien, agrikulturellen Unternehmungen oder eben »Arbeiten« um zeitgenössisch tausendfach praktizierte Aktivitäten handelt: es wird selten so enthusiastisch botanisieren, gesammelt, geordnet, klassifiziert wie in dieser Epoche; Stifters Sammel-, Identifikations- und Züchtungsleidenschaft hinsichtlich Rosen, Kakteen und anderem mehr wird vor diesem Hintergrund weniger idiosynkratisch erscheinen. Rosen aus Kew Gardens stammen aus dem größten und wichtigsten botanischen Garten der Zeit, einem lebendem Archiv und Museum der Arten ebenso wie einem Umschlagplatz neuer Züchtungen: Hier gehen bis heute Pflanzenliebhaber tatsächlich auf die Suche nach Spezimina, und dieser Garten, von Joseph Banks in Condottieremanier aufgebaut und erweitert, war zugleich ein florierendes koloniales Handelsunternehmen.¹¹⁷ Nicht unähnlich dem ist Risachs Agentennetz, das biologische

112 »Der Gesamttext« von Novalis' »Die Lehrlinge zu Sais«, so Ingrid Kreuzer, »gehört überhaupt keiner eindeutigen Gattung an, sondern partizipiert an mehreren Genres: denen des (personalen und des Ich-)Romans, des Kunstmärchens, der erkenntnistheoretischen Abhandlung, des Lehrgesprächs; an Genres also mit unterschiedlichem Fiktionalitätsbefund.« (Kreuzer 1979, 276-308, 285)

113 WuB 4/1, 169.

114 Sengle 1975, Bd. 2, 278-292; Daum 2002.

115 [Adalbert Stifter:] Wetterpropheten. Heimgarten 1 (1876/77), H. II, S. 865-869. Vgl. allg. Wagner 1995.

116 Vgl. die Beiträge in: Jardine/Secord/Spary 1996.

117 Dazu Gascoigne 1998; zum Kontext Farber 2000, 96.

und artistische Spezimina aufspürt, zur Wertsteigerung von beiderlei Sammlungen. Es wird dann auch vielleicht bemerkenswert sein, dass die *Nachsommer*-Welt einen philosophischen Gärtner beschäftigt, der nicht nur seine Pflanzen mit ihren lateinischen Gattungsnamen anspricht, sondern auch durch langjährige empirische Beobachtung eine Umklassifikation des *Cereus peruvianus* im botanischen System sensu Linné ins Auge fassen kann, wo doch realhistorisch das Verhältnis von klassifizierenden »gentleman naturalists« einerseits, »folk taxonomists« und agrikulturnen Praktikern andererseits ein Feld sozialer Kämpfe um die Benennungsmacht über die Naturdinge gewesen ist und gerade vom Gegensatz zwischen Herren und Domestiken geprägt war.¹¹⁸ Der Gärtner Simon im *Nachsommer* erschiene dann – wie sein *Cereus peruvianus*, den Drendorfs Erzählung zunächst bloß als Kaktus apostrophiert – als thesenhafte Stellungnahme im sozialen Kosmos der Naturordnungen in Stifters Textwelt.

TRANSKLASSIFIKATION UND PRÄSTABILIERTE HARMONIE. – Zuordnungsmaschinerien sind nicht nur Fragen literarischer Gattungstheorie und der literarischen Protosoziologie der Epoche, es sind epochenspezifische Problematiken, an sie schließt Stifter an: das Achten auf Merkzeichen und das Zuordnen, allgemein: eine typisierende Wahrnehmung wird in massenhaften bürgerlichen Alltagspraktiken eingeübt. Stifter arbeitet am Habitus, wurde oben behauptet: Bildung im Stifterschen Sinn ist einerseits Besitz der Gebildeten; sie wäre aber nicht Bildung, stünde sie nicht prinzipiell allen offen wie Kapital (prinzipiell eben). Stifters Texte unternehmen »Bildung« performativ – als Einübung in die rechten Sichtweisen, Wahrnehmungen, Verhaltensweisen, und erlegen sie geduldigen Lesern auf. Mit seiner textuellen Arbeit an den Gattungen, an der Homogenisierung geradezu exemplarisch divergenter Gattungen, einer Homogenisierung durch Hybridisierung, versucht Stifter in pädagogischen Exerzitien die vielfältigen historischen Übergänge wissenschaftlicher, sozialer, literarischer Natur, an denen er selbst steht, zu moderieren, indem er seine mühsam erscriebenen Kategorien auf den Leser überträgt, ähnlich wie seine geformten literarischen Räume Verhalten prädisponieren und seine Gärten Blicke und Spazierwege, seien sie noch so natural analog gestaltet.¹¹⁹

Das Beharren auf den Wirkungen von Teilung, Einteilung und Ordnung lässt Stifters Werk schließlich als Metareflexion auf die Bedingungen seiner Konstruktion wirken; durchaus idiosynkratisch gegenüber den dominanten Erzählmodellen seiner Gegenwart. Der alte Gattungpluralismus überlebt transformiert und vermag das Banale mit dem Erhabenen als versöhnt erscheinen zu lassen. Unterhalb der geglätteten Textoberfläche ist eine Polyphonie von Gattungen weiterzuhören. Schon *Wien und die Wiener* enthielt eine teils

118 Vgl. Thomas 1983.

119 Zum Garten vgl. Gottwald 2000, 125-145.

scherzhafte, teils ernsthafte Taxonomie von Sozialcharakteren, ein Menschen-schlag heißt hier schon »Gattung«,¹²⁰ in der *Letzten Mappe* setzt Augustinus die Menschen in den »großen Städten« »leicht in einige Fächer«, die »Gebildete[n]«, die »Mittleren«, die »Dienenden« und die »unterste Schichte. Sie ist meist unverbeßerlich.«¹²¹ Nicht-generisch erscheinen Augustinus an dieser Stelle die von ihm betreuten Waldleute, hier »gehen die Menschen weit auseinander.« In dem nun folgenden vielleicht längsten Stifter-Satz überhaupt erfolgt wieder eine dezente literaturgenerische Allusion, wenn von der »vielfarbige[n] Zucht der Rinder« und den »Rinderglocken, welchen Rindern das *nekische* Geschlecht der Ziegen und das *sanfte* der Schafe beigemischt ist«¹²² und so auf Vergils *Bucolica* und *Georgica* verwiesen wird und die sozialen Valeurs des – unausgesprochenen – Gattungsnamens aus der Bildungstradition auf die bildbaren Waldbewohner übertragen werden: »welche Kreise, um auf sie zu wirken, sie zu fördern, zu belehren, und auf sich wirken zu lassen, und belehrt zu werden.«¹²³ In diesem klassischen Medium, in einen Text eingespielt, der zwischen Utopie, Autobiographie, Bildungsroman, Novelle und Novellenreihe schillert, kann gegen die verhärtete literarisch-soziale Klassifikation seiner Zeit Stifters Geneklassifikation der Bildung und Bildbarkeit treten.

Die geordnete Welt des *Nachsommer* und anderer Stifter-Texte unterscheidet von den klassischen Exemplaren der Utopietradition, dass hier kein utopischer Fremdenführer als Informant einem schiffbrüchigen Besucher die Gesetze und Funktionsregeln der utopischen Welt erklären muss. Die Integration des Besuchers erfolgt durch Beispiel und Sozialisation, also Habitusformation, und so lässt sich Bourdieus Frage: »Wie können Verhaltensweisen geregelt sein, ohne daß ihnen eine Befolgung von Regeln zugrunde liegt?«¹²⁴ auch hinter Stifters pädagogischem Projekt ausmachen. Soziale Klassifikation ist eine Wahrnehmungsform, und so wird auch der Roman *Der Nachsommer* durch Blicke organisiert, durch die die einander zugeordneten Figuren einander erkennen, wie Heinrich Natalie im Theater »erkennt«, bevor sie einander kennenlernen dürfen. Der Liebesblick kann sich auf jene »(als Sympathie empfundene) spontane Affinität« keimender Liebe verlassen, »die Akteure mit ähnlichem Habitus und Geschmack zusammenführt, das heißt Akteure, die aus ähnlichen sozialen Lagen und Konditionierungen hervorgegangen sind« und die mithin sich als »sicherste[r] Garant für Homogamie – und damit für soziale Reproduktion« erweist.¹²⁵ Die Notwendigkeit der Umstellung der geläufigen Sichtweise, die etwa auf die Korrespondenz von

120 Dazu Begemann 1995, 36 f. u. 87.

121 SW 12, 242.

122 SW 12, 243 (Hervorh. W.M.). Gleichlautende Formulierungen finden sich in »Die Narrenburg«.

123 SW 12, 244.

124 Bourdieu 1992a, 86 (»Von der Regel zu den Strategien«, Interview mit P. Lamaison, 1985).

125 Bourdieu 1992a, 92. Zur Physiognomik bei Stifter vgl. auch Dittmann (2007).

Kleidung und Stand einer Person vertraut und eine, wie sich zeigt, nur oberflächliche Klassifikation des Gegenübers erlaubt, mithin die Differenz der *Nachsommer*-Welt zur äußeren Welt, zeigt sich an der ersten Begegnung Heinrichs mit Risach: Risach hat spontanen Einblick in den zukünftigen Bildungsgang des verblüfften Initianden (»Woher schließt ihr denn das?« fragte ich. »Aus eurem Aussehen«¹²⁶), während dieser ihn zunächst für einen Domestiken gehalten hatte.

Allerdings erfordert ein solches physiognomisch prästabiliertes Verfahren im Roman von dem intendierten Initianden, dass er entlang der fragilen Ordnungen des Romans mitklassifiziert und nicht seinerseits »zurückklassifiziert«, wo doch soziale Ordnungen aus stabilisierten wechselseitigen Klassifikationen bestehen;¹²⁷ Heinrich darf sich gar nicht fragen dürfen, welcher Exemption aus dem sozialen Raum Risach seine Erzieherrolle verdankt, nur dann wird ihm die »Mitteilung« gewährt. Nur wer selbst nicht gefragt, klassifiziert und eingeordnet haben wird, ob der Freiherr ein Graf, ein Bürger oder ein aufgestiegener Kleinhäusler ist, wird der sozialen Werthaltungen und Anschauungsformen, die Utopie, Idylle, Bildungs-Roman, Populärwissenschaft, Märchen und Epos je selbst transportierten, teilhaftig geworden sein; und auch die Natur darf nicht mehr reagieren.

Stifters angestrebter Versuch der Rettung der Kunst vor Leidenschaften und Revolutionen, lässt sich umgekehrt formulieren, ruft alle sujetlosen¹²⁸ und subjektfernen literarischen Genera: Idylle, Utopie, Wissenschaftsprosa, Didaxe und Heldenepos, auf, um den (Bildungs-)Roman zu »veredeln«, zu okulieren, zu hybridisieren. Dieser Versuch hat allerdings zum Ergebnis, dass diese Leistung nicht mehr anerkannt wird: nicht von den Ästhetikern, die diese Okulierung als den Zwitter mangelnder epischer Integration bewerten, noch vom Publikum (noch von Verlegern und Herausgebern, die generische Rezepturen in ökonomische Rechnungen konvertieren – Stifter verdankt es Gustav Heckenast, diese Strategie zugelassen zu haben¹²⁹). Denn diese Gattungen sind längst aus dem zeitgenössischen Literatursystem herausgefallen; ihr erneuerter Gebrauch ist weniger ein Anachronismus Stifters als eine immer stärkere Oppositionsbewegung zu den neuen Regelpoetiken, in allen Dimensionen, die von literarischen Gattungen transportiert werden: ästhetischen, sozialen bzw. protosozioologischen, politischen, gemeinkulturellen, ökonomischen. War schon die Zugehörigkeit der *Studien*-Texte zur Gattung Novelle stets zweifelhaft gewesen, so sprechen Stifters späte Erzählungen allen Anforderungen der Novellenkonjunktur der zweiten Jahrhunderthälfte hohn.¹³⁰ Wird von den Programmrealisten der Grenzbotenschule Gustav

126 WuB 4/1, 125.

127 Vgl. dazu Bourdieu 1991b, 53f.

128 Nach Lotman 1986.

129 Zum Verhältnis Stifter-Heckenast vgl. nach wie vor Amann 1978, 47–58.

130 Dazu Doppler 1996.

Freytags Kaufmanns- und Bildungsroman *Soll und Haben* zum paradigmatischen Erzähltext der Zeit aufgebaut, lässt sich an Stifters Freytag-Lektüre die Distanz zu einem konkurrierenden Projekt ermessen.

Freytags flächige Komposition nimmt eine schematische Teilung des sozialen Raumes entlang der dominanten Linien vor, die Welt des ehrbaren bürgerlichen Kaufmannsstandes wird einem Adel kontrastiert, der entweder degeneriert oder gerade noch eine Karriere als Wehrstand gegen den slawischen Osten vor sich haben soll, insurgenten polnischen Bauern sowie einem antisemitisch gezeichneten jüdischen raffenden Kapital. Diese schematisierende Figurenregie ist es, die Stifter – nicht mit politischen, sondern gerade mit ästhetischen Gründen – abweist, er hält den Text

trotz der Virtuosenkunststücke für Leihbibliothekfutter. Trotz dem, daß mir ein parmal bei Einzelheiten die Augen feucht werden wollten halte ich doch das Buch für eiskalt, und zum Schluß ekelte es mich an. Alles ist nur erdacht und gemacht, daher nichts entwickelt und organisch.¹³¹

Freytag setzt die Romanform entlang und innerhalb der Ständeordnung und ihrer literarischen Gattungslehre als politisches Vehikel ein, das die räumlichen Ordnungen des Romans konstituiert und einen der alten Stände, den Bürger in seiner nationalen Form mit rassischem Außenfeind, mit einem Ethos und einer Zukunft privilegiert. Stifters alternatives Projekt einer selbst in qualifiziertem Sinn dekonstruktiv zu nennenden Arbeit an den dominanten Genres und einer damit verbundenen demiurgischen Neukonstruktion der Welt durch Gattungshybride stellt sich diametral gegen diese generischen Verfestigungen einer Tradition. Bei Stifter werden die literarischen Räume de-territorialisiert, die Ständeordnung wird abgebaut, der Klassenantagonismus durch einen anderen ersetzt, die literarischen Genera bearbeitet. Und vor dem Hintergrund der historischen Koordination von Redeordnung (rhetorisches *aptum* und ›Dreistillehre‹), Sozialklassifikationen (›Ständeklausel‹) und Wissensordnung lässt sich ermessen, dass ein solches Verfahren einer performativen Reklassifikation eine ähnliche Operation auch auf dem Terrain der Schreibweise, ein neues stilistisches *Aptum* erforderte, den vielberufenen »Spätstil«. Für sich allerdings selbst muss Stifter, der keine »Modegeschichte voll leerer oder schlechter Menschen«¹³² machen will, neben einer verständigen Nachwelt auf eine dem literarischen Feld exempte Position als mäzenatisch versorgter Dichter und als von außerliterarischer Position aus legitimierter literarischer Präzeptor hoffen: dass ihm der Kaiser eine Pension gewähre, »wie Augustus dem Virgil wie ein kleiner Fürst dem hohen Göthe«.¹³³

131 SW 18, 303 (an Heckenast, 7. 2. 1856). Julian Schmidt hatte in seiner »Nachsommer«-Kritik Stifter eine »ungebührliche[] Verehrung der sozialen Aristokratie« angelastet und aus seinem »ästhetische[n] Sinn« hergeleitet (bei Enzinger 1968, 218), ein Missverständnis, das ganz auf der Linie Freytags liegt.

132 SW 18, 254f. (an Heckenast, 3. 4. 1855).

133 SW 18, 225 (an Heckenast, 13. 5. 1854).

Lebensformen

Literatur, Biologie und Gesellschaft im Gattungsdenken der klassischen Moderne

Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge
 Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei.
 Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
 Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt.
 Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Gesetze,
 Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir.
 Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern,
 Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug.
 Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geschäftig,
 Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt.

Goethe, *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798)

GATTUNGSTHEORIE DER MODERNE: ASPEKTE. – Die Periode zwischen 1885 und 1930 lässt sich als zweite Blütezeit der Gattungstheorie ansprechen; wenn man die humanistische Renaissance hinzuzählt, als dritte neuzeitliche Periode intensiver Gattungsdiskussion in der europäischen Literatur und Literaturwissenschaft. Bei genauerem Hinsehen ließe sie sich in zwei Phasen gliedern. Die erste Phase, 1885–1910, setzte mit Wilhelm Scherers *Poetik* (posth. 1888) ein; ein – einige Zeit solitär bleibender – Vorläufer fände sich in Nietzsches Tragödienschrift (1872, in zweiter Auflage – mit »Selbstkritik« – 1886); die zweite Phase eröffnete mit Georg Lukács' Dramengeschichte *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (als Preisschrift Budapest 1908, veröffentlicht 1911, als deutsche Teilveröffentlichung 1914) und endete zunächst mit Walter Benjamins *Erzähler*-Aufsatz (1936).

Die erste Periode umfasste mit Scherer, Dilthey, Brunetière (*L'Evolution de genres dans l'histoire de la littérature*, 1890), Richard Maria Werner (*Lyrik und Lyriker*, 1890) auch Karl Vossler (*Das deutsche Madrigal*, 1898) und Benedetto Croce's *Estetica* (1902); in der zweiten Periode entstehen etwa Lukács' *Theorie des Romans* (1916) und *Der historische Roman* (entstanden 1936/37), Karl Viëtors *Geschichte der deutschen Ode* (1923) und Günther Müllers *Geschichte des deutschen Liedes* (1925), Ernst Hirts *Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung* (1923), Robert Hartls *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* (1924); Siegfried Kracauers Studie *Der Detektiv-Roman* (1925), Julius Petersens Grundlegung *Zur Lehre von den Dichtungsgattungen* (1925 in der Festschrift für August Sauer), Arbeiten Oskar Walzels zur Struktur der Novelle und des bürgerlichen Trauerspiels, Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1924/27), gefolgt von André Jolles'

Gattungsarchäologie der *Einfachen Formen* (1930); in Russland nach Viktor Šklovskijs *Theorie der Prosa* Jurij Tynjanovs Aufsätze zum literarischen Faktum (1924), zur Ode als oratorischem Genre (1927) und zur literarischen Evolution (1927), Pavel Medvedevs *Formale Methode in der Literaturwissenschaft* (1928), Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1928) und schließlich Michail Bachtins Studie zum Roman *Probleme der Poetik Dostojewskis* (1929), um von den vielfältigen, sei es programmatischen, sei es selbstlegitimatorischen Beiträgen der literarischen Produzenten zu schweigen (von Alfred Döblin, Otto Flake, Thomas Mann, Hermann Broch, Robert Musil, Bertolt Brecht).

Diese lange, aber keineswegs vollständige Reihe wird besonders signifikant, wenn man dagegenhält, dass in der Periode zwischen 1830 und 1870 bzw. 1885 kaum nennenswert Gattungstheorie getrieben wurde – sieht man von den weitgehend epigonalen einschlägigen Abschnitten der Ästhetiken der Jahrhundertmitte (etwa bei Friedrich Theodor Vischer, Moritz Carrière) einerseits, den punktuellen, oft aber – schon durch ihre unablässige Tradierung und Perpetuierung – wirkungsmächtig gewordenen Aussagen von Praktikern und literarischen Autoren selbst ab, von Goethes Novellen-›Definition‹ über Otto Ludwigs *Shakespeare-Studien* und Friedrich Hebbels *Mein Wort über das Drama* (1843) hin zu Gustav Freytags – noch heute aufgelegter – *Technik des Dramas* (1863) und Paul Heyeses rudimentärer Novellentheorie (1871). Eine gewisse Sonderstellung mögen Richard Wagners Theorien des Musikdramas einnehmen, die allerdings stark legitimatorisch auf die eigene Praxis zugeschnitten sind. Schon anhand dieser ersten Auflistung lassen sich einige Beobachtungen anstellen, die zur Erklärung des Phänomens der Wiederaufnahme der Gattungstheorie um und nach 1900 dienen können.

AKTEURE UND THEMEN. – Zunächst fällt auf, dass literarische Gattungstheorie von nun an in die Zuständigkeit der Philologie ressortiert (Nietzsche, Scherer, Werner, Vossler, Petersen, Viëtor) und nach der Jahrhundertwende zum nicht unwesentlichen Konstituens einer sich aus der ›Philologie‹ herausdifferenzierenden Literaturwissenschaft¹ wird, wie das bei Oskar Walzel und den Formalisten der Fall ist. Noch Benjamins Trauerspielbuch war ja zunächst als germanistische Habilitationsschrift (›deutsche Literaturgeschichte‹ bei Franz Schultz) gedacht. Zweitens nähern sich die Themenstellungen schon entschieden dem modernen Problemkanon der literarischen Gattungsfor-schung an, wie er seither die einschlägige Diskussion dominieren wird: Zum ersten Mal wird das ›Wesen‹ bzw. die ›Seinsweise‹² der Gattungen überhaupt fokussiert; die Frage nach der Möglichkeit und literaturhistorischen Reprä-

1 Dazu Dainat 1994; zur Vorgeschichte Weimar 1989.

2 Müller 1929, 141: »Als grundlegende Frage stellt sich in der Tat die Frage nach der Seinsweise der Gattungen heraus, und es ist kaum zuviel behauptet, daß die Unzulänglichkeit der Poetik in der Vernachlässigung dieser Frage einen entscheidenden Grund hat.«

sentativität von Gattungsgeschichte gestellt; sowie die Frage nach dem Status der Gattungskategorie in einem übergreifenden Theoriegebäude von Literaturwissenschaft angeschnitten. Das ganze 20. Jahrhundert hindurch werden die Themen ausbuchstabiert, die knapp nach 1900 formuliert wurden.

HINTERGRUNDBEDINGUNGEN: LITERATUR. – Als Hintergrundbedingung dieses neuen Interesses an Gattungstheorie muss zunächst an die dynamische literarische Entwicklung dieser Jahre gedacht werden. Am offensichtlichsten ist der Zusammenhang mit den Avantgarden bei den sog. Russischen Formalisten, die die Abhängigkeit ihres Ansatzes, der zur Konstitution einer Literaturtheorie als reiner Theorie der Literatur führen sollte, von den russischen Avantgardebewegungen bereitwillig eingeräumt haben:

Die Wissenschaft der dichterischen Form muß Hand in Hand mit der Dichtung schreiten. [...] Die Wege des Dichters sollen bewußt sein, und seine Intuition wird nur gewinnen, wenn er sich auf den Stahlbeton der wissenschaftlichen Analyse stützt. Und umgekehrt befruchtet der Kontakt mit der neuen Kunst die Wissenschaft: es ist dies ein unnormaler Zustand, der im 19. Jahrhundert entstand, daß die Wissenschaft eine literarische Strömung erst dann berücksichtigt, wenn diese sich in ein archäologisches Fossil verwandelt hat. In Rußland gehen die neue Literatur und die neue Literaturwissenschaft (Gruppe OPOJAZ) oftmals Hand in Hand.³

Aber schon der Wilhelm Scherer der 1880er Jahre steht in einem gewissen Naheverhältnis zum Naturalismus⁴, und schon Nietzsches Tragödienschrift antwortete auf Wagners neues Musiktheater. Es liegen genügend Indizien vor, dass die deutschsprachige Literatur mit dem Naturalismus in das von Bourdieu am Beispiel Frankreichs beschriebene Stadium eines ausgebildeten und in sich differenzierten ›literarischen Feldes‹ eingetreten ist,⁵ ein relativ autonomes kulturelles Handlungsfeld also, das über hinreichend differenzierte Produktions-, Rezeptions- und Bewertungsagenturen verfügt, in voneinander mehr oder weniger deutlich geschiedene Sektoren zerfällt, die unterschiedlichen Bewegungsgesetzen gehorchen (Differenzierung in einen Pol der ›großen Produktion‹ und einen Pol der ›eingeschränkten Produktion‹), und das Avantgarden ausbildet, bei denen das Publikum sich weitgehend aus anderen kulturellen Produzenten zusammensetzt (Autoren, Kritikern, Verlegern). Am autonomen Pol stellt sich dann zunehmend jener Effekt ein, den Bourdieu die ›verkehrte Welt‹ genannt hat, dass nämlich ökonomischer und künstlerischer Erfolg negativ korrelieren; mit dem Naturalismus, der sich auf das Theater – zentral auf die nach dem Pariser Vorbild des *Théâtre Libre* André Antoinés gegründete nicht-öffentliche *Freie Bühne Berlin* – stützt, setzt

3 Jakobson 1925/1992, 203.

4 Aus der Perspektive der Dreißiger Jahre: Root 1936.

5 Vgl. als Übersicht Magerski 2005.

auch die rasche Abfolge von ›Stilen‹ und ›Schulen‹ ein, die sich, zunehmend international synchronisiert, als Naturalismus, Dekadenz, Ästhetizismus, Symbolismus, Jung-Wien, Impressionismus, Neuklassizismus und Neuroromantik; in einer zweiten Phase dann als Expressionismus, Dadaismus, Aktivismus, Neue Sachlichkeit als Parallelen den internationalen Strömungen wie dem Akmeismus, Imaginismus, Imagismus, Futurismus und Surrealismus beigesellen. Paradoxaerweise sind es – mit Ausnahme der neuklassischen Strömungen – immer wieder die tradierten Gattungen bzw. das tradierte Gattungssystem, die als *bêtes noires* für die Konstitution dieser Strömungen erhalten müssen; umgekehrt ist es wohl die allseitige Infragestellung gerade der Gattungsdimension, die die intensive Gattungsdiskussion der Jahrhundertwende einleitet.

SOZIOSEMANTIK. – Betrachtet man die meritorischen Aspekte der Gattungstheorien der Periode, zeigen sich gleichermaßen Bekundungen einer Autonomie der Literatur und der Entwicklungen ihrer Gattungen (idealtypisch und programmatisch wieder bei den Formalisten, bei Šklovskij, Tynjanov und Propp) wie die ersten modernen Sozialgeschichten, Sozialphilosophien und Soziologen der Literatur, die umgekehrt signifikanterweise mit Gattungsgeschichten beginnen (Lukács, Medvedev, Bachtin; auch in der deutschen akademischen Gattungsgeschichte findet sich mitunter ein deutliches Bewusstsein sozialgeschichtlicher Zusammenhänge).⁶ Wenn bei den Akteuren also gleichermaßen sowohl das Bewusstsein einer – wie auch immer vermittelten – literarischen *Autonomie* als auch das Bewusstsein ihrer *Heteronomie* von sozialen Parametern vorliegt, kann diese Situation als Indiz dafür gelesen werden, dass sich die tektonischen Verschiebungen, die sich sozialgeschichtlich für diese Epoche unschwer auffinden lassen, *indirekt* darstellen lassen. Schon die naturalistische Destruktion (oder Renovierung) der Tragödie in Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1889), dem Paradestück der naturalistischen Bewegung, verbindet politischen Aktivismus (Utopismus, Sozialdemokratie, Eugenik) mit hohen Investitionen in abweichende Kunstmittel. Die ideologischen Lebensläufe der Naturalisten belegen in ihrer weltanschaulichen Flexibilität, dass das Politische als Strategem im literarischen Feld eingesetzt wird, dass in den Jahren des Sozialistengesetzes der Sozialismus eben als Markierung maximaler Dissidenz fungiert. Dasselbe gilt für die Opposition der ›Jungen‹ in der Sozialdemokratie,⁷ ganz ähnliche Strategien lassen

6 Magerki (2005) stellt einen Zusammenhang zwischen literarischer Feldebildung und dem Entstehen der Literatursoziologie um 1900 her.

7 Paul Ernst, damals einer der Protagonisten der ›Jungen‹, zu denen er über die »Literaturrevolution« der Naturalisten gelangt, sagt von seinen frühen Reden und Vorträgen für Arbeiter, so etwas habe »damals, unter dem Sozialistengesetz, noch seinen besonderen Reiz [...] durch eine gewisse Gefahr« gehabt (Ernst 1906, 4). – Zu Ernsts »sozialdemokratischem Experiment« (ca. 1888-1892) ausf. Châtellier 2002, 39-56 (unter Heranziehung von Polizeiberichten).

sich an Hermann Bahr beobachten, dem Beweglichsten aller Protagonisten der Moderne um 1900.⁸

›Indirekt‹ bedeutet demnach, dass soziale Verwerfungen nur durch den ›prismatischen Effekt‹ (Bourdieu) des Feldes Eingang in den Raum der Werke finden können und dass ›Einflüsse‹ und Bedingungsverhältnisse des Sozialen auf das Literarische nicht als ›Abbildungen‹ oder ›Aufträge‹ wirken, sondern sich nur über Veränderungen in der Zusammensetzung der Publiken, der Produzentenkohorten (Bildungsgrad, Habitusprägungen), der Struktur und Geschichte der (Publikations-)Medien (Kabarett, Varieté, Film, Radio) und ähnliche Parameter darstellen lassen. Insofern allerdings, wie behauptet, im Akt der Gattungsklassifikation ein Akt der Stellungnahme (Positionierung) nicht bloß zur zeitgenössisch dominanten Sozialklassifikation impliziert ist, sondern insbesondere ein Akt der Stellungnahme zum *Verhältnis* zwischen dem literarischen Feld (seinen möglichen Positionen, seiner Geschichte und seinen Einsätzen) und der Sozialklassifikation im sozialen Feld, der die soziale Semantik der Gattungen ihre Triftigkeit verdankt, kann die zeitgenössische Sozialstruktur zwar nur im Prisma des Feldes erscheinen, aber sie erscheint; jedoch nicht gleichsam in einem Positiv, sondern als *Negativ*. Denn was von den sozialen Verwerfungen der Jahrhundertwende jedenfalls ins Bewusstsein der zeitgenössischen Kultur drang, war eine neue durchgängige Status- und Habitusunsicherheit, gerade bei den Intellektuellen, allgemeiner den »Gebildeten«, induziert durch Überfüllungs- und damit Dequalifikationskrisen der Bildungsberufe, durch die Kapitalisierung des literarischen Lebens, durch die drohende Feminisierung des Schriftstellerberufs sowie durch extern induzierte, aber vom Feld ausagierte, z. T. beförderte Inklusions- und Exklusionsmechanismen wie den organisierten Antisemitismus.⁹ Die folgende exemplarische Rekonstruktion wird diese basale habituelle Verunsicherung ebenso als *Movens* von Literatur und Kultur im Blick zu behalten haben, wie aus dieser Perspektive auch die ideellen und theoretischen Komponenten des zeitgenössischen Gattungsdenkens in diesem Spannungsfeld zu verorten sind.

EVOLUTION. – Denn die metaphorische und metonymische Konkordanz von Natur- und kulturellem Gattungsdenken, die sich als so bedeutsam herausgestellt hat, erlangt unter den Auspizien der evolutionären Verzeitlichung der Natur eine neue Bedeutung. Evolution ist einerseits die Weise, in der Geschichte überhaupt in das System der kulturellen Objektivationen Eingang findet; sie ist andererseits die spezifische Weise, wie die liberale Kultur des 19. Jahrhunderts ihre Geschichte zu denken gelernt hatte: nach vorne hin, und ihre Gegenwart als Durchgangspunkt eines plus ultra.

8 Vgl. Michler 2000 u. Kaiser/Michler 2002.

9 Vgl. die hervorragende Skizze dieser Entwicklungen bei Charle 1997.

Im Gegensatz zu allen systemtheoretischen Ausdifferenzierungstheoremen zeigt gerade diese Periode ein Gemenge von sozialen, theoretischen und (natur)wissenschaftlichen Komponenten, die – ursprünglich gemischt in den Verwerfungen des Sozialen selbst – in unterschiedlichen Konstellationen unterschiedliche Mischungsverhältnisse eingehen. »Darwinismus« ist gleichzeitig Naturwissenschaft und Sozialtheorie, von Darwins Rekurs auf Malthus' Populationsökonomik zum Rekurs der marxistischen wie bürgerlichen Ökonomie und Soziologie auf Darwin; die politische Biologie und Medizin der Epoche konvertiert theoretische Klassifikationskämpfe um ›Rasse‹¹⁰ und ›Klasse‹, auch, wie Foucault gezeigt hat, um Sexus und ›Geschlecht‹,¹¹ umstandslos in Körper- und Bevölkerungspolitiken, demokratische Abstimmungsprozeduren, Einwanderungsordnungen und medizinische Praktiken von Sozialhygiene und Eugenik. Die drei Komponenten dessen, was man als den ›generischen Komplex‹ bezeichnen müsste, Kultur-, Sozial- und Naturordnung, werden im folgenden auf dem Terrain der literarischen und kulturellen ›Gattung‹ aufzusuchen sein, vor dem Hintergrund der spezifischen Logiken der kulturellen und sozialen Handlungsfelder. Die Generalthese, dass literarische Gattungsordnungen auf dem gesellschaftlichen Terrain solcher Aushandlungen, Implementierung und Problematisierung situiert sind, wird im vorliegenden Kapitel an den Gattungstheorien zwischen 1885 und 1930 zu erhärten sein.

Die Verkettungen von Biologie, Soziologie und Kunst, die die Gattungspoetik stützen bzw. letztlich ausmachen, konnten von dem epochalen Wandel in den Grundlagen der Biologie, der im 19. Jahrhundert eintrat, nicht unberührt bleiben. Charles Darwins *Origin of Species* (1859)¹² ist dabei mehr ein zentraler Knotenpunkt verschiedener Entwicklungen als ein Nullpunkt; weder die Historizität der Natur – als Evolution – noch die züchterische Ökonomie der Natur – als Selektion – beginnen mit Darwin; wohl aber treten beide Aspekte in ein neues Verhältnis zueinander. Auch in Darwins Theorie zeichnen sich ja deutlich die Verhandlungen zwischen Natur- und Gesellschaftswelt ab, wo eine Problematik der malthusianischen Ökonomie in eine zufällige Varietäten hervortreibende Natur eingeschrieben wird. Diesem Umstand entsprechend kann es nicht verwundern, dass sich die Theorie wieder in die verschiedensten Diskussions-, aber auch Emotions-, Befürchtungs- und Angsträume der Debatten einspeisen ließ, von denen der des sog. Sozialdarwinismus nur der sichtbarste war.

Hier interessieren zunächst nur die Konsequenzen für die Frage der Klassifikation. Auf die Klassifikation, die zentrale Problematik der frühen Biologie, kommt Darwin in *Origin of Species* erst spät, und an fast unauffälliger

10 Zur Geschichte jener Theoreme, die eine Rassen-Klassifikation an die Stelle der Sozialklassifikation setzen vgl. Foucault 1999.

11 Foucault 1983.

12 Darwin 1859/1985, i. F. zit. als »O« und Seite.

Stelle zu sprechen, nachdem Variation, Selektion, Kampf ums Dasein, Hybridität und Biogeographie schon abgehandelt sind: »From the first dawn of life«, beginnt Kapitel 13, als wäre dieser Blick auf die Welt der erste, »all organic beings are found to resemble each other in descending degrees, so that they can be classed in groups under groups. This classification is evidently not arbitrary like the grouping of the stars in constellations.« (O 397) Nicht arbiträr, aber was dann? Die wichtigsten Ergebnisse Darwins können summarisch zusammengefasst werden: Varietäten sind »incipient species« (O 107, auch 155). – Das »natürliche System« ist seine eigene Geschichte. »I believe that this element of descent is the hidden bond of connexion which naturalists have sought under the term of the Natural System« (O 414); das »System« ist nicht synchron, sondern nur diachron zu denken: Alle Lebensformen, »ancient and recent«, »make together one grand system« (O 342). – Die Rede vom göttlichen Schöpfungsplan, den das »natürliche System« abbilde, ist nicht so sehr richtig oder falsch, sondern vor allem leer (»nothing thus is added to our knowledge«, O 399). – Einziger Modus der Produktion von Ähnlichkeit ist gemeinsame Abstammung. – Nicht die augenfälligen und zentralen, sondern die rudimentären und am wenigsten funktionalen Organe sind für die Klassifikation am wichtigsten. – Äußerliche Ähnlichkeiten sind »bloß« adaptiv. – Reproduktionsorgane sind wichtiger als »organs of vegetation«, aber nicht weil sie, wie Linné dachte, »für das Leben«, also für die Fortpflanzungsfunktion wichtig sind, sondern weil sie konstanter, weniger adaptiv sind. – Bisherige Klassifikationen haben »Abstammung« bereits benützt, aber unbewusst (»unconsciously«, O 408). – Wenn zwei Formen keine Merkmale teilen, aber eine Reihe von Zwischenstufen existiert, lässt sich auf gemeinsame Abstammung schließen (O 409). – Zu unterscheiden ist zwischen Analogien als adaptiv hervorgerufenen Ähnlichkeiten (Umweltanpassung, etwa ans Wasser) und Homologien (nach Richard Owen) oder »real affinities« (Darwin); Linné ließ sich von der Erscheinung der Oberflächen täuschen, gesucht sei eine Unterscheidung der Merkmale nicht der Zahl, sondern der Qualität nach. – Hybridität bringt nicht immer Sterilität hervor, wie Buffon in seinem biologischen Artkriterium unterstellte (O 290). – Der Artbegriff wird aufgelöst. Art, Gattung sind nicht nur relative und relationale (das war der Forschungsgeschichte immer bewusst), sondern schlicht subjektive Begriffe; was »existiert«, sind evolvierende Reproduktionsgemeinschaften: Knäuel im Strom der Generationen (»passage«, O 107), nicht Sprossen auf einer Stufenleiter. Aus Klassifikation wird Genealogie, »our classifications will come to be [...] genealogies« (O 456).

An der Textstrategie der *Origin* fällt auf, dass, nicht bloß im Forschungsbericht, sondern über den ganzen Text hinweg verteilt, sämtliche dominanten Konzepte von Naturgeschichte und Biologie seit Linné in den Text integriert, an ihren systematischen Ort gestellt und damit »aufgehoben« werden; damit auch alle jene Konzepte, die in unserer Darstellung den Horizont biologischen »Wissens« abgesteckt oder als Lösungen von Aporien entwickelt wur-

den: die »scala naturae« (O 126), die »polity of nature« (nach Linnés Protoökologie von *De politia naturae*, 1760; O 210), das »natürliche System« der Arten (O 414, 427, 450), der »mould« (Buffons »moule intérieur«, 102), der »prototype« (O 221, aber historisiert als »ancient prototype«) und der »archetype« (O 416); die »unity of type« (nach Cuvier, O 233 u. 415), die sich durch »unity of descent« erkläre, das »budget of nature« (nach Geoffroy St.-Hilaire und Goethe, 185), die Metamorphose, aber nicht metaphorisch, sondern »literally« gebraucht (O 419). Insgesamt würden in diesem neuen »natürlichen System« »terms used [...] cease to be metaphorical« (O 456). Darwin arbeitet also an mehreren Grenzen: an der Grenze von literaler und figuraler Sprache; an der Grenze von »System« und »Geschichte«; ferner an der Grenze von Theorie und Praxis, wenn er die erfolgreichen Praktiken der Züchter als Parallele zur »natural selection« gegen die abstrakten und daher falschen Theorien der Naturforscher setzt, und, vor allem, an den Grenzen zwischen den Linné-Regionen von Varietät, Art, Gattung und Familie. Die – oft infinitesimal kleine – Abweichung, Variation, die die Varietäten voneinander trennt, wird zum Bildungsprinzip der Spezies, wird also über eine systemische Grenze hin verschoben; damit wird die Differenz von Art und Varietät zu einer historischen, nicht mehr systemischen Angelegenheit, womit ausgerechnet das wahre »natürliche System« einen starken nominalistischen Sog ausübt: vom Begriff »species« wird gesagt, er sei »arbitrarily given for the sake of convenience to a set of individuals closely resembling each other, and that it does not essentially differ from the term variety [...]; variety [...] is also applied arbitrarily, and for mere convenience sake« (O 108).

Während zentrale Einsätze und Ergebnisse von Darwins Theorie sich gegen mehr oder minder große Widerstände relativ rasch durchsetzen, gerät die Evolutionsbiologie (genauer: der Darwinismus) um die Jahrhundertwende anerkanntermaßen in eine Krise (in Parallele übrigens zur sog. Grundlagenkrise der Physik). Der Streit um Bedeutung und Tragweite der Evolutionsfaktoren hat zu einer Situation geführt, in der sehr viele dissidente Evolutionstheorien das Feld beanspruchen, die sämtliche Krisenherde der Theorie zu eigenen Theoriegebäuden nützen:¹³ den Streit um die Tragweite der Selektionstheorie, den Streit um »harte« (August Weismann) und »weiche« Vererbung (der sog. Neolamarckismus), den Streit um Darwins Gradualismus (»natura non facit saltum«), die allmähliche Massierung von Variationen, und den diskontinuierlichen, »saltationistischen« Mutationismus (»facit saltum«: bei William Bateson, Hugo de Vries u. a.), der nach 1900 mit der Wiederentdeckung der Mendelschen Regeln an Plausibilität gewann; schließlich den Streit um eine richtungslose, zufällige Evolution und um neue Teleologien (»Orthogenesis«-Konzepte).

Die theoretische Ebene, auf der alle diese Fragen gestellt und diese Antworten gegeben werden können, ist jedenfalls erst mit den zentralen Innova-

13 Vgl. als Übersicht nach wie vor Bowler 1983.

tionen von Darwins Theorie befestigt worden: dass die Natur eine Realgeschichte hat; dass diese Geschichte eine Geschichte von Kämpfen ist; und dass alle festen Grenzen in der Natur nur Zwischenergebnisse dieser ›Entwicklungen‹ sind, dass die Identität von ›offensichtlichen‹ Gruppierungen vorläufig ist und dass der Artbegriff seine festen Konturen ebenso verlieren wird müssen wie die Gemeinschaften ihre naturgemäße Ordnung.

Zwischen Gattungspoetik und Mythologie der Moderne

FRIEDRICH NIETZSCHES *GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK*, 1872. – Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*,¹⁴ der philologische Erstling des Autors, hat seinen institutionellen Ort in der klassischen Philologie, einer Disziplin, die im 19. Jahrhundert zur Leitwissenschaft der philosophischen Fakultät aufgestiegen war.¹⁵ Damit reiht sie sich ein in die Geschichte der Gelehrten- und Philologenpoetiken, allerdings auf eine Weise, die den Abschied des Autors von der Philologie schon vorwegnimmt. Dennoch ist die Schrift im Kern eine Gattungspoetik, die, wenn auch auf verschobene Weise, die Disposition der alten Poetiken aufnimmt: sie lehrt eine Einteilung der Künste (Musik/Plastik/Dichtung); den Rang und den Ort der Poesie in ihr; sowie eine historische Ableitung der einzelnen Gattungen und ihres systemischen Zusammenhangs; sie handelt nicht nur von der Tragödie, sondern auch vom Epos, vom Dithyrambos, vom »Volkslied« und von der Oper. Gattungen sind keine bloßen Einteilungen der Dichtarten, auch keine Medien des Geistes oder dergleichen, sondern Einsätze wie Wirkungen in einem historischen Agon der Kultur, zwischen zwei Großformationen: dem Apollinischen und dem Dionysischen, in dem Epos und Lyrik die apollinische, das Drama (die Tragödie) die dionysische Seite vertreten.

Die *Geburt der Tragödie* situiert sich so auf einer Linie, die Schlegel, Schelling und Hegel etabliert haben; sie folgt der Intuition F. Schlegels, derzufolge die griechische Kultur der ›gesamte Kursus‹ und ein ›vollständiges System der Dichtarten‹ ist. Die Ordnungs- und Kampfbegriffe der idealistischen Poetik, das Subjektive, Objektive und Subjektiv-Objektive werden allerdings aufgegeben. Die subjektiven Künstler sind bloß die schlechten, alle Kunst muss objektiv sein (G 43); auch die Subjektivität des Lyrikers ist eine Einbildung (G 44). Damit wird die anthropologische Fundierung der Gattungen, die im 20. Jahrhundert als existenzial- bzw. fundamentalontologische Gattungstheorie (E. Staiger) wiederkehrt, aufgegeben, auch in der idealistischen Verkleidung. An ihre Stelle tritt die Verstrickung der Gattungen in einen welt-historischen Kampf um die Kultur; beide zusammen sind gefährdet durch etwas Drittes, den Sokratismus des theoretischen Menschen. Die Dichtung

14 Nietzsche: KSA I, 9-156, i. F. zit. als »G« und Seite.

15 Vgl. Stichweh 1982; zu Nietzsches sehr komplexem Verhältnis zur Philologie Benne 2005.

ist ein Schlachtfeld, auf dem die beiden Grundkünste, die apollinische Plastik und die dionysische Musik, zum Kampf kommen, der Olymp ist ein Zauberberg (G 35).

Wie in Schlegels Gattungslehre handelt es sich um eine Kulturpoetik als Gattungspoetik, entlang einer historischen Verlaufsthese zum System der griechischen Gattungen. Der Konflikt von Dionysischem und Apollinischem, von rauschhafter Entgrenzung und Bannung in den schönen Schein, von Musik und Plastik, von Archilochos und Homer, organisiert die Vorgeschichte des als Gipfel gesetzten sechsten Jahrhunderts: in einer Abfolge von »erzene[m]« Zeitalter, mit seinen Titanenkämpfen und seiner herben Volksphilosophie« (dionysisch dominiert), der »homerisch[n] Welt« (apollinisch), »von dem einbrechenden Strome des Dionysischen verschlungen« (dionysisch) zur »starrten Majestät der dorischen Kunst und Weltbetrachtung« (G 41) (apollinisch). Dieses »Werden[] und Treiben[]« folgt einem letzten »Plane«, nämlich der »attischen Tragödie und des dramatischen Dithyrambus, als das gemeinsame Ziel beider Triebe, deren geheimnisvolles Ehebündnis, nach langem vorhergehenden Kampfe, sich in einem solchen Kinde – das zugleich Antigone und Kassandra ist – verherrlicht hat.« (G 42) Nach einem solchen Gipfel geht es, wie bei Herder, bergab, bei Euripides durch Intellektualisierung (Sokrates als Zuschauer des Euripides), durch Reflexion (Euripides als Zuschauer des Euripides) und durch die Verkleinerung der Gattung zur Komödie, bis in die dionysosvergessene alexandrinisch-gelehrte Gegenwart.

Die *Lyrik* ist mithin nicht subjektiv, wie die idealistische Gattungslehre behauptet hat, sondern dionysisch/musikalisch; der dionysische Musiker ist »ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben« (G 44), das »Ich« des Lyrikers [...] tönt aus dem Abgrunde des Seins« (G 44). Das Volkslied ist »perpetuum vestigium einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen« (G 48), ein »musikalischer Weltspiegel«. Wie seine Strophenform noch in *Des Knaben Wunderhorn* zeigt, ist es die Melodie, die die Dichtung immer wieder aus sich gebiert; die Sprache ahmt die Musik nach, nicht umgekehrt. Das *Epos* hingegen ist apollinisch, plastisch. Homer ist ins reine Anschauen der Bilder versunken; er zeigt freudiges Behagen, die Bilder bis auf die kleinsten Züge hin liebevoll anzuschauen, während selbst das Bild des zürnenden Achilles für ihn nur ein Bild ist, als Bannung des Dionysischen. Das *Drama*, die Tragödie schließlich war als Kompromissbildung von apollinisch/dionysisch bestimmt worden. So zeigt sich zwar keine Dialektik von »objektiv« und »subjektiv«, aber doch eine Matrix, die exakt der Aufgabe der klassischen Gattungsphilosophie entspricht: die Gattungstrias als a+b+ab darzustellen, eine Aufgabe, die bekanntermaßen von den Schlegel über Schelling zu Hegel und den Hegelianern sachlich durchaus unterschiedlich, aber in der Methode ident gelöst wurde.

Jene Gegenwart ist bei Nietzsche nun dadurch gekennzeichnet, dass ein fremdes – kunstfremdes – Element die Dialektik des Apollinischen und Dionysischen zum Stillstand gebracht hat. Dieses Element ist der platonische

Dialog, die Prosa des Sokrates, die mit dem Drang zum Wissen und zur Theorie der Kunst der Elementartriebe ein Ende gesetzt hat. Mit ihm als neuer »Dominante« (nach Roman Jakobson) hat sich das Gattungssystem neu ausgerichtet. Der platonische Dialog ist selbst »durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt«, er »schwebt« »zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte« (G 93). Sokrates hat »als einzige Gattung der Dichtkunst« die äsopische Fabel »begriffen« (G 92), Plato seiner Nachwelt das Vorbild des Romans gegeben, »der als die unendlich gesteigerte aesopische Fabel zu bezeichnen ist, in der die Poesie in einer ähnlichen Rangordnung zur dialektischen Philosophie lebt, wie viele Jahrhunderte hindurch dieselbe Philosophie zur Theologie: nämlich als ancilla.« (G 94) Die Tragödie hat der sokratische Optimismus »zum Todessprünge in's bürgerliche Schauspiel« (G 94) getrieben. Euripides' Versuch, der Tragödie das Dionysisch-Musikalische auszutreiben, war auf das »*dramatisirte Epos*« (G 83) gegründet gewesen, durch das die sokratische Tendenz die Tragödie überwunden hat; seine Mittel sind das *happy ending*, der Prolog sowie die Charakterdarstellung, im neueren Dithyrambus die Mimesis der Musik als Klangmalerei. Zu ihrer Überwindung wird erst eine »heranwachsende Generation«, »ungetäuscht durch die verführerischen Ablenkungen der Wissenschaft«, »ausrücken müssen, die sich »mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet« (G 118), und es, anders als der theoretische Mensch, wagen wird, sich dem »furchtbaren Eisstrom des Daseins« auszusetzen. Hoffnung auf eine solche »tragische« »Cultur« (G 118), die an die Stelle der Wissenschaft die Weisheit setzen werde, bestehe jedenfalls.

Die »sokratische Kultur« der Neuzeit sieht Nietzsche wie Herder mit »der Wiedererweckung« des falschen, nämlich »des alexandrinisch-römischen Alterthums im fünfzehnten Jahrhundert, nach einem langen schwer zu beschreibenden Zwischenacte« (G 148) heraufkommen.¹⁶ Die Leitgattung dieser Neuzeit ist die Humanistenerfindung Oper, »ein künstlich erzeugter homunculus, der böse Kobold unserer modernen Musik«;¹⁷ ihr Symptom der *stilo rappresentativo* und das Rezitativ; das Rezitativ ist

die Vermischung des epischen und des lyrischen Vortrags und zwar keinesfalls die innerlich beständige Mischung, die bei so gänzlich disparaten Dingen nicht erreicht werden konnte, sondern die äusserlichste mosaikartige Conglutination, wie etwas Derartiges im Bereich der Natur und der Erfahrung gänzlich vorbildlos ist. (G 121)

Die Oper ist aufgrund ihrer Genesis im theoretischen Wissen idyllisch (G 124); die Resurrektion der Natur und die Wiederherstellung der dialektisch

16 »Für die Entwicklung der modernen Künste ist die Gelehrsamkeit, das bewußte Wissen und Vielwissen der eigentliche Hemmschuh: alles Wachsen und Werden im Reiche der Kunst muss in tiefer Nacht vor sich gehen.« (516)

17 KSA I, 516 (»Das griechische Musikdrama«, 1870).

gespannten, nicht bloß addierten Kunstmittel und Urtriebe der Oper, »die Wiedergeburt der Tragödie« (G 129), wird Richard Wagner leisten, als »die Wiedergeburt des deutschen Mythos« (G 147). Was der »jetzige Kunstreformator« will, »war schon einmal Wirklichkeit«.¹⁸

Die These, die Tragödienschrift sei als vollständige Gattungspoetik auf der Basis der goethezeitlichen Essentialisierung der Gattungen zu lesen, kann durch einige weitere Beobachtungen gestützt werden. So enthält die Schrift ein Kreativitätsmodell:

Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein völlig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie, einen ewigen Genuss bereitet. Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen dreht und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer. (G 47 f.)

Die Tragödienschaft schließt ferner an das Arkanmodell an; sie spricht von den esoterischen Kulturen, in die sich das Dionysische geflüchtet habe (und aus denen Nietzsche ja seinen Begriff vom Dionysischen auch nur beziehen konnte); sie stiftet eine zweite Geheimgemeinschaft derer, die hören können, wodurch die Tragödienschrift selber ein Medium der Promulgation des Geheimnisses wird; sie verrät es kaum, weil nur wenige erkennen, wie die »Griechen [...] die Geheimlehre ihrer Weltanschauung in ihren Göttern aussprechen und zugleich verschweigen«.¹⁹

Sie enthält, drittens, eine umfassende Biologie. Die Tragödienschrift entwirft eine »Poetik des Lebens«, ohne die keine spätere »Lebensphilosophie« auskommen können wird; sie sieht die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers, die Kunst aber unter der des Lebens²⁰ (G 14). Die »Kunstrieb der Natur« (G 31) entwickeln sich in Völkern auf bestimmte Höhen, heißt es unter Berufung auf den Topos »natura artifex«, aber auch in unmittelbarer Nähe von zeitgenössischer Populärwissenschaft und früher darwinistischer Ästhetik, die in *The Origin of Species* (1859) schon präludiert und in *The Descent of Man* (1871) voll ausgeprägt war. Sokrates, der Antiheld der *Geburt der Tragödie*, mit dem das Wissen die Kunst abzutöten beginnt, ist »der erste große Hellene«, »welcher häßlich war«;²¹ ihm, als dem Mann des Intellekts, steht nur ein stets abratendes, negatives *daimonion* zur Seite, wo doch »bei allen productiven Menschen der Instinct gerade die schöpferisch-affirmative

18 KSA I, 531 f. (»Das griechische Musikdrama«, 1870).

19 KSA I, 581 (»Die Geburt des tragischen Gedankens«, 1870).

20 Zu Nietzsches Lebensbegriff vgl. ausf. Kleffmann 2003.

21 KSA I, 545 (»Socrates und die Tragödie«, 1870).

Kraft ist« (G 90). Sokrates ist »eine wahre Monstrosität per defectum«, ein »monstrose[r] defectus jeder mystischen Anlage« (G 90). Dieses Monster als *monstre par défaut* stammt aus Buffon²² (»monstruosité par défaut« bei Moreau de la Sarthe, 1808), was sich wieder als Beleg dafür lesen ließe, dass Nietzsches Schrift sich eng an die Phase der Erfindung der historischen Gattungspoetik anlehnt: hier an den *Studium*-Aufsatz des philologischen Dissidenten Friedrich Schlegel (zu dessen poetologischen Monstern vgl. oben Kap. 3); die Instinktfrage hatte bei Darwin (*Origin*, Kap. 7) eine zentrale Rolle gespielt. Überhaupt sind die Gattungen als lebendige Individuen gedacht (›Gattungsbiologie‹): Die Tragödie endet tragisch, die anderen Gattungen sterben ›ohne Krampf‹ und mit ›schöner Nachkommenschaft‹, während ›ihr Nachwuchs bereits kräftig das Haupt hebt‹;²³ die neue Komödie trägt die »Züge ihrer Mutter [der ›alten‹ Komödie, W.M.]«, »aber dieselben, die jene in ihrem langen Todeskampfe gezeigt hatte.«²⁴ Ebenso deutlich sind die antidarwinistischen Züge: das Postulat zweier dialektisch ineinander verhakter Triebe an der Grenze von Biologie und Metaphysik, wie später bei Sigmund Freud; die Teleologie mit der Tragödie als einer »Zielform«, wie das Max Lüthi für die Gattung Märchen gegen die »Gattungsbiologie« der Märchenforschung²⁵ genannt hat; die Polemik gegen den Gradualismus (Darwin/Lyell).²⁶

Sie enthält schließlich, viertens, eine Protozoologie. Die sozialen Klassifikationen der Menschen, alle Divisionen des sozialen Raums fallen im Dionysischen dahin (»Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder ›freche Mode‹ zwischen den Menschen festgesetzt haben«, G 29).²⁷ Allerdings triumphiert mit der Dekadenz der alten griechischen Gesellschaft eben der Sklave, schon lange vor der *Genealogie der Moral* (1887): »der fünfte Stand, der des Slaven, kommt, wenigstens der Gesinnung nach, jetzt zur Herrschaft« (G 78). Doch das hilft den Sklaven nicht »in der Arbeitsnoth aller der Millionen«, in der man »den Trieb um jeden Preis dazusein, denselben Trieb, durch den verkümmerte Pflanzen ihre Wurzeln in erdloses Gestein stecken«, finden kann.²⁸ Der Darwinsche Existenzkampf (als eines der Bilder für den Daseinskampf hat Darwin die Pflanze, die gegen die Trockenheit ›kämpft‹, O 116) ist Signatur der Moderne, die aus den Menschen nicht, wie in Schillers Ästhetik, Rädchen

22 Buffon 1749, Bd. 2, 350 (Kap. 10: »De la formation du foetus«).

23 KSA I, 533 (»Socrates und die Tragoedie«, 1870).

24 KSA I, 533 (»Socrates und die Tragoedie«, 1870), vgl. ebd., 603ff. (»Socrates und die griechische Tragoedie«, 1871).

25 Lüthi 1996, 83-88.

26 »Dass ein Einzelner [...] etwas durchaus Neues hinstellen könne, mag wohl alle Die empören, welche auf die Allmählichkeit aller Entwicklung wie auf eine Art von Sittengesetz schwören«, KSA I, 433 (»Unzeitgemäße Betrachtungen IV«, 1876).

27 »Im dionysischen Dithyrambus [drängt sich] etwas Nieempfundenes [...] zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur.« (G 33)

28 KSA I, 764 (»Der griechische Staat«, 1872).

im Getriebe, sondern die bekannte poetologische Chimäre des Horaz macht – eine poetologische Politik, oder politische Poetik:

Aus diesem entsetzlichen Existenz-Kampfe können nur die Einzelnen auftauchen, die nun sofort wieder durch die edeln Wahnbilder der künstlerischen Kultur beschäftigt werden, damit sie nur nicht zum praktischen Pessimismus kommen, den die Natur als die wahre Unnatur verabscheut. In der neueren Welt, die, zusammengehalten mit der griechischen, zumeist nur Abnormitäten und Centauren schafft, in der der einzelne Mensch, gleich jenem fabelhaften Wesen im Eingange der horazischen Poetik, aus Stücken bunt zusammengesetzt ist, zeigt sich oft an demselben Menschen zugleich die Gier des Existenz-Kampfes und des Kunstbedürfnisses; aus welcher unnatürlichen Verschmelzung die Noth entstanden ist, jene erstere Gier vor dem Kunstbedürfnisse zu entschuldigen und zu weihen. Deshalb glaubt man an die »Würde des Menschen« und die »Würde der Arbeit.«²⁹

Und doch ist es eine

Wahrheit, daß zum Wesen einer Kultur das Sklaventhum gehöre [...]. Das Elend der mühsam lebenden Menschen muß noch gesteigert werden, um einer geringen Anzahl olympischer Menschen die Produktion der Kunstwelt zu ermöglichen. Hier liegt der Quell jenes Ingrimms, den die Kommunisten und Socialisten und auch ihre blasseren Abkömmlinge, die weiße Race der »Liberalen« jeder Zeit gegen die Künste, aber auch gegen das klassische Alterthum gehegt haben.³⁰

In der Utopie des Kunststaates als einer Sklavenhaltergesellschaft, die eigentümlich mit dem ›dionysischen‹ sozialen Entgrenzungsprinzip konfliktiert (oder dessen Sitz im Leben aufdeckt), steckt die »Configuration der Gesellschaft« als »schmerzhaft Geburt jener eximirten Kulturmenschen [...], in deren Dienst sich alles Andere verzehren muß«³¹ und die »ungeheure Nothwendigkeit des Staates, ohne den es der Natur nicht gelingen möchte, durch die Gesellschaft zu ihrer Erlösung im Scheine, im Spiegel des Genius, zu kommen« – die Griechen sind die »politischen Menschen an sich«.³² Die zitierte Schrift, *Der griechische Staat*, war an Cosima Wagner adressiert.

Nietzsches spezifische Konstellierung der drei Faktoren Literatur, Gesellschaft und Biologie hat einen idiosynkratischen mythopoetischen Zug; sie weist voraus auf die ›rechten‹, forciert idealistischen Konstellierungen dieser

29 KSA I, 764 f. (»Der griechische Staat«, 1872). In der Tragödienschrift heißt das: »die alexandrinische Cultur braucht einen Sklavenstand, um auf die Dauer existieren zu können [...]. Es giebt nichts Furchtbareres als einen barbarischen Sklavenstand, der seine Existenz als ein Unrecht zu betrachten gelernt hat«, es ist »das im Schoosse der theoretischen Cultur schlummernde Unheil« (G 117).

30 KSA I, 767 f. (»Der griechische Staat«, 1872, i. O. teilw. gesperrt).

31 KSA I, 769 (»Der griechische Staat«, 1872).

32 KSA I, 770 f. (»Der griechische Staat«, 1872).

Trias in der Gattungstheorie, bis hin zum frühen Benjamin. Die genauen Konturen von Nietzsches ›Biologie‹ sind nach wie vor ungeklärt;³³ fest steht, dass Nietzsche auf dem von Darwin für die Biologie erschlossenen ›Kontinent der Geschichte‹ (so L. Althusser über Marx) siedelt; mit seinem teleologisch auf den ›Übermenschen‹ hin gespannten Vitalismus ersetzt (oder ergänzt) Nietzsche Darwins *struggle for existence* durch den ›Willen zur Macht‹. Mit der Reteleologisierung der Evolution steht Nietzsche in Kontinuität zum ›russischen‹ Strukturalismus³⁴ sowie zu den vielen ›Morphologien‹ dieser Jahrhundertwende. Nietzsche, der 1879 seine Professur aufgibt (aufgeben muss), ist auch, zweitens, in anderer Hinsicht ein Vorläufer, ein Vorläufer der ›wilden‹, extramuralen Intellektuellen, die das Erbe jener ›ersten‹ Jahrhundertwende um 1800 in charakteristischer Verzerrung an das 20. Jahrhundert vermitteln. Am Schnittpunkt von Philosophie(-geschichte) und Philologie ist Nietzsches Positionierung als wahrer Philologe gegen die Philologen eine Präfiguration von Benjamins und Lukács' späteren Karrieren. Der dritte signifikante Zug von Nietzsches ›Gattungstheorie‹ für unseren Zusammenhang ist der Umstand, dass sie als philologische Antiphilologie die langen Wellen wissenschaftlicher Paradigmen durch die Konjunkturen der Politik ersetzt und direkt belegt, wie nahe solche, auch philologisch inspirierte Gattungstheorie immer an den kurrenten Klassifikationen im Sozialen agiert, nicht bloß, weil sie als Literaturtheorie in Tuchfühlung mit Literatur und literarischem Feld stehen müsste, sondern weil Gattungstheorie selbst der geeignete Boden ist, die Verhältnisse zwischen Kunst und Gesellschaft zu regieren, die Verhältnisse dieses Verhältnisses zu bestimmen. Nietzsche, ›ribelle aristocratico‹,³⁵ setzt genau an jenem historischen Punkt ein, an dem die Schichtung der sozialen Konfiguration zu einer Drohung gegenüber der gesamten Kultur umschlägt: also gegenüber ihren professionellen Hütern, den Intellektuellen. Die Pariser Commune und das falsche Gerücht vom Brand des Louvre, vom Kriegsfreiwilligen Nietzsche als Fanal verstanden, markieren die Differenz zwischen Richard Wagners postrevolutionärer Schrift *Oper und Drama* (1851) – auch dies eine Gattungsschrift in Gegenwartsabsicht – und Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1871), die sich in vielem, auch gegen bessere philologische Einsicht,³⁶ an Wagners Schrift und seine übrige musiktheoretische Produktion anschließt.

Je weiter sich Schreibanlässe (und Autoren) von ihren etablierten Feldern entfernen, desto unmittelbarer, ›unvermittelter‹, können interdiskursive Kurzschlüsse zwischen Theorie und Gesellschaftsformation einsetzen und das, was der historische Gewinn der Konstituierung spezifischer künstlerischer und intellektueller Felder ist, zunichte machen oder relativieren. Die Diagnose der

33 Vgl. Birx 2008 (dort weitere Lit.); auch Venturelli 1999.

34 Vgl. v. a. zu Roman Jakobson in dieser Beziehung Sériot 1999a.

35 Losurdo 2009.

36 Most 2008.

humanistischen Erfindung der Oper aus der theoretischen Kultur der Moderne wird dann zur absurden apokalyptischen Gefährdung,

die Genesis dieser neuen Kunstform [liegt] in der Befriedigung eines gänzlich unaesthetischen Bedürfnisses [...], in der optimistischen Verherrlichung des Menschen an sich, in der Auffassung des Urmenschen als des von Natur guten und künstlerischen Menschen: welches Princip der Oper sich allmählich in eine drohende und entsetzliche *Forderung* umgewandelt hat, die wir, im Angesicht der socialistischen Bewegungen der Gegenwart, nicht mehr überhören können. (G 122 f.)

Nur die Resurrektion des Dionysischen, »*das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes* in unserer gegenwärtigen Welt« (G 127), also letztlich: Wagners Musiktheater in Nietzsches Interpretation, »*die Wiedergeburt des deutschen Mythos*« (G 147), kann hier noch helfen, wo der »deutsche Genius« »im Dienst tückischer Zwerge« steht (G 154).

Die – von Nietzsche bekanntlich bald aufgegebenen – Hoffnung auf die Generalreformation des Gattungssystems und der Kultur im Ganzen durch das Wagnersche Musiktheater kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Nietzsches Tragödienschrift in fast allem auf den Motiven der Gattungstheorie um 1800 aufbaut: in der Vorstellung von der schattenhaften Verdopplung des antiken Gattungssystems in der Moderne, verursacht von der Intellektualisierung der Kunst seit den Humanisten (Herder); in der Kombinatorik zweier »natürlicher« Basiselemente, die zu drei Basisgattungen führt (Schlegel, Schelling, Hegel); in der Annahme einer epochalen Zentralgattung (Tragödie bzw. Oper und Roman), die alle anderen »tingiert« wie der Roman die Moderne bei Friedrich Schlegel; in der Vorstellung, in der Antike hätten die »*Grundformen*«³⁷ (Goethes »Naturformen«) in »natürlichem Wachstum« gewurzelt; in der Vorstellung, man habe reine, naturgemäße Formen von Hybriden zu unterscheiden (F. Schlegel). In ihren Wertungen agiert die Schrift bemerkenswert klassizistisch und votiert für den vorromantischen F. Schlegel: Prosa ist eine kunstfremde Dekadenzerscheinung; die modernen Gattungen wie der Roman (zu schweigen von Gattungen wie Posse und Ballett, G 103) ebenso; »Mischungen« sind ungesunde Hybride unter dem Verhängniszusammenhang der Intellektualisierung. Was tatsächlich neu ist, ist Nietzsches Stilisierung einer Gattungspoetik zum Hebel einer Kulturrevolution, zur Stiftung einer (nationalen) Kultur. Und darüber hinaus sollten seitenlange Schopenhauer-Zitate nicht übersehen lassen, dass mit dieser Gattungsschrift die *Philologie* diesen Anspruch stellt (wenn auch in einer zunehmend abseitigen Variante, wie die Kontroverse mit Wilamowitz-Moellendorff um die *Zukunfts-Philologie* zeigt), und nicht mehr die Philosophie, die seit 1800 dieses Terrain okkupiert hatte.

37 KSA I, 515 (»Das griechische Musikdrama«, 1872).

intra muros I: Akademische Gattungstheorie zwischen Positivismus und Neuer Poetik

Die neuere philologische Geschichte der Gattung beginnt allerdings erst einige Zeit nach Nietzsches Versuch, auf dem Weg über die Mythopoetik des Wagnerschen Musiktheaters eine Problematik künstlerischer Avantgarde in das philologische Feld hinüberzuspielen. Das *annus mirabilis* dieser Gattungsforschung ist 1885/86, als Wilhelm Scherer seine Berliner *Poetik*-Vorlesung hält und zur selben Zeit Wilhelm Dilthey seine Grundlagenschrift *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik* (1887 in der Festschrift für Eduard Zeller) entwirft.³⁸ Diese beiden Ereignisse signalisieren eine Reorientierung der Philologie: Zum ersten Mal seit der Professionalisierung der Philologie zur Wissenschaft im Ensemble der Fakultäten des 19. Jahrhunderts, seit der Trennung von den romantischen *beaux esprits*, besinnt sich die Philologie auf die Poetik als ihre alte Domäne, allerdings auf der Basis jener von ihren späteren Widersachern in denunziatorischer Absicht ›positivistisch« genannten Ausgangsthesen.

SCHERER, 1885. – Scherers *Poetik*³⁹ unternimmt eine Fundierung der klassischen Poetik mit den Mitteln der Natur- und Sozialwissenschaften des 19. Jahrhunderts. Seine Vorlesungen bauen eine Poetik als Wissenschaft erst auf, als hätte es bis dahin nur vorthoretische Praxis gegeben sowie eine spekulative idealistische Ästhetik, die aber gerade ›überwunden« werden soll; »auf dem Gebiete der Ästhetik« waren diejenigen Versuche am fruchtbarsten, »die nicht darauf ausgingen, ein System der Künste, eine Gesamt-Ästhetik zu bauen, die vielmehr einzelne Probleme ins Auge fassen« (P 46), gedacht ist an den Anatomen Henke und an den Physiker Helmholtz. Eine Ästhetik, außer Kontakt geraten mit »Litteraturgeschichte« und »Philologie«, kann erst dann in Angriff genommen werden, »wenn alles von unten auf ausgeführt ist« (P 47, 46). Aufgabe der Poetik als einer »Theorie der Poesie« ist daher »vollständige Beschreibung der vorhandenen (und vielleicht versuchsweise der möglichen) Formen dichterischer Production«, »welche den Blick auch auf Ursachen und Wirkungen gerichtet hält«; oder, in einer anderen Formulierung: »die dichterische Hervorbringung, die wirkliche und die mögliche, ist vollständig zu beschreiben in ihrem Hergang, in ihren Ergebnissen, in ihren Wirkungen« (P 49).

Eine solche *Poetik* ist daher nicht ›System«, sondern ein Problemkatalog. Die – philologisch allerdings selbst problematische – Form, die der Herausgeber, der Scherer-Schüler R. M. Meyer, 1888 den nachgelassenen Kollegnotizen gegeben hat, hat fünf Kapitel: »Das Ziel«, »Dichter und Publicum«

38 Zur Konstellation Scherer/Dilthey vgl. Kindt/Müller 2000; zu den poetologischen Konzepten Streim 2003.

39 Scherer 1888/1977, i. F. zit. als »P« und Seite.

(»Über den Ursprung der Poesie«; »Über den Werth der Poesie«; »Die Dichter«; »Das Publicum«); »Die Stoffe«, »Innere Form« und »Äußere Form« (mit dem Fragment einer Gattungslehre: »Die Dichtungsarten«). Dieser Problemerkatalog folgt dabei nicht den philosophischen Ästhetiken, sondern ist nach dem Vorbild der Humanistenpoetiken (und damit wie diese nach den rhetorischen Produktionsstadien, vermehrt um topische Probleme) organisiert: Scherer geht es

um Erkenntniß der allgemeinen Bedingungen dichterischer Hervorbringungen, Dichter und Publicum, Werth und Amt der Poesie; dann um den eigentlich dichterischen Proceß: Stoff, Wahl und Bearbeitung desselben, Analyse in *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *Metrum* (innere und äußere Form); dann um die Ergebnisse, d. h. die Lehre von den Dichtungsarten (zugleich noch unter »Form«; *denn die Wahl der Dichtungsarten gehört doch auch zum dichterischen Proceß*), die verschiedenen möglichen Formen innerhalb jeder Dichtungsart und ihre Wirkung. (P 51 f., Hervorh. W.M.)

Noch deutlicher zeigt sich das in einem von Meyer mitgeteilten Entwurf von 1875: »Der Dichter« (Natur der dichterischen Phantasie; Stand; Lebensführung und Charakter); das »Publicum«; »Gegenstände und Gehalt der Poesie«; »Figuren und Gattungen der Poesie«; »Mittel der Poesie«; »Verhältniß zu den übrigen Lebensgebieten«; »Ursprung und Geschichte« der Poesie (P 184 f.). Opitz, zum Vergleich, hat: »Worzue die Poeterey|und wann sie erfunden worden« (Zweck, Funktion, Geschichte, *natura* vs. *ingenium*); Apologie der Dichtkunst und Apologie der deutschen Poesie; »zuegehör«, *inventio* und *dispositio* mit Gattungslehre; »zuebereitung vnd ziehr der worte«, *elocutio*; Reim- und Gattungslehre der Lyrik; und Zwecke und Funktionen der Poesie.

Eine von der Philologie aus unternommene Poetik muss also eine empirisch fundierte Theorie der literarischen *Produktion* sein, eine Genetik und eine Embryologie des Kunstwerks. Der Philologie liegt empirisches Material vor in der Literaturgeschichte als dem Thesaurus der realisierten Möglichkeiten der Poesie; und in der (neuphilologischen) Edition, die die Genesis des Kunstwerks verfolgt – Scherer war die Zentralfigur in der Planung des Weimarer Goethe-Archivs und der Weimarer Goethe-(»Sophien«-)Ausgabe, die solches Material in unüberschaubarer Menge zutage förderte und zu betreuen hatte. Scherers spezifischer Variante von deutscher Philologie arbeiten Evolutionsbiologie, Anthropologie und Soziologie (Th. H. Buckle, A. Comte, H. Spencer) als Lehren von den Bedingungen und Determinationen der Kultur zu. Eine empirische »philologische Poetik« soll sich zur »parteilichen« klassischen, d. h. präskriptiven Poetik so verhalten wie die historische und vergleichende Grammatik seit Jacob Grimm zur gesetzgebenden vor Grimm (P 50).

Die Gattungstheorie steht bei Scherer, wie gesehen, unter dem Rubrum »Form«, einerseits im Bereich des »eigentlich dichterischen Prozesses«, andererseits im Bereich der klassifizierbaren Ergebnisse. Sie setzt neben Aristoteles

auf Horaz und Scaliger (das »Hauptlehrbuch der Poetik«, P 41) und verlangt schon zu Beginn eine »umfassende *Classification*« für eine empirische Poetik, »[e]inen Anfang macht die Lehre von den Dichtungsarten, aber diese ist höchst unvollständig«; diese Klassifikation setzt ein »vergleichendes Verfahren« (P 50) voraus, das sich wieder mit der »Methode der wechselseitigen Erhellung«⁴⁰ verbindet. Im Analogieverfahren nicht der Romantik, sondern der Sprach- und der Naturwissenschaft wird, unter »aktualistischer« (»uniformitaristischer«) Prämisse wie in Geologie und Biologie, vom Bekannten auf das Unbekannte, vom Gegenwärtigen auf das Vergangene geschlossen.

DILTHEY. – Auch Diltheys⁴¹ Projekt einer »induktiv-empirisch« (ED 430) verfahrenen Poetik, die die alte (humanistische) »technische« und die (romantisch-idealistische) »speculative Poetik« ablösen soll, ist auf Kausalerkenntnis aus und bezieht daraus ihren Anspruch auf Zugehörigkeit zur modernen Wissenschaft. Gerade die Poetik bietet eine

hinreissende Aussicht; hier vielleicht wird es zuerst gelingen, eine Causal-erklärung aus den erzeugenden Vorgängen durchzuführen; die Poetik scheint unter Bedingungen zu stehen, welche vielleicht ihr zuerst die innere Erklärung eines geistig-geschichtlichen Ganzen nach causaler Methode ermöglichen. (ED 334)

Neben der Literaturgeschichte, der Dominante philologischer Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten, soll also jetzt eine naturwissenschaftlich, an Biologie und Psychologie orientierte Poetik der Hebel sein,

die Probleme, welche jene Zeit ästhetischer Speculation bearbeitete, in den Zusammenhang der Erfahrungswissenschaften zu stellen, den sehr grossen Reichthum genialer Beobachtungen [...] zu verwerthen und den Ertrag der technischen Poetik in ein wissenschaftliches Verhältniss zu dem der ästhetischen Speculation zu setzen. (ED 331)

Wie Diltheys Freund Scherer schon früh Goethes Autobiographie als »Causal-erklärung der Genialität«⁴² bestimmt hatte, ist es jetzt Sache der Poetik, die »Natur des Schaffens aufzuklären, seine unveränderlichen Normen zu entwerfen, die Geschichtlichkeit der Technik zu zeigen und solchergestalt die Vergangenheit zu begreifen und der Zukunft den Weg zu weisen« (ED 423). Die Philologie – auch wenn sie nicht so sehr Diltheys, wohl aber Scherers Hauptsorge war – kann die »romantische Spekulation«, also die seit 1800 waltende Vorherrschaft der idealistischen Philosophie über die Texte und die Gattungen brechen, weil sie im Verein mit einer naturwissenschaftlichen

40 Walzels Devise von der »wechselseitigen Erhellung der Künste« dürfte über Dilthey, der Scherer damit zitiert, auf Scherer zurückgehen.

41 »Die Einbildungskraft des Dichters«, Dilthey 1887, i. F. zit. als »ED« u. Seite.

42 Scherer 1868, VIII.

Anthropologie längst über die Mittel verfügt, in die Genese des Kunstwerks vorzudringen. Scherers und Diltheys zur selben Zeit versuchter Neuansatz zielt also nicht auf die Objektivation des Werkes, sondern auf die künstlerische Produktion und die Produktivität selbst, die einer Klärung zugänglich gemacht werden sollen. Ihr Material sind die Selbstaussagen der Dichter, Kontextmaterial aus Sozialisation und Sozialgeschichte, biographische Zeugnisse, Stoff- und Motivgeschichte; damit wird die neue Poetik die Sinnstifterin des Geschäfts ›positivistischer‹ Forschung, deren reiche Ergebnisse auf diese Weise endlich perspektiviert, geordnet und auswertbar gemacht werden können. Die quälende Unabschließbarkeit der Forschung, die unter Wertungsverzicht entstandene Faktenakkumulation der vergangenen Periode der Philologiegeschichte erhält damit späten Sinn. (R. M. Werners materialreiche Lyriktheorie von 1890 beruht nicht zuletzt auf Felix Bamberg's Veröffentlichung von Hebbels Tagebüchern, 1885, und bereitet bereits seine eigene historisch-kritische Hebbel-Ausgabe vor.)

Andererseits kann damit das Problem abgefangen werden, dass die Poetik neben den Philosophen zunehmend in die Hand der Produzenten übergegangen war. Scherer führt mit Friedrich Spielhagen auf Basis seiner Literaturgeschichte eine Art Kontroverse über die Rolle des Erzählers im Roman (P 165); Dilthey kritisiert Spielhagen und Gustav Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1863) dahingehend, dass ihren Produzentenpoetiken die Technik als überzeitlich erscheine, wo sie doch gerade das historisch Relative sei; Otto Ludwig komme das Verdienst zu, Shakespeares »Technik mit dem congenialen Tiefsinn eines ächten dramatischen Dichters zu analysiren; nur dass er ihren geschichtlichen Ursprung [...] nicht erkannt« (ED 336, ähnlich 432), mithin das Partikulare für das Allgemeine gehalten habe, aufgrund der zwar privilegierten, genau deshalb aber umso beschränkteren Perspektive des Produzenten; diese Perspektive ist besser beim Analytiker aufgehoben.

Das sind die Fronten, an denen das neue Projekt einer empirisch-induktiven Poetik angesiedelt ist. Was aber ist die Rolle der Gattungen in diesem Projekt?

›POSITIVISTISCHE‹ GATTUNGSTHEORIE. – Für Dilthey hat – ganz im Sinn von Scherers ›positivistischer‹ Formel vom ›Erbten, Erlebten, Erlernen‹ – »[j]edes lebendige Werk grösseren Umfangs [...] seinen *Stoff* in einem Erlebten, Thatsächlichen und drückt in letzter Instanz nur Erlebtes, gefühlsmässig umgestaltet und verallgemeinert, aus«. In der Dichtung darf daher »keine Idee gesucht« werden, »Thatsächlichkeit« ist »der letzte süsse und feste Kern jedes poetischen Werkes« (ED 437). Was für das Individuum gilt, gilt auch im Großen: »[D]ie dichterische Form entsteht nur durch eine Umbildung von Lebensvorstellungen in ästhetische Bestandtheile und Beziehungen. Sie ist also schon durch die Coordination von Lebenstatsachen und Lebensvorstellungen bedingt, welche den Charakter eines Zeitalters ausmachen« (ED 471), damit ist über den ›Gehalt‹ »die Form einer Dichtung und die Technik einer

Dichtungsart geschichtlich bedingt. Die Literaturgeschichte hat die geschichtlichen Typen der Technik in den einzelnen Dichtungsarten zu entwickeln.« (ED 474) Daraus ergibt sich, umgekehrt, die Zuständigkeit der Poetik für die psychologische Erkenntnis der Gegenwart; Dilthey fordert den Großstadtmann; die Romantheorie »ist die uns heute zunächst liegende, die praktisch weitaus bedeutendste Einzelaufgabe der Poetik.« (ED 481)

Scherer konzipiert die Gattungsfrage als das Problem, »das Verhältniß der Dichtungsarten zu den Arten der Rede zu erforschen und festzustellen« (P 120), also gemäß dem klassischen Redekriterium. Scherer beginnt bei einer darwinistisch unterlegten historischen Anthropologie.⁴³ Die Frage nach der Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Gattungen ist der Schlüssel zum »Ursprung der Poesie«. Im gleichnamigen Kapitel der *Poetik* werden die Gattungen nach dem ›Sitz im Leben‹ auf ihre hypothetischen Anfänge zurückverfolgt: der Keim von lyrischen Gedichten liegt in der Ausdrucksgebärde des Einzelnen, der sich freut; der Keim des Liebesliedes im Lockruf, der der komischen Erzählung in der »vergnügli[n]che Vorstellung« erotischen Inhalts, »die in Form einer Erzählung erweckt wird. Hier also treffen wir die Gattung der Erzählung, die bekanntlich zu den ältesten Arten gehört, wie wir sie bei den Naturvölkern fanden.« (P 65) Aus Goethes epischer Urszene des Rhapsoden in einem Kreis von Zuhörern, der seine »Vorträge«, »lebendige Rede«, hält, aus »diesem alten natürlichen Grundverhältniß«, »Natur- und Grundverhältniß«, leiten sich »die volksthümliche Epopöe«, der Roman als Prosaepos und die kleinen Formen her (die kleine Erzählung, das Märchen ist »nichts anderes als die Novelle« [!], Idylle, Allegorie, Fabel und Parabel, Ballade und Romanze). Aufgrund der historischen Präponderanz der Epik »geht also ein großes Stück Lyrik da ab und tritt zur Epik hinzu« (P 165). Es gibt dabei immer, auch in dem nur skizzenhaft ausgeführten Gattungskapitel der *Poetik*, zwei Denkrichtungen, eine diachron-evolutionäre und eine synchron-systemische; Letztere zeigt sich in der Vorstellung von ›möglichen‹ Gattungen, die in Scherers Programm wenigstens hypothetisch postuliert worden waren.

Diese ›möglichen Gattungen‹ vervollständigen die nötige Klassifikation der Gattungen als Schreib- und Redemöglichkeiten um das Denkbare, aber historisch noch nicht Realisierte; oder vielmehr dienen sie zur Heuristik einer Forschung, die nach systemischen Lücken sucht und den Gründen dafür. Methodisches Vorbild ist dabei die Lautphysiologie: Auf diesem Gebiet seien

Laute durch Combination der uns bekannten Mittel theoretisch erschlossen worden, die dann später auch wirklich gefunden wurden. So kennen wir auch in der Poesie die Mittel, und daher muß es für eine wissenschaftliche Poetik möglich sein, ein Schema von allen möglichen Gattungen zu entwerfen. (P 49)

43 Vgl. zum Ursprung der Poesie aus elementarer Mimesis, Tanz, Gesang, Lachen und Erotik (mit bemerkenswerten Formulierungen: »das Erotische [...] als ein Urmoment der Poesie«, P 67, abgeleitet aus Darwins sexueller Selektion) der ›Primitiven«, mit Referenzen aus Darwin, Spencer und der vergleichenden Völkerpsychologie P 54-82.

Dazu mag ›Lyrik in Prosa‹ – eine Vorwegnahme des wenig später in der deutschsprachigen Literatur aufkommenden *poème en prose*, Baudelaire nennt Scherer nicht – gehören (P 25), die Geschichtsschreibung als Epopöe, ein komisches Epos als Novelle, ein prosaisches Lehrgedicht, als dessen Sujet die ›Entwicklung der Welt nach Darwin‹ vorgeschlagen wird; die »philologische Anmerkung« sei von Karl Lachmann zur neuen Kunstform ausgebildet worden (P 27).

Diese Idee mag auf Tzvetan Todorovs ›theoretische Genres‹ vorausweisen,⁴⁴ ebenso sehr ist sie allerdings Goethes Morphologie und ihren Anfängen im ›Pflanzenerfinden‹ verpflichtet, der systemische Ansatz dürfte auf Cuviers Typusbegriff zurückgehen. ›Cuvier‹ – die These, der intrinsische, typische Funktionszusammenhang des Organismus ermögliche einen Wiederaufbau des ganzen Tieres aus einem Teil, z. B. aus fossilen Resten – spielt in der ›organizistischen‹ Rekonstruktion von Dichtungsfragmenten auch bei Scherer eine wichtige Rolle. An Scherer können die ›Verhandlungen‹ der dominanten ›organischen‹ Poetik des Einzelwerks (›Cuvier‹, ›Goethe‹) und einer evolutionären Geschichtsauffassung (›Darwin‹) beobachtet werden.⁴⁵ – Im Rahmen einer Evolutionstheorie ist die Frage nach ›möglichen Gattungen‹ sinnlos, Sinn hat sie in typologischem Denken: Wenn der Typus als platonische Idee gefasst wird, die sich in den Exemplaren realisiert, können nicht realisierte Möglichkeiten im Typus enthalten sein. Wilhelm Troll, einer der Hauptvertreter der sog. Idealistischen Morphologie, Goetheaner (und wichtigster biologischer Stichwortgeber von Günther Müllers literarischer Morphologie, s. u.), hielt gerade das für einen entscheidenden Vorzug gegenüber dem Darwinismus, der Formen nur ex post als Anpassungen erklären könne.⁴⁶

Jedenfalls trennt Scherers Idee vom späteren Strukturalismus, dass er auf der Historizität systemisch erfassbarer Phänomene (›Evolution‹) beharrt und auf der widerspruchsfrei möglichen Rekonstruktion eines (historisch spezifizierbaren) Systems, auf den kombinatorisch erfassbaren Möglichkeiten von Material und seinen Funktionen (›Rhetorik‹, ›poetologische Soziologie‹ von Publikum und Rezeptionstheorie) sowie auf der wissenschaftlichen Zugänglichkeit des Schaffensprozesses als Resultat einer evolutionistisch grundierten Psychologie der Einbildungskraft im Rahmen der historisch verfügbaren poetischen Mittel, wenn auch häufig in der Form Goethescher Morphologie und Metamorphosenlehre. Scherers auf den ersten Blick für manche vielleicht enttäuschende *Poetik* enthält damit in nuce, so lässt sich ohne große Übertreibung sagen, Denkmaterial, das bis tief in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgemünzt wird: in der Märchen-›Morphologie‹ des russischen Germanisten Vladimir Propp, dessen Kontroverse mit Claude Lévi-Strauss sich gerade an der Historizität der Gattung, auf der Propp beharrte, entzündete;

44 So Müller 2000, 90f.

45 Vgl. am Beispiel von Scherers (Re-)Konstruktion von Goethes »Nausikaa« Michler 2015.

46 Vgl. Levit/Meister 2006b, 291.

in der germanistischen Literaturwissenschaft nach der Jahrhundertwende, auch wenn sie Scherer nicht mehr gerne nannte; im Strukturalismus selbst, in Literatursoziologie und Rezeptionsästhetik.

Um zunächst zusammenzufassen: Ende der 1880er Jahre lässt sich ein Paarlauf zwischen einer natur- und sozialwissenschaftlich orientierten Philologie (Scherer) einerseits, einer einzelwissenschaftlich (psychologisch) belehrten Philosophie (Dilthey) andererseits beobachten, in dem die Poetik wieder in ihre Rechte eingesetzt werden soll: Durch Wiederbesinnung auf die Rhetorik und durch Psychologisierung sollen die idealistischen Synthesen der philosophischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts zu einer Wissenschaft von der Kreativität hin umgebaut werden, der die Kunstwerke nicht mehr bloß unverfügbare Indizes ihres geschichtsphilosophischen Standpunkts vor dem Hintergrund einer apriorische Geltung beanspruchenden ›Gattungstrias‹ sind. Ohne Zweifel geht dieser Neuanfang der literarischen ›Revolution‹ des Naturalismus parallel; Scherers Schüler wie Otto Brahm und Richard M. Meyer stehen zugleich als Dramaturgen, Kritiker und ›Sachbuchautoren‹ im literarischen Feld, Dilthey sieht, dass die philosophische Ästhetik herkömmlichen Typs den Großstadttroman nicht zu integrieren vermag. In der Folgezeit werden diese Ansätze zwar nicht verschwinden, doch zunächst einer anderen Geisterschlacht zum Opfer fallen: Um die Jahrhundertwende beginnt sich die neukantianisch induzierte Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften durchzusetzen, die sich selbst als Vorwärtsverteidigung⁴⁷ einer in die Defensive geratenen Philosophie darstellen lässt, die als Wissenschaftstheorie den alten Status, den sie im Idealismus erreicht hatte, wiedergewinnen will. Diltheys spätere Arbeiten (*Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin*, 1906 [1905]; *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, 1910) heben auf eine Erneuerung der Geschichtsphilosophie und auf eine konkrete Hermeneutik des Schöpferischen ab, die wieder in der Philologie den – teilweise generationell, jedenfalls aber feldbedingten – Übergang zur ›geisteswissenschaftlichen Methode‹ zu bewerkstelligen helfen.

Das weitere Schicksal dieser Linien: der Psychologie und der Evolution, führt bei Richard Müller-Freienfels zu einer Psychologie der Kunstwahrnehmung und des künstlerischen Schaffensprozesses, schließlich zu einer darwinisierenden⁴⁸ Theorie der Wertung, die sich mit dem Leben und dem Überleben der Kunstwerke befasst; Müller-Freienfels' ›Psychologie‹ baut auf einer Typenlehre auf, die die »wichtigsten Typen des Kunstgenießens« aufzustellen unternimmt.⁴⁹ Gemeint sind allerdings die Kunstgenießler: Mancher ästheti-

47 Zur Konstitution des Neukantianismus »zwischen Idealismus und Positivismus« mit scharfem Blick auf die deutsche Universitätsphilosophie Köhnke 1993.

48 »Auch in der Kunst tobt ein Kampf ums Dasein.« (Müller-Freienfels 1912, I, 87). Dazu (bzw. dagegen) Walzel 1923/1929, 128–131.

49 Müller-Freienfels 1912, I, 85–131.

sche Streit würde vermieden, würde »jeder sich seines [!] Typus bewußt«. ⁵⁰ Müller-Freienfels beansprucht für seine psychologische Ästhetik, es werde

auf den ganzen Umfang des Gebietes die moderne *biologische Betrachtungsweise* angewandt. Nicht als isoliertes Sondergebiet, vielmehr als Glied des gesamten Lebens wird die Kunst behandelt, und stets werden die tieferen biologischen Zusammenhänge im ganzen, wie für die einzelnen Tatsachen in Betracht gezogen. ⁵¹

Mit dem ›gesamten Leben‹ ist allerdings zugleich das Gebiet der sog. Lebensphilosophie betreten, der nachgesagt wird, sie habe einen irrationalen Protest gegen die rationalistisch-positivistischen Naturwissenschaften angezettelt (Nietzsche, Bergson, Dilthey, Simmel, Lukács' »Zerstörung der Vernunft«, Blochs »deutsche Unheilslinie«⁵²). Das mag für einzelne Autoren durchaus zutreffen; allerdings darf nicht übersehen werden, dass mit dem Etikett ›Lebensphilosophie‹ durchaus heterogene Konstellierungen von Natur und Kultur, Kultur und Gesellschaft, Gesellschaft und Natur bezeichnet werden, die weniger eine kohärente ›Philosophie‹ (oder Antiphilosophie) ausmachen als Positionen innerhalb einer *Problematik*, die um die Jahrhundertwende virulent wird. Zwischen Diltheys zunächst durchaus ›positivistischer‹ Psychologie des Erlebnisses und seiner Hermeneutik der Geschichte und der großen Geister liegt kein absoluter Bruch, Nietzsche bezieht sich ebenso auf Darwin wie der Nobelpreisträger für Literatur von 1927, Henri Bergson, etwa in *L'Évolution créatrice*, 1907 (dt. 1912). »Die Lebensphilosophie tritt [...] zunächst als eine Art Philosophie der Evolution auf.«⁵³

Ein Beispiel für die Kontinuitäten zwischen ›Positivismus‹ und ›Geistesgeschichte‹ ist Richard Maria Werners Lyriktheorie von 1890, dem ›Erzpositivisten‹ Richard Heinzel zugeeignet. Werner, Ordinarius an der Lemberger Peripherie, der als Hebbel-Philologe bekannter ist, entwickelt seine genetische Lyriktheorie aus dem »Erlebnis«, das hier noch kein literaturwissenschaftliches Fahnenwort ist; seine Belege bezieht er aus literaturgeschichtlichem Material. Werner gewinnt aus einer konsistent durchgeführten lyrischen *Embryologie* die Begriffs- bzw. Stadienkette: Erlebnis – Stimmung – Befruchtung – Inneres Wachstum (mit Innerer Form) – Geburt – Äußeres Wachstum.⁵⁴ Werner beharrt dabei auf der Orientierung an der Naturwissenschaft, gebaut

⁵⁰ Müller-Freienfels 1912, I, 87.

⁵¹ Müller-Freienfels 1912, I, IV.

⁵² Lukács 1954/1988; Bloch 1954/1985, 318. – Eine Art Ehrenrettung von Lukács' seit Adornos Polemik erledigtem Buch »Die Zerstörung der Vernunft« findet sich bei Rosenbergs 2003, 271-284.

⁵³ Fellmann 1993, 76.

⁵⁴ Wilhelm Bölsche hat in seinen »Prolegomena einer realistischen Ästhetik« 1887 die künstlerische Konzeption mit der biologischen Artbildung sensu Darwin beschrieben (Bölsche 1887/1976, 55).

auf eine »merkwürdige Übereinstimmung zwischen dem Psychischen und dem Physischen«:

Die Physiologie lehrt uns die Momente kennen, welche dazu gehören, um ein neues Individuum hervorzubringen, wir wissen, dass ein Ei befruchtet wird, wir wissen, in welchen Stadien das Befruchtete sich entwickelt, wie es sich nährt und endlich gebohren wird. Aber der Prozess ist uns noch rätselhaft, warum das eine Mal der Same das Ei zu einem männlichen, das andere Mal zu einem weiblichen Keime befruchtet. Hier steckt ein Geheimnis, welches sich die Natur bisher noch nicht entreissen liess. [/] Ganz ebenso ist es beim Gedicht; wir können erforschen, was ein Gedicht veranlasst, wie es im Innern des Dichters wächst und endlich produziert wird, aber wie die Veranlassung zum Keim wird, aus welchem sich das Gedicht entfaltet, das kann uns auch der Dichter nicht sagen, weil er es selbst nicht weiss, hier liegt eben das Unbewusste der Kunst.

Bis hier könnte man – mit einiger stilistischer Nachsicht – auch einen Text der vitalistischen ›idealistischen Neuphilologie‹ oder der ›organischen Ästhetik‹ (also der ›Geistesgeschichte‹ sensu Walzel) vor sich haben. Dass es sich eher um Unterschiede im Gestus, aber auch im wissenschaftlichen Eros handelt, der sich mit keinem »Geheimnis« zufrieden gibt, zeigt die Fortsetzung der Stelle, die mehr an Sigmund Freud, der sich in den Folgejahrzehnten dieses »Unbewussten« annehmen wird, gemahnt als an den Dilthey von 1905 oder an den Walzel von 1920, vom Gundolf von 1916 zu schweigen:

Aber unser Bemühen ist natürlich darauf gerichtet, mit unserer Erkenntnis so weit als möglich zu dringen. Und dies kann man ebenso wenig als Entweihung des poetischen Schaffens bezeichnen, als die Physiologie, welche die physische Zeugung zu erforschen sucht. Sollen wir das Herrlichste, das auf psychischem Gebiete wird, nur bewundernd anstaunen, ohne zu fragen, wie es geworden? Nein, wir haben ein Recht der Forschung, ebenso wie wir das Höchste, das die physische Welt hervorbringt, das neue Wesen, nicht bloss betrachten, sondern fragen: woher?⁵⁵ Und die größten Dichter sind uns vorangeschritten, haben geredet, Rechenschaft über das Werden ihrer Werke abgelegt, ohne Scheu vor Entweihung. Wir haben eine Möglichkeit und ein Recht der Erforschung.⁵⁶

Viel eher lässt sich sagen, dass eine Reihe von Autoren verschiedener Felder die um die Jahrhundertwende evidente Grundlagenkrise der Biologie zur Extrapolation vitalistischer Positionen nützt, ein in der Biologiegeschichte öfter

55 Die durchgehaltene aufklärerische Haltung ist ein sicheres Entscheidungskriterium zwischen ›Positivismus‹ und ›Geistesgeschichte‹. Vielleicht darf man zu Werners zitierter Formulierung eine Nestroy-Stelle aus den Paralipomena zu »Höllenangst« stellen, über das Schicksal: »Wie paßt das für heutzutage, wo der Mensch statt demüthig auf die Nasen zu fallen, lieber den *Kopf* zurückwirft und *fragt: Warum?*«

56 Werner 1890, 24 f.

auf tretendes Phänomen – so ja auch, wie oben (Kap. 3 und 4) gesehen, im Vitalismus von Aufklärung und Spätaufklärung. Verbunden mit dieser Krise, und deshalb ist das hier von Interesse, ist eine disziplinäre Methodenkrise der Philologie,⁵⁷ deren Ergebnis die Etablierung einer Literaturwissenschaft sein wird, zunächst in den deutschsprachigen Ländern und in Russland, dann in den slawischen Philologien; und eine ebensolche Grundlagenkrise in der Philosophie, die letztlich zur Etablierung der Wissenschaftstheorie führen wird sowie zur weiteren Differenzierung (oder Dekomposition) der philosophischen Fakultäten in Psychologie, Soziologie und Kulturwissenschaften geringerer Reichweite.⁵⁸

Poetik, Soziologie und Biologie, um es zu wiederholen, sind neben anderen Funktionen auch zentrale Klassifikationswissenschaften, die gerade deshalb sowohl in ihren sich autonomisierenden sozialen Handlungsfeldern als auch in ihren wechselseitigen Austauschbeziehungen verfolgt werden müssen. Was in der oben versuchten Auflistung mit einiger Penetranz nicht vorkommt, ist das, was als die Grundlagenkrise der ›modernen‹ Gesellschaft schlechthin gesehen werden muss, da in den Augen der literarischen wie wissenschaftlichen Akteure hier Literatur wie Kultur und Wissenschaft im Ganzen am Spiel gestanden sind: die Ausweitung des Wahlrechts, der Anfang moderner nationaler Massenpolitiken und die politische Artikulation eines Akteurs, der immer noch als ›vierter Stand‹ verstanden wird, sich selbst aber als organisierte Arbeiterklasse versteht. Die beginnende Literaturpolitik der Sozialdemokratie hat ein gutes Verhältnis zur Gattungspoetik, zur Geschichte und zur darwinistischen Biologie, wie sich leicht an dem Sozialdemokraten Samuel Lublinski, an Franz Mehring, an Georgi Plechanow bis hin zu Leo Trotzki (im Streit mit Viktor Šklovskij und den ›Formalisten‹) zeigen ließe. In der akademischen Welt der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit sind solche Artikulationen allerdings nahezu programmatisch ausgeschlossen. Sie zeigen sich nur an den Rändern; etwa in der Frage nach der Poesiefähigkeit des Großstadtromans und in der Bewertung des Naturalismus, im Beharren auf dem Dichtertum im Gegensatz zum bloßen Schriftsteller bei den Philologen;⁵⁹ sie zeigen sich an den *akademischen* Rändern, beim Lublinski der *Bilanz der Moderne* (1904) und beim Lukács der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1911), beim Benjamin Ende der 1920er Jahre. Es genügt an dieser Stelle zunächst, diesen Effekt als ›Hintergrundstrahlung‹ der Gattungspoetik von Vor- und Zwischenkriegszeit zu registrieren.

57 Zur ›Krise‹ (oder Konstitution) der germanistischen Literaturwissenschaft vgl. (als ›Zeitzeugen‹) Benda 1928; dazu die Bibliographie von Dainat/Fiedeldey-Martin 1994.

58 Vgl. die Beiträge bei König/Lämmert 1999.

59 Zu Petersens Dichotomie von Schriftsteller und Dichter in »Die Wissenschaft von der Dichtung« (1939) vgl. Rosenberg 1989, 78-84.

intra muros 2: Akademische Biopoetiken zwischen Innerer Form und Morphologie

›INNERE FORM‹, 1900. – Die angedeutete Rückbewegung erfolgt im Zeichen der ›Form‹ und der ›Gestalt‹ und schließt an die in der Goethezeit entwickelten Theoreme der Innenleitung an, ihr wichtigstes die »innere Form«. Goethe, man erinnert sich, hatte diese Formel als erstes Ersatzkonzept für die klassische Gattungslehre eingesetzt, Wilhelm v. Humboldt hatte damit die generische Individualität der Einzelsprachen zu fassen versucht.⁶⁰ In den Folgejahrzehnten wird die ›innere Form‹ – nach wie vor mehr Schibboleth denn systematisch belastbarer Begriff – zum Verständigungsbegriff, der die unterschiedlichsten Weisen, mit der Gattungsfrage umzugehen, koordiniert; und ihre wechselseitigen Inkommensurabilitäten zeitweilig verschwinden lässt. Überall dort, wo der Formbegriff als ›innere Form‹ wieder auftaucht, erinnert er daran, dass er ein autonomistisches und metaphysizierendes Ersatzkonzept für die soziale Kategorie der Gattung gewesen ist.

Sowohl Scherer als auch Dilthey bedienen sich bereits dieses Konzepts, scheinbar nobilitiert als Zentralbegriff der Nachbardisziplin Sprachwissenschaft, allerdings in durchaus unterschiedlicher Weise. Dilthey definiert die »innere dichterische Form«, »[e]in von Humboldt geprägtes Wort in eigenem Sinne nützend«, als die »*Vertheilung der Veränderungen*, welche [in der Genese des Kunstwerks, W.M.] an Erlebnissen nach den dargestellten Gesetzen stattfinden, sonach Neubildungen der Bestandtheile, entstehende Verhältnisse von Betonung, Stärke und Ausdehnung sowie umgeschaffene Beziehungen«;⁶¹ diese Form sei »in jedem einzelnen Falle ein Singulares«, wiewohl vergleichbar. Ähneln einander diese Verteilungen, lässt sich auf ein »Gemeinsames der Bedingungen« schließen; andererseits lassen sich »elementare Gleichförmigkeiten« präparieren: die Gattungen. Konstante Ursachen, so Dilthey, ließen sich als Prinzipien, diese wieder als Regeln darstellen, und ließen sich aus der Verbindung der Regeln »Ziele und Mittel der Dichtungsarten vollständig ableiten, dann entstünde eine *allgemeingültige poetische Technik*.« (ED 430f.) Das aber ist unmöglich, letztlich deshalb, weil das »Erlebnis« die »Grundlage der Poesie« (ED 434) ist und damit historisch relativ; »durch die *Leistung des dichterischen Genies*« wird »aus dem thatsächlich *Mannigfachen des gegebenen Lebens einer Zeit* [...] eine *Form*, sonach die *Technik* einer *Dichtungsart* hergestellt« (ED 470). Da die dichterische Form »nur durch eine Umbildung von Lebensvorstellungen in ästhetische Bestandtheile und Beziehungen« ent-

60 Die klassische Studie zur Inneren Form, die viele Belegstellen versammelt, ist Schwinger 1934 (auf Basis von Walzels Shaftesbury-These). Zum Thema auch Burdorf 2001 (pass.), Aumüller 2005 (von Humboldt über Potebnja ins russische 20. Jahrhundert); Reill (z.B. 1998) unternimmt eine Situierung der ›Form‹ in der spätaufklärerischen Wissenslandschaft unter besonderem Bezug auf Naturwissenschaft.

61 Zu alternativen Verwendungen des Begriffs bei Dilthey vgl. Dilthey 1905/2005, 510–520 (Komm. Gabriele Malsch).

steht, ist sie schon »durch die Coordination von Lebensthatsachen und Lebensvorstellungen bedingt, welche den Charakter eines Zeitalters ausmachen.« (ED 471) Im Goethe-Kapitel von *Das Erlebnis und die Dichtung* heißt es seit der umgearbeiteten zweiten Auflage (1907):

Sein erfahrendes Denken über das Leben, seine Wissenschaft und seine Dichtung sind einmütig in dem, was sie lehren. Einfache Verhältnisse umgaben ihn noch, die eine allseitige [...] Auffassung des Daseins möglich machten. [Kap. 5:] Dieser Zusammenhang eines im Erfahren wirksamen Denkens ist die Grundlage der Dichtung Goethes; er bestimmte die Entstehung ihrer poetischen Motive, die Ausbildung ihrer Fabeln und Charaktere und ihre innere Form, und auf ihm beruht die Entwicklung seiner Poesie. Es mußte die beständige Richtung seiner Phantasie sein, erlebte Wirklichkeit in das Poetische zu erheben. [...] So entstanden in der Verbindung seiner persönlichen Schicksale mit den großen Bewegungen um ihn her die höchst wirksamen Motive von Prometheus, Faust, Werther, Wilhelm Meister, Iphigenie und Tasso. Hierdurch war nun die *innere Form seiner Dichtung* bedingt. Der harte, eckige Rohstoff des Geschehnisses wird in dem Bildungsprozeß der Phantasie gänzlich umgeschmolzen und geläutert.⁶²

Bei Scherer, der den Begriff ebenfalls aus der Sprachwissenschaft Humboldts (re-)importiert, bedeutet »innere Form« »charakteristische Auffassung«,⁶³ sie teilt sich in eine »objektive« (naturalistisch, typisch, idealistisch) und eine »subjektive« Auffassung (die Modi: humoristisch, satirisch, elegisch, idyllisch) als »Hauptarten«. Die »innere Form« ist dabei ein für die Gattungsbildung bzw. die generische Realisierung des Kunstwerks zentrales Vehikel, das vor allem klassifikatorische Dimensionen hat:

Man kann nicht darstellen ohne auszuwählen, wenigstens nicht poetisch darstellen [...]. Die Auffassung eines Individuums als »Vater« ist also zugleich eine Einordnung in eine Gattung, eine Typisierung, ein Act der Generalisierung, also ein Verfahren, das auch in der Wissenschaft begegnet. [...] Aber damit Darstellung zu Stande kommt, müssen die Gegenstände den Durchgang durch das Individuum nehmen: da fragt sich, wie viel von dem Individuum an der Darstellung haften bleibt. (P 150)

62 Dilthey 1905/2005, 163f.

63 Eine authentische Formulierung findet sich in Scherers »Betrachtungen über Faust« (Goethe-Jahrbuch 6 [1885], wieder in Scherer 1886, 293-326, hier 298): »Innere Form ist die *Auffassung* des Gegenstandes durch den Künstler, die aller Darstellung vorausliegt und alle Darstellung bestimmt.« Die innere Form ist hier eine Kategorie des Stils, der in die »Eigenthümlichkeit der äußern sprachlichen und rhythmischen (poetischen oder prosaischen) Form« sowie in die »Eigenthümlichkeit der innern Form« zerfällt (ebd.). Bezugstext ist wie in der »Poetik« Goethes »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil«. – Zur »inneren Form« bei Scherer sehr defensiv Burdorf 2001, 276, dgg. ebs. Aumüller 2005, 105.

›Innere Form‹ bildet damit als produktive Abstraktion die Brücke zwischen individuellen und generellen Kategorien, daneben auch eine Brücke zwischen Wissenschaft und Poesie. »Äußere Form« wird hingegen für ›Darstellung‹, Metrik und Gattungslehre reserviert. Für R. M. Werner, dem allerdings das ganze betreffende Kapitel der *Poetik* verfehlt erscheint, ist ›innere Form‹

das herausarbeiten des notwendigen aus dem zufälligen des erlebnisses, sie muss erreicht sein, sobald der künstler den stoff zu gestalten beginnt, mit welchem er bis dahin nur spielte. wo sich individuelles und allgemeines schneiden, liegt die innere form; sie beginnt dort, wo das traumhafte endet und das bewus[s]te anhebt; sie ruht im dichter und lässt sich nicht erlernen. (in P, 263)

In dieser Weise habe Uhland von der ›inneren Form‹ des Sonetts sprechen können. Die innere Form wird erreicht, wenn das »Erlebnis« hinter seiner Formung verschwindet.⁶⁴ »Innere Form erreicht ein Keim [eines Gedichts, W.M.] im Dichter dann, wenn er sich von dem Boden löst, auf welchem er gewachsen ist, wenn er dem Dichter als etwas Selbständiges bewusst wird.«⁶⁵ ›Äußere‹ verhielte sich zur ›inneren Form‹ wie Rasse (äußere Erscheinung) zu Nation (Charaktereigentümlichkeiten, P 263). So dezidiert Werners Einwand gegen Scherer vorgetragen wird, so unklar bleiben die Differenzen; denn letztlich ist der systematische Gewinn der Formel derselbe, den Hiatt zwischen Fall und Regel, Konkretion und Abstraktion, Individuum und Gattung ›innen‹ zu lösen. Wie das genau vonstattengehen könnte, weiß niemand zu sagen. Ein anderer Scherer-Schüler, Max v. Waldberg, hat sich bei Scherer für seine Hinweise auf die Dichotomie von innerer und äußerer Form bedankt, die ihm bei seiner Monographie *Die galante Lyrik* nützlich gewesen seien; Scherer legt den Brief seinen Kollegnotizen der *Poetik* bei. Tatsächlich ordnet Waldberg dort nach »innerer« und »äußerer« Form und unterscheidet damit Motive, Rhetorik, Stil und gesellschaftliche Verortung (›innen‹) von den metrisch bestimmten Gattungen der ›galanten Poesie‹ (Sonett, Madrigal, Kanzone, Epistel, Ode, Epigramm, Tenzone: ›außen‹).⁶⁶ Die Begriffe lassen Waldberg allerdings keine Ruhe, er findet Belege für juristische Fachtermini in Testamenten (*forma internalexterna*) (in P, 198). Nicht viel später geht ein dritter Schüler Scherers, Jakob Minor, dem Begriff nach und kommt auf noch weitere Verzweigungen, die ebenfalls auf die 1770er Jahre verweisen, ohne freilich dem Geheimnis der ›inneren Form‹ damit näher zu kommen. Im Gegenteil erklärt Minor, der aktuellen Begriffsverwendung eigne keinerlei Kohärenz, »[a]lles, was zwischen dem rohen Stoff und der äußern Formgebung in der Mitte liegt, wird mit dem Gesamtamen der ›innern Form‹ bezeichnet: also die Auffassung des Stoffs (das Thema), die Motivierung, die

64 Werner 1890, 407.

65 Werner 1890, 411.

66 Waldberg 1885.

Einkleidung [!] in die Gattungen, die Komposition u. s. w.«, und wer den Begriff benützen wolle, müsse ihn erst »neu schaffen«;⁶⁷ seine Recherche ergibt, dass der Wert der ›inneren Form‹ allein in der Opposition zu einer ›äußeren Form‹ liege – zu einer äußeren Form also, die etwa mit der Übereinstimmung eines Schriftstücks mit Konventionen formeller Korrektheit umschrieben werden kann.⁶⁸

Ende der 1880er Jahre kommt also ein Begriff in Umlauf, den alle Diskussionsteilnehmer für wichtig, gar zentral halten, von dem aber niemand zu sagen wüsste, wie er verbindlich definiert werden könnte. Dieser Begriff zeigt damit nichts anderes an als ein *je-ne-sais-quoi*, mit Hilfe dessen darauf beharrt wird, dass es sich bei der Literatur um einen Gegenstand eigenen Rechts handelt; er dient der Reintegration der Poetik in die Philologie, die damit ein Gegenmodell zur philosophischen Ästhetik der ›Idee‹ aufbaut, und signalisiert die Zuständigkeit für einen Gegenstand, dem über die ›innere Form‹ seine Autonomie zugestanden werden soll – genauso, wie das um 1800 der Fall war. Doch geht es jetzt nicht mehr um die Autonomie der Literatur selbst, sondern um die Zulässigkeit einer Wissenschaft, und damit ist das Auftauchen des Begriffs im wissenschaftlichen Feld zu verorten.

Die Arbeit des Begriffsaufbaus, von der bei Minor die Rede war, unternimmt, wenig später, 1906, Oskar Walzel, indem er den Begriff auf Goethe zurückführt, über Goethe eine Linie in den englischen Neuplatonismus, zu Shaftesbury, konstruiert und damit für die noch heute weitgehend akzeptierte Genealogie der inneren Form als Übersetzung von Shaftesburys ›inward form‹ und, weiter zurück, als *endon eidos* Plotins verantwortlich zeichnet. Walzel ist eine jener Figuren, die den Paradigmenwechsel von ›Positivismus‹ zu ›Geistesgeschichte‹ markieren; Scherers naturwissenschaftliche Orientierung sieht Walzel um 1910 mit Comte, Lamprecht und den Soziologen zusammen und optiert selbst für eine »synthetische«, nicht analytische Literaturforschung mit den Parametern »Ideelles«, »Form« und »Leben«⁶⁹ – unter Rekurs auf Diltheys ›Erlebnis‹, auf der Basis von Rickerts und Windelbands Trennung natur- und geisteswissenschaftlicher Methodik. Walzels literaturwissenschaftliche Formwissenschaft steht selbst in einer polemischen Konstellation, die durch die Koordinaten ›Positivismus‹ und ›Geistesgeschichte‹ markiert werden kann.

Walzels Formwissenschaft, die seit der Jahrhundertwende den Blick auf die Faktur der literarischen Texte zurücklenkte, antwortet dabei auf ein Ereignis,

67 Minor 1897, 210.

68 Georg Bangens einschlägiger germanistischer Klassiker hieß: »Die schriftliche Form germanistischer Arbeiten. Empfehlung für die Anlage und die äußere Gestaltung wissenschaftlicher Manuskripte unter besonderer Berücksichtigung der Titelangaben von Schrifttum« (erstn. 1962).

69 Walzel 1910, 321. Walzels programmatischer Aufsatz endet übrigens mit einer Eloge auf Erich Schmidt, das – noch – regierende Haupt der Scherer-Schule (ebd., 334). – Zu Walzels Gestalt-Ästhetik in der zeitgenössischen Kritik vgl. Simonis 2001, 198-256.

das als der ›nominalistische Schock‹ der Jahrhundertwende nicht unpassend bezeichnet wäre. Das Erscheinen von *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902, dt. 1905) des Historikers und Philosophen Benedetto Croce, mit einer Generalabrechnung gegenüber den »leere[n] Phantasiegebilden«⁷⁰ der literarischen Gattungen. Diese »ganz willkürlichen und bloß zu praktischen Zwecken gemachten Einteilungen«⁷¹ würden problematisch und kunstfeindlich, sobald ihnen ein materialer Gehalt unterschoben würde; wie wenn man den Bibliotheksordnungen nach Format und Provenienz unterstellte, ›wesenhafte‹ Gattungen zu repräsentieren.

Das Interessante an Walzels Position ist nun, dass er die Frage der Inneren Form auf die Gattungsfrage zurückbezieht. Denn ganz offensichtlich war Scherers Verortung der Gattungsfrage unter ›äußerer Form‹ so ungenügend, dass er selbst schon in der Disposition der *Poetik* daran zweifelte (»zugleich noch unter ›Form‹; denn die Wahl der Dichtungsarten gehört doch auch zum dichterischen Proceß«, P 38). Die ›innere Form‹ kann – wie der ›Typus‹ – zwischen den analytischen Dimensionen der Literatur gleiten: von Kunstwerk über die Gattung bis hin zur (National-)Literatur selbst. Walzel führt noch 1923 in einem Kompromiss zwischen ›Gehalts-‹ und ›Gestaltästhetik‹ seine eigene Ableitung der ›inneren Form‹ der Goethezeit aus Plotin und Shaftesbury ins Treffen, wenn er versucht, das Terrain für die Gattungen nicht zwischen ›Stil‹ und ›Individualität‹ zerreiben zu lassen; auch für eine »organische Ästhetik« besteht – gegen den Nominalismus der Ausdrucksästhetik Croces und die ›große Persönlichkeit‹ Friedrich Gundolfs⁷² – »die Möglichkeit durchgehender Eigenheiten und Kennzeichen ganzer Reihen von Kunstwerken«, »von allgemeingültigen oder wenigstens für viele Erscheinungen gültigen Bestimmungen der künstlerischen Gestalt«, von »überindividuellen Merkmalen der künstlerischen Gestalt«.⁷³ Schon Walzels Shaftesbury hatte (in *A notion of the historical draught or tablature of the judgement of Hercules*) das plotinische *endon eidos* mit einem ›inneren Bild‹ der Gattungen illustriert:

Durchaus waltet [bei Shaftesbury, W.M.] der Grundgedanke, daß eine strenge formale Gesetzlichkeit, bedingt durch ein zugrundeliegendes geis-

70 Croce 1905, 35-39, hier 38. Zu Croces »Angriff auf die Gattungstheorie« im Kontext der Grundlegungsdebatten der Germanistik vgl. Klausnitzer/Naschert 2007.

71 Croce 1905, 39.

72 Gundolf äußert sich in »Goethe« (1916) ausführlich über die Gattungen (1916, 17-28).

73 Walzel 1923/1929, 16f. Walzel ersetzt ›Stoff‹ und ›Form‹ durch ›Gehalt‹ und ›Gestalt‹. »Gehalt« heißt: »in einer Dichtung alles, was an Erkennen, Wollen und Fühlen in ihr enthalten ist oder von ihr erwirkt wird. Gestalt ist in der Dichtung alles, was auf den äußern oder innern Sinn wirkt, was zum Ohr oder zum Auge spricht oder auch Gehör- oder Gesichtsvorstellungen wachruft.« (1923/1929, 178) In der Frage des Zusammenspiels von Gehalt und Gestalt einerseits, der Individualität beider Kategorien andererseits, kommt Walzel auf dem Umweg über A. W. Schlegels Theorie des Sonetts zu einer Skalierung von Gattungen nach ihrer Individualisierbarkeit (Epos – Drama – Lyrik, ebd., 184).

tiges Element, zu herrschen habe. Wie weit diese geistgeborene Form über eine rein äußerliche Form hinausgreife, wird durch den Hinweis auf die Dichtkunst dargetan: »Es ist bekannt, daß jeder Gattung von Poesie ihre natürlichen Verhältnisse und Grenzen angewiesen sind. Und es würde in der Tat eine große Ungereimtheit sein, wenn man sich einbildete, in einem Gedichte finde sich außer den Versen nichts, was man Maß oder Numerus nennen könne. Eine Elegie und ein Epigramm haben jede ihr Maß und ihre Proportion, so gut als ein Trauerspiel und ein Heldengedicht.« Gerade dieser Hinweis klingt in Goethes Worten nach.⁷⁴

Hat man Walzels Formwissenschaft auch so zentrale Begriffe wie ›Leitmotiv‹, ›erlebte Rede‹ u. a. zu verdanken, so ist es gerade das Festhalten an der Stoff-Form-Problematik der Goethezeit, die ihn vor einer nominalistischen Preisgabe der Gattung bewahrt; Walzel hat sich auch ausführlich der naturalistischen Dramatik und Ibsen gewidmet, der Aufsatz über das bürgerliche Trauerspiel (1914) setzt sich bereits mit Lukács' soeben publizierten Thesen zur Verbürgerlichung der Tragödie auseinander,⁷⁵ ist aber im Übrigen neuerlich um die Interpretation der Passage aus Goethes *Brieftaschen*-Text und die ›innere Form‹ herum gruppiert.⁷⁶ In einer die Debatte vorläufig abschließenden Formulierung heißt es 1931 bei Karl Viëtor:

Das Gattungshafte, dies will sagen, kann also nur in solcher ›inneren Form‹ liegen; aber derart, dass die für eine Gattung am meisten bezeichnenden Gehalte, wie andererseits ihre charakteristische prosodische Form, auf eine noch näher zu untersuchende Weise mit dieser besonderen Struktur zusammenhängen. Und diese drei Dinge: der eigentümliche Gehalt, die eigentümliche innere und äußere Form, machen zusammen, in ihrer eigentümlichen Einheit, erst »die« Gattung aus.⁷⁷

74 Walzel 1906, XXXII f.

75 Es handelt sich um Lukács' eigene Teilübersetzung von »Zur Soziologie des modernen Dramas« im Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 38 (1914). Vgl. dazu auch Walzels »Gehalt und Gestalt«, wo Lukács – der sich um diese Zeit immerhin bereits als von der ungarischen Regierung gesuchter Revolutionär im Wiener Exil befand und soeben »Geschichte und Klassenbewusstsein« (1923) veröffentlicht hatte – für seinen »mit Geschick und Erfolg« vertretenen »gesellschaftswissenschaftliche[n] Gesichtspunkt« lobend erwähnt wird, der »tatsächlich Weltanschauung mit technischen Eigenheiten der Dichtung« verknüpfe (1923/1929, 95).

76 Walzel 1922, 143 (»Das bürgerliche Drama«, 1914), vgl. auch ebd., 114-141 (»Zwei Möglichkeiten deutscher Form«, 1921). Walzel hat allerdings auch die zeitgenössisch naheliegende Gelegenheit nicht versäumt, die Poetik zu kulturalisieren bzw. zu nationalisieren, indem er einen Gegensatz zwischen J. C. Scaliger (Aristoteles, Regelpoetik, ›Außen‹) und Giordano Bruno (Plotin, *furor*-Poetik, ›Innen‹) konstruiert und Scaliger als ›Franzosen‹, Bruno hingegen zum Stifter ›deutschen‹ Formbewusstseins stilisiert (Walzel 1922, 58-84; »Aristotelisches und Plotinisches bei Julius Cäsar Scaliger und Giordano Bruno«, 1916).

77 Viëtor 1931, 435. – In der ersten Formulierung von 1923 war die Gattung noch »etwas in Form, Stoff und Gehalt Hineinreichendes« (Viëtor 1923/1961, 2) gewesen; mit der

Die »innere Form«, jetzt »[e]ine [...] eigentümliche ›Proportion‹, eine formale Gesetzhaftigkeit«, die die »Gattungsgestalt organisiert«,⁷⁸ eine »›innere Formgebärde«, wie Viëtor im offenbaren Anschluss an Jolles sagt,⁷⁹ der wieder an Shafesbury im Sinn Walzels anschließt, ist damit von einer Alternative zur Gattung in ihre Ingredienzien zurückgewandert.

Die ›innere Form‹ bleibt der Poetik erhalten und findet sich in der Folgezeit an so unterschiedlichen Positionen wie in Benjamins von unpublizierten *Hölderlin-Studien* (1915), wo »das Gedichtete« die Stelle der ›inneren Form‹ einnimmt, als gäbe es diesen Begriff noch nicht;⁸⁰ in Jolles' *Einfache Formen* von 1930.⁸¹ In Bachtins *Rabelais* (1940 bzw. 1965) ist das Lachen »nicht äußere, sondern *innere Form*«,⁸² in *Probleme der Poetik Dostojewskijs* (1929/1963) braucht Bachtin die ›innere Form‹ und die Differenz von »äußere[r] Form« und »innere[m] Gattungswesen«,⁸³ weil er zeigen möchte, wie die menippeische Satire die großen Formen affiziert; in seiner – auch hier methodisch stark biologisch fundierten – Schrift heißt das, die Menippeee dringe in die großen Gattungen ein und verändere diese,⁸⁴ also gleichsam wie ein Virus deren Genotyp. Bei der Menippeee geht es um das »Wesen der Gat-

Gattungswahl, »ein wesentlicher Akt der poetischen Tätigkeit« (ebd.), setzt sich der Künstler mit seiner Subjektivität einem Objektiven, der Gattung, aus, der »überkommene[n] und unabhängig vom objektiven [?] Interesse existierende[n] Gesetzhaftigkeit der poetischen Gattung, mit der sich der spontane Schöpferwille des Künstlers verbindet« (ebd., 3).

78 Viëtor 1931, 430.

79 Viëtor 1931, 433. Im Jahr zuvor war Jolles' »Einfache Formen« erschienen, Jolles 1930/1982.

80 Das »Gedichtete« ist die »Einheit von Form und Stoff«, es ist »nach dem Grundgesetz des künstlerischen Organismus« gebaut, es verbindet Kunst und Leben, indem das »Leben das Gedichtete der Gedichte« ist und »als letzte Einheit dem Gedichteten zum Grunde« liegt – alles Bestimmungen der ›inneren Form‹. Endlich heißt es am Ende der Einleitung, bevor Benjamin auf Hölderlin zu sprechen kommt: »Das Gedichtete wird sich so als die Voraussetzung des Gedichts, als seine innere Form, als seine künstlerische Aufgabe zeigen.« (GS II/1, 108-110) Vgl. auch Alt 1987. – Der Text erinnert in diesen Passagen frappant an den Lukács von »Die Seele und die Formen«.

81 Jolles zur Sage, die anders als die Saga vielgestaltig geblieben sei, ihre »äußere Form« von Fall zu Fall wechselnd: »Nur von ihrem inneren Bau, von ihrer inneren Form aus blieb sie beständig, nur als Einfache Form war sie unveränderlich, nur als Sage erhielt sie sich«, womit gesagt ist, dass es bei den Einfachen Formen um die ›innere Form‹ elementarer Poesie unter bestimmten medialen Bedingungen geht (1930/1982, 82). An anderer Stelle sagt Jolles, dass mit dem Begriffspaar Einfache Form/Kunstform das romantische Begriffspaar Naturpoesie/Kunstpoesie ersetzt und »durch Morphologie« geklärt werden soll (ebd., 225). Tatsächlich ist im Grimm-Arnim-Briefwechsel, auf den sich Jolles im Märchen-Kapitel ausführlich bezieht, schon davon die Rede, dass die ›alte, also die ›Natur-‹Poesie eine »innerliche Form von ewiger Gültigkeit« besitze, anders als die Kunstpoesie, woran nicht Jolles (der diese Stelle auslässt), sondern einige Jahre später Walzel erinnert (Walzel 1936, 336).

82 Bachtin 1965/1995, 143.

83 Bachtin 1985, 152.

84 Bachtin 1985, 135.

tung«, nicht um einen »bestimmten Gattungskanon«,⁸⁵ – Die ›innere Form‹ findet sich in Lukács' *Theorie des Romans* (Kap. I/4: »Die innere Form des Romans«: Abstraktion, Prozesshaftigkeit, Ironie, Kontingenz), wo die »äußere Form des Romans« »eine wesentlich biographische«, die »innere Form« durch die »Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst« gekennzeichnet ist.⁸⁶ In Welleks und Warrens *Theorie der Literatur* gehört sie, wie bei Scherer und Petersen, in die Gattungsdefinition:

Die Gattung sollte unserer Ansicht nach als eine Gruppierung literarischer Werke verstanden werden, die theoretisch auf der äußeren Form (Metrum, Struktur) wie auch auf der inneren Form (Haltung, Ton, Zweck – gröber gesagt, Gegenstand und Publikum) fußt. Die offensichtliche Grundlage kann die eine oder die andere sein (z. B. »Pastorale« oder »Satire« für die innere Form; dipodischer Vers oder pindarische Ode für die äußere); dann aber ist die Aufgabe des Kritikers, die andere Dimension herauszufinden, um das Schema zu vervollständigen.⁸⁷

Die ›innere Form‹ hat schließlich einen überraschenden Auftritt in Fredric Jamesons marxistischer Literaturtheorie. Das Schlusskapitel von *Marxism and Form* (1971), »Towards dialectical criticism«, gipfelt in einem Abschnitt »Marxism and Inner Form«,⁸⁸ wo das Konzept sich durch mehrere Vorzüge einer marxistischen Literaturinterpretation anempfiehlt. Zunächst, weil es ein hermeneutisches Konzept ist, kein zeitloses Gesetz »like the laws of the natural sciences« (MF 401), und damit, so Jameson, die Notwendigkeit der Interpretation impliziert; dann, weil es als »model of an ordered sequence of levels within the work (or, what amounts to the same thing, of a consecutive series of moments in the interpretive process)« (ebd.) sich gerade einer marxistischen Hermeneutik nahelegt: »The overall movement of a Marxist criticism is, of course, just such a passage from a surface to an underlying reality, from an apparently autonomous object to a vaster ground of which this object proves a part or articulation.« (MF 402) Jameson, der an der idealistischen Form/Inhalt-Dialektik ansetzt – »form« im Ganzen ist im Hegel-Abschnitt (»the logic of content«) »the working out of content in the realm of the superstructure« (MF 329) – und sie später, wie schon zuvor Peter Szondi,⁸⁹

85 Bachtin 1985, 154.

86 Lukács 1920, 70, 75.

87 Wellek/Warren 1955/1995, 252. Im Vorwort schreiben Wellek (ein in die USA emigrierter Wiener mit tschechischer nationaler Identifikation) und Warren: »Etwas näher steht unser Buch einigen deutschen und russischen Werken, Walzels ›Gehalt und Gestalt‹, Julius Petersens ›Die Wissenschaft von der Dichtung‹ oder Tomaschewskijs ›Literaturtheorie« (ebd., 7).

88 Jameson 1974, 401-416 (i. F. als »MF« u. S.).

89 Szondi 1956/1963, 9-13. Die »Geschichte der Gattung spielt sich in den Kunstwerken ab, als eine Dialektik von Form und Inhalt, von Überliefertem und Intendiertem. Nur als die Analyse dieser Dialektik ist, wie mir scheint, Gattungsgeschichte heute legitim.« (Szondi 1965/1991, 18)

wohl Lukács folgend – zur Gattungstheorie ausbaut, konstruiert damit einen sehr ›deutschen‹ Marxismus, der in einem Buch über Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács und Sartre sich Problematiken einhandelt, die der Marxismus selbst aus dem Hegelschen Erbe bezogen hat.⁹⁰ Die innere Form (›inner form« oder »Erlebnis«) der *Science Fiction* sei, ungeachtet der apokalyptischen Szenarien, die die Gattung ausbreitet, eine »positive fantasy« von »work satisfaction« (MF 406), die sich im »mystique of the scientist« (MF 404), der Phantasie nichtentfremdeter Arbeit, verberge; die Gattung zeige aber auch die ihr inhärente Zensur, da die Arbeit das Geheimnis einer Klasesengesellschaft ist. In der Kunstliteratur der Moderne hingegen »the inner form of literary works [...] can be said to have as their subject either production as such or *literary* production as well – both being in any case distinct from the ostensible or manifest content of the work.« (MF 409) Die marxistische Rekonstruktion der Inneren Form eines Werkes zeigt sie »as both disguise and revelation of the concrete« (MF 413), wie Jameson in offenkundiger Anlehnung an Marx' Ideologietheorie sagt.⁹¹

VON DER ›INNEREN FORM‹ ZUR MORPHOLOGIE. – Während und nach dem Ersten Weltkrieg lässt sich von einem richtiggehenden *take-off* der Gattungstheorie sprechen. Mit Karl Viëtors *Geschichte der deutschen Ode* (1923) und Günther Müllers *Geschichte des deutschen Liedes* (1925) gewinnt die germanistische Gattungsgeschichtsschreibung an Fahrt; beide Bände hätten zu einem großangelegten Unternehmen einer deutschen Literaturgeschichte nach Gattungen gehören sollen. Bei Julius Petersen, Robert Petsch, Viëtor, Müller und anderen wird daneben in Fachorganen und Festschriften um eine Begriffsbestimmung von ›Gattung‹ gerungen, nachdem die »Frage ob für die Literaturen der abendländischen Neuzeit gattungsgeschichtliche Darstellungen überhaupt einen Sinn haben und ob es sich hier nicht nur, wie Benedetto Croce meint, um Scheinprobleme handelt«, »schon durch die Werke dieser Art, mit denen vor allem die deutsche Literaturwissenschaft hervorgetreten ist, als entschieden gelten«⁹² konnte. Eine zentrale Rolle spielt dabei, wie bislang auch schon, in der Germanistik Goethe, aber nun nicht mehr so sehr der Goethe der *Brieftasche*, sondern der Morphologe und Naturforscher. Die ›Biologie‹ der Gattung rückt nun noch stärker ins Zentrum, bis bei Müller

90 Eagleton 1976, 20–36.

91 In »The Political Unconscious« (1981) spricht Jameson von einem Wandel der Inneren Form von Gissings Romanen (Veränderung von narrativen Kategorien und der – nach Raymond Williams – »structure of feeling«) aufgrund der nur scheinbar kontingenten Veränderung der Distributionsverhältnisse (vom »three-decker« der Leihbibliotheken zum billigeren Einzelband). Zu den Problemen von Jamesons Gattungstheorie vgl. Keckeis 2009.

92 Viëtor 1931, 429.

dann in den 1940er Jahren eine vollständig ausformulierte ›Morphologie‹⁹³ entworfen wird, die Literatur und Naturwissenschaft (wenn auch eine sehr spezifische) durchaus interdisziplinär auch auf institutioneller Ebene neuzubegründen versucht. Eine zweite Dimension von Biologie läuft daneben her, die mit dem Zauberwort des ›Typus‹ eine zweite, zwischen Natur und Kultur schillernde Vokabel der Goethezeit heranzieht, wie die ›innere Form‹ dem Repertoire des Vitalismus der Spätaufklärung entstammend.

Nach dem skizzierten Mäander der ›inneren Form‹ lohnt ein kurzer Blick auf den ›Typus‹, eine zentrale Denkkategorie nach der Jahrhundertwende und in den 1920er Jahren: bei Dilthey und Ernst Kretschmer, bei Spengler und Klages, Max Weber und Georg Simmel, bei Brecht und Feuchtwanger.⁹⁴ Die Konvergenz von Literatur und Goethe-Biologie erleichtert es, die einmal getroffene Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaften aufrechtzuerhalten und dennoch einzelwissenschaftlich anschlussfähig zu bleiben. So warnt Walzel stets (›antipositivistisch‹) vor dem Kausalitätsbegriff der Naturwissenschaften⁹⁵, diskutiert aber ausführlich verschiedene Anthropologien – Typologien – des Künstlers. Neben den Weltanschauungstypen Diltheys kommen hier Herman Nohl, Joseph und Ottmar Rutz sowie Eduard Sievers in Betracht (Rutz und Sievers spielen auch bei Hofmannsthal und Richard Strauss eine wichtige Rolle⁹⁶), bis hin zur Psychoanalyse reicht die Frage nach den Bedingungen der Formung des Künstlers und damit der Genese des Kunstwerks. Walzels Organismusästhetik (›organische Ästhetik‹) beschränkt sich wie die meisten anderen Ansätze der Stiltypologie seit dem ›Positivismus‹ Scherers und Diltheys auf das Interesse für die Genese des Kunstwerks, und nur insofern für die Gattung, als die Gattung eine Rolle in der Konzeption des Werks spielt. Walzels Darstellung gipfelt in einer an Dilthey, Strich und Wölfflin angelehnten Dreiertypologie, deren mittleres Glied die ›deutsche, organismusästhetische Innenleitung des Kunstwerks sensu Plotin, Herder und Goethe bildet.

Über aller Gattungsreflexion steht in den Zwanziger Jahren mit einiger Selbstverständlichkeit Goethes *Divan*-Poetik, die etwa bei Scherer noch keine Rolle gespielt hatte. Viëtor spricht selbstverständlich von den »Uranfängen«

93 ›Morphologien‹ gibt es in der germanistischen Literaturwissenschaft und den unmittelbaren Nachbardisziplinen bereits in den 1920er Jahren, bei Hermann Pongs und Herbert Cysarz; schließlich bei André Jolles (1930).

94 Zum ›Typus‹ als Kategorie der Literatur- und Geisteswissenschaft (›Strukturpsychologie‹, Charakterologie) der 1920er Jahre vgl. Benda 1928, 28-31 (zu Nohl, Rudolf Unger, Walzel, Rutz, Sievers, Müller-Freienfels, Spranger – Eduard Spranger hat in seinen »Lebensformen«, 1921, als Untertypen des ›ästhetischen Menschen‹: den Impressionisten, den Expressionisten und den ›Menschen von innerer Form‹; Benda lässt sich auch einen Seitenhieb auf Sombarts ›Händler und Helden‹ nicht entgehen). Zu Max Webers (und Simmels) »Idealtypus« vgl. Gerhardt 2001.

95 Walzel 1923/1929, 1-9.

96 Hiebler 2003, 402-409.

der Dichtung,⁹⁷ Petersen führt Goethes Fragment zu Ende, indem er das Schema zum Typenkreis vervollständigt, sehr klassisch und traditionell nach dem Redekriterium (monologisch/dialogisch; Bericht/Darstellung; Zustand/Handlung). Die eigentliche Forschungsfrage bleibt auch für Petersen die der Zuordnung von Autoren bzw. Autorengruppen zu Gattungen, er hofft dafür auf »Anthropologie und Anthropogeographie [Nadler!, W.M.], Psychologie [Kretschmer, W.M.] und Aesthetik, Geistesgeschichte und Soziologie – man kann sagen, alle Wissenschaften, die es mit dem Menschen zu tun haben, sind an der Erforschung dieser Probleme beteiligt.«⁹⁸

Sachlich zeichnen sich in der Gattungsforschung der Zwanziger Jahre drei zentrale Problembereiche ab: (1) die Gattungsgeschichte als Geschichte einzelner Gattungen (Ode, Roman, Lied) und ihre methodischen Probleme (Zirkularität der Gattungsdemarkationen; Induktion/Deduktion); (2) die Frage nach einer Gattungssystematik (›Typenkreis‹, Gattungstrias: das Verhältnis zwischen den ›Sammelbegriffen‹ oder Goethes ›Naturformen‹ Lyrik-Epos-Drama und historischen Gattungen); und (3) die Frage nach der Zuordenbarkeit von Gattungen zu Kollektivsingularen: entweder zu den ebenfalls meist in Triaden erscheinenden anthropologischen »Typen«, »Grundnaturen des Menschen«,⁹⁹ nach denen die Autoren klassifiziert werden; oder aber zu weniger virtuellen Kollektivsingularen wie Kulturen, Rassen, ›Stämmen‹, Klassen. Die akademische Gattungsforschung, entweder zum ›Geist‹ hin unterwegs oder zur Werkinterpretation, hat für die Letzteren, wo es sich nicht gerade um das ›Deutsche‹ handelt, wenig Interesse. Die ›sozialliterarischen‹ Methoden der Zeit haben ihre institutionellen Grenzen an der mangelnden Institutionalisierung der Soziologie und an der »Strategie der Ausgrenzung« in der Germanistik, »insofern weder Marxisten noch Sozialdemokraten Chancen auf einen Lehrstuhl hatten«.¹⁰⁰ Josef Nadler, solcher Umtriebe unverdächtig, wird von Zeitgenossen durchaus zugleich zur Rassenkunde und zur Literatursoziologie geschlagen.¹⁰¹

Die offene Flanke der akademischen Gattungsforschung ist der Hiat zwischen immer ausgefeilteren und nur mühsam organzistisch aufgefangenen Formanalysen des Einzelwerks, einer einschlägigen Methodik, die auf dessen Autonomie nach dem Vorbild des Lebewesens abzielt, und den Problemen, die die Gattungsgeschichte stellt. Es hat sich bei der bisherigen Diskussion schon abgezeichnet (innere Form, Typus, Gattungstrias der *Divan*-Poetik), dass die methodischen Diskussionen in diesem Bereich in die Richtung einer Biologisierung führen mussten, und hier in die einer Goethe-Biologie. Die Germanistik verließ sich nicht bloß auf Goethe als Gegenstand ihrer Be-

97 Viëtor 1923, 4.

98 Petersen 1925, 116.

99 Viëtor 1931, 426 f.

100 Voßkamp 1993, 299 f.

101 Benda 1928, 17, 22.

mühungen, sondern begann, gerade in der Gattungspoetik, auch die methodischen Vorgaben aus Goethe zu beziehen. Wo das der Fall war, ließe sich sagen, dass eine wissenschaftliche Disziplin von 1930 sich konsistent auf die Problematiken ihres Gegenstands von 1800 eingelassen hat. Andererseits bot sich eine solche Biologisierung der Literatur schon deshalb an, weil Goethe selbst eine selbstgeschaffene Problematik mit seinen biologischen Konzepten bearbeitete. Allerdings dauerte es bis zu Günther Müllers Entwurf einer »morphologischen Poetik«, bis jemand die *disiecta membra* von innerer Form, Typus, Organismus und Gestalt versammelte, um die Metamorphose erweiterte, die Philologie in eine Morphologie überführte und damit aus Goetheforschung vollends eine Goethewissenschaft konstruierte.

MÜLLERS »MORPHOLOGISCHE POETIK«, 1944. – Um diese »Morphologie«, die im Wesentlichen mit dem Namen Günther Müllers verbunden ist, wird in der Disziplingeschichte gerne ein Bogen gemacht,¹⁰² auch wenn der Müller-Schüler Eberhard Lämmert mit seinen *Bauformen des Erzählens* (1955) einen Nachkriegsklassiker der sog. »Werkimmanenz« geliefert hat; ein kurzer Blick darauf zeigt aber an einer problematischen »Lösung« noch einmal deutlich die Fragen, auf die sich die akademische Gattungsforschung hinbewegte. Müllers »morphologische Poetik« der frühen 1940er Jahre, seine »Gestalt-Forschung« beruht zunächst auf einer Goethe-Interpretation: Müller nimmt den Aphorismus »Kunst eine andere Natur, auch geheimnißvoll, aber verständlicher, denn sie entspringt aus dem Verstande«¹⁰³ wörtlich und nicht, wie bisher, »als bildlichen Ausdruck«.¹⁰⁴ Das hat gravierende Auswirkungen, denn mit diesem Manöver wird Literatur zu einer der »großen »Weltgegenden«, in der wie in der organischen Natur die ewigen Kräfte des Lebens sich gestaltend-umgestaltend manifestieren, bilden und umbilden.« (GL 155) Sechs dicht bedruckte Seiten wendet Müller für eine einzige Endnote auf, die diese Operation mit Belegstellen plausibilisieren soll.¹⁰⁵ Daraus ergibt sich dann alles Weitere:

102 Zu Müller vgl. Baasner 1996 und Klausnitzer 2000; zu Müllers Biographie Azzouni 2003, insb. zu Müllers Schwierigkeiten mit dem NS-Regime (u. a. wegen Katholizismus); zu Müllers »Neutralisierung« wurde 1937 mit Heinz Kindermann ein »polit[isch] zuverlässiger Gegenpol« (ebd.) nach Münster berufen. – Eine unerwartet positive Einschätzung findet Müller (mit guten Gründen) bei Bogdal 2002; zum größeren Kontext der »Gestalt«-Theorien vgl. Simonis 2001, die aber auf Müller nicht eingeht. – Vgl. Klausnitzer 1999, pass., zum »Halleschen Gestalt-Kolloquium« und zu Nadler.

103 WA I/48, 250 (»Maximen und Reflexionen«; Paralipomena).

104 Müller 1944a/1974, »Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie«, i. F. zit. als »GL« u. Seite; 1944b/1974, »Morphologische Poetik«, zit. als MP u. Seite; 1941/1974, »Die Grundformen der deutschen Lyrik«, zit. als »DL« u. Seite.

105 Vgl. die Diskussion von John Neubauers (1988, 1998) heftiger Abwehr dieser These oben, Kap. 6.

die eigene Geisteswendung, die eine neue Ansicht des bekannten literaturwissenschaftlichen Gegenstandes gäbe [...] und die Aufstellung einer Dichtungsmorphologie wünschenswert machte: die Auffassung der Dichtungen als erstlich und letztlich gestalthafter Erscheinungen oder Gegebenheiten, die Auffassung der dichterischen Gestalten oder Formen als Ausgestaltungen und Bekundungen einer hervorbringenden und bildenden Kraft, in der wiederum sich dasselbe ewig Lebendige dartut, das uns in der Bildung und Umbildung organischer Naturen entgegentritt. (GL 156)

Das Pathos der Formulierung verdeckt, dass hier zum ersten Mal seit der Jahrhundertwende die kategoriale Trennung von Natur und Kultur aufgehoben wird, beide Instanzen in ein Kontinuum gesetzt werden und das zentrale neukantianische Dogma der Methodendifferenz von Natur- und Geisteswissenschaften, das das ganze Unternehmen einer ›Kulturwissenschaft‹ begründet hatte, dahin fällt. (Eine ähnlich radikale Wendung zu einer ›Einheitswissenschaft‹ unternimmt zeitgenössisch nur – vielleicht mit Ausnahme von Cysarz' »Gesamtwissenschaft« – der in die Emigration gezwungene Wiener Kreis.) Damit geriete Müller selbst in die Nähe des ›überwundenen‹ ›Positivismus‹, übernahm er nicht das Methodeninventar von Goethes vitalistisch-idealistischer Naturwissenschaft; an die Stelle des physikalistisch gedachten Kausalismus eines Scherer (oder, zeitnäher, eines Otto Neurath) tritt die intuitive Schau (›Anschauung‹) der ›Gestalt‹-Phänomene und der morphologische Vergleich. Da allerdings Goethe die Morphologie vor allem als kulturalistisch gedachte Naturwissenschaft konzipiert hat und nicht umgekehrt, dominieren die Natur-Komponenten in Müllers literaturwissenschaftlichem Programm. Auf diesem Terrain kollabieren dann alle bis dahin sorgfältig von der Disziplin gehegten Dichotomien: ›Gehalt‹ und ›Gestalt‹, ›Form‹ und ›Inhalt‹, ›Form‹ und ›Stoff‹; die ›Idee‹ wird zu ihrer eigenen Verwirklichung.

Diese beiden Elemente lassen sich als Müllers zentrale Interventionen im literaturwissenschaftlichen Denken ausmachen: der Bruch mit dem Schisma von Natur und Kultur (oder: »Geist«) und der Übergang zu einer Einheitsmethode zur Erforschung beider Bereiche, gegengelagert durch interdisziplinäre Vernetzung, die weit über die von Walzel eingeleitete Annäherung von Kunst- und Literaturwissenschaft hinausgeht. Müller wird von den ›idealistischen Morphologen‹ in der Biologie (dem Botaniker Wilhelm Troll¹⁰⁶, Halle) wahrgenommen, publiziert in gemeinsamen Projekten¹⁰⁷ und arbeitet an der Universalisierung der Morphologie zur Universalwissenschaft.

Innerhalb der Biologie der Zeit ist die Morphologie allerdings eine hinsichtlich ihrer Basisanschauungen bestenfalls neutrale Nischendisziplin,¹⁰⁸ vor allem in Botanik und Paläontologie; die stark phylogenetisch-evolutio-

106 Zu Troll vgl. Levit/Meister 2006a; Claßen-Bockhoff 2001, Weberling 1999.

107 GL 148.

108 Vgl. zur Geschichte der deutschen (Tier-)Morphologie Nyhart 1987 u. 1995; auch Mitchell Ashs Rekonstruktion der deutschen Gestaltpsychologie (1995).

näre Orientierung, die sie bei Haeckel und anderen frühen Darwinisten hatte, wenn auch mit einer ›deutschen‹ (Goethe-)Schlagseite,¹⁰⁹ konnte hier leichter zugunsten früherer Optionen ›zurückgefahren‹ werden: Neoplatonismus (Troll), Lamarckismus, Kreationismus; jedenfalls handelt es sich deutlich um die Peripherie der deutschen Biologie der NS-Zeit.¹¹⁰ Die Idealistische Morphologie stand (ebenso wie der Neolamarckismus) im Dritten Reich unter starkem Beschuss der hier führenden Evolutionsbiologen, da die NS-Rassenkunde auf einem ›harten‹ Darwinismus beruhte, wie er im »Archiv für Rassen- und Gesellschafts-Biologie« schon seit der Jahrhundertwende vertreten wurde. Ein, wenn nicht *das* universitäre Zentrum nationalsozialistischer Rassenhygiene war Jena, mit G. Heberer, K. Astel und H. F. K. Günther (ab 1935 Berlin).¹¹¹ Der Botaniker W. Zündorf blies zum Angriff gegen Lamarckismus und, u. a. in »Der Biologe« 1940 und 1942, gegen die Idealistische Morphologie (Troll, Dacqué, Schindewolf), gegen die Morphologen schreibt er: »Da die Abstammungslehre ›der Wurzelboden für die Rassenkunde‹ [Heberer] ist, waren die geistigen Hintermänner mancher dieser Streitschriften gegen das Primat des genetischen Denkens in der Biologie unschwer zu erkennen«, nämlich die Ultramontanen.¹¹² – Von der Germanistik aus gesehen

109 Haeckels Hauptwerk von 1866 hieß: »Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie«; sein populäres Hauptwerk von 1868: »Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über die Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen und andere damit zusammenhängende Grundfragen der Naturwissenschaft«. Schon die »Generelle Morphologie« wird mit Zitaten aus Goethes naturwissenschaftlichen Schriften eingeleitet.

110 Levit/Meister 2006b.

111 Vgl. Weingart/Kroll/Bayertz 1992, 445-455, zum »Archiv« ebd., 199 f. u. pass.; dazu auch Hoßfeld 2007.

112 Zit. nach Hoßfeld 2005, 301 f. Vgl. auch Zündorf 1943, 102 (»Lehren der katholischen Theologie«). Hoßfelds Kommentar, es sei Zündorf »zu verdanken, sich [...] gegen diese antidarwinistische Theorie gewandt zu haben« (ebd.), und Zündorf habe – wie W. Zimmermann und G. Heberer – »für eine objektive phylogenetische Forschung, mit auf Erkenntnis der Kausalzusammenhänge gerichteten Methoden, in deren Zentrum die experimentelle Genetik stehen sollte« (ebd.) plädiert, ist wenigstens missverständlich formuliert. In einem früheren Artikel (Reif/Junker/Hoßfeld 2000) werden die von der Forschungsgeschichte (aus allerdings verständlichen Gründen, aufgrund der heftigen NS-Belastung führender Biologen) zu wenig gewürdigten deutschen ›Architekten‹ der Evolutionären Synthesis in Erinnerung gerufen, einer von ihnen ist Heberer (ebd., 73). Die Autoren berufen sich dabei auf das von Heberer herausgegebene Sammelwerk »Die Evolution der Organismen« (1943), in dem sich auch ein Artikel Zündorfs gegen die Morphologen (Zündorf 1943) findet. Junker/Hoßfeld (2002) erklären, »that the widespread impression of a special relationship between scientific Darwinism and national socialist ideology is not warranted by the historical facts« (243); der Artikel geht m. E. in der Apologie der spezifischen, in der NS-Zeit konstruierten Darwin-Variante etwas weit, auch wenn er um gewissenhaftes Belegen der individuellen nationalsozialistischen Verstrickungen der Hauptprotagonisten bemüht

nähert sich eine so situierte literaturwissenschaftliche Morphologie allerdings einem Naturalismus.

Zweitens bedeutet die Aufhebung der Form-Inhalt-Differenz durch Universalisierung von Form die nicht-hierarchische Gleichordnung der Dimensionen des Kunstwerks in einem »System aufeinander bezogener Faktoren« und deren »Wechselwirkung«; die »Korrelation eines jeden Faktors zu den übrigen ist seine *Funktion* in bezug auf das ganze System«¹¹³, unter einer Dominante oder Ausrichtung (*ustanovka*), wie die russischen Formalisten gesagt haben. In Viktor Šklovskijs *Theorie der Prosa* heißt es:

Die heutigen Literaturtheoretiker sehen die sogenannte Form eines literarischen Werks als eine Art Hülle an, durch die man in das Werk eindringen muß [...]. Aber ein literarisches Werk ist reine Form, es ist kein Ding, kein Material, sondern ein Verhältnis von Materialien.¹¹⁴

Und, an anderer Stelle: »Vom Standpunkt der Komposition aus gesehen ist der Begriff ›Inhalt‹ bei der Analyse des Kunstwerks vollkommen überflüssig. Die Form aber ist hier als *Kompositionsgesetz* eines Gegenstandes zu verstehen.«¹¹⁵ Bei Müller muss

eine Betrachtung unserer lyrischen Formen sich von jenem Dualismus »Form-Inhalt« freimachen. Das ist nicht leicht, weil unser Sprachgebrauch, unsere Gliederung des Wortschatzes [das wären Hjelmslevs ›Teilungen der Inhaltsform‹ der Sprache, W.M.] noch fühlbar von der Aufteilung nach Form und Inhalt bestimmt ist. Ein auffallendes Beispiel für die stets drohende Gefahr dieser Aufspaltung bietet die neuere Geschichte des Wortes »Gestalt«. Es wurde im Anschluß an Goethe als Fachausdruck eingeführt, um das stete Abgleiten des Formbegriffs ins Formalistische zu verhindern. Aber sehr bald schon hatte sich, in der Zwangsläufigkeit des Form-Inhalt-Denkens, zur Gestalt der Gegenbegriff »Gehalt« [gemeint ist Walzels *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, W.M.] eingefunden. Damit war denn der angestrebte Gewinn weitgehend schon wieder preisgegeben, und es blieb nach wie vor schwierig, Goethes entscheidendes Wort »Natur hat weder Kern noch Schale; alles ist sie mit einem Male« für die Erkenntnis der dichterischen Form oder Gestalt fruchtbar zu machen. (DL 109f.)

Auch wenn die Basismodelle bei Šklovskij, der an ein Automobil denkt, und Müller, der den Organismus meint: ›geprägte Form, die lebend sich entwickelt‹, voneinander extrem unterschieden sind, kann doch festgehalten

ist. – Auch über den Hallenser ›Gestalt-Kreis zwischen NS-Ideologie und Innerer Emigration liegen noch zu wenige dokumentarisch fundierte Arbeiten vor, vgl. zu Troll in diesem Kontext auch Menzler-Trott 2001, 190-193, allerdings mit stark polemischer Schlagseite und wenig Material.

113 Tynjanov 1928/1972, 273.

114 Šklovskij 1925/1984, 144.

115 Šklovskij 1925/1984, 54.

werden, dass kein anderer Autor der Zeit formalistischen, später strukturalistischen Basisintuitionen so nahe gekommen ist und sich so weit von dem idealistischen Dualismus Wesen/Erscheinung entfernt hat, so dass es für ›Form‹ »keines korrelativen Zwillingsbegriffs mehr«¹¹⁶ bedarf.

Müllers Morphologie hat zwei »Grundsätze«, denen zufolge »Dichtung« »eine *sprachgetragene* Wirklichkeit« und die »Kraft«, von der jene hervorgebracht werde, »eine Kraft der *Natur*« (MP 226) im Sinn von *physis* (MP 230) ist. In einer anderen Formulierung ist »Dichtung« eine »Gestaltwirklichkeit, die durch sprachliche Entfaltung eines Kräftespiels von Bedeutungen gebildet wird«, zugleich eine Bestimmung des »Typus Dichtung« (im Sinn von Goethes osteologischem Typus). Die Individualitäten der »unübersehbaren Reihen der wirklichen Dichtungen« sind nun

lauter Abwandlungen, Metamorphosen dieses Typus [...]. Diese Abwandlungen bilden Gruppen, in denen sich der allgemeine Dichtungstypus zu Gattungen und Arten besonders. Zum andern verwirklicht sich jede Dichtung in einem Werden, das bei aller Verschiedenheit mit dem Wachsen einer Pflanze verglichen werden kann und das sich durch Metamorphosen vollzieht. (MP 235)

Damit können Werkgenese und Gattungstheorie unter einem nicht nur formalen, sondern unter einem materialen Typusbegriff zusammengedacht und mit dem Metamorphosenbegriff unter dasselbe Bildungsgesetz gestellt werden.¹¹⁷ Werkgenese ist damit zugleich Genese in eine Typusregion hinein, die »Gattung« genannt wird; Gattung ist eine »Gruppenbildung, die den allgemeinen Typus Dichtung in minder allgemeine Typen auseinanderlegt« (MP 239), Gattungsbildung eine »besondere Metamorphose des gesamtlicherischen Werdens in verschiedene *Sonderarten des Werdens*« (MP 240). Die Frage, ob die Gattungstrias (Goethes!) »den morphologischen Aufgliederungen des Typus ›Dichtung‹ durchaus entspricht«, wird vertagt, reeller seien »morphologische Bildungsgruppen geringeren Anspruchs« wie die »Gruppeneinheiten« Lied und Ode, da sie gestalthaft in ihrem »Gestaltungsgesetz« erfasst werden können. Thematisch spezifizierte Gattungen wie der historische Roman berühren als »Gruppenbildungen« dagegen »die dichterische Gestalt nur höchst mittelbar« (MP 241). Die Typusanalyse (also etwa: die Erkenntnis der Präsenz der Gattung als einer regionalen Ausformung des Typus ›Dichtung‹ in den Werken) sei nötig, »um ein bloßes Klassifizieren zu vermeiden.« (MP 241)

An anderer Stelle (GL 195-206) wird der Prozess der Gattungsanalyse in naiver Deutlichkeit bestimmt. Zentral ist dabei Reihenbildung aufgrund von Anschauung; Petersens Typenkreis folge zwar Goethes Differenzierung von

116 Ejchenbaum 1965, 20.

117 »Der Typus ist [...] Grenze und Umfang einer Metamorphoseinheit. Er ist das Bildungsgesetz in seiner Reichweite, d. h. in der Reichweite seiner schon verwirklichten und noch zu verwirklichenden Metamorphosen [...].« (GL 189)

›Naturformen‹ und ›Dichtarten‹, sei aber durch einen abstrakten *esprit du système*, durch »einen unanschaulichen Begriffsschematismus merklich beeinträchtigt« (GL 199). Müller, der damit als Goethescher Morphologe nichts weniger als Goethes wichtigste Theoretisierung der Gattung relativiert, auf die sich alle triadischen Gattungstheorien (also alle) seit der Jahrhundertwende bezogen hatten, betont dagegen genau den von den meisten Autoren als positivistischen Rest vernachlässigten Schluss des *Divan*-Textes, wo es heißt,

so wäre doch vielleicht ein Schema aufzustellen, welches zugleich die äußeren zufälligen Formen und diese inneren nothwendigen Uranfänge in faßlicher Ordnung darbrächte. Der Versuch jedoch wird immer so schwierig sein als in der Naturkunde das Bestreben den Bezug auszufinden der äußeren Kennzeichen von Mineralien und Pflanzen zu ihren inneren Bestandtheilen, um eine naturgemäße Ordnung dem Geiste darzustellen.

Das »gattungsbildende Typusgesetz«, »das Wachstumsgesetz, das Bildungsgesetz«, »die Keimart, die plasmatische Bestimmtheit« müssen durch »Reihenbildung und Vergleichung« »zu entdecken versuch[t]« werden (GL 199): nicht durch Begriffsbestimmung, deduktiv, sondern ausgehend »von der Vielzahl der einzelnen Dichtungen« (GL 200), induktiv. Zu entdecken sind die »plastischen Grundgestalten«, das »Gemeinsame[] in den Bauplänen der Dichtungen«.

Die ›Baupläne‹ sind allerdings in der biologischen Morphologie etwas sehr Konkretes (etwa in der Anatomie), im Bereich der Literatur, mit den Mitteln der ›Anschauung‹ (als Gegenbegriff von Analyse) gewonnen, schon im Einzeltext etwas sehr Luftiges. Da, allgemeiner gesprochen, die Methode der Konstruktion von regionalen Typen bzw. Gattungen im Wesentlichen eine der intuitiven Erkenntnis ist, die darüber entscheidet, ob »echte Abwandlungen des Gestalttypus« (GL 208) vorliegen oder nicht, kann sie nur ebenso intuitiv ›verstanden‹ bzw. ›erfühlt‹ oder ›eingesehen‹ werden, aber nicht eigentlich überprüft. Es versteht sich ferner, dass eine Theorie mit dem Typus als Basisbegriff ein schlechtes Verhältnis zur Geschichte haben wird. In der literaturgeschichtlich dominierten Germanistik bis Nadler und Korff bleibe für »die Morphä der Dichtungen« »kein freier Entfaltungsraum«, auch die Gattungsgeschichten seien »unter dem Überdruck der geschichtlichen Fragestellung nicht zu ungehemmter Hingabe an die Gestaltbetrachtung« (GL 146) gekommen. Die Entfaltung des Typus ist letztlich geschichtsfremd; deshalb führen auch, bei aller Betonung des ›Werdens‹, kaum Brücken von Goethes Naturwissenschaft zur Evolution. Typologie muss nicht grundsätzlich geschichtsfreundlich sein, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tendierte sie dazu.¹¹⁸ Die Frage nach dem Verhältnis des Typus ›Dichtung‹ zu anderen Typen (zunächst dem »menschlichen Typus«, GL 208) bzw. des Verhältnisses

118 Vgl. auch Lukács 1954/1988, 345-348 (Dilthey).

zwischen regionalen Typen von ›Dichtung‹ und ›Mensch‹ zueinander, mit anderen Worten: der Beziehungen zwischen Gattungen und Kollektiven, bleibt ungestellt; es wird umgekehrt behauptet, dass die plausible »herkunftsmäßig[e] Reihung von Dichtungen« »zur Erkenntnis von Volks-, Rasse-, Stammes-, Zeitalertypen beitragen und auch deren Verhältnis zu psychologischen und Weltanschauungstypen klären helfen.« (GL 208) Die Instanz des Autors schließlich bleibt letztlich Medium der Natur; die »Verbundenheit zwischen Dichtung und Dichter« sei »physiognomischer Art«, womit sich ein Weg eröffne, der »ganz neue Aufschlüsse über die ›elementische‹ Bedingtheit dichterischer Gestalten einerseits und über ihren Zeugniswert für Rasse, Stamm, Volkstum, Epoche, Stand, Lebensform, Biographie usw. verheißt.« (GL 210)

Auch wenn nach Müller sich die »morphologische Poetik« keinesfalls auf die deutsche Literatur beschränkt, sieht die Sache in dem Aufsatz *Die Grundformen der deutschen Lyrik* (1941) ganz anders aus. Müller hat sich in der *Gestaltfrage* und in der *Morphologischen Poetik* mehrfach auf diesen Aufsatz bezogen, was der Grund dafür sein mag, dass er 1968 und 1974 wieder veröffentlicht wurde. Alles, was die poetologischen Arbeiten an innovatorischen Elementen mit sich bringen, wird in diesem Vorläufertext gnadenlos national und rassistisch fixiert, wenn es um die *deutsche* Lyrik – und nicht um Lyrik überhaupt – geht. Die Gestaltungsgesetze der Lyrik seien »im Grund nichts anderes als mit dem Keim gegebene Daseinsgefüge, in die hinein eine rassische Grundart sich notwendig entfaltet; im Plasma angelegte Bahnen des Werdens, auf denen geprägte Ursprungsform lebend sich entwickelt« (DL 107); Formen, die »das völkische Lebensplasma« (DL 106) hervorgebracht habe. Die Form des (deutschen) Liedes werde »durch ein Darin-Sein im Strom des Blutes und der Säfte und damit in den organischen Lebensvorgängen der Erde ausschlaggebend und bis in die Einzelheiten des Konturs, ja des Strophenschemas hinein gebildet« (DL 121), das Form-/Bildungsgesetz des Liedes sei »das Gesetz des sinnhaften Singens aus dem Innesein im Wellengang des Blutes und im Kreislauf der Lebenskräfte.« (DL 127) Da es das »deutsche Bildungsgesetz« ist, so sind Heines Lieder, man hat es erwartet, »keineswegs von einem inneren Werdezwang durchdrungen«, sondern »[w]as ihnen Einheit gibt, ist ein Wille zum Effekt.« Heine sei also, wie auch Franz Koch (einer der rabiatesten antisemitischen NS-Germanisten, Ordinarius in Berlin 1935-1945, der durch seine ›Eindeutschung‹ von Walzels Plotin-Goethe-Spur¹¹⁹ bekannt geworden ist) festgestellt habe, »kein deutscher Dichter.« (DL 128) Um 1900 setze eine »Zersetzung und Verintellektualisierung der völkischen Seelenkräfte« ein. – »Damit sind die Grundformen deutscher Lyrik unter dem Gesichtspunkt des organischen Werdegesetzes dargelegt.« (DL 141)

119 Goethe und Plotin. Leipzig 1925.

ALTERNATIVEN ZUR MORPHOLOGIE: DER FORMALISMUS DER 1920ER JAHRE. – Der ›russische Formalismus‹, die Literaturtheorie der Formalen Schule (Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum, Roman Jakobson) setzt an sehr ähnlichen Problemen an wie denen, die sich in der germanistischen Literaturwissenschaft nach 1900 stellen. (Tatsächlich sind die Beziehungen zwischen deutscher und europäischer und russischer Wissenschaft hoch, wenn auch einseitig: Während 1923 Walzel und Müller-Freienfels in beachteten Übersetzungen von Viktor Žirmunski und Aleksandr Beleckij vorliegen, ist das Interesse in der Gegenrichtung sehr begrenzt.)

Der Formalismus setzt sich zum Ziel, die Heteronomie der Literaturwissenschaft, ihre Abhängigkeit von Geschichte, Philosophie und Einzelwissenschaften theoretisch zu beseitigen und einheitlich aufzubauen, in Tuchfühlung mit den Autonomisierungsschüben der russischen literarischen Avantgarden. Die vorparadigmatische Situation, dass Philologen, politisierende Amateure und Kulturhistoriker (wie A. Veselovsky) für die Erkenntnis der Literatur zuständig sein sollten, soll überwunden werden. Das konnte nur gelingen, wenn man nicht bloß die Literaturwissenschaft als System aufbaute, sondern wenn man auch eine These zur Systematizität der Literatur entwickeln konnte. Genau das war die Intention der Formalisten; und als Prototyp eines (semi-)autonomen Systems galt, wie zur selben Zeit in der Germanistik, der Organismus.

Es wurde oben angedeutet, dass es in der Nachfolge des Formalismus und seinen Dissidenten eine ›deutsche‹ Linie gibt (V. Propp, M. Bachtin), die u. a. mit der Inneren Form operiert und eine besondere Form der Organizität des Kunstwerks und seines Gattungscharakters voraussetzt. Die Hauptlinie des Formalismus, ihr wichtigster Exponent in dieser Hinsicht wohl Tynjanov, arbeitet dagegen mit Darwins Evolution. Tynjanovs wichtigster Beitrag zur Gattungstheorie ist die Situierung von Gattung in einem Modell von Literatur als eines verschachtelten Systems von Systemen: in dem literarischen System einer Epoche, das in Gattungssysteme zerfällt, deren Elemente, die Einzelgattungen wieder eigene Subsysteme bilden, bis herunter zum Mikrosystem des Einzelwerks. Anders als in Saussures statischem Modell des Sprachsystems

Tynjanov in each case calls attention to the coexistence of past, present, and future elements within it, and to the crucial fact that the system is perpetually changing. Unlike Saussure's essentially static model of the language system, ›The main concept for literary evolution is the *mutation* of systems.‹¹²⁰

Tynjanov, so kann gezeigt werden, bezieht seine Auffassung eines evolvierenden Systems von Systemen, in dem die Elemente einer Ebene auf der nächsttieferen sich wieder als Systeme darstellen, aus der Evolutionsbiologie. Der

Gedanke liegt eigentlich nahe, ist doch Tynjanovs wichtigster einschlägiger Text bereits *Über die literarische Evolution* betitelt.

Tynjanov beginnt seinen Aufsatz *Das literarische Faktum* (1924) mit der Polemik gegen transhistorische Definitionen von »Literatur« und »Genre«. Aus Gattungsesentialismen (»Aufstellen einer ›festen‹, ›ontologischen‹ Definition von Literatur als eines ›Wesens‹«¹²¹) erwachsen Anschauungen von der Literaturgeschichte als einer kontinuierlichen »friedlichen Erbfolge« nach dem Muster *qui genuit*: »A zeugte B«. Dies treffe vielleicht für literarische Schulen und Phasen des Epigonentums zu, »aber nicht bei Erscheinungen einer literarischen Evolution, deren Prinzip Kampf und Ablösung ist.«¹²² Damit wird deutlich, dass Tynjanov einen Zustand des literarischen Feldes, der am autonomen Pol durch rivalisierende Gruppen gekennzeichnet ist, in die Literaturgeschichte extrapoliert und universalisiert; zugleich bestätigt sich, dass mit dem universellen »Kampf-Prinzip an die Evolutionsbiologie ange-dockt wird (oft genug hat – seit dem Naturalismus – das Vokabular des Darwinismus zur Selbstbeschreibung der Akteure in den Durchsetzungsphasen literarischer Bewegungen gedient). »Darwinismus« hat bei Tynjanov tatsächlich Methode.¹²³ Mit Darwin als Hintergrundannahme wird plausibel, dass Gattungen/Arten keine zeitlose Definition erfahren können (dasselbe gilt für »Literatur«), weil sich Gattungen »verschieben« und das »Genre« »schwankt«:

Aber auch das *Genre* als solches ist kein beständiges, unveränderliches System. Es ist interessant, wie der Begriff des Genres schwankt, wenn wir ein Bruchstück, ein Fragment vor uns haben. Das Bruchstück eines Poems kann als Bruchstück eines *Poems*, also als Poem empfunden werden, aber auch als *Bruchstück*, d. h. das Fragment kann als ein Genre begriffen werden. [...] Das Genre als System kann auf diese Weise schwanken. Es entsteht (aus Verstößen und Ansätzen in anderen Systemen) und zerfällt wieder, um sich in Rudimente [!] anderer Systeme zu verwandeln.¹²⁴

Das formalistische Automatisierungsprinzip (entgegengesetztes Konstruktionsprinzip zum automatisierten – Anwendung – Ausdehnung – Automatisierung) wird bei Tynjanov folgendermaßen differenziert: Die »neue Strömung und Ablösung der alten« kommt nicht »so plötzlich ans Licht der Welt, wie Minerva aus Jupiters Haupt«.

121 Tynjanov 1924/1981, 401

122 Tynjanov 1924/1981, 401 (i. O. gesperrt, W. M.).

123 Auch bei anderen Formalisten finden sich Darwiniana: Šklovskij führt Auseinandersetzungen mit Spencer; Jakobson setzt auf das teleologische Konzept der Nomogenese des russischen Biologen Berg – ein finalistisches Orthogenesis-Konzept –, das er noch in den 1960er Jahren in der bekannten Diskussion mit François Jacob vertritt (vgl. Jakobson 1968/1992, 401).

124 Tynjanov 1924/1981, 397.

Zunächst zeichnet sich das entgegengesetzte Konstruktionsprinzip ab. Es zeichnet sich ab auf der Grundlage ›zufälliger‹ *Resultate* und ›zufälliger‹ *Verstöße, Fehler*. Ein solch ›zufälliges‹ Resultat ist z. B. während der Vorherrschaft der *kleinen* Form (in der Lyrik das Sonett, das Quatrain usw.) eine beliebige Vereinigung von Sonetten, Quatrains usw. in einem *Sammelband*. Wenn aber die kleine Form sich nun automatisiert, so *verfestigt sich dieses zufällige Resultat, der Sammelband* als solcher wird als Konstruktion anerkannt, d. h. es entsteht eine große Form.¹²⁵

Innovationen im literarischen System entstehen also durch zufällige Variationen, »Fehler« in Gattungssystemen, die durch Stabilisierung zu Gattungswandel (oder: Artenwandel) führen und in weiterer Folge Auswirkungen auf die Dominanten synchroner Systeme haben und deren Hierarchiebedingungen verändern. Synchronizität ist also nur ein Grenzfall von Diachronizität, »the coexistence of past, present, and future elements« (Duff). Alle Lebensformen, »ancient and recent«, »make together one grand system« (Darwin). Wenn schließlich zur Klassifikation von Arten nicht die auffälligen, sondern die sekundären Züge herangezogen werden müssen, Homologien, nicht oberflächliche adaptive Analogien (Darwin), so sagt Tynjanov, »[a]usreichende und unerläßliche Bedingung für die Einheit des Genres im Lauf der Epochen sind die ›zweitrangigen‹ Züge, wie etwa die Größe der Konstruktion«¹²⁶ – man kann wieder ergänzen: und nicht etwa eine ›innere Form‹ der Gattung oder ihr ›Wesen‹.

Mit einem solchen Systementwurf ließ sich eine Disziplin gründen:

Bei der Frage [nach der Formalen Methode, W.M.] geht es nicht um die Methoden des Studiums der Literatur, sondern um die Prinzipien des Aufbaus einer Literaturwissenschaft – um ihren Inhalt, den hauptsächlichlichen Gegenstand der Erforschung, um die Probleme, die sie zu einer eigenständigen Wissenschaft machen. Es ist schließlich deutlich geworden, daß die Wissenschaft von der Literatur, wenn sie nicht nur ein Teil der Kulturgeschichte sein will, eine selbständige und spezifische Wissenschaft sein muß, die ihren eigenen Bereich konkreter Probleme hat.¹²⁷

Allerdings ist es eines, die Spezifität von Literatur zum Einsatz in einem Streit der Fakultäten (oder innerhalb einer Fakultät) zu machen, etwas anderes ist die Subreption der Autonomie des Gegenstands durch methodische ›Spezifikation‹ (»Wir sind keine ›Formalisten‹, sondern, wenn Sie so wollen, Spezifizierer«¹²⁸, sagt Ejchenbaum), oder, anders formuliert, die Unterstellung der Existenz eines disziplinären Gegenstands durch eine Disziplin, die zu seiner Erforschung antritt, oder, noch einmal anders, die Unterstellung,

125 Tynjanov 1924/1981, 413.

126 Tynjanov 1924/1981, 397.

127 Ejchenbaum 1924/1976, 71 (i. O. teilw. hervorgeh.).

128 Ejchenbaum 1924/1976, 72.

die Autonomie von Literatur gegenüber Geschichte, Kultur und Gesellschaft sei mit der Autonomie der Literaturwissenschaft gegenüber Geschichts-, Kultur- und Gesellschaftswissenschaft mitgesetzt und umgekehrt. Denn wie alle Erfahrung lehrt, ist Literatur meistens *nicht* autonom, nicht als Handlungssystem, nicht als Analysegegenstand, und auch die Literaturwissenschaft ist es nicht. Die erreichbare (Semi-)»Autonomie« als relative Abschließung eines nach eigenen Regeln verfahrenen Handlungszusammenhangs ist das Ergebnis historischer Konflikte, die zur Etablierung von solchen Handlungsfeldern führen, und keineswegs auf Dauer gesichert, was immer die Selbstbeschreibungen der Akteure enthalten mögen. Im »klassischen Weimar« bedeutet die Frage nach der Autonomie des Theaters, ob der Theaterdirektor nach seinen dramaturgischen Erwägungen Stücke gibt und die Hauptrollen besetzt oder doch der Fürst, der für sich das Theater hält und seine Mätresse auf der Bühne sehen möchte;¹²⁹ in der Sowjetunion nach dem Bürgerkrieg stellt sich die Frage, welche und wessen »Autonomien« mit der offiziellen Kulturpolitik konfligieren, und eben das ist der Konflikt, in dem die Formalisten stehen und vor dessen Hintergrund ihr theoretisch-institutionelles Agieren stattfindet. Insofern geht es *auch* um die Autonomie von Literatur in der sich etablierenden Sowjetgesellschaft; doch zunächst um die Ellenbogenfreiheit der Intellektuellen. Nicht zu Unrecht kann Bucharin anmerken, die Formalisten zeigten »den engen Spezialistenstandpunkt von Zunftgelehrten«, man lebe aber in einer Epoche, in der alle Spezialistenstandpunkte unerträglich seien; zudem sei dieser Standpunkt ideologisch. Wird man, so Bucharin, die Juristen nach der Autonomie des Rechtsdenkens fragen, die Popen nach der der Religion?¹³⁰

Bekanntlich haben die Formalisten der »literarischen Reihe«, der »autonomen« Evolution literarischer Formen durch Automatisierung und Verfremdung (Šklovskij) oder Automatisierung und Überwindung des herrschenden Kunstprinzips durch Mutationen von den Peripherien her (Tynjanov) andere Reihen gegenübergestellt und deren Wechselbeziehungen zu erforschen begonnen. Mit der, wenn die These stimmt, darwinistischen Fundierung von Tynjanovs Systemtheorie der Literatur sind die Voraussetzungen dazu allerdings ungünstig. Der Organismus mag sich von innen her konstituieren, einer Entelechie folgend oder einem genetischen Code, er steht doch physiologisch oder sozial in Umweltbeziehungen, die seine Existenz garantieren. Die organische Welt als Ganze hingegen hat als ihr Außen nur die anorganische (die in der Evolutionstheorie als umweltgesetzter Anpassungsdruck selbstverständlich

129 Vgl. die Querelen und Peinlichkeiten um Carl Augusts Mätresse, die SchauspielerIn Jagemann um 1800 bei Alt 2000, Bd. 2, 402-412; sowie die Krise zwischen Goethe und Jagemann um 1808.

130 Bucharin 1925/1976, 67, 60f.; vgl. Trotzki 1924/1976, 51. Lukács erklärt die bei Trotzki »Fetischisierung« (ebd., 54) genannte Isolierung einzelner sozialer Sphären (Recht, Kunst) aus der »Verdinglichung« im Kapitalismus (1923, 121), dem Marxschen Warenfetisch.

eine zentrale Rolle spielt). Von daher ist es nicht einfach, eine Systemtheorie so zu flexibilisieren, dass in ihr über- oder nebengeordnete ›Reihen‹ interagieren können. Man hätte dazu als das übergeordnete System die ›Gesellschaft‹ setzen müssen, wozu die Formalisten aber nicht bereit waren, da sich sonst wieder Literaturtheorie als Sonderfall von Gesellschaftstheorie dargestellt hätte. Viel Energie haben die Formalisten aufgewendet, um die Differenz zu soziologischen Methoden (die selbst wieder unter dem Druck der marxistischen Literaturtheorie standen) als einen Gegensatz von ›Evolution‹ und ›Genesis‹ darzustellen, unter der Rubrik des ›Einflusses‹. Die ›soziologische‹ Lesart des Problems sei die Erforschung des Autors: »Als besonders unzuverlässig erweist sich hier das geradlinige Verfahren der Erforschung der Autorpsychologie und der kausale Brückenschlag vom Milieu, vom außerliterarischen Leben und von der Klassenzugehörigkeit des *Autors* zu seinen Werken.«¹³¹ Man könne von keiner direkten Wirkung von Außen auf Innen sprechen, es gebe aber Fälle von »Konvergenz«, Ähnlichkeiten, Entsprechungen von Erscheinungen, die nicht auf Einfluss-Konstellationen zurückgingen. (Bei Darwin sind »Konvergenzen« oberflächliche adaptive Erscheinungen, kausal unverbunden.)

Wenn wir gleich die kausalen Reihen für einzelne Werke und Autoren aufstellen, so untersuchen wir nicht die Evolution der Literatur, sondern ihre Modifikation und auch nicht die Literatur, wie sie sich in Korrelation zu anderen Reihen verändert, evolutioniert, sondern wie die benachbarten Reihen sie deformieren [...].¹³²

Systemumwelteinflüsse sind deformative Modifikationen und können die Evolution nur stören. – Vermutungsweise ließe sich bei Tynjanov noch von einer speziellen Variante von Evolutionsbiologie sprechen. Die im *Faktum*-Aufsatz auffallende Betonung einer ›sprunghaften‹ Evolution der Literatur (»[n]icht planmäßige [d. i. teleologische oder ›orthogenetische? W. M.] Evolution, sondern Sprung, nicht Entwicklung, sondern Verschiebung«¹³³) könnte auf die nach 1900 einsetzende Konjunktur von saltationistischen Konzepten deuten, die gegen den klassischen Darwinschen Gradualismus auftreten. Sie beruhen auf dem Konzept der Mutation: der Speziesbildung durch plötzliche und vererbare Änderungen in der Morphologie der Organismen.¹³⁴

131 Tynjanov 1927/1981, 457. Vgl. auch Ejchenbaums Antwort an Trotzki, Ejchenbaum 1924/1976, 78 f.

132 Tynjanov 1927/1981, 457.

133 Tynjanov 1924/1981, 395 (i. O. gesp.).

134 In »Über die literarische Evolution« benützt Tynjanov den Begriff »смена«, was in der deutschen Standardübersetzung mit »Ablösung« wiedergegeben wird (»Als Hauptbegriff der literarischen Evolution erweist sich die Ablösung der Systeme, die Frage der ›Traditionen‹ aber verlagert sich auf eine andere Ebene«, 1927/1981, 437), in der englischen mit »mutation«, wie oben bei Duff zitiert. Der »Sprung« (скачок) aus dem »Faktum«-Aufsatz wird im russischen Tynjanov-Kommentar mit »Mutation« in Verbindung gebracht (bei Günther 1983, 277, Anm. 9).

WER IST DER METAPHYSIKER? – Auch in der Diskussion zwischen Marxisten und Formalisten spielt gerade der Darwinismus eine Rolle. In Trotzkijs Angriff in *Kunst und Revolution* (1924) – vor allem auf Šklovskij – findet sich das Zugeständnis, die sprachliche Form sei kein passiver Abklatsch einer Idee, sondern ein aktives Element:

Aber eine derartig aktive Wechselbeziehung – wenn die Form auf den Inhalt einwirkt und ihn manchmal grundlegend verändert – ist uns auf allen Gebieten des gesellschaftlichen und auch des biologischen Lebens bekannt. Das ist aber keineswegs ein Grund für den Verzicht auf den Darwinismus und Marxismus und für die Schaffung einer »Formalen Schule« in der Biologie.¹³⁵

Unklar bleibt hier, was eine »formale Schule« in der Biologie zu leisten hätte; am Ende der Ausführungen wird deutlich, dass es gegen den Vitalismus geht, der, wie im Marxismus traditionell, als Idealismus neben der Religion zu stehen kommt: Die biologischen Vitalisten sind die Formalisten/Idealisten im Bereich der Natur, die an geistige Prinzipien von Naturvorgängen glauben und überhaupt an die – religiöse – Prävalenz von Geistern in der Natur (man konnte sich dabei auf Marx' Wertschätzung Darwins berufen):

Auf dem Gebiet der Biologie ist der Vitalismus eine Variante derselben Fetischisierung einzelner Seiten des Weltprozesses ohne Verständnis für seine innere Bedingtheit. Der übersozialen, ursprungslosen Moral oder Ästhetik wie auch der überphysischen, ursprungslosen »Lebenskraft« fehlt nur noch ... der gemeinsame Schöpfer.¹³⁶

Man ist zu weitgehenden Zugeständnissen bereit: Lenin sieht in *Materialismus und Empiriokritizismus* in Ernst Haeckel den »spontanen Materialismus der Naturforscher« (Althusser) am Werk, ungeachtet aller monistisch-parareligiöser Flausen des alten Haeckel.¹³⁷ Biologische und gesellschaftliche »Basis«, bei aller schon von Engels eingeräumter »Rückwirkung«, verhalten sich zu diesen Rückwirkungen im »Überbau«, behauptet nun Trotzki (wie auch Bucharin), wie »Form« und »Inhalt« im Kunstwerk. Das ist ein hegelmарxistischer Topos (Jameson: »form« als »working out of content in the realm of superstructure«), jedoch keineswegs selbstverständlich, beruht er doch auf der Vorstellung, der »Inhalt« sei ungeformt, bevor er ins Kunstwerk eintrete (vom Künstler »geformt«), wo er doch als »Basis« gerade das Strukturschema abgibt, nach dem Literatur zu analysieren ist. (Jameson hat dann für *The political unconscious*, 1981, an dieser Stelle Vorkehrungen getroffen.) Diese Schwierigkeit ist nur aufzulösen, wenn man beachtet, dass, jedenfalls im frühen Sowjet-

135 Trotzki 1924/1976, 45.

136 Trotzki 1924/1976, 54.

137 Lenin 1908/1980, 365 (Haeckels »Welträtsel« als »Waffe im Klassenkampf«), 369 (Haeckel als bewusstloser Materialist).

marxismus, der Künstler das – unabdingbare, doch notwendig verzerrende – *Medium* der Vermittlung von Basis und Überbau ist und daher Ideologieproduzent, an hervorgehobener Position, ein ›Former‹ von ›Lebensstoff‹. Es hat also nicht in erster Linie mit der marxistischen Literaturpolitik zu tun, wenn die Ablehnung von Statements wie Šklovskijs ›die Form schafft sich einen Inhalt‹¹³⁸ als Fahnenfragen der Ideologietheorie wahrgenommen werden und daher den Formalisten in den frühen 1920er Jahren unerwartete Prominenz zuteil wird, sondern mit der Natur des Mediums Künstler, der im Marxismus eben nicht ›autonom‹ agiert. Tatsächlich geht es in der Debatte also um den Ansatzpunkt der Literaturwissenschaft: Während Trotzki und die marxistischen ›Formalisten-Soziologen‹ (die sog. »Forsocy«) Literaturtheorie nicht anders denn als Produktionstheorie auf einem ›spezifizierten‹ Terrain denken können, was den Formalisten als zu überwindender ›genetischer‹ Ansatz einer Einfluspsychologie erscheinen muss, denken die Formalisten an eine nicht so sehr gesellschaftlich autonome (daher die Akzeptanz der ›Reihen‹), aber vom produzierenden Subjekt weitestmöglich befreite ›Evolution‹ von Literatur, deren Geschichte und Bewegungsprinzipien nicht der subjektiven Willkür unterworfen und deren Subjekt daher die Techniken und die Gattungen sind – Kunst also als Naturvorgang betrachtet, Strukturgeschichte ›ohne Namen‹, deren avanciertestes Paradigma die Evolutionsbiologie ist. ›Evolution‹ und ›Metaphysik‹ sind daher für beide Parteien der Streiteinsatz; da dieser Streit mit den zeitgenössischen Denkmitteln nicht ausgetragen werden kann, ist die Debatte ein Dialog unter Schwerhörigen (der schließlich autoritär beendet wird). Es ist kein Zufall, dass die Debatte in den 1960er und 70er Jahren noch einmal geführt werden wird, dann unter den Auspizien eines ›strukturalen Marxismus‹.

MORPHOLOGISCHER DARWINISMUS. – Abschließend ist noch auf eine ›dritte‹ Position hinzuweisen, die zur Lösung dieser Aporien hätte beitragen sollen. Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1928)¹³⁹ orientiert sich, wie der Titel anzeigt, an einer ›Morphologie‹, die, wie das Motto anzeigt, sich auf Goethe beruft – wie im Bereich der Kulturphilosophie zuvor Spengler oder die Kulturmorphologen seiner Nachfolge, Frobenius und Toynbee; danach die interdisziplinäre Goethemorphologie der ›Gestalt‹.

Propps Ort in der Wissenschaftsgeschichte ist hinreichend festgelegt, gilt er doch seit der Kritik durch Lévi-Strauss¹⁴⁰ als interessanter ›Vorläufer‹ einer strukturalistischen Narratologie, der seine Kategorien nicht genügend von den empirischen Eierschalen seines Untersuchungsobjekts, des russischen Zaubermärchens, gereinigt habe; die eigentliche Entwicklung der Narratologie sei über die Linie Lévi-Strauss (Lektüre des Ödipus-Mythos, *Anthropo-*

138 Šklovskij 1925/1984, 35.

139 Propp 1928/1975 (i. F. als »MM« u. S.).

140 Lévi-Strauss 1960/1975.

logie structurale, 1958) – Bremond – Greimas (*Sémantique structurale*, 1966) zu Barthes (die als *L'aventure sémiologique* versammelten Erzählanalysen aus den frühen 1970er Jahren) und Genette in den sicheren Hafen der modernen Erzählwissenschaft eingelaufen, eine weitgehend abgeschlossene Geschichte. Allerdings könnte man umgekehrt behaupten, dass es sich bei dieser Traditionslinie um ein interessiertes Missverständnis handelt. Denn was Lévi-Strauss als defizitäre Mythenanalyse betrachtete, war eigentlich eine Gattungstheorie, eben eine Theorie des russischen Zaubermärchens; und da für eine avancierte Gattungstheorie im Gefolge der Querelen um den Formalismus Struktur nicht ohne Geschichte, Geschichte nicht ohne Struktur zu haben war, hat Propp darauf beharrt, seiner Theorie des Märchens eine Evolutionsgeschichte der Gattung nachzuliefern, die Untersuchung *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (1946), deren Grundlinien er schon in der Aufsatzpublikation *Transformationen von Zaubermärchen* (1928) entwickelte.¹⁴¹

Um welche Art von Gattungstheorie es Propp zu tun war, lässt sich wieder den biologischen Referenzen ablesen. Der Märchenforscher Arne, so Propp im Forschungsbericht, habe mit seinem Typenkatalog der Volksmärchen eine Klassifikation geliefert, »keine ausgesprochen wissenschaftliche Klassifizierung« (MM 18), doch ein außerordentlich wertvolles »Nachschlagewerk« (ebd.). Das zweite Verdienst Aarnes sei »die Einführung bestimmter Gruppen und Unterabteilungen« des Zaubermärchens, denn »vorher gab es keine Unterscheidung von Gattung (*genus*, russ. *rod*), Art (*species*, russ. *vid*) und Abart (*varietas*, russ. *raznovidnost'*).« (MM 18) »Allerdings befindet sich die Folkloristik noch in einem prälinnéischen Stadium.« (MM 19) Zunächst also muss es um die »echten Arten«, um einen biologischen, nicht logisch-klassifikatorischen Artbegriff (»Buffon«) gehen; dann um ihre Evolution (»Darwin«). »Echte Arten« für ein »natürliches System« sind solche, lässt sich konjizieren, die über Erzeugungsregeln, also »genetisch« definierbar sind. Mithin geht es um Funktion und »Struktur« der Märchen; die vorschnellen genetischen Ableitungen hat Šklovskij am Beispiel des Motivs der karthagischen Kuhhaut¹⁴² widerlegt (MM 21). Damit ist die »Erforschung der Struktur sämtlicher Märchenarten« »die wichtigste Voraussetzung für eine historische Erforschung des Märchens und die Analyse formaler Gesetzmäßigkeiten eine Voraussetzung für die Erforschung historischer Gesetzmäßigkeiten.« (MM 22)

141 Eimermacher (1975) weist als einer der wenigen auf die Möglichkeiten einer Aktualisierung Propps für die Gattungstheorie hin. – Zur narratologischen Verortung Propps vgl. z. B. Grazzini 1999, zum Kontext Martynowa 1990.

142 Dazu Šklovskij 1925/1984, 29f. Dieses Beispiel und die Frage nach Wanderung (Monogenese) oder Polygenese der Märchenmotive hatte in der Debatte mit den Marxisten eine wichtige Rolle gespielt. Die Marxisten und »Soziologen« erklärten die Tatsache des Auftauchens ähnlicher Motive aus gleichen sozialen Bedingungen in frühen Gesellschaften, die »Ethnologen« (Veselovskij u. a.) aus »Wanderung« (d. h. »Einfluss«), die Formalisten aus der Sujetkomposition.

›Morphologie‹ unterscheidet Konstanten und Variablen (MM 25), so wie die Biologie Analogien und Homologien unterscheidet. Am Material werden dann die bekannten Postulate vorgeführt: dass die Konstanten die ›Funktionen‹ als elementare Handlungsschemata sind; dass deren Zahl begrenzt ist; und dass sie stets in derselben Reihenfolge auftreten, ein Differenzkriterium zum Kunstmärchen, das diesem Zwang nicht unterworfen ist (MM 28). Schließlich bilden alle Zaubermärchen hinsichtlich ihrer Struktur »einen einzigen Typ« (MM 29), also: eine ›echte Art‹, von der dann auch eine »Definition einer Gattung« (MM 99) gegeben werden kann bzw. »auf der Grundlage von Strukturmerkmalen die Zaubermärchen völlig exakt und objektiv von allen anderen Märchenklassen unterschieden werden« können (es geht in der *Morphologie des Märchens* um die ›Art‹ ›Zaubermärchen‹, nicht um die ›Gattung‹ Märchen, schon gar nicht um andere Erzählgattungen, präzisiert Propp später, MM 221). Propps abschließender Schritt, die interne Klassifikation der Märchen nach Gattungen, Arten und Unterarten, wird völlig analog zur biologischen Klassifikation eingeführt (MM 100); als Ausblick wird auf die Untersuchung der Einzelelemente verwiesen, die »genetische« Erforschung des strukturellen Grundprinzips und schließlich auf die Erforschung der »Regeln und Formen der Metamorphosen«, »und erst dann kann die Frage nach Entstehung und Bedeutung der einzelnen Stoffe behandelt werden.« (MM 115) Mit den ›Metamorphosen‹ des Typus ist auch die Bemerkung verbunden, es »lassen sich auch Märchenformen voraussetzen, die in den Sammlungen nicht erfaßt sind« (MM 114), wenn »sämtliche Zaubermärchen als eine *Kette* von Varianten aufzufassen« (MM 113) seien, also die ›noch nicht realisierten‹ Möglichkeiten des Typus, die schon ähnlich Scherer und danach – offensichtlich Propp folgend – Todorov als ›theoretische Genres‹ postulierte. Sie lassen sich bei Propp – und damit indirekt bei Todorov – wieder auf Goethes Morphologie zurückführen, das ›Pflanzenerfinden‹. In der Antikritik zu Lévi-Strauss betont Propp die Solidarität mit Goethes Naturphilosophie (MM 219), vor allem dessen Osteologie. Der ›Bauplan‹ (Cuvier), das ›geheime Gesetz‹ (Goethe), in der Evolution die reale Verwandtschaft (Homologie), nicht die Anpassung (Analogie), in der Klassifikation die genetische Struktur, nicht die ›äußerlichen Merkmale‹ (›Linné‹) bilden die Struktur dieses (Proto-)Strukturalismus; mit Goethe betont Propp, dass der »Bereich der Natur und derjenige des menschlichen Schaffens [...] nicht voneinander getrennt« seien und dass es »für beide gleichermaßen gültige Gesetze« gebe, »die mit ähnlichen Methoden untersucht werden können« (MM 219). In *Transformationen von Zaubermärchen* sagt Propp schließlich gleich eingangs, man könne die Märchenforschung »in vielerlei Hinsicht mit der Erforschung organischer Formen in der Natur vergleichen«:

Wie der Naturforscher hat es auch der Folklorist mit [Grund]Arten sowie ihren Abarten von ihrem Wesen nach gleichartigen Erscheinungen zu tun. Die von Darwin gestellte Frage nach dem »Ursprung der Arten« kann auch

auf unserem Gebiet gestellt werden. Die Ähnlichkeit der Erscheinungen erlaubt weder im Reich der Natur noch hier eine unmittelbare, ganz objektive und absolut überzeugende Erklärung. Sie stellt ein Problem dar. Hier wie dort sind zwei Ansichten möglich: Entweder geht die innere Ähnlichkeit zweier, äußerlich nicht zusammenhängender und nicht zu verbindender Erscheinungen, nicht auf eine gemeinsame genetische Wurzel zurück – dieses ist die Theorie von der selbständigen Entstehung der Arten –, oder diese morphologische Ähnlichkeit ist das Resultat eines bestimmten Zusammenhanges – dieses ist die Theorie von der Entstehung auf dem Wege von Metamorphosen oder Transformationen, welche man auf verschiedene Ursachen zurückführen kann. (MM 157)

Propps Gattungstheorie der Folkloreattung ›russisches Zaubermärchen‹ ist damit die am konsequentesten biologisch argumentierende Gattungstheorie der Zeit; ihre methodischen Schritte konzipiert sie systematisch als den Weg von Linné über Buffon zu Goethe und, als historische ›Metamorphose‹ gedacht, letztlich zu Darwin. Über diesen Weg, ausgerüstet mit dem aus Goethe bezogenen Axiom der Kontinuität von Natur und Kunst, ergibt sich aus einer solchen Gattungsbiologie die Einsicht, dass das Problem der Gattung nicht im ›Vergleich von Merkmalen‹ (›Induktion‹) oder im Aufweis der ›Gattungsidee‹ (›Deduktion‹) liegt, aber auch nicht so sehr in der ›Schau‹ eines realisierten Typus, sondern in der Logik einer Produziertheit, die keinen bewussten einzelnen Produzenten kennt, entlang von Erzeugungsregeln, die niemand Einzelner vorgibt; dass also die Gattungskategorie eine spezifische Form von Transindividualität voraussetzt und ein Terrain besetzt, auf dem diese Transindividualität als Vexierspiel von Heteronomie und Autonomie, von Natur und Kunst erscheint.

extra muros: Soziopoetiken der ›Lebensform‹

Tendiert die akademische Gattungstheorie zur Biopoetik und gründiert eine solche Biopoetik auch die Gattungslehre des Formalismus, so beziehen sich die Anfänge der Soziopoetiken der Nachjahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit gerade in ihren beiden prominentesten und wirkungsmächtigsten Vertretern: Georg Lukács und Walter Benjamin, auf Nietzsche zurück. Nietzsches Mythopoetik der Griechen wird in eine Ideenlehre umgebaut, aus der dann später wieder eine Sozialgeschichte der Gattungen, eine soziologische Gattungsopoetik, eine marxistische Gattungs- (Lukács) und Medientheorie (Benjamin) entwickelt wird. Für die Zeitgenossen siedeln Literatursoziologie und Marxismus ausgerechnet bei der Neuklassik eines Paul Ernst (und Wilhelm v. Scholz, Samuel Lublinski, Otto Stoessl). Oskar Benda nennt in seiner Übersicht *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft* (1928) nach den wenigen Vertretern des Historischen Materialismus (Franz Mehring, Alfred Kleinberg) unter den ›soziologischen Tendenzen‹ so-

gleich »die Gruppe der ›Neuklassizisten‹«, als »[u]nmittelbar durch den historischen Materialismus befruchtet«:

Die Brücke schlug wohl P. Ernst, der vom Sozialismus herüberwechselte. Eine Fülle vordem gar nicht gesehener Probleme warfen S. *Lublinski* [...] und O. *Stoefl* auf. J. *Hirsch* [...] untersuchte die Wandlungen, welche die Wertung eines Dichters in verschiedenen Zeiten erfährt [...]. Auch G. v. *Lukács* zeigt, dass die soziologische Strömung ihren Wellenschlag bis zu Stefan Georges heiligen Hain entsendet.¹⁴³

In größerer Perspektive ist es demgegenüber gerade die frühromantische Gattungsreflexion Friedrich Schlegels, die über Nietzsche den Referenzpunkt abgibt. Das weist auf eine gänzlich andere Geschichte als die der selbstkonstruierten Genealogien von Marxismus, Frankfurter Schule und Literatursoziologie. Allerdings ist der Idealismus dieser Linie von Anfang an nicht der selbstgewisse Idealismus, der als materiale Ideologie die Bildungsinstitutionen und den Bildungsdiskurs fundiert; sondern ein schroffer, forciertes, unversöhnlicher Idealismus, der ein mehr als gespanntes Verhältnis zu diesen Institutionen verrät. Die Darstellung dieser Periode in den naturgemäß von hinten her geschriebenen Biographien von Protagonisten wie Lukács und Benjamin (Bloch, Kracauer, Adorno ließen sich anfügen) zeigt immer einen Idealismus, der bis zu seinem Umschlag in einen (immer noch) mehr idiosynkratischen als irgendeiner ›Linie‹ treuen Materialismus gespannt ist. Was daran stimmig ist, ist vor allem die Spannung zu den Institutionen, die den offiziellen bürgerlichen Idealismus verwalten.

SAMUEL LUBLINSKIS ›HEROISCHE MODERNE‹, 1904-1909. – In seiner Epochenbilanz *Ausgang der Moderne* (1909)¹⁴⁴ resümiert der Autor und Kritiker Samuel Lublinski die von heute aus gesehen erste Phase des modernen Aufbruchs in der Literatur und Kultur der Jahrhundertwende. Lublinskis erstes derartiges Buch, eine *Bilanz des Naturalismus* (1904), war eine großangelegte Darstellung der modernen Literaturbewegung gewesen. Jetzt, 1909, erscheint als zusammengehörig, was zueinander in Opposition zu stehen schien. Hofmannsthal wird für seine Essays gelobt, wenn ihnen auch »eine gewisse goldene Kühle«, die »zu einer letzten Klassizität allerdings gehört«, abginge, sie machen überhaupt die Signatur seines Werkes aus. Diese – etwas verfrühte – Gesamtschätzung des Œuvres wird gestützt durch die Auffassung, Hofmannsthal zeige eine starke Nähe zur »physiologischen Romantik«, zum Naturalismus also, an seinen Essays erweise sich überhaupt die Zusammengehörigkeit von Neuromantik und Naturalismus (A 90): Durch die Übertragung der naturwissenschaftlichen Methode auf die Literatur habe sich für

143 Benda 1928, 23. Vgl. auch P. Ernst über Lublinski und die »gesellschaftlichen Voraussetzungen« der Formkunst: Ernst 1906, 195-219.

144 Lublinski 1909/1976, i. F. zit. als »A« u. S.

den Autor eine »Ausschaltung des Willens« nahegelegt, zu der »sein Drang zur Form im schroffen Gegensatz« gestanden sei, »weil alle Form und Architektur durchaus den Willen [...] zur Voraussetzung hat.« (A 88f.) Die »Zwischenform« des Essays sei für Hofmannsthal wie geschaffen gewesen, »während es bedenklich wurde, als er sich der Lyrik und dem Drama zu nähern begann, wobei es sich sofort ergab, dass er in höherem Sinn überhaupt kein Formkünstler und vielleicht nicht einmal ein Dichter war« (A 90). Hofmannsthal sei Rhythmiker, nicht Lyriker, Redner, nicht Dramatiker, denn das Drama sei »eine Kunstform, die ihrer Natur nach nur entweder der synthetische Ausdruck der Entwicklung oder gar nichts ist«. »Die grossen und grössten Dramatiker sind immer und überall auch die grossen Synthetiker ihrer Epoche gewesen, die Exponenten und das letzte Wort ihrer Kultur.« (A 118) Wo diese synthetische Kraft fehle, werde das Drama zum bloßen »Ausdruck« einer »Zeitstimmung«, und bei Naturalisten wie Neuromanikern setze sich das »Gefühl der Abhängigkeit von Naturgesetzen« durch.¹⁴⁵

Von da aus setzt Lublinski an zu einer robust klassizistischen Gattungstheorie des Dramas,¹⁴⁶ die in der klassischen Zentralgattung gipfelt, einer Theorie der Tragödie. Nicht nur ist – gegen alle Theoreme, die den Gattungen einen Zeitkern und eine endo- oder exogene Historizität zuschreiben – »die Tragödie heute möglich«, sondern es liegt

[a]n sich [...] schon im Wesen der dramatischen Form, dass sie mit einer geheimen Tendenz zu der Tragödie als zu ihrem Endziel hinstrebt. Denn Kampf und Konflikt ist der Inhalt des Dramas, und der vollkommenste, gleichsam der ideale Konflikt ist jener, der sich selbst setzt. (A 124f.)

Es hat umgekehrt »heute [...] nur noch die strengste Form des Dramas, die Tragödie, eine Berechtigung, weil wir auch im Leben des Tages in einer Atmosphäre der von ewig sich kreuzenden Konflikte atmen und leben« (A 134). »Unser gegenwärtiges Dasein hat der Dramatiker dadurch zu erhöhen, dass er es zur Tragödie erlöst, indem er den Konflikt, der sich selbst setzt, in seiner dichterischen Vorstellung zu Ende denkt und gestaltet. (A 135)

Lublinski, man weiß es, qualifiziert sich damit zu einem Hauptvertreter der sog. Neuklassik um 1900, und konsequenterweise gipfelt die Schrift in eine Apologie von Wilhelm Scholz und Paul Ernst, dessen im selben Jahr erschienenen Versdrama *Brunhild* jene Vorgaben einlöst, die sich Ernst in der

145 A 118; die Tragödie ist »höchster Ausdruck einer synthetischen Kultur« (A 238).

146 »Jedes Drama, das nicht zur Tragödie strebt, zum sich selbst setzenden Konflikt, sondern andere Tendenzen verfolgt – psychologische etwa, oder ethische oder lyrische, oder auch selbst »dramatische Tendenzen« in einem Zufallsgegensatz – ist eben deshalb ein minderwertiges Erzeugnis, das aus der Entwicklung herausfällt, ausscheidet und sie schädigt, da es die Erziehung des Publikums zur Tragödie durch sein Dasein verhindert.« (A 123)

Schrift *Die Möglichkeit der klassischen Tragödie* (1904) selbst gesetzt hat,¹⁴⁷ ein Drama, das Lukács sehr beschäftigt hat. Noch optimistischer beurteilt Lublinski die Zukunftsaussichten der Literatur, und auch hier sind es die reinen klassischen, wo nicht antiken Gattungen, die einer Renovation entgegengehen: »Schon erwacht auch wieder ein Gefühl für epische Synthese, für das Epos im eigentlichen Sinn, das über den Roman hinausgeht« (A 217 f.); insgesamt sei »eine grosse Kunst« zu erwarten, »wieder die Tragödie, auch wieder die Fülle des Epischen und die durch strenge Lyrik gebändigte Dämonie der Natur« (A 240). Lublinskis Konzeption einer ›heroischen Moderne‹,¹⁴⁸ die der reinen Gattungen¹⁴⁹ fähig ist und sein wird, erfüllt idealtypisch die Erwartungen, die an eine ›konservative‹ neuklassische Position gestellt werden.

Auffällig ist allerdings erstens, dass eine Bilanzschrift einer literarisch-kulturellen Bewegung (vom Naturalismus zur Neuromantik) überhaupt so stark an den Gattungen hängt. Gewissermaßen vom anderen Ende her belegt Lublinskis *Ausgang*, dass die moderne Literaturbewegung von Anfang an als Literaturrevolution das Terrain der Gattungen als zentrales Schlachtfeld betrachtet hat, was auch aus einer gänzlich anders orientierten Bilanzschrift hervorgeht.

Adalbert v. Hansteins *Das Jüngste Deutschland* (1901), halb Literaturgeschichte der Literaturrevolution der Modernen, halb Augenzeugenbericht eines Mithandelnden, liest sich selbst wie ein Kriegsbericht, in dem zu erobernde Bastionen die Gattungen fungieren. Das Inhaltsverzeichnis nennt »Der Sang der Jungen (Lyrik)«, »Die Ächtung der Lyrik und das Ringen nach dem Neuen Roman«, »Die Erstürmung des Theaters und das neue Kunstgesetz« und lässt diese epische Erzählung im »Sturz des Naturalismus« gipfeln. Wenn die Eroberung, also: Besetzung und Neucodierung des Gattungsgefüges erste Priorität erhielt, erfolgte dies im latenten Bewusstsein um den Zusammenhang, dass politische Positionen im Gattungsgefüge durch Feldpositionen gespiegelt verhandelt werden. In einer für unübersichtliche Literaturverhältnisse charakteristischen Weise hat neben Hanstein und anderen mit Kurt Grottewitz ein weiterer naturalistischer Akteur die Position eines Klassifikators im Stimmengewirr der »Literaturrevolution« eingenommen. Grottewitz versucht – basierend auf einer Fragebogenaktion – hier Ordnung zu schaffen und ordnet sein »Poeten-Herbarium« »in eine Art von Linnéischem System«;¹⁵⁰ eine der Fragen, die er den Probanden stellt, lautet: »Meinen Sie,

147 Ernst 1906, 109-121; zu Ernsts Poetik vgl. Bucquet-Radczewski 1993; Žmegač 2002; Châtellier 2002. – Zu Lublinskis und Ernsts Positionen zwischen Sozialismus und ›Neuklassik‹ vgl. insb. Wunberg 1974, 391-401.

148 Vgl. die »ursprünglich durchaus heroische Naturanlage der Moderne« (A 217).

149 »Ernst verlangte vom Drama wieder den dramatischen Stil: geschlossene Form, logischen Aufbau, klare Handlung, durchdachten und durchgeführten Willenskonflikt« (A 163).

150 Hanstein 1901, 270.

daß eine besondere Dichtungsgattung (*Epos*, Roman usw.) in Zukunft die herrschende sein wird?»¹⁵¹

Zum Zweiten belässt es Lublinskis *Ausgang der Moderne* nicht bei einem bloßen literaturkritischen Befund oder Postulat, sondern untermauert seine gattungsästhetische Position durch eine Standortbestimmung auf zwei unerwarteten Feldern: der zeitgenössischen Soziologie und der Biologie, die damit in den Begründungszusammenhang einer klassizistischen Gattungspoetik einrücken. Neben der allgemeinen Diagnose der ›heroischen Moderne‹ als Bedingung der Möglichkeit des Rekurses auf die alten ›reinen‹ Gattungen sieht sich Lublinski zunächst zu einer Selbstkritik veranlasst, denn vor Tische, noch in der *Bilanz der Moderne* (1904), las man's anders. Lublinski gibt Auskunft über seine einstige Anhängerschaft an den Marxismus, ein biographischer Zug, den er mit Paul Ernst teilt (und mit Hermann Bahr, zum Teil auch mit Gerhart Hauptmann und Arno Holz).¹⁵² Ernst war Mitglied der ›Jungen‹ in der SPD gewesen und hatte sich – übrigens aus Zwecken einer kleinteiligen Polemik mit dem damals ebenfalls noch marxistisch argumentierenden Hermann Bahr über die Frauenfrage¹⁵³ – an Engels gewandt, ein Umstand, dem man einen der bekannten ›Altersbriefe‹ über historischen Materialismus verdankt.¹⁵⁴ Die ›Synthese‹ der ›Kulturwerte‹, die aus den zeitgemäßen ›neuen Rhythmen, Nüancen und Linien und Farben‹ zu einem ›mächtigen Stil‹ ›emporwachsen‹ sollte, glaubte Lublinski nicht mehr in der ›Literaturrevolution‹ zu finden, sondern im Marxschen Klassenkampf und in der ›werdenden Kultur‹ der Arbeiterbewegung (A 226 f.), wogegen vom neugewonnenen Standpunkt aus Sozialismus und Naturalismus in ihrem einseitigem Determinismus konvergieren (A 229). Für diesen neuen Standpunkt findet Lublinski zwei leicht widersprüchliche Formulierungen, die, beiseite gesprochen, aufgrund der Erfahrungen, die man in den Kulturwissenschaften in der letzten Dekade machen konnte, nicht ohne Delikatesse sind: Was er heute Kultur nenne, ›nannte ich damals Klasse‹ (A 227) und, zum Imperativ ge-

151 Zit. nach Hanstein 1901, 270, Hervorh. W.M. Einige der Antworten auf diese Umfrage sind dokumentiert in Brauneck/Müller 1987, 426-444.

152 Lublinski und Ernst gehören dem Geburtsjahrgang 1866 an, Max Halbe ist 1865, Bahr und Holz 1863, Schnitzler, Schlaf und Hauptmann 1862 geboren; sie gehören also zu jener Generation, die den Naturalismus trägt (Hofmannsthal und Karl Kraus sind 1874 geboren, Leopold v. Andrian 1875). Literarische Generationen mögen sich durch ähnliche zeitgeschichtliche Prägungen bestimmen lassen, wesentlicher ist hier der gemeinsame Zeitpunkt des Eintretens ins literarische Feld. – Ernst promoviert 1892 aufgrund der Thematik und des marxistischen Ansatzes seiner Dissertation auf Anraten Rosa Luxemburgs in Bern (›Die gesellschaftliche Reproduktion des Kapitals bei gesteigerter Produktivität der Arbeit‹, Bern 1893, wieder Berlin 1894) (Châtellier 2002, 36).

153 Bahrs Angriff auf Ernst war signifikanterweise bereits in der ›Freien Bühne‹ erschienen.

154 Friedrich Engels an Paul Ernst, 5. 6. 1890. MEW 37,411-413; auch MEW 22, 80-85 (›Antwort an Herrn Paul Ernst‹).

wendet: »An die Stelle der Klasse muss die Kultur treten und an die Stelle des Naturgesetzes der sich selbst setzende Konflikt der Vernunft« (A 231). Die soziologische Klassifikation in Klassen erscheint damit als Verhinderungsgrund dieser ›modernen Synthese‹, eines erneuerten modernen Epochenstils, der sich im Scheitern an ›reinen‹ Gattungen auswirkt: am lyrischen Drama Hofmannsthals ebenso sichtbar wie an der naturalistischen Tragödie Hauptmanns, an der realistischen wie an der ›neuromantisch‹-psychologischen Erzählung, die, weder breiter Roman noch streng gefügte Novelle, ihre Zeit »um ihre Synthese und um ihr Epos« bringen (A 175). Hier wird bereits der Einsatz deutlich, den Georg Lukács in der Weltkriegszeit in der *Theorie des Romans* aufnehmen wird und der dem älteren Motiv der Zeitgebundenheit der Gattungen eine neue Wendung geben wird, unter Wiederaufnahme des Motivs der ›Totalität‹ der Humboldtschen Tradition. Neben der sozialen ›Entklassifizierung‹ bei dezenter Anrufung eines ›Volkes‹ (»Volk aber [...] könnte die Moderne allerdings gebrauchen«, A 247) – und damit der ungewollten Betonung dieses Aspekts – ist das zweite bemerkenswerte Motiv die deutliche, wenn auch polemisch vorgetragene Einsicht in den systemischen Charakter der Gattungen, einerseits als kulturell hergestellte Vernetzung der literarischen Gattungen untereinander, andererseits als Diagnose der Vernetztheit der literarischen Gattungen mit dem Ganzen der Kultur.

Als zweite bedeutende Dimension (neben »Politik« und »Philosophie«) erscheint bei Lublinski überraschenderweise die Naturwissenschaft, hier vor allem als Lebenswissenschaft, und, spezifischer, als Darwinismus. Es mag auch dem ›Bilanz-Charakter der Schrift geschuldet sein, dass der Darwinismus, der Diskurs und Kollektivsymbolik seit den 1860er Jahren dominiert hatte, und nicht etwa die aktuellere Grundlagenkrise der Physik mit ihren epistemologischen Problemen herangezogen wird; doch hat gerade die – gut informierte – Abhandlung der Evolutionstheorie bei Lublinski ihren systematischen Sinn. Wenn die Gattungen eine solche diagnostische *und* implementative Kraft hinsichtlich jener ›modernen Synthese‹ haben sollen, dabei die soziale Klassifikation heruntergespielt wird, wird jene Instanz umso bedeutsamer, die Klassifikations- und Evolutionswissenschaft schlechthin ist. Der Darwinismus wird vorsichtig als aus Gesellschaftstheorie (Malthus) abgezogene »Ideologie« (A 273) hinterfragt, die bei Sozialisten und Rassen-theoretikern wieder in die Gesellschaftstheorie eingespeist würde; »Rasse« wird als biologische Entität ebenso zurückgewiesen wie als »Kulturorganismus« (A 285) begrüßt. Wenn der Darwinismus als tief in die moderne Kulturbewegung eingelassen begriffen – Lublinski kann hierbei auf seine ›literatursoziologische Methode der Inbezugsetzung literarischer und sozialer Fakten rekurrieren – und die Naturwissenschaft in bemerkenswerter Weise als Kulturphänomen dekonstruiert werden kann, dann wird es auch möglich, gegen den positivistischen Determinismus eine scheinbar obsoletere Alternative wieder ins Spiel zu bringen: Goethes idealistische Morphologie des variierenden Typus, eine zukunftssträchtige Position, wie sich zeigen wird.

LEBENSPHILOSOPHIE UND FORMSOZIOLOGIE: LUKÁCS, 1909-1915. – Eine Lösung auf der marxistisch-soziologischen Seite ist die Verlagerung des Status des ›verzerrenden Mediums zwischen Basis und Überbau‹ vom Autor auf die Gattung: ein Weg, den Lukács in der Dramentheorie als ›Soziologe‹ beschreibt, dann in der Epostheorie (*Theorie des Romans*) als malkontenter Hegelianer, dann als Hegelmarxist (*Der historische Roman*). Der frühe Lukács gehört unter jene ›Vitalisten‹, ›Lebensphilosophen‹, als die Trotzki die russischen Formalisten klassifizieren wird. Der Formbegriff ist hier noch weitgehend an den des ›Lebens‹ gebunden; mit Bergson und Simmel gedacht, ist ›Form‹ eine Fixierung, Verdichtung, Ballung, des ›Lebensstroms‹.¹⁵⁵ Anlässlich von Paul Ernsts *Ariadne auf Naxos* gibt Lukács eine Art Definition von Gattung:

Jede Form der Dichtung fragt nach dem Wesen des Menschen, und ihre lebenserhöhende Bedeutung liegt darin, daß sie das an sich chaotische Durcheinander von Wollen und Empfinden, von Denken und Handeln, von Eindruck und Ausdruck zu der sinnvollen Substanz eines wirklichen Ichs, einer »Seele« verdichtet; daß sie die Unangemessenheit von Außen und Innen, der dieses Chaos als leidenschaftendes, aber gerecht zukommendes Gegenüber entspricht, aufhebt, um die »Seele« in einer ihr adäquaten Wirklichkeit aufleben zu lassen. Und die Formen unterscheiden sich voneinander nach Art und nach Grad dieser Substantialität, die die in ihnen gestaltbare »Seele« erhält, nach der Qualität der Ballung, die sich in dem idealen Rezeptiven vollziehen muß, auf daß die Gestalt der Dichtung ihm als monumental gewordenen Spiegelbild erscheine und die Gestaltung das Sehnsuchtsvoll-Stumme in ihm zum Lautwerden erlöse.¹⁵⁶

Lukács' erstes literaturtheoretisches Projekt ist allerdings bekanntlich eine Literatursoziologie des Dramas. Eine Literatursoziologie, die als Gattungssoziologie auf der Grundlage eines solchen Lebensbegriffs angelegt ist und in

155 »Alles im Begriff Schöpfung bleibt dunkel, solange man, wie wir gewohnt sind und wie der Verstand nicht anders kann, an Dinge denkt, die geschaffen werden und an ein Ding, das schafft. [...] Dinge aber und Zustände sind bloße Ansichten, die unser Geist vom Werden aufnimmt. Es gibt keine Dinge, es gibt nur Handlungen.« (Bergson 1907/1967, 255) »Also erst wenn diese methodische Priorität der ›Tatsachen‹ gebrochen ist, wenn das *Prozessartige eines jeden Phänomens* erkannt wurde, kann es verständlich werden, daß auch das, was man ›Tatsachen‹ zu nennen pflegt, aus Prozessen besteht.« (Lukács 1923, 202) In der Romantheorie »erscheint der Roman im Gegensatz zu dem in der fertigen Form ruhenden Sein anderer Gattungen als etwas werdendes, als ein Prozeß«, deshalb im pessimistischen Rahmen der Theorie als »die künstlerisch am meisten gefährdete Form« (Lukács 1920, 65) Zu Lukács/Bergson vgl. auch Colletti 1976, pass. – »Geschichte und Klassenbewusstsein«, eine Arbeit, die mit Recht immer wieder als Lukács' philosophisches Hauptwerk betrachtet wird, zeigt sicher die gelungenste Synthese von lebensphilosophischen Intuitionen und sozialphilosophischer Analyse; es ist für den Autor signifikant, dass sie genau *zwischen* seinen Selbstpositionierungen als Radikalist einer freischwebenden ästhetischen Intelligenz und jener als freiwillig gebundener Parteiästhetiker entstanden ist.

156 Kutzbach 1974, 53 (Lukács: [Paul Ernst:] »Ariadne auf Naxos«, 1914).

der Resurrektion der Tragödie in der neuklassischen Dramatik Paul Ernsts gipfeln soll, muss einen Weg zwischen dem Sozialen und dem, was sich mit dem ›Leben‹ verbindet, suchen.

Die Aufgabe der Literatursoziologie kann nicht sein, sagt Lukács im Vorwort (1909) zu seiner *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (ungar. 1911), die »wirtschaftlichen Verhältnisse einer Zeit als letzte und tiefste Ursache ihrer gesellschaftlichen aufzuweisen und dadurch die unmittelbare Ursache der künstlerischen Erscheinungen aufzuzeigen«; Ergebnisse einer solchen Soziologie sind »grell inadäquat«. Sie untersucht in den künstlerischen Schöpfungen die Inhalte und zieht eine gerade Linie zu den wirtschaftlichen Verhältnissen. »Das wirklich Soziale aber in der Literatur ist: die Form.«¹⁵⁷ Die Form macht das »Erlebnis« erst zur Mitteilung für ein Publikum; das »Erlebnis« selbst wird »bereits sub specie formae erlebt« und

ist eine seelische Aktivität und steht nicht vorgegebenen Erlebnissen als etwas gegenüber, das ihr Zum-Ausdruck-Gebracht-Sein zustande bringt und modifiziert; sondern sie hat auch im Erlebnis selbst eine aktive Rolle. Wie man von Michelangelo zu sagen pflegte, daß er schon in den Felsbrocken Statuen sah, so sehen die Dichter in den Geschehnissen des Lebens, in ihren Erlebnissen, die Tragödien, Komödien, Novellen und andere Gattungen.¹⁵⁸

»Die echte Form des echten Künstlers ist a priori, eine ständige Form den Dingen gegenüber, etwas, ohne das er nicht fähig wäre, die Dinge überhaupt wahrzunehmen«;¹⁵⁹ »die Form ist seelische Realität, sie nimmt lebendig teil am Seelenleben, und als solche spielt sie ihre Rolle nicht nur als auf das Leben

157 Lukács 1909/1981, 10. Eine Parallele findet sich im Protest des Russischen Formalisten Boris Ejchenbaum gegen »die einfache Übertragung sozial-ökonomischer Probleme auf das Studium der Kunst. Das Material widerstrebt einem solchen Vorgehen, weil es seine eigene, spezifische Soziologie hat.« (1924/1976, 79, Hervorh. W.M.) Einer Ausführung einer solchen »spezifischen Soziologie« hat Ejchenbaum im Aufsatz »Das literarische Leben« (1929) vorgearbeitet, zu einer Ausarbeitung ist es aber nicht mehr gekommen. Ejchenbaum nimmt hier die Polemik gegen den »Vulgärmarxismus« wieder auf, »eine nach dem Prinzip Ursache-Wirkung erfolgende Ableitung literarischer Formen der Epoche (z. B. die Poesie Lermontovs und der Getreideexport der 30er Jahre)« (1929/1981, 473). Dagegen habe schon Engels in seinen Briefen über den Historischen Materialismus von der ›Wechselwirkung‹ (von Basis und Überbau) gesprochen. (Es ist genau jenes Engels-Diktum, auf das sich Trotzki in seiner Formalismus-Polemik bezogen hatte und dafür von Ejchenbaum des Abgehens von marxistischen Prinzipien geziehen wurde.) Die Abwehr solcher materialistischen Kurzschlüsse, wie auch bei Lukács, erfolgt gerne unter Bezug auf ein angebliches Diktum Karl Kautskys, die Reformation sei ›nichts anderes‹ als das Ergebnis von Veränderungen auf dem Wollmarkt gewesen, ein Zitat, das Ernst Bloch erfunden zu haben scheint und das so oft wiederholt wurde, dass man sich zu fragen beginnt, ob an der These nicht doch etwas dran ist.

158 Lukács 1910/1973, 29 f.

159 Lukács 1909/1981, 11.

wirkender und die Erlebnisse umgestaltender, sondern auch als vom Leben gestalteter Faktor.«¹⁶⁰ Der dritte Faktor des Sozialen an der Form ist der Umstand, »daß der Wirkungswille schon in die Form einbegriffen ist und daß ihm seine Grenzen von den sozialen Wirkungsmöglichkeiten gesteckt sind.«¹⁶¹ In den Beobachtungen *Zur Theorie der Literaturgeschichte* von 1910 heißt es, es sei die »Form, die das in ihr als Stoff enthaltene Leben in einem Werk zu einem geschlossenen Ganzen ordnet, die Tempo, Rhythmus, die Fluktuationen, Dichte, und Dünne, Härte und Weiche dieses Lebens bestimmt.«¹⁶² Dieses Formapriori des Sozialen gilt für den Künstler nur in besonderem Maß; generische Wahrnehmung gilt nicht nur für das künstlerische Spiel und seine Rezeptionsbedingungen.

Diese Sozialanthropologie der literarischen Form in nuce ist allerdings nicht die einzige Form von ›Form‹ beim jungen Lukács. Ihr steht ein Begriff von »Form« gegenüber, durch den sich das große Kunstwerk vom Leben abschneidet:

Alle vollkommenen Arbeiten ragen gerade wegen ihrer Vollkommenheit aus allen Gemeinschaften heraus und sie vertragen es nicht, daß man sie in irgendeine, von Außen ihnen angenäherte Ursachenreihe hineinstellt. Im Wesen des künstlerischen Werkes, im Wesen der Formung gibt es ein solches isolierendes Prinzip: es schneidet alle Fäden, die es ans lebendige, konkrete, sich bewegende Leben binden, durch und gibt ihr ein neues, in sich geschlossenes, sich mit nichts berührendes und mit nichts vergleichbares Leben. In allen Kunstwerken gibt es irgendeine »Inselhaftigkeit«, wie Simmel sagt: womit sie sich dagegen wehren, daß sie ein Teil der Kontinuität irgendeiner Entwicklung werden.¹⁶³

Franco Moretti hat diese zweite Variante von Form die »tragische« genannt. In der *Theorie der Literaturgeschichte* wird noch zu zeigen versucht, wie es zu diesem zweiten, kristallinen Leben der Formen, als »reine Form aere perennius«, kommen kann, das bald in der metaphysischen Sphäre angesiedelt sein wird. ›Reine‹ Form ist nicht immer schon, sondern »wird« erst »raum- und zeitlos, a-historisch und a-sozial«,¹⁶⁴ sie kann es werden, weil in den veraltenden Werken der Lebensstoff nicht völlig durchgeformt wird; das, weil sie zu tief in den epochalen Sozial- und ›Lebens‹-Bezügen stehen und sich auf diese zu ihrem Verständnis verlassen können. ›Letzte‹ Durchformungen von Werken beziehen ›Lebensstoff‹ auf ein »Schema einer großen, symbolischen Allgemeinheit«,¹⁶⁵ das sich zwischen sie und die Rezipienten schiebt. Große Formen verdanken »ihre Kraft, die eine ursprüngliche und einheitliche Welt

160 Lukács 1909/1981, 12.

161 Lukács 1909/1981, 12.

162 Lukács 1910/1973, 31.

163 Lukács 1910/1973, 46.

164 Lukács 1910/1973, 45.

165 Lukács 1910/1973, 45.

ordnet, der zugrundeliegenden Weltanschauung«;¹⁶⁶ die großen Formen verlassen als paradigmatische Formulierungen den Fluxus der Geschichte und der sozialen Optiken. Damit wird allerdings der These vom sozialen Formapriori die Tür in ein ontologisches Apriori, in eine gattungstheoretische Hinterwelt geöffnet; diese gewinnt in den 1910er Jahren bei Lukács das Übergewicht gegenüber der sozialapriorischen und wird immer stärker metaphysisch aufgeladen. ›Leben‹ und ›Form‹ fallen auseinander:

Form coagulates into a cruel a priori – extreme, tragic, opposed to life – because Lukács wants to conserve ›life‹ in a state of fluid and ›open‹ indeterminacy. What Lukács is aiming to avoid is a concept which is, however, essential to the analysis of culture: the concept of *convention*.¹⁶⁷

Tatsächlich sucht Lukács – wenigstens in den 1910er Jahren – stets die schroffsten, aufgesteiltesten, am weitesten von der bloßen Konventionalität des Literaturbetriebs entfernten literarischen Szenarien seiner Gegenwart auf, um an ihnen Gattungssoziologie oder gattungstheoretisch fundierte Geschichtsdiagnose zu treiben – wie die Dramatik der formaristokratischen Strenge der Neuklassiker. Der forcierte Klassizismus Lukács' berührt sich von daher auch mit dem Hang zum ethisch-ästhetischen Extremismus bei Benjamin. Und tatsächlich neutralisiert Lukács planmäßig seinen eigenen sozialapriorischen Einsatz (und damit zugleich eine angemessene Literatursoziologie), indem er die Formen zu *literarischen* Formen vereindeutigt und geschichtsphilosophisch belastet. Diese Vereindeutigung enthält gleichwohl eine Ambiguität: Werden in *Die Seele und die Formen* Gattungen wie Essay, Dialog, Novelle, Roman und lyrisches Drama daraufhin befragt, ob sie als ›Formen‹ das ›Leben‹ in der Moderne zu fassen vermögen, so oszilliert ›Form‹ in den großen Gattungsschriften zwischen den ›Sammelbegriffen‹ oder ›Naturformen‹ der Gattungstrias (Lyrik, Epos, Drama) und den Gattungen (Roman, Tragödie). Das deshalb, weil die Dramengeschichte von der Frage nach der Möglichkeit einer modernen Tragödie angetrieben wird und die Romantheorie die ›sentimentalische‹, gespannte Romangattung als Dekomposition des homerischen Epos (bzw. als Ersatzform dafür) exponiert. Dass Tragödie und Epos, ganz nach dem hierarchischen Denken der klassischen bzw. klassizistischen Gattungspoetiken, jene Leit- bzw. Symptomgattungen sind, die allein den Aufwand lohnen, steht außer Frage. Die Tragödie ist eben »das paradigmatische Drama«;¹⁶⁸ die Komödie – vom Salonstück, vom Schwank oder dem *well-made play* ganz abgesehen – erhält in der Dramenschrift keine tragende Rolle.

166 Lukács 1910/1973, 32.

167 Moretti 1983/2005, 12. – Benjamin schreibt in der Vorrede zum Trauerspielbuch (Manuskriptfassung): »Der Fluß der Phänomene gefriert in der Idee, und seine tausend beweglichen Wellen schließen zur einen gefesteten Eisdecke zusammen, die dauert.« Benjamin: GS I/3, 947.

168 Kutzbach 1974, 54 (Lukács: [Paul Ernst:] »Ariadne auf Naxos«, 1914).

Der Geschichtsmythos des frühen Lukács beruht auf dem Klassizismus der Goethezeit und ihren Gattungssensibilisierungen: vor allem auf Humboldts Theorie der epischen »Totalität« (*Über Goethes Hermann und Dorothea*)¹⁶⁹, auf Hegel, auf A. W. Schlegels Theorie vom organischen Kunstwerk, auf F. Schlegels Geschichtsschematismus der griechischen Literatur und seiner Theorie der Moderne, die bei Lukács in eine Theorie nicht der Entgrenzung, sondern eine der verzweifeltsten Nicht-Passungen von Geist und Kleid, Kleid und Körper, Welt und Seele, Gattung und Kunstwerk umgebaut wird. Auf die Natur ist, anders als bei Schlegel und Humboldt, kein Verlass mehr: Die erste Natur ist phänomenal geworden, an ihre Stelle ist die »zweite Natur« getreten, »die Welt der Konvention«,

eine Welt, deren Allgewalt nur das Innerste der Seele entzogen ist; die in unübersichtlicher Mannigfaltigkeit überall gegenwärtig ist; deren strenge Gesetzmäßigkeit, sowohl im Werden wie im Sein, für das erkennende Subjekt notwendig evident wird, die aber bei all dieser Gesetzmäßigkeit sich weder als Sinn für das zielsuchende Subjekt noch in sinnlicher Unmittelbarkeit als Stoff für das handelnde darbietet. Sie ist eine zweite Natur; wie die erste nur als der Inbegriff von erkannten, sinnesfremden Notwendigkeiten bestimmbar und deshalb in ihrer wirklichen Substanz unerfaßbar und unerkennbar.¹⁷⁰

Das ist zugleich die Definition des Trivialen in der Kunst: die »Unterhaltungslektüre« gehört nicht zum Roman, sondern imitiert ihn nur als dem Roman »fast bis zur Verwechslung gleichende Karikatur«, sie weist »alle äußerlichen Kennzeichen des Romans« auf, ist »aber in ihrem Wesen an nichts gebunden und nichts treffend aufgebaut, also völlig sinnlos«,¹⁷¹ weil ihr die innere Form des »Romans« fehlt. Aus ihr ist nichts zu lernen.

In der Romantheorie wird die der nachgriechischen Welt abhandlungskommene »Totalität« das »formende[] Prius jeder Einzelercheinung« genannt; und

Totalität des Seins ist nur möglich, wo alles schon homogen ist, bevor es von den Formen umfaßt wird; wo die Formen kein Zwang sind, sondern nur das Bewußtwerden, nur das Auf-die-Oberfläche-Treten von allem, was im Inneren des zu Formenden als unklare Sehnsucht geschlummert hat [...].¹⁷²

Darf man in der »Totalität« (Humboldt-Hegel) die Nachfolgeinstanz des sozialen Apriori von Lukács' Dramengeschichte sehen?¹⁷³ Wie für F. Schlegel

169 Vgl. dazu die Darstellung von Peter Ludz (1985, 36-47).

170 Lukács 1920, 52 f.

171 Lukács 1920, 65.

172 Lukács 1920, 16.

173 In »Geschichte und Klassenbewusstsein« (1923) wird dann »die Gesellschaft als konkrete Totalität« bestimmt, die durch die falschen Konkretionen der bürgerlichen Ge-

in der Fassung Nietzsches¹⁷⁴ »durchlaufen« die Griechen »in der Geschichte selbst alle Stadien, die den großen Formen *a priori* entsprechen; ihre Kunstgeschichte ist eine metaphysisch-genetische Ästhetik, ihre Kulturentwicklung eine Philosophie der Geschichte.« Die Stadien dieses Durchgangs von der »absoluten Lebensimmanenz Homers bis zur absoluten [...] Transzendenz Platons [...] sind die großen, die zeitlos paradigmatischen Formen des Weltgestaltens: Epos, Tragödie und Philosophie.«¹⁷⁵ Die Gattungen werden im ganzen apriorisch-apodiktisch (»Formapriorität«¹⁷⁶) bestimmt, um ihre geschichtsphilosophische Karriere verfolgen zu können: »Die große Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit.«¹⁷⁷ Epik ist »Leben, Immanenz, Empirie« und daher in ihrem Gelingen an die transzendentalen Garantien jener Totalität des »Lebens« gebunden, während sich der Dramatiker vom Leben entfernen muss, um ihm Form zu geben, sich zum bloßen leeren »Träger der transzendentalen Synthesis«¹⁷⁸ machen muss, was prinzipiell auch in der Verfallenheit der Moderne möglich ist. Lukács muss erklären, warum es in seiner Gegenwart noch Dramen, aber keine Epen mehr gibt, sondern Romane; aber streng genommen sind nur die homerischen Epen Epen.¹⁷⁹ Die Helden Vergils sind, getreu dem proromantischen Paradigmenwechsel des 18. Jahrhunderts von Vergil zu Homer, Schatten. Diese Vorstellung von einer Gattung mit einem Prototyp, aber ohne weitere Exemplare zeigt, dass das Epos überhaupt keine Gattung ist (was nicht stimmt), sondern (was stimmt) in der Moderne eine regulative Idee des Romans. (In den 1930er Jahren wird Lukács die utopische Aussicht am Schluss der Romantheorie, Dostojewskijs Romane seien schon keine Romane mehr, mit der Aussicht auf eine Wiederannäherung an das Epos in der Literatur des sozialistischen Realismus ergänzen¹⁸⁰ und die romantische Geschichtstriade vervollständigen.) Sie indiziert damit ebenfalls, dass auch die *Theorie des Romans* keine Gattungstheorie ist, sondern eine aprioristisch agierende Kulturphilosophie, deren Fluchtpunkt »[d]ie Form als Utopie des bürgerlichen Seins«¹⁸¹ ist.

schichtwissenschaft notwendig verfehlt werde. »Konkrete Untersuchung bedeutet also: Beziehung auf die Gesellschaft als *Ganzes*.« (1923, 61) In gewissem Sinn ist das eine Rückkehr zum Sozialapriori, das hier als deformierender Verdinglichungszusammenhang unter dem Warenfetisch exponiert wird; durchgehalten hat sich allerdings der Denkgestus, dass Konkretion falschen Schein erzeugt, wenn sie nicht unter der Herrschaft des Begriffs steht.

174 Vgl. auch die Behandlung Euripides' (»untragisches Drama«, ebd., 23) und Sokrates' in »Die Seele und die Formen«.

175 Lukács 1920, 17.

176 Lukács 1920, 31.

177 Lukács 1920, 31.

178 Lukács 1920, 42.

179 Lukács 1920, 34.

180 Vgl. Jung 1989, 71.

181 Rosa 1974, 97.

Das Problem mit jenen ›Formen‹ und Gattungen ist, dass sie den Modernen nicht passen wollen, wie schlechte Anzüge: Sie sind zu groß, zu klein, zu schmal, zu breit. Die moderne Novelle, so zeichnet sich schon bei Theodor Storm ab, ist eine »neue Kunstgattung, eine – wie jede durch die moderne Entwicklung geschaffene – widersinnige Gattung, eine solche, deren Form die Formlosigkeit ist.«¹⁸² Warum?

Die Themata werden feiner, tiefer, umfassender und wuchtiger, als dass sie Platz hätten in der Novellenform, und darum – im ersten Moment erscheint dies paradox – werden diese Novellen weniger tief und fein, als die alten Novellen gewesen sind. Denn ihre Feinheit und Tiefe beruht einzig auf dem rohen und unverarbeiteten Stoffe, darauf, wie die Menschen und wie ihre Schicksale sind und darauf, daß diese den Lebensgefühlen der modernen Menschen verwandt sind.¹⁸³

Das spiegelt die Disproportion der »Unangemessenheit von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer«, die zu gestalten die Aufgabe der Gattung Roman ist; »die Seele ist entweder schmaler oder breiter als die Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist.«¹⁸⁴

Diese Diagnose, auch wenn sie imstande gewesen sein sollte, tatsächliche gesellschaftliche Widersprüche erfasst zu haben (so hat der späte Lukács seinen frühen »geschichtsphilosophischen Versuch« retrospektiv kommentiert), lässt immerhin den Schluss auf den Ort zu, von dem aus sie geäußert wird. Lukács' eigene Position ist gekennzeichnet durch eine elementare Nicht-Passung in die Institutionen der Zeit, die auch für Benjamin gilt. Beide nehmen hoch riskante Positionierungen in einem ohnehin schon gefährdeten Bereich vor, der sich aber zeitgenössisch als Avantgarde im akademischen Feld verstehen kann: in Ästhetik und Kulturtheorie, mitten zwischen Philosophie, Neuphilologie und früher Soziologie (Lukács mit Bloch im Heidelberg Max Webers¹⁸⁵), also an den tektonischen Bruchlinien einer sich verändernden akademischen Landschaft.

Die beiden Gattungsschriften von Lukács und Benjamin sind deshalb Philosophien, Ästhetiken der Literatur, weil sie an der Metaphysizierung teilhaben, die die Philosophie als entthronte Königsdisziplin in Abgrenzung von Einzelwissenschaften, Psychologie und Soziologie unternimmt;¹⁸⁶ sie integrieren die Literatur und die Gattungen in dieses Unternehmen, parallel zum neuen Interesse an den Gattungen in den Einzelwissenschaften (Kunstgeschichte, Deutsche Philologie). Die Schriften stehen aber, obwohl im Fall

182 Lukács 1911/2011, 112.

183 Lukács 1911/2011, 111.

184 Lukács 1920, 93.

185 Vgl. dazu die Recherche von Éva Karádi (1987).

186 Vgl. dazu Bourdieu 1988, 55-72 (»Philosophisches Feld und Raum der Möglichkeiten«). Aus der Sicht der Philosophie(geschichte) vgl. Schnädelbach 1994, 88-136.

Benjamins in eine doppelte germanistische Hausse, der Barock¹⁸⁷ und der Gattungsforschung, hineingeschrieben, damit eigentümlich quer zu den Betrieben, zu denen sie in bewusster Abgrenzung verharren; die Philosophen nehmen sie nicht an, die Einzelwissenschaften stehen ihnen meist ratlos gegenüber, auch weil sie den philosophischen Hochmut registrieren, der ihnen zugrunde liegt.¹⁸⁸ Diese Position ermöglicht ›blindness and insight‹, worunter Paul de Man (aus anderen Gründen) Lukács' *Theorie des Romans* subsumierte. Sie verweist aber auch umgekehrt darauf, dass es gerade das Gelände der Gattungen ist, das als Austragungsort von Allgemeinem und Besonderem, von Natur, Gesellschaft und Kultur seine besondere Triftigkeit hat.

Der Habitus des ›freien Philosophen‹¹⁸⁹ und Zeitdiagnostikers, der zum Vorbild gerade einmal die Intellektuellen des George-Kreises nehmen konnte, stößt dabei auf die verfestigten, disziplinierten und disziplinären Habitus der Fakultäten; seine Träger scheitern daran, dass sich Dissidenz nicht institutionalisieren ließ, schon gar nicht unter den ideologischen Verhärtungen der Kriegs- und Nachkriegszeit (institutionalisierter Antisemitismus der akademischen Intelligenz, Rechtsentwicklung).¹⁹⁰ Beide, Lukács wie Benjamin, setzen sich in der Folge extremen Habitusbelastungen aus, beide zeigen eine Neigung zur selbstauferlegten Disziplinierung im ›parteilichen Denken‹, was von den bürgerlichen Intellektuellen als *sacrificium intellectus* gedeutet werden musste. Lukács bezahlt den ›Weg ins Leben‹ mit jahrzehntelangem geographischem wie intellektuellem Exil. An Paul Ernst schreibt er 1919, jetzt als »Stubengelehrter«, »Theoretiker« und »aktiver »Revolutionär«:¹⁹¹

187 Als Übersicht vgl. Voßkamp 1991; zur Vorgeschichte Lepper 2007.

188 Gerade einmal Günther Müller, Ordinarius an der Peripherie, in Fribourg, registriert Benjamins Trauerspielbuch im Kontext der literaturwissenschaftlichen Gattungsgeschichtsforschung: »Zu diesen [Gattungsfragen] bringt bedeutsame Bemerkungen das ebenfalls seither erschienene Buch von W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928).« (Müller 1929, 132). – Allg. zur zeitgenössischen Rezeption des Trauerspielbuches Benjamin: GS I/3, 907-911. Sämtliche der hier (ebd., 908) angeführten Rezensionen stammen von Schriftstellern oder von der akademischen Peripherie: 1928 hat A. v. Grolman seine germanistische Privatdozentur bereits aufgegeben und lebt als freier Schriftsteller, W. Haas ist Schriftsteller und Kritiker, W. Milch ist germanistischer Assistent in Breslau, F. H. Mautner Lehrer in Wien, A. Mettes Rezension erscheint in der psychoanalytischen »Imago« (vgl. Benjamins Rezension von Mettes »Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrener und dichterischer Produktion«, 1928, GS III, 164-166).

189 »Benjamin suchte die *venia legendi* nicht, weil er eine Universitätskarriere einschlagen wollte, sondern als Bestätigung seines sozialen Status als Privatgelehrter.« (Witte 1985, 50)

190 Bourdieus Heidegger-Studie (1975/1988) zeigt gleichsam in der Gegenprobe, wie man es hätte richtig machen müssen, wenn sie Heideggers Doppelstrategie zwischen ›gefährlichem‹, ›ausgesetztem‹ Denken und solider akademischer Disziplinierung innerhalb der universitären Philosophie rekonstruiert; dann scheidet nicht die Habilitation (wie bei Lukács und Benjamin), sondern es öffnen sich Türen bis ins Rektorat.

191 Nach der Erinnerung eines ungarischen Rotgardisten, in Fekete/Karádi 1981, 109.

Lieber Herr Doktor, vielen Dank für Ihre Zeilen. Inzwischen ist der Inhalt zweimal gegenstandslos geworden. Erstens, weil ich – als führendes Mitglied der damals verfolgten kommunistischen Partei – jede Möglichkeit für eine Professur verloren habe. Zweitens weil ich jetzt – seit einer Woche, seit der Proklamierung der Proletarierdiktatur Volkskommissar für Unterrichtswesen bin.¹⁹²

Benjamin unterzieht sich einer regelrechten Habituskur, als er sich nach dem Scheitern der Frankfurter Habilitationspläne¹⁹³ von Hofmannsthal weg zu Brecht hin neu orientiert, verzeichnet in seinem Tagebuch Beobachtungen der Person Brechts, dessen Gesten, notiert ›Ausprüche‹, mit vollem Ernst auch die größten Provokationen¹⁹⁴ und versucht, im ›plumpen Denken‹ die Listen der Dialektik zu erlernen. Die beiden Gattungsschriften, Romantheorie wie Trauerspielbuch, spielen in den beiden Biographien Schlüsselrollen, da sie genau an deren Gelenkstellen angesiedelt sind: halb im akademischen Feld, halb noch oder bereits ›extra muros‹; von daher rühren die extremen Spannungen und die Tendenzen zu philosophischen Extrempositionen und ›unmöglichen‹ bzw. ›undenkbaren‹ Fusionen. Deshalb gibt es auch eine spontane Affinität von Lukács und Benjamin zur Figur des Friedrich Schlegel von 1800, die viel stärker ist als die zu Hegel,¹⁹⁵ den Lukács bloß scheinbar aktualisiert. Diese Affinität kann als ›Wahlverwandtschaft‹ gedeutet werden, besser: als imaginierte strukturelle Positionshomologie der Protagonisten in ihren jeweiligen Feldern. »Anfang und Schluß« der entstehenden Monographie zum barocken Trauerspiel »werden (als ornamentale Randleisten gewissermaßen)«, so Benjamin an seinen Freund Scholem unter Bezugnahme auf die Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, »methodische Bemerkungen zur Literaturwissenschaft bringen, in denen ich

192 Kutzbach 1974, 151. – Die Heidelberger Fakultät lässt, trotz positivem Gutachten Rickerts und einer Intervention Alfred Webers, »unter den gegenwärtigen Zeitumständen einen Ausländer, zumal einen ungarischen Staatsangehörigen« nicht zur Habilitation zu; »Lukács trat nach diesem Mißerfolg noch im Dezember 1918 der Kommunistischen Partei Ungarns bei« (Frank Benseler, Komm. zu G. Lukács: »Curriculum vitae«, Habilitationsantrag, 25. 5. 1918, in: Benseler 1973, 7).

193 Zum Verfahren vgl. Lindner 1985.

194 Wie Brechts Idee, dass Kafka »dem jüdischen Faschismus Vorschub leiste«, Benjamin 1981, 158 (31. 8. 1934).

195 Nach Szondi kann über Hegels Ästhetik nur »hinausgegangen werden, indem man hinter sie zurückgeht. Neues in der Gattungspoetik ist darum nicht in der Nachfolge des Systematikers Hegel, nicht von Fr. Th. Vischer geschaffen worden, sondern im Rekurs auf die Hegelschen Grundlagen, auf die unsystematischen Einsichten, d. h. auf die frühromantische Konzeption von Geschichtsphilosophie und deren Zusammenhang mit den poetischen Gattungen. Das bezeugen Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Lukács ein Jahrzehnt früher entstandene *Theorie des Romans*. Lukács wie Benjamin verfaßten ihre Schriften auf Grund intensiver Beschäftigung mit Friedrich Schlegel.« (Szondi 1970/1991, 41)

so gut es geht mit einem romantischen Begriff von Philologie mich vorstellen will.«¹⁹⁶

›Idee‹ und ›Naturgeschichte‹

WALTER BENJAMINS *URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS*, 1928. – Benjamins Begriffsinventar von »Allegorie«, »Melancholie« und anderem mehr hat sich in der neueren Theoriebildung so verselbständigt, dass oft vergessen wird, dass es im Kontext einer Gattungstheorie bzw. einer Gattungsmonographie zum barocken Trauerspiel entwickelt worden ist.

Eine Arbeit zum barocken Trauerspiel ist Mitte der 1920er Jahre allerdings alles andere als eine Extravaganz. Die germanistische Neuentdeckung der Barockliteratur war gerade in Gang gekommen, in Zusammenhang mit dem Interesse von Expressionismus und Kunstgeschichte am Barock; deren ›Wahlverwandtschaft‹ ist seitdem zu einem Gemeinplatz geworden, auch Benjamins Buch spielt mehrfach darauf an, wenn es sich nicht gerade von diesem Gegenwartsinteresse her legitimiert. Neben dem thematischen Aspekt ist auch das germanistische Format der Gattungsmonographie auf dem Weg, zu einer der literaturwissenschaftlichen Standardgattungen neben Literaturgeschichte und Autorenmonographie zu werden.

Die »Erkenntniskritische Vorrede« zu Benjamins Monographie *Ursprung des deutschen Trauerspiels* leitet Benjamin schon mit einer Reflexion auf die Gattung des eigenen Textes ein. Unter hohem metaphysischem Druck wird die Darstellung als dem Dargestellten eigentümlich erklärt; das Medium darf – und hier ist auch ein Anfang der später so wichtigen medientheoretischen Reflexion im Werk Benjamins – nicht unbearbeitet bleiben, da erst durch das Medium die Darstellung des Dargestellten möglich wird. Als die eigentümliche Form der Kunstphilosophie wird der *Traktat* bestimmt, da nur in dieser Form »Ideen« zur Darstellung kämen.

Seit 1923 lässt sich, wie gesehen, eine Häufung solcher Monographien beobachten, was mit der neuen Virulenz der Gattungskategorie in der Zeit um den Ersten Weltkrieg zusammenhängt. Schon der Einsatz mit einem Zitat aus Goethes naturwissenschaftlichen Schriften als Motto ist keineswegs ungewöhnlich, ja geradezu eine Standard-Eröffnung.

Benjamins Schrift¹⁹⁷ ist insgesamt nicht so sehr gegen eine saturierte Philologie gerichtet, wie häufig, auch vom Autor, behauptet wurde, sie schreibt sich vielmehr in komplexer Weise in ein Feld ein, das sie genau beobachtet. Sie zielt dabei auf eine ›unmögliche‹ Position zwischen Innen und Außen, auf Meta- und ›dritte‹ Positionen, auf eine programmatische Randständigkeit,

196 Benjamin: Briefe, Bd. 2, 436 f. (an G. Scholem, 5. 3. 1924). Die »Vorrede« wurde dann nicht zur Habilitation eingereicht.

197 Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels« wird zitiert als »T« und Seite, nach GS I/1, 203-430.

die dennoch den Kontakt mit dem Feld sucht. Das zeigt schon die deliberate Äquidistanz zu konkurrierenden dominanten Positionen: in der Germanistik etwa zu den ›Positivisten‹ der späten Scherer-Schule (wie R. M. Meyer, der in der ›Vorrede‹ im Stil der ›Geistesgeschichte‹ frontal als ›synkretistischer Verist‹ angegriffen wird, T 222 f.) und zugleich zur ›Geistesgeschichte‹ (gegen Walzel einerseits und die Georgianer wie Gundolf andererseits).

Am ehesten nähern sich Gestus der Schrift und Habitus ihres Autors dem von Außenseitern wie Lukács, Herbert Cysarz und Carl Schmitt. Benjamin rekurriert stets auf den Lukács von *Die Seele und die Formen* (1911) und auf die Tragödientheorie des Paul-Ernst-Aufsatzes, nicht auf *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), das er zur Schreibzeit von *Ursprung des Trauerspiels* bereits kennt;¹⁹⁸ noch in der Brecht-Studie »Was ist das epische Theater?« (erste Fassung) kommt er auf Lukács' Essay über den Essay zu sprechen.¹⁹⁹ Der Wiener Habilitationsschrift *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko* (1924) von Herbert Cysarz verdankt das Trauerspielbuch viel, in Formulierung und Thesenbildung: Cysarz sieht »[s]ehr scharf« die Verdinglichung der Person in der Allegorie (T 363), formuliert »sehr treffend« die Bildlichkeit der Allegorie (T 375); Cysarz leistet einen »Vorstoß« zur philosophischen Fundierung der Barockphilologie in der »Diskussion des Allegorischen« (T 339). Cysarz, 1927 Nachfolger August Sauers an der Deutschen Universität Prag, sudetendeutscher Volkstumskämpfer für die Henlein-Partei, wurde 1938 nach München berufen (Lehrverbot 1945) und war ein – stilistisch notorisch dunkler – Vertreter eines ›rechten‹ Expressionismus in der Germanistik.²⁰⁰ Die Konstellation Benjamin/Schmitt hat sich die Konjunktur der ›gefährlichen Denker‹ in der Germanistik nach der deutschen Wiedervereinigung nicht entgehen lassen.²⁰¹

Das Trauerspielbuch lässt sich als Schlachtfeld akademischer Einsätze lesen, auf dem Benjamin konsequent die Positionen der akademischen Outsider aufsucht. Deshalb ist sein Vorbild der prototypische Philologe-Antiphilologe Nietzsche²⁰², und die Disziplin hat das bestätigt, indem sie sich von Benjamin distanziert hat.²⁰³ Die Devianzen nun von Benjamins »schallende[r] Ohrfeige in den Hallen der Wissenschaft«²⁰⁴ bestehen nicht bloß im exemplarisch esoterischen Stil und der Rätsel aufgebenden Disposition.

198 GS I/3, 878 f.

199 Benjamin 1981, 22.

200 Zu Cysarz vgl. Müller 2006.

201 Vgl. GS I/3, 886 f.; hier auch der Brief Benjamins an Schmitt (9. 12. 1930), mit dem er das Trauerspielbuch übersandte, mit »dem Ausdruck besonderer Hochschätzung«. – Vgl. Makropoulos 1994, Weigel 2006.

202 Zu Benjamin/Nietzsche vgl. Geisenhanslüke 2003.

203 Vgl. Schings' paradigmatische Einschätzung des Trauerspielbuches aus der Sicht der Barockphilologie (1988), auch Steiner 1989 u. Garber 1990.

204 GS I/3, 902.

IDEENLEHRE. – Im Trauerspielbuch steckt Gattungstheorie wieder das Terrain von Allgemeinem und Besonderem ab. Die Gattungen sind der Epoche gewöhnlich Instanzen des Allgemeinen, den Gattungsbegriffen werden die Werke, zu deren Instantiierungen sie damit werden, subsumiert. Die Verteidigung des Besonderen, wie im Gattungsnominalismus B. Croces, lässt die Begriffe leer zurück, das Werk wird aus der Umklammerung und Abstraktion der Begriffe gelöst. Kompromisse bzw. Auflösungen des Patts von Realismus und Nominalismus, Allgemeinem und Besonderem sind in mehreren Richtungen denkbar. Bei Viëtor ist die Gattung das objektive Gesetz, das von der Individualität des Werkes mit Leben erfüllt wird und von daher ›verwirklicht‹ wird.²⁰⁵ Bei Adorno wird – in der *Ästhetischen Theorie* – der Nominalismus nicht als stets mögliche, wenn auch vielleicht unberechtigte Position der Gattungstheorie gefasst, sondern als realhistorische Tendenz zur Besonderung und Entleerung des Allgemeinen, die sich in der Welt, in der Kunst, dann in der Philosophie, erst spät dann in der Ästhetik (bei Croce) durchsetzt. Die Tendenz dieser realhistorischen Bewegung, deren letzter Grund in der Ökonomie zu suchen ist, hat zweierlei zum Ergebnis: das nun ›autonome‹ Kunstwerk, das sich scheinbar aus allem generischen wie genetischen Zusammenhang gelöst hat, doch als ›authentisches‹ den Verlust des Allgemeinen als der Chiffre des Kollektiven in der letzten Tugend der schroffen Einsamkeit nicht vergessen, sondern erinnernd bewahrt hat; und andererseits die Kunst des vollendeten Warencharakters, in der Individualität in die leere Allgemeinheit der Ware umgeschlagen ist und das Allgemeine der Gattung zur industriellen Produktionsformel gerinnt.²⁰⁶

Gegenüber solchen Ausgleichsverhandlungen von Besonderem und Allgemeinem entwickelt Benjamin eine dritte Lösung, die den *Begriff* selbst, Platzhalter und Autorität des Allgemeinen zugleich, mediatisiert. Die »Idee«, die Benjamin einführt, transportiert den traditionellen Platonismus,²⁰⁷ der den Gattungen den Vorrang ihren Exemplaren gegenüber einräumt; in der Exposition der »Idee« wird deutlich, dass sie als strategische Eskamotierung des ›Begriffs‹ fungieren soll. Ideen sind für Benjamin ›Konfigurationen von Begriffen‹; die Phänomene sind nicht in den Ideen enthalten, Subsumption bleibt die Aufgabe des Begriffs, aber in Benjamins Metaphysik dürfen die Phänomene die Begriffe bestimmen, nicht wie sonst umgekehrt. Die Idee ist die »objektive Interpretation« der Phänomene. Die Begriffe – und ihr angestammtes Terrain des *logisch* Allgemeinen – sind somit nicht mehr Regulative des Vielen, sondern bloße Vermittler: Sie sammeln die Phänomene (und ›ret-

205 Die Gattung ist das »Gesetz«, »welches sich erst durch die Verbindung mit der Freiheit des schöpferischen Impulses im Kunstwerk verwirklichen kann«. (Viëtor 1923/1961, 177)

206 Adorno 1973, 296–305. Zu Adornos Gattungskonzept vgl. Geulen 2008.

207 Zur genaueren Bestimmung des Denkmotivs als eines ›christlichen Platonismus Leibnizscher Prägung‹ vgl. Speth 1991, der insgesamt einen guten Kommentar des Trauerspielbuchs liefert.

ten« sie vor dem Sog der objektiven Konstellationen, nach einem Titel von Pierre Duhem von 1908: *Sozein ta phainomena*), aber nur, um sie zur Darstellung der ›Ideen‹ zu versammeln. Aber auch die Ideen sind keine klassisch-idealistischen Urbilder, die aller Verwirklichung voraus lägen, sondern sie müssen in ihrer Interpretation als ›objektive Interpretationen‹ *gemacht* werden, von einem Deuter. Dieser Deuter (von dem bei Benjamin zunächst nicht die Rede ist) kann einer ›objektiven Hermeneutik‹ erst dann gerecht werden, wenn die Welt als Analogon einer solchen objektiven Hermeneutik überhaupt verfasst ist.

Das hat aber nur dann Sinn, wenn die Welt, wie bei Benjamin, letztlich selbst Sprache ist, Wort Gottes. Interpretationen, auch wenn sie sich einer ›objektiven Interpretation‹ höchstens nähern können, sind nötig, weil die Welt, gemäß den Aufsätzen *Über Sprache überhaupt und Sprache des Menschen* sowie *Über das mimetische Vermögen*, sich in der postlapsarischen Kondition, nach dem Sündenfall, befindet; in einer »Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt« (T 350), wie es im Trauerspielbuch heißt. Der letztlich dominant gegenreformatorische Charakter des Barockzeitalters, das sich nicht mehr einbildet, ein unmittelbares Verhältnis zum Gotteswort zu haben, macht es für Benjamins Agieren in dieser postlapsarischen Welt, die ja auch Benjamins eigene ist, attraktiv. Diese Anerkennung der Trennung vom lebendigen Gotteswort ist der Grund dafür, dass Benjamin die Signatur des Barock in der Signatur der Moderne der Warenwelt wiedererkennen kann und dass die Epoche in ihrer literarischen Dominante, dem Trauerspiel, zugleich Objekt der Interpretation wie Lieferantin methodischer Begriffe werden kann (deren bedeutendste Allegorie und Allegorese sind). Der programmatische Klassizismus der Barockpoetik ist für Benjamin ein Selbstmissverständnis der Epoche: Er müsste die Herrschaft des Begriffs (der Vorbilder, der *imitatio veterum*, der Gattungsregeln) und des Allgemeinen anzeigen, in Wahrheit jedoch sind die Techniken, die das Barock ausbildet, Meditations- und Suchtechniken, die mit einer gefallen Welt auszukommen haben. Damit wird der barocke Gelehrte, der zugleich Dichter ist und umgekehrt, zum Vorläufer aller Dichter-Gelehrten, denen die Welt im selben Zustand befangen ist. Von daher rührt Benjamins eigene Solidarität und Komplizität mit diesem Intellektuellentypus, der vom problematisch gewordenen Platonismus der »Vorrede« aber wieder mit großer Macht ausgestattet ist: Die »Ideen« sind nicht autark, der Interpret muss ihnen erst zum »Bestand« »verhelfen« (T 224).

Das heißt aber, dass in Benjamins ›Lektüre‹ der Gattung Trauerspiel nicht nur Objekt- und Metasprache heillos verwirrt sind, sondern auch, dass er aus der schwunghaften Konjunktur der germanistischen Barockphilologie nicht bloß die ubiquitäre gefühlige ›Geistesverwandtschaft‹ zwischen zwei außerordentlich ungleichnamigen Epochen – ungeachtet der transhistorischen Thesen Wölfflins – bezogen hat, er benützt vielmehr die ›Lektüre‹ des Barock zur Befestigung und Ausmünzung der eigenen, wohl bis zuletzt nicht revidierten Basisauffassungen, angeleitet von der Intuition, die auch für die

Gegenwartserkenntnis signifikanten Epochen seien die des Verfalls genau dort, wo sie sich ihren Verfall eingestehen. Benjamin stellt immer Riegls *Spät-römische Kunstindustrie* über Wölfflins Typologie reiner Epochenstile.

Welche Rolle hat dann die Gattungstheorie in diesem Spiel?²⁰⁸ Zunächst unterscheidet Benjamin zweierlei Gattungstheorie, eine literaturgeschichtliche und eine kunstphilosophische. Die Literaturgeschichte hat einerseits die Mannigfaltigkeit der Phänomene zu erweisen, sie andererseits in eine historische Kontinuität einzubetten und ineinander zu überführen; sie bildet Gattungsbegriffe als ästhetische Klassifikationsbegriffe. Die »Kunstphilosophie« hingegen, der Benjamin sein Unternehmen zuordnet, setzt die Einheit in den Phänomenen bereits voraus; sie sucht nicht im Durchschnitt den Typus, wie die begriffliche Arbeit der Ästhetik (tatsächlich ist ja der Typus in den zwanziger Jahren eine Allerweltsidee), sondern sucht die »Extreme« auf, die komplementären Energien einer ›Form‹ – Stil, Gattung, Epoche – in ihrer virtuellen Gleichzeitigkeit, an denen Geschichte nur als der »farbige Rand einer kristallinen Simultaneität« (T 218) erscheint.²⁰⁹ Das Extrem einer Gattung ist nun deren ›Idee‹, die deshalb auch keine »Klasse« bestimmt und keinen »Durchschnitt« enthält, keine Abstraktion des Verstandes ist:

Notwendig werden der Kunstphilosophie die Extreme, virtuell der historische Ablauf. Umgekehrt ist das Extrem einer Form oder Gattung die Idee, die als solche in die Literaturgeschichte nicht eingeht. Trauerspiel als Begriff würde der Reihe ästhetischer Klassifikationsbegriffe sich problemlos einordnen. Anders verhält sich zum Bereich der Klassifikationen die Idee. Sie bestimmt keine Klasse und enthält jene Allgemeinheit, auf welcher im System der Klassifikationen die jeweilige Begriffsstufe ruht, die des Durchschnitts nämlich, nicht in sich. Es konnte auf die Dauer nicht verborgen bleiben, wie mißlich es infolgedessen um die Induktion in kunsttheoretischen Untersuchungen steht. (T 218)

Die Ideen sind »konstitutiv«, ›universalia in re‹ (T 220).²¹⁰ Gattungsbildung im ›kunstphilosophischen‹ Sinn sieht sich nach dem Exemplarischen um, auch wenn es versprengtes Bruchstück ist; zugleich greift sie auf die Phänomene zurück, wenn deren Darstellung zugleich Darstellung der Ideen ist, dann ist ihr Einzelnes gerettet. Der strategische Sinn dieses Manövers ist die

208 Heinz Schlaffer (1977) hat versucht, aus den methodischen Reflexionen des Trauerspielbuchs eine wissenschaftsfähige Gattungstheorie zu destillieren.

209 »Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt.« (T 227)

210 Vgl. die gleichlautende Formel bei Müller 1929. – Nach Speth (1991, 270) wäre besser von »res in universale« zu sprechen; der Wesenskern inhäriert nicht dem Ding, sondern die Dinge kristallisieren sich zur Einheit, wenn sie unter einer Universalie gefasst werden.

Umgehung des Begriffs als einer Einheit des subsumierenden Verstandes, dies in deutlicher Parallele zu den Lebensphilosophien.

Diese ›Kunstphilosophie‹ erhält die Lizenz maximaler Distanz zu allen Normen des wissenschaftlichen Diskurses und der Logik: Die beiden wissenschaftstheoretischen Alternativen Induktion und Deduktion werden zugunsten einer metaphysischen Volte ›abgebaut‹. – Der Begriff des Extrems wird bei Benjamin absolut gebraucht, nicht als Extrem von etwas (einer Skala, der Variationsbreite eines Typus oder dergleichen); mit der Polemik gegen das ›typische‹ Durchschnittsbild, die tatsächlich positivistische Variante einer ›mittleren‹ Form nach Kant und Francis Galton (die allerdings zeitgenössisch höchstens einige Kunstpsychologen vertreten haben, alle Ästhetiker distanzieren sich vom Durchschnittsbild), wird dieses als Gegenbegriff zum Extrem als ›dialektisch‹ spannungslose Einheit disqualifiziert. – Die Formenwelt muss man, so lässt sich Benjamins Rezension von Gundolfs *Gryphius* (1927) entnehmen, »in ihrem Umriß, unangesehen der Gestalt, die sie im Einzelwerk annimmt«, »ins Auge fassen«, und zwar »aus der Sprache« begreifen.²¹¹ Sprache ist »Ausdruck«, nicht Kommunikationsmittel, Ausdruck überhaupt, nicht Ausdruck von etwas. – Der »Ursprung« des Trauerspiels ist nicht etwa historische Genesis, wie in Darwins »Ursprung der Arten« (»Origin of Species«), sondern in lebensphilosophischer Manier eine Stauung im Fluxus des Lebens, mehr »Geburt« (auf den Nietzsche-Titel spielt Benjamins Titel an), allerdings nicht ein Entspringen »aus« etwas, sondern »von etwas«, nicht wie die Quelle aus dem Felsen entspringt, sondern der Flüchtling aus dem Gefängnis:

Im Ursprung wird kein Werden des Entspringenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein [...]. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet da liegt. (T 226)

Die Rettung einer Sphäre des Höheren, Metaphysischen gegen deren Planierung durch Positivismus, Szientismus und Logizismus und deren Verfahren: Psychologisierung, Historismus, Letzableitung aus der Genese, Ableitung aus den Klassenverhältnissen, das ›Nichts-als‹, soll also durch Verabsolutierung von Relationsbegriffen, durch Manipulation normal- und wissenschaftssprachlicher Präpositionalfügungen erreicht werden. Es ist ein konservatives Theorieprogramm, das in den Phänomenen Spuren des Höheren zu entziffern sucht; ein universalisiertes Lektüreprgramm, Philosophie-als-Philologie, aber als Philologie der Eingeweihten und Mysteren. Ein Publikum ist radikal ausgeschlossen, keine Rezeptionsästhetik kann dort Anspruch auf

211 GS III, 87 (»Porträt eines Barockpoeten«, 1928).

Erkenntnis machen, wo »kein Gedicht [...] dem Leser« gilt, »kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörschaft«,²¹² und wo außerdem gilt, »daß ein Wirkungszusammenhang nie eine Kunstform bestimmen kann« (T 232).

Gattungsideen ersetzen bei Benjamin also die Gattungsbegriffe der zeitgenössischen Gattungstheorie. Für das Trauerspielbuch hat die weit ausgreifende »Vorrede« die Funktion, das »Trauerspiel« in das Ensemble gattungstheoretisch belastbarer Gattungsnamen einzuführen; dazu muss es, anders als seine Autoren im Barock es sich dachten, vom Begriff (von der Idee) der Tragödie abgesetzt und als Sphäre eigenen Rechts entfaltet werden. Die Aufgabe des Trauerspielbuchs besteht darin, eine Gattung als Vollform zu legitimieren, die bislang als defizienter Modus einer anderen gegolten hat (»Tyrrannen-«, »Märtyrerdrama« und konfessionelle Moraldidaxe erreichen, so der Tenor, nicht die genuin »dramatische« Faktur der »echten« Tragödie). Benjamin greift damit einerseits in die lebhaft diskutierte Möglichkeit einer modernen Tragödie ein,²¹³ indem er eine autochthone historische Alternative zur Tragödie aufbaut; damit wird er zum wichtigen Gesprächspartner Hugo v. Hofmannsthal, der seit der Jahrhundertwende von diesem Problem umgetrieben wird, aber auch zum kongenialen Interpreten Bertolt Brechts, dessen Episierung des Dramas ihr Widerspiel in den epischen Elementen des Barocktrauerspiels und seinen Bezügen zur mittelalterlichen Chronik hat (vgl. T 256). Das epische Theater Brechts steht dann in der Tradition der »Suche nach dem untragischen Helden«:

Wie dieser Weg im Mittelalter bei Hroswitha, im Mysteriendrama, später bei Gryphius, Lenz und Grabbe sich abzeichnet, wie Goethe ihn im zweiten Faust gekreuzt hat – das darzustellen ist hier nicht der Ort. Wohl aber auszusprechen, daß dieser Weg der deutscheste war. Wenn nämlich die Rede von einem Wege sein kann und nicht vielmehr von einem Pasch- und Schleichpfad, auf welchem quer durch das erhabene aber unfruchtbare Massiv der Klassik das Vermächtnis des mittelalterlichen und barocken Dramas auf uns gekommen ist. Dieser Saumpfad tritt heute – wie struppig und verwildert immer – in den Dramen von Brecht zu Tage.²¹⁴

In den Brechtiana ist von einer »Idee« einer Gattung nicht mehr die Rede; im Trauerspielbuch wird die »Idee« – ungeachtet ihrer Rolle im Gesamtkorpus des frühen Benjamin – dazu benötigt, um ihren Gegenstand zu legitimieren. Warum sollte das »deutsche Trauerspiel« eine Gattung eigenen Rechts und nicht bloß der Gattungsname eine mangelhafte Übersetzung von »Tragödie«, die Faktur der hier einschlagenden Stücke nicht bloß Beleg für das Unvermögen des Barockzeitalters zur Klassizität sein, hierin der *décadence* der eigenen

212 GS IV/1, 9 (»Die Aufgabe des Übersetzers«, 1923).

213 Vgl. Thaler 1996 zum Bezug Benjamin/F. C. Rang und zur Verortung Benjamins in dieser Diskussion.

214 GS II/2, 523 (»Was ist das epische Theater? [I]«, 1931).

Epoche vergleichbar? Die Disparität des literaturgeschichtlichen Befundes deutet in diese Richtung. Mit dem Einsatz der Ideenlehre erreicht Benjamin zweierlei: Damit das Wort (»Trauerspiel«) auf eine Wesenheit hindeuten kann, ein Besonderes meinen kann, muss die Ebene des (Gattungs-)Begriffs mediatisiert werden; damit sich aus dem disparaten Korpus etwas Eigenständiges abheben kann, darf die Idee sich nicht in ihm realisiert haben, denn dann wären auch Induktion oder Abstraktion von Verfahrensregeln (Deduktion) ein möglicher Weg zur Erkenntnis der Gattung. Da das aber mit dem »Trauerspiel« nicht zu leisten ist, muss es möglich sein, der Idee auf die Spur zu kommen, auch wenn es keine Exemplare gäbe (in Parallele zu Lukács' Gebrauch von »Epos« als geschichtsphilosophischer Kategorie). Die Idee einer Form ist nicht weniger lebendig, sondern sogar reicher als irgendeine konkrete Dichtung (T 230):

Was zum Exempel das Wort »Trauerspiel« {Novelle Epos} betrifft, so ergibt dies, daß ihm ein wesentlicher Sinn zukommen könnte, auch wenn in ihm keine Handhabe zur Bezeichnung bestimmter existenter Dramen gegeben sein sollte. Denn auch wenn es kein reines Trauerspiel, das nach ihm benannt werden dürfte, geben sollte, kann die Idee des Trauerspiels {Novelle Epos} Bestand haben. Zu solchem Bestande aber kann ihm einzig eine Untersuchung verhelfen, die nicht in ihrem Ausgangspunkte an alles dasjenige, was als Epos je bezeichnet worden sein mag, sich bindet, sondern nach exemplarisch Epischem sich umsieht und sollte sie auch nur einem einzigen Bruchstück, keinem vollendeten Gedicht, diesen exemplarischen Charakter zubilligen können. Das Wesen des Epos könnte, wer nur den Wink im Worte [erfaßt], an einem einzigen Fragment entwick[eln]. Eine Idee in diesem Sinne ist das Trauerspiel, von dem im folgenden gehandelt wird.²¹⁵

Was anlässlich von Brechts epischem Theater als »deutsche« antitragische Tradition, als ästhetische Geheimgeschichte erscheint, wird im Trauerspielbuch im »Ursprung« gefasst. Der »Ursprung« soll die »Bindung der kunstwissenschaftlichen auf das Wesen des Barock-Trauerspiels und weiter des Trauerspiels überhaupt gerichteten Intention« »an die literarische Materie« rechtefertigen; mit der »historisch-logischen« Definition des Ursprungs kann das Barocktrauerspiel einerseits als Ausformung eigenen Rechts, andererseits als Knotenpunkt einer historischen Entwicklung, die aber nicht Evolution oder Fortschritt sein soll, exponiert werden. Im Exposé heißt es ganz lapidar und ohne viel Begriffsmusik: Die Doppeleinsicht in Vor- und Nachleben der Gattung will

als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. – Daher im Verlaufe

215 GS I/3, 939 (Entwurf der Vorrede, 1924?).

der Arbeit Exkurse übers spätere Trauerspiel und über dem barocken Trauerspiel verwandte mittelalterliche Tendenzen.²¹⁶

Die ›Idee‹ umgeht jenes Problem, das sich als Zentralfrage der zeitgenössischen akademischen Gattungsdiskussion herausgestellt hat: den Zirkel zwischen Begriffsdefinition und Korpusbildung. Im Dienst der ›Idee‹ kann Benjamin solche Fragen in der Vorrede abhandeln, die Aporien an den konkurrierenden Positionen ausbreiten; und in der eigentlichen Arbeit nicht mit der Bestimmung eines Korpus beginnen, sondern mit der idealtypischen Konfrontation (›Kategorientafel‹) von Trauerspiel und Tragödie. Da die Idee aber das ist, was sich im »Singulärsten und Verschrobensten«²¹⁷ immer schon geäußert haben wird, weil ihr Einsatz methodisch den Einsatz des Unternehmers gesichert hat, kann prinzipiell überall begonnen werden. Im ersten Teil des Buches werden Personal der Trauerspiele,²¹⁸ Zeit- und Geschichtsauffassung, Poetik, politische Theorie des Barock (›Souveränitätslehre‹) und Melancholie abgehandelt; im zweiten (›Allegorie und Trauerspiel‹) wird die Allegorie »als das stilistische Schema des Barock-Trauerspiels erwiesen« werden, mit den philosophisch und poetologisch weit ausgreifenden Reflexionen der Möglichkeitsbedingungen von Antiklassizismus.

›NATURGESCHICHTE‹. – Benjamins Geschichtstheologie hält Abstand zu Geschichtsphilosophien der idealistischen (Hegel), aufklärerischen (Condorcet) und empiristisch-materialistischen Tradition (Marx, Comte, Darwin). Das Problem des nicht-historischen Ursprungs ist verbunden mit Benjamins lebenslanger Polemik gegen den Evolutionismus und den ihm verbundenen aufklärerischen Meliorismus.²¹⁹ Momente aus dem Kontinuum des Historischen treten zu Konstellationen (›Ideen‹) zusammen und schaffen dann eine nicht unhistorische, sondern transhistorische Konstellation, die allen Evolutionismen hohnspricht. Menschengeschichte kann unter diesen Auspizien als ›Naturgeschichte‹ erscheinen, man kann dann sehen, wie sich – wie zeitgenössisch bei Kafka – alle Gewissheiten der Evolution verkehren: Im Zirkus unterliegen nicht die Tiere menschlicher Dressur, sondern im Gegenteil ist hier der Mensch »ein Gast des Tierreichs« und die Trapezkünstler assimilieren sich den Vögeln, der dumme August dem Tapir.²²⁰ Bei Benjamin handelt es sich allerdings nicht wie bei Kafka um eine methodische Archaisierung der bürgerlichen Gesellschaft mit den Mitteln der Evolution. Benjamins

216 GS I/3, 950 (›Exposé«, 1925).

217 GS I/3, 951 (›Exposé«, 1925).

218 Benjamins Bestimmung des epischen Theaters verfährt genauso: Begonnen wird mit dem Helden (hier nicht der ›Prinz‹, sondern der ›Weise‹).

219 Vgl. Konersmann 1991.

220 GS III, 72 (zu Gomez de la Serna, »Le cirque«, 1927).

Begriff von »Naturgeschichte« ist überdeterminiert und daher imstande, in durchaus verschiedenen Problematiken intervenieren zu können.²²¹

Es ist eine bei Benjamin häufig begehende Konstellation, dass aus einem Befund zum Objektbereich eine methodische Prämisse der eigenen Forschung werden kann und umgekehrt. Historische Befunde werden zu methodischen Postulaten und dann zu das eigene Werk organisierenden Produktionswerkzeugen; das gilt für Begriffe wie Allegorie, Montage, Naturgeschichte, dialektisches Bild (das aus dem barocken Emblem gewonnen wird), sie wandern schon im Trauerspielbuch aus dem Objektbereich aus und werden dann heuristisch die Befunde des Passagenwerks erst liefern und dann noch methodisch organisieren helfen. »Die Embleme«, eine erst esoterische, dann massenhaft populäre intellektuelle Praxis des Barocks zur Erkenntnis der Welt, zugleich Untersuchungsobjekt des Trauerspielbuchs und Methode seiner Lektüren, »kommen als Waren wieder«,²²² zugleich als Fetische des Kapitalismus und als marxistische Grundkategorie der Erkenntnis seines Wesens. Die Allegorese, als Basis des emblematischen Verfahrens eine esoterische Gelehrtenpraxis, ist bei Benjamin das Verfahren der eigenen Analyse (»Entzifferung«), damit wird der Barockgelehrte nicht Benjamins Gegenstand, sondern gleichsam metaleptisch sein *alter ego*, ein Leser, der gelesen wird. Es leuchtet ein, dass der wissenschaftliche Status von Benjamins Schreiben durchaus unsolid erscheinen musste. Letztlich ist es der Sinn dieser Operationen, ein quasi-religiöses (»theologisches«), privatmythologisches Arkanmodell aufrechtzuerhalten, das in der Idee der messianischen Zeit grundgelegt ist und von dem aus die auf diese Weise zu erzielenden zeitdiagnostischen Einsichten nur zweitrangig sind, auch wenn sie von heute aus gesehen als die eigentliche Leistung Benjamins erscheinen; bestenfalls ein produktives, zumeist ein absichtliches Missverständnis.

Neben der Verfremdungsabsicht handelt es sich deshalb vor allem um ein gänzlich anderes Verhältnis zur *Zeit*, das das Trauerspielbuch über die Idee der Naturgeschichte etablieren will. »Geschichte« soll kein evolutionäres, aber auch kein teleologisches Kontinuum sein, weder darwinistisch zu denken noch liberal-teleologisch (Comte) noch religiös im Sinn der klassischen Geschichtsphilosophie (Joachim v. Fiore); vielmehr soll »Geschichte« der Sammelname einer Reihe von vergangenen Ereigniskonstellationen sein, die jeweils erst unter dem historischen Blick zu einem bedeutenden (signifizierenden) Gefüge zusammentreten. Gegenüber synthetisierenden zeitgenössischen Geschichtsbegriffen muss das falsche Kontinuum also zerbrochen werden, die »Phänomene« vor der Vernichtung durch ihre Eskamotierung in bloße Einzelmomente einer Linie »gerettet« werden; sie werden damit von bloßen Punkten zu Mosaiksteinen, denen ihr Sinn zwar nicht eingeschrieben ist, der sich aber in ihrer Konstellierung momenthaft einzustellen vermag.

221 Vgl. auch Oschmann 2003.

222 Vgl. Buck-Morss 2000, 199-246 (»Historische Natur, Ruine«).

›Naturgeschichte‹ wäre dann eine Anschauungsweise, die sich dem Einzelnen widmet, bevor es in hierarchische Systeme eingebettet (Linné) oder in den Mahlstrom der ›Entwicklung‹ (Darwin) eingebunden ist. Als Einzelnes ist es damit als Diskontinuierliches bewahrt; ihm entspricht die offene Liste, nicht das geschlossene System.

In zweiter Linie geht die Planierung von historischer und natürlicher Geschichte gegen die Strategie des Neukantianismus an, die Sphären von Natur und Kultur soweit voneinander zu entfernen, dass Kultur als Bezirk eigenen Rechts erscheint, an dessen Grenzen die Zumutungen logischen und naturwissenschaftlich-kausalen Denkens zu enden haben und der vom Gesetz der Hermeneutik und des Sinns her regiert wird (Windelband, Rickert). Die Opposition zum Neukantianismus, ungeachtet aller Denkmotive, die Benjamin dieser Linie verdankt, ist ein fixes Strategem des ›Strategem im Literaturkampf‹ und hat ebenso genuin philosophische wie recht unvermittelt akademische Hintergründe. Die Idee der Naturgeschichte nun führt beide Absichten zusammen: Die Einheit der Gegenstände des Denkens und die Einheit der Methode, wie ihnen beizukommen ist, scheint in ihr gesichert; die Zeit allerdings wird nicht von der neukantianischen hermeneutischen Sinn-Zeit zur evolutionären Zeit der Naturwissenschaft depotenziert, sondern ihr ist eine andere Funktion zugeordnet. Benjamin geht zur bewussten Unterschreitung der gängigen Zeitmodelle für Natur- und Gesellschaftszeit in einem »vorsätzliche[n] Anachronismus«²²³ nicht etwa, was auch denkbar wäre, auf das Physiologus-Modell der allegorischen Signifikanz der Tiere zurück, sondern auf den frühneuzeitlichen Begriff – und die Praxis – der Naturgeschichte als einer *historia naturalis*.²²⁴ Dass es mit der Allegorese der Naturdinge im Sinn eines Isidor v. Sevilla vorbei ist, wissen natürlich auch schon die grübelnden melancholischen Sinnsucher des Trauerspielbuchs, die Gelehrten des Barock, und auch Benjamin weiß es. Die Naturgeschichte hingegen sammelt das Wissen, das natürliche wie das kulturelle, das sich um die Arten angelagert hat, und breitet es am Einzelfall aus. Die betrachtende Versenkung in den Einzelfall bewahrt den Naturdingen so ihr Eigenrecht und setzt dem konstellierenden Wissen, das die eigentliche Naturgeschichte allerdings auch auszeichnet, internen Widerstand entgegen. Insofern ist es nicht so sehr die Foucaultsche Episteme der Ähnlichkeiten – in der paracelsischen Variante etwa –, als die tatsächlich (spät-)barocke Übergangsphase in der Geschichte der Naturgeschichte, in der diese nicht mehr Kultur, aber noch nicht System, schon gar nicht ›natürliches System‹ war, die Benjamin heranzieht, also die Periode der konstellierenden – und einander konkurrierenden – Systembauten zwischen der Wiederentdeckung des aristotelischen Corpus im 16. und der Linnéschen Befestigung des *systema naturae* im 18. Jahrhundert. Es geht mithin um den ideengeschichtlichen Kippunkt zwischen der Interpretation

223 Konersmann 2006, 299.

224 Vgl. Konersmann 2006; Buck-Morss 2000, insb. 81-103 u. 199 ff.; Pizer 1987 u. 1989.

des Einzeldings und dessen Integration in ein System, realhistorisch für die Gelehrten eine gleichermaßen gebotene wie vergebliche Aufgabe, die die vielbeschworene »Melancholie« hervorgerufen hat. Die Verkleisterung der theoretischen Aporien mit spekulativen und nur mehr halb geglaubten Adjuvantien wie dem esoterischen Diskurs der Gelehrten als privilegierten Zeichendeutern, alchemistischer und anderer arkaner Naturpraktiken, war immer in Gefahr, auf die stets naheliegende semiotische Abdrift²²⁵ mit jener Depression zu antworten, in der die Zeichen so viel bedeuten, dass sie nichts mehr bedeuten können. Es ist genau dieser historische Kipppunkt, den Benjamin – nach ersten Andeutungen über die »Naturgeschichte« im *Übersetzer-Aufsatz* – in seinem Barock wiederfindet. Es wäre damit nicht so sehr der Versuch zu konstatieren, in der Naturgeschichte »Kultur ohne den Ordnungsrahmen zeitlicher Indizierung zu präsentieren«,²²⁶ als eine Strategie Benjamins, ideengeschichtliche Krisenherde in der Ordnung der Natur aufzuziehen und deren Konstellationen mimetisch nachzustellen.

Benjamin verwickelt sich mit seiner Natur-Geschichtsphilosophie in einen Zweifrontenkrieg; gegen die Darwinisten und Positivisten wird mit der »Naturgeschichte« festgehalten, dass Geschichte nicht Natur ist; und gegen die Neukantianer, dass Geschichte nicht *nicht* Natur ist. Wenn Benjamin nachträglich erklärt, dass das Trauerspielbuch in der »Idee« letztlich das Goethesche »Urphänomen« bezeichnet habe,²²⁷ so wird eine dritte Position sichtbar, zu der Benjamin in immer größere Nähe gerät. Den transzendenten »Ideen« als gleichermaßen subjektiv willkürlichen wie objektiv notwendigen geistigen Sachverhalten tritt ein Goetheanismus an die Seite, dem sie als »innere Bildnotwendigkeiten [...], die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten«,²²⁸ gelten; Urformen der Kunst sind Urformen der Natur, kein bloßes Vorbild der Kunst, »sondern von Beginn an als Urformen in allem Geschaffenen am Werke«. ²²⁹ Mit diesem Rekurs auf die Goethesche Morphologie ist der dritte und letzte hier zu fassende Bestandteil eines Komplexes gegeben, der als Benjamins Gattungsdenken bezeichnet werden kann. Für Goethe gilt im Enzyklopädieartikel, dass die »naturwissenschaftlichen Studien [...] im Zusammenhang seines Schrifttums an der Stelle« stehen, »die bei geringeren Künstlern oft die Ästhetik einnimmt.«²³⁰ Goethe, der auch im Trauerspielbuch meistens recht behält, jedenfalls gegen seine philologischen Epigonen, denen sein gespannter Klassizismus zur organischen Ideologie gerinnt,

225 Eco 2004.

226 Konersmann 2006, 300.

227 GS I/3, 953 f. (»Nachträge zum Trauerspielbuch«).

228 GS III, 153 (»Neues von Blumen«, 1928).

229 GS III, 152 (»Neues von Blumen«, 1928).

230 GS II/2, 719 (»Goethe«, 1928).

begriff Geschichte nur als Naturgeschichte [...]. An der Schwelle des naturwissenschaftlichen Zeitalters [...] lenkt er noch einmal zu den alten Formen der Naturergründung zurück [...]. Ihm war die Lehre von dem Urphänomen als Naturwissenschaft zugleich die wahre Kunstlehre, wie es für Dante die Philosophie der Scholastik und für Dürer die technischen Künste waren.²³¹

Das Aufsuchen von Krisenherden, von dem die Rede war, gilt auch, um das wenigstens noch anzudeuten, für die Klassifikation im Sozialen. Benjamins Interesse gilt den historischen Schwellenzonen,²³² als die er auch seine eigene Epoche versteht, Zonen zwischen zwei gesellschaftlichen Formationen, von daher auch sein Interesse am ›Ausnahmestand‹.

Auch wenn sich die Gattungstheorie des Trauerspielbuchs mitunter entschieden von der Romantik distanziert und in der Polemik gegen das Organische zugunsten des Fragmentarischen gegen ihre Basisanschauungen Stellung bezieht, so treten doch, aus größerer Entfernung gesehen, hier alle Bestimmungsstücke des romantischen generischen Dispositivs wieder zusammen. Es ist charakteristisch, dass Benjamins Gedanke einer Naturgeschichte des Kulturellen, der dann noch in der *Passagen*-Arbeit fruchtbar werden wird, im Trauerspielbuch zugleich im Methodischen wie im Sachlichen erscheint. Es handelt sich somit um eine Konstellation, die auch bei Hofmannsthal sichtbar werden wird: eine Neuauflage von Motiven des goethezeitlichen Gattungsdenkens, wenn auch eine idiosynkratisch verzerrte. Sie vertritt ein Arkanmodell der Zeichenleser und ihrer Sozialzusammenhänge; sie setzt als ihren Aktanten im historischen Material den melancholischen Gelehrten, dessen allegorischer Blick die Gegenstände ohne ihre habitualisierten Einbettungen zu sehen imstande ist und an neuen Verkettungen der Dinge laboriert; Verwandlung, Magie und Metamorphose, idealistischer Vitalismus und Morphologie seine Instrumente.

Der schroffe und von heute aus kaum mehr rationalisierbare Idealismus von Benjamins Konzept darf allerdings die damit erzielten Gewinne für die Gattungsforschung nicht übersehen lassen (als *deren* Rationalisierung er gegen die Intentionen des Autors verbucht werden könnte). Was das Trauerspielbuch leistet, ist die erste große Darstellung einer Gattung im (ideellen) Epochenkontext. Die ›Ideen‹ der Barockepoche und des Trauerspiels als deren literarische Dominante, ihrem »royal genre« (Opacki) in mehrfacher Beziehung, ermöglicht in der nicht subsumierenden (Teilhabe-)Beziehung zwischen Einzelphänomenen jedweder Provenienz und der aus ihnen hervortretenden Idee eine Gattungsgeschichtsschreibung, deren Objekt nicht die »Geschichte der deutschen Ode« (Viëtor) oder die »Geschichte des deutschen Liedes« (Müller) ist. Deren teleologische Geschichtskonstruktionen werden

231 GS II/2, 719f. (»Goethe«, 1928).

232 Vgl. Menninghaus 1986; im Kontext von Tragödie und Karneval vgl. Thaler 1996.

kurzerhand zugunsten einer dichten Beschreibung sistiert, die eine Gattung in ihrer Kultur situiert. Die verachtete Gattung des Trauerspiels ist nicht mehr die Tragödie der Alten und noch nicht die Tragödie der Klassik, sondern die signifikante Gattung einer fremden Welt, die sich noch dazu als Spiegel einer höchst vertrauten herausstellen soll.

Damit ist, zweitens, auch das andere Extrem vermieden: dass eine ›Philosophie einer Gattung‹ die Literaturgeschichte nach dem Muster einer Poetik alten Typs enthistorisiert und auf die Suche nach dem ›Wesen‹ des Tragischen, des Epos oder dergleichen geht. Es verbindet Benjamin mit Lukács' *Theorie des Romans*, dass sich in beiden Werken ein Idealismus historisiert, ohne deshalb dem Muster synthetisierender ›Aufhebung‹ und philosophischer Platzanweisung sensu Hegel zu folgen.

Die Sistierung der eingespielten Hierarchien, die Benjamin hinter den wissenschaftlichen Standardverfahren lauern sieht, führt drittens zu einer Juxtaposition der ›Phänomene‹ unterschiedlichster Provenienz: *personae* wie Prinzen und Gelehrte, Orte wie Hof und Schaugerüst, Dramen und poetologische Reflexion, politische Theorie und Sammelleidenschaft, Bildsprache und Dramaturgie. Auch auf diese Weise kann die Form-Inhalt-Dichotomie in der Kunstanalyse verlassen werden; daher die Polemik gegen die Klassifikationsarbeit des Begriffes (T 223) und der privilegierte Zugang zu den Ideen, der bei Benjamin den Phänomenen eröffnet wird. Im *Übersetzer*-Aufsatz ist es das ›Hinweisen‹ auf die Komplementärfunktion der Sprachen in Hinblick auf die letzte ›wahre‹ Sprache, die den Wert der ›wahren‹ Übersetzung ausmacht, nicht die Mimesis der Kopie an ›Form‹ und ›Stoff‹ des Originals. Die Übersetzung ist – genau deshalb – eine Gattung (Benjamin sagt: eine »Form«) unter eigenem Recht, weil sie ihre Dienste nicht anzillär am Original, sondern an der Erkenntnis der Sprachen leistet, indem sie ›Echo‹ erzeugt. Im *Erzähler*-Aufsatz und den sich anlagernden Texten (wie der Lesskow-, der Hebel-Rezension sowie der Döblin-Rezensionen) wird eine idealtypische historische Poetik der Erzählformen entworfen, die scheinbar den Zuhörer wieder inthronisiert, weil sie auf die ›Medienidylle‹ (H. Christians) des um einen Erzähler hin versammelten Kreises rekurriert. Tatsächlich werden aber die Gattungen auf ein anthropologisches Grundvermögen hin zurückgeführt, das ›Gedächtnis‹ und das ›Eingedenken‹, die positiven Fassungen der Versenkung in die Dinge der Barockgelehrten. Auch hier wieder gäbe es eine Spur an der Natur/Kultur-Grenze zu verfolgen: Als Benjamin am Ende des Trauerspielbuches auf »Die Leiche als Emblem« zu sprechen kommt, heißt es: »Ein ›Memento mori‹ wacht in der Physis, der Mneme selber« (T 392); die ›Mneme‹ sind die somatischen Erinnerungsspeicher im zeitgenössischen Neolamarckismus Richard Semons, mit denen Erfahrungen vererbt werden sollten.²³³ Die kulturelle Signifikanz wird – vermehrt durch Einsichten und

233 Benjamin war hier nicht uninformiert: Unter dem Titel »Krisis des Darwinismus?« berichtet er 1929 von einem Vortrag Edgar Dacqués (GS IV/1, 534-536).

Begriffe Brechts wie den der »Aura« – sentimentalisch als Medienkultur in den nun tatsächlich nahezu materialistisch zu nennenden Arbeiten zur Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und im *Autor als Produzent* wiederkehren.

* * *

In diesem kurzen und kursorischen Durchgang durch einige Stationen des expliziten Gattungsdenkens der Moderne sind die meisten Protagonisten ein wenig neben ihren angestammten Plätzen in der Theoriegeschichte zu liegen gekommen. Nietzsche hat sich als exzentrischer humanistischer Gattungspoetiker alter Schule erwiesen, der zugleich die ›Ideen von 1800‹ an die Lebensphilosophie der Gattungen der Jahrhundertwende und an die ›Ideen von 1914‹ weiterreicht; der Positivist Scherer als ein anderer humanistischer Rhetoriker, der mit Darwin auf die Suche nach den Ursprüngen der Poesie geht; der Lebensphilosoph Dilthey als Positivist, der Hegelianer Lukács als Lebensphilosoph, der Morphologe Müller als Formalist, die Formalisten als Morphologen, Formalisten als Darwinisten mit ›Darwinomarxisten‹, wie das im 19. Jahrhundert geheißen hat, im Streit. Es hieße den meist impliziten Streit um die literarischen Gattungen im Dunst der Diskurse aufgehen oder in den stahlharten Gehäusen der Institutionen verhallen zu lassen, wenn man das Flüssige in den Positionen, die Unklarheit über das, was eigentlich auf dem Spiel steht, und die soziale Triftigkeit auch der saubersten Theoreme zum Verschwinden brächte.

Hofmannsthal und die »Krisen« der Jahrhundertwende

Es wurde versucht, einen Überblick über das explizite Gattungsdenken der Jahrhundertwende zu gewinnen, vor dem Hintergrund systemischer Krisen der intellektuellen Welt. Wie wenige andere steht Hugo v. Hofmannsthal für die zeitgenössische Artikulation des Bewusstseins, Zeuge, wo nicht Opfer desintegrativer Kräfte geworden zu sein. Zugleich ist Hofmannsthal unter jenen Autoren, die sich nicht nur eines sehr breiten Gattungsspektrums bedient haben, sondern ihren ›Weg zur Form‹ auch mit intensiver poetologischer Reflexion begleitet haben. Im Folgenden soll zunächst auf jene Hintergrundbedingungen eingegangen werden, die Hofmannsthals Gattungsprojekt als symptomatische Reaktion auf eine epochale Konjunktion von Krisen plausibel machen sollen. An dieser Stelle sei nur gefragt, *wie* Hofmannsthal von den ›Krisen‹ der Jahrhundertwende betroffen wurde, und das nicht bloß im Allgemeinen, um tentativ seine Perspektive zu konturieren.¹ Die verbreitete Rede von einer ›Krise‹ im Österreich der Jahrhundertwende, als deren Kronzeuge wie Opfer Hofmannsthal der Literaturgeschichtsschreibung erscheint, verstellt allerdings gleich wieder die Frage nach dem, was und gegebenenfalls wer da in eine Krise geraten sei.

KRISEN DER JAHRHUNDERTWENDE: KRISEN DER INTELEKTUELLEN. – Die ökonomisch-konjunkturellen Rahmenbedingungen jedenfalls waren in Österreich gut wie nie;² die demokratische Partizipation vertiefte sich mit jeder Wahlrechtsreform; die kulturelle Autonomie der ›Nationalitäten‹ war vergleichsweise hoch, die parlamentarischen Krisen Gewohnheit und angesichts späterer Entwicklungen bescheiden. Die Rede von der Krise, bei der sich zur Nationalitäten- immer auch rasch die ›Sprachkrise‹ hinzugesellt, wird allerdings reeller, wenn man auf die Handlungsfelder der Intellektuellen sieht und Hofmannsthal darin verortet. Ulrich Weinzierl hat seine Hofmannsthal-Biographie um drei Problemfelder herum aufgebaut, die sich mit dem Sozialen, dem Erotischen (Homosexualität) und dem Identitären, oder, in seiner Rückseite, dem ›Rassischen‹ (Judentum/Antisemitismus) umschreiben lassen. Tatsächlich sind das jene Problemfelder, an denen die Hofmannsthal-Biographie stark mit gesellschaftlichen Krisenerscheinungen in Berührung kommt, wobei sich die ›Krise‹ vor allem aus der Position Hofmannsthals innerhalb dieser Problematiken ergibt. Im Bereich des ›Sozialen‹ im engeren Sinn steht Hof-

1 Zu nennen sind: Pollak 1997 (›Wien-um-1900‹-Kontext); Le Rider 1997; Weinzierl 2005; Hiebler 2003 (Sozialgeschichte der Medien).

2 Vgl. Good 1986.

mannsthal als minorer Aristokrat mit entsprechenden Habituskonstrukten am unteren Pol des obersten Segments des sozialen Feldes; was mit dem von ihm akkumulierten Bildungskapital sogar teilweise in Widerspruch gerät: Der Adelstitel distanziert ihn im selben Maß von der Geistesaristokratie des akademischen wie von der Elite des literarischen Feldes.

Felix Salten, jener Jung-Wiener, der sich seiner Herkunft nach am deutlichsten vom homogenen sozialen Feld der Wiener Moderne abhebt, hat auch den klarsten Blick auf den Aufsteiger Hofmannsthal gehabt:

Diese Position an der gesellschaftlichen Grenzlinie wurde aber dem Mann gefährlich, der nach oben strebte. Gesellschaftlich nach oben. Und Hofmannsthal drängte nach oben. Er wurde nach oben getrieben, gejagt, gehetzt. Von seiner leidenschaftlichen Energie, von seinem glühenden Ehrgeiz, von dem, was wie Snobbismus aussah.³

Während Hofmannsthal Stefan Georges⁴ Konvertierungsmodell von literarischem in soziales Kapital (und gegenüber Hofmannsthal in erotisches) ›instinktiv‹ als gefährlich wahrnimmt und ablehnt, ist ihm zwar Georges Habitusprojekt als des Sehers und großen Einsamen suspekt, keineswegs aber die Ausgesetztheit solcher Konvertierungsoptionen. In den 1890er Jahren, nicht zuletzt über seine problematischen Kontakte zu George und den *Blättern für die Kunst*, findet sich der Sechzehnjährige im sich rasant autonomisierenden literarischen Feld am Pol der ›reinen Kunst‹ und des *l'art pour l'art* lokalisiert. Zugleich aber deutet vieles auf eine individuell wie immer plausible, aber doch systemisch zu fassende Status-Unsicherheit des Autors als einer historischen Figur hin. Der europäische literarische Ästhetizismus wird von ihm nicht als feldgeschichtlich herleitbare und ihm durch seine Bildungsmittel zugängliche literarische Option betrachtet, sondern als persönlich krisenhafte Konstellation erfahren, die sein ganzes Werk ebenso durchzieht wie seine Selbstdeutungen (als »Ich-Problematik«) und seine privaten Ängste (in der Frage nach der Kontinuität der Person), und dies in einem auch angesichts der regen philosophischen und ästhetischen Debatten der Zeit ungewöhnlichem Ausmaß. Seine politischen Optionen sind undurchsichtig, die vorhandenen Äußerungen deuten eher auf die – habituell verankerten – konservativen Präferenzen der Aristokratie; eine sich durchhaltende Phobie verbindet ihn mit der Sozialdemokratie, die er von seinen ersten lyrischen Äußerungen bis zu den spätesten Werkplänen als im Alltag nur mühsam gezügelten Hass-Mob auf sich einstürzen sieht: »Tobt der Pöbel in den Gassen, ei, mein Kind, so lass ihn schrei'n. [...] Während sie uns Zeit noch lassen, wollen wir uns Schönerm weih'n.«⁵

3 Bei Fiechtner 1949/1963, 40f.

4 Zu George und zum George-Kreis in dieser Hinsicht vgl. Kolk 1998.

5 Greve/Volke 1974, 87 (»Verse auf den 1. Mai 1890«).

Diese Phobie, die auf der Angst vor der Umwertung aller Werte, vor der Umklassifikation aller Klassifikationen des Sozialen und der Bildungswelt beruht, wirkt auch direkt auf die literarische Produktion ein (*Jedermann, Salzburger Großes Welttheater*); sie ist sozialgeschichtlich durch die Erwartungen und Befürchtungen des Finanz- und Bildungsbürgertums der Epoche gedeckt. Hinter Alexander Moissi, dem Darsteller des Bettlers im *Welttheater*, sieht er »das Gespenst des Bolschewismus«. ⁶ »[W]ie glichen wir diesen weit von der Heimat verirrten Prinzen, diesen Kaufmannsöhnen, deren Vater gestorben ist«, ⁷ heißt es anlässlich von *Tausendundeiner Nacht*. Es ist die Sozialdemokratie, die um die Jahrhundertwende am deutlichsten die Frage nach den sozialen Klassifikationen stellt: die Frage nach Stand und Klasse, nach Gesellschaft und Volk. Das trägt nicht nur zur Konturierung der Soziologie in Deutschland und Österreich bei, es treibt auch Hofmannsthal in substantielle Selbstbefragungen, die er mehr literarisch als soziologisch ausagiert (wenngleich er in der zeitgenössischen soziologischen Literatur gut informiert ist und etwa Georg Simmels *Philosophie des Geldes* von 1900 für ihn ein wichtiger Referenztext wird). ⁸ Die Wahlrechtsagitation von Sozialdemokratie und Frauenbewegung stellt die Frage nach der Partizipation, die bei Hofmannsthal transformiert und gegenteilig akzentuiert als die Frage nach dem »Zusammenhang mit dem Leben«, als »Weg zum Sozialen« (und als Problem von Ehe und Bindung) erscheint. – Im Zweifelsfall ist Hofmannsthals Begriff des »Sozialen« einfach der der »guten Gesellschaft«. Über ein befürchtetes Bankett nach der *Ariadne*-Premiere in Stuttgart schreibt er an Strauss: »Und womöglich die Tischordnung von einem Hausknecht gemacht, und meine Frau sitzt zwischen dem Herrn Dillmann und dem Theaterdirektor aus Zwickau! Danke! Ich bin ein sehr freidenkender Mensch, aber beim Sozialen hört sich bei mir der Spaß auf.« ⁹ In einer Notiz zum *Andreas*-Projekt aus derselben Zeit heißt es: »mit dem Malteser will sie [Maria, W.M.] bei dem langweiligen Socialen bleiben, dazwischen glüht sie immer wieder auf.« ¹⁰

Die rasche Eroberung des höheren Bildungssektors durch Frauen, gerade in den Philologien, also in jenem Bereich, in dem Hofmannsthal seine akademischen Einsätze bis hin zu einer zurückgezogenen Habilitationsschrift in Romanistik erbringt, trägt entscheidend zur Krise männlicher Identität in den Bildungsschichten bei. Argumente wie die Furcht vor einem »Gebärstreik« aufgrund der »Vermännlichung der Frau« und die in den Vorkriegsjahren endemischen Debatten um die demographische Krise konturieren Hofmannsthals mythologische Lösungen des Problems des Zusammenlebens der Geschlechter, wie etwa der *Frau ohne Schatten* abzulesen ist. (Die *andere*

6 GW 9, 293 (»Wiener Brief« III, 1923).

7 GW 8, 362 (»Tausendundeine Nacht«, 1906).

8 Vgl. Robertson 1993.

9 Strauss/Hofmannsthal, 201 (an Strauss, 9. 10. 1912).

10 KA XXX, 24 (»Andreas«, Notizen 1912).

Geschlechterfrage stellt sich die Epoche als Frage nach männlich-weiblichen Seelenhybriden, bei Weininger, in Sexualwissenschaft und Psychoanalyse; der latente Verdacht auf Homosexualität und die in dieser Hinsicht angestellten Selbsterklärungsversuche beschäftigen viele Intellektuelle der Epoche, gerade in Hofmannsthals Umfeld.¹¹)

Das akademische Feld ist aufgrund der Bildungsexpansion des späten 19. Jahrhunderts von einer Überfüllungskrise überschattet, insbesondere in den Neuphilologien, und Hofmannsthals Entscheidung gegen die ursprünglich angestrebte Privatdozentur mag ebenso gute Gründe in der Ökonomie seiner kreativen Kräfte haben wie in einer plausiblen Einschätzung der Karrieremöglichkeiten im akademischen Feld. So gute Beziehungen seitens Hofmannsthals auch zu einzelnen Philologen¹² bestanden haben mochten (zu Walter Brecht und Josef Nadler), so deutlich sind seine Optionen für Charaktere wie Rudolf Pannwitz, Eberhard v. Bodenhausen, Rudolf Borchardt und Walter Benjamin, also für Autoren, die das akademische Feld entweder verlassen haben oder aber – wie der Politiker Bodenhausen – in forcierter Weise ›im Leben stehen‹, jedenfalls zwar eine gespannte Nähe zum Akademischen aufweisen, aber nicht in ihm integriert sind. Gewiss einer der belesensten Autoren seiner Zeit, zeigen sich etwa in Hofmannsthals systematischen Recherchestrategien für literarische Projekte sowie im Denkstil deutlich die akademisch-philologischen Konventionen.

In nahezu allen Feldern, in denen Hofmannsthal engagiert ist, gehen also zeitgenössisch entscheidende Umgruppierungen vor sich. Größere sozialgeschichtliche Trends (wie die ›demographische‹ Krise im literarischen und akademischen Feld) stellen die notwendigen Hintergrundbedingungen dar, aber nicht die zureichenden Gründe für Ereignisse in Literatur, Kulturwissenschaft und Philosophie; die Logik semiautonomer Felder muss als entscheidender Erklärungsfaktor hinzugezogen werden. Auf der individuellen Ebene muss sich für den unpolitischen Autor diese ungleiche, aber koordiniert erscheinende Entwicklungslogik der Felder als Krise aller ererbten und erworbenen Klassifikationsmuster darstellen, was sie ja auch tatsächlich ist: auf dem Feld des Sozialen, des Erotischen und des Geschlechterverhältnisses, schließlich in weiterer Linie des National-Identitären und des Natürlichen. Die generische Klassifikationskrise in allen hier relevanten Handlungsfeldern führt zu einer Belastung semiotischer Konventionen; man hat den Aufwand, der zu ihrer je individuellen Bewältigung getrieben werden muss, nicht geringer zu veranschlagen als den der Goethezeit. Das alltagspraktisch vielleicht dominanteste Feld dazu ist der Antisemitismus: das ›Jüdische‹ ist eine Eigenschaft, die nur zum Teil aus »Stammesmerkmalen«, aber auch aus Gesten, Sprach- und Stil- wie Präferenzgesten geschlossen werden kann (und muss,

11 Dazu ausf. Weinzierl 2005, 103-200; zu Andrian ausf. Renner 1981; insg. zum »Identitätsproblem« Le Rider 1990.

12 Vgl. König 2001.

wenn man zu müssen glaubt).¹³ Im Fall Hofmannsthals führt das zur latenten Exkommunikationsdrohung aus den ›besseren‹, den ›besten‹ Kreisen, um die sich Hofmannsthal in seiner angestrebten Konkordanz von Geistes-, Seelen- und Geburtsadel bemüht hat. Bekannt sind Hofmannsthals Irritationen gegenüber der immer dominanter werdenden antisemitischen Sozialklassifikation. Gegen Borchardts Klassifikation als ›jüdischer Dichter‹ durch Rudolf Pannwitz stellt Hofmannsthal die kulturelle evangelische Prägung der Familie Borchardt und stellt sich gegen das schon als Wort ›dubiose‹ »Rassenmäßig[e]«: »ich frage mich ob man, so sehr die Sache der obigen Formulierung [Borchardt als ›deutscher Jude‹, W.M.] recht geben mag, in der *nuance* nicht das Falsche gibt, wenn man ihn pur et simple so classificirt.«¹⁴ Dieselbe Klassifikation widerfährt ihm selbst durch Willy Haas und Josef Nadler, Haas attestiert ihm im Gegenzug eine »sehr komplizierte Gabe der gesellschaftlichen Mimikry«.¹⁵

›Jude-Sein‹ ist aber nur das verheerendste aller jener Geheimnisse der Identität, zumal in einer hoch theatralisierten und gestisch differenzierten Kultur wie der des späten Habsburgerstaates. Hinter diesem ›Geheimnis‹ lauern nicht bloß die möglichen Sanktionen sozialer Ächtung (›Mimikry‹), sondern auch die somatische Bedrohung des eigenen Selbst (›Degeneration‹) mit allen Problemen der Selbstdiagnostik. Kultureller Historismus schlägt dann schnell um in eine phantasmagorische ›Belastung‹, die, wenn sie bloß kulturell anvisiert wird, noch Funken der Stilisierung freisetzt, nicht aber, wenn sie die Substanz betrifft. Solche Interiorisierungen von klassifikatorischen Semiotiken stellen wohl den gravierenden Unterschied zu 1800 dar, wo es sich um vorwiegend soziale Praktiken nach dem Ende der Kleiderordnungen und des sozialen Zeremoniells in der außerhökischen Gesellschaft gehandelt hat, teilweise auch bei Hofe. Zur Frage nach dem *who is who* und den nötigen Ehrenbezeugungen am Ende des 18. Jahrhunderts gesellt sich am Ende des 19. Jahrhunderts die Frage: *who am I*. Hofmannsthals »›Defekt‹ der Geburt« als dem nobilitierten jüdischen Bürgertum entstammend ist, so Weinzierl, »wesentlich an Hofmannsthals literarischer Leistung beteiligt«, wie Proust agiere er »aus der Innensicht des Außenseiters, die erst jenes produktive Ineinander von Vertraut- und Fremdheit, von ersehnter Nähe und erzwungener Ferne ermöglicht«,¹⁶ wie sich im *Schwierigen* zeige.

Habitus, als ›selbstverständliches‹ Verhalten, auf Dauer gestellter Kern einer »Persönlichkeit«, letztlich Identität, ist genau das stets als »Ringens um Identität« dargestellte Zentralproblem der Jahrhundertwendeliteratur, der Autoren wie der Texte; Hofmannsthal ist einer der zentralen Stichwortgeber in dieser Problematik, sei es, dass er die Zentralmetapher des Theaterspielens

13 Volkov 1990, 111-130.

14 Bei Fliedl 1997, 388; dort zu der Problematik Gesicht vs. Larve bei Hofmannsthal.

15 Fliedl 1997, 388.

16 Weinzierl 2005, 87.

als Schlagwort der Epoche ausgibt (»Spielen uns're eig'nen Stücke, | Frühgereift und zart und traurig«¹⁷), sei es, dass er nach der Ich-Identität fragt, zwischen Gestern und Heute (*Gestern*, 1891), nach den Grenzen zwischen der Person und der natürlichen Welt (»[m]ir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd«¹⁸), nach den Grenzen und Beziehungen von Ich und Kollektiv. Im Fall Hofmannsthals und der sich in ihm kreuzenden Habituslinien ist für die Frühphase, die mit dem schillernden Begriff »Präexistenz«¹⁹ auch gemeint ist, allerdings ein anderer soziologischer Effekt zu veranschlagen. »In Abhängigkeit von neuen Erfahrungen«, schreibt Bourdieu,

ändern die Habitus sich unaufhörlich. Die Dispositionen sind einer Art ständiger Revision unterworfen, die aber niemals radikal ist, da sie sich auf der Grundlage von Voraussetzungen vollzieht, die im früheren Zustand verankert sind. Sie zeichnen sich durch eine Verbindung von Beharren und Wechsel aus, die je nach Individuum und der ihm eigenen Flexibilität schwankt.

Wenn allerdings die Anpassungsfähigkeit zu sehr ausgeprägt ist (Hofmannsthals exhistoristische [An-]Verwandlungskunst, deren Rückseite die ihm attestierte Fähigkeit zur »Mimikry« ist), »löst der Habitus sich auf in dem Opportunismus einer Art *mens momentanea*, die nicht fähig ist, in der Begegnung mit der Welt ein Gefühl innerer Geschlossenheit zu bewahren.«²⁰ Das ist Hofmannsthals Fragestellung.

HOFMANNSTHALS WERKBIOGRAPHIE. – Wenn die Ausgangsthese, literarische Gattungsfragen seien Phänomene sozialer Klassifikations- und Habitusfragen, gebrochen durch die Logiken teilautonomer Handlungsfelder, einige Plausibilität beanspruchen darf, so lässt sich prognostizieren, dass in Hofmannsthals Œuvre die Gattungsfrage eine zentrale Rolle einnehmen wird. Ein oberflächlicher erster Blick auf Hofmannsthals Werk in der angedeuteten Perspektive zeigt durchaus divergente literarische Physiognomien.

Eine erste Werkphase (a), grob umrissen die 1890er Jahre, steht im Zeichen des Jungen Wien, des Ästhetizismus und der durch ihn gestellten Problematiken, mit Lyrik und lyrischen Dramen, mithin im Zeichen einer vom europäischen Symbolismus bestimmten allgemeinen »Lyrisierung«²¹ des Gattungssystems. In einer Phase der poetologischen Neuorientierung (b), die gemeinhin mit dem klassischen Dokument der sog. »Sprachkrise«, *Ein Brief* (1902) angesetzt wird, folgt die Hinwendung zur Tragödie (Otway-Bearbeitung, *Elektra*, 1903) und zur Oper (Beginn der Zusammenarbeit mit Richard

17 KA 1, 25 (»Prolog zu dem Buch »Anatol«, 1892).

18 KA 1, 45 (»Terzinen«, 1894).

19 GW 10, 597-627 (»Ad me ipsum«).

20 Bourdieu 2001, 207.

21 Vgl. die Übersicht bei Kravar 1994.

Strauss), während die Lyrikproduktion fast vollständig versiegt; die Reihe der dramatischen Experimente reicht hier vom Opernmärchen (*Die Frau ohne Schatten*, 1914/1919) und der Opernkomödie (*Der Rosenkavalier*, 1911) bis hin zum allegorischen Mysterienspiel (*Jedermann*, 1911).

Nach dem Weltkrieg wendet er sich (c) der Gesellschaftskomödie zu (*Der Schwierige*, 1919, *Der Unbestechliche*, 1923), aber auch der Tragödie (*Der Turm*, erste Fassung 1920), die er später im Anschluss an Walter Benjamins Trauerspielbuch selbst als Trauerspiel im barocken Sinn klassifiziert;²² begleitet von einer im Weltkrieg immer stärker Österreich-patriotischen Publizistik, die sich dann zu einer kulturkonservativen wandelt (»schöpferische Restauration«,²³ »konservative Revolution«²⁴), und Theaterpraxis (Salzburger Festspiele).²⁵ Als weder literatur- noch lebensgeschichtlich paradigmengbildend wird im allgemeinen Hofmannsthals epische Produktion betrachtet (von der frühen Novellistik über das Kunstmärchen zum Romanfragment *Andreas*, 1911-1927, zur stückweise publizierten Aphorismensammlung *Buch der Freunde*), was sich auch in der Vernachlässigung durch die ältere Forschung gezeigt hat.

Dennoch lässt sich aus dieser kurzen und ungenauen Aufstellung bereits eine erste Beobachtung ableiten: Nimmt man noch die essayistische Prosa, die programmatischen Reden (zwischen *Der Dichter und diese Zeit*, 1906, und *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, München 1927), die Reisefeuilletons, die Herausgeberschaften von Zeitschriften (*Neue deutsche Beiträge*, 1922-1927), Buch- und Schriftenreihen (Österreichische Bibliothek) und Anthologien (*Deutsches Lesebuch*, 1922, *Wert und Ehre deutscher Sprache*, 1927) sowie die Gelegenheitsproduktion hinzu, so zeigt sich im Ganzen ein Œuvre, das quer zu der sich im 19. Jahrhundert herausbildenden bzw. verstärkten Spezialisierungstendenz der Literatur steht. Die immer stärker überregional wie zunehmend international marktvermittelte Position der Erzählprosa (unter dem Druck der allgemein konzeditierten Vermarktungs-, aber auch Produktionskrise der literarischen Dramatik²⁶) hatte eine bis dann so nicht gekannte Spezialisierung von Publikationsbiographien zur Folge, die sich etwa in den literarischen Œuvres von Grillparzer (Rückzug aus der Öffentlichkeit 1838), Stifter, Anzengruber (Wechsel zur Prosa um 1880 unter dem Druck der Unterhaltungs- wie der Musikdramatik), Gottfried Keller und anderen niederschlägt. Aufgrund der Nähe der realistischen Erzählprosa zum medialen

22 Jäger 1985.

23 Vgl. Weinzierl 2005, 97f.; Weinzierl weist darauf hin, dass Hofmannsthal schon 1925 die Prägung »schöpferische Restauration« benützt hat, die dann R. Borchardt übernahm.

24 GW 10, 41 (»Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«, 1927).

25 Zu den Funktionen des Österreich-Bewusstseins am Beispiel von Andrian und Hofmannsthal im Rahmen einer – wenn auch skizzenhaften – Kultursoziologie der Wiener Jahrhundertwende vgl. Pollak 1997, 193-208 u. 266-271. Vgl. jetzt Wolf 2014.

26 Dazu Aust 1981, 92-97.

Komplex von Markt und Journalismus legt Stefan George sein Gesamtwerk lyrisch und esoterisch an, eine Position, die durch die vom Naturalismus eröffnete Durchsetzung der Dichotomisierung des literarischen Feldes in einen Pol der ›großen‹ und einen der ›eingeschränkten‹ Produktion gewidmeten avantgardistischen Pol ermöglicht wurde und plausibel durchgehalten werden konnte.

Das *Gedicht* ist der höchste der endgültige Ausdruck eines Geschehens [...]. [...] Man verwechselt heute Kunst (Literatur) mit Berichterstattung (Reportage) zu welcher letzter Gattung die meisten unserer Erzählungen (sogen. Romane) gehören. Ein gewisser zeitgeschichtlicher Wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der Tagesblätter Richtverhandlungen behördlichen Zählungen u. ä. gleichkommt.²⁷

Viktor Žmegač hat in der Wiener Moderne eine Prosa- und Romanfeindliche Stimmung ausgemacht, eine »Gattungstheorie des Café Central«.²⁸ Um 1900 eröffnen hingegen Thomas und Heinrich Mann ihre fast ausschließlich der Erzählprosa gewidmete Produktion, das gilt auch später für Alfred Döblin, Jakob Wassermann, mit Einschränkungen auch für Robert Musil und Hermann Broch. (Eine zwischen Dramatik und Epik gleichgewichtig verteilte literarische Produktion findet sich bei Schnitzler.)

Im Kontext der Jahrhundertwende lässt sich Hofmannsthals literarische Gattungsbio-graphie am ehesten mit der Gerhart Hauptmanns vergleichen; es ist kein Zufall, dass Hauptmann unter den wenigen literarischen Größen seiner Generation ist, mit denen Hofmannsthal näheren und langfristigen, wenn auch distanzierten Kontakt gehabt hat, sieht man vom unmittelbaren Jung-Wiener Herkunftsmilieu ab (Schnitzler, Andrian, Beer-Hofmann).²⁹ Hauptmanns Gesamtwerk differiert allerdings von dem Hofmannsthals nicht bloß in Gestus und Thematik, sondern auch in einer eigentümlichen Doppelung: Einerseits folgen Hauptmanns Gattungsoptionen deutlich traditionellen Ansprüchen als die Hofmannsthals, er debütiert mit einem Versepos (*Promethidenlos*, 1885) und ›schließt‹ mit einer Atridentetralogie (darunter *Iphigenie*, 1944), so dass das Gesamtwerk schließlich nahezu den gesamten humanistischen Gattungskanon mit zeitgemäßen Modernisierungen umfasst haben wird; andererseits folgt Hauptmann viel geschmeidiger als Hofmannsthal den zeitgenössischen Gattungs- wie Stilkonjunkturen und erreicht damit die Akkumulation von so viel literarischem wie sozialem Kapital, dass er den Zeitgenossen als der repräsentative Vertreter deutscher Literatur erscheinen kann. (Solche Geschmeidigkeit, ließe sich vermuten, steht Hofmannsthal genau deshalb nicht zu Gebote, weil er in viel stärkerem Maß Opfer, dann auch Akteur, von klassifikatorischen Praktiken ist, die als interiorisierte immer

27 In Landmann 1980, 17 (»Merksprüche der Blätter für die Kunst«, 1894).

28 Žmegač 1997, 205.

29 Vgl. die Dokumentation bei Stern 1988.

wieder intensive Bearbeitung verlangen.) Dazu ist das Werk Hauptmanns – noch das naturalistische Skandalstück *Vor Sonnenaufgang* (1889) ist eine fünfaktige Tragödie, nachgerade *selon les règles*³⁰ – als Goethe-*imitatio* angelegt, von der *Iphigenie* bis zur Epik (z. B. *Till Eulenspiegel*, 1928, parallel zu *Reineke Fuchs*, *Anna*, 1921, zu *Hermann und Dorothea*), was Hauptmann, verbunden mit zunehmend olympischem Habitus, neben einer sakrosankten Position im literarischen Leben seiner Zeit 1912 auch den Nobelpreis eintrug. Andererseits, so lässt sich hier vorausschicken, ist Hofmannsthal – ungeachtet seiner intensiven Beziehungen zu Georges *Blättern für die Kunst*, in denen über zwanzig Beiträge erscheinen – auch in deutlich exoterischeren Publikationsorganen vertreten, was, anlässlich der Publikation von *Der Tor und der Tod* in Otto Julius Bierbaums *Modernem Musenalmanach* zu einer Rüge von Seiten des Pols der eingeschränkten Produktion führt:³¹

wir konnten es keinem mitglied unseres kreises verwehren in den bezahlenden grossen tagesblättern zu ihrem lebensunterhalt zu schreiben, wol aber in so niedrigen konglomeraten wie Moderner Musenalmanach und tiefer stehenden sich zu verewigen. ich sehe darin fast ein erfordernis des takts.³²

Des Weiteren stand Hofmannsthal, der alles las, nicht bloß Glanz- (Goethe, Schiller) und Elendsliteratur (Büchner, Moritz) des literarischen Höhenkamms als Repertorium zur Verfügung, sondern auch Spannungsliteratur (Stevensons *Jekyll and Hyde*, H. G. Wells' *The Island of Dr. Moreau*); neben honorigen Erzeugnissen der Wissenschaft wie Morton Princes Schizophrenie-Studie, die in *Andreas* verarbeitet wird, auch Ferdinand Maacks »kurioses«³³ Rosenkreuzer-Elaborat. Hofmannsthal verfasst das Szenario zum *Rosenkavalierfilm*, und im *Rosenkavalier* ist das »moderne« Paar Octavian und Sophie »eine Konstruktion aus dem Fundus der Operette und dem Vorfeld der Seifenoper, ein Designer-Paar«,³⁴ so wie Strauss' Musik als Hollywood-Filmmusik Karriere in der Populärkultur des 20. Jahrhunderts machen sollte.³⁵ (»Die theatralischen Formen: auch die minder strengen.«³⁶)

30 So Goethe über »Stella«, »Iphigenie auf Tauris« (»tragédie en cinq actes, tout à fait selon les règles«) und »Tasso«, WA I/53, 208 f. (»Ouvrages poétiques de Goethe«, 1823).

31 Dazu und zum Sub-Feld der österreichischen Lyrik s. Kaiser/Michler 2005, 458-460.

32 George/Hofmannsthal, 71 f. (C. A. Klein an H. v. Hofmannsthal, 1894).

33 So Pape 1975, 680. Es handelt sich um F. Maack: Zweimal gestorben. Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert. Nach urkundlichen Quellen mit literarischen Belegen und einer Abhandlung über vergangene und gegenwärtige Rosenkreuzerei. Leipzig 1912 (auch Neuausg. Graz 2008).

34 Renner 2001/2007, 149.

35 Vgl. die Dokumentation bei Krenn 2007.

36 GW 10, 620 (»Ad me ipsum«, 1926).

Ungeachtet dessen ist Goethes³⁷ Werk, auch für Hofmannsthal selbst, den »schwarzgelbe[n] Goethe in seinem Rodaun« (Anton Kuh³⁸), ein entscheidender Schlüssel zur Dichterbiographie Hofmannsthal. So schreibt er am 25. 2. 1922 an seinen Verleger S. Fischer:

Für Hauptmanns, Schnitzlers Werk, um Beispiele zu nennen, bedeutete die Zusammenfassung [einer Gesamtausgabe, W.M.] etwas Schönes, Wohltuendes – für mich ist sie mehr: mein Lebenswerk soll durch sie erst in Erscheinung treten. Denn es ist *vielförmig* – und wie auch deutsches Publicum vielfältig und zersplittert ist – so ist das von mir Gemachte an verschiedenerlei Publicum gerathen, zäh haben die einen das eine, die andern das Andere festgehalten, es wollen die Freunde meiner Gedichte und Jugenddinge nichts von dem wissen, der sich eigensinnig den Weg zu einem höheren, aber der wirklichen Bühne gemäßen Lustspiel sucht, meine Prosadinge haben ihre treuen Anhänger, die aber von einer »Ariadne«, einem »Rosencavalier« nichts hören wollen, die Erzählungen an die ich meine beste Kraft und Jahre meines Lebens gewandt, sind ganz in den Hintergrund geraten, mein Bestes: daß ich die Formen zu erfüllen strebe, und nicht leicht zwei Werke gebe, welche völlig der gleichen Stilform angehören, hat von je – auch an andern Dichtern – das Publicum ungeduldig gemacht – ich suche mir mit der Laterne die paar Menschen zusammen welche wirklich den »Thor und Tod« neben die »Ariadne« den »Rosencavalier« neben den »Schwierigen« halten [...].³⁹

Im selben Jahr leistet er dazu das Seine, als er Max Pirker in ähnlichen Formulierungen seinen Lebenslauf als Dramatiker als Gattungsbioographie souffliert:

Zur Vorarbeit für »H. als Theaterdichter« folgendes: Das Grundthema beiläufig so: ein dichterisch begabtes Individuum tritt hervor, betätigt sich subjektiv, individuell, in dramatisch-lyrischen Formen. Er ist aber Wiener und allmählich üben die Kräfte des Bodens ihre Wirkung, ziehen ihn zu den traditionellen Formen hinüber. Er sucht die Formen zu erfüllen, zugleich kann er nicht umhin, seine dichterische Subjektivität zu behaupten, doch ordnet sich diese den Formen unter. Zu fruchtbarer Lektüre als Vorarbeit bedarf es klarer Übersicht und Einteilung der Epochen oder »Manieren« des Dichters.⁴⁰

Das Schema, das hier suggeriert wird, arbeitet nicht nur in den »Manieren« bescheiden mit Goethescher Begrifflichkeit, es dürfte auch direkt auf Goethes Übersicht am Beginn der *Tag- und Jahresbefte* zurückgehen, die ebenfalls den

37 »Ausgabe von Goethes Werken letzter Hand. Ein Kunstwerk! Wie sein Leben ein bewußt komponiertes Kunstwerk ist. [...] Meine geliebten 40 Bände, wie kleine Hausgötter.« (GW 10, 415; Aufzeichnungen aus dem Nachlass, 1896)

38 Kuh 1963, 205 (1931).

39 S. Fischer 1989, 550f.

40 GW 9, 130 (»Brief an Max Pirker«, 1921).

Lebenslauf als Gattungsbiographie gestalten, ebenfalls in der dritten Person, wenn auch noch nachdrücklicher depersonalisiert (»man«), was Hofmannsthal hier nicht zu Gebote steht. Goethe:

Von zeitig erwachendem Talente, nach vorhandenen poetischen Mustern, mancherlei Eindrücke kindlich bearbeitet, meistens nachahmend [...]. Man fühlt die Nothwendigkeit einer freieren Form und schlägt sich auf die englische Seite. [...] Ein unbedingtes Bestreben, alle Begrenzungen zu durchbrechen, ist bemerkbar.⁴¹

In Hofmannsthals Selbstklassifikation lauten die eingangs tentativ eingeführten Gattungsbezeichnungen so:

Erste vorwiegend lyrisch-subjektive Epoche: das Jugendœuvre bis zirka 1899. Die eigentliche Lyrik, inklusive des »Kleinen Welttheaters«. Hier schon dramatische und eigentlich theatralische Elemente. Die Reihe der kleinen Dramen: »Gestern«, »Tor und der Tod«, »Tod des Tizian« (1891-1893); »Hochzeit der Sobeide« (1897), »Weißer Fächer« (1897), »Kaiser und Hexe« (1897), »Abenteurer und die Sängerin« (1898), »Bergwerk von Falun«. Abschluß dieser Epoche 1899.

Die zweite Epoche: der Anschluß an große Form gesucht: »Elektra« (1903), »Das gerettete Venedig« (1902), »Ödipus und die Sphinx« (als Teil einer »Ödipus«-Trilogie, geplant 1906). Erster Vorversuch Antik-Mythisches neu zu gestalten ist »Alkestis« (1893).

Die dritte Epoche, worin die Erfüllung traditioneller theatralischer Forderung deutlich als Ziel hervortritt: seit 1907 etwa.

a) »Jedermann« (1904-1911) anzuschließen innerhalb des Gesamtœuvre: einerseits an »Tor und der Tod«, anderseits an »Kleines Welttheater«, »Xenodokus, Doktor von Paris«, »Radstädter Gerichtsspiel«.

b) Die Reihe der phantastisch-märchenhaften Dramen. Anknüpfend an »Bergwerk von Falun«. Gehört aus den »Rodauner Nachträgen« die Fragmente einer Raimund-Transkription hieher: das Märchenhafte mit Hinzutreten des Volkstümlichen. »Frau ohne Schatten« (1912-1914). »Turm«. Mystisch. Siebzehntes Jahrhundert.

c) Die Reihe der Lustspiele: »Gestern« als Embryo des poetisierten Gesellschaftslustspiels; »Der Abenteurer und die Sängerin«, desgleichen auf höherem Niveau. Erster Versuch »Silvia im »Stern«« (1907), unvollendet, publiziert im Jahrbuch »Hesperus«. Sodann »Cristinas Heimreise« (1908-1909), »Rosenkavalier« (1910); »Der Schwierige« (1920). Dazwischen Pläne und Entwürfe zahlreichst. 1916 »Die Lästigen«, gespielt als Molière, tatsächlich ganz frei. 1915 der Rahmen zur »Ariadne«, rein lustspielmäßig. Die ganze »Ariadne« 1912.⁴²

41 Goethe: WA I/35, 3 (vgl. Kap. 5).

42 GW 9, 130f. (»Brief an Max Pirker«, 1921).

Dieser dramatische Lebenslauf, der die Vielfalt eines den mannigfaltigsten Anregungen, Notwendigkeiten und Gelegenheiten verdankten Werkzusammenhangs in ›Form‹ bringt, ist in seinen Verlaufsthesen und seinen Stückklassifikationen im Ganzen das Ergebnis eines langwierigen Selbstverständigungsprozesses; aus Anlass der *Frau ohne Schatten* 1916 begonnen, posthum als Notizenkonvolut *Ad me ipsum* publiziert und – neben den *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß* – zum meistbegangenen Steinbruch der Hofmannsthal-Interpretation geworden. Diese Bruchstücke einer Selbstinterpretation bestehen aus Aufzeichnungen und Schemata, die eine noch tiefer ›innere‹ Geschichte des bis dann vorliegenden Gesamtwerks unternehmen (›das rein geistige Abenteuer‹,⁴³ das Biographen des Dichters Hofmannsthal aus Anekdoten, Aufenthaltsorten, Begegnungen und Einflüssen zu rekonstruieren nicht imstande wären); sie reichen von lakonischen jubilatorischen Notaten (›[f]ormidable Einheit des Werkes‹⁴⁴) bis zu Verlaufsskizzen, die wichtigsten davon in den Kategorien von »Weg« und »Ziel«:

Der Weg zum Sozialen: durch das Opfer – Ödipus Alkestis –: ist der Weg gangbar.

Der Weg zum Sozialen als Weg zu sich selbst [...]

Der Weg zum Sozialen durch das Werk und das Kind⁴⁵

oder: »Der Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst«⁴⁶ sowie: »[d]as erreichte Soziale: die Komödien.«⁴⁷ Die Kategorien der Selbstinterpretation bezieht *Ad me ipsum* aus durchaus unterschiedlichen Diskursregionen, die wichtigsten darunter vielleicht die Bereiche von Magie und Religionsanthropologie; teilweise stammen sie aus der vom Autor sehr genau, wenn auch skeptisch rezipierten Freudschen Psychoanalyse⁴⁸ (›Über-ich‹⁴⁹). Die Linien führen von einem Zustand der »Praeexistenz« zur »Existenz«; von einer ozeanisch-traumhaft sicheren »Totalität« (»Praeexistenz Schicksallosigkeit«⁵⁰) zu einem sozial verantworteten Sein (in der weiteren Fassung durch »Tat«, »Werk«, »Kind«). Unmittelbarer Anlass der Notate war Hofmannsthal's Wunsch nach einem Aufsatz zur *Frau ohne Schatten* (Opernfassung) von dem von ihm publizistisch geförderten Max Mell (eine weitere Fassung stellte Hofmannsthal für den befreundeten Wiener Neugermanisten Walter Brecht zusammen).

Hofmannsthal hat also große Energie in die Selbsterklärung seines Gesamtwerks investiert, das sich ihm als »Weg« darstellt; dieser »Weg« ist sowohl Lebensreise (ein Weg von isolierter Totalität zum Sozialen) als auch ›Weg zur

43 GW 10, 621 (»Ad me ipsum«, 1926).

44 GW 10, 620 (»Ad me ipsum«, 1926).

45 GW 10, 610 f. (»Ad me ipsum«, o. D.).

46 GW 10, 602 (»Ad me ipsum«, [vor 1919]).

47 GW 10, 611 (»Ad me ipsum«, o. D.).

48 Worbs 1988.

49 GW 10, 611 (»Ad me ipsum«, o. D.).

50 GW 10, 602 (»Ad me ipsum«, [vor 1919]).

Form«; er ist ein Weg zum Einverständnis in die Sozialität »traditioneller« Gattungen. Neben diesen beiden Kategorien – der Gattungsbiographie und der inneren Biographie – kennen die Selbstverständigungsnotizen *Ad me ipsum* keine anderen Progressionsmodelle, keine (»äußerliche«) Biographie, keine thematische Progression, keine Kontingenzen, keine Brüche als die Zäsuren, die im Übergang von »Präexistenz« zu »Existenz« gesetzt werden. Im letzten Lebensjahr versucht er noch einmal die Selbsterklärung seiner Gattungsbiographie, die ihm unter einem – diesmal freilich unbekanntem – Gesetz zu stehen scheint: »In mir ist alles einem Gesetz unterworfen, das ich weder ganz verstehe, noch mich dem entziehen kann. Ich habe mit dem Versdrama debütiert, und bin ganz zur Prosa gekommen, ob ich wollte oder nicht.«⁵¹

Diese Selbsteutung ist vor literaturgeschichtlichem Hintergrund zu situieren. Die »Lyrisierung« (Kravar), die um die Jahrhundertwende auch – unter kräftigem Zutun Hofmannsthals – andere Gattungen erfasst (etwa das »lyrische Drama« und die Novelle), folgt auf die nahezu durchgängige »Episierung« der Gattungen durch den Naturalismus. Die Abfolge von Gattungs- »Dominanten« und Modalisierungen nimmt – im Unterschied zum poetischen oder bürgerlichen Realismus – jetzt gruppenspezifische Züge an und wird Teil der Ablösungsbewegungen literarischer Generationen, die umgekehrt zunehmend programmatisch gebunden sind. Im Naturalismus ist der Roman das dominante Genre und erfasst die – vormals als »dramatisch« qualifizierte – Novelle, die nun eine Tendenz zur Fallgeschichte zeigt. Die »Episierung« des Dramas im Naturalismus führt zur Abkehr von der Spannungsdramaturgie und zum »Zustandsdrama«, das einen tendenziell lückenlosen Bedingungs-zusammenhang aufbaut. (Von dieser Form wird Brechts »episches Theater« erst Abstand gewinnen müssen.) In der Folgezeit wird, nach dem Expressionismus, wieder die Epik (große Erzählprosa) dominant. Eine »Zeitsignifikanz«, die als Interpretament literarischer oder gar historischer Epochen brauchbar wäre, ist von einem so raschen Dominantenwechsel kaum zu erwarten; nur indirekt als Signatur einer autonomisierten literarischen Bewegungsdynamik, die durch Avantgarden angetrieben wird und die man die »Moderne« genannt hat; aus dieser Sicht setzt die Dynamik mit dem Naturalismus ein, der dann auch nicht mehr, wie nach dem Selbstmissverständnis seiner Protagonisten, als radikalierter Realismus erklärt werden kann (»consequenter Realismus«). Im Fall des »lyrischen Dramas« wird man deshalb auch mit der Deutung als Zeitsymptom (Szondi⁵²) sehr vorsichtig sein müssen; das »lyrische Drama«, sei es das deutsch- oder das französischsprachige, profiliert sich vor allem als (maximale) Differenz in Relation zur Dramatik des 19. Jahrhunderts (bürgerliche Unterhaltungs- und/oder klassizistische Historiendramatik) sowie zum naturalistischen Drama (sensu

51 Strauss/Hofmannsthal, 685 (an Strauss, März 1929).

52 Szondi 1965/1991, u. a. 19.

Hauptmann oder als Problem- und Ideenstück sensu Ibsen): Vers, Verzicht auf Zuspitzungen, Tendenz zum Monologischen, abstrahierte Räume. – Daraus erklärt sich auch zu einem guten Teil die eigentümliche Konkurrenz urbaner literarischer Zusammenhänge – Berlin: Naturalismus, Wien: Symbolismus und dergleichen –, die sich die Epoche mit Nationalstereotypen erklärt hat.⁵³ – Nicht nur ist allerdings solche Übersicht für den zeitgenössischen Akteur kaum zu gewinnen, es bleibt auch das Axiom aufrecht, dass interpretatorische Signifikanz nur von der Vermittlung von Feldlogik und Habitus der Akteure zu erwarten ist, und von der Rekonstruktion der Interpretationen, die die Akteure selbst von dieser lebensgeschichtlich wie literarisch zu leistenden Vermittlungsarbeit anstellen.

Allerdings hat Hofmannsthal in den Krisenjahren des deutschsprachigen literarischen Modernismus – nach dem Bedeutungsverlust des symbolistischen Modells und vor der avantgardistischen Intervention des Expressionismus, 1900-1910 – nicht wie Ex- oder zukünftige Sozialisten auf einen sei es robusten, sei es utopischen Klassizismus gesetzt, wie Paul Ernst, Samuel Lublinski oder Georg Lukács, sondern auf eine beharrliche Durcharbeitung goethezeitlicher Gattungsmodelle, was den Zeitgenossen den Blick auf die ›formidable Einheit‹ gestellt hat; Rudolf Pannwitz sagt anlässlich der Prosafassung der *Frau ohne Schatten* 1919: »Die Zeit hat geglaubt, Hofmannsthal sei stehengeblieben, in Wirklichkeit ist er weiter gegangen, aber niemand mitgekommen.«⁵⁴ Jedenfalls hat Hofmannsthal, und das macht, bei allen ästhetischen und lebens- wie zeitgeschichtlichen Brüchen, tatsächlich sein Werk zu einer Einheit, Lebens-, Zeit- und Darstellungsprobleme und ihre Lösung stets auf gattungspoetologischem Terrain situiert; was aber auch heißt, dass Hofmannsthal's Antwort auf die »Zerrissenheit«⁵⁵ der Zeit, seine Sozialphilosophie, auf dem Terrain goethezeitlicher Interpretamente des Gattungsdenkens erscheint. Es ist abzusehen, dass, wenn dem so ist, nicht einzelne Elemente, sondern (und darin besteht die Konsequenz dieses Einsatzes) der ganze Komplex des postrhetorischen Gattungsdenken aufgerufen und durchgearbeitet werden muss: der Konnex von Platonismus und Methexis; der Konnex von Organizität, Generation und Generativität; der Konnex von Morphologie und Ständelehre.

»Ein Brief« und die Gattungen

Der sogenannte *Chandos*-Brief von 1902 ist so häufig be- und überschrieben, zuletzt als überschätzt abgeschrieben worden, dass jede weitere Befassung mit diesem Text eine etwas schale Betätigung darstellt und auch die Wendung

53 Vgl. zu »Jung-Wien« in dieser Beziehung Žmegač 1993 u. 1997.

54 Pannwitz 1919/1970, 373.

55 »Wo geglaubte Ganzheit des Daseins ist – nicht Zerrissenheit – dort ist Wirklichkeit.« (10, 27)

von den ›modrigen Pilzen‹ im Mund etwas Wahres hat. Deshalb soll hier nur ein Aspekt des Textes, dessen poetische Qualität außer Frage, dessen poetologische Aussage allerdings in Zweifel steht, hervorgehoben werden, der Aspekt der Gattung.

Der Text gehört in eine neue generische Rubrik in Hofmannsthals Œuvre, die der »Erfundenen Gespräche und Briefe«, wie er sie nachträglich für die Buchausgabe nennen wollte.⁵⁶ Wenn im Folgenden der *Chandos*-Brief als Problematisierung verschiedener Paradigmen der Gattungsbildung gelesen werden soll, rechtfertigt sich dieses Unternehmen zunächst durch den Umstand, dass diese neue generische Marke der »Erfundenen Gespräche und Briefe« Texte subsumiert, die weniger allgemeine als gerade *gattungspoetologische* Basisüberlegungen anstellen oder gar selbst *Experimentalanordnungen*⁵⁷ darstellen: Das *Gespräch über Gedichte* (1903) unternimmt eine mythische Grundlegung der Identifikation, die Prosaikunst wird verhandelt in der *Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller*, im Dialog zwischen Balzac und Hammer-Purgstall *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902) und in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (von Jakob Wassermann). Probleme der Dramatik stehen in der *Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe* im Zentrum, eine Ästhetik des Tanzes und der Bewegungskunst in *Furcht, Farbe und Malerei* in den *Briefen des Zurückgekehrten*. Die ›neue Gattung‹, die klassische bzw. Renaissancegattungen aktualisiert, ist ein Vehikel, das in einem kritischen Moment der (Werk-)Biographie die Gattungen verhandelt: am Ende der ›lyrischen Periode‹, nach dem Versiegen des lyrischen ›Strömens‹ und dem Scheitern anderer Pläne (der Habilitation und dem möglichen Übergang in ein anderes Feld).⁵⁸

Die Fiktion des Textes ist die eines Schreibens des 26-jährigen Philipp Lord Chandos, des »jüngere[n] Sohn[es] des Earl of Bath«, an Francis Bacon, »um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen«,⁵⁹ wie eine auktoriale Vorbemerkung den Haupttext einleitet. Datiert ist der »Brief« mit dem 22. August 1603.⁶⁰ Der fiktive Brief ist eine traditionelle Gattung; als generische Lesefolie für den *Chandos* wurden die Horazischen Episteln vorgeschlagen,⁶¹ andere haben die Nähe zu den lyrischen Dramen des Frühwerks herausgestellt.⁶² Jedenfalls handelt es

56 »Hauptarbeit an der Gattung, die in den Zeitraum 1902/03 bis 1906/07 fällt«; »seine Poetik dieser literarischen Gattung« (Mayer 1993, 113).

57 Bosse 2003.

58 Markiert wird die biographische Zäsur dazu durch die Eheschließung mit Gertrud Schlesinger (zu den ökonomischen Dimensionen dieser Ehe vgl. Weinzierl 2005, 81-85 u. pass.) und den Umzug ins Rodauner »Fuchsschlüssel«.

59 Der Text wird zitiert nach: KA XXXI, 45-55, zit. als »Br« u. S.

60 Zum Datum, das nach dem Tod von Königin Elisabeth liegt, s. Günther 2003, 9.

61 Le Rider 1997.

62 Mautner attestiert dem »Brief« »Proverb«-Charakter (1977, 118). – Der Dialog ist zeitgenössisch auch eine Gattung nicht-akademischer Philosophie (Kassner, Lukács); das

sich weder um eine novellistische Erzählung noch um einen Essay, schon gar nicht um nicht-fiktionale Bekenntnisprosa.⁶³ Liegt also auf fiktionaler Ebene ein Privatbrief vor, der mit den Genreregeln der Humanistenbriefe arbeitet,⁶⁴ so auf der pragmatischen Ebene ein »Erfundener Brief«, der als das »berühmteste deutsche Beispiel eines Epistolar-Essays«⁶⁵ bezeichnet wurde, eine Zuordnung, die aber in der jüngeren Forschung zunehmend in Hinblick auf die Autorintention verabschiedet wurde, die die unter dieser Rubrik zu versammelnden »Kleinigkeiten« sowohl vom »bloß formale[n], costümierte[n] Totengespräch« als auch von einer »direct[en]« Gabe von »Gehalt« (wohl in essayistischer Form) absetzt; »der starke Reiz für mich ist, vergangene Zeiten nicht ganz tot sein zu lassen, oder fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen«,⁶⁶ eine Formulierung, die immer wieder ähnlich im Werk erscheint. Das hat den *Brief* wieder umgekehrt zu einem Einsatz in der Debatte um Hofmannsthals Historismus gemacht. Es spricht nichts dafür, dass der Brief im *Brief* keine private Äußerung sein soll; waren die Humanistenbriefe mit dem Blick auf Zirkulation im privaten – was unter den Bedingungen der humanistischen Gruppenkultur bedeutet: halböffentlichen – Rahmen verfasst worden, so handelt es sich hier um die Mitteilung eines persönlichen Geschehens; dritte oder vierte Adressaten werden nicht sichtbar, näher steht der *Brief* am Dialog, mit einem abwesenden und stummen Partner; nicht zum Proverb, aber zu den offensichtlichen Vorbildern jedenfalls der am stärksten monologischen der lyrischen Dramen Hofmannsthals, den lyrischen Monologen Robert Brownings, die er intensiv rezipierte. 1903 erwägt er eine Sammlung der »Erfundenen Gespräche« unter dem Titel: »Das Buch der transparenten Schatten«.⁶⁷

Subgenre des poetologischen Lehrbriefes wird zeitgenössisch z. B. durch Rilke (»Briefe an einen jungen Dichter«) aktualisiert.

- 63 Vgl. Hofmannsthal/Andrian, 160 (an Andrian, 16. I. 1903): »Von dem was du tadelnd [zum ‚Chandos‘, W.M.] bemerkst will ich nur eines mit einem Einwand aufnehmen. Nämlich daß du sagst, ich hätte mich zu diesen Geständnissen oder Reflexionen nicht einer historischen Maske bedienen, sondern sie direct vorbringen sollen. Ich ging aber wirklich vom entgegengesetzten Punkt aus.«
- 64 Nach humanistischen Standards handelt es sich um einen Privatbrief, die »außerordentliche Gattung«, die nicht in die klassische rhetorische Redeordnung fällt; er ist zugleich »Entschuldigungsbrief«, der auf einen »Mahnbrief« des Adressaten antwortet; zeitgemäß beginnt der Brief nach dem Exordium mit einem Klassikerzitat (aus Hippokrates), das den semantischen Kontext der »Krankheit« einspielt. Das strenge Dispositionsschema: Salutatio, Exordium, Narratio (hier: dreiteilig), Petitio, Conclusio ist im Chandos-Brief erfüllt. – Zur Briefrhetorik im Chandos-Brief vgl. auch Helmstetter 2003.
- 65 Rohner 1966, 467.
- 66 Hofmannsthal/Andrian, 161 (an Andrian, 16. I. 1903).
- 67 KA XXXI, 278. An anderer Stelle: »Vermutlich Ende 1906« ist ein »Plan für prosaische Schriften IV« zu datieren, der eine andere Zuordnung vornimmt: »Die philos. Novellen: Kaufmannssohn. Brief des Lord Chandos.« (KA XXIX, 258)

Wer ist Philipp Lord Chandos?⁶⁸ Als »jüngerer Sohn« eines Earl kann er sich den Studien widmen, ohne an großen Geschäften beteiligt zu sein; man weiß, dass er seine Güter mit Beamten und Pächtern »bewirtschaftet[t]« (Br 53); wir wissen, dass er schon früh mit »unter dem Prunk ihrer Worte hintaumeisenden Schäferspiele[n]«, hervorgetreten ist, einem »neuen Paris«, einem »Traum der Daphne« und einem »Epithalamium«, Arbeiten, »deren eine himmlische Königin [Elizabeth I., W. M.] und einige allzu nachsichtige Lords und Herren sich noch zu entsinnen gnädig genug sind« (Br 45), also mit höfischen dramatischen Gelegenheitsstücken, weit entfernt von der elisabethanischen Tragödie; dann mit einem »kleinen« lateinischen Traktat, dessen Thema uns verschwiegen wird; schließlich hat er sich mit Plänen getragen zu einer historischen Darstellung der »ersten Regierungsjahre [...] des achten Heinrich«, unter Benutzung der privaten Aufzeichnungen seines Großvaters, des Herzogs von Exeter, dazu sei »aus dem Sallust«

wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber[geflossen], jener, tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, dass sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra. (Br 46)

Ein zweiter Plan galt einer offenbar pansophischen Arbeit, die in »Fabeln und mythischen Erzählungen« »die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte« (Br 47),⁶⁹ schließlich ein dritter einer »enzyklopädischen« Arbeit mit dem Titel »Nosce te ipsum« (Br 47), einer Mischung aus Apophthegmen und der Darstellung von allerlei Bemerkenswertem. Insgesamt erhält man also das Profil eines adeligen Dilettanten in Gelehrsamkeit und, was da-

68 Vgl. zu dieser Frage Le Rider 1997; Bomers 1991 (Shakespeare); Schultz 1961 (Bacon; Familie Chandos und Spencer/Goethe [Knabenmärchen]/Hofmannsthal); Daviau 1987 (keine Krise); Kraft 1977, 9-54 (F. Bacon als S. George). Die oft herangezogenen Parallelen zu Formulierungen im Brief an Stefan George (14. 12. 1902; vgl. Le Rider 1997, 112 f.) können m. E. so gedeutet werden, dass sich Hofmannsthal in einer schwierigen Situation der im »Chandos« entwickelten Sprachformeln bedient.

69 Vgl. zum Schleiermotiv Kap. 5; zu den mit dem Schleier operierenden Dichtungstheorien der Moderne vgl. Assmann 1997, Oster 2002 u. 2007. Schultz (1961, 9) verweist auf den Abschnitt »Poesis parabolica« in Bacons »De augmentis scientiarum« und auf Novalis; das alles ist aber Gemeingut der hermetischen Tradition, der Bacon noch, und Novalis wieder angehört. (Allerdings distanziert sich Bacon an dieser Stelle von der alchemistischen Mythenallegorese.) Hofmannsthal ist mit diesen Diskursen schon über den internationalen Symbolismus vertraut. Die KA verweist bei »Cherubim« auf Bacon (»Engel der Erleuchtung und der Wissenschaft«), sie spielen aber ja auch schon bei Dionysius Areopagita ihre Rolle, was in der Renaissance u. a. bei Pico della Mirandola wichtig wird.

zugehört, Poesie; keines Berufsgelehrten, weder am Hof noch an der Universität, andererseits aber auch keines Dichters im modernen Sinn; die »literarische Betätigung« (Br 45) der Einleitung deutet auf die »litterae«, nicht auf die »Literatur.«⁷⁰ Insgesamt bietet sich das plausible Bild eines Renaissancegelehrten, eines humanistischen »Weltmannes«, nicht etwa eines Klerikers oder Universitätsgelehrten, im Sinn etwa Sir Philip Sidneys.⁷¹ Chandos' poetischer Lebenslauf erinnert zugleich an Edmund Spenser.⁷² Spätestens über seine Dissertation zu den *Dichtern der Pléjade* (1898) war Hofmannsthal mit der Renaissancepoetik gut vertraut.⁷³

CHANDOS/GOETHE. – Gleichsam unterhalb der mehr als informiert vorgetragenen Renaissancefiktion tut sich im *Chandos*-Brief ein vielschichtiges Gewebe von Goethe-Anspielungen auf, was durch die offene Goethe-Allusion von *Dichtung und Wahrheit* (»Dichtung und Wahrheit zugleich«, Br 46) sichergestellt ist. So verweist der Titel von Chandos' Schäferspiel vom *Neuen Paris* auf Goethes »Knabenmärchen« *Der neue Paris*, das in *Dichtung und Wahrheit* nacherzählt wird, ein Märchen, das auch durch die Apostrophierung des Helden als eines »Liebling[s] der Götter«⁷⁴ für Andrian wie für Hof-

70 Bomers (1991) behauptet, es handle sich nur um zwei Werke. Zu den »früheren Arbeiten« Chandos' vgl. auch Morton 1988, ohne literaturgeschichtliche Verortung.

71 Sidney galt als der perfekte Hofmann; unter seinen Werken sind der Schäferroman »Arcadia«, die pastorale *masque* »The Lady of May« für Queen Elizabeth und auch ein bedeutendes »Epithalamium«. Die Europareise des Diplomaten Sidney (1572-1575) berührt die Goethe- und Hofmannsthal-Orte Frankfurt, Venedig, Wien und Prag; mit Bacon zusammen wird Sidney genannt in KA XXX, 392 (Hofmannsthals Interesse am Renaissanceplatonismus und an Giordano Bruno).

72 Hier sind einschlägig Spensers Schäferdichtung »The Shepheardes Calender« (1579), ferner »Daphnaida« (1591), »Epithalamion« (1595) und das allegorische Epos »The Fairie Queene« (1590-96). Der Renaissancecepos, der Dichterlebenslauf habe der Biographie Vergils zu folgen, zeigt sich bei Spenser: Die den Eklogen nachgestalteten *pastorals* gehen dem »höheren Flug« des Epos voran, wie »The Shepheardes Calender« der »Fairie Queene«; so schon der zeitgenössische Spenser-Kommentator (»E. K.«). – Frances Yates zufolge war Spensers Neoplatonismus, über Vermittlung von John Dee, von dem kabbalistisch-magischen System des venezianischen Philosophen Francesco Giorgi (oder Zorzi, 1466-1540) informiert (Yates 1979/2003, 111-127); »Zorzi« ist der Name des Malers aus dem »Andreas«-Komplex. Auch Spensers Freund Sidney gehört für Yates zum elisabethanischen »occult movement«.

73 Allerdings macht sich der Philologe Hofmannsthal den gängigen antiphilologischen Affekt zu eigen: »Diejenigen, welche alle Sprachen so lehren, als ob sie tot wären, nennt man Philologen.« (GW 8, 236; »Französische Redensarten«, 1897) »Das in der Renaissance aufgekommene Gebilde des Dichterphilologen erhält in ihnen [den Dichtern der Pléjade, W.M.] seine glänzendsten Vertreter. Daß sie sich der Sprache mit einer so merkwürdigen Bewußtheit bedienen, gibt ihren Werken jenes undefinierbar Künstliche, das Dichtern ersten Ranges nie anhaftet [...]« (GW 8, 242; »Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Pléjade«, 1898).

74 Goethe: WA I/26, 97 (»Aus meinem Leben«, 1812).

mannsthal wichtig ist (hier der »Narciß«,⁷⁵ der auch im Bild der spiegelnden Wasseroberfläche präsent ist). Der »nun sechsundzwanzigjährige« Chandos schreibt seine Schäferspiele »mit neunzehn«, der neunzehnjährige Goethe beendet 1768 *Die Laune des Verliebten*, ein »Schäferspiel in Versen und einem Akte«. Mit sechsundzwanzig Jahren geht Goethe nach Weimar, davor entsteht der poetologisch wichtige Text *Aus Goethes Brieftasche* (1775 angekündigt, 1776 als Anhang zu Wagners Mercier-Übersetzung erschienen; vgl. Kap. 5); die kleine Textsammlung enthält neben dem kleinen Aufsatz über »innere Form«, zu dem hier ein intensives intertextuelles Verhältnis vorliegt, das Gedicht *Brief* sowie die *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*, eine Reminiszenz an eine mit Lenz unternommene Straßburg-Reise. (Lenz ist eine weitere Referenzfigur des *Briefes*.) Der gescheiterte Plan Chandos', sich der historischen Biographie zuzuwenden, ist vorgezeichnet in Goethes Projekt eines Geschichtswerkes über Herzog Bernhard v. Weimar, über das die *Tag- und Jahreshefte*, wenngleich spärliche, Auskunft geben.⁷⁶ Der Plan einer Apophthegmensammlung lässt sich auf Goethes sog. *Maximen und Reflexionen*⁷⁷ beziehen (bei Hofmannsthal: »Sentenzen und Reflexionen«, Br 47), »ein fleißiger Sammler von Apophthegmata«⁷⁸. Der »Schleier« evokiert Goethes *Geheimnisse*. Die im Text anlässlich von Chandos' Venedigaufenthalt genannten Architekten Palladio und Sansovino spielen in Goethes *Italienischer Reise* eine Rolle,⁷⁹ die ja wohl auch mit der ursprünglichen Formoption für das *Andreas*-Projekt als »Venezianisches Tagebuch des Herrn v. Ferschengelder« zu tun hat.⁸⁰ Eine ihm unbekanntene Niobe (vgl. Br 51) sieht Goethe im Palazzo Farnetti.⁸¹ Schließlich findet sich in der Beschreibung des venezianischen Aufenthalts von 1786 auch die einzige Erwähnung des Mystikers Jakob Böhme durch Goethe, wenn es – auch hier in historischer Zeitschichtung – heißt, Palladio habe ihm den Weg zur Antike geöffnet: »Es klingt das vielleicht ein wenig wunderlich, aber doch nicht so paradox, als wenn Jakob Böhme bei Erblickung einer zinnernen Schüssel durch Ein-

75 WA I/26, 83 (»Aus meinem Leben«, 1812).

76 WA I/35, 6 f. (»Tag- und Jahreshefte«, 1817).

77 Zur Problematik des Korpus vgl. Jacobs 2004; ähnlich wie in Hofmannsthals »Buch der Freunde« ist die Trennung von Goethes »eigenem« und dem »angeeigneten« Textmaterial hier schwierig.

78 Fricke 1990, 161.

79 Palladio wird namentlich genannt, Sansovino indirekt, vgl. Komm. in HA II, 600.

80 Soweit Helmstetters (2003) Interpretation des Chandos-Briefes als einer medientheoretischen Verfehlung von Schriftlichkeit plausibel ist (er teilt Wellberys [2003] Auffassung, dass es sich um keine »Sprachkrise« handelt), ist es interessant, dass gerade der Venedigaufenthalt Goethes von einer Faszination an der Mündlichkeit geprägt ist: von Geschichtenerzählern auf der Straße (den »modernen Rhapsoden« in »Über epische und dramatische Dichtung«), Theater- und Operaufführungen, Volkstheater, Gerichtsszenen, Gesang, der mündlich-gesanglichen Inszenierung von Schriftlichkeit im (wiewohl »bestellten«) Tasso- und Ariosto-Gesang (vgl. Kap. 5).

81 Goethe: HA II, 88, dazu Komm. 602; ebs. HA 12, 59, 76 f.

strahlung Jovis über das Universum erleuchtet wurde.«⁸² In den Lenziana im *Chandos* (und im *Andreas*) tut sich eine gegenstrebige Fügung auf.

CHANDOS' GATTUNGSBIOGRAPHIE ALS BIOGRAPHIE DER GATTUNG IN DER NEUZEIT: GATTUNGSBILDENDE PARADIGMEN. – Chandos »ist« also Goethe;⁸³ aber nicht so sehr im Sinn einer historischen oder historistischen Travestie oder einem bloßen intertextuellen Spiel, sondern, wie zu vermuten ist, aus einem tiefer liegenden Grund. Hinter Chandos' literarischer Gattungsbiographie, der generischen Entwicklung seiner Werke, steht, vermittelt über Chandos' Kommentar, eine diachrone Geschichte nicht der Gattungen, sondern der dominanten gattungsbildenden Paradigmen der Neuzeit:

- vom rhetorischen Modell, das mit Regeln, literarisch-sozialen Klassifikationen und »äußerlichen« Subsumptionen (*aptum*) arbeitet (vgl. Kap. 2),
- zum Paradigma der »Inneren Form«, das das goethezeitliche Gattungsd Denken zwischen Goethes *Aus Goethes Brieftasche* und Humboldts Sprachwissenschaft dominiert und auch die Germanistik bis tief ins 19. und ins frühe 20. Jahrhundert beschäftigen wird (Minor, Walzel, Müller, Propp, Panofsky; vgl. Kap. 5 und 9),
- und von hier zur verborgenen »hieroglyphischen Weisheit« hinter dem Schleier (des Bildes zu Sais), womit das *romantische* universalpoetische und enzyklopädische Gattungsmodell aufgerufen ist (aber auch Goethes Stanzenepos *Die Geheimnisse*, das Hofmannsthal gut gekannt hat; vgl. Kap. 5).

Die, wenn diese Engführung (nicht Identifizierung) von Chandos- und Goethebiographie plausibel ist, wichtige Stelle von 1775 soll hier noch einmal wiederholt werden:

Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß. Auch geht unser Verfasser [Mercier, W.M.] ziemlich stracks auf den Innhalt los, der sich sonst so von selbst zu geben schien. Deßwegen giebts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äussern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt seyn will. Unser Kopf muß übersehen, was ein andrer Kopf fassen kann, unser Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beyspiel gefährlich seyn sollte, so ists doch im Grunde besser ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes. [...] Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's

82 WA I/30, 135 (»Italiänische Reise«).

83 Soweit ich sehe, sind in dieser Hinsicht bislang vor allem »Werther« und »Wahlverwandtschaften« als mögliche Modelle für den Chandos-Brief herangezogen worden.

nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen, es ist, wie der geheimnißvolle Stein der Alchimisten, Gefäs und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daß es vor allen Thüren liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können.⁸⁴

Für Chandos ist die »innere Form« jene,

die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, dass sie das Stoffliche anordne [das wäre die mit der »inneren« mitgesetzte »äußere Form«, W. M.], denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra. (Br 46)

Sehr nahe an dieser Stelle liegt auch Hofmannsthals Formulierung für die »guten Augenblicke«: »irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend« (Br 50). Fokussiert man einmal nicht die »guten Augenblicke« als Erlebnisse, sondern die in ihnen sich präsentierenden »mit Leben erfüllten Gefäße«, erscheinen sie als zu-fallende Kunstwerke von (im weiteren Sinn) romantischer Bauart. Äußerlich triviale Gegenstände, die, mit Goethe gesprochen »vor allen Thüren liegen« (Chandos sucht nach jenem einen Gegenstand, »dessen unscheinbare Form, dessen von niemand beachtetes Daliegen oder -lehnen [...] zur Quelle jenes rätselhaften [...] Entzückens werden kann«, Br 53), wären dann »Formen mit dem Inhalt des Lebens«, also genau das, was sich die lebensphilosophisch belehrte Ästhetik um 1900 als Utopicum vorgezeichnet hatte: »Form das Erhaltende; Welt = in Formen gefangenes, gerettetes Chaos«.⁸⁵ Innere Form wie *lapis philosophorum* liegen nicht nur im Horizont Chandos', Goethes und Hofmannsthals; die »Form« wäre dann auch das Werk-generierende, generische Prinzip, der Schlüssel zum *opus*, das den *lapis* erzeugt. »Operieren«, heißt es in den Notizen zum *Andreas*-Roman in der Sprache der Alchemie, »heißt einen belebten Organismus durch Verwandlung zur Vollkommenheit führen«.⁸⁶ »Figuren«, sagt Hofmannsthal anlässlich von Grillparzers Dramatik, »sind wirklich wie astrologische oder alchimistische Figuren, mit denen man Geister beschwört: partielle Vermummungen, Metempsychosen bei lebendigem Leib.«⁸⁷ Chandos' ganzes Unglück bestünde dann darin, dass er aus seinem zeitgenössischen Gattungssystem in einem umfassenden Sinn (Klassifikationsartikulation, Subsumption, *aptum*, Sprechakte, Habitus) herausgefallen ist und von den

84 WA I/37, 313 f. (»Aus Goethes Brieftasche«, 1775).

85 GW 10, 408 (Aufzeichnungen aus dem Nachlass, 1895).

86 KA XXX, 102 (»Andreas«, Notizen 1912-1913).

87 GW 8, 26 (Notizen zu einem Grillparzer-Vortrag, 1903).

poetologischen Chiffren Goethes verfolgt wird.⁸⁸ Er wäre gezwungen, eine ›innere Form‹ als gerade nicht verfügbare am eigenen Leib zu erfahren und vermag nicht, sie in die poetologische Sphäre zurückzubannen und dort fruchtbar zu machen. Dafür ist es aber auch im 17. Jahrhundert noch zu früh. Da sind schon »jene Cherubim, an die ich nicht glaube«, die die »Worte [...], fände ich sie, [...] niederzwingen« (Br 52) würden, vor.

Somit liegt im ersten Teil des *Chandos*-Briefes eine ›historistische‹ Übung in historischer Gattungstheorie vor, ex negativo; denn nicht ein einzelnes, sondern alle genannten generischen Paradigmen zerfallen dem Philipp Chandos und erweisen sich als nicht tragbar, jene Krise zu meistern. Die ›innere Form‹, dieses Schibboleth von Gattungstheorie und Literaturwissenschaft der Jahrhundertwende (Kap. 9), zeigt sich im Brief nicht als stabiles Konstituens von Kunstwerk, Organismus und Welt, sondern als von »jedem Druck der Luft« (Hofmannsthal mit Goethe) gefährdeter Lektüreindruck⁸⁹ aus den Klassikern, dessen Kraft möglicherweise zu Form-Inhalt-Koordinationen hinreicht und somit als generisches Erzeugungsmodell von Werken denkbar bleibt, sich aber als etwas zeigt, das einem auch nicht zufallen oder wieder abhanden kommen kann.

Allerdings wird diese Krise auch auf dem Terrain der Signifikation selbst inszeniert. Damit wird jener Grenzbereich von Logik und Rhetorik ausgeschaltet, der für die Gattungstheorie von zentraler Bedeutung ist, wie sich gezeigt haben sollte, die Subsumption. Die generische Krise des Chandos besteht ja darin, dass keine Abstrakta sich mehr bilden lassen, kein koordiniertes Verhältnis von Teilen und Ganzem mehr hergestellt werden kann und dass keine Urteile mehr ausgesprochen werden können. Insofern gleicht Chandos' Subsumptionskrise dem pathologischen Fall des Pathologen Rönne bei Benn, dem genau dasselbe widerfährt.⁹⁰ Hinter dem zerfallenden Alltagsbewusstsein Rönnes tauchen die archaischen Nietzsche-Welten der *Geburt der Tragödie* auf, Chandos' Krise lässt die Abdichtungen zwischen dem Subjekt und einer ›stummen‹ *Communio* mit stummen Dingen: Tieren und Gegenständen, verschwinden.

HISTORISTISCHE INSZENIERUNG. – Die historistische Einkleidung des *Chandos* ist allerdings auch darin exakt, dass ein historischer Chandos tatsächlich von jenen ›stummen Dingen‹ nicht angemessen sprechen hätte können, und dies nicht aus medialen, sondern aus gattungshistorischen Gründen. Denn die generische Koordination von Stilhöhe, Gegenstand und Wert hätte in Chandos' Renaissance für solche *communiones* mit Ratten und Gießkannen

88 Ebenso sammelt bei Goethe das ›Glas‹ der Form als *Brennglas* (also offenbar ein Vergrößerungsglas) die Strahlen der Natur zum Feuerblick (Blitz), entzündet also die Herzen; Chandos hingegen benützt ein »Vergrößerungsglas« (Br 49), das ihm die Perspektiven herstellt und eine ängstigende Verwirrung der Sehstrahlen bewirkt.

89 Helmstetter (2003) leitet Chandos' Krise aus seiner Lektürepraxis ab.

90 Vgl. zum ›Hirn‹ bei Hofmannsthal (Chandos) und Benn Schonlau 2005.

tatsächlich kein Register gehabt und sie mithin außerhalb des Sagbaren platziert. Wenn diese »stummen Dinge« im System des Darstellbaren einen Ort gehabt haben, dann wohl nur an zwei Stellen: einerseits, hinsichtlich der Gattungen der Malerei, in der »natura morte« des Stilllebens und im Bezirk dessen, was die Ästhetik das »Niederländische« genannt hat: des Genres, in der Andacht zum Unbedeutenden; andererseits in der Sprache der Mystik. Wenn man die *communio* an einer Gießkanne erleben kann, dann auch an einem Zinnteller; Jakob Böhme ist aber kein gebildeter englischer Lord, der souverän über seine Cicero-Zitate verfügt, sondern ein ungelehrter schlesischer Schuster, der mit philologisch unhaltbaren Etymologien operiert.

Wenn gerade die niedrigen Gegenstände es sind, die Gießkanne, die Egge, der Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus und die Hütten der Geringen, die sehnstüchtig nach *communio*-fähigem Material abgesucht werden, um »Gefäß meiner Offenbarung« zu werden, verweist die *congeries* dieser Gegenstände auf den geringen Stil der Geringen, der in Büchners sogenanntem Kunstgespräch gegen das Idealisieren gesetzt wird. Tatsächlich gleicht ja Lenzens – eines anderen großen Verstummen – pathologische Abfolge von »guten« und katastrophalen Momenten frappant dem, was Chandos widerfährt. So sind Lenz' Aphasien (»Im Gespräch stockte er oft, eine unbeschreibliche Angst befahl ihn, er hätte das Ende seines Satzes verloren«; »dann stockte [er]«, »all' seine geistige Tätigkeit blieb manchmal in einem Gedanken hängen«⁹¹) nicht weit entfernt von denen Chandos', auch Lenz hat »einen unendlichen Trieb, mit Allem um ihn im Geist willkürlich umzugehen; die Natur, Menschen [...] Alles traumartig, kalt.«⁹² Wie Chandos (»ein Leben von kaum glaublicher Leere«; »habe Mühe, die Starre meines Innern [...] zu verbergen« [Br 52]; »ein Dasein [...] so geistlos, so gedankenlos fließt es dahin« [Br 50]) ist Lenz »leer«: »die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *Nichts*.«⁹³ »Je leerer, je kälter, je sterbender er sich innerlich fühlte, desto mehr drängte es in ihn, eine Glut in sich zu wecken [...] und jetzt so tot«⁹⁴, wo Chandos' »Glut« immerhin in eine Art Frieden führt: »Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind [...] Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens« (Br 54). Dass die Idealisten nur ideale Figuren, aber »keinen Hundsstall«⁹⁵ zeichnen können, dürfte auch einen Teil des Chandos-

91 Büchner: SW I, 247 (»Lenz«).

92 Büchner: SW I, 247 (»Lenz«).

93 Büchner: SW I, 246 (»Lenz«).

94 Büchner: SW I, 241 (»Lenz«).

95 Büchner: SW I, 234 (»Lenz«).

Problems umreißen; mit »Hieroglyphen«⁹⁶ ist in beiden Fällen nicht viel getan. Sofern Büchners Novelle *Lenz* als Antitypus zur klassisch-roman-tischen Novelle (Goethe, Brentano) gelesen werden kann (s. Kap. 7), stellt die Integration des Büchner-Texts neben das humanistische und klassizistische (Goethe) generische Schema eine Problematisierung der dominanten Gattungsbildungsverfahren zur Diskussion, wie sie mit sozialen Sprech- und traditionellen Darstellungsmöglichkeiten konfliktieren. Die Juxtaposition von Goethe (*Wilhelm Meister*) und Büchner/Lenz wird im *Andreas*-Projekt wieder herangezogen werden.

HABITUS UND SOZIALKLASSIFIKATION IM *BRIEF*. – Bei Chandos »fällt« neben der Fähigkeit zur Subsumption unter Allgemeinbegriffe vor allem auch das »soziale Urteils- und Klassifikationsvermögen« aus: »Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament [...] ein Urteil herauszubringen.« (Br 48)

Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich, daß ich aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen. Mit einem unerklärlichen Zorn [...] erfüllte es mich, dergleichen zu hören, wie: [...] Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch [...]; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist im Hinabsinken (Br 49).

Alle sozialen Werturteile der Struktur »x ist y« sind sistiert, mithin der relationale Rahmen zur Platzierung von Menschen im sozialen Raum nach ihren sozialen und in der Folge symbolischen Kapitalien. In einer Ständegesellschaft wie der des Lord Chandos ist ein solches Ereignis eine tatsächlich fatale Angelegenheit. »Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.« (Br 49)

Chandos' »Depersonalisierungskrise«, von der in der Forschung die Rede ist, setzt sich damit lebensgeschichtlich als Habituskrise um, die ihm einen »toten« Alltag neben seinen adeligen Standesgenossen beschert (eine traditionelle Habituskonfiguration, die nicht als »authentisch« erlebt werden kann), während er auf der Suche nach mystikgeeignetem Material nach den Hütten seiner Pächter und Bedienten giert, wie jene Standesgenossen höchstens nach ihren Mägden. Hofmannsthal weiß, dass die »innere Form« nicht nur ein poetologisches Konzept zur Formwahl (wie in Goethes Brieftaschenaufsatz) ist, sondern ein vortheoretisches Habitusmodell, das geglücktes Leben aus einer konstruktiv-generischen Mitte heraus genetisch als Ausfaltung eines entelechischen Prinzips deutet – allerdings immer erst ex post (wie Goethe nachträglich den *Meister*-Roman als Pflanze gedeutet hat, Kap. 7), also ein Prinzip, das die Bedingung der Möglichkeit von Werkgenese und selbstiden-

96 Büchner: SW I, 246 (»Lenz«).

tisches Leben im Sozialen zugleich meint. Grillparzers Leben, so notiert Hofmannsthal 1903, im Jahr nach *Ein Brief*, »ist zu einem unglaublichen Grade ohne innere Form. [...] Wie voll Form ist ein so schlichtes Leben wie das Ferdinand Raimunds.«⁹⁷ An seinem Freund, dem Germanisten Walter Brecht, beobachtet er »[d]ie Erfassung der Formen: auch noch im Detail. Es geht ums Ganze – auch der sozialen Formen; sowie der Lebensformen; Erfassung Österreichs, und der mitteleuropäischen Situation.«⁹⁸ Bei Victor Hugo korrespondiert in der geplanten Habilitationsschrift (1901) der »Form des Daseins«⁹⁹ eine

geheime Prägung, jener vergleichbar, welche den Samen zwingt, sich zu einem solchen und keinem anderen Gebilde zu entwickeln; jene innere Form, welche einem fast durch sechzig Jahre nicht versiegenden dichterischen Hervorbringen seine Richtung zu geben bestimmt war [...]. Es füllen sich Hefte mit Tragödien und Episteln, Madrigalen, Hymnen und Akrostichen [...].¹⁰⁰

Die Hugo-Schrift, eine einzige umfassende Befragung des Wunders literarischer Kreativität, beobachtet den Autor, wie er nun

in den großen Dichtern seines Volkes zu lesen beginnen [wird], und was ihn früher als Form, gewissermaßen als eine Umhüllung des Lebens, mehr belastet als erfreut hat, das wird er nun als das höchste Geistige erkennen, als das innere Notwendige, worin sich für den mündigen Geist die wahre Gewalt und Wesenheit eines Dichters ausspricht.¹⁰¹

Denkform, Lebensform und Werkform koinzidieren, wenn Habitus und Habitat, subjektive Klassifikation und die Struktur des sozialen Raumes sich in Übereinstimmung befinden. Das *Gespräch über Goethes »Tasso«* steht keineswegs zufällig in dieser Reihe, da ja der *Tasso* das Habitusdrama Goethes ist; es geht im ganzen Drama ausschließlich um das Problem der »Passung« eines Dichterhabitus (der sich inspirationstheoretisch legitimiert und dadurch virtuell dem Sozialen exempt zu sein meint) und dem »Einpassen« in eine höfische Gesellschaft – Hofmannsthal hat ein solches Klein-Weimar mit den adeligen Damen seiner Bekanntschaft immer wieder nachzuspielen versucht. Inspiration als »Anhauch«¹⁰² konfliktiert mit dem von Hofmannsthal

97 GW 8, 26 (Notizen zu einem Grillparzer-Vortrag, 1903). Hofmannsthal arbeitet damit an der »Ausprägung des noch heute spürbaren Raimund-Mythos« mit. »Insbesondere die Verklärung des Volkstümlichen und Ursprünglichen, Naturhaft-Gewachsenen sowie die Vergeistigung des Wienertums, andererseits das Urteil über seine »Unmündigkeit« in der Hochsprache haben lange Zeit das Bild bestimmt.« (Hein 1997, 120)

98 GW 10, 76 (»Über Walther Brecht«, 1926).

99 GW 8, 256 (»Studie über ... Victor Hugo«, 1901).

100 GW 8, 254f. (»Studie über ... Victor Hugo«, 1901).

101 GW 8, 260 (»Studie über ... Victor Hugo«, 1901).

102 Vgl. Schings 2003b zum »Gespräch über Gedichte«.

immer wieder herangezogenen *Faust*-Zitat »Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?«¹⁰³

Von hier aus böten sich für Hofmannsthals Philipp Chandos, wenn die Überlegung gestattet ist, drei radikale Wege an: erstens in den Wahnsinn und seine dezentrierten Klassifikations- und Signifikationspraktiken;¹⁰⁴ zweitens in die Mystik Jakob Böhmes (sein Visionserlebnis vor dem Zinngefäß er eignet sich im Jahr 1600, drei Jahre vor Chandos' Brief an Bacon) und in die Welt der Helden der (von Goethe geschätzten) Arnoldschen Ketzer-geschichte, mit der eine radikale Habitustransformation verbunden sein müsste: in Chandos' Fall vielleicht vom Edelmann zum heiligen Asketen wie bei Loyola und den Heiligen der Gegenreformation;¹⁰⁵ oder, wie im *Brief des letzten Contarin* (1902/posth. 1929) erwogen, ein Weiterleben in Würde, aber unter den Geringen,¹⁰⁶ unter Verzicht auf aristokratischen Lebensstil. Schließlich böte sich ein Weg in den Realismus und zur Entwicklung einer Sprache zur Darstellung der *communio* mit dem Geringen, der dann auch das »enge, vergitterte Fenster« und die »dumpe Stube« der Pächter (Br 53) und »eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmertes Apfelbaum« (Br 52) in den Blick kämen und die Milch nicht mehr nur von »struppige[n] Mensch[ern]« (Br 47) gemolken werden müsste. In typisch Hofmannsthalschen Kompromissbildungen (dass eine solche Kompromissbildung dem Chandos – zum »gegenwärtigen« Zeitpunkt des Schreibens, muss relativiert werden – nicht möglich ist, liegt an seinem Sprachkorsett, in dem deren Unmöglichkeit konstatiert werden muss) werden diese Themen, um jetzt die Fiktionsebene zu verlassen, tatsächlich eine Rolle spielen: in der Frage nach der möglichen Einheit notwendig wie pathologisch gespaltener Subjekte im Roman (*Andreas*); in der Sagbarkeit »allomatischer« Metamorphosen und der Versöhnung von Hohen und Geringen, von Menschen und Tieren im Märchen und in der Oper (*Die Frau ohne Schatten*); und in der

103 Bei Bertolt Brecht heißt es einmal: »Vom Standpunkt eines Spielballs sind die Bewegungsgesetze kaum konzipierbar.« Brecht: GBA 23, 341.

104 Vgl. Hofmannsthal an Mauthner, 3. II. 1902, über »Jupiter und Semele« (KA XXXI, 286); oder: »Der Wahnsinnige eine Form der erreichten Vollkommenheit. Die Momente der Erhöhung in dem Brief des Lord Chandos.« (KA XXXI, 293; »Ad me ipsum«, 1916).

105 Auch das eine Denk- und Handlungsmöglichkeit für Hofmannsthal, der sich im Franziskanerhabit begraben ließ. – Barthes liest den Gegenstand der loyolanischen Exerziten als »Erfindung einer Sprache« (Barthes 1986, 59). – Böhme wird 1895 in den Aufzeichnungen zitiert mit der Einsicht, »daß also die Ewigkeit in einer immerwährenden Magia stehet« (aus Böhmes »Von der Menschwerdung«) und dem Kommentar: »Jeder Augenblick trüchtig mit potentiellen neuen Geschöpfen.« GW 10, 409 (»Aufzeichnungen aus dem Nachlass«, 1895).

106 Ganz nahe an Chandos, der »mit stiller Sehnsucht« die Behausungen der Pächter ab-sucht (Br 53) steht der Letzte Contarin, der mit »wortloser Sehnsucht« auf die »Existenz ehrlicher Armut« hinüberstarrt[]« (KA XXXI, 22). »Wie die Götter schienen mir diese Armseligen.« (ebd.)

»kreatürlichen« Beziehung zum Schöpfer, in der vor Tod und Gericht die Klassen zu Ständen und die Stände zum Volk zusammenschnurren sollen. Auf der Ebene der Gattung verhandelt der *Chandos*-Brief Kreativität und ihr Ausbleiben.

Fasst man das bisher Gesagte zusammen, so erweist sich als das im *Chandos*-Brief Verhandelte: nicht das Versiegen poetischer Sprache, sondern die Auslotung paradigmatischer Möglichkeiten der Konzeption von ›Gattung‹ – innerhalb einer Inszenierung des Verstummens. Renaissance-Magie spielt schon hier ihre Rolle (dieser Denkstrang wird für die Erzählpoetik des *Andreas* an jener Stelle wieder aufgenommen, an der das Projekt im Realismus steckenzubleiben droht); in den ›guten Augenblicken‹ wird im *Chandos*-Brief noch einmal die Augenblicksstruktur des Frühwerks herangezogen, um deren Transformierbarkeit in ein Kontinuum sich der Text dreht: eine Dichterbiographie erzählend zu beschreiben, die als planvolle Publikationsbiographie *a minore ad maius* angelegt war, aber der die Krise droht, wenn sich das poetische Medium verschließen sollte. (Hermann Broch hat in seinen Hofmannsthal-Essays diese Panik genau gesehen.¹⁰⁷) Das Erzählen dieser Krise in der *narratio* des Briefes soll dieses Verschließen bannen.

Die umfassende generische Krise, von der hier erzählt wird, vollzieht sich gleichzeitig: auf der logischen Ebene der Subsumption (»Ordnung«); auf der sozialen Ebene: Chandos' Herausfallen aus der Dichter- und Gelehrten-gemeinschaft, sein Zurückfallen auf das Niveau der ›Nachbarn‹; sie vollzieht sich drittens als Vereitelung der Werkgenese qua ›innerer Form‹ und schließlich, viertens, auf der Ebene der Kommunikation mit den Naturdingen und den toten Objekten. Durch das Einsetzen der *communio* erscheint dieses Motiv zwar als temporäre, unverfügbare ›Lösung‹; doch erfolgt die Kommunikation, die ›Anrufung‹ von den Dingen aus und nicht vom Subjekt.¹⁰⁸ Chandos hat den Zeitpunkt dieses Anrufs nicht in der Hand (deswegen ›zittert‹ er), wo er doch gerade über ihn verfügen wollte, in Renaissance-manier (oder eben in romantischer Manier, wie bei Novalis¹⁰⁹) vermittelt durch Hieroglyphen und Chiffren.

107 »[I]n seinem Kampf mit dem Symbol-Problem war ihm jählings die Möglichkeit der Identifikationsunfähigkeit aufgestiegen, und sie schloß die eines Dichtungsverbotes in sich ein«; mit dem »Chandos« wird ein »Kompromiß geschlossen: die außerlyrische Produktion durfte fortgesetzt werden; das Dichtungsverbot wurde auf die Lyrik beschränkt.« Broch 1950/1975, 309.

108 Vgl. dagegen die frühere Vorstellung von einer ›Allmacht der Gedanken‹: »*Gedanken* = ein tiefes Communicieren mit dem Wesen der Dinge« (KA XVIII, 12; »Alexander«, 1895).

109 Die Romantik (insbesondere Novalis) schließt ja an viele Diskurse der Frühen Neuzeit an: an den Platonismus, an die (»barocke«) Pansophie und die Mystik (Böhme), an analogisch fundierte Totalbeschreibungsmodelle (romantisches Enzyklopädiemodell).

EXPERIMENTELLES ›NACHSTELLEN‹ DER GOETHEZEITLICHEN GATTUNGSKON-STELLATION. – Symbolistische Kommunikation ist eine esoterische Brüder-Kommunikation, gerade im George-Kontext; Gattungen sind dem Symbolismus tendenziell etwas Äußerliches, weil sie das Band zum Publikum hin sind und die Ebene des Schon-Gewesenen markieren. Sehr spät erst sagt Hofmannsthal: »Ahnung der Regeln. Ahnung, daß hier von der Gesamtheit etwas gewollt und gesucht wird.«¹¹⁰ Formarbeit ist Alchemie für Eingeweihte (Rimbaud: »alchimie du verbe«).¹¹¹ Hofmannsthal wählt einen besonderen Weg der Überschreitung dieses Modells: ein bewusstes Bearbeiten der Tradition im Sinn ihrer ›Potenzierung‹ (im Sinn Novalis’); eine Symbolbehandlung, die zur Metasymbolisierung tendiert (H. Broch), aber damit auch der semiotischen Abdrift der Geheimsprachen ausgesetzt wird; eine esoterische Gattungsphilosophie auf platonischer Basis (›Inspiration‹) und mit dem ›Geheimnis der Form‹; er wählt dazu exoterische, konservative oder anachronistische Gattungsoptionen, die er mit esoterischem Hintersinn ausstattet. Bei der Arbeit am *Andreas*-Roman, der sich nicht gestalten will, ist dann die Romana-Figur »[d]ie beständige Erhöhung der Materie Romana (= der Wirklichkeit)«¹¹² und eben der ›Roman‹ selbst; aber auch das *magnum opus*, die ultimative Verwandlung, das Flüssige und das Stabile, die Metamorphose, das Binden und das Lösen, das über einen Stufengang von Initiation und Selbsterziehung zu erreichen ist. Das moderne generische Terrain, auf dem Hofmannsthal operiert, hat also die Dimensionen einerseits einer Dialektik von Begrenzung und Entgrenzung (oder in der Sprache von Religion und Esoterik: ›Binden und Lösen‹), deren keine als endgültig den Weltstand und die ›Seelenstände‹ (›*états d’âme*‹) zu repräsentieren vermöchte, im Unterschied zu den Entgrenzungsmanövern von frühromantischer Theorie (und ihren lebensgeschichtlichen Folgekosten: des Umschlags in majoritäre Verhärtungen, wenn man etwa Friedrich Schlegels Biographie bedenkt); und andererseits die Verpflichtung zur symbolischen, verschlüsselten und verzerrten (oder eben entzerrten) Arbeit an der Wirklichkeit der Gegenwart und ihrer Teilungen in der systemischen, aber offenen Dimension der Gattung. Kunstform ist dann plausibel auch Lebensform. Der *Chandos*-Brief erhält dann gegenüber der Gattung der ›Erfindenen Briefe und Gespräche‹ metapoetologischen Status.

Für seinen Versuch, die *mens momentanea* zu stabilisieren und sich ein dauerhaftes ›inneres‹ generatives Prinzip zu schaffen, ist Hofmannsthal auf ein sehr einfaches, aber auch sehr wirkungsvolles Mittel verfallen. Das Hauptmotiv des Werks ist sicher die immer wieder erneut bestaunte Dialektik von

110 GW 10, 621 (»Ad me ipsum«, 1926).

111 Eine knappe Zusammenfassung in diesem Sinn gibt Hoffmann 1997; vgl. als Klassiker: Friedrich 1956/2006 und Hocke 1983.

112 KA XXX, 150 (»Andreas«, Notizen seit Herbst 1913).

Fließen und Hemmung, von Bindung und Freiheit;¹¹³ im sog. *Ariadne*-Brief heißt es:

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt. Man hat mir nachgewiesen, daß ich mein ganzes Leben lang über das ewige Geheimnis dieses Widerspruches mich zu erstaunen nicht aufhöre.¹¹⁴

Das Problem ist jedoch, dass diese Dialektik (und nicht einer ihrer beiden Faktoren) stabilisiert und in eine Generationsmaschine umgebaut werden muss. Solche Generationsmaschinen sind aber die Gattungen. Hofmannsthal setzt nun die goethezeitliche Problematik der Gattung, wo die Frage nach einer postkonventionellen Literatur zum ersten Mal aufgetreten ist, primär; und er stellt die generische Konstellation, die die Literaturgeschichte von Klassik und Romantik entwickelt hat, nach. Hofmannsthals Goethefixierung etwa ist daher keinesfalls »epigonal«, es handelt sich vielmehr um ein methodisches Prinzip seiner literarischen Produktion.¹¹⁵ Wenn die These zutrifft, zeigt sich dreierlei. Eine Strategie besteht im Wiederaufnehmen von Fragmenten der Klassiker. Schon sehr früh notiert er: »Gedanken zur Vollendung d[es] Demetrius. (begonnen am 10./XI. 1889.)«¹¹⁶ Es gibt Grund zur Annahme, dass *Die Frau ohne Schatten* die Vollendung von Goethes fragmentarisch überliefertem Text *Der Zauberflöte zweiter Teil* (Kap. 6) sein sollte; die Pläne zu *Andreas* nehmen ganz offensichtlich Goethes *Geheimnisse*-Fragment (Kap. 5) auf. Die zweite Strategie besteht im »Nachstellen« von Goethes Gattungsbiographie. Mit nachgerade heroischem Aufwand übernimmt Hofmannsthal die generische Konstellation von 1800: in Lyrik und Drama, mit Märchen, Novelle (Goethes *Novelle* nimmt er in seine Prosaanthologie *Deutsche Erzähler*, 1912, auf¹¹⁷) und Oper. Mit erstaunlicher Sicherheit rekurriert er im Fall Goethes auf die für Goethes Kreativitätsmodellierung entscheidenden Texte: auf *Tasso*, *Märchen*, *Novelle* und den *Bassompierre* der *Unterhaltungen*, das Arkanmodell der *Geheimnisse*, die *Zweite Zauberflöte* mit ihrem Mozart-

113 Vgl. zwei sehr unterschiedliche Einschätzungen dieses Motivs bei Miles 1972 und bei Wellbery 2003 als Forschungspositionen.

114 GW 5, 297 (»Ariadne [1912]«, 1913).

115 »Die Welt des Magiers ist durch den Bezug auf Gewesenes: sie ist Wieder-holung der Vergangenheit. In diesem Sinn setzt auch Hofmannsthals Dichtung den Kosmos der Tradition voraus.« (Hoppe 1968, 111)

116 KA XVIII, 24 (»Demetrius«, 1889).

117 Um 1906 plante Hofmannsthal – offenbar als »erfundenes Gespräch« – ein »Gespräch über die Novelle von Goethe«, KA XXXI, 146-150.

Agon und der Verschiebung von literarischer Kreativität auf organisch-biologische Fruchtbarkeit. Und drittens setzt Hofmannsthal alle methodischen Schemata ein, die in der Goethezeit entwickelt wurden: Alchemie, Rosenkreuzer und Geheimbund (*Andreas-Komplex*, ›Allomatik‹), Metamorphose (Thema der Verwandlung), ›solve et coagula‹, Antike, Volkspoese (*Jedermann*, Festspiele), Makro- und Mikrokosmos (dichterische Seelen als »sensible Organe dieses großen Leibes«¹¹⁸). Begreiflicherweise ist Hofmannsthal dennoch gezwungen, auf die Denkmittel seiner Gegenwart zu rekurrieren. So kann die Metamorphosenlehre nur auf Basis der Evolutionstheorie, der Komplex ›Volkspoese‹ nur als forcierte Implementierung der Stände und Ersetzung der Klassenkategorie wirksam werden, die ›Antike‹ nur auf Basis der Psychoanalyse (*Elektra*).

KULTURELL-DISKURSIVE RAHMENBEDINGUNGEN: ›SWEDENBORG‹, ›LAMARCK‹.
 – Hofmannsthal ist, späterhin nicht zuletzt vermittelt durch seine Interessen an der Psychopathologie, versiert in den biologischen Denkvorsetzungen der Jahrhundertwende. Nachweislich liest Hugo v. Hofmannsthal 1895 den Darwinisten Ernst Haeckel (»Jetzt freu ich mich sehr auf den Häckel«¹¹⁹) in einem Exemplar, das er von Beer-Hofmann borgt: »Ich les Ihren Häckel, viel Browning, und den Triumph des Todes von d'Annunzio. Und im Kopf geht das Alles fortwährend durcheinander, das macht aber gar nichts weil es lauter wahre Bücher sind«, wie er Beer-Hofmann bereits wenig später mitteilt,¹²⁰ wobei ihm die Lektüre durchaus zusagt: »Den Häckel find ich bloß im Ton viel platter, viel weniger magistral, als ich erwartet hätte. Sonst ist er mir natürlich sehr wertvoll.« An Bahr: »Ich les' hier viel Schopenhauer, Häckel und solche Bücher, wo von dem Großen die Rede ist, das zugrunde liegt. Ich hab aber immer ein paar Stoffe im Kopf, die Prinzen Amgiad und Assad und andere Gruppen von Menschen; und sie vibrieren dabei, obgleich es sie scheinbar gar nichts angeht, ganz wie aufgehängte Frösche des Galvani.«¹²¹ Als Leopold Andrian sich einige Zeit später zur unterstützenden Behandlung seiner Hypochondrie (bei Schnitzler lässt er sie diagnostizieren) »irgend welche naturwissenschaftliche Bücher, chemische oder medicinische, oder botanische oder zoologische [...], Bücher aus denen unsere Stellung in der Natur, unser Zusammenhang mit allen Dingen klar wird, und vor allem die vielen Kräfte und vielen Möglichkeiten die in der Natur sind«,¹²² wünscht, antwortet Hofmannsthal: »das wissenschaftliche Buch ist sehr schwer zu finden, obwohl oder gerade da ich genau weiß was du meinst; schreibe umgehend ob Du die ›natürliche Schöpfungsgeschichte‹ von Haeckel zunächst willst.«¹²³ Doch

118 GW 8, 73 (»Der Dichter und diese Zeit«, 1906).

119 Hofmannsthal/Beer-Hofmann, 51 (an Beer-Hofmann, 5. 6. 1895).

120 Hofmannsthal/Beer-Hofmann, 54 (an Beer-Hofmann, 16. 6. 1895).

121 Hofmannsthal 1935, 141 (an Bahr, 15. 6. 1895).

122 Hofmannsthal/Andrian, 92 (an Hofmannsthal, 10. 10. 1897).

123 Hofmannsthal/Andrian, 93 (an Andrian, 15. 10. 1897).

Hofmannsthal »kann nichts von Darwin auftreiben weder bei Verwandten, noch Schnitzler oder dessen Bruder; habe [dem Buchhändler] Kietaihl sagen lassen, daß er Dirs eventuell sofort schicken soll. Bekommst aber alles leicht und nicht sehr teuer in Baden. Besonders schön ›Reise on board the Beagle‹ (an Bord des ›Spürhund‹) ferner Ausdruck der Leidenschaften bei den Tieren.«¹²⁴ Mit Freud, dessen Werk er schon früh rezipiert, teilt Hofmannsthal die Gewissheiten des »biogenetischen Grundgesetzes« (sensu Haeckel), dass das Individuum die Geschichte der Ahnenreihe zu rekapitulieren hat und dass Geschichte somatisch präsent ist; dies naheliegender Weise im »Blut« als nicht bloß metaphorischem Träger eines leiblichen Gedächtnisses:¹²⁵ »Biologisch – auch im Geistigen ist die Entwicklung des Individuums eine abgekürzte Wiederholung der Entwicklungsgeschichte seiner Ahnenreihe.«¹²⁶ Die »Väter« »entsannen sich des Enkels und durchzogen mich«,¹²⁷ heißt es im *Ödipus*, der Geschlechterfluch der Tantaliden (*Elektra*) und der Labdakiden (*Ödipus*) hat neben der metapsychologischen Motivation auch Rückhalt in zeitgenössischen Vererbungstheoremen.¹²⁸ Überblickt man Hofmannsthals Äußerungen zum Darwinismus, so zeichnet sich eine jahrhundertwendetypische Gebrauchsweise von Evolution ab, die den Selektionsaspekt der Theorie deutlich zurücknimmt und stattdessen solidarische Strebungen in der Tierwelt sowie die monistische All-Einheit des Lebendigen fokussiert:¹²⁹ »wir sind von einem Fleisch mit allem was je war, mit Alexander, mit Tamerlan, mit den verschwundenen Rieseneidechsen und Riesenvögeln, mit allen Göttern und dem Wunderbaren der menschlichen Geschlechter.«¹³⁰

Aber die Folgerungen, die er aus Schopenhauer und Haeckel zieht, sind keinesfalls der zeittypische ›Pessimismus‹ der sog. Darwin-Schopenhauer-Synthese, sondern poetologische Selbstermächtigungen. Hierher gehört Hofmannsthals durchaus zwiespältiges Verhältnis zum Naturalismus. Für Lublinski ist Hofmannsthals ›Weg zur Form‹ aus neuklassizistischer Position kein

124 Hofmannsthal/Andrian, 95 (an Andrian, 20. 10. 1897).

125 Vgl. Michler 1999 zu Beer-Hofmann u. a.; Worbs 1988, 307, 312, 340 f.

126 GW 10, 400 (Aufzeichnungen aus dem Nachlass, 1895).

127 GW 2, 395 (›Ödipus und die Sphinx‹, 1905).

128 So Worbs 1988, 330. Schon Lublinski attestiert in seiner Epochenbilanz ›Der Ausgang der Moderne‹ dem »Hofmannsthalsche[n] Ödipus«, dass dieser »von allerlei Rassen- und Vererbungstheorien läuten gehört hat – er hat nämlich entsetzlich viel gelesen« (Lublinski 1909/1976, 109).

129 »Gefährlichkeit der Schlagworte wissenschaftlicher Art. Das Wort vom Kampf ums Dasein kann einem jungen Menschen, in dessen Seele es fällt, den Blick, mit dem er das Tierreich gewahr werden soll, von innen heraus beirren und vergiften.« (GW 10, 495; Aufzeichnungen aus dem Nachlass, 1908) In diesem Sinn ist im »Revolutionsstück« von 1893 einer der »Revolutionsmänner« als »darwinistisch doctrinär (Strindberg)« gekennzeichnet: »er empfindet das Unehrlliche in allen diesen scheinbar spontanen Massenbewegungen, das gemachte, anorganische: Anhänger der Evolutions-Theorie; in den Reden der andern empfindet er Form ohne Inhalt«. (XVIII, 123) Zum »psychophysischen Monismus« bei Hofmannsthal vgl. auch Fick 1991.

130 KA XVIII, 14 (›Alexander‹, 1895).

Irrweg, aber mit den Mitteln, die Hofmannsthal zur Verfügung stehen, nicht zu beschreiten; denn für Lublinski ist Hofmannsthal Naturalist geblieben, oder wenigstens Erbe des Naturalismus, die

Luft der Zeit, in der er atmete, konnte diese verborgene Anlage nur bestärken, und jene Abhängigkeit des Menschen vom Naturgesetz, die völlige Ausschaltung des Willens, die sich aus der Übertragung der naturwissenschaftlichen Methode auf Ethik und Dichtung von selbst ergab, war bei ihm von Anfang an ein geheimer Instinkt und Glaube, eben eine Mystik und überschwengliche Religiosität. Dazu stand sein Drang zur Form im schroffen Gegensatz, weil alle Form und Architektur durchaus den Willen [...] zur Voraussetzung hat.¹³¹

Hofmannsthals Essays werden als »vollkommen« beurteilt werden, weil sie als »Zwischenform [...] wie für ihn geschaffen« waren, »während es bedenklich wurde, als er sich der Lyrik und dem Drama zu nähern begann, wobei es sich sofort ergab, dass er in einem höheren Sinn überhaupt kein Formkünstler und vielleicht nicht einmal ein Dichter war.«¹³² Wie immer es sich mit dem »Drang zur Form« verhält, mit der Diagnose von »Naturalismus« und »Mystik« hat Lublinski zwei Denkhorizonte gesehen, auf die sich Hofmannsthal immer wieder bezogen hat. Von Balzac heißt es in einer sehr signifikanten Formulierung: »Immerhin ist hier [...] die ungeheuerste Synthese vollzogen. Hier begegnet sich wirklich Novalis der Magier mit den titanischen Anfängen eines wahren Naturalismus; hier ist die Verbindung zwischen Swedenborg und Goethe oder Lamarck.«¹³³ Die Trias Swedenborg-Goethe-Lamarck bilden offenbar jene Namen, die Hofmannsthal aus der langen Litanei von Naturforschernamen aus dem *Avant-propos* der *Comédie humaine* interessiert haben, das hier offensichtlich zitiert wird (vgl. Kap. 5); diese – mehr Hofmannsthalsche als Balzacsche – Trias indiziert eine mögliche Synthese der genannten Hintergrundannahmen Hofmannsthals: eine Verbindung von Romantik und Naturalismus in ästhetischer, eine Fusion von Esoterik und Evolution in wissenschaftlicher Hinsicht.

Wien war zudem eine Hochburg des (Neo-)Lamarckismus. Eine Vorlesungsreihe zur *Krisis des Darwinismus* von 1902 in der Wiener philosophischen Vereinigung versammelte eine Reihe von Beiträgen – des Pädiaters Kassowitz, Freuds altem Vorgesetzten, des Wiener Botanikers Wettstein, von Ehrenfels' und anderen; der Tenor war außerordentlich kritisch gegen die Selektionstheorie in der Fassung des Weismannschen Neodarwinismus; selbst der Widerredner, der Wiener Fachvertreter Hatschek reagierte moderat »lamarckistisch«. Hatschek war Protegé Haeckels und Mentor des prominenten Wiener Lamarckisten Paul Kammerer, der wieder mit Haeckel in direktem

131 Lublinski 1909/1976, 88 f.

132 Lublinski 1909/1976, 90.

133 GW 8, 395 (»Balzac«, 1908).

Protektionsverhältnis stand; was die Einschätzung belegt, dass die Wiener Formen des Lamarckismus keineswegs gegen ›Darwin‹ gerichtet waren, die Lamarckisten sich vielmehr als die wahren und authentischen Darwinisten verstanden und Haeckel eine Schlüsselfigur für die Wiener Biologie blieb, wie allein schon die erhaltene Korrespondenz im Haeckel-Archiv Jena belegt.

Eine Charakteristik dieses Lamarckismus ist riskant, kann aber dennoch versucht werden. Der (Neo-)Lamarckismus dreht sich gewiss um die Rolle der »Vererbung erworbener Eigenschaften«, stellt sich aber insgesamt eher als *Syndrom* mehrerer ungleichnamiger Faktoren dar, mit denen sich methodische, kulturelle und ästhetische Einstellungen verbinden. Der Lamarckismus ist tendenziell makroskopisch orientiert, auf Morphologie, »Gestalt« eingestellt, auf Augenschein; er bewahrt den *interpretatorischen* Fokus des klassischen Darwinismus; er ist auf diskursive Anschlüsse an andere Felder aus; er ist auf übergreifende, körperdurchwaltende Zeitlichkeit und Kontinuitäten hin ausgerichtet; er ist narrativ orientiert; er setzt auf Fülle und nicht auf Verknappung. Zentral ist in diesem Lamarckismus die Funktion somatisch-kultureller Gedächtnisse; Körper werden zu ›Semiophoren‹ (nach Krzysztof Pomian), historische Ereignisse werden somatische Engramme (bei Ewald Hering, Richard Semon). Dieser Lamarckismus ist auf Handlungsoptionen aus, die sich in engen Handlungsräumen zu bewegen wissen, daher auch latent politisch; er hat deshalb ein problematisches Verhältnis zur Kontingenz, daher zur strengen Selektionstheorie; und ist zugleich antideterministisch. Stattdessen zeigt er Sinn für Latenzen und für schwer übersetzbare Ungleichzeitigkeiten.

Hofmannsthal sieht im *Ariadne*-Brief sein Werk zwischen zwei Polen aufgespannt, der Verwandlung und der Treue, dem Vergessen und dem Erinnern, es sei dies »einer jener abgrundtiefen Widersprüche[], über denen das Dasein aufgebaut ist.«¹³⁴ Ohne große Übertreibung kann man sagen, dass Hofmannsthals Œuvre sich auf den Widersprüchen aufbaut, die der (Wiener) Neolamarckismus zu bearbeiten sich anschickt, indem er beide Elemente kohärent und im hellen Tageslicht ›exakter‹ Wissenschaft von 1900 kombiniert, also Metamorphose: Artwechsel, Evolution; und die Bewahrungsinstantz des somatischen Gedächtnisses. Die Ich-Problematik ist gewiss die Münze, in der das Problem gehandelt wird; liest man aber im zitierten Brief, dass »Verwandlung«, Metamorphose, »das Leben des Lebens« sei, zeigt sich ein Zug, der sich in eine poetische Evolutionslehre einfügen lässt. Es geht also in diesen Texten darum, sich in ein Verhältnis zum Sozialen, zur Natur und zur Geschichte zu setzen.

Andererseits – und das wird durch die Nennung von »Swedenborg« indiziert – zeigt Hofmannsthal ein nicht sehr offensichtliches, doch intensives Verhältnis zu jenen Esoteriken, die um die Jahrhundertwende zum populären Phänomen werden. Es hat sich bereits oben angedeutet, dass neben Passepar-

134 GW 5, 297 (»Ariadne [1912]«, 1913).

toutbegriffen der Jahrhundertwende (»Leben«) insbesondere die Sphäre des Esoterischen, nicht bloß im künstlerischen Sinn eine zentrale Rolle hat. Einer der beiden Zentralbegriffe Hofmannsthalscher Selbstinterpretation in den 1920er Jahren, das »Allomatische« (»gegenseitige Verwandlung«), stammt aus einem zeitgenössischen Rosenkreuzertraktat, wobei das Rosenkreuzertum des 20. Jahrhunderts nur als unfreiwillige Parodie seines Vorläufers im 18., für den sich Goethe, Forster, Soemmerring, Knigge und andere interessiert hatten, angesehen werden kann¹³⁵; der andere, die »Praeexistenz«, mag sich zwar auf Hofmannsthals Lektüre von Herbert Silberers *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* (1914) zurückführen lassen, ist aber zeitgenössisch als Vokabel (»früheres Erdenleben«) bei Spiritisten, Esoterikern und Anthroposophen gut eingeführt. Daneben finden sich bei Hofmannsthal durchaus ähnliche Interpretamente aus der unübersichtlichen Welt der alternativen Evolutionismen der Jahrhundertwende – in Carl du Prels spiritistischem »transzendentelem Darwinismus«, in Rudolf Steiners Anthroposophie und anderswo. Ähnliche Inklinationen sind im ästhetischen Modernismus keine Seltenheit (W. B. Yeats ist wie Hofmannsthal Symbolist, defensiver Nationalist und Esoteriker). Die »Präexistenz« ist eine Vokabel etwa der »Kardekisten« der Jahrhundertmitte,¹³⁶ später bei Rudolf Steiner. Insgesamt kann eine gute Vertrautheit Hofmannsthals mit dem Spiritismus angenommen werden; er zitiert in den tagebuchartigen Aufzeichnungen wiederholt Bulwer-Lytton,¹³⁷ der durch seine Séancen europaweit Aufsehen erregt hatte, was sich auch in seinem Romanwerk niederschlug; Robert Browning, einer von Hofmannsthals wichtigsten Referenzautoren im Frühwerk, der auch hinter der Gattung des lyrisch-dramatischen Monologs bei Hofmannsthal steht, ergab sich am Ende seines Lebens spiritistischen Praktiken; zu den literarischen Referenzen des *Andreas* gehört Bulwer neben Victor Hugo. Im Feuilleton *Englisches Leben*, einer Rezension von Laurence und Alice Oliphants Memoiren, beweist der junge Hofmannsthal gute Kenntnisse der einschlägigen »Szene.«¹³⁸ In den Aufzeichnungen beschreibt er »Gesichte und Erscheinungen« Shelleys;¹³⁹ der *Shelley*-Essay des in jeder Spielart der Esoterik aktiven W. B. Yeats wird für die Höhle im vierten Kapitel der *Frau ohne Schatten*-Erzählung benützt.¹⁴⁰ Yeats' Essays wurden von dem Hofmannsthal bekannten Wiener Universalgelehrten Friedrich Eckstein übersetzt (1916), der an Séancen teilnahm und Vorsitzender der Wiener Ortsgruppe der »Society for Psychic Research war«. Schon das poetologisch wichtige Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895) geht auf ein Paracelsus-Zitat

135 Vgl. Edighoffer 2002. Goethes »Geheimnisse« sind ja das Fragment eines Rosenkreuzer-Epos. Zum Hofmannsthal-Zusammenhang vgl. neben Pape 1975 auch Berggruen 2005.

136 Vgl. Kiesewetter 1891/2007, 357-430; zu du Prel 631-672.

137 GW 10, 371, 395 (Aufzeichnungen aus dem Nachlass, 1893 u. 1895).

138 Vgl. z. B. GW 8, 135 (»Englisches Leben«, 1891).

139 GW 10, 452 (Aufzeichnungen aus dem Nachlass, 1904).

140 KA XXVIII 408 (»Frau ohne Schatten«, Komm.).

zurück, das Hofmannsthal bei dem einschlägig interessierten Schopenhauer fand. – Der Bezug Hofmannsthals zu diesen Anschauungen liegt schon durch seinen engen Bezug auf den französischen Symbolismus nahe; zudem ist der Weg vom (neu-)platonischen Idealismus zur »Esoterik« im heutigen Sinn sehr kurz. *Ein Traum von großer Magie*, die *Frau ohne Schatten* und *Andreas* gehören schon von daher eng zusammen. Insgesamt seien ja auch »die Kunstwerke als fortlaufende Emanation [!] einer Persönlichkeit an[zu]sehen«¹⁴¹ – ein Begriff aus dem Neuplatonismus, der zeitgenössisch von den Spiritisten benützt wird.

Hofmannsthals Gattungsarbeit und seine Strategie des »Nachstellens« generischer Konstellationen der Goethezeit soll jetzt noch an einem Beispiel zu zeigen versucht werden.

Frauen ohne Schatten

Zunächst sollen wieder die Goethe-Bezüge verfolgt werden. Ausgegangen wird dabei von der Annahme, dass für Hofmannsthal der Anschluss an Goethe, wenn er gezeigt werden kann, über das intertextuelle Verhältnis zu einem wichtigen Referenzautor hinausgeht, dass aber auch kein »epigonales« Verhältnis vorliegt. Ebenso wenig ist der Goethe Hofmannsthals aber auch bloßer Katalysator. Es wird im Folgenden die These vertreten, dass es gerade die Gattungsarbeit Goethes ist, für die sich Hofmannsthal interessiert; sie überblendet sich für Hofmannsthal mit älteren humanistischen Motiven (wie für Goethe auch schon).

»In einem alten Notizbuche«, erklärt Hofmannsthal anlässlich der Uraufführung von *Die Frau ohne Schatten*, der Oper mit Richard Strauss (die Prosa-Version ist ebenfalls fertig),

finde ich die folgende Eintragung des ersten Einfalles unterm 26. Februar 1911. »Die Frau ohne Schatten, ein phantastisches Schauspiel. Die Kaiserin, einer Fee Tochter, ist kinderlos. Man verschafft ihr das fremde Kind. Schließlich gibt sie es der rechten Mutter zurück. (Wer sich überwindet. –) Das zweite Paar (zu Kaiser und Kaiserin) sind Arlekin und Smeraldine. Sie will schön bleiben. Er t äppisch und gut. Sie gibt ihr Kind her, einer als Fischhändlerin verkleideten bösen Fee; der Schatten als Zugabe.« Dies ist der eigentliche Kern des Stoffes. Für Arlekin und Smeraldine traten bald in meine Phantasie zwei Wiener Volksfiguren. Ich wollte das Ganze als Volksstück, mit bescheidener begleitender Musik, machen, zwei Welten gegeneinanderstehend, die Figuren der unteren Sphären im Dialekt. Nachdem sich das Ganze etwas ausgeformt hatte, erzählte ich es einigen Freunden, darunter auch *Strauß*. Ich fragte ihn, ob er sich diese Handlung als Oper denken könne, oder er selber, scheint mir, faßte sie

141 GW 10, 451 (Aufzeichnungen aus dem Nachlass, 1904).

gleich als Opernhandlung auf. Das Musikalische des Prüfungs- und Läuterungsmotives, die Verwandtschaft mit dem Grundmotiv der »Zauberflöte« fiel uns beiden auf. Damit war es entschieden, daß beide Figurengruppen in gleichem Stil, in höherer Sprache zu behandeln wären: an Stelle von Arlekin und Smeraldine, oder den Wiener Flickschneider und seiner schönen unzufriedenen Frau waren der Färber und die Färberin getreten.¹⁴²

Der Text verhalte sich zu Mozarts *Zauberflöte* wie der *Rosenkavalier* zum *Figaro*, es liege keine Nachahmung vor, doch aber eine »gewisse Analogie«.¹⁴³

Hinsichtlich der Gattungsklassifikation der beiden abgeschlossenen Texte ergeben sich folgende Komponenten: ein Märchen-(Feen-)Drama, als Prüfungsstück in der Nachfolge der *Zauberflöte*;¹⁴⁴ Namen aus der Commedia dell'arte, mithin ein Gozzi-Bezug mit »Verwienierung« im Sinn der Zauberstücke der Raimundtradition; schließlich eine Verwirklichung in orientalisierender Gestalt, also unter Rekurs auf die Feenmärchen des 18. Jahrhunderts (*Tausendundeine Nacht*, *Cabinet des fees*, *Dschinnistan*). Somit ergibt sich zunächst ein Bezugspunkt im späten 18. Jahrhundert, der sich in der Idee der »Märchenoper« nur konsequent fortsetzt. Ferner ist der explizite Bezug auf Goethes Epenfragment *Die Geheimnisse* zu konstatieren, das Hofmannsthal in Klammern heranzitiert (das vollständige Zitat lautet: »Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, | Befreit der Mensch sich, der sich überwindet«, vgl. Kap. 5). Es ist mehr Goethes als Mozarts *Zauberflöte*, die den Text bewegt. Bevor das am zentralen Textmoment der Fruchtbarkeit gezeigt werden soll, wird (mit metrischen Argumenten) die Präsenz der *Zweiten Zauberflöte* im Libretto der *Frau ohne Schatten* nachzuweisen versucht.¹⁴⁵

142 KA XXXIV, 236 (»Zur Entstehungsgeschichte der »Frau ohne Schatten«, 1919).

143 Strauss/Hofmannsthal, 113 (an Strauss, 20. 3. 1911). Die Erzählung erscheint 1919; im Folgenden kann auf die Differenzen bzw. das Verhältnis zwischen Libretto und Erzählung nicht eingegangen werden, es werden beide Versionen herangezogen.

144 Eine schöne Koinzidenz ergibt sich mit Neumann (2007), der ebenfalls Mozart, Goethe und Hofmannsthal zusammen sieht. Der These, dass sich Goethes »Zauberflöte« auf das »Rätsel der Generativität« (229) richte, stimme ich völlig zu (vgl. dazu Kap. 6, dessen Grundlinien ebenfalls 2006 vorgestellt wurden; auch die Druckfassungen nahezu parallel [Michler 2008]); ebenso der Auffassung, dass Hofmannsthals Version eine eher krude biologische Verhärtung der Motive der »Vorlage« ist. Neumanns Interpretation geht auf den Vergleich von den unterschiedlichen »Kalibrierung[en] der Symbole«, Passagenriten und Kommunikationsfigurationen. Einen näheren Bezug zwischen Goethes und Hofmannsthals Versionen unterstellt Neumann hier nicht.

145 Das Libretto wird zit. nach KA XXV, 1, i. F. zit. als »FSO« u. S.; Goethe wird wie in Kap. 6 zit. als »ZG« u. S. nach der WA. – Motivische Bezüge zu möglichen Hypotexten versammelt Konrad (1998): Sie trennt in Prüfungs- und Läuterungsmotiv, Feenliebe, Kinderlosigkeit und Schattenhandel (Gozzi, »La donna serpente« und »Il corvo«, Mozart, Goethe, Raimund – Feenliebe – und Stifter – Fischleinmotiv). – Zur internen Kohärenz des Operntextes vgl. auch Koch 1971.

METRIK DER ZWEITEN ZAUBERFLÖTE IN DER FRAU OHNE SCHATTEN. – In Hofmannsthals Libretto spricht die Geisterwelt vornehmlich in unregelmäßigen Zweihebern; die Menschenfiguren in längeren Verszeilen mit teilweise wagnerianischen Alliterationen (»Schwinge dein Schwert«, FSO 66, »aufs Zertreten des Zarten«, FSO 37, auch bei der Amme, wenn sie von den ihr verhassten Menschen spricht: »buhlend um Reinheit|der himmlischen Reiche!|Uns riecht ihre Reinheit|nach rostigem Eisen«, FSO 17). Nach der Klimax des dritten Aktes, der Verwandlung nach der Weigerung der Kaiserin, den Schatten anzunehmen und nach der Erlösung des Kaisers, gleitet die Verssprache des Dramas in isometrische Formen über; der Kaiser übernimmt die Jamben der Prophezeiung (»die Ungeborenen eilen|wie Sternenglanz herbei«, FSO 75): »So ward mir zugesungen|da ich im Sterben war.|Nun darf ich wieder leben!« Die »Stimmen der Ungeborenen«, die ihre Eltern suchen, werden vom Kaiser in Dreihebern kommentiert: »nun stürzen sie ins Leben|mit morgenroten Flügeln [...] uns eilen diese Starken|wie Sternenglanz herbei.« (FSO 76) Hier – im Finale der Oper – beginnt eine Reihe von Übernahmen von Versmaßen aus Goethes *Zauberflöte* (und damit, gewiss, aus *Faust II*, dessen Metrik aber in vielem selbst aus der *Zweiten Zauberflöte* entwickelt ist): zunächst aus Papagenas und Papagenos Lied, das Goethe später unter dem Titel »Wer kauft Liebesgötter?« publizierte: »Von allen schönen Waaren|Zum Markte hergefahren« (ZG 209), dann dem unsichtbaren Chor der Wächter, die wieder von Mozart/Schikaneders Geharnischten abstammen (»Wir richten und bestrafen:|Der Wächter soll nicht schlafen«, ZG 216). Der Chor der Ungeborenen antwortet in den daktylischen Zweihebern, die aus dem ersten *Faust* her bekannt sind (»Christ ist erstanden!«): »Hört, wir gebieten euch:|Ringet und traget,|daß unser Lebenstag|herrlich uns taget!|Was ihr an Prüfungen|standhaft durchleidet,|uns ists zu strahlenden|Kronen geschmeidet!« (FSO 76) Tatsächlich aber findet sich dieses Metrum bereits im Singspiel *Erwin und Elmire* (1775), davor in Wieland/Schweitzers *Alceste* (1773), davor schon bei Wielands Vorbild Gluck (tauridische *Iphigenie* in der Weimarer Übersetzung).¹⁴⁶ Auch die Goethesche *Zauberflöte* verwendet diese Form, als die Königin der Nacht – gleichsam in der entgegengesetzten Situation zum Finale der *Frau ohne Schatten* – ihren Anschlag auf Taminos und Paminas Sohn plant (»Woget ihr Wolken hin [...]«, ZG 184; »Sähe die Mutter je|Säh' sie den Sohn;|Risse die Parze gleich|schnell ihn davon.«, ZG 188, ebs. 189). In Hofmannsthals *Frau ohne Schatten* antwortet die Kaiserin den Ungeborenen »mit Entzücken aufwärts blickend [...], indem ihre und des Kaisers Hände sich berühren«, mit vierhebigen Trochäen: »Engel sind's, die von sich sagen!|Ihre Stärke will uns tragen!« (FSO 76) Sie antwortet damit auf die Klage von Goethes Tamino um den Verlust seines Sohnes: »Wenn dem Vater, aus der Wiege [...]« (ZG 191). Nach der letzten Verwandlung erfassen die Daktylen Barak und die Färberin (»Triff mich sein

146 Waldura 1993 u. 2004.

Lieben nicht«, »Steh nur, ich finde dich«, FSO 77). Schließlich übernehmen noch die Ungeborenen (»Mutter, dein Schatten!|Sieh wie schön!«, FSO 76) Rhythmen, in denen bei Goethe sich der Chor an das kinderlos geliebene Paar Papageno und Papagena (»Ihr guten Geschöpfe|Was trauert ihr so?«, ZG 196) wendet. Der Schlussgesang des Knaben, mit dem das publizierte Fragment schließt, nimmt diese Bewegung auf, er heißt jetzt »Genius«, und codiert sie um:

Hier bin ich, ihr Lieben!
 Und bin ich nicht schön? [...]
 Es drohen die Speere
 Die grimmigen Rachen,
 Und drohten mir Heere
 Und drohten mir Drachen;
 Sie haben doch alle
 Dem Knaben nichts an.
 (In dem Augenblick als die Wächter nach dem Genius mit den Spießen stoßen, fliegt er davon.) (ZG 220 f.)

Das nach Goethes Vorgang metrisch organisierte Finale stellt in rhythmisch-semanticischer ›Bindung‹ die ›Lösung‹ des Knotens im Herzen der Kaiserin bereit; umgekehrt wird die verdüsterte Märchenwelt der *Frau ohne Schatten* aus den ›Bindungen‹ dem Bedingungsverhängnis des Märchens, demzufolge entweder die Kinder oder der Kaiser vernichtet werden müssen, befreit.

In der Oper wird allerdings erst hier klar, dass es sich bei den ›Bedingungen‹ überhaupt um eine Prüfungssituation gehandelt hat; dass der Feenkönig Keikobad beschlossen haben musste, die Kaiserin, seine Tochter, zusammen mit dem Kaiser einer »Reinigung« zu unterziehen, damit die Ehe zwischen Fee und Mensch gelingen kann; und dass davon auch Färber und Färberin betroffen sein sollten (»zu trübe irdisch das eine Paar, zu stolz und ferne der Erde das andere«¹⁴⁷). Man hätte doch annehmen müssen, es sei das Interesse des Feenkönigs, die Tochter wieder in die eigene Sphäre zu bringen und die Amme tue recht daran, die Mutterschaft der Kaiserin verhindern zu wollen. Dass die gesamte Prüfungshandlung nur außerordentlich zart angedeutet ist und dass ausgerechnet Keikobad kein interessierter Vater, sondern Sarastro und Salomo zugleich sein soll, ist gewiss ausschlaggebend für die immer wieder beklagte Unverständlichkeit des Librettos. Die doppelte Handlung zwischen Oben und Unten, die zu einem ›Ausgleich‹ geführt werden soll, kommt aber ohnehin nicht zum Austrag, da das gemeinsame Terrain erworbener Menschlichkeit auch topographisch im Bühnenbild nicht umgesetzt ist: wo sich die einen nach oben wenden, so die anderen nach unten, ohne ihren Standort in der Felsenszenerie zu verändern:

147 KA XXV. 1, 8 (»Die Handlung« [der Oper], 1919).

DIE UNGEBORENEN VON OBEN

Mutter, dein Schatten!

Sieh wie schön!

Sieh deinen Gatten

Zu dir gehn!

Im Augenblick fällt an Stelle des Schattens eine goldene Brücke quer über den Abgrund.

Barak und die Frau betreten die Brücke, liegen einander in den Armen.

Der Kaiser und die Kaiserin sind oben dicht an den Rand des Absturzes herausgetreten.

Sie wenden sich nach abwärts, die beiden anderen blicken zu ihnen empor. (FSO 77 f.)

Hofmannsthal stellt also grundlegende Forderungen der Dramaturgie zurück und vertraut auf die vertikal-semantische (»paradigmatische«¹⁴⁸) Dimension des Librettos, durch Musik verdeutlichte Blöcke von Emotion und Hybris in »symbolischen Bildern« gegeneinander zu führen, ungeachtet der »Intrige«; die Motivationslücken entstehen erst dann, wenn man sich weigert, die Intrigen- zugunsten einer (literarischen und musikalischen) Bilderlogik aufzugeben. Gezeigt werden soll eine Reihe von ehelichen Extremsituationen Strindbergischen Ausmaßes, die auf die Spitze getrieben werden. Alles bleibt unklar, der Einsatz, der Preis, die Aufgabe, die Konsequenzen; in der höchsten Qual, der diese Seelen ausgesetzt werden, wird sich nach einer letzten Erpressung Keikobad (»Stimme von oben«) entschließen, unter Preisgabe aller vorhergehenden Bedingungen alles zum Guten zu wenden und doppelten Schatten zu spenden, an das hohe wie das niedere Paar. Welches Interesse der Geisterkönig an voller Humanität und der Erhaltung der menschlichen Generationenkette haben soll, bleibt offen, der Salomo-Bezug ist bloß herbeizitiert: Die Kaiserin entschließt sich am Ende – wie Strauss richtig sieht – zugunsten der Kinder der Färberin für den Tod des Gatten. Hier zeigt sich, dass das Drama letztlich ein Märchen über »mismatches« darstellt: eine Mesalliance zwischen Geisterreich und Menschenwelt in deren »obersten Segmenten«, wenn so gesagt werden kann (Kaiserin und Kaiser); sowie ein großer Altersunterschied beim niederen Paar, gepaart mit den Aufstiegs Wünschen der Färberin, die an Kapital einsetzt, was sie eben hat.

FRUCHTBARKEIT, BEVÖLKERUNG, GATTUNG. – Die Parallelen zu Goethes Fragment in Faktur und Motivbestand deuten auf eine engere Verwandtschaft der *Zauberflöten*-Stücke von Goethe und Hofmannsthal. Wie in Kap. 6 gesehen, zettelt Goethe mit Mozart, der ihm als Wunder an kreativer Fruchtbarkeit erschienen war, einen Agon an, indem er in der Vorlage höchstens angelegte Verfahren auf sein eigenstes Terrain hinüberzieht. (Im Verhältnis der Künste

148 So Gier 2000, 119 f. (zur »Frau ohne Schatten« 309–313). Für Gier ist die Oper (damit auch das Libretto) eine »epische«, »nichtaristotelische« Theaterform.

nahm diese Strategie die Gestalt des *paragone* an: Textdominanz im Libretto gegen Musikdominanz der Mozart-Oper.) Goethe inszeniert den Wettstreit auf dem thematischen Feld der Fruchtbarkeit; in seiner Fortsetzung geht es um das Thema der Prokreation (zugleich der legitimen Fortsetzung von Tugend-Herrschaft), die als Symbolisierung des kreativen Prozesses erschien. Goethes Problem war die Verbindung von ›Steigerung‹ als Agon und ›Steigerung‹ als evolutivem Prinzip des organischen Kunstwerks, das als Entität sui generis den Hiat von Gattungshaftigkeit als bloßer Serialität und Gattungshaftigkeit als prokreativem Prozess überspannen sollte.

Bei Mozart/Schikaneder hatte das Thema der ehelichen Fruchtbarkeit keine Rolle gespielt, und wo das doch der Fall war, dann keine tragische. Goethe hat es in ein thematisches Zentralelement umgedeutet; Hofmannsthal, so zeigt sich, setzt nicht an der *Zauberflöte* an, sondern hier, und forciert das Thema noch. Zur Bearbeitung der Frage nach der Übertragung legitimer Herrschaft (und nach der Legitimität solcher Übertragung) hat die *Zauberflöte* das arkanengesellschaftliche Prüfungsmotiv etabliert; Goethe hat es mit den Mitteln seiner Naturphilosophie durch eine Symbolisierung des kreativen Prozesses ersetzt; Hofmannsthal, wie oft, ›symbolisiert das Symbol (Broch hat von »Symbol-Symbolisierungen«¹⁴⁹ gesprochen); auf der Handlungsebene entsteht das Werk, indem seinen Figuren solange und in immer problematischeren Verwicklungen Nachwuchs (›Folge‹) versagt wird, bis es geleistet ist und auf Befehl ›von oben‹ das Spiel aufgelöst werden kann.

Es wäre allerdings nicht Hofmannsthal, hätten diese Manöver im Arkanbereich des literarischen Prozesses, bei den Müttern gleichsam, nicht ihre exoterische Außenseite, die sehr deutlich zur Verstärkung dominanter Ideologeme geeignet sind. Nicht bloß ist das ›Bild der Frau‹ in der *Frau ohne Schatten* nur allzu deutlich von konservativ-patriarchalischen Wunschprojektionen geprägt¹⁵⁰ und frontal gegen alle zeitgenössischen Ansätze der Frauenemanzipation gerichtet (selbst die Abtreibungsfrage spielt herein), und das in der Situation der Lockerung der Geschlechterverortungen im Weltkrieg; schon der Nukleus der Stoffidee dürfte auf eine höchst aktuelle Debatte der Zeit zurückgehen. Wenn das zitierte Tagebuch den Einfall auf 1911 datiert, so fällt die erste Ausarbeitung in die Vorkriegsdebatte (im doppelten Sinn) um den drohenden Geburtenrückgang und die relative Vitalität der Nationen. Das Jahr 1912 ragt in der Geschichte der Bevölkerungswissenschaften hervor: Hier erreichte zum ersten Mal ein bislang eher in Fachzirkeln abgehandeltes oder nur unauffällig präsent Thema die Oberfläche des politischen Diskurses. Die ›ständige Abnahme der Geburtenziffer‹ wurde in Deutschland in einer Regierungsenquete verhandelt, mit dem Ergebnis, dass nicht die verminderte Fortpflanzungsfähigkeit am Rückgang der Geburten schuld gewesen sei, sondern die durch und durch geschlechter-(und klassen-)politische Frage der »gewoll-

149 Broch 1950/1975, 303.

150 Am besten hierzu die komplexe Interpretation bei Janz 1986, 179-198.

ten Beschränkung der Kinderzahl«, für die »materialistische Lebensauffassung und die Rationalisierung des Sexuallebens« sowie die Verbreitung von Kontrazeptiva als Schuldige ausgemacht wurden.¹⁵¹ Somit lässt sich eine Sinnschicht der *Frau ohne Schatten* als Intervention in dieser Debatte verorten, in der individuelle Selbstbestimmung wie kollektive Behauptung gegenüber scheinbar natürlichen Zwängen gegen den Staatsauftrag der Reproduktion als natürliche Pflicht im Namen von Nation und Natur standen. »Er verlangt von uns seine hinweggebrachten Kinder! [...] Er mißhandelt und würgt uns um deinetwillen«, schreien Baraks Brüder in der Prosafassung die Färberin an, »uns, die wir eure Heimlichkeiten nicht kennen und von deinen Verbrechen nichts wissen!«,¹⁵² im Entwurf war noch zu lesen: »hast du abgetrieben?«¹⁵³ Wenn solche rassenbiologisch-populationistischen Bedenken hinter der hochgradig symbolischen (und in symbolistischer Sprache vollzogenen) Interaktion des Schattenhandels sichtbar werden, zeigt sich wieder die Kompromiss-Struktur Hofmannsthalscher Szenarien, die immer solchen doppelten Boden haben; ihrer Doppelstruktur verdanken sie ihren zeitgenössischen Sitz im Leben.¹⁵⁴

Hofmannsthal war jedenfalls in diesen Jahren die Thematik von Sexualpolitik und, mit den Begriffen der Zeit: »Rassenhygiene«, nahe, was sich auch von außerhalb der Texte mit dem Lebensthema der Homosexualität belegen lässt. Wie eng Hofmannsthals Schreckensszenarien des rassisch wie sexuell Randständigen zusammen gehörten, also der Schrecken vor dem, was sich im Modus des Geheimnisses und unter der Fläche der schönen Sichtbarkeiten auch verbergen konnte, illustriert seine Intervention gegen ein Engagement der »Gesellschaft für neue Musik« bei den Salzburger Festspielen; gegen deren Präsidenten, den englischen Musikwissenschaftler Edward J. Dent, ging er mit homophoben Invektiven vor,¹⁵⁵ woraufhin Dent sich offenbar in seiner populären kurzgefassten Operngeschichte von 1940 mit einer mehr als doppeldeutigen Würdigung Hofmannsthals als des Librettisten von Richard Strauss revanchierte. Dent entdeckt ein »Jewish strain« in Hofmannsthals Werk und erklärt, die *Frau ohne Schatten* »proclaims the duty of fecundity. A

151 Vgl. Weingart/Kroll/Bayertz 1992, Kap. »Der Geburtenrückgang und das Jahr 1912«, 216-220, hier 216 f.

152 KA XXVIII, 170 (»Die Frau ohne Schatten« [Erzählung], 1919).

153 KA XXVIII, 433 (»Die Frau ohne Schatten«, Komm.).

154 Der Dramenplan »Der Verschwender« von 1908 geht auf die Anregung durch ein Abtreibungsstück von Harley Granville-Barker zurück, ein Thesenstück aus dem Umkreis G. B. Shaws. Ein Politiker mit Zügen von Lassalle und J. M. R. Lenz (!) scheitert politisch wie privat, da seine Freundin auch noch sein Kind abtreiben lässt. »Auch dieser Samen vergeudet. [...] Sie begeht den Mord an dem Kind mit einer finsternen Grossartigkeit.« KA XVIII, 330 f. (»Der Verschwender«, 1908). Vgl. GW 10, 494 f. (»Aufzeichnungen aus dem Nachlass«, 1908). Aus der Inhaltsangabe, die Hofmannsthal vorlag, geht hervor, dass es sich um die Applikation darwinistischer Theoreme auf einen einzelnen menschlichen Fall drehte: Die Natur arbeitet durch Verschwendung »tausende[r] lebensfähige[r] Keime«. KA XVIII, 550 (»Der Verschwender«, Komm.).

155 Bei Weinzierl 2005, 136 f.

special performance of it was given by the Vienna Opera at Venice in 1934 shortly after the publication of a stirring article by Signor Mussolini on the encouragement of the birth rate.«¹⁵⁶

Menschliche Gattung, Rasse ohne ›strains‹, pflichtbewusste Mütter, gelungene Kunstwerke, hohe und niedere Paare, die wie in der *Frau ohne Schatten* trotz Gefährdungen und Anfechtungen (Kaiser/Efrit/Färberin, Kaiserin/Barak) ihre Aufgaben im angestammten Bereich erfüllen, und, wie man hinzufügen könnte mit Blick auf das *Salzburger Große Welttheater*, organisch gegliederte Stände: Diese Engführung von einem Dienst an der Gattung in poetologischer wie kreatürlicher Hinsicht ist keineswegs metaphorisch. Schon Derrida hat, ermuntert durch romanische Etymologie, in seinem Gattungss-essay den Konnex von Gattung und Fruchtbarkeit behauptet;¹⁵⁷ der Bezug von poetologischem und biologischem Hybridisierungsverbot kann sich auf eine lange poetologische Tradition berufen, von Horazens Schreckbild der Frauenbüste mit dem Fischeschwanz über den unfruchtbaren hybriden Maulesel bei Alexander Pope zu den anderen poetologischen Tieren (Kap. 3). So sagt die Färberin zu Barak »[f]ast mit Ekel«: »Aber es geht ein Maulesel | am Abgrund hin, | und es ficht ihn nicht an | die Tiefe und das Geheimnis.« (FSO 46) W. B. Yeats (der Hofmannsthal interessiert hat) versucht, das Problem seiner versiegenden literarischen Fruchtbarkeit mit einer Vasektomie zu behandeln.¹⁵⁸ Bei Hofmannsthal geht die Trias von Werk/Kind/Tat (*Ad me ipsum*) immer zusammen: »Unerschöpflich ist die Mutterliebe: daher divinatorisch für unerschöpfliche Möglichkeiten der Natur: was kann da nicht geschehn?«¹⁵⁹ »[A]lles, was man im breitesten und wahllosesten Sinn Literatur nennt«, sagt Hofmannsthal 1906 in einem programmatischen Vortrag,

bis zum Operntextbuch der vierziger Jahre, bis hinunter zum Kolportageroman, alles deszendiert von den wenigen großen Büchern der Weltliteratur. Es ist eine erniedrigte, durch zuchtlose Mischungen bis zum Grotesken entstellte Deszendenz, aber es ist Deszendenz in direkter Linie.¹⁶⁰

Die Kinder jedenfalls, oder die Werke, oder die Taten, sind ›schon da‹, wie in der *Frau ohne Schatten*, wenn sie legitimen Ursprungs sind, sie werden nur vielleicht verhindert, sie können ›nicht herein‹, und können durch Tausch oder Hybridisierung nicht geschaffen werden: der Traum der Produzenten kultureller Güter. Der Weg zum »Hauptwerk«¹⁶¹ als einer symbolischen großen Oper bringt thematisch wie werkgenetisch Kreativitätsmodelle einer anderen Epoche ins Spiel, entgeht aber nicht den Konkretionen von *gender*, *genre* und *generation* in seiner eigenen.

156 Dent 1940/1945, 123 u. 125.

157 Derrida 1994.

158 Vgl. dazu Ellmann 1996, 41-69 (»W. B. Yeats' zweite Pubertät«).

159 KA XVIII, 261 (»Des Ödipus Ende«, 1901).

160 KA XXXIII, 135 (»Der Dichter und diese Zeit«, 1906).

161 Strauss/Hofmannsthal, 221 (an Strauss, 5. 3. 1913).

II

Politisierung

Brecht und die Gattungen

BRECHT UND HOFMANNSTHAL. – Hugo v. Hofmannsthal hat Brecht – dessen Habitus als Autor wie als späterer politischer Denker ihm fremd bleiben musste, wo er ihm nicht diametral entgegengesetzt war – einen Text gewidmet, der unter dem Titel *Das Theater des Neuen* ausgerechnet Brechts *Baal* einleiten sollte; einen Prolog zur Erstaufführung des Stücks am Wiener Theater in der Josefstadt in der Inszenierung von Max Reinhardt am 21. 3. 1926. Formiert sich der Text als wohlmeinend-verständnislose Protektion des Platzhirschen gegenüber einem »jungen Wilden«, der in das eigene Gehege des Wiener Traditionstheaters eingelassen wird – wenn auch an marginaler Stelle, wie es dem avantgardistischen Eindringling zukommt, an der Studiobühne des Theaters in der Josefstadt –, so werden dadurch tiefer liegende Affinitäten überdeckt. Brecht, der sich in seinen polemischen Abgrenzungen im literarischen Feld keine besondere Zurückhaltung auferlegt hat (bekannt machen ihn seine Invektiven gegen Thomas Mann, ein Gerhart Hauptmann-Exemplar aus Brechts Besitz – *Lobengrin*, 1913 – wird am Innentitel mit »verkalkte[] sau« kommentiert¹), hat Hofmannsthal jedenfalls auffällig geschont.

Unter diesen Affinitäten sind, Ende der 1920er Jahre, ein fast gleichzeitiges Interesse des späten Hofmannsthal und des jungen Brecht am japanischen Nô-Theater; und, früher schon, an traditionellen Formen des Volkstheaters (Brecht besaß eine Ausgabe des *Jedermann* von 1921²), bei Hofmannsthal konservativ-ständisch orientiert, bei Brecht plebejisch gewendet. Max Reinhardt ist eine weitere Verbindungsfigur: Brecht ist 1924 Dramaturg an Reinhardts Deutschem Theater.³ Gemeinsam ist beiden Autoren ferner das Interesse am Barock- und am didaktischen Jesuitentheater. Brechts radikalstes Lehrstück *Die Maßnahme* erfuhr – ironischerweise – emphatische Zustimmung von katholischen Rezensenten, während andere an die Didaxe des Augsburger *Cenodoxus* von Jakob Bidermann dachten,⁴ ein Drama, das Hofmannsthal seit 1921 zu bearbeiten plante. Das erste Exilwerk von Brecht und Weill, das *bal-let chanté Die sieben Todsünden der Kleinbürger* von 1933, nimmt die Struktur der barocken Moralität auf.⁵ Das zeigt schon die Abkehr von einem – auch

1 Bertolt-Brecht-Archiv 2007, 85 (Nr. 549).

2 Bertolt-Brecht-Archiv 2007, 93 (Nr. 628).

3 Zu Brechts Bemühungen um Reinhardt vgl. Bronnen 1981.

4 Der Kritiker Julius Bab verweist auch auf Calderon (Brecht 1930/1972, 402-408).

5 Vgl. Scher 1973; auch Shull 1986. Brecht selbst spricht vom Jesuitentheater als »lehrhaft« GBA 22.1, 116 (»Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«, 1935). Den ersten Versuch der

noch von den Expressionisten – für selbstverständlich gehaltenen (und daher wenig sichtbaren) Gattungskanon: Das Lehrstück rückt an jenen Platz, den die Tragödie innehat, und die Tragödie entfällt; das Tragische muss überhaupt verschwinden, weil es mit dem Schicksal konspiriert. Beide haben in nahezu allen großen wie minderen Gattungen der Literatur, des Theaters und eben insbesondere des Musiktheaters gearbeitet; eine eigentümliche Lücke zeigen beide Œuvres auf dem Gebiet des Romans.

Gleichsam beglaubigt werden diese Bezüge durch beider Beziehung zu Walter Benjamin, dessen Trauerspielbuch von Hofmannsthal protegiert (und teilabgedruckt) wird, Benjamin bekommt den *Turm* zu lesen; wenig später wird Benjamin zum ersten philologischen Interpreten und zum persönlichen Freund Brechts, der wieder Benjamins theoretisches Spätwerk entscheidend mitprägt, wie das etwa in *Der Autor als Produzent* nicht zu übersehen ist. Die nach den politisch-ästhetischen Trennungslinien des literarischen Feldes ebenso unwahrscheinliche wie enge Beziehung beider Autoren zu Benjamin hat, dies sei vorweggenommen, ihr *fundamentum in re* in einer ähnlichen Problematisierung der traditionellen symbolischen Verfahren und in der Aufwertung der Allegorie, ein Interesse, das Benjamin, Hofmannsthal und Brecht teilen. Nicht weniger als 23 Jahre nach Hofmannsthals *Baal*-Prolog wird Brecht aufgrund von Passangelegenheiten einen *Salzburger Totentanz* entwerfen, als Vorleistung für eine ihm von Gottfried v. Einem angetragene Leitungsfunktion bei den von Hofmannsthal inaugurierten Salzburger Festspielen; anders als die Reisepassaffäre (Brecht stirbt 1956 in der DDR als österreichischer Staatsbürger) zerschlagen sich beide Projekte im noch jungen Kalten Krieg.⁶

Noch tiefer mag die seltsame Affinität dieser drei Protagonisten – Hofmannsthal, Brecht, Benjamin – in der Problematisierung des modernen ›Subjekts‹ begründet sein: Die Bewusstseinspaltung ist als schizophrene poetische Struktur schon hinter Hofmannsthals Frühwerk ausgemacht worden,⁷ die Spaltung einer Figur in eine »Maria 1« und eine »Maria 2« im *Andreas*-Projekt – beruhend auf einer pathologischen Studie zum Persönlichkeitszerfall des amerikanischen Psychiaters Morton Prince – ist eine Präsentationsform eines Motivs (und literarischen Verfahrens), das im »epischen Theater« Brechts zu einem der zentralen Verfahren des Verfremdungseffekts geworden ist. Dieser Komplex beginnt sich in Brechts Œuvre in den 1920er Jahren zu formieren,

Historisierung des »epischen Theaters« dürfte Benjamin unternommen haben (GS II/2, 523; »Was ist das epische Theater? [1]«, 1931), vgl. Kap. 9. – Zum ›Lehrstück‹ summierend Hartung 2004, 127-248. – Žmegač (1971, 31) nennt einmal Brechts Poetik »neubarock«: »Brechts Verteidigung des Schemas [im »Kriminalroman«-Text von 1926, vgl. GBA 21, 131, W.M.] ist im Rahmen seiner – cum grano salis – »neubarocken« Poetik zu sehen. Plädiert wird für solides Handwerk, kommunikative Kunst, Objektivität – gegen Esoterik und künstlerischen Individualismus.«

6 Dazu im Detail Palm 1984, 62-92.

7 Wunberg 1965.

beginnend mit der Dekomposition eines Protagonisten in *Mann ist Mann* (ab 1924); dramatische Zentralität erlangt der Komplex – lange vor Shen Te/Shui Ta im *Guten Menschen von Sezuan* und dem doppelten Puntila (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1948) – erstmals in den *Sieben Todsünden*, in denen eine »Anna 1« ihrer Schwester »Anna 2« gegenübersteht und ein Fall von Persönlichkeitsspaltung als Probe auf die Vorzüge der Laster im Kapitalismus dient, als poetisches »soziologisches Experiment«:

Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch.
 Meine Schwester ist ein bißchen verrückt, ich bin bei Verstand.
 Wir sind eigentlich nicht zwei Personen
 Sondern nur eine einzige. [...]
 Nicht wahr, Anna?
 Ja, Anna.⁸

Weiters ließe sich anführen, dass Brecht wie Hofmannsthal in ihren dramatischen Plänen bevorzugt an fremdem Material ansetzen, ihre Stoffe meist übernehmen und auch viele Bearbeitungen liefern; gegen beide sind Plagiatsvorwürfe vorgebracht worden.⁹ Hofmannsthal und Brecht sind zudem wohl die wichtigsten literarischen Autoren des deutschsprachigen Musiktheaters im 20. Jahrhundert, deren Werkgeschichte wenigstens teilweise durch die enge Zusammenarbeit mit Komponisten geprägt ist (Richard Strauss sowie Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau); die Bedeutung des Musiktheaters für beider Pläne zur Reform der Institution Theater ist unbestreitbar (für Brecht *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny*, für die Lehrstücke spielt Musik eine zentrale Rolle, vom *Lindberghflug* bis zur *Maßnahme*). Umgekehrt zeigen beide Autoren eine starke Orientierung am Werk Goethes. Das ist für die Epoche keine besondere Seltenheit; das ließe sich für Gerhart Hauptmann zeigen, der bald nach Abschluss seiner naturalistischen Sturm und Drang-Periode den Habitus (und die Gattungsoptionen¹⁰) des Olympiers einzunehmen beginnt; Thomas Manns Goethe-Bezüge sind auch ohne *Lotte in Weimar* offensichtlich. Doch im Fall Brechts und Hofmannsthals dürften diesbezügliche Allusionen über selbstzugeschriebene Klassizität¹¹ hinausgehen. Brecht nennt die frühe Fassung des *Baal* seinen »Ur-Baal«¹², den

8 GBA 4, 268 (»Die sieben Todsünden der Kleinbürger«, 1933).

9 An untauglichen Fällen: gegen Hofmannsthal wegen seiner Bearbeitung von Goethes Bassompierre-Bearbeitung, gegen Brecht schon 1924 wegen »Im Dickicht«, dann wegen der Ammerschen Villon-Übersetzung in der »Dreigroschenoper«, die ja insgesamt schon eine »Bearbeitung« von Gay und Pepusch ist, schließlich auch wegen »Mahagonny«.

10 Vgl. etwa Hauptmanns Versepike: »Till Eulenspiegel« (1928) parallel zu »Reineke Fuchs«, »Anna« (1921) parallel zu »Hermann und Dorothea«; die späten Dramen (Atriden-Tetralogie, ab 1941; »Iphigenie«).

11 Vgl. auch Mayer 1971.

12 GBA 28, 84 (an J. Geis, 28. 4. 1919).

Fatzer-Entwurf einen »Urfatzer«,¹³ der Lakonismus seiner späten Lyrik erinnert unzweifelhaft an Goethes »Altersstil«.

Schließlich müssen beide als zentrale Stichwortgeber im politischen Diskurs des 20. Jahrhunderts gelten: Prägt Hofmannsthal um 1927 in seiner Rede vom *Schrifttum als geistigem Raum der Nation* das Schlagwort von der »konservativen Revolution« bzw. der »schöpferischen Restauration«, so avanciert Brecht nicht nur in Zustimmung oder Ablehnung zu einer zentralen Gestalt aller Theaterinnovation seit 1945, sondern auch zum international bedeutendsten marxistischen Autor des 20. Jahrhunderts.

Die genannten Affinitäten lassen sich sämtlich auf die Frage der Gattungen zurückführen, im hier gebrauchten integralen Sinn; als Unsicherheiten, Aporien und Lösungsversuche, die die Koordination von Literatur und ihren Publiken, von Kunst und Gesellschaft an einem Punkt koordiniert finden, der in der Moderne hinter den literarischen Gattungen aufgetaucht ist: die problematische Adäquanz von Kreativität und Ordnung, von Produktion und »Weltbild«. Hofmannsthal und Brecht sind die beiden wichtigsten Autoren ihrer Epoche, die, orientiert an einem Konzept von »Meisterschaft«, versuchen, das *Ganze* des literarischen Gattungskanon für die Moderne wiederzugewinnen, gegen die Spezialisierungen von Thomas Mann und Kafka auf die Prosa, von George, Rilke und Benn auf die Lyrik. Beider Unternehmen steht daher näher an den Œuvres von Goethe und Mozart als an denen Schillers, der Romantik und etwa Richard Wagners.¹⁴ Beider literarisches Gesamtwerk erforderte daher in besonderem Maß einen (Arbeits-)Begriff von *Totalität*. Für Brecht drückte Mozarts Musik »sozusagen die Manieren der Menschen aus – wenn man darunter genug versteht. Mozart drückte die gesellschaftlich belangvollen Haltungen der Menschen aus, Produktionen wie Kühnheit, Grazie, Bösartigkeit, Zärtlichkeit, Übermut, Höflichkeit, Trauer, Servilität, Geilheit usw.«¹⁵ – anstelle der psychologischen Introspektion und den Ausmalungen subjektiver Stimmungen in der Musik von Brechts Gegenwart.¹⁶

Hatte Hofmannsthal ein neues Fundament seiner literarischen Arbeit in der literarischen Arbeit an der hypothetischen symbolischen Rekuperation der *Stände* und der Ordnungen der Frühen Neuzeit gesucht, so wird Brecht gerade am Umbau des traditionellen ständischen Gehalts der Gattungen auf die Kategorie der *Klasse* gelegen sein. Unstreitig gehört Bertolt Brecht auf dem Feld der Erneuerung der literarischen Gattungen zu den großen Figuren des 20. Jahrhunderts: Die Formel vom »epischen Theater« alleine würde dazu

13 GBA 28, 312 (an H. Weigel, Ende Sept./Anf. Oktober 1928).

14 Vgl. Mayer 1971, 79 f.

15 GBA 23, 21 f. (»Über Bühnenmusik«, 1943).

16 Mozarts »Zauberflöte« und »Figaro« gehören zu den Werken der »Aufstiegsperiode« der »alten Oper« und »enthielten weltanschauliche, aktivistische Elemente«, nicht bloß »kulinarische«. GBA 24, 81 (»Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny««, 1930).

ausreichen. Das Charakteristische an Brechts Gattungsarbeit ist, dass er die Problematiken des literarischen Feldes im sozialen Raum methodisch reflektiert und zur Grundlage seiner eigenen Gattungsarbeit macht. Brechts implizite wie explizite Gattungstheorie ist zugleich eine gesellschaftliche und eine literarische Produktionstheorie; und damit eine Handlungstheorie. Damit konnte Brecht in diesem Feld eine der wichtigsten, von der spezialisierten Gattungstheorie her allerdings kaum wahrnehmbaren Figuren des 20. Jahrhunderts werden.

Werkbiographie und Gattungsbiographie

BRECHTS *TRAJECTOIRE*. – Eine vorauszuschickende Skizze von Brechts Positionen und Positionierungen im literarischen Feld wird sich zur Übersicht in vier »Perioden« teilen lassen: (1) in Brechts Position im Feld der Weimarer Republik, Debüt und Konsolidierung, die Übersiedlung nach Berlin (1924) macht diese Orientierung nur deutlich; (2) diese Position wird ab 1926, vor allem nach 1928 durch eine immer stärkere Politisierung prekariert, die zum teilweisen Übertritt in einen spezifischen Feldsektor führt, den der kommunistischen Literatur, dessen Verbindungen zum Avantgardesektor zunehmend ambivalent werden; (3) in die Phase der Emigration, 1933, und einer zwölfjährigen Flucht buchstäblich rund um den Globus, wo zweierlei zu beobachten ist: eine gespannte Nähe zu den jeweiligen nationalen künstlerischen Feldern, insbesondere in den USA,¹⁷ und eine, für die Exilsituation nicht untypisch, aufrechterhaltene Bezogenheit auf eine nicht mehr existente und zur Selbstaufrechterhaltung fortgeschriebene Konstellation; und schließlich (4) Brechts Position als Nationalschriftsteller in der DDR, gekennzeichnet durch den situativen Mäander zwischen einer nun – von Brecht nahezu erstmals – vertretenen Autonomie des literarischen Feldes gegenüber staatlichen Eingriffen und einem ambivalenten Bestehen auf der Position des nationalen literarischen Sprechers der jungen Volksrepublik.

(1) Brechts Eintritt in das literarische Feld erfolgt mit dem *Baal*, einer in feldtheoretischer Hinsicht besonders interessanten Produktion. Dieses Debüt¹⁸ trägt durchaus typische Züge von Debütantenwerken: Es ist ein Stück über den Dichterberuf; und es ist deutlich polemisch auf einen Mitbewerber hin fokussiert, indem es zunächst satirisch auf Hanns Johsts *Einsamen* (1917) bezogen ist, ein expressionistisches Drama, dem sein Autor frühen Ruhm verdankte – Johsts dramatisches Debüt war erst 1914 erfolgt. (Schon als eine der ersten öffentlichen Äußerungen Brechts wird ein mündlicher Verriss von Johsts Roman *Der Anfang* im Münchner Seminar des Theaterwissenschaftlers

17 Zu Brechts Exilländern Dänemark vgl. Engberg 1974, für Finnland Neureuter 2007 und für die Schweiz Wüthrich 2003.

18 Tatsächliches Debütwerk ist allerdings das später entstandene »Trommeln in der Nacht« (29. 9. 1922, Münchner Kammerspiele).

und Germanisten Artur Kutscher kolportiert.¹⁹) Johst exekutiert die Thematik »Dichter und Gesellschaft« an der Biographie Christian Dietrich Grabbes; Brecht ersetzt Johsts Grabbe durch Verlaine, eine in Avantgardekreisen hochangesehene Referenzfigur, nicht zuletzt aufgrund seiner skandalösen Vita; Rimbaud wird der zweite Nothelfer Brechts in diesen Jahren (*Im Dickicht der Städte*). »Provokation« und Theaterskandal sind diesen Strategien korrespondierende Kunstmittel, ebenso gelingt die Polarisierung der Kritik: Durch Herbert Jhering erhält Brecht 1922 den Kleist-Preis, Jherings beharrliche Solidarität zu Brechts Werk trägt diesem auch die nicht weniger wichtige Ablehnung durch den zweiten Großkritiker, Alfred Kerr, ein. Damit wieder wird Karl Kraus auf ihn aufmerksam, der schließlich auch Brechts »Kranich und Wolke« (das Duett aus *Mahagonny*), »Verse«, für die Kraus »die Literatur sämtlicher Literaten«, »die sich irrtümlich für seine Zeitgenossen halten«, hingibt, 1932 in Berlin in öffentlicher Lesung zu einem Zeitpunkt vorträgt, als Brecht bereits in den Augen der Öffentlichkeit zur kommunistischen Parteiliteratur übergegangen ist.²⁰ In einem Briefentwurf von 1925/26 zeigt Brecht ein klares Bewusstsein von der Wichtigkeit der kritischen Sichtbarkeit seiner Arbeit, wenn er an Jhering schreiben will, »daß ich Ihnen versichere, daß ich weiß: Sie haben meine eigene Position z. B. geradezu allein geschaffen, und daß ich außerdem weiß: Sie sind der erste Kritiker dieser Zeit.«²¹

Mit der Polemik gegen den gerade »repräsentativ« werdenden Thomas Mann polarisiert Brecht das literarische Feld; durch offensiv zur Schau getragenen avantgardistischen Populismus, mit Interesse für das Boxen, für neue Autos, für »neue«, triviale und amerikanische Gattungen und Schreibtechniken gewinnt er nicht nur die Aufmerksamkeit der gehobenen Illustrierten, sondern akkumuliert auch Kapital verschiedener Kapitalsorten, nicht zum geringsten ökonomisches; 1923 registriert er: »Ich bin auf dem Markt gewesen, und was meine eigenen Kurse betrifft, so sind sie um allerhand tiefer als im Oktober, aber schon wieder etwas besser als etwa im Januar.«²² Brecht ist vielleicht, nach der Zeit der aufsehenerregenden Debüts der mehr schroff oder mehr lyrisch gestimmten Frühvollendeten der Jahrhundertwende und der der Schmerzensmänner des Expressionismus, der erste »Star« eines Literaturbetriebs, der sich auf einen neuen Medienapparat stützen kann und ihn auch planmäßig bedient.²³ Jedenfalls ist Brecht nicht Teil eines literarischen

19 Kutscher wirft Brecht aus dem Seminar und nennt ihn einen »Flagellanten und Proleten« (Frisch/Obermeier 1986, 96).

20 Vgl. zu Brecht und Kraus: Kraft 1974, 206-221, hier 209.

21 GBA 28, 245 (an H. Jhering, 1925/26).

22 GBA 26, 278 (Journal, 1923). Schon 1919 erwägt Brecht als junger Vater von Frank Banholzer einen Roman, der ihm 1000 Mark einbringen soll (Frisch/Obermeier 1986, 119; Tagebuch Caspar Neher).

23 Zu Brechts Umgang mit den journalistischen Mediengattungen Interview und Rundfunkgespräch vgl. Konietzny-Rüssel 2007.

Generationenprojekts – die sog. »Gruppe 1925«²⁴ mit Brecht, Döblin, Kisch, Klabund, Musil und Piscator ist kein ästhetisch-politisches Projekt, sondern eher eine ad-hoc-Schriftstellerplattform modernen Zuschnitts; Brecht ist, *parte per se stesso*, mit dem Aufbau einer literarischen Position befasst, die Unerwartetes zusammenbringt. All das beruht auf Brechts protomaterialistischer Einsicht, es sei der »Kampf um die Apparate« – wie den Rundfunk und die Theater – zu führen, die nicht nur Distributions-, sondern eben auch Produktionsapparate sind; und auch der Aufbau der kollektiv produzierenden »Firma Brecht« (John Fuegis Titel *Brecht and Company* macht das deutlich, wenn auch aus Ranküne) gehört hierher.

Die *Dreigroschenoper*, gerade in ihrem kommerziellen Erfolg, konfliktiert mit den Normen des künstlerischen Feldes, in dem jener Satz gilt, den Adorno seiner Besprechung der *Dreigroschenoper* als Prämisse voranstellt, hier nicht als Soziologe des Feldes, sondern als sein Ideologe: »Der Erfolg bedeutender Werke bei ihrem Erscheinen ist allemal Mißverständnis.«²⁵ Brechts Politisierung der Literatur nach 1926 ist in Feldbegriffen eine außerordentlich riskante Strategie. Sie läuft einerseits Gefahr, die große Öffentlichkeit zu verlieren, in der er gerade mit Elisabeth Hauptmann und Weill mit der *Dreigroschenoper* reüssiert hatte (wobei mit der *Dreigroschenoper* das Kunststück eines doppelt gerichteten Kunstwerks gelang, das gleichermaßen bei der »bürgerlichen« Kritik wie in Avantgardekreisen überzeugen konnte, wie kommerzieller Erfolg und Tageskritik einerseits, die Zustimmung der Produzentengemeinde andererseits belegen). Im sog. Dreigroschenprozess um die Filmrechte an der *Dreigroschenoper* erklärt die Presse, hier das Fachblatt *Kinematograph*:

Die herstellende Firma behauptet, daß Brecht eine politische Kampftendenz in den Film hineinragen wollte.

Nach der ganzen Einstellung des Dichters ist das auch als wahrscheinlich anzunehmen.

Auf dem Theater ist das das gute Recht jedes schaffenden Künstlers. Aber im Film können wir uns eine derartige Spezialisierung der Weltanschauung ohne schweren geschäftlichen Schaden nicht gefallen lassen.

Aber es sollten sich doch an sich filmfremde Schriftsteller davor hüten, Komplikationen herbeizuführen, bei denen der Literat fraglos zu neunzig oder hundert Prozent im Unrecht ist.²⁶

(2) Diese Politisierung als »Spezialisierung der Weltanschauung« läuft andererseits auch Gefahr, an symbolischem Kapital in den Feldern der »eingeschränkten Produktion«, im Avantgardesektor, zu verlieren. Die Abwendung

24 Dazu Petersen 1981.

25 Theodor W. Adorno: Zur Musik der »Dreigroschenoper«. (1929) In: Hecht 1985, 70.

26 GBA 21, 455 (»Dreigroschenprozeß«, 1931). Der letzte hier von Brecht zitierte Absatz konnte von den Kommentatoren der GBA dem zitierten Artikel im »Kinematograph« nicht zugeordnet werden.

Hindemiths und Weills von Brechts Musiktheater ist zunächst nicht ideologischen Differenzen, sondern viel eher Differenzen um die Ideologie selbst geschuldet: Differenzen in der Frage, wie weit und welche Rolle Ideologie (oder Politik) in der avantgardistischen Produktion spielen dürfe, ohne dadurch die relative Autonomie des Avantgardesektors zu verspielen. Hindemith und Weill schützen mit ihrem Rückzug den Sektor der *production restrañte*, beider Rückzug sollte daher nicht als ›politische‹ Differenz missverstanden werden, ungeachtet Hindemiths späterer Hinwendung zum Faschismus und Weills späterer Orientierung an massentauglichen und national-repräsentativen Unterhaltungsformen wie dem Musical im amerikanischen Exil. Mit der *Maßnahme* scheint der Punkt erreicht, an dem Brechts Produktion auf die Zustimmung nicht so sehr der ›Partei‹ als auf die Solidarität von Kollegen aus dem Avantgardesektor angewiesen ist, um seine Glaubwürdigkeit als Avantgardist zu bewahren.

Es ist hier zu erinnern, dass das *Lehrstück* als Gattungsinnovation nicht bloß der Radikalisierung einer Idee des ›epischen Theaters‹ einerseits, einer ideologischen Radikalisierung andererseits geschuldet ist, sondern zunächst als nicht untypisches Produkt der Gattungsinnovation im Rahmen der musikalisch-dramatischen Avantgarde verstanden werden kann. Die ersten Lehrstücke werden für das Musikfestival Baden-Baden konzipiert, eine hervorragende – und in hervorragender Weise publikumsfremde – Institution der ›Neuen Musik‹,²⁷ und stehen damit, wie Brechts Dramatik überhaupt, in Kontinuität zu den Entwicklungen im musikalischen bzw. musikdramatischen Feld, das vom Antiwagnerianismus, von der Dodekaphonik (durch Eislers Lehrer Schönberg) und von einer neuen Abstraktion in den musikalischen Mitteln geprägt ist (bei Strawinski und Weills Lehrer Busoni); deutlicher als im Literarischen zeigen sich die Feldeffekte im Musikalischen. Brechts und Eislers gegenseitige, persönliche wie künstlerische, Affinität lässt sich damit als Homologie erklären: War Brecht Renegat des Avantgardesektors in der Literatur, so Eisler als dissidenter Schönberg-Schüler Renegat der strengen Lehre in der Musik, die auf möglichste Publikumsabgewandtheit, zuzeiten auch auf den musikalischen Skandal setzte (dazu sind beide bürgerliche Renegaten, die prometheisch den Massen das Feuer bringen); Brecht und Eisler hingegen arbeiten gemeinsam an einer Umfunktionierung bzw. Verschneidung von künstlerischen Techniken aus dem Avantgardesektor (repräsentiert durch die ›Schule‹) mit denen der populären Musik (›Jazz‹, Unterhaltungsmusik) und der Gebrauchsmusik der Sängerbewegung, auf die die oratorischen und chorischen Partien der *Maßnahme* zugeschnitten sind.

Brecht begibt sich – spätestens mit der *Maßnahme* (Uraufführung im Dezember 1930) – aus dem literarischen Feld der Weimarer Republik ›heraus‹

27 Die »Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst« (ab 1921), ab 1927 »Deutsche Kammermusik Baden-Baden«, waren eines der ersten und wichtigsten Festivals für Experten im Bereich der Neuen Musik.

und in einen Sektor der kommunistischen Literatur ›hinein‹, in dem andere Gesetze gelten als die markt- und prestigevermittelten; an die Stelle der Marktgesetze der Produktion für den kapitalistischen Markt und der Statuskämpfe im literarischen Feld treten die Mechanismen des politischen Kapitals in den letzten zwei Jahren der Weimarer Republik und im Exil. Politisches Kapital ist eine instabile Kapitalsorte; es ist in Brechts Fall den Konjunkturen der Ideologie im stalinistischen Russland ausgesetzt, ein Kontext, der Brecht einerseits durchaus Einkommensmöglichkeiten verschafft (wie durch den Druck des *Dreigroschenromans* und die Übertragung der Redaktion von *Das Wort*), andererseits sie auch wieder leicht entziehen kann, je nachdem, welche Fraktion unter den Emigranten sich in Moskau durchsetzt: Brechts russische Vertraute wie Sergej Tretjakov, Asja Lacis und Michail J. Kolzow, oder die ›offizielle‹ stalinistische Literaturpolitik des sozialistischen Realismus, der sich der Lukács-Kreis verbunden hat, dessen Ästhetik der Brechtschen Avantgarde diametral entgegengesetzt ist (die »Moskauer Clique«²⁸: Andor Gábor, Georg Lukács, Johannes R. Becher, Alfred Kurella).

(3) Die Verwundbarkeit dieser Positionen wird im Exil sichtbar, als 1937/38 mit dem Verschwinden von Tretjakov und Carola Neher und der Inhaftierung von Lacis und Bernhard Reich²⁹ auch der unmittelbare Freundeskreis Brechts betroffen ist und schließlich auch *Das Wort* eingestellt wird.³⁰ Damit ist Brecht nicht nur auf die persönliche Solidarität der sozialistischen Exilparteien angewiesen und auf das schmale Emigrantenpublikum; im internationalen Maßstab widerfährt ihm das Schicksal jener emigrierten Schriftsteller, die nicht wie in Ausnahmefällen (Thomas Mann als Nobelpreisträger) nationales in internationales symbolisches Kapital konvertieren oder sich in der zunehmend ›globalisierten‹ und kollektiv produzierenden Film-(Musik-)industrie erfolgreich engagieren können (wie Feuchtwanger und Eisler). Im amerikanischen Exil setzt Brecht daher widersprüchliche Akzente: Einerseits produziert er eine lange Reihe weitgehend aussichtsloser Filmscripts, die die Industrie gleichermaßen zu bedienen wie umzufunktionieren versuchen, ein ungleicher Kampf; andererseits verknüpft er noch die wenigen sich bietenden Möglichkeiten, auf dem Theater zu reüssieren, durch Beharren auf der Durchsetzung der eigenen Spielnormen.³¹ Weder persönlicher Halsstarrigkeit noch ideologischer Linientreue ist daher der Versuch geschuldet, mit seinem Gattungskonzept des epischen Theaters seine einzige verbliebene *trademark* durchzusetzen. Die Alternative hierzu sind die deutschsprachige Exilpresse und die literarischen Institutionen des deutschsprachigen Exils, in denen zunehmend soziales Kapital in ökonomisches konvertiert werden muss.

28 GBA 26, 316 (Journal, 27. 7. 1938).

29 GBA 26, 326 f. (Journal, Jan. 1939).

30 Pike 1986.

31 Vgl. Lyon 1984, 129-138 u. pass.

Betrachtet man Brechts eigene literarische Produktion unter dem Signum der literarischen Gattungen, so zeigt sich zunächst die vollständige Repräsentation des zeitgenössischen Gattungskanons in der Werkbiographie.

Schon das erste erhaltene Notizbuch Brechts, das *Tagebuch N° 10* (1913) des Fünfzehnjährigen, zeigt Übungen in einer langen Reihe von Gattungen: in der Prosa Satire, Parabel, Novelle, dem Witz, in der Lyrik im Sonett, in der Ballade, in Knittelvers und Hexameter, dramatische Entwürfe im Historien-drama, sowie Stilübungen in Naturalismus, Expressionismus und im epigonalen Idiom des 19. Jahrhunderts. »In formaler Hinsicht zu bestehen, erscheint ihm wichtiger, als subjektives Empfinden zum Ausdruck zu bringen, wie das von den meisten engagierten ›Dichtern‹ dieses Alters zu erwarten gewesen wäre.«³²

Die Breite des Gattungsspektrums im Gesamtwerk gilt zunächst für den modernistischen Kanon: Roman und verschiedene Formen der Kurzprosa, in der Dramatik die selbständig, teilweise singulär entwickelten Formen des »Lehrstücks«, des »epischen Dramas« im dramaturgischen wie im gattungstheoretischen Sinn, aktuelle transmediale Künste wie Filmskript, Radiophonie und Libretto; im lyrischen Bereich reimlose Formen. Brecht optiert dabei – etwa im teilweise direkten Gegensatz zu Thomas Mann und Hugo v. Hofmannsthal – deutlich zugunsten »niederer«, d. h. populärer Varianten der genannten Gattungen: gegen die Novelle (hier kämen allenfalls einige frühe Prosaarbeiten in Betracht) zugunsten der *short story*, im Feld des Historischen Romans zum Wirtschafts- und Kriminalroman (*Cäsar*), in der Oper optiert er mit der Vorlage der *Beggar's Opera* für die Vorläufer des Singspiels und nicht die der *opera seria* oder der betreffenden Fusionsgattung seit 1800, der »deutschen Oper«; in der Lyrik feiert er Gebrauchsformen der Werbung und der Populärmusik. Andererseits, und das ist in seiner Vollständigkeit vielleicht überraschender, deckt Brechts Œuvre den Bereich klassisch-klassizistischer Formen in zeituntypischer Vollständigkeit ab. Das gilt für den antikisch-antikisierenden Bereich in der Weise, wie ihn der Weimarer Klassizismus herausbildet, nicht weniger als für den integralen, weiteren Kanon der »um 1800« entwickelten und hybridisierten Formenwelt. Die eine reicht von den frühen, an die hohe Tradition anschließenden Tragödien (Bearbeitung von Marlowes *Edward*) bis hin zur Bearbeitung der sophokleischen *Antigone*; als »Komödie« figurieren *Trommeln in der Nacht* und *Mann ist Mann* als »Lustspiel«; in der Epik das didaktische (lukrezianische Lehrgedicht) wie das erzählende Epos; in der Lyrik reicht der Bogen vom Epigramm bis zur Elegie. Seine ›Arbeiten am Mythos‹ fallen ebenso in dieses Fach. Als Brecht 1946 für eine englische Ausgabe der gesammelten Stücke dem Herausgeber Eric Bentley (via Elisabeth Hauptmann) die Grundlinien eines noch zu schreibenden Einleitungstextes soufflieren möchte, teilt er seine Arbeiten zwei zentralen Problemkreisen zu, dem der »Tradition« und dem der »neuen Elemente

32 Hillesheim 2003, 418. Dazu auch Reich-Ranicki 1975/1996.

(traditionsbildend)«, wo sich Brecht als »Realist« porträtiert sehen will. In die erste Kategorie, die »Tradition«, gehören »die großen Themen, die großen Fabeln (Erfindungen) und die großen Individualitäten (Rollen [präzisiert sich Brecht sofort, W.M.]«, den »Bemühungen *Picassos* und *Strawinskis*, zu klassischen Formen Stellung zu nehmen«,³³ vergleichbar.

In der anderen Reihe, jener Gattungen, die um 1800 zum modernen Gattungssystem hybridisiert wurden, sind Ballade, Novelle, Märchen sowie das Sonett vertreten, das bürgerliche Trauerspiel (Lenz' *Hofmeister*-Bearbeitung). Eine besondere Rolle spielen im Werk traditionelle Kleinformen an der Grenze von Literatur und Rhetorik wie Apophthegma, Aphorismus, Chrie, (fiktive) Anekdote. Die prominent vertretene Kalendergeschichte (*Kalendergeschichten*) verweist auf einen dritten generischen Einzugsbereich, den traditionell-vorindustrieller populärer sowie popular-plebejischer Formen. Hierher gehört das Interesse am Volksstück (*Puntilla*), am Volkslied, an der Kontrafaktur (»Choräle« in der *Städtebewohner*-Lyrik und in *Mahagonny*), an der Moritat (*Dreigroschenoper*) und am Bänkelsang. Brechts generischer Fokus, seine generische Wahrnehmung ist so umfassend, dass er in Amerika bedauert, dass hier »das erste Stück nicht aus den Elementen der Burleske entwickelt wurde«, die wieder »sehr verwandt dem deutschen epischen Theater« gewesen sei.³⁴ Denn: »die Burleske der Gründerzeit« sei

das einzig originelle, hundertprozentig amerikanische Theater mit seiner Slapstick-Groteske, dem Animiersong und dem Striptease-Akt. Die Burleske ist heute herabgesunken zur »Musical Comedy«, einer glatten, mechanisch präzisen Unterhaltungsware, aber in den Slums kann man noch den Striptease-Akt sehen, und artistisch betrachtet ist er immer noch das Beste, was das amerikanische Theater hervorgebracht hat. Diese Entkleidungsakte haben Tradition und bestimmte Regeln wie der Sonettbau.³⁵

Im Kontext der sog. Formalismusdebatte notiert Brecht im Arbeitsjournal:

Da ich auf meinem Gebiete ein Neuerer bin, schreien immer wieder einige, ich sei ein Formalist. Sie finden die alten Formen nicht in meinen Arbeiten, schlimmer, sie finden neue, und da meinen sie, es sind die Formen, die mich interessieren. Aber ich habe herausgefunden, daß ich das Formale eher geringschätze. Ich habe die alten Formen der Lyrik, der Erzählung, der Dramatik und des Theaters zu verschiedenen Zeiten studiert und sie nur aufgegeben, wenn sie dem, was ich sagen wollte, im Weg standen. Beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen. In der Lyrik habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen. Die Ballade war eine uralte Form, und zu meiner Zeit schrieb niemand mehr Balladen, der etwas auf sich hielt. Später bin ich in

33 GBA 29, 387 (an E. Hauptmann, Juli/August 1946).

34 GBA 23, 53 (»[Das Theater am Broadway]«, ca. 1944).

35 GBA 23, 52 (»[Das Theater am Broadway]«, ca. 1944).

der Lyrik zu anderen Formen übergegangen, weniger alten, aber ich bin mitunter zurückgekehrt und habe sogar Kopien alter Meister gemacht, Villon und Kipling übertragen. Der *Song*, der nach dem Weltkrieg wie ein Volkslied der großen Städte auf diesen Kontinent kam, hatte, als ich mich seiner bediente, schon eine konventionelle Form. Ich ging aus von dieser und durchbrach sie später. Aber die Massenslieder enthalten formale Elemente dieser faulen, gefühlsseligen und eitlen Form. Ich schrieb dann reimlose Verse mit unregelmäßigen Rhythmen. Ich glaube, ich wandte sie zuerst im Drama an. Jedoch gibt es ein paar Gedichte aus der »Hauspostillen«-Zeit, die Elemente dazu zeigen, die Psalmen, die ich zur Gitarre sang. Sonett und Epigramm übernahm ich als Formen, wie sie waren. Eigentlich benutzte ich nur die mir zu gekünstelt erscheinenden Formen der antiken Lyrik nicht.³⁶

Der umfangreichen Liste des »Neuerers« lassen sich weitere »Formen« – Gattungen – anfügen. Die erste größere Arbeit, die Brecht als zum epischen Theater gehörig bezeichnete, *Mann ist Mann*, ist stets ein »Lustspiel« (er entwirft schon 1925 eine Inhaltsangabe unter dem Titel *Epischer Verlauf* in der Sprache der Lutherbibel³⁷); 1939 schreibt er »[d]rei Novellen [...] (Mantel des Nollners«, »Der verwundete Sokrates«, »Die Trophäe des Lukullus)«,³⁸ die dann in die *Kalendergeschichten* (1949) eingehen werden. In der Einführung zur *Dreigroschenoper* heißt es: »Formal stellt die »Dreigroschenoper« den Urtypus einer Oper dar: sie enthält die Elemente der Oper und die Elemente des Dramas.«³⁹ Für *Mahagonny* setzt Brecht an der Oper an und entwickelt seine Version einer »epischen Oper«. ⁴⁰ Im Kontext des *Puntilla* legt Brecht eine Poetik des Volksstücks vor, das die Gattungsgrenze zur Revue überschreiten und durch »Nummern« unterbrochen werden soll. Zum Roman liegt ein (nicht ausgeführter) Entwurf *Über ein nichtaristotelisches Romanschreiben* vor; mit der Gattungsbezeichnung »Roman« wird vom jungen bis zum alten Brecht sehr einheitlich umgegangen, sodass eine Brechtsche »Poetik des Romans« rekonstruiert werden konnte;⁴¹ ausführliche Reflexionen finden sich zum Kriminalroman (1926 und 1940). In der Kurzprosa unternimmt Brecht regelrechte Exerzitien, wie Elisabeth Hauptmann berichtet:

Brecht lernte damals [Mai/Juni 1926, W.M.] Kurzgeschichten schreiben. Er nahm sich so Genres vor, und die musste er dann beherrschen. Das war aber auch sehr leicht und locker. Damals kam die Short story nach Deutschland, nach dem Krieg. Und die Form ist ja nicht einfach die Form einer gewöhnlichen Erzählung oder Novelle oder von irgend etwas, son-

36 GBA 26, 315 f. (Journal, 3. 8. 1938).

37 GBA 24, 32 (»Epischer Verlauf«, 1925).

38 GBA 26, 327 (Journal, 12. 2. 1939).

39 GBA 24, 57 (»Einführung »Die Dreigroschenoper«, 1928).

40 GBA 2, 334 (»Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, 1930).

41 Jeske 1984.

dern eben eine Short story. Und das wurde exerziert. [...] Da gab es zum Beispiel *Das Paket des lieben Gottes* oder *Eine kleine Versicherungsgeschichte*.⁴²

Anders als es Brechts zweifellose Zugehörigkeit zu den historischen Avantgarden erwarten ließe, visiert er nicht wie andere die vermeintliche Koordination von Gattung und Sozialordnung an, um sich von Umstürzen in der Gattungsordnung die Befreiung von allen Bedrückungen überhaupt zu erwarten; im Gegenteil kalkuliert Brecht sehr genau mit eingespielten Gattungssemantiken, seine ›Liste‹ – die nicht von ungefähr an Hofmannsthals Anfang der 1920er Jahre angelegte Werkübersichten erinnert – ist die eines ›Klassikers‹, nicht die eines ›Romantikers‹ oder eines romantisch inspirierten Avantgardisten. Im Gegenteil vermerkt er eine zentrifugale Tendenz im eigenen Werk mit Unruhe:

Wenn ich meine letzten Stücke betrachte und vergleiche, »Galilei«, »Mutter Courage«, »Furcht und Elend«, »Der gute Mensch von Sezuan«, »Herr Puntila und sein Knecht Matti«, »Aufstieg des Ui«, so finde ich sie abnorm uneinheitlich in jeder Weise. Selbst die Genres wechseln unaufhörlich. Biographie, Gestarium, Parabel, Charakterlustspiel im Volkston, Historienfarce – die Stücke streben auseinander wie die Gestirne im neuen Weltbild der Physik, als sei auch hier irgendein Kern der Dramatik explodiert. Dabei ist die Theorie, die ihnen unterliegt oder abgezogen werden kann, ihrerseits sehr bestimmt gegenüber andern Theorien. Man darf vielleicht auch nicht vergessen, daß die Zeit die verschiedenen Werke eines Dichters zusammenschmilzt; wie könnten sonst »Räuber«, »Braut von Messina«, »Tell« oder »Iphigenie«, »Faust«, »Clavigo« unter einen Hut geraten sein?⁴³

Dass es ausgerechnet die deutsche Literaturklassik ist, an der Brecht hier Maß nimmt, näher an der ›pontificalen‹ als an der plebejischen, ›profanen‹ Linie der Literatur,⁴⁴ ist Indiz weniger für literaturgeschichtliche Hybris, die für sich eine Werkbiographie von einem Sturm und Drang in eine Klassik hinein reklamierte, als für die spezifische Form, die Gattungsdenken und Gattungsarbeit bei Brecht annehmen. Die ›Theorie‹ des epischen Theaters, die Brecht als erste, ›unterliegende‹ Klammer des Werks in Vorschlag bringt, ist zwar konsistent gegen die klassizistische Gattungstheorie (*Über epische und dramatische Dichtung*) gerichtet, erzeugt aber doch gerade in dieser Konsistenz

42 So Elisabeth Hauptmann im Film ›Die Mit-Arbeiterin‹ (1972), zit. nach Kebir 2006, 94f.

43 GBA 26, 477 (Journal, 24. 4. 1941).

44 GBA 26, 416 (Journal, 22. 8. 1940); oder, wie Michael Morley (1985, 213) mit Blick auf Brecht und George Orwell sagt, zwischen der ›plebejischen‹ und der ›patrizischen‹ Linie (Shakespeare, Nö-Drama, Rimbaud). Morleys Verortung Shakespeares ist ebenso zutreffend wie auffällig, da Shakespeare ›in Deutschland‹ aufgrund der Sturm und Drang-Begeisterung für den Autor eher zur ›plebejischen‹ Linie (›Volksliteratur‹) gezählt würde.

eine Theorie programmatischer Hybride, die von einem Klassizismus zunächst schwer zu unterscheiden ist (das ›Sondern‹ der Gattungen bei Goethe und Schiller wäre dann bei Brecht in die ›Trennung‹ der im epischen Theater versammelten Künste gerutscht). Jedenfalls ist Brechts Gattungsarbeit nicht auf ikonoklastischen Effekt gerichtet, sondern auf die Institutionen, und bildet – je später, je mehr – Formen aus, die ihre Reform der Gattungen in seltsamer Frömmigkeit gegenüber dem Gattungssystem durchführen, das in seinen Grundzügen gerade nicht bestritten wird. Stattdessen ließe sich sagen, dass der ›Verfremdungseffekt‹ häufig durch Verschneidung *mehrerer* Klassiken erzielt wird, wie sich an der Überblendung des Nô-Theaters mit europäischen Formen zeigen ließe, an den klassizistischen Reduktionen der üppi-gen historistischen Historiendramatik des 19. Jahrhunderts auf die abstrakten Kammerspiele von *Die Horatier und Kuriatier* und *Die Maßnahme* sowie am Einsatz von Masken und Chor, deren ›V-Effekt‹ gleichermaßen dem Rekurs auf das griechische Drama wie auf die Formen der Agitprop-Truppen geschuldet ist. (Peter Handke wird diesen untergründigen Zusammenhang viel später an der Verwendung der Brecht-Textfassung in Straub/Huillet's *Antigone* von 1991 aufzudecken suchen⁴⁵, wo doch diese Dialektik bei Straub/Huillet spätestens in den ›verfremdenden‹ statuarischen Skansionen im – sehr ›brechtischen‹/›gestischen‹ – Kafka-Film *Klassenverhältnisse* überdeutlich zu registrieren war.) Spät, 1951, konzidiert Brecht, auch nach – wohl neuerlichem⁴⁶ – Studium von Goethes und Schillers *Über epische und dramatische Dichtung*:

An den Beginn des europäischen Theaters setzt man das griechische Theater, und man hat davon den Eindruck der besonders reinen Gattung, indem man den Homer und den Aischylos als gültige Beispiele eines Epikers und eines Stückschreibers ansieht. Aber die größere Trennung der Gattungen ist erst später erfolgt und ist ungrüchisch, soweit ich verstehe. Die griechischen klassischen Stückschreiber haben den Barden in ihren Theatern sitzen.

Eine völlige Absonderung des epischen Theaters von einem dramatischen Theater war nie beabsichtigt, noch je versucht. Das epische Theater der

45 Durch eine Brecht-Sentenz in Hölderlins Sophokles-Übersetzung »eingesperrt in den Kleingeist expliziten Denkens«, Handke 2002, 18, auch 21 (»Kinsonacht, Kinotiernacht. Vom Antivampirkino des Paares Straub/Huillet, aus Anlaß des Films »Antigone«, 1992).

46 Fragt man sich, welche Bedeutung von »episch« und »dramatisch« bei Brecht vorausgesetzt werden kann, hat man sich zunächst an das Schulcurriculum zu wenden: In der sechsten Gymnasialklasse liest Brecht im Deutschunterricht Goethes »Hermann und Dorothea«; »Theorie des Epos« steht auf dem Lehrplan, sowie Homers »Ilias« und »Odyssee«; in der siebten Klasse sieht das Curriculum vor: »Wesen und Arten lyrischer Dichtung; die wichtigsten ausländischen Reimstrophen; lyrische und epische Gedichte von Goethe« u. dgl., der Kursus gipfelt im »klassischen Drama« in der Prima (Frisch/Obermeier 1986, 51; 76).

zwanziger und dreißiger Jahre setzte sich gegen ein Theater, das ein episches Element als Widerspruch in sich nicht mehr duldet, und stellte wieder den älteren Zustand her, in dem das erzählende Element – Form hin, Form her – überwiegt.⁴⁷

›Form‹, ›Gattung‹ und ›Genre‹ werden bei Brecht oft gleichbedeutend benutzt, dennoch hat es mit dem Formbegriff eine eigene Bewandnis. Schon der Beginn seines öffentlichen Auftretens steht im Zeichen der Kritik einer freilaufenden Form, wenn er im Seminar Kutschers gegen den expressionistischen ›Formalismus‹ von Hanns Johst angeht (›Der Roman von Hanns Johst [*Der Anfang*, 1917] bedeutet die Emanzipation des Problems der Form.«⁴⁸). Um 1926, dem Jahr der Umorientierung, als Brecht aufgrund der Schwierigkeiten mit dem *Jae Fleischhacker*-Stoff Marx zu lesen beginnt und zur Selbstverständigung auch die theoretische Reflexion sich intensiviert, entwickelt er die Idee einer Form-Inhalt-Dialektik, die Gattungen ausgeprägter Konventionalität und konventionalisierter narrativer Organisation in Stellung bringt gegen Formen leerer Selbstexpression, gegen artistische »formalistische« Bedürfnisse (hier bereits das Wort, lange vor der ›Formalismusdebatte‹) und gegen eine literarische Routine, die die Angehörigen des Literatursystems kompliziertenhaft zusammenhält.

Die *Glossen über Kriminalromane* entwerfen die Literaturgeschichte selbst als Kriminalroman; wenn man die »Unterhaltungsbranchen« Drama und Epik dort studiert, wo sie unter einer Decke stecken: nämlich dort, wo sie als ›Literatur‹ auftreten, werde man als Ursprung solcher Machenschaften einen »contrat littéraire« entdecken, der nun gerade kein *contrat social* ist, sondern eine Verschwörung,⁴⁹ ein »Gauernerjargon«. Der Gauernerjargon ist eine Kunst-Sprache, die als Filter funktioniert (und selbst wieder auf einer ›wortlosen‹ Übereinkunft zwischen Schriftstellern und Publikum beruht); der Jargon selegiert als »eine Art reiner Form« in Produktion (›fabriziert‹) und Rezeption (›und abgenommen‹) die Stoffe: »Alle Vorkommnisse des menschlichen Lebens [...]« kommen nur insofern in Betracht der Literatur, »als der Gauernerjargon für sie Ausdrücke hat.«⁵⁰ Obwohl es keinen »bloßen Inhalt« gibt, ist eine solche »reine Form« vorstellbar. Literarischer Formkalkül, der hier offenbar über die bloße Lexik eines Jargons hinaus gemeint ist (auch etwa der »point of view«, also der Bereich des literarisch Sichtbaren), ist verbrecherisches Konstituens des literarischen Feldes.

Erweist sich somit ›Formalismus‹ als Bedingung bürgerlicher Literatur, einer Unterhaltungsbranche, die als solche nicht erkannt werden will, und

47 GBA 23, 176 (›[Über die Trennung der Gattungen]«, 1951).

48 Frisch/Obermeier 1986, 97.

49 Vgl. Brechts Rede von der »hochgesinnte[n]« Verschwörung Goethes und Schillers gegen das Publikum, GBA 27, 260 (Journal, 2.1.1948). »[D]ie Bourgeoisie bekommt seine Literatur aufgezwungen wie sein bürgerliches Gesetzbuch.«

50 GBA 21, 130 (›Glossen über Kriminalromane«, 1926).

wird davon die Form/Inhalt-Unterscheidung selbst tingiert, entwirft Brecht im Gegenzug die Konturen einer anderen poetologischen Kategorie, des ›Schemas‹. Das »Schema« wirkt nicht als optisch-semantischer Filter, sondern als Hindernis, als »der beste innere Widerstand für den Schriftsteller«. »Es wird Leute geben, die als Widerstand für ihre formalistischen Bedürfnisse Stoff, d. h. Inhalt brauchen, aber das Gesündere wird es doch sein, für seinen Stoff in der Form Widerstände zu unterhalten. Es wird also gut sein, ein Schema zu pflegen«, wie es zeitgenössisch Operette, Revue und Kriminalromane aufweisen. Diese Idee eines »Schemas« ist wieder eng verbunden mit dem Motiv der Aufwertung der profanen populären Gattungen (wozu auch der Sport, das Boxen und die *iron men* des Radsports gehören), an denen Professionalität und technische Meisterschaft bewundert werden: Sie sind öffentlich, kompetitiv, nachprüfbar, ihr Publikum hat jene Expertise, die sich Brecht für das Publikum der *Dreigroschenoper* wünscht, ein »Theater voll von Fachleuten, wie man Sporthallen voll von Fachleuten hat«, das wegen der »Nummer« der Auswahl eines »passenden und effektvollen Holzbeines« aus dem Sortiment des Peachum sich vornimmt, eigens für diese Nummer das Theater nochmals aufzusuchen.⁵¹

Gegen Ende der 1920er Jahre rückt an die Stelle der Kritik bloßer formaler Innovation und der Therapie durch die Konventionen kleinbürgerlicher und plebejischer Unterhaltungsformen eine deutlich durch Marx'sche Formulierungen gegründete Form-Inhalt-Dialektik. Zu einer Enquete des *Berliner Börsen-Couriers* über die »Krise des Dramas« stellt Brecht am Beispiel des *Petroleums* klar, dass »schon die Erfassung der neuen Stoffgebiete« »eine neue dramatische und theatralische Form« »kostet«. Man könne nicht im Jambus über Geld sprechen, Katastrophen folgten nicht der geradlinigen Logik des Aufbaus des Dramas, sondern den kapitalistischen Krisenzyklen; so weit folgt Brecht Marx' *Einleitung* zu den *Grundrissen*. Die Stoffe der modernen Ökonomie, gewiss, bringen veränderte soziale Beziehungen mit sich; nun bleibt Brecht aber nicht bei der naheliegenden Idee stehen, die Formen im Sinn des Modernismus müssten einer solchen Ökonomie koordiniert sein, sondern, gleichsam im Gegenteil, ebenjene Stoffe komplizierten, so Brecht, die sozialen Beziehungen so weit, dass sie »nur durch *Form* vereinfacht werden können«.⁵² Die Aufgabe der Form ist also nicht mehr die ›Darstellung‹ des Stoffes (oder die Ermöglichung der Thematisierung moderner Verhältnisse im Bering der Kunst), sondern die Leistung der Abstraktion der Bewegungsgesetze der Ökonomie im Bereich des Sozialen. Die ›Form‹ gerät damit in ein instrumentelles Verhältnis zum ›Stoff‹; und diese Form ist nur zu erreichen, indem »eine völlige Änderung der Zwecksetzung der Kunst« erreicht wird: »Erst der neue Zweck macht die neue Kunst«, und dieser Zweck

51 GBA 24, 59 u. 63 (»Anmerkungen zur ›Dreigroschenoper‹, 1931).

52 GBA 21, 303 (»Über Stoffe und Form«, 1929).

heißt »Pädagogik«.⁵³ Der Text, der in der Zeitung unter dem Titel *Über Stoffe und Form* erschienen ist, leistet also nichts Geringeres als die ›marxistische‹ Herleitung einer ›neuen Gattung‹, die den Namen des Lehrstückes tragen wird; sie würde als avancierteste Form der Moderne den veränderten Sozialbeziehungen durch instrumentelle ›Vereinfachung‹ gerecht werden können – ein Gedanke, auf den weder Marx noch Hegel noch die gesamte bisherige marxistische Gattungstheorie gekommen wären.

Georgi W. Plechanov, nur so viel zur Vorgeschichte, einer der wichtigsten Theoretiker der II. Internationale, hatte das Projekt einer Gattungssoziologie auf Basis der ›positivistischen‹ Literatursoziologie des 19. Jahrhunderts verfolgt. In seinem Aufsatz über die *Soziologie der französischen Literatur* (1905) versuchte Plechanov, als Hegelianer und wie die gesamte russische Literaturkritik der zweiten Jahrhunderthälfte unter dem Einfluss Wissarion G. Belinskis, die Beobachtungen der französischen Literaturkritiker Gustave Lanson und Ferdinand Brunetière auf der Grundlage des Basis-Überbauschemas zu systematisieren und zu radikalisieren: Das Bewusstsein folgt dem Sein, und wo sich das Sein verändert, folgt das Bewusstsein nach. Neue Gattungen sind Produkte neuer Klassen. Trotzki folgte 1924 in *Literatur und Revolution* dieser Linie (die sich auch bei Franz Mehring und anderen findet), wenn er gegen die Formalisten die Heteronomie des Kulturellen forciert und sich von der kommunistischen Revolutionierung aller Lebensverhältnisse langfristige neue Gattungen erwartet, die gewissermaßen verbesserte Neuauflagen der traditionellen wären – darunter eine neue, dann endlich reinmenschliche Tragödie (und nicht etwa *keine* Tragödie wie bei Brecht). In den 1930er Jahren entwickelte dann Lukács die Idee eines neuen Epos, das sich ›organisch‹ aus befreiten Verhältnissen ergäbe. Das Ergebnis von Lukács' Kombination aus Hegelmarxismus und Vitalismus ist (vgl. Kap. 9) der Rekurs auf den Formkalkül der ›organischen Form‹. (Benjamin protestierte gegen den Organizismus nicht mit dem Bild der Maschine, sondern mit dem der barocken ›Leiche‹ und der Allegorie). Eine dritte Option entwickelt Brechts ›marxistischer Lehrer‹ Karl Korsch. Korsch bestimmt das Basis-Überbau-Verhältnis nicht als Bild-Abbild-Beziehung (wie Lenin), sondern eher mit Aristoteles als mereologisches Verhältnis, als Beziehung von Teil und Ganzem:

Auch die ökonomischen Vorstellungen stehen zur Wirklichkeit der materiellen Produktionsverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft nur scheinbar im Verhältnis des Bildes zu dem abgebildeten Gegenstand, in Wirklichkeit aber in dem Verhältnis, in welchem ein besonderer, eigentümlich bestimmter Teil eines Ganzen zu den anderen Teilen dieses Ganzen steht.⁵⁴

53 GBA 21, 303f. (»Über Stoffe und Form«, 1929).

54 Korsch 1923/1993, 365. In Korsch's »Marxismus und Philosophie« (1923), einem Buch, aus dem auch Benjamin seinen Marxismus bezog, findet sich auch das von Brecht immer wieder zitierte, poetologisch relevante Marx-Zitat von 1842: »Die Form hat keinen Wert, wenn sie nicht die Form des Inhalts ist« (MEW 1, 146; bei Korsch 1923/1993, 361 u. 404).

Das Bewusstsein ist somit – aus Gründen der Rückgewinnung von *agency* – »nur Teil einer organisch verbundenen Gesamtheit«.⁵⁵ Mit Korsch optiert Brecht also für jene Variante im zeitgenössischen Marxismus, die unter der Signatur von Totalität dem ›Überbau‹ und der politischen sowie »geistige[n] Aktion«⁵⁶ die weitesten Rechte einräumt.

Eine Gattung bedarf bei Brecht also der Kategorien ›Stoff‹, ›Form‹ und – anders als in der klassischen Autonomieästhetik – ›Zweck‹, und man darf hier den Nukleus aller weiteren ästhetischen Reflexionen Brechts vermuten. Wenn das zutrifft, bedeutet das aber auch, dass das »epische Theater«, das »epische Drama«⁵⁷ und der »epische Stil«⁵⁸ keine eigentlichen generischen Konsequenzen haben. Das wird bestätigt durch eine Aufzeichnung aus derselben Zeit (1929), der Weg der neuen Dramatik gehe

einerseits zum großen materialistisch-dialektischen Drama (episch-dokumentarischer Form), im Grund nur Restauration des vorhandenen Theaters, andererseits zum aktiven Lehrtheater, einem neuartigen Institut ohne Zuschauer, deren Spieler zugleich Hörende und Sprechende sind und dessen Verwirklichung im Interesse eines kollektivistischen, klassenlosen Gemeinwesens liegt.⁵⁹

Welchen Status hat nun aber das ›epische Theater‹ in gattungstheoretischer Hinsicht? Die gleichzeitige Verwendung von »episch« als qualifizierendes Epitheton von Drama, von Stil und von Theater bezeugt einerseits die enge Bezogenheit von Institution (»Apparat«) und Gattung bei Brecht. Sofern sich episch auf die Spielweise bezieht, liegt es nahe, es als ›mode‹ (A. Fowler) bzw. »Schreibweise« (K. Hempfer) zu qualifizieren, zumal ja modale Qualitäten ihrerseits auf Gattungsbegriffe (auch verblasste) zurückgehen (»elegisch«).

In der Folge interessieren vor allem drei ›Phasen‹ in Brechts Œuvre: die Krise der ersten Werkphase um 1926 und Brechts Neuorientierung auf Soziologie und Marxismus; die Krise der literarischen Produktion im amerikanischen Exil, als Brechts erarbeitete Strategien von Ideologiekritik in die Krise geraten, weil es keine bürgerliche Ideologie zu dekonstruieren gibt und die mangelnde Sichtbarkeit der Klassenkulturen auch für die Arbeiterkultur als Arbeiterbewegungskultur gilt und ein Theater der Sichtbarkeiten objektiv problematisiert; und schließlich der Rekurs auf die ›Biologie‹ der Frühphase der Werkentwicklung unter gänzlich veränderten Umständen: im Neo-

55 Vranicki 1983, Bd. 2, 517.

56 Diese muss als »revolutionäre wissenschaftliche Kritik und agitatorische Arbeit vor der Ergreifung der Staatsgewalt durch das Proletariat, und als organisierende wissenschaftliche Arbeit und ideologische Diktatur nach der Ergreifung der Staatsgewalt, ebenfalls theoretisch und praktisch bis zu Ende durchgeführt werden« (Korsch 1923/1993, 366 f.).

57 GBA 21, 273 (»[Neue Dramatik]«, 1929).

58 GBA 24, 54 (»Vorrede zu ›Macbeth‹, 1927) zu Shakespeare, dann GBA 24, 59 (»Anmerkungen zur ›Dreigroschenoper‹, 1931) zur eigenen Produktion.

59 GBA 21, 319 f. (»[Realismus und Realität]«, 1929).

lamarckismus bzw. Lysenkoismus in der frühen DDR. Zu achten ist hierbei auf die Selbstmodellierungen einer Kreativität, die ihre antagonistische (wenn man will: ›dramatische‹) Basisintuition in verschiedenen Zusammenhängen zu abstrahieren und zu konkretisieren, oder umgekehrt: erst zu konkretisieren und dann zu abstrahieren hat; die sich selbst in politisch-literarische Projekte einschreibt und, bei aller ›materialistischen‹ Einsicht in die Determination von Habitus und Charakter, ihre Autonomie so weit zu bewahren hat, dass die Positionierungen in den jeweiligen Feldern immer zugleich als archimedische Punkte funktionalisiert werden können, von denen aus diese Einsichten zu gewinnen und ›umzufunktionieren‹ sind. Der Weg führt dabei zugleich von einem, der 1923 einen frühen Auftritt Hitlers in München »in bajuwarischer Schaufreude das Spektakuläre, die Massenregie und die Massenauftritte des Hitler-Klüngels«⁶⁰ zu genießen versteht, über einen, der 1931 während der Proben zur Berliner Premiere von *Mahagonny* auf Straßenkarten Aufmarschpläne und die Positionen hypothetischer Maschinengewehrner von »Rot-Front« verzeichnet,⁶¹ zu einem, der in der DDR eine unklare Position als moderner Klassiker und als Dissident zugleich beziehen wird.

Von der Rasse über den Typus zur Klasse

BRECHTS BIOLOGIE. – Grob gesprochen lassen sich in den 1920er Jahren bei Brecht zwei große generische Formationen mit einer Übergangsphase unterscheiden. Paradigmatisch dafür ist die Bewegung von *Im Dickicht der Städte* über *Mann ist Mann* zur *Dreigroschenoper*. Schematisierungen sind hier riskant; doch zeichnet sich beim frühen Brecht deutlich ein generisches Paradigma: eine Erzeugungsmatrix von Texten, Stückideen, Szenarien und die Maßstäbe für die Einschätzung von Konkurrenzprodukten (aktuellen wie literaturgeschichtlichen) ab, das sich etwa folgendermaßen umreißen lässt: eine Gattungsarbeit im literarischen Feld im Dienst der Etablierung von ›dritten‹ Positionen (gegen Naturalismus und Expressionismus usw.), die auf Provokation und Verschneidung des Hohen mit dem Niederen, auf die Depotenzierung des Esoterischen durch das Populäre setzt; aufruhend auf einer ›darwinistischen‹ Biologie des Konflikts (und nicht etwa einer der Entwicklung) und einer Protozoologie konfligierender ›Typen‹ als Funktion dieser Biologie. – Brechts ›Biologie‹ ist in der Brechtliteratur ein seltenes Thema, obwohl an Brechts Faszination am Körperlichen, Kreatürlichen und an der Grenze Natur-Kultur kein Zweifel bestehen kann. Der Daseinskampf ist ein bevorzugter Bildspender des Frühwerks, der mindestens bis zu *Mann ist Mann* im Bereich eines kreatürlichen *struggle for existence* verbleibt. Im »Filmspiel« *Robinsonade*, einem mit Bronnen erarbeiteten, unrealisiert gebliebenen

60 Bronnen 1981, 110.

61 Jung 1961/1991, 347 f.

Filmscript, wird in die Situation des Daseinskampfes ein ›Kampf ums Weib‹ eingeblenet, also ein Fall der Darwinschen *sexual selection*: »Inmitten der Kämpfe um die nackte Notdurft kämpfen die Männer um die Frau«,⁶² in *Der Tiger. Ein Brief* hat der Schreiber das »Unglück immer verachtet« und »frei gejagt«, wobei eine scharfe Trennlinie zwischen Mensch und Orang Utan nicht zu ziehen sei.⁶³ Die ›kampfdurchtobten‹⁶⁴ Sozialbeziehungen im Frühwerk, in Lyrik, Drama und Epik, werden bevorzugt im Hai und im Geier metaphorisiert. *Im Dickicht der Städte* summiert zentrale Motive des jungen Brecht: Der Stückeinfall ist die Eskalation eines Kampfes zweier Männer, der von einem Nichts an Konflikt zu großen, taktischen Manövern auf Entscheidungsszenen hin gebaut ist; Telos ist aber der Kampf, ein sportlicher Agon selbst, der auch mit Mitteln taktischer Preisgabe von Terrains, taktischen Selbstverkleinerungen usw. geführt wird. Mit Johannes V. Jensens Roman *Das Rad (Hjulet, 1905)* rekurriert das Stück dazu auf eine stark darwinistisch eingefärbte Vorlage.

Von allem Anfang an ist Brecht fasziniert von Klassifikationen und Teilungen im Sozialen: von Identitäten, selbst gewählten und zugeschriebenen, von der Geschlechterdifferenz, von Rassen und Klassen – und den Übergangszonen zwischen ihnen: Mischlingen und Hybriden; Szenarien der Homosexualität (Baal und Ekart in *Baal*, Shlink und Garga in *Im Dickicht*, Bargan und Croze in *Bargan lässt es sein* von 1921, Edward und Gaveston in der Marlowe-Bearbeitung von 1924). In München hatte der Student Brecht im Sommersemester 1918 zugleich Gegenwartsliteratur und Literaturkritik bei Artur Kutscher, »Übungen zum Problem der Form in der deutschen Dichtung« bei Fritz Strich und »Systematische Anthropologie (Morphologie der menschlichen Rassen)« bei dem Morphometriker Rudolf Martin belegt.⁶⁵

In *Im Dickicht* ist es die Haut, die als Membran die Grenzzone zwischen Innen und Außen moderiert, sie ist aber auch das primäre Signalement der Klassifikation. In Amerika wird Brecht großes Interesse und starke Sympathien für die Afroamerikaner zeigen, das ›Chinesische‹ beansprucht seit den 1930er Jahren auch methodischen Status. Die Figuren von *Im Dickicht* sind einerseits noch so naturalisiert, dass sie einander als Körper entgegnetreten:

GARGA Ich bin verfeindet mit einem Gelbhäutigen. Ein Götzenbild! Gelbe Augen und schwarzes Haar, ohne Verwandte, ohne Hofstaat, vornehmer als Mythologie [...]. Gelbhäutige vergewaltigen eure Töchter und die Weiber werfen gelbhäutige Bälger von ihnen!⁶⁶;

62 GBA 19, 171 (»Robinsonade auf Assuncion«, 1922).

63 GBA 19, 182 u. 183 (»Der Tiger«, 1923).

64 Vgl. Schuhmann 1974, 163 f.

65 Frisch/Obermeier 1986, 101.

66 GBA 1, 425 (»Im Dickicht«, 1923).

sie bedürfen andererseits einer »metaphysischen Aktion«, um die »unendliche Einsamkeit des Menschen« wenigstens in einer Feindschaft zu suspendieren und ›Führung‹ zu nehmen: »GARGA *frisch*: Wie gut mit dem Messer kämpfen! Bis man sich verbeißt und toll wird vom Beißen, besoffen wie vom Tokayer! Du fühlst deine Arme bis in den Herzwurzeln, Bruder Affe!«⁶⁷ Der Daseinskampf des Dschungels ist das sentimentalische Utopicum der ›Metaphysiker:

GARGA Der Wald! Von hier kommt die Menschheit, nicht? Haarig, mit Affengebissen, gute Tiere, die zu leben wußten. Sie zerfleischten sich einfach und alles war so leicht. Ich sehe sie deutlich, wie sie mit zitternden Flanken einander das Weiße im Auge anstierten und sich in ihre Hälse verbissen und hinunterrollten, und der Verblutete zwischen den Wurzeln, das war der Besiegte, und der am meisten niedergetrampelt hatte vom Gehölz, das war der Sieger!⁶⁸

Garga bleibt unter den Bedingungen der Moderne nur die sentimentalische intertextuelle Regressionsvariante über das Rimbaud-Zitat aus *Une saison en Enfer*, er werde »hingehen« und »zurückkommen mit eisernen Gliedern, dunkler Haut, die Wut im Auge. Meinem Gesicht nach wird man glauben, daß ich von starker Rasse bin. Ich werde Gold haben, müßig sein und brutal.«⁶⁹ Einstweilen muss gesagt werden: »Ich bin eine Fabeloper.«⁷⁰

Ist die starke ›Rasse‹ des Dschungels das, was den reinen Kampf ermöglichen könnte, und sei es nur der in Chicago zwischen dem ›malaiischen‹ Holzhändler Shlink und dem ›weißen‹ Leihbibliothekar Garga, ist umgekehrt die Trübung der reinen Typen Signatur der Gegenwart als einer Übergangsepoche, die die biologischen und literarischen Gattungsordnungen aufhebt:

B[recht] sagt, dass er wahrscheinlich als einziger den Anbruch der neuen Zeit so erfasse und beobachte. Er will ein Traktat (oder Abhandlung) schreiben über diese gute Zeit. Er ist *für* die Zeit.

Das Gute an d. Zeit ist, dass sie *neu* ist. ›Alt‹ ist ein Schimpfwort. Eine neue Zeit ist bestimmt durch ein neues Weltbild. [...] Alle seine Typen stellen den neu heraufkommenden Typus Mensch dar. [...] Kennzeichen einer neuen Zeit sind: die Grenzen fallen, die Rassen vermischen sich, der Besitzbegriff geht verloren.⁷¹

67 GBA I, 423 (»Im Dickicht«, 1923).

68 GBA I, 424 (»Im Dickicht«, 1923).

69 GBA I, 430 (»Im Dickicht«, 1923).

70 GBA I, 396 (»Im Dickicht«, 1923). Oder: »Ich bin Antisemit« (ebd., 410), irgendeine Klassifikation eben.

71 Kebir 2006, 49 (Tagebuch Elisabeth Hauptmann, 29. 3. 1926).

TYPUS UND MONTAGE. – Eine neue Stufe in Brechts Gattungsdenken ist um die Mitte der 1920er Jahre anzusetzen, sie bildet einen Übergang zum Ersatz von biologischen Entitäten durch die Klassenteilung. Mit *Mann ist Mann* wird ein Szenario erprobt, in dem ein Individuum vom Zivilisten, der ausgeht, einen Fisch zu kaufen, zum berüchtigten Frontkämpfer und Eroberer der tibetischen Bergfestung Sir el Dchowr werden kann. Brechts Stückeinfall ist es, aus dem Fehlen der ›tragenden Figur‹ im Dramenplan⁷² den Inhalt des Dramas zu machen. Galy Gay, der als Mann ohne Eigenschaften exponiert wird, soll – als Parodie auf das expressionistische »Wandlungsdrama« – »wie ein Auto ummontiert« werden, »[o]hne daß er irgend etwas dabei verliert«⁷³; alle organische Metaphorik soll aus diesem einfachen mechanischen Prozess verschwinden.

Mitte der 1920er Jahre erfüllt die Automobilmetapher mehrere Funktionen zugleich. Neben Brechts notorischer Leidenschaft für Autos, anhand derer die ›hohe‹ Lyrik mit der ›niederen‹ Sprache der Werbung kurzgeschlossen wird⁷⁴ (Brecht erscheint in Lion Feuchtwangers Zeitroman *Erfolg* als Automobilingenieur), ist in *Mann ist Mann* das Automobil, zweitens, Medium der ›mechanischen‹ Kritik am ›organischen‹ Individuum; Brecht tut alles, um dem Körper-als-Metapher und dem organologischen Modell sensu A. W. Schlegel und W. v. Humboldt zu entkommen und den ›Menschen‹ antihumanistisch auf seine Kreatürlichkeit und seinen Marktwert hin zu reduzieren. Zugleich fungiert das Auto, drittens, methodisch als Kritik der literarischen Klassiker, indem sie deren symbolisches Kapital auf ihren ›Materialwert‹ hin depotenziert:

Das Theater wird in absehbarer Zeit das verstaubte Repertoire eines Jahrhunderts einfach auf seinen Materialwert hin untersuchen, indem es die guten alten Klassiker *wie alte Autos* behandelt, die nach dem reinen Alt-eisen-Wert eingeschätzt werden. Würde das gleiche radikale Verfahren auf unsere zeitgenössische Epik angewendet, so würde sich nach fünf Minuten herausstellen, daß, ausgenommen einiges von Wedekind und Kafka, in dieser Literatur beinahe gar nichts an wirklichem epischem Material steckt. [...] Praktisch gesprochen: *wünschenswert ist die Anfertigung von Dokumenten*. Darunter verstehe ich: Monographien bedeutender Männer, Aufrisse gesellschaftlicher Strukturen, exakte und sofort verwendbare Informationen über die menschliche Natur und heroische Darstellung des menschlichen Lebens, alles von *typischen* Gesichtspunkten aus und durch die Form nicht, was die Verwendbarkeit betrifft, neutralisiert.⁷⁵

72 »Mir fehlt zum ›Galgei‹ jene Gestalt von größtem Ausmaß, die die Fabel tragen kann.« (GBA 26, 217; Journal, 21. 5. 1921).

73 GBA 2, 123 (»Mann ist Mann«, 1926).

74 Vgl. GBA 13, 392 f. (»Singende Steyrwagen«, 1927).

75 GBA 21, 164 f. (»Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen«, 1926); erste und letzte Hervorh. W. M.

Viertens dient Brecht das Automobil zur Generationenabgrenzung im ›Kampf um die Apparate: Thomas Manns Ansicht sei,

daß der Unterschied zwischen seiner und meiner Generation ein ganz geringfügiger ist. Dazu kann ich nur sagen, daß nach meiner Ansicht in einem eventuellen Disput zwischen einer Droschke und einem Auto es bestimmt die Droschke sein wird, die den Unterschied geringfügig findet.⁷⁶

Fünftens schließt Brecht damit, mit mehr oder weniger starkem Bewusstsein, an die futuristische Fraktion der Moderne an, der bei Tommaso Marinetti die Geschwindigkeit des Rennwagens mehr galt als die Nike von Samothrake; Viktor Šklovskij baute auf der Autometapher seine avantgardistisch-formalistische Theorie der ›Verfahren«, der Material-/Technik-Dichotomie und der (Ent-)Automatisierung auf.⁷⁷ – Brecht schwankt in der Folge zwischen dem Form-/Inhalt-Kalkül, der aus der idealistischen Vergangenheit des dialektischen Materialismus stammt, und dem mechanistischen Ansatz, wenn er etwa gegen Lukács' Antiformalismus, der selbst auf Form/Inhalt beruht, den Begriff der ›Technik« (›technische Praktiken«⁷⁸) ins Spiel bringt:

Man sollte ohne große Erwartungen Leute anhören, die zu gern das Wort Form benutzen, als etwas anderes als Inhalt, oder in Beziehung zum Inhalt oder wie immer, und das Wort Technik allzu sehr verabscheuen, etwa als etwas ›Mechanisches«. Man soll sich nicht darum kümmern, daß sie die Klassiker (des Marxismus) zitieren und dort das Wort Form vorkommt: sie haben nicht die Technik des Romanschreibens gelehrt. Und das Wort mechanisch braucht niemanden zu schrecken, solange es sich auf Technik bezieht; es gibt eine Mechanik, die der Menschheit große Dienste erwiesen hat und noch erweist, eben die der Technik.⁷⁹

›Brecht wurde aufgebracht«, berichtet Bernhard Reich als einer der Mitarbeiter der Fassung von 1926, ›wenn jemand sagte, Galy Gay *entwickle* sich aus einem Zivilisten zu einem Soldaten: Man *montiert* ihn, und er läßt sich montieren, das ist es.«⁸⁰ Interessanterweise gerät Brecht gerade hier wieder in die Nähe Hofmannsthals, jedenfalls für die Zeitgenossen; Reich vergleicht *Mann*

76 GBA 21, 160 (›[Unterschied der Generationen]«, 1926).

77 Steiner/Davydov unterscheiden einen mechanistischen (Šklovskij), einen holistischen (Žirmunskij, Ejchenbaum) und einen dynamischen (Propp, Petrovskij) Ansatz im Formalismus. Sie zitieren einen frühen Brief Šklovskijs an Roman Jakobson, in dem Šklovskij erklärt: ›I know how a car is made [...] and I know how Don Quixote is made too.« (1977, 150) – Zur Diskussion, ob, und wenn ja, wie und inwiefern, Brecht seinen Fremdungsbegriff aus dem Russischen Formalismus bezogen haben kann, vgl. Knopf (1986), und in größerem Rahmen Robinson (2008). – Wichtiger ist die Feststellung, dass Brecht (mindestens) auf Augenhöhe der zeitgenössisch avanciertesten Ästhetik argumentiert.

78 GBA 22.1, 188 (›Richtlinien für die Literaturbriefe der Zeitschrift ›Das Wort«, 1936).

79 GBA 22.1, 483 (›[Über Georg Lukács]«, 1938).

80 Bei Wege 1982, 291 (Hervorh. W.M.).

ist Mann mit Hofmannsthals *Schwierigem*,⁸¹ den er selbst inszeniert hat, für Elisabeth Langgässer ist Galy Gays Transformation »eine echte, eine mythische *Verwandlung*«,⁸² die durch magische Mittel und Traumlogik ins Werk gesetzt werde. Das hat wohl damit zu tun, dass es sich bei Gays Transformation vom Zivilisten zum Soldaten gar nicht um einen Prozess der ›Montage‹ handelt, wie Brecht meint (»Witwe Begbick, wir stehen am Ende unserer Montage. Wir glauben, daß unser Mann jetzt umgebaut ist.«⁸³), sondern um ein nur allzu alltägliches Phänomen sozialer Alchemie, von sozialer Benennung (»Einer ist keiner. Es muß ihn einer anrufen.«⁸⁴) und forcierter, institutionsgestützter Habitusformierung unter Bedingungen militärischer (hier: kolonialer) Ideologie. (Später wird es für Brecht Marx' Verdienst gewesen sein, die Arbeiter »mit einem neuen Namen«: als Proletarier, angesprochen zu haben.⁸⁵)

Von daher ist aufmerksamen Rezipienten eine ›Wandlung‹ im Sinn der bei Hofmannsthal tatsächlich alchemistisch gestützten Metamorphose plausibler als die nicht weniger mystifizierende mechanische Metapher Brechts. Anderen Beobachtern wie Bernhard Diebold, dem Rezensenten für die *Frankfurter Zeitung*, erscheint Galy Gay zwar, durchaus im Sinn Brechts, als »allgemeine[r] Einheits-Typ«, von dem man nicht »Ich bin ich« sagen könne, sondern eben bloß »Mann ist Mann«; doch kommt für Diebold, ungeachtet der abstrahierenden und durch Slapstick-Elemente zusätzlich verfremdeten Spielhandlung, das Stück in der naturalistischen Tradition zu liegen: Galy Gays »natürliche Anpassung« (um darwinistisch zu reden) geht bis zur völligen Selbstaflösung im Milieu,⁸⁶ womit ein Paradigma aufgerufen ist, gegen das Brecht stets polemisiert hat; der ›Darwinismus‹ ist aber im Stück selbst präsent: »JESSE So einer verwandelt sich ganz von selber. Wenn ihr den in einen Tümpel schmeißt, dann wachsen ihm in zwei Tagen zwischen den Fingern Schwimnhäute.«⁸⁷

Tatsächlich gibt es im Brechtschen Œuvre der zwanziger Jahre eine Häufung von Typus-Begriffen, die um 1926/1927 kulminiert und insbesondere zur Selbsterklärung der frühen Stücke herangezogen wird: es handle sich bei seinen Figuren nicht um »bestimmte Menschen«, sondern »um ganz bestimmte und mir repräsentativ scheinende Typen«, wodurch diese Stücke den »Wert von Dokumenten« erhalten sollten.⁸⁸ Am »Typus Kragler« (*Trommeln*

81 Bei Wege 1982, 290.

82 Bei Wege 1982, 308.

83 GBA 2, 221 (»Mann ist Mann«, 1938).

84 So Galy Gay in einer Vorwegnahme von Althussers Theorem der Subjektkonstitution qua ›Interpellation‹, GBA 2, 142 (»Mann ist Mann«, 1926).

85 GBA 22.1, 48 (»[Marx an die Proletarier]«, 1934).

86 Bei Wege 1982, 297.

87 GBA 2, 117 (»Mann ist Mann«, 1926). »Darwin« wird genannt im Spiel-im-Spiel von »Mann ist Mann«, in der Szene »Das Elefantenkalb«, GBA 2, 167.

88 GBA 24, 12 (»Der Mann Baal«, 1928).

in der Nacht) interessiert in der Liebe die Besitzfrage, da Kragler »als heldische[r] Typ der Zeit«, »als fatale[r] Typus des Sozialdemokraten«, nichts anderes erlaubt habe.⁸⁹ In *Im Dickicht der Städte* sei ein neuer »Typus Mensch, der einen Kampf ohne Feindschaft mit bisher unerhörten, d. h. noch nicht gestalteten Methoden führte«, vorgeführt worden.⁹⁰ Es sei um ein Theater gegangen, das »die neuen Menschentypen« zeige, »die eine in starken Übergängen begriffene Welt jeden Tag gebar«.⁹¹ Die Herkunft aus dem (sozial-)darwinistischen Denken, das sich ähnlich etwa bei Robert Müllers Verwendung des Typusbegriffs zeigt (*Tropen*, 1915), wird belegt durch den Zusammenhang mit dem Motiv des Kampfes; in der *Robinsonade* ist vom »Verkommen dreier hochwertiger Typs«⁹² – den Protagonisten – die Rede.

Der ›Typus‹ als Ordnungsidee ist literarisch unmittelbar gattungsrelevant: *Mann ist Mann*

ist der repräsentative erste Versuch der jüngeren Generation, die neue Form des großen Lustspiels aufzustellen. Deutlich zeigt sich die von den Anhängern des bisherigen Theaters so heftig angegriffene und von Brecht immer wieder geforderte Spezies des epischen Theaters. [...] Es ist das erste kollektivistische Lustspiel einer Zeit, deren Haupterlebnis der Triumph und Zerfall des Individualismus und der Aufstieg des Marxismus ist.⁹³

In der Rundfunkrede (1927) zu *Mann ist Mann* spricht Brecht von einem »neue[n] Typus von Mensch«, der sich jetzt herausbilde.⁹⁴ Mit *Mann ist Mann* und dem ›allgemeinen Einheits-Typ‹ (Diebold), einem Null-Typus, ist eine Grenze des Typologischen erreicht, hinter der ein Mehr an Abstraktion nur wieder in ein Allgemein-Menschliches einmünden hätte können (›Typus Mensch«, also *kein* Typus), oder aber der ›darwinistische‹ Daseinskampf der ersten Werkperiode durch Universalisierung gleichfalls leer liefe; wo doch später gelten wird sollen: »Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, *wo es sozialhistorisch bedeutsam (typisch) ist.*«⁹⁵ Der ›Typus‹ wird verlassen werden müssen, wenn es stimmt, dass »[ü]ber weniger als 200 zusammen« »man gar nichts sagen«⁹⁶ könne und das Schicksal Galy Gays »ein Fall für die Soziologie«⁹⁷ geworden ist. Für *Mann ist Mann* entwirft Brecht ›Episierungen‹, ein »Fabeltraining«, »aus dem

89 GBA 24, 18 u. 21 (»Vorwort zu ›Trommeln‹«, 1926).

90 GBA 24, 26 (»Neu und Alt. Vorrede zu ›Dickicht‹«, 1926).

91 GBA 24, 36 (»Aus einer Vorrede zu ›Mannistmann‹«, 1927).

92 GBA 19, 173 (»Robinsonade auf Assuncion«, 1922).

93 GBA 24, 42 (»Mann ist Mann«, 1927).

94 GBA 24, 40 (»Rede im Rundfunk«, 1927).

95 GBA 22.1, 157 f. (»Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater«, 1935)

96 GBA 2, 117 (»Mann ist Mann«, 1926).

97 Wege 1982, 257.

er sich nicht mehr entließ«, das »Vortragen einer Fabel in verschiedenen Formen«.98

»Soziologie« ist der Begriff, der nun für die ›falsche‹ Abstraktion einrückt und die ›richtige‹ Abstraktion gewährleisten soll. Der ›Soziologe‹, »unser Mann« (gemeint ist meist Fritz Sternberg), soll erklären, warum das Drama nicht besserbar sei, die Soziologie solle es liquidieren.99 Die »Errungenschaften der Soziologie« ›teilen‹ »das öffentliche Leben nach ganz ungewohnten, aber unendlich aufschlußreichen Gesichtspunkten« ›ein«.100 Um 1928 wird dann vom »Klassenkampf«101 die Rede sein, im Herbst des Jahres werden die ersten Texte zum *Fatzerkommentar* niedergeschrieben, in denen in der Form des Katechismus nicht mehr das »Individuum« zum »Dividuum«102 erklärt, sondern eine neue ›Soziologie‹ zweier antagonistischer »Arten«, also jetzt: Klassen, implementiert wird:

L Wie viele Arten von Menschen gibt's auf der Welt?

M Zweierlei Arten

L Was für Arten sind dies?

M Die herrschende und die beherrschte

L Ist es gut, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

M Nein, es ist nicht gut

L Wer aber will, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

M Die herrschende Art will, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt
[...]¹⁰³

Fortan wird es in Brechts literarischer und theoretischer Produktion um die Implementation der ›richtigen‹ und die Dekonstruktion der ›falschen‹ Sozialteilungen gehen, in Anerkennung der Tatsache, dass die Gesellschaftsordnung auf interessierten Pluralitäten aufbaut. Noch in *Turandot* (entst. 1953) bilden genau jene Klassifikationen der sozialen Welt den Spieleinsatz: »SHI MEH Kai Ho hat unrecht, weil er die Menschen nicht in kluge und weniger kluge, sondern in reiche und arme einteilt.«¹⁰⁴ Der Rektor der kaiserlichen Universität, Ki Leh, spricht zuerst über die verschwundene Baumwolle, das eigentliche Problem des Stücks, und weicht dann in eine bunte Soziologie der Berufsstände aus, die es auf nicht weniger als 77 klassifikatorische Einheiten bringt:

98 Mittenzwei 1986a, Bd. I, 244.

99 GBA 21, 202 (»Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren?«, 1927).

100 GBA 21, 403 (»Über neue Kritik«, 1930).

101 GBA 24, 28 (»Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung« [»Im Dickicht«], 1928).

102 GBA 21, 179 (»Sozialisierung der Kunst«, ca. 1926).

103 GBA 10.1, 521 f. (»Fatzer«: »Fatzerkommentar«, 1928/29). »L« steht für »Lehre«, »M« für »Masse« (»die große unteilbare Masse«, »Wir, die große unteilbare unzerstörbare Masse«, ebd.).

104 GBA 9, 144 (»Turandot«, 1953).

Betrachten wir zunächst das Volk. Betrachten wir es kühn, furchtlos, ohne Vorurteil. Man hat es gelegentlich einigen Wissenschaftlern vorgeworfen, daß sie gewisse Unterschiede feststellten, das heißt behaupten zu müssen glaubten, es gebe da im Volk gewisse Ungleichheiten, ja, nennen wir es so, Ungleichheiten, Unterschiede der Interessen usw. usw. Nun. Lassen Sie mich Ihnen gestehen, daß ich, ganz gleichgültig, ob man mir das vorwerfen wird oder nicht, diese Meinung teile! Bitte. Ein Wald ist nicht einfach ein Wald, er besteht aus verschiedenen Bäumen. So ist das Volk nicht einfach das Volk. Woraus besteht es? Nun. Da gibt es Beamte, Tellerwäscher, Gutsbesitzer, Zinkgießer, Baumwollhändler, Ärzte und Bäcker. Da sind Offiziere, Musiker, Schreiner, Weinbauern, Rechtsanwälte, Schafhirten, Dichter und Grobschmiede. Nicht zu vergessen die Fischer [...].¹⁰⁵

›Darwin‹ hat seinen Ort fortan vornehmlich im parodistischen Modus. »Herausstürzend aus dem Untergrundbahnhof [...] hasten erwachsene, im Daseinskampf erprobte und unerbittliche Männer an die Theaterkassen«, nur um »Wachs zu werden in den Händen der Magier«.¹⁰⁶ Im *Dreigroschenroman* übernimmt der Kriegsinvalide Fewkooombey, am Ende das Justizopfer des Kriminalromans, im Selbstgespräch die Sprache der Wirtschaftskapitäne, um sie gegen sich selbst zu wenden und seine Selbstklassifikation als von den ›Überragenden‹ ›Überragter‹ anzunehmen:

»Die Konkurrenz, mein Herr! Darauf beruht unsere Zivilisation, wenn Sie es noch nicht wissen sollten! Die Auswahl der Tüchtigsten! Die Auslese der Überragenden! Wie sollen sie überragen, wenn es niemanden gäbe, den sie überragen können? Gott sei Dank, daß es also Sie gibt. Da kann man Sie überragen. Die ganze Entwicklung aller Lebewesen dieses Planeten können wir uns nur so vorstellen, daß es Konkurrenz gibt. Woher sonst überhaupt eine Entwicklung? Woher der Affe, wenn der Saurier nicht konkurrenzunfähig war? Da sehen Sie! Ihnen fehlt das Bein. [...] In Wirklichkeit sind Sie ein Schädling! [...] Der Naturzustand! Die Welt ist eben unglücklich, wie der Baum grün ist! Weg mit Ihnen!« Es wurde dunkler.¹⁰⁷

Die den Ausgang von unfairen Kämpfen ratifizierende Klassifikation des ›Darwinismus‹ wird also nicht bloß von den Akteuren der Wirtschaftshandlung vorgetragen (Macheath und Peachum), sondern infiziert auch als Introjektion die Rede der Unterlegenen und erweist so ihre performative Macht; erst im abschließenden Traumkapitel, dem *Traum des Soldaten Fewkooombey*, wird in einer imaginären Gerichtsverhandlung Gerichtstag nicht mehr über

105 GBA 9, 151f. (»Turandot«, 1933).

106 GBA 24, 81 (»Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹, 1930).

107 GBA 16, 304 (»Dreigroschenroman«, 1934).

das eigene Ich, sondern über die »Peiniger« der »Massen«¹⁰⁸ gehalten und die Klassifikationsdichotomie des Darwinismus durch die der Klasse ersetzt.

BRECHT, WEILL UND DAS DREIGROSCHENPROJEKT. – Brechts sehr spezifischer Umgang mit der Gattungskategorie kann mit Kurt Weill als Vergleichsfigur gezeigt werden.¹⁰⁹ Unter Berufung auf den Erfolg der *Dreigroschenoper* veranstaltet die Berliner Theaterzeitschrift *Die Scene* wenige Monate nach der Uraufführung (31. 8. 1928) eine Umfrage »Krisis der Operette«, zu der Weill – neben Lehár und Benatzky, aber auch Brecht, Jhering und anderen – einen Aufsatz *Zur Komposition der »Dreigroschenoper«* abliefern. Er widmet sich nicht den eigentlich musikalischen Fragen der Komposition, sondern proklamiert die Geburt einer neuen Gattung, »die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres.«¹¹⁰ Diesem Genre (später im Text: Gattung) wird kein Name verliehen; seine Systemposition im Ensemble der (musikdramatischen) Gattungen wird durch den Erfolg in unerwarteten Publikumsschichten nahegelegt, dass sie mit der Operette konkurriert, also mit der »leichten« Form des operatischen Dramas. Ob allerdings »unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird«, sei fraglich, erledige sich aber »von selbst«; Weill glaube »gar nicht, daß hier eine Lücke frei wird, die es auszufüllen lohnt«. Wichtiger sei die Tatsache, »daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war.« Die Neuheit der »neuen Gattung« verdankt sich durch eine Beziehung zwischen einer Produzentengruppe mit neuen Publikumsschichten, also einer unterwarteten Popularität: in feldtheoretischen Termini einer unwahrscheinlichen Koalition zwischen »großer« und »eingeschränkter« Produktion, wo doch dieses Publikum den Produzenten »die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublicums hinausgeht.« Dass Weill hier – dem Sujet der *Dreigroschenoper* nicht unangemessen – einen »Einbruch« in eine »Industrie« imaginiert, verleiht dem »Theatercoup« seine Dringlichkeit, der sich in der Folge die Metapher verkehrt: einen Absatz weiter ist es das (alte) Opernpublicum, das in einer »splendid isolation« verharre, »eine abgeschlossene Gruppe von Menschen«.

Diese »Abgeschlossenheit«, jetzt also nicht die des Massen-, sondern des Opernpublicums, so Weill weiter, lasse sich herleiten aus der Begründung der Oper als einer aristokratischen Kunstform und die »Tradition der Oper« »ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung«. Wenn der »Rahmen der Oper« unzeitgemäß geworden wäre, »dann muß eben dieser Rahmen gesprengt werden«, wobei unter dem »Rahmen« wohl

108 GBA 16, 380 (»Dreigroschenroman«, 1934).

109 Zu den im engeren Sinn kommerziellen Aspekten der Zusammenarbeit, die wohl auch zum Erkalten der Beziehungen führten, Fuegi 1986.

110 Weill: *Zur Komposition der »Dreigroschenoper«*. (1929) In: Hecht 1985, 67-69.

der der Gattung inhärente institutionelle Komplex zu versehen ist. Wie gelingt das? Während die Versuche zur Reform der Oper seit dem Weltkrieg ›destruktiv‹ agiert hätten, sei jetzt bereits ein Neuaufbau möglich, »weil hier die Möglichkeit gegeben war, einmal ganz von vorn anzufangen. Was wir machen wollten, war die Urform der Oper.«¹¹¹ Die methodische Konstruktion der »Urform« »auf die primitive Art« führt zu drei Konsequenzen. Die Durchführung realistischer Prämissen führt zur Trennung von Handlung und Musik; zweitens bietet das Sujet Gelegenheit, »den Begriff ›Oper‹ einmal als Thema eines Theaterabends aufzustellen«. Das letzte Dreigroschenfinale ist damit keine Parodie, sondern der Einsatz des Begriffs ›Oper‹ als Konfliktlösung »in seiner reinsten, ursprünglichen Form«. Drittens führt der Einsatz von Schauspielern zur drastischen »Vereinfachung der musikalischen Sprache«. Abschließend bekräftigt der kurze Text, es handle sich um »die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters«.¹¹²

Weills Text ist von Interesse, nicht weil er die Intentionen der Autoren offenlegt (was angesichts der anekdotisch gut belegten tumultuarischen Entstehungsgeschichte der *Dreigroschenoper* zu bezweifeln ist), sondern weil er einige Vorverständnisse der Produktion im künstlerischen Feld zeigt.¹¹³ Weill ist seit Mitte der zwanziger Jahre aus einem Bündel von Motivationen, bei dem notorischer Geldmangel nicht die geringste ist, auf dem Weg zu populäreren Schreibweisen. Diese Karrieretendenz trägt ihm nicht nur das nicht wieder gutzumachende Misstrauen der Schönbergsschule und des jungen Adorno ein, sondern auch Bedenken seines Verlages (der Wiener Universal-Edition), da das solcherart gewonnene ökonomische Kapital, an dem der Verlag mit Verve partizipiert, nicht in symbolisches konvertiert werden kann; man sorgt sich also, ob Weill nicht als Komponist der Neuen Musik verliert, was er an Tantiemen gewinnt.¹¹⁴ Tatsächlich argumentiert Weill bereits im Licht dieser Gefahren und nimmt seinen Abschied von der Avantgarde in den Begriffen der Avantgarde. Gattungen sind in diesem Sinn bei Weill – mit einer rudimentär sozialhistorischen Begründung – wandel- und erneuerbar und haben einen sozialhistorischen Index, der auch zu ihrer Obsoleszenz führen kann; sie stehen in allgemeineren Entwicklungen, wie jener der neu-sachlichen Tendenz zum »Gesellschaftsbildenden«; die Gattungspolitik der Avantgarden (der neuen Oper, gedacht ist an Busoni und Strawinski) geht

111 Weill: Zur Komposition der »Dreigroschenoper«. (1929) In: Hecht 1985, 67-69, hier 68.

112 Weill: Zur Komposition der »Dreigroschenoper«. (1929) In: Hecht 1985, 67-69, hier 69.

113 Zu Brecht/Weill vgl. auch Hennenberg 2006.

114 In der Sprache der idealistischen Ästhetik wird dieses Argument vom Verlag so vorge-tragen: Weill möge »seinen eigenen Weg« weitergehen, das populistische Engagement möge sich also als (weitere) experimentelle Phase einer idealen Biographie eines Komponisten der Moderne darstellen. Dazu Hailey 1986, 25-30, insb. 30. Zum Problem von Verbrauchs- und Gebrauchsmusik bei Weill vgl. Hinton 1986.

über die Destruktion zum Neuaufbau; dieser ›Neuaufbau‹ erfolgt durch Rekurs auf die elementaren, »primitiven« Formen einer Gattung. Nichtsdestoweniger können ›neue Gattungen‹ ›geschaffen‹ und durchgesetzt werden, und damit kann der sensationelle Erfolg eines Stückes erklärt werden (wo doch zu erwarten wäre, dass sich Publikumserfolg Strategien verdankt, die bestehende Konventionen besonders gut bedienen). Es handelt sich damit bei Weill um eine ›soziologisch‹ belehrte spontane Gattungstheorie, wenn auch an einem prekären Zeitpunkt einer künstlerischen Karriere artikuliert; Gattung hat hier explanatorischen Wert, ist nicht verschwunden im Einzelwerk, in der Schule, im Stil; sie beruht weder auf einem Gattungsplatonismus noch auf einem bloßen Konventionalismus, sie bemüht auch keine ›organische Entwicklung‹.¹¹⁵ Brechts eigene Antwort auf die Enquete ist weit lakonischer:

Ich verstehe nichts vom Operettengewerbe und sollte man keine Kunst in dasselbe investieren.

Was »Die Dreigroschenoper« betrifft, so ist sie – wenn nichts anderes – eher ein Versuch, der völligen Verblödung der *Oper* entgegenzuwirken. Die Oper scheint mir bei weitem dümmer, wirklichkeitsferner und in der Gesinnung niedriger als die Operette.¹¹⁶

Tatsächlich war die Operette Ende der 1920er Jahre in eine vieldiskutierte Krise geraten, was im Wesentlichen auf die Resistenz einer Unterhaltungsgattung des 19. Jahrhunderts gegen die im Unterhaltungssektor besonders wichtigen technischen Innovationen und gesellschaftliche Veränderungen zurückzuführen war. Die Sozialteilungen und Habitusformationen der Operette, aus ihrer Frühzeit tradiert, entsprachen nicht mehr denen des Publikums der zwanziger Jahre; und diese Anachronizität ließ sich, da als Gattung des Divertissements institutionalisiert, durch ›Tradition‹ (Weill), also durch Stillstellung im Bildungskanon etwa in den Schulen, nicht auffangen. Die *Dreigroschenoper* wurde zeitgenössisch häufig als »Operette« klassifiziert (von Elias Canetti oder von Oscar Bie¹¹⁷); nicht, weil sie im Operettenkontext platziert worden wäre oder auf die Gattungstradition Bezug genommen hätte, sondern weil ihre künstlerischen Verfahren auf erstaunliche Weise gerade mit

115 Bei Hans Heinz Stuckenschmidt, dem Kritiker der Prager Zeitung »Bohemia«, heißt es: »Oper und Operette sind in diesem Singspiel zu mystischer Hochzeit verschmolzen, beide haben, in letzter Zeit dem Ruin bedenklich nah, frische Blutzufuhr erhalten, die frisches Wachstum ermöglicht. Daß die *Dreigroschenoper* eine werdende Kunstform von unschätzbbarer Wichtigkeit und Fruchtbarkeit zum erstenmal auf die Bühne gestellt hat, ist eine Tatsache, die die Historiker der Musik und der Dramatik getrost buchen können.« Zit. nach GBA 2, 439.

116 GBA 24, 57 (»Die ›Dreigroschenoper‹«, 1929).

117 Vgl. zum Problem der Operettenkrise Jansen 2004, zur »Dreigroschenoper« 58f.

jenen Verfahren koinzidierten, die für die Rettung der Operette entwickelt wurden.¹¹⁸

Brechts Reaktion auf die Enquete lässt sich auf die Frage nach der Krise der Operette nicht ein, weil die Gattung bei Brecht nur Wert hat, sofern sie polemisch gegen die hohen Gattungen eingesetzt werden kann (etwa in der Trias ›Kriminalroman, Operette, Revue‹¹¹⁹), Wert auch, weil der Produktionsapparat in diesen schärfer umkämpften Gattungen professioneller agiert als in den Gattungen des ›monumentalen Stils‹ (»In diesem mittleren Genre, also der Operette, der Gesellschaftskomödie, den Starstücken, wird scharf gearbeitet, es ist ein internationales Gewerbe, das beim Publikum einzig und allein auf die Qualität seiner Ausführung angewiesen ist.«¹²⁰).

Brecht hatte Weills Kernsatz von der »Urform der Oper« bereits in einem Einleitungstext für die Uraufführung benützt: »Formal stellt die ›Dreigroschenoper‹ den Urtypus einer Oper dar: sie enthält die Elemente der Oper und die Elemente des Dramas.«¹²¹ Dem Satz, mit dem der Text auch endet, geht die bekannte Formulierung voraus, dass die Leute im Stück nicht »in«, sondern »von« Moral leben, und eine Reflexion auf die geänderten Anlässe (Händel-Parodie) und die unveränderten »soziologischen Anlässe« der erneuerten *Beggar's Opera* von Gay und Pepusch. Die Rede vom ›Urtypus‹ ist damit, anders als bei Weill, nicht Teil einer historischen Argumentation zur Legitimität neuer Gattungen; sie betont die Kontinuität und verweist das ›Formale‹ eher in den Bereich des Akzidentellen. Die ›Elemente der Oper‹ und die ›Elemente des Dramas‹ in Brechts Definition lassen sich als Hinweis auf den Singspielcharakter des Stücks lesen (waren die Räuber im alten Singspiel – wie Crugantino in Goethes *Claudine von Villa Bella* – das Exotikum der bürgerlichen Welt, sind sie jetzt selbst zu Bürgern heruntergekommen); zugleich ist damit bereits die alte Prioritätsfrage von Musik und Text versöhnlich entschieden, eine Frage immerhin, die zwischen Brecht und Weill zu Verwerfungen (nicht zuletzt finanziellen¹²²) und schließlich zum Erkalten der Arbeitsbeziehung geführt hatte. In den *Anmerkungen zu Mahagonny* heißt es, der »Einbruch« »der Methoden des epischen Theaters« in die Oper führe zu einer radikalen »Trennung der Elemente«, womit »[d]er große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung« »einfach beigelegt«¹²³ werden könne. Rezeptionsästhetisch entspreche der falschen Vorstellung einer »Verschmel-

118 Jansen (2004) nennt als solche Veränderungen u. a. die Aufgabe des Happy End; die Historisierung; ein ›Zurück zu den Wurzeln‹ (Offenbach, Satire); Überarbeitungen; Rückkehr zum Singspiel; Romanadaptionen; Jazz. Jansen verbucht die »Dreigroschenoper« als »Ausnahme«, sieht aber die Koinzidenz nicht.

119 GBA 21, 131 (»Glossen über Kriminalromane«, 1926).

120 GBA 21, 184 (»Weniger Gips!!!«, ca. 1926).

121 GBA 24, 57 (»Einführung ›Die Dreigroschenoper‹«, 1928).

122 Fuegi 2002.

123 GBA 24, 79 (»Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹«, 1930).

zung« der Künste, der in Wahrheit arbeitsteilige Kollaboration von Künstlern gleichen Rechtes sei, die Degradierung des Zuschauers zum »passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks«. »Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen.«¹²⁴

Aus Weills Sicht ist die Polemik gegen das Gesamtkunstwerk Teil einer generellen antiwagnerianischen Strategie der Opernproduktion im Avantgarde-sektor seit dem Ersten Weltkrieg.¹²⁵ Weill konnte der Meinung sein, »daß seine [Brechts, W.M.] Ansichten von einem Operntext mit den meinen weitgehend übereinstimmen«; allerdings beharrt Weill auf dem ästhetischen Charakter der Gattung und sieht keine Notwendigkeit, den »Apparat« Oper bzw. Theater generell zu attackieren: »Es gilt eben das neue Genre zu schaffen«, so Weill weiter, »das die völlig veränderten Lebensäußerungen unserer Zeit in einer entsprechenden Form behandelt.«¹²⁶ Für Weill geht es, wie er 1927 schreibt, um die »Anpassung des Zeitstoffs an die entsprechende Form des musikalischen Zeittheaters«,¹²⁷ also eine Form-Stoff-Korrelation, innerhalb derer ›neuen‹ Stoffen ›neue‹ Formen entsprechen, was insgesamt eine ›neue Gattung‹ ergäbe. Brecht hingegen erteilt solchen Überlegungen unter Hinweis auf Hindemith, Strawinski und Krenek eine Absage, als »Fortschritte, welche nur anzeigen, daß etwas zurückgeblieben ist«, entwickelt, »nur damit« sich die artistische »Gesamtfunktion« »nicht ändert.«¹²⁸

LEHRSTÜCK. – »Gattung« ist bei Brecht also bestimmt durch ›Inhalt‹, ›Form‹ und ›Funktion‹. Anspruch auf Neuheit kann eine Gattung nur machen, wenn sie mit Funktion und damit dem Funktionszusammenhang des bürgerlichen Theaters bricht, also mit dem ›Apparat‹. Man kann das für eine zentrale Innovation auch der literarischen Gattungstheorie halten. In Neuerung der Gattung Oper, die über das Wort-Ton-Bild-Verhältnis hinausgehen und die letztlich in der Möglichkeit der Veränderung der sozialen Verhältnisse liegen, deren Teil die Oper ist, bestehen »die Aussichten der neuen Oper. Heute ist schon die Frage zu stellen, ob nicht die Oper bereits in einem Zustand ist, in dem weitere Neuerungen nicht mehr zur Erneuerung dieser Gattung, sondern schon zu ihrer Zerstörung führen.«¹²⁹ *Mahagony* könnte, insofern das Stück »den Warencharakter des Vergnügens sowie den des sich Vergnügen-

124 GBA 24, 79 (»Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony««, 1930).

125 Vgl. Stegmann 1997.

126 Weill an die Universal-Edition, 25. 8. 1927, zit. nach Schebera 2002, 57.

127 Weill 2000, 100 (»Aktuelles Theater«, 1929).

128 GBA 24, 82 (»Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony««, 1930).

129 GBA 24, 84 (»Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony««, 1930).

den« aufdeckt und durch den Zuschauer »moralisch« (politisch) »einstellt«, ¹³⁰ ein Schritt zur Zerstörung der Gattung gewesen sein.

Das bestehende Gattungsgefüge bleibt dennoch der Hauptschauplatz von Brechts Literatur, im Sinn der zitierten Doppelung von Lehrstück und episch-dialektischem Theater. Es spricht einiges dafür, dass Brechts einzige Gattungsinnovation das »Lehrstück« ist, was auch von der Forschung zunehmend anerkannt wird. ¹³¹ (Krabiel spricht »vermittelnd« von einem »eigenständige[n] Spieltypus neben dem Theater, ein[em] Genre sui generis«. ¹³²) Das Lehrstück zielt auf den Apparat der Kunst, indem es die Trennung von Zuschauer und Darsteller aufhebt (»Funktionszusammenhang«); es verlangt nicht bloß neue Institutionen, wie auch Brechts und Eislers Erfahrungen mit *Die Maßnahme* zeigen, jenem Stück, das beiden die avantgardistischen Musikinstitutionen verschließt, die bis dahin als Trägerinstitutionen des Lehrtheaters fungieren konnten. Innerhalb der Institutionen der Neuen Musik konnten die Lehrstücke im Zusammenhang allgemeiner experimenteller Reformversuche entwickelt werden, ganz im Sinn der (Brecht wird später sagen: »formalen«) Innovationslogik der Avantgarden. Auch das populistische Experiment mit neuen Publiken (Schuloper, »Gebrauchsmusik«), Techniken (Radiophonie, Hörspiel), Stilen (Jazz) und Sujets (»Zeitoper«: Maschine, Jazz) lässt sich als Charakteristikum der Avantgarde etwa im Kontext der »Überführung von Kunst in Lebenspraxis« (Peter Bürger) – wenn auch gegenüber den bereits historisch gewordenen »historischen Avantgarden« zu deutlich ermäßigten Preisen – verorten. Die politisch »konkretisierte« Parabel *Die Maßnahme* lässt sich wohl auch als Provokation der Grenzen des künstlerischen Feldes verstehen, indem sie den Plot der japanischen Parabel des *Jasagers*, der anstandslos mit Weills Musik aufführ- und rezipierbar war, in die kommunistische Parteiagitation in China verlegte. Ästhetisch wie politisch führt dann allerdings diese »Konkretisierung« in die gerade gattungsmäßige Überkreuzung von Parabel (Ausgangstext) und parteikommunistischem Tendenzstück

130 GBA 24, 84 (»Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, 1930).

131 Nimmt man diesen von Brecht erweiterten Gattungsbegriff zum Ausgangspunkt, erscheint es als nicht sinnvoll, an der durchgesetzten Rede vom »Stücktypus« Lehrstück festzuhalten. – Simons (2009) sieht im Lehrstück nicht nur eine Gattung, sondern in der »Maßnahme« plausibel auch die Resurrektion von Elementen der aus Brechts Gattungskosmos ja ausgeschlossenen Tragödie (hier auch eine Übersicht über die im letzten Jahrzehnt auf Basis von Wissenspoetik und Totalitarismustheorie eifrig geführte Debatte um die »Maßnahme«: Brecht und Carl Schmitt, Brecht/Benjamin/Schmitt, Souveränität, Verschwörung, Gewalt, Tod und Ausnahmezustand, Staatsgründungen, Hobbes, Büchner, Derrida/Benjamin, Heiner Müller, Ernst Jünger, Carl Schmitt und die anderen üblichen Verdächtigen des Politisch-Erhabenen). – Zum Gattungscharakter des »Lehrstücks« vgl. auch die ältere Kontroverse zwischen R. Steinweg u. W. Mittenzwei; Mittenzwei (1986b, v. a. 186) zufolge halte Steinweg das Lehrstück für eine Gattung und verabsolutiere damit eine Entwicklungsphase des epischen Theaters.

132 Krabiel 2003, 87.

(»Konkretisierung«), die dem Text und seinem Autor bis heute schadet und damit den Lehrstückcharakter tendenziell neutralisiert. Nicht ganz zu Unrecht wurde dann der *Maßnahme* von Seiten der Partei vorgehalten, das Stück sei revolutionär, aber idealistisch und abstrahiert in einer Laborsituation, nicht in einer historischen Situation angesiedelt.¹³³

Es gehört zum sozialhistorischen Profil des Autors Brecht, dass er planmäßig solche Provokationen (»Skandale«) gesetzt hat, die fast ausschließlich in Radikalisierungen bereits erprobter Taktiken bestehen; ihr Wert besteht nicht bloß für Brecht selbst in der Steigerung symbolischen Kapitals im Sektor avantgardistischer Kunstproduktion (der Theaterskandal nach dem Muster: »wer verliert, gewinnt«¹³⁴), die nach den Anfangsjahren und dem Kleistpreis nicht mehr allzu hoch zu veranschlagen ist, sondern gerade darin, dass es sich nicht bloß um künstlerische Experimente oder um die Grenzen des Feldes handelt, sondern um Experimente zu den Mechanismen des Feldes. Von daher erklärt sich auch die weder ästhetisch noch politisch naheliegende Affinität zwischen Brecht und Karl Kraus, der selbst solche Experimente auf die Mechanismen der Felder zur Taktik seines Schreibens gemacht hat.¹³⁵ Die Erklärung eines Gerichtsprozesses zu einem »soziologischen Experiment« – so die Gattungsbezeichnung des *Dreigroschenprozesses* – ist nicht die Kaschierung eines verlorenen Urheberrechtsstreites,¹³⁶ sondern die Offenlegung dieses Verfahrens. Brechts Texte außerhalb des Korpus der Lehrstücke sind nicht »neue Gattungen«, sondern adjektivische Modulationen bestehender Gattungen, wie *Mann ist Mann* im Bereich der Komödie, »der repräsentative erste Versuch der jüngeren Generation, die neue Form des großen Lustspiels aufzustellen«.¹³⁷ Eine solche Qualifikation ist jedenfalls anders zu klassifizieren als das zeitlich nächste Projekt Weills, der Georg Kaiser zu einem Gattungshybrid gewinnt: »Ich würde gern Volksstücke schreiben, die gattungsmäßig zwischen Oper und Schauspiel stehen müßten«,¹³⁸ das Ergebnis ist *Der Silbersee. Ein Wintermärchen*. Tatsächlich legt Weill auch in der Folge immer neue Gattungshybride vor, bis er in den Vereinigten Staaten schließlich ein wichtiger Protagonist der tastenden Umbildung des *musical play* zum *musical* wird und dergestalt die formale Innovationslogik der Avantgarden in den Strom der Herausbildung einer neuen publikumsfähigen Gattung führt. Signifikanterweise bezieht sich Weill auch wieder auf die alte biologisierte Sprache der Gattungsreinheit, wenn er am Theater (»a bastard art«¹³⁹) gerade

133 So Alfred Kurella bei Brecht 1930/1972, 378–393.

134 Vgl. Bourdieu 1999, 136.

135 So Pollak 1981/1997, der von Kraus' »Aktionssoziologie« spricht.

136 Dazu detailliert Giles 1998.

137 GBA 24, 42 (»Mann ist Mann«, 1927).

138 Weill, Brief vom 7. 7. 1932, zit. nach Schebera 2002, 89.

139 »The theatre has been called a 'bastard art.' I think it can be proud of this name because by the very fact that it is a 'mixture' it has become the only art form which creates a real relationship between the arts.« So Weill rückblickend 1947, zit. nach Hailey 2003, 497.

die Bastardierung der Gattungen vorantreibt; und zitiert damit nur die nationalsozialistische Presse, die 1933 die musikalisch-generische Klassifikation von *Der Silbersee* mit der ›anthropologischen‹ ihres Komponisten überblendete.

NEUES PARADIGMA. – An dieser Stelle lässt sich Brechts Ende der 1920er Jahre neugewonnenes generisches Paradigma resümierend charakterisieren, das in der Folgezeit mehr oder weniger stabil bleibt: Es beruht nicht wie das romantisch-goethezeitliche auf dem impliziten Antagonismus von Volks- und Elitenkunst (›Romantik‹ vs. ›Klassizismus‹), sondern (a) auf einer modernen ›Soziologie‹, einer einzelwissenschaftlich wenigstens anschließbaren marxistisch inspirierten Klassenanalyse, die – jedenfalls aus Brechts Perspektive – insofern die Zukunft für sich hat, als sie performativ, durch die Partei und ihre Intellektuellen, implementiert werden kann: »Das eingreifende Denken. Die Dialektik als jene Einteilung, Anordnung, Betrachtungsweise der Welt, die durch Aufzeigung ihrer umwälzenden Widersprüche das Eingreifen ermöglicht.«¹⁴⁰ Von daher bezieht Brechts Gattungsarbeit ihren aktivistischen, nicht sentimentalischen Gestus. Allerdings bedarf es einer elastischen Distanzbeziehung zu derselben Partei, um das aus dem Avantgardesektor mitgebrachte künstlerische Kapital nicht um den Preis der Reduktion auf die Parteikultur und ihre Apparate zu entwerten und um nicht den Konjunkturen einer ›offiziellen‹ Kultur ausgeliefert zu sein; setzte die kommunistische Partei in den zwanziger Jahren – in Konkurrenz zu den auf ›Bildung‹ orientierten Sozialdemokraten – auf Agitprop, so später dann klassizistisch auf das ›Erbe‹. Brechts Gattungsideen, vom epischen Theater bis zum Lehrstück, setzen umgekehrt gerade auf die werkinterne Spannung solcher differenter Sphären (Agitpropformen im Kontext der Avantgarde und der ›bürgerlichen‹ Unterhaltungskultur der *grande production*, Okulierung der naturalistischen Tragödie durch klassische Formen wie in der *Heiligen Johanna*). Die Gattungsoperationen entgehen damit der Beliebigkeit von avantgardistischen formalen ›Versuchen‹, wie er sie etwa für *Im Dickicht* mit einer Jambenfassung »in *Granit*«¹⁴¹ erwog. In diesem Sinn setzt Brecht statt auf ›Magie‹ auf die »Trennung der Elemente«.¹⁴²

Von daher kann (b) Brecht *auch* auf den Komplex ›Volksliteratur‹ rekurren, allerdings so, dass er ›hohe‹ Formen mit ihren plebejischen Widerlagern, die polierten Formen der bürgerlich überformten aristokratischen Elitenkunst mit den unsaubereren artistischen Künsten der Massenkultur okuliert.

Sofern (c) eine darwinisierende »Natur« als Basismodell der frühen Produktion ausgemacht werden kann, wird sie suspendiert, weil sie eine Anthropologie impliziert; die kritische Funktion der Evolutionsbiologie wird gleich-

140 GBA 21, 424 (»[Beschreibung des Denkens]«, 1930).

141 Kebab 2006, 55 (Tagebuch Elisabeth Hauptmann, zum 7. 5. 1926).

142 GBA 24, 79 (»Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny««, 1930).

zeitig stets anerkannt (»[e]ine Entdeckung auf dem Gebiet der Zoologie, wie die des Engländers *Darwin* konnte der Ausbeutung plötzlich gefährlich werden«¹⁴³). Beibehalten wird vom Darwinismus eine Auffassung von der Plastizität der Natur und des Menschen (auch der Mensch ist »Prozeß« – daher wurde *Dickicht* »zu einer dialektischen Schulparabel!«¹⁴⁴), die durch »Allianztechniken« (Ernst Bloch) und kritisches »eingreifendes Denken« gelenkt werden kann: »eine Pflanze gestattet die Kritik von Züchtungsversuchen«;¹⁴⁵ wohingegen in der Literatur »[d]ie Vorstellung von ihrem »organischen Charakter« [...] natürlich jede eingreifende Kritik im Keime« »erstickt«.¹⁴⁶

Die Frage, die sich beim Übergang vom ersten zum zweiten generischen Paradigma stellt, ist letztlich die Frage, wie der Rassenkampf zum Klassenkampf umcodiert werden kann, wie also von einem performativ-kreativen Schematismus generischer Arbeit, der Szenarien abstrakter Agonalität entwirft, übergegangen werden kann zu einem Schematismus, der die bestehenden Antagonismen auf den sozialen Antagonismus reduziert und die »falschen« durch die »richtigen« Antagonismen substituiert. Brecht verlässt in der Folge das exotistische *neverland* der großen Dschungelstädte; die interiorisierten Exotismen und Kolonialismen werden jetzt als performative Klassifikationen eines globalisierten Klassenantagonismus durchschaut, die Dschungelmetapher aus dem exotistischen Szenario gelöst und als Metapher des Klassenantagonismus wiederentdeckt und fallengelassen, weil sie bei Brecht als anthropologische Reduktion des Daseinskampfes funktionalisiert worden war, der jetzt anderen Regeln folgt. Im selben Zug werden die Männerkämpfe mit ihrem »perversen: *social bonding* und *homosocial desire* (E. Kosofsky Sedgwick) in Klassensolidaritäten umgebaut, sie machen als Helden proletarischen Heroinnen Platz, an denen jetzt die Dramen von Blindheit und Einsicht abgehandelt werden: an Johanna Dark (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*), Pelagea Wlassowa (*Die Mutter*), Teresa Carrar, Simone Machard, Mutter Courage, Grusche (*Der kaukasische Kreidekreis*) und Shen Te (*Der gute Mensch von Sezuan*).¹⁴⁷ Sein, so Brecht jetzt, ist Verhalten, und Verhalten eine Funktion der Verfasstheit seiner Elemente: als Gestus. Der *Gestus*, definiert

143 GBA 22.1, 86 (»Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, 1935).

144 GBA 21, 320 (»[Dialektische Machart]«, 1929). – Sternberg stellt fest, »daß Ihre [Brechts, W.M.] Gestalten keine individuellen sind und daß sie auf der anderen Seite doch als Plastizität erscheinen« (bei Wege 1982, 279).

145 GBA 21, 403 (»Über neue Kritik«, 1930). Vgl. auch noch in Brechts Nachkriegspoetik, im »Kleinen Organon«: »Welches ist die produktive Haltung gegenüber der Natur und gegenüber der Gesellschaft, welche wir Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters in unserm Theater vergnüglich einnehmen wollen? Die Haltung ist eine kritische. [...] Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden [...]« (GBA 23, 73; »Kleines Organon für das Theater«, 1948).

146 GBA 21, 403 (»Über neue Kritik«, 1930).

147 »Wir sprachen darauf über die »Beiden Foscarì«, wobei ich die Bemerkung machte, daß Byron ganz vortreffliche Frauen zeichne. »Seine Frauen«, sagte Goethe, sind gut. Es ist

als Abbeviatur sozialen Handelns, als »Komplex von Gesten, Mimik und (für gewöhnlich) Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen zu einem oder mehreren Menschen richten«,¹⁴⁸ wobei die »Gesten« »die Sitten und Gebräuche des Körpers«¹⁴⁹ sind, also inkorporierte Hexis, Habitusformen, Erzeugungsprinzipien von Handlungen und Bewertungen (Bourdieu). Oder, in einer anderen Formulierung: »Nicht das Verhalten kommt aus der Anschauung, sondern umgekehrt. Es soll also die Anschauung aus dem Verhalten kommen«,¹⁵⁰ oder, wie im Material des *Fatzerkommentars* gesagt wird:

Unsere Haltung kommt von unseren Handlungen, unsere Handlungen kommen von der Not.

Wenn die Not geordnet ist, woher kommen dann unsere Handlungen?

Wenn die Not geordnet ist, kommen unsere Handlungen von unserer Haltung [...].¹⁵¹

Nicht von ungefähr hat im *Fatzerkommentar* dann Herr Keuner, der Denkende, seinen ersten Auftritt. Brecht ist umgekehrt überzeugt von der institutionell verfestigten performativen Gewalt der Gattungen: Mit Rauschmitteln versorgt sitzen die Zuseher »mit der Haltung von Königen« in der Oper, sind aber doch nur »begierig, Wachs zu werden in den Händen der Magier«. Die Oper zwingt sie, »[m]it dem Hut« »in der Garderobe ihr gewohntes Benehmen, ihre Haltung »im Leben« abzugeben. »Die Haltung dieser Leute in der Oper ist ihrer unwürdig. Ist es möglich, daß sie sie ändern? Kann man sie veranlassen, ihre Zigarren herauszuziehen?«¹⁵²

Brechts Vorgehen hat allerdings Folgeprobleme. Zum einen steht mit der Klassenteilung jetzt nicht das Neue, die Neuzeit, die Moderne, die neue Generation, der neue Typus und ähnliches mehr im Vordergrund, nicht mehr die Dynamik der Innovation, die sich selbst Motor und Treibstoff ist – bis zur Ablösung durch die nächsten »Jungen« und ihre poetischen Innovationsprinzipien, wie es das Schicksal aller Kunstbewegungen der Moderne ist, da die Entwicklungen in den künstlerischen Feldern durch Prozesse der »generationellen« Ablösung« (Šklovskij, Tynjanov) vorangetrieben werden. Im Zentrum steht vielmehr der Kapitalismus, der für die Teilung in Klassen verantwortlich ist.¹⁵³ Auch wenn Brecht darauf besteht, es handle sich dabei um

aber auch das einzige Gefäß, was uns Neuern noch geblieben ist, um unsere Idealität hineinzugießen. [...]« (Goethe/Eckermann, 5. 7. 1827)

148 GBA 22.2, 616 (»[Über den Gestus]«, 1940). – Zum »Gestus« vgl. Knopf 2003, 226-231

149 GBA 24, 65 (»Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«, 1931).

150 GBA 21, 402 (»[Verhalten und Anschauung]«, 1930).

151 GBA 10.1, 520 (»Fatzer«: »Fatzerkommentar«, 1928/29).

152 GBA 24, 81 (»Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, 1930).

153 Nach Jameson geht es bei dem »Balzacian Brecht« um »the representation of capitalism itself: how to express the economic – or, even better, the peculiar realities and dynamics of money as such – in and through literary narrative.« (Jameson 1998, 13)

eine ›soziologische‹ ›Konkretisierung‹, so geht es doch um eine alternative Abstraktion, belastet von dem Umstand, dass die ›Klasse‹ im marxistischen Sinn eine funktionale, keine empirische Kategorie ist, dass ›Klasse‹ sichtbar ist nur in der unterstellten Zuschreibung des Status der ›Verkörperung‹ einer Klasse durch bestimmte soziale Akteure:¹⁵⁴

Der Begriff *Klasse* z. B. ist ein Begriff, in dem viele Einzelpersonen begriffen, also als Einzelpersonen ausgelöscht [!] sind. Für die Klasse gelten gewisse Gesetzmäßigkeiten. Sie gelten für die Einzelperson so weit, als sie mit der Klasse identisch ist, also nicht absolut; denn man ist ja zu dem Begriff der Klasse gekommen, indem man von bestimmten Eigenheiten der Einzelperson absah. Ihr stellt nicht Prinzipien dar, sondern Menschen.¹⁵⁵

Die Schwierigkeiten dieser Position werden dann offen zutage treten, wenn Brecht selbst mit auf dem Spiel steht und die Selbstmodellierung zum Zeigenden unter den Bedingungen kapitalistischer Realabstraktion in den USA leerzulaufen droht. Die pädagogische Modalisierung der Gattungen bedarf zu ihrer Wirkung kulturell verhüllter Klassenverhältnisse.

Die Gattungen im Spätwerk

Welches ist die produktive Haltung gegenüber der Natur und gegenüber der Gesellschaft, welche wir Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters in unserm Theater vergnüglich einnehmen wollen? Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einem Fluß besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaums, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft.¹⁵⁶

BRECHT UND DIE GATTUNGEN IM AMERIKANISCHEN EXIL. – Nach einem Dreivierteljahr Aufenthalt in seinem letzten Exilland, den USA, schreibt Brecht in seinem Arbeitsjournal unter dem 23. 3. 1942 über die Unterschiede zu Dänemark, Schweden und Finnland:

Diderot und die griechischen Epigramme des Meleander paßten gut hin, wo auch Marx hinpaßte. Hier kommt man sich vor wie Franz von Assisi im Aquarium, Lenin im Prater (oder Oktoberfest), eine Chrysantheme im Bergwerk oder eine Wurst im Treibhaus.¹⁵⁷

154 Zum Darstellungsproblem der ›Klasse‹ auf dem Theater vgl. Müller 1986, bes. 159; allg. vgl. Dimock 1994, Janowitz 1994.

155 GBA 22.2, 744 (›Der Messingkauf‹, 1939-1941). – In der »Maßnahme« ist es das Gesicht des »Jungen Genossen«, »das der Kalk verlöschen wird« (GBA 3, 124; »Die Maßnahme«, 1931).

156 GBA 23, 73 (›Kleines Organon für das Theater‹, 1948).

157 GBA 27, 71 (Journal, 23. 3. 1942). Gemeint ist: Meleager.

Die ›Akkulturationsschwierigkeiten‹, wie das die neuere Exilforschung nennt,¹⁵⁸ des Exilanten Brecht bestimmen seine privaten Aufzeichnungen ebenso wie seine – meist einstweilen unpubliziert bleibende – poetische Produktion. Während in seinen Äußerungen zu den Gastländern Vorbehalte dezent oder höchstens privat geäußert werden (über Dänemark, Finnland und die Sowjetunion), formuliert Brecht in Kalifornien kräftiger. Amerika erscheint Brecht während der sechs Exiljahre in Los Angeles entwirkt, schon nach der ersten Woche dort, notiert er, »gehe ich auf Wolken wie ein Rückenmärkler«.¹⁵⁹

Bei Brecht liegt einerseits eine lange Faszinationsgeschichte mit dem späteren Gastland vor; er kann als einer der wichtigsten Vertreter des ›Amerikanismus‹ der Zwischenkriegszeit gelten. Kaum jemand müsste auf Amerika besser vorbereitet gewesen sein als Brecht, auf einen Ort, von dem er zuvor schon weiß, dass hier der *cash nexus* regiert, ein Autor, der sich keine Illusionen über die kulturmissionarische Sendung des besseren Europa macht. Brecht weiß, dass Amerika nicht eine Vergangenheit darstellt, die auf Kultivierung durch Europa wartet, sondern ein Bild der Zukunft, die von Kulturindustrie bestimmt sein würde, wie Eisler und Adorno in ihrem amerikanischen Filmbuch *Komposition für den Film* schreiben.¹⁶⁰

Brecht reagiert andererseits nun auf Amerika – genauer: Kalifornien, genauer: Los Angeles, genauer: Hollywood – mit einer veritablen Schreibkrise; ganz anders als die nachgerade hektische Produktivität der ersten Exiljahre erwarten hätte lassen. Die dramatische Produktion ist, sieht man von der amerikanischen Fassung des *Galileo Galilei* ab, die er mit dem Schauspieler Charles Laughton erarbeitet, gering, mit *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, den *Gesichten der Simone Machard* und dem *Kaukasischen Kreidekreis*, gering jedenfalls verglichen mit dem achtjährigen dänischen und finnischen Exil, wo die *Mutter Courage*, *Der gute Mensch von Sezuan*, der *Galilei*, der *Puntila* einerseits, der *Arturo Ui* und *Furcht und Elend des Dritten Reiches* andererseits gelingen. Zugleich entstehen – neben einer Reihe von meist aussichtslosen Filmarbeiten – Gedichte, unter denen der Zyklus der *Hollywood-Elegien* und das Projekt eines *Lehrgedichts* in Hexametern hervorragen; das *Lehrgedicht* hätte für die Gesellschaft leisten sollen, was Lukrez in seiner Epoche für die Naturerkenntnis getan hat; es liegen mehrere Versionen des geplanten Herzstücks des Epos, eine Verfassung des *Kommunistischen Manifests*, vor.

Brechts Anstrengungen zielen, wie gesehen, nicht auf Marktmanipulation, auch nicht so sehr auf unmittelbare Verhaltensänderung von Rezipienten (›Wirkung‹), worum es politischer Kunst im allgemeinen zu tun ist, sondern um die Erforschung und Veränderung von Verhaltensdispositionen mit Mit-

158 Becker 2009. Zu Brechts amerikanischem Exil vgl. grundlegend Lyon 1982 und die Materialsammlung Lyon 1994.

159 GBA 27, 10 (Journal, 1. 8. 1941).

160 Adorno/Eisler 2006, 9f.

teln, die der avanciertesten Sozialforschung seiner Zeit nicht fremd sind (der *Messingkauf* ließe sich mit Jahoda/Lazarsfeld/Zeisels Studie *Die Arbeitslosen von Marienthal* zusammenlesen). Brechts marxistisch wie soziologisch inspirierte Gattungspoetik, die er in der späten Weimarer Republik ausbildet, hatte auf die Gattungshierarchie abgezielt: Das Epische dominiert das Dramatische, das Niedere das Höhere, das Didaktische das Anthropologische. Gattungen der Populärkultur werden zur Modalisierung jener Gattungen eingesetzt, in denen soziale und ästhetische Hierarchien koinzidieren. Brecht hat den ›Amerikanismus‹ der Weimarer Zeit genau in diesem Sinn ausgelegt. Es ist die Übernahme der Genres der Massenkultur, zu denen auch der Film gehört, in die Felder der Kunst, die Brechts (und nicht nur Brechts) literarisches Profil prägen. Das allerdings sind genau *nicht* die Genres, die er im amerikanischen Exil mit Erfolg bearbeiten wird; Rückübersetzungen dieser kulturellen Transfers, obwohl durchaus angestrebt, scheitern. Das Amerikanische und das Amerikanisch-Populäre sind vielmehr Optionen, mit denen in Europa spezifische Positionen in den kulturellen Feldern eingenommen wurden.

Seit den späten 1920er Jahren war die ›Klasse‹ ins Zentrum gerückt und hatte das Denken in Typen abgelöst; mit der gleichermaßen poetologischen wie ethischen und epistemologischen Prämisse, dass die Klassen die Hauptakteure der Geschichte sind. Ausbeutung und Klassenkampf sind keine ethischen, sondern poetische Kategorien, schreibt Brecht im Exil sinngemäß.¹⁶¹ Insbesondere Brechts Theater als Mittel der Erkenntnis und der Ideologiekritik ist auf Sichtbarmachung von Klassen – durch Unterbrechung, den Zeigegestus, das Referat – hin angelegt, damit allerdings auch auf Sichtbarkeit überhaupt angewiesen; die Klasse ist jedoch eine Kategorie, die im Marxismus funktional bestimmt ist und sich in der Lebenswelt nur vermittelt durch Berufszugehörigkeiten, Macht, Vermögen und Schichtkulturen zeigt. Das amerikanische Exil bringt Brecht nun in eine Situation, in der es – insbesondere nach dem Ende der *Red Decade* – weder kompakte Klassenkulturen gibt, die eine bloß funktionale in eine sichtbare und erlebbare Wirklichkeit bringen würden, noch dominante bürgerliche Ideologie im gewohnten Sinn, die durch eine Allianz von klassizistischer Kultur und ökonomischem Besitz gekennzeichnet wäre.¹⁶²

Im Ganzen ist der Grad nicht zu unterschätzen, in dem Brechts Produktion in der Weimarer Republik selbst von der Existenz entwickelter künstlerischer Produktionsfelder abhängig gewesen ist, die die Nische der spezifischen Allianz von Mitteln aus verschiedenen Bereichen: Avantgarden,

161 GBA 26, 454 (Journal, 10. 1. 1941).

162 »Eine besondere Chance, die der Marxismus in Europa hatte, fällt hier weg. Die sensationelle Enthüllung der Geschäfte des bürgerlichen Staats gab dem Marxismus diesen Aufklärungseffekt, der hier nicht möglich ist. Hier hat man einen direkt vom Bürgertum eingerichteten Staat vor sich, der sich natürlich keinen Augenblick schämt, bürgerlich zu sein.« (GBA 27, 56; Journal, 18. 2. 1942)

kommunistischer Politik, Unterhaltungskunst ermöglicht hatte; am deutlichsten wird das in der Zusammenarbeit mit Vertretern wie mit partiellen Dissidenten der abstraktesten Avantgarde, der der Musik (Hindemith, Weill, Eisler, Dessau). Brecht ist den künstlerischen Produktionsfeldern in Europa habituell verpflichtet, nicht weniger als jene, die den deutschen Geist vertreten; und er ist jenen in Abwehr weiterhin verbunden, auch wenn es das ›Weimar am Pazifik‹ ist.

Gattungswahl und literarische Institutionen sind für Brecht nicht nur aus theoretischer Perspektive und in Wirkungsabsicht verknüpft, sondern auch aus unmittelbar pragmatischen Verdiensterwägungen. Aus Brechts Perspektive muss sich die literarische Ausgangsposition in den USA etwa folgendermaßen ausgenommen haben, setzt man die (überwindbaren) Sprachbarrieren einmal beiseite: Lyrik ist »Goldschmiedekunst« im »Elfenbeinturm«,¹⁶³ weder Nobelkreszenz noch Molotowcocktail, sondern höchstens »Flaschenpost«,¹⁶⁴ ein Hilferuf mit wenig Aussicht auf Erfolg. – Im Theater, dominiert vom Broadway, fehlen die mäzenatischen Institutionen des Staates, jenes sozialisierte Erbe einer feudalen Vergangenheit, auf bürgerliche Repräsentationspraxis umcodiert; National-, Landes- und Stadttheater sind in Europa die wichtigsten jener Institutionen gewesen, um die die Avantgarden – und als eigene Fraktion in ihnen: Brecht – den von Brecht so genannten »Kampf um die Apparate« führten¹⁶⁵ und die zur »Umfunktionierung« zur Verfügung standen. – Romanautoren, zu denen Brecht nur am Rand gehört, sind, wo sie nicht wie Thomas Mann, Stefan Zweig, Franz Werfel, Emil Ludwig, Vicki Baum, Erich Maria Remarque amerikanische *names* sind und auf Übersetzungen zählen können, auf die bescheidenen Möglichkeiten des Exilverlags angewiesen. – Der Film ist die dominante Kunstsparte der Westküstenkultur, ist aber so hochgradig arbeitsteilig, ›fordistisch‹ organisiert, dass die Filmautoren nicht nur eine noch geringere Rolle spielen als in Europa, wo der ›Autorenfilm‹ als Fortführung von Drama und Roman (Eisler/Adorno betrachten den Film als »Mischform von Drama und Roman«¹⁶⁶) jedenfalls eine Möglichkeit war, abseits aller Erfahrungen mit der Filmindustrie, von denen Brechts *Dreigroschenprozeß* berichtet. In Hollywood sehen die Autoren, die sich mit dem Film einlassen, und das müssen fast alle, die Erzähler bleiben wollen, dass die Filmschreiber in Struktur-, Gag-, Dialog- und Politurautoren eingeteilt sind¹⁶⁷ und für die Produktionsfirmen in Büros arbeiten; die Filmusiker, berichtet Eisler, sitzen in anderen Büros und zerfallen in Spezialisten für einzelne Genres: Walzer, Militärmusik, Jazz, Unterlegung des Vorspanns: fünf oder sechs Komponisten arbeiten an einem Film.¹⁶⁸ Der literarische

163 GBA 27, 79 (Journal, 5. 4. 1942).

164 GBA 27, 80 (Journal, 5. 4. 1942).

165 Vgl. Mittenzwei 1986a, Bd. 1, 261.

166 Adorno/Eisler 2006, 34.

167 Gersch 1983, 513.

168 Zit. nach Crawford 2009, 163.

Aspekt der Filmproduktion zerfällt in Ideenlieferanten, Exposé- und Scriptwriter; Verdienstmöglichkeiten sind in jedem Stadium gegeben, zur Verfolgung von kohärenten Projekten wie des politischen Films, mit dem Brecht in *Kuhle Wampe* Erfahrungen gesammelt hat, sind diese Mechanismen allerdings völlig ungeeignet, da die auktoriale Verfügungsgewalt – insofern Autorschaft Werkherrschaft ist – für die *writers* entfällt. Die Gattungen des Films stehen wieder unmittelbar unter dem Druck der Publikumserwartungen bzw. der Erwartungserwartungen der Produzenten; für die Autoren und Ideenlieferanten erscheint das Publikum als abstrakte Zahl, als »box office« (wie das bei Eisler und Adorno heißt).¹⁶⁹

Das hat Konsequenzen: Es ergibt sich eine künstlerische Produktionssituation unter den Bedingungen maximaler Genredominanz mit Gattungsregeln, mit starker Betonung handwerklicher und technischer Imperative; die Regelpoetiken der Frühen Neuzeit erscheinen ihnen gegenüber als liberale Winke mit Vorschlagscharakter. Diese Normierungen äußern sich einerseits in den ›Codes‹, andererseits in den selbstverständlichen Gewissheiten des *well made play*. »Was wir heute als ›ewige Gesetze des Dramas‹ vorgesetzt bekommen, sind die sehr heutigen Gesetze, erlassen von *L. B. Mayer* und der ›Theatre Guild‹.«¹⁷⁰ Ohne erfolgreiche Bedienung dieser Konventionen gibt es nur ›private‹ Kunst, da aufgrund der hohen Investitionskosten die »Apparate« nicht zur Verfügung stehen. Schließlich: Erworbenes symbolisches und künstlerisches Kapital kann nur teilweise ›mitgenommen‹ werden: »Wohin ich komme, hör ich: spell your name!«, heißt es im *Sonett in der Emigration* (1941), »Ach, dieser ›name‹ gehörte zu den großen! | Ich muss noch froh sein, wenn sie ihn nicht kennen | Wie einer, hinter dem ein Steckbrief läuft.«¹⁷¹

Die Immigranten – und im Besonderen Brecht – bewegen sich gleich in zwei literarischen bzw. künstlerischen Feldern mit herabgesetzter Autonomie: dem realen Kunstbetrieb des amerikanischen Gastlandes; und in einer weitgehenden imaginär gewordenen Welt, die so aussieht, wie das literarische Feld der Weimarer Republik aussehen würde, hätte es weiterhin Bestand gehabt, und zu dem die auf ein in literatursoziologischer Hinsicht vormodernes bzw. vorautonomes Niveau abgesunkenen Emigrantenzirkel mit hoher personaler Dichte, privatem Mäzenatentum und Salonkultur – wie im 18. Jahrhundert – nur eine vage Erinnerung sind. So gehen im Vakuum die alten Fehden als Geisterkämpfe weiter, wie die Brechts gegen Thomas Mann, als ginge es nach wie vor um die ›Beherrschung der Apparate‹; der Sprecher und Nobelpreisträger von 1929 steht als Repräsentant nicht mehr der dominierenden Fraktion im literarischen Feld, sondern als der des ›besseren Deutschland‹, was die Sache für Brecht nicht besser macht. Diese beiden Parameter künstlerischer Produktion sind nicht in Einklang zu bringen.

169 Adorno/Eisler 2006, 127 (»poison for the box office«).

170 GBA 23, 39 (»Kleines Privatissimum für meinen Freund Max Gorelik«, 1944)

171 GBA 15, 48 (»Sonett in der Emigration«, 1941).

Man müsste noch einen dritten – und einen weiteren imaginierten – künstlerischen Handlungszusammenhang (also ein fiktives ›Feld‹) anführen, auf den Brecht zunehmend seine Produktion ausrichtet: die Literatur eines vom Faschismus befreiten Nachkriegsdeutschland. Mit dem absehbaren Ende des Krieges wird diese nicht existierende Literatur zum fiktiven Rezipienten neu entstehender Arbeiten – im Unterschied zu jenen Immigranten, die sich an ›Amerika‹ ausrichten und damit tatsächliche Transferprozesse auslösen: wie die Zwölftonmusik des Naturalisierten Schönberg, die eine junge Generation von Komponisten prägt, darunter John Cage, teilweise die Eislers, andererseits die musikalische Produktion des Immigranten Kurt Weill, der als Amerikaner Anteil an der Formulierung der prototypischen Gattung Musical hat und mit Brecht in keine gelingende Arbeitsbeziehung mehr einzutreten vermag. Wirkungen Brechts, vor allem im akademischen Theater und in der Intelligenz, sind erst später nachweisbar, sieht man von der Blitzstein-Version der *Dreigroschenoper* am Off-Broadway ab.¹⁷²

HOLLYWOODELEGIEN. – »Tatsächlich habe ich allerlei seit Juni 1941 nicht gut verwunden«, heißt es im April 1942 im Arbeitsjournal, »nicht das neue Milieu, nicht einmal das weiche Klima hier. Und das Roulettespiel mit den Stories, die Konfrontierung mit den Erfolglosen und den Erfolgreichen, die Geldlosigkeit. Zum erstenmal seit zehn Jahren arbeite ich nichts Ordentliches.«¹⁷³ Die veritable Schreibkrise, von der oben die Rede war, geht, so die These, nicht so sehr auf die Exilsituation überhaupt zurück und den häufig zur Erklärung herangezogenen Verlust seines Publikums und seiner Schreibzusammenhänge zurück, sondern auf Feldeffekte und Gattungsprobleme.

Mit den Problemen des Hollywoodfilms hat Brecht sehr früh zu tun gehabt. Brecht, der Ende Juli 1941 in Kalifornien eintrifft, entwirft bereits im Oktober erste Filmideen, die den *Johanna der Schlachthöfe*-Stoff bzw. den *Jae Fleischbaker*-Komplex aufnehmen; daneben entwirft er ein ausführliches Szenario *Der Brotkönig lernt Brotbacken*, ein Stoff, der materialistische Sensualität und eine ökonomische Handlung mit einer sentimentalischen Geschichte verbindet. Im April 1942 nimmt er mit Fritz Lang die Arbeiten an dem späteren *Hangmen also die* auf, mit vielen sehr kleinteiligen Schwierigkeiten. Als im Sommer 1942 Hanns Eisler nach Kalifornien kommt, schreibt Brecht in rascher Folge auf dessen Anregung hin die *Hollywoodelegien*, die rasch von Eisler vertont werden.

Die *Elegien* lassen sich somit als Verarbeitung der Erfahrungen nicht bloß mit Amerika, sondern jener mit einem der wenigen konkreten Filmprojekte lesen und damit als Lösungsversuche einer Schreibkrise, die genau mit den tieferen – habituellen – produktionsästhetischen Dimensionen der Gattungen zusammenhängen. Die Produktionskrise Brechts hat damit nicht nur äußerliche Dimensionen; gerade Brechts Kunst, die selbst auf die Habitus zielt,

172 Vgl. Weber 1997.

173 GBA 27, 85 (Journal, 21. 4. 1942).

auf ›Haltungen‹, verliert ihren Halt, sobald sie sich ihrer getätigten Investitionen in den Produktionsfeldern nicht mehr vergewissern kann.

Privatim übertragen sich die erworbenen Habitusdispositionen auf das Produktionsmittel selbst, die Sprache: Hatte Brecht schon in Dänemark vermieden, die Landessprache zu erlernen, um sein Instrument Sprache nicht zu gefährden,¹⁷⁴ so erscheint ihm das amerikanische Idiom untrennbar von seiner ›habituellen‹ Verkörperung im »nice fellow«.¹⁷⁵ Das umso mehr, da es sich nicht bloß um eine gewissermaßen kulturelle Konstante (wie den vielberufenen amerikanischen ›Optimismus‹) handelt, sondern auch feldspezifisch erfordert ist: Der europäische Künstlerhabitus wirkt ebenso lächerlich wie Fritz Kortners theatralische Spielweise in den Hollywood-Studios; und das gilt auch für den spezifischen Oppositionshabitus Brechts, dessen Ausbildung an dieses Feld gebunden war. Baal, der durch die Kunstwelt von 1920 torkelt, ist kein *nice fellow*, aber auch kein *bad fellow*, sondern ein spezifischer, postexpressionistischer *misbehavior*. Wie Brecht diese seine spezifische Überzähligkeit im amerikanischen Betrieb interiorisiert, zeigt sich am Auftauchen einer bisher dem Œuvre eher fremden Kategorie in Briefen und Gedichten: der Scham. Der Bestohlene schämt sich, als fürchtete er, »die Schande|Könne bekannt werden, sagen wir, bei der Tierwelt«;¹⁷⁶ andererseits »schämt sich [hier] der Gebrauchswert, nicht der Tauschwert in der Kunst«.¹⁷⁷

Hollywoodelegien

I

Das Dorf Hollywood ist entworfen nach den Vorstellungen
Die man hierorts vom Himmel hat. Hierorts
Hat man ausgerechnet, daß Gott
Himmel und Hölle benützend, nicht zwei
Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern
Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser
Dient für die Unbemittelten, Erfolglosen
Als Hölle.

2

Am Meer stehen die Öltürme. In den Schluchten
Bleichen die Gebeine der Goldwäscher. Ihre Söhne
Haben die Traumfabriken von Hollywood gebaut.
Die vier Städte
Sind erfüllt von dem Ölgeruch
Der Filme.

174 Völker 1988, 213.

175 GBA 23, 45 (»[Die amerikanische Umgangssprache]«, 1944). »Mir mangeln nicht die Worte allein, noch die Kenntnis des Satzbaus allein. Mir fehlt vielmehr ein ganz bestimmter Habitus, den zu erlernen ich einfach keine Möglichkeit sehe.« (Ebd., 44)

176 GBA 15, 75 (»Als ich bestohlen wurde«, 1942).

177 GBA 27, 71 (Journal, 23. 3. 1942).

3

Die Engel von Los Angeles
Sind müde vom Lächeln. Am Abend
Kaufen sie hinter den Obstmärkten
Verzweifelt kleine Fläschchen
Mit Geschlechtsgeruch.

4

Unter den grünen Pfefferbäumen
Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei
Mit den Schreibern. Bach
Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt
Den dürrn Hintern.

[5]

Die Stadt ist nach den Engeln genannt
Und man begegnet allenthalben Engeln.
Sie riechen nach Öl und tragen goldene Pessare
Und mit blauen Ringen um die Augen
Füttern sie allmorgendlich die Schreiber in ihren Schwimmpfählen.

[6]

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein unter die Verkäufer.

[7]

Die Stadt Hollywood hat mich belehrt
Paradies und Hölle
Können *eine* Stadt sein: für die Mittellosen
Ist das Paradies eine Hölle.

[8]

In den Hügeln wird Gold gefunden
An der Küste findet man Öl.
Größere Vermögen bringen die Träume vom Glück
Die man hier auf Zelluloid schreibt.

[9]

Über den vier Städten kreisen die Jagdflieger.
Der Verteidigung. In großer Höhe
Damit der Gestank der Gier und des Elends
Nicht bis zu ihnen heraufdringt.¹⁷⁸

178 GBA 12, 115 f. (»Hollywoodelegien«).

Die *Hollywoodelegien*¹⁷⁹ sind letztlich Gedichte über den Film: als Traumfabrik und Arbeitsplatz, Produktionsagentur und Schauplatz der *failures* und der mangelnden Anpassung. Brechts Antwort ist, wie der Gattungsbezeichnung Elegie zu entnehmen ist, ein unerwarteter Rekurs auf einen Klassizismus, allerdings auch wieder einen spezifischen: reduzierten, strukturell zitathaften. Wenn Produktionskrisen Habituskrisen sind, vermittelt über die Habitusagentur der Gattungen, so lässt sich an einem so gattungsbewussten Autor wie Brecht (und seinem Komponisten Eisler) sehen, dass die Lösung ebenfalls über die Reaktualisierung von Gattung angestrebt werden muss. »In diesem trübsinnigen ewigen Frühling von Hollywood«, so berichtet Hanns Eisler,

sagte ich Brecht, kurze Zeit nachdem wir uns wieder zusammenfanden in Amerika: »Das ist der klassische Ort, wo man Elegien schreiben muss.« Es gibt doch die Römischen Elegien von Goethe, die eines meiner Lieblingswerke sind und die Brecht auch sehr bewundert hat. Ich sagte: »Wir müssen auch da irgendetwas schaffen. Man ist nicht ungestraft in Hollywood.¹⁸⁰ Man muss das einfach mit beschreiben.«¹⁸¹

Als Elegien gehen sie nach dem Zeugnis Eislers also auf den Hypotext von Goethes *Römischen Elegien* zurück, zu denen Hollywood als Antitypus Roms (und nicht Weimars) steht; ähnlich dürfte übrigens das Verhältnis zwischen den *Buckower Elegien* und der Goetheschen Alterslyrik zu bewerten sein. Statt der Opposition zweier Welten – den nördlichen Nebelländern und dem klassischen Süden, mit der Goethe seine eigene Schreibkrise des ersten Weimarer Jahrzehnts kuriert hatte – steht hier der glanzlose Dauerfrühling; die südliche Liebesutopie ist ersetzt durch die strukturelle Prostitution der universellen Ware, die Autorschaft und Liebe gleichermaßen erfasst. Zu Rilke und seinen Engeln hingegen stehen die *Hollywooder Elegien* – getreu den aus den Feldauseinandersetzungen der Weimarer Republik bewahrten Konfliktlinien – in einem polemischen Verhältnis.

Als Gedichte auf den Ort Hollywood als Himmel und Hölle gehen sie zudem unzweifelhaft auf einen großen Exilanten als Paten zurück, auf Dante. Dantes Hölle ist allerdings ein epischer Ort, und das führt auf eine intrikate Balance in der Gattungszuordnung der Gedichte. Sie changieren zunächst zwischen Epigramm und Elegie; das erste Gedicht setzt als Epigramm ein und schlägt in der letzten Zeile in die Elegie um.¹⁸²

Die Elegien, wurde gesagt, stehen im direkten Kontext von Brechts Filmarbeiten, für die er selbst – zum Lang-Film *Hangmen also die* – eine »epische« Konstruktion vorgesehen hat und die er gegen die Interventionen der Regel-

179 Zu den »Elegien« vgl. u. a. Thiele 1980; Mennemeier 1982, 175-186; Albert 1991, 26-54; Frey 1995; Dümling 2001.

180 »Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und die Gesinnungen ändern sich gewiß in einem Lande wo Elephanten und Tiger zu Hause sind.« Goethe: WA I/20, 292 (»Die Wahlverwandschaften«, 1809).

181 Eisler 1986, 43.

182 Vgl. Frey 1995.

poetik des vorgestellten ›box office‹ durchzusetzen bemüht ist, die Lang vertritt. Es sind also poetologische Problematisierungen des Epischen, Brechts ur-eigenem Terrain, und daher ist es kein Zufall, dass der Pate der Hölle, als die das Etablissement des Himmels den *failures* erscheint, gerade Dante ist. (Dante ist ja eine Exilfigura Brechts schon seit den Sonetten der finnischen Zeit; ein Entwurf zu einem Dante-Drama wird auf 1948 datiert.¹⁸³ Das bekannte Epitaph-Epigramm auf Walter Benjamin¹⁸⁴ ist im Endecasillabo versifiziert.)

In Brechts Hollywood bewohnt Dante seine Hölle selbst. Wenn Schreiber und Musiker, Bach und Dante, Ersterer ›ein Strichquartett‹ im Täschchen, der Prostitution nachgehen, darf hinter ihnen das Paar Eisler und Brecht vermutet werden; Brecht als unermüdlicher Verfasser von an die 50 Filmideen, Exposés, Drehbüchern für Hollywood, Eisler als Filmkomponist. Die Filme sind das Kriterium, an dem sich der Ort zu Himmel oder Hölle vereindeutigt. Die Ambivalenz dieses Ortes, der ein Dante-Universum in ein ›Dorf‹ am Meer kondensiert, verdankt sich schon der Alliteration, die *Himmel* und *Hölle* aneinander bindet wie der Vokalismus das *Glück* und die *Lügen* und die *Pföhle*; die Umlaute verzerren die Vokale ins Zweifelhafte, das die Sache wie ihr Schatten verfolgt; der »Ort« »Hollywood«, das »Dorf« zur »Hölle«, die selbst natürlich schon das Öl enthält, das sie befeuert und aus dessen Derivaten die Filme gemacht sind; *Dante* und *Bach* werden in den Umlaut verzerrt durch das *Täschchen*, die *Musik* durch das *Dürre* und *Grüne*, die *Bäume*, die *Pföhle*. Ganz zweideutig muss eine Zeile mit vier Umlauten erscheinen wie in *In den Hügeln*: ›Größere Vermögen‹, *Träume*, *Glück*; nimmt man Text 6 und 8 zusammen, reimen sich die *Lügen* auf das *Glück*, verbunden durch ein im Kontext nun so groteskes Wort wie »Zelluloid«. Die Überstrukturierung der Elegien, Privileg der Lyrik, könnte selbst Teil ihrer Pointe sein; das Lyrisch-Epigrammatische des Gedichts das Antidot zum Falsch-Epischen, das im Film als einem nicht zu erobernden Apparat nicht umzufunktionieren ist. Die Distanz zu den künstlerischen Ölfeldern ist maximal; ein Bekannter hat bemerkt, sie seien »wie vom Mars aus geschrieben«. ¹⁸⁵

Das ›Öl der Filme‹ ist das Analogon zum Sardinienöl, in dem die Armen in dem im Whitman-Gestus gehaltenen Gedicht *Städtische Landschaft* (1943) schwimmen:

Ihr Ausgegabelten aus den Sardinienbüchsen
 Einzelne wieder, Pläne eurer Mütter
 Zwischen Teller und Lippe, noch einmal
 Mit seltsamem Aug, vielleicht einer eigenen Brau!
 Tiefend vom Öl des Zuspruchs und des Trostes,
 Der euch frisch hält [...] ¹⁸⁶

183 GBA 10.2, 1268 f.

184 GBA 15, 41 (›An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte‹, 1941)

185 GBA 27, 125 (Journal, 20. 9. 1942).

186 GBA 15, 98 (›Städtische Landschaft‹, 1943).

Die Ausgegabeltheit der Armen und die Ambivalenz des Ortes bringt allerdings, und das ist das Ernsteste der Hollywoodgedichte, die Basiskategorie der Klasse in Gefahr; in einem langen Arbeitsjournaleintrag (8.1.1942) aus derselben Zeit ringt Brecht um die Evidenz der Klassenkategorie, in einem anderen erinnert er sich der finnischen Armen:

Die halbfeudale Armut Finnlands [...] war doch bestimmt menschenwürdiger als die dieses Landes. [...] Die Holzflößer und die Kätnerinnen erinnerten immer noch an die Hirten der Homerischen Epen, und in einer gewissen Weise ist ihr Leben sozusagen literarisiert: sie leben in Geschichten und haben Lebensläufe, ihnen selber und dem Dorfe bekannt. Auch die Arbeiter in den Städten zeigen nicht diese Spekulantenzüge.¹⁸⁷

Das Epische des »epischen Theaters«, wie es Brecht in den 1920er Jahren experimentierte, fungiert als Methode der Distanzierung, der Unterbrechung und der Historisierung. Hier hingegen erscheint das Epische im Kontext einer offensichtlichen Evidenzkrise der Klassenkategorie als Re-Aktualisierung von Homer; zusammen mit dem Dante der Elegien, und Ovid – in den *Elegien* lässt sich Hollywood ja als Umspringbild zwischen Rom und Tomi lesen – ergibt sich eine neue Dimension von »episch«. Nach einem Umzug in ein neues Haus wird für Brecht erstmals in den USA »der Lukrez« wieder »lesbar«.¹⁸⁸

EPISIERUNG UND EPOS, LEHRGEDICHT: *DAS MANIFEST*. – Ein zweites Beispiel für die Problematisierung und epische Sanierung der Kategorie des Epischen, Brechts Methode des sozialen Theaters, bildet *Der Kaukasische Kreidekreis*. Das Stück wurde unmittelbar für den Broadway geschrieben,¹⁸⁹ wo es begreiflicherweise nie reüssierte; es protestiert gleichzeitig gegen das kommerzielle Broadway-Theater, indem es auf dessen Ursprünge in Burleske und Show zu rekurrieren versucht,¹⁹⁰ und liegt somit auf der Linie von Brechts anderen Gattungsmanövern; andererseits enthält das Stück die Rahmenfiktion eines epischen Sängers, der die Geschichte erzählt – die Darsteller agieren als Figuren seiner Geschichte. Brecht war sehr deutlich darüber, dass es sich dabei um einen traditionellen epischen Sänger handeln sollte, und forderte von Eisler und Dessau »arabische« oder »chinesische« Musik mit epischem Atem.¹⁹¹

Eine dritte Transformation des Epischen lässt sich im »Lehrgedicht«-Komplex ausmachen. Lukrez steht hinter dem Epenprojekt über die »Unnatur der menschlichen Verhältnisse«, das Brecht im Februar 1945 in einer Arbeitspause am englischen *Galilei* (mit Laughton, der »in einen Piratenfilm«¹⁹² muss) angeht. Von dem groß angelegten Plan eines Lehrgedichts in Hexametern in der

187 GBA 27, 91 (Journal, 7. 5. 1942).

188 GBA 27, 120 (Journal, 17. 8. 1942).

189 Vgl. Lyon 1984, 182; vgl. auch Weber 1990.

190 GBA 24, 341 (»Die Spannung«, 1944).

191 Eisler 1986, 70.

192 GBA 27, 219 (Journal, 11. 2. 1945).

Nachfolge des Lukrez sind nur Ansätze eines zentralen Bereichs überliefert; mehrere hundert Verse immerhin (in der längsten Fassung 386), und das in fünf Anläufen (Textstufen). Das Zentrum dieses Projekts war die Übertragung des *Kommunistischen Manifests* von Marx und Engels in Hexameter. Die ›Versifizierung‹ des *Manifests* ist keineswegs die kuriose Nebenarbeit, für die sie meist gehalten wird, sondern hat Brecht von Februar 1945 bis zu seinem Lebensende beschäftigt.¹⁹³

Signifikanterweise gilt Brechts Fokus der Geschichtsauffassung des *Manifests*, damit der Geschichtserzählung, die als Erzählung der Erzählung von Marx und Engels präsentiert wird. Es geht im *Manifest* ja um die Implementierung einer alternativen Sicht auf die Geschichte, und zwar radikal; Protagonisten und Plotstrukturen werden ausgetauscht: Klassen, statt Völker und große Männer. Brechts ›intra-linguale Übersetzung‹ (nach Roman Jakobson) betont nun vor allem die Sichtbarkeit der Phänomene, ganz im Sinn einer Überwindung der Evidenzkrise der Klassen durch klassische Epik:

Kriege zertrümmern die Welt und umgeht zwischen den Trümmern
Sichtbar und groß ein Gespenst, und nicht erst der Krieg hat's geboren.¹⁹⁴

Das Gespenst wird im Frieden gesichtet, selbst in Kontoren gesehen; die ›Klassiker‹ – Marx und Engels – »sehen in Klassen geteilt und im Innern| Kämpfend die Völker«¹⁹⁵. Die »[r]iesige[n] Krisen« hingegen »[s]chütteln«, »gleichend enormen| *Sichilos* tappenden Händen« umher, wie Polyphem, »in stummer Wut Betriebe, Märkte und Heime.«¹⁹⁶ »Und es stehen die Menschen *entsichert* auf rollendem Boden| Endlich gezwungen, mit nüchternen Augen das Dasein zu *sichten*.«¹⁹⁷ Es ist dieser Blick, der in Brechts Version des *Manifests* implementiert werden soll.

Wie sehr die ›Übersetzung‹ von den amerikanischen Erfahrungen gespeist ist, zeigt sich an vielen Details, an Stellen, an denen der vor allem in der Terminologie treu bewahrte Ausgangstext verbreitert wird. Die »Dichter und Denker« werden von der Bourgeoisie »in ihre bezahlten Kopflanger«¹⁹⁸ verwandelt, also mit Brechts Neologismus für die Tuis, wie die Intellektuellen des Frankfurter Instituts; die Darstellung der Arbeitsteilung ist deutlich von den Erfahrungen der taylorisierten Filmproduktion befeuert; und schließlich taucht auch das eigene *Mahagonny*-Amerika wieder auf, wenn vom »Hurrikan« die Rede ist; waren es in *Mahagonny* die Hurrikane als Destruktiv-

193 Zum »Lehrgedicht« bzw. »Manifest« vgl. als Basis Bunge 1963; auch Müller 1967, 65–69; philologisch orientiert ist die Analyse von Schober (1988), Lektüren im Kontext bei Phelan 2001, Suvin 2009.

194 GBA 15, 135 (»Das Manifest«: Arbeitsstufe 3, 1945).

195 GBA 15, 136 (»Das Manifest«: Arbeitsstufe 3, 1945).

196 GBA 15, 142 (»Das Manifest«: Arbeitsstufe 3, 1945), Hervorh. W.M.

197 GBA 15, 139 (»Das Manifest«: Arbeitsstufe 3, 1945), Hervorh. W.M.

198 GBA 15, 139 (»Das Manifest«: Arbeitsstufe 3, 1945); dass. ebd., 151 (Arbeitsstufe 4).

kräfte,¹⁹⁹ deren Aufgabe von den Menschen übernommen werden kann, sind es im Manifest analog die »Produktivkräfte«:

So also seht ihr, wie hurrikangleich Produktivkräfte aufstehn
Und Produktionsweisen, alte, für ewig gehaltne, zertrümmern²⁰⁰

und schließlich heißt es in der dritten Textstufe von der Überproduktionskrise:

Keinen Ausbeuter findet er mehr, der Ausbeuter verfluchte.
Rastlos war seine Arbeit, nun ist die Suche nach Arbeit
Rastlos. Aber das Tor ist geschlossen. Ach, auch die Hölle
Klappt nicht mehr.²⁰¹

Diese späte Epik Brechts hat sich zwei ästhetischen Problematiken zu stellen. Die erste hat mit dem Parabelcharakter zu tun, auf dem Brechts Poesie aufbaut; das zweite Problem ist ein methodisches, das mit Brechts Strategie der »Episierung« verbunden ist. Das epische Theater ist ein Programm, das die habituellen Konsequenzen einer Gattung durch Modalisierung durch eine entfernte Gattung korrigiert. Dadurch entstehen nicht »neue Gattungen«, doch wird eine Selbstkritik des Gattungssystems mit seinen eigenen Möglichkeiten eröffnet. Das Theater wird »episch« Distanzierungseffekten unterworfen; Brecht und Eisler setzen in der *Maßnahme* auf die »gestische« Funktion der Rezitative aus Bachs Johannespassion.²⁰² Umgekehrt kritisiert der Film im Roman die Romanform des 19. Jahrhunderts: Im *Dreigroschenroman* wird eine Reihe von »filmischen« Effekten eingesetzt: Schnitttechniken, Dehnungen, Raffungen, Prolepsen, Nahaufnahmen, Distanzeffekte.²⁰³

Das Epische hat allerdings bei Brecht, darüber weit hinausgehend, zugleich kritische, historische, ästhetische und utopische Dimensionen. »Ach, ist das episch«,²⁰⁴ sagt er über gelungene musikalische Wendungen zu Eisler; epische

199 »Wir brauchen keinen Hurrikan|Wir brauchen keinen Taifun|Denn was er an Schrecken tun kann | [...] Das können wir selber tun.« (GBA 2, 357; »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, 1930)

200 GBA 15, 126 (»Das Manifest«: Arbeitsstufe 2, 1945).

201 GBA 15, 143 (»Das Manifest«: Arbeitsstufe 3, 1945).

202 »Ich spielte Brecht immer wieder vor – auf seinen Wunsch – das Rezitativ aus der ›Johannes-Passion‹ von J. S. Bach. Es wird referiert. Das heißt, es wird auch das Zeigen des Vorlesers mitgemacht. ›Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron.‹ Also die Lokalität des Baches wird genau bezeichnet. Das fand Brecht als ein Musterbeispiel gestischer Musik.« Eisler 1986, 68.

203 Vgl. dazu Jeske 1984, 197–200.

204 Eisler 1986, 153 (über Eislers Komposition von »An die Nachgeborenen«). – »Der Brecht sagte, er wünschte sich eine Musik, wo man lange Epen erzählen kann. Homer wurde ja gesungen. Er sagte immer: ›Kann man nicht eine Musik schreiben oder einen Tonfall notieren, wo man zwei Stunden ein Epos bringen kann?‹ Das war sein Ideal. Leider bin ich nicht so begabt, um das zusammengebracht zu haben. Mir geht meistens schon nach einigen Minuten die Puste aus, wenn ich an ein Epos denke. [...] Brecht lief einem Phantom nach. Nämlich als ob das große Epos mit Tausenden von

Elemente sind von Haus aus ›materialistisch‹²⁰⁵ und bilden das Relais zwischen hoher Kunst und den plebejisch-artistischen Formen. (Brecht ›bringt‹ sie in die Kunstwelt, das literarische Feld, schon »mit«, »[v]om *Karl-Valentin*-Theater, dem Freiluftzirkus und dem *Plärre*« und vom »Stummfilm der Frühzeit«; »[i]n den auftauchenden Schwierigkeiten des lehrhaften Theaters stellte sich dann dieser ›Stil‹ zur Verfügung und wurde modifiziert.«²⁰⁶) Das Theater erscheint dem späten Brecht als »ein Kollektiv von Erzählern«,

die sich erhoben haben, gewisse Erzählungen zu verkörpern, d. h. ihnen ihre Personen zu leihen oder ihnen Umgebungen zu bauen. [...] Bei dieser Einstellung besteht für die scharfe Trennung der Genres kein Grund mehr [...]. Die Vorgänge nehmen jeweilig den tragischen oder komischen Aspekt an [...]. Genauer genommen, tritt in einem solchen Fall der komische Aspekt im Tragischen oder der tragische im Komischen als Gegensatz kräftig hervor. (Der Unterschied, der in diesem Punkt gelegentlich zwischen Komödie und Tragödie gemacht wurde, fällt damit weg.)²⁰⁷

Kann es dann aber eine ›Episierung‹ des Epischen, die auf satirische und entmystifizierende Techniken, wie sie im *Dreigroschenroman* und im *Cäsar*-Projekt²⁰⁸ zum Einsatz kommen, verzichten kann, geben? Gibt es eine Kategorie von Epik, die keiner Distanzierungsgesten durch Modalisierung bedarf?

Brechts Gattungsarbeit leitet sich aus zwei komplementären Einsichten ab: dass Gattungen keine neutralen Formen sind, pure Möglichkeiten der Aussage, sondern Performative, die untrennbar mit sozialen Klassifikationen verknüpft sind; und dass Gattungen andererseits aber auch keine sozialhistorisch metonymischen Formen sind, also keine Sprachen von Klassen, die mit ihnen unlösbar verknüpft, auch mit ihnen dahinfallen müssten (daher heißt es zu *Mahagonny*: ›Oper – aber Neuerungen‹). Statt dessen entdeckt Brecht das Konfliktuelle nicht zwischen Gattungssystemen (etwa zwischen einem ›bürgerlichen‹ und einem ›modernen‹ oder dergleichen), sondern in den Haltungen, sozialen Gesten, mit denen sie verknüpft sind, aus denen sie aber auch wieder gelöst werden können. Für eine solche ›Lösung‹ ist aber generische Arbeit als ästhetisch-politische Investition zu leisten.

Versen eine volkstümliche Sache so wäre, wie heute in Algerien die Märchenerzähler, die auf den Marktplätzen sitzen, oder in China die großen Opern, die ungeheure Erzählungen haben, die ja alle gesungen werden. Das brauchte Brecht für seine Dramen.« (Eisler 1986, 70)

205 GBA 24, 67 (»Anmerkungen zur ›Dreigroschenoper‹, 1931).

206 GBA 26, 337 (Journal, 4. 5. 1939).

207 GBA 23, 300 (»[Vom epischen zum dialektischen Theater 2]«, 1954).

208 Im Dramenentwurf zum »Cäsar«, in Nachbarschaft des Romanfragments, schreibt Rarus mit Julius Cäsar ein Epos »Hercules« (GBA 10.2, 810). Der Hexameter wird hier im satirischen Modus eingesetzt (GBA 10.2, 816f.), ebenso in den überlieferten Versen für das Tui-Projekt (GBA 14, 274f., 283f.; 1934); später wird sich Brecht mit den Hexametern des »Lehrgedichts« abmühen, vgl. Eisler 1986, 118-128.

Auch diese gattungstheoretisch avancierte Position bleibt nicht ohne ihre internen Aporien. Mitte der 1930er Jahre stellt Brecht Walter Benjamin gegenüber fest, dass sich die Überlegungen zum Theater durch seine neueren Interessen an Leninismus und an »den naturwissenschaftlichen Tendenzen der Empiriker« – gemeint ist sein Interesse für den Logischen Empirismus²⁰⁹ – aus »solch beschränkterem Rahmen« wie der Theorie des epischen Theaters herausbewegt haben,

so daß abwechselnd die nicht-aristotelische Logik, die Verhaltenslehre, die neue Enzyklopädie, die Kritik der Vorstellungen in den Mittelpunkt von Brechts Bemühungen traten. Diese verschiedenen Beschäftigungen konvergieren zur Zeit im Gedanken eines philosophischen Lehrgedichts.²¹⁰

Brecht habe Skrupel, berichtet Benjamin, ob seinem Publikum eine solche Abkehr vom satirischen und ironischen Modus (*Dreigroschenroman*) zuzumuten sei. In diesem Bedenken konvergierten wieder »zwei verschiedene Gedankengänge«; ob nämlich aufgrund der »Befassung mit den Problemen und Methoden des proletarischen Klassenkampfes« jener Modus nicht überhaupt problematisch geworden sei; ob andererseits nicht das Verhältnis zwischen »Kunst« (»das artistische und spielerische Element der Kunst«) und »Verstand« zu überdenken wäre:

Diese chronischen Bemühungen Brechts, die Kunst dem Verstande gegenüber zu legitimieren, haben ihn immer wieder auf die Parabel verwiesen, in der sich die artistische Meisterschaft dadurch bewährt, dass die Elemente der Kunst am Ende sich in ihr wegheben. Und eben diese Bemühungen um die Parabel setzen sich in radikalerer Gestalt zur Zeit in den Überlegungen durch, die aufs Lehrgedicht gehen.²¹¹

Hier liegt nicht nur ein früher Beleg für das »Lehrgedicht«-Projekt vor (noch älter ist der Plan eines Chorwerks mit Eisler zum *Kommunistischen Manifest*²¹²), sondern, im Kontext der Hinterfragung der literarischen Wirkungsmöglichkeiten in der ersten Exilzeit, das deutliche Bewusstsein einer Aporie. Diese Aporie liegt nicht so sehr, wie anzunehmen wäre, im Widerstreit von Kunst und Wissen überhaupt, sondern in der literarischen Strategie der »Konkretisierung« durch »Abstraktion«, die Brecht Ende der 1920er Jahre entwickelt hatte.

»Klasse« als analytische hat nur Sinn als relationale Kategorie, ihre historische Dynamik wird von Brecht aus dem Modell des historischen Materialismus bezogen. Die literarische Demystifikationsgeste beruht auf der Privilegierung bestimmter Typen von historischen Konfliktsituationen als

209 Vgl. Giles 1998.

210 Benjamin 1981, 160 (Gespräche mit Brecht, 27. 9. 1934).

211 Benjamin 1981, 161 (Gespräche mit Brecht, 27. 9. 1934).

212 Hennenberg 1998, 50.

›Klassenkampf‹ (Abstraktion; ›Satire‹). Wird die Parabel als generischer Modus, nicht als Gattung gebraucht (Kafka hat mit seinen ›absoluten‹ Parabelerzählungen, die ihre gattungsspezifische Transparenz auf eine Lehre hin verweigern, in den Gesprächen mit Benjamin eine irritierende Präsenz), ›tingiert‹ sie also die Gattungen als modale Dominante, entstünden parabolische Dramen und Erzählungen, die ihren eigenen Kunstcharakter aufhoben. Da Kunst aber für Brecht eine integrale kulturelle, nicht eine artistische Kategorie geworden ist (Künste und Kulturen des Denkens, Lebens, Essens, Reisens, deren Grenzen vom Kapitalismus gesetzt werden), besteht Brechts Lösung – jedenfalls für einen Teil seiner poetischen Produktion – darin, die Parabel durch die poetische Lehrerzählung aufzuheben. Die ›Parabel‹ soll also, durchaus paradox, durch die direkte Fokussierung der ›Lehre‹ überboten werden, um neue Schreibmöglichkeiten, die zugleich als Wirkungsmöglichkeiten neuer Art gedacht sind, zu eröffnen. Das ›Lehrgedicht‹ löst das Dilemma, indem es nicht modal die Gattungen intellektualisiert (Benjamin: »die Kunst dem Verstande gegenüber zu legitimieren«), sondern die ›Lehre‹ poetisiert, sodass der poetische Modus als natürlicher Modus der Lehre erscheint und nicht als Verkleidung.

Für diese Strategie sind begrifflicherweise Sprechansätze besonders geeignet, in denen die Logik des Historischen mit dem Historischen selbst bereits als kongruent gedacht ist. Sie findet sich daher in der Geschichtserzählung des *Manifests* und in den anderen Preisgedichten des späten Brecht, im »sozialistisch Positive[n]«,²¹³ darunter in der *Erziehung der Hirse* (1951). Gerade im Lob kann dann die Kunst wieder überraschend ihr kritisches – unterscheidendes – Potenzial entfalten. Daher erscheinen gerade die ›hohen‹ epischen Formen des späten Brecht von besonderem Interesse. Der Gefahr der Suspension der modalen Kritik von Gattungen durch Gattungen – das Epische als Kritik des Dramas – versuchen die Texte dadurch zu entgehen, dass sie das Lehrhafte direkt adressieren, also die Gattung des didaktischen Epos primär setzen. Eine solche ›Episierung‹ des Epos erfolgt im Niederen des Hohen, im didaktischen Epos; im Lehrgedicht, das schon die Utopie der Gattungsarbeit von Klassik und Romantik gebildet hatte, bevor Goethe es im Interesse der Gattungstriade – spät – aus dem Bereich der reinen Formen verbannte.²¹⁴ Die Brechtschen Konstellierungen von Poesie und Wissen, von Gattung und Erkenntnis gipfeln tatsächlich in der ultimativen Verfremdung, der Affirmation; allerdings der Affirmation weniger von realen Verhältnissen, sei es in der ›Partei‹, der Sowjetunion oder gar der DDR, sondern der Positivierung von Basisannahmen, die seine ›kritische‹ Gattungsarbeit seit den späten 1920er Jahren angeleitet hatten. Ihr Wert liegt daher gerade auch im Methodischen, in der Offenlegung der ästhetischen Prämissen von Gattung.

213 Mennemeier 1982, 158.

214 WA I/41.2, 225-227 (›Über das Lehrgedicht‹, 1827).

Allerdings bedarf es zur Entfaltung dieser Strategie auch eines literarischen Gattungswissens, das in der Nachkriegsgegenwart aufgrund der Verheerungen durch Diktatur und Krieg nicht mehr uneingeschränkt vorausgesetzt werden kann. Die bürgerlichen Klassiker des 18. Jahrhunderts, so Brecht,

gewannen viel aus der Beschäftigung mit den Alten, nicht nur neue Werke, die [...] als Kopien entstanden, sondern auch ihr Wissen von den Gattungen der Dichtung. (Was ist die Form für diesen oder jenen poetischen Gedanken, Ballade, Epos, Lied usw.?) Dieses Wissen von den Gattungen ist heute so gut wie verfallen [...]. Unsere Gedichte sind vielfach mehr oder minder mühsame Versifizierungen von Artikeln oder Feuilletons oder eine Verkopplung halber Empfindungen, die noch zu keinem Gedanken geworden sind.²¹⁵

Obwohl sich der letzte Satz wie eine Selbstkritik am Lehrgedicht-Komplex ausnehmen könnte, ist genau der nicht gemeint. Für die DDR-Schule empfiehlt Brecht im selben Atemzug Homer; Vergils *Georgica*, das Lehrgedicht über den Landbau; Lukrez' materialistisches Lehrgedicht *De rerum natura* und das *Kommunistische Manifest*.²¹⁶ Die alten Lehrgedichte sind »Vorbilder dafür, wie man die Bearbeitung der Natur und eine Weltauffassung in Versen beschreiben kann«; ihre Übersetzungen durch Voß (Vergil: *Landbau*, 1789) und Knebel (Lukrez: *Von der Natur der Dinge*, 1821) sind Arbeiten,

die wunderbare Aufschlüsse über unsere Sprache geben. Der Hexameter ist ein Versmaß, das die deutsche Sprache zu den fruchtbarsten Anstrengungen zwingt. Sie erscheint deutlich »gehandhabt«, was das Lernen sehr erleichtert. Wie Virgil hat auch der Übersetzer den Versbau zusammen mit dem Landbau zu lehren und [...] der große Kunstverstand der Alten entwickelt sich an großen Inhalten.²¹⁷

Brechts »Umschrift« (R. Schober) des *Manifests* lässt sich als marxistische *Ilias* der Klassenkämpfe lesen, als Kernstück eines lukrezianischen philosophischen Lehrgedichts über die »Unnatur der bürgerlichen Gesellschaft«; die Similes und Auflösungen des Prosatextes von Marx und Engels erzeugen Handlungsmomente, die den theoretisch-rhetorischen Text in eine Reihe von Handlungsfolgen umbaut. Vom Gedanken an ein Heldenepos oder ein Nationalepos war Brecht weit entfernt; Lenin, der sich dafür am ehesten qualifiziert hätte, werden Vignetten, Epigramme, schließlich eine Kantate gewidmet, kein Epos.²¹⁸

215 GBA 23, 270 (»[Wo ich gelernt habe]«, 1953).

216 GBA 23, 160 (»[Zu Lehrplänen für den Deutschunterricht]«, 1951/52).

217 GBA 23, 270 (»[Wo ich gelernt habe]«, 1953).

218 Zur Vorgeschichte der Brechtschen Epenprojekte gehört der Plan eines »Ruhrepos«, vgl. dazu GBA 21, 205 f. (»[Ruhrepos]«, 1927) und Dümling 1985, 225-228.

NATUR, GATTUNG UND DIE LEHREN DES ACKERBAUS: *DIE ERZIEHUNG DER HIRSE*. – Besteht die »Lehre« des »Lehrgedichts« darin, dass die Gesellschaft *nicht* Natur ist, sondern änderbare Geschichte, dann hat Brecht mit der *Erziehung der Hirse* (*Tschaganak Bersijew oder Die Erziehung der Hirse*, 1950²¹⁹) das Gegenstück dazu mit einem epischen Gedicht geliefert, das zeigen will, dass der Natur nicht bloß am besten in gesellschaftlich geregelter Bearbeitung zu begegnen ist, sondern auch der Natur als Teil von Gesellschaft.

Die Erziehung der Hirse gehört im Kalten Krieg zu den kontroversesten Texten Brechts, in der Brechtforschung zu den schamhaft verschwiegenen. In der DDR hat das Gedicht, das nach einem ersten Druck in *Sinn und Form* und einem Vorabdruck im *Neuen Deutschland* (!) auch in hohen Auflagen separat publiziert (1951) und als Schullektüre eingesetzt wurde (auf diesem Weg gelangte es in Uwe Johnsons *Jahrestage*), Brechts Stellung gefestigt und zur – auch literaturstrategisch wichtigen – Verleihung des Nationalpreises geführt.²²⁰ Im Westen hat nicht nur eine der bei Brecht angesichts der Zeitumstände sehr seltenen Erwähnungen Josef Stalins, der im Gedicht als »des Sowjetvolkes großer Ernteleiter«²²¹ apostrophiert wird, Anlass zu Widerstand geboten, sondern auch der Umstand, dass das Gedicht in einer der großen wissenschaftlichen bzw. wissenschaftspolitischen Auseinandersetzungen Stellung bezog: in der Frage nach den Grundlagen der Genetik, dem Streit um die Erbllichkeit erworbener Eigenschaften (»Mendel« vs. »Lamarck«). Diese Auseinandersetzung, so alt wie der Darwinismus, wurde in die Systemauseinandersetzung hineingezogen, da mit Trofim D. Lysenko in der Sowjetunion ein wirkungsmächtiger Protagonist eines »schöpferische[n] Darwinismus«, eines »Sowjetdarwinismus Mitschurinscher Richtung«²²² aufgetreten war, der die (auch die sowjetische) Mendel-Genetik für eine reaktionäre Verschwörung des Westens erklärt und unter direkter Protektion Stalins kostspielige landwirtschaftliche Großprojekte zu verantworten hatte. Mit dem Fall und der »Entlarvung« Lysenkos als »Scharlatan« nach Stalins Tod (und riesigen Ernteausfällen) war ein Kapitel abgeschlossen, das in der Wissenschaftsgeschichte wahlweise als größter Betrugsfall des 20. Jahrhunderts oder als elementarer Sündenfall einer ideologischen Verirrung in den Naturwissenschaften geführt wird, ebenbürtig der »deutschen Physik« der NS-Zeit; Lysenko habe, wie einstimmig erklärt wird, die »sowjetische Genetik um Jahrzehnte zurückgeworfen«, was immer man sich darunter vorzustellen hat. Wie sich allerdings schon den Formulierungen ablesen lässt, hat die Verurteilung Lysenkos (wie immer man den »Fall« beurteilen mag) neben der westöstlichen »Systemkonkurrenz« ihren Grund auch in den Autonomieforderungen der naturwissenschaftlichen Felder; die Affäre hat andererseits auch alle Denk-

219 GBA 15, 228-238.

220 Dazu Dieckmann 2007, 68-71.

221 GBA 15, 232 (»Die Erziehung der Hirse«, 1950).

222 Lysenko 1948, 45.

alternativen in der Genetik nachhaltig beschädigt, die deterministische Genetik bildete hinfort auf Grundlage der *evolutionary synthesis* den Eckstein einer unifizierten biologischen Weltanschauung, was auch zur nicht geringen Definitionsmacht der Genetiker gegenüber anderen gesellschaftlichen Feldern führte.²²³

*Die Erziehung der Hirse*²²⁴ beruht auf einer propagandistischen Reportage *Die Volksakademie* über die sowjetische Landwirtschaft des Journalisten Genadi Fisch, die 1949 im Moskauer Verlag für fremdsprachige Literatur erschienen war und den Lysenkoismus in der ›Systemauseinandersetzung‹ vorstellte; die Schrift interveniert also in der 1948 angelaufenen internationalen Lysenko-Debatte, die der parteioffiziellen Inthronisierung einer biologischen Theorie sowie der Verurteilung ihrer Gegner folgte. Ein Kapitel von Fishs Buch befasste sich mit den ›vorwissenschaftlichen‹ Züchtungsversuchen des kasachischen Bauern Tschaganak Bersijew an Hirsesorten, auf die auch Lysenko und sein Mitarbeiterstab aufmerksam geworden waren, und der schließlich 1941 mit dem Leninorden ausgezeichnet wurde.

Brecht schlägt zunächst Eisler eine »Kantate«, »für Schulen bestimmt« zu dem Thema vor, schließlich übernimmt dann Dessau die Vertonung (1954). Ausdrücklich ist von »Kindern«²²⁵ die Rede, damit reiht sich das Werk in das quantitativ nicht sehr große, doch keineswegs marginale Werk für Kinder ein, zwischen die »Schulopern« *Jasager* und *Neinsager* und die späte Kinderlyrik für die DDR. Die Brecht-Ausgabe spricht von »Versepos«; das Gedicht umfasst 52 fünf- bis siebenhebige trochäische Vierzeiler sowie einige refrainartige, unregelmäßig wiederkehrende Zusatzstrophen in abweichenden Metren, insgesamt 351 Verse. Zwei kurze Prosaeseinschaltungen teilen das Gedicht in drei annähernd gleich große Teile: Der erste Teil berichtet von Tschaganak Bersijews Erfolgen bei der Hebung des Ertrags der Hirseernte durch ingenüöse Maßnahmen: durch züchterisches Vorgehen bei der Auswahl des Saatgutes der Folgegenerationen, Bewässerungstechniken und planmäßige Änderungen der Umweltbedingungen. Der zweite Teil zeigt den ›gemeinsamen Feldzug gegen die Dürre‹ von Akademie der Wissenschaften und Kolchosen, friedliche Produktivitätswettkämpfe unter den Kolchosen und eine Unterredung mit den Agronomen der Akademie in Moskau. Im dritten Teil werden die

223 Vielleicht wird im Zuge der gegenwärtigen Lockerung der genetischen Dogmatik durch Epigenetik und andere neuere Entwicklungen eine Neubewertung der Affäre möglich. (Auf die Initiativen zur Neubewertung des ›Falls‹ des ›Lamarckisten‹ Paul Kammerer sei hingewiesen. Auch die Naturwissenschaft hat ihre ›Geschichtsschreibung der Sieger.‹) An wissenschaftsgeschichtlicher Literatur sind zu nennen: Lecourt 1977; Medvedev 2000. Roll-Hansen (1985) betont die frühe positive Rezeption von Lysenkos Werk in der ›scientific community‹ sowie die komplexe Gemengelage zwischen Politik, Ideologie und den drängenden Bedürfnissen der Agrobiologie.

224 Zur »Erziehung der Hirse« vgl. Haase 1958, Kaulen 2009; der beste Beitrag ist Dieckmann 2007.

225 GBA 15, 449 (Nachlassmaterial).

Hitlertruppen durch die Allianz von Kolchosen und Roter Armee aus dem Land gejagt.

Für Brecht gehört die *Erziehung der Hirse* in einen älteren Motivstrang. Die Produktions- und Verwertungsbedingungen des Getreides und der Lebensmittel sind ein altes Thema Brechts; die Schwierigkeiten der Darstellung von Börsengeschäften führten damals zum Interesse am Marxismus. Anders als beim anderen Zentralmotiv der frühen zwanziger Jahre, dem abstrakten ›Kampf‹, wird jetzt ein tragfähiges dramatisches Motiv gefunden, das in der *Johanna* zum großen abendfüllenden Thema werden kann; dramatisch, aber auch antidramatisch genug, dass die anderen thematisch-ideologischen Aspekte des früheren Werkes in Perspektive gerückt werden können: das Thema von Individualität und Identität, mit dem sich ästhetisch die Frage nach dem Status des Protagonisten verbindet, die Frage der Stadt und der Lebensbedingungen der Moderne und die Frage der *agency*, die von individueller Selbstbehauptung in die eines politischen Projekts mündet, das nicht die Frage nach dem Verhalten in einer als System erst zu erkennenden Welt, sondern das System als Ganzes zur Disposition stellt. Dazu gehören Brot und Nahrung bei Brecht zu jenen ›Genüssen‹, an denen sich ein programmatischer Materialismus unmittelbar an Lebenskunst anschließen lässt, der ›Stoffwechsel‹ von der landwirtschaftlichen Produktion über die Bereitung des Brotes (*Der Brotkönig lernt Brotbacken*), von der Frage der Verteilung hin zur Art und Weise des Verzehrs. (In gattungshistorischer Perspektive wäre auch an Frank Norris' *Epic of the Wheat* – 1901-1903 – zu denken, neben Upton Sinclair ein wichtiger Prätext der *Heiligen Johanna*.)

Brechts Epos zeigt eine Reihe von Abweichungen von seiner Vorlage (Fisch), die den Status des Unternehmens einzuschätzen erlauben. Vor allem der ›Nomade‹ Bersijew wird von einer Episodenfigur zum Titelhelden erhoben, die Wissenschaftler, auch Lysenko, werden im Gedicht damit zu Randfiguren. Beiden Texten ist das Motiv von der ›Weisheit des Volkes‹ zwar gemeinsam, viel ernster genommen wird es bei Brecht. Hier gibt es eine Entdeckung zu vermelden, die Bersijew macht, motiviert durch die ›Vertreibung der Beis‹ und die Gründung der Kolchose; indem er die Hirse ›wie ein Kind‹ behandelt, erfährt er in planmäßigen Experimenten, woran es ihr mangelt und kann sie schließlich zu ungeahnter Produktivität ›erziehen‹. Produktion und Produktivität haben bei Brecht den Status einer Letztbegründung, aber auch die Semantik von Lebenssteigerung: der Kommunismus ist die »vor allem die Produktion betreffende Lehre«,²²⁶ und die Kultur ist etwas »von der gesamten Produktivität der Völker Untrennbares«. ²²⁷ So registriert auch das in einfachem Duktus gehaltene Gedicht fünfmal in derselben Wendung die Progression des Hirseertrags in »Doppelzentner[n] pro Hektar« (Z. 198, 212,

226 GBA 22.1, 290 (»Die ungleichen Einkommen«, 1937).

227 GBA 22.1, 325 (»[Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur]«, 1937).

227, 250, 333), von 25 auf 201. Mit den Zeilen »Aus fuhr das Geschlecht der Agronomen|In die süd- und östliche Erzeugungsschlacht« (Z. 140f.) wird zwar gewiss auch ein Beleg für die »Enge« geliefert, »in die die preisende Gattung wie das sozialistisch Positive insgesamt sich damals getrieben sahen«,²²⁸ »Erzeugung« ist aber auch das Wort, das Brechts *Manifest* als epische Übersetzung von »Produktion« eingeführt hatte.

Die Zeitstruktur des Gedichts überblendet drei Zeitebenen: die natürliche, zyklische Zeit des Idyllenchronotopos (Bachtin), die von der Abfolge der Jahreszeiten gegliedert wird (»Idylle«), und zu der die Nachbarschafts- und Gastfreundschaftspraktiken Bersijews gehören, der seine Gäste mit Fisch, Tee und Gesprächen traktiert (Str. 15, Z. 96-128); die historische Zeit von Oktoberrevolution und Hitlerkrieg, die nicht, wie angesichts der Idyllenzeit erwartet werden könnte, als kontingent gesetzt wird, sondern einer eigenen historischen Notwendigkeit folgt, die den »Kampf« um die Hirseproduktion in das heroische Register einschreibt (»Gegen Hitler kämpfte Mensch und Ähre«, Z. 318) und damit auf die heroische Epik verweist. Als dritte Zeitebene lässt sich die immanente Progresszeit der Erntesteigerungen, der Produktivierung der Natur ansprechen, die den Idyllenchronotopos der kasachischen Kolchose übersteigt. Die antizipatorische Rationalität der im Gedicht vertretenen Wissenschaft wird in einem viermal wiederholten Refrain in einer komplexen proleptischen Wendung als konkrete Utopie gefeiert:

*Träume! Goldnes Wenn!
Sieh die schöne Flut der Ähren steigen
Säer, nenn
Was du morgen schafft, schon heut dein eigen!*

Das »Versepos« (»Versepistel«, »Lehrgedicht«, »Chorwerk«²²⁹) ist somit ein Gedicht über wissenschaftlichen Landbau; eine Kantate für Kinder; ein Versidyllion in Zeiten des Krieges; ein Gedicht, das unübersehbar mehr die »Weisheit der Volkes«²³⁰ als den einzelnen Genius feiert und das in der trochäischen Versstruktur an epischen Versmaßen slawischer (oder romanischer) »Volks-«Epik orientiert ist.²³¹ Damit gehört das Gedicht in die Tradition der Aufnahmen »volksepischer« Elemente, wobei es gegen den Rückfall in den sentimentalischen romantischen »Volkston« schon durch die Sprache der »Doppelzentner« gerüstet ist.

Seit Goethes Übertragung der sog. *Hasanaginica* (als »Klagesang von der edlen Frauen des Asan Aga«), erstmals mitgeteilt von Alberto Fortis im *Viaggio in Dalmazia* (1774), für Herders Volkslieder-Projekt, ist der serbische

228 Mennemeier 1982, 158.

229 Kaulen 2009.

230 GBA 12, 311 (»Große Zeit, vertan«, 1953).

231 So Dieckmann 2007. – Mennemeier nennt es »zugleich Lehr- und Preisgedicht in volkstümlicher epischer Gestalt« (1982, 156).

Epenvers in der deutschsprachigen Literatur bekannt («Was ist Weißes dort am grünen Walde? | Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?»). In Brechts Version, wenn es denn eine ist, fehlen wichtige Signale dieses Verses (dekasyllabisch, Zäsur nach der vierten Silbe, Tendenz zum Trochäus, klingende Kadenz, ungereimt): variable Silbenzahl, (vollständiger oder halber) Kreuzreim, mangelnde Erkennbarkeit der Zäsur und alternierende Kadenzen («Tschaganak Bersijew, der Nomade | Sohn der freien Wüsteneien im Land Kasakstan | In den Steppen am Fluß Uil, wermutbewachsen | Ließ er nieder sich und baute Hirse an.» Z. 3-6). An einigen Stellen ist die Allusion an dieses Versmaß am Stropheneingang erkennbar: »Zeigend große, weiße Hirsekörner« (Z. 116); »Altes Weidland wählten sie im Frühling« (Z. 281); »Laßt uns so mit immer neuen Künsten« (Z. 339).

Diese spezifische Kombination widersprüchlicher Genrekonventionen,²³² der komplexe Mäander des nur scheinbar einfachen Textes durch die Voraussetzungssysteme der Poetikgeschichte, macht die Signatur des Gedichts aus, weil sie ihre genaue Entsprechung im Programm des Textes hat: Es geht – wie in den *Georgica* Vergils – um Agrartechnologie (aber entlang der Potenzen der Natur), um Bauern (aber in Kolchonen organisierte) und um eine doppelte Pädagogik. Einerseits wird die Botschaft von und in der Haltung einer fröhlichen, »grünen« Wissenschaft verkündet («Laßt uns so mit immer neuen Künsten | Ändern dieser Erde Wirkung und Gestalt | Fröhlich messend tausendjährige Weisheit | An der neuen Weisheit, ein Jahr alt.» Z. 339-342); zum anderen, und deshalb heißt der Text »Die Erziehung der Hirse«, eine Pädagogik *der* Natur. Im (»lamarckistischen«) Bezugssystem des Textes ist die Hirse Objekt einer solchen Naturpädagogik, die der Nomade aus der Menschenpädagogik entwickelt, ohne zu wissen, dass er damit in einer biologischen Kontroverse Stellung nimmt: »Ich erzieh sie, sprach der Alte, »wie *mein* Kind | Bis sie tapfer wie ein Reiter, wie ein Mullah listig | Unschlagbar durch Unkraut, Rauch und Dürrewind.« (Z. 110-112, Hervorh. W.M.) Lysenko, in der Tradition des russischen Züchters Mitschurin, »verhört« die »launische Stepentochter«, die Hirse: »In Lyssenkos Treibhaus, fern in Moskau, sagte | Aus sie, was ihr hilft und was sie stört.« (Z. 136-138) Die Hirse will »verschweigen«, was sie an der in ihr angelegten Produktivität hindert; »sagt« sie »aus«, kann Ly-

232 Durch die stilistische Reduktion vermeidet das Gedicht die kaum mehr lesbare schematische Propagandaprosa der Vorlage im Stil des »sozialistischen Realismus«. Der Kommentar verweist für Fisch auf die Technik von Tretjakovs »Bio-Interview« («Feld-Herren«, 1930), einer Art von aktivistischem »embedded journalism« an der Produktionsfront – eine neue Mediengattung, auf die Walter Benjamins »Der Autor als Produzent« (1934) aufmerksam gemacht hat, in einer Schrift also, die selbst wieder stark von Brecht geprägt ist. Nicht nur ist der Duktus von Fischs Reportage sehr weit von Tretjakov entfernt, die Schrift verleugnet auch nirgendwo die gedankliche Nähe zu jenem »Stalinismus«, dem Tretjakov zum Opfer gefallen ist.

senko ihr »Hilfe im harten Kampf der Arten untereinander«²³³ leisten und »im Kampf gegen ihre schlimmsten Feinde« beistehen.²³⁴

Im Denkhorizont des Lamarckismus ist das alles nur bedingt metaphorische oder personifizierende Rede.²³⁵ Die »Natur« des Lamarckismus ist eine Natur, die von »Organismen plastischer Natur«²³⁶ bevölkert ist, mit hoher Durchlässigkeit zwischen Organismus und Umwelt, die Grenzen der Arten können »liquidiert«, d. h. verflüssigt, aufgelockert werden (Iwan W. Mitschurin); Organismen wie Arten können lernen, sich verwandeln (lassen), eine Welt, die Ernst Blochs Materialismus der Natur und Bruno Latours Aktanten viel ähnlicher ist als der modernen Genetik. Es ist eine Wissenschaft, die mehr eine Soziologie als eine Anatomie oder Morphologie der Pflanze vorschlägt, eine eingreifende Wissenschaft, die »der Feind des Zufalls«²³⁷ ist, dem sich die »harten« Genetiker (Mendel, Morgan, Weismann) verschrieben haben; gegen den Zufall stellt sich eine »erziehende« Naturwissenschaft. Zudem ist es eine Biologie, die sich nicht scheut, wie Darwin auf die Erfahrungen der Praktiker und Züchter zurückzugreifen und wie sie immer ganze Bündel von Umwelteinflüssen und ganze Bündel von Maßnahmen zusammenzunehmen (anstatt – wie die »Genetiker« – Organismen mit Kolchizin und Radium zu traktieren und auf die Folgen der Mutationen in den Tochtergenerationen zu warten). Neue echte Arten können – wie im damals berühmten »Zaubergarten« Mitschurins – durch Veränderung der Umweltbedingungen hervorgerufen und erblich stabilisiert werden. Es ist diese Biologie, auf die sich Brecht verlässt:

Zehnmal mehr war's, als in frühen Jahren.
All den Winter, um die Ofenglut geschart

233 Fisch 1949, 28.

234 Das Bild vom »Verhör« ist, im Zeitkontext, sicher das unheimlichste in beiden Texten; bei Fisch endet das Verhör so: »Und die Hirse sagte es ihm. Alle ihre Geheimnisse vertraute sie ihm an ...« (Fisch 1949, 28) Der staatsterroristische Paternalismus dieser Stelle kann sich allerdings auf den Topos von der Folterbank, auf die die Natur zu spannen sei, damit sie ihre Geheimnisse preisgebe, und das »natura parendo vincitur« berufen, Topoi aus der Frühzeit der experimentellen Naturwissenschaft. Brecht hat versucht, die Stelle anzumildern, indem er die Strophe beginnen lässt: »Nicht die Hirse war die Angeklagte« (Z. 135).

235 Russland war um die Jahrhundertwende ein Treibhaus alternativer Evolutionstheorien, vgl. Rogers 1974 und Vucinich 1988. Gerade in der russischen Tradition war – in einem Land großer leerer Flächen – der malthusianische Impuls des Darwinismus wenig plausibel, dagegen war die Biogeographie von großem Interesse (Akklimation). Mit Kropotkin hatte die russische Linke einen Vertreter eines Evolutionismus, der nicht den Kampf, sondern die Solidarität gegen eine widrige Umwelt betonte. In der Linken waren – nicht nur in Russland – lamarckistische Argumente besonders plausibel (»nurture« vs. »nature«); Stalin, aber auch Chruschtschow waren in einer lamarckistischen Denkwelt aufgewachsen, Lenin hatte den Antimendelianer Mitschurin persönlich gefördert, vgl. Medvedev 2000, pass.

236 Lysenko 1945, 38.

237 Lysenko 1945, 203 (i. O. gesperrt).

Lobten sie im Aul Bersijews Hirsearten
 Doch der Alte *sann auf eine neue Art*. (Z. 200-203, Hervorh. W.M.²³⁸)

* * *

ENVOI. – Ein Resümee ist hier nicht zu ziehen. Die Gattungen haben uns nicht verlassen und werden das so bald nicht tun. Betrachtet man etwa eine umsichtig ausgebaute Autorposition wie die Peter Handkes näher, zeigen sich sehr ähnliche Wege zur Gattung, die dennoch nicht mit jenen der Jahrhundertwende zu verwechseln sind, auch wenn sie mitunter auf deren Lösungen rekurrieren. Neigt Handke zu ›Hofmannsthal‹, ist ihm doch auch ›Brecht‹ – und, trotz allem, Brecht, nicht fremd. (In einem Text *Die Literatur ist romantisch* von 1966 hat Handke gegen Brecht polemisiert, weil er dessen Hexameter-Version des *Kommunistischen Manifests* entpolitisiert fand.) Beider Gesten, paradigmatische Gesten der Literatur des 20. Jahrhunderts, sind in seinem Werk zu finden; mit *Die Wiederholung* (1986) hat Handke die vielleicht am weitesten vorgeschobene Position des Romans gegen das Epos hin bezogen. In seinem epischen Projekt in den achtziger und neunziger Jahren finden sich Modelle wie die ›Teilnahme‹; in Handkes Texten werden viele jener Lösungen erprobt, die die literaturwissenschaftliche Gattungstheorie vorgeschlagen hat: das Universalienproblem der mittelalterlichen Philosophie, die Wittgensteinschen Familienähnlichkeiten, Gesetzesfragen, Institutionentheorien und Pakte (wie im »Erzählpakt« des *Bildverlusts*, 2002), Naturformen, Sprechakte. Das alles sollte als Beleg für die Triftigkeit der Gattungskategorie bis heute gelten dürfen.

238 Bersijew agiert also nicht bloß als ›mendelnder‹ Züchter, wie Dieckmann meint (2007, 65).

Literatur

- Abrahams, Roger D.: Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics. In: *The Journal of American Folklore* 106 (1993), 3-37
- Abrams, M.H.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. [1953] London, Oxford, New York 1971
- Addison, Joseph: *The Works of J.A. Complete in three volumes. Embracing the whole of the »Spectator« &c.* Bd. 1. New York 1837
- Adler, Jeremy D.: »Eine fast magische Anziehungskraft«. Goethes »Wahlverwandschaften« und die Chemie seiner Zeit. München 1987
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973 (stw 2)
- Adorno, Theodor W., Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Frankfurt a. M. 2006
- Agrippa v. Nettesheim, (Heinrich Cornelius): *Die magischen Werke und weitere Renaissance-traktate*. Hg. u. eingel. v. Marco Frenschkowski. Wiesbaden 2008
- Albert, Claudia: »Das schwierige Handwerk des Hoffens«. Hanns Eislers »Hollwooder Liederbuch«. Stuttgart 1991
- Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. Nachdruck d. 2., erw. Aufl. d. Originalausg. München 1989 (Beck'sche Reihe 389)
- Algazi, Gadi: Eine gelernte Lebensweise: Figurationen des Gelehrtenlebens zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 30 (2007), 107-118
- Almási, Gábor: Humanisten bei Hof. Öffentliche Selbstdarstellung und Karrieremuster. In: Thomas Maissen, Gerrit Walther (Hg.): *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*. Göttingen 2006, 155-165
- Alt, Peter-André: Das Problem der inneren Form. Zur Hölderlin-Rezeption Benjamins und Adornos. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61 (1987), 531-562
- Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*. 2 Bde. München 2000
- Amann, Klaus: Stifter und Heckenast. Literarische Produktion zwischen Ästhetik und Ökonomie. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 27 (1978), 47-58
- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Erw. Neuausg. Frankfurt a. M. 1996
- Apel, Friedmar: *Die Kunst als Garten. Zur Sprachlichkeit der Welt in der deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 1983 (Beih. zum *Euphorion* 20)
- Arnim, Achim v., Clemens Brentano: *Freundschaftsbriefe*. Vollst. krit. Ed. v. Hartwig Schultz. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1998 (Die Andere Bibliothek, 157 f.)
- Arnim, Bettina v.: *Werke*. Im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar hg. v. Heinz Härtl. Bd. 2: *Die Günderode*. Clemens Brentanos Frühlingskranz. Berlin 1986
- Arnim, Bettine v.: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. v. Walter Schmitz. Bd. 1: *Clemens Brentano's Frühlingskranz. Die Günderode*. Frankfurt a. M. 1986 (»WuB«)
- Ash, Mitchell G.: *Gestalt psychology in German culture, 1890-1967. Holism and the quest for objectivity*. Cambridge 1995 (Cambridge studies in the history of psychology)
- Assmann, Aleida: *Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien der Neuzeit*. In: A. A., Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. V.1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*. München 1997, 263-280
- Assmann, Jan: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München, Wien 2005

- Atkins, Stuart: Goethe und die Renaissancelyrik. In: Hans Reiss (Hg.): Goethe und die Tradition. Frankfurt a. M. 1972 (Wiss. Paperbacks Literaturwissenschaft 19), 102-129
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. [1946] 8. Aufl. Bern, Stuttgart 1988
- Auerbach, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006 (Palaestra 323)
- Aumüller, Matthias: Innere Form und Poetizität. Die Theorie Aleksandr Potebnjas in ihrem begriffsgeschichtlichen Kontext. Frankfurt a. M. u. a. 2005 (Slavische Literaturen 35)
- Aurnhammer, Achim (Hg.): Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Berlin, New York 1995 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte N.F. 3)
- Aust, Hugo: Literatur des Realismus. 2., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 1981 (SM 157)
- Aust, Hugo: Novelle. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2006 (SM 256)
- Azzouni, Safia: Günther Müller. In: Christoph König (Hg.): Internationales Germanistenlexikon 1800-1950. Berlin, New York 2003, 1281-1283
- Baasner, Rainer: Günther Müllers morphologische Poetik und ihre Rezeption. In: Wilfried Barner, Christoph König (Hg.): Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Frankfurt a. M. 1996 (FTB 12963), 256-267
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. [1965] Übers. v. Gabriele Leupold. Hg. u. m. einem Vorwort vers. v. Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1995
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. [1975] Frankfurt a. M. 1989 (fw 7418)
- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Übers. v. Adelheid Schramm. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985 (Ullstein Materialien 35228)
- Balzac, Honoré de: La comédie humaine. Hg. v. Pierre Citron. Bd. 1: Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Paris 1965
- Balzer, Bernd: Der Löwenbändiger: Goethes Einfluss auf die deutsche Novelle. In: Zagreber germanistische Beiträge 18 (2009), 245-255
- Baridon, Michel: Science and literary criticism. In: Hugh Barr Nisbet, Claude Rawson (Hg.): The Cambridge History of Literary Criticism. 4: The Eighteenth Century. Cambridge 1997, 778-797
- Barnes, Barry, David Bloor, John Henry: Scientific Knowledge: A Sociological Analysis. Chicago 1996
- Barthes, Roland: S/Z. Aus d. Frz. v. Jürgen Hoch. Frankfurt a. M. 1976
- Barthes, Roland: Sade, Fourier, Loyola. Übers. v. Maren Sell u. Jürgen Hoch. Frankfurt a. M. 1986 (stw 585)
- Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Hg. v. Éric Marty. Aus d. Frz. v. Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2008 (es 2529)
- Batteux, Charles: Les beaux arts reduits à un même principe. Nouvelle ed. Paris 1747
- Batteux, Charles: Einschränkung der schönen Künste auf Einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen [von Johann Adolf Schlegel]. Leipzig 1751
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1750/58). Übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Lat.-dt. 2., durchges. Aufl. Hamburg 1988 (Philosophische Bibliothek 355)
- Bausinger, Hermann: Formen der »Volkspoesie«. Berlin 1968 (Grundlagen der Germanistik 6)
- Bausinger, Hermann: Art. »Naturpoesie«. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. 8. Berlin, New York 1999, Spp. 1273-1280
- Becker, Karina: Der andere Goethe. Die literarischen Fragmente im Kontext des Gesamt-

- werks. Frankfurt a. M. u. a. 2012 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 47)
- Becker, Sabina: »Weg ohne Rückkehr« – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil. In: Wilhelm Haefs (Hg.): Nationalsozialismus und Exil 1933-1945. München 2009 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 9), 245-265
- Becker-Cantarino, Barbara: Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 2000
- Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart, Weimar 1995
- Begemann, Christian: »Realismus« oder »Idealismus«? Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifters Kunstbegriff. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 3-17
- Begemann, Christian: Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters. In: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt (Hg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2002, 92-126
- Behler, Ernst: Die Zeit der Romantik. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): Handbuch der deutschen Erzählung. Düsseldorf 1981, 115-129
- Behler, Ernst: Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie. In: Helmut Schanze (Hg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 609), 194-243
- Behrens, Irene: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst – vornehmlich vom 16. bis zum 19. Jahrhundert: Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle 1940
- Beilein, Matthias: Ein erweitertes Feld. (Rez. zu: Markus Joch, Norbert Christian Wolf [Hg.]: Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005). In: Journal of Literary Theory Online, 2007. <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/5/168> (1. 3. 2013)
- Benda, Oskar: Der gegenwärtige Stand der Literaturwissenschaft. Eine erste Einführung in ihre Problemlage. Wien, Leipzig 1928
- Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. Hg. v. Theodor W. Adorno-Archiv. Bd. 2: 1919-1924. Hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 1996
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. 7 Bde. u. Suppl. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1972-1999 (»GS«)
- Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Hg. u. m. einem Nachwort vers. v. Rolf Tiedemann. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1981 (es 172)
- Benne, Christian: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin, New York 2005 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 49)
- Bennett, Tony: Outside Literature. London, New York 1990
- Benseler, Frank (Hg.): Georg Lukács. München 1973 (text + kritik 39/40)
- Benthien, Claudia, Hans Rudolf Velten (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neuere Theoriekonzepte. Reinbek 2002 (re 55643)
- Bergdolt, Klaus: Naturwissenschaften und humanistisches Selbstverständnis. In: Thomas Maissen, Gerrit Walther (Hg.): Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur. Göttingen 2006, 103-124
- Bergengruen, Maximilian: Multiple Magie. Zur Verwandlung psychiatrischen Wissens in Hofmannsthals »Andreas«-Fragmenten. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): »Alle Welt ist medial geworden.« Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne. Internationales Darmstädter Musil-Symposium. Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur 4), 53-71
- Berger, Klaus: Formen und Gattungen im Neuen Testament. Tübingen, Basel 2005 (UTB 2532)
- Berger, Peter L., Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einl. v. Helmuth Plessner. Übers. v. Monika Plessner. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1972 (Conditio humana)

- Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung. [1907] Dt. v. Gertrud Kantorowicz. Zürich [1967] (Nobelpreis für Literatur 27/1927)
- Bernstein, Eckhard: Humanistische Standeskultur. In: Werner Röcke, Marina Münkler (Hg.): Die Literatur im Übergang von Mittelalter zur Neuzeit. München, Wien 2004 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1), 97-129
- Bertolt-Brecht-Archiv (Hg.): Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Bearb. v. Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt u. Heidrun Loeper. Frankfurt a. M. 2007
- Biagioli, Mario: Galileo, Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism. Chicago, Ill. 1993
- Bialostosky, Don: Genres from life in Wordsworth's art: ›Lyrical Ballads‹ 1798. In: Tilotama Rajan, Julia M. Wright (Hg.): Romanticism, History, and the Possibilities of Genre. Re-forming literature 1789-1837. Cambridge 1998, 109-121
- Biedermann, Woldemar Frh. v. (Hg.): Anhang an Goethes Werke: Abtheilung für Gespräche. Bd. 2: 1805-1810. Leipzig (1889)
- Biere, Florentine: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. Würzburg 2012 (Philologie der Kultur 6)
- Bies, Michael, Michael Gamper (Hg.): Gattungswissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen 2013
- Billot, Louis: De Inspiratione Sacrae Scripturae theologica disquisitio. 4. Aufl. Rom 1929
- Birus, Hendrik: »Bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge.« Goethes und Hofmannsthal's Singspiele und Opern. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2002, 270-295
- Birx, H. James: Evolution. In: Stefan Lorenz Sorgner, H. J. B., Nikolaus Knopffler (Hg.): Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch. Reinbek 2008 (re 55691), 297-308
- Blair, Ann: Natural philosophy and the »new science«. In: Glyn P. Norton, Hugh Barr Nisbet (Hg.): The Renaissance. Cambridge 1999 (The Cambridge history of literary criticism 3), 449-457
- Blair, Hugh: A Critical Dissertation on the Poems of Ossian. In: Howard Gaskill (Hg.): The Poems of Ossian and related works. With an introduction by Fiona Stafford. Edinburgh 2002, 343-408
- Blasberg, Cornelia: Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten. Freiburg i.Br. 1998 (Rombach Litterae 48)
- Blaschke, Bernd: »Bin die Verschwendung, bin die Poesie«. Überfluss und Verausgabung in Goethes »Faust« und seinen Kontexten. In: Christine Bähr u. a. (Hg.): Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens. Bielefeld 2009, 173-191
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. [1954-1959] Frankfurt a. M. 1985 (Werkausgabe 5; stw 554)
- Blunt, Wilfrid: Linnaeus. The Compleat Naturalist. [1971] London 2004
- Bluhm, Lothar: Grimm-Philologie. Beiträge zur Märchenforschung und Wissenschaftsgeschichte. Hildesheim, Zürich, New York 1995 (Schriftenreihe Werke der Brüder Jacob Grimm und Wilhelm Grimm 2)
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1993 (stw 592)
- Bogdal, Klaus-Michael: Wissenskanon und Kanonwissen. Literaturwissenschaftliche Standardwerke in Zeiten disziplinären Umbruchs. In: Text+Kritik, Sonderband IX: Literarische Kanonbildung, München 2002, 55-89
- Böhler, Michael: Nachwort. In: Wilhelm v. Humboldt: Schriften zur Sprache. Hg. v. M. B. Stuttgart 1995 (RUB 6922), 228-258
- Bohley, Johanna: Christian Gottfried Nees von Esenbeck. In: Thomas Bach, Olaf Breidbach (Hg.): Naturphilosophie nach Schelling. Stuttgart-Bad Cannstatt 2005 (Schellingiana 17), 371-399
- Böhme, Hartmut: Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahr-

- hundreds und ihre hermetische Tradition. In: H. B.: Natur und Subjekt. Frankfurt a. M. 1988 (es 1470), 179-211
- Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin 2001 (Philologische Studien und Quellen 170)
- Bollacher, Martin: Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs. Tübingen 1969 (Studien zur deutschen Literatur 18)
- Bölsche, Wilhelm: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik. [1887] Mit zeitgen. Rezensionen u. einer Bibliographie der Schriften Wilhelm Bölsches neu hg. v. Johannes J. Braakenburg. München, Tübingen 1976 (Deutsche Texte 40)
- Bomers, Jost: Der Chandosbrief – die »nova poetica« Hofmannsthals. Stuttgart 1991
- Bonnet, Charles: Charles Bonnets Systemtheorie und Philosophie organisierter Körper. Übers. aus d. Frz., mit einer Einl. u. Anm. hg. v. Tobias Cheung. Frankfurt a. M. 2005 (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften 297)
- Borchmeyer, Dieter: Der Zauberflöte zweiter Teil – Handlungsverlauf und Deutungsaspekte. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. v. Friedmar Apel u. a. Bd. I/6: Dramen 1791-1832. Hg. v. D. B. u. Peter Huber. Frankfurt a. M. 1993 (BDK 97), 1052-1062
- Borchmeyer, Dieter: Goethe, Mozart und die »Zauberflöte«. [1994] In: D. B.: Mozart oder Die Entdeckung der Liebe. Frankfurt a. M., Leipzig 2005, 251-279
- Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Studienausgabe. Weinheim 1998
- Bornscheuer, Lothar: Art. »Topik«. In: Klaus Kanzog (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. Bd. 4. Berlin, New York 1984, 454-475
- Bosse, Heinrich: Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), 171-207
- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a. M. 1974 (stw 107)
- Bourdieu, Pierre: Die politische Ontologie Martin Heideggers. [1975] Frankfurt a. M. 1988 (es 1514)
- Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft. Übers. v. Cordula Pialoux u. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1979 (stw 291)
- Bourdieu, Pierre: Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen. Aus d. Frz. v. Ulrich Raulff u. Bernd Schwibs. Berlin 1989
- Bourdieu, Pierre: Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien 1990
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russler. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1991 (stw 658) (Bourdieu 1991a)
- Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum und »Klassen«. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Übers. v. Bernd Schwibs. Mit einer Bibliographie der Schriften Pierre Bourdieus v. Yvette Delsaut. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991 (stw 500) (Bourdieu 1991b)
- Bourdieu, Pierre: Rede und Antwort. [1987] Aus d. Frz. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1992 (es 1547) (Bourdieu 1992a)
- Bourdieu, Pierre: Homo academicus. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1992 (stw 1002) (Bourdieu 1992b)
- Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Übers. v. Günter Seib. Frankfurt a. M. 1993 (stw 1066)
- Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. [1991] In: Louis Pinto, Franz Schultheis (Hg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von P. B. u. a. Konstanz 1997 (édition discours 4), 33-147

- Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns.* Aus d. Frz. v. Hella Beister. Frankfurt a. M. 1998 (es 1985)
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* [1992] Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M. 1999
- Bourdieu, Pierre: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft.* Aus d. Frz. von Achim Russer. Frankfurt a. M. 2001 (stw 1695)
- Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft.* Aus d. Frz. v. Jürgen Bolder. Frankfurt a. M. 2005
- Bourdieu, Pierre u. Loïc J. D. Wacquant: *Reflexive Anthropologie.* Aus d. Frz. v. Hella Beister. Frankfurt a. M. 2006 (stw 1793)
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen.* Frankfurt a. M. 1979 (es 921)
- Bowler, Peter J.: *The Eclipse of Darwinism. Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900.* Baltimore u. a. 1983
- Bowler, Peter J.: *The Fontana History of the Environmental Sciences.* London 1992
- Boyle, Nicholas: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit.* Bd. I: 1749-1790. Aus d. Engl. übers. v. Holger Fliessbach. Frankfurt a. M. 2004 (it 3025)
- Boyle, Nicholas: *Goethe. The poet and the age.* Vol. II: *Revolution and renunciation.* Oxford 2000
- Brand, C. P.: *Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry.* In: *Modern Language Review* 62/2 (1967), 256-266
- Branscombe, Peter: *W. A. Mozart: Die Zauberflöte.* Cambridge 1991
- Braun, Julius: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen.* Bd. 1: 1773-1786. Berlin 1883
- Braunbehrens, Volkmar: *Mozart in Wien.* 4. Aufl. München 1989 (SP 8223)
- Brauneck, Manfred, Christine Müller (Hg.): *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900.* Stuttgart 1987
- Braungart, Wolfgang: »Aus den Kehlen der ältesten Müttergens«: über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 41 (1996), 11-32
- Brecht, Bertolt: *Die Maßnahme.* [1930] Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a. M. 1972 (es 415)
- Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* 30 Bde. In 32 Tln. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988-1999 (»GBA«)
- Breidbach, Olaf: *Goethes Metamorphosenlehre.* München 2006
- Breitinger, Johann Jacob: *Critische Abhandlung von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert.* Zürich 1740
- Brennan, Timothy: *The national longing for form.* In: Homi K. Bhabha (Hg.): *Nation and narration.* London 1990, 44-70
- Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman.* Hg. v. Ernst Behler. Stuttgart 1995 (RUB 9394)
- Breuer, Dieter: *Oberdeutsche Literatur 1565-1650. Deutsche Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in frühabsolutistischer Zeit.* München 1979 (*Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 11)
- Briggs, Charles L.: *Metadiscursive Practices and Scholarly Authority in Folkloristics.* In: *The Journal of American Folklore* 106 (1993), 387-434
- Briggs, Helen M.: *Tasso's Theory of Epic Poetry.* In: *Modern Language Review* 25/4 (1930), 457-473
- Broch, Hermann: *Hugo von Hofmannsthal's Prosaschriften (Dritte Fassung).* [1950] In:

- H. B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 9/1: Schriften zur Literatur 1: Kritik. Frankfurt a. M. 1975 (st 246), 300-334
- Brogan, T. V. F.: Art. »Rules«. In: Alex Preminger, T. V. F. Brogan (Hg.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton 1993, 1099-1101
- Bronnen, Arnolt: *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. [1973] 3. Aufl. Berlin 1981
- Brown, Jane K.: An den Grenzen des Möglichen: Goethe und »Die Zauberflöte«. In: Mathias Mayer (Hg.): *Modell Zauberflöte: Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*. Hildesheim 2007 (Echo 10), 187-200
- Brown, Jane K.: »The Monstrous Rights of the Present«: Goethe and the Humanity of »Die Zauberflöte«. In: *Opera Quarterly* 28/1-2 (2012), 5-19
- Brüggemann, Diethelm: Makarie und Mercurius, Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre als hermetischer Roman. Berlin u. a. 1999 (Germanic Studies in America 70)
- Brummack, Jürgen: Herders Theorie der Fabel. In: Gerhard Sauder (Hg.): *Johann Gottfried Herder 1744-1803*. Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 9), 251-266
- Buch, David J.: Fairy-Tale Literature and »Die Zauberflöte«. In: *Acta musicologica* 64/1 (1992), 30-49
- Buch, David J.: Der Stein der Weisen, Mozart, and collaborative Singspiels at Emanuel Schikaneder's Theater auf der Wieden. In: *Mozart-Jahrbuch* (2000), 91-126
- Buch, David J.: »Die Zauberflöte«, Masonic Opera, and Other Fairy Tales. In: *Acta musicologica* 76/2 (2004), 193-219
- Bucharin, Nikolaj L.: Über die Formale Methode in der Kunst. (Stenogramm einer Rede, gehalten in der Diskussion »Kunst und Revolution« am 13. März 1925). In: Hans Günther, Karla Hielscher (Hg.): *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*. Übers. v. H. G. u. K. H. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976 (Ullstein Buch 3215), 56-68
- Bucher, Max u. a. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*. 2 Bde. Stuttgart 1975
- Büchner, Georg: *Dichtungen*. Hg. v. Henri Poschmann unter Mitarbeit v. Rosemarie Poschmann. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2006 (DKV-TB 13) (»SW 1-2«)
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 2000 (stw 1471)
- Bucquet-Radczewski, Jutta: *Die neuklassische Tragödie bei Paul Ernst (1900-1910)*. Würzburg 1993
- Buffon, Georges Louis Leclerc de: *Histoire naturelle, générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy*. 1749-1788. Buffon et l'histoire naturelle: l'édition en ligne. Paris: CNRS, <http://www.buffon.cnrs.fr/> (1. 12. 2011)
- Buffon, Georges Louis Leclerc de: *Allgemeine Naturgeschichte. Eine freye mit einigen Zusätzen vermehrte Übersetzung nach der neuesten französ. Ausgabe*. 7 Bde. Berlin 1771-1774
- Bühler, Benjamin, Stefan Rieger: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006 (es 2459)
- Bulang, Tobias: Die Rettung der Geschichte in Adalbert Stifters »Nachsommer«. In: *Poetica* 32 (2000), 373-405
- Bultmann, Christoph: Herder als Schüler des Philologen Michaelis. Zur Rigaer Erstfassung der »Archäologie«. In: Brigitte Poschmann (Hg.): *Bückerburger Gespräche über Johann Gottfried Herder 1988. Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. Rinteln 1989, 64-80
- Bultmann, Rudolf: *Die Geschichte der synoptischen Tradition. Mit einem Nachw. v. Gerd Theißen*. 2., neubearb. Aufl. Göttingen 1931 (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 29 = N. F. 12)
- Bunge, Hans: »Das Manifest« von Bertolt Brecht. Notizen zur Entstehungsgeschichte. In: *Sinn und Form* 15/2-3 (1963), 184-203

- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. [1860] Hg. u. mit einer Einf. v. Walther Rehm. Stuttgart 1999 (RUB 6837)
- Burdorf, Dieter: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart, Weimar 2001
- Bürger, Christa: Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze. In: Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M. 1982 (es 1089), 7-39
- Bürger, Gottfried August: Sämtliche Werke. Hg. v. Günter u. Hiltrud Häntzschel. München 1987
- Burkard, Thorsten u. a. (Hg.): Politik – Ethik – Poetik: Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens. Berlin 2011 (Diskursivierung von Wissen in der Frühen Neuzeit 1)
- Burke, Edmund: Reflections on the Revolution in France. [1790] Ed. with an Introduction and Notes by L(eslie) G. Mitchell. Oxford 1999 (Oxford World's Classics)
- Burke, Kenneth: A Grammar of Motives. Berkeley, Los Angeles 1969
- Burke, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. [1972] München 1988 (dtv 10972)
- Burke, Peter: Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit [1978]. Hg. u. m. einem Vorw. v. Rudolf Schenda. Stuttgart 1981
- Burke, Peter: The language of orders in early modern Europe. In: Michael L. Bush (Hg.): Social Orders and Social Classes in Europe since 1500: Studies in Social Stratification. London, New York 1992, 1-12
- Burke, Peter: Kultureller Austausch. Aus d. Engl. v. Burkhardt Wolf. Frankfurt a. M. 2000 (es 2170)
- Buschmeier, Matthias: Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft. Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur 185)
- Bush, Michael L. (Hg.): Social Orders and Social Classes in Europe since 1500: Studies in Social Stratification. London, New York 1992
- Buss, Martin J.: Biblical Form Criticism in Its Context. Sheffield 1999 (Journal for the study of the Old Testament, Suppl. 274)
- Butler, Judith: Excitable Speech. A Politics of the Performative. New York 1997
- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002 (stw 1575), 301-320
- Canguilhem, Georges: Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze. Übers. v. Michael Bischoff u. Walter Seitter. Hg. v. Wolf Lepenies. Frankfurt a. M. 1979 (stw 286)
- Carli Ballola, Giovanni: Le «fiabe» di Carlo Gozzi nelle strutture teatrali della »Zauberflöte«. In: Moritz Csáky, Walter Pass (Hg.): Europa im Zeitalter Mozarts. Bearb. v. Harald Haslmayr u. Alexander Rausch. Wien, Köln, Weimar 1995 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), 167-170
- Carrdus, Anne: Classical Rhetoric and the German Poet, 1620 to the Present: A Study of Opitz, Bürger and Eichendorff. Oxford 1996 (Legenda)
- Casanova, Pascale: La République mondiale des Lettres. Paris 1999
- Cassirer, Ernst: Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge. [1932] In: E. C.: Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Birgit Recki. Bd. 14. Darmstadt 2002, 221-380
- Cassirer, Ernst: Goethe und die geschichtliche Welt. Mit einem Vorw. hg. sowie m. Anm. u. Reg. vers. v. Rainer A. Bast. Hamburg 1995 (Philosophische Bibliothek 474)
- Ceserani, Remo: Theorie und Subversion der Gattungen. In: Horst Albert Glaser, György M. Vajda (Hg.): Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick. Amsterdam, Philadelphia 2001 (A comparative history of literatures in European languages 14), 461-474

- Charle, Christophe: Vordenker der Moderne. Die Intellektuellen im 19. Jahrhundert. Aus d. Frz. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 1997 (FTB 60151)
- Chartier, Roger: Genre between literature and history. In: *Modern Language Quarterly* 67/1 (2006), 129-139
- Châtellier, Hildegard: Verwerfung der Bürgerlichkeit. Wandlungen des Konservatismus am Beispiel Paul Ernsts. Würzburg 2002
- Cheesman, Tom: Goethes »Novelle«: Die Novelle und der Bänkelsang. In: *Goethe-Jahrbuch* III (1994), 125-140
- Cheesman, Tom: *The Shocking Ballad Picture Show. German Popular Literature and Cultural History*. Oxford, Prov. 1994
- Cheung, Tobias: *Die Organisation des Lebendigen. Die Entstehung des biologischen Organismusbegriffs bei Cuvier, Leibniz und Kant*. Frankfurt a. M., New York 2000
- Cheung, Tobias: *Res vivens. Agentenmodelle organischer Ordnung 1600-1800*. Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2008
- Christians, Heiko: *Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750-2000)*. Freiburg i.Br. 2004 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 118)
- Clark, Robert T. jr.: Herder, Percy, and the Song of Songs. In: *PMLA* 61/4 (1946), 1087-1100
- Claßen-Bockhoff, Regine: *Plant Morphology: The Historic Concepts of Wilhelm Troll, Walter Zimmermann and Agnes Arber*. In: *Annals of Botany* 88 (2001), 1153-1172
- Codde, Philippe: *Polysystem Theory Revisited: A New Comparative Introduction*. In: *Poetics Today* 24/1 (2003), 91-126
- Cohen, Ralph: *History and Genre*. In: *New Literary History* 17/2 (1985-86), 203-218
- Colie, Rosalie L.: *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance*. Ed. by Barbara K. Lewalski. Berkeley 1973
- Colletti, Lucio: *Hegel und der Marxismus*. Dt. v. Jürgen Gehler. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976 (Ullstein-Buch 3171)
- Collins, Randall: *The Transformation of Philosophy*. In: Johan Heilbron, Lars Magnusson, Björn Wittrock (Hg.): *The Rise of the Social Sciences and the Formation of Modernity. Conceptual Change in Context, 1750-1850*. Dordrecht, Boston, London 1998 (*Sociology of the Sciences* 20), 141-161
- Cooke, Nathalie: *Art. »Closure/dis-closure«*. In: Irena R. Makaryk (Hg.): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, Buffalo, London 1993, 522-525
- Crawford, Dorothy Lamb: *A Windfall of Musicians. Hitler's Émigrés and Exiles in Southern California*. New Haven, London 2009
- Cristea, S.N.: *Ossian versus Homer: An Eighteenth-Century Controversy*. Melchior Cesariotti and the struggle for literary freedom. In: *Italian Studies* 24 (1969), 93-111
- Croce, Benedetto: *Asthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte*. Nach d. 2. durchges. Aufl. Aus d. Ital. übers. v. Karl Federn. Leipzig 1905
- Croce, Benedetto: *Per una poetica moderna. Für eine moderne Poetik*. In: B.C.: *Poesie und Nichtpoesie. Bemerkungen über die europäische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. M. Gen. d. Verf. ins Dt. übertr. v. Julius Schlosser. Zürich, Wien, Leipzig 1925 (*Amalthea-Bücherei* 46/47), 9-24
- Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. [1975]. With a new preface by the author. London, New York 2002
- Cullhed, Anna: *Original Poetry: Robert Lowth and Eighteenth-Century Poetics*. In: John Jarick (Hg.): *Sacred Conjectures. The Context and Legacy of Robert Lowth and Jean Astruc*. New York, London 2007 (*Library of Hebrew Bible/OT Studies* 457), 25-47
- Cunningham, Andrew, Nicholas Jardine (Hg.): *Romanticism and the sciences*. Cambridge 1990
- Curtis, James M.: *Bergson and Russian Formalism*. In: *Comparative Literature* 28/2 (1976), 109-121

- d'Alembert, Jean Le Rond: Discours préliminaire de l'Encyclopédie. [1759] Paris 1965
- DaCosta Kaufmann, Thomas: The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance. Princeton 1993
- DaCosta Kaufmann, Thomas: From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs. In: John Elsner u. Roger Cardinal (Hg.): The cultures of collecting. Cambridge, Mass. 1994, 137-154
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. [1978] 3. Aufl. Kassel u. a. 1994
- Dainat, Holger: Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland. Tübingen 1996 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 55)
- Dainat, Holger: Von der Neueren deutschen Literaturgeschichte zur Literaturwissenschaft. Die Fachentwicklung von 1890 bis 1913/14. In: Jürgen Fohrmann, Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1994, 494-537
- Dainat, Holger, Cornelia Fiedeldey-Martin: Literaturwissenschaftliche Selbstreflexion. Eine Bibliographie, 1792-1914. In: Jürgen Fohrmann, Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1994, 538-549
- Dammann, Günter: Art. »Conte de(s) féés«. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. 3. Berlin, New York 1981, Spp. 131-149
- Dammann, Günter: Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« als Essay über die Gattung der Prosaerzählung im 18. Jahrhundert. In: Harro Zimmermann (Hg.): Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit. Heidelberg 1990 (Neue Bremer Beiträge 6), 1-24
- Darwin, Charles: The Origin of Species by Means of Natural Selection or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life. [1859] Ed. with an introduction by J. W. Burrow. Harmondsworth 1982 (Penguin Classics)
- Daston, Lorraine, Katharine Park: Wonders and the Order of Nature, 1150-1750. New York 2002
- Daum, Andreas W.: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848-1914. 2., erg. Aufl. München, Wien 2002
- Daviau, Donald G.: Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und der »Chandos-Brief«: eine neue Perspektive auf Hofmannsthals sogenannte Sprachkrise. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): Sinn und Symbol. FS Joseph P. Strelka. Bern u. a. 1987, 229-248
- Davis, Natalie Zemon: Spruchweisheiten und populäre Irrlehren. In: Richard van Dülmen, Norbert Schindler (Hg.): Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16.-20. Jahrhundert). Frankfurt a. M. 1984 (FTB 3460), 78-116
- Day, Gary: Class. London, New York 2001
- Dedert, Hartmut: Vor einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 112 (1993), 481-508
- Dehrmann, Mark-Georg: Shaftesbury statt Spinoza. Die germanistische »Erfindung« Shaftesburys bei Wilhelm Dilthey, Christian Friedrich Weiser und Oskar Walzel. In: Geschichte der Germanistik 29/30 (2006), 43-51
- Deiters, Franz-Josef: Herders Rede von der »Philosophie des gemeinen Volks« oder Der utopische Fluchtpunkt seines Denkens. In: Reinhard Brunner, F.-J. D. (Hg.): Die Geschichtlichkeit des Utopischen. Für Eberhard Braun zum 60. Geburtstag. St. Ingbert 2001, 67-88
- Deiters, Franz-Josef: Das Volk als Autor? Der Ursprung einer kulturgeschichtlichen Fiktion im Werk Johann Gottfried Herders. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft: Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001. Stuttgart, Weimar 2002, 181-201.
- Demuth, Dieter: Das idealistische Mozart-Bild 1785-1860. Tutzing 1997 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 17)

- Dent, Edward J.: Opera. [1940] Harmondsworth 1945
- Derrida, Jacques: Das Gesetz der Gattung. Dt. v. Monika Buchgeister u. Hans-Walter Schmidt. In: J. D.: Gestade. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1994, 245-283
- Devitt, Amy J.: Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre. In: *College English* 62/6 (2000), 696-718
- Dickerhof, Harald: Der deutsche Erzhumanist Conrad Celtis und seine Sodalen. In: Klaus Garber, Heinz Wismann (Hg.): Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 2 Bde. Tübingen 1996 (Frühe Neuzeit 26-27), Bd. 2, 1102-1123
- Diderot, Denis: Art. »Animal«. In: D. D., Jean le Rond d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, University of Chicago 2011, ed. by Robert Morrissey, <http://encyclopedia.uchicago.edu/> (1. 3. 2014)
- Diderot, Denis: Erzählungen und Gespräche. Aus d. Frz. übertragen v. Katharina Scheinfuß. Mit einer Einführung v. Victor Klemperer. Bremen 1984
- Diderot, Denis: *Ceuvres de théâtre. Avec un discours sur la poésie dramatique*. Bd. 1. Amsterdam 1759
- Diderot, Denis: *Pensées sur l'interpretation de la nature*. S.l. [Amsterdam] 1754. <http://www.archive.org/> (1. 12. 2011)
- Dieckmann, Friedrich: Ein Nomade wird sesshaft. Vom Versepas eines Heimkehrers. In: Therese Hörnigk, Sebastian Kleinschmidt (Hg.): *Die Zukunft der Nachgeborenen. Von der Notwendigkeit, über die Gegenwart hinauszudenken*. Brecht-Tage 2007. Podewil 2007 (Recherchen 48), 63-87
- Dilthey, Wilhelm: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik. In: *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*. Leipzig 1887, 303-482
- Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. [1905] Hg. v. Gabriele Malsch. Göttingen 2005 (Dilthey: Gesammelte Schriften 26)
- Dimock, Wai Chee: Class, Gender, and a History of Metonymy. In: W. Ch. D., Michael T. Gilmore (Hg.): *Re-thinking Class: Literary Studies and Social Formations*. New York 1994, 58-104
- Dittmann, Ulrich: Stiftern Physiognomik. In: Alfred Doppler u. a. (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert. Biographie – Wissenschaft – Poetik*. Tübingen 2007, 127-136
- Döhl, Reinhard: Art. »Permutation«. In: Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990, 347
- Döhring, Sieghart: Das Singspiel und die Anfänge des modernen Populartheaters. In: *Acta Mozartiana* 48/1-4 (2001), 42-51
- Doležel, Lubomír: *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln, London 1990
- Doppler, Alfred: Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hg.): *Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 207-219
- Döring, Heinrich: Gottfried August Bürger. Ein biographisches Denkmal. Göttingen 1847 (G. A. B.: *Sämmtliche Werke*, Suppl.)
- Doyle, William: Myths of order and ordering myths. In: Michael L. Bush (Hg.): *Social Orders and Social Classes in Europe since 1500: Studies in Social Stratification*. London, New York 1992, 218-229
- Drudy, Sheelagh: The Classification of Social Class in Sociological Research. In: *The British Journal of Sociology* 42/1 (1991), 21-41
- Dryden, John: *Virgil's Aeneid*. Transl. by John Dryden. [1697] With Introduction and Notes. New York 1909 (The Harvard Classics 13)
- Du Bellay, Joachim [anon.]: *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*. Paris 1549. <http://gallica.bnf.fr/> (1. 12. 2013)

- Duby, Georges: Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus. Übers. v. Grete Osterwald. Frankfurt a. M. 1986 (stw 596)
- Duff, David: Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre. In: Paragraph 25/1 (2002), 54-73
- Duff, David: Maximal Tensions and Minimal Conditions: Tynianov as Genre Theorist. In: New Literary History 34/3 (2003), 553-544
- Duff, David (Hg.): Modern Genre Theory. Harlow u. a. 2000 (Longman Critical Readers)
- Dümling, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München 1985
- Dümling, Albrecht: Die Hollywoodelegien. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Wiss. Redaktion: Joachim Lucchesi. Bd. 2: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar 2001, 358-364
- Dupré, John: Natural Kinds. In: William H. Newton-Smith (Hg.): A Companion to the Philosophy of Science. Oxford 2000 (Blackwell Companions to Philosophy), 311-319
- Dupré, John: Humans and Other Animals. Oxford 2002
- Durkheim, Emile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. [1912] Übers. v. Ludwig Schmidts. Frankfurt a. M. 1994 (stw 1125)
- Durkheim, Emile, Marcel Mauss: Über einige primitive Formen von Klassifikation. Ein Beitrag zur Erforschung der kollektiven Vorstellungen. [1901/02] In: Emile Durkheim: Schriften zur Soziologie der Erkenntnis. Übers. v. Michael Bischoff. Hg. v. Hans Joas. Frankfurt a. M. 1993 (stw 1076), 169-256
- Dusini, Arno: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung. München 2005
- Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1966 (Ars poetica 1)
- Eagleton, Terry: Marxism and Literary Criticism. London 1976
- Eagleton, Terry: The Ideology of the Aesthetic. Oxford 1990
- Ebeling, Florian: Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit. Mit einem Vorwort v. Jan Assmann. München 2005 (br 1642)
- Eberhardt, Sören: Der zerbrochene Spiegel. Zu Ästhetizismus und Tod in Richard Beer-Hofmanns »Novellen«. Paderborn 1993 (Rh. Literatur- und Medienwissenschaft 22; Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende 3)
- Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt a. M. 1977 (es 895)
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. 5., unv. Aufl. München 1985 (UTB 105)
- Eco, Umberto: Die Suche nach der vollkommenen Sprache. [1993] Aus d. Ital. v. Burkhard Kroeber. 3. Aufl. München 2002
- Eco, Umberto: Kant und das Schnabeltier. Aus d. Ital. v. Frank Hermann. Darmstadt 2000
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. Aus d. Ital. v. Günter Memmert. 3. Aufl. München 2004 (dtv 30168)
- Edighoffer, Roland: Die Manifeste der Rosenkreuzer. In: Carlos Gilly, Friedrich Niewöhner (Hg.): Rosenkreuz als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert. Amsterdam 2002, 161-175
- Edighoffer, Roland: Die Rosenkreuzer. 2. Aufl. München 2002 (bsr 2023)
- Ehrismann, Otfried: Philologie der Natur. Die Grimms, Schelling, die Nibelungen. In: Brüder-Grimm-Gedenken 5 (1985), 35-59
- Ehrismann, Otfried: »das leibliche sinken und geistige aufsteigen der sprache«. Jacob Grimm lesen. In: Jacob Grimm: Kleinere Schriften I (2. Aufl., 1879). Reden und Abhandlungen. Mit einem Vorw. v. O. E. Hildesheim, Zürich, New York 1991, 1*-33*
- Eimermacher, Karl: Nachwort des Herausgebers. In: Vladimir Propp: Morphologie des Märchens. [1928] Hg. v. K. E. Frankfurt a. M. 1975 (stw 131), 277-286
- Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter – sein Werk. [1968] Frankfurt a. M. 2005
- Eisler, Hanns: Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Bunge. Neuwied 1986
- Ejchenbaum, Boris: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt a. M. 1965 (es 19)

- Ejchenbaum, Boris: Zur Frage der »Formalisten« (Überblick und Antwort). [1924] In: Hans Günther, Karla Hielscher (Hg.): *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*. Übers. v. H. G. u. K. H. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976 (Ullstein Buch 3215), 69-82
- Elias, Norbert: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Hg. v. Michael Schröter. Frankfurt a. M. 1993 (bs 1071)
- Eliot, George: *The Natural History of German Life*. [1856] In: Antonia S. Byatt, Nicholas Warren (Hg.): *G. E. Selected Essays, Poems and Other Writings*. Harmondsworth 1990, 107-139
- Ellmann, Richard: *Vier Dubliner. Wilde, Yeats, Joyce und Beckett*. Aus d. Engl. v. Wolfgang Held. Frankfurt a. M. 1996 (st 2684)
- Elschenbroich, Adalbert: *Die Romanze in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts und der Frühromantik*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1975*, 124-152
- Elschenbroich, Adalbert: *Anfänge einer Theorie der Ballade im Sturm und Drang*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1982*, 1-56
- Endres, Johannes: *Novalis und das Lustspiel. Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung*. In: *Aurora 58 (1998)*, 19-33
- Endres, Johannes: *Szenen der »Verwandlung«. Novalis und das Drama*. In: Uwe Japp, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2000, 65-87
- Endres, Johannes: *Der Schleier des Novalis*. In: Herbert Uerlings (Hg.): *Novalis. Poesie und Poetik*. Tübingen 2004, 109-123
- Engberg, Harald: *Brecht auf Fünen: Exil in Dänemark 1933-1939*. Aus d. Dänischen v. Heinz Kulas. Wuppertal 1974
- Entner, Heinz: *Was steckt hinter dem Wort »sodalitas litteraria«? Ein Diskussionsbeitrag zu Conrad Celtis und seinen Freundeskreisen*. In: Klaus Garber, Heinz Wismann (Hg.): *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. 2 Bde. Tübingen 1996 (Frühe Neuzeit 26-27), Bd. 2, 1069-1101
- Enzinger, Moriz: *Adalbert Stifters Studienjahre (1818-1830)*. Innsbruck 1950
- Enzinger, Moriz: *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968*. Wien 1968 (Österr. Akad. d. Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 256)
- Erl, Astrid, Klaudia Seibel: *Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis*. In: Vera u. Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Unter Mitarb. v. Nadyne Stritzke. Stuttgart, Weimar 2004 (SM 344), 180-208
- Ernst, Paul: *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*. Berlin 1906
- Erpenbeck, John: *Art. »Wahrheit/Irrtum«*. In: Bernd Witte u. a. (Hg.): *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe*. Stuttgart, Weimar 2004, Bd. 4/2, 1117-1120
- Evans, Robert J. W.: *Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit*. [1973] Aus d. Engl. v. Uta Szyszkowitz. Graz, Wien, Köln 1980
- Fantham, Elaine: *Literarisches Leben im antiken Rom: Sozialgeschichte der römischen Literatur von Cicero bis Apuleius*. Aus d. Engl. v. Theodor Heinze. Stuttgart, Weimar 1998
- Farber, Paul Lawrence: *Finding Order in Nature. The Naturalist Tradition from Linnaeus to E. O. Wilson*. Baltimore u. a. 2000
- Fauser, Markus: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. München 1999
- Federhofer, Marie-Theres: *»Moi simple amateur«. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert*. Hannover 2001
- Fekete, Éva, Éva Karádi (Hg.): *Georg Lukács. Sein Leben in Bildern, Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Stuttgart 1981
- Fellmann, Ferdinand: *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*. Reinbek 1993 (re 533)

- Ferguson, William: *The Identity of the Scottish Nation. An Historic Quest*. Edinburgh 1998
- Ficino, Marsilio: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Übers. v. Karl Paul Hasse. Hg. u. eingel. v. Paul Richard Blum. Lateinisch-deutsch. 2. Aufl. Hamburg 1984 (PhB 368)
- Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993 (Studien zur deutschen Literatur 125)
- Fiechtner, Helmut A.: *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*. [1949] 2., erw. Aufl. Bern u. a. 1963
- Fielding, Henry: *Joseph Andrews*. [1742] Hg. v. R. F. Brissenden. Harmondsworth 1977 (Penguin Classics)
- Filmer, Paul: *Structures of feeling and sociocultural formations: the significance of literature and experience to Raymond Williams's sociology of culture*. In: *British Journal of Sociology* 54/2 (2003), 199-219
- Findlen, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, Los Angeles 1994
- Fisch, Gennadi: *Die Volksakademie*. Moskau 1949
- Fischer, Ludwig: *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*. Tübingen 1968 (Studien zur deutschen Literatur 10)
- Fischer, Samuel, Hedwig Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*. Hg. v. Dierk Rodewald u. a. Frankfurt a. M. 1989
- Fishelov, David: *Metaphors of genre. The role of analogies in genre theory*. University Park, Pa. u. a. 1993
- Fitzmyer, Joseph A.: *The Interpretation of Scripture*. In *Defense of the Historical-Critical Method*. New York 2008
- Flaherty, Gloria: *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princeton 1978
- Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. 2. Aufl. Mit einer Einl. hg. v. Lothar Schäfer u. Thomas Schnelle. Frankfurt a. M. 1993 (stw 312)
- Fleig, Anne: *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg 1999
- Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler: Poetik der Erinnerung*. Wien 1997 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 42)
- Flögel, Karl Friedrich: *Geschichte des Grotesk-Komischen*. Neu bearb. u. erw. v. Friedrich W. Ebeling. Leipzig 1862
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1983 (stw 448)
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1988 (stw 356)
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. v. Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt a. M. 1993 (stw 96)
- Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Aus d. Frz. v. Michaela Ott. Frankfurt a. M. 1999
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford 1982
- Fowler, Alastair: *The formation of genres in the Renaissance and after*. In: *New Literary History* 34/2 (2003), 185-200
- Fowler, Bridget: *The Cultural Theory of Bourdieu and Williams*. In: *Keywords* 3 (2000), 109-127
- Franz, Michael: *Die Verfügbarkeit der neuplatonischen Gedankenwelt für Goethe*. In: Klaus Manger (Hg.): *Goethe und die Weltkultur*. Heidelberg 2003 (Ereignis Weimar-Jena 1), 89-100
- Freadman, Anne: *»Anyone for Tennis?«* In: Aviva Freedman, Peter Medway (Hg.): *Genre and the New Rhetoric*. London 1994, 43-66

- Freitag, Egon, Christian Juranek (Red.): Johann Gottfried Herder, Ahndung künftiger Bestimmung. Hg. v. d. Stiftung Weimarer Klassik Goethe-Nationalmuseum. Stuttgart, Weimar 1994 (Edition Weimarer Klassik 2)
- French, Roger: *Ancient Natural History*. London, New York 1994
- Frenzel, Herbert A.: *Thüringische Schlosstheater. Beiträge zur Typologie des Spielortes vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin 1965
- Frey, Daniel: *Bissige Tränen. Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm seit den Anfängen bis Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg 1995
- Frick, Karl R. H.: *Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Graz 1973
- Fricke, Harald: *Gattungstheorie und Textedition. Probleme ihres Zusammenhangs am Beispiel von Goethes (?) »Maximen und Reflexionen«*. In: Dieter Lamping u. a. (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium. Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 4*, 157-182
- Friedrich, Hans-Edwin: *Die Transformation der Poetik im 18. Jahrhundert. Die Dramatik im Gattungsgefüge*. In: Thorsten Burkard u. a. (Hg.): *Politik – Ethik – Poetik: Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens*. Berlin: Akademie 2011 (Diskursivierung von Wissen in der Frühen Neuzeit 1), 147-162
- Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. [1956] Mit einem Nachw. v. Jürgen Stackelberg. Neuausg. Reinbek 2006 (re 55683)
- Friedrich, Udo: *Naturgeschichte zwischen »artes liberales« und frühneuzeitlicher Wissenschaft: Conrad Gessners »Historia animalium« und ihre volkssprachliche Rezeption*. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit 21)
- Frisch, Werner, Kurt W. Obermeier: *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. Berlin, Weimar 1986
- Frow, John: *Genre*. London, New York 2006 (the new critical idiom)
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. [1957] With a Foreword by Harold Bloom. Princeton, Oxford 1990
- Fuegi, John: *Most Unpleasant Things with 'The Threepenny Opera': Weill, Brecht, and Money*. In: Kim H. Kowalke (Hg.): *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*. New Haven, London 1986, 157-182
- Fuegi, John: *Brecht and company. Sex, politics, and the making of the modern drama*. 2. Aufl. New York 2002 (Grove great lives)
- Füssel, Marian: *Gelehrtenkultur als symbolische Praxis. Rang, Ritual und Konflikt an der Universität der Frühen Neuzeit*. Darmstadt 2006 (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne)
- Gaier, Ulrich: *Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder*. In: Gerhard Sauder (Hg.): *Johann Gottfried Herder 1744-1803*. Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 9), 202-224
- Gaier, Ulrich: *Herders »Älteste Urkunde des Menschengeschlechts« und Goethe*. In: Brigitte Poschmann (Hg.): *Bückeburger Gespräche über Johann Gottfried Herder 1988. Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. Rinteln 1989, 133-150
- Gaier, Ulrich: *Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar. Bd. 1: Urfaust*. Stuttgart 1990 (RUB 8587)
- Gaier, Ulrich: *Metadisziplinäre Argumente und Verfahren Herders. Zum Beispiel: Die Erfindung der Soziologie*. In: *Herder yearbook 1* (1992), 59-79
- Gaier, Ulrich: *Herder als Begründer des modernen Kulturbegriffs*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 57/1* (2007), 5-18
- Gailus, Andreas: *Forms of Life: Nature, Culture, and Art in Goethe's »Wilhelm Meister's Apprenticeship«*. In: *The Germanic Review 87/2* (2012), 138-174
- Gamper, Michael: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*. München 2007

- Garber, Jörn: Recht und Utilitarismus: Joseph von Sonnenfels und das späte Naturrecht. In: Helmut Reinalter (Hg.): Joseph von Sonnenfels. Wien 1988, 97-138
- Garber, Jörn: Vom universalen zum endogenen Nationalismus. Die Idee der Nation im deutschen Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. In: Helmut Scheuer (Hg.): Dichter und ihre Nation. Frankfurt a.M. 1993 (stm 2117), 16-37
- Garber, Klaus: Benjamin und das Barock: ein Trauerspiel ohne Ende. In: Euphorion 84 (1990), 207-212
- Garber, Klaus: Sozietät und Geistes-Adel: Von Dante zum Jakobiner-Club. Der frühneuzeitliche Diskurs *de vera nobilitate* und seine institutionelle Ausformung in der gelehrten Akademie. In: Klaus Garber, Heinz Wismann (Hg.): Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 2 Bde. Tübingen 1996 (Frühe Neuzeit 26-27), Bd. 1, 1-39
- Garber, Klaus, Heinz Wismann (Hg.): Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 2 Bde. Tübingen 1996 (Frühe Neuzeit 26-27)
- Garnham, Nicholas, Raymond Williams: Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction. In: Media, Culture and Society 2 (1980), 209-233
- Garrido Miñambres, Germán: Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie. Würzburg 2009
- Gascoigne, John: Science in the service of Empire. Joseph Banks, the British state and the uses of science in the age of revolution. Cambridge 1998
- Gaskill, Howard: Ossian, Herder and the Idea of Folk Song. In: David Hill (Hg.): Literature of the Sturm und Drang. Woodbridge 2003 (Camden House history of German literature 6), 95-116
- Gay, Peter: Mozart. Biographie. Aus d. Engl. v. Ulrich Enderwitz. Berlin 2005
- Gebelein, Helmut: Alchemie. Kreuzlingen, München 2000 (Diederichs Gelbe Rh. 165)
- Geffarth, Renko D.: Religion und arkane Hierarchie. Der Orden der Gold- und Rosenkreuzer als Geheime Kirche im 18. Jahrhundert. Leiden 2007 (Aries book series 4)
- Geisenhanslüke, Achim: »Zu lange ist schon die Ohrfeige fällig, die schallend durch die Hallen der Wissenschaft gellen soll«. Zum Widerstreit von Philologie und Philosophie in Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie« und Walter Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77/1 (2003), 77-90
- Gellert, Christian Fürchtgott: Die zärtlichen Schwestern. Ein Lustspiel von drei Aufzügen. Im Anhang: Chassirons und Gellerts Abhandlungen über das rührende Lustspiel. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 2003 (RUB 8973)
- Genette, Gérard: Einführung in den Architext. Aus d. Frz. v. Jean-Pierre Dubost. Stuttgart 1990
- George, Stefan, Hugo v. Hofmannsthal: Briefwechsel. Berlin [1938]
- Gerhardt, Uta: Idealtypus. Zur methodischen Begründung der modernen Soziologie, Frankfurt a.M. 2001 (stw 1542)
- Gerhart, Mary: The Dilemma of the Text: How to »Belong« to a Genre. In: Poetics 18/4-5 (1989), 355-373
- Gersch, Wolfgang: Antifaschistisches Engagement in Hollywood. In: Eike Middell u. a.: Exil in den USA. Mit einem Bericht »Shanghai – Eine Emigration am Rande«. Leipzig 1983 (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945, 3), 509-545
- Gesse, Sven: »Genera mixta«. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik. Würzburg 1997 (Epistemata 220)
- Geulen, Eva: Adorno and the Poetics of Genre. In: David Cunningham, Nigel Mapp (Hg.): Adorno and literature. London u. a. 2008, 53-66
- Geyer-Kiefl, Helen: Die heroisch-komische Oper, ca. 1770-1820. 2 Bde. Tutzing 1987 (Würzburger musikhistorische Beiträge 9)

- Giamatti, A. Bartlett: *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. [1966] New York, London 1989
- Gier, Albert: *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*. Frankfurt a. M. 2000 (it 2666)
- Giesen, Bernhard: *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*. Frankfurt a. M. 1993 (stw 1070)
- Gilbert, Allan H.: *Literary criticism: Plato to Dryden*. Detroit 1962 (Waynebook 1)
- Giles, Steve: *Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and »The Three-penny Lawsuit«*. 2., überarb. Aufl. Bern 1998
- Glaser, Horst Albert: *Die Restauration des Schönen. Stifters »Nachsommer«*. Stuttgart 1965 (Germanistische Abhandlungen 6)
- Gledhill, Christine: *Rethinking Genre*. In: C. G., Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. New York 2000, 221-243
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: *Ausgewählte Werke*. Hg. v. Walter Hettche. Göttingen 2003 (Schriften des Gleimhauses Halberstadt 1)
- Gloy, Karen: *Die Geschichte des ganzheitlichen Denkens. Verständnis der Natur*. München 1996
- Goethe, Johann Wolfgang v.: *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen. [»Weimarer Ausgabe«.] 4 Abt., 133 Bde. in 143 Tln. Weimar 1887-1919 (»WA«)
- Goethe, Johann Wolfgang v.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn*. Hg. v. Erich Trunz. Durchges. Ausg. München 1988 (»HA«)
- Goethe, Johann Wolfgang v.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 19: J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. München 1986 (Goethe/Eckermann)
- Goethe, Katharina Elisabeth: *Die Briefe der Frau Rath Goethe. Ges. u. hg. v. Albert Köster*. 9. Aufl. Leipzig 1976
- Good, David F.: *Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsburgerreiches 1750-1914*. Wien, Graz, Köln 1986 (Forschungen zur Geschichte des Donaauraumes 7)
- Görtz, Franz Josef (Hg.): *Die Liebe der Günderode. Ein Roman in Briefen*. Hg. u. m. einem Nachw. v. F. J. G. München, Zürich 1991 (SP 1229)
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Unveränd. photo-mechan. Nachdr. d. 4., verm. Aufl. Leipzig 1751. 5., unv. Aufl. Darmstadt 1962
- Gottwald, Herwig: *Beobachtungen zum Motiv des Landschaftsgartens bei Stifter*. In: Walter Hettche, Johannes John, Sibylle v. Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien. FS Wolfgang Frühwald*. Tübingen 2000, 125-145
- Gould, Stephen Jay: *Ontogeny and phylogeny*. Cambridge, Mass. 1977
- Gräf, Hans Gerhard: *Goethe und seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke. Tl. 1: Die epischen Dichtungen. Bd. 2*. Frankfurt a. M. 1902. – Tl. 2: *Die dramatischen Dichtungen. Bd. 2*. Frankfurt a. M. 1904
- Grafton, Anthony: *Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft*. Aus d. Engl. v. Ebba D. Drolshagen. Berlin 1991 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek)
- Grafton, Anthony: *Kepler as a Reader*. In: *Journal of the History of Ideas* 53/4 (1992), 561-572
- Grafton, Anthony: *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*. Cambridge, Mass., London 1994
- Grafton, Anthony: *The new science and the traditions of humanism*. In: Jill Kraye (Hg.): *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge 1996, 203-223
- Graham, Ilse: *Der geflügelte Genius. Gedanken zu »Der Zauberflöte Zweiter Teil*. In: I. G.: *Goethe. Schauen und Glauben*. Berlin 1988, 34-48
- Gräter, Friedrich David: *Ueber die deutschen Volkslieder und ihre Musik*. In: *Bragur. Ein Litterarisches Magazin der Deutschen und Nordischen Vorzeit* 3 (1794), 207-284
- Gray, Ronald D.: *Goethe the Alchemist. A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*. Cambridge 1952

- Grazzini, Serena: Der strukturalistische Zirkel. Theorien über Mythos und Märchen bei Propp, Lévi-Strauss, Meletinskij. Wiesbaden 1999 (DUV-Literaturwissenschaft)
- Greenblatt, Stephen: Bauernmorden. Status, Genre und Rebellion. [1983] In: S.G.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Aus d. Amerik. v. Jeremy Gaines. Frankfurt a.M. 1995 (FTB 12507), 55-87
- Greenblatt, Stephen: Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde. Aus d. Amerikan. von Martin Pfeiffer. Berlin 2004
- Greve, Ludwig, Werner Volke: Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. München 1974 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums Kat.-Nr. 24)
- Grimm, Gunter E.: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur 75)
- Grimm, Gunter E.: Letternkultur, Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance bis zum Sturm und Drang. Tübingen 1998 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 60)
- Grimm, Jacob u. Wilhelm: Werke. Forschungsausgabe. Hg. v. Ludwig Erich Schmitt. Hildesheim 1985 ff. (»WFA«)
- Grimm, Melchior: Paris zündet die Lichter an. Literarische Korrespondenz. Aus d. Frz. v. Herbert Kühn. Hg. v. Kurt Schnelle. München 1977
- Grimm, Sieglinde: Von der sentimentalischen Dichtung zur »Universalpoesie«: Schiller, Friedrich Schlegel und die »Wechselwirkung« Fichtes. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 43 (1999), 159-187
- Grimm, Sieglinde: Dichtarten und Wissenssystematik. Zum Einfluß der nachkantischen Organisation des Wissens auf die poetologische Gattungsdebatte bei Novalis und Friedrich Schlegel. In: Euphorion 94 (2000), 149-171
- Grossmann Stone, Barbara S.: Adalbert Stifter and the Idyll. A Study of *Witiko*. New York u. a. 1989
- Growe, Ulrike: Das Briefleben Bettine von Arnims – vom Musenanruf zur Selbstreflexion: Studie zu »Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde«, »Die Günderode« und »Clemens Brentano's Frühlingskranz«. Würzburg 2003
- Grubmüller, Klaus: Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle. Tübingen 2006
- Günderode, Karoline v.: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walter Morgenthaler. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2006
- Gundolf, Friedrich: Goethe. [1916] 7. Aufl. Berlin 1920
- Gunkel, Hermann: Reden und Aufsätze. Göttingen 1913
- Günther, Hans: Literarische Evolution und Literaturgeschichte. Zum Beitrag des russischen Formalismus. In: Bernard Cerquiglini, Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe. Frankfurt a.M. 1983 (stw 411), 265-279
- Günther, Timo: Hofmannsthal: »Ein Brief«. Paderborn 2003
- Günther, Vincent J.: Hofmannsthal und Brecht. Bemerkungen zu Brechts »Baal«. In: V.J. G. u. a. (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. FS Benno v. Wiese. Berlin 1973, 505-513
- Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Aus d. Amerik. v. Gerhard Raabe unter Mitarb. d. Verf. Göttingen 1968 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 270 S)
- Gymnich, Marion, Birgit Neumann: Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungsbegriffs: Der Kompaktbegriff Gattung. In: Marion Gymnich, Birgit Neumann, Ansgar Nünning (Hg.): Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Trier 2007 (ELCH/ELK 27), 31-51
- Haase, Horst: Bertolt Brechts »Erziehung der Hirse« und Fragen der Perspektive. In: Zu

- Problemen des sozialistischen Realismus in Deutschland. Berlin, Weimar 1958 (Weimarer Beiträge, Sh. 1), 65-74
- Habeck, Robert: Die Natur der Literatur. Zur gattungstheoretischen Begründung literarischer Ästhetizität. Würzburg 2001
- Hacker, Margit: Anthropologische und kosmologische Ordnungsutopien: Christoph Martin Wielands »Natur der Dinge«. Würzburg 1989
- Hacking, Ian: Was heißt »soziale Konstruktion«? Zur Konjunktur einer Kampfvokabel in den Wissenschaften. Aus d. Amerik. v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 1999 (FTB 14434)
- Hadamowsky, Franz: Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien 1994
- Hafner, Philipp: Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte. Hg. v. Johann Sonnleitner. Wien 2007 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 2)
- Häfner, Ralph: Johann Gottfried Herders Kulturentstehungslehre: Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens. Hamburg 1995 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 19)
- Hafstein, Valdimar Tr.: Bodies of Knowledge. Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia. In: *Ethnologia Europaea* 33/1 (2003), 5-20
- Hagner, Michael: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens. In: Michael Hagner (Hg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen 1995, 73-106
- Hahn, Barbara: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt a. M. 1991
- Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien, München 1980
- Haider-Pregler, Hilde: Die Schaubühne als »Sittenschule« der Nation. Joseph von Sonnenfels und das Theater. In: Helmut Reinalter (Hg.): *Joseph von Sonnenfels*. Wien 1988, 191-244 (Haider-Pregler 1988a)
- Haider-Pregler, Hilde: Nachwort. In: *Joseph v. Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Hg. v. H. H.-P. Graz 1988 (Wiener Neudrucke 9), 347-428 (Haider-Pregler 1988b)
- Hailey, Christopher: *Creating a Public, Creating a Market: Kurt Weill and Universal Edition*. In: Kim H. Kowalke (Hg.): *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*. New Haven, London 1986, 21-35
- Hailey, Christopher: (Sammelrez. zu David Farneth, Emil Juchem: *Kurt Weill*, Berlin 2000, u. a.) In: *Journal of the American Musicological Society* 56/2 (2003), 484-498
- Hall, Stuart: On postmodernism and articulation. An interview with Stuart Hall. Ed. by Lawrence Grossberg. In: David Morley, Kuan-Hsing Chen (Hg.): *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London, New York 1996, 131-150.
- Hall, Stuart: Kulturelle Identität und Globalisierung. Übers. v. Matthias Oberg. In: Karl H. Hörning, Rainer Winter (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a. M. 1999 (stw 1423), 393-441
- Hall, Vernon, Jr.: *Life of Julius Caesar Scaliger (1484-1558)*. Philadelphia 1950 (Transactions of the American Philosophical Society, N. S. 40, 2)
- Haller, Albrecht v.: *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Bern 1772
- Hallet, Wolfgang: Gattungen als kognitive Schemata: die multigenerische Interpretation literarischer Texte. In: Marion Gymnich, Birgit Neumann, Ansgar Nünning (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier 2007 (ELCH/ELK 27), 53-71
- Hamann, Johann Georg: *Briefwechsel*. Hg. v. Walther Ziesemer u. Arthur Henkel. Bd. 1: 1751-1759. Bd. 2: 1760-1769. Wiesbaden 1955 f.
- Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M. 1972 (st 56)
- Handke, Peter: *Mündliches und Schriftliches. Zu Büchern, Bildern und Filmen 1992-2002*. Frankfurt a. M. 2002

- Hanstein, Adalbert v.: Das Jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte. Leipzig 1901
- Harris, Henry: Things Come to Life: Spontaneous Generation Revisited. Oxford 2002
- Hart, F. Elizabeth: Embodied Genre: The Conceptual Semantics of Shakespeare's Dramatic Types. (2001). <http://cogweb.ucla.edu/Culture/WoF/Hart.html> (18. 5. 2009)
- Hartinger, Christel: Von der »unnatur der bürgerlichen verhältnisse«. Ein Lehrgedichtfragment Bertolt Brechts. In: Weimarer Beiträge 29 (1978), 69-100
- Hartmann, Andreas: Die Anfänge der Volkskunde. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. 2., überarb. Aufl. Berlin 1988, 9-30
- Hartmann, Tina: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«. Tübingen 2004 (Hermaca NF 105)
- Hartung, Günter: Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien. Leipzig 2004 (Gesammelte Aufsätze und Vorträge 3)
- Haugen, Kristine Louise: Ossian and the Invention of Textual History. In: Journal of the History of Ideas 59/2 (1998), 309-327
- Hauptmeier, Helmut: Sketches of theories of genre. In: Poetics 16 (1987), 397-430
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Werner Conze (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. Stuttgart 1976 (Industrielle Welt 21), 363-393
- Häusler, Wolfgang: Von der Massenarmut zur Arbeiterbewegung. Demokratie und soziale Frage in der Wiener Revolution von 1848. Wien, München 1979
- Hecht, Werner (Hg.): Brechts »Dreigroschenoper«. Frankfurt a.M. 1985 (st 2056)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. 20 Bde. Auf d. Grundlage der »Werke« von 1832-1845 neu ed. Ausg. Frankfurt a.M. 1986 (»SW«)
- Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. 3., neubearb. Aufl. Darmstadt 1997
- Heinz, Jutta: »Ein Park, der bloss einfache Natur ist« – zu einigen Parallelen von Gartenkunst und Romantheorie im 18. Jahrhundert. In: Günter Oesterle, Harald Tausch (Hg.): Der imaginierte Garten. Göttingen 2001, 253-270
- Helmstetter, Rudolf: Entwendet: Hofmannsthals »Chandos«-Brief, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), 446-480
- Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973 (Information und Synthese 1; UTB 133)
- Hempfer, Klaus W.: Art. »Gattung«. In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin, New York 1997, 651-655
- Henel, Heinrich: Anfänge der deutschen Novelle. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 77 (1985), 433-448
- Henkel, Arthur: »Hommage à Mozart« – Überlegungen zu »Der Zauberflöte zweiter Theil«. [1971] In: A. H.: Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge. Kleine Schriften I. Stuttgart 1982, 147-161
- Henkel, Arthur, Albrecht Schöne: Vorbemerkungen der Herausgeber. In: A. H., A. S. (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. [1967] Taschenausgabe. Stuttgart, Weimar 1996, IX-XXVI
- Hennenberg, Fritz: Hanns Eisler. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. 2. Aufl. Reinbek 1998 (rm 370)
- Hennenberg, Fritz: Brecht und Weill im Clinch? In: F. H., Jan Knopf (Hg.): Brecht/Weill, »Mahagonny«. Frankfurt a.M. 2006 (stm 2081), 310-354
- Hennenberg, Fritz, Jan Knopf (Hg.): Brecht/Weill, »Mahagonny«. Frankfurt a.M. 2006 (stm 2081)
- Herbst, Hildburg: Goethe: Vater der deutschen Novelle? In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Auf-

- klärung bis zur Restauration. Ein Symposium. Tübingen 1984, 244-255, Diskussion 255-259
- Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877-1913 (»SW«)
- Herder, Johann Gottfried: Werke. 10 in 11 Bdn. Hg. v. Günter Arnold u. a. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2000 (»FA«)
- Hersche, Peter: Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. 2 Bde. Freiburg i.Br. u. a. 2006
- Herwig, Henriette: Das ewig Männliche zieht uns hinab: »Wilhelm Meisters Wanderjahre«. Geschlechterdifferenz, sozialer Wandel, historische Anthropologie. Tübingen 1997
- Hettner, Hermann: Literaturgeschichte der Goethezeit. [1876] Hg. v. Johannes Anderegg. München 1970
- Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg 1991 (Kultur, Medien, Kommunikation 2)
- Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003 (Epistemata 416)
- Hilger, Stephanie M.: Women Write Back. Strategies of Response and the Dynamics of European Literary Culture, 1790-1805. Amsterdam 2009 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 124)
- Hill, David: Bürger und das schwankende Wort »Volk«. In: Michael Butler u. a. (Hg.): The Challenge of German Culture. FS Wilfried van der Will. Basingstoke u. a. 2000, 25-36
- Hillesheim, Jürgen: Tagebücher. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Wiss. Redaktion: Joachim Lucchesi. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar 2003, 416-424
- Hinton, Stephen: Weill: »Neue Sachlichkeit«, Surrealism and »Gebrauchsmusik«. In: Kim H. Kowalke (Hg.): A New Orpheus. Essays on Kurt Weill. New Haven, London 1986, 61-82
- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. Reinbek 1983 (rde 50)
- Hodkinson, James: Genius beyond gender: Novalis, women and the art of shapeshifting. In: Modern Language Review 96/1 (2001), 103-115
- Hodkinson, James: Novalis und die Poetisierung des Weiblichen. In: Herbert Uerlings (Hg.): Novalis. Poesie und Poetik. Tübingen 2004, 201-219
- Hoff, Dagmar v.: Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800. Opladen 1989
- Hoffmann, Paul: Art. »Symbolismus«. In: Ulfert Ricklefs (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1997 (FTB 4567), 1813-1853
- Höfle, Peter: »... ich fürchtete immer das Unglück zum zweitenmale zu erleben«. Über das Unerzählte in Goethes »Novelle«. In: Markus Heilmann, Birgit Wägenbaur (Hg.): Ironische Propheten: Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine. FS Jürgen Brummack. Tübingen 2001, 145-168
- Hofmannsthal, Hugo v.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979 (»GW«)
- Hofmannsthal, Hugo v.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Veranstatet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. v. Rudolf Hirsch u. a. Frankfurt a. M. 1975 ff. (»KA«)
- Hofmannsthal, Hugo v.: Briefe. Bd. 1: 1890-1901. Berlin 1935
- Hofmannsthal, Hugo v., Leopold v. Andrian: Briefwechsel. Hg. v. Walter H. Perl. Frankfurt a. M. 1968
- Hofmannsthal, Hugo v., Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. v. Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1972
- Hollinger, Robert: Aspects of the Theory of Classification. In: Philosophy and Phenomenological Research 36/3 (1976), 319-338

- Holmes, Susanne: Synthesis der Vielheit. Die Begründung der Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel. Paderborn u. a. 2006
- Holtei, Karl v.: Vierzig Jahre. Bd. 5. Breslau 1845
- Holzappel, Otto: Mündliche Überlieferung und Literaturwissenschaft. Der Mythos von Volkslied und Volksballade. Münster 2002 (Literaturwissenschaft 2)
- Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750-1850. Frankfurt a. M., New York 1991
- Honko, Lauri: Die Authentizität des »Kalevala«. In: Hans Peter Duerr (Hg.): Authentizität und Betrug in der Ethnologie. Frankfurt a. M. 1987 (es 1409), 357-391
- Hoppe, Manfred: Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal. Berlin, New York 1968 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F. 28 = 152)
- Horstkotte, Silke: Die Poetik der Androgynie in Novalis' »Heinrich von Ofterdingen«. In: Herbert Uerlings (Hg.): Novalis. Poesie und Poetik. Tübingen 2004, 221-240
- Hoßfeld, Uwe: Gerhard Heberer (1901-1973). Sein Beitrag zur Biologie im 20. Jahrhundert. Berlin 1997
- Hoßfeld, Uwe: Geschichte der biologischen Anthropologie in Deutschland. Von den Anfängen bis in die Nachkriegszeit. Stuttgart 2005 (Wissenschaftskultur um 1900 2)
- Hoßfeld, Uwe: Haeckel als NS-Philosoph? In: Jürgen John, Justus H. Ulbricht (Hg.): Jena. Ein nationaler Erinnerungsort? Köln, Weimar, Wien 2007, 445-463
- Huber, Peter: Art. »Polarität/Steigerung«. In: Bernd Witte u. a. (Hg.): Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 2004, Bd. 4/2, 863-865
- Huber-Rebenich, Gerlinde: Neue Funktionen der Dichtung im Humanismus? In: Thomas Maissen, Gerrit Walther (Hg.): Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur. Göttingen 2006, 49-75
- Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. [1941] II. Aufl. Stuttgart 1975 (KTA 204)
- Hunger, Ulrich: Die altdeutsche Literatur und das Verlangen nach Wissenschaft: Schöpfungsakt und Fortschrittsglaube in der Frühgermanistik. In: Jürgen Fohrmann, Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1994, 236-263
- Irmen, Hans-Josef: Mozart, Mitglied geheimer Gesellschaften. Zülpich 1991
- Irmen, Hans-Josef: Freimauremusik. In: Thomas Hochradner, Günther Massenkeil (Hg.): Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik. Laaber 2006 (Das Mozart-Handbuch 4), 551-567
- Irmscher, Hans Dietrich: Grundzüge der Hermeneutik Herders. In: Johann Gottfried Maltusch (Hg.): Bückeburger Gespräche über Johann Gottfried Herder, 1971. Bückeburger Studien 33), 17-57
- Irmscher, Hans Dietrich: Beobachtungen und Funktionen der Analogie im Denken Herders. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 55 (1981), 64-97
- Irmscher, Hans Dietrich: Grundfragen der Geschichtsphilosophie Herders bis 1774. In: Bückeburger Gespräche über Johann Gottfried Herder, 1983. Rinteln 1984 (Schaumburger Studien 45), 10-32
- Irmscher, Hans Dietrich: Johann Gottfried Herder. Stuttgart 2001 (RUB 17630)
- Jacob, François: Die Logik des Lebenden. Eine Geschichte der Vererbung. Aus d. Frz. v. Jutta u. Klaus Scherrer. Mit einem Nachw. v. Hans-Jörg Rheinberger. Frankfurt a. M. 2002 (FTB 14468)
- Jacobs, Angelika: Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion. München 1997 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 94)
- Jacobs, Angelika: Art. »Renaissance«. In: Bernd Witte u. a. (Hg.): Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 2004, Bd. 4/2, 898-905

- Jacobs, Jürgen: Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): Handbuch der deutschen Erzählung. Düsseldorf 1981, 56-71
- Jacobs, Jürgen: Art. »Maximen und Reflexionen«. In: Bernd Witte u. a. (Hg.): Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 2004, Bd. 3, 415-429
- Jacobshagen, Arnold: Genera mixta – Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jahrhunderts. In: Pierre Béhar, Herbert Schneider (Hg.): Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik. Hildesheim, Zürich, New York 2005 (Musikwissenschaftliche Publikationen 26), 85-103
- Jäger, Georg: Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850. In: Jost Hermand, Manfred Windfuhr (Hg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart 1970, 371-404
- Jäger, Lorenz: Hofmannsthal und der »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. In: Hofmannsthal-Blätter H. 31/32 (1985), 83-106
- Jahn, Ilse (Hg.): Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien. 3., neu bearb. u. erw. Auflage. Jena 1998, Sonderausg. Hamburg 2004
- Jahn, Ilse, Michael Schmitt (Hg.): Darwin & Co. Eine Geschichte der Biologie in Portraits. 2 Bde. München 2001
- Jahrmärker, Manuela: Das Wiener Singspiel im protestantischen Norden. Vulpius' Zauberflöten-Version für die Weimarer Hofbühne. In: Pierre Béhar, Herbert Schneider (Hg.): Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik. Hildesheim, Zürich, New York 2005, 104-132
- Jakobson, Roman: Schluß mit der dichterischen Kleinkrämerei. [1925] In: R. J.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1992, 196-205
- Jakobson, Roman: Leben und Sprechen: Ein Gespräch mit François Jacob. [1968] In: R. J.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1992, 398-424
- Jameson, Fredric: Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature. [1971] Princeton 1974
- Jameson, Fredric: Magical Narratives: Romance as Genre. In: New Literary History 7/1 (1975), 135-163
- Jameson, Fredric: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca 1981
- Jameson, Fredric: Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Aus d. Amerik. v. Ursula Bauer u. a. Mit einem Nachw. v. Ingrid Kerckhoff. Reinbek 1988 (re 461)
- Jameson, Fredric: Brecht and Method. London, New York 1998
- Jameson, Fredric: Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur [1979/1990]. In: Ludwig Nagl (Hg.): Filmästhetik. Berlin, Wien 1999 (Wiener Reihe 10), 103-139
- Jannidis, Fotis: Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs »Bildung« am Beispiel von Goethes »Dichtung und Wahrheit«. Tübingen 1996 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 56)
- Janowitz, Anne: Class and Literature. The Case of Romantic Chartism. In: Wai Chee Dimock, Michael T. Gilmore (Hg.): Re-thinking Class: Literary Studies and Social Formations. New York 1994, 239-266
- Janowitz, Anne: The Romantic Fragment. In: Duncan Wu (Hg.): A Companion to Romanticism. Oxford 1999, 442-451
- Jansen, Wolfgang: Auf der Suche nach Zukunft: Zur Situation der Operette in den ausgehenden Zwanziger Jahren. In: Niels Grosch (Hg.): Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik. Münster 2004, 27-72
- Janz, Marlies: Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein 1986
- Jardine, Nicholas, James A. Secord, Emma C. Spary (Hg.): Cultures of Natural History. Cambridge 1996

- Jaumann, Herbert: Thomasius im literarischen Feld. Einführung. In: Manfred Beetz, Herbert Jaumann (Hg.): Thomasius im literarischen Feld. Neue Beiträge zur Erforschung seines Werkes im historischen Kontext. Tübingen 2003 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 20), 1-5
- Jauss, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970 (es 418)
- Jauss, Hans Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: H. J. R., Erich Köhler (Hg.): Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Bd. 1. Heidelberg 1973, 107-138
- Javitch, Daniel: The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century. In: *Modern Languages Quarterly* 59/2 (1998), 139-169
- Jensen, Kristian: The humanist reform of Latin and Latin teaching. In: Jill Kraye (Hg.): *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge 1996, 63-81
- Jeske, Wolfgang: Bertolt Brechts Poetik des Romans. Frankfurt a. M. 1984
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz. [1930] 6., unv. Aufl. Tübingen 1982 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 15)
- Jordan, Katrin: »Ihr liebt und schreibt Sonette! Weh der Grille!« Die Sonette Johann Wolfgang von Goethes. Würzburg 2008 (Epistemata 643)
- Jørgensen, Sven-Aage: Nachwort. In: Christoph Martin Wieland: Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen. Hg. v. S.-A. J. Stuttgart 1990 (RUB 123), 328-357
- Jørgensen, Sven-Aage: Art. »Moses«. In: Bernd Witte u. a. (Hg.): *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe*. Stuttgart, Weimar 2004, Bd. 4/2, 717 f.
- Jørgensen, Sven Aage, Klaus Bohnen, Per Øhrgaard: Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik: 1740-1789. München 1990 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 6)
- Jung, Franz: Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit. [1961] Leipzig 1991
- Jung, Werner: Georg Lukács. Stuttgart 1989 (SM 251)
- Junk, Viktor: Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte. Berlin 1899 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 12)
- Junker, Thomas, Uwe Hoßfeld: The Architects of the Evolutionary Synthesis in National Socialist Germany: Science and Politics. In: *Biology and Philosophy* 17 (2002), 223-249
- Juranek, Christian: Grundlegung und Existenzverbreiterung. Bückeburg 1771-1776. In: Egon Freitag, C. J. (Red.): *Johann Gottfried Herder, Ahndung künftiger Bestimmung*. Hg. v. d. Stiftung Weimarer Klassik Goethe-Nationalmuseum. Stuttgart, Weimar 1994 (Edition Weimarer Klassik 2), 83-115
- Jürs-Munby, Karen: Hanswurst und Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure. In: *New Theatre Quarterly* (Cambridge) 23/2 (2007), 124-135
- Jurt, Joseph: Text und Kontext zur Theorie des literarischen Feldes. In: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002 (Sitzungsbericht phil.-hist. Klasse 697, Veröff. d. Komm. f. Literaturwissenschaft 22), 97-119
- Jurt, Joseph: Ein transnationales deutsch-französisches literarisches Feld nach 1945? In: Patricia Oster, Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945 – zur Dynamik eines ›transnationalen‹ kulturellen Feldes. Dynamiques d'un champ culturel ›transnational‹ – L'Allemagne et la France vers 1945*. Bielefeld 2008 (Frankreich-Forum. Jahrbuch des Frankreichzentrums der Universität des Saarlandes 7, 2006/2007), 189-230
- Kaiser, Gerhard K.: Zur Dynamik literarischer Gattungen. In: Horst Rüdiger (Hg.): *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin 1974 (Komparatistische Studien 4), 32-62
- Kaiser, Gerhard: Zur Aktualität Goethes: Kunst und Gesellschaft in seiner ›Novelle. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), 248-265

- Kaiser, Herbert: Böses Wollen – schöne Tat. Johann Wolfgang von Goethe: »Novelle« (1828). In: Winfried Freund (Hg.): Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart. München 1993 (UTB 1753), 85-94
- Kaiser, Max, Werner Michler: Das literarische Feld und das Terrain der Politik. Österreichische Lyrikanthologien 1848-1890 als Quellen zum literarischen Leben. In: Michael Böhler, Hans-Otto Horch (Hg.): Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen. Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz. Tübingen 2002, 99-147
- Kaiser, Max, Werner Michler: Lyrik und Lyrikbetrieb im literarischen Feld. Österreichische Lyrikanthologien zwischen Nachmärz und Moderne. In: Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.): Lyrik im 19. Jahrhundert, Historische Gattungspoetik als Reflexionsmedium einer kulturwissenschaftlichen Germanistik. Bern 2005 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, NF 11), 441-460
- Kant, Immanuel: Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Text und Kommentar. Hg. v. Manfred Frank u. Véronique Zanetti. Frankfurt a. M. 2001 (stw 1517)
- Karádi, Éva: Bloch und Lukács im Weber-Kreis. In: Michael Löwy, Arno Münster, Nicolas Tertulian (Hg.): Verdinglichung und Utopie. Ernst Bloch und Georg Lukács zum 100. Geburtstag. Beiträge des internationalen Kolloquiums in Paris, März 1985. Frankfurt a. M. 1987, 30-47
- Kaschuba, Wolfgang: Einführung in die Europäische Ethnologie. München 1999 (Beck Studium)
- Kaufmann, Sebastian: »Schöpft des Dichters reine Hand ...« Studien zu Goethes poetologischer Lyrik. Heidelberg 2011 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 291)
- Kaulen, Heinrich: Bertolt Brechts »Erziehung der Hirse« und die kollektive Erinnerungspolitik der DDR. In: Carsten Gansel (Hg.): Rhetorik der Erinnerung – Literatur und Gedächtnis in den »geschlossenen Gesellschaften« des Real-Sozialismus. Göttingen 2009 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 1), 39-51
- Käuser, Andreas: Das Wissen der Anthropologie: Goethes Novellen. In: Goethe-Jahrbuch 107 (1990), 158-168
- Kaysers, Wolfgang: Goethes Dichtungen in Stanzen. In: Euphorion 54 (1960), 229-241
- Kebir, Susanne: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. 2. Aufl. Berlin 2006 (at 8148)
- Keckeis, Paul: Die dialektische Aneignung der Gattungsgeschichte: Fredric Jamesons »Magical Narratives«. Gattungstheorie zwischen Semiotik und marxistischer Ästhetik. Dipl. Univ. Wien 2009
- Keller, Werner: Johann Wolfgang Goethe. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): Handbuch der deutschen Erzählung. Düsseldorf 1981, 72-90, 566-568
- Kemp, Wolfgang: Ganze Teile: zum kunsthistorischen Gattungsbegriff. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), 294-299
- Kemp, Wolfgang: Gattung. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe. Stuttgart, Weimar 2003, 108-110
- Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 6, 2: Sturm und Drang: Genie-Religion. Tübingen 2002
- Kiefer, Klaus H.: Art. »Magie«. In: Bernd Witte u. a. (Hg.): Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 2004, Bd. 4/2, 679-682
- Kiesewetter, Carl: Geschichte des neueren Okkultismus. Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis zu Carl du Prel. [1891-1895] Wiesbaden 2007
- Kindt, Tom, Hans-Harald Müller: Dilthey gegen Scherer – Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), 685-709
- Kittler, Friedrich: »Heinrich von Ofterdingen« als Nachrichtenfluß. In: Gerhard Schulz (Hg.): Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs. Darmstadt 1986 (Wege der Forschung 248), 480-508

- Klarmann, Rudolf: Goethes ›Zueignung‹ von 1784. In: Preußische Jahrbücher 197 (1924), 31-46
- Klatt, Norbert: »... des Wissens heisser Durst«. Ein literarkritischer Beitrag zu Schillers Gedicht »Das verschleierte Bild zu Sais«. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), 98-112
- Klausnitzer, Ralf: Fallstudien als Instrument interdisziplinärer Wissenschaftsforschung. Am Beispiel der disziplinübergreifenden Rezeption des ›Gestalt-Konzepts in den 1930er/1940er Jahren. In: Jörg Schönert (Hg.): Literaturwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte. DFG-Symposium 1998. Stuttgart, Weimar 2000, 209-256
- Klausnitzer, Ralf: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen. Berlin 2008 (de Gruyter Studienbuch)
- Klausnitzer, Ralf, Guido Naschert: Gattungstheoretische Kontroversen? Konstellationen der Diskussion von Textordnungen im 20. Jahrhundert. In: R. K., Carlos Spoerhase (Hg.): Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse. Bern u. a. 2007 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 19), 369-412
- Klingenberg, Anneliese, Goethes »Novelle« und »Faust II«. Zur Problematik Goethescher Symbolik im Spätwerk. In: Impulse 10 (1987), 75-124
- Kluge, Gerhard; Clemens Brentano: »Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl«. In: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1988 (RUB 8413), 309-337
- Knape, Joachim: Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300-1700. Wiesbaden 2006 (Gratia 44)
- Knepler, Georg: Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen. 2., durchges. u. neugest. Ausg. Leipzig 2005
- Knoblauch, Hubert, Thomas Luckmann: Gattungsanalyse. In: Uwe Flick, Ernst v. Kardorff, Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. 8. Aufl. Hamburg 2010 (re 55628)
- Knopf, Jan: Schriften 1933-1941. Zu Literatur und Kunst. In: J. K. (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Wiss. Redaktion: Joachim Lucchesi. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar 2003, 220-231
- Koch, Hans-Albrecht: Goethes Fortsetzung der Schikaneder'schen »Zauberflöte«. Ein Beitrag zur Deutung des Fragments und zur Rekonstruktion des Schlusses. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1969, 121-163
- Koch, Hans-Albrecht: »Fast kontrapunktlich streng«. Beobachtungen zur Form von Hugo von Hofmannsthal's Operndichtung »Die Frau ohne Schatten«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1971, 456-478
- Koepke, Wulf: Herder and the Sturm und Drang. In: David Hill (Hg.): Literature of the Sturm und Drang. Woodbridge 2003 (Camden House history of German literature 6), 69-93
- Koerner, Lisbet: Linnaeus, Nature and Nation. Cambridge, Mass., London 1999
- Köhler, Karl-Heinz: Das Zauberflötenwunder. Eine Odyssee durch zwei Jahrhunderte. Weimar, Jena 1996
- Köhnke, Klaus Christian: Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus. Frankfurt a.M. 1993 (stw 1087)
- Kohs, Oliver, Claudia Liebrand (Hg.): Gattung und Geschichte: Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie. Bielefeld 2012 (Literalität und Liminalität 14)
- Kolk, Rainer: Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im »Nibelungenstreit«. Tübingen 1990 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 30)
- Kolk, Rainer: Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945. Tübingen 1998 (Communicatio 17)

- Könenkamp, Wolf-Dieter: Volkskunde und Statistik. Eine wissenschaftsgeschichtliche Korrektur. In: Zeitschrift für Volkskunde 84 (1988), 1-25
- Konersmann, Ralf: Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. Frankfurt a. M. 1991 (FTB 10962)
- Konersmann, Ralf: Walter Benjamins Konzept der Naturgeschichte. In: R. K.: Kulturelle Tatsachen. Frankfurt a. M. 2006 (stw 1774), 290-302
- Konietzny-Rüssel, Barbara: Der Medienpraktiker Bertolt Brecht: Interviews, Rundfunkgespräche und Gesprächsprotokolle in der Weimarer Republik. Würzburg 2007 (Der neue Brecht 4)
- König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen 2001 (Marbacher Wissenschaftsgeschichte 2)
- König, Christoph, Eberhard Lämmert (Hg.): Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Frankfurt a. M. 1999 (FTB 14262)
- Konrad, Claudia: Studien zu »Die Frau ohne Schatten« von Hugo v. Hofmannsthal und Richard Strauss. Hamburg 1988 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 37)
- Koppe, Johann Friedrich: Versuch einer poetischen Uebersetzung des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem. Leipzig 1744
- Kord, Susanne: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1992 (Erkenntnisse der Frauenforschung 27)
- Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900. Stuttgart, Weimar 1996 (Erkenntnisse der Frauenforschung 41)
- Körner, Josef: Nibelungenforschungen der deutschen Romantik. Reprograf. Nachdr. d. 1. Aufl., Leipzig 1911, 2., unveränd. Aufl. Darmstadt 1968
- Korsch, Karl: Marxismus und Philosophie. Schriften zur Theorie der Arbeiterbewegung 1920-1923. Hg. u. eingel. v. Michael Buckmiller. Amsterdam 1993 (Korsch-Gesamtausgabe, Bd. 3)
- Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschensdarstellender Literatur. Berlin 2003 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 6)
- Krabiel, Klaus-Dieter: Zu Lehrstück und »Theorie der Pädagogien«. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Wiss. Redaktion: Joachim Lucchesi. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar 2003, 65-89
- Krabiel, Klaus-Dieter: »Die Beiden«: Ein Sonett Hugo von Hofmannsthal, fortgeschrieben von Eugen Berthold Brecht (mit der Bilanz einer Beziehung). In: Jürgen Hillesheim (Red.): Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller. Madison 2006 (Brecht-Jahrbuch 31), 63-81
- Kraft, Werner: Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt. München 1974
- Kraft, Werner: Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal. Mit einer Bibliographie aller Veröffentlichungen Werner Krafts. Darmstadt 1977 (Erato-Druck 16)
- Krämer, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. 2 Teilbde. Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur 150)
- Krämer, Jörg: Ein »für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter«. Metastasio und das deutsche Singspiel. In: Laurenz Lütteken, Gerhard Splitz (Hg.): Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Tübingen 2002 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28), 88-105.
- Kraus, Hans-Joachim: Geschichte der historisch-kritischen Erforschung des Alten Testaments. 3., durchges. u. erw. Aufl. Neukirchen-Vluyn 1982
- Kraus, Heinrich: Die Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung. 2. Aufl. München 2002 (Becksche Reihe 2135)
- Kraus, Werner: Aufsätze zur Literaturgeschichte. 2. Aufl. Leipzig 1968
- Kraus, Werner: Die literarischen Gattungen. [1968] In: W.K.: Literaturtheorie, Philosophie und Politik. Hg. v. Manfred Naumann. Berlin, Weimar 1987, 174-199

- Kravar, Zoran: Gattungen. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Tübingen 1994, 173-180
- Kraye, Jill (Hg.): *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge 1996
- Krenn, Günther (Hg.): *Ein sonderbar Ding. Essays und Materialien zum Stummfilm »Der Rosenkavalier«*. Wien 2007 (Edition Film + Text 9)
- Kreutzer, Hans Joachim: Die »Zauberflöte« in Weimar. In: *Goethe-Jahrbuch 127* (2010), 155-170
- Kreuzer, Ingrid: Novalis' »Die Lehrlinge zu Sais«. Fragen zur Struktur, Gattung und immanenten Ästhetik. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 23* (1979), 276-308
- Kristeller, Paul Oskar: *Humanismus und Renaissance*. 2 Bde. Hg. v. Eckhard Kessler, Übers. aus d. Engl. v. Renate Schweyen-Ott. München 1975
- Kropp, Alexander A.: F. J. W. Schröders »Kritische Abhandlung über das Natürliche in der Dichtkunst«. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Poetik zwischen Aufklärung und Sturm und Drang. Phil. Diss. Köln 1976
- Kuh, Anton: *Von Goethe abwärts. Aphorismen, Essays, kleine Prosa*. Wien 1963
- Kühlmann, Wilhelm: Apologie und Kritik des Lateins im Schrifttum des deutschen Spät-humanismus. Argumentationsmuster und sozialgeschichtliche Zusammenhänge. In: *Daphnis 9* (1980), 33-63
- Kühlmann, Wilhelm: Sozietät als Tagtraum – Rosenkreuzerbewegung und zweite Reformation. In: Klaus Garber, Heinz Wismann (Hg.): *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. 2 Bde. Tübingen 1996 (Frühe Neuzeit 26-27), Bd. 2, 1124-1151
- Kuhn, Dorothea: Zu Goethes Theorie der Künste. Mit einem unveröffentlichten Schema Goethes. In: *Goethe-Jahrbuch 23* (1961), 31-48
- Kuhn, Dorothea: Uhrwerk oder Organismus. Karl Friedrich Kielmeyers System der organischen Kräfte. [1970] In: D. K.: *Typus und Metamorphose. Goethe-Studien*. Hg. v. Renate Grumach. Marbach 1988 (Marbacher Schriften 30), 60-69
- Kunz, Josef (Hg.): *Novelle. 2., wesentl. veränd. u. verb. Aufl.* Darmstadt 1973 (Wege der Forschung 55)
- Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*. 2., unv. Aufl. Stuttgart 1996
- Kunze, Stefan: Vom Märchen über das Volkstheater zum Sinnbild – Personen und Personifikationen in der »Zauberflöte«. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Bern, Stuttgart, Wien 1992 (Facetten deutscher Literatur 3), 135-151
- Kurz, Gerhard: Das Drama als Ragout: Zur Metaphorik des Essens und Trinkens in Goethes »Faust«. In: Jane K. Brown, Meredith Lee, Thomas P. Saine (Hg.): *Interpreting Goethe's »Faust« today*. Columbia 1994 (Goethe Yearbook – Special issue 1), 172-186
- Kurz, Gerhard: Art. »Homerische Frage«, II. In: Hubert Cancik u. a. (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Bd. 14. Stuttgart, Weimar 2000, Sp. 512-516
- Kutzbach, Karl August (Hg.): Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft. In *Verb. m. d. Dt. Literaturarchiv Marbach*. Marbach 1974 (K. A. K.: Paul Ernst 3; Der Wille zur Form, Sb.)
- Kytzler, Bernhard: *Musa dedit*. Zur Relativierung des Gattungsbegriffs in der klassischen Antike. In: Eberhard Lämmert, Dietrich Scheunemann (Hg.): *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München 1988 (Literatur und andere Künste 1), 15-25
- LaCapra, Dominick: *Soundings in Critical Theory*. Ithaca, London 1989
- Lachmann, Carl: *Kleinere Schriften zur classischen Philologie*. Hg. v. Johannes Vahlen. Berlin 1876
- Laclau, Ernesto, Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. 2. Aufl. London, New York 2001

- Lämmert, Eberhard: Goethes empirischer Beitrag zur Romantheorie. In: Paul Michael Lützeler, James E. McLeod (Hg.): Goethes Erzählwerk. Stuttgart 1985 (RUB 8081), 9-36
- Lamping, Dieter: Probleme der neueren Gattungstheorie. In: D. L. u. a. (Hg.): Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium. Wuppertal 1990 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 4), 9-43
- Landfester, Ulrike: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk. Freiburg i.Br. 1995 (Rombach Litterae 30)
- Landfester, Ulrike: Der Autor als Stifter oder »Die Mappe meines Urgroßvaters«. In: Walter Hettche, Johannes John, Sibylle v. Steinsdorff (Hg.): Stifter-Studien. FS Wolfgang Frühwald. Tübingen 2000, 101-124
- Landmann, Georg Peter (Hg.): Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften. 2., erw. Aufl. Stuttgart 1980
- Lange, Sigrid: Über epische und dramatische Dichtung Weimarer Autorinnen. Überlegungen zu Geschlechterspezifika in der Poetologie. In: Zeitschrift für Germanistik NF 1 (1991), 341-351
- Lange, Sigrid (Hg.): Ob die Weiber Menschen sind. Geschlechterdebatten um 1800. Leipzig 1992 (RB 1443)
- Lange, Sigrid: Spiegelgeschichten. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800. Frankfurt a.M. 1995
- Laqueur, Thomas: Making sex. Body and gender from the Greeks to Freud. Cambridge, Mass. 1990
- Larson, James L.: Interpreting Nature. The Science of Living Form from Linnaeus to Kant. Baltimore, London 1994
- Latacz, Joachim: Tradition und Neuerung in der Homerforschung. Zur Geschichte der Oral poetry-Theorie. In: J. L. (Hg.): Homer. Tradition und Neuerung. Darmstadt 1979 (Wege der Forschung 463), 25-44
- Latacz, Joachim: Art. »Homerische Frage«, I. Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Bd. 14. Stuttgart, Weimar 2000, Spp. 501-511
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Mit einem Vorw. v. Arnold Arens. Stuttgart 1990
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl. Hg. v. Christoph Siegrist. Stuttgart 1984 (RUB 350)
- Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus d. Frz. übers. v. Robert Fleck. Wien 1990
- Le Rider, Jacques: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien 1997 (Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien 6)
- Lecourt, Dominique: Proletarian Science? The Case of Lysenko. Introduction by Louis Althusser. Transl. by Ben Brewster. London 1977
- Lee, Meredith: Eingeleiert in Klopstocks Rhythmik: Der »Messias« und Goethes Fragment »Der ewige Jude«. In: Kevin Hilliard, Katrin Kohl (Hg.): Klopstock an der Grenze der Epochen. Mit Klopstock-Bibliographie 1972-1992 v. Helmut Riege. Berlin, New York 1995, 117-132
- Leitch, Vincent B.: (De)Coding (Generic) Discourse. In: Genre 24/1 (1991), 83-98
- Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. Paris 1975
- Lempicki, Sigmund v.: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. [1920] 2., durchges., um ein Sach- und Personenreg. sowie ein chronologisches Werkverzeichnis verm. Aufl., red. v. Gertrud Chappuzeau. Göttingen 1968
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Materialismus und Empiriokritizismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie. [1908] Leipzig 1980
- Lentzen, Manfred: Die humanistische Akademiebewegung des Quattrocento und die Ac-

- cademia Platonica in Florenz. In: Klaus Garber, Heinz Wismann (Hg.): Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 2 Bde. Tübingen 1996 (Frühe Neuzeit 26-27), Bd. 1, 190-213
- Lepenius, Wolf: Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Linné, Buffon, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin. München, Wien 1988
- Lepenius, Wolf: Eine Moral aus irdischer Ordnungsliebe: Linnés »Nemesis Divina«. [1981] In: Carl v. Linné: Nemesis Divina. Nach der schwedischen Ausgabe von Elis Malmström und Telemak Fredbärj hg. v. W. L. u. Lars Gustafsson. Aus d. Lat. u. Schwed. v. Ruprecht Volz. Zürich 2007 (dtb 23671), 321-372
- Lepper, Marcel: Die »Entdeckung« des »deutschen Barock«. Zur Geschichte der Frühneuezeitgermanistik 1888–1915. In: Zeitschrift für Germanistik 17 (2007), 300-320
- Lessing, Gotthold Ephraim: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt. Zweyter Theil. 2., verb. Ausgabe. Berlin 1781
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in 12 Bänden. Hg. v. Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M. 1985-2003 (»WB«)
- Lévi-Strauss, Claude: Die Bedeutung von Struktur und Geschichte bei der Untersuchung von Märchen. [1960] In: Vladimir Propp: Morphologie des Märchens. [1928] Hg. v. Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975 (stw 131), 181-213
- Levit, Georgy S., Kay Meister: Goethes langer Atem: »Methodologische Ideologien« in der Deutschen Morphologie des 20. Jahrhunderts. In: Michael Kaasch, Joachim Kaasch, Volker Wissemann (Hg.): Netzwerke. Berlin 2006 (Verhandlungen zur Geschichte und Theorie der Biologie 12), 209-232 (Levit/Meister 2006a)
- Levit, Georgy S., Kay Meister: The history of essentialism vs. Ernst Mayr's »Essentialism Story«: A case study of German idealistic morphology. In: Theory in Biosciences 124 (2006), 281-307 (Levit/Meister 2006b)
- Licher, Lucia Maria: Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen: Umriss einer Ästhetik im Werk Karoline von Günderrodes (1780-1806). Heidelberg 1996 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte F. 3, 150)
- Lindner, Burkhardt: Habilitationsakte Benjamin: Über ein »akademisches Trauerspiel« und über ein Vorkapitel der »Frankfurter Schule« (Horkheimer, Adorno). In: B. L. (Hg.): Walter Benjamin im Kontext. 2., um die Dokumentation zur »Habilitationsakte Benjamin« erw. Aufl. Königstein/Ts. 1985 (Athenäum-TB 2183), 324-341
- Llana, James: Natural History and the Encyclopédie. In: Journal of the History of Biology 33/1 (2000), 1-25
- Lohmeier, Anke-Marie: »Vir eruditus« und »homo politicus«. Soziale Stellung und Selbstverständnis der Autoren. In: Albert Meier (Hg.): Die Literatur des 17. Jahrhunderts. München, Wien 1999 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 2), 156-175
- Lohre, Heinrich: Von Percy zum Wunderhorn. Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland. Berlin 1902 (Palästra 22)
- Lord, Alfred Bates: Epic Singers and Oral Tradition. Ithaca, London 1991
- Lord, Alfred Bates: The Singer of Tales. Cambridge, Mass. 1960 (Harvard Studies in Comparative Literature 24)
- Losurdo, Domenico: Nietzsche, der aristokratische Rebell. Intellektuelle Biographie und kritische Bilanz. Aus d. Ital. v. Erdmute Brielmayer. Hg. und mit einer Einf. v. Jan Rehmann. Hamburg 2009 (Berliner Beiträge zur kritischen Theorie 9-10)
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. 2. unveränd. Aufl. München 1986
- Lovejoy, Arthur O.: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens. [1936] Übers. v. Dieter Turck. Frankfurt a. M. 1985
- Lowth, Robert: De sacra poesi Hebraeorum Praelectiones academicae Oxonii habitae. [...] 2 Bde. 2. Aufl. [Hg. v. Johann David Michaelis.] Göttingen 1770

- Lowth, Robert: Lectures on the sacred poetry of the Hebrews. [Nachdruck d. Ausg.] London 1787. 2 Bde. London 1995 (Lowth, The major works)
- Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. [1904] Mit einem Nachw. neu hg. v. Gotthart Wunberg. Tübingen 1974 (Lublinski, Ausgewählte Schriften 1; Deutsche Texte 29)
- Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. [1909] Mit einer Bibliographie v. Johannes J. Braakenburg neu hg. v. Gotthart Wunberg. Tübingen 1976 (Lublinski, Ausgewählte Schriften 2; Deutsche Texte 41)
- Lucci, Diego: Scripture and deism. The biblical criticism of the eighteenth century British deists. Bern u. a. 2008 (Studies in early modern European culture 3)
- Lucken, Christopher: Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive. In: Gisèle Mathieu-Castellani (Hg.): Plaisir de l'épopée. St. Denis 2000, 229-255
- Luckmann, Thomas: Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen. In: Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986 (Kölner Zs. f. Soziologie und Sozialpsychologie Sh. 27), 191-211
- Ludz, Peter: Marxismus und Literatur. Eine kritische Einführung in das Werk von Georg Lukács. In: Georg Lukács: Schriften zur Literatursoziologie. Mit einer Einf. v. P. L. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985 (Ullstein-Buch 35212)
- Lugowski, Clemens: Der junge Herder und das Volkslied. Eine Interpretation. [1938] In: Manfred Wacker (Hg.): Sturm und Drang. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 559), 215-233
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1920
- Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik. Reprint der Erstausgabe von 1923. London 2000
- Lukács, Georg: Zur Theorie der Literaturgeschichte. [1910] In: Frank Benseler (Hg.): Georg Lukács. München 1973 (text + kritik 39/40), 24-51
- Lukács, Georg: Die Seele und die Formen. [1911] Mit einer Einführung v. Judith Butler. Bielefeld 2011 (G. L.: Werkauswahl in Einzelbänden 1)
- Lukács, Georg: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas. [1909] Hg. v. Frank Benseler. Darmstadt, Neuwied 1981 (G. L.: Werke 15)
- Lukács, Georg: Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik. Berlin, Weimar 1985
- Lukács, Georg: Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler. [1954] Berlin, Weimar 1988
- Lukas, Wolfgang: Novellistik. In: Gert Sautermeister, Ulrich Schmid (Hg.): Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. München 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 5), 251-280
- Lüthi, Max: Märchen. 9., durchges. u. erg. Aufl. Bearb. v. Heinz Rölleke. Stuttgart, Weimar 1996 (SM 16)
- Lütteken, Laurenz: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24)
- Lütteken, Laurenz: Das Populäre und das Erhabene. Ästhetik und kompositorisches Kalkül in Schikaneders Singspiel. In: Acta Mozartiana 48/1-4 (2001), 14-26
- Lyon, James K.: Bertolt Brecht in Amerika. Aus d. Amerikan. von Traute M. Marschall. Frankfurt a. M. 1984
- Lyon, James K. (Hg.): Brecht in den USA. Frankfurt a. M. 1994 (st 2085)
- Lysenko, T[rofim] D[enisowitsch]: Die Lage in der Biologie. Bericht über die Sitzung der Lenin-Unions-Akademie für die Landwirtschafts-Wissenschaften in Moskau (31. 7.-7. 8. 1948). Wien 1948 (Die Brücke 3/8-9)
- Maasen, Sabine: Wissenssoziologie. Bielefeld 1999 (Einsichten)
- Magerski, Christine: Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie. Tübingen 2005
- Mähl, Hans-Joachim: Novalis und Plotin: Untersuchungen zu einer neuen Edition und

- Interpretation des »Allgemeinen Brouillon«. In: Gerhard Schulz (Hg.): Novalis. 2., erw. Aufl. Darmstadt 1986 (Wege der Forschung 248), 357-423
- Mahner, Martin: Biologische Klassifikation und Artbegriff. In: Ulrich Krohs, Georg Toepfer (Hg.): Philosophie der Biologie. Eine Einführung. Frankfurt a. M. 2005 (stw 1745), 231-248
- Maisak, Petra: Johann Wolfgang Goethe, Zeichnungen. Stuttgart 2001
- Maissen, Thomas, Gerrit Walther (Hg.): Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur. Göttingen 2006
- Makropoulos, Michael: Haltlose Souveränität. Benjamin, Schmitt und die Klassische Moderne in Deutschland. In: Manfred Gangl, Gérard Rauler (Hg.): Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Frankfurt a. M. u. a. 1994, 197-211
- Mandelartz, Michael: Vom Gestein zur Poesie. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes Novelle. In: Herder-Studien (Tokyo), 5 (1999), 127-159. http://www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/pdf/goethe_novelle.pdf (1. 12. 2011)
- Mandelartz, Michael: Politische Utopie vs. Autonomie der Kunst: Goethes »Novelle«. In: Peter Wiesinger (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«. Bd. 8. Wien u. a. 2003 (Jahrbuch für internationale Germanistik: Rh. A, Kongressberichte 60), 311-316
- Manning, Susan: Ossian, Scott, and Nineteenth-Century Scottish Literary Nationalism. In: *Studies in Scottish Literature* 17 (1982), 39-54
- Martin, Dieter: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. Berlin, New York 1993 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 103)
- Martínez, Matias: Literarische Form als kulturelle Praxis. In: Peter Wiesinger (Hg.): Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert (Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000), Bd. 9: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Bern u. a. 2003, 281-285
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin u. a. 2007 (*Historia hermeneutica, Studia* 3)
- Martus, Steffen: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin 2009
- Martynowa, Franziska: Vladimir Propps Beitrag zur strukturellen Märchenforschung. In: Anton Hiersche, Edward Kowalski (Hg.): Literaturtheorie und Literaturkritik in der frühsovjetschen Diskussion. Standorte – Programme – Schulen. Berlin, Weimar 1990, 289-306
- Marx, Karl, Friedrich Engels: Werke. Hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1956-1990 (»MEW«)
- Mason, Eudo C.: Deutsche und englische Romantik. Eine Gegenüberstellung. 2., durchges. u. erw. Aufl. Göttingen 1966 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 85 S)
- Maurer, Michael: Kulturgeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien 2008 (UTB 3060)
- Maurice, Florian: Die Mysterien der Aufklärung. Esoterische Traditionen in der Freimaurerei? In: Monika Neugebauer-Wölk unter Mitarb. von Holger Zaunstöck (Hg.): Aufklärung und Esoterik. Hamburg 1999, 274-287
- Mausier, Siegfried (Hg.): Theorie der Gattungen. Laaber 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen 15)
- Mausier, Wolfram: Hugo von Hofmannsthal: Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation. München 1977 (Kritische Informationen 59)
- Mayer, Hans: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt a. M. 1971 (BS 284)
- Mayer, Hans: Goethe. Ein Versuch über den Erfolg. Frankfurt a. M. 1974
- Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart, Weimar 1993 (SM 273)

- Mayer, Mathias: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001
- Mayer, Mathias: Die zumutbare Wahrheit in Goethes »Zueignung«. In: Goethe-Jahrbuch 121 (2004), 132-140
- Mayer, Mathias (Hg.): »Modell Zauberflöte«. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten. Hildesheim, Zürich, New York 2007 (Echo 10)
- Mayer, Mathias, Jens Tismar: Kunstmärchen. 4. Aufl. Stuttgart, Weimar 2003 (SM 155)
- Mayr, Ernst: The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution, and Inheritance. Cambridge, Mass., London 1982
- Mazzoni, Jacopo: Della difesa della Comedia di Dante. Distinta in sette libri. [...] Parte prima. Cesena 1587
- McKeon, Michael: The origins of the English novel, 1600-1740. [1987] Baltimore u. a. 2002
- Medvedev, Pavel: Die formale Methode in der Literaturwissenschaft. Hg. u. übers. v. Helmut Glück. Mit einem Vorw. v. Jurij Striedter. Stuttgart 1976
- Medvedev, Zhores A.: Lysenko and Stalin: Commemorating the 50th anniversary of the August 1948 LAAAS Conference and the 100th anniversary of T. D. Lysenko's birth, September 29, 1898. In: Mutation Research 462 (2000), 3-11
- Mehlman, Jeffrey: Revolution and repetition. Marx, Hugo, Balzac. Berkeley 1977
- Meid, Volker: Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung. München 1984
- Meier, Andreas: Die »triviale Klassik« – Unterhaltungsliteratur als kulturelles Komplement. In: Christian August Vulpius. Eine Korrespondenz zur Geschichte der Goethezeit. Hg. v. A. M. 2 Bde. Berlin 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 28), XI-CLXXXVII
- Meinhold, Günter: »Zauberflöte« und »Zauberflöten«-Rezeption: Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto »Die Zauberflöte« und seiner literarischen Rezeption. Frankfurt a. M., Berlin u. a. 2001
- Memmolo, Pasquale: Goethes »Novelle« und die Frohe Botschaft der Poesie. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 40/1 (2008), 65-90
- Menke, Bettina: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld 2010 (Theater 5)
- Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte, Tendenzen. Düsseldorf 1982
- Menninghaus, Winfried: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt a. M. 1986 (es 1349)
- Menzler-Trott, Eckart: Gentzens Problem. Mathematische Logik im nationalsozialistischen Deutschland. Mit einem Essay v. Jan von Plato. Basel, Boston, Berlin 2001
- Merkl, Helmut: Gratisvorstellung im Burghof. Zur Deutung von Goethes »Novelle« In: Zeitschrift für deutsche Philologie 116/2 (1997), 209-223
- Mertens, Dieter: Der Preis der Patronage. Humanismus und Höfe. In: Thomas Maissen, Gerrit Walther (Hg.): Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur. Göttingen 2006, 125-154
- Meyer, Herman: Natürlicher Enthusiasmus. Das Morgenländische in Goethes »Novelle«. Heidelberg 1973
- Meyer, Reinhart: Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster. Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979. Heidelberg 1981, 27-76
- Meyer, Reinhart: Novelle und Journal. In: Gert Sautermeister, Ulrich Schmid (Hg.): Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. München 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 5), 234-250
- Meyer, Reinhart: Ein blinder Fleck der deutschen Kulturgeschichtsschreibung. Zur neueren Metastasio-Forschung (mit einigen grundsätzlichen Überlegungen). (Rez. zu: Laurenz Lütteken, Gerhard Splitt [Hg.]: Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999. Tübingen 2002.) In: IASLonline [13.06.2006], http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=629 (17. 8. 2011)

- Michelsen, Peter: Regeln für Genies. Zu Herders »Fragmenten« »Ueber die neuere Deutsche Litteratur«. In: Gerhard Sauder (Hg.): Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 9), 225-237
- Michelsen, Peter: Wem wird Goethes Faust zugeeignet? In: Linda Dietrick, David G. John (Hg.): Momentum dramaticum. FS Eckehard Catholy. Waterloo, Ontario 1990, 181-192
- Michler, Werner: Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859-1914. Wien, Köln, Weimar 1999 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 2)
- Michler, Werner: Zwischen Minna Kautsky und Hermann Bahr: Literarische Intelligenz und österreichische Arbeiterbewegung vor Hainfeld (1889). In: Klaus Amann, Hubert Lengauer, Karl Wagner (Hg.): Literarisches Leben in Österreich 1848-1890. Wien, Köln, Weimar 2000 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 1), 94-137
- Michler, Werner: Vulkanische Idyllen. Die Fortschreibung der Revolution mit den Mitteln der Naturwissenschaft bei Moritz Hartmann und Adalbert Stifter. In: Primus-Heinz Kucher, Hubert Lengauer (Hg.): Bewegung im Reich der Immobilität: Die Revolution von 1848-49 in Mitteleuropa. Wien, Köln, Weimar 2001 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 5), 472-495
- Michler, Werner: Aloys Blumauer und Johann Baptist Alxinger: Josephinische Versepiik im kulturellen Kontext. In: Franz Eybl, Wynfrid Kriegleder (Hg.): Aloys Blumauer und seine Epoche. Bochum 2007 (Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch, 21/2006), 31-49
- Michler, Werner: Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur »modernen Versepiik«. In: Markus Joch, Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), 189-206
- Michler, Werner: Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke. In: Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Mit einer Rede Peter Handkes. Wien, Köln, Weimar 2006 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 11), 117-134
- Michler, Werner: Die Studie als Zweck. Stifter und die Präaffaaiten. In: Michael Gamper, Karl Wagner (Hg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 9), 307-325
- Michler, Werner: Beobachtung, Rekonstruktion und Schau: Goethes »Nausikaa« von Wilhelm Scherer. In: Annegret Pelz (Hg.): Beobachtungen. Wien 2015 (in Druck)
- Miles, David H.: Hofmannsthal's Novel »Andreas«: Memory and Self. Princeton 1972
- Mill, John Stuart: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Übers. unter Red. v. Theodor Gomperz. Neudruckausgabe der letzten deutschen Auflage. Aalen 1968
- Miller, Carolyn R.: Genre as Social Action. [1984] In: Aviva Freedman, Peter Medway (Hg.): Genre and the New Rhetoric. London 1994, 23-42
- Miller, Carolyn R.: Rhetorical Community: The Cultural Basis of Genre. In: Aviva Freedman, Peter Medway (Hg.): Genre and the New Rhetoric. London 1994, 67-78
- Milligan, Don: Raymond Williams: Hope and Defeat in the Struggle for Socialism. Studies in Anti-Capitalism [2007], www.studiesinanti-capitalism.net (13. 7. 2008)
- Minden, Michael: The German »Bildungsroman«. Incest and Inheritance. Cambridge 1997
- Minor, Jakob: Die innere Form. In: Euphorion 4 (1897), 205-210
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. 2 Bde. Berlin, Weimar 1986 (Mittenzwei 1986a)
- Mittenzwei, Werner: Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie. In: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt a. M. 1986 (stm 2074), 183-213 (Mittenzwei 1986b)
- Mix, York-Gothart: Wahre Dichtung und Ware Literatur. Lyrik, Lohn, Kunstreligion und Konkurrenz auf dem literarischen Markt 1760-1810. In: Markus Joch, Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), 109-135

- Moretti, Franco: Signs Taken for Wonders. On the sociology of literary forms. [1983] London, New York 2005
- Moritz, Horst: Geist trifft Macht und macht sich untertan? Goethes Treffen mit Napoleon I. am 2. Oktober 1808 in Erfurt. In: Marina Moritz (Hg.): Goethe trifft den gemeinen Mann. Alltagswahrnehmungen eines Genies. Köln, Weimar, Wien 1999, 102-107
- Morley, Michael: Future fields of Brecht scholarship. In: Brecht Yearbook 12 (1985), 211-213
- Morley, Michael: »Suiting the Action to the Word«: Some Observations on »Gestus« and »Gestische Musik«. In: Kim H. Kowalke (Hg.): A New Orpheus. Essays on Kurt Weill. New Haven, London 1986, 183-201
- Morris, Max: Goethes Fragment: »Die Geheimnisse«. In: Goethe-Jahrbuch 27 (1906), 131-143
- Morson, Gary Saul: The Boundaries of Genre. Dostoevsky's »Diary of a Writer« and the Traditions of Literary Utopia. Texas 1981
- Morson, Gary Saul, Caryl Emerson: Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford 1990
- Möser, Justus: Harlekin. Texte und Materialien. Mit einem Nachw. hg. v. Henning Boettius. Bad Homburg v. d. H. 1968 (Ars poetica 4)
- Möser, Justus: Patriotische Phantasien. Ausgewählte Schriften. Hg., m. Nachw. u. Anm. vers. v. Wilfried Zieger. Leipzig 1986 (RUB 1156)
- Most, Glenn W.: Die Geburt der Tragödie. In: Stefan Lorenz Sorgner, H. James Bix, Nikolaus Knopffler (Hg.): Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch. Reinbek 2008 (re 55691), 420-427
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Ges. u. erl. v. Wilhelm Bauer u. Otto Erich Deutsch. Bd. 2: 1777-1779. Basel u. a. Bärenreiter 1962; Bd. 3: 1780-1786. Basel u. a. 1963
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hg. v. Hans-Albrecht Koch. Stuttgart 2006 (RUB 2620) (»Z«)
- Müller, Dorit: Das Konzept einer »Gesamtwissenschaft« bei Herbert Cysarz. In: Euphorion 100 (2006), 79-108
- Müller, Günther: Bemerkungen zur Gattungspoetik. In: Philosophischer Anzeiger 3 (1929), 129-147
- Müller, Günther: Die Grundformen der deutschen Lyrik. [1941] Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie. [1944a] Morphologische Poetik. [1944b] In: G. M.: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze. Hg. v. Elena Müller. 2., unv. Aufl. Tübingen 1974, 105-145; 146-224; 225-246
- Müller, Hans-Harald: Wilhelm Scherer. In: Christoph König, Hans-Harald Müller, Werner Röcke (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts. Berlin, New York 2000, 80-94
- Müller, Jan-Dirk: Sage – Kultur – Gattung – Text. Zu einigen Voraussetzungen mittelalterlicher Literatur am Beispiel des Nibelungenliedes. In: Klaus Zatloukal (Hg.): 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick, Einblick, Ausblick. 6. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Wien 2001 (Philologica Germanica 23)
- Müller, Joachim: Franz Grillparzer. 2., verb. Aufl. Stuttgart 1966 (SM 31)
- Müller, Klaus-Detlef: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. Tübingen 1967
- Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und »Linksabweichung« in Bertolt Brechts »Messingkauf«. In: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt a. M. 1986 (stm 2074), 142-182
- Müller-Dyess, Klaus: Gattungsfragen. In: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996, 323-348
- Müller-Dyess, Klaus: Goethes »Novelle« – von der Unlesbarkeit eines Klassikers. In: Goethe-Jahrbuch 121 (2004), 197-207

- Müller-Freienfels, Richard: *Psychologie der Kunst. Eine Darstellung der Grundzüge*. 2 Bde. Berlin 1912
- Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma. In: Wendelin Schmidt-Dengler, Klaus Zeyringer, Johann Sonnleitner (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen 142), 33-55
- Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Späßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn u. a. 2003
- Müller-Sievers, Helmut: *Epigenesis: Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*. Paderborn u. a. 1993
- Müller-Sievers, Helmut: *Self generation: biology, philosophy and literature around 1800*. Stanford 1997
- Müller-Wille, Staffan: Genealogie, Geschichte und Naturgesetz bei Linné und Buffon. In: Kilian Heck, Bernhard Jahn (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen 2000, 109-119
- Müller-Wille, Staffan: Ein Anfang ohne Ende. Das Archiv der Naturgeschichte und die Geburt der Biologie. In: Richard van Dülmen, Sina Rauschenbach (Hg.): *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*. Köln, Weimar, Wien 2004, 587-605
- Muller, Jerry Z.: Justus Möser and the Conservative Critique of Early Modern Capitalism. In: *Central European History* 23/2-3 (1990), 153-178
- Münch, Paul: *Lebensformen in der Frühen Neuzeit*. Berlin 1998 (Ullstein-Buch 26520)
- Münchberg, Katharina: Immanenz: Torquato Tassos Entdeckung eines ästhetischen Grundbegriffs. In: Jörg Schönert, Ulrike Zeuch (Hg.): *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2004, 151-166
- Münkler, Herfried, Hans Grünberger: Nationale Identität im Diskurs der deutschen Humanisten. In: Helmut Berding (Hg.): *Nationales Bewusstsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit 2. 2. Aufl.* Frankfurt a. M. 1996 (stw 1154)
- Murayama, Isamitsu: *Poesie – Natur – Kinder. Die Brüder Grimm und ihre Idee einer »natürlichen Bildung« in den »Kinder- und Hausmärchen«*. Heidelberg 2005
- Murko, Mathias: Neues über südslavische Volksepik. [1919]. In: Joachim Latacz (Hg.): *Hommer. Tradition und Neuerung*. Darmstadt 1979 (Wege der Forschung 463), 118-152
- Muschg, Walter: *Tragische Literaturgeschichte. Mit einem Nachw. v. Urs Widmer u. einer Vorbemerkung v. W. M.* Zürich 2006
- Nägele, Rainer: Das Imaginäre und das Symbolische. Von der Anakreontik zum Schleiersymbol. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen*. FS Stuart Atkins. Bern, München 1981, 45-63
- Nagy, Gregory: Epic as Genre. In: Margaret Beissinger, Jane Tylus, Susanne Wofford (Hg.): *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*. Berkeley u. a. 1999, 21-30
- Neubauer, John: Morphological Poetics? In: *Style* 22/2 (1988), 263-273
- Neubauer, John: Organic Form in Romantic Theory: The Case of Goethe's Morphology. In: Larry H. Peer (Hg.): *Romanticism across the Disciplines*. Lanham, MD 1998, 207-230
- Neugebauer-Wölk, Monika: »Höhere Vernunft« und »höheres Wissen« als Leitbegriffe in der esoterischen Gesellschaftsbewegung. Vom Nachleben eines Renaissancekonzepts im Jahrhundert der Aufklärung. In: M. N.-W. unter Mitarb. von Holger Zaunstöck (Hg.): *Aufklärung und Esoterik*. Hamburg 1999 (Studien zum 18. Jahrhundert 24), 170-210
- Neugebauer-Wölk, Monika: Nicolai – Tiedemann – Herder: Texte und Kontroversen zum hermetischen Denken in der Spätaufklärung. In: Anne-Charlott Trepp, Hartmut Lehmann (Hg.): *Antike Weisheit und kulturelle Praxis: Hermetismus in der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2001 (Veröff. d. Max-Planck-Instituts für Geschichte 171), 397-448

- Neumann, Birgit, Ansgar Nünning: Einleitung: Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. In: Marion Gymnich, Birgit Neumann, Ansgar Nünning (Hg.): Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Trier 2007 (ELCH/ELK 27)
- Neumann, Gerhard: Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre«. – Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«. In: Wilfried Barner u. a. (Hg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart 1984 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), 433-460
- Neumann, Gerhard: Hofmannsthals »Zauberflöte«. Der »rite de passage« in der »Frau ohne Schatten«. In: Mathias Mayer (Hg.): Modell Zauberflöte: Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten. Hildesheim 2007 (Echo 10), 225-246
- Neureuter, Hans Peter: Brecht in Finnland: Studien zu Leben und Werk 1940-1941. Frankfurt a.M. 2007 (es 2056)
- Newman, Gail M.: Das poetische Subjekt, der »intermediäre Raum« und die Ästhetisierung der Frau. In: Herbert Uerlings (Hg.): Novalis. Poesie und Poetik. Tübingen 2004, 171-184
- Newsom, Carol A.: Spying Out the Land. A Report from Genology. In: Ronald L. Troxel, Kelvin G. Friebel, Dennis R. Magary (Hg.): Seeking out the Wisdom of the Ancients. FS Michael V. Fox. Winona Lake, Indiana 2005, 437-450
- Nies, Fritz: Zeit-Zeichen. Gattungsbildung in der Revolutionsperiode, und ihre Konsequenzen für Literatur- und Geschichtswissenschaft. In: Francia 8 (1980), 257-275
- Nies, Fritz: Das System der literarischen Gattungen. Kontinuitäten, Brüche, Schwerpunktzonen (1789-99). In: Reinhart Koselleck, Rolf Reichart (Hg.): Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins. Vorlagen und Diskussionen der internationalen Arbeitstagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld 28. Mai – 1. Juni 1985. München 1988 (Ancien Régime – Aufklärung und Revolution 15), 243-257
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1980ff. (»KSA«)
- Nisbet, Hugh Barr: Herder, Goethe, and the Natural Type. In: Publications of the English Goethe-Society N. S. 37 (1966-67), 83-119
- Nisbet, Hugh Barr: Herder and the Philosophy and History of Science. Herder and Scientific Thought. Cambridge 1970
- Nisbet, Hugh Barr: Lucretius in Eighteenth-Century Germany. With a Commentary on Goethe's »Metamorphose der Tiere«. In: Modern Language Review 81/1 (1986), 97-115
- Nisbet, Hugh Barr: Die naturphilosophische Bedeutung von Herders »Ältester Urkunde des Menschengeschlechts«. In: Brigitte Poschmann (Hg.): Bückeburger Gespräche über Johann Gottfried Herder 1988. Älteste Urkunde des Menschengeschlechts. Rinteln 1989, 210-226
- Nissen, Georg Nikolaus v.: Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie. Hg. v. Constanze v. Nissen, früh. Mozart. Leipzig 1828
- Norton, David: A History of the English Bible as Literature. Cambridge 2000
- Norton, Robert E.: Herder's concept of »Kraft« and the psychology of semiotic functions. In: Wulf Koepke (Hg.): Johann Gottfried Herder: academic disciplines and the pursuit of knowledge. Columbia, S.C. 1996 (Studies in German literature, linguistics, and culture), 22-31
- Novalis (Friedrich von Hardenberg): Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais. Hg. v. Johannes Mahr. Stuttgart 1997 (RUB 7991)
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel. Bd. 1, 3. erw. u. verb. Aufl. Rev. v. Richard Samuel. Darmstadt 1977
- Nünning, Ansgar: Art. »Semantisierung literarischer Formen«. In: A. N. (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar 2004 (SM 347), 244f.
- Nyhart, Lynn: The Disciplinary Breakdown of German Morphology, 1870-1900. In: Isis 78/3, 365-389

- Nyhart, Lynn: *Biology Takes Form: Animal Morphology and the German Universities, 1800-1900*. Chicago 1995
- Oexle, Otto Gerhard, Werner Conze, Rudolf Walther: Stand, Klasse. In: Otto Brunner u. a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 6. Stuttgart 1990, 155-284
- Ogilvie, Brian W.: The many books of nature: Renaissance naturalists and information overload. In: *Journal of the History of Ideas* 64/1 (2003), 29-40
- Ogilvie, Brian W.: *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe*. Chicago, Ill. 2006
- Ohly, Friedrich: *Zur Goldenen Kette Homers* (1990). In: F.O.: *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*. Hg. v. Uwe Ruberg u. Dietmar Peil. Stuttgart u. a. 1995, 599-678
- Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe. Mit dem »Aristarch« (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen »Teutschen Poemata« (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der »Trojanerinnen« (1625). Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart 2002 (RUB 18214)
- Oschmann, Dirk: *Gestalt und Naturgeschichte*. Benjamins »Erzähler«-Aufsatz im Horizont der zeitgenössischen Gattungspoetologie. In: Gerhard Kaiser, Heinrich Macher (Hg.): *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2003, 299-318
- Oster, Patricia: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München 2002
- Oster, Patricia: Art. »Schleier«. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2007, 331-340
- Otto, Regine: *Morgenlandfahrten mit Herder im Geist der ebräischen Poesie*. In: Jochen Golz (Hg.): *Goethes Morgendlandfahrten. West-östliche Begegnungen*. Frankfurt a. M., Leipzig 1999 (it 2600), 29-53
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. In dt. Hexameter übertr. u. hg. v. Erich Rösch. Mit einer Einf. v. Niklas Holzberg. 11., überarb. Aufl. München, Zürich 1988 (Sammlung Tusculum)
- Oz-Salzberger, Fania: *Von den Hügeln der Kaledonier. Affinitäten und Divergenzen nationaler Identität in Schottland und Deutschland im späten 18. Jahrhundert*. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 5 (1994), 178-200
- Pabst, Walter: *Die Theorie der Novelle in Deutschland*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 2 (1949), 81-124
- Palm, Kurt: *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*. Wien, München 1984
- Palmeri, Frank: *History of narrative genres after Foucault*. In: *Configurations* 7/2 (1999), 267-277
- Pannwitz, Rudolf: *Hofmannsthals Erzählung »Die Frau ohne Schatten«* [1919]. In: *Hofmannthal-Blätter* 5 (1970), 373-378
- Panofsky, Erwin: *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*. In: *Isis* 47/1 (1956), 3-15
- Pape, Manfred: *Aurea Catena Homeri: Die Rosenkreuzer-Quelle der »Allomantik« in Hofmannsthals »Andreas«*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), 680-693
- Park, David W.: *The Convictions of Reflexivity: Pierre Bourdieu and Marxist Theory in Communication*. In: Lee Artz, Steve Macek, Dana L. Cloud (Hg.): *Marxism and Communication Studies: The Point is to Change It*. New York 2006 (*Media and Culture* 8), 157-171
- Parr, Rolf: *Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*. Tübingen 2000 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 75)
- Pennone, Florence (Hg.): *Probleme der Gattungstheorie/Problèmes de la théorie des genres littéraires*. Fribourg 2010 (*Colloquium Helveticum* 40)

- Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000 (UTB 8191)
- Petersen, Klaus: *Die Gruppe 1925. Geschichte und Soziologie einer Schriftstellervereinigung*. Heidelberg 1981
- Pethes, Nicolas: *Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht*. In: IASL 28 (2003), 180-231
- Petry, D. Sandy: *Representing revolution*. In: *Diacritics* 9/2 (1979), 2-16
- Pettersson, Anders: *Conclusion: A Pragmatic Perspective on Genres and Theories of Genres*. In: Gunilla Lindberg-Wada (Hg.): *Literary Genres. An Intercultural Approach*. Berlin, New York 2006 (*Literary History: Towards a Global Perspective* 2), 279-305
- Pfotenhauer, Helmut: *Apoll und Armpolyp. Die Nachbarschaft klassizistischer Kreationmodelle zur Biologie*. In: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt: Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg i.Br. 2002 (*Rombach Litterae* 82), 203-224
- Phelan, Anthony: *Returning generals: Brecht's »The Manifesto« and its contexts*. In: Tom Kuhn, Karen Leeder (Hg.): *Empedocles' shoe. Essays on Brecht's poetry*. London 2001 (*Methuen critical studies*), 134-150
- Pichler, Caroline: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*. Mit einer Einl. hg. v. Emil Karl Blümml. 2 Bde. München 1914
- Picozzi Balfour, Rosemary: *The field of view in Goethe's »Novelle«*. In: *Seminar* 12/2 (1976), 63-72
- Piepmeyer, Rainer: *Aporien des Lebensbegriffs seit Oetinger*. München 1978 (*Symposion* 58)
- Pike, David: *Lukács und Brecht*. Aus d. Engl. übers. von Lore Brüggemann. Tübingen 1986 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 16)
- Pilling, Dieter: *Einleitung*. In: D. P. (Hg.): *Deutschsprachige Erzähler. Von Schubart bis Hebbel*. Bremen 1981, 7-64
- Pizer, John: *The Historical Perspective in German Genre Theory. Its development from Gottsched to Hegel*. Stuttgart 1985
- Pizer, John: *History, genre and »Ursprung« in Benjamin's early aesthetics*. In: *The German quarterly* 60 (1987), 68-87
- Pizer, John: *Goethe's »Urphänomen« and Benjamin's »Ursprung«: A Reconsideration*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 25/3 (1989), 205-222
- Plett, Heinrich F.: *Gattungspoetik in der Renaissance*. In: H. F. P. (Hg.): *Renaissance-Poetik – Renaissance poetics*. Berlin, New York 1994, 147-176
- Plett, Heinrich F.: *Renaissance-Poetik: Zwischen Imitation und Innovation*. In: H. F. P. (Hg.): *Renaissance-Poetik – Renaissance poetics*. Berlin, New York 1994, 1-20
- Polheim, Karl Konrad: *Gattungsproblematik*. In: K. K. P. (Hg.): *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf 1981, 9-16
- Polheim, Karl Konrad: *Novellentheorie und Novellenforschung, 1945 bis 1964*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38 (1964), Sonderh., 208-316
- Polianski, Igor J.: *Die Kunst, die Natur vorzustellen. Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800 und Goethes Gründung des botanischen Gartens zu Jena im Spannungsfeld kunsttheoretischer und botanischer Diskussionen der Zeit*. Jena 2004 (*Minerva* 14)
- Pollak, Michael: *Aktionssoziologie im intellektuellen Feld. Die Kämpfe des Karl Kraus*. [1981] In: Louis Pinto, Franz Schultheis (Hg.): *Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu u. a.* Konstanz (édition discours 4), 235-282
- Pollak, Michael: *Wien 1900. Eine verletzte Identität*. Aus d. Frz. übertr. v. Andreas Pfeuffer. Konstanz 1997 (édition discours 6)
- Pope, Alexander: *Selected Poetry*. Ed. with an Introduction and Notes by Pat Rogers. Oxford 1998 (*Oxford World's Classics*)
- Prawer, S(iegbert) S(alomon): *Karl Marx and World Literature*. Oxford 1976

- Preisendanz, Wolfgang: Wieland und die Verserzählung des 18. Jahrhunderts. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 21/1 (1962), 17-31
- Preminger, Alex, T. V. F. Brogan (Hg.): The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton 1993
- Prickett, Stephen: Robert Lowth and the Idea of Biblical Tradition. In: John Jarick (Hg.): Sacred Conjectures. The Context and Legacy of Robert Lowth and Jean Astruc. New York, London 2007 (Library of Hebrew Bible/OT Studies 457), 48-61
- Priesner, Claus: Alchemie und Vernunft. Die rosenkreuzerische und hermetische Bewegung in der Zeit der Spätaufklärung. In: Monika Neugebauer-Wölk unter Mitarb. von Holger Zaunstöck (Hg.): Aufklärung und Esoterik. Hamburg 1999 (Studien zum 18. Jahrhundert 24), 305-334
- Priesner, Claus, Karin Figala: Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. München 1998
- Profitlich, Ulrich: »Geschichte der Komödie«. Zu Problemen einer Gattungsgeschichte. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 116 (1997), 172-208
- Profitlich, Ulrich (Hg.): Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Reinbek 1998 (re 55574)
- Promies, Wolfgang: Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus. [1966] Frankfurt a.M. 1987
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. [1928] Hg. v. Karl Eimermacher. Frankfurt a.M. 1975 (stw 131)
- Pross, Wolfgang: »Ein Reich unsichtbarer Kräfte«. Was kritisiert Kant an Herder? In: Scientia Poetica 1 (1997), 62-119
- Pross, Wolfgang: Die Idee der Evolution im 18. Jahrhundert und die Stellung des Menschen in der Natur bei Goethe und Herder. In: Peter Heusser (Hg.): Goethes Beitrag zur Erneuerung der Naturwissenschaften. Ringvorlesung an der Universität Bern zum 250. Geburtsjahr Goethes. Bern u.a. 2000, 271-311
- Rahn, Thomas: Höfische Inszenierungen in Thüringen von der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – am Beispiel von Freudenstücken und Maskeraden. In: Konrad Scheurmann, Jördis Frank (Hg.): Neu entdeckt: Thüringen – Land der Residenzen. Mainz 2004, 315-323
- Raible, Wolfgang: Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht. In: Poetica 12/3-4 (1980), 320-349
- Rajan, Tilottama: Theories of Genre in Romanticism. In: Ernst Behler, Marshall Brown (Hg.): The Cambridge History of Literary Criticism 5: Romanticism. Cambridge 2000, 226-249
- Rajan, Tilottama, Julia M. Wright: Introduction. In: T. R., J. M. W. (Hg.): Romanticism, History, and the Possibilities of Genre. Re-forming literature 1789-1837. Cambridge 1998, 1-18
- Ramachandran, Ayesha: Tasso's Petrarch: The Lyric Means to Epic Ends. In: MLN 122 (2007), 186-208
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Aus d. Frz. v. Richard Steurer. Frankfurt a.M. 2002 (stw 1588)
- Rees, Kees van, Jeroen Vermunt, Marc Verboord: Cultural classifications under discussion. Latent class analysis of highbrow and lowbrow reading. In: Poetics 26 (1999), 349-365
- Regelmann, Johann-Peter: Die Geschichte des Lyssenkoismus. Frankfurt a.M. 1980
- Reiber, Joachim: Wandernd erkennen – das literarische Umfeld der Zauberflöte. In: Herbert Zeman (Hg.): Wege zu Mozart. W.A. Mozart in Wien und Prag: Die großen Opern. Wien 1993, 193-215
- Reich-Ranicki, Marcel: Der Anfänger als Klassiker. Brecht und seine frühen Tagebücher. [1975] In: M. R.-R.: Ungeheuer oben. Über Bertolt Brecht. Berlin 1996, 89-102
- Reif, Wolf-Ernst, Thomas Junker, Uwe Hoßfeld: The synthetic theory of evolution: general problems and the German contribution to the synthesis. In: Theory in Biosciences 119 (2000), 41-91

- Reill, Peter Hanns: Science and the construction of the cultural sciences in late enlightenment Germany: The case of Wilhelm von Humboldt. In: *History and Theory* 33/3 (1994), 345-366
- Reill, Peter Hanns: Herder's historical practice and the discourse of late enlightenment science. In: Wulf Koepke (Hg.): *Johann Gottfried Herder: academic disciplines and the pursuit of knowledge*. Columbia, S. C. 1996 (Studies in German literature, linguistics, and culture), 13-21
- Reill, Peter Hanns: The Construction of the Social Sciences in Late Eighteenth and Early Nineteenth Germany. In: Johan Heilbron, Lars Magnusson, Björn Wittrock (Hg.): *The Rise of the Social Sciences and the Formation of Modernity. Conceptual Change in Context, 1750-1850*. Dordrecht, Boston, London 1998 (Sociology of the Sciences 20), 107-140
- Reill, Peter Hanns: The Legacy of the »scientific revolution«. Science and the Enlightenment. In: Roy Porter, David C. Lindberg (Hg.): *Eighteenth century science*. Cambridge 2003 (The Cambridge history of science 4), 23-43
- Reinalter, Helmut: Mozart als Freimaurer. In: *Zaubertöne: Mozart in Wien, 1781-1791*. [Katalog zur Ausstellung] Künstlerhaus, 6. Dezember 1990-15. September 1991. Wien 1990 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 139), 441-446
- Reinalter, Helmut: *Die Freimaurer*. 4. Aufl. München 2004 (bsr 2133)
- Reinalter, Helmut (Hg.): *Demokratische und soziale Protestbewegungen in Mitteleuropa 1815-1848/49*. Frankfurt a. M. 1986 (stw 629)
- Remak, Henry H. H.: Concise statement on the origin, evolution, and prospects of the German novella. [1969] In: H. H. H. R.: *Structural elements of the German novella from Goethe to Thomas Mann*. New York u. a. 1996 (North American studies in nineteenth-century German literature 14), 276-282
- Renner, Ursula: Die Inszenierung von »Geschlecht« im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals »Rosenkavalier«. [2001] In: Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2007, 142-162
- Renner, Ursula: Leopold Andrians »Garten der Erkenntnis«. Literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900. Frankfurt a. M. u. a. 1981 (Literatur und Psychologie 3)
- Reventlow, Henning Gf.: *Epochen der Bibelauslegung*. Bd. 4: *Von der Aufklärung bis zum 20. Jahrhundert*. München 2001
- Riedl-Dorn, Christa: Die Naturwissenschaften zur Zeit Mozarts in Wien. In: *Zaubertöne: Mozart in Wien, 1781-1791*. [Katalog zur Ausstellung] Künstlerhaus, 6. Dezember 1990-15. September 1991. Wien 1990 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 139), 66-70
- Riemenschneider, Hartmut: Sprachpatriotismus. Nationale Aspekte in der literarischen Kultur des deutschen Barock. In: Helmut Scheuer (Hg.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a. M. 1993 (stm 2117), 38-52
- Rieppel, Olivier: Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788). In: Ilse Jahn, Michael Schmitt (Hg.): *Darwin & Co. Eine Geschichte der Biologie in Portraits*. Bd. 1. München 2001, 31-50
- Ritchie, Gisela: Zur Entstehung von Goethes Gedicht »Die Geheimnisse« und zur Einordnung der fehlenden Stanzen. In: *Goethe* 31 (1969), 143-156
- Robbins-Landon, Howard C.: 1791 – Mozarts letztes Jahr. Düsseldorf 1988
- Robert, Jörg: *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung: Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*. Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit 76)
- Robertson, Ritchie: Hofmannsthal sociologue: »Die Briefe des Zurückgekehrten«. In: *Austriaca* 18 (1993), 275-286
- Robinet, J[ean] B[aptiste]: *De la Nature*. 4 Bde. Amsterdam 1763-1766
- Robinson, Douglas: *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore u. a. 2008 (Parallax)

- Roeck, Bernd: Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst. Berlin 2013
- Roger, Philippe: »Le dernier effort de l'esprit humain?« Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières. In: Pierre Frantz (Hg.): L'Épique: fins et confins. Besançon 2000, 157-173
- Rogers, James Allen: Russian Opposition to Darwinism in the Nineteenth Century. In: Isis 65/4 (1974), 487-505
- Rohmer, Ernst: Das epische Projekt. Poetik und Funktion des »carmen heroicum« in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. Heidelberg 1998 (Beih. zum Euphorion 30)
- Rohner, Ludwig: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Neuwied 1966
- Rölleke, Heinz: Nachwort. In: Johann Gottfried Herder: »Stimmen der Völker in Liedern«. Volkslieder. Zwei Teile 1778/79. Hg. v. H. R. Stuttgart 1975 (RUB 1371), 462-496
- Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart 2004 (RUB 17650)
- Roll-Hansen, Nils: A New Perspective on Lysenko? In: Annals of Science 42 (1985), 261-278
- Rollin, Bernard E.: Nature, Convention, and Genre Theory. In: Poetics 10 (1981), 127-143
- Roob, Alexander: Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik, Köln u. a. 2006
- Root, Winthrop H.: Naturalism's Debt to Wilhelm Scherer. In: The Germanic Review 11 (1936), 20-29
- Rosa, Alberto Asor: Der junge Lukács – Theoretiker der bürgerlichen Kunst. In: Jutta Matzner (Hg.): Lehrstück Lukács. Beiträge v. Cesare Cases u. a. Frankfurt a. M. 1974, 65-111
- Rosen, Charles: Der klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven. Dt. von Traute M. Marshall. München, Kassel u. a. 1983 (dtv 4413, dtv-Bärenreiter)
- Rosenberg, Alfons: Die Zaubrerflöte: Geschichte und Deutung von Mozarts Oper. 2., durchges. u. erg. Aufl. München 1972
- Rosenberg, Rainer: Literaturwissenschaftliche Germanistik. Zur Geschichte ihrer Probleme und Begriffe. Berlin 1989 (Literatur und Gesellschaft)
- Rosenberg, Rainer: Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Theorie und Geschichte der Literaturwissenschaft. Berlin 2003 (LiteraturForschung)
- Rösler, Wolfgang: Vom Scheitern eines literarischen Experiments. Brechts »Manifest« und das Lehrgedicht des Lukrez. In: Gymnasium 82/1 (1975), 1-25
- Rosmarin, Adena: The Power of Genre. Minneapolis 1985
- Rowland, Herbert: Chaos and art in Goethe's »Novelle«. In: Goethe yearbook 8 (1996), 93-119
- Runge, Anita: Literarische Praxis von Frauen um 1800. Briefroman, Autobiographie, Märchen. Hildesheim, Zürich, New York 1997
- Ruppert, Wolfgang: Bürgerlicher Wandel. Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1984 (FTB 4302)
- Rupprich, Hans: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance, 1370-1520. 2. Aufl. Neubearb. v. Hedwig Heger. München 1994 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart IV/1)
- Ruse, Michael: Biological Species: Natural Kinds, Individuals, or What? In: British Journal for the Philosophy of Science 38/2 (1987), 225-242
- Rutledge, Joyce S.: Johann Adolph Schlegel. Bern, Frankfurt a. M. 1974 (German Studies in America 18)
- Ryan, Marie-Laure: Introduction. On the Why, What and How of Generic Taxonomy. In: Poetics 10 (1981), 109-126
- Sabatier, Auguste: Die jüdische Apokalyptik und die Geschichtsphilosophie. [1900] In: Klaus Koch, Johann Michael Schmidt (Hg.): Apokalyptik. Darmstadt 1982 (Wege der Forschung 365), 91-113

- Sakai, Naoki: How do we count a language? Translation and discontinuity. In: *Translation Studies* 2/1 (2009), 71-88
- Sandkühler, Hans Jörg: Die Geschichte. In: H. J. S. (Hg.): *Handbuch Deutscher Idealismus*. Stuttgart, Weimar 2005, 218-248
- Sapiro, Gisèle: The structure of the French literary field during the German Occupation (1940-1944). A multiple correspondence analysis. In: *Poetics* 30 (2002), 387-402
- Sauer, Gerhard: »Verhältnismäßige Aufklärung«. Zur bürgerlichen Ideologie am Ende des 18. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 9 (1974), 102-126
- Sauer, August (Hg.): *Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen*. Bd. 2. Weimar 1904 (Schriften der Goethe-Gesellschaft 18)
- Scaliger, Iulius Caesar: *Poetices libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst. 6 Bde. Unter Mitw. v. Manfred Fuhrmann hg. v. Luc Deitz u. Gregor Vogt-Spira. Stuttgart, Bad Cannstatt 1994-2011
- Scattola, Merio, Friedrich Vollhardt: »Historia litteraria«, Geschichte und Kritik. Das Projekt der Cautelen im literarischen Feld. In: Manfred Beetz, Herbert Jaumann (Hg.): *Thomasius im literarischen Feld*. Neue Beiträge zur Erforschung seines Werkes im historischen Kontext. Tübingen 2003 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 20), 159-186
- Schaal, Dieter: Barocke Hoffeste in Dresden. In: *Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik*. Ausstellung Schallburg 1984 (Kat. d. Nö. Landesmuseums, NF 146), 22-28
- Schaeffer, Jean-Marie: *Literary Genres and Textual Genericity*. Transl. by Alice Otis. In: Ralph Cohen (Hg.): *The Future of Literary Theory*. New York, London 1989, 167-187
- Schaffstein, Friedrich: Johann David Michaelis als Kriminalpolitiker. Ein Orientalist am Rande der Strafrechtswissenschaft. Göttingen 1988
- Schanze, Helmut: Zur Konstitution des Gattungskanons in der Poetik der Renaissance. In: Heinrich F. Plett: (Hg.): *Renaissance-Poetik – Renaissance poetics*. Berlin, New York 1994, 177-196
- Schebera, Jürgen: Kurt Weill. 2. Aufl. Reinbek 2002 (rm 50453)
- Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat*. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien 1995
- Schelling, Friedrich Wilhelm Georg v.: *Sämmtliche Werke*. Hg. v. Karl Friedrich August Schelling. Stuttgart, Augsburg 1856-1861 (»SW«)
- Scher, Steven Paul: Brecht's »Die sieben Todsünden der Kleinbürger«: Emblematic Structure as Epic Spectacle. In: Daniel H. Crosby, George C. Schoolfield (Hg.): *Studies in the German Drama*. FS Walter Silz. Chapel Hill 1973, 235-252
- Scherer, Wilhelm: *Zur Geschichte der deutschen Sprache*. Berlin 1868
- Scherer, Wilhelm: *Aufsätze über Goethe*. Berlin 1886
- Scherer, Wilhelm: *Poetik*. [1888] Mit einer Einl. u. Materialien zur Rezeptionsanalyse hg. v. Gunter Reiß. Tübingen 1977 (Deutsche Texte 44)
- Scherpe, Klaus R.: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder. Stuttgart 1968 (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 2)
- Schiebinger, Londa: *Why Mammals Are Called Mammals*. Gender Politics in Eighteenth-Century Natural History. Hamburg 1992 (Diskussionspapier 4-92)
- Schiebinger, Londa: *Das private Leben der Pflanzen: Geschlechterpolitik bei Carl von Linné und Erasmus Darwin*. In: Barbara Orland, Elvira Scheich (Hg.): *Das Geschlecht der Natur*. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften. Frankfurt a. M. 1995 (es 1727), 245-269
- Schikaneder, Emanuel: *Der Zauberflöte zweyter Theil unter dem Titel: Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen*. Eine große heroisch-komische Oper in zwey Aufzügen. In *Musik gesetzt von Herrn Peter Winter Kapellmeister in Churfürstlich-bayrischen Diensten*. Vollständiges Textbuch. Erstveröffentlichung nach den zeitgenössischen

- Quellen und mit einem Nachwort hg. v. Manuela Jahrmärker u. Till Gerrit Waidelich. Tutzing 1992 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Schriftenreihe zur Musik 7)
- Schillemeit, Jost: Der Takt der alten griechischen Dichtung. Zur Entstehung der »triadischen« Gattungspoetik. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Poetik und Geschichte. FS Viktor Žmegač. Tübingen 1989, 317-337
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik u. d. Schiller-Nationalmuseums Marbach hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1943 ff. (»NA«)
- Schindler, Norbert: Freimaurerkultur im 18. Jahrhundert. Zur sozialen Funktion des Geheimnisses in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft. In: Robert M. Berdahl u. a.: Klassen und Kultur. Die sozialanthropologische Perspektive in der Geschichtsschreibung. Frankfurt a. M. 1982, 205-262
- Schings, Hans-Jürgen: Wilhelm Meisters schöne Amazone. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), 141-206
- Schings, Hans-Jürgen: Walter Benjamin, das Barocktrauerspiel und die Barockforschung. In: Norbert Honsza, Hans-Gert Roloff (Hg.): Daß eine Nation die ander verstehen möge. FS Marian Szyrocki. Amsterdam 1988 (Chloe 7), 663-676
- Schings, Hans-Jürgen: »Wilhelm Meister« und das Erbe der Illuminaten. In: Walter Müller-Seidel, Wolfgang Riedel (Hg.): Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde. Würzburg 2003, 177-203 (Schings 2003a)
- Schings, Hans-Jürgen: Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthal »Gespräch über Gedichte«. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), 311-339 (Schings 2003b)
- Schirrmeyer, Albert: Triumph des Dichters. Gekrönte Intellektuelle im 16. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2003 (Frühneuzeitstudien NF 4)
- Schissel v. Fleschenberg, Otmär: Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns »Elixieren des Teufels«. Halle 1910
- Schlaffer, Hannelore: Gedichtete Theorie – Die »Noten und Abhandlungen« zum »Westöstlichen Divan«. In: Goethe-Jahrbuch 1984, 218-233
- Schlaffer, Hannelore: Poetik der Novelle. Stuttgart, Weimar 1993
- Schlaffer, Heinz: Walter Benjamins Idee der Gattung. In: Walther Hinck (Hg.): Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg 1977, 281-290
- Schlaffer, Heinz: Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis. Frankfurt a. M. 1990
- Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. München 2002
- Schlegel, August Wilhelm: Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Eine Auswahl aus den kritischen Schriften. Hg. v. Franz Finke. Stuttgart 1964 (RUB 8898)
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Begr. u. hg. v. Ernst Behler, fortgef. v. Andreas Arndt. 35 Bde. in 4 Abt. Paderborn u. a. 1958 ff. (»KA«)
- Schlegel, Friedrich: Schriften zur Literatur. Hg. v. Wolfdieterich Rasch. 2. Aufl. München 1985
- Schlegel, Friedrich: Theorie der Weiblichkeit. Hg. u. mit einem Nachw. vers. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M. 1983 (Insel-Tb 679)
- Schlegel, Johann Adolf: Von der Eintheilung der Poesie. In: Charles Batteux: Einschränkung der schönen Künste auf Einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen [von Johann Adolf Schlegel]. Leipzig 1751, 306-327
- Schlegel, Johann Elias: Werke. Hg. v. Johann Heinrich Schlegel. Tl. 3. Kopenhagen, Leipzig 1764
- Schmidt, Erich: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2 Bde. 2., veränd. Aufl. Berlin 1899
- Schmidt, Jochen: Die »katholische Mythologie« und ihre mystische Entmythologisierung in der Schluß-Szene des »Faust II«. In: Werner Keller (Hg.): Aufsätze zu Goethes »Faust II«. Darmstadt 1992 (Wege der Forschung CDXLV), 384-417
- Schmidt, Siegfried J.: Skizze einer konstruktivistischen Mediengattungstheorie. In: SPIEL 6/2 (1987), 163-205 (Schmidt 1987a)

- Schmidt, Siegfried J.: Towards a constructivist theory of media genre. In: *Poetics* 16 (1987), 371-395 (Schmidt 1987b)
- Schmidt, Siegfried J.: Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1989
- Schmidt, Wolf Gerhard: »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. James Macphersons »Ossian« und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. 4 Bde. Berlin 2003-2005
- Schnädelbach, Herbert: Philosophie in Deutschland 1831-1933. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1994 (stw 401)
- Schober, Rita: Brechts Umschrift des Kommunistischen Manifests. In: R. S.: Vom Sinn oder Unsinn der Literaturwissenschaft. Halle, Leipzig 1988, 126-180
- Schöne, Albrecht: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Kommentare. Frankfurt a. M., Leipzig 2003 (it 3000)
- Schonlau, Anja: Das (Groß-)Hirn in der Krise: zu Hofmannsthals »Chandos-Brief« und Benns früher Prosa »Unter der Großhirnrinde«. In: *KulturPoetik* 5/1 (2005), 51-64
- Schreiber, Ulrich: Die Opern II: Werke der Wiener Jahre. In: Silke Leopold (Hg.) Mozart Handbuch. Unter Mitarb. v. Jutta Schmall-Barthel u. Sara Jeffe. Kassel, Stuttgart, Weimar 2005, 79-161
- Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht, 1913-1933. 2. Aufl. München 1974 (dtv 4075)
- Schultz, H. Stefan: Hofmannsthal and Bacon. The Sources of the Chandos Letter. In: *Comparative Literature* 13/1 (1961), 1-15
- Schultz, Hartwig: »Der wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden« (Novalis). Anknüpfungen. In: Christoph Perels (Hg.): »Ein Dichter hatte uns alle geweckt«. Goethe und die literarische Romantik. Frankfurt a. M. 1999, 5-68
- Schulz, Gerhard: Exotik der Gefühle: Goethes »Novelle«. In: G. S.: Exotik der Gefühle: Goethe und seine Deutschen. München 1998, 105-128
- Schütt, Hans-Werner: Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie. München 2000
- Schwab, H. W.: Sangbarkeit. Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814. Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert 3)
- Schwamborn, Claudia: Individualität in Goethes »Wanderjahren«. Paderborn 1997
- Schweitzer, Albert: Geschichte der Leben-Jesu-Forschung. 9. Aufl., Nachdr. d. 7. Aufl. Tübingen 1984 (UTB 1302)
- Schweizer, Claudia: Johann Wolfgang von Goethe und Kaspar Maria von Sternberg: Naturforscher und Gleichgesinnte. Münster 2004 (Schriften der Österreichischen Goethe-Gesellschaft 2)
- Schwindt, Nicole: Die Kammermusik. In: Silke Leopold (Hg.) Mozart Handbuch. Unter Mitarb. v. Jutta Schmall-Barthel u. Sara Jeffe. Kassel, Stuttgart, Weimar 2005, 384-480
- Schwinge, Ernst-Richard: Anmerkungen zu Goethes Gattungstheorie. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), 123-133
- Schwinger, Reinhold: Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W.v. Humboldt. Diss. Leipzig. München 1934
- Sebillot, Thomas: *Art poétique français. Éd. critique avec une introduction et des notes publ. par Félix Gaiffe.* Paris 1910
- Seidlin, Oskar: Goethes »Magic Flute«. In: O. S.: Essays in German and Comparative Literature. Chapel Hill 1961 (Studies in comparative literature 30), 45-59
- Selge, Martin: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart u. a. 1976 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 45)
- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 3 Bde. Stuttgart 1972
- Sériot, Patrick: Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale. Paris 1999 (Linguistique nouvelle) (Sériot 1999a)

- Sériot, Patrick: The impact of Czech and Russian biology on the linguistic thought of the Prague Linguistic Circle. In: *Travaux du Cercle linguistique de Prague* 3 (1999), 15-24 (Sériot 1999b)
- Sériot, Patrick: Généraliser l'unique: genres, types et spheres chez Bakhtine. In: *Texto!* 12/3 (2007), 1-22
- Seuffert, Bernhard (Hg.): *Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772*. Mit einer Einl. v. Wilhelm Scherer. Heilbronn 1883 (*Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts* 7/8)
- Seuffert, Bernhard: Beobachtungen über dichterische Komposition. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1 (1909), 599-617, 3 (1911), 569-584, 617-632
- Seybold, David Christoph: Ein Beitrag zu den Volksliedern aus der Pfalz. In: *Deutsches Museum* 1778/2, 362-368
- Shapin, Steven: *Die wissenschaftliche Revolution*. Aus d. Amerik. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 1998
- Sheehan, Jonathan: *The Enlightenment Bible*. Translation, Scholarship, Culture. Princeton, Oxford 2005
- Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Ed. with an Introduction and Notes by Maurice Hindle. Rev. ed. London u. a. 2003 (Penguin Classics)
- Shelley, Percy Bysshe: *The Major Works*. Ed. with an Introduction and Notes by Zachary Leader and Michael O'Neill. Oxford 2003 (Oxford World's Classics)
- Shuler, Philip L.: *A Genre for the Gospels: The Biographical Character of Matthew*. Philadelphia 1982
- Shull, Ronald K.: The Genesis of »Die sieben Todsünden«. In: Kim H. Kowalke (Hg.): *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*. London 1986, 203-216
- Sidney, Sir Philip: *Miscellaneous Prose*. Ed. by Katherine Duncan-Jones and Jan van Dorsten. Oxford 1973
- Simonis, Annette: »Das verschleierte Bild«: Mythopoetik und Geschlechterrollen bei Karoline von Günderrode. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), 254-278
- Simonis, Annette: *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin*. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur. Köln, Weimar, Wien 2001 (Kölner germanistische Studien NF 2)
- Simonis, Linda: *Genetisches Prinzip*. Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin. Tübingen 1998 (Communicatio 18)
- Simonis, Linda: *Die Kunst des Geheimen*. Esoterische Kommunikation und ästhetische Darstellung im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2002 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 185)
- Simons, Oliver: Theater of Revolution and the Law of Genre – Bertolt Brecht's »The Measures Taken« (»Die Maßnahme«). In: *The Germanic Review* 84/4 (2009), 327-352
- Sinding, Michael: After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science. In: *Genre* 35 (2002), 181-220
- Sinding, Michael: Beyond essence (or, getting over ›there‹): Cognitive and dialectical theories of genre. In: *Semiotica* 149 (2004), 377-395
- Sinding, Michael: *Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in »Ulysses«*. In: *New Literary History* 36/4 (2005), 589-619
- Sinemus, Volker: *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat*. Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert. Göttingen 1978 (*Palaestra* 269)
- Sittig, Claudius: *Zesens Exaltationen*. Ästhetische Selbstnobilisierung als soziales Skandalon. In: Maximilian Bergengruen, Dieter Martin (Hg.): *Philipp von Zesen: Wissen, Sprache, Literatur*. Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 2130), 95-118
- Šklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*. [1925] Hg. u. aus d. Russ. übers. von Gisela Drohla. Frankfurt a. M. 1984 (FTB 7339)

- Škreb, Zdenko: Gattungsdominanz im deutschsprachigen literarischen Taschenbuch oder Vom Sieg der Erzählprosa. Wien 1986 (Österr. Akademie d. Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsber. 471)
- Slatkin, Laura M.: Genre and generation in the »Odyssey«. In: *Mètis* 1/1-2 (1986), 259-268
- Sloan, Philip R.: The Buffon-Linnaeus Controversy. In: *Isis* 67/3 (1976), 356-375
- Sloan, Philip R.: The Gaze of Natural History. In: Christopher Fox, Roy Porter, Robert Wokler (Hg.): *Inventing Human Science. Eighteenth Century Domains*. Berkeley u. a. 1995, 112-151
- Snyder, John: *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Lexington 1991
- Solbrig, Ingeborg H.: Die orientalische Muse Meletes. Zu den Mohammed-Dichtungen Karoline von Günderrodes. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 33 (1989), 299-322
- Sonnek, Anke: Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber. Kassel u. a. 1999 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 11)
- Sonnenfels, Joseph v.: Briefe über die wienersische Schaubühne. Hg. v. Hilde Haider-Pregler. Graz 1988 (Wiener Neudrucke 9)
- Sonnleitner, Johann: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. In: J. S. (Hg.): *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Salzburg 1996 (Eine österreichische Bibliothek), 331-389
- Spaethling, Robert: *Music and Mozart in the Life of Goethe*. Columbia, S. C. 1987 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 27)
- Speller, Jules: Mozarts »Zauberflöte«. Eine kritische Auseinandersetzung um ihre Deutung. Oldenburg: Igel 1998
- Speth, Rudolf: Wahrheit und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins. Würzburg 1991 (Epistemata 64)
- Spies, Marijke: Between Epic and Lyric. The Genres in J. C. Scaliger's »Poetices Libri Septem«. In: Heinrich F. Plett: (Hg.): *Renaissance-Poetik – Renaissance poetics*. Berlin, New York 1994, 260-270
- Spink, J[ohn] S[tephenson]: L'échelle des êtres et des valeurs dans l'œuvre de Diderot. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 13 (1961), 339-351
- Spitt, Gerhard: Mozarts Musiktheater als Orte der Aufklärung. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im Josephinischen Wien. Freiburg i.Br. 1998 (Rombach Litterae 57)
- Stadler, Ulrich: Zur Anthropologie Friedrich von Hardenbergs (Novalis). In: Herbert Uerlings (Hg.): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer 1997 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft 2), 87-105.
- Stafford, Fiona J.: *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*. Edinburgh 1988
- Stafford, Fiona J.: *The Last of the Race. The Growth of a Myth from Milton to Darwin*. Oxford 1994
- Staiger, Emil: Goethes »Novelle«. [1942]. In: Hans Mayer (Hg.): *Goethe im zwanzigsten Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1990, 181-211
- Staiger, Emil: *Goethe*. Bd. 1: 1749-1786. 5. unveränd. Aufl. Zürich 1978, Bd. 2: 1786-1814. 4. unveränd. Aufl. Zürich 1970, Bd. 3: 1814-1832. 3., unveränd. Aufl. Zürich 1976
- Starobinski, Jean: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Basel 1960 (Documenta Geigy. Acta psychosomatica 4)
- Steer, Alfred Gilbert: Goethes »Novelle« as a Document of its Time. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50 (1976), 414-433
- Steer, Alfred Gilbert: The Boy David: Herder's Influence on one of Goethe's Symbols of Poetry. In: Wulf Koepke, Samson B. Knoll (Hg.): *Herder, Innovator Through the Ages*. Bonn 1982 (Modern German Studies 10), 125-137
- Stegmann, Vera: Brecht contra Wagner: The Evolution of the Epic Music Theatre. In:

- Siegfried Mews (Hg.): *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Westport, London 1997, 238-260
- Steig, Reinhold (Hg.): *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*. Bd. 3: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart 1904
- Stein, Elisabeth: *Auf der Suche nach der verlorenen Antike. Humanisten als Philologen*. In: Thomas Maissen, Gerrit Walther (Hg.): *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*. Göttingen 2006, 76-102
- Steiner, Peter u. Sergej Davydov: *The biological metaphor in Russian Formalism. The concept of morphology*. In: *SubStance* 6/7 (1977), 149-158
- Steiner, Uwe: *Allegorie und Allergie: Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung*. In: *Daphnis* 18 (1989), 641-701
- Steinmetz, Horst: *Nachwort*. In: Johann Elias Schlegel: *Canut. Ein Trauerspiel. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*. Stuttgart 1967 (RUB 8766/67), 117-127
- Steinmetz, Horst: *Historisch-strukturelle Rekurrenz als Gattungs-/Textsortenkriterium*. In: Vorstand d. Vereinigung d. deutschen Hochschulgermanisten (Hg.): *Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1.-4. April 1979*. Berlin 1983, 68-88
- Steinmetz, Horst: *Gattungen: Verknüpfungen zwischen Realität und Literatur*. In: Dieter Lamping u. a. (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposion*. Wuppertal 1990 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 4), 45-69
- Stern, Martin: *Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann: Chronik ihrer Beziehungen 1899-1929*. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen. In: *Hofmannsthal-Blätter* H. 37/38 (1988), 5-150
- Stichweh, Rudolf: *Ausdifferenzierung der Wissenschaft. Eine Analyse am deutschen Beispiel*. Bielefeld 1982 (Report Wissenschaftsforschung 8)
- Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München 1975 (UTB 423)
- Stifter, Adalbert: *Sämtliche Werke*. Begr. u. hg. v. August Sauer. Fortgef. v. Franz Höller u. a. Prag 1904 ff. (»SW«)
- Stifter, Adalbert: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftr. der Komm. f. Neuere Deutsche Literatur hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart, Berlin, Köln 1978 ff. (»WuB«)
- Stockhorst, Stefanie: *Feldforschung vor der Erfindung der Autonomieästhetik? Zur relativen Autonomie barocker Gelegenheitsdichtung*. In: Markus Joch, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), 55-71
- Stockhorst, Stefanie: *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*. Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 128)
- Stöckmann, Ingo: *Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas*. Tübingen 2001 (Communicatio 28)
- Stolz, Fritz: *Grundzüge der Religionswissenschaft*. 3. Aufl. Göttingen 2001 (UTB 1980)
- Strauss, Richard, Hugo v. Hofmannsthal: *Briefwechsel*. Hg. v. Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964
- Streim, Gregor: *Introspektion des Schöpferischen. Literaturwissenschaft und Experimentalpsychologie am Ende des 19. Jahrhunderts. Das Projekt der »empirisch-induktiven« Poetik*. In: *Scientia poetica* 7 (2003), 148-170
- Strieder, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 3. Aufl. München 1981
- Strube, Werner: *Zur Klassifikation literarischer Werke*. In: Dieter Lamping u. a. (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposion*. Wuppertal 1990 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 4), 105-155
- Suvin, Darko: *Brechts Gedichtfassung des »Kommunistischen Manifests«*. In: *Das Argument* 282 (2009), 607-615

- Swales, Martin: Goethe, »Novelle«. In: M. S.: The German Novelle. Princeton 1977, 59-76
- Sydow, Anna v. (Hg.): Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Bd. 2: 1791-1808. 3. Aufl. Berlin 1907
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). [1956] Frankfurt a. M. 1963 (es 27)
- Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Hg. v. Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt a. M. 1974 (stw 40)
- Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Hg. v. Gert Mattenklott. Mit einem Anh. über Molière v. Wolfgang Fietkau. Frankfurt a. M. 1979 (Studienausgabe der Vorlesungen 1; stw 15)
- Szondi, Peter: Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion aufgrund der Fragmente aus dem Nachlaß. [1970] In: P. S.: Schriften II. Frankfurt a. M. 1991 (stw 220), 32-58
- Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle. [1965] Hg. v. Henriette Beese. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991 (Studienausgabe der Vorlesungen 4; stw 90)
- Tasso, Torquato: Gerusalemme liberata. [1581] A cura di Fredi Chiappelli. Milano 1982
- Tasso, Torquato: Opere. Colle controversie sulla Gerusalemme. Hg. v. Giovanni Rosini. Pisa 1823
- Tebben, Karin: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung. In: K. T. (Hg.): Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Göttingen 1998, 10-46
- Thadden, Elisabeth v.: Erzählen als Naturverhältnis. Goethes »Roman über das Weltall«. München 1993
- Thaler, Jürgen: »Ein Kriseln geht durch unsere schütterere Zeit«. Zur Transformation des Karnevals in den Schriften von Florens Christian Rang (1864-1924). Wien 1996 (Commentarii 5)
- Thaler, Jürgen: Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Bielefeld 2003
- Thalheim, Hans-Günther: Natur- und Kunstpoesie: eine Kontroverse zwischen Jacob Grimm und Achim von Arnim über die Aneignung älterer, besonderer volkspoetischer Literatur. In: Weimarer Beiträge 32 (1986), 1829-1849
- Thiele, Dieter: Brechts »Hollywooder Elegien«. In: Literatur für Leser (1980), H. 3, 167-183
- Thomas, Keith: Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800. London 1983
- Tihanov, Galin: The Master and the Slave. Lukács, Bachtin and the ideas of their time. Oxford 2000
- Till, Dietmar: Affirmation und Subversion. Zum Verhältnis von »platonischen« und »rhetorischen« Elementen in der frühneuzeitlichen Poetik. In: Zeitsprünge 4/3 (2000), 180-210
- Till, Dietmar: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 91)
- Till, Nicholas: Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas. New York, London 1993
- Titzmann, Michael: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem: Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99 (1989), 47-61
- Titzmann, Michael: Strukturen und Rituale von Geheimbünden in der Literatur um 1800 und ihre Transformation in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«. In: Denise Blondeau, Gilles Buscot, Christine Maillard (Hg.): Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe. Fest und Spiel im Werk Goethes. Strasbourg 2000 (FAUSTUS), 197-224
- Titzmann, Michael: Die »Bildungs-«/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche. In: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt (Hg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2002, 7-64

- Todorov, Tzvetan: Introduction. In: *Communications* 11 (1968): *Le Vraisemblable*, 1-4
- Todorov, Tzvetan: *Les genres du discours*. Paris: Seuil 1978
- Tommek, Heribert: J. M. R. Lenz: Sozioanalyse einer literarischen Laufbahn. Heidelberg 2003
- Tommek, Heribert: Trennung der Räume und Kompetenzen. Der Glaube an die Gelehrtenrepublik: Klopstock, Goethe, Lenz (1774-1776). In: Markus Joch, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), 89-108
- Traninger, Anita: *Disputation, Deklamation, Dialog. Medien und Gattungen europäischer Wissensverhandlungen zwischen Scholastik und Humanismus*. Stuttgart 2012 (Text und Kontext 33)
- Trappen, Stefan: *Gattungspoetik: Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg 2001 (Beihefte zum Euphorion 40)
- Treml, Christine: *Humanistische Gemeinschaftsbildung. Sozio-kulturelle Untersuchung zur Entstehung eines neuen Gelehrtenstandes in der frühen Neuzeit*. Hildesheim u. a. 1989 (Historische Texte und Studien 12)
- Trotzkij, Lev D.: Die Formale Schule der Dichtkunst und der Marxismus. [1924] In: Hans Günther, Karla Hielscher (Hg.): *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*. Übers. v. H. G. u. K. H. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976 (Ullstein Buch 3215), 34-55
- Trunz, Erich: *Wissenschaft und Kunst im Kreise Kaiser Rudolfs II., 1576-1612*. Neumünster 1992 (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte 18) (Trunz 1992a)
- Trunz, Erich: *Anfänge des Barock. Wissenschaft und Kunst am Hof Kaiser Rudolfs II.* In: E. T.: *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. Sechs Studien*. München 1992, 40-64 (Trunz 1992b)
- Trunz, Erich: *Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur*. In: E. T.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien*. München 1995, 7-82 (Trunz 1995a)
- Trunz, Erich: *Schichten und Gruppen in der deutschen Literatur um 1600*. In: E. T.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien*. München 1995, 187-206 (Trunz 1995b)
- Trunz, Erich: *Der Übergang der Neulateiner zur deutschen Dichtung*. In: E. T.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien*. München 1995, 207-227 (Trunz 1995c)
- Trunz, Erich: *Goethes Altersstil*. [1954] In: Erich Trunz: *Ein Tag aus Goethes Leben. Acht Studien zu Leben und Werk*. München 1999 (Beck'sche Reihe 1303)
- Tynjanov, Jurij: *Das literarische Faktum*. [1924] In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 3. Aufl. München 1981 (UTB 40), 394-431
- Tynjanov, Jurij: *Über die literarische Evolution*. [1927] In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 3. Aufl. München 1981 (UTB 40), 433-461
- Tynjanov, Jurij: *Die Ode als oratorisches Genre*. [1928] In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. München 1972 (Theorie und Geschichte der schönen Künste 6/2)
- Valentin, Jean-Marie: *Die konfessionelle Teilung des Reiches und die Unmöglichkeit einer Akademie im katholischen Deutschland der Frühen Neuzeit*. In: Klaus Garber, Heinz Wismann (Hg.): *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. 2 Bde. Tübingen 1996 (Frühe Neuzeit 26-27), Bd. 2, 1580-1597
- van Cleve, John: *A Genre in Crisis: The »Volksbuch«*. In: *The German Quarterly* 59/2 (1986), 203-215

- van Dülmen, Richard: Entstehung des frühneuzeitlichen Europa 1550-1648. Frankfurt a. M. 1982 (Fischer Weltgeschichte 24)
- van Dülmen, Richard: Das Buch der Natur – die Alchemie. In: R. v. D., Sina Rauschenbach (Hg.): Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft. Köln, Weimar, Wien 2004, 131-150
- van Ingen, Ferdinand: Goethes Singspiele: Literarischer Anspruch und Autonomie der Musik. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Tübingen 1990, 60-76
- van Tieghem, Paul: La Question des genres littéraires. In: *Helicon* 1 (1938), 95-101
- Vartanian, Aram: Trembley's Polyp. La Mettrie, and Eighteenth-Century Materialism. In: *Journal of the History of Ideas* 11/3 (1950), 259-286
- Venturelli, Aldo: Généalogie et évolution. Nietzsche et le darwinisme. In: *Revue germanique internationale* 11 (1999), 191-203
- Vergil: Landleben. Catalepton – Bucolica – Georgica. Hg. v. Johannes u. Maria Götte. Vergil-Viten. Hg. v. Karl Bayer. Lat.-dt. 6., vollst. durchges. u. verb. Aufl. Zürich 1995
- Verweyen, Theodor, Gunther Witting: Das Epigramm. Zum Problem von Struktur und Funktion am Beispiel seiner Geschichte. In: Dieter Lamping u. a. (Hg.): Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium. Wuppertal 1990 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 4), 259-295
- Viala, Alain: Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris 1985
- Viala, Alain: Geburt des Schriftstellers. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 25 (1987), H. 104, 320-338
- Viëtor, Karl: Geschichte der deutschen Ode. [1923] 2., unv. Aufl. Hildesheim 1961
- Viëtor, Karl: Probleme der literarischen Gattungsgeschichte. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9 (1931), 5-16
- Vietta, Silvio: Herder und der Entwurf einer Poetik der Moderne. In: Sabine Groß u. a. (Hg.): Der frühe und der späte Herder: Kontinuität und/oder Korrektur. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder Gesellschaft Saarbrücken 2004. Heidelberg 2007, 55-64
- Vogl, Joseph: Einleitung. In: J. V. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999, 7-16
- Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. München 2002
- Vogl, Joseph: Politische Ungestalt. In: Beat Wyss, Markus Buschhaus (Hg.): *Den Körper im Blick: Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft; Symposium Quadriennale 06*. München 2008, 85-96
- Voigt, Christopher: Richard Simon (1638-1712). In: Friedrich Wilhelm Graf (Hg.): *Klassiker der Theologie*. Bd. 2: Von Richard Simon bis Karl Rahner. München 2005, 26-36
- Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie. Reinbek 1988
- Volkov, Shulamit: Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. München 1990
- Vološinov, Valentin N.: Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft. Hg. u. eingel. v. Samuel M. Weber. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1975 (Ullstein Buch 3121)
- Voltaire, François Marie [Arouet] [anon.]: *Lettres philosophiques*. Amsterdam 1734
- vom Hofe, Gerhard: Herders »Hieroglyphen«-Poetik. Zur schöpfungstheologischen Grundlegung einer »höheren Dichtungslehre« in der »Ältesten Urkunde«. In: Brigitte Poschmann (Hg.): *Bückerburger Gespräche über Johann Gottfried Herder 1988. Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. Rinteln 1989, 190-209
- von Matt, Peter: Papagenos Sehnsucht. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Bern, Stuttgart, Wien 1992 (Facetten deutscher Literatur 3), 153-166
- Voßkamp, Wilhelm: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Walther Hinck (Hg.): *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1977, 27-44

- Voßkamp, Wilhelm: Historisierung und Systematisierung. Thesen zur deutschen Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. In: Eberhard Lämmert, Dietrich Scheunemann (Hg.): *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München 1988 (Literatur und andere Künste 1), 38-48
- Voßkamp, Wilhelm: Deutsche Barockforschung in den zwanziger und dreißiger Jahren. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barockrezeption*. Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung), 683-703
- Voßkamp, Wilhelm: Literatursozioologie: Eine Alternative zur Geistesgeschichte? »Sozial-literarische Methoden« in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. In: Christoph König, Eberhard Lämmert (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*. Frankfurt a. M. 1993 (FTB 11471), 291-303
- Vranicki, Predrag: *Geschichte des Marxismus*. Erw. Ausg. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1983 (stw 406)
- Vucinich, Alexander: *Darwin in Russian thought*. Berkeley 1988
- Vulpus, Christian August: *Die Zauberflöte. Gesangstexte und Dialog für die Weimarer Aufführung im Jahre 1794* bearbeitet. Neu hg. v. Hans Löwenfeld. Leipzig 1911 (»V«)
- Wachsmuth, Andreas B.: *Geeinte Zwiennatur. Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken*. Berlin 1966 (Beiträge zur deutschen Klassik 19)
- Wägenbaur, Birgit: »habe getaumelt in den Räumen des Aethers«: Karoline von Günderrodes ästhetische Identität. In: Marianne Henn, Britta Hufeisen (Hg.): *Frauen: Mit-Sprechen, Mit-Schreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*. Stuttgart 1997, 201-221
- Wagenknecht, Christian: *Johann Wolfgang Goethe: Novelle*. Durchges. u. bibl. erg. Ausg. Stuttgart 1994 (Erläuterungen und Dokumente, RUB 8159)
- Wagner, Karl: »Patriarchalisches Stilleben«? Ein sozialgeschichtlicher Versuch über Stifters »Nachsommer«. In: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 29 (1980), 139-165
- Wagner, Karl: *In der Provinz angekommen? Roseggers und Heckenasts Bemühungen um Stifter*. In: Johann Lachinger (Hg.): *Adalbert Stifter. Studien zu seiner Rezeption und Wirkung I: 1868-1930*. Kolloquium I. Linz 1995, 21-38
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 10. Leipzig 1883
- Waldberg, Max v.: *Die galante Lyrik. Beiträge zu ihrer Geschichte und Charakteristik*. Strassburg, London 1885 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker 56)
- Waldura, Markus: »Der Zauberflöte Zweyter Theil«. Musikalische Konzeption einer nicht komponierten Oper. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 50/4 (1993), 259-290
- Waldura, Markus: *Die Singspiele*. In: Bernd Witte u. a. (Hg.): *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe*. Stuttgart, Weimar 2004, Bd. 2, 173-194
- Walsh, Marcus: *Profession and authority: The interpretation of the Bible in the seventeenth and eighteenth centuries*. In: *Literature and Theology* 9/4 (1995), 383-398
- Walther, Gerrit: *Funktionen des Humanismus. Fragen und Thesen*. In: Thomas Maissen, G. W. (Hg.): *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*. Göttingen 2006, 9-17
- Walwei-Wiegelmann, Hedwig (Hg.): *Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern*. Frankfurt a. M. 1985 (it 800)
- Walzel, Oskar: *Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur*. In: *Goethes Werke. Jubiläumsausgabe*. Bd. 36: *Schriften zur Literatur*. M. Einl. u. Anm. v. O. W. Stuttgart [1906], V-LXXV
- Walzel, Oskar: *Analytische und synthetische Literaturforschung*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 2 (1910), 257-274
- Walzel, Oskar: *Die Kunstform der Novelle*. In: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 29 (1915), 161-184
- Walzel, Oskar: *Aristotelisches und Plotinisches bei Julius Cäsar Scaliger und Giordano*

- Bruno (1916). In: O. W.: Vom Geistesleben in alter und neuer Zeit. Aufsätze. Leipzig 1922, 58-84
- Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. [1923] Potsdam 1929
- Walzel, Oskar: »Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.« In: Euphorion 33 (1932), 83-105
- Walzel, Oskar: Jenaer und Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 14 (1936), 325-360
- Wangermann, Ernst: Freimaurerei in Wien im 18. Jahrhundert: Organisation und mentalitätsgeschichtlicher Standort. In: Thomas Hochradner, Günther Massenkeil (Hg.): Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik. Laaber 2006 (Das Mozart-Handbuch 4), 543-550
- Warneken, Bernd Jürgen: Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung. Wien u. a. 2006 (UTB 2853)
- Watanabe-O'Kelly, Helen: Triumphal Shews. Tournaments at German-Speaking Courts in their European Context 1560-1730. Berlin 1992
- Waters, Lindsay: »L'altre stelle«: The Arguments of Tasso's »Discorsi del poema eroico«. In: Italica 55/3 (1978), 303-320
- Watt, Ian: Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung: Defoe – Richardson – Fielding. [1957] Aus d. Engl. v. Kurt Wölfel. Frankfurt a. M. 1974 (stw 78)
- Weber, Carl: Vaudeville's children and Brecht. The impact of American performance traditions on Brecht's theory and practice. In: The Brecht Yearbook 1990, 55-70
- Weber, Carl: Brecht and the American Theater. In: Siegfried Mews (Hg.): A Bertolt Brecht Reference Companion. Westport, London 1997, 339-355
- Weber, Max: Religion und Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. [1920] Frankfurt a. M. 2006
- Weberling, Focko: Wilhelm Troll, His Work and Influence. In: Systematics and Geography of Plants 68/1-2 (1999), 9-24
- Wefelmeyer, Fritz: Glück und Aporie des Kulturtheoretikers. Zu Johann Gottfried Herder und seiner Konzeption der Kultur. In: Helmut Brackert, F. W. (Hg.): Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur. Frankfurt a. M. 1984 (es 121I), 94-121
- Wege, Carl (Hg.): Brechts »Mann ist Mann«. Frankfurt a. M. 1982 (stm 2023)
- Wegner, Phillip E.: Imaginary Communities. Utopia, the nation, and the spatial histories of modernity. Berkeley 2002
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69)
- Weidmann, Paul [anon.]: Karlssieg ein Heldengedicht von zehen Gesängen. Mit einer Abhandlung von der Epöpee. Zweyter Theil. Wien 1774
- Weidner, Daniel: Ursprung und Wesen der ebräischen Poesie. Zu Figuren und Schreibweisen des Ursprünglichen bei Herder. In: D. W. (Hg.): Urpoesie und Morgenland: Johann Gottfried Herders »Vom Geist der ebräischen Poesie«. Berlin 2008 (LiteraturForschung 6), 113-154
- Weidner, Daniel: Bibel und Literatur um 1800. München 2011 (Trajekte)
- Weigel, Harald: »Nur was du nie gesehn wird ewig dauern«. Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition. Freiburg i.Br. 1989 (Rh. Litterae)
- Weigel, Sigrid: Souverän, Märtyrer und »gerechte Kriege« jenseits des Jus Publicum Europaeum. Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin. In: Daniel Weidner (Hg.): Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Paderborn 2006, 101-128
- Weigel, Sigrid: Treue, Liebe, Eros. Benjamins Lebenswissenschaft. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84 (2010), 580-596

- Weill, Kurt: Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews. Hg. v. Stephen Hinton u. Jürgen Schebera unter Mitw. von Elmar Juchem. Erw. u. rev. Neuausg. Mainz 2000
- Weimar, Klaus: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989
- Weingart, Peter, Jürgen Kroll, Kurt Bayertz: Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland. Frankfurt a. M. 1992 (stw 1022)
- Weinzierl, Ulrich: Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild. Wien 2005
- Weiss, Walter: Das Weiterleben der Zauberflöte bei Goethe. In: Johann Holzner u. a. (Hg.): Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Österreich. FS Doppler. Innsbruck 1981 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 12), 15-24
- Weissenberger, Klaus: A Morphological Genre Theory: An Answer to a Pluralism of Forms. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Theories of Literary Genre. Univ. Park, London 1978 (Yearbook of Comparative Criticism 8), 229-253
- Weißborn, Birgit (Hg.): »Ich sende dir ein zärtliches Pfand«. Die Briefe der Karoline von Günderrode. Hg. u. mit einer Einl. v. B. W. Frankfurt a. M. 1992
- Wellbery, David E.: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination: Anmerkungen zum »Chandos-Brief« und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), 281-331
- Wellek, René: Concepts of Criticism. New Haven 1963
- Wellek, René, Austin Warren: Theory of Literature. New York 1949
- Wellek, René, Austin Warren: Theorie der Literatur. [1955] Durchges. Neuauf. mit einer Einf. v. Heinz Ickstadt. Weinheim 1995
- Welling, Georg v.: Opus mago-cabbalisticum et theosophicum, darinnen der Ursprung, Natur, Eigenschaften und Gebrauch des Saltzes, Schwefels und Mercurii, in dreyen Theilen beschrieben [...]. Andere Aufl. Frankfurt/[M.], Leipzig 1760
- Werner, Richard Maria: Lyrik und Lyriker. Eine Untersuchung. Hamburg, Leipzig 1890 (Beiträge zur Ästhetik 1)
- Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit. Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173)
- Westerkamp, Dirk: Die Historizität in Goethes »Naturformen der Dichtung«: Bemerkungen zu einem Problem der Gattungspoetik um 1820. In: Sprache und Literatur 30/1 (1999), 113-124
- Westphal, Wolfgang: Karoline von Günderrode und »Naturdenken um 1800«. Essen 1993 (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule 11)
- White, Hayden: Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, London 1975
- Wieland, Christoph Martin: Sämtliche Werke. Hg. von der »Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur«, dem Wieland-Archiv in Biberach an der Riß u. Hans Radspieler. Hamburger Reprintausg. Nachdr. der Ausg. letzter Hand Leipzig 1794-1811.] Hamburg 1984 (»SW«)
- Wieland, Christoph Martin: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Erste Fassung. Hg. v. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 2001 (RUB 18163)
- Wiese, Benno v.: Novelle. 8., durchges. Aufl. Stuttgart 1982 (SM, M 27)
- Wiesend, Reinhard: Mozart und die Operngattungen. In: Herbert Schneider, Reinhard Wiesend (Hg.): Die Oper im 18. Jahrhundert. Unter Mitarb. v. Daniel Brandenburg u. a. Laaber 2001 (Hdb. d. musikalischen Gattungen 12), 323-333
- Wiethölter, Waltraut: Legenden. Zur Mythologie von Goethes »Wahlverwandschaften«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), 1-64
- Wilkins, John S.: Species. A History of the Idea. Berkeley, Los Angeles, London 2009

- Willems, Gottfried: Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers. Tübingen 1981 (Hermaea N. F. 42)
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford, New York 1977 (Marxist introductions)
- Wilson, Richard: The management of mirth: Shakespeare via Bourdieu. In: Jean E. Howard, Scott Cutler Shershow (Hg.): *Marxist Shakespeares*. London, New York 2001, 159-177
- Wilson, W. Daniel: *Das Goethe-Tabu. Protest und Menschenrechte im klassischen Weimar*. München 1999 (dtv 30710)
- Winner, Thomas G.: *Structural and Semiotic Genre Theory*. In: Joseph P. Strelka (Hg.): *Theories of Literary Genre*. Univ. Park, London 1978 (Yearbook of Comparative Criticism 8), 254-268
- Winsor, Mary P.: Non-essentialist methods in pre-Darwinian taxonomy. In: *Biology and Philosophy* 18 (2003), 387-400
- Witte, Bernd: *Walter Benjamin*. Reinbek 1985 (rm 341)
- Witte, Bernd u. a. (Hg.): *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe*. Stuttgart, Weimar 2004
- Wolf, Norbert Christian: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen 2001 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 81)
- Wolf, Norbert Christian: Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800. In: Eckart Goebel, Eberhard Lämmert (Hg.): »Für viele stehen, indem man für sich steht«. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Berlin 2004 (LiteraturForschung), 23-49
- Wolf, Norbert Christian: *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthal's Gründung der Salzburger Festspiele*. Salzburg 2014
- Wolfson, Susan J.: *Romanticism and Gender*. In: Duncan Wu (Hg.): *A Companion to Romanticism*. Oxford 1999, 385-396
- Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M. 1988 (Athenäums TB)
- Wunberg, Gotthart: *Der frühe Hofmannsthal: Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart 1965 (Sprache und Literatur 25)
- Wunberg, Gotthart: Samuel Lublinskis Versuch, Literatur soziologisch zu verstehen. In: Samuel Lublinski: *Die Bilanz der Moderne. Mit einem Nachw. neu hg. v. G. W. Tübingen* 1974 (Lublinski, Ausgewählte Schriften 1; Deutsche Texte 29), 369-406
- Wurst, Karin A. (Hg.): *Frauen und Drama im 18. Jahrhundert*. Köln, Wien 1991
- Wüthrich, Werner: *Bertolt Brecht und die Schweiz. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld*. Zürich 2003 (Theatrum Helveticum 10)
- Wyder, Margrit: *Goethes Naturmodell. Die Scala Naturae und ihre Transformationen*. Köln, Weimar, Wien 1998
- Wyder, Margrit: Von der Stufenleiter der Wesen zur Metamorphosenlehre. In: Hans-Jürgen Schrader, Katherine Weber in Zus. m. Johannes Anderegg (Hg.): *Von der Pansophie zur Weltweisheit. Goethes analogisch-philosophische Konzepte*. Tübingen 2004, 31-53
- Yates, Frances A.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. [1964] With an Introduction by J. B. Trapp. London, New York 2002
- Yates, Frances A.: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. [1979] London, New York 2003
- Yates, Frances A.: *The Rosicrucian Enlightenment*. [1972] London, New York 2010
- Young, Edward: *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London 1759
- Young, Robert J. C.: *Colonial desire. Hybridity in theory, culture and race*. London 1995

- Zapf, Hubert: Theorien literarischer Kreativität. In: Hans Vilmar Geppert, H. Z. (Hg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. 3. Tübingen, Basel 2007, 7-31
- Zaubertöne: Mozart in Wien, 1781-1791. [Katalog zur Ausstellung] Künstlerhaus, 6. Dezember 1990-15. September 1991. Wien 1990 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 139)
- Zeman, Herbert: »Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino«. Wer kennt den Text der »Zauberflöte«? In: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1981, 139-170
- Zeman, Herbert: »Schon weicht dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht.« Tobias Philipp von Geblers »Thamos König von Egypten« und die literarische Vorstellungswelt der »Zauberflöte«. In: H. Z. (Hg.): Wege zu Mozart. W. A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern. Wien 1993, 176-192
- Zhao, Wei: Understanding classifications: Empirical evidence from the American and French wine industries. In: *Poetics* 33/3-4 (2005), 179-200
- Zilsel, Edgar: Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft. Hg. u. übers. v. Wolfgang Krohn. Mit einer biobibliographischen Notiz v. Jörn Behrmann. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1985 (stw 152)
- Zima, Peter V.: Textsoziologie. Eine kritische Einführung. Stuttgart 1980 (SM 190)
- Zimmermann, Rolf Christian: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. Bd. 1: Elemente und Fundamente. München 1969
- Zimmermann, Rolf Christian: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. Bd. 1: Elemente und Fundamente. 2., durchges. u. erw. Aufl. München 2002
- Žmegač, Viktor: Aspekte des Detektivromans. In: V. Ž. (Hg.): Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt a. M. 1971, 9-34
- Žmegač, Viktor: Kunst und Ideologie in der Gattungspoetik der Jahrhundertwende. In: V. Ž.: Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende. Wien, Köln, Weimar 1993 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 26), 74-101
- Žmegač, Viktor: Die Wiener Moderne und die Tradition literarischer Gattungen. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 5 (1997), 199-216
- Žmegač, Viktor: Text und Kontext in der Gattungspoetik von Paul Ernst. In: Horst Thomé (Hg.): Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse. Würzburg 2002, 11-24
- Zündorf, Werner: Idealistische Morphologie und Phylogenetik. In: Gerhard Heberer (Hg.): Die Evolution der Organismen. Ergebnisse und Probleme der Abstammungslehre. Jena 1943, 86-104
- Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie: Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn 2003
- Zymner, Rüdiger: »Naturformen«, »Regeln der Seele«? Poetogene Dispositionen und literaturwissenschaftliche Gattungstheorie In: Uta Klein, Katja Mellmann, Steffanie Metzger (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn 2006 (Poetogenesis 3), 293-317
- Zymner, Rüdiger (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010

Register

- Aarne, Antti 510
Achenwall, Gottfried 162
Addison, Joseph 127, 139, 195
Adorno, Theodor W. 31, 58, 131, 482, 493, 513,
529, 590, 612, 622, 624 f.
Aesop 194, 216
Agrippa v. Nettesheim, Heinrich Cornelius
114, 143, 364
Aischylos 434, 597
Alexis, Willibald 405
Alsted, Johann Heinrich 95, 101
Althusser, Louis 83, 473, 508, 607
Altman, Rick 75
Alxinger, Johann Baptist v. 265, 267, 310,
314, 321
Amman, Jost 106
Ammianus Marcellinus 236
Ampère, Jean Jacques 255
Anderson, Benedict 148, 234
Andreae, Johann Valentin 112, 270 f.
Andrian, Leopold v. 516, 548 f., 559, 571
Anhalt-Köthen, Ludwig v. 93
Antoine, André 461
Anton Ulrich v. Braunschweig 93
Antoniano, Silvio 258
Anzengruber, Ludwig 548
Apel, Johann August 430
Archilochos 468
Ariosto, Ludovico 263-265, 293, 309 f., 314,
377, 560
Aristoteles 53, 75 f., 92, 100, 111 f., 140, 156,
194, 199, 216, 224, 228, 254, 476, 490, 600
Arndt, Ernst Moritz 183
Arndt, Johann 252
Arnim, Achim v. 166, 173, 175, 179, 184, 241,
355, 394, 404-407, 409, 419, 468, 491
Arnim, Bettine v. 15, 76 f., 84, 407, 420,
436-440
Arnold, Gottfried 567
Ash, Mitchell 497
Assmann, Jan 272, 313, 315-317, 320 f.
Astel, Karl 498
Astruc, Jean 198
Atkins, Stuart 258 f.
Aubrey, John 115
Auerbach, Erich 32
Auerochs, Bernd 199
August der Starke 383
August v. Sachsen-Gotha-Altenburg 262, 383
Augustinus, Aurelius 82, 198
Augustus 87
Aust, Hugo 355
Austen, Jane 269, 435
Bab, Julius 584
Bach, Johann Sebastian 628, 630, 633
Bachtin, Michail 19, 27, 30-33, 35, 58, 63, 75,
78, 102 f., 116, 149, 157, 160, 230, 343, 362,
460, 462, 491, 503, 641
Bacon, Francis 114, 126, 290, 556, 558 f., 567
Bahr, Hermann 463, 516, 571
Bahrdt, Karl Friedrich 244, 272
Baïff, Jean-Antoine de 154
Baillie, Joanna 412
Ball, Hugo 85
Balzac, Honoré de 242 f., 556, 573, 620
Bamberg, Felix 478
Bangen, Georg 488
Banholzer, Frank 589
Banks, Joseph 454
Barclay, John 91
Barthes, Roland 27, 30 f., 42, 51, 300, 510,
567
Bartolommei, Girolamo 97
Basile, Giambattista 372
Bateson, William 466
Batsch, August Carl 291 f., 430
Batteux, Charles 117, 131, 134, 139, 142-148
Batthyani, Ludwig Graf 320
Baudelaire, Charles 85, 339, 445, 480
Bauhin, Caspar 110
Baum, Vicki 624
Baumgarten, Alexander 126
Bausinger, Hermann 173
Bebel, Heinrich 116
Becher, Johannes R. 592
Beck, Lewis White 49
Beer-Hofmann, Richard 549, 571 f.
Beethoven, Ludwig van 300, 326
Begemann, Christian 447 f.
Behler, Ernst 406, 412
Behrisch, Ernst Wolfgang 281
Beleckij, Aleksandr 503
Belinski, Wissarion 600
Benatzky, Ralph 611
Benda, Oskar 484, 494, 512
Bengel, Johann Albrecht 198
Benjamin, Walter 16, 114, 194, 417, 426,
459 f., 473, 484, 491, 493, 512 f., 521,
524-541, 545, 548, 585, 600, 616, 630, 635
Benn, Gottfried 563, 587
Bennett, Tony 41, 59
Bentley, Eric 593
Bentley, Richard 168, 170, 172
Berg, Lev 504
Berger, Peter L. 49, 73
Bergson, Henri 33, 482, 518
Bernhard v. Weimar 560

- Bersijew, Tschaganak 639-642, 644
 Bessey, Charles Edwin 125
 Beyer, Constantin 248
 Bhabha, Homi 75
 Biagioli, Mario 277
 Bialostosky, Don 230
 Bidermann, Jakob 584
 Bie, Oscar 613
 Bierbaum, Otto Julius 550
 Billot, Louis 131 f.
 Birken, Sigmund v. 93
 Blackwell, Thomas 172, 232
 Blair, Hugh 163, 172, 196, 232, 236 f.
 Blanchot, Maurice 28 f.
 Blasberg, Cornelia 442
 Bloch, Ernst 89, 302, 315, 482, 493, 513, 524, 619, 643
 Bloom, Harold 378
 Blount, Charles 199
 Blumauer, Aloys 265, 310
 Blumenbach, Johann Friedrich 136, 253
 Boccaccio, Giovanni 32, 56, 92, 347, 351, 356, 359, 372, 379
 Bodenhausen, Eberhard v. 545
 Bodmer, Johann Jakob 40, 113, 117, 167, 265, 406
 Boethius 76
 Böhler, Michael 207
 Böhme, Hartmut 247
 Böhme, Jakob 126, 337, 560, 564, 567 f.
 Boiardo, Matteo Maria 309, 377
 Boileau, Nicolas 127, 146 f., 152, 200
 Bollnow, Otto F. 408
 Bölsche, Wilhelm 482
 Bomers, Jost 559
 Bonnet, Charles 123, 129 f., 136, 183, 239, 242
 Booth, Charles 445
 Borchart, Rudolf 545 f., 548
 Borchmeyer, Dieter 266, 344
 Borges, Jorge Luis 42
 Born, Ignaz v. 314, 326
 Bourdieu, Pierre 12, 17, 43 f., 47 f., 52-54, 58, 61 f., 66, 68-72, 79-81, 85, 96, 121, 231, 235, 244, 278, 311, 339, 417, 446, 448, 456, 461, 463, 525, 547, 620
 Bourne, Henry 115
 Boyle, Nicholas 95, 268, 282, 287, 323
 Boyle, Robert 99, 112, 199, 276
 Brahm, Otto 481
 Branscombe, Peter 314
 Bratranek, Franz Thomas 447 f.
 Brecht, Bertolt 16 f., 39, 83, 320 f., 460, 494, 526, 528, 533 f., 554, 567, 584-644
 Brecht, Walter 545, 553, 566
 Breitinger, Johann Jakob 40, 113, 117, 265, 383
 Breitkopf, Gottlob 267
 Bremond, Henri 510
 Brentano, Clemens 15, 166, 173, 175, 184, 240 f., 355, 394, 404-410, 419 f., 437 f., 468, 565
 Broch, Hermann 460, 549, 568 f., 581
 Brockes, Barthold Heinrich 279
 Browne, Thomas 115
 Browning, Robert 557, 571, 575
 Brucker, Johann Jacob 319
 Brüggemann, Fritz 234, 276
 Brunetière, Ferdinand 75, 459, 600
 Bruno, Giordano 85, 490, 559
 Bucharin, Nikolai 506, 508
 Büchner, Georg 15, 410 f., 550, 564 f., 616
 Buckle, Thomas Henry 476
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, Comte de 19, 75, 118-126, 129 f., 135 f., 139, 141, 144 f., 151 f., 157, 183, 208 f., 212, 216 f., 223, 239, 242, 252 f., 366, 465 f., 471, 512
 Bultmann, Rudolf 21, 32, 131
 Bulwer-Lytton, Edward 575
 Burdorf, Dieter 50, 57
 Bürger, Gottfried August 67, 113, 165, 173 f., 183, 197, 212, 375, 393
 Bürger, Peter 616
 Burke, Edmund 127, 164, 296
 Burke, Peter 118, 307
 Busoni, Ferruccio 591, 612
 Butler, Judith 50, 53
 Butler, Samuel 152
 Byron, George Gordon Noel Lord 412, 619
 Cage, John 626
 Cagliostro, Alexander Graf (d.i. Giuseppe Balsamo) 296
 Calderon de la Barca, Pedro 421, 584
 Camper, Pieter 79
 Canetti, Elias 613
 Canguilhem, Georges 74
 Cardanus, Hieronymus 259
 Carl August, Herzog v. Sachsen-Weimar-Eisenach 248, 506
 Carrière, Moritz 460
 Casanova, Pascale 69
 Casaubon, Isaac 168
 Cassirer, Ernst 81, 111
 Catull 105
 Cellini, Benvenuto 259
 Celtis, Konrad 112, 165
 Cervantes, Miguel de 30, 132, 152, 301, 356
 Cesalpino, Andrea 110
 Cesarotti, Melchior 175
 Cesi, Federigo 109
 Chamisso, Adelbert v. 405
 Chassiron, Pierre-Mathieu Martin de 138, 148, 150
 Chaucer, Geoffrey 195
 Cheesman, Tom 386, 398
 Chomsky, Noam 22, 52, 64

- Christians, Heiko 540
 Cicero 446, 564
 Claudius, Matthias 265, 310
 Cohen, Ralph 28
 Coleridge, Samuel Taylor 78, 230, 233, 275
 Colie, Rosalie 29
 Collins, Anthony 199
 Collins, Randall 186
 Comenius, Johann Amos 112, 275 f.
 Comte, Auguste 476, 488, 535 f.
 Conan Doyle, Arthur 67
 Condillac, Étienne Bonnot de 139
 Condorcet, Nicolas de 535
 Cooper, James F. 67, 388
 Corneille, Pierre 147, 202, 309
 Creuzer, Friedrich 180, 419, 422, 424, 428, 435
 Cristea, S. N. 175
 Croce, Benedetto 26-28, 36, 39, 64, 75, 125, 459, 489, 493, 529
 Cronegk, Johann Friedrich v. 35
 Cudworth, Ralph 85, 112
 Culler, Jonathan 19, 37, 78
 Cusanus, Nikolaus 206
 Cuvier, Georges 242, 278, 466, 480, 511
 Cysarz, Herbert 494, 497, 528

 d'Alembert, Jean-Baptiste le Rond 121, 125 f.
 d'Annunzio, Gabriele 571
 da Ponte, Lorenzo 307
 DaCosta Kaufmann, Thomas 114
 Dacqué, Edgar 498, 540
 Dammann, Günter 352
 Dante Alighieri 132, 284, 628-631
 Darwin, Charles 79, 125, 141, 146, 182, 214, 239, 464-467, 470 f., 473, 479 f., 482, 498, 503-505, 507 f., 510-512, 532, 535, 537, 541, 572, 610, 619, 643
 Darwin, Erasmus 127, 141, 151, 217
 Daston, Lorraine 128
 Daubenton, Louis Jean-Marie 121
 Davydov, Sergeij 606
 de Man, Paul 42, 525
 de Vries, Hugo 466
 Dee, John 234, 272, 559
 Defoe, Daniel 66
 Deiters, Franz-Josef 228
 Deleuze, Gilles 404
 Dent, Edward J. 582
 Derrida, Jacques 28-30, 42, 45, 64, 583, 616
 Descartes, René 197
 Dessau, Paul 586, 624, 631, 639
 Destouches, Philippe Néricault 137 f.
 Devitt, Amy 28
 Diderot, Denis 55, 74, 117 f., 124 f., 127, 129 f., 133-137, 146, 160, 210, 212, 239, 245, 282, 308, 340 f., 621
 Diebold, Bernhard 607 f.
 Dieckmann, Friedrich 644

 Dietrichstein, Johann Baptist Karl Fürst v. 314
 Dillenius, Johann Jakob 123
 Dilthey, Wilhelm 16, 459, 475-482, 485-488, 494, 501, 541
 Dioscurides 76, 110, 123
 Döblin, Alfred 460, 549, 590
 Dobžanský, Theodosius 75
 Doležel, Lubomír 52, 140, 340
 Donne, John 199
 Dostojewski, Fjodor 64, 523
 Dryden, John 87, 195
 du Bellay, Joachim 101, 103, 143
 du Prel, Carl 575
 Dubos, Jean-Baptiste 147
 Duby, Georges 104
 Duff, David 21, 27, 505
 Duhem, Pierre 530
 Duport, James 110
 Dürer, Albrecht 72, 539
 Durkheim, Émile 30, 47, 73, 80 f.
 Dusch, Johann Jakob 152, 309
 Dusini, Arno 32

 Eberhard, Johann August 309
 Eckermann, Johann Peter 255, 326, 370, 376, 400-402
 Eckstein, Friedrich 575
 Eco, Umberto 49 f., 84
 Ehrenfels, Christian v. 573
 Ehrismann, Otfried 184
 Eichendorff, Joseph v. 114, 350, 405
 Einem, Gottfried v. 585
 Einstein, Alfred 304
 Eisler, Hanns 586, 591 f., 616, 622, 624-626, 629-631, 633, 635, 639
 Eichenbaum, Boris 503, 505, 507, 519, 606
 Elias, Norbert 278
 Eliot, George 445
 Elisabeth I. 556, 558 f.
 Elwert, Anselm 166
 Emmerick, Anna Katharina 241, 409
 Engel, Johann Jakob 210
 Engels, Friedrich 508, 516, 519, 632, 637
 Engelschall, Joseph Heinrich 153 f., 156
 Erasmus von Rotterdam 116
 Erdheim, Mario 80
 Erll, Astrid 64
 Ernst v. Sachsen-Coburg-Saalfeld 383
 Ernst, Paul 38, 350, 462, 512-516, 518 f., 525, 528, 555
 Eschenburg, Johann Joachim 202
 Estienne, Henri 154, 168
 Euripides 130, 138, 159, 263, 468 f., 523
 Even-Zohar, Itamar 71

 Federico, Gennaro Antonio 307
 Fénelon, François de 265

- Ferguson, Adam 163
 Fefler, Ignaz Aurelius 272
 Feuchtwanger, Lion 494, 592, 605
 Fichte, Johann Gottlieb 413 f., 420
 Ficino, Marsilio 85, 112-114, 215
 Fielding, Henry 66, 106, 152, 155
 Fisch, Gennadi 639 f., 642 f.
 Fischer, Samuel 551
 Fischer-Lamberg, Hanna 252
 Fishelov, David 18-20, 22, 31, 33, 77
 Flake, Otto 460
 Flaubert, Gustave 44
 Fleck, Ludwik 73, 110
 Fludd, Robert 252
 Forster, Georg 14, 79, 209, 272, 277, 575
 Fortis, Alberto 174, 641
 Foucault, Michel 48 f., 61, 72-74, 79, 88, 112, 449, 464
 Fouqué, Friedrich de la Motte 355, 405
 Fouqué, Karoline v. 405
 Fowler, Alastair 31, 37, 60, 601
 Fracastoro, Girolamo 102
 Franck, Sebastian 116
 Frank, Manfred 202
 Franz von Assisi 621
 Freadman, Anne 60
 Frégier, Honoré-Antoine 444
 Freud, Sigmund 240, 471, 483, 553, 572 f.
 Freytag, Gustav 447, 458, 460, 478
 Fricke, Harald 25, 64
 Frobenius, Leo 509
 Frow, John 31
 Frye, Northrop 313-316, 445
 Fuegi, John 590
- Gábor, Andor 592
 Gaboriau, Émile 67
 Gaier, Ulrich 195, 205, 215, 220, 222
 Galilei, Galileo 95, 110, 277
 Galton, Francis 532
 Galvani, Luigi 571
 Garth, Samuel 152
 Gatterer, Johann Christoph 162
 Gay, John 586, 614
 Gellert, Christian Fürchtegott 138, 148, 150
 Gemmingen, Otto v. 314
 Genette, Gérard 28, 45, 61, 216, 386, 510
 Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne 242, 278, 466
 George, Stefan 54, 513, 525, 543, 549 f., 558, 569, 587
 Gerning, Johann Isaak 322
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm v. 187, 224
 Gervinus, Georg Gottfried 369
 Gesner, Conrad 109
 Giddens, Anthony 53
 Gier, Albert 580
 Giorgi, Francesco 559
- Giraldi Cinthio, Gianbattista 123, 258
 Gissing, George 493
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 67, 161 f., 279, 393
 Gluck, Christoph Willibald 300, 305, 343, 578
 Goethe, Catharina Elisabeth 345 f., 437
 Goethe, Johann Caspar 302
 Goethe, Johann Wolfgang v. 14-17, 19, 29, 32, 35, 38 f., 65, 67, 74, 76, 83-85, 95, 111-113, 115, 126, 131, 139-141, 150, 165 f., 173, 178, 183 f., 187, 203, 207, 210, 217 f., 222, 224, 231, 239, 242-294, 295-346, 347-411, 419, 421, 424, 430 f., 435, 458 f., 466, 476-480, 485 f., 490, 493-501, 509, 511 f., 517, 533, 538, 550 f., 556, 559-563, 565-567, 570, 573, 575, 577-581, 586 f., 596-598, 614, 619, 629, 636, 641
 Goffman, Erving 66
 Goldmann, Lucien 47, 58, 61
 Goldoni, Carlo 55, 309-311
 Goldsmith, Oliver 268 f.
 Görres, Joseph 166, 174, 180
 Göschen, Georg Joachim 262
 Görtling, Carl Wilhelm 371
 Gottsched, Johann Christoph 40, 83, 87, 98, 101, 119, 128, 147, 149 f., 152-157, 161, 194 f., 207, 228, 244, 265, 281, 311, 327
 Gozzi, Carlo 55, 310 f., 329 f., 577
 Grabbe, Christian Dietrich 533, 589
 Grafton, Anthony 108 f.
 Granville-Barker, Harley 582
 Gräter, Friedrich David 229
 Gravina, Giovanni Vincenzo 29
 Gray, Ronald D. 271
 Greenblatt, Stephen 56, 62, 72, 94
 Greimas, Algirdas Julien 352, 510
 Gresset, Jean-Baptiste-Louis 152
 Grew, Nehemiah 112
 Grillparzer, Franz 310, 548, 562, 566
 Grimm, Gunther E. 204
 Grimm, Jacob 13, 74, 88, 111, 163, 165-167, 172, 174 f., 178-185, 194, 240, 314, 408, 476, 491
 Grimm, Melchior 19, 77, 124, 308
 Grimm, Wilhelm 13, 88, 111, 163, 165-167, 174, 178, 181, 183 f., 194, 240, 314, 408, 491
 Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel v. 126, 268
 Grolman, Adolf v. 525
 Grottewitz, Kurt 515
 Gryphius, Andreas 533
 Guarini, Battista 138
 Guattari, Félix 404
 Gubitz, Friedrich Wilhelm 407
 Guillén, Claudio 36, 78
 Guizot, François 444
 Günderrode, Karoline v. 15, 234, 412, 419-440

- Gundolf, Friedrich 15, 369 f., 404, 483, 489, 528, 532
 Gunkel, Hermann 21, 32, 75, 187, 198, 229
 Günther, Hans F. K. 498
 Günther, Johann Christian 279
 Gutzkow, Karl 410
- Haas, Willy 525, 546
 Hacking, Ian 44
 Haeckel, Ernst 498, 508, 571-574
 Hafner, Philipp 155
 Hagedorn, Friedrich v. 279
 Hagner, Michael 136
 Haider-Pregler, Hilde 153
 Halbe, Max 516
 Hall, Stuart 176, 253
 Hall, Vernon Jr. 110
 Haller, Albrecht v. 121, 136, 206, 209, 223, 279
 Hamann, Johann Georg 189, 193 f., 197 f., 207, 234
 Hamburger, Käte 21
 Hamerling, Robert 176
 Hammer-Purgstall, Josef v. 362, 556
 Händel, Georg Friedrich 614
 Handke, Peter 55, 85, 597, 644
 Hanka, Václav 172
 Hanstein, Adalbert v. 515
 Harsdörffer, Georg Philipp 101
 Hart, Heinrich 350
 Hartl, Robert 459
 Hartmann v. Aue 314
 Hartmann, Tina 343
 Hassenpflug, Marie 174
 Hatschek, Berthold 573
 Hauptmann, Elisabeth 590, 593, 595
 Hauptmann, Gerhart 54, 462, 516 f., 549-551, 555, 584, 586
 Hauptmeier, Helmut 24
 Hausen, Karin 413
 Haydn, Joseph 117, 304, 308 f., 326
 Hebbel, Friedrich 67, 350, 440, 449, 460, 478, 482
 Hebel, Johann Peter 540
 Heberer, Gerhard 498
 Heckenast, Gustav 457
 Hederich, Emil 123
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 59, 62, 88, 162, 165, 185 f., 239, 282, 285-288, 295, 399, 413, 416, 427, 431, 467 f., 474, 492 f., 522, 526, 535, 540, 600
 Heidegger, Martin 525
 Heine, Heinrich 502
 Heinzel, Richard 482
 Heliodor 148
 Helmholtz, Hermann v. 475
 Helmont, Johan Baptista van 252
 Helmstetter, Rudolf 560
 Hempfer, Klaus W. 23 f., 56, 601
 Hemsterhuys, Frans 273
 Henel, Heinrich 355, 404
 Henke, Wilhelm 475
 Hensler, Karl Friedrich 299, 331
 Herbst, Hildburg 351
 Herder, August 197
 Herder, Caroline 256, 262, 266
 Herder, Johann Gottfried 13 f., 19, 24, 32, 65, 70, 76, 78, 88, 93, 101, 113, 117, 124, 127, 130, 141, 144, 149 f., 159, 162, 165-168, 173, 177, 181, 183, 187-241, 245, 253 f., 256, 258, 262, 266-268, 272 f., 275, 279, 282, 284, 292, 307, 311, 365, 388 f., 392 f., 403, 409, 417, 468 f., 474, 494, 641
 Hering, Ewald 574
 Herrstein Smith, Barbara 33
 Hessen, Moritz v. 382
 Hettner, Hermann 370
 Heyden, Friedrich v. 353 f.
 Heyne, Christian Gottlob 197
 Heyse, Paul 348, 350, 460
 Hiller, Johann Adam 307, 309
 Hindemith, Paul 591, 615, 624
 Hippokrates 557
 Hirsch, Julian 513
 Hirt, Ernst 459
 Hitler, Adolf 602, 641
 Hjelmslev, Louis 30, 49, 84
 Hobbes, Thomas 616
 Hobsbawm, Eric 176, 258, 412
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 359, 405
 Hofmannsthal, Hugo v. 16 f., 54, 67, 83, 148, 338, 494, 513 f., 516 f., 526, 533, 539, 542-583, 584-588, 593, 596, 607, 644
 Hölderlin, Friedrich 439, 491, 597
 Holtei, Karl v. 407
 Holz, Arno 516
 Holzbauer, Ignaz 306
 Home, John 163
 Homer 87, 101, 111, 129, 152, 164 f., 167 f., 170, 172 f., 177, 193, 199, 216, 222 f., 227, 230, 232, 264, 297, 468, 523, 597, 631, 633, 637
 Hopkins, Gerard Manley 85
 Horapollon 289
 Horaz 83, 100, 102, 126-129, 138, 147, 191, 211, 260, 281, 472, 477, 583
 Hoßfeld, Uwe 498
 Hrosvit von Gandersheim 533
 Huber-Rebenich, Gerlinde 102
 Hübner, Johann 210
 Hugo, Victor 566, 575
 Huillet, Danièle 597
 Humboldt, Alexander v. 327, 402
 Humboldt, Wilhelm v. 19, 32, 59, 207 f., 222, 253, 297 f., 327 f., 362, 373 f., 378, 402, 414, 419, 485, 517, 522, 561, 605
 Hume, David 163, 203

- Huxley, Julian 75
 Hyginus 123
- Ibsen, Henrik 490, 555
 Iffland, August Wilhelm 322, 325
 Irmen, Hans-Josef 314
 Irmischer, Hans Dietrich 188
 Isidor von Sevilla 198, 537
 Ittenbach, Max 171
- Jacob, François 504
 Jacobi, Friedrich Heinrich 267
 Jacobs, Angelika 259
 Jacquin, Nikolaus Joseph v. 326
 Jagemann, Karoline 506
 Jahoda, Marie 623
 Jahrmärker, Manuela 334
 Jakobson, Roman 32, 61, 169, 180, 461, 469, 503 f., 632
 Jameson, Fredric 30 f., 37, 58, 78, 83, 315 f., 492 f., 508, 620
 Järvefelt, Göran 318, 320
 Jaucourt, Louis de 144
 Jauss, Hans Robert 21, 32, 39, 90, 131, 187, 349
 Jensen, Johannes v. 603
 Jhering, Herbert 589, 611
 Joachim von Fiore 536
 Johannes vom Kreuz 85
 Johnson, Samuel 147
 Johnson, Uwe 638
 Johst, Hans 588 f., 598
 Jolles, André 31 f., 174 f., 187, 321, 459, 491, 494
 Jordan, John E. 230
 Jordan, Katrin 260
 Jordan, Wilhelm 176
 Joseph II. 321
 Joyce, James 29, 132
 Juncker, Johann 253
 Jung, Carl Gustav 313
 Jünger, Ernst 616
 Junk, Viktor 338
 Jürs-Munby, Karen 156
 Jurt, Joseph 69
 Justi, Johann Heinrich 154, 156, 158, 161
- Kafka, Franz 526, 535, 587, 597, 605, 636
 Kaiser, Georg 617
 Kammerer, Paul 573, 639
 Kant, Immanuel 76, 158, 216, 249, 413, 415, 532
 Karadžić, Vuk Stephanović 165, 169
 Kassner, Rudolf 556
 Kassowitz, Max 573
 Kauer, Ferdinand 331
 Käuser, Andreas 357
 Kayser, Karl Philipp 419
 Kayser, Philipp Christoph 256, 299, 302
 Kayser, Wolfgang 21, 174
- Keenan, Thomas 28
 Keller, Gottfried 67, 350, 548, 556
 Kemp, Friedhelm 21
 Kempe, Martin 107
 Kemper, Hans-Georg 215
 Kennicott, Benjamin 198, 630
 Kepler, Johannes 109, 114
 Kerr, Alfred 589
 Kestner, Johann Christian 267
 Kielmeyer, Carl Friedrich 239
 Kieninger, Joseph 320
 Kindermann, Balthasar 107
 Kindermann, Heinz 496
 Kipling, Rudyard 595
 Kisch, Egon Erwin 590
 Klabund (d.i. Alfred Henschke) 590
 Klages, Ludwig 494
 Klaj, Johann 101
 Klarmann, Rudolf 266
 Klein, Anton 306
 Kleinberg, Alfred 512
 Kleist, Heinrich v. 355
 Klemm, Christian Gottlob 155
 Klettenberg, Susanne v. 267
 Klinger, Friedrich Maximilian 364
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 82, 108, 117, 152 f., 191, 201, 236, 261, 263, 265, 279, 378
 Knebel, Karl Ludwig v. 266, 637
 Knigge, Adolph v. 575
 Koch, Franz 502
 Köhler, Karl-Heinz 334 f.
 Kolzow, Michail J. 592
 König, Johann Ulrich v. 383
 Koppe, Johann Friedrich 258 f.
 Korff, Hermann August 501
 Korsch, Karl 600 f.
 Kortner, Fritz 627
 Koselleck, Reinhart 320, 379
 Kotzebue, August v. 231
 Krabiel, Klaus-Dieter 616
 Kracauer, Siegfried 459, 513
 Kranz, Johann Friedrich 335
 Kraus, Karl 516, 589, 617
 Krause, Karl Christian Friedrich 276
 Krauss, Werner 39
 Kravar, Zoran 554
 Krenek, Ernst 615
 Kretschmer, Ernst 494 f.
 Kreuzer, Ingrid 454
 Kristeva, Julia 27, 42
 Kropotkin, Peter 643
 Kuh, Anton 551
 Kuhn, Hugo 187
 Kuhn, Thomas S. 48
 Kurella, Alfred 592, 617
 Kurz, Josef Felix v., gen. Bernardon 153, 311
 Küstner, Simon Friedrich 322
 Kutscher, Artur 589, 598, 603

- La Chaussée, Pierre Claude Nivelles de 137
 La Pluche, Antoine-Noël 252
 LaCapra, Dominick 52
 Lacépède, Bernard Germain Étienne de 125
 Lachmann, Karl 163, 167-169, 172, 184, 480
 Lacin, Asja 592
 Laclau, Ernesto 445
 Lacoue-Labarthe, Philippe 45
 Lakoff, George 36
 Lamarck, Jean-Baptiste de 498, 573, 638
 LaMettrie, Jean-Offray de 74, 130
 Lämmert, Eberhard 496
 Lamping, Dieter 23, 56
 Lamprecht, Karl 488
 Lang, Fritz 626, 629
 Lange, Sigrid 414
 Langgässer, Elisabeth 607
 Lanson, Gustave 600
 LaRoche, Sophie v. 351, 421
 Lassalle, Ferdinand 582
 Latacz, Joachim 167
 Latour, Bruno 44, 75, 115, 643
 Loughton, Charles 622, 631
 Laun, Friedrich 405
 Lavater, Johann Caspar 234 f., 250 f., 267, 272 f.
 Lazarsfeld, Paul Felix 623
 Le Clerc, Jean 197 f.
 Lee, Meredith 263, 378
 Lehář, Franz 611
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 120, 139, 206, 242, 275
 Lejeune, Philippe 19, 78
 Lenin, Vladimir I. 508, 600, 621, 637, 643
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 187, 267 f., 351, 403, 410 f., 533, 560, 565 f., 582, 594
 Leonardo da Vinci 128
 Leopold II. 321
 Lepenies, Wolf 124
 LePlay, Frédéric 444
 Lermontov, Michail 519
 Lessing, Gotthold Ephraim 117, 129 f., 134 f., 137 f., 144, 147, 150, 153-157, 159-162, 168, 183, 189, 191, 194, 196, 212 f., 307, 311, 361
 Lesskow, Nikolaj 540
 Levin, Harry 36
 Lévi-Strauss, Claude 480, 509-511, 550
 Lévy-Bruhl, Lucien 30
 Lichtenberg, Georg Christoph 248
 Lingg, Hermann 174
 Link, Jürgen 151, 381
 Linné, Carl v. 75, 79, 110-112, 115, 118-126, 130, 139 f., 145, 149, 151, 157 f., 178, 183, 206, 209-214, 216 f., 228, 255 f., 291 f., 298 f., 326 f., 339, 363, 368, 415, 421, 448, 455, 465, 511 f., 515, 537
 Lipsius, Justus 109
 Locke, John 120, 123
 Loder, Justus Christian 430
 Lomazzo, Giovanni Paolo 281
 Lönnrot, Elias 171
 Lord, Alfred Bates 169, 174
 Lotman, Jurij 352
 Lovejoy, Arthur O. 112, 123
 Lowth, Robert 117, 197-202, 204, 211, 232, 236, 237
 Loyola, Ignatius v. 567
 Loyseau, Charles 97
 Lublinski, Samuel 484, 512-519, 555, 572 f.
 Lucanus 375
 Lucken, Christopher 171
 Luckmann, Thomas 49, 73, 78
 Lucretius Carus 283, 593, 622, 631 f., 637
 Ludwig XIV. 403
 Ludwig, Emil 624
 Ludwig, Otto 460, 478
 Lukács, Georg 16, 35, 43, 46 f., 58 f., 61 f., 268, 417, 459, 462, 473, 482, 484, 490-493, 506, 512 f., 515, 517-528, 534, 540 f., 555 f., 592, 600, 606
 Lüthi, Max 471
 Luxemburg, Rosa 516
 Lyell, Charles 471
 Lysenko, Trofim D. 638-640, 642
 Maack, Ferdinand 550
 Maccari, Giacomo 309
 Mácha, Karel Hynek 176
 Macherey, Pierre 58
 Machiavelli, Niccolò 234, 267
 Macpherson, James 117, 163-176, 232, 236
 Magerski, Christine 462
 Maier, Michael 276
 Malthus, Thomas Robert 80, 464, 517
 Mandelartz, Michael 397
 Mann, Heinrich 549
 Mann, Thomas 54, 460, 549, 584, 586 f., 589, 592 f., 606, 624 f.
 Mannheim, Karl 149, 158
 Manso, Johann Kaspar Friedrich 375
 Marcuse, Herbert 493
 Marie Antoinette 296
 Marinetti, Tommaso 606
 Marlowe, Christopher 593, 603
 Martianus Capella 76
 Martin, Dieter 373
 Martin, Rudolf 603
 Marx, Karl 16, 44, 48, 97, 444 f., 473, 493, 506, 508, 516, 535, 598-600, 607, 621, 632, 637
 Mauser, Wolfram 556
 Mauss, Marcel 30, 47, 73, 80
 Mautner, Franz H. 525
 Maximilian I. 383
 Maximilian II. 114, 383
 Mayer, Hans 248, 270
 Mayer, Louis Burt 625

- Mayer, Mathias 442
 Mayhew, Henry 444
 Mayr, Ernst 75
 Mazzoni, Jacopo 96 f., 106, 110
 Medici, Cosimo 113
 Medicus, Friedrich Casimir 326
 Medvedev, Pavel 19, 21, 58, 460, 462
 Mehring, Franz 484, 512, 600
 Meier, Georg Friedrich 285
 Meier, John 171
 Meiners, Christoph 309
 Meißner, August Gottlieb 351
 Meleager 621
 Mell, Max 553
 Mendel, Gregor 466, 638, 643
 Mendelssohn, Moses 117, 189, 196, 214
 Mennemeier, Franz Norbert 641
 Menninghaus, Winfried 414
 Mercier, Louis-Sebastian 249, 561
 Merck, Johann Heinrich 14, 273, 277 f., 351
 Mereau, Sophie 407
 Metastasio, Pietro 144, 307
 Mette, Alexander 525
 Metz, Johann Friedrich 253, 271
 Meyer, Herman 399
 Meyer, Reinhart 351
 Meyer, Richard Moritz 475, 481, 528
 Michaelis, Johann David 168, 197 f., 203, 417
 Mickiewicz, Adam 19, 176
 Milch, Werner 525
 Mill, John Stewart 121
 Miller, Carolyn R. 43, 53
 Milton, John 30 f., 127, 195, 199, 265
 Minor, Jakob 487 f., 561
 Mitschurin, Iwan W. 642
 Mittenzwei, Werner 616
 Mix, York-Gothart 59
 Mögling, Daniel 91
 Mohs, Friedrich 76, 363 f., 443
 Moissi, Alexander 544
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 552
 Moller, Alhardus 101
 Mone, Franz Joseph 182
 Montaigne, Michel de 259
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 216, 261
 Monteverdi, Claudio 304 f.
 More, Henry 112
 Moreau de la Sarthe, Louis-Jacques 471
 Moretti, Franco 520
 Morgan, Thomas Hunt 643
 Mörike, Eduard 350
 Moritz, Karl Philipp 550
 Morley, Michael 596
 Mornet, Daniel 119
 Morris, Max 260
 Moser, Friedrich Karl v. 378
 Möser, Justus 117, 139, 149-161, 213, 245
 Mouffe, Chantal 445
 Mousnier, Roland 97
 Mozart, Leopold 302
 Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 246, 265, 295-346, 389, 395, 570, 577 f., 581 f., 587
 Muchembled, Robert 149
 Müller, Günther 19, 340, 459, 480, 493, 496-502, 525, 539, 541, 561
 Müller, Heiner 616
 Müller, Robert 608
 Müller-Dyes, Klaus 386
 Müller-Freienfels, Richard 481 f., 494, 503
 Muret, Marc-Antoine de 109
 Murko, Matija 170
 Muschg, Walter 68
 Musil, Robert 350, 460, 549, 590
 Mussolini, Benito 583
 Myller, Christoph Heinrich 167
 Nadler, Josef 495, 501, 545 f.
 Nancy, Jean-Luc 45
 Napoleon I. 164, 330, 373
 Navarra, Marguerite v. 372
 Needham, John 242
 Nees v. Esenbeck (geb. Mettingh), Lisette 430, 435
 Nees v. Esenbeck, Christian 15, 419, 429-436
 Neher, Carola 592
 Neher, Caspar 589
 Nestroy, Johann 483
 Neubauer, John 340 f., 496
 Neuber, Friederike Carolina 153
 Neumann, Gerhard 357, 577
 Neurath, Otto 497
 Newsom, Carol A. 45
 Newton, Isaac 157
 Nicolai, Friedrich 117, 156, 189, 196, 304
 Nietzsche, Friedrich 16, 362, 459-461, 467-475, 482, 512 f., 523, 528, 532, 541
 Nisbet, Hugh Barr 217, 220, 222
 Nissen, Georg Nikolaus v. 306
 Nohl, Herman 494
 Norris, Frank 640
 Novalis (d.i. Friedrich v. Hardenberg) 15, 76, 85, 113 f., 166, 267, 275, 319, 413 f., 420-422, 432, 434, 436, 442 f., 450, 454, 558, 568 f., 573
 Oetinger, Friedrich Christoph 222, 253, 305, 314
 Ohmann, Richard 33
 Oliphant, Alice 575
 Oliphant, Laurence 575
 Opacki, Ireneusz 539
 Opitz, Martin 91, 93, 99-105, 109, 112, 154, 196, 476
 Ortega y Gasset, José 27
 Orwell, George 596

- Östman, Arnold 318, 320
 Otway, Thomas 135, 547
 Ovid 42, 101, 123, 391, 631
 Owen, Richard 465
- Paine, Thomas 106, 127, 157
 Palladio, Andrea 560
 Pannwitz, Rudolf 545 f., 555
 Panofsky, Erwin 52, 561
 Paracelsus (d.i. Theophrastus Bombastus
 v. Hohenheim) 85, 112, 270 f., 273, 575 f.
 Park, Katharine 128
 Parry, Milman 169
 Pearson, Norman Holmes 36
 Pepusch, Johann Christoph 586, 614
 Percy, Thomas 118, 166, 168, 197
 Pergolesi, Giovanni Battista 306
 Peri, Jacopo 304
 Perinet, Joachim 299
 Perrault, Charles 174, 240, 310, 316
 Petersen, Julius 28, 459 f., 492 f., 495, 500
 Petrarca, Francesco 259 f.
 Petrasch, Ernst Gottlieb v. 153, 156
 Petrovskij, Michail 606
 Petsch, Robert 493
 Peyssonnel, Jean-André 130
 Pfenninger, Heinrich 267
 Picard, Raymond 51
 Picasso, Pablo 594
 Pichler, Caroline 320
 Pico della Mirandola, Giovanni 215, 275, 558
 Pigna, Giovan Battista 258
 Pindar 191, 230
 Pirckheimer, Willibald 93
 Pirker, Max 551
 Piscator, Erwin 590
 Pius XII. 132
 Platon 76, 85, 100, 106, 111, 113, 196, 216, 238,
 285, 361, 523
 Plautus 137
 Plechanow, Georgi 484, 600
 Plett, Heinrich F. 22 f.
 Pleynet, Marcelin 51
 Plinius d. Ä. 123
 Plotin 319, 422, 488-490, 494, 502
 Polheim, Karl Konrad 347-352, 361, 405
 Polianski, Igor 60
 Pollak, Michael 617
 Polyklet 221
 Pomian, Kzysztof 574
 Pomponius Mela 210
 Pongs, Hermann 494
 Pope, Alexander 29, 127, 129, 146-148, 152,
 159 f., 195, 583
 Potebnja, Alexander 485
 Prandstätter, Martin Joseph 265
 Prehauser, Gottfried 155
 Prešeren, France 176
- Prince, Morton 585
 Profitlich, Ulrich 41
 Promies, Wolfgang 334
 Propp, Vladimir 16, 22, 32, 316 f., 460, 462,
 480, 503, 509-512, 561, 606
 Proust, Marcel 546
 Ps.-Dionysius Areopagita 84 f., 396, 558
 Ps.-Longin 200
 Pückler-Muskau, Hermann Ludwig v. 437
 Puškin, Alexander 176
 Pustkuchen, Ludwig 405
 Pythagoras 238
- Quinault, Philippe 144
- Racine, Jean Baptiste 129, 147
 Raffael 211
 Raible, Wolfgang 30, 78
 Raimund, Ferdinand 305, 552, 566, 577
 Ranger, Terence 176
 Ray, John 110, 112, 115
 Réaumur, René-Antoine de 133
 Reich, Bernhard 592, 606
 Reichel, Wilhelm 370
 Reill, Peter H. 207, 485
 Reimarus, Samuel 168, 199, 204
 Reinbeck, Georg 353
 Reinhardt, Max 584
 Reinhold, Karl Leonhard 272
 Remarque, Erich Maria 624
 Renatus, Sincerus (d.i. Samuel Richter) 272
 Richardson, Samuel 66, 155, 371
 Richter, Daniel 107
 Rickert, Heinrich 537
 Riegl, Alois 531
 Riehl, Wilhelm Heinrich 444
 Riemer, Friedrich Wilhelm 368 f.
 Rilke, Rainer Maria 587, 629
 Rimbaud, Arthur 569, 589, 596, 604
 Rist, Johann 101
 Ritson, Joseph 168
 Robbins-Landon, Howard C. 314
 Robinet, Jean-Baptiste-René 19, 123-125, 130,
 139, 145, 183, 212, 217, 222, 239
 Roll-Hansen, Nils 639
 Rommel, Otto 306
 Ronsard, Pierre de 103
 Rosch, Eleanor 19
 Rosegger, Peter 454
 Rosen, Charles 308
 Rosenberg, Alfons 314
 Rosmarin, Adena 25, 34, 49
 Roth, Albrecht Christian 105, 107
 Rousseau, Jean Jacques 119, 292 f., 306,
 328, 371
 Rückert, Friedrich 161
 Rudbeck, Olaf, d. J. 123
 Rudolf II. 114, 276

- Rühmkorf, Peter 155
 Ruskin, John 115
 Russell, Bertrand 28
 Rutz, Joseph 494
 Rutz, Ottmar 494
 Ryan, Marie-Laure 30
- Saar, Ferdinand v. 67
 Sachs, Hans 93, 106
 Sade, Donatien-Alphonse-François de 124
 Sakai, Naoki 91
 Salieri, Antonio 309
 Sallust 558
 Salten, Felix 543
 Sannazaro, Jacopo 102
 Sansovino, Jacopo 560
 Sartre, Jean-Paul 493
 Sauer, August 459, 528
 Saussure, Ferdinand de 32, 43, 503
 Savigny, Friedrich Carl v. 419, 437
 Scaliger, Joseph 168
 Scaliger, Julius Caesar 42, 53, 76, 95, 99-105, 110-112, 140, 206, 213, 477, 490
 Scarron, Paul 152
 Schaeffer, Jean-Marie 25, 45
 Schäfer, Hans-Jörg 32
 Schefer, Leopold 405
 Schelling, Friedrich Wilhelm Josef 15, 62, 74 f., 77, 79, 85, 88 f., 111, 132, 162, 178, 180-185, 210, 239, 272, 284, 324, 354, 405, 413-415, 418-440, 467 f., 474
 Schenda, Rudolf 155
 Scherenberg, Christian Friedrich 176
 Scherer, Wilhelm 16, 23, 75, 459-461, 475-481, 485-489, 492, 494, 497, 528, 541
 Schiebeler, Daniel 307-309
 Schikaneder, Emanuel 14, 265, 298 f., 303-317, 322, 331-338, 344, 578, 581
 Schiller, Friedrich 113, 131, 140, 185, 202, 213, 231, 251, 267, 272, 284, 295, 297 f., 322, 338, 361, 364, 373-378, 381, 400, 409, 413, 421, 426, 430 f., 471, 550, 570, 587, 596-598
 Schindewolf, Otto Heinrich 498
 Schings, Hans-Jürgen 262, 528
 Schinkel, Karl Friedrich 383
 Schissel v. Fleschenberg, Otmar 359
 Schlaf, Johannes 516
 Schlaffer, Heinz 26 f., 38, 362, 531
 Schlegel, August Wilhelm 74, 165, 172 f., 178, 185, 239, 295, 350, 352 f., 355, 377, 405, 412, 414, 420 f., 426, 431, 489, 522, 605
 Schlegel, Friedrich 9, 13, 15 f., 27-29, 33, 60, 62, 74, 88, 113, 128, 131, 140, 147, 166, 178, 180 f., 183 f., 239, 282, 295, 301, 350, 356, 358, 405, 412-420, 431, 434-437, 467 f., 471, 474, 513, 522, 526, 569
 Schlegel, Johann Adolf 13, 117, 144-148
 Schlegel, Johann Elias 117, 137-142, 144 f., 148
 Schliermacher, Friedrich Daniel Ernst 237, 353, 405
 Schlesinger, Gertrud 556
 Schlözer, August Ludwig v. 162
 Schmidt, Erich 399
 Schmidt, Julian 441, 443, 447, 458
 Schmidt, Siegfried J. 34 f., 50
 Schmitt, Carl 528, 616
 Schnitzler, Arthur 54, 516, 549, 551, 571 f.
 Schober, Rita 637
 Scholem, Gershom 526
 Scholz, Wilhelm v. 512, 514
 Schönaich, Christoph Otto v. 98
 Schönberg, Arnold 591, 612, 626
 Schöne, Albrecht 270, 281
 Schopenhauer, Arthur 474, 571 f., 576
 Schreyvogel, Joseph 405
 Schröder, Friedrich Wilhelm Josef 117, 144
 Schultz, H. Stefan 558
 Schulz, Franz 460
 Schulz, Johann Abraham Peter 162
 Schütt, Hans-Werner 254
 Schweitzer, Anton 263, 299, 578
 Schwindt, Nicole 304
 Scludéry, Madeleine de 265
 Searle, John R. 64
 Sébillet, Thomas 101, 103
 Sedaine, Michel-Jean 152
 Segal, Ora 33
 Seibel, Klaudia 64
 Selden, John 195
 Semler, Johann Salomo 198
 Semon, Richard 540, 574
 Seneca 91
 Seuffert, Bernhard 359
 Ševčenko, Taras 176
 Seybold, David Christoph 170
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 206, 252 f., 485, 488 f., 491
 Shakespeare, William 29, 132 f., 135, 138, 147, 160, 173, 189 f., 195, 202, 206, 210, 212, 224, 250, 264, 301, 311, 411, 478, 596, 601
 Shaw, Bernard 582
 Shelley, Mary 127, 129, 133
 Shelley, Percy Bysshe 85, 133, 141, 284, 339, 575
 Sidney, Philip 91, 101, 127, 147, 195, 559
 Sievers, Eduard 494
 Sieyès, Emmanuel Joseph 149
 Silberer, Herbert 575
 Simmel, Georg 202, 482, 494, 518, 520, 544
 Simon, Richard 167, 198
 Simonis, Linda 343
 Simons, Oliver 616
 Sinclair, Isaak v. 439
 Sinclair, Upton 640
 Sinding, Michael 36
 Šklovskij, Viktor 22, 359, 460, 462, 484, 499, 503 f., 506, 508-510, 606, 620

- Slatkin, Laura M. 60
 Smith, Adam 163
 Soemmerring, Samuel Thomas 79, 272, 276 f., 575
 Sokrates 468-470, 523
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 405
 Sombart, Werner 494
 Sonnenfels, Joseph v. 154-156, 161, 300, 310 f.
 Sophokles 91, 189, 202, 223, 593, 597
 Spencer, Herbert 476, 479, 504
 Spengler, Oswald 494
 Spenser, Edmund 195, 309, 313, 559
 Spielhagen, Friedrich 350, 478
 Spieß, Christian Heinrich 357
 Spinoza, Baruch 234, 267, 273, 276, 346
 Spranger, Eduard 494
 Stahl, Georg Ernst 253
 Staiger, Emil 21, 30, 262, 349, 398, 467
 Stalin, Josef 638, 643
 Stanzel, Franz K. 60
 Starck, Johann August 272
 Steffens, Heinrich 184
 Stein, Charlotte v. 95, 255 f., 266
 Steiner, Peter 606
 Steiner, Rudolf 575
 Steinhöwel, Heinrich 116
 Steinmetz, Horst 35
 Steinthal, Heymann 171
 Steinweg, Reiner 616
 Sternberg, Fritz 609, 619
 Sternberg, Kaspar Maria v. 363
 Stevenson, Robert Louis 550
 Stieler, Kaspar 93, 149
 Stierle, Karlheinz 30-32, 57, 378
 Stifter, Adalbert 16, 67, 76 f., 84, 182, 351, 381, 412, 440-458, 548, 577
 Stoessl, Otto 512 f.
 Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu 267
 Storm, Theodor 39, 350
 Strabo 100
 Stranitzky, Joseph Anton 155, 311
 Straub, Jean-Marie 597
 Strauss, Richard 494, 544, 547 f., 550, 576, 580, 582, 586
 Strawinsky, Igor 591, 594, 612, 615
 Strich, Fritz 494, 603
 Strindberg, August 572
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 613
 Sturz, Helfrich Peter 351
 Suger v. Saint-Denis 81
 Sulzer, Johann Georg 309, 340 f.
 Swedenborg, Emanuel 222, 573
 Swieten, Gerard van 326
 Swieten, Gottfried 326
 Swift, Jonathan 152
 Szondi, Peter 57, 60, 77, 185, 412, 415, 426, 492, 526, 554
 Tacitus 109
 Tasso, Torquato 89, 94 f., 110, 127, 255, 258-260, 262-265, 270, 278, 293, 309 f., 314, 339, 377, 379, 381 f., 387, 390, 560
 Tassoni, Alessandro 309
 Teilhard de Chardin, Pierre 112
 Terrasson, Jean 265, 310
 Theokrit 379
 Theophrast 123
 Thiers, Adolphe 444
 Thomas v. Aquin 132
 Thomasius, Christian 70, 248, 252
 Thompson, Edward P. 321
 Thukydides 434
 Thun, Franz Joseph 273, 314
 Tieck, Ludwig 67, 166, 348, 350, 353-356, 371, 404-409
 Tilliard, Eustace M. 79
 Tindal, Matthew 199
 Tischbein, Wilhelm 402
 Titz, Johann Peter 105
 Titzmann, Michael 22
 Tizian 368
 Todorov, Tzvetan 22-24, 31-33, 36, 378, 480, 511
 Toland, John 199
 Tomaševskij, Boris 492
 Toynbee, Arnold J. 509
 Traetta, Tommaso 309
 Trembley, Abraham 74, 130, 136
 Treml, Christine 278
 Tretjakov, Sergej 592, 642
 Troll, Wilhelm 480, 497 f.
 Trotzkij, Leo 484, 507-509, 518, 600
 Trunz, Erich 91, 271
 Tynjanov, Jurij 20, 22, 146, 356, 460, 462, 503-507, 620
 Ueding, Gert 64
 Uhland, Ludwig 166, 487
 Urban VIII. 92
 Ussher, Ambrose 235
 Vadé, Jean-Joseph 151
 Valentin, Karl 634
 Valla, Lorenzo 96, 168
 Van Dine, S. S. 65
 Venturini, Karl Heinrich Georg 272
 Vergil 87, 105, 123, 129, 199, 263, 310, 384, 390 f., 456, 523, 637, 642
 Veselovsky, Aleksandr 503, 510
 Viala, Alain 302
 Vida, Marco Girolamo 100
 Viëtor, Karl 459 f., 490 f., 493 f., 529, 539
 Villon, François 586, 595
 Vischer, Friedrich Theodor 460, 526
 Vivaldi, Antonio 309
 Vogl, Joseph 73

- Vološinov, Valentin 32, 42, 362
 Voltaire (d.i. François-Marie Arouet) 128,
 146 f., 152, 190, 234, 261, 309, 412
 von Matt, Peter 344
 Voß, Johann Heinrich 637
 Voßkamp, Wilhelm 34, 36 f., 78
 Vossler, Karl 26, 32, 459 f.
 Vulpius, Christian August 231, 317, 322,
 332-335, 343

 Wachsmuth, Andreas B. 341
 Wacquant, Loïc 80
 Wagenknecht, Christian 396
 Wagner, Cosima 472
 Wagner, Heinrich Leopold 249, 306
 Wagner, Richard 300, 460 f., 470, 473-475,
 587
 Waldberg, Max v. 487
 Waldura, Markus 343
 Walzel, Oskar 16, 95, 177, 252, 254, 266, 359,
 459 f., 477, 483, 485, 488-492, 494, 497,
 499, 502 f., 528, 561
 Warburg, Aby 111
 Warburton, William 272
 Warren, Austin 37, 61, 75, 492
 Wassermann, Jakob 549, 556
 Weber, Alfred 526
 Weber, Carl Maria v. 300
 Weber, Max 48, 97, 235, 494, 524
 Wedekind, Frank 605
 Wehde, Susanne 31
 Weidmann, Paul 147
 Weigel, Harald 169
 Weill, Kurt 584, 586, 590 f., 611-617, 624, 626
 Weimar, Klaus 40
 Weininger, Otto 545
 Weinzierl, Ulrich 546, 548
 Weismann, August 466, 573, 643
 Weiss, Walter 337, 342
 Weiße, Christian Felix 35, 307
 Wellbery, David E. 560
 Wellek, René 36 f., 61, 75, 78, 492
 Welling, Georg v. 274
 Wells, H. G. 550
 Werfel, Franz 624
 Werner, Abraham Gottlob 76, 443
 Werner, Richard Maria 75, 459 f., 478,
 482-484, 487
 West, Alick 62
 Wettstein, Richard v. 573
 Wezel, Johann Karl 88

 White, Hayden 83, 445
 Whitman, Walt 630
 Wieland, Christoph Martin 19, 78, 117, 127,
 153, 159 f., 196, 231, 244, 252, 262-265, 285,
 299, 303, 307 f., 310, 313 f., 341, 345, 350 f.,
 354 f., 372, 379, 405, 578
 Wiese, Benno v. 355
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v. 417,
 474
 Wilkins, John 110
 Willems, Gottfried 24, 340
 Williams, Raymond 47 f., 57, 62, 66, 72, 493
 Wilmans, Friedrich 323, 406
 Wilson, Richard 70
 Winkelmann, Johann Joachim 131, 221
 Windelband, Wilhelm 488, 537
 Winsor, John S. 119
 Winter, Peter v. 331
 Wittgenstein, Ludwig 41
 Wolf, Christa 437
 Wolf, Friedrich August 111, 131, 167 f., 172,
 185, 264, 297, 373, 417
 Wolff, Caspar Friedrich 219
 Wolff, Christian 120, 206, 248
 Wölfflin, Heinrich 494, 530 f.
 Wood, Robert 172
 Wordsworth, William 78, 230, 233
 Worm, Ole 169
 Wranitzky, Paul 299, 322-325, 329, 342 f.
 Wyder, Margrit 217

 Yates, Frances A. 99, 559
 Yeats, William Butler 339, 575, 583
 Young, Edward 117, 127, 129, 184, 236, 275

 Zachariae, Friedrich Wilhelm 152
 Zapf, Hubert 65
 Zeisel, Hans 623
 Zeising, Adolf 440
 Zeller, Eduard 475
 Zelter, Karl Friedrich 407
 Zesen, Philipp v. 93
 Zimmermann, Rolf Christian 251 f.
 Žirmunski, Viktor 503, 606
 Žmegač, Viktor 548, 585
 Zola, Emile 63
 Zuccari, Federigo 128, 281
 Zündorf, Werner 498
 Zweig, Stefan 624
 Zymner, Rüdiger 21