

# Frühe Neuzeit

Band 138

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur  
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von

Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,

Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt



Thomas Borgstedt

# Topik des Sonetts

Gattungstheorie und Gattungsgeschichte

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2009



*Meinen Eltern*

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.

ISBN 978-3-484-36638-1      ISSN 0934-5531

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

<http://www.niemeyer.de>

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

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Einband: Hubert & Co., Göttingen

# Inhalt

Einleitung .....	1
1 Das Sonett als exemplarische Gattung .....	1
2 Theorie historischer Mediengattungen .....	7
3 Historische Gattungstopik des Sonetts .....	13
ERSTER TEIL	
Theorie medialer Gattungen .....	19
1 Universalistische Aspekte .....	21
1.1 Historische Gattungstrias und Redekriterium .....	21
1.2 Dimensionen der Kommunikation .....	27
1.3 Aussagemodi, Schreibweisen, poetogene Strukturen .....	30
1.4 Mediacodes und Medienkanäle .....	36
1.5 Die Medialität der Literatur .....	40
2 Soziale Aspekte .....	50
2.1 Die Sozialität der Gattungen .....	50
2.2 Textsorten und Texttypen .....	55
2.3 Kommunikative Gattungen und Diskurstraditionen .....	59
2.4 Drei Hinsichten der Sozialität von Gattungen .....	63
2.5 Gebrauchsformen, Kommunikationsgattungen, Mediengattungen .....	67
2.6 Ideologien der Gattung .....	73
2.7 Der Wert der Gattung .....	79
3 Literarische Historizität .....	86
3.1 Die rekursive Bestimmung der Gattung .....	86
3.2 Historischer Ort und rekursiver Index der Gattungen .....	90
3.3 Intertextualität und Systemreferenz .....	93
3.4 Das intertextuelle Profil der historischen Gattung .....	98
3.5 Die Differenzen der Gattung .....	105
3.6 Die Theorien der Gattung .....	112

## ZWEITER TEIL

Historische Gattungstopik des Sonetts .....	117
1 Das Sonett als Stanze: Die mittelalterliche Tradition .....	119
1.1 Ursprungsfragen: Der Streit um Strambotto und Kanzone .....	119
1.2 Das melodische Schema der Kanzone und die ›Erfindung‹ des Sonetts .....	122
1.3 Probleme der metrischen Ableitbarkeit des Sonetts von der Kanzonenstrophe .....	128
1.4 Die Rekonstruktion einer kombinatorischen Sonettregel .....	136
1.5 Die Numerologie des sizilianischen Sonetts .....	138
1.6 Provenzalischer Minnediskurs und sizilianische Objektivierung der Liebe .....	148
1.7 Imperiale Ästhetik: Sonettform und Architektur am Hof Friedrichs II. ....	163
1.8 Der große Innovator: Diversifikation der frühen Sonettform bei Guittone d'Arezzo .....	175
1.9 Die Beschränkung der Form im <i>dolce stil novo</i> .....	186
1.10 Die italienischen Sonettpoetiken vom 14. bis 16. Jahrhundert ....	191
1.11 Das Stanzensonett als Gattungstopos .....	205
2 Das epigrammatische Sonett der Frühen Neuzeit .....	211
2.1 Sonett und epigrammatisches Paradigma .....	211
2.2 Inschriftlichkeit als Gattungsmotiv des Sonetts .....	218
2.3 Kasualer Objektbezug und Heterogenität der Stoffe .....	223
2.4 Pointierung und rhetorische Kürzung als epigrammatischer Stil	232
2.5 Sonett-Anordnungen .....	237
2.6 Sonett-Überschriften .....	243
2.7 Reimschemata und Versformen .....	251
2.8 Graphie .....	258
2.9 Sonettmusik und das Sonett als Ode .....	262
2.10 Das Epigrammsonett als Gattungstopos .....	265
3 Topik des deutschen Petrarkismus .....	269
3.1 Zum Begriff des Petrarkismus .....	269
3.2 Petrarkismus als Gattungstopos der volkssprachlichen Lyrik ....	278
3.3 Sonettpoetik und distanzierter Petrarkismus .....	281
3.4 Poetik in Exempeln bei Martin Opitz .....	289
3.5 Antipetrarkismus .....	297
3.6 Petrarkismus im Zeichen des Epigramms .....	306
3.7 Epigrammatisierung und Kolloquialstil bei Paul Fleming .....	315
3.8 <i>Constantia</i> , Ehe, Treue .....	332
3.9 <i>Vanitas</i> , Melancholie, Jesusminne .....	341

3.10	Erotischer Scherz .....	352
3.11	Gattung und Diskurs .....	360
4	Sonett als Lied in Aufklärung und Romantik .....	363
4.1	Neue Grundlagen für das Sonett im Zeitalter der Aufklärung ....	363
4.2	Artificialität als paradigmatisches Sonettmerkmal .....	364
4.3	Sentimentaler Diskurs und Petrarca-Begeisterung .....	372
4.4	Authentischer Affektausdruck und Sonett als Elegie .....	386
4.5	Sonett als Lied und Heterogenität der Form .....	396
4.6	Subjektivität und Lebenswahrheit im Sonettzyklus Bürgers .....	410
4.7	Wertungsfragen im Zusammenhang mit Bürgers Sonetten .....	421
4.8	August Wilhelm Schlegels Aufwertung von Silbenmaß und Reim .....	426
4.9	Gattungsmischung und Zusammenführung der Künste im frühromantischen Sonett .....	431
4.10	Das Sonett als Verständigungsform im Kreis der Frühromantiker .....	444
4.11	Romantische Sonettphilosophie und ideales Gedicht .....	452
	Schluss: Zur Historizität des Sonetts .....	469
	Literaturverzeichnis .....	488
	Abkürzungsverzeichnis .....	488
1	Quellen .....	489
2	Forschungsliteratur .....	495
	Abbildungsverzeichnis .....	523



## Einleitung

### 1 Das Sonett als exemplarische Gattung

Unter den überlieferten lyrischen Formen nimmt das Sonett heute mehr denn je eine Ausnahmestellung ein. Obgleich das Schreiben in den Bahnen klassischer Genres weitgehend erodiert ist und selbst als traditionalistischer oder postmoderner Gestus des Widerspruchs keine große Signifikanz mehr entfaltet, zeigt das Sonett eine erstaunliche Präsenz. Umso deutlicher wird dies, wenn man es mit anderen, prominenteren Gattungen aus der Geschichte der Poesie vergleicht. Die Gegenwärtigkeit des Sonetts im Rahmen der Lyrik übertrifft heute diejenige, die etwa die Novelle oder die Tragödie auf ihren angestammten Bühnen noch in Anspruch nehmen können. Gemeinsam mit Novelle und Tragödie ist dem Sonett aber seine strikte Historizität.

Unterschieden ist diese dominante Historizität von solchen Gattungen, deren ›Sitz im Leben‹ von zeitgenössischen Medieninstitutionen gewährleistet wird wie im Fall der liedhaften Formen, deren Fortschreibung durch eine lebendige Popmusikindustrie auf der Basis moderner Tonträger- und Digitalisierungstechniken gesichert wird, oder der erzählerischen Universalform des Romans, die weiterhin vom Medium des Buchs getragen ist. Ein Sonett stellt im Vergleich dazu nichts als eine historische Reminiszenz in der Nischensparte der Lyrik dar.

Bedenkt man den Zusammenhang genauer, dann erscheint das Sonett gerade deshalb als eines der erfolgreichsten literarischen Genres überhaupt. Keines seiner kennzeichnenden Merkmale ist durch dauerhafte historische Voraussetzungen, also etwa durch spezifische mediale Bedingungen, vorgegeben, die über die Gebundenheit an Sprache und Schrift hinausgingen. Was das Sonett ausmacht, wirkt vielmehr willkürlich und sollte von den Kräften der Geschichte rasch verweht worden sein. Verwandte Genres aus der Umgebung der frühen Sonettistik wie die mittelalterliche Kanzone oder das ebenfalls von provenzalischen Trobadors entworfene kunstvolle Gebilde der Sestine spielen seit langem keine nennenswerte Rolle mehr für die Lyrik. Das Sonett dagegen bewegt nach über 750 Jahren weiterhin die Phantasie von Autoren, die sich als lyrische Avantgarde verstehen, und die dabei nicht Traditionspflege im Sinn haben, sondern sich dem literarischen Experiment verpflichtet fühlen. So sehr das Sonett in seiner Geschichte zur Reflexion traditioneller Werte gedient hat, so sehr war es zugleich immer wieder ein spezifischer Ausdruck von Modernität.

An Klischees zur Erklärung dieses Sachverhalts herrscht kein Mangel. Zwei mal vier Verse auf insgesamt zwei, selten auch auf mehr Reime, und zwei mal drei Verse auf in der Regel zwei oder drei Reime bilden vom 13. Jahrhundert

bis in die unmittelbare Gegenwart das Gerüst des Sonetts. Man hat dies einerseits als Ausdruck mathematischer Rationalität gedeutet, andererseits hat man darin die Willkür eines rein traditionsorientierten Poesieverständnisses gesehen. Zwischen universeller Regel und willkürlichem Traditionsprinzip schwanken entsprechend die Bestimmungen des Sonetts. Dieses Spannungsfeld umschreibt nun allerdings das Bedingungsgefüge ästhetischen Schaffens überhaupt, das sich zwischen dem Aufnehmen und Wahren der künstlerischen Tradition und den geschichtlichen und ästhetischen Herausforderungen der jeweiligen Gegenwart zu verorten hat. Indem das Sonett mit Maß und Zahl über das historisch Wandelbare hinauszielt, erhebt es den Geltungsanspruch der Kunst auf denkbar grundlegende Weise. Und indem an seiner wandelbaren Geschichte die Begrenztheit dieser Geltung sichtbar wird, bildet es eine Ikone des Ästhetischen selbst.

Der Universalitätsanspruch, der in den numerischen Relationen des Sonetts zum Ausdruck kommt, ist ihm in die Wiege gelegt. Es ist seit seinen Anfängen im 13. Jahrhundert davon gezeichnet und hat diese *raison d'être* bis in die Gegenwart nicht abgelegt. Als Universalitätsanspruch wird er allerdings erst in der Moderne formuliert. Erst die romantische Poetik des Sonetts macht die mathematische Begründung zu dessen Prinzip und erhebt es damit in den Rang einer Idealform von höchster, eben mathematisch-geometrischer und damit quasi naturwissenschaftlicher Dignität. Erst von hier aus ist die Ausnahmestellung des Sonetts in der Geschichte der modernen Lyrik angemessen zu beschreiben. Von Baudelaire bis Mallarmé, von Wordsworth bis Heaney, von Rilke bis Trakl, Brecht bis Grünbein, von Jandl bis Pastior: das Sonett ist ein Paradefall der Modernität, indem es zugleich auf den Überlieferungscharakter wie auf den überindividuellen Geltungsanspruch aller Literatur verweist.

Das Sonett in dieser Weise als modern auszuzeichnen impliziert aber auch die Einsicht, dass dies nicht von jeher seine Charakteristik war. Im Zeichen der humanistischen Nachahmungslehre der Frühen Neuzeit, in deren Geltungsbereich das Sonett schon einmal für rund 200 Jahre eine ausgesprochene Ausnahmestellung eingenommen hat, standen keineswegs die Fragen numerisch begründeter Tektonik im Zentrum des Interesses. Dass die Moderne im Sonett also eine Idealform lyrischer Aussprache erblickte, setzt einen Akt der Adoption voraus, der von seiner Geschichte über weite Strecken absieht, indem er sich auf dessen »klassische« Gestalt im *Canzoniere* Petrarcas bezieht. Diese moderne Adoption hat mit der Sonettpoetik der Romantik stattgefunden, die deshalb als eine Zäsur in der Gattungsgeschichte beschrieben werden kann. Daraus folgt aber auch, dass sich eine gattungsgeschichtlich motivierte Auseinandersetzung mit der Form unabhängig von diesen normativen Zurüstungen um dessen Gestalt zu kümmern hat, wie sie in den verschiedensten Epochen und Kontexten und bis hinein in die modernen Experimentalformen vorzufinden ist. Gattungsgeschichte erweist sich als eine Auseinandersetzung mit einem in vielerlei Hinsicht heterogenen Gegenstandsbereich, selbst bei einer so überschaubaren Form, wie sie das Sonett darstellt.

Das Sonett ist gerade aus diesem Grund das vielleicht beliebteste Demonstrationsobjekt gattungstheoretischer Konzeptionen. Bei aller Variabilität zeigt es

über Jahrhunderte hinweg eine formal begründete Konstanz, mit der man den Begriff einer transhistorischen Gattung recht unmittelbar identifizieren kann. Diese Konstanz scheint so groß und auf ein so schmales formales Gerüst gegründet, dass man dem Sonett sogar umgekehrt den Gattungscharakter überhaupt abgesprochen hat und es zur bloßen ›Form‹ erklärte. Nun trägt eine solche Unterscheidung nicht wirklich, da sich jede Form in historischer Betrachtungsweise zur Gattung weitet. Die Unterscheidung weist vielmehr darauf hin, dass man beim Sonett das Wechselspiel von Textrekurrenz und historischem Wandel aufgrund seiner klaren formalen Kontur recht eindeutig bestimmen kann. Gerade dies macht es zum idealen Exempel.

Eine eingängige Auseinandersetzung mit einer solchen Gattungsgeschichte bedarf der genaueren Begründung. Die Gattung des Sonetts ist durch ihre jahrhundertelange europäische Geschichte und ihre gut eingegrenzte Kontur ein literaturwissenschaftlicher Sonder- und Glücksfall. Ihr Weg durch die unterschiedlichen Nationalliteraturen in zahlreichen Epochen vom Mittelalter bis heute gibt reichhaltiges und gut isolierbares Anschauungsmaterial für intertextuelle Prozesse über kulturelle und historische Grenzen hinweg. Das Sonett ist insofern ein komparatistischer Musterfall. In der Form des Sonetts vermitteln sich dabei unterschiedliche mediale Aspekte von der Klangcharakteristik der reimgegründeten mittelalterlichen Stollenstrophe bis zur graphischen Repräsentation des modernen visuellen Gedichts. Das Sonett ist insofern auch ein medientheoretischer Musterfall. Der dominante Formcharakter hat es dabei auch immer wieder zum poetologischen Musterfall werden lassen. Zugleich ist das Sonett eng an bestimmte historische Diskurse wie den mittelalterlichen Minnediskurs, den frühneuzeitlichen Petrarkismus oder die moderne Künstlerthematik geknüpft, so dass es als Gattung auch diskursgeschichtlich aufschlussreich ist. Innerhalb der Gattungsgeschichte des Sonetts kommen *in nuce* grundlegende Fragestellungen der Poetik, der Literaturtheorie und der Literaturgeschichtsschreibung zusammen.

Das Feld einer Gattungsgeschichte ist meist sehr weit gesteckt. Im Fall des Sonetts reicht es vom 13. Jahrhundert bis in die Gegenwart und durchzieht sämtliche nationalen Literaturen. Eine nationalliterarische Begrenzung der Betrachtungsweise verbietet sich deshalb von selbst. Die gewaltige Ausdehnung des Gebiets macht allerdings den Überblick schwierig. Was die Entwicklung der Sonettforschung betrifft, so ist sie selbst in deutlicher Weise den historischen Sonettkonjunkturen unterlegen. Die deutsche Literaturgeschichtsschreibung hat drei umfangreiche Überblicksdarstellungen zum Sonett hervorgebracht: eine stammt aus dem späteren 19. Jahrhundert, eine aus der Mitte des 20. und die dritte vom Beginn des 21. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Alle drei Arbeiten stehen stark im Bann des romantischen Sonettparadigmas, das heißt, sie gehen von

---

<sup>1</sup> Heinrich Welti: Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform. Leipzig 1884; Walter Mönch: Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg 1955; Friedhelm Kemp: Das europäische Sonett. 2 Bde., Göttingen 2002.

einem festgefügten, gleichsam klassizistischen Gattungsbegriff aus, der auf der strophischen und antithetisch-tektonischen Abgrenzung von Quartetten und Terzetten und auf einer mehr oder weniger normativen Fixierung von Sonettvers und Reimschema beruht. Alle Arbeiten greifen bis auf den Sonettursprung im 13. Jahrhundert zurück und entwerfen eine chronologisch geordnete Geschichte der Gattung. Heinrich Welti zielt dabei vor allem auf eine Erschließung des deutschen Sonetts vom 16. Jahrhundert bis in seine unmittelbare Gegenwart. Seine Untersuchung stellt bis heute das Standardwerk zum älteren deutschen Sonett dar, in dem mit umfassendem Kenntnisstand auf relativ viele Autoren eingegangen wird. Der Romanist Walter Mönch veröffentlicht sein Sonettbuch 1955 im Kontext der Sonettkonjunktur der Nachkriegszeit. Er ist um eine breite komparatistische Repräsentation der Gattungstradition bemüht und kultiviert zugleich ein idealistisch überhöhtes Bild des überzeitlichen Wesens der Gattung. Beide Tendenzen des Buches sind in ihrer Zeit motiviert. Ihre Problematik war schon damals deutlich erkennbar: der des komparatistischen Zugriffs in der quantitativen Überforderung der Studie, die des idealistischen in seinem anachronistischen Traditionalismus, der bereits beim Schema des Shakespeare-Sonetts oder beim Sonett Rilkes das Wesen der Gattung gefährdet sah.<sup>2</sup> Gleichwohl ist der weite komparatistische und interdisziplinäre Horizont der Arbeit wertvoll. Durchaus ähnliches lässt sich auch von dem jüngsten der drei Bücher aus dem Jahr 2002 sagen. Sein Autor Friedhelm Kemp, Romanist, Übersetzer und nur unwesentlich jünger als Mönch, bietet mit dem umfangreichen zwei-bändigen Überblickswerk eine Art *Summa* seines übersetzerischen Lebenswerks am Beispiel des Sonetts. Ein gattungs- oder literaturtheoretischer Anspruch wird ausdrücklich nicht erhoben. Im Stil von Hugo Friedrichs *Epochen der italienischen Lyrik* ist eine große Zahl von Sonetten jeweils zweisprachig präsentiert und mit biographischen und textbezogenen, meist aus der Übersetzungspraxis gewonnenen Beobachtungen ergänzt. Es handelt sich um eine große, erläuterte Anthologie des europäischen Sonetts vom Mittelalter bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, die in Auswahl und Wertung ausgesprochen traditionell verfährt und hinsichtlich der Gattungsreflexion keine neuen Perspektiven bietet – ein wertvoller Lesetext, doch methodisch anachronistisch und wenig ergiebig.<sup>3</sup>

Hinzu kommen historisch begrenzte Arbeiten. Nach der Sonettskepsis der 1960er und 70er Jahre hat der neue Historismus der Postmoderne in den beiden letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts das Dichten von Sonetten in den unterschiedlichsten Varianten und Anknüpfungen an die Tradition wieder in Gang gesetzt, wodurch nicht zuletzt auch das gattungsgeschichtliche Interesse neu angeregt wurde. Gegenzyklisch erschien 1969 die Sonettanthologie von Jörg-Ulrich Fechner, die einen Gesamtüberblick über die deutsche Gattungstradition

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu bereits die Rezension von Karl Maurer: Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. In: RF 67 (1955/56) 214–220.

<sup>3</sup> Vgl. meine Rezension: Halbttausend Sonette für Leser. Friedhelm Kemps alteuropäische Spaziergänge. In: IASOnline [11.02.2004]. URL: [http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Borgstedt3892444811\\_497.html](http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Borgstedt3892444811_497.html).

verschaffte und die eine nützliche Sammlung der wichtigsten poetologischen Texte zum Sonett enthielt. 1979 folgte eine Anthologie zum deutschen Sonett von Hartmut Kircher im Reclam-Verlag, die 2003 durch eine erheblich verknappte ersetzt wurde, sowie ein Realienband zur Gattungsgeschichte.<sup>4</sup> Die monographische Beschäftigung konzentrierte sich auf historisch begrenzte Felder. So befassen sich die Arbeiten von Dirk Schindelbeck und von Andreas Böhn mit dem Sonett des 20. Jahrhunderts.<sup>5</sup> Die ältere monographische Forschung zwischen Welti und Mönch brachte eine Reihe von Studien zu bestimmten Zeitabschnitten der neueren Sonettgeschichte hervor.<sup>6</sup> Daneben finden sich Arbeiten zur Sonettichtung einzelner Autoren,<sup>7</sup> wobei diejenige Rilkes den weitaus größten Anteil daran hat.

Je stärker die Perspektive dieser Untersuchungen historisch eingeschränkt ist, desto unergiebig sind sie meist für die übergreifenden gattungstheoretischen und gattungsgeschichtlichen Fragestellungen. Konzeptionell interessant werden dagegen Arbeiten, die sich mit der historisch übergreifenden Gattungsentwicklung befassen, und dabei wiederum solche, die an die Grenzen der klassischen Gattungsbestimmung stoßen. Vor allem gilt dies für die Auseinandersetzung mit der Dichtungspraxis im 20. Jahrhundert, aber auch für die vorromantische Sonettichtung, die insgesamt nicht weniger heterogen ist als die

---

<sup>4</sup> Das deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente. Ausgewählt und hg. von Jörg-Ulrich Fechner. München 1969; Deutsche Sonette. Hg. von Hartmut Kircher. Stuttgart 1979; Fünfzig Sonette. Hg. von Hartmut Kircher. Stuttgart 2003; Hans-Jürgen Schlütter: Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz W. Wittschier. Stuttgart 1979; vgl. auch bereits die älteren Anthologien: Deutsche Sonette aus vier Jahrhunderten. Hg. von Karl Viëtor. Berlin 1926; sowie als Bestandsaufnahme der romantischen Sonettproduktion auch weniger bekannter Autoren: Sonette der Deutschen. In vier Theilen. Hg. von Friedrich Raßmann. Braunschweig 1817.

<sup>5</sup> Dirk Schindelbeck: Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart. Frankfurt a.M. 1988; Andreas Böhn: Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form. Stuttgart, Weimar 1999.

<sup>6</sup> Ernst C. Wittlinger: Die Satzführung im deutschen Sonett vom Barock bis zur Romantik. Untersuchungen zur Sonettstruktur. Phil. Diss. Tübingen 1956; Theodor Fröberg: Beiträge zur Geschichte des deutschen Sonetts im 19. Jahrhundert. St. Petersburg 1904 (zugl. Phil. Diss. München); Gertrud Wilker-Huersch: Gehalt und Form im deutschen Sonett von Goethe bis Rilke. Bern 1952 (Phil. Diss. Bern 1950); Heinz Mitlacher: Moderne Sonettgestaltung. Phil. Diss. Greifswald 1932; Thomas Schneider: Gesetz der Gesetzlosigkeit. Das Enjambement im Sonett. Frankfurt a.M. 1992. Da sich die folgenden Studien gattungsgeschichtlich mit dem älteren Sonett befassen, ist ein näherer Forschungsüberblick zum gattungsbezogenen Schrifttum nicht angezeigt. Querbezüge werden an der gehörigen Stelle der Diskussion hergestellt.

<sup>7</sup> Wolfram Mauser: Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die ›Sonette‹ des Andreas Gryphius. München 1976; Hans-Jürgen Schlütter: Goethes Sonette. Anregung – Entstehung – Intention. Bad Homburg 1969; Katrin Jordan: ›Ihr liebt und schreibt Sonette! Weh der Grille.‹ Die Sonette Johann Wolfgang von Goethes. Würzburg 2008; Mi-Young Chang: Die Sonette Joseph von Eichendorffs. Untersuchung der thematischen und stilistischen Entwicklung des lyrischen Werkes. Frankfurt a.M. 1992; Alfred Mohrhenn: Friedrich Hebbels Sonettichtung. Berlin, Leipzig 1923.

modernen Texte. Auf einige Versuche einer Gattungsbestimmung des Sonetts aus diesem Kontext wird im Schlussabschnitt dieser Arbeit näher eingegangen.<sup>8</sup>

Insofern die folgenden Untersuchungen zur Geschichte des Sonetts auf eine Historisierung des dominanten Gattungsparadigmas zielen, bildet das frühromantisch-schlegelsche Sonettkonzept einen strategischen Angelpunkt der Argumentation. Während zu den Abweichungstendenzen der modernen Sonettichtung bereits eine Reihe von Studien vorliegen, hat es eine ausgreifende gattungsbezogene Analyse der älteren Traditionen des Sonetts außer in der Arbeit von Mönch kaum gegeben.<sup>9</sup> Diese aber ging zentral von der überhistorischen Geltung des romantischen Sonettmodells aus. Um also das romantische Sonettparadigma selbst in seinem historischen Stellenwert – auch für die moderne Dichtung – bewerten zu können, ist auf der Basis der im ersten Teil dieser Studie entworfenen Konzeption historischer Gattungen ein vergleichender Blick auf die Sonett-Tradition der vorangehenden Jahrhunderte und der verschiedenen Nationalliteraturen angezeigt.

Das romantische Sonettmodell, das einer traditionalistischen Sonettpraxis bis heute zur Vorlage dient und das einen großen Teil der Forschungsliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts in ihrer Wertungshaltung geprägt hat, wurde von seinen Schöpfern als einzig legitimer Rückgriff auf die autoritative Tradition der Sonettform Petrarcas dargestellt. Zugleich wurde dieser Rückgriff mit großer Geste philosophisch fundiert und als verbindlicher Ausdruck des inneren Wesensgesetzes des Sonetts exponiert. Eine Historisierung dieses Modells vor dem Hintergrund der vorausliegenden Gattungsgeschichte ist deshalb nicht nur zur Exemplifizierung gattungstheoretischer Annahmen interessant, sondern auch zur Korrektur einer heute noch geläufigen ›klassischen‹ Gattungsvorstellung des Sonetts. So ist das vor allem von August Wilhelm Schlegel entworfene romantische Sonettmodell als ein historisches Paradigma gleichberechtigt neben andere epochale Ausprägungen der Form zu stellen. Es kann nicht als ein überhistorisch gültiges Modell gelten. Entworfen wird eine historische Topik des Sonetts als Modell einer historistisch ausgerichteten Gattungsgeschichtsschreibung.

---

<sup>8</sup> Auf die Forschungsgeschichte im internationalen Rahmen kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Relevante Titel werden an den gehörigen Stellen der Argumentation zitiert. Aufgrund der gewaltigen Tradition des Sonetts und der großen hier versammelten Namen sind die Publikationen unüberschaubar. Stellvertretend sei nur eine neuere deutschsprachige Überblicksdarstellung genannt, die auf die Aktualität des Sonetts zielt: Paul Neubauer: *Zwischen Tradition und Innovation. Das Sonett in der amerikanischen Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts*. Heidelberg 2001.

<sup>9</sup> Eine im Gegensatz dazu vor allem auf den historischen Wandel bezogene Konzeption hat Fechner anhand der Geschichte des Sonetts erläutert: Jörg-Ulrich Fechner: *Permanente Mutation. Betrachtungen zu einer ›offenen‹ Gattungspoetik*. In: *Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Jörg-Ulrich Fechner, Gerhard R. Kaiser, Willy R. Berger*. Hg. von Horst Rüdiger. Berlin, New York 1974, S. 1–31.

## 2 Theorie historischer Mediengattungen

Seit den linguistischen und gesellschaftswissenschaftlichen Fundierungsversuchen der 1970er-Jahre ist das Interesse an den Grundfragen der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie merklich abgeflaut, um erst gegenwärtig wieder etwas Fahrt aufzunehmen. Das liegt einerseits an einer gewissen theoretischen Erschöpfung in diesem Bereich und an einem Wandel des theoretischen Gesamtklimas. Es mag aber auch an einem Relevanzverlust von Gattungsfragen innerhalb der modernen künstlerischen Praxis selbst liegen. Seit den klassischen Avantgardebewegungen stand die Gattungspoetik im Zentrum der kritischen Auseinandersetzung der Künste mit den normativen Vorgaben ihrer Traditionen. Sowohl in den 1920er- als auch in den 60er- und 70er-Jahren war die traditionskritische Avantgardekunst flankiert von theoretischen Bemühungen um eine wissenschaftliche Neubegründung gattungspoetischer Fragen jenseits von überkommenen normpoetischen Vorgaben. In den Künsten führte der traditionskritische Impuls zu einem experimentellen Ausloten des künstlerischen Kommunikationsraums und seiner materialen und medialen Bedingungen, das die traditionellen Vorgaben bewusst negierte und überschritt. Im Anschluss an die klassischen Avantgardebewegungen gilt dies noch genauso für die Nachkriegsmoderne der 1960er- und 70er-Jahre, in der Geschichte der deutschen Lyrik ebenso für Ernst Jandl wie für Rolf Dieter Brinkmann.

Auf die modernistische Aufbruchsstimmung dieser Zeit folgte eine intensive gesellschaftliche Rückbesinnung auf die Unhintergebarkeit der unter Legitimationsdruck geratenen Tradition, die deren alte Verbindlichkeit gleichwohl nicht mehr restituieren konnte. Wenn beispielsweise das postmoderne Schreiben der 80er-Jahre – repräsentiert von Romanen wie Umberto Eco's *Der Name der Rose* oder Patrick Süskinds *Parfüm*, kenntlich aber auch durch ein neues Aufleben der Sonettichtung<sup>10</sup> – auf geschichtliche Stoffe und traditionelle Genres zurückgreift, dann entspricht es damit dem gesamtkulturellen Historismus der Zeit. Dieser vollzieht sich jedoch grundsätzlich in einem selbstreflexiven, ironisierten Gestus, der die ›Gemachtheit‹ der in Anspruch genommenen Traditionen beständig unterstreicht, deren Verbindlichkeit längst außer Kraft gesetzt ist. Das ehemals normative Potential der Gattungstraditionen hat sich im Historismus der 80er-Jahre in die Praxis eines ironisch gebrochenen Zitierens verflüchtigt. Das überkommene gattungsorientierte Schaffen ist in den kulturrevolutionären Umbrüchen des 20. Jahrhunderts unwiederbringlich als obsolet und historisch erwiesen worden.

Wie steht es nun im gleichen Zeitraum um die Bilanz der Theorie? Wollte man ein Zwischenergebnis der Auseinandersetzungen um die Gattungstheorie festhalten, so dominiert das historistische und konstruktivistische Paradigma das Feld in verschiedenen Varianten. Als unbestreitbar gilt heute, dass es sich bei

---

<sup>10</sup> Programmatisch wahrgenommen wurde etwa Ulla Hahns »Anständiges Sonet« in U. Hahn: Herz über Kopf. Gedichte. Stuttgart 1981, S. 19.

künstlerischen Gattungen wie bei allen anderen kulturellen Ausdrucksformen um gesellschaftliche Konventionen beziehungsweise um ›kulturelle Konstruktionen‹ handelt. Nimmt man Jacques Derridas Vortrag *La loi du genre* von 1980 als einen Indikator der Entwicklung,<sup>11</sup> dann ist sowohl die Ubiquität als auch die grundsätzliche Durchlässigkeit von Gattungen zu konstatieren, die mehrfache Zugehörigkeit von Gattungsexemplaren zu Gattungen ebenso wie ihr grundsätzlicher Mangel an gleichbleibenden Merkmalen, ihre mangelnde überhistorische Identität und Geltungskraft. Derrida weist zudem jede Möglichkeit zurück, zwischen universellen beziehungsweise naturgegebenen und historisch-kulturellen Bedingungen von Gattungen zu unterscheiden. Konkret wendet er sich gegen Gérard Genettes Abgrenzung eines universalistischen ›Modus‹-Begriffs von einem historischen Begriff der ›Gattung‹.<sup>12</sup> Betroffen sind davon natürlich auch Klaus W. Hempfers Differenzierungsversuch von überhistorischen ›Schreibweisen‹ und historischen ›Gattungen‹ und alle verwandten Bestrebungen.<sup>13</sup> Derridas paradoxe Konzeption eines allgegenwärtigen und zugleich zu dekonstruierenden Gattungsbegriffs kann insofern als theoriegeschichtliche Entsprechung des ironisch gebrochenen Gattungsbezugs der ›postmodernen‹ Literatur- und Kunstpraxis gelesen werden. Indem sie das gattungstheoretische Fragen nach historischen Tradierungsprozessen, langfristigen Kontinuitäten und überhistorisch gültigen Bedingungen und Mustern für überholt erklärte, hat sie ihren Teil zur Stagnation gattungstheoretischer Forschungen beigetragen.

Einen andersgearteten Lösungsansatz mit vergleichbaren Konsequenzen bildete die Theorie der Textsorte. Sie stand noch im Zeichen des *linguistic turn* und der Verwissenschaftlichungstendenzen der 1970er-Jahre und sollte die Aporien der traditionellen Gattungstheorie beseitigen, indem sie eine strikt synchrone, von ästhetischen Wertungsimplicationen freie Perspektive an die Gattungsfrage anlegte. Sie war Ausdruck der Ausweitung des Literaturbegriffs mit seiner Privilegierung der poetischen Tradition und des kulturellen ›Höhenkamms‹ – verstanden mithin als ein Demokratisierungsinstrument für die überkommene traditionsorientierte Gattungstheorie.<sup>14</sup> Die Kategorie der Textsorte ist ein rein heuristisches Instrument, bei dem die jeweiligen Textsortenmerk-

<sup>11</sup> Jacques Derrida: *The Law of Genre*. Translated by Avital Ronell. In: *Critical Inquiry* 7 (1980) 55–81 (Special issue: On Narrative); auch ders.: *La loi du genre/The law of genre*. In: *Glyph* 7 (1980) 176–201, 202–232; dt.: *Das Gesetz der Gattung*. In: Ders.: *Gestade*. Wien 1994, S. 245–283.

<sup>12</sup> Gérard Genette: *Introduction à l'architexte*. Paris 1979; dt.: *Einführung in den Architext*. Stuttgart 1990.

<sup>13</sup> Klaus W. Hempfer: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München 1973, S. 153ff.

<sup>14</sup> Auf diesen Zusammenhang hat Wolfgang Raible retrospektiv noch einmal ausdrücklich hingewiesen: »[...] viele assoziieren mit ›Gattung‹ nur literarische, u.U. sogar nur durch die Gattungspoetik konsekrierte Texte. Da jedoch Patentschriften, Leitartikel oder Schulaufsätze sicher im gleichen Maße Mustern gehorchen wie etwa der pikareske Roman, war ein allgemeinerer Begriff nötig, der sowohl literarische wie nicht-literarische Textgattungen umfaßt.« Wolfgang Raible: *Wie soll man Texte typisieren?* In: *Texte – Konstitution, Verarbeitung, Typik*. Hg. von Susanne Michaelis und Doris Tophinke. München, Newcastle 1996, S. 59–72, hier: S. 59.

male definitorisch fixiert werden und das ausdrücklich keinerlei historischen Index besitzt. Dies macht sie für die Beschreibung historischer Gattungsentwicklungen wenig brauchbar. Dass das ahistorische Textsortenkonzept zur Charakterisierung historisch-literarischer Gattungen nicht wirklich angemessen ist, haben Textsortentheoretiker denn auch immer wieder festgestellt.<sup>15</sup> In neueren Diskussionen wird seitens der Textsortentheorie auf historisch-literarische Gattungen praktisch kaum noch eingegangen,<sup>16</sup> während sich die jüngere literaturwissenschaftliche Gattungstheorie ihrerseits vom Paradigma der Textsorte zu verabschieden scheint.<sup>17</sup> Gleichwohl ist es in den Literaturwissenschaften seit langem üblich, gerade auch die historischen Gattungen als ›Textsorten‹ zu bezeichnen – also etwa lieber von einer ›Textsorte Roman‹ als von der Gattung des Romans zu sprechen – um so den letztlich trügerischen Eindruck zu erwecken, man habe die problematischen Implikationen der Gattungskategorie damit vermieden und einen wissenschaftlich tragfähigeren Begriff in Anschlag gebracht.

Die Kategorie der Textsorte ist zudem, da sie aus der kritischen Auseinandersetzung mit dem Gattungsbegriff der traditionellen Poetik hervorgegangen ist, negativ auf den Literaturbegriff fixiert geblieben. Dies gilt zum einen in medialer Hinsicht durch ihre grundsätzliche Privilegierung des Textbegriffs, es gilt aber auch hinsichtlich ihrer zu geringen gesellschaftlichen Kontextualisierung. Der Begriff ist als ein reiner Klassifikationsbegriff von Texten gefasst worden, ohne dass er handlungs- oder kommunikationstheoretisch fundiert worden und ohne dass damit ein soziales, ästhetisches oder historisches Angemessenheitskriterium verbunden wäre. Die ›Textsorte‹ ist eine heuristisch-klassifikatorische Kategorie geblieben, hilfreich zur terminologisch klaren Identifikation von begrenzten Textkorpora, hilflos allerdings gegenüber zentralen Fragen der Medienvielfalt, der Medienästhetik und vor allem der historischen Tradierung und Wandlung von Gattungen. Eine Textsorte ›Roman‹, so ist zu folgern, ist in historisch angemessener Weise nicht konstruierbar.

Die genannten Defizite sind letztlich auch nicht durch den Versuch zu beheben, vom Begriff der Textsorte einen neuen Begriff des ›Genre‹ abzugrenzen, der eine Art ›historische Textsorte‹ beschreiben soll. Harald Fricke meint damit

---

<sup>15</sup> Vgl. Wolf-Dieter Stempel: Gibt es Textsorten? In: Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Hg. von Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible. Wiesbaden <sup>2</sup>1975, S. 175–179, bes. S. 179; Harald Weinrich: Thesen zur Textsorten-Linguistik. Ebd., S. 161–169; Eckard Rolf: Die Funktionen der Gebrauchstextsorten. Berlin, New York 1993, S. 125.

<sup>16</sup> Vgl. Kirsten Adamzik: Einleitung: Aspekte und Perspektiven der Textsortenlinguistik. In: Adamzik: Textsorten – Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie. Münster 1995, S. 11–40.

<sup>17</sup> Rüdiger Zymner lokalisiert die Textsortenlehre mehr oder weniger außerhalb literaturwissenschaftlicher Fragestellungen: Rüdiger Zymner: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn 2003, S. 151–155; ähnlich: Birgit Neumann, Ansgar Nünning: Einleitung: Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Hg. von Marion Gymnich, B. Neumann und A. Nünning. Trier 2007, S. 1–28, hier: S. 3.

solche Textsorten, die in einem bestimmten historischen Kontext ›etabliert‹ seien.<sup>18</sup> Die Bestimmung verrät das Bemühen, die spezifische Historizität literarischer Gattungen quantifizierbar und definitiv fassbar zu machen. Um das zu erreichen, wird mit der ›Etabliertheit‹ der Textsorte ein kontextbezogenes Prädikat eingeführt, das selbst synchronisch und ahistorisch gedacht wird. Nur so lassen sich nämlich die ›hinreichenden und notwendigen Bedingungen‹ bestimmen, die die historisch ›etablierte‹ Textsorte dann auch definitiv greifbar machen soll. Nun sind aber nicht nur Poststrukturalisten, sondern auch historisch denkende Gattungstheoretiker der Auffassung, dass ein definitiver Zugriff auf historisch-literarische Gattungen zum Scheitern verurteilt ist, da er ihrem transitorischen und Differenz generierenden Charakter nicht gerecht werden kann und somit ihre Historizität gerade verfehlt.<sup>19</sup> Vor diesem Hintergrund scheint dann die Einführung eines neuen Begriffs des ›Genre‹, der zudem dem französischen und angelsächsischen Wort für ›Gattung‹ unmittelbar entspricht und damit terminologisch verwechselbar und unübersetzbar ist, nicht hinreichend begründet. Vielmehr gehen die Defizite, die der Begriff des ›Genre‹ bei der theoretischen Beschreibung der Historizität von Gattungen aufweist, auf die ursprünglich ahistorische Konzeption des Textsortenbegriffs selbst zurück.

Zumindest drei gattungstheoretische Grundsatzfragen bleiben damit ungeklärt und harren einer systematischen Verortung: 1. Der mögliche Stellenwert überhistorischer, anthropologisch fundierter Voraussetzungen historischer Gattungsbildungen ist in den genannten Theoriemodellen aufgrund ihrer konstruktivistischen Vorentscheidungen systematisch ausgeblendet. 2. Die erforderliche Ausweitung der gattungstheoretischen Perspektive über rein literarische Schrifttexte hinaus ist durch die Rückbindung der Modelle an den Textbegriff und an die überkommene literaturwissenschaftliche Gattungstheorie nicht konsequent geleistet. 3. Die Bedingungen historischer Tradierung und historischen Gattungswandels sind durch den synchronen Zuschnitt der Modelle aus dem Blick geraten und nicht einmal ansatzweise in die Theorie integriert.<sup>20</sup> Alle drei Problembereiche besitzen eine spezifische Relevanz gerade auch für die Ausei-

---

<sup>18</sup> Vgl. Harald Fricke: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981, S. 132f; Ulrich Breuer: *text/sorte/genre: Konkurrenz und Konvergenz linguistischer und literaturwissenschaftlicher Klassifikationen?* In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbands* 44 (1997), H 3, S. 53–63; Dieter Lamping: *Genre*. In: *RLW*, Bd. 1 (1997), S. 704f.

<sup>19</sup> Vgl. beispielsweise Alastair Fowler: *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford 1982, S. 40; Werner Strube: *Zur Klassifikation literarischer Werke*. In: *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium*. Hg. von Dieter Lamping und Dietrich Weber. Wuppertal 1990, S. 105–155, hier: S. 140–143; auch: Doris Tophinke: *Zum Problem der Gattungsgrenze – Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung*. In: *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. Hg. von Barbara Frank, Thomas Hays und Doris Tophinke. Tübingen 1997, S. 161–182.

<sup>20</sup> Diesen Mangel konstatiert auch Zymner: *Gattungstheorie*, S. 211–213. Als Desiderat der Gattungsforschung benennen es Neumann/Nünning, S. 19; unter Bezug auf Todorov und Bachtin auch Heta Pyrhönen: *Genre*. In: *The Cambridge companion to narrative*. Hg. von David Herman. Cambridge 2007, S. 109–123.

nersetzung mit der Gattungsgeschichte des Sonetts. Zum einen ist es eine völlig offene Frage, wie die historisch persistierenden Merkmale der Sonettform, nämlich deren markante mathematisch-geometrische Charakteristik, gattungstheoretisch bewertet werden sollen, und welche Rolle diese für das langanhaltende Interesse an der Form spielen. Wie universell also ist das Bleibende am Sonett, oder wie sehr trägt hier ein ideologisch verstellter Blick? Und wie überhaupt sind langfristig persistierende Merkmale für historische Gattungen zu beschreiben? Zum anderen ist das Sonett als lyrische Form auf der Grenze mündlicher und schriftlicher Realisationsweisen der Sprache situiert, indem es als Reimform deren klangliche Merkmale mit sich führt. Gleichzeitig überschreitet es aufgrund seiner mathematisch-geometrischen Konstitution wie wenige andere literarische Genres die Grenze zum Graphischen und ist offen für zahlreiche Formen der Visualisierung. Seine Medialität lässt sich also nicht leichthin auf die reine Schriftform reduzieren, sie erscheint vielmehr porös und übergänglich, was gattungstheoretisch erfasst werden muss. Drittens bildet das Sonett einen gattungsgeschichtlichen Musterfall, insofern an wenigen anderen Beispielen so prägnant vorzuführen ist, wie sich Konstanz und Wandlungsfähigkeit in einer literarischen Gattung verschränken und wie dies gattungsgeschichtlich beschrieben werden kann.

Die vorliegende Studie verbindet die gattungstheoretische Untersuchung mit der historisch-konkreten Analyse gattungsgeschichtlicher Prozesse. Dies eröffnet die Chance einer wechselseitigen Erhellung von Begriffsbildung und historischer Beschreibung, es ergibt sich aber auch die Notwendigkeit, beiden Bereichen in der Argumentation ihre jeweils eigene Dynamik zugestehen. Die folgenden Überlegungen zur Gattungstheorie gehen den Gegenstandsbereich grundsätzlich an und zielen über die bloße Anwendung auf den Fall einer einzelnen Gattung hinaus. Das wichtigste Ziel bildet dabei die systematische Korrelation der unterschiedlichen Perspektiven und der ihnen zuzuordnenden Begriffe. Dies führt zu einer Diskussion, die Fragen der Linguistik, der Semiotik und der Medientheorie, der Literatursoziologie und der Literaturgeschichte thematisiert. Entwickelt werden Konzepte, die im Blick auf die übergeordnete Fragestellung der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie anschließbar sind.

Um die komplexe Thematik theoretisch angemessen zu erfassen, soll im Folgenden konsequent mehrperspektivisch vorgegangen werden. Mehrperspektivische Zugänge haben sich für die Analyse komplexer Gegenstandsbereiche bewährt. So untergliedern Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp ihre *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert* nach verschiedenen Untersuchungsebenen, um die pluralen Facettierungen des Gegenstands angemessen beschreiben zu können. Sie machen zu diesem Zweck »schwache Anleihen bei der Systemtheorie« und entwerfen vier Untersuchungsebenen in Anlehnung an das Parsonssche AGIL-Schema.<sup>21</sup> Nun eignet sich das system-

---

<sup>21</sup> Jürgen Fohrmann: Einleitung: Von den deutschen Studien zur Literaturwissenschaft. In: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Hg. von J. Fohrmann. Stuttgart 1994, S. 1–14, hier: S. 11f.

theoretische Modell weniger zur Untersuchung methodologischer Hinsichten in unserem Sinn, da die für die Gattungstheorie in Rede stehenden Unterscheidungen unterschiedlicher historischer Perspektivierungen nicht gut als derart systemhaft-funktionaler Zusammenhang zu begreifen sind. Eine dezidiert mehrperspektivische Zugangsweise zur Gattungstheorie haben jetzt auch Marion Gymnich und Birgit Neumann vorgeschlagen, wenn sie textuelle, historische, kognitive und funktionale Aspekte von Gattungen unterscheiden.<sup>22</sup> Die Wahl dieser Ebenen ist an überkommenen Theorietraditionen orientiert und wirkt systematisch heterogener, als die im Folgenden zugrundegelegte Einteilung nach historischen Geltungsbereichen.<sup>23</sup>

Die in Frage stehenden Hinsichten der Gattungsanalyse können nämlich auf aussagekräftige Weise anhand ihres zeitlichen Fokus separiert werden. Eine solche zeitbezogene Untergliederung der Betrachtungsweisen lässt sich zwanglos durch ›schwache Anleihen‹ bei der Grundlegung der Sprachtheorie motivieren. Ich nehme deshalb auf Eugenio Coseriu Unterscheidung von drei Ebenen der Betrachtung des Sprachlichen Bezug. Damit folge ich auch entsprechenden Vorschlägen von Peter Koch und Wulf Oesterreicher, die ihren im weiteren Sinn ebenfalls der Gattungstheorie zuzuordnenden Begriff der ›Diskurstradition‹ auf diese Unterscheidung gegründet haben.<sup>24</sup> Coseriu bestimmt die allgemeine menschliche Sprechfähigkeit als *universale Ebene* des Sprachlichen, die Einzelsprache – also etwa das Deutsche – als *historische Ebene* und einzelne Diskurse bzw. Texte und deren situationsbedingte Regularitäten als *partikuläre Ebene* des Sprachlichen.<sup>25</sup>

Eine derartige Dreiteilung des Gegenstandsbereichs passt zu den Problemstellungen der Gattungstheorie. Hier sind auf einer universalen Ebene die Fragen nach historisch übergreifenden oder anthropologischen Merkmalen literarischer Gattungen thematisch, während auf einer partikulären, situationsbezogenen Ebene die sozialen Aspekte von Gattungen in spezifischen historischen Situationen und Kontexten befragt werden. Die mittlere, historische Ebene, auf der bei Coseriu die historisch gewordenen Einzelsprachen angesiedelt sind, eröffnet schließlich den Raum, nach der spezifischen Historizität der kultur-

<sup>22</sup> Marion Gymnich, Birgit Neumann: Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts: Der Kompaktbegriff Gattung. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Hg. Gymnich u.a. 2007, S. 31–52.

<sup>23</sup> Da die hier entfaltete Mehrebeneneinteilung unabhängig von den Vorschlägen von Gymnich und Neumann entwickelt wurde, handelt es sich um keine Zurückweisung ihres Gliederungsvorschlags, sondern um ein alternatives Modell, das seine Vorzüge in der Operationalisierbarkeit zu erweisen haben wird.

<sup>24</sup> Peter Koch: Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und zu ihrer Dynamik. In: Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Hg. Frank u.a. 1997, S. 43–79, hier: S. 43ff.; Wulf Oesterreicher: Zur Fundierung. Ebd., S. 19–41; vgl. zum Konzept der Diskurstradition unten: S. 59ff.

<sup>25</sup> Eugenio Coseriu: Die Lage in der Linguistik [1973]. In: Schriften von Eugenio Coseriu (1965–1987), eingeleitet und hg. von Jörn Albrecht. Tübingen 1988, Bd. 1, S. 367–381, hier: S. 368ff.; ders.: Die Ebenen des sprachlichen Wissens. Der Ort des ›Korrekten‹ in der Bewertungsskala des Gesprochenen. Ebd., Bd. 1, S. 327–364, hier: S. 328f.

übergreifenden literarischen Gattungsbegriffe zu fragen. Infolgedessen orientiert sich die Diskussion der Gattungsproblematik im Folgenden an einer dreistufigen Betrachtungsweise universeller, sozialer und historischer Aspekte literarischer Gattungen. Dies soll es erlauben, die unterschiedlichen gattungstheoretischen Begriffe in Beziehung zu setzen und in ihrer jeweiligen Kontur zu diskutieren. Die Differenzierung von drei Ebenen der Gattungsanalyse stellt schließlich die Grundlage einer eigenständigen Fundierung der historisch-literarischen Gattungstraditionen dar. Eine entscheidende Pointe der vorliegenden Argumentation besteht nämlich in der Einsicht, dass die historische Tradierung und damit der historische Gattungswandel ein spezifisches Merkmal literarischer und künstlerischer Gattungen darstellt, auf das mit einer eigenständigen, historisch ausgerichteten Theorie eingegangen werden muss. Die spezifische Historizität literarischer Gattungen ist mit synchronisch angelegten Gattungskonzepten ebenso wenig zu beschreiben, wie ihr mit rein terminologischen Strategien beizukommen ist. Gattungswandel und Gattungskonstanz müssen vielmehr Gegenstand genuin literarhistorischer und literaturtheoretischer Forschungen sein.

Im gattungstheoretischen Teil des Buches werden entsprechend der dreiteiligen Gliederung im ersten Kapitel allgemeine kommunikationstheoretische Aspekte der Konstitution von Gattungen, die universalistisch angelegten Begriffe des ›Modus‹ (Genette) und der ›Schreibweise‹ (Hempfer), der ›kommunikativen Dimensionen‹ (Raible u.a.) sowie der ›poetogenen Strukturen‹ (Zymner) diskutiert. Ferner wird das Verhältnis von Gattungen und Medien untersucht. Im zweiten Kapitel werden literatursoziologische Fragen thematisiert: neben der Diskussion der älteren Begriffe der ›Gebrauchsform‹ und der ›Textsorte‹ und einer Einbeziehung der neueren Konzeptualisierungen von ›Diskurstraditionen‹ (Koch/Oesterreicher) und ›kommunikativen Gattungen‹ (Thomas Luckmann) werden drei gattungstheoretisch besonders relevante Aspekte hervorgehoben: die institutionelle Anbindung von Gattungen, ihre ideologische Signifikanz und die gesellschaftliche Zuschreibung kultureller beziehungsweise ästhetischer Wertigkeit. Im Blick auf den letzten Punkt wird in Abgrenzung zur geläufigen literaturwissenschaftlichen Wertungsdiskussion ein Wertbegriff zugrundegelegt, der die Frage gesellschaftlicher Funktionalität und ästhetischer Wertigkeit jenseits der überkommenen Konzeptionen ästhetischer Autonomie flexibel aufeinander beziehbar machen soll. Auf dem so abgesteckten Feld kommunikationstheoretischer und sozialer Aspekte der Gattungstheorie wird schließlich im dritten Kapitel des gattungstheoretischen Teils die Abgrenzung eines genuin literarischen Gattungsbegriffs vorgenommen, der auf das Prinzip der Historizität gegründet wird.

### 3 Historische Gattungstopik des Sonetts

Eine mehrperspektivische Betrachtungsweise kennzeichnet vor dem Hintergrund dieser Überlegungen auch die Systematik der Auseinandersetzung mit der

Gattungsgeschichte des Sonetts. Dafür steht das Konzept einer ›Gattungstopik‹ ein. Ein wesentliches Ziel der Darstellung bildet dabei die Historisierung und damit die Relativierung des romantisch-idealistischen Sonettparadigmas – ein überfälliger Schritt, der für sich genommen noch keinen besonderen Neuigkeitswert besitzt. Indem das Gattungskonzept somit nicht auf eine wesenhafte Bestimmung im Sinne des romantischen Sonettentwurfs rekurriert, wird eine gleichwertige Würdigung der vormodernen, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ausprägungen der Form ermöglicht. Dies setzt eine grundsätzlich flexible Gattungsbeschreibung voraus. Ein Sonettkonzept aber, das die vormoderne Sonettvielfalt zu integrieren vermag, tut sich schließlich auch sehr viel leichter mit der Beschreibung der modernen, avantgardistisch-experimentellen Sonettformen, die ebenfalls aus dem engen Schema von vier und vier und drei und drei Versen ausbrechen. Diese moderne Geschichte der Form wird hier zwar nicht mehr entfaltet, sie liegt aber unmittelbar im Horizont der vorgestellten Konzepte.

Eine Historisierung des Gattungskonzepts bedingt, dass nicht nur die Gedichtform selbst als wandelbar betrachtet wird, sondern insbesondere auch deren poetologische Reflexion, die Gattungspoetik. Das System der Gattung wird als zweigleisig betrachtet. Es besteht einerseits aus der Abfolge der intertextuell aufeinander bezogenen Textexemplare und andererseits aus der historischen Reflexion darauf. Nicht nur die Gedichte wandeln sich in ihrer Erscheinungsform, auch ihre Poetik wandelt sich. Diese muss als ein integraler Bestandteil der Gattungsgeschichte beschrieben werden. Gattungsgeschichtler haben dies natürlich schon immer gewusst, doch es ist gattungstheoretisch bislang kaum verankert. Die historische Gattungspoetik vollzieht den Wandel der Gattung nicht nur nach, indem sie ihn nachträglich beschreibt, sie ist selbst aktiv und einflussreich an diesem Wandel beteiligt. Historische Ausprägungen der Form sind maßgeblich von historischen Gattungskonzepten beeinflusst. In diesem Sinn wird zu zeigen sein, wie sehr die Auffassung des Sonetts als eines Epigramms, die im Zusammenhang mit der generellen Epigrammmode im 16. Jahrhundert auf breiter Front aufkam, die Charakteristik der Sonettform verändert und geprägt hat. Nicht zuletzt ist sie für die Entwicklung von völlig neuen Reimschemata in Frankreich und England verantwortlich. Auf diese Bedeutung der historischen Gattungspoetik für die Gattungsgeschichte selbst nimmt das Konzept einer ›Gattungstopik‹ Bezug.

Unter Topik versteht man in der alten Rhetorik eine Systematik zum Auffinden von Beweisen und Argumenten. Ihr Verfahren ist die multiple Perspektivierung von Themen nach Maßgabe mehr oder weniger bestimmter, dabei aber durchaus heterogener ›Suchformeln‹, ihr Telos die möglichst umfassende Aufschließung eines Gegenstandsbereichs.<sup>26</sup> Es eignet dem sowohl ein Anspruch

---

<sup>26</sup> Stellvertretend für die Forschungsliteratur seien genannt: Lothar Bornscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt a.M. 1976; Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Hamburg 1983.

auf umfassende Beschreibung als auch ein Wissen um die Partialität der jeweiligen Perspektiven. Bezogen auf die Gattungsgeschichte soll der Begriff einer Topik der historischen Diversifikation des Gattungskonzepts und der Gattungsgestalt Rechnung getragen. Beschrieben werden historisch divergente Modelle der Gattung, die einer jeweils sehr unterschiedlichen Logik und sehr unterschiedlichen Begründungszusammenhängen angehören können, und die trotzdem zugleich im Rahmen einer historischen Kontinuität zu verorten sind. So gibt es beispielsweise keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den numerischen Regeln, die die ursprüngliche Sonettform am sizilianischen Kaiserhof des 13. Jahrhunderts bestimmten, und den Vorstellungen einer epigrammatischen Sonettform, wie sie im 16. Jahrhundert diskutiert wurde. Andererseits gibt es einen komplizierten, mittelbaren Zusammenhang zwischen den mathematisch-geometrischen Sonettvorstellungen der Romantik und den numerologischen Spekulationen der mittelalterlichen Sonetterfinder. Diese Bezüge sind im Einzelnen zu rekonstruieren, und sie sind für die Gattungskonstitution ganz entscheidend. Eine Gattungstopik des Sonetts entwirft mithin eine historische Theorie der Gattungsvorstellungen und Gattungsmodelle in ihrem Wechselspiel mit dem Wandel der literarischen Texte selbst. Diese Geschichte erweist sich als ausgesprochen diskontinuierlich. Sie gruppiert sich um poetologische Umbrüche und Gravitationszentren, nach deren Charakteristik die ›topische‹ Analyse zu fragen hat.

Die Zahl und Auswahl relevanter Topoi einer Gattung kann prinzipiell offen gedacht werden und sie kann je nach Gegenstandsbereich universalistisch, institutionell oder diskursbezogen begründet sein, solange sie sich im Kontext von historischen Gattungskonzeptionen legitimiert. Daraus ergibt sich auch, dass sie umso differenzierter ausfallen wird, je enger der historische Rahmen der Analyse gezogen wird. Von einer Typologie ist die topische Analyse darin unterschieden, dass sie in ihrer historischen Ausrichtung nicht auf einen systematischen Zusammenhang zielt. Sie beansprucht nicht die systematische Ausschöpfung eines Gegenstandsbereichs, sondern eine historische. Die historische Entwicklung aber ist in gewissem Sinn eine anarchische. Es gibt kein Gattungsgesetz, von dem aus vorauszusagen wäre, in welcher Weise sich eine literarische Gattung entwickeln kann. Letztlich kann man mit medialen und textuellen Traditionen sehr vieles anstellen. Eine Gattungsgeschichte kann historische Diskontinuitäten und Brüche hervorbringen, die die transhistorische Identität der Gattung extrem strapazieren. Gerade auch dies liegt im Fokus einer historisch-topischen Untersuchung gattungsgeschichtlicher Prozesse. Es bildet den entscheidenden Vorteil gegenüber Gattungskonzepten, die im Dienst klassifikatorischer Stringenz oder terminologischer Präzision auf die historische Flexibilität ihrer Begrifflichkeit verzichten.

Die gattungstopischen Untersuchungen zur Geschichte der Sonettgattung im zweiten Teil dieses Buches gehen bis auf den Ursprung der Form im 13. Jahrhundert zurück. Sie richten sich ferner auf die humanistisch-frühneuzeitliche Verwandlung des Sonetts im Zeichen der klassizistischen Imitatio- und der Epigrammpoetik sowie schließlich auf die Entwicklung der romantischen Sonettkonzeption im 18. Jahrhundert. Dabei lässt sich das heterogene Gattungsver-

ständnis an der Relevanz der unterschiedlichen Analogiebildungen zu anderen Gattungen – zur Kanzone im Mittelalter, zum Epigramm in der Frühen Neuzeit, zum Lied im Zeitalter der Aufklärung – und der daraus resultierenden Einmischung von neuen Gattungsmerkmalen in den verschiedenen Epochen ablesen.

Die am Gattungswandel orientierte gattungstopische Perspektive bedingt, dass Transfer- und Übergangsphänomene stärker in den Blickpunkt rücken als die ›klassischen‹ Sonettwerke der großen Autoren. Ziel ist keine repräsentative Gattungsgeschichte, sondern eine modellhafte Studie der historischen Gattungsentwicklung und Gattungsvielfalt. Insofern erhalten Giacomo da Lentini und Guittone d'Arezzo mehr Aufmerksamkeit als Dante und Petrarca, Martin Opitz, Klamer Schmidt und Gottfried August Bürger größere als Goethe. Ronsard und Shakespeare werden nur gestreift, da auch sie typischerweise weniger zum Formenwandel als zur Formenfestigung beigetragen haben. Da zum Sonettwerk dieser Autoren zahlreiche Spezialstudien vorliegen, hätte eine angemessene Berücksichtigung zudem den Rahmen dieser Arbeit erheblich ausweiten müssen.

Die Sonettauffassung des ersten Jahrhunderts seiner Geschichte lässt sich in diesem Sinn an seiner Beziehung zur strukturell und historisch vorgängigen Gattung der provenzalischen Kanzone festmachen. Von dieser grenzt sich das Sonettschema einerseits in seinem Ursprung ab, die Variabilität und spielerische Kombinatorik der Kanzonenform wirkt andererseits aber auch wieder auf die neue Gattung zurück. Die formale Beschreibung des frühen Sonetts folgt in den ersten Poetiken noch recht exakt derjenigen der Kanzone, so dass das Sonett in seiner frühesten Ausprägung als Sonderform einer mittelalterlichen Stollenstrophe beschrieben werden kann.

In der Frühen Neuzeit wird das Sonett im Gegensatz dazu unter dem Einfluss der humanistischen Poetik und mit der Rezeption durch andere Nationalliteraturen zunehmend mit dem antiken Epigramm identifiziert. Dies bewirkt einschneidende Veränderungen der Sonettdichtung auf allen relevanten Ebenen der Gestaltung. Auch für die Aufnahme des Sonetts in der deutschen Literatur ist dieses Paradigma maßgeblich. Es bestimmt die Gattungstradition bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts.

Für gattungsgeschichtliche Entwicklungen sind grundsätzlich nicht nur formale Parameter wichtig, es können Parameter auf den verschiedensten textuellen und kontextuellen Ebenen signifikant werden. Auch diskursgeschichtliche Faktoren spielen dabei eine nennenswerte Rolle. Beim Sonett stellt sich dies besonders vielschichtig dar, da es durch seine primär formale Konstitution thematisch offen ist, so dass sich für eine Vielzahl von Sonett-Themen eigene Traditionen entwickeln. Prominent zu nennen wäre als früheste diskursive Tradition die Minnethematik. Eine ebenfalls wichtige Rolle spielt die Entfaltung heilsgeschichtlich-narrativer Strukturen, die eng mit der wiederum formal relevanten Zyklusbildung im Sonett zusammenhängt. Zu erinnern ist auch an die enge Korrelation bestimmter formaler Sonderformen – so etwa die des bereits im 13. Jahrhunderts auftauchenden Schweifsonetts mit scherzhaft-burlesken Themen. Einen ganz eigenen Traditionszusammenhang bildet der sich im 16. Jahrhundert herausbildende Petrarkismus, der poetologische, thematische, stilistische und formale Merkmale eng verknüpft und potenziert. Der Petrarkismus

entfaltet im Rahmen der Gattungstradition des Sonetts eine Wirkung, die in ihren Ausläufern bis in die Gegenwart reicht, und die als integraler Teil einer Gattungsgeschichte verstanden werden soll. Der Zusammenhang von Gattung und petrarkistischem Diskurs steht deshalb exemplarisch im Mittelpunkt des Abschnitts über das deutsche Sonett im 17. Jahrhundert.

Im Zeitalter der Aufklärung tritt das Sonett schließlich in seiner Bedeutung zunächst zurück, da es so stark mit der nun verabschiedeten imitatorischen Tradition der Poetik assoziiert war, doch zeigen sich Versuche einer rationalen Erklärung seiner Struktur, die zum Teil noch beim Epigramm, vor allem aber beim Modell des Liedes ansetzen. Die Analogie des Sonetts zum Lied führt zunächst zu einer Liberalisierung seiner formalen Bestimmungen, sie führt aber letztendlich auch zu jener strophischen Auffassung der Sonettgliederung, die die Grundlage für den romantischen Entwurf einer klassischen Sonettform bildet, und die die nachfolgende Gattungsgeschichte des modernen Sonetts nachhaltig geprägt hat. Am Beginn des 19. Jahrhunderts steht schließlich eine doppelte Formauffassung: einerseits das musikalische Klangobjekt, andererseits der klassische Körper der fest gegliederten Form.

Die topische Untersuchung der Gattungsgeschichte des Sonetts hätte an der Schwelle zur modernen Sonettdichtung, die um das Jahr 1800 mit dem poetologischen Entwurf des neuen Sonettparadigmas bei August Wilhelm Schlegel erreicht ist, neu anzuheben. Die Fülle und Vielfalt, die die Sonettdichtung in den beiden folgenden Jahrhunderten auszeichnet, und die sie im Anschluss an ihre Aufwertung durch die romantische Gattungspoetik wieder ins Zentrum der lyrischen Entwicklung bringt, müsste den Gegenstand einer eigenen Studie bilden. Kennzeichnend für diese Entwicklung sind unter anderem Aspekte der formalen Artifizialität. Mit der romantischen Sonettpoetik ist der genuine Kunstcharakter des Sonetts ins Zentrum der Gattungsbetrachtung gerückt und sowohl theoretisch als auch formal zum Ausdruck gebracht worden. Die entsprechenden Grundlagen werden im letzten Kapitel dieser Arbeit dargestellt. Im 19. Jahrhundert diversifizieren sich diese Bedingungen erneut in den verschiedenen europäischen Literaturen. Die romantische Aufwertung des Sonetts führt unmittelbar zum historischen Rückgriff auf die reichhaltigen nationalen Traditionen und damit zu einer neuen heterogenen Entwicklung der Form. Es ist ein Ziel dieser Arbeit, auch dafür Begriffe, Perspektiven und historische Grundlagen bereitzustellen.



# ERSTER TEIL

## Theorie medialer Gattungen



# 1 Universalistische Aspekte

## 1.1 Historische Gattungstrias und Redekriterium

Fragt man nach universellen Voraussetzungen der Bildung von künstlerischen und außerkünstlerischen Gattungen, so wird die Antwort anthropologische Gegebenheiten thematisieren: beispielsweise die Sprachfähigkeit, die Fähigkeit der menschlichen Hand, Zeichen und Objekte zu gestalten, oder die Möglichkeit, mithilfe des menschlichen Körpers Geschehnisse, Handlungen und Rede wiederzugeben. Anthropologische Gegebenheiten und mediale Bedingungen der Kommunikation bilden einen Voraussetzungsrahmen, der im weitesten Sinn für die Bildung von kommunikativen und künstlerischen ›Gattungen‹ relevant ist. Manche dieser Bedingungen, insbesondere die sprachlichen Aspekte, sind in der Gattungstheorie der überkommenen Poetik diskutiert und auf Begriffe gebracht worden. Das Verhältnis solcher universeller Bedingungen zu den konkret überlieferten poetischen Gattungen wurde dabei unterschiedlich konzeptualisiert. Je stärker der historische Wandel und die kulturelle Varianz künstlerischer Gattungen in der Moderne in den Blick geriet, desto prekärer erschien die Annahme, dass das System überkommener Gattungen auf allgemeingültige Grundlagen gestellt werden könne. Insbesondere betrifft dies die klassische Annahme, dass sich das System der literarischen Gattungen, um das es zuvörderst immer ging, gleichsam naturwüchsig in eine Trias epischer, lyrischer und dramatischer Formen aufteilen lasse. Obgleich dieses Modell längst nicht mehr überzeugt, wird es zu propädeutischen Zwecken in literaturwissenschaftlichen Einführungen bis heute fortgeschrieben. Trotz aller Gegenargumente scheint ihm eine basale Plausibilität und Klassifikationsfunktion zu inhärieren. Zu einem großen Teil beruht diese Plausibilität allerdings darauf, dass das literarische Feld seit langem mehr oder weniger nach eben diesen Kategorien sortiert wird, so dass es sich um eine durch Tradition erzeugte Plausibilität handelt, die gerade keine universelle Geltung beanspruchen kann. Man geht deshalb heute in aller Regel davon aus, dass allgemeingültige Voraussetzungen literarischer und künstlerischer Gattungsbildung auf einer höheren theoretischen Ebene angesiedelt werden müssen, so beispielsweise auf der Ebene einer allgemeinen Kommunikationstheorie.

Auch in den neueren Auseinandersetzungen mit den Grundlagen der Gattungskonstitution tauchen Bedingungen auf, die man aus der traditionellen Diskussion kennt, Fragen der Medialität etwa oder das aristotelische Redekriterium, das zur Unterscheidung erzählender und dramatischer Gattungen herangezogen wird: ob nämlich in einem Text ein Erzähler spricht, oder ob der Text die

handelnden Figuren selbst sprechen lässt. Sowohl die Medialität als auch das Redekriterium waren bereits für die Unterscheidung der Trias von Epos, Lyrik und Drama zentral, so dass eine historische Klärung des Verhältnisses von derartigen universellen Differenzierungskriterien und historischen Gattungskonstellationen gefragt ist. Dabei ist durchaus strittig, wie sich das Verhältnis in der historischen Genese darstellt und welche Folgerungen daraus für den Stellenwert der Gattungstrias beziehungsweise einer allgemeinen Gattungstheorie zu ziehen sind. So hat Gérard Genette in seiner *Introduction à l'architexte* das antike Redekriterium des ›Modus‹ für seine narratologischen Anliegen fruchtbar gemacht, indem er dessen enge Verknüpfung mit der klassischen Gattungstrias als ein poetologisches Missverständnis und einen historischen Kategorienfehler erwies.<sup>1</sup> Demgegenüber plädiert er dafür, die aristotelische Unterscheidung eines ›diegetischen‹ Berichtsmodus und eines ›mimetischen‹ Darstellungsmodus, die in etwa der modernen erzähltheoretischen Unterscheidung von ›telling‹ und ›showing‹ entspricht, von der Einteilung der Gattungen in erzählende und in dramatische Formen getrennt zu halten. Historisch haben diese Kategorien nämlich vielfältig ineinandergespielt.

Der von Genette reklamierte Kurzschluss von Gattung und Modus kommt recht deutlich in der Goetheschen Unterscheidung von historischen ›Dichtarten‹ und universalistischen ›Naturformen der Dichtung‹ zum Ausdruck. Dabei führt Goethe die Naturformen ausdrücklich ein, um der mangelnden Systematik der historischen Genres im Dienst einer ›rationelleren Anordnung‹ abzuhelpen.<sup>2</sup> Für diese Genres – er nennt etwa Epopöe, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Roman, Satire – gilt nämlich, wie es Wolfgang Kayser formuliert, dass die ›Prinzipien der Gruppenbildung völlig verschiedener Art sind‹,<sup>3</sup> indem sie im einen Fall formal, im anderen thematisch oder funktional sind und sich keiner klassifikatorischen Ordnung fügen. Demgegenüber schlägt Goethe vor, dass es »nur drei echte Naturformen der Poesie« gebe: »die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*.«<sup>4</sup> Er bezeichnet diese ›Naturformen‹ in der Folge auch als »innere[] notwendige[] Uranfänge« im Unterschied zu den »äußeren zufälligen Formen« der historischen Genres.<sup>5</sup> Zur systematischen Verunklarung der Unterscheidung trägt bei, dass Goethes wesenhafte Modi des ›klar Erzählenden‹ oder des ›persönlich Handelnden‹ – die auf die antike Unterscheidung von Diegesis und Mimesis zurückgehen – unmittelbar mit Begriffen wie ›Epos‹ und ›Drama‹ gleichgesetzt werden, die auf historisch gewordene Gattungen zielen. Für die grundlegenden ›Naturformen‹ muss aber gelten, dass sie in verschiedenen historischen Gattun-

<sup>1</sup> Genette: *Architexte*.

<sup>2</sup> In den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divans*; Johann Wolfgang Goethe: *Werke. Kommentare und Register*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. München<sup>12</sup>1981, Bd. 2, S. 187.

<sup>3</sup> Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft [1948]. Tübingen, Basel<sup>8</sup>1962, S. 330.

<sup>4</sup> Goethe, Bd. 2, S. 187.

<sup>5</sup> Goethe, Bd. 2, S. 189.

gen repräsentiert sein können: »Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken« (187). Es handelt sich um übergeordnete Qualitäten, die hier mit historischen Gattungsnamen bezeichnet werden.<sup>6</sup> Daraus ergibt sich dann die scheinbare Paradoxie von Aussagen wie: »Im französischen Trauerspiel ist die Exposition episch, die Mitte dramatisch, und den fünften Akt, der leidenschaftlich und enthusiastisch ausläuft, kann man lyrisch nennen« (188).

Die Vorstellung einer hinter den Einzelgattungen stehenden systematischen Gattungstrias wurde im idealistischen 19. Jahrhundert philosophisch ambitionierten Begründungsversuchen unterzogen.<sup>7</sup> In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist sie kanonisch. Karl Viëtor spricht von »menschliche[n] Grundhaltungen zur Wirklichkeit«, Wolfgang Kayser hält das Prinzip der Gattungstrias für »sicher und sachgemäß«.<sup>8</sup> Den qualitativen Charakter der »Grundhaltungen« arbeitet Emil Staiger heraus, indem er eine substantivische von einer adjektivischen Verwendung unterscheidet. Während erstere – die überlieferten Bezeichnungen Epos, Lyrik und Drama sowie die Vielfalt der Einzelgattungen – lediglich ein »Fach« bezeichnen sollen, eine extensionale Menge von Texten also, gleichsam »Textsorten« *avant la lettre*, wird die adjektivische Verwendungsweise qualitativ bestimmt: »Die Adjektive lyrisch, episch, dramatisch dagegen erhalten sich als Namen einfacher Qualitäten, an denen eine bestimmte Dichtung Anteil haben kann oder auch nicht.«<sup>9</sup> Eine solch »adjektivische« Erläuterung der modalen Kategorien wird noch von Alastair Fowler zur Erläuterung der Unterscheidung von »kinds« und »modes« herangezogen.<sup>10</sup> Staiger begründet seine »einfachen Qualitäten« in Anlehnung an Heidegger »fundamentalanthropologisch«. Es soll sich um »literaturwissenschaftliche Namen für allgemeine Möglichkeiten des Menschen« (253) handeln, um wesenhafte und damit universelle Grundhaltungen des Daseins.<sup>11</sup>

Einen entscheidenden Schritt in der Diskussion um die Grundlegung der Gattungslehre vollzieht demgegenüber Gérard Genette, indem er die qualitativen Kategorien auf die Unterscheidung von Diegesis und Mimesis in der anti-

<sup>6</sup> Stefan Trappen zeigt, inwiefern die elementaren Gattungen in der idealistischen Vorstellung selbst als wesenhaft und damit als unveränderlich verstanden werden; Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre. Heidelberg 2001, S. 221–224.

<sup>7</sup> Auf Hegel, Vischer und Jean Paul verweist Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 334; den spekulativ-essentialistischen Charakter betont insgesamt Gottfried Willems: Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers. Tübingen 1981.

<sup>8</sup> Karl Viëtor: Die Geschichte literarischer Gattungen [1931]. In: Viëtor: Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Bern 1952, S. 292–309, hier: S. 292; Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 334.

<sup>9</sup> Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik [1946]. Zürich <sup>7</sup>1966, S. 237.

<sup>10</sup> »The terms for kinds, perhaps in keeping with their obvious external embodiment, can always be put in noun form (»epigram«; »epic«), whereas modal terms tend to be adjectival«; Fowler, S. 106.

<sup>11</sup> Für eine Diskussion des terminologischen Status der Unterscheidung von Dichtarten und Dichtweisen vgl. Zymner: Gattungstheorie, Kap. 8, S. 157–171.

ken Poetik zurückführt. Auf diese Weise löst er sie prinzipiell von ihrer Identifikation mit der Gattungstrias. Genette zielt auf eine historische Fundierung seiner Erzähltheorie unter Rekurs auf die modale Differenz von ›Berichten‹ und ›Darstellen‹. In einem historischen Durchgang durch die Geschichte der Poetik rekonstruiert er die Assoziation dieser modalen Differenzierungskriterien mit den poetischen Gattungen als die Geschichte eines Irrtums und einer Verwechslung. Für das Theoriedesign beharrt er darauf, dass sich die historischen Gattungen der Poesie nicht als Unterkategorien der qualitativen Modalbegriffe verstehen lassen und dass folglich die universalen Modi – also die Differenz von ›Berichten‹ und ›Darstellen‹ – und die historischen Gattungen – also die Bestimmung von ›Roman‹ oder ›Tragödie‹ – kategorial getrennt gehalten werden müssen.

Stefan Trappen hat darüberhinaus gezeigt, dass die Modalkategorien in der vormodernen Poetik Teil eines in der antiken Dialektik begründeten Differenzierungsverfahrens sind, das der Bestimmung von einzelnen Gattungen systematisch vorausliegt.<sup>12</sup> Grundlegend dafür ist die Poetik des Aristoteles.<sup>13</sup> Dort wird eine Reihe von qualitativen Differenzierungskriterien herangezogen, die Aristoteles ›Diaphora‹ nennt, also ›Unterscheidungen‹. Diese Unterscheidungen dienen dazu, den Gegenstandsbereich der Poetik abzustecken und zu untergliedern. Die erste, der Poetik noch vorausliegende ist die von Mimesis und Nicht-Mimesis. Dieses Kriterium der ›Nachahmung‹ oder ›Darstellung‹ erfüllt eine ähnliche Funktion, wie die moderne Unterscheidung von fiktionalen und faktualen Texten:<sup>14</sup> sie trennt für Aristoteles die Dichtung von Sachtexten, also etwa von Lehrdichtungen, und bildet ein elementares Kriterium der Poesie. Nicht nur die Dichtung ist aber durch Mimesis bestimmt. Um andere Darstellungsarten wie die Malerei oder den Tanz von der Poesie abzugrenzen, wird ein Diaphoron der Medialität herangezogen. Gemäß dieser Unterscheidung der ›Medien‹ der Darstellung<sup>15</sup> lässt sich für Aristoteles die Dichtung von Malerei, Flötenspiel oder Tanzkunst absetzen, da nur sie sprachlich verfasst ist: als ihre ›Medien‹ werden Rhythmus, Melodie und Vers- oder Prosasprache genannt. Die weiteren Diaphora – nach ›Gegenständen‹ und ›Modus‹ – dienen dazu, die poetischen Gattungen untereinander zu differenzieren. Sie sind es, für die sich Genette interessiert.<sup>16</sup> Hinsichtlich der Gegenstände wird nach den handelnden Personen

<sup>12</sup> Er rekonstruiert dies vor allem anhand der frühneuzeitlichen Poetik von Julius Caesar Scaliger; vgl. Trappen, S. 53–68. Vgl. insgesamt auch Heinrich F. Plett: *Gattungspoetik in der Renaissance*. In: *Renaissance-Poetik*. Hg. von H.F. Plett. Berlin 1991, S. 147–176.

<sup>13</sup> Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, Kap. 1–3, S. 4–11 (1447a–1448b).

<sup>14</sup> Vgl. für deren narratologische Bedeutung etwa Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2000, S. 9–19.

<sup>15</sup> Fuhrmann übersetzt hier ›Mittel‹, Halliwell wählt ›media‹; Aristotle: *Poetics*. Ed. and translated by Stephen Halliwell [...]. Cambridge, Mass. 1995, S. 29.

<sup>16</sup> Trappen wirft Genette vor, er habe die Systematik der Diaphora verkannt und das dritte Kriterium übergangen, wodurch seine gesamte Argumentation verfehlt sei; Trappen, S. 56 Anm. 70. Diese Kritik ist überzogen, denn Genette verweist ausdrücklich auf alle ›drei

der poetischen Dichtungen unterschieden, ob also bessere, ähnliche oder schlechtere Helden dargestellt werden. Dieses Kriterium erlaubt die Unterscheidung von Tragödien und Komödien oder von Epen und Parodien und ist somit für die Differenzierung von poetischen Gattungen relevant. Es gilt laut Aristoteles aber auch für die Unterscheidung von Genera anderer Künste wie der Malerei. Das dritte für die Poesie relevante Kriterium ist schließlich der ›Modus‹, das heißt die Unterscheidung der Redeweisen, die Aristoteles von Platon übernimmt. Diese platonische Unterscheidung von Diegesis und Mimesis ist nur für die sprachlichen Künste anwendbar und erlaubt die Differenzierung von erzählenden und dramatischen Gattungen, von Drama, Epos und Dithyrambos.<sup>17</sup> Der Modus wird damit zum wichtigsten Kriterium der Gattungsdifferenzierung. Insgesamt kennt Aristoteles mithin drei Diaphora der mimetischen Künste: das ›Medium‹, den dargestellten ›Gegenstand‹ und den ›Modus‹. In der frühneuzeitlichen Poetik bilden diese eine systematische Trias und heißen ›versus‹, denn für die Poetik wird das Medium zum Verskriterium, ›res‹ und ›modus‹.<sup>18</sup>

Das Kriterium des Modus ermöglicht drei verschiedene Umsetzungen in literarischen Gattungen. In Platons *Politeia* werden Diegesis und Mimesis erstmals unterschieden.<sup>19</sup> Die ›Mimesis‹ fremder Rede im Sinn des Rollensprechens kennzeichnet die dramatischen Gattungen der Tragödie und der Komödie. ›Diegesis‹, das heißt einfaches Berichten ohne dialogische Elemente, findet sich laut Platon im Dithyrambos.<sup>20</sup> Eine dritte Möglichkeit besteht bei Platon in der Kombination beider Formen, die den Erzählerbericht mit der Darstellung von dialogischer Figurenrede verbindet. Dies gilt für das Epos und für andere erzählende Gattungen. Die modalen Differenzierungskriterien ermöglichen also die Unterscheidung von drei Möglichkeiten der poetischen Redeweise und damit von drei Typen von Gattungen: dem rein monologisch-berichtenden Dithyrambos, den szenisch-darstellenden Formen der Tragödie und der Komödie und der diegetisch-mimetischen Mischform des epischen Erzählens.<sup>21</sup>

Genette führt nun vor, wie dieses System der Modi oder Sprechweisen im Lauf der Geschichte der Poetik zum System der als Gattungen verstandenen

Kriterien«. Er stellt dazu fest, dass das Diaphoron der medialen ›Mittel‹ für die Differenzierung der poetischen Gattungen irrelevant sei; Genette: *Architext*, S. 19.

<sup>17</sup> Fuhrmann sieht darin ein Defizit in der systematischen Stringenz bei Aristoteles. Dies ist aber nicht zwingend, wenn man die Diaphora als prinzipiell offene Differenzierungsmöglichkeiten sieht. Sie begründen dann eben kein geschlossenes Klassifizierungssystem; Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ›Longin‹*. Eine Einführung. Darmstadt <sup>2</sup>1992, S. 19.

<sup>18</sup> Vgl. Trappen, S. 53–68.

<sup>19</sup> Platon 393: *Der Staat [Politeia]*. In: Platon: *Sämtliche Werke*. Hg. von Erich Loewenthal. 8. durchges. Aufl. der Berliner Ausgabe von 1940. Heidelberg 1982, Bd. 2, S. 5–407 (II 327A–621D), hier: S. 90–94.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Genette: *Architext*, S. 15–17; auch Friedrich Sengle: *Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre*. Stuttgart <sup>2</sup>1969, S. 22.

<sup>21</sup> Aristoteles sieht demgegenüber nur zwei Möglichkeiten vor, indem er den gemischten Modus streicht und das Epos der Diegesis zuschlägt, während der Dithyrambos verschwindet; vgl. dazu die Bemerkungen von Genette: *Architext*, S. 29–31.

Trias von Epik, Lyrik und Dramatik umgedeutet wurde.<sup>22</sup> Dabei findet sich historisch immer wieder eine Dreigliederung von Gattungen, die mithilfe der drei Kombinationsmöglichkeiten der Modi unterschieden werden. Dies gilt im Mittelalter für die Lehre des Diomedes<sup>23</sup> ebenso wie in der Renaissancepoetik beispielsweise für Antonio Sebastiano Minturno.<sup>24</sup> Genette beschreibt eine graduelle Überblendung und Verschiebung des modalen Diaphorons hin zur modernen triadischen Gattungsvorstellung. Vollzogen wird diese für ihn erst bei Charles Batteux, da erst dieser die Lyrik an die Stelle des Dithyrambos setze und sie als eine Art der Mimesis bestimme, nämlich als die Darstellung von Affekten.<sup>25</sup>

Irene Behrens sah die Gattungstrias erstmals bei Minturno formuliert.<sup>26</sup> Bereits dieser integriert den lyrischen ›Melos‹ in die modale und mediale Differenzierung der Gattungen, indem er sie als die Darstellung von Affekten und Sitten in Versen und mit Gesang und Tanz bestimmt.<sup>27</sup> Hier kann man den kategorialen Unterschied der traditionellen dialektischen Diaphorallehre zur Vorstellung einer Gattungstrias von Drama, Epos und Lyrik noch recht gut nachvollziehen, da die Zuordnung von Gattungen und Modi in kontingenter Weise erfolgt. Während nämlich die ›szenischen‹ Dichtarten bei Minturno als rein mimetisch-darstellend bestimmt werden, sind die ›epischen‹ sowohl mimetisch als auch narrativ-mimetisch gemischt. Die ›melischen‹ Dichtarten – und hier ist die moderne Lyrik, insbesondere der *Canzoniere* Petrarcas, im Blick – verfügen nach Minturno über alle drei Modalkombinationen: sie können sowohl monologisch-narrativ als auch mimetisch-darstellend als auch aus beidem kombiniert sein. Modusdifferenzierungen und Gattungen sind also in kontingenter Koppelung aufeinander bezogen und bilden keine hierarchischen Inklusionsbe-

<sup>22</sup> Die Gradualität dieses Vorgangs betont bereits Claudio Guillén: *Literature as System*. In: ders.: *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton 1971, S. 375–419, hier: S. 396.

<sup>23</sup> Diomedes Grammaticus: *Artis grammaticae libri 3*. Nachdruck Hildesheim 1961; dazu Genette: *Architext*, S. 33f; Trappen, S. 59f.

<sup>24</sup> Antonio Sebastiano Minturno: *L'arte poetica* (1564). München 1971, S. 3; zuvor bereits in der lateinischen Poetik des Minturno: *De Poeta* (1559). München 1970.

<sup>25</sup> Genette: *Architext*, S. 42. Batteux erfährt an dieser Stelle etwas viel der Ehre, denn tatsächlich ist schon bei Aristoteles von der Mimesis von Charakteren, Affekten und Handlungen die Rede, so unter Bezug auf die Tanzkunst; Aristoteles: *Poetik*, S. 4/5 (1,1447a). Entsprechend findet man dies bei Minturno: »Le cose, che ad imitar prendiamo, sono i costumi, gli affetti, & i fatti delle persone«; Minturno: *L'arte poetica*, S. 2. Auf die maßgebliche Rolle von Batteux verweist auch Klaus R. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart 1968, S. 64–82.

<sup>26</sup> Irene Behrens: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle/S. 1940, S. 87.

<sup>27</sup> Die genaue Argumentation bei Minturno ist Genette entgangen, da er sich an die verknappte und irreführende Darstellung von Behrens hält. Bei Minturno heißt es zur Lyrik: »Ma qual è la Melica? M. Quella, che col dire in uersi, e col canto e col ballo insieme uedere si fà & udire«; Minturno: *L'arte poetica*, S. 5. Vgl. zur Überlegenheit der Konzeption Minturnos bereits Sengle: *Vorschläge*, S. 22f.; außerdem Guillén, S. 390ff.; Hempfer: *Gattungstheorie*, S. 156–160; Zymner: *Gattungstheorie*, S. 20–23.

ziehungen. Genette rekonstruiert dies als kreuzklassifikatorisches Verfahren.<sup>28</sup> Gattungen sind insbesondere keine klassifikatorische Subkategorie des Modus.

Die kategoriale Differenz der traditionellen, dialektisch begründeten Diaphoralehre zur modernen Systematik der Gattungstrias hat Stefan Trappen nochmals herausgearbeitet. Dabei unterstellt er Genette und anderen eine Tendenz, die Trias durch den Rückbezug auf die antike Moduslehre gleichsam zu hypostasieren und selbst Opfer eines »verzerrenden Rückblicks« zu werden.<sup>29</sup> Der Dissens gründet im unterschiedlichen Erkenntnisinteresse beider Ansätze. Während Genette den antiken Modusbegriff in seiner Differenz zur modernen Gattungstrias in systematischer Absicht rekonstruiert, möchte Trappen vor allem die moderne Trias dekonstruieren, so dass er deren Inkompatibilität zu den antiken Diaphora betont.<sup>30</sup> Er sieht in der Trias im Gegensatz zum antiken Modell eine kategoriale Neukonzeption des Zeitalters der Romantik, die mit apriorisch-essentialistischen Gattungskonzepten arbeitet. In diesem Sinn soll ein poetisch wertvoller Gattungstext innerlich und wesenhaft von den Merkmalen der Gattung durchdrungen sein: »Diese durchgreifende, alle, aber auch wirklich alle Ebenen eines Gedichts umfassende Prägung wird als Resultat der ›Gesetze‹ der Gattungen begriffen, die in jedem Poem wirken.«<sup>31</sup>

Die essentialistische Gattungslehre der idealistischen Poetik ist für heutige Überlegungen zu universellen Voraussetzungen literarisch-künstlerischer Gattungen aus mehreren Gründen nicht mehr anschlussfähig. Sie wird weder der kulturellen und historischen Vielfalt der Erscheinungsformen noch der modernen Mediensituation gerecht. Anders ist dies für die aristotelischen Differenzierungskriterien beziehungsweise ›Diaphora‹, wie die fortdauernde Relevanz des modalen Redekriteriums für die Gattungstheorie oder auch für die Konzeptualisierungen der Narratologie im Anschluss an Gérard Genette zeigt.

## 1.2 Dimensionen der Kommunikation

Ein universalistisches Fragen muss in einem strengen Sinn universalistisch ausgerichtet sein, das heißt, es muss konsequent auf die Bedingungen der menschlichen Kommunikation über kulturelle und historische Differenzen hinweg zielen. Es ist dann allerdings damit zu rechnen, dass über solche anthro-

<sup>28</sup> Genette: *Architext*, S. 21.

<sup>29</sup> Tatsächlich spricht Genette davon, dass es sich bei Batteux' Ableitung der Trias um eine »Überinterpretation« der antiken Quellen handle, wo es »um etwas ganz anderes« gehe; Genette: *Architext*, S. 14. Vgl. den Vorwurf gegenüber Irene Behrens, Klaus Scherpe und Genette bei Trappen, S. 15, zu Genette auch S. 201 Anm. 123.

<sup>30</sup> So wird er nicht müde, die Affinität der triadischen Konzeptionen von Diomedes, Minturno oder Batteux zur romantisch-idealistischen Gattungstrias zu bestreiten, während andere Theoretiker hier stets einen genetisch-konzeptionellen Zusammenhang zu rekonstruieren versuchten; vgl. Trappen, S. 59f. (Diomedes), 15 Anm. 46 (Minturno), S. 126–130 (Batteux).

<sup>31</sup> Trappen, S. 221.

pologische Voraussetzungen der Kommunikation nur elementare und für Gattungsfragen vermutlich wenig interessante Auskünfte möglich sind. Insbesondere dürften die so zu ermittelnden universellen Voraussetzungen wenig Signifikantes über die historisch-kulturellen Variationsspielräume kommunikativer und künstlerischer Gattungen aussagen. Fasst man die genannte Universalitätsbedingung streng, dann erweisen sich die meisten interessantesten Merkmale der Gattungsbildung kommunikativer und künstlerischer Ausdrucksweisen als historisch-kulturell wandelbar.

Verfolgt man unter diesen Vorzeichen die triadische Konstruktion des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zurück zu ihrem modalen Ursprung, so stellt sich nicht mehr die Frage nach der universellen Geltung der Trias, sondern vielmehr die nach dem Stellenwert der modalen Dimension der Literatur. Die althergebrachte Opposition der modalen Redeweisen des Diegetischen und Mimetischen ist in eine allgemeine kommunikationstheoretische Analyse zu überführen, die allerdings keine triadische Gestalt mehr annehmen wird.<sup>32</sup> Die Frage nach möglichen ›Differenzierungskriterien für Gattungen‹ (Hempfer) ist verbunden mit der Frage nach einer allgemeinen Typologie. Es sind dazu verschiedene Vorschläge gemacht worden, die jedoch angesichts der Komplexität des Gegenstandsbereichs systematisch nicht sehr elaboriert sind und spekulativ bleiben. So heterogen sie einerseits erscheinen, finden sich doch andererseits gewisse Konstanten, die immer wieder genannt werden. Hans Robert Jauß hat die Frage nach Universalien im Blick auf die strukturelle Analyse epischer Formen zu beantworten gesucht, indem er vier Modalitäten der Narration, der Darstellungsform, der Bedeutungsebenen und der gesellschaftlichen Funktion unterschied.<sup>33</sup> Was hier auf Modus, Form, Semantik und Funktion zielt, wird in den entsprechenden Katalogen immer wieder auf die eine oder andere Weise einbezogen. Klaus W. Hempfer hat die historischen Vorschläge für solche Differenzierungskriterien in systematischer Perspektive gesichtet und neben Kriterien wie denen des Textumfangs oder der äußeren Form vor allem die der pragmatisch zu bestimmenden Aussagemodi herausgestellt, an die er seinen Begriff der Schreibweise zu binden sucht.<sup>34</sup> Es handelt sich bei den in Rede stehenden Kriterien um grundlegende poetologische Determinanten, für die eine einheitliche Begrifflichkeit und Theorie nicht oder nur sehr partiell zur Verfü-

<sup>32</sup> Einen triadischen Versuch macht noch Jürgen Petersen, wenn er die Gattungstrias aus den »drei Komponenten der Wirklichkeitssprache« deduziert, nämlich dem Sprechenden, dem der Monolog und damit die Lyrik entspricht, dem Angesprochenen, dem der Dialog und damit die Dramatik entspricht, und dem Sachbezug, dem die Epik bzw. das Erzählen entsprechen soll: Jürgen H. Petersen: *Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung*. Berlin 1996, S. 110ff. Triadisch argumentiert auch Wolfgang Lockemann: *Textsorten versus Gattungen oder Ist das Ende der Kunstwissenschaft unvermeidlich?* In: GRM 24 (1974) 284–304, S. 294. Auch Zymner hält in pragmatischer Hinsicht daran fest; Rüdiger Zymner: *Texttypen und Schreibweisen*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hg. von Thomas Anz: Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart 2007, S. 25–80, bes. S. 29.

<sup>33</sup> Hans Robert Jauß: *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*. In: GRLMA, Vol. I (1972), S. 107–138, hier: S. 114–118.

<sup>34</sup> Hempfer: *Gattungstheorie*, S. 153–180.

gung steht. Ihre prinzipielle Heterogenität fasst der Begriff Hugo Stegers, der von ›Dimensionen der Kommunikation‹ spricht, wenn er sich auf funktionale, regionale, soziale, mediale, historische und sozial-situative Aspekte bezieht. Bei ihm steht eine soziolinguistische Perspektive im Vordergrund und manche literarisch relevanten Momente bleiben unberücksichtigt.<sup>35</sup> Von Diskurseigenschaften oder Diskursebenen, die er in Anlehnung an Charles W. Morris in semantische, syntaktische und verbale – auf die Zeichenmaterialität bezogene – einteilt, spricht Tzvetan Todorov. Gérard Genette schlägt zur Beschreibung der literarischen Landschaft vor, inhaltliche, modale und formale Parameter heranzuziehen, die relativ konstant und transhistorisch sind.<sup>36</sup> Knapp ist auch Dominique Combes Liste ›formaler‹ Determinanten der Gattungen, in der sie mediale, modale, formale und stilistische benennt.<sup>37</sup> Differenzierter ist Wolfgangs Raibles an Steger anschließende Unterteilung in sieben Dimensionen von Merkmalen für Gattungen. Diese umfassen 1) die Kommunikationssituation, 2) den Objektbereich, also eine inhaltliche Dimension, 3) die ›Ordnungsstruktur‹, die man auch als die formale Dimension bezeichnen könnte, 4) das Wirklichkeitsverhältnis, also ein Fiktionalitätskriterium, 5) das Medium, 6) die sprachliche Darstellungsweise,<sup>38</sup> was der Modalität bei Genette entspricht und schließlich 7) das Verhältnis zu anderen Texten, also ein Intertextualitätskriterium.<sup>39</sup>

Es ist wichtig, den theoretischen Ort dieser Überlegungen festzuhalten. Die Poetik gründet ihre Begriffe hier auf eine allgemeine Kommunikationstheorie, die selbst noch nicht hinreichend systematisiert erscheint bzw. nicht in befriedigender Weise an eine literaturwissenschaftliche Gattungstheorie angeschlossen ist. Der theoretische Ort der metapoetischen Kommunikationsbedingungen,

<sup>35</sup> Prinzipiell konvergieren die für die Klassifikation literarischer Gattungen relevanten Aspekte mit allgemein texttheoretischen, gleichwohl führt die unterschiedliche Perspektive zu anderen Gewichtungen. Obwohl die genannten Aspekte literarischer Gattungen auch texttheoretisch relevant sind, werden sie in diesem Rahmen wenig beachtet. Der Vorschlag zu einer textlinguistischen »Mehrebenenklassifikation« von Wolfgang Heinemann umfasst beispielsweise Funktionstypen, Situationstypen, Verfahrenstypen, Text-Strukturierungstypen und prototypische Formulierungsmuster und ließe sich vom Erklärungsanspruch unmittelbar an die Diskussion anschließen. Die für literarische Zusammenhänge wichtigen Aspekte der Medialität und der Modalität sind allerdings nicht berücksichtigt: W. Heinemann, Dieter Viehweger: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen 1991, S. 145–169.

<sup>36</sup> Hugo Steger: Über Textsorten und andere Textklassen. In: *Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*. Berlin 1983, S. 25–67, hier: S. 36; Tzvetan Todorov: *The Origin of Genres*. In: *Todorov: Genres in Discourse*. Translated by Catherine Porter. Cambridge 1990, S. 13–26, hier: S. 18; Genette: *Architext*, S. 95f.

<sup>37</sup> Dominique Combe: *Les genres littéraires*. Paris 1992, S. 155f.

<sup>38</sup> Hierhin gehört auch die narratologische Unterscheidung narrativer, deskriptiver und argumentativer Texttypen, die von Seymour Chatman eingeführt wurde; S. Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y. 1990, S. 115.

<sup>39</sup> Wolfgang Raible: Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht. In: *Poetica* 12 (1980) 320–349, hier: S. 342–345; die ›siebte‹ Dimension, also das Intertextualitätskriterium, wurde erst nachträglich hinzugefügt: Ders.: *Wie soll man Texte typisieren?*, S. 69. In diesem Aufsatz werden alle sieben Dimensionen nochmals im Zusammenhang dargestellt.

deren Reihe man sich zunächst offen denken kann, ist ein prinzipiell anderer, als der von historischen Gattungen der Poetik, wie sie das Korpus der Tragödien oder das der Sonette darstellt, und auch ein anderer, als der von übergeordneten Klassifikationsbegriffen wie Drama oder Lyrik.<sup>40</sup> Die historisch-literarischen Einzelgattungen jedenfalls sind nicht eindeutig auf die dimensional Bedingungen der allgemeinen Poetik, auf Modus, Medium, Form, Thema oder Stil oder auch auf solche der allgemeinen Kommunikationstheorie abzubilden. Diese stellen keine Oberbegriffe dar, sondern Aspekte, die in einer mehrdimensionalen Matrix zu fassen sind, in der die historischen Gattungen jeweils punktuell bzw. kombinatorisch, das heißt in einer bestimmten historischen Erscheinungsform verortet werden können.<sup>41</sup>

Die Trennung der metapoetischen kommunikationstheoretischen Dimensionen vom Begriff der historischen Gattung ist demnach grundlegend. Diese Dimensionen und ihre Parameter sind für den Gegenstandsbereich des Literarischen universalpoetisch zu analysieren, was in Disziplinen wie der Medientheorie, der literarischen Semantik, der Narratologie geschehen kann. Sie stellen Kriterien und Typologien zur näheren Beschreibung historischer Gattungen bereit, die jedoch in ihrer historischen Wandlungsfähigkeit nicht an solche Kriterien gebunden werden können. Historische Gattungen sind prinzipiell nicht universalpoetisch bzw. anthropologisch oder kommunikationstheoretisch zu fixieren. Insofern haben Untersuchungen zur Universalpoetik und solche zur Gattungsgeschichte einen unterschiedlichen Stellenwert. Erstere sind metapoetisch und universell, letztere poetisch und historisch.

### 1.3 Aussagemodi, Schreibweisen, poetogene Strukturen

Bei der Analyse kommunikationstheoretischer Dimensionen des Literarischen bewegen wir uns in einem Bereich universeller Bedingungen literarischer Gattungsbildung. In diesen Zusammenhang gehören die intensiven Bemühungen um den Begriff der Schreibweise innerhalb der neueren Gattungstheorie, der ausdrücklich auf eine Fixierung universeller Gattungsaspekte abzielt.<sup>42</sup> Der

---

<sup>40</sup> Als bloßen »Sammelbegriff« bezeichnet im Anschluss an Staiger auch Hempfer die Begriffe Epik, Lyrik und Dramatik: Hempfer: Gattungstheorie, S. 224.

<sup>41</sup> Auf dem grundsätzlichen strukturellen Vorteil eines an Aristoteles gewonnenen kreuzklassifikatorischen Systems gegenüber einer hierarchisch-pyramidalen Klassifikation besteht Genette. Er exemplifiziert diesen Vorteil im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem Entwurf Hempfers: Genette: Architekt, S. 90ff. Die Differenz zwischen der Ebene der universellen Dimensionen und derjenigen der wandelbaren Gattungen hebt auch Raible hervor: Wie soll man Texte typisieren?, S. 72.

<sup>42</sup> Theodor Verwey, Gunter Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979, S. 110f.; Rüdiger Zymner: Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn 1995, S. 61 Anm. 124; ders.: Gattungstheorie, S. 172–190; jeweils unter Berufung auf Hempfer: Gattungstheorie, S. 223.

Begriff wurde von Klaus Hempfer eingeführt, um »zwischen einer historisch variablen und einer absolut oder relativ konstanten Komponente der ›kommunikativen Kompetenz‹ zu unterscheiden.«<sup>43</sup> Es handelt sich also bei der Schreibweise um eine metapoetische bzw. allgemeine kommunikationstheoretische Kategorie. Damit verbunden war die Überzeugung, mittels der exakteren Verfahren der modernen Linguistik und Kommunikationstheorie auch den literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch sinnvoll regulieren zu können. Die Analogie zwischen linguistischen Unterscheidungen – so der zwischen *langue* und *parole* (222) oder derjenigen der generativen Transformationsgrammatik zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur (225) – und der Unterscheidung zwischen generischen Invarianten und historischen Gattungen sollte dies unterstreichen.<sup>44</sup>

Der kritische Punkt der Theorie der Schreibweisen liegt in der Festlegung von Bedingungen zu ihrer Identifikation und damit in der methodischen Rechtfertigung ihres universellen Stellenwerts. Erst die systematische Anbindung einzelner Schreibweisen an kommunikationstheoretische Kategorien vermag ihren überhistorisch-universellen Charakter zu fundieren, und gerade in dieser Hinsicht stößt man wiederholt auf den Verzicht, »die gewonnenen Ergebnisse in eine allgemeine Texttheorie zu integrieren.«<sup>45</sup> Schon Hempfer hatte eine solche Anbindung nur an einer einzigen Stelle beispielhaft vorgeführt, nämlich hinsichtlich des Redekriteriums, das eine Weiterentwicklung der aristotelischen Aussagemodi des Diegetischen und des Mimetischen unter linguistisch-pragmatischen Voraussetzungen darstellt. Er gründet die Modi des Berichts und der Darstellung auf eine berichtende und eine performative »Sprechsituation« im Sinne der Sprechakttheorie, um diesen beiden Sprechsituationen dann die narrative und die dramatische Schreibweise zuzuordnen.<sup>46</sup> Wichtig ist die Struktur des Arguments: Schreibweisen werden als universelle konstituiert, indem sie unmittelbar von metapoetischen Kategorien allgemeiner Kommunikation abgeleitet werden. Ihre theoretische Dignität hängt wesentlich von dieser Ableitung ab. Es handelt sich dabei nicht um die Abstrahierung möglichst invarianter

---

<sup>43</sup> Hempfer: Gattungstheorie, S. 223.

<sup>44</sup> Man hat diese Analogiebildung mit Recht als bloß metaphorische kritisiert: Verweyen/Witting: Die Parodie, S. 110. Kritisch zuvor bereits Rainer Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hg. von Wolfgang Preisendanz und R. Warning. München 1976, S. 279–333, hier: S. 281 Anm. 3; vgl. die Replik: Klaus W. Hempfer: Schreibweise<sub>2</sub>. In: RLW, Bd. 3 (2003), Sp. 391–393, wo von »transhistorischen Invarianten« die Rede ist. Zymner verwendet einen weniger spezifischen Begriff der Schreibweise im Sinne von »medienspezifischen – auf Schrifttexte bezogenen – Ausprägungen allgemeiner, gestaltgebender oder prägender Verfahren«; Zymner: Texttypen und Schreibweisen, S. 25. Auch auf Hempfer beziehen sich Neumann/Nünning, S. 2 und 5.

<sup>45</sup> Gunther Witting: Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise. In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der DFG Würzburg 1986. Hg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1989, S. 274–288, hier: S. 275; ähnlich Hempfer: »Es versteht sich von selbst, daß an dieser Stelle nicht der Aufbau einer Theorie der Sprechsituationen versucht werden sollte«; Hempfer: Gattungstheorie, S. 162.

<sup>46</sup> Hempfer: Gattungstheorie, S. 162f..

Gattungsmerkmale einer Klasse von narrativen Texten. Das allerdings wird nahegelegt, wenn Schreibweisen als »generische Tiefenstrukturen« bezeichnet werden (162).

Wolfgang Raible hat seinen Überlegungen zu den »Dimensionen« des Literarischen den Vorschlag angefügt, dass man von Gattungsbezeichnungen im eigentlichen Sinn nur sprechen sollte, »wenn die betreffenden Bezeichnungen Modelle sind, die mindestens aus fünf der sechs genannten Dimensionen Merkmale enthalten«, andernfalls sollte man von Gruppenbezeichnungen sprechen, wie etwa im Fall des Epischen.<sup>47</sup> Dieser Vorschlag ist rein terminologischer Natur, doch macht er darauf aufmerksam, dass Modelle spezifischer Gattungen durch komplexe Merkmalsbündel gekennzeichnet sind, was sie von generelleren Begriffen unterscheidet. Entsprechend dazu hat Todorov zwischen elementaren und komplexen Gattungen unterschieden.<sup>48</sup> Umgekehrt hat Hempfer vorgeschlagen, von primären Schreibweisen nur dann zu sprechen, wenn diese nur auf *eine* Sprechsituation gegründet seien. Daraus folgt, dass es sich bei Hempfers sekundären Schreibweisen – er nennt etwa die satirische, komische oder groteske Schreibweise (163) – um eine Annäherung an Textsorten oder Gattungsmodelle handelt, da sie eine höhere Merkmalskomplexion aufweisen. Zumindest scheint die klare begriffliche Trennung zwischen beiden Bereichen gefährdet zu sein. Zur Klärung trägt es bei, wenn man diese definitiv-klassifikatorisch erstellten Kategorien nicht als sekundäre Schreibweisen, sondern mit Todorov als systematische Gattungsmodelle oder einfach als Textsorten bezeichnet. Ihre historische Geltung ist nämlich nicht die Folge ihrer universellen sprachtheoretischen Fundierung, sondern die ihrer definitivischen Weite. Der Vorschlag einer strengeren Formulierung von Bedingungen für die Bestimmung von universellen poetischen Schreibweisen sollte dann den zusätzlichen Effekt haben, einer Inflationierung des Begriffs entgegenzuwirken.

Der Begriff der Schreibweise lässt sich sinnvoll auf die Unterscheidung Gérard Genettes zwischen Modus und Gattung zurückbeziehen, von der eingangs die Rede war. Genette gründet seinen Modusbegriff auf das aristotelische Redekriterium, und er unterscheidet einen narrativen von einem mimetischen Modus. Dies entspricht der Unterscheidung von Schreibweisen durch Hempfer. Wie dieser versteht Genette die Modi als linguistisch fundierte Kategorien von einem höheren Universalitätsgrad als Gattungen.<sup>49</sup> Allerdings besteht Genette darauf, dass es sich bei Modi und Gattungen um unterschiedliche Register handelt, die in keinem Verhältnis der Inklusion stehen.<sup>50</sup> Genette bevorzugt eine an Aristoteles angelehnte kreuzklassifikatorische Matrix, die die freie Kombinatorik von Parametern des Modus, der Form und der Thematik erlaubt. In eine

<sup>47</sup> Raible: Was sind Gattungen?, S. 346; später verallgemeinert Raible diese Überlegung in dem Sinne, dass Gattungsbezeichnungen allgemeiner oder präziser und differenzierter sein können wie andere Bezeichnungen auch; Raible: Wie soll man Texte typisieren?, S. 69.

<sup>48</sup> Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 17.

<sup>49</sup> Genette: Architext, S. 86, Anm. 1, S. 91.

<sup>50</sup> Entsprechend hatte auch schon Guillén, S. 387f., argumentiert.

solche Matrix sind die Einzelgattungen eingeschrieben. Sie sind nicht als Unterarten von Modalbegriffen aufzufassen, da dies zu systematischen Widersprüchen führen würde:

Es gibt Modi, z.B. den Bericht; es gibt Gattungen, z.B. den Roman; die Beziehung zwischen Gattungen und Modi ist komplex und beruht wahrscheinlich nicht, wie Aristoteles vermuten läßt, auf einer Relation der Inklusion. Die Gattungen können die Grenze des Modus ignorieren (Ödipus bleibt, auch wenn er erzählt wird, immer noch tragisch), so wie die Werke selbst die Gattungsregeln ignorieren können, aber vielleicht auf eine andere Art. Wir wissen jedoch auch, daß ein Roman mehr als Erzähltes und folglich keine besondere Art des Erzählens, ja nicht einmal eine besondere Art von Erzählung ist.<sup>51</sup>

Von einer derartigen Inklusionsbeziehung schien Klaus Hempfer auszugehen, wenn er eine implizit hierarchische Reihe bildet, bei der den übergeordneten Schreibweisen bzw. Modi und Typen als Sub-Modi die historischen Gattungen und Untergattungen *untergeordnet* werden.<sup>52</sup> Während die Einführung von Submodi wie der Ich-Erzählung und auch die von Untergattungen wie die des pikarischen Romans sinnvoll ist, haben die modalen und die Gattungskategorien nach Genette einen unterschiedlichen Status: »Kurzum, wenn der ›Typus‹ ein Sub-Modus ist, so ist doch die Gattung kein Sub-Typus, genau da bricht die Reihe der Inklusionen ab« (93).<sup>53</sup>

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die grundsätzliche Kritik einordnen, die Gottfried Willems am Ansatz Hempfers geübt hat.<sup>54</sup> Er fasst Hempfers Rede von Tiefenstrukturen und generischen Invarianten als das Postulat von ›Naturgesetzen‹ am Grunde literarischer Gattungen auf und sieht folglich darin keinerlei Fortschritt gegenüber den Aporien der herkömmlichen Gattungstheorie. Wenn diese Tiefenstrukturen von Hempfer tatsächlich als übergeordnete Klassifikationsbegriffe aufgefasst würden, so dass der Roman als eine *Art* des Narrativen erschiene, wäre der Vorwurf berechtigt. Fasst man das Narrative dagegen als einen universellen Modus, dessen sich Romane mehr oder weniger stark bedienen können, so trifft der Vorwurf nicht. Die narrative Schreibweise darf dann aber auch kein notwendiges Merkmal der Romangattung bilden.

In Weiterentwicklung der Theorie der Schreibweisen hat Rüdiger Zymner ein Konzept der ›poetogenen Strukturen‹ vorgeschlagen, das sich anschießt,

<sup>51</sup> Genette: *Architext*, S. 86.

<sup>52</sup> Genette: *Architext*, S. 90f. Auf einem Workshop zur »Gattungstheorie« im Mai 2008 an der Universität München wies Klaus Hempfer diese Interpretation seiner Unterscheidungen im Sinne einer Klassenhierarchie allerdings als ein »Missverständnis« zurück.

<sup>53</sup> Die Problematik, universalistisch konzipierte kommunikative Modi als klassifikatorische Oberbegriffe für Gattungen zu fassen, stellt sich auch für Monika Fluderniks Konzeption von ›Makrogenres‹, die sie zur Grundlegung der Narratologie entwirft; vgl. M. Fludernik: *Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization*. In: *Style* 34 (2000) H. 2, S. 274–292, bes. S. 280ff; vgl. dazu auch: Ansgar und Vera Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie*. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. von A. und V. Nünning. Trier 2002, S. 1–22, bes. S. 9.

<sup>54</sup> Willems, S. 93 Anm. 86.

eben jene Brücke zwischen anthropologisch-universellen Bedingungen und der Konstitution historisch-poetischer Gattungen zu schlagen, von der hier die Rede ist.<sup>55</sup> Zymner versteht unter poetogenen Strukturen Merkmale der Alltagskommunikation – er spricht von Strukturen der ›Nichtkunst‹ –, die sich als besonders »poesiewirksam« erwiesen haben,<sup>56</sup> und meint damit beispielsweise das Erzählen oder das Phänomen von Rhythmus und Reim. Indem er die poetogenen Strukturen in der Alltagskommunikation verankert, entspricht er der hier erhobenen Universalitätsbedingung. Zugleich arbeitet das Kriterium des ›Poetogenen‹ allerdings mit einer distinkten Vorstellung von ›Poetizität‹, deren Universalität zweifelhaft erscheinen muss.<sup>57</sup> Ich halte die Vorstellung jedenfalls für falsch, dass es spezifische kommunikative Strukturen gebe, die *per se* und *a priori* ›poetogen‹ seien, also in besonderer Weise poesiegeeignet. Eine solche Vorstellung führt unmittelbar zurück zu einer normativen Poesieauffassung, die sich am historisch und kulturell Überkommenen orientiert, denn dann wären ja wohl das Narrative und das rhythmische und reimende Sprechen besonders poetisch, weil auf ›poetogene Strukturen‹ gegründet. Ich halte es im Gegensatz dazu für zwingend, davon auszugehen, dass prinzipiell *alle* kommunikativen Strukturen und Bedingungen und *alle* menschlichen Äußerungsmöglichkeiten ästhetisch wirksam beziehungsweise poetogen sein können. Nichts Menschliches ist der Kunst fremd, muss das Prinzip lauten. Aus diesem Grund ist die Frage nach den grundlegenden Bedingungen der Poesie eine Frage nach der menschlichen Kommunikation selbst und sollte prinzipiell unabhängig von Erwägungen zur Poetizität oder Ästhetik bleiben.

Von der Bestimmung einzelner Modi, Schreibweisen oder poetogener Strukturen ist demnach zu fordern, dass sie in universalistischer Perspektive auf anthropologischer oder kommunikationstheoretischer Grundlage isoliert werden und dass sie in keiner fixierten Beziehung zu Gattungsbegriffen stehen. In den Bereich einer solchen Theorie gehören dann auch die Versuche einer überhistorischen Grundlegung der traditionellen Hauptgattungen, also beispielsweise die klanglich-musikalische Dimension der Sprache, die man als den Ursprung der Lyrik zu fassen versucht, oder die mimetisch-darstellende Dimension, die für das Drama wesentlich erscheint.<sup>58</sup> Hier wäre jeweils die Theorie einer akus-

<sup>55</sup> Zymner: Gattungstheorie, S. 168 und 188–190.

<sup>56</sup> Rüdiger Zymner: Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien. In: Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder. Hg. von R. Zymner und Manfred Engel. Paderborn 2004, S. 13–29, hier: S. 27.

<sup>57</sup> Zymners Trennung von ›Dichtkunst‹ und ›Nichtkunst‹ ist offenbar seinen strukturalistischen Voraussetzungen geschuldet und rekurriert auf eine Art Jacobsonsches Poetizitätskriterium. Dessen modern-autonomieästhetische Schlagseite enthüllt die Beschränkung auf eine ›Literatur‹, deren »geglückte Anfänge jedenfalls für die deutsche Literatur nach verbreiteter Meinung im 18. Jahrhundert zu suchen sind.« Eine solche Konzeption hat einen Universalitätsanspruch erst gar nicht erhoben; Zymner: Poetogene Strukturen, S. 28.

<sup>58</sup> Vgl. zu Gesang, Klang und Rhythmus als einem Grundphänomen der Lyrik für die neuere Gattungslehre beispielsweise Bernhard Asmuth: Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre. Opladen 1984, S. 125–139; durch eine medienorientierte Betrachtungs-

tisch-klanglichen oder einer mimetisch-darstellenden Schreibweise zu entwerfen, wie dies in dem von Rüdiger Zymner und Manfred Engel herausgegebenen Sammelband ansatzweise versucht wurde.<sup>59</sup>

Es ist noch eine Anmerkung zu den Begriffen des Modus und der Schreibweise erforderlich.<sup>60</sup> Die im Deutschen gebräuchlich gewordene Bezeichnung ›Schreibweise‹ scheint im Unterschied zum international üblichen Begriff des ›Modus‹ medienpezifisch auf Schrift bezogen zu sein und die Modi des Gesprochenen zu vernachlässigen. Wenn sich Hempfer dann allerdings auf das ›Redekriterium‹ in sprechakttheoretischer Reformulierung bezieht, scheint dies wiederum nicht streng zu gelten und auch nicht intendiert zu sein. Der Begriff der Schreibweise kann eingedenk der doppelten Medialität von Literatur zwischen Oralität und Literalität dann als ein übergreifender Begriff beibehalten werden, wenn impliziert wird, dass er einen Index auf die gesprochene Sprache besitzt.<sup>61</sup> Klarer wäre dagegen generell sprachbezogen von ›Redeweise‹ oder ›Redemodus‹ zu sprechen. Die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Medialität geht über die Problematik von Mündlichkeit und Schriftlichkeit allerdings hinaus, so dass eine medientheoretische Erweiterung der Gattungsdiskussion erforderlich ist, die einige grundlegende Modifikationen der traditionellen gattungstheoretischen Diskussion nötig macht.<sup>62</sup> Eine terminologische Konsolidierung ist hier aus literaturwissenschaftlicher Sicht noch nicht recht auszumachen. Für den Gegenstandsbereich der Literatur stellt sich im medienwissenschaftlichen Kontext zunächst die Frage nach der medialen Bestimmung des Literarischen, die komplizierter ist, als es auf den ersten Blick scheint.

---

weise relativiert bei Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart 1995, S. 24–41; vgl. auch Andrés Horn: Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft. Würzburg 1998, S. 19–43. Im Rahmen ihres ›Mehrkomponentenmodell‹ der lyrischen Gattung diskutiert Eva Müller-Zettelmann auch die lyrischen Klangstrukturen: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg 2000, S. 91–96. All diese Überlegungen sind in eine Gattungskonzeption der Lyrik integriert und werden nicht universalistisch fundiert. In den neueren Darstellungen werden die Merkmale allerdings kaum noch als notwendige Gattungsmerkmale aufgefasst.

<sup>59</sup> Während das Konzept der ›poetogenen Strukturen‹ eine solche anthropologisch begründete Fragestellung anzustoßen versuchte, bleiben die Einzelergebnisse des Tagungsbandes in ihren Einsichten heterogen. Vermutlich sind die aufgeworfenen Fragen zu grundlegend und komplex, um sie im Rahmen eines Tagungsprojekts angehen zu können. Vielmehr sind hier fundierte Einzelstudien und übergreifende Forschungsprojekte zu den jeweiligen Aspekten erforderlich; vgl. Anthropologie der Literatur. Hg. Zymner 2004.

<sup>60</sup> Vgl. zum Begriff des Modus im übrigen auch Fowler, der ›Modus‹ als eine Art akzidentielle Gattungseigenschaft beschreibt, wie sie etwa im Begriff des ›lyrischen Dramas‹ zum Ausdruck kommt. Ein solches akzidentielles Einkreuzen sekundärer Gattungsbegriffe, die hier sehr stark an Staigers Begriffsgebrauch erinnert, ist allerdings wenig klar und potenziert die Probleme; Fowler, S. 106ff.

<sup>61</sup> Vgl. dazu unten, »Die Medialität der Literatur«, S. 40ff.

<sup>62</sup> Vgl. auch die entsprechenden Bemerkungen von Gymnich/Neumann, S. 43.

#### 1.4 Mediacodes und Medienkanäle

Die Abgrenzung der Literatur über die Dimension der Medialität – sei damit nun Rede, Schrift oder Sprache gemeint – ist nach diesen Überlegungen problematisch, doch spielt die Medialität der Literatur eine entscheidende Rolle, wenn der Gegenstand in den weiteren Kontext einer Medienkommunikationstheorie eingeordnet werden soll. Die hier interessierende Vermittlung medien-theoretischer Überlegungen mit den klassischen gattungstheoretischen Konzepten ist weitgehend ungeklärt und stellt damit ein zentrales Theoriedefizit dar. Dieses Defizit ist nicht zuletzt eines der Anwendbarkeit. Während auf der Ebene der umfassenden Theoriebildung etwa im Rahmen der Systemtheorie Niklas Luhmanns universalistische Konzepte entwickelt werden, die im Sinne einer ›Medienkulturwissenschaft‹ für die Literaturwissenschaft spezifiziert wurden,<sup>63</sup> ist eine Integration solcher Konzepte auf der mittleren Ebene zwischen Theorieentwurf und historischer Anwendung ein weitgehend offenes Problem.<sup>64</sup> Im folgenden werden medientheoretische Konzepte in dem Maß herangezogen und diskutiert, wie sie für die gattungstheoretischen Überlegungen im Bereich der Literatur relevant erscheinen. Dabei soll neben der gattungsgeschichtlichen auch die medienwissenschaftliche Anschließbarkeit prinzipiell gewährleistet werden.

Zunächst einmal ist der Medienbegriff selbst äußerst vielschichtig und meint in unterschiedlichen Disziplinen Unterschiedliches.<sup>65</sup> In der geläufigsten Bedeutung ist damit der publizistische Begriff der Massenmedien gemeint, der von Gerhard Maletzke bestimmt wurde als »technische Instrumente oder Apparate, mit denen Aussagen öffentlich, indirekt und einseitig an ein disperses Publikum verbreitet werden«. <sup>66</sup> Dies meint ein spezifisches sozialhistorisches Faktum und keine universelle kommunikationstheoretische Dimension. Vor allem bezieht er sich auf Techniken und auf Institutionen der modernen Kommunikationsindustrie. Allgemeiner definiert Roland Posner ein Medium als ein »System von

---

<sup>63</sup> Vgl. z.B. Siegfried J. Schmidt: Medien, Kultur: Medienkultur. In: Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg. Hg. von Werner Faulstich. Göttingen 1991, S. 30–50; Jörg Schöner: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft – Medienkulturwissenschaft. Probleme der Wissenschaftsentwicklung. In: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Hg. von Renate Glaser und Matthias Luserke. Opladen 1996, S. 192–208.

<sup>64</sup> Niels Werber: Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation. Opladen 1992, bes. S. 21–27.

<sup>65</sup> Vgl. dazu Helmut Schanze: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. München 1974; Fred Inglis: Media Theory. An Introduction. Oxford, Cambridge, Mass. 1990; Werner Faulstich: Medientheorien. Göttingen 1991; Daniela Kloock, Angela Spahr: Medientheorien. Eine Einführung. München 1997; Dieter Mersch: Medientheorien zur Einführung. Hamburg 2006.

<sup>66</sup> Gerhard Maletzke: Einführung in die Massenkommunikationsforschung. Berlin 1972, S. 35f.; vgl. dazu Schanze: Medienkunde, S. 27ff.; Faulstich, S. 102–111; für eine Kritik: Roland Posner: Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation. In: Zeitschrift für Semiotik 7 (1985) 235–271, S. 154f.

Mitteln für die Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen, das den in ihm erzeugten Zeichenprozessen bestimmte gleichbleibende Beschränkungen auferlegt«. <sup>67</sup> Über diese Bestimmung differenziert er Medienbegriffe unterschiedlicher Systemzusammenhänge, z.B. biologische, die nach Kriterien der Sinnesmodalität (visuell, akustisch, usw.) unterschieden werden, technologische nach den verwendeten Apparaten, soziologische nach Institutionen oder code-bezogene nach dem Code. <sup>68</sup> Dabei zielt die gebräuchliche Rede von einem Medium wie Radio auf bestimmte Konstellationen dieses Feldes, so etwa auf eine bestimmte Übertragungstechnik (Rundfunk), die eine bestimmte Codierung (analoge Schallaufzeichnung) für eine bestimmte physische Kontaktmaterie (Radiowellen) nutzt, um auf bestimmte Sinnesorgane (Ohr) einzuwirken, und zwar im Rahmen einer entsprechenden Institution (Rundfunkanstalt).

Eine für die Gattungsdiskussion nützliche begriffliche Vereinfachung dieser Zusammenhänge stellt die überkommene informationstheoretische Unterscheidung von Code und Kanal dar. <sup>69</sup> Sie beruht ursprünglich auf dem mehrgliedrigen Modell der Informationsübermittlung von Shannon und Weaver. <sup>70</sup> Für unsere Zwecke interessiert vor allem die Frage, in welcher Weise sich die materiale Beschaffenheit von Übertragungskanälen, also der Trägermaterialien, auf die Wahl von Codes und damit eben auch von Gattungen auswirkt. Der Code meint eine Zeichenkonvention der Kommunikanten, der Kanal den natürlichen oder technischen Träger der Signale (den sekundären Träger, z.B. das Papier) oder auch die physischen Signaleigenschaften (den primären Träger, z.B. die Tintenschrift), <sup>71</sup> die man auch in ›materielle‹ und ›energetische‹ Träger unterteilen kann. <sup>72</sup> Der Begriff des Mediums wird sowohl für die physischen Sekundärträger als auch für die Primärträger und schließlich noch für die verwendeten Codes (z.B. die Schrift als Zeichensystem) gebraucht. Diese Mehrdeutigkeit des Medienbegriffs soll im folgenden explizit gemacht werden, indem von einem

---

<sup>67</sup> Posner, S. 255.

<sup>68</sup> Posner, S. 255–258. Insgesamt nennt Posner sechs verschiedene Medienbegriffe, außer den genannten ist das noch der physikalische (Kontaktmaterie) und ein kulturbezogener (Textsorte). Dass Gattungen und Textsorten hier als Medien erscheinen, wird von Posner nicht weiter ausgeführt und von mir hier nicht weiterverfolgt. Eine ähnliche Begriffsverwendung kehrt im Rahmen der Luhmannschen Medienkonzeption wieder.

<sup>69</sup> Hans-Joachim Flechtner: *Grundbegriffe der Kybernetik. Eine Einführung.* Stuttgart <sup>5</sup>1970, S. 20f.; auch: Schanze: *Medienkunde*, S. 23f.

<sup>70</sup> Claude E. Shannon, Warren Weaver: *The mathematical theory of communication.* Urbana, Ill. 1998 [1949]; Flechtner, S. 16–24, bes. S. 19f.

<sup>71</sup> Flechtner, S. 159.

<sup>72</sup> Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik.* Stuttgart 1985, S. 130; Flechtner, S. 143f.; Hans J. Wulff: *Medium und Kanal.* In: *Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik 10* (1979) 38–67; Karin Böhme-Dürr: *Technische Medien der Semiose.* In: *Semiotik. Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur.* Hg. von Roland Posner, Klaus Robering, Thomas A. Sebeok. 1. Teilbd., Berlin, New York 1997, S. 357–384, hier: S. 363–365.

zweipoligen Medienbegriff ausgegangen wird, der einerseits Codes und andererseits Kanäle bzw. Kanalsysteme umfasst.<sup>73</sup>

Im Anschluss an seine Konzeption ›symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien‹, die gesellschaftliche Phänomene wie Macht und Geld, Wahrheit und Liebe erfassen sollen, hat Niklas Luhmann einen sehr abstrakten Medienbegriff entworfen, der auf den verschiedensten Ebenen der Kommunikation zur Anwendung kommen kann. ›Medium‹ wird dabei korreliert mit dem Begriff der ›Form‹ und wird bestimmt als der ›Fall loser Kopplung von Elementen‹, während Formen ›in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente‹ gewonnen werden.<sup>74</sup> Daraus folgt, dass ein Medium Formen generiert, die auf einer nächsten Ebene selbst wiederum als Medium auftreten können. Diese anspruchsvolle Konzeption abstrahiert von materialen Übertragungsmedien und Kanälen und generiert einen stark universalisierten Medien- und Codebegriff. Die Möglichkeiten und Grenzen einer Umsetzung eines solchen Medienbegriffs auf so unterschiedlichen Ebenen wie der Sprachtheorie, der Gattungstheorie oder der Ästhetik ist noch kaum abzuschätzen.<sup>75</sup> Die entsprechenden Diskussionen waren bei Luhmann vor allem auf ›Codierungsfragen‹ des Kunstsystems konzentriert, werden aber verschiedentlich weiterentwickelt.<sup>76</sup> Das elastische Begriffspaar von Medium und Form läuft dabei allerdings Gefahr, einer Inflationierung zu unterliegen, wenn es auf jeden denkbaren Gegenstand anwendbar wird. Die extreme Generalisierung der Theorie kann dazu führen, dass man zunehmend hinter bereits erreichte Differenzierungsstandards der entsprechenden Disziplinen zurückfällt. Insofern wirkt die Applikation des Medien- und Formbegriffs auf sprach- und gattungstheoretische Gegenstandsbereiche so lange fragwürdig, als dem keine spezifische Explikation auf gegenstandsnäherem theoretischem Niveau mehr entspricht.<sup>77</sup>

Alle erwähnten Medienbegriffe sind literaturwissenschaftlich relevant. Gattungstheoretisch steht nun die Frage im Vordergrund, inwiefern literarische Gattungen – und damit die Literatur – selbst mediengebunden sind bzw. welchen Einfluss die Medialität etwa bei Medienwechseln auf Gattungen nimmt.<sup>78</sup>

<sup>73</sup> Wolfgang Raible spricht von ›Kombinationsmedien‹ und von ›Trägermedien‹, um die entsprechende Differenz zu fassen; Raible: *Wie soll man Texte typisieren?*, S. 66f.

<sup>74</sup> Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1995, S. 168f.

<sup>75</sup> Faulstich, S. 15f.; zum Konzept von Parsons: Stefan Jensen: *Talcott Parsons*. Eine Einführung. Stuttgart 1980, S. 164ff.; zu Luhmann: Harro Müller: *Systemtheorie und Literaturwissenschaft*. In: *Neue Literaturtheorien*. Eine Einführung. Hg. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen<sup>2</sup> 1997, S. 208–224.

<sup>76</sup> H. Müller, S. 218f.

<sup>77</sup> In diesem Sinn enttäuscht auch die Anwendung der Medium/Form-Dichotomie auf den Werk-Begriff bei Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur*. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1995, S. 48ff.

<sup>78</sup> Es sind Fragen, die auch Siegfried J. Schmidt für besonders interessant hält, nämlich solche »nach (Medien-)Gattungen, Medienwechsel und seinen Auswirkungen auf Medienfunktionen, der Rolle der Materialität von Medien, medienspezifischer Formen von Narrativität und Fiktion, Wandlungen von Produktions- und Rezeptionsbedingungen u.a.m.«; Schmidt: *Medien, Kultur*, S. 48. Für die Bedeutung des Medienwandels für die historische Entwick-

Zunächst einmal umschreibt die Medialität in einem gewissen Sinn den literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereich, und zwar über das Medium gesprochener und geschriebener Sprache, an das das Verständnis von Literatur gebunden ist. Literatur ist ein sprachliches Phänomen, wenn auch nicht ausschließlich. Andererseits kann Literatur und können literarische Gattungen sowohl mündlich als auch über ganz unterschiedliche technische Übertragungskanäle wie Manuskript, Buch, Zeitschrift, Rundfunk verbreitet werden. Die Beschreibung der spezifischen Medialität der Literatur legt eine Bezugnahme auf die Unterscheidung von Code und Kanal nahe, das heißt auf eine zweipolige Fassung des Medienbegriffs. Jörg Schönert spricht von ›Medialitäten‹ in bezug auf Schrift, Druck, Bild, gestaltete Objekte, Bilderfolgen/bewegte Bilder, Körperausdruck und Körperbewegung und Musik und im Unterschied dazu von ›Medien‹, in denen diese Medialitäten umgesetzt werden: im Buch, in der Zeitung/Zeitschrift, in Graphik, Malerei, Plastik, Fotografie, im Hörfunk, Film, Fernsehen, Video, auf der Bühne, in der szenischen oder technisch reproduzierten Vermittlung von Musik.<sup>79</sup> Die Beispiele entsprechen der Unterscheidung von Code und Kanal.

Für die Qualifizierung der Medialität literarischer Gattungen empfiehlt sich die Verwendung eines Medienbegriffs mittlerer Reichweite, der in diesem Sinn auf die historische Medienkommunikation bezogen bleibt. Dabei interessiert vor allem die Zuordnung von unterschiedlichen Zeichensystemen bzw. Codes zu bestimmten Kommunikationskanälen. Es sollen Aussagen der Art gemacht werden, dass der materielle Zeichenträger Papier als Kanal graphisch-visuelle Codes wie Bilder und Schriften aufnehmen und damit auch kombinieren kann oder dass Schriftcodes auf Papier und durch zusätzliche Codierung auch telegraphisch, im Fernsehen oder im Internet übermittelt werden können, nur mühsam buchstabierend aber per Telefon. Um solche Aussagen machen zu können, eignet sich die bereits zitierte Mediendefinition von Posner, gemäß der ein Medium bestimmt wird als ein »System von Mitteln für die Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen, das den in ihm erzeugten Zeichenprozessen bestimmte gleichbleibende Beschränkungen auferlegt«.

Vor diesem Hintergrund kann man nun vereinfachend Codes und Kanäle unterscheiden. Der Begriff des Codes kennt innerhalb der Semiotik ähnlich differierende Definitionen, wie der des Mediums. So bezeichnet er im engeren Sinn eine Zuordnungsrelation zwischen Zeichen- oder Elementmengen – eine Übersetzungsregel –,<sup>80</sup> in anderer Bedeutung lediglich einen Zeichenvorrat bzw. ein System von Elementen.<sup>81</sup> Man kann so von einem (Medien-) Code als einem System von Elementen sprechen, das einem (Übertragungs-) Kanal zugeordnet

---

lung des Gattungssystems vgl. Helmut Schanze: Zur Konstitution des Gattungskanons in der Poetik der Renaissance. In: Renaissance-Poetik. Hg. Plett 1991, S. 177–196.

<sup>79</sup> Schönert, S. 204.

<sup>80</sup> »Thus a code is a set of substitution equations comprising the interface component of a translation algorithm«; Gavin T. Watt, William C. Watt: Codes. In: Semiotik. Hg. Posner u.a. 1997, S. 404–414, hier: S. 404.

<sup>81</sup> Nöth, S. 179f.

werden kann, dessen Beschränkungen möglicher Elemente der Code gerecht wird. Bezüglich weiterer Codes, die dem gleichen Kanal gerecht werden, kann man sagen, dass die Codes *kanaläquivalent* sind.<sup>82</sup> Im obigen Beispiel gilt dies für Schrift und Bild. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass diese Redeweise von technischen Spezifikationen weitgehend absieht, indem sie die zusätzlichen Codierungen, die das Kanalsystem vornimmt, also im Fall der elektronischen Medien die Binärcodes zur elektrischen Übertragung von Schrift oder die Digitalisierung von Bildern und Tönen in dem Maße vernachlässigt, als diese für die Frage der Gattungskonstitution keine unmittelbare Relevanz gewinnen.<sup>83</sup> Wie das Beispiel Hypertext zeigt, kann eine solche Relevanz allerdings jederzeit eintreten, indem entsprechende Möglichkeiten eines Mediums ausgenutzt werden. Auf der Ebene einer geringeren, sinnlich noch unmittelbar erfahrbaren Codierung sind solche Möglichkeiten denn auch in entsprechendem Maße relevant, wie im Fall von Bildern die Unterschiede einer Codierung als Zeichnung, Gemälde, Holzschnitt oder Kupferstich deutlich werden lassen. Nicht die tatsächliche Materialität der Kanäle wird zum Ausgangspunkt von Gattungen, sondern das sinnlich erfahrbare Substrat der Codes, das von diesen generiert wird.

Der Codebegriff ist in dieser Fassung asemantisch formuliert und kümmert sich nicht um Bedeutungen. Er bezeichnet einen Vorrat von Elementen, die erst durch einen Akt der signifikanten Zuordnung Zeichencharakter gewinnen. Hier interessiert lediglich, dass ein solch allgemeiner Codebegriff sowohl digitale als auch analoge Codes fassen kann, also sowohl Sprachcodes als auch graphische Codes oder Geräusche, wie sie auf Schallträgern übermittelt werden können. Ich fasse Kommunikationsmedien also als eine zweipolige Einheit aus (Medien-)Code und (Übertragungs-)Kanal. Gemäß dieser Unterscheidung basiert die Medialität der Literatur und der literarischen Gattungen in einer noch zu qualifizierenden Weise auf gesprochenen und geschriebenen sprachlichen Codes und kann über unterschiedliche Übertragungskanäle wie Manuskripte, Bücher, Reden, Gesangsvorträge, Theateraufführungen oder Rundfunkübertragungen übermittelt werden.

## 1.5 Die Medialität der Literatur

Ein Grundvoraussetzung der literarischen Medialität stellt das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit dar. Eine Beschränkung des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs auf schriftliche Textzeugnisse ist sowohl

---

<sup>82</sup> Vgl. die Rede von einer ›Komplementarität der Medien‹, auf die Posner verweist: Posner, S. 258 und 264 Anm. 33; zu ›kanalgerechten Codes‹: Flechtner, S. 145.

<sup>83</sup> Koch schlägt vor, die elektronische ›Tiefenschicht‹ nichtgraphischer Repräsentation als ›Submedium‹ zu bezeichnen, da sie dem Rezipienten nicht direkt gegenübertritt; Peter Koch: Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste. In: Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes. Hg. von P. Koch und Sybille Krämer. Tübingen 1997, S. 43–81, hier: S. 76.

angesichts des breiten Fundaments mündlicher Dichtung als auch angesichts der Wiederkehr des Gesprochenen in den modernen technischen Medien unangemessen. Dann aber stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von mündlichen zu schriftlichen Sprachäußerungen, das dem Verhältnis von mündlichen und schriftlichen literarischen Äußerungen vorausliegt. Zahlreiche literarische Gattungen haben ihren Ursprung in oralen Traditionen, und so ist die Frage nach der Bedeutung des Mediensprungs in die Schrift zentral.

Die Debatte um das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist alt und sie hat durch die medienwissenschaftliche Wende der Kulturwissenschaften neue Brisanz erhalten. Sie ist zugleich verwickelt und umfasst sehr unterschiedliche Aspekte. Gemäß einer tief verwurzelten *opinio communis*, die bis auf Aristoteles zurückverfolgt wurde, sah man das Wesen der Schrift lange Zeit vor allem in ihrem Verweischarakter auf die gesprochene Sprache begründet. Man verstand die Schriftzeichen ausschließlich als Verweise auf gesprochene Laute oder Worte, was ihre eigene Medialität vernachlässigbar erscheinen ließ. Seit längerem ist dagegen die Bedeutung der geschriebenen Sprache als einer eigenen Existenzform von Sprache stärker in den Vordergrund getreten.<sup>84</sup> Schrift muss demnach nicht in jedem Fall auf gesprochene Sprache verweisen. Sie kann sowohl in ikonischer als auch in konventioneller Weise redeunabhängig referieren, wofür die Geschichte der Schrift zahlreiche Beispiele liefert. Im Anschluss an Konrad Ehlich hat Hartmut Günther dies in einem Modell dargestellt, in dem sowohl das Schrift- wie das Lautzeichen eine referentielle Beziehung zur Objektwelt unterhält, zu der eine Wechselbeziehung des Schriftzeichens zum Lautzeichen hinzutritt. Er bezeichnet dies als die ›Ambivalenz‹ des schriftlichen Zeichens.<sup>85</sup> In ähnlichem Sinn beschreibt Elisabeth Feldbusch die ›Phonetisierung‹ der Schrift als die nachgeordnete Schaffung einer Zuordnung zwischen Schriftzeichen und Laut bzw. Graphem und Phonem, die das Wesen der Schrift als einer eigenständigen Existenzform von Sprache nicht beeinträchtigt.<sup>86</sup>

Einen anderen Weg hat Peter Koch eingeschlagen, indem er terminologisch zwischen graphischen Aufzeichnungen und Schrift in einem engeren Sinn unterscheidet. Linien, Bilder und nichtikonische Marken als körperexterne, statische mediale Praktiken bezeichnet er als *Graphé* im Unterschied zur *Phoné* – dem Laut. Beides sind anthropologische *primi dati*.<sup>87</sup> Während die *Phoné* primäres Medium der menschlichen Sprache ist, bildet die *Graphé* ein davon unabhängiges Verfahren materialer Aufzeichnung. Koch verfolgt nun die historische Entwicklung der graphischen Aufzeichnungsverfahren bis zu dem Punkt, an dem die *Graphé* sprachliche Zeichen (und nicht nur Konzepte) und schließ-

<sup>84</sup> Elisabeth Feldbusch: *Geschriebene Sprache. Untersuchungen zu ihrer Herausbildung und Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin 1985, S. 384 und *passim*.

<sup>85</sup> Hartmut Günther: *Charakteristika von schriftlicher Sprache und Kommunikation*. In: *Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur und Entwicklung schriftlicher Sprache*. Hg. von Klaus B. Günther und H. Günther. Tübingen 1983, S. 17–39, hier: S. 25 und 39.

<sup>86</sup> Feldbusch, S. 384.

<sup>87</sup> Koch: *Graphé*, S. 47ff.

lich sogar ganze sprachliche Texte zu notieren erlaubt.<sup>88</sup> Erst an dieser Stelle spricht er von Schrift.<sup>89</sup> Diese Differenzierung ermöglicht eine Antwort auf den Phonozentrismus-Vorwurf: auf anthropologischer Ebene, wenn also Schrift in Wahrheit die *Graphé* meint, rennt dieser Vorwurf offene Türen ein, da die graphische Aufzeichnung als anthropologische Gegebenheit ein eigenständiges und primäres Medium kommunikativer Praxis darstellt; für Schrift als historische Innovation dagegen, bei der die graphischen Zeichen auf die Lautsprache verweisen, ist der Primat der *Phoné* unanfechtbar (60).<sup>90</sup>

Neben dieser auf die Sprach- und Schriftentwicklung bezogenen Argumentation berührt die Frage nach dem Verhältnis von Schrift- und Lautsprache ein strukturelles Problem.<sup>91</sup> Literaturwissenschaftlich ist vor allem dieses relevant. Strukturell kann man einen Mischcharakter aller Schriftsysteme zwischen Lautrepräsentation (Logographie) und Bedeutungsrepräsentation (Ideographie) nachweisen, dessen einfachste Ebene darin besteht, dass alphabetische Schriftsysteme nicht nur mit Graphemen arbeiten, die auf die Lautebene der Sprache bezogen sind, sondern auch mit Bedeutungszeichen, die unter Umgehung der Lautebene referieren, z.B. ›2CV‹, das in unterschiedlichen Sprachen unterschiedliche Lautnamen trägt, die auf das eigenständig bedeutungsvolle Schriftzeichen (im Sinne von Ideogramm) verweisen.<sup>92</sup> Außerdem gilt, dass eine Alphabetschrift, die zunächst lautbezogen ist, prinzipiell immer auch weiteren semiotischen Prozessen offen steht, die diese Lautrepräsentation überlagern können. Gerade in künstlerischen Verwendungsweisen geschieht dies oft, indem Schriftzeichen etwa als Bildelemente verwendet werden wie in visueller Poesie oder in schriftmagischen Praktiken.<sup>93</sup>

Die Komplexität dieser Verhältnisse legt es nahe, auch für die Frage mündlicher und schriftlicher Literatur auf eindimensionale Formeln zu verzichten und weder einen phonozentrischen noch einen grammazentrischen Literaturbegriff

<sup>88</sup> Vor allem unter Bezug auf die Arbeiten von Denise Schmandt-Besserat: *Before Writing*. Vol. I: *From Counting to Cuneiform*. Foreword by William W. Hallo. Austin, Tx. 1992, und Harald Haarmann: *Universalgeschichte der Schrift*. Frankfurt a.M., New York 1991; vgl. Koch: *Graphé*, S. 50ff.

<sup>89</sup> Koch: *Graphé*, S. 58; Anm. 32 für eine Kritik an Felbusch.

<sup>90</sup> Vgl. zum Primat der gesprochenen Sprache vor der geschriebenen außerdem Günther, S. 17f.; Wolfgang Klein: *Gesprochene Sprache – geschriebene Sprache*. In: *LiLi* 59 (1985) 9–35, hier: S. 9; Peter Koch, Wulf Oesterreicher: *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*. In: *RJb* 36 (1985) 16–43, hier: S. 25f.; Helmut Glück: *Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 32.

<sup>91</sup> In einer eingängigen Studie hat Helmut Glück die Geschichte der Autonomie- und der Abhängigkeitstheorien zum Verhältnis der schriftlichen zur mündlichen Sprachform innerhalb der Sprachwissenschaften dargestellt. Seine Arbeit zeigt insgesamt, dass sowohl die Abhängigkeits- wie die Autonomiethese bestimmte Aspekte des Verhältnisses wiedergibt, das wiederum selbst Teil einer sozialen Praxis und damit auch der historischen Veränderung ist; Glück, S. 57–110.

<sup>92</sup> Glück, S. 27 und 107.

<sup>93</sup> Glück, S. 203–250, behandelt Beispiele dafür unter dem Titel »Sekundäre Funktionen der geschriebenen Sprachform«.

zu forcieren. Wie man sprachwissenschaftlich von zwei Existenzformen der Sprache bzw. von einer mündlichen und einer schriftlichen Sprachform ausgehen kann, deren wechselseitige Beziehung in ihrer Komplexität zu analysieren bleibt, so empfiehlt es sich auch für die Literatur und die literarischen Gattungen, von zumindest zwei literarischen Codes auszugehen, die in unterschiedlicher Weise interdependent sind, von mündlichen und von schriftlichen Literaturformen.

Schriftlichkeit und Mündlichkeit stellen demnach je eigene Existenzformen des Literarischen dar, die in starker, aber qualifizierter Weise interdependent sind, ohne aufeinander reduzierbar zu sein. Eine solche Betrachtungsweise erlaubt die angemessene Berücksichtigung medialer Spezifika der jeweiligen Codes. So kann man sagen, dass die beiden Existenzformen der Sprache Codes im Medium des akustischen und des optischen Kanals darstellen, die *kanaläquivalent* zu anderen Arten von auditiv bzw. visuell wahrnehmbaren Codes sind.<sup>94</sup> Dies wird verständlich, wenn man sich vor Augen hält, dass kommunikative *face-to-face*-Konstellationen durch eine relativ umfassende mehrkanalige Kommunikation gekennzeichnet sind, die stets auch Intonation und Gestik, Stimmmodulation und Körperbewegung sowie alle weiteren Ausdrucksmöglichkeiten und Sinneswahrnehmungen umfasst, die in einer Situation der interpersonellen Präsenz möglich sind.<sup>95</sup> Eine Kommunikation der interpersonellen Präsenz ist in diesem Sinne stets *multimedial*, wobei der Begriff hier keine apparativen Medien impliziert wie bei der geläufigen Verwendung, sondern auf die Vielzahl der aktiven Sinnesmodalitäten bezogen ist.<sup>96</sup> Die Umcodierung des derart ganzheitlich sprachbezogenen Verhaltens zur medialen Übermittlung bildet nun einen Filter, der die Elemente auf solche beschränkt, die vom jeweiligen Medium unterstützt werden. Eine sehr starke Abstraktion von allen nonverbalen und außersprachlichen Momenten stellt beispielsweise die Umcodierung des Sprechbaren in diskrete – digitale –<sup>97</sup> Schriftzeichen dar. Eine andersgeartete Beschränkung der codierbaren Elemente findet bei technischen Medien statt, die den akustischen Kanal analog unterstützen, die also die Kommunikation sämtlicher akustischer Phänomene stimmlicher, natürlicher und artifizierlicher Natur von Sprache über Gesang und Musik bis hin zu Geräuschen übermitteln können, andere aber nicht.

Zur Beschränkung der kommunizierbaren Elemente treten medienspezifische Ergänzungen hinzu, die man als kanaläquivalent bezeichnen kann: im Fall der aufs Akustische beschränkten gesprochenen Sprache wären dies andere

---

<sup>94</sup> Klaus Landwehr: Der optische Kanal. In: Semiotik. Hg. Posner/Robering/Sebeok 1997, S. 288–294; Gerhard Strube, Gerda Lazarus: Der akustische Kanal. Ebd., S. 294–300.

<sup>95</sup> Klein, S. 17ff. (zum Wegfall der Prosodie) und S. 19ff. (zur Situationsgebundenheit); Posner, S. 236–244 (für eine Einteilung der Arten des sprachbezogenen Verhaltens); Riccardo Luccio: Body behavior as multichannel semiosis. In: Semiotik. Hg. Posner u.a. 1997, S. 345–356.

<sup>96</sup> Posner, S. 255.

<sup>97</sup> Zur Unterscheidung digital vs. analog Schanze: Medienkunde, S. 42ff.; im Anschluss an Flechtner, S. 145f.

akustische Phänomene bzw. Codes, die über den gleichen Kanal übertragen werden können. Man hat diese unterteilt in mediale Codes – die auch in der interpersonalen Kommunikation vorkommen, im Fall akustischer Medien also etwa Musik – und in medienspezifische Codes – die dort nicht vorkommen, wie etwa akustische Verfremdungen.<sup>98</sup> Daraus ergeben sich komplexe Kombinations- und Gestaltungsmöglichkeiten, die medienspezifisch sind und wiederum nur bedingt in andere Medien überführt werden können.

Entsprechend gilt dies für geschriebene Sprache. Sie ist in ihrer lautabbildenden – phonographischen – Funktion durch die Möglichkeiten des Schriftcodes eingeschränkt. Zugleich kommt sie im Rahmen ihres Aufzeichnungsmaterials bzw. ihres Kanals in Kontakt mit andersgearteten kanaläquivalenten Codes. Auf Papier beispielsweise können Symbole und Bilder, Graphien und Ornamente, Begriffszeichen oder ikonische Zeichen wiedergegeben und mit der geschriebenen Sprache kombiniert werden.<sup>99</sup> Als medienspezifische Codes kommen mikro- und makrotypographische Gestaltungsmittel hinzu.<sup>100</sup> Nicht zu vergessen ist die technische Spezifität des Trägermaterials selbst, etwa die Papiersorte und die technische Verarbeitung, was ebenfalls eine Codefunktion annehmen kann, indem z.B. eine bestimmte Wertigkeit signifiziert wird. Die geschriebene Sprache – und mit ihr die Literatur – tritt mit all diesen Phänomenen in Kontakt und geht Kombinationen mit ihnen ein. Neben Gestaltungsfragen, zu denen auch die graphische Anordnung lyrischer Texte gehört, muss man nur an die gewaltige Bedeutung von Bild-Text-Kombinationen innerhalb der Landschaft der Printmedien denken. Die ebenfalls zu nennende visuelle Poesie bildet im Vergleich dazu sogar nur ein Randphänomen.

Im Rahmen von Übertragungsmedien können also prinzipiell verschiedene Codes übertragen und damit auch kombiniert werden. Solche Kombinationen können nicht eigentlich als multimediale Kommunikationen bezeichnet werden. Deshalb muss grundsätzlich zwischen mehrkanaligen ›multimedialen‹ Medien wie Fernsehen oder Multimedia-PCs und mischcodierten Kommunikationen unterschieden werden.<sup>101</sup> Irina O. Rajewsky unterscheidet drei Phänomenbereiche des ›Intermedialen‹ und spricht neben dem ›Medienwechsel‹, also beispielsweise Verfilmungen, und ›intermedialen Bezügen‹, also beispielsweise einer ›filmischen Schreibweise‹, hier von ›Medienkombinationen‹.<sup>102</sup> Diese

<sup>98</sup> Karin Böhme-Dürr: Wie wirken medienspezifische Darstellungsformen auf Leser, Hörer und Zuschauer? In: Zeitschrift für Semiotik 9 (1987) 363–395, hier: S. 364.

<sup>99</sup> Vgl. für eine Analyse solcher Wechselwirkungen z.B. Michael Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Hg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 368–384.

<sup>100</sup> Böhme-Dürr: Wie wirken medienspezifische Darstellungsformen?, S. 369–371 und *passim*.

<sup>101</sup> Posner, S. 258ff., legt den Begriff ›multimedial‹ auf den Einbezug mindestens zweier Sinnesmodalitäten fest und bezeichnet die Kombination von Codes nicht als multimedial; eine Terminologie für die von mir so genannten Mischcodierungen bietet er nicht an. Raibles bereits erwähnte ›Kombinationsmedien‹ meinen ›Sprache in der Kombination mit Metrum, *Rhythmus*, Musik, Mimik, Gestik‹, bleiben in ihrem genauen Anwendungsbereich aber noch unklar; Raible: Wie soll man Texte typologisieren?, S. 66f.

<sup>102</sup> Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel 2002, S. 15–18.

werden bestimmt als »die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-) Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.« (S. 15). Der Hinweis auf die Präsenz der Materialität ist noch dahingehend zu ergänzen, dass es sich häufig gerade um die Präsenz distinkter medialer Codes in ein und demselben Trägermedium handelt. Solche Kombinationen beherrschen die moderne Medienlandschaft, wie die Kombination von Rede und Musik im Rundfunk, von Schrift und Bild in den Printmedien, von Rede, Geräusch und bewegtem Bild in Film und Fernsehen und schließlich von all diesen Codes im Internet oder auch auf dem Theater zeigt.

Vor diesem Hintergrund ist nun aber die enge theoretische Fixierung des Begriffs der Literatur auf die geschriebene Sprache obsolet. Gerade gattungstheoretisch wird augenscheinlich, dass zahlreiche Gattungen auf der Basis von Medienkombinationen, von Misch- und Mehrfachcodierungen entstehen. Ich verstehe unter *Mischcodierungen* hier die Kombination unterschiedlicher Codes innerhalb einer Kommunikation wie bei Bild-Text-Gattungen, unter *Mehrfachcodierungen* die Überlagerung von Codes innerhalb einer Kommunikation wie die Verwendung von geschriebener Sprache zur bildlichen Darstellung in visueller Poesie. Zusammenfassend kann man beide Varianten als *pluricodierte* Mediengattungen im Unterschied zu *unicodierten* bezeichnen – in Anlehnung an den verschiedentlich gebrauchten Begriff der ›Plurimedialität‹.<sup>103</sup>

Zu den Pluricodes zählen die Lieder mit sprachlichem und musikalischem Code, die Dramen mit ihrem Bezug zu einer gleichsam multimedialen (mehrkanaligen) Aufführungssituation, die mehrere Sinnesmodalitäten und diesbezügliche Codes einbezieht. Diese Gattungen entziehen sich gerade wegen der damit

---

<sup>103</sup> Rajewsky, S. 15. Für Pluricodephänomene wird auch der Begriff der Intermedialität verwendet, der in Analogie zur Intertextualität oft auf medienübergreifende Phänomene aller Art zielt, beispielsweise auf die Thematisierung oder die Evokation medienfremder Codes wie außersprachlicher auditiver oder visueller Phänomene in geschriebener Sprache. Vgl. ebd., S. 6–10; Thomas Eicher: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Intermedialität: Vom Text zum Bild. Hg. von Thomas Eicher und Ulf Bleckmann. Bielefeld 1994, S. 11–28; weitere Veröffentlichungen zum Thema: Dick Higgins: Horizons: The poetics and theory of intermedia. Carbondale, Ill. 1984; Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality. Ed. by János S. Petőfi and Terry Olivi. Berlin 1994; Peter Wagner: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In: Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality. Ed. by P. Wagner. Berlin, New York 1996, S. 1–42; Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster 1996; Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hg. von Jörg Helbig. Berlin 1998, S. 14–30; Wilhelm Füger: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Ebd., S. 41–57; Werner Wolf: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Hg. von Herbert Foltinek. Wien 2002, S. 163–192; Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Hg. von Erika Greber und Roger Lüdeke. Göttingen 2004.

