

Reihe
Germanistische
Linguistik

209

Herausgegeben von Helmut Henne, Horst Sitta
und Herbert Ernst Wiegand

Almut Vierhufe

Parodie und Sprachkritik

Untersuchungen zu Fritz Mauthners
»Nach berühmten Mustern«

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1999



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Vierhufe, Almut:

Parodie und Sprachkritik : Untersuchungen zu Fritz Mauthners »Nach berühmten Mustern« / Almut Vierhufe. – Tübingen : Niemeyer, 1999
(Reihe Germanistische Linguistik ; 209)

ISBN 3-484-31209-2 ISSN 0344-6778

D84

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 1999

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: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Buchbinder: Nädle Verlags- und Industriebuchbinderei, Nehren

Inhalt

Vorwort	VII
1 Einleitung – zur Einordnung und zum Gegenstand des Themas	1
1.1 „Vermauthnerung“? Zur Forschungsliteratur über Fritz Mauthner	1
1.2 Zur Quellenlage, Vorgehensweise und Zielsetzung der Arbeit	6
1.2.1 Quellenlage	6
1.2.2 Vorgehensweise und Zielsetzung	7
2 Theoretische Präliminarien	13
2.1 Variationen eines Begriffs – von der Antike bis zum Barock	13
2.2 Zur Methode und Struktur literarischer Parodien	19
2.3 Bewertungen	22
2.4 Parodie und sprachlich-literarischer Wandel	27
2.5 Parodie und Verwandtes	29
2.6 Zur Analyse parodistischer Texte – Interpretationsansätze und Terminologie	32
2.6.1 Parodie und Vorlage	33
2.6.2 Termini technici	36
2.6.3 Intention – Rezeption – Wirkung	38
3 Stellungnahmen – Fritz Mauthners Dichtungsbegriff	41
3.1 Gottfried Keller	41
3.2 Ludwig Anzengruber	44
3.3 Naturalismus	46
4 „Nach berühmten Mustern“	51
4.1 „[...] eine glänzende Waffe“ – Fritz Mauthners Theorie der Parodie	51
4.2 Streitsache Dorfgeschichte – Berthold Auerbach	55
4.3 Historisierende Dichtung der Gründerzeit	69
4.3.1 Gustav Freytag	71
4.3.2 Georg Ebers	81
4.3.3 Richard Wagner	93
4.4 Im Schatten von Klassik und Romantik.....	108
4.4.1 Paul Heyse	108

VI

4.4.2	Robert Hamerling	129
4.5	Von „Unkunst“ und „Schundliteratur“? E[ugenie] Marlitt	150
4.6	Noch einmal: Naturalismus	168
5	„Griffe und Kniffe der Technik“ – zur Methode, Struktur und Rezeption von Mauthners Parodien	187
5.1	Inhaltliche Aspekte	188
5.2	Sprachlich-stilistische Aspekte	194
5.3	Intention – Rezeption – Wirkung	200
5.3.1	Intention	200
5.3.2	Rezeption	205
5.3.3	Wirkung	213
6	Stilkritik und Sprachkritik	221
6.1	Stil versus Manier	221
6.2	Parodie als Sprachkritik?	227
7	„Ein bleibendes Buch“? Schlußbetrachtung und Ausblick	235
8	Chronologische Anordnung und Kurzcharakteristik von Mauthners Parodien	239
9	Literatur	251
9.1	Quellen, Briefe und zeitgenössische Texte (bis 1930)	251
9.2	Zeitgenössische Rezensionen und Veröffentlichungen zu Mauthners Werken (Auswahl)	263
9.3	Sekundärliteratur	266
10	Register	279

Vorwort

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen Fritz Mauthners literarische Parodien, die zwischen 1878 und 1884 entstanden und zunächst als anonyme Feuilletons im „Deutschen Montagsblatt“ Berlin veröffentlicht wurden. Die Ergebnisse der sprachlichen und inhaltlichen Analyse der Parodien zeigen Mauthner – Verfasser umfangreicher sprachkritischer Werke – bereits in seinen Parodien als einen kenntnisreichen Zeit-, Kultur- und vor allem Stilkritiker, so daß seine frühen literarischen Karikaturen als Vorstufe zu seiner späteren erkenntnistheoretisch orientierten Sprachskepsis gelesen werden können.

Diese Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner im Oktober 1998 vom Fachbereich für Philosophie und Sozialwissenschaften der Technischen Universität Braunschweig angenommenen Dissertation. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Professor Helmut Henne. In seinen Seminaren zur Literatursprache und Sprachgeschichte wurde ich auf die enge Verbindung zwischen literarischer Stilistik und den verschiedenen Formen von Sprachkritik aufmerksam. Professor Henne hat die Arbeit auf allen ihren Stufen betreut, gefördert und begutachtet. Dank seiner Unterstützung wurde der Beginn der Arbeit durch ein Graduiertenstipendium des Landes Niedersachsen ermöglicht.

Danken möchte ich Professor Jost Schillemeit, der das Zweitgutachten verfaßte und mich in seinen literaturwissenschaftlichen Seminaren an der Technischen Universität Braunschweig lehrte, literarische Texte kritisch zu lesen.

Ich danke Frau Irmgard Kießling, Handschriftenabteilung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, und Frau Dr. Diane R. Spielmann, Leo Baeck Institut, New York, für die freundliche Hilfe bei der Suche und Bereitstellung unveröffentlichter Texte und Briefe Mauthners. Mein Dank gilt auch den Herausgebern der RGL für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe. Frau Dorothea Scherle hat mit großer Sorgfalt das Manuskript korrigiert und geholfen, stilistische Falten auszubügeln.

Von ganzem Herzen danke ich meiner Mutter Renate Patan und meinem Mann Wolfgang Germer. Ihnen beiden ist diese Arbeit gewidmet.

Berlin, im März 1999

A.V.

1 Einleitung – zur Einordnung und zum Gegenstand des Themas

1.1 „Vermauthnerung“? Zur Forschungsliteratur über Fritz Mauthner

Fritz Mauthner (1849–1923) war nicht nur zu seinen Lebzeiten eine umstrittene Persönlichkeit. Auch heute noch werden seine Werke in sprach- wie literaturwissenschaftlicher und auch in sprachphilosophischer Forschung kontrovers diskutiert. Bis in die späten achtziger Jahre dieses Jahrhunderts war er zudem fast ganz vergessen. Es existiert kaum eine Literaturgeschichte, die mehr als ein paar Sätze für Mauthner erübrigt. Meist wird er nur namentlich im Zusammenhang mit der Sonderstellung der Prager Deutschen Literatur und den sprachwissenschaftlichen Forschungen zum Prager Deutsch erwähnt. Wenn die Sprache auf Mauthner kommt, zeigt sich die Schwierigkeit, ihn und sein Werk wissenschaftlich zu klassifizieren und geistesgeschichtlich einzuordnen. So schreibt z. B. Ernst Alker in seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts:

Mit Darstellungen aus den sozialen Verhältnissen Böhmens begann der Königgrätzer Fritz Mauthner [...] recht verheißungsvoll durch die ausgesprochen sozialkritische Note seiner dem Naturalismus bereits nahestehenden Bücher. [...] Mauthner – als Parodist berühmt – schrieb später einige Gesellschaftsromane aus seiner Wahlheimat Berlin und trat als vielumstrittener philosophischer Schriftsteller hervor.¹

Auch Mauthners Zeitgenossen hatten Schwierigkeiten, sich ein scharfes Bild von Mauthners geistigem Ort zu machen. Sie kannten ihn als Romancier, als Parodisten, als Literatur-, Kultur- und Theaterkritiker renommierter Berliner Zeitungen und schließlich als Sprachkritiker und -philosophen. Je nach Ausgangspunkt des Interesses wurde der Schwerpunkt bei einer Beschäftigung mit Mauthner entweder auf seine literarischen und literaturkritischen oder auf seine sprach- und erkenntniskritischen Werke gelegt. Einer Kategorie war er nicht zuzuordnen:

Mauthner ist ganz Mauthner [...]. Er ist ein kluger und geistvoller Mann, aber es gibt einen seidenen Zeugstoff, den man, glaub ich, Changeant nennt. Es sieht ganz gut aus, aber man weiß nicht recht, ist es grün oder rot oder braun. Mauthner be-

¹ Vgl. Alker (1981), S. 627f.

schwört immer was herauf; aber wenn man eben sagen will: ‚Erlauben Sie mal‘, ist er schon wieder weg. [...] Ich komme zu keinem rechten Vergnügen. Mauthner ist der splendideste Gastgeber, aber auch zugleich der routinierteste Kellner, der einem den Teller schon wieder wegnimmt, wenn man eben anfangen will²,

schreibt Theodor Fontane im Dezember 1893 an Otto Brahm, und Alfred Kerr nennt Mauthner noch 1895 den „meistbesprochene[n] Literat Berlins“³, dessen Vielseitigkeit er ausdrücklich betont:

Wie Ahasverus von einem Pol zum andern ist er zwischen Kritik und Produktivität immer hin- und hergeschweift. Und wo er ein Mittelding zwischen beiden geben konnte, in literarischen Parodien, war er bisher am glücklichsten.⁴

Bekannt war Mauthner vielen. Martin Buber, Gustav Landauer, Ernst Mach, Rilke und Hofmannsthal sind nur einige der herausragenden Persönlichkeiten, mit denen Mauthner diskutierte und korrespondierte. Kein Geringerer als Ludwig Wittgenstein setzt ihm schon zu Lebzeiten einen buchstäblichen Gedenkstein⁵ und leitet damit die wissenschaftliche Diskussion um einen (möglichen) Einfluß Mauthners auf seine Sprachphilosophie ein.

Dem großen Bekanntheitsgrad, den Mauthner im späten 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts genießt, steht bis heute verhältnismäßig wenig wissenschaftliche Forschungsliteratur gegenüber. Bis 1929 – sechs Jahre nach Mauthners Tod – liegen lediglich drei Arbeiten über sein Werk vor⁶, von denen jedoch nur diejenige Walter Eisens sich wissenschaftlich und kritisch mit Aspekten der Sprachkritik Mauthners auseinandersetzt, während die Monographien von Max Krieg und Theodor Kappstein sich darauf beschränken, Grundgedanken und Thesen der Sprachkritik oder Inhalte der literarischen Werke Mauthners zusammenfassend und unkritisch lobpreisend wiederzugeben. Während der zwölf Jahre der nationalsozialistischen Diktatur wird Mauthner aufgrund jüdischer Religionszugehörigkeit völlig totgeschwiegen. Nur 1935 erscheint eine Wiener Dissertation, die sich ausschließlich Mauthners belletristischem Werk widmet, sich dabei aber größtenteils auf Inhaltsangaben der Romane und Erzählungen beschränkt und auf jede geistes- und stilgeschichtliche Einordnung Mauthners verzichtet.⁷

² Vgl. Fontane (1980/1982), Bd. 4, S. 313. [An Otto Brahm. 3.12.1893].

³ Vgl. Kerr (1997), S. 89.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Wittgenstein (1980), S. 33: „Alle Philosophie ist ‚Sprachkritik‘. (Allerdings nicht im Sinne Mauthners.)“.

⁶ Vgl. Krieg (1914), Kappstein (1926), Eisen (1929).

⁷ Vgl. Schott, Rosa (1935): Fritz Mauthner. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Romans. Phil. Diss. Wien. [Masch.]. Diese Dissertation war mir nicht zu-

Erst 1967 wird in einer Greifswalder Dissertation versucht, auf dem Hintergrund des sprachphilosophischen Werkes Mauthners philosophiehistorische Stellung im 19. Jahrhundert herauszuarbeiten, wobei der Schwerpunkt jedoch auf einer Gegenüberstellung von Mauthners Thesen mit ausgewählten Passagen aus Lenins „Materialismus und Empirio-kritizismus“ liegt, auf deren Basis Mauthner einer zum Teil recht einseitigen Beurteilung unterliegt.⁸ Erst Gershon Weiler unterzieht Mauthners sprachkritisches Werk mit seiner 1970 erschienenen Untersuchung „Mauthner's critique of language“ einer sachlichen und ausgewogenen Kritik, indem er vor allem das Verhältnis der sprachkritischen Thesen Mauthners zur Sprachphilosophie und Linguistik des 20. Jahrhunderts betrachtet. Weilers Verdienst ist es auch, noch vor seiner Monographie von 1970 durch mehrere wissenschaftliche Zeitschriftenaufsätze Mauthner in den fünfziger Jahren der völligen Vergessenheit entrissen zu haben.⁹ Nach Weilers Veröffentlichung von 1970 erfährt Mauthners Werk vermehrt wissenschaftliche Beachtung, wenn auch weiterhin in bescheidenem Rahmen. In kurzem Abstand erscheinen drei ausführliche Dissertationen, die nicht nur einzelne Aspekte der Sprachkritik Mauthners beleuchten, wie sie sich in den „Beiträgen zu einer Kritik der Sprache“ (1901/02), im „Wörterbuch der Philosophie“ (1910/11) und in „Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande“ (1920–23) finden, sondern vor allem versuchen, Mauthner in seiner Vielseitigkeit gerecht zu werden und ihm seine geistesgeschichtliche Stellung im späten 19. Jahrhundert zuzuweisen.¹⁰ Besonders hervorgehoben werden muß hier die Arbeit Joachim Kühns „Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk“, da hier zum ersten Mal in aller Ausführlichkeit und Präzision das gesamte Schaffen Mauthners unter biographischem Blickwinkel im Zusammenhang dargeboten und in einer nahezu vollständigen Bibliographie der Zugang zu den zum Teil recht abgelegenen und verstreuten Veröffentlichungen Mauthners ermöglicht wird. Der Monographie Kühns ist es wohl auch zu verdanken, daß sich seit den achtziger Jahren sowohl in der sprach- als auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung ein zunehmendes Interesse für Mauthner bekundet.¹¹ Das zeigt sich neben einer steigenden Zahl von wissenschaftlichen Essays über

gänglich. Erwähnung und eine kurze Beschreibung findet sie bei Kühn (1975), S. 346 und bei Eschenbacher (1977), S. 138f.

⁸ Vgl. Müller (1967).

⁹ Vgl. Weiler (1958), Weiler (1963), Weiler (1966).

¹⁰ Kühn (1975), Eschenbacher (1977), Arens (1984).

¹¹ Vgl. Gauger (1995), S. 40: „Ist Sprachkritik etwas Wichtiges? Der nicht unbedeutende Sprachkritiker Fritz Mauthner, der in diesen Jahren wiederentdeckt wird, nennt sie, ebenso schlicht wie pathetisch, ‚das wichtigste Geschäft der denkenden Menschheit‘.“

Mauthners Werk und dessen Nachwirkung in Linguistik, Sprachphilosophie¹² und Literatur¹³ des 20. Jahrhunderts, besonders in Form von Erstveröffentlichungen bzw. von kommentierten Ausgaben von Briefen und Manuskripten Mauthners¹⁴, die nicht nur für sein Werk allein, sondern auch für das gesamte zeitgenössische Umfeld, in dem er sich bewegte, von Bedeutung sind. Schwerpunkt der Betrachtungen bleibt jedoch Mauthners Sprachkritik, wie auch die 1995 in einem Sammelband erschienenen Beiträge zeigen.¹⁵

Bedeutsam ist, daß – wie die Durchsicht der Forschungsliteratur über Mauthner zeigt – keine Untersuchung über seine Parodien vorliegt. Nur Walter Eschenbacher, der seine Monographie in den Zusammenhang mit den literarischen Strömungen um 1900 stellt, kommt in einem, ausdrücklich als Exkurs gekennzeichneten, zweiseitigen Kapitel kurz auf Mauthners Parodien zu sprechen, ohne jedoch näher auf Technik, formal-stilistische Verfahrensweise, Intention und Rezeption einzugehen.¹⁶ Eine weitere, aber ebenfalls kurze Besprechung der Parodien findet sich in Joachim Kühns biographisch orientierter Arbeit.¹⁷

Diese Vernachlässigung ist um so erstaunlicher, da nahezu alle Publikationen über Mauthner, ob biographisch oder werkorientiert, den Beginn seiner Karriere als maßgeblicher zeitgenössischer Literaturkritiker mit dem Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner Parodien ansetzen, die einen für damalige Zeiten unglaublichen buchhändlerischen Erfolg hatten. So fordert ein „Schüler“ Mauthners 1879 unmittelbar nach der Veröffentlichung des ersten Parodiebändchens die „Vermauthnerung“¹⁸ des aktuellen literarischen Marktes: „Es muß Alles vermauthnert werden!“¹⁹

¹² Vgl. z. B. Berlage (1994), Bredeck (1984), (1990) und (1992), Kampits (1984) und (1990), Kurzreiter (1993), Walch (1995).

¹³ Vgl. z. B. Ben-Zvi (1980) und (1982), Dápia (1993), Eisendle (1989), Forderer (1992), Fuchs (1990).

¹⁴ Hier leisten Betz/Thunecke immer wieder Pionierarbeit. Vgl. auch Betz/Thunecke (Hrsg.) (1984), (1984/85), (1989) und (1992). Vgl. auch Delf/Schoeps (Hrsg.) (1994).

¹⁵ Vgl. Leinfellner/Schleichert (Hrsg.) (1995).

¹⁶ Vgl. Eschenbacher (1977), S. 16ff.

¹⁷ Vgl. Kühn (1975), S. 130–142.

¹⁸ Vgl. Schack (1879). „Vorwort“. S. VII.

¹⁹ Ebd. Eberhardt Gustav Schacks Parodiensammlung „Nach berühmten Schablonen“ ist eine direkte, spontane Reaktion auf Mauthners erstes Parodiebüchlein. Schack beruft sich in seinem Vorwort ausdrücklich auf Mauthners „Nach berühmten Mustern“, wenn er seine eigenen parodistischen Versuche rechtfertigt: „Es muß Alles vermauthnert werden!“ klagten die Nibelungenrecken in Walhall, und das Bühnenweihfestspiel wurde heruntertrilogiert und im Circus geritten. Und die Vermauthnerung ging vor sich über Alles, was eine kleinstädtische Leihbi-

Es existiert jedoch keine Analyse von Mauthners parodistischen Studien, die versucht, die literarische und kritische Qualität zu prüfen und die Motivation für die Auswahl der Opfer sowie die Gründe für die breite Rezeption und Wirkung im späten 19. Jahrhundert aufzudecken. Selbst in theoretischen Abhandlungen zum Begriff, zur Struktur und zur Funktion der literarischen Parodie, die mit Hilfe von Beispielen ihre Ergebnisse veranschaulichen, wird Mauthner – bis auf wenige Ausnahmen²⁰ –, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt. Die erste und letzte (von Mauthner autorisierte) Gesamtausgabe seiner Parodien erscheint 1897. Einzelne Parodien werden in neuere Parodieanthologien aufgenommen, in denen jedoch das Gesamt-„Bild der Litteratur“²¹ zwischen 1870 und 1890, das Mauthner in seinen Parodien spiegelt, nicht erkennbar wird.²²

Diese Lücke in der Mauthnerforschung möchte die vorliegende Arbeit schließen. Anhand der Ergebnisse historischer und moderner Untersuchungen zur Theorie der Parodie sollen Mauthners Parodien inhaltlich und sprachlich-stilistisch untersucht und in die sprach-, stil- und literarhistorische Situation des späten 19. Jahrhunderts eingeordnet werden. Auf der Basis der Resultate der einzelnen Analysen ist abschließend zu fragen, ob zwischen Mauthners Parodien und seiner Sprachkritik eine Verbindung besteht.

bliothek an Doubletten anzuschaffen einst der Mühe werth fand.“ (VII). Schack wählt für seine Parodien auch ähnliche Opfer aus: Heyse, Scherr, Bodenstedt, Die Gartenlaube, Marlitt; daneben aber auch Gerstäcker, Lassalle, von Hillern und Fritz Reuter. Seine Parodien leben jedoch nicht nur von der Nachahmung der Originale, sondern vor allem von der Imitation der parodistischen Studien Mauthners, was sie in ihrer überwiegend inhaltlichen Karikatur im Vergleich zu Mauthners Parodien als viel weniger treffsicher und pointiert erscheinen läßt.

²⁰ Vgl. Freund (1981), S. 8, 11, 84f., 88, 91f., vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 75f., 79, 102, 106, 133, 199f., 209.

²¹ Vgl. Mauthner (1897a), S. 5.

²² Freund/Freund-Spork (Hrsg.) (1988) nehmen in ihre Prosa-Parodien-Sammlung Mauthners Auerbach- und Marlitt-Parodie auf, S. 13–24. In Verweyen/Witting (Hrsg.) (1983) findet sich die Bodenstedt-Parodie (S. 99ff.) und in der 1989 von den gleichen Herausgebern veranstalteten Anthologie ist die Auerbach-, Marlitt-, Hartmann-, Wagner- und Freytag-Parodie abgedruckt. S. 175–180, 183–188, 189–194, 195–200, 204–207.

1.2 Zur Quellenlage, Vorgehensweise und Zielsetzung der Arbeit

1.2.1 Quellenlage

Textgrundlage der Untersuchung sind die insgesamt 22 Parodien, die Mauthner unter seinem Namen als kleine Sammlungen 1879, 1880 („Neue Folge“) und 1897 als „Gesamtausgabe“ veröffentlicht hat. In die Gesamtausgabe von 1897 sind neben den 20 Parodien der ersten und der zweiten Sammlung zusätzlich eine Victor Hugo- und eine Bret Harte-Parodie aufgenommen, die Mauthner 1884, sechs Jahre nach seinem parodistischen Debüt, einzeln im fünften Band der 1880 gegründeten Zeitschrift „Schorer’s Familienblatt“ veröffentlicht hatte, die als modernes „Gegenstück zur Gartenlaube“²³ gilt. Alle Parodien, die vor 1884 entstanden sind, wurden zunächst als anonymes Feuilleton im zweiten und dritten Jahrgang (1878/79) des Berliner „Deutschen Montagsblatt“ veröffentlicht. Diese Erstveröffentlichungen weichen bei einigen Parodien im Motto und Titel, aber auch in inhaltlichen und vor allem stilistischen Karikaturen von den Buchveröffentlichungen von 1879 und 1880 ab. Auch für die Gesamtausgabe von 1897 nimmt Mauthner an einigen Parodien Änderungen vor, so daß für die Interpretation alle drei Bearbeitungsstufen berücksichtigt werden müssen.

Zu den 22 in der Gesamtausgabe herausgegebenen kommen noch sechs weitere Parodien, von denen die erste 1889 in der Zeitschrift „Deutschland“, die nächsten vier 1891 im 60. Jahrgang des „Magazin für Litteratur“ und die sechste 1896 im „Berliner Tageblatt“ veröffentlicht wurden. Diese Parodien sind anonym und nicht unter dem Titel „Nach berühmten Mustern“ abgedruckt, tragen jedoch in wesentlichen Zügen die parodistische Handschrift Mauthners. Da sie sich auf frühe Dichtungen und auf theoretische Abhandlungen des Naturalismus beziehen und Mauthners literaturkritische Stellungnahmen zur „neuen Bewegung“ auffällige Parallelen zu der Kritik, die in diesen Parodien deutlich wird, aufweisen, sollen auch diese Feuilletons in der Untersuchung berücksichtigt werden, um eine (mögliche) Verfasserschaft Mauthners zu belegen oder auszuschließen.

Auch für Mauthners zahlreiche literaturkritische und literaturtheoretische Arbeiten und für seine Theaterkritiken, die nicht nur für die Charakterisierung seines Dichtungsverständnisses, sondern auch für die zeitgenössischen Anspielungen in seinen Parodien wichtige Anhaltspunkte liefern, mußte überwiegend auf die Erstveröffentlichungen in den entsprechenden Publikations-

²³ Vgl. Kühn (1975), S. 179.

organen, für die Mauthner rezensierte, zurückgegriffen werden. Nur wenige von Mauthners journalistischen Kultur-, Literatur- und Theaterkritiken sind in kleinen Sammelbänden erschienen. Einige Briefe und Postkarten von Mauthner, ebenso mehrere anonyme Rezensionen zu seinen Parodien standen nur als Kopie bzw. Abschrift aus seinem umfangreichen, im Leo Baeck Institut, New York, gesammelten Nachlaß und aus einem kleineren Teilnachlaß der Universitäts- und Landesbibliothek Münster zur Verfügung.

Mauthners Sprachkritik hingegen ist, wie auch schon der Überblick über die Forschungsliteratur bestätigt, auf allen ihren verschiedenen Stufen ohne Schwierigkeiten greifbar, da die drei sprachkritischen Hauptwerke – „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“, „Wörterbuch der Philosophie“ und „Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande“ – in jüngerer Zeit neu aufgelegt bzw. nachgedruckt worden sind.

1.2.2 Vorgehensweise und Zielsetzung

Die sprachlich-stilistische und inhaltliche Analyse von Mauthners Parodien setzt eine intensive Beschäftigung mit der Forschungsliteratur zur Parodietheorie voraus. Da Mauthner sich selbst in allen seinen parodistischen, satirischen und kritischen Werken auf die literarische Tradition beruft, erscheint es sinnvoll, seine eigenen theoretischen Überlegungen, seine Intention und Kritik, aber auch seine parodistischen Techniken in einem zusammenfassenden Überblick der Geschichte und der wesentlichen Methoden und Strukturen des spöttischen Phänomens Parodie zu verankern (Kapitel 2.1).

Obwohl auch noch in neueren Untersuchungen zur literarischen Parodie immer wieder beklagt wird, die Parodie sei in der stil- wie literarhistorischen Forschung ein vernachlässigtes Gebiet²⁴, sind die Veröffentlichungen besonders seit den siebziger Jahren in Form von essayistischen Abhandlungen, systematischen Einführungen und Einzeluntersuchungen zu ausgewählten Parodiesammlungen beträchtlich. Für die theoretischen Voraussetzungen, die als Einführung in die literarische Parodie und als methodische Grundlage für die Analyse gedacht sind, mußte daher eine Auswahl historischer und moderner Parodietheorien getroffen werden. Berücksichtigt wurden dabei besonders solche Untersuchungen, die Einsichten in Methode und Struktur, aber auch in pragmatische Aspekte literarischer Parodien – wie Intention, Rezeption, Wirkung – liefern. Aber auch hier mußte nochmals ausgewählt werden. So wird z. B. auf die Theorie der Russischen Formalisten, deren Thesen die „Kataly-

²⁴ Vgl. z. B. Verwey/Witting (1979), Vorbemerkung und Einleitung, S. 1ff., Freund (1981), Vorwort, S. VIII.

sator-Funktion“ der Parodie innerhalb sprachlicher und literarischer Prozesse betonen, kurz eingegangen, da diese Überlegungen auch für den historischen Ort von Mauthners Parodien von Bedeutung sind. Verzichtet wird dagegen im theoretischen Teil auf eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Intertextualitätscharakter der Parodie, da Parodien sowie verwandte imitatorische Phänomene in ihrer Verarbeitung vorgegebener Muster per se zu den „Großformen“²⁵ der Intertextualitätsmodelle gehören. Zum Intertextualitätskonzept literarischer Parodien liegen zudem ausführliche Untersuchungen vor²⁶. Auf einige ausgewählte Aspekte dieser Diskussionen wird in Kapitel 5.3.1, in dem es um die „verborgenen“ parodistischen Intentionen Mauthners geht, zurückgegriffen.

Die theoretischen Anmerkungen im zweiten Kapitel haben somit vor allem referierenden Charakter. Die Auswahl der Forschungsliteratur wurde dabei auch unter dem Gesichtspunkt vorgenommen, inwieweit sich in den Arbeiten Ansätze und Fragestellungen finden, die für eine inhaltliche und sprachliche Analyse literarischer Parodien relevant sind. Zudem liefern moderne, aber auch ältere Definitionsversuche nicht nur Analysekriterien und Ansätze zur Begriffsbestimmung, Ab- und Eingrenzung der literarischen Parodie (auch zu verwandten Phänomenen), sondern zugleich das terminologische Werkzeug, um verschiedene sprachlich-stilistische und semantische Techniken parodistischer Schreibweise zu benennen.

Die historischen Stellungnahmen zur Parodie sind vor allem für die Bewertungsgeschichte relevant, da sie Auskunft über das (periodische) Auftreten, die Rezeption, das Verständnis oder Mißverständnis und das kulturelle Klima geben, in denen Parodien geschrieben und gelesen werden. Die „moralische“ Bewertung der Parodie schwankt in den Jahrhunderten seit der Antike, ja bisweilen innerhalb eines kleinen Zeitraums beträchtlich. Mauthners Parodien sind ebenfalls diesem Wechselbad moralischer Urteile ausgesetzt, wie nicht nur seine eigenen Stellungnahmen zeigen, sondern vor allem die Aufnahme, Be- und Verurteilung seiner parodistischen Studien, die von kritikloser Euphorie über ironisch-distanzierte Belustigung bis hin zu verständnisloser und verletzender Ablehnung reicht.

Verschiedene und voneinander abweichende Definitionen von *Parodie* werden nur dann erwähnt, wenn die unterschiedlichen Kriterien dazu beitragen, ein „Gesamtbild“ des literarischen Phänomens zu geben. Da jede Interpretation historischer Parodien stets den zeitgenössischen Kontext berücksichtigen muß, erschien es ebenfalls nicht sinnvoll, von einem vorformulier-

²⁵ Vgl. Wilpert (1989), S. 417.

²⁶ Vgl. z. B. Broich/Pfister (Hrsg.) (1985), Genette (1993), Lachmann (1982), Verweyen/Witting (1982), Müller (1994).

ten, theoretisch festumrissenen Parodiebegriff auszugehen. Die Vielfältigkeit von Parodien, die zahlreichen Methoden, Techniken, Anspielungen und außerliterarischen Bezüge, die in ihnen verborgen sind, lassen es ratsam erscheinen, von einer weit gefaßten Parodiedefinition auszugehen, die Abweichungen und individuelle „Kniffe“ berücksichtigt. Für einen weiten Parodiebegriff plädieren auch alle Arbeiten, die ihre Forschungen auf eine empirische Basis stellen.²⁷

Für die Einordnung, Bewertung, vor allem aber für den Stellenwert der Parodien in Mauthners Gesamtwerk ist es notwendig, vor der exemplarischen Parodieanalyse anhand der wichtigsten Stationen seiner journalistischen und literaturkritischen Arbeiten Mauthners Dichtungsauffassung zu skizzieren, auf deren Grundlage die parodistische Motivation und Kritik erst verständlich wird. Jeder kritische Parodist argumentiert aus einer festen literarischen Position heraus, aus der er den Maßstab für seine Bewertung nimmt. Daher soll auf der Basis von Mauthners umfangreichen literatur- und theaterkritischen, aber auch zeit- und kulturkritischen Texten und Feuilletons ein möglichst getreues Bild seiner Auffassung von Literatur und seiner Einschätzung der zeitgenössischen kulturellen Atmosphäre nachgezeichnet werden.

Das Hauptkapitel „Nach berühmten Mustern“ widmet sich der Interpretation der Parodien Mauthners, die auf der Basis der theoretischen Voraussetzungen und Fragestellungen als eine auch pragmatisch orientierte Stilanalyse angelegt ist.²⁸ Aufgrund der Unterschiedlichkeit sowohl der Vorlagen als auch der parodistischen Texte erschien es sinnvoll, bei der Interpretation nicht systematisch nach verschiedenen Formen der Technik, sondern nach inhaltlichen Kriterien zu gliedern, da Mauthner in seinen 22 Parodien verschiedene, aber typische „Auswüchse“ der sogenannten „Gründerzeitliteratur“ beleuchtet. Da die meisten Opfer heute vergessen sind, in Mauthners Zeit jedoch das literarische Klima bestimmten, sind bei einigen Vorlagen ausführlichere Bemerkungen zu Leben, Werk, Bildungsgang und persönlichem Umfeld erforderlich, um den Stellenwert des Originals im Vergleich zur Parodie verständlich zu machen.

Die einzelnen Interpretationen sind exemplarisch. Nicht alle Parodien konnten detailliert analysiert werden. Um dennoch zu einer Gesamteinschätzung von Mauthners Parodien zu gelangen, wird im fünften Kapitel versucht, in einer systematischen Zusammenfassung, die alle Parodien berücksichtigt, Mauthners individuelle parodistische Technik einzuschätzen. Hier sollen auch Mauthners zeitgenössische Rezensenten zu Wort kommen, um zu sehen,

²⁷ Vgl. z. B. Höfele (1986), Müller (1994), Pfister (1990), Schneider (1996), Wende (1995).

²⁸ Vgl. hierzu z. B. die Aufteilung einer umfassenden Stilanalyse in makro- und mikrostilistische Einheiten bei Sowinski (1991), S. 71–143.

welche Aspekte von Mauthners Parodien in den Besprechungen berücksichtigt werden und ob die ernsthafte Kritik, die Mauthner nach eigenen Worten mit seinem Spott verfolgt, erkannt, verstanden, respektiert oder abgelehnt wird.

Parodien bewegen sich zwischen einer sprachlichen, stilistischen, inhaltlichen und – im Fall Mauthner – sprachkritischen Auseinandersetzung mit dem Original. Daß dabei gerade bei Mauthner auch (und nicht zuletzt) sprachkritische Überlegungen eine Rolle spielen, somit in Parodien (fast) immer eine literarisch formulierte Sprachkritik steckt, zeigen Äußerungen, in denen bereits zeitgenössische Rezipienten, aber auch Mauthner selbst einen Zusammenhang zwischen den Parodien und den „Beiträgen zu einer Kritik der Sprache“ herstellen. So soll im letzten Kapitel die Frage nach der stil- und sprachkritischen Qualität der Parodien gestellt werden. Um den Zusammenhang von Sprach- und Stilkritik herauszustellen, müssen nicht nur Mauthners „Beiträge“ und seine späteren sprachkritischen Werke herangezogen werden, sondern auch eine Auswahl von repräsentativen Stilistiken, Poetiken und literarhistorischen Darstellungen aus Mauthners Zeit, um das Urteil der poetischen Inkompetenz, das Mauthner über seine Opfer fällt, mit den Meinungen der „Fachwelt“ zu vergleichen.

Da die Analyse im vierten Kapitel nur ausgewählte, aber repräsentative Beispiele aus Mauthners Parodien berücksichtigen kann, soll ein Anhang, der alle Parodien chronologisch nach ihrer Veröffentlichung verzeichnet und in einer Kurzcharakteristik auf die Vorlage, die thematische Einordnung, das Ziel der Kritik und die Hauptmerkmale der Imitation und Karikatur verweist, das gesamte Spektrum von Mauthners parodistischer Kritik verdeutlichen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist, mit der Interpretation, Einordnung und qualitativen Einschätzung von Mauthners Parodien einen bedeutenden Teil von Mauthners umfangreichem (sprach)kritischen Werk der Vergessenheit zu entreißen und dabei nicht nur die Art und Weise seiner parodistischen Technik und die Motivation für seine Auswahl und seine Kritik herauszustellen, sondern auch den Grund des großen zeitgenössischen Erfolgs der Parodien zu suchen und ihre Berechtigung und tatsächliche Wirkung zu prüfen.

Zu fragen ist auch, ob Mauthner mit seiner Hinwendung zur erkenntnistheoretischen Sprachkritik zum Ende des 19. Jahrhunderts einen Bruch mit seiner literarischen und vor allem mit seiner literatur- und stilkritischen Vergangenheit vollzieht, wie er selbst betont²⁹, oder ob es tatsächlich möglich ist, eine Verbindungslinie zwischen Mauthners Prager Spracherfahrungen, die er

²⁹ Vgl. hierzu die bei Kühn zitierten Briefe und Stellungnahmen Mauthners, Kühn (1975), S. 197–200.

in seinen „Erinnerungen“ dokumentiert³⁰, seinen Parodien und seiner Journalismus- und theoretischen Literaturkritik bis hin zu seinen „Beiträgen zu einer Kritik der Sprache“ zu erkennen.

Die vorliegende Arbeit möchte sich aber nicht nur als ein Beitrag zur Mauthner-Forschung verstehen, sondern auch als ein Versuch, anhand der Analyse ausgewählter historischer Parodien einen Einblick in die Vielfältigkeit und Möglichkeiten parodistischer Schreibweise zu geben, indem neben den sprachlichen Aspekten auch immer wieder auf die getarnten kulturellen, gesellschaftspolitischen und vor allem stilgeschichtlichen Aspekte hingewiesen werden soll. Die Untersuchungen zu Fritz Mauthners „Nach berühmten Mustern“ möchten zeigen, wie deutlich sich geistesgeschichtliche Epochen und literarische Neben- und Unterströmungen – wie die von Mauthner parodistisch sezierte „Gründerzeit“ – in charakteristischen Stilzügen und sprachlichen Merkmalen ausprägen.

³⁰ Vgl. Mauthner (1918).

2 Theoretische Präliminarien

2.1 Variationen eines Begriffs – von der Antike bis zum Barock

Das Phänomen „Parodie“ hat eine lange Geschichte. Das zeigt sich auch etymologisch: „Das Fremdwort wurde im 17. Jh. aus gleichbed. *frz.* *parodie* entlehnt, das auf *griech.* *par-odía* zurückgeht. Dies ist eine Bildung aus *griech.* *pará* ‚entlang, neben‘ [...] und *griech.* *ode* ‚Gesang, Gedicht, Lied‘ (vgl. *Ode*) und bedeutet demnach eigentlich etwa ‚Nebengesang, Beilied‘ [...].“¹ Im Gegensatz zu verwandten Formen literarischer Nachahmung reichen die Wurzeln der Parodie bis in das 8.–6. vorchristliche Jahrhundert zurück, ohne daß das Wort bereits existiert. Als ältestes Zeugnis gilt bis heute die „*Batrachomyomachia*“, der „Froschmäusekrieg“, eine Parodie der Homerischen Epen, deren exakte Entstehungszeit und Verfasserschaft bis heute nicht geklärt ist.² Trotz zahlreicher etymologischer Forschungen besteht noch keine endgültige Klarheit über die Grundbedeutung des griechischen Kompositums, da die Übersetzung „von dem Verständnis des präpositionalen Elements ‚*para*“³ abhängt, „das sowohl additiv als auch adversativ verstanden werden kann. Etymologisch sind daher die Deutungen der Parodie als Neben- bzw. Gegengesang beide durchaus zulässig.“⁴ In der Antike finden sich Zeugnisse und Beispiele, die beide Bedeutungen von Parodie belegen.

Der antike Parodiebegriff ist mit dem heutigen nur im Ansatz zu vergleichen, da er sich als wesentlich vielfältiger erweist. Bedeutsam ist, daß das, was im herkömmlichen Sinn als Parodie bezeichnet wird – die komische bzw. verspottende Imitation einer literarischen Vorlage –, im antiken Griechenland lange vor dem Wort *Parodie* existiert, ohne daß diese Texte, wie z. B. die berühmte „*Batrachomyomachia*“, als solche gekennzeichnet wären.⁵ Aus der

¹ Vgl. Duden, *Etymologie* (1989), S. 511, vgl. auch Kluge (1989), S. 528 (Kursiv im Text).

² Die Entstehungsdaten, die in der Forschung genannt werden, schwanken erheblich. Während Hermann Koller und Gero von Wilpert die Parodie vor das 5. vorchristliche Jahrhundert datieren (8.–6. Jh.), nennen Verweyen/Witting mehrere Untersuchungen, die dieses Werk dem 5.–1. Jh. v. Chr. zuordnen. Vgl. Koller (1956), S. 17, Wilpert (1989), S. 661, Verweyen/Witting (1979), S. 161f.

³ Vgl. Freund (1981), S. 1.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Koller (1956), S. 17, Hempel (1965), S. 151.

zeitlichen Distanz, die zwischen Texten, die schon parodistischen Charakter besitzen, und dem Auftreten des Wortes *Parodie* besteht, läßt sich die Vielschichtigkeit des antiken Begriffs erklären.

Der nachweislich erste Gebrauch des Wortes findet sich um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. in der Poetik des Aristoteles, der, ebenso wie der griechische Grammatiker Athenaios, den Homer-Rezitor Hegemon von Thasos als ersten Dichter von Parodien nennt⁶: „[...] the word, then, is probably as old as Hegemon.“⁷ Aufgrund der „semantischen Ambiguität von ‚para‘“⁸ ist die antike Bedeutung jedoch nicht eindeutig zu erschließen:

Den drei grundlegenden Bedeutungen der Präposition entspricht eine dreifache Verwendungsmöglichkeit des Gesamtausdrucks für ‚Nebengesang‘, ‚Gegengesang‘ und ‚Beigesang‘ [...].⁹

Während im heutigen, vor allem in dem seit dem 18. Jahrhundert tradierten Verständnis von Parodie die adversative Bedeutung überwiegt, Parodie demnach fast ausschließlich als eine *gegen* die Vorlage gerichtete literarische Imitation verstanden wird, besitzt in der Antike zunächst die additive Bedeutung Vorrang, die, nach der Theorie Hermann Kollers, sogar als eine „rein technische“¹⁰, nicht ursprünglich inhaltlich-literarische zu verstehen ist:

Hegemon muß [...] als Homerrezitator ganz neue Wirkungen erstrebt und erzielt haben, und zwar, indem er von der üblichen, *gesungenen* Rezitation dazu überging, die Verse ‚ganz gewöhnlich‘ und ‚wie der Schauspieler‘ im Dialog zu sprechen. Es muß unbedingt festgehalten werden, daß die Griechen da, wo sie zum ersten Mal die Bezeichnung *παροδια* verwenden, eine Eigentümlichkeit *formaler Gestaltung* meinen.¹¹

Diese Änderung im Vortrag epischer Verskunst zieht jedoch keine inhaltliche nach sich und ist somit nicht spöttisch und herabsetzend gegen das Original gerichtet. Scherzende Imitationen wie die „*Batrachomyomachia*“, die als Beispiel der adversativen Bedeutung gilt, werden erst später als Parodien bezeichnet, nachdem sich der Bedeutungswandel von der Parodie im ursprünglichen – musikalischen – Sinn zur spottenden, komischen und übertreibenden Imitation formaler *und* inhaltlicher Charakteristika der Vorlage vollzogen hat. Der Anstoß für diesen Bedeutungswandel ist, so Koller, in der Änderung der Vortragstechnik angelegt, die langfristig auch eine Wandlung des gesamten

⁶ Vgl. Aristoteles (1981), S. 25. Vgl. hierzu die Ausführungen bei Freund (1981), S. 1, Verweyen/Witting (1979), S. 7f., Householder (1944), S. 2, Koller (1956), S. 17.

⁷ Vgl. Householder (1944), S. 2.

⁸ Vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 5.

⁹ Vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 4, vgl. auch Kluge (1989), S. 526.

¹⁰ Vgl. Koller (1956), S. 18.

¹¹ Ebd. (Kursiv im Original gesperrt).

stilistischen und inhaltlichen Gehalts des Originals bewirkt, so daß „später auch komische Nachahmungen ganz anderer Art“¹² als Parodie bezeichnet werden.

Die additive Bedeutung, nach der Parodie mit „Neben-“ bzw. „Beigesang“ übersetzt wird, findet sich vor allem in Lehrbüchern der antiken Rhetorik. Antike Rhetoriker – wie Hermogenes und Quintilian – sehen die Parodie als eine Form der Übernahme fremder Elemente (Wörter, Verse, Sprichwörter, Redewendungen) in die eigene Rede an, ohne daß das Vorbild dabei spöttisch degradiert wird.¹³

Die etymologischen Untersuchungen des antiken Parodiebegriffs zeigen sich als sehr vielschichtig und verschlungen. Mehrere verschiedene Auslegungen existieren nebeneinander; keinesfalls ist seit dem Auftauchen des Wortes von einer geradlinigen Entwicklung zu sprechen. Wie die „Batrachomyomachia“, die Zeugnisse des Aristoteles, des Athenaios und die „Institutio oratoria“ Quintilians zeigen, ist die additive und zum Teil auch die adversative Ausrichtung der Parodie in der Antike bekannt. Im Gegensatz zum modernen Parodiebegriff besitzt jedoch die Parodie, die gegen die Vorlage gerichtet ist, nicht jene polemische und kritische Intention, die das Original zu zerstören und in seiner Gesamtheit bloßzulegen und zu diffamieren versucht.¹⁴ Selbst die Komik, die zum festen Bestandteil moderner Definitionen gehört, ist, folgt man dem Erklärungsmodell Kollers, dem ursprünglichen Begriff nicht inhärent, sondern eine Folge des bereits in der Antike einsetzenden Bedeutungswandel des Wortes.¹⁵

Das Mittelalter bringt keine theoretischen Stellungnahmen zur Parodie hervor, dafür jedoch verschiedene Formen parodistischer Texte. Die Parodien des Mittelalters reichen von grober inhaltlicher Verzerrung des Minnesangs (Minneparodie) über die rein spielerische Verwendung fremder Zitate in eigener Dichtung bis zur bissigen Karikatur biblischer und liturgischer Texte

¹² Vgl. Koller (1956), S. 18. Die Theorie Kollers bleibt in der Forschung nicht unangefochten. Vgl. hierzu vor allem Pöhlmann (1972) und Verweyen/Witting (1979), S. 7ff.

¹³ Vgl. Rotermund (1963), S. 10, Verweyen/Witting (1979), S. 5ff.

¹⁴ Vgl. Pöhlmann (1972), S. 156: „Daß Homer das bevorzugte Objekt griechischer *παροδία* war, erklärt sich schon aus dessen Bedeutung für den Schulunterricht und ist keineswegs ein Indiz für die schwindende Beliebtheit der Rhapsodie – ebensowenig wie die Gebetsparodien des Aristophanes ein Indiz für die Frivolität des attischen Theaterpublikums darstellen – eher das Gegenteil.“

¹⁵ Daß Parodien ursprünglich nicht mit Komik gleichgesetzt wurden und auch noch in der Moderne ohne Spott und Belustigung eine wichtige Rolle in der Aneignung und Aufarbeitung literarischer Tradition und kulturellen Erbes spielen, wird vor allem in der neueren Forschung zur Parodie immer wieder betont. Vgl. hierzu Rose (1979), Hutcheon (1985), Kiremidjian (1985).

und geistlicher Lieder.¹⁶ Aufgrund dieses Formenreichtums ist es schwierig, einen einheitlichen, spezifisch mittelalterlichen Parodiebegriff und die Intention des Spottes zu bestimmen. Sowohl Paul Lehmann als auch Alfred Liede lösen sich in ihren Untersuchungen zur mittelalterlichen Parodie von der antiken Überlieferung des Begriffs, indem sie die Komik nun zur notwendigen Voraussetzung literarischer Parodien erheben, der Richtung des mittelalterlichen Spottes jedoch, in Anlehnung an den antiken Begriff, Destruktion, offene Polemik und Kritik absprechen.¹⁷ Die mittelalterlichen Parodien erscheinen somit einerseits als „scherzhafte[s] Spiel“¹⁸ mit berühmten Vorlagen, andererseits als satirische Kritik an gesellschaftlichen Mißständen, die den bestehenden Ordo gefährden, nicht aber als Formen innovativer literarischer Kritik.¹⁹ Verschiedene Formen von Parodien sind jedoch selten einheitlich und geradlinig zu klassifizieren, wie die Polysemie des antiken Begriffs zeigt. Die von Lehmann, Liede und Rotermund bevorzugte Definition der mittelalterlichen Parodie als einer eher harmlosen und spielerischen Form darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es auch im Mittelalter „heitere oder auch unterhaltende“²⁰ Parodien gab, die derb-komisch und unter Verletzung sittlicher Normen und religiöser Pietät die „vitale, das Grobe nicht scheuende Lebensweise“²¹ feiern und dabei vor allem klerikale Bräuche, Riten und Regeln profanisieren, ohne diese jedoch (und das bestätigt wiederum die Harmlosigkeit des parodistischen Spottes) ernsthaft kritisieren zu wollen. In diesem Zusammenhang spielt auch die geistliche Umdichtung weltlicher Lieder, die Kontrafaktur, eine große Rolle, in der ganz bewußt einer Profanisierung des Lebens entgegengesteuert wird und die wahrscheinlich sogar als „Reaktion auf die liturgischen Parodien“²² zu verstehen ist. Da aus dem Mittelalter keine theoretischen Überlegungen zur Parodie überliefert sind, können nur die praktischen Beispiele Aufschluß über Intention und Bedeutung parodistischer Texte geben. Die zahlreichen lateinischen wie deutschen Varianten lassen nur eine grobe Kategorisierung zu, in der die rein literaturkritische Parodie, der die „Minneparodie“ als Verfallssymptom des hohen Minnesangs am nächsten kommt, jedoch die geringste Rolle spielt.

Die Renaissance nimmt im Gegensatz zum Mittelalter mit einer ihrer „meistverbreiteten, lateinisch abgefaßten“²³ Poetik eindeutig Stellung zur

¹⁶ Zur Parodie im Mittelalter vgl. Rotermund (1964), S. 13–18, Freund (1981), S. 41–47, Lehmann (1963).

¹⁷ Vgl. Lehmann (1963), S. 2ff., Liede (1966), S. 14ff.

¹⁸ Vgl. Liede (1966), S. 14.

¹⁹ Vgl. Freund (1981), S. 42.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Rotermund (1964), S. 17.

²³ Vgl. Hempel (1965), S. 154.

Parodie. In den 1561 erschienenen „Poetices libri septem“ von Julius Caesar Scaliger wird der Parodie ein selbständiges Kapitel gewidmet, in dem sich Scaliger vor allem auf die antiken Überlieferungen von Aristoteles und Athenaios beruft²⁴ und somit an den antiken Begriff anknüpft.

Die Bedeutung von Scaligers Parodiedefinition ist in der neueren Forschung eingehend diskutiert worden.²⁵ Im Anschluß an die antiken Theorien der veränderten rhapsodischen Vortragsweise faßt Scaliger die Parodie zunächst als ein „Zwischenspiel in der Rhapsodie“²⁶ auf, setzt die Parodie mit der Rhapsodie somit in eine ähnliche Beziehung, wie sie zwischen Tragödie und Satyrspiel besteht.²⁷ Bedeutsam ist schon hier die Betonung der parodistischen „Verkehrung“²⁸ („invertere“)²⁹. In der weiteren Definition hebt Scaliger deutlich den Aspekt des „Nebengesangs“ und besonders denjenigen der Komik innerhalb der parodistischen „Verkehrung“ hervor.³⁰ Damit sind die wichtigsten Charakteristika der Parodie, die sich in den Definitionen seit dem 18. Jahrhundert finden, bereits bei Scaliger theoretisch formuliert: Parodien erhalten neben dem Begriff der „Verkehrung“ und der bereits in der Antike bekannten additiven Bedeutung („weil sie zu dem vorgetragenen ernsten Stoff noch etwas zum Lachen anfügten“³¹) zugleich, ausdrücklich genannt durch die Formulierung „ad ridicula“³², den Aspekt des Scherzhaften und Komischen, der in den überlieferten antiken Zeugnissen nicht zu finden ist. So läßt sich bei Scaliger sowohl die (antike) additive, die die Nachahmung lediglich als Parergon betrachtet, als auch die adversative Bedeutung, die das Vorbild spöttisch verzerrt, herauslesen, ohne daß die Bedeutungsnuancen eindeutig voneinander getrennt wären. Die adversative Bedeutung darf jedoch, wie in der Antike, bei Scaliger nicht überbewertet werden. In seiner Begriffsbestimmung verweist er auch auf eigene parodistische Etüden, in denen er sich Vergils Äneis zum Vorbild erwählt.³³ Die Hochachtung jedoch, die Scaliger Vergil zollt³⁴, und der Vergleich des Verhältnisses der Rhapsodie und der Parodie mit dem der Tragödie und dem Satyrspiel (bei dem keine Herabsetzung des tragischen Schauspiels impliziert ist), verbieten es anzu-

²⁴ Vgl. Scaliger (1964), S. 46f.

²⁵ Vgl. zur Exegese des Parodiekapitels bei Scaliger Verweyen/Witting (1979), S. 9–14, vgl. Hempel (1965), S. 154f.

²⁶ Vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 10.

²⁷ Vgl. Scaliger (1964), Buch I, Kap. 42, S. 46. Vgl. zu den folgenden Ausführungen Verweyen/Witting (1979), S. 10ff.

²⁸ Vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 11.

²⁹ Vgl. Scaliger (1964), Buch I, Kap. 42, S. 46.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 10 und Scaliger (1964), Buch I, Kap. 42, S. 46.

³² Vgl. Scaliger (1964), Buch I, Kap. 42, S. 46.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 12.

nehmen, Scaliger interpretiere das Lachen in seiner Definition als kritisch-destruktiven Schlag gegen die Vorlage. Demgegenüber wird Parodie bei Scaliger wohl eher als „lächelndes Nebenwerk“ oder bewundernde Nachahmung denn als strafende literarische Kritik betrachtet.³⁵

Dieser Interpretation tragen auch die „parodistischen Quellen“ im 16. Jahrhundert Rechnung: Die rein literaturkritische Parodie ist nicht vertreten. Populär sind dagegen „religionskritische Parodie[n]“³⁶ und scharfzüngige Satiren, die weniger die Herabsetzung eines originalen literarischen Textes beabsichtigen, als mit Hilfe eines (meist berühmten) Vorbildes außerliterarische gesellschaftliche, vor allem kirchliche Zu- und Mißstände bloßlegen und diffamieren wollen.³⁷ Wie im Mittelalter überwiegt auch im 16. Jahrhundert die konservative³⁸ Parodie, die als „rückwärts gewandte [...] Mahnerin vor einer renaissancehaften Verweltlichung“³⁹ auftritt und der sich wiederum die Kontrafaktur zugesellt, die bestehende Denk- und Glaubensnormen zementiert und somit die Gegenströmung zur parodistisch-satirischen Religions- und Gesellschaftskritik darstellt.

Scaligers Poetik ist für die weitere Entwicklung des Parodiebegriffs von großer Bedeutung. Durch die Betonung des Komischen, das der parodistischen Verzerrung anhaftet, wird das wesentliche, wenn auch hier noch deutlich abgeschwächte Charakteristikum der Parodie, die spöttische oder doch witzige Diskrepanz zum Original, genannt und durch die Berühmtheit der „Poetices libri septem“ tradiert.

Auch im Barock finden sich, trotz weniger theoretischer Ausführungen⁴⁰, vielfältige Formen parodistischer Texte. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwiegen diejenigen Parodien, die sich lediglich als formale Nachahmung dichtungstheoretisch anerkannter Originale verstehen. Die spöttische Diskrepanz bleibt völlig ausgespart; vielmehr werden solche, der eigenen stilistischen Übung und Kunstfertigkeit dienenden Nachdichtungen als „Gefolglied“⁴¹ bezeichnet und gemahnen somit an die antike und noch bei Scaliger gebräuchliche additive Bedeutung von Parodie. Daneben dient die Par-

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Rotermund (1964), S. 19.

³⁷ Als solche erscheinen z. B. die „Dunkelmännerbriefe“ (1515–1517) und Fischarts „Geschichtsklitterung“ (1575), Werke, die in der Forschung einhellig als Satiren definiert werden. Vgl. Freund (1981), S. 48ff., vgl. Riha (1992), S. 7–16. Zum Unterschied von Parodie und Satire vgl. Kap. 2.5.

³⁸ Zu den verschiedenen Formen und Bezeichnungen parodistischer Intention vgl. Kap. 2.6.1.

³⁹ Vgl. Freund (1981), S. 47.

⁴⁰ In den berühmtesten Poetiken wie Opitz' „Buch von der deutschen Poeterey“ und Harsdörffers „Poetischem Trichter“ findet sich der Begriff *Parodie* nicht. Vgl. hierzu Rotermund (1963), S. 12.

⁴¹ Vgl. Rotermund (1963), S. 12.

odie im Barock vor allem dem spielerischen Umgang mit Literatur und Poesie und lebt dabei „in allen Einzelheiten von Gnaden der Originale“⁴², ohne diese jedoch parodistisch zu unterlaufen und zu disqualifizieren.

Um die Jahrhundertwende mehren sich jedoch zunehmend Beispiele, die den Weg für die literaturkritische Parodie ebnen und neben den vorherrschenden sprachlichen Normen und literarischen Mustern (z. B. die barocke Metaphorik, der Purismus der Sprachgesellschaften, die im Barock beliebte Form des Schelmen- und Ritterromans) auch die hinter diesen literarischen Formen stehende gesellschaftliche Denkweise, die Antithetik von religiöser Weltflucht und profanem „Diesseitsenthusiasmus“, satirisch verspotten.⁴³

Trotz kritischer Ansätze bleibt das „artist.[ische] Spiel mit der literar.[ischen] Bildung“⁴⁴ das Hauptmovers barocker Parodien. Erst im 18. Jahrhundert entwickelt sich gleichzeitig mit dem zunehmenden literarischen Pluralismus die rein literaturkritische Parodie, die in literarischen Feuden Stellung bezieht und bei der Komik und Spott die Ernsthaftigkeit ihrer Absicht unterstreichen.

2.2 Zur Methode und Struktur literarischer Parodien

Die Blütezeit der literarischen Parodie beginnt im 18. Jahrhundert, zunächst vor allem in Frankreich, wo unzählige Dramen- bzw. Theaterparodien entstehen⁴⁵. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts steigt auch in Deutschland die Parodieproduktion stetig an und erreicht im 19. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt. Zugleich mehren sich im Gegensatz zu den vorangegangenen Jahrhunderten die ernsthaften Versuche, Methode, Struktur und Richtung des literarischen Spottes zu definieren und zu legitimieren. Namhafte Persönlichkeiten aus Literatur- und Geistesgeschichte bemühen sich, der steigenden Flut parodistischer Texte eine theoretische Basis zu geben und entwerfen Definitivskriterien, die bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren haben.

Eine frühe, überraschend wertfreie⁴⁶ und nahezu vollständige Definition literarischer Parodien findet sich in Johann Joachim Eschenburgs „Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ von 1783:

⁴² Vgl. Rotermund (1964), S. 19.

⁴³ Vgl. Freund (1981), S. 52ff.

⁴⁴ Vgl. Liede (1966), S. 18.

⁴⁵ Vgl. Stackelberg (1972), vgl. Hempel (1965), S. 156.

⁴⁶ Vgl. Kap. 2.3.

Eine besondere Art der Satire ist die Parodie⁴⁷, welche entweder den einzelnen Versen oder dem ganzen Gedichte eines bekannten Dichters durch Aenderung einzelner Wörter, oder durch Anwendung derselben auf einen andern Gegenstand, einen veränderten Sinn giebt, oder die ganze Manier eines Dichters nachbildet, um dadurch sein Gedicht oder den Gegenstand desselben zu belachen. Gemeinlich wählt man dazu ernsthafte Gedichte, um sie durch die Parodie komisch zu machen [...]. Alle Dichtungsarten sind einer solchen Behandlung fähig [...].⁴⁸

Die Parodie ist, wie Eschenburg gleich zu Beginn bemerkt, kein autonomes literarisches Werk, sondern – ihrem Wesen als Imitation gemäß – stets auf eine Vorlage bezogen. Für die Rezeption und die Wirkung der Parodie ist es unerlässlich, daß das Original oder, wenn kein bestimmtes Werk als Muster dient, der persönliche Stil oder die thematischen Vorlieben des parodierten Dichters beim Publikum bekannt sind, damit die Parodie und die Richtung ihrer Intention vom Leser identifiziert und nachvollzogen werden können.

Das zweite Charakteristikum, das Eschenburg nennt, betrifft die Technik der Parodie, d.h. die Art und Weise, wie sich der Parodist seiner Vorlage nähert und welchen Grad Imitation und Abweichung erreichen. In vielen Poetiken des 19., aber auch noch in Wörterbüchern und Lexika des 20. Jahrhunderts wird das Problem der Definition parodistischer Technik komparativ gelöst: Parodie wird im Vergleich und in Abgrenzung zur Travestie, einer ihr sehr verwandten Form literarischer Imitation⁴⁹, paraphrasiert, indem sie einseitig auf die Änderung des semantischen Gehalts der Vorlage reduziert wird:

Parodie [...]. In der Lit.[eratur] die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung e.[ines] schon vorhandenen ernstgemeinten Werkes [...] unter Beibehaltung der äußeren Form (Stil und Struktur), doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt – im Ggs. zur [...] Travestie [...].⁵⁰

Umso bedeutender ist Eschenburgs Hinweis, daß die parodistische Umkehrung sich nicht nur auf den Inhalt der Vorlage, sondern ebenso auf die „Aenderung einzelner Wörter“ bzw. auf den gesamten Stil („Manier“) des Originals erstreckt und sich somit der inhaltlichen Verzerrung („ändern Gegenstand“, „einen veränderten Sinn“) die formal-stilistische unmittelbar anschließt. Tatsächlich handelt es sich bei der Parodie nicht um eine bloße Stilkopie mit anderem, untergeschobenen Inhalt. Diese Definition schmälert die Leistung zahlreicher gelungener parodistischer Texte, zu denen Mauthners

⁴⁷ Eschenburg subsumiert *Parodie* unter den Oberbegriff *Satire*. Die Begriffe *Parodie*, *Satire*, *Burleske* werden im 18. Jahrhundert noch nicht eindeutig voneinander getrennt und manchmal sogar synonym verwendet. Vgl. hierzu auch Kap. 2.5.

⁴⁸ Vgl. Eschenburg (1783), S. 87.

⁴⁹ Vgl. Kap. 2.5.

⁵⁰ Vgl. Wilpert (1989), S. 660. Diese Unterscheidung und Definition ist zum Topos in der Parodieforschung geworden. Ausführlichere Untersuchungen vor allem neuerer Zeit zweifeln die Schlichtheit dieser Definition jedoch mehr und mehr an.

Parodien zweifellos gehören. Die virtuose Nachahmung eines Individual- oder Kollektivstils erreicht der Parodist nur durch ein hohes Einfühlungsvermögen in die formalen Feinheiten des Originals und mit Hilfe eines ausgeprägten sprachlichen Instinktes. Gute Parodien wirken nicht nur durch spöttische Variation inhaltlicher Charakteristika der Vorlage, sondern erst durch ein geglücktes Zusammenspiel von formaler und inhaltlicher Verzerrung oder Karikatur⁵¹, die meistens sogar erst in der Übertreibung stilistischer Unfälle des Originals ihren Wert und ihre Komik erhält. Durch die bewußte Verfremdung beider Ebenen wird die ursprüngliche Kongruenz von Inhalt und Form zerstört oder, falls die Vorlage diese Einheit ohnehin nicht erfüllt, die fehlende Geschlossenheit des literarischen Werkes enthüllt und verspottet.⁵²

Unmißverständlich verweist Eschenburg auch auf den Zweck und die Wirkung der Diskrepanz zwischen Inhalt und Form innerhalb der Parodie und zwischen Parodie und Original. Die Komik – von Eschenburg ausdrücklich genannt („zu belachen“, „komisch zu machen“) – wird als Ergebnis parodistischer Methoden zu einem der wichtigsten Kennzeichen der literarischen Parodie seit dem 18. Jahrhundert. Obwohl Eschenburgs Zeitgenossen den Begriff Parodie auch noch für ernsthafte Nachdichtungen verwenden⁵³ und das Kriterium der Imitation demnach höher bewerten als das der Komik, setzt sich zum Ende des 18. Jahrhunderts die Verbindung von Parodie und Komik immer mehr durch, bis sie die Definition des Begriffs völlig dominiert:

Zunächst ist für die Begriffsbestimmung die gewollt komische Wirkung zu fordern und die Einbeziehung der ernstgemeinten Nachdichtung abzulehnen. [...] Das Merkmal, das die P.[arodie] von der gewöhnlichen Nach- und Umdichtung trennt, ist die bewußte Komik.⁵⁴

Aber erst – und dies erwähnt Eschenburg nicht mehr – durch die kritische Intention erhält die Komik ihre Rechtfertigung. Die Absicht muß, will der Parodist sein Publikum überzeugen, verdeutlichen, daß sich hinter allem Spaß und Spott auf Kosten der Originale ernsthafte und legitime Kritik an formalen

⁵¹ Der Begriff *Karikatur* ist im Zusammenhang mit der Parodie vorsichtig zu verwenden und nur dann angebracht, wenn in der parodistischen Technik tatsächlich auch mit Überzeichnungen und Übertreibungen gearbeitet wird. Vgl. hierzu auch Rotermond (1963), S. 25. Es gibt auch parodistische *Untererfüllung*. Vgl. Verweyen/Witting (1979), S. 128. Vgl. hierzu auch Kap. 2.6.2.

⁵² „[...] only when it exaggerates both matter *and* form can parody become genuinely critical.“ Vgl. Riewald (1966), S. 132 (Kursiv im Text). „Der häufigste Fall ist [...] der, daß beide Verfahren, Herabziehung des Inhaltlich-Stofflichen und Senkung der Stilebene, gleichzeitig zur Anwendung gelangen.“ Vgl. Hempel (1965), S. 164, ähnlich auch: Neumann (1962), S. 556f., Rose (1979), S. 112 und passim, Kiremidjian (1985), S. 17 und passim.

⁵³ Vgl. Flögel (1784–1787), Bd. 1, S. 349.

⁵⁴ Vgl. Grellmann (1926/28), S. 631f.

und inhaltlichen Mängeln der Vorlage verbirgt. Indem die Parodie ihr Muster nicht nur verlacht, sondern berechtigt rügt, wird sie zu einer besonderen Form von Literaturkritik, die im Gegensatz zur konventionellen Rezension in der Sprache des Opfers spricht und dieses „mit der Waffe seiner eigenen Form“⁵⁵ zu verletzen versucht.⁵⁶ Horaz' „ridendo dicere verum“ gilt somit für alle Parodien, in denen Komik und Kritik gleichberechtigt nebeneinander stehen und die ihrem Publikum neben der Unterhaltung auch einen Einblick in die oft mangelhafte literarische Qualität beliebter Lesestoffe verschaffen.

2.3 Bewertungen

Seit dem 18. Jahrhundert wird über die Parodie nicht nur verstärkt theoretisiert, sondern auch polemisiert. Hierin trennt sich die Definitions- und Begriffsgeschichte von der der Bewertungen, da die Feinde der Parodie meist versäumen, objektive Kriterien aus Form und Struktur parodistischer Texte als Maßstab ihrer Denunziation anzugeben. Erstaunlich ist jedoch, daß sich (Vor-)Urteile über Wert und Charakter der Parodie, die seit dem späten 18. Jahrhundert durch Enzyklopädie- und Wörterbuchartikel sowie durch Schulpoetiken tradiert werden, bis in die heutige Zeit erhalten haben. Noch 1977 muß eine Untersuchung, die eine kritische Bestandsaufnahme der gesamten bisherigen Parodieforschung anstrebt, feststellen, daß noch im 20. Jahrhundert theoretische Abhandlungen der Parodie innerhalb der Dichtkunst einen geringen Stellenwert zuweisen:

Die Parodie ist eine niedrige Gattung, weil sie auf Vorkenntnisse des Rezipienten angewiesen ist oder wie alle komische Literatur hinter ernster Literatur zurückfällt.⁵⁷

Hierin spricht sich einer der Hauptgründe für die Geringschätzung der Parodie aus, der nicht zuletzt auch ausschlaggebend für die oft bedauerte wissenschaftliche Vernachlässigung ist.⁵⁸ Ob die Parodie in diesem Urteil, etwas objektiver formuliert, den Rang einer „sekundären“⁵⁹ oder, pejorativ gesagt,

⁵⁵ Vgl. Neumann (1962), S. 554.

⁵⁶ Zu Parodie und Literaturkritik vgl. z. B. Riewald (1966), Stackelberg (1972), S. 161, Verweyen/Witting (1979), S. 204–211.

⁵⁷ Vgl. Karrer (1977), S. 81. Karrer bezieht sich hier auf Grellmann (1926/28).

⁵⁸ Vgl. z. B. Verweyen/Witting (1979), Vorbemerkung und S. 1, Freund (1981), S. 5, Dietze (1967), S. 809.

⁵⁹ Vgl. Freund (1981), S. 14.