

F

Fabel₁ ↗ *Plot*

Fabel₂

Gattung uneigentlichen, argumentativ funktionalisierten Erzählens.

Expl: Durch Traditionszusammenhang (daher: ‚äsoopische Fabel‘) und typisches Personal (daher z. B. ‚Tierfabel‘) bestimmte Gattung von erzählenden, meist einepisodischen Texten, in denen nicht-menschliche Akteure (Tiere, Pflanzen, unbelebte Gegenstände usw.) agieren, als stünden ihnen die Möglichkeiten menschlichen Bewußtseins zur Verfügung. Dieses Figurenkonstrukt (Zymner, 145: „global anthropomorphisiertes Figural, das der Realität entlehnt ist“) und seine Möglichkeiten zu modellhafter Demonstration unterscheiden die Fabel von der ↗ *Parabel* (mit der sie die Sinnzuweisung von einer anderen Bedeutungsebene her verbindet) und von der BEISPIELGESCHICHTE (die in gleicher Weise als Musterfall für einen übergeordneten Sachverhalt dient). Vom ↗ *Gleichnis* ist die Fabel unterschieden durch die dort zugestandene hypothetische Setzung und dessen explizit gemachte Vergleichsstruktur (v. Heydebrand, 35). Der demonstrative Charakter der Fabel trennt sie vom Tiermärchen; das Tierepos (↗ *Tierepik*) baut aus Episodenketten komplexere Handlungen und neigt zur satirischen Zeichnung von Welt. Die Unterkategorie der ‚Menschenfabel‘ läßt ein so bestimmter Begriff von Fabel ausdrücklich nicht zu (anders: v. Heydebrand, 120).

Zu Mißverständnissen führt die unterterminologische Verwendung von *Fabel* für exemplarische Kurzerzählungen allgemein (Spuren davon in *Fabel₁*, ↗ *Plot*) und für Tierdichtung jeder Art.

WortG: Lat. *fabula* (von *fari* ‚sprechen‘) meint zunächst – analog dem griech. αἶνος

[aínos], λόγος [lógos], ἀπόλογος [apólogos] – jede Art von Geschichte: die vielfältigen Formen erzählender Kurzprosa (↗ *Anekdotote*, ↗ *Exempel*, ↗ *Parabel*, ↗ *Gleichnis* u. ä.) ebenso wie alle anderen Typen poetisch-fiktiver Erzählliteratur. Durch eine schon früh einsetzende, bei Quintilian und Isidor (s. u.) zusammengefaßte theoretische Diskussion wird ‚Fabel‘ als Gattungsbegriff präzisiert. Isidors terminologische Klarstellungen werden von den Vorreden der lateinischen Fabelsammlungen (‚Romulus‘ und seine Bearbeitungen) durch das Mittelalter tradiert; nach einigen unspezifischen (Gerhard von Minden, 1370, Prolog, v. 11) oder isolierten Belegen (‚Leipziger Äsop‘, nach 1419, Register: „fabule Esopi und Aviani [...] dornoch steen geschichte adder historien; etzliche [...] mögen och fabeln sien“) erscheint *fabel* mit der Übertragung dieser Erörterung durch Heinrich Steinhöwel (‚Äsop‘, Ulm: Johann Zainer, um 1476 u. ö.) erstmals in terminologisch reflektierter Form im Deutschen. Es tritt in der Folgezeit aber eher in die Tradition der weiten mittelalterlichen Bezeichnungen (*mare*, *bispiel*) ein und benennt bis ins 18. Jh. und alltagssprachlich bis in die Gegenwart (exemplarische) Geschichten jeder Art (v. Heydebrand, 83–89). Erst mit der Zuspitzung der Gattungsdiskussion im 18. Jh. wird eine terminologische Verfestigung eingeleitet.

BegrG: Die Überlegungen zum Begriff ‚Fabel‘ setzen dort ein, wo der Wirklichkeitsgehalt des Erzählten bedacht wird, so – die antike Tradition zusammenfassend und die mittelalterliche und neuzeitliche begründend – bei Quintilian (5,11,19f.) und vor allem bei Isidor von Sevilla (‚Etymologiae‘ 1,40,1); im Gegensatz zu solchen Erzählungen, die wirklich geschehen sind (*historiae*) oder aber doch geschehen könnten (*argumenta*), sei das in *fabulae* Erzählte weder

wirklich noch überhaupt möglich, weil es der Natur widerspreche („Fabulae [...] sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt“; ebd. 1,44,5). Solche fabulae, deren Unwirklichkeit darauf beruhe, daß Steine oder andere Akteure ohne Seele (Städte, Bäume, Berge, Flüsse) miteinander sprächen, würden nach ihrem Erfinder äsopische Fabeln (ebd. 1,40,2) oder auch *apologilapologationes* (Quintilian 5,11, 20) genannt. (Die Aussonderung einer liby-stischen Fabel – Menschen und unbeseelte Akteure vermischt – spielt für die weitere Entwicklung keine Rolle).

Kennzeichen der Fabelkonstruktion ist ihre demonstrative Irrealität, die sogleich signalisiert, daß das Augenmerk auf die Extraktion des Sinnes aus der Geschichte zu richten ist. Auf die Verfahren zur Gewinnung dieses Sinnes richten sich die Diskussionen der Theoretiker. Dabei sind zwei grundsätzlich konträre Positionen, im Deutschen signifikant durch Herder und Lessing vertreten, zu unterscheiden, die sich aus dem angenommenen Grad der Situations- und Kontextabhängigkeit ableiten lassen. Wo die Fabel unter Berufung auf ihre überlieferte Entstehungsgeschichte („Äsoproman“) als schlagendes Situationsargument, zumal unter der Bedingung äußerer Bedrängnis, gewertet wird (Herder), liefert allein die Analogie zur Erzählsituation die Vorgaben für die Sinnextraktion; der Fabelsinn liegt dann in der argumentativen Berufung auf das Bekannte in der Art einer beigezogenen Erfahrungsregel, die den ‚Lauf der Welt‘ wertneutral registriert und einkalkuliert. Wo die Fabel zum situationsenthobenen Objekt ‚anschauernder Erkenntnis‘ (Lessing) wird, bedarf es zur Sicherung eines ablesbaren Lehrsinns der Berufung auf eine allgemein bekannte ‚Bestandheit der Charaktere‘ (die die Vorverständigung aus der Vortragssituation ersetzt) und der Abwehr einer spielerischen Verselbständigung des Erzählens (La Fontaine), die den strikten Anwendungssinn dem Reiz irrealer Kombinatorik opfert. In jedem Falle ist die vieldiskutierte Frage, wie weit die Fabel, ‚aus sich‘ lehre oder wie weit ihre ‚Moral‘ durch ein vorangestelltes (Promythion) oder abschließendes (Epimythion)

‚fabula docet‘ explizit gemacht werden müsse, nur abhängig vom Grad der Situationseinbettung zu beantworten: Je situationseithobener erzählt wird und je konkreter ein gemeinter Sinn bestimmt sein soll, umso mehr ist die Fabel-Erzählung auf ihre explizite Selbstdeutung angewiesen.

Wird die Fabel so nach ihrer Erkenntnisleistung bestimmt, so ist sie strikt unterschieden von anderen Formen der Tierdichtung, insbesondere von mehrepisodigen wie dem zur Satire neigenden Tierepos („Ysengrimus“, „Reinhart Fuchs“, „Reinke de vos“) oder dem Tiernächten mit seinen bevorzugt aitiologischen Zwecken. Einer solchen Scheidung entspricht auch die Sammlungsgeschichte der Fabel, die die Nachbarn und Konkurrenten nicht in Stücken gleichartigen Personals, sondern gleicher Wirkungsintention situiert: ↗ *Exempel* und ↗ *Witz* teilen sich schon in der fiktiven Vita des legendären Gattungstifters, im sog. „Äsoproman“ (5. Jh. v. Chr.), in die Beweis- und Überzeugungsfunktion der Fabel, sie treten als Einsprengsel auch in antiken und mittelalterlichen Sammlungen bis hin zu Jean de La Fontaine („Fables choisies“, 1668) und Christian Fürchtegott Gellert („Fabeln und Erzählungen“, 1746/48) auf.

SachG: Die Anfänge der Fabel verbinden sich mit dem Beginn von Literatur; der alte Streit um ihre griechischen oder orientalischen Ursprünge ist in dieser Einsicht aufgehoben. In der abendländischen Literatur reichen erste Zeugnisse (sumerische Schrifttafeln) bis ins 18. Jh. v. Chr. zurück. Ihre historisch entscheidende Prägung erfuhr die Fabel in der Verbindung mit dem Namen und der Lebensgeschichte des angeblichen Gattungstifters Äsop (5. Jh. v. Chr.). Die unter seinem Namen laufenden Corpora bestimmen das Bild der Gattung und stellen die fortwirkenden Figurenkonstellationen und Handlungsabläufe bereit.

In der deutschen Literatur tauchen Fabeln zuerst als beweisende Erzähleinlagen („Kaiserchronik“) oder als Situationsargumente in der Spruchdichtung auf (Herger, später: Spervogel, Marner, Reinmar von Zweter, Bruder Wernher, Frauenlob, Heinrich von Mügeln, Michel Beheim). Die latei-

nischen Sammlungen, die die griechischen Stoffe ins Mittelalter transportieren (Phädrus, ‚Romulus‘, Avian) und dort weiter verbreiten (besonders Anonymus Neveleti, ‚Romulus Nilantinus‘, ‚Romulus LBG‘), kommen erstmals in den Reimpaarfabeln des Strickers (Mitte des 13. Jhs.) und seiner Nachfolger zur Wirkung, in denen die Fabel dem Funktionstyp des *Bispels* (↗ *Exempel*) eingeordnet wird, das seinerseits möglicherweise nach dem Vorbild der Fabel entwickelt wurde. Die Nähe der Typen bewährt sich dort, wo lateinische Sammlungen als ganze ins Deutsche übertragen werden, die – möglicherweise – situationsbezogene Produktion von Einzelfabeln (mit nachträglicher Sammlung) also durch die potentiell auf direkten Gebrauch gerichtete Reproduktion von Thesauri ersetzt wird: Darbietungsform bleibt der Reimpaarvers des *Bispels*, der an der Versform von Anonymus Neveleti und Avian eine Stütze findet. Prosafabeln erscheinen im Deutschen erstmals zu Beginn des 15. Jhs. (‚Nürnberger Prosa-Äsop‘), wobei die Übersetzung der im 14. Jh. nach dem neuen Muster von Disputationsszenen in lat. Sprache neu konzipierten ‚Cyrillischen Fabeln‘ durch Ulrich von Pottenstein (um 1410) möglicherweise den Weg gebahnt hat.

Im äußeren Sinne eine abschließende Summe der lateinischen Fabelüberlieferungen des Mittelalters, nimmt Heinrich Steinhöwels zweisprachiger Äsop (um 1476) gleichzeitig die moderne Prosaform auf und gibt die lateinischen Stoffe so in dichter Überlieferungsfolge an die nächsten beiden Jahrhunderte weiter; auf ihn beruft sich die deutsche Fabeldichtung (z. B. Martin Luther) immer wieder. Zugleich wird die Tradition aber von Grund auf umgestaltet durch die Entdeckung der griechischen Corpora der Spätantike und ihre Übersetzung ins Lateinische (besonders Rimicius = Rinuccio da Castiglione). Die reiche Fabeldichtung des 16. Jhs. (Burkhard Waldis, Erasmus Alberus, Hans Sachs u. a.) gewinnt ihren Reiz zu einem guten Teil aus der Verknüpfung dieser Traditionen. Der repräsentativen Dichtung des 17. Jhs. scheint an der Fabel wenig gelegen zu sein, obgleich doch La Fontaines ‚Fables‘ (1668)

im ironischen Unterlaufen der ausladenden klassizistischen Form zeigen, in welcher Weise die Fabel sich auch in höfische Poesie einzuordnen vermag; seine deutschen Nachfolger (Christian Friedrich Hunold, Balthasar Nikisch, Daniel Wilhelm Triller u. a.) bleiben in ihrer Wirkung dennoch untergeordnet. Erst mit der charakteristischen Verbindung von gelehrt-antiquarischem (Scherz, Gellert, Breitinger, Lessing), poetologischem (Breitinger, Herder, Lessing) und poetischem Interesse (Friedrich von Hagedorn, Daniel Stoppe, Gellert, Lessing) kommt es im 18. Jh. zu einer Blütezeit der Fabeldichtung, die freilich den Umbruch zur Genieästhetik nicht schadlos übersteht. Soweit nicht die Anlehnung an eine vermeintlich revolutionäre Vergangenheit der Fabel ihre weitere Verwendung begründet (Schubart, Pfeffel) oder sie in Kinder- und Jugendliteratur didaktisch instrumentalisiert erscheint (August Gottlieb Meißner, Johann Andreas Christian Löhner, Wilhelm Hey, auch Pestalozzi, Campe; vgl. Kaiser, in Hasubek 1982), gewinnt sie ihren Reiz seither vor allem aus dem spielerischen und witzigen Umgang mit tradierten Redekonventionen (Heine), aus der zitathaften Nutzung ihrer durchschauten Schlichtheit und vermeintlichen Volkstümlichkeit (Brecht) oder aus ihrer Pointenstruktur (Kafka), auch aus dem Literatengestus vorgezeigter und zynisch unterlaufener Banalität (Helmut Arntzen) und zuletzt aus der Thematisierung der Lähmung des Künstlers durch Einsicht und Distanz (Reiner Kunze, schon Schopenhauer).

ForschG: Die Erforschung der Fabel ist eng mit ihrer Überlieferung verknüpft: Mit den ersten Sammlungen (‚Collectio Augustana‘) verbindet sich bereits der Versuch der Rekonstruktion ihrer Entstehungsbedingungen (‚Äsoproman‘); auch die lateinischen Corpora (Phädrus, ‚Romulus‘) sind meist von Paratexten umrahmt, in denen die Kenntnisse über die Gattung und ihre Geschichte dargeboten werden; in sie sind auch die Begriffserklärungen der lateinischen Poetik und Rhetorik eingegangen. Die mittelalterlichen deutschen Sammlungen übernehmen zumeist diese historischen

und poetologischen Rahmenteile. Die Einheit von poetischer Produktion und theoretisch-historischem Interesse kulminiert im 18. Jh. im Werk Gellerts und Lessings, mit denen auch die philologische Sicherung des Überlieferten ein neues Niveau gewinnt. Jacob Grimm führt diese philologische Linie weiter; seine poetologischen Vorstellungen knüpfen dagegen entschieden an Herder an und intonieren den Widerstand gegen Lessing, aus dem heraus – nach einer Phase prinzipiellen Desinteresses im späten 19. und frühen 20. Jh. – die Fabelforschung neue Impulse bezog: Das Bild von der Fabel als ‚Waffe der Unterdrückten‘ einerseits (Sternberger, Meuli, Spoerri), ihre vorgebliche ‚Sklavenmoral‘ andererseits (Schirokauer) hat in den 1950er und 60er Jahren eine sozialhistorisch orientierte Forschung ins Werk gesetzt, die die Ausgangsthese allerdings ersetzt hat durch ein differenzierteres Bild, das die jeweils situationsbezogene (kontextbedingte) Funktionalisierung der fabeltypischen Einsicht in den ‚Lauf der Welt‘ beschreibt und agitatorische ebenso wie stabilisierende Wirkungen zuläßt.

Gegenüber der Erforschung der Zwecke der Fabel und ihrer funktionalen Einbindung in Situationen sind die Überlegungen zu ihrer Morphologie und zu ihrem poetologischen Status lange Zeit nur vereinzelt weiterverfolgt worden (Leibfried, Gebhard, Grubmüller 1981); die wichtigsten Anregungen gingen von der neutestamentlichen Gleichnisforschung des 19. Jhs. (Jülicher) aus. In Auseinandersetzung mit ihr sind die neueren Versuche zu einer Systematik der (Erzähl-)Formen uneigentlicher Rede (Zymner, v. Heydebrand) entstanden, in denen auch der Status der Fabel zu bestimmen versucht wird.

Lit: Corpus fabularum Aesopicarum. Hg. v. August Hausrath. Leipzig 1940/1956. – Fabeln der Antike, griechisch und lateinisch. Hg. und übers. v. Harry C. Schnur. München 1978. – Antike Fabeln. Aus dem Griechischen und Lateinischen übers. v. Johannes Irmscher. Berlin, Weimar 1978. – Lateinische Fabeln des Mittelalters. Hg. und übers. v. Harry C. Schnur. München 1978. – Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. Hg. v. Léopold Hervieux. 5 Bde. Paris 1884–1899. – Texte zur

Geschichte der altdeutschen Tierfabel. Hg. v. Arno Schirokauer. Bern 1952. – Die deutsche und lateinische Fabel in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Adalbert Elschenbroich. 2 Bde. Tübingen 1990. – Fabeln der Neuzeit. England, Frankreich, Deutschland. Hg. v. Hermann Lindner. München 1978.

Waltraud Briegel-Florig: Geschichte der Fabelforschung in Deutschland. Diss. Freiburg/Br. 1965. – Gerd Dicke, Klaus Grubmüller: Die Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987. – G. D.: Heinrich Steinhöwels ‚Esopus‘ und seine Fortsetzer. Tübingen 1994. – Reinhard Dithmar: Die Fabel. Paderborn, München 1988. – Klaus Doderer: Fabeln. Formen, Figuren, Lehren. Zürich 1970. – Siglinde Eichner: Die Prosafabel Lessings in seiner Theorie und Dichtung. Bonn 1974. – Walter Gebhard: Zum Mißverhältnis zwischen der Fabel und ihrer Theorie. In: DVjs 48 (1974), S. 122–153. – Jürgen Grimm: La Fontaines Fabeln. Darmstadt 1976. – Klaus Grubmüller: Meister Esopus. Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter. München 1977. – K. G.: Semantik der Fabel. In: Third international beast epic, fable and fabliau colloquium. Hg. v. Jan Goossens und Timothy Sodmann. Köln, Wien 1981, S. 111–134. – Peter Hasubek (Hg.): Die Fabel. Berlin 1982. – P. H.: Fabelforschung. Darmstadt 1983. – Renate v. Heydebrand: Parabel. In: Archiv für Begriffsgeschichte 34 (1991), S. 27–122. – Hans Robert Jauf: Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. Tübingen 1959. – Adolf Jülicher: Die Gleichnisreden Jesu. 1. Hälfte. Freiburg/Br. 1888. – Erwin Leibfried: Fabel. Stuttgart 1982. – E. L., Josef M. Werle: Texte zur Theorie der Fabel. Stuttgart 1978. – Karl Meuli: Herkunft und Wesen der Fabel. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 50 (1954), H. 2, S. 65–88. – Morton Nøjgaard: La fable antique. 2 Bde. Kopenhagen 1964, 1967. – Karl August Ott: Lessing und La Fontaine. Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel. In: GRM 40 (1959), S. 235–266. – Ben Edwin Perry: Fable. In: Studium generale 12 (1959), S. 17–37. – Dolf Sternberger: Figuren der Fabel. Frankfurt 1950. – Rüdiger Zymner: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn 1991.

Klaus Grubmüller

Fachliteratur ↗ *Fachprosa*

Fachprosa

Wissensvermittelndes, institutionell oder disziplinär gebundenes Schrifttum in Prosa.

Expl: Lehrschrifttum zur Vermittlung von Wissen. Zunächst Oppositionsbegriff zu Versdichtung, Kunstprosa, fiktionaler Literatur insgesamt, d. h. zu Textsorten, in denen die ästhetische Form und Funktion die der Wissensvermittlung dominiert. Fachprosa ist in der Regel an eine eigene Terminologie (Fachsprache) und Vermittlungsform (Fachbuch) gebunden. Der Geltungsanspruch ist auf die Prosaform begrenzt, die seit dem Spätmittelalter gegenüber dem Vers zum dominanten Träger der Wissensliteratur wird. Gegenüber *Fachliteratur* bezeichnet *Fachprosa* primär das mittelalterliche Fachschrifttum und sollte auf diese Epoche beschränkt werden. Dennoch werden ‚Fachprosa‘, ‚Fachliteratur‘, ‚Wissensliteratur‘ und ‚Sachliteratur‘ weitgehend deklungsgleich als Sammelbegriffe für Texte aus unterschiedlichen Wissensgebieten verwendet: ↗ *Artesliteratur*, ↗ *Artes liberales*, ↗ *Artes mechanicae*, ↗ *Artes magicae*, universitäres Schrifttum (Theologie, Recht, Medizin).

WortG: *Fach* (ahd. *fah*, mhd. *vach* ‚Stück, Teil, Abteilung‘) bezeichnet im Bereich von Handwerk, Kunst und Wissenschaft ein abgegrenztes Gebiet. Seit dem 19. Jh. wird es zum Kennwort spezialisierter Wissensfelder. Es wird zum inhaltlich wenig vorstrukturierten Bestimmungswort (*Fachmann*, *-ausdruck*, *-gebiet*, *-buch* etc.) gegenüber älteren, aus dem Artesrahmen entlehnten Bezeichnungen (*Kunstmann*, *-ausdruck*, *-gebiet*, *-buch*). So ersetzt *Fachwort* im 19. Jh. *Kunstwort* als Verdeutschung von lat. *terminus*. Eis verwendet ‚Fachprosa‘ seit den 1940er Jahren in terminologischer Absicht als Gegenbegriff zu ‚Vers-(Kunst-)Dichtung‘ zur Kennzeichnung mittelalterlicher Wissensliteratur. Als Terminus technicus tritt *Fachprosa* in der Gegenwart zugunsten von *Fach-* und *Sachliteratur* zunehmend zurück (Kluge-Seebold, 197).

BegrG: ‚Fachprosa‘ ist ein moderner Klassifikationsbegriff. Er umfaßt ursprünglich

das gesamte „nichtliterarische Schrifttum im geistlichen und weltlichen Sinn“ im Mittelalter (Eis, 1103), bildet somit eine Art Restklasse gegenüber ästhetisch geformter (insbesondere fiktionaler) Literatur und kennzeichnet hier vor allem die volkssprachliche Wissensliteratur. Der Benennung lag die Überzeugung zugrunde, daß sich diese durch ihre Prosaform von der Dichtung (Versdichtung) unterscheidet, eine Trennung, die nur mit Einschränkungen zutrifft.

Der Begriff des „Fachs“ stellt eine „historische und mithin relationale Größe“ dar (Schlieben-Lange/Kreuzer, 8 f.). In diesem Sinn unterscheidet bereits Eis einen historisch engeren Begriff von Fachprosa (*artes*) von einem weiteren (Theologie, Recht, Geschichte; Eis, 1115). „Das systematologische Defizit der ‚Artesforschung‘ ergibt sich [aber] zwangsläufig aus dem historisch handschriftlichen Befund“ (Riha, 269), der ein komplexeres Bild mittelalterlicher Fachliteratur bietet. In der Tat erfaßt der moderne Begriff ‚Fachprosa‘ mehr Wissensfelder als die aus dem *artes*-Schema abgeleiteten, nämlich alle sozial relevanten. Er bietet sich damit als offener Klassifikationsbegriff für mittelalterliches Lehrschrifttum an. Bei neuzeitlichen Fachtexten in Prosa spricht man von *FACHLITERATUR*. Die Bezeichnung bezieht sich auf „diejenige Faktographie [...], die von Vertretern einer ‚Zunft‘ für diese [...] geschrieben, entsprechend distribuiert und von den Rezipienten [...] aus fachlichen Gründen, d. h. als ‚zünftige‘ Literatur rezipiert wird“ (Schlieben-Lange/Kreuzer, 9). Im Gegensatz zu der auf ein breiteres Publikum zielenden ‚Sachliteratur‘ wird für Fachliteratur ein intensives Rezeptionsinteresse von Spezialisten vorausgesetzt. Schließlich umfaßt ‚Fachliteratur‘ auch jede Form spezialisierter Literatur mit wissensvermittelnder Funktion, ja selbst „die Spezialliteratur zu Freizeittätigkeiten, die ihre Rezipienten zu praktischer Ausübung oder mindestens zu ‚fachmännischem‘ Urteil über die praktisch Ausübenden befähigen soll“ (Schlieben-Lange/Kreuzer, 9).

DWb 11, Sp. 2717, 2685, 2695, 268. – Paul-Henne, S. 255.

SachG: Die deutsche Fachprosa ist so alt wie die deutsche Literatur. Bereits im Zuge der karolingischen Antikerezeption finden Fachtexte Beachtung. Die Überlieferung reicht von den ersten Übersetzungen im Ahd. (Glossare, Notker) über wirkungsmächtige volkssprachliche Arzneibücher (Bartholomäus, Ortolf) bis hin zu den Drucken des 16. Jhs. Sie ist im Spätmittelalter sogar zahl- und umfangreicher als diejenige der Dichtung. Übersetzungen einschlägiger antiker Texte im 12./13. Jh. und der Prosaisierungsschub im 14. Jh. vervielfachen die Fachprosa. Auch zieht die stetige Ausdifferenzierung von Gesellschaft und Kommunikation im Spätmittelalter einen wachsenden Bedarf an fachgebundenem, praktisch verwendbarem Schrifttum nach sich: Es entsteht in verschiedenen Institutionen (Hof, Schule, Universität usw.) und wird den jeweiligen Rezeptionsbedingungen angepaßt. Dabei ist Fachprosa im Gebrauchszusammenhang der Universität (Latein) zu unterscheiden von einer volkssprachlichen Fachprosa, deren primäre Funktion zwischen praktischer Brauchbarkeit im Alltag (Müller, 15) und Verschriftlichung von Allgemeinbildung (Riha, 269 f.) situiert ist. Schon im 13./14. Jh. profilieren Fachbuchübersetzer die Wahrheit ihres Gegenstandes, die sie bisweilen an die Prosaform binden („Lucidarius“), gegenüber den „Lügendeschichten“ der Epik (Unger, 223 f., 227 f., 234). Die Ausdifferenzierung von Wissensgebieten und deren Verschriftlichung führt in der Folge zu historisch immer komplexeren Fächerkanones. Seit der 1. Hälfte des 16. Jhs. vermittelt der Buchdruck ein breites volkssprachliches Fachschrifttum zu alten wie neuen Wissensfeldern (Kosmo- und Geographie, Bergbau, Alchemie, Magie etc.). Der Rezipientenkreis ist nicht mehr volkssprachlich, disziplinär oder auf Spezialisten eingegrenzt; er bezieht vielmehr alle Arten von Interessenten (den *gemeinen man*) ein: in einem breiten Schrifttum zum Trivium und Quadrivium, zur Medizin (Arzneibücher) und Naturgeschichte (Kräuter- und Tierbücher), zur Magia naturalis (Johannes Gödelmann, Wolfgang Hildebrandt), Physiognomik (Bartholomäus Cocles) und Ökonomik (Michael Herr),

zum Recht (Justin Gobler, Thomas Murner) und Handwerk (Walther Ryff) etc. Hier lassen sich Übergänge zum Fach- und Sachbuch des 19. Jhs. konstatieren, die den Informationszwecken eines ‚wissenschaftlichen‘ Zeitalters dienen und unterschiedliche Rezipientenkreise zwischen dem Fachmann und dem Laien anvisieren.

Die mittelalterliche und frühneuzeitliche Fachprosa bleibt zu unterscheiden von der Fachliteratur des 19./20. Jhs. Erst hier entsteht einerseits ein hochkomplexes und differenziertes akademisches Fachschrifttum, erst hier beginnt sich andererseits der Fachbuchcharakter weiter von den akademisch etablierten Disziplinen zu lösen. Im Zuge zunehmender Professionalisierung von Tätigkeiten (Design, Werbung, Technik, Medien etc.) entsteht eine Vielzahl neuer spezialisierter Sparten und mit ihnen ein entsprechendes Fachschrifttum. Im Gefolge der Bildungsreform im 20. Jh. etablieren sich zahlreiche neue Fachdisziplinen im institutionellen Gefüge (Fachschulen, -hochschulen). Weiterhin vollzieht sich im Gefolge der (technisch) beschleunigten Buchproduktion eine zunehmende Expansion des Fachbuchmarktes, wobei nun jede Art von Tätigkeit, die professionell ausgeübt werden kann, fachbuchwürdig wird (Sport, Hobby etc.).

ForschG: Fachprosafor schung umschreibt ein ganzes Feld von Forschungsrichtungen, die sich in Opposition zu einer älteren, vornehmlich auf Literatur und Kunst ausgerichteten Kulturgeschichte definieren. Ihre Entstehung trägt der Erweiterung des Literaturbegriffs Rechnung. Fachprosafor schung fällt damit in ein Grenzgebiet zwischen Literaturwissenschaft im engeren Sinne (Erschließung und Analyse von literarischen Texten) und Wissenschaftsgeschichte (Erschließung und Analyse des Gegenstandes; Crossgrove, 14 f.). Wissenschaftshistoriker (Sudhoff, zu Paracelsus) und Germanisten (Wackernagel, M. Haupt, F. Pfeiffer) arbeiteten vereinzelt schon früh Fachschrifttum auf (Edition der Mainauer Naturlehre 1845; Bartholomäus 1872; Konrad von Megenberg 1862).

Vor allem die Schule um Eis hat sich seit den 1940er Jahren unter fachwissenschaft-

licher Perspektive der Erschließung, Edition und Kommentierung mittelalterlicher Fachtexte gewidmet. Hinzu treten Untersuchungen zur Überlieferung und Wirkungsgeschichte, zur historischen Terminologie und zur Ordnungsform mittelalterlicher Fachprosa. Die Aufarbeitung fachwissenschaftlicher Bestände und ihr Eingehen in wissenschafts- (Sacherkenntnis) und sprachgeschichtliche (Lexikographie, Fachsprachen) Fragestellungen prägen die gegenwärtige Situation dieser Forschungsrichtung; sie dienen sowohl der Erschließung mittelalterlicher Realien wie der Interpretation von Dichtung.

In jüngerer Zeit traten kulturgeschichtliche Fragestellungen in den Vordergrund. Anhand von rechtsgeschichtlichen Forschungen z. B. (Schmidt-Wiegand zum ‚Sachsenspiegel‘) haben sich Muster des Zusammenwirkens von Text und Bild oder die Funktion von Sprichwörtern ebenso herausarbeiten lassen wie sich Einblick gewinnen ließ in die Semantik mittelalterlicher Gebärdensprache. Bildungsgeschichtliche Prozesse, z. B. die Entstehung einer volkssprachlichen Laienkultur aus der gelehrt lateinischen Schriftkultur, wurden anhand von Schultexten (Wörterbüchern, Grammatiken, Gesprächsbüchern: Grubmüller), universitärem Schrifttum und Texten der volkssprachlichen Laientheologie (Ruh) verfolgt. Es wurden regionale Differenzierungen in Rezeptionsprozessen (Leserbedürfnisse, Schreibereinflüsse) anhand von Glossaren, Rechtssummen und naturkundlichen Texten herausgearbeitet. Am Beispiel einer Institution (Hof) ließen sich Prozesse der Verschriftlichung und deren sozial- und bildungsgeschichtliche Implikationen aufzeigen (Müller). Anhand von Rechtstexten, Bildungs-, Fach- und Alltagswissen werden so Literarisierungsphänomene jenseits der stereotypen Opposition ‚Fachliteratur – schöne Literatur‘ greifbar: Prozesse der Anpassung von Bildungswissen an gruppenspezifische Rezeptionsinteressen und der Organisation volkssprachlicher Schriftlichkeit.

Unter der Perspektive des Medienwechsels ergaben sich Einsichten in die historisch-kommunikativen Bedingungen von

Mündlichkeit und Schriftlichkeit bzw. Handschrift und Druck (Giesecke). Die Fachprosa wurde überdies zu einem bevorzugten Gegenstand pragmalinguistischer Untersuchungen (programmatisch: Kästner).

Lit: Peter Assion: Fachliteratur. In: Die Deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250–1370 II. Hg. v. Ingeborg Glier. München 1987, S. 371–395. – Horst Brunner, Norbert Richard Wolf (Hg.): Wissensliteratur in Mittelalter und Früher Neuzeit. Wiesbaden 1993. – William Crossgrove: Die deutsche Sachliteratur des Mittelalters. Bern u. a. 1994. – Ulf Diederichs: Annäherung an das Sachbuch. In: Die deutschsprachige Sachliteratur seit 1945. Hg. v. Rudolf Radler. München, Zürich 1978 S. 1–37. – Josef Domes u. a. (Hg.): Licht der Natur. Fs. Gundolf Keil. Göppingen 1994. – Gerhard Eis: Mittelalterliche Fachprosa der Artes. In: Deutsche Philologie im Aufriß. Hg. v. Wolfgang Stammer. Bd. 2. Berlin ²1960, Sp. 1103–1109. – Gisela Ewert: Der Begriff Fachbuch. In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 84 (1970), S. 449–457. – Michael Giesecke: ‚Volkssprache‘ und ‚Verschriftlichung des Lebens‘ im Spätmittelalter. In: Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht. Heidelberg 1980, S. 39–70. – Klaus Grubmüller u. a. (Hg.): *Vocabularius Ex Quo*. Überlieferungsgeschichtliche Ausgabe. Tübingen 1988 ff. – Volker Honemann u. a. (Hg.): Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Tübingen 1979. – Hannes Kästner u. a.: ‚Dem gmainen Mann zu guttem Teutsch gemacht.‘ Textliche Verfahren der Wissensvermittlung in frühnhd. Fachkompendien. In: Neuere Forschungen zur historischen Syntax des Deutschen. Hg. v. Anne Betten u. a. Tübingen 1990, S. 205–223. – Gundolf Keil: Literaturbegriff und Fachprosaforschung. In: Keil/Assion, S. 183–196. – G. K. u. a. (Hg.): Fachliteratur des Mittelalters. Fs. Gerhard Eis. Stuttgart 1968. – G. K., Peter Assion (Hg.): Fachprosaforschung. Berlin 1974. – Jan-Dirk Müller (Hg.): Wissen für den Hof. München 1994. – Traude Marie Nischik: Zur definitorischen Bestimmung der ‚Fachliteratur‘. In: Een school spierinkjes. Hg. v. Willem P. Gerritsen u. a. Hilversum 1991, S. 127–130. – Ortrun Riha: Das systematologische Defizit der Artesforschung. Überlegungen zur mittelalterlichen deutschen Fachliteratur. In: ASNSL 229 (1992), S. 255–277. – Kurt Ruh (Hg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Tübingen 1985. – Brigitte Schlieben-Lange, Helmut Kreuzer (Hg.): Probleme und Perspektiven der Fachsprachen und Fachlitera-

turforschung. LiLi 51/52 (1983). – Ruth Schmidt-Wiegand: Der ‚Sachsenspiegel‘ Eikes von Repgow als Beispiel mittelalterlicher Fachliteratur. In: Schlieben-Lange/Kreuzer, S. 206–226. – Helga Unger: Vorreden deutscher Sachliteratur des Mittelalters als Ausdruck literarischen Bewußtseins. In: Werk-Typ-Situation. Hg. v. Ingeborg Glier u. a. Stuttgart 1969, S. 217–251. – Norbert Richard Wolf (Hg.): Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter. Wiesbaden 1987.

Udo Friedrich

Fachsprache ↗ Terminologie

Fälschung

Text mit irreführender Verfasserangabe.

Expl: *Fälschung*, bezogen auf Texte, ist eine synekdochische Bezeichnung (↗ *Metonymie*); gefälscht wird nicht ein Text als ganzer, sondern nur sein Anspruch auf ↗ *Authentizität* (bei nicht-literarischen Texten auch der Anspruch auf sachliche Richtigkeit), d. h. die Referenz der Verfasserangabe oder auch der individuellen Sprachform auf den ↗ *Autor*.

Die Bezeichnung *literarische Fälschung* wird nur gebraucht für literarische Texte mit gefälschter Autor-Referenz der Verfasserangabe bzw. der individuellen Sprachform; wenn die Autor-Referenz der individuellen Handschrift gefälscht ist, benutzt man bei literarischen wie bei nicht-literarischen Texten (z. B. den angeblichen Hitler-Tagebüchern) den Ausdruck *Handschriften- oder Autographenfälschung*.

Literarische Fälschung ist demnach ein literarischer Text, dessen Verfasserangabe oder Sprachform (1) zwar von seinem tatsächlichen Autor stammt, (2) aber nicht auf diesen, sondern auf eine andere Person verweist, (3) die nicht offenkundig als Autor des Textes ausscheidet, (4) ohne daß diese Umlenkung des Verweises als solche deklariert und damit erkennbar gemacht wäre.

Legt man den Regelfall zugrunde (die gefälschte Autor-Referenz der Verfasserangabe), so grenzen diese vier Kriterien die li-

terarische Fälschung von benachbarten Phänomenen folgendermaßen ab: Kriterium (1) unterscheidet die Fälschung einerseits vom ↗ *Plagiat* (bei dem der Plagiator und gerade nicht der wirkliche Autor den Autornamen setzt) und andererseits vom falsch zugeschriebenen anonymen Text (in den eine dritte Person den unrichtigen Autornamen setzt; ↗ *Anonymität*); Kriterium (2) ist notwendige Bedingung der Unterscheidung von Fälschung und pseudonymem Text, hinreichende Bedingung aber nur, wenn das ↗ *Pseudonym*, wie allerdings üblich, nicht der Name einer bekannten anderen Person ist; andernfalls, wenn also das Pseudonym gleich lautet wie ein anderweitig bekannter Autornamen (z. B. „Bonaventura“), ist erst Kriterium (3) hinreichende Bedingung der Unterscheidung von Fälschung und pseudonymem Text (deshalb sind z. B. August Klingemanns pseudonyme ‚Nachtwachen‘ nie als Bonaventura-Fälschung bezeichnet worden); Kriterium (4) schließlich unterscheidet die Fälschung von der ↗ *Parodie* (die ihren wahren Autor direkt oder doch indirekt andeutend zu erkennen gibt).

Bei gefälschter Autor-Referenz allein der individuellen Sprachform (also bei literarischen Fälschungen ohne Verfasserangabe) gilt analog dasselbe, nur daß Kriterium (3) entfällt.

Undeklarierte editorische Eingriffe in einen Text sind von einem gewissen Ausmaß an am ehesten als *Verfälschung* zu bezeichnen, nicht aber als *Fälschung*, es sei denn, sie kämen einem vollständigen Neuschreiben gleich.

Da literarische Fälschungen sehr unterschiedliche Motivation und Zielsetzung haben mögen, sollten im literaturwissenschaftlichen Gebrauch die pejorativen Konnotationen des umgangssprachlichen Wortes *Fälschung* möglichst unter Kontrolle oder ganz zurückgehalten werden.

Ähnlichen, aber nicht gleichen Umfangs sind zwei verwandte Termini:

PSEUDEPIGRAPH (von griech. ψευδεπίγραφον [pseud-epigraphon] ‚falsch beschriftet‘), in der klassischen und biblischen Philologie gebräuchlich (weitgehend ohne wertende Konnotationen), schließt falsch zuge-

schriebene anonyme Texte ein und anonyme Fälschungen aus;

MYSTIFIKATION (von lat.-griech. *mystificare* ‚geheim machen‘) umfaßt alle Varianten der Verbergung von Sachverhalten (z. B. Verlag und Verlagsort, auch Autorschaft) und schließt daher auch pseudonyme Texte ein.

WortG: Das Verb *fälschen* (ahd. *felsken*) ist entlehnt aus dem spätlat. *falsicare* (gekürzt aus *falsificare*); das zugehörige pluralfähige Substantiv *Fälschung* (frnhd. *felschunge*), belegt seit dem 15. Jh. vorzugsweise in rechtlichen Texten, scheint erst um die Mitte des 19. Jhs. zum philologischen Terminus *technicus* geworden zu sein und hat andere gleichbedeutende Bezeichnungen wie *Falsum* verdrängt.

Auskunft der Arbeitsstelle Göttingen des DWb.

BegrG: Der Begriff ‚Fälschung‘ hat sich seit der Antike in den Grenzen seines Umfangs nicht nennenswert verändert und hat stets das Moment des Unstatthaften enthalten, dessen moralische oder gar juristische Bewertung allerdings historisch variabel ist (in Antike und Mittelalter offenbar deutlich milder als in der Neuzeit), wobei literarische Fälschungen immer schon wenigstens grundsätzlich eher auf Nachsicht rechnen konnten als Fälschungen von Gegenständen (z. B. Münzen, Gemälden) und von nicht-literarischen Texten (z. B. Urkunden).

SachG: Nicht zuletzt wegen der Überlieferungslage und auch wegen des anderen Begriffs von Autorschaft läßt sich nur in Einzelfällen (und da mit Vorbehalten) von deutschsprachigen literarischen Fälschungen im Mittelalter sprechen, etwa beim ‚Jüngeren Titurel‘ von Albrecht (von Scharfenberg), der unter dem Namen Wolframs überliefert ist, während in zahlreichen anderen Fällen – wie z. B. den Neidhart-Sammelhandschriften – wohl eher ein angesehener Name „gewisse herrenlos in den Hss. umhergehende Dichtungen an sich gezogen hat“ (Lehmann, 6) bzw. ein Autornamen als Name eines literarischen Typus gegolten hat.

Literarische Fälschungen in größerer Zahl sind erst seit dem späteren 18. Jh. zu

verzeichnen, die bedeutendste darunter als Import: die Gesänge, die James Macpherson von 1760 an unter dem Namen des bestenfalls sagenhaften keltischen Bardens Ossian hat erscheinen lassen und die – vermittelt vor allem durch die Übersetzung von Michael Denis (1768/69) – im letzten Drittel des 18. Jhs. zahlreiche Nachahmungen und Adaptationen veranlaßt haben.

Die einheimischen literarischen Fälschungen, durchwegs von geringerer historischer Wichtigkeit, lassen sich in fünf Klassen einordnen. Literarische Texte sind – mit relativ höchster Frequenz im 19. Jh. – von ihren Autoren in Umlauf gesetzt worden (a) *unter dem Namen einer anderen, schriftstellerisch tätigen Person*: z. B. Eberhard Werner Happels (vertreten durch seine Initialen „E. G. H.“) ‚Der Bayerische Max‘ (1692), geschrieben von einem Anonymus, Adolf von Knigges ‚Doctor Bahrdt mit der eisernen Stirn‘ (1790) von August von Kotzebue, Walter Scotts nicht-existenter Roman ‚Walladmor‘ in Übersetzung (1824) von Willibald Alexis, H. Claurens ‚Der Mann im Mond‘ von Wilhelm Hauff (1826), ‚Goethe’s Vermächtnis an die jüngere Nachwelt‘ (1832) von Johannes Falk, Heinrich Heines Nachlaß (1861) von Friedrich Steinmann, Otto Erich Hartlebens ‚Eine Prophezeiung‘ (1914) von einem anonym Gebliebenen; (b) *unter dem Namen einer anderen, nicht schriftstellerisch tätigen Person*: z. B. ‚Die Lieder des Mirza Schaffy‘ (1851) von Friedrich Bodenstedt, Julie Schraders ‚Willst du still mich kosen‘ (1968) wohl von Berndt W. Wessling; (c) *unter dem Namen einer erfundenen Person*: z. B. eines „älteren Herrn Wieland“ ‚Kleine Chronik des Königreichs Tatabaja‘ (1777) von Julius August Remer, Bjarne P. Holmsens ‚Papa Hamlet‘ von Arno Holz und Johannes Schlaf (1889), George Forestiers ‚Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße‘ (1952) von Karl Emerich Krämer; (d) *anonym, aber mit einem Titel, der den Namen einer anderen, schriftstellerisch tätigen Person impliziert*: z. B. ‚Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus‘ (1683) von Daniel Speer, ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre‘ (1821) von Friedrich Wilhelm Pustkuchen; (e) *anonym in fremder individueller (histori-*

scher) *Sprachform*: z. B. ‚Zwey Bruchstücke‘ (1826) aus einem mhd. Waltram-Epos von Wilhelm Wackernagel, das ahd. Schlummerlied (1859) von Gustav Zappert, die von Brentano und Arnim geschriebenen Volkslieder in ‚Des Knaben Wunderhorn‘.

ForschG: Fälschungen haben die deutsche Literaturwissenschaft immer nur von Fall zu Fall und ohne Problemkontinuität beschäftigt. Eine auch nur einigermaßen vollständige Liste der deutschen literarischen Fälschungen fehlt (am reichhaltigsten sind noch die Übersichten von E. Frenzel). Es wäre zu wünschen, daß das theoretisch geprägte Interesse am Phänomen ‚Fälschung‘ allgemein, das sich seit Anfang der 80er Jahre international und über die Disziplinengrenzen hinaus entwickelt hat, auch in der deutschen Literaturwissenschaft produktiv zur Kenntnis genommen wird.

Lit: Kathrin Ackermann: Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur. Heidelberg 1992. – Norbert Brox: Falsche Verfasserangaben. Zur Erklärung der frühchristlichen Pseudepigraphie. Stuttgart 1975. – Heinrich Detering: Eine Poetik der Fälschung? Zu James Macphersons ‚Dissertations on Ossian‘. In: Akten des VIII. Kongresses der IVG. Bd. 10. München 1991, S. 338–348. – Umberto Eco: Tipologia della falsificazione. In: Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der MG. Bd. 1. Hannover 1988, S. 69–82. – Fake? The art of deception. Hg. v. Mark Jones (Ausstellungskatalog, British Museum). London 1990. – Elisabeth Frenzel: ‚Fälschungen, literarische‘. In: RL² 1, 444–450. – E. F.: Gefälschte Literatur. In: Börsenblatt 17 (1961), S. 1672–1686. – Horst Fuhrmann: Die Fälschungen im Mittelalter. In: Historische Zeitschrift 197 (1963), S. 529–564. – Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik. Hg. v. Karl Corino. Nördlingen 1988. – Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris 1981. – Anthony Grafton: Forgers and critics. Princeton 1990. – Ian Haywood: The making of history. A study of the literary forgeries of James Macpherson and Thomas Chatterton. Rutherford, Madison 1986. – Andreas Höfele: Die Originalität der Fälschung. Zur Funktion des literarischen Betrugs in England 1750–1800. In: Poetica 18 (1986), S. 75–95. – (Gabriele Hoofacker): Literarische Fälschungen der Neuzeit (Ausstellungskatalog, Bayerische Staatsbibliothek). München 1986. – Jean François Jeandillou: Supercherries littéraires.

Paris 1989. – Paul Lehmann: Pseudo-antike Literatur des Mittelalters. Berlin 1927. – Wolfgang Speydel: Die literarische Fälschung im heidnischen und christlichen Altertum. München 1971. – Fiona J. Stafford: The sublime savage. A study of James Macpherson and the poems of Ossian. Edinburgh 1988.

Klaus Weimar

Faksimile ↗ *Reproduktionsverfahren*

Fallhöhe ↗ *Ständeklausel*

Falsifikation ↗ *Analytische Literaturwissenschaft*

Fantasy ↗ *Phantastische Literatur*

Farbensymbolik

Deutung und Verwendung von Farben als Zeichen in der Kunst.

Expl: Im Begriff ‚Farbensymbolik‘ fallen unterschiedliche Vorstellungen und Verfahren der Weltdeutung und des bildhaften Sprechens zusammen:

(1) Die Deutung der Farben als sinntragende Eigenschaften der Dinge gemäß einem Weltverständnis, nach dem Gottes Schöpferwille in den Elementen der geschaffenen Welt aufzuspüren sei (Suntrup 1989). Es handelt sich dabei also um einen Teilbereich der ↗ *Allegorese*.

(2) Die Verwendung von Farben in der Kunst aufgrund

(2a) konventionell festgelegter und häufig auch kodifizierter Bedeutungen (Maria trägt einen blauen Mantel, Josef einen braunen, ‚grün ist die Hoffnung‘), oder

(2b) (angeblich) wahrnehmungspsychologisch begründeter Eigenschaften und Wirkungen (das ‚warme‘ Rot, das ‚kalte‘ Blau), durch die jede Farbe ‚ihr Wesen sowohl dem Auge als Gemüth offenbare‘ (Goethe, WA II 1, 357).

In der Bedeutung (2) hat *Farbensymbolik* teil an den begrifflichen Überschneidungen

und Differenzierungen im Bereich ↗ *Allegorie*₂, ↗ *Metapher*, ↗ *Symbol*₂.

Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. In: J. W. G.: Werke [Weimarer Ausgabe, WA]. Bd. II 1. Weimar 1887–1919.

WortG: ↗ *Symbol*₂.

BegrG: Die begriffliche Sicherheit, die im Mittelalter mit der Rede von der Zeichenhaftigkeit (*significatio*) einer Farbe gegeben ist, geht in dem Maße verloren, in dem das Konzept vom ‚geistigen Sinn des Wortes‘ (Ohly 1958/59) an Verbindlichkeit verliert; in Spuren findet es sich noch bei Stieler (1691, 432), nach dem das Wort *Farbe* zuweilen „pro insignibus, symbolis et tesseris“ (‚für Zeichen, Symbole und Erkennungsmarken‘) verwendet wird. Der Bedeutungsbezug selbst wird zumeist – auch noch bei Goethe – unspezifisch bezeichnet; so spricht Lichtenberg (1796) in seiner ironischen Replik auf Goethes Entwürfe von einer „Farbenlehre der Gemütsstimmungen“ (Lichtenberg, 578). Die neue begriffliche Fassung scheint erst im Gefolge und als Spezifizierung von Goethes Symbolbegriff zu entstehen (s. o.). In diesem Sinn hat sich die Rede von der Symbolik der Farben auch in der Forschung etabliert (vgl. P. Schmidt, Lauffer, L. Schmidt).

Georg Christoph Lichtenberg: Verschiedene Arten von Gemütsfarben. In: G. Ch.L.: Schriften und Briefe. Hg. von Wolfgang Promies. Bd. 3. München 1972, S. 577–582. – Leopold Schmidt: Rot und Blau. Zur Symbolik eines Farbenpaares. In: L. S.: Volksglaube und Volksbrauch. Berlin 1966, S. 89–99. – Kaspar Stieler: Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder Teutscher Sprachschatz [1691]. Repr. Hildesheim 1968.

SachG: Als erste „haben vielleicht die Ägypter [...] der Farbensymbolik Beachtung geschenkt“ (Mengis, 1198). In der Poetik der Antike spielt sie keine prominente Rolle, in der literarischen Praxis tritt sie dort gleichfalls eher zurück. Grundlage für die Farbensymbolik des Mittelalters ist die Biblexegese und dort besonders die Deutung der Edelsteine; in ‚Lapidarien‘ (‚Steinbüchern‘) sind die Auslegungen auch systematisch zusammengestellt (z. B. grün = Glaube, Hoffnung, Keuschheit; blau = Himmel,

Gott; gelb = Tod, Buße, Mäßigung; schwarz = Teufel, Trauer, Demut usw.). Die Buch- und Tafelmalerei des Mittelalters macht von diesen Deutungen, die sich inhaltlich häufig an jüdische Traditionen anlehnen oder auf Explikationen in der Bibel selbst stützen können, Gebrauch (Ohly 1977, 37–40); die liturgischen Farben der katholischen Kirche, zuerst fixiert in einem Meßtraktat (PL 217, 299 f.) des Papstes Innozenz III. († 1216), beziehen sich auf sie. Mit den aus der Biblexegese gewonnenen Bedeutungen verbinden sich solche, die aus der Säfte- und Temperamentenlehre, der Astrologie, wohl auch aus volkstümlicher Überlieferung gewonnen sind. In der Praxis z. B. kirchlicher oder weltlicher Kleiderordnungen (Stände, Berufe) oder auch der heraldischen Nomenklatur (↗ *Wappendichtung*) sind diese Herkunftsbereiche nur schwer zu sondern.

In der Literatur des Mittelalters gewinnt neben der Nutzung der exegetischen Farbdeutung in der geistlichen Literatur (Hildegard von Bingen) und der Verwendung kulturell bestimmter Farbwerte in der Bildsprache (z. B. Walther von der Vogelweide, 124, 37 f.) eine konventionalisierte Sprache der Farben vor allem in der Minnelehre Bedeutung. Die (sechs) Minnefarben werden in selbständigen Gedichten zu Katalogen zusammengefaßt (‚Die sechs Farben‘), sie strukturieren als ↗ *Personifikationen* einzelne Minneallegorien (‚Farbentracht‘, ↗ *Allegorie*₃) und werden zu Bausteinen der meisten minneallegorischen Großwerke (‚Minneburg‘, Hadamars von Laber ‚Jagd‘ u. a.); auch ↗ *Fastnachtspiel* (‚Spiel von den sieben Farben‘) und ↗ *Lied* (Mönch von Salzburg) können nach den Minnefarben organisiert sein (Überblick: Glier, 106–109).

Wie weit diese mittelalterliche Tradition weitergeführt wird, läßt sich bisher noch nicht erkennen. Es sieht so aus, als gäbe es Spuren in der Emblematik (↗ *Emblem*) des Barock (z. B. Henkel/Schöne, 1292 f.). Dort scheinen aber auch die astrologischen und die auf die Temperamentenlehre gegründeten ‚wissenschaftlichen‘ Farbdeutungen des 16. und 17. Jhs. (Agrippa von Nettesheim,

1531/33; ‚Traumbuch Artemidori‘, 1624) zur Wirkung gekommen zu sein.

Mit der Ästhetik der Goethezeit löst sich die Farbensymbolik aus dem Begründungszusammenhang ‚objektiv-, wissenschaftlicher‘ Gegebenheiten und strebt statt der Aktualisierung konventioneller Bedeutungen das Aufrufen von Stimmungswerten an. Hier wie in der ↗ *Romantik* und im ↗ *Symbolismus* unterliegen die Farben den allgemeinen Verwendungsbedingungen des ↗ *Symbols*₂. Neue Entwicklungen werden durch die abstrakte Malerei und ihre theoretische Fundierung (Kandinsky; Klee, 24, 352 Anm. 81) angestoßen; sie werden im ↗ *Expressionismus* aufgenommen (Kokoschka) und weiterentwickelt (Benn). Die experimentelle Lyrik der Gegenwart nützt auch Farbwörter zum Aufbau klanglicher und semantischer Beziehungsnetze (z. B. Andreas Thalmayr [H. M. Enzensberger], 42 f.).

Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Hg. von Karl Lachmann und Hugo Kuhn. Berlin¹³1965. – Ingeborg Glier: *Artes amandi*. München 1971. – Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata*. Hb. zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jhs. Stuttgart 1967. – Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912. – Paul Klee: *Kunst-Lehre*. Hg. von Günther Regel. Leipzig²1991. – Andreas Thalmayr (Hg.): *Das Wasserzeichen der Poesie*. Nördlingen 1985.

ForschG: Farbensymbolik ist als Forschungsthema in einer Vielzahl von Fächern von Bedeutung (Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Theologie, Volkskunde). In der Literaturwissenschaft ist die adäquate Erfassung der Farbensymbolik eng mit der Präzisierung des ↗ *Symbol*-Begriffes im Gefolge der Neubewertung der ↗ *Allegorie*₂ verbunden. Sie macht den Blick frei für konventions- und traditionsgebundene Formen der Farbensymbolik, die die Mediävistik schon im 19. Jh. gebucht hatte (Wackernagel). Die Wendung der Kunstgeschichte zur Ikonographie wirkte in die gleiche Richtung. Beidem schuf die in der Theologie (de Lubac, vgl. Ohly) vorbereitete Etablierung einer mediävistischen Bedeutungsforschung (Ohly) ein neues Fundament in theoretischer wie materieller

(künftig: Meier-Staubach/Suntrup) Hinsicht. Von der Theorie der abstrakten Malerei hat die wahrnehmungspsychologisch fundierte kunstwissenschaftliche Ästhetik neue Impulse erhalten (Itten).

Lit: Eva Frodl-Kraft: Die Farbsprache der gotischen Malerei. In: *Wiener Jb. für Kunstgeschichte* 30/31 (1977/78), S. 89–178. – John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe*. Ravensburg 1994. – Fritz Haeblerlein: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. In: *Römisches Jb. für Kunstgeschichte* 3 (1939), S. 76–126. – Alfred Hermann, Michelangelo Cagiano de Azevedo: *Farbe*. In: *RAC* 7, Sp. 358–447. – Johannes Itten: *Kunst der Farbe*. Ravensburg 1961. – Otto Lauffer: *Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch*. Hamburg 1948. – Thomas Lersch: *Farbenlehre*. In: *RDK* 7, Sp. 157–274. – Christel Meier: Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen. In: *FMSt* 6 (1972), S. 245–355. – C. Meier-Staubach, Rudolf Suntrup: *Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter*. In: *FMSt* 21 (1987), S. 390–478. – Carl Mengis: *Farbe*. In: *Handwb. des deutschen Aberglaubens*. Bd. 2. Berlin, Leipzig 1930, Sp. 1189–1215. – Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: *ZfdA* 89 (1958/59), S. 1–23. – F. O.: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt 1977. – Angelika Overath: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart 1987. – Peter Schmidt: *Goethes Farbensymbolik*. Berlin 1965. – Albrecht Schöne: *Goethes Farbentheologie*. München 1987. – Sigmund Skard: *The use of colour in literature. A survey of research*. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 90.3 (1946), S. 163–249. – Joachim Schultz (Hg.): *Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet. Farben in der deutschen Lyrik von der Romantik bis zur Gegenwart*. München 1994. – Otto Stelzer: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*. München 1964. – Rudolf Suntrup: *Farbensymbolik*. In: *LexMA* 4, Sp. 289–291. – Felix Thürlemann: *Dürers Farbsyntax im Text und im Bild*. In: *Text und Bild, Bild und Text*. Hg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 66–78. – Elizabeth Tucker: *Farben, Farbensymbolik*. In: *EM* 4, Sp. 840–853. – Wilhelm Wackernagel: *Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters*. In: *W. W.: Kleinere Schriften*. Bd. 1. Leipzig 1872, S. 143–240.

Klaus Grubmüller

Farce ↗ *Schwank*₁

Fassung

Vollendete oder nicht vollendete Ausführungen eines (Kunst-)Werks, die voneinander abweichen.

Expl: (Text-) Fassungen sind unterschiedliche Ausführungen eines insgesamt als identisch wahrgenommenen Werks. Sie können auf den Autor, aber auch auf fremde Personen zurückgehen. Fassungen können sich voneinander durch Wortlaut, Form und Intention unterscheiden. Sie sind durch partielle ‚Textidentität‘ aufeinander beziehbar und durch ‚Textvarianz‘ voneinander unterschieden (Scheibe, 28). Autorfassungen sind vom Autor verantwortete, aufeinander folgende Gestaltungen, die in der Regel für einen bestimmten Zeitpunkt das für ihn gültige Werk darstellen.

Unter den überlieferten Fassungen eines Werks haben der Erstdruck („Fassung früher Hand“) und der letzte vom Autor überwachte Druck („Fassung letzter Hand“) einen besonderen Stellenwert. In Extremfällen der Überarbeitung können sich Fassungen derart voneinander unterscheiden, daß man auch von verschiedenen Werken sprechen könnte. Allerdings sind objektivierbare Kriterien für eine solche Unterscheidung bislang nicht erarbeitet worden. Die jeweilige Entscheidung liegt in der Verantwortung des Editors oder des Interpreten.

WortG: Abgeleitet von *fassen* (mhd. *vazzen*), ‚bereiten‘, ‚rüsten‘, ‚einrichten‘ (DWb 3, 1340, 1342). Philologisch wird unter dem Begriff die dem Inhalt einer Schrift gegebene Darstellungsform verstanden.

BegrG: Ein verbindlicher Begriff, der das Phänomen von identischen bzw. varianten Ausführungen eines Werks beschreibt, fehlte lange. Erst seit dem 18. Jh. ist die Vorstellung vom authentischen Werk (↗ *Authentizität*) und damit auch die Bedeutung von Fassungen als Zeugnis ästhetischer und poetischer Leistung geläufig, während für das Mittelalter unter einem sich in unterschiedlichen Fassungen präsentierenden ‚Werk‘ pauschal das sich „jeweils im Vollzug dem Publikum mitteilende Kunstprodukt“ (Henkel, 1) zu verstehen ist.

Goethe spricht mit Blick auf Wieland in seinem Aufsatz ‚Literarischer Sansculottismus‘ (1795) von den „stufenweisen Correcturen dieses unermüdet zum Bessern arbeitenden Schriftstellers“ (WA I 40, 201); er lieferte damit den häufig zitierten Beleg für einen wie auch immer definierten Fassungsbe-griff. Neben dem Begriff der Fassung existieren in synonyme oder konkurrierender Verwendung die Begriffe REDAKTION, ‚Tradition‘ und ‚Rezension‘, die häufig auf die historische ‚Gebrauchsform‘ von Texten Bezug nehmen (Strohschneider, 433).

Johann Wolfgang Goethe: Werke [Weimarer Ausgabe, WA]. Weimar 1887–1919.

SachG: Aus der Antike haben sich keine auf einen Autor zurückgehenden Fassungen eines Werks erhalten, bei den überlieferten Fassungen handelt es sich um Fremdfassungen. Bei der Überlieferung mittelalterlicher Literatur ist im Einzelfall zu prüfen, ob die erhaltenen Fassungen auf einen Autor (z. B. Straßburger oder Vorauer Fassung des ‚Alexanderliedes‘), auf variierende anonyme (mündliche) Traditionen (z. B. ‚Nibelungenlied‘) oder auf eine eigenständige fremde Bearbeitung zurückgehen. Die neuere deutsche Literatur kennt sowohl die vom Autor gewollte Neufassung als auch die ohne seine Willensbekundung und Mitwirkung (↗ *Autorisation*) erfolgte Neubearbeitung eines Werks. Zahlreiche Ursachen sind für das Entstehen von Fassungen zu nennen: erneute Heranziehung von Quellen, Anpassung an einen neuen Adressatenkreis (Bühnenfassungen, Zeitschriftenfassungen), ästhetische Erwägungen (Goethe: ‚Iphigenie‘, Mörike: ‚Maler Nolten‘, Keller: ‚Der grüne Heinrich‘, Gedichte von C. F. Meyer), Zensurrücksichten (Heine: ‚Deutschland. Ein Wintermärchen‘), politische Gründe (Brecht: ‚Das Leben des Galilei‘), Wünsche eines Verlegers (Remarque: ‚Im Westen nichts Neues‘), kommerzielle Erwägungen.

ForschG: Mit der Einsicht, daß ein Werk der neueren Literatur fast immer in mehrfacher Gestalt überliefert ist, war die Notwendigkeit verbunden, den Begriff der Fassung terminologisch zu präzisieren (Martens, 5). Während die Textphilologie noch bis zu Karl Lachmanns Lessing-Ausgabe (1838–

1840) es als ihre Aufgabe ansah, ‚Fassung‘ ausschließlich als methodisches Konstrukt zu betrachten, mit dessen Hilfe aus der jeweiligen Überlieferung ein Originaltext wiederzugewinnen bzw. der ‚beste‘ Text herzustellen sei, hat sich heute die Einsicht durchgesetzt, jede überlieferte Fassung eines Werks als prinzipiell eigenständiges und gleichrangiges Dokument einer autorisierten Werkausführung oder als Zeugen des historischen Gebrauchs eines Werks (textus receptus) zu betrachten. Die Frage allerdings, welchen Umfang die Textvarianz bzw. Textidentität haben müsse, um eine Fassung bzw. ein Werk zu konstituieren, blieb bei allen Definitionsversuchen kontrovers. Betrachtet man es als Konsens, daß das Werk aus der Summe seiner historisch fixierbaren Textfassungen bestehe (Scheibe, 21 f.), so wurde zu recht erwogen, diese formale Definition um inhaltliche Kriterien zu erweitern, z. B. daß ein „Werk aus den Fassungen bestehe, die dieselben zentralen Motive kombinieren“ (Zeller/Schilt, 83).

In der Editionspraxis gibt es verschiedene Möglichkeiten, dem Phänomen der Fassung gerecht zu werden. Während in der Altphilologie der Umgang mit überlieferten Fassungen eines Werks als Rechtfertigung für die Konstitution eines kritischen Textes streng zweckbedingt ist, in der Mediävistik neben diesem Verfahren bei entsprechenden Überlieferungsbedingungen (Autorfassung nicht fixierbar) der Paralleldruck von Fassungen praktiziert wird, sind Fassungen in der neuphilologischen Edition, wo ein authentischer oder autorisierter Text eines Autors keine Rechtfertigung benötigt, eher Zeugnis für die Textgenese (Hurlebusch, 12). Spuren dieses unterschiedlichen Verständnisses finden sich etwa in der Weimarer Goethe-Ausgabe (1887–1919), die das Werk Goethes in der Fassung der Ausgabe letzter Hand als maßgeblich ansah, während Friedrich Beißner in der großen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe (1943–1985) jene Texte Hölderlins, die in keiner Ausgabe letzter Hand, sondern meistens nur in Nachlaßhandschriften vorliegen, textgenetisch zu deuten und als Abfolge von Fassungen darzustellen versucht hat.

Der editorische Konsens der Neugermanisten, daß alle autornahen Fassungen prinzipiell als gleichwertig zu betrachten sind, bedeutet, die Auswahl einer Fassung als Grundlage der *↗* Edition nach Prüfung der jeweiligen Text- und Überlieferungsgeschichte in die Verantwortung des Editors zu geben. Für die Wahl einer Fassung früher Hand als Textgrundlage spricht die Tatsache, daß durch sie der „Abschluß des eigentlichen Entstehungsprozesses eines Werks“ (Hagen, 119) repräsentiert ist und das Werk erstmals öffentlich bekannt wurde. Eine Fassung letzter Hand als Textgrundlage dokumentiert dagegen eher den Abschluß eines kontinuierlichen Arbeitsprozesses. Im Einzelfall hat man sich für den parallelen Abdruck von stark variierenden Fassungen entschieden.

Lit: Waltraut Hagen: Frühe Hand – späte Hand? In: Scheibe u. a. 1991, S. 111–124. – Nikolaus Henkel: Kurzfassungen höfischer Erzähltexte als editorische Herausforderung. In: *Editio* 6 (1992), S. 1–11. – Gunter Martens: Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie. In: *Poetica* 21 (1989), S. 1–25. – Siegfried Scheibe: Zum editorischen Problem des Textes. In: *ZfdPh* 101 (1982) [Sonderheft: Probleme neugermanistischer Edition], S. 12–29. – S. Sch. u. a. (Hg.): *Zu Werk und Text*. Berlin 1991. – Peter Strohschneider: Höfische Romane in Kurzfassungen. In: *ZfdA* 120 (1991), S. 419–439. – Hans Zeller, Jelka Schilt: Werk oder Fassung eines Werks? In: Scheibe u. a. 1991, S. 61–86.

Bodo Plachta

Fastnachtspiel

Dominierender Typ des weltlichen Spiels im ausgehenden Mittelalter, der wesentlich bestimmt ist durch die Bindung an die Situation Fastnacht im städtischen Kontext.

Expl: Im Unterschied zu den sehr wahrscheinlich älteren Typen des Neidhart- (*↗* *Neidhartiana*) und des Jahreszeitenspiels („Streit zwischen Mai und Herbst“) ist das Fastnachtspiel eine weitaus umfangreicher bezugte Gattung des 15. und 16. Jhs. Die in Reimen abgefaßten Spiele werden von

Laien zu Fastnacht aufgeführt und sind ein neu entstehendes Medium städtischer Festkultur. Aufgrund der Prägung durch diese Funktion unterscheidet sich das Fastnachtspiel grundlegend von uns vertrauten Erscheinungsformen des Dramas und ist deshalb mit deren Kategorien nur unzureichend beschreibbar. Schon unsere Kenntnis der Spieltexte, d. h. ihre Überlieferung in Handschriften und Drucken, beruht auf einem veränderten Rezeptionsinteresse. Auch in den aufgezeichneten Fassungen jedoch dokumentiert sich die Zweckbindung der Spiele darin, daß ihre Verfasser zunächst nicht genannt werden (↗ *Geistliches Spiel*); dies ändert sich mit zunehmender Literarisierung. Da bei der Überlieferung die Texte der Nürnberger Spieltradition bei weitem dominieren, schwebt eine Bestimmung der Gattung in der Gefahr, nur sie zum Maßstab zu machen. Eine solche Beschreibung würde das Bild aber verzeichnen, denn der Befund ist vielgestaltiger. Die im Vergleich zu den überlieferten Spieltexten sehr viel zahlreicheren Belege für Aufführungen in städtischen Rechnungsbüchern, Ratsprotokollen und Chroniken lassen erkennen, daß mit einer Verbreitung des Fastnachtspiels im ganzen deutschen Sprachraum zu rechnen ist. Ausgeprägte Spieltraditionen sind – außer in Nürnberg – jedoch nur in Lübeck, im (böhmischen) Eger, in Tirol und im alemannischen Bereich nachweisbar, wobei deutliche lokale Unterschiede bezüglich Aufführungspraxis, Umfang, Charakter und Intention der Spiele bestehen. Das Spektrum reicht von kurzen Texten (ca. 200 Verse), die als närrisch witziger Beitrag zur Fastnachtsgeselligkeit angelegt sind, bis zu Großformen (1300 bis 4000 Verse) mit erster Thematik und lehrhafter Ausrichtung.

WortG: Das seit dem 13. Jh. bezeugte Wort *Fastnacht* ist in den mundartlich bedingt verschiedenen Formen *vasnaht*, *vasenaht*, *vastnaht* u. a. belegt, der erste Bestandteil wird kontrovers gedeutet: Während einerseits Ableitungen postuliert werden, die einen Zusammenhang mit Fastnachtsbräuchen oder Fruchtbarkeitskulten herzustellen suchen (z. B. frnhd. *faseln*, mnd. *vaselen* ‚gedeihen, sich vermehren‘), stützt sich die an-

dere Auffassung auf mhd. *vaste* ‚Fasten‘ und versteht *vastnaht* als ‚Vorabend der Fastenzeit‘. Als ursprüngliche Bedeutung wird dies inzwischen in Frage gestellt (Seebold). Die jüngere Fastnachtspiel-Forschung geht von der zweiten Deutung aus, die erste hat bei dem heute als überholt geltenden Versuch, das Fastnachtspiel aus Brauchtumsformen abzuleiten, eine Rolle gespielt.

Elmar Seebold: *Fastnacht* und *fasten*. In: Aspekte der Germanistik. Hg. v. Walter Tauber. Göppingen 1989, S. 493–505.

BegrG: Der Begriff ‚Fastnachtspiel‘ umfaßt im Spätmittelalter sehr verschiedenartige Formen von Unterhaltung: Er ist belegt für Fastnachtspiele und andere Arten fastnächtlichen Vergnügens, auch für sonstige Spiele und Belustigungen – z. B. das Vorführen von Tanzbären – außerhalb von Fastnacht. Für Fastnachtspiele selbst sind ebenso andere Bezeichnungen wie *spil* oder *paurenspil* gebräuchlich. Terminologisch gebraucht ist der Begriff schon in der Handschrift, mit der die Überlieferung der Nürnberger Spieltradition vermutlich beginnt (Cgm 714, nachträglicher Eintrag: *Vasnacht Spil Schnepers* [i. e. Hans Rosenplüt]). Mit dem Ende der Gattung verschwindet nach 1600 zugleich die Bezeichnung. Sie taucht Mitte des 18. Jhs. bei Gottsched erneut auf. Die Verwendung bei Goethe und anderen Autoren, die im Rezeptionszusammenhang der Literaturfarce ‚Fastnachtspiele‘ dichten, hat den Charakter „bewußter Kontrafaktur“ (Catholy 1966, 79).

SachG: Das historische Erscheinungsbild der Gattung ist nach Spielorten und nach Spieltraditionen zu unterscheiden: (1) Die Lübecker Tradition ist von der Theaterkultur der Niederlande beeinflusst (↗ *Moralität*). Zwar ist nur ein Spieltext erhalten, daneben jedoch eine Liste mit Titeln von 73 Spielen, die von 1430 bis 1515 aufgeführt wurden; sie zeigt ein breitgefächertes Interesse, das von Stoffen antiker Epik (Alexander, Troja) über Karl den Großen und Artus bis zu Tugendlehren städtischen Gemeinschaftshandelns reicht, sowie eine Neigung zur Allegorisierung, die auf Exempelstruktur und lehrhafte Ausrichtung einer ganzen Reihe von Spielen schließen läßt.

Das bestätigt das einzige überlieferte Spiel, ‚Henselin‘, in dem die Gesellschaft im Zustand von Unrechtmäßigkeit vorgeführt und rechtmäßiges Handeln durch einen weisen Narren vertreten wird. Träger der Spiele sind Angehörige des städtischen Patriziats, der Zirkelbruderschaft; gespielt wird auf einer erhöhten Bühne im Freien. (Die weiteren 6 aus dem niederdeutschen Raum überlieferten Fastnachtspiele sind von Thema, Form und Intention her verschiedenartig und orientieren sich ebenfalls an der niederländischen Tradition.)

(2) Ein deutlich anderes Profil hat die ebenfalls in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhs. einsetzende Spieltradition in Nürnberg. Die Gattung profitiert hier offensichtlich davon, daß angesehene Nürnberger Autoren wie Hans Rosenplüt und Hans Folz sie in ihr literarisches Repertoire aufnehmen, Rosenplüt dürfte dabei typbildend gewirkt haben. Auch die reiche Überlieferung der aus dem 15. Jh. überlieferten Spieltexte (ca. 100) ist möglicherweise durch die besonderen Bedingungen der literarischen Situation in Nürnberg zu erklären. Träger der Spielkultur sind in Nürnberg Handwerksgelegen, die Mitwirkung von Söhnen patrizischer Familien ist nicht auszuschließen. Nachweislich seit 1474 unterstehen die Aufführungen der Kontrolle des Rats der Stadt. Die Spielpraxis hat zunächst eher improvisierenden Charakter; die von Haus zu Haus ziehende Gruppe spielt in der Wirtstube, auch in Bürgerhäusern, ohne Bühne, mit einfachsten Requisiten. Formelhafte Wendungen in Pro- und Epilogen lassen erkennen, wie eng die in den Spielen fingierte Realität an die Fastnachtsgeselligkeit gebunden bleibt (Begrüßung der Anwesenden durch den Ausschreier, Bitte um Aufmerksamkeit, erneute Überleitung ins Fastnachtstreiben durch Aufforderung zum Tanz am Schluß u. a.). Die meist kurzen Spieltexte (ca. 200 Verse) sind in der Mehrzahl als eine Reihung von Auftritten einzelner Personen angelegt, strukturiert durch witzig pointierte Überbietung („Reihenspiele“); komplexere Formen („Handlungsspiele“) gibt es daneben von Anfang an. Auch in thematischer Hinsicht sind diese Spiele von ihrem Kontext bestimmt: Wäh-

rend eine Reihe von Texten die Situation Fastnacht zum Gegenstand macht (Streit zwischen Fastnacht und Fastenzeit, Fastnachtsbräuche), knüpfen andere an literarische Traditionen des Spätmittelalters (Schwänke, Minnethematik) an. Bevorzugte Figur ist der Bauer in der Narrenrolle, typischer Repräsentant einer Welt im Zeichen fastnächtlicher Normverkehrung, deren Reizvorrangig in der Sinnreduktion auf die Ebene direkter Körperlichkeit besteht; das Vergnügen an Geschlechtlichkeit und Exkrementen aller Art beherrscht weitgehend die Szene. Daß solche Pervertierungen auch erkenntnisinitierende Funktion haben können, zeigen die – allerdings wenigen – Spiele, die ernststen Themen gewidmet sind und/oder aktuelle gesellschaftliche Probleme (Notwendigkeit einer Reichsreform, die schädigenden Auswirkungen adeliger Fehde, antijüdische Apologetik u. a.) aufgreifen und dabei reichsstädtisches Interesse zur Geltung bringen.

Dieses relativ einheitliche Erscheinungsbild der Gattung in Nürnberg differenziert sich im 16. Jh. Der traditionelle Typ wird fortgesetzt (Peter Probst), aber auch der Einfluß der englischen Komödianten macht sich bemerkbar (Jakob Ayrer). Wie prägend jedoch die Gattungstradition ist, zeigt sich bei Hans Sachs, der auch andere Typen des Dramas verfaßt, mit 85 Fastnachtspielen dem Typ aber einen bevorzugten Platz einräumt, ihn sorgfältig vom neuen Typ der ‚comedi‘ (↗ *Komödie*) unterscheidet und an wichtigen Gattungsmerkmalen (Kürze der Texte, geringe Personenzahl, häufige Verwendung des Prinzips der Reihung u. a.) festhält. Unverkennbar allerdings ist bei ihm die literarische Emanzipation der Spiele vom direkten Situationsbezug. Das breite Spektrum literarischer Quellen wird aktueller und öffnet sich der Weltliteratur (Boccaccio, Paulis ‚Schimpf und Ernst‘, antike Fabeln u. a.). Der Steigerung des literarischen Anspruchs entspricht ein stärker routinierter Spielbetrieb: Die Truppe bleibt längerfristig zusammen, gespielt wird an einem festen Ort mit Bühne.

(3) Während wir von einer Spieltradition in Eger nur durch Nachweise in städtischen Rechnungsbüchern zwischen 1442 und 1538

Kenntnis haben, ist die Spielpflege in Tirol durch eine Textsammlung dokumentiert, die Vigil Raber – selbst als Spielführer und Spieler tätig – im frühen 16. Jh. aufgezeichnet hat und die geistliche Spiele sowie 25 Fastnachtspiele enthält. Obgleich z. T. Nürnberger Spiele als Vorlage nachgewiesen sind, steht die Eigenständigkeit der Tiroler Spieltradition aufgrund ihrer literarischen Qualität, ihres breiten Themenspektrums und ihres lokalen Bezugs außer Frage.

(4) Die von Gestalt wie Funktion her sehr verschiedenartigen Spiele und Spielpraktiken im alemannischen Bereich (Schweiz, vor allem Basel, Bern und Luzern; Elsaß) lassen in einem Punkt eine gemeinsame Tendenz erkennen: Das gesellschaftskritische Potential der Gattung, das in den Nürnberger und Tiroler Spielen nur am Rande zur Geltung kommt, wird hier zu einem Impuls, der Funktionsveränderungen zur Folge hat. Schon in den z. T. noch in vorreformatorischer Zeit entstandenen Spielen von Pamphilus Gengenbach kann allgemeine lehrhafte Ausrichtung die konkrete Form einer Satire auf korrupte Geistlichkeit annehmen; mit Niklas Manuel schließlich tritt das Fastnachtspiel in den Dienst der Reformation. Träger dieses Typs von Spielen (ca. 1500 Verse und mehr) ist das bildungsbewußte Patriziat.

Trotz solcher Funktionsveränderung bleibt die Gattung den Bedingungen mittelalterlicher Spieltradition verhaftet. Mit dem Einbruch des Berufstheaters findet sie keine nennenswerte Fortsetzung mehr.

ForschG: Trotz der schon Mitte des 19. Jhs. einsetzenden editorischen Erschließung fand das Fastnachtspiel zunächst nur geringes Interesse, bedingt durch Moralvorstellungen, die einen Zugang zu dem fastnächtlichen Vergnügen an Geschlechtlichkeit und Unflat verwehrten. Auch die erste philologisch fundierte Monographie (Michels 1896) konnte diesen Bann nicht brechen. Als Teil fastnächtlichen Brauchtums wurde das Fastnachtspiel Gegenstand von Volkskunde und Kulturgeschichte, wobei die Frage nach dem Ursprung – zugespitzt in dem Versuch einer Herleitung aus germanisch-heidni-

schem Kultismus (Stumpfl 1936) – lange Zeit die Diskussion beherrschte. Erst Anfang der 1960er Jahre gewann eine neue Sicht Kontur, die den Qualitäten galt, durch die sich die Spiele von Formen des Brauchtums unterscheiden, ihrer Literarizität (Catholy, Lenk). Im Vordergrund stand nun die Frage nach der spezifischen Historizität der Gattung. Versuche, die in der frühen Nürnberger Spieltradition dominierende Lust an Sexuellem und Fäkalien durch Zuhilfenahme psychoanalytischer Theoreme historisch zu deuten, beriefen sich auf psychisch-soziale Nöte der Nürnberger Handwerksgesellen und schrieben den Spielen Ventil-, Sublimations- und sogar Protestfunktion zu (Merkel, Krohn). Zum gegenteiligen Ergebnis führte der Ansatz, das literarische Geschehen als Zurschaustellung von Fehlverhalten und die Spiele selbst als Medium kirchlicher Moralpädagogik zu verstehen (Moser). Zwischen diesen beiden Thesen kam Untersuchungen, die unter breiterer Perspektive Anforderungen und Bedürfnisse städtischer Existenz im 15. und 16. Jh. zu rekonstruieren und mit den Spielen zu verbinden suchten, eine vermittelnde Funktion zu (Kartschoke/Reins, Bastian). Neue Impulse sind von einer historisch-anthropologischen Fastnachtsdiskussion zu erwarten, die – orientiert an Bachtins Theorie einer Karnevalskultur – das konstruktive Potential sozialen Ausdrucks und gesellschaftlicher Gestaltung betont, das der närrischen Freiheit zur Normverkehrung innewohnt (Schindler). Sie ließen sich verbinden mit der in der Fastnachtspiel-Forschung zu beobachtenden Tendenz, stärker als bisher städtische Festkultur als den Kontext, in dem die Spiele aufgeführt worden sind, zu berücksichtigen (E. Simon).

Lit: Fastnachtspiele des 15. und 16. Jhs. Hg. v. Dieter Wuttke. Stuttgart 1973, ²1978 [mit Bibliographie der Primärliteratur]. Zu ergänzen: Sterzinger Spiele. Hg. v. Werner M. Bauer. Wien 1982. Michail Bachtin: Rabelais and his world. Cambridge 1968 [dt. Frankfurt 1987]. – Hagen Bastian: Mummenschanz. Frankfurt 1983. – Werner M. Bauer: Engagement und Literarisierung. In: Tiroler Volksschauspiel. Hg. v. Egon Kühlebacher. Bozen 1976, S. 35–59. – Eckehard

Catholy: Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Tübingen 1961. – E. C.: Fastnachtspiel. Stuttgart 1966. – E. C.: Das Tiroler Fastnachtspiel und Nürnberg. In: Tiroler Volksschauspiel, S. 60–73. – Ingeborg Glier: Personifikationen im deutschen Fastnachtspiel des Spätmittelalters. In: DVjs 39 (1965), S. 542–587. – Erika Kart-schoke, Christiane Reins: Nächstenliebe – Gat-tenliebe – Eigenliebe. In: Hans Sachs. Hg. v. Thomas Cramer und E. K. Bern 1978, S. 105–138. – Rüdiger Krohn: Der unanständige Bürger. Kronberg 1974. – Werner Lenk: Das Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jhs. Berlin 1966. – Johannes Merkel: Form und Funktion der Komik im Nürnberger Fastnachtsspiel. Freiburg 1971. – Victor Michels: Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele. Straßburg 1896. – Dietz-Rüdiger Moser: Fastnacht und Fastnachtspiel. In: Hans Sachs und Nürnberg. Hg. v. Horst Brunner u. a. Nürnberg 1976, S. 182–218. – Johannes Müller: Schwert und Scheide. Bern u. a. 1988. – Hedda Ragotzky: Der Bauer in der Narrenrolle. In: Typus und Individualität im Mittelalter. Hg. v. Horst Wenzel. München 1983, S. 77–101. – Norbert Schindler: Karneval, Kirche und verkehrte Welt. [Sowie] ‚Heiratsmüdigkeit‘ und Ehezwang. In: N. Sch.: Widerspenstige Leute. Frankfurt 1992, S. 121–174 u. 175–214. – Eckehard Simon: Zu den Anfängen des weltlichen Schauspiels. In: Jb. der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 4 (1986/87), S. 139–150. – Gerd Simon: Die erste deutsche Fastnachtspieltradition. Hamburg 1970. – Robert Stumpf: Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas. Berlin 1936. – Edith Wenzel: Synagoga und Ecclesia. In: IASL 12 (1987), S. 57–81.

Hedda Ragotzky

Faszikel ↗ Codex

Fazetie

Schwankhaft-anekdotische Kurzerzählung (ursprünglich) in lateinischer Sprache.

Expl: Im engeren Sinn steht *Fazetie* für die historisch durch Poggio Bracciolini kanoni-sierte kurze lateinische Prosaerzählung mit witziger Pointe: dem *facete* (bzw. *facetum*) *dictum*, der ‚witzigen Äußerung‘, oder – ohne wörtliche Schlußrede – dem *facete factum*, der ‚witzigen Tat‘. Charakteristisch

ist die Vorliebe für biotisch-, ‚alltägliche‘ Su-jets, für Erotisches und Sexuelles bis hin zum Obszönen, für Sozialkritisches (insbe-sondere zu Klerus, Universitätsleben usw.) – im Prinzip der weite Gegenstandsbereich des ↗ *Satirischen* und zum Teil der ↗ *Ko-mödie*. Ihrer Form und ihrer Funktion nach berührt sich die Fazetie des ‚dictum‘-Typs speziell mit ↗ *Aphorismus*, ↗ *Apophthegma*, Bonmot, ↗ *Witz*, Zote, die des ‚factum‘-Typs auch mit ↗ *Anekdote*, ↗ *Epigramm*, ↗ *Märe*, ↗ *Novelle*, ↗ *Schwank*₁ usw.

Im weiteren Sinn wird unter *Fazetie* – auch im Bezug auf muttersprachliche Texte – alles das verstanden, was sich als ‚kurze, schwankhafte Erzählung‘ umschreiben läßt, mit all den Abgrenzungsproblemen, die gat-tungs- und funktionsgeschichtlich für den Schwank-Begriff kennzeichnend sind.

WortG: Als geprägter Ausdruck, aber noch nicht als Gattungsbezeichnung ist *facetia* in der antiken Latinität seit Plautus fest veran-kert: ‚Scherz, Witz, launiger Einfall‘. Dabei schimmert mit italischer Akzentuierung (wichtig wieder in der Renaissance!) mitunter das ‚Glänzende‘, ‚Funkelnde‘ (*fax*, ‚Fak-kel‘) durch. Auffällig ist von früh an die Be-liebtheit der Pluralform: *facetiae* als Kollektivbezeichnung für ‚Scherzreden, Spottreden, beißenden Witz‘. *Facetia* erscheint häufig auch als Leistung des geistreichen Menschen (*facetus*) in betonter Nähe zu den Idealbestimmungen urbaner Gewandtheit. Auf eine Typenbezeichnung dieser Art spielt noch der Titel ‚Facetus‘ an, unter dem zwei mittellateinische Lehrgedichte über zivili-sierte Umgangsformen zitiert werden.

BegrG: Die antiken Zeugnisse, wie sie vor allem Cataudella zusammengetragen hat, lassen zwar auch in Rom noch keine klare literarische Begriffsbildung erkennen. Ein wichtiger Schritt hierzu liegt jedoch in der Verknüpfung mit Erzählungen und ‚Sprü-chen‘ geistreicher Menschen (z. B. Caesars). Für die Neuzeit ist *facetia* als Gattungster-minus fixiert seit dem Humanisten und Ku-riensekretär Gian Francesco Poggio Brac-ciolini (1380–1459) und dessen Sammlung ‚Facetiae‘ oder auch ‚Liber facetiarum‘ (ge-druckt zuerst 1470). Daß er in der ‚praefatio‘ die Erzählungen ‚nostras confabulatio-

nes“ (‚unser Geschichtenerzählen‘) nennt (Ciccuto, 108), leitet sich aus der idealtypischen Lokalisierung im ‚Bugiale‘ her: dem vatikanischen Lästerkabinet, in dem gestreifte Kurienfunktionäre Dampf ablassen und sich rekreieren (Ciccuto, 406–408).

Die frühesten Eindeutschungen aus dem 15./16. Jh. (Steinhöwel, Niclas von Wyle, Tünger, Brant u. a.) bevorzugen – mit zahlreichen Übergängen zu anderen Synonymen – *Scherzred(e)*, *Schimpfred(e)* – neben dem Fremdwort *facecien* (etwa bei Tünger). Im Titel der Übersetzung von Bebels ‚Facetiae‘ erscheint schließlich *Geschwenck* (1558). Später tritt, sofern das Fremdwort nicht beibehalten wird, überwiegend die weitgefaßte Bezeichnung *Schwank* an diese Stelle.

Die Legitimierung des (manchen) als anstößig erscheinenden Genres bedient sich zahlreicher Argumente, die aus der antiken wie mittelalterlichen Komödien- und Satiretheorie bekannt sind: Herunterspielen auf eine ‚mittlere‘ oder gar ‚niedere‘ Ebene der Bedeutsamkeit und des Stils; Verankerung des fazetuösen Vergnügens in einem Grundbedürfnis nach psycho-physischer Entspannung; Behauptung eines notwendigen Freiraums. Die ‚Ausnahme‘ aus den gesellschaftlichen Konventionen geschieht nach dem Muster der altrömischen Saturnalien, des Karnevals, der Fasnacht, aber im lateinischen Medium. Dies sorgt sowohl für die Exklusivität wie für den Selbstbeweis des humanistischen Sprachvermögens.

Bei der programmatischen Übertragung des italisch-autochthonen und zugleich römisch-weltläufigen Fazetien-Begriffs in den deutschsprachigen Südwesten ist die Tendenz zur sorgsam Moralisierung offenkundig. Der Konstanzer Domherr Augustin Tünger kündigt in der Widmungsrede seiner ‚Facetiae‘ (1486) für den Grafen Eberhard im Bart zwar auch Kurzweil, aber für jede Erzählung eigens „ain nachfolgende ler“ an (von Keller, 4). Heinrich Bebel (1472–1518), der schwäbische Humanist bäuerlicher Herkunft und Tübinger Universitäts-Poeta, unternimmt es in den Rahmentexten zu den drei Bänden ‚Facetiae‘ (1509–1512) erstmals, Poggios Fazetien-Begriff ehrgeizig ins äquivalente Bodenständige zu wenden.

Der Prestige-Erfolg der ‚Facetiae‘ läßt auch den Begriff der *facetia* im deutschsprachigen Bereich auf längere Zeit hinaus mit den Namen Poggio *und* Bebel verknüpft sein.

In der Ausprägung als akademische, studentische Witzrede, wie sie Julius Wilhelm Zingrefs ‚Facetiae pennalium‘ (1618) repräsentieren, erhält der Begriff – neben dem ‚Lustigen‘ – auch schon Konnotationen des Serienhaften, ja der *stupiditas*. Im übrigen beginnt schon seit der 1. Hälfte des 16. Jhs., im Zeichen der großen Exempel- und Schwanksammlungen (Gast, Muling, Pauli) und dann der schwankhaften muttersprachlichen Großformen, die Fazetie an Attraktivität zu verlieren. Schon Bebels schwäbischer Landsmann Nicodemus Frischlin (1547–1590) hat sich zwar an eigenen ‚Facetiae‘ versucht (Erstdruck 1600), jedoch ohne im ‚Begriff‘ über seine Vorbilder Poggio und Bebel hinauszugehen. Diese Grundlinien der Begriffsgeschichte gelten im wesentlichen bis zur wissenschaftlichen Wiederentdeckung der Lateinfazetie im 19. Jh.

SachG: Der humanistische Ehrgeiz, der in der Konzeption der lateinischen Fazetie steckt, und die Notwendigkeit des ausdrücklichen (moralischen, religiösen, sozialen) Legitimierens bringen es mit sich, daß die Hauptlinien der Sachgeschichte bereits in der Begriffsgeschichte erkennbar werden.

Schon bei Poggio mischt sich ‚Selbsterlebtes‘ (Authentizitäts-Signale) mit Wanderanekdoten, historisch Überliefertes (Zeitangaben, Personen, Orte, Umstände) mit Anonymem und Typisiertem. Verbindungen führen einerseits zu antiken Sammlungen, andererseits etwa zu Boccaccio, zu den frz. ‚Cent nouvelles nouvelles‘ oder der deutschen Märendichtung. Die epochale Leistung liegt vornehmlich in dreierlei: in der perspektivischen Bündelung der vielen (273) Erzählungen durch das modellhaft verstandene vatikanische Lästerkabinet (Bugiale), in der Behauptung einer unerhörten Freizügigkeit (Lizenz) des Präsentierens, mitunter auch der Autoritätenkritik, schließlich in der anspruchsvollen, ‚sauberen‘ Latinität mit ihren geschliffenen Pointen.

Funktionsgeschichtlich betrachtet, können die frühen Eindeutungsversuche einzelner Fazetien Poggios (vor allem Steinhöwel in seinem ‚Esopus‘, um 1476, dann auch Brant u. a.) für die ursprünglichen Kontexte einstweilen keine autochthonen Äquivalente bieten. Aber sie signalisieren Anschluß an eine ‚moderne‘ Gattung, Erweiterung der muttersprachlichen Erzähltabulatur, freilich auch moralisierende Zurücknahme der fazetuösen Schärfe. Für Tüngers ‚Facetiae‘ ist die ausdrückliche Lokalisierung vieler Erzählungen im Wirkungsraum des Autors (Bodensee, Oberschwaben) bezeichnend.

Daß Heinrich Bebel schließlich, nur wenige Jahrzehnte später, mit seinen drei Bänden ‚Facetiae‘ zum ‚deutschen Poggio‘ zu avancieren vermag, erklärt sich in erster Linie aus der gelungenen Synthese zweier Qualitäten: der ‚sauberen‘, biegsamen lateinischen Erzählprosa des ausgewiesenen Humanisten und der Verankerung in bodenständiger Schwank- und ‚Spruch‘-Überlieferung (bezeichnend: 1508 erscheint Bebels Sammlung ‚Proverbia Germanica‘).

Bebel verarbeitet vielerlei ‚volkstümliche‘ Überlieferung, wie sie beispielsweise im *↗ Predigtmärlein* festgehalten ist. Noch charakteristischer ist die Tendenz des Bauernsohns von der Schwäbischen Alb, Sujets und Pointen aus der gelehrten, insbesondere universitären Welt einzubeziehen. Frischlin hat die Kombination von akademischer Motivik und bodenständig-schwäbischer Schlagfertigkeit fortgeführt, partiell auch satirisch verschärft.

Das Vordringen und Ausdifferenzieren der muttersprachlichen ‚schwankhaften‘ Erzählformen hat der (lateinischen) Fazetie mehr und mehr den Status einer gelehrten Sondergattung aufgezwungen, deren Hochzeit vergangen ist (an Zingrefs Sammlung von 1618 gut erkennbar). In Strukturen von Geselligkeit mit Schwank und Witz begegnen während des 17. und im 18. Jh. immer wieder auch Fazetien, anonyme oder auch solche mit der Nennung eines Poggio oder Bebel. Das identifizierbare Genre ist weiterhin in der breiten muttersprachlichen Palette der Scherzrede und des Schwanks aufgegangen, von den Münchhausiaden des

18. Jhs. bis zu Brechts Keunergeschichten, die in ihren Pointen mitunter an Fazetien erinnern mögen.

Heinrich Bebels Facetien. Drei Bücher. Hg. v. Gustav Bebermeyer. Leipzig 1931. – Heinrich Bebels Schwänke. Zum ersten Male in vollständiger Übertragung. Hg. v. Albert Wesselski. 2 Bde. München, Leipzig 1907. – Poggio Bracciolini: Facezie. Con un saggio di Eugenio Garin. Introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccutto. Mailand 1983. – N. Frischlin [...] Facetiae selectiores: quibus ob argumenti similitudinem accesserunt H. Bebelii, P. L. Facietiarum libri tres: Sales item, seu facetiae ex Poggii Florentini Oratoris libro selectae [...]. Straßburg 1600. – Steinhöwels Äsop. Hg. v. Hermann Osterley. Tübingen 1873. – Augustin Tüngers Facetiae. Hg. v. Adelbert von Keller. Stuttgart 1874. – Julius Wilhelm Zingref: Facetiae Pennalium. Hg. v. Dieter Mertens und Theodor Verwey. Tübingen 1978.

ForschG: Die weltliterarische Resonanz der ‚Facetiae‘ Poggios und der Achtungserfolg Bebels (auch außerhalb des deutschsprachigen Bereichs) haben das Interesse an der Fazetie nie ganz verschwinden lassen. Seit der 2. Hälfte des 19. Jhs. ist es neben der Hinwendung zur nationalen Bildungsgeschichte, Biographik und Sprachgeschichte vor allem die Perspektive der Volkskunde, die sich auf die Fazetie richtet: Überlieferung ‚volkstümlichen‘ Sprach- und Erzählguts in humanistischer Fassung. Quellenforschung zur europäischen Narrativik entdeckt die Fazetien – auch diejenigen Poggios – neu und zieht eine Fülle von Parallelen vor allem zu romanischen Sammlungen (vgl. Vollert sowie u. a. die Tünger-Ausgabe von Kellers und die Bebel-Übersetzung Wesselskis). Hinzu tritt, insbesondere bei Bebermeyer, die Aufmerksamkeit für die Bildungsgeschichte des deutschen Humanismus.

Das neuere Bemühen um eine flexiblere Gattungstypologie der kleinen Erzählformen (Grubmüller, Haug/Wachinger u. a.) sowie um die übergreifenden Strukturen schwankhaften Erzählens im 16. Jh. (Stroszeck, Röcke, Wachinger) hat die komplizierten ‚Einbettungen‘ auch der Fazetie genauer erkennen lassen. Vorläufigen Charakter haben noch Überlegungen zur Funktionsgeschichte der Fazetien (Barner); mit Hilfe von Kategorien Bachtins ließen sich

die besonderen ‚Lizenzen‘ der Fazetien im Funktionsübergang zu anderen Formen differenzierter erkennen. Defizite liegen vor allem in einer (nicht nur motivgeschichtlichen) komparatistischen Aufarbeitung (Poggio, ital., frz., dt. Autoren und Sammlungen).

Lit: Wilfried Barner: Legitimierung des Anstößigen. Über Poggios und Bebels Fazetien. In: „Sinnlichkeit in Bild und Klang“. Fs. Paul Hoffmann. Stuttgart 1987, S. 101–137. – W. B.: Überlegungen zur Funktionsgeschichte der Fazetien. In: Haug/Wachinger, S. 287–310. – Gustav Bebermeyer: Tübinger Dichterhumanisten. Bebel/Frischlin/Flayder. Tübingen 1927. – Quintino Cataudella: La facezia in Grecia e a Roma. Florenz 1971. – Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 1977 (Sondernummer von: Réforme Humanisme Renaissance 4, No. 7, Mai 1978). – Klaus Grubmüller u. a. (Hg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Kolloquium 1987. Paderborn u. a. 1988. – Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.): Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jhs. Tübingen 1993. – Elfriede Moser-Rath: „Lustige Gesellschaft“. Schwank und Witz des 17. und 18. Jhs. in kultur- und sozialgeschichtlichem Kontext. Stuttgart 1984. – Werner Röcke: Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter. München 1987. – Erich Straßner: Schwank. Stuttgart ²1978. – Hauke Stroszek: Pointe und poetische Dominante. Deutsche Kurzprosa im 16. Jh. Frankfurt 1970. – Konrad Vollert: Zur Geschichte der lateinischen Facetiensammlungen des 15. und 16. Jhs. Berlin 1912. – Burghart Wachinger: Convivium fabulosum. Erzählen bei Tisch im 15. u. 16. Jh. In: Haug/Wachinger, S. 256–286.

Wilfried Barner

Feministische Literaturwissenschaft

Inbegriff für literaturwissenschaftliche Arbeiten, deren Forschungsinteresse mit Leitideen der Frauenbewegung verknüpft ist.

Expl: In terminologischer Verwendung ist zwischen einem engeren und einem weiteren Gebrauch von *Feministischer Literaturwissenschaft* zu unterscheiden. Im engeren Sinne steht der Terminus für die Erforschung von ↗ *Frauenliteratur*, insbesondere

also von literarischen Texten von, für und über Frauen. Im weiteren Sinne wird der Terminus weder auf einen bestimmten Gegenstandsbereich noch auf bestimmte methodologische Zusammenhänge eingeschränkt, sondern kann alle literaturwissenschaftlichen Kontexte (männlicher wie weiblicher Provenienz) betreffen – sofern sich die Aufmerksamkeit hierbei auf Geschlechterverhältnisse auch im Sinne von ‚gender‘ als sozialer Kategorie (und nicht bloß von ‚sexus‘ als biologischem Substrat) richtet. Auf diese Weise versteht sich Feministische Literaturwissenschaft immer auch im Horizont eines Praxisbezuges: als historiographischer Beitrag zu den Zielen der weltweiten Frauenbewegung.

WortG/BegrG: Die international weichenstellende Ableitung von *Feminismus* etc. aus lat. *femina* erfolgte im 19. Jh. und zunächst in frz. Sprache: *féminisme* tritt zuerst 1837 bei dem frühsozialistischen Emanzipationstheoretiker Ch. Fourier auf, das Adjektiv *féministe* 1872 bei A. Dumas fils (Belegsammlung bei Braunschvig 2, 409). Die deutsche Entsprechung *Feminismus* begegnet bereits im späten 19. Jh. und wird 1899 erstmals lexikographisch erfaßt (als *dielder Feministe*, Loof s. v.; 1905 als *Feminismus*, Meyer 6, 412; vgl. Pusch, 9–17); die Adjektivform *feministisch* hingegen setzt sich auf breiter Ebene erst mit der erneuerten Frauenbewegung ab den 1970er Jahren durch.

Erst in diesem historischen Kontext sind dann auch Begriff und Bezeichnung *Feministische Literaturwissenschaft* (bzw. *feminist literary criticism, critique féministe*) entstanden. Die programmatische Zielsetzung ihrer Einführung (wichtig etwa Möhrmann 1979, Stephan/Weigel 1983) konnte freilich angesichts einer Vielzahl kontroverser Positionen nicht immer konzeptuelle Einheitlichkeit verbürgen (zur Kritik z. B. Hahn 1990). Zum einen wurde die Kategorie zunehmend semantisch unscharf verwendet – unklar insbesondere in Hinsicht auf den oben unterschiedenen engeren Gebrauch (alternativ dafür teilweise auch *Frauenforschung*) bzw. weiteren Gebrauch des Terminus (alternativ teilweise auch als ↗ *Gender studies* benannt). Zum anderen blieb der Begriff nach

außen wie nach innen umstritten und wurde nicht nur von der eigenen, sondern auch von der männlichen Gegenseite als Kampfbegriff eingesetzt – etwa um engagierte Literaturwissenschaftlerinnen zu diskreditieren bzw. in einen Randbereich abzuschieben.

Marcel Braunschvig: *Notre littérature étudiée dans les textes*. 2 Bde. Paris 1953. – Friedrich Wilhelm Loof: *Allgemeines Fremdwb.* Langensalza ²1899. – Meyers Großes Konversationslexikon. Leipzig ⁶1905.

SachG/ForschG: Angeregt durch entsprechende Forschungsinteressen in den USA (z. B. Rogers 1966, Ellman 1968, Millet 1969) und Frankreich (z. B. Beauvoir 1949, Cixous 1974), zeichnen sich erste Ansätze zu einer Feministischen Literaturwissenschaft im deutschsprachigen Raum gegen Mitte der 1970er Jahre ab. 1976 veröffentlichten Zeitschriften wie ‚alternative‘ und ‚Die schwarze Botin‘ Übersetzungen der poststrukturalistischen Theoretikerinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva, die in Anknüpfung an Jacques Derridas Theorie der Geschlechterdifferenz neue, zum Teil kontroverse Weiblichkeitskonzepte vorstellten. Zur selben Zeit erschien Silvia Bovenschens vielbeachteter Aufsatz ‚Über die Frage: Gibt es eine „weibliche“ Ästhetik?‘

In den 70er Jahren, die gesamthaft von einer weitverbreiteten, zum Teil hochtheoretischen literaturwissenschaftlichen Essayistik (z. B. Lenk, Wysocki) geprägt sind, nehmen zwei eigene Richtungen literaturwissenschaftlicher Forschung ihren Ausgang: die ideologiekritische Re-Lektüre des ‚männlichen‘ Literaturkanons, wie sie 1949 von Simone de Beauvoir mit dem Buch ‚Le deuxième Sexe‘ initiiert wurde; und die Frauenliteraturgeschichte, als deren ‚Mutter‘ gemeinhin Virginia Woolf gilt (‚A Room of One’s Own‘, 1929). Als Folge entstanden in den 80er Jahren großangelegte literaturgeschichtliche Arbeiten und Anthologien (z. B. Becker-Cantarino, Brinker-Gabler, Gnüg/Möhrmann). Neben diversen Autorinnen-Lexika (z. B. Friedrichs) wurden außerdem Studien zur literarischen Sozialisation von Frauen veröffentlicht (z. B. Grenz, Häntzschel).

Der Versuch, eine weibliche Schreibtradition zu rekonstruieren, machte einen Mangel an tradierten literarischen Texten von Frauen deutlich, für den Lena Lindhoff in ihrem Forschungsbericht (Lindhoff, 50) zwei Ursachen nennt: (1) die gesellschaftlichen Einschränkungen der weiblichen Existenz sowie (2) die Ausgrenzung jener weiblichen Produktion, die seit dem 18. Jh. in immer stärkerem Maße auftrat, „mittels männlicher Überlieferungsnormen und -verfahren“ (Weigel 1983, 83). Diese Erkenntnis führte im Verlauf der 80er Jahre nicht nur zur Kritik der bestehenden Literaturtheorie und Literaturhistorie, sondern auch zu einem veränderten Blick auf einen veränderten Gegenstandsbereich. Ausgehend von neuen Fragen – wie derjenigen nach den Wertungskriterien, welche den literarhistorischen Kanon bestimm(t)en – richtete sich das Interesse in den 80er Jahren zunehmend auf bislang ausgegrenzte bzw. vernachlässigte Formen und Schreibweisen – auf solche also, die nicht oder nur begrenzt in den Rang literarischer Gattungen erhoben waren, in denen sich Frauen aber bevorzugt ausdrück(t)en: z. B. den Brief, das Tagebuch, die autobiographische Erzählung (Brinker-Gabler, Bürger, E. Meyer, Schuller, Weigel 1990a/b).

Die Fülle an im Verlauf der 80er Jahre entstandenen Einzelstudien (vor allem zur Literatur des 18. bis 20. Jhs.) läßt eine Art Paradigmenwechsel sichtbar werden: den „Wechsel von angloamerikanischen zu französischen und von soziohistorischen zu poststrukturalistischen Theoriemodellen“ (Lindhoff, VIII). Seit Beginn der 90er Jahre zeichnet sich innerhalb der Feministischen Literaturtheorie ein erneuter Wandel ab, welcher sich dahingehend auswirkt, daß selbst unter feministischen poststrukturalistischen Theoretikerinnen Kritik an der poststrukturalistischen Weiblichkeitstheorie laut wird (vgl. Vinken). So schreibt z. B. die amerikanische Derrida-Übersetzerin Gayatri Spivak: „Erstens, Dekonstruktion ist erhellend als eine Kritik des Phallogozentrismus; zweitens, sie ist überzeugend als Argument gegen die Begründung eines hysterazentrischen Diskurses, mit dem ein phallogozentrischer Diskurs gekontert werden soll;

drittens, als eine ‚feministische‘ Praxis selbst ist sie auf der anderen Seite der sexuellen Differenz gefangen“ (Spivak, 204). Lindhoff spricht sich gegen einen affirmativen Rekurs auf Lacan und Derida aus, mit der Begründung, daß er keine Erneuerung des Feminismus zur Folge habe, sondern dessen ‚postfeministische‘ Eliminierung. Feministische Theoriebildung, die auf eine Veränderung der Verhältnisse abziele, sei aber erst dann auszurufen, wenn sich nicht nur die Erklärungsmuster, sondern auch die Verhältnisse geändert haben (Lindhoff, IX).

Die feste Institutionalisierung einer – insbesondere neugermanistischen – Frauenforschung (vgl. aber z. B. Bennewitz) wurde im deutschen Sprachraum im Verlauf der 80er Jahre vollzogen (dokumentiert besonders durch die Einrichtung eigener Sektionen auf den Weltkongressen der IVG 1985, 1990 und 1995).

Lit: Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht [1949]. Hamburg 1968. – Barbara Becker-Cantarrino: Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500–1800). Stuttgart 1987. – Ingrid Bennewitz (Hg.): Der frauen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediaevistik. Göppingen 1989. – Silvia Bovenschen: Über die Frage: Gibt es eine ‚weibliche‘ Ästhetik? In: Ästhetik und Kommunikation 7 (1976), H. 25, S. 60–75. – S. B.: Die imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt 1979. – Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Dichterinnen vom 16. Jh. bis zur Gegenwart. Frankfurt 1978. – G. B.-G. (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. München 1988. – Christa Bürger: Leben Schreiben. Stuttgart 1990. – Hélène Cixous: Weiblichkeit in der Schrift [1974]. Berlin 1980. – Mary Ellman: Thinking about women. New York 1968. – Feministische Forschung und Frauenliteratur. In: Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. Bd. 10. München 1991. – Frauensprache – Frauenliteratur? In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Bd. 6. Tübingen 1986. – Elisabeth Friedrichs: Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jhs. Stuttgart 1981. – Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Stuttgart 1985. – Dagmar Grenz: Mädchenliteratur von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jh. bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jh. Stuttgart 1981. – Barbara Hahn: Feministische Literaturwissenschaft. In: Neue Literaturtheorien. Hg. v.

Klaus-Michael Bogdal. Opladen 1990, S. 218–234. – Günter Häntzschel (Hg.): Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen. Tübingen 1986. – Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts [1974]. Frankfurt 1980. – Julia Kristeva: Produktivität der Frau. In: Alternative 108/109 (1976), S. 166–172. – Elisabeth Lenk: Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: Ästhetik und Kommunikation 7 (1976), H. 25, S. 84–87. – Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart 1995. – Eva Meyer: Die Autobiographie in der Schrift. In: Genealogie und Traditionen. Hg. v. Verein Sozialwissenschaftliche Forschung und Bildung für Frauen. Materialienbd. 6. Frankfurt 1990, S. 67–80. – Kate Millet: Sexual politics. New York 1969. – Renate Möhrmann: Feministische Ansätze in der Germanistik seit 1945. In: JbIG 11 (1979), H. 2, S. 63–84. – Luise F. Pusch (Hg.): Feminismus. Frankfurt 1983. – Katharine M. Rogers: The troublesome helpmate. Seattle, London 1966. – Marianne Schuller: Im Unterschied. Frankfurt 1990. – Gayatri Spivak: Verschiebung und der Diskurs der Frau. In: Vinken, S. 183–219. – Inge Stephan, Sigrid Weigel: Feministische Literaturwissenschaft. In: I. S./S. W.: Die verborgene Frau. Berlin 1983, S. 5–14. – Barbara Vinken (Hg.): Dekonstruktiver Feminismus. Frankfurt 1992. – Sigrid Weigel: Der schielende Blick. In: Stephan/Weigel, S. 83–137. – S. W.: Die Verdoppelung des männlichen Blicks und der Ausschluß der Frauen aus der Literaturwissenschaft. In: Wie männlich ist die Wissenschaft? Hg. v. Karin Hausen und Helga Novotny. Frankfurt ³1990[a], S. 43–61. – S. W.: Topographien der Geschlechter. Hamburg 1990[b]. – Gisela v. Wysocki: Frauen-Bilder im Aufbruch. In: Kursbuch 47 (1977), S. 91–113. – Bonnie Zimmerman: What has never been. An overview of lesbian feminist criticism. In: Feminist Studies 7 (1981), S. 451–475.

Katrin Gut

Fernsehen ↗ *Medien*

Fernsehserie ↗ *Serie*

Fernsehspiel

Fiktionale Fernsehgattung und Programmsparte des Fernsehens.

Expl: Gattung dramatischer Fiktion innerhalb des Fernsehprogramms, die sich im

Verlauf ihrer Entwicklung ausdifferenziert hat nach ihrer technischen Produktionsform (elektronisch: Fernsehspiel; filmisch: Fernsehfilm), ihrem Umfang (Einzelfilm, Mehrteiler, ↗ *Serie*), ihren Genres (z. B. TV-Komödie, Krimi, Dokumentarspiel), ihrer Beschaffungsart (Eigenproduktion der Sendeanstalten, Auftrags-, Ko- und Kaufproduktion). Kennzeichen ist eine dem Fernsehen gemäße audiovisuelle Erzähl- und Darstellungsweise, die das Fernsehspiel in die Nähe des Kinospielefilms rückt (↗ *Film*).

WortG: Die Bezeichnung *Fernsehspiel* wird erstmals 1930 in den ersten Programmdiskussionen der Zeitschrift ‚Fernsehen‘ (analog zur bereits etablierten Bezeichnung ↗ *Hörspiel*; vergleichbar der späteren englischen Bezeichnung *TV play*, *Television drama*) verwendet. Die Bezeichnung etabliert sich während des Dritten Reiches und behauptet sich unangefochten in der Bundesrepublik (vgl. Hickethier 1989), während die DDR das Wort *Fernseh-dramatik* bevorzugt (vgl. Münz-Koenen). Der Ausdruck *Fernsehspiel* wird wie viele in der Medienpraxis verwendete Bezeichnungen mehrdeutig gebraucht: als administrative Bezeichnung (der Redaktionen); als Kennzeichnung eines Programmsegments; und als Gattungsbezeichnung für die einzelne Sendung, die in den 80er und 90er Jahren jedoch zunehmend dem Wort und Begriff *Fernsehfilm* gewichen ist.

BegrG: Im Zentrum des Begriffs steht die fiktionale Darstellung von Welt im Fernsehen, deren Medienspezifik anfangs im elektronischen ‚Live-Spiel‘ gesehen wurde, das jedoch mit dem Einsatz des Films und der Magnetaufzeichnung ab 1957/58 nur noch ganz vereinzelt, ab Mitte der 70er Jahre überhaupt nicht mehr im Fernsehprogramm vertreten ist und damit nicht länger als Gattungskriterium gelten kann. (Eine spezifische elektronische Gestaltungsweise erprobten Regisseure wie Egon Monk in den 60er Jahren, ohne daß dies nachhaltige Folgen für die Begriffsentwicklung gehabt hätte.) Eine verstärkt didaktische Ausrichtung des Begriffs ‚Fernsehspiel‘ blieb ebenso wie das Konzept eines ‚journalistischen

Fernsehspiels‘ auf die 70er Jahre beschränkt. Spezifische Gestaltungen – etwa in der Mischung von dokumentarischen und fiktionalen Erzählweisen – entwickelten in den 80er Jahren u. a. Eberhard Fechner, Heinrich Breloer, Horst Königstein (vgl. Hickethier 1994); die Festlegung des Begriffs ‚Fernsehspiel‘ auf Fiktionalität wurde damit vereinzelt entgrenzt.

Knut Hickethier: Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen. In: Das Fernsehen und die Künste. Hg. v. Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann. München 1994, S. 303–348.

SachG: Als erstes deutsches Fernsehspiel gilt Adolf Webers ‚Das Schaukelpferd‘, am 7.11.1936 gesendet. Es handelte sich um eine Liveproduktion des damaligen Fernsehsenders ‚Paul Nipkow‘, der während der Zeit des Nationalsozialismus von 1935 bis 1943 ein Programm im Raum Berlin ausstrahlte. Mit Neubeginn des Fernsehens in der Bundesrepublik stand das Fernsehspiel mit Lustspiel-Produktionen und der fernsehspezifischen Inszenierung von Theaterstücken im Zentrum des Programms; besonders ab 1954 wurde das direkt für das Fernsehen geschriebene Spiel (‚Originalfernsehspiel‘) verlangt.

In den 60er Jahren entdeckten Fernsehspiel-Autoren wie Günter Herburger (‚Fernfahrer‘, 1963, ‚Die Söhne‘, 1968), Peter Hey (‚Abends Kammermusik‘, 1965), Gabriele Wohmann (‚Große Liebe‘, 1966), Wolfgang Menge (‚Die Dubrow-Krise‘, 1969; ‚Fragestunde‘, 1969) und Dieter Meichsner (‚Besuch aus der Zone‘, 1958; ‚Alma Mater‘, 1969) ihr Engagement für die bundesdeutsche Realität. Regisseure wie Peter Lilienthal (‚Stück für Stück‘, 1962), Egon Monk (‚Wilhelmsburger Freitag‘, 1964), Peter Beauvais (‚Der Unfall‘, 1968) gingen mit der Kamera gleichsam hinaus in die Wirklichkeit und setzten sich auch mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinander (Egon Monk: ‚Der Tag‘, 1965). Der Arbeitsalltag (Dieter Meichsner: ‚Der große Tag der Berta Laube‘, 1969) und die Lage von sozialen Randgruppen (Ulrike Meinhof: ‚Bambule‘, 1971) traten in den Blick. Selbstkritisch beschäftigte sich das Fernsehspiel auch mit dem Fernsehen als neuem gesell-

schaftlichen Leitmedium (Wolfgang Menge: ‚Das Millionenspiel‘, 1971).

Mit dem 1974 zwischen den Fernsehanstalten und der Filmwirtschaft geschlossenen und seitdem immer wieder verlängerten Film-Fernseh-Abkommen etablierte sich die Koproduktion: Filme entstanden, die als Spielfilme im Kino und ebenso als Fernsehspiele im TV-Programm gezeigt wurden. Das Fernsehspiel entdeckte mit der mehrteiligen Form die Möglichkeit, große soziale und historische Tableaus zu entfalten (Peter Stripp: ‚Rote Erde‘, 1983; Edgar Reitz: ‚Heimat‘, 1984; ‚Die zweite Heimat‘, 1993) und auf subtile Weise Mentalitäten darzustellen (Axel Corti: ‚Wohin und zurück‘, 1982–1986; ‚Eine blaßblaue Frauenschrift‘, 1986). Mit der Einführung der kommerziellen Programme Mitte der 80er Jahre schien der Niedergang des Fernsehspiels programmiert, doch haben auch einzelne Privatsender (z. B. RTL, Sat 1) mit einer umfangreichen eigenen Produktion von Fernsehfilmen (‚TV-Movies‘) begonnen.

ForschG: Die Erforschung des Fernsehspiels begann mit der Erkundung seiner Produktionsformen (Rhotert, Schmidt), bemühte sich um die Literatur-Adaptation im Fernsehspiel (Berg, Hickethier 1980), um die Sujets (Koebner, in: v. Rügen) und um Produktionen einzelner Redaktionen, wie z. B. das ‚Kleine Fernsehspiel im ZDF‘ (Koebner/Netenjakob), schließlich auch um seine Programmgeschichte (Hickethier 1980, 1991). Die filmografische Erfassung ist ausgebaut (Deutsches Rundfunkarchiv; Netenjakob), eine Darstellung der Forschungsgeschichte bis 1986 liegt vor (Hickethier 1989).

Lit: Helmut O. Berg: Fernsehspiele nach Erzählvorlage. Düsseldorf 1972. – Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.): Fernsehspiele der ARD 1952–1972. Frankfurt 1978. – D. R.: Die Fernsehspiele 1973–1977. Frankfurt 1986. – D. R.: Lexikon der Fernsehspiele 1978–87. München 1991 [dann Jahressbände für 1988 ff.]. – John Ellis: Visible fictions: cinema, television, video. London, New York 1993. – William Hawes: American television drama. Alabama 1986. – Knut Hickethier: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1980. – K. H.: Fernsehspielforschung in der Bundesrepublik

Deutschland und in der DDR 1950–1985. Bern 1989. – K. H.: Das Fernsehspiel im Dritten Reich. In: Die Anfänge des deutschen Fernsehens. Hg. v. William Uricchio. Tübingen 1991, S. 74–142. – Thomas Koebner, Egon Netenjakob: Das experimentelle Fernsehspiel. Frankfurt 1988. – Ingeborg Münz-Koenen: Fernseh dramatik. Berlin (DDR) 1974. – Egon Netenjakob: TV-Film Lexikon. Frankfurt 1994. – Bernd Rhotert: Das Fernsehspiel. Diss. München 1961. – Peter v. Rügen (Hg.): Das Fernsehspiel. München 1975. – Susanne Schmidt: „Es muß ja nicht gleich Hollywood sein“. Die Produktionsbedingungen des Fernsehspiels und die Wirkungen auf seine Ästhetik. Berlin 1994. – Pierre Sorlin: Esthétiques de l’audiovisuel. Paris 1992. – John Tulloch: Television drama. London, New York 1990.

Knut Hickethier

Fest

Eine eingegrenzte, in der Regel in festen Zeitrhythmen wiederholte Inszenierung gesteigerter Lebensform, die die Wertwelt des Alltags dadurch überhöht und bestätigt, daß sie sie vorübergehend außer Kraft setzt.

Expl: Das Fest ist ein kulturelles Universale; Kulturen ohne Feste sind nicht denkbar. In dieser kulturellen Inszenierungsform (↗ *Inszenierung*) wird die Identität einer Gemeinschaft ‚rhythmisch‘ bestätigt, indem sie sich ihrer sakralen Raum- und Zeit-Ordnung, ihrer Ursprungsmythen, ihrer zentralen Werte und verbindlichen Erfahrungen versichert. Sozialität, gemeinsame Partizipation und Vollzug sind Merkmale des Festes; Einsamkeit, ästhetische Distanz und vom Körper abstrahierende Schrift wirken ihm entgegen. Der wichtigste Gegenbegriff ist ‚Alltag‘. Das Fest hebt den Alltag nicht auf, es transzendiert ihn vorübergehend und suspendiert seine Gesetze innerhalb gesetzter Grenzen. Es bringt eine Sinndimension der Kultur zur Erscheinung, die aus der Ökonomie der Alltagsroutine und -sorgen ausgegrenzt ist. Ohne diese Inszenierung von Alterität regrediert kultureller Sinn zur Eindimensionalität, d. h. zur Veralltäglichen. Gegenüber dieser grundsätzlich bipolaren Grundstruktur der Kultur ist es un-

erheblich, wie sich die Dialektik von Fest und Alltag spaltet: ob das Fest das zum Vergessen und zur Gestaltlosigkeit tendierende Leben von Mal zu Mal wieder in Ordnung bringt (Platon, ‚Nomoi‘ 563) oder ob es die rigiden Normen und Tabus des Alltags in einem lizenzierten Exzess sprengt.

Der Komplementarität von Alltag und Fest entsprechen zwei entgegengesetzte Zeitgestalten. Zum Alltag gehört die irreversible Zeit der Verantwortung, des Rechnens, der Sorge, der Knappheit; zum Fest gehört die zyklische Zeit der Vergegenwärtigung mythischer Muster, der Einbeziehung der Toten, der erfüllten Wiederkehr. Durch die Zeit des Festes wird die verrinnende Zeit der Arbeit sistiert und rhythmisch gegliedert.

WortG: Lat. *dies festi* (etymologisch zu *feriae*, urspr. *festiae*, und *fanum*) sind Göttern geweihte Tage. Der Gegensatz zu *festus* ist *profestus* (entsprechend zu *fanum* – *profanum*). *Dies festi* sind Tage der Arbeitsruhe, des Aussetzens der Rechtspflege und des Vollzugs kultischer Handlungen. *Fasti* werden die römischen Amts- und Festkalender genannt. *Fasti dies* sind dagegen Tage, an denen es *fas* („erlaubt, angemessen“) ist, bürgerlichen Geschäften nachzugehen; den Gegensatz dazu bilden die *nefasti dies*, die öffentlichen Feiertage. Das Lehnwort ist dt. seit dem 13. Jh. belegt (Lexer 3, 326).

Der heutige Wortgebrauch impliziert nicht mehr Periodizität und Kollektivität, sondern bezeichnet auch alle möglichen privaten Anlässe gesteigerten Lebensgenusses.

BegrG: Für archaische und vormoderne Gesellschaften gilt ein enger Bezug von Fest und Kultus. Er hat sich im Zeichen der Säkularisierung gelockert und schließlich ganz gelöst. Das öffentliche Fest gilt seit der Frühen Neuzeit weniger dem Zur-Erscheinung-Bringen des Heiligen als der Repräsentation der Macht. Die Individualisierung und Privatisierung des Festes steht im Zeichen bürgerlicher Kultur. Die Ferien, der Urlaub und die Freizeit halten vom ursprünglichen Bedeutungsgehalt des Begriffs nur noch die Arbeitsruhe fest. Sie werden als Ausstieg aus dem Reglement des Alltags verstanden; die Verpflichtung zu rituellem Eintritt in

eine andere Ordnung ist aus dem Begriff verschwunden.

SachG: Im Medium der Feste organisieren Kulturen ihre Zeit im kosmischen und jahreszeitlichen Wandel. Die ältesten Feste, die wir kennen, sind auf den astronomischen und agrarischen Zyklus bezogen. Von herausragender Bedeutung sind Neujahrsfeste, in denen die Zeit selbst als sterbende erfahren und rituell erneuert wird. In den Buchreligionen kommt es zu einer ‚Historisierung‘ der Feste: Im Christentum wird die nunmehr als ‚pagan‘ entwertete mythische Grundstruktur mit einem liturgischen Kalender überschrieben, der das Jahr nach den wichtigsten Stationen der Heilsgeschichte skandiert. Die im jahreszeitlichen Verlauf sinnfälligen Wendepunkte werden dabei in Anspruch genommen für die alljährliche Vergegenwärtigung der göttlichen Heilstaten. Diese religiöse Historisierung der Feste wurde in der Frühen Neuzeit nochmals überschrieben mit dem politischen Kalender der Nationalgeschichte. Entscheidend für die kulturelle Bedeutung von Festen ist die Mit-Wirksamkeit des überschriebenen Textes, der das Neue unbewußt an das Archaische und Obsolete anknüpft.

In Gesellschaften mit starker sozialer Stratifikation ist das Fest Teil einer Mußkultur und ein exklusives Oberschichtenprivileg. Die ästhetische Überhöhung des Augenblicks, die multimediale und multisensorische Inszenierung von Schönheit steht im Zentrum solcher Feste. Aug in Aug mit der Vergänglichkeit und Zukunftslosigkeit des Lebens sollte im alten Ägypten und in Rom der Genuß der Gegenwart aufs Höchste gesteigert werden. Solche Feste stehen im Zeichen der ‚conspicuous consumption‘ (Thorstein Veblen) bzw. der ‚unproduktiven Verausgabung‘ (Maffesoli). In Ägypten gehörte zum Fest der blinde Harfner, im homerischen Griechenland der Sänger als fest angestellter Unterhaltungskünstler.

In Rom ist der Ursprung der politischen Massenfeste zu suchen. Die Ausstellung der Macht mit der ihr zugehörigen Sinnbildung, etwa im Triumphzug des Herrschers, wurde von der Renaissance und Neuzeit übernom-

men. Noch die politische Ikonographie des faschistischen Staats verweist auf römische Festbräuche. Im Mittelalter bilden sich Feste vor allem in drei Bereichen aus: kirchlich-religiöse Feste aus liturgischem Anlaß, höfische Feste, die der Selbstdarstellung einer feudaladligen Gesellschaft dienen, und die eher volksnah mit der Lachkultur verbundenen Gegen-Feste (↗ *Karneval*), wo sich Heiliges und Profanes eng berühren (vgl. Bachtin). Das Festwesen der Renaissance ist stark vom Zeremoniell des Hofes und der Zurschaustellung der Macht bestimmt. Anlässe für Feste wie Geburt, Hochzeit, Tod werden von der bürgerlichen Gesellschaft übernommen, die seit der Frühen Neuzeit ihre eigene Festkultur ausbildet. Feste bilden von der Französischen Revolution bis zur Massenchoreographie totalitärer Staaten die wichtigste Form inszenierter Öffentlichkeit. Komplementär dazu differenziert sich das privat-bürgerliche Fest weiter aus, für das es oftmals keines besonderen Anlasses mehr bedarf und dessen Grenzen zum Alltag verschwimmen.

In Gedächtniskulturen ist das Fest der wichtigste Rahmen für mündliche Überlieferungen, die für ihre Stabilisierung und Kontinuierung auf regelmäßig wiederholte Inszenierungen angewiesen sind. Dieser enge Zusammenhang von Dichtung und Fest blieb in Schriftkulturen erhalten: In Griechenland wurden für Feste Dichtungen geschaffen: ↗ *Tragödien*, Preislieder, choralische Festpoesie. Im Namen der Musen sind Fest und Kunst verbunden. Noch im Barock steht die ↗ *Gelegenheitsdichtung* in Ehren, deren Anlässe häufig Feste waren. Die innige Allianz von Fest und Kunst löst sich im 18. Jh. im Namen einer neuen Ästhetik auf. Zur bürgerlichen Kultur gehört die Privatisierung von Fest und Kunst. Die autonome Kunst wird zu einer ausdifferenzierten Sphäre, die unabhängig vom Kalender der Feste und den damit organisierten kollektiven ‚Biorhythmen der Seele‘ Alteritäts-Erfahrungen anbietet. Rousseau, der diese Entwicklung hin zum individualisierten Kunstgenuß nicht billigte, verurteilte den Theaterbesuch als das ‚falsche Fest‘.

Die moderne Festspielidee vermählt abermals Fest und Dichtung und weist in

zwei Richtungen: Zum einen will sie – von Goethes Versuchen bis zu Hofmannsthal und Reinhardts Einsatz in Salzburg – der Kunst im Auftrag der Städte eine öffentliche Dimension wiederverschaffen, zum anderen will sie – von Wagners Entwicklung der Gattung bis zu den Thing-Weihespielen des NS-Staats – der Kunst ihre religiöse Dimension zurückgeben.

Jean-Jacques Rousseau: Brief an Herrn D'Alembert. Über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt [i. e. Genf] zu errichten [1758]. In: J. R.: Schriften. Bd. 1. Hg. v. Henning Ritter. München 1978, S. 333–474. – Thorstein Veblen: Theorie der feinen Leute [The theory of the leisure class, 1899]. München 1981.

ForschG: Die moderne Ausdifferenzierung von Fest und Kunst ist immer wieder mit Ansätzen zu einer Entdifferenzierung beantwortet worden. So enthält Nietzsches Jugendschrift ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ eine Festtheorie, in der die Kunst eng an den Kult gebunden wird. Aus kulturhistorischer Sicht hat der Kunstwissenschaftler Aby Warburg im Anschluß an Jakob Burckhardt das Festwesen der Renaissance als ‚Sitz im Leben‘ der Kunst untersucht. Von Freud stammen Analysen des Festes im Rahmen der Triebökonomie der Kultur, die von Georges Bataille und Roger Caillois in den Zwischenkriegsjahren weiterentwickelt wurden. Im Nachkriegsdeutschland entstand eine restaurative Festphilosophie. Seit den 1960er Jahren setzten sich dagegen immer mehr Bachtins Thesen vom subversiven Potential der Lachkultur durch. Als Beispiel einer postmodernen Festtheorie ist Maffesoli zu nennen, bei dem allerdings – symptomatisch für die Krise des Festes in der Gegenwart – die Differenz zwischen Fest und Alltag verschwindet.

Lit: Richard Alewyn, Karl Sälze: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. Reinbek 1959. – Detlef Altenburg u. a. (Hg.): Feste und Feiern im Mittelalter. Sigmaringen 1991. – Jan Assmann, Theo Sundermeier (Hg.): Das Fest und das Heilige. Gütersloh 1991. – Michail Bachtin: Literatur und Karneval. München 1969. – Georges Bataille: Die psychologische Struktur des Faschismus; Die Souveränität. Hg. v. Elisabeth Lenk, München 1978. – Otto Fried-

rich Bollnow: Neue Geborgenheit. Stuttgart 31972. – Joachim Bumke: Höfische Kultur. 2 Bde. München 1986. – Peter Burke: Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Berlin 1987. – Roger Caillois: Der Mensch und das Heilige [1939]. München 1988. – Festivals and carnivals. *Cultures* III, No. 1. – Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921]. In: S. F.: Gesammelte Werke. Bd. 13. London 1940, S. 71–161. – Winfried Gebhardt: Fest, Feier und Alltag. Frankfurt 1987. – Boris Grojs: Gesamtkunstwerk Stalin. München 1988. – Walter Haug, Rainer Warning (Hg.): Das Fest. München 1989. – Jacques Heers: Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter [frz. 1983]. Frankfurt 1986. – Paul Hugger (Hg.): Stadt und Fest. Unterägeri, Stuttgart 1987. – Johann Huizinga: Herbst des Mittelalters [1924]. Stuttgart 61952. – Michel Maffessoli: Der Schatten des Dionysos. Zur Soziologie des Orgasmus. Frankfurt 1986. – Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: F. N.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3/1. Berlin, New York 1972, S. 3–152. – Mona Ozouf: La fête révolutionnaire 1789–1799. Paris 1976. – Josef Pieper: Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes. München 1963. – Uwe Schultz (Hg.): Das Fest. München 1988. – Hans-Joachim Simm (Hg.): Das Fest. München 1988. – Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Hg. von der Bibliothek Warburg. Bde. 1 u. 2. [1932]. Repr. Nendeln 1969.

Aleida Assmann

Feuilleton₁

Teil einer Zeitung, in dem kulturelle Themen der verschiedensten Art abgehandelt werden.

Expl: Am häufigsten meint *Feuilleton* heute jenen Teil einer Tages- oder Wochenzeitung oder Monatszeitschrift, der oft auch als *Kulturteil* bezeichnet wird, und seltener eine journalistisch-literarische Gattung (↗ *Feuilleton*₂). Im Feuilleton₁ werden Theateraufführungen, Konzerte, Ausstellungen, Filme und Bücher besprochen (,Rezensionsfeuilleton'), einzelne künstlerische oder kulturpolitische Entscheidungen oder Trends, z. T. auch wissenschaftliche Funde oder Entwicklungen dargestellt oder kommentiert

und kulturelle Ereignisse (Engagements, Auszeichnungen etc.) gemeldet; außerdem finden sich Abbildungen von oder Karikaturen zu Theateraufführungen, Kunstwerken und aus Büchern, Interviews mit Personen des Kulturbetriebs, vereinzelt auch Reiseberichte und Gedichte, und bisweilen ist ein Roman in Fortsetzungen Bestandteil des Feuilletons.

WortG/BegrG: *Feuilleton* ‚Blättchen‘ von frz. *feuille* ‚Blatt eines Druckbogens‘ (abgeleitet von frz. *feuille*, lat. *folium* ‚Blatt‘) ist in der Pariser Presse des frühen 19. Jhs. die Bezeichnung für das untere Viertel oder Drittel des (Zeitungs-) Blatts, das durch einen waagerechten Strich abgetrennt ist und nicht-politische Artikel und Notizen aller Art enthält, oder bisweilen auch die Überschrift der – der Kultur gewidmeten – Beiblätter der eigentlichen Zeitungen. Seit 1813 in Deutschland nachgewiesen (Schulz-Basler 1, 211), ist die Bezeichnung heute vor allem in überregionalen Blättern in Gebrauch. Im Unterschied zu Frankreich, wo *feuilleton* auch ‚Fortsetzungsroman‘ (in einer Zeitung) und neuerdings sogar eine in Fortsetzungen gesendete ↗ *Serie*/Sendereihe im Fernsehen bedeuten kann, ist *Feuilleton* im Deutschen in seiner Bedeutung stabil geblieben und fast ganz auf eine Sparte bzw. ein Ressort von periodischen Druckerzeugnissen (Zeitungen) beschränkt, hat sich jedenfalls trotz des gelegentlich benutzten Wortes *Radiofeuilleton* nicht ausgedehnt auf die Sparte Kultur in Rundfunk und Fernsehen bzw. auf bestimmte Typen von Sendungen.

SachG: Alle historischen Darstellungen setzen die Anfänge des deutschen Feuilletons in das 18. Jh. Genannt werden die Buchbesprechungen und gelehrten Nachrichten in der ‚Staats- und Gelehrten Zeitung‘ des ‚Hamburgischen Unpartheyischen Korrespondenten‘ (1731 ff.), die Beiträge in dem von Lessing redigierten ‚Das Neueste aus dem Reich des Witzes‘ (Beiblatt der ‚Voßischen Zeitung‘, 1751–1755), Abhandlungen Justus Möser's in den ‚Wöchentlichen Osnabrückischen Intelligenzblättern‘ (1766–1782) und sodann die Arbeiten Matthias Claudius' im ‚Wandsbecker Bothen‘ (1771 ff.), wobei

schon in dieser Frühzeit insgesamt eine Entwicklung von der \nearrow *Belehrung* zur \nearrow *Unterhaltung* festzustellen ist. Die ersten Zeitungen, deren Mischung und Ton von Beiträgen über kulturelle Gegenstände (vor allem Literatur, Musik, Theateraufführungen) schon fast gänzlich dem heutigen Begriff vom Inhalt eines Feuilletons entspricht, sind die von Garlieb Merkel herausgegebenen Blätter ‚Der Freimüthige oder Ernst und Scherz‘ (Berlin 1804–1806) und ‚Zeitung für Literatur und Kunst‘ (Riga 1811/12, das aus der Zeitung ‚Der Zuschauer‘ zeitweise ausgegliederte Feuilleton). Als erste deutsche Zeitung hat der ‚Nürnberger Correspondent‘ ab 1831 Einrichtung, Form und Namen des Feuilletons vom ‚Journal des Débats‘ übernommen, in dem Julien-Louis Geoffroy 1800 das schon so bezeichnete Feuilleton eingerichtet hatte. Im 19. Jh. eroberte sich das Feuilleton einen festen Platz in den Zeitungen, wobei es sich vor allem in Frankreich auch den ‚Feuilleton-Roman‘ einverleibte, den unterhaltenden und auflagensteigernden Fortsetzungsroman (z. B. ‚Le comte de Monte-Cristo‘ von Dumas père, ‚Les mystères de Londres‘ von Paul Féval, ‚Le Juif Errant‘ von Eugène Sue, alle 1844).

Das deutsche Feuilleton entfaltet sich in die Typen des kulturhistorischen, des literarisch-kritischen, des philosophischen und des musikalischen Feuilletons, in unendlich vielen Varianten, die von der Nähe zum Bericht des kulturpolitischen Korrespondenten (Heinrich Heine) bis zum musikkritischen Dekret des Präzeptors (Eduard Hanslick), von der Berliner Lokalplauderei (Adolf Glaßbrenner) bis zur kauzig-dekadenten Skizze Peter Altenbergs und der höchsten Entwicklungsstufe der journalistischen Kulturhistorie bei Egon Friedell reichen.

Seit es das Feuilleton gibt, läßt sich ein im schlechten Fall nur selbstgenießerischer, im positiven Fall selbstreflektierender Zug beobachten. Eine Untersuchung sowohl einzelner Feuilleton-Artikel wie auch der Sparte ‚Feuilleton‘ im 20. Jh. dürfte allerdings zeigen, daß die selbstgefällige, kulturelle Gegenstände unkritisch hinnehmende und nach dem Ton des jeweiligen kulturel-

len juste milieu abhandelnde Art des Feuilletons mehr und mehr von kulturkritischem Rasonnement und politischen Neigungen und Argumenten angereichert wurde; nicht umsonst verboten die Nationalsozialisten im Feuilleton (das bis heute häufig das kritischste, ‚linkeste‘ Ressort der Zeitung ist) die Kunstkritik und dekretierten die Einführung der ‚Kunstbetrachtung‘, d. h. systemkonformer Erbauung statt distanzierteren Nachdenkens über kulturelle Gegenstände.

In neuerer Zeit ist die alte Sparte bzw. Rubrik ‚Feuilleton‘ zerfallen, einmal, da die Feuilletonisten sich kaum noch als Hüter einer Kultur der deutschen Sprache verstehen – das Projekt ‚Sprachkritik‘ hat man fast ganz aufgegeben, wahrscheinlich unter dem Eindruck des großen Fehlschlags Karl Kraus und in Resignation vor der Übermacht der Prägung der Sprache durch Verwaltung, neue Medien und Kommerz –; zweitens haben gerade die neuen Medien bzw. ihre Produkte – Filme, Rundfunk- und Fernsehsendungen, Tonträger aller Art – eine Erweiterung der klassischen Gruppe besprechens- bzw. reflektierenswerter kultureller Gegenstände mit sich gebracht, so daß Filmkritik, Besprechung von Fernsehsendungen, Videofilmen und Schallplatten sowie Sachbuch- und Wissenschaftsseiten entweder das herkömmliche Feuilleton umfangreicher werden ließen oder in andere Sparten bzw. als andere Sparten aus dem Feuilleton ausgegliedert wurden; drittens werden viele Feuilleton-Themen in den überregionalen Zeitungen in Wochenend-Beilagen abgehandelt, während Reiseberichte meist ganz auf Tourismus-Seiten abgewandert sind und der Vorabdruck von Romanen in Fortsetzungen meist auch nicht (mehr) in die Entscheidungskompetenz des Feuilletons fällt, so daß das tägliche Feuilleton nur noch vergleichsweise kurzatmige Anlässe und Themen behandelt. Paradoxerweise kann man sagen, daß die Beiträge im Feuilleton insgesamt ernsthafter und verantwortlicher geworden sind, sich einer kompetenten Kunstkritik annähert und damit zugleich etwas an Esprit, eben an ‚Feuilletonistischem‘, verloren haben, daß aber zugleich jede Feuilleton-Re-

daktion und das Publikum mehr denn je Autoren suchen, die ‚schreiben können‘, also ebenso das Komplexe pointiert und geistreich zu vereinfachen verstehen wie auch aus nichts einen intelligenten, ‚lesbaren‘ Artikel zu machen verstehen.

ForschG: Zu einzelnen Aspekten der Geschichte der Sparte (meist ungetrennt von der Gattung/Textsorte) Feuilleton gibt es zahlreiche Untersuchungen, aber nur selten ausreichende Darstellungen neueren Datums; erforderlich wäre vor allem eine Fortschreibung von W. Haackes ‚Handbuch des Feuilletons‘ (1951–53) bis zur Gegenwart, das trotz seiner geschwätzigen Betulichkeit bis jetzt historisch-bibliographisch unersetzlich ist. Am dringlichsten wäre, was das 20. Jh. angeht, eine zeitungswissenschaftliche bzw. medientheoretische Untersuchung zum Auseinanderfallen und der ressortmäßigen Zerstreuung dessen, was im 19. und frühen 20. Jh. noch unter dem Dach jenes Striches versammelt war, der das Feuilleton von der politischen und lokalen Berichterstattung abteilte, und was im Zuge der wissenschaftlichen Ausdifferenzierung und der Zunahme sowohl von Medien wie auch von unter kulturellen Aspekten abzuhandelnden Gegenständen in ein jeweils eigenes professionalisiertes bzw. professionelles Ressort abwanderte. Ein literaturwissenschaftliches Desiderat wäre die Aufklärung der Zusammenhänge zwischen dem ‚feuilletonistischen‘ Schreiben und der Gattung des Feuilletons mit jenem Typus der ‚Kleinen Prosa‘, der *Minimalprosa* (↗ *Kurzprosa*) zwischen Erzählung, Plauderei, aphoristischem Philosophieren (↗ *Aphorismus*) und einem mehr oder weniger politisch gelenkten Beobachten zeitgenössischer (meist großstädtischer) Wirklichkeiten und gesellschaftlichen Veränderungen. Gänzlich fehlen Arbeiten zu Entscheidungsprozessen und zu den kulturell-politischen Konzepten der großen Zeitungen in den letzten fünfzig Jahren.

Lit: Theodor W. Adorno: Rede über ein imaginäres Feuilleton. In: T. W. A.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt 1965, S. 46–56. – Hans Becker: *Das Feuilleton der Berliner Tagespresse*. Diss. Würzburg 1938. – Johannes Bergmann: *Die*

Feuilletonkorrespondenzen. Diss. Leipzig 1922. – Wolfgang Büttner: *Politisierungsprozesse im Zeitungsfuilleton des deutschen Vormärz und der bürgerlich-demokratischen Revolution*. In: *Grabbe-Jb.* 8 (1989), S. 163–174. – Wilmont Haacke: *Hb. des Feuilletons*. 3 Bde. Emsdetten 1951–1953. – W. H.: *Das Feuilleton in Zeitung und Zeitschrift*. In: *Hb. der Publizistik*. Hg. v. Emil Dovifat. Bd. 3/2. Berlin 1969, S. 218–236. – Georg Jäger: *Das Zeitungsfuilleton als literaturwissenschaftliche Quelle*. In: *Bibliographische Probleme im Zeichen eines erweiterten Literaturbegriffs*. Hg. v. Wolfgang Martens. Weinheim 1988, S. 53–71. – Ruth Jakoby: *Das Feuilleton des Journal des Débats von 1814–1830*. Tübingen 1988. – Tony Kellen: *Aus der Geschichte des Feuilletons*. Essen 1909. – Heinz Knobloch: *Vom Wesen des Feuilletons*. Halle 1962. – Ernst Meunier, Hans Jessen: *Das deutsche Feuilleton*. Berlin 1931. – Hans-Jörg Neuschäfer, Dorothee Fritz-El Ahmad u. a.: *Der französische Feuilletonroman*. Darmstadt 1986. – Klaus-Dieter Oelze: *Das Feuilleton der ‚Kölnischen Zeitung‘ im Dritten Reich*. Frankfurt, Bern 1990. – Ulrich Tadday: *Die Anfänge des Musikfeuilletons*. Stuttgart 1993. – Almut Todorow: ‚Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?‘ *Die Feuilletonkonzeption der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik im redaktionellen Selbstverständnis*. In: *DVjs* 62 (1988), S. 697–740. – A. T.: *Das Feuilleton der ‚Frankfurter Zeitung‘. Zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung*. Tübingen 1996. – Lutz Vogel: *„Ästhetische Prügeleien“*. Literarische Feuden in Berlin und in Weimar (1800–1803). In: *Debatten und Kontroversen*. Hg. v. Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner. Bd. 2. Berlin, Weimar 1989, S. 358–415. – Erich Widdecke: *Geschichte der Haude- und Spenerischen Zeitung 1734–1874*. Berlin 1925.

Jörg Drews

Feuilleton₂

Publizistisch-literarische Textsorte mit Anspruch auf unterhaltsame und stilistisch ausgefeilte Behandlung ernsthafter Themen.

Expl: Das Feuilleton als kleine Prosaform neben ↗ *Skizze*, ↗ *Essay*, ↗ *Aphorismus*, ↗ *Kurzgeschichte*, ↗ *Anekdote*, ↗ *Satire* und ↗ *Glosse*₃ ist eine „hybride Kunstform“ (Spiel, 134) mit vielfältigen Varianten und Spielarten. Da seine Form jeweils durch den

Gegenstand, dessen Behandlung und die verfolgte Zielsetzung bestimmt wird, ist keine detaillierte Auflistung fester Gattungsmerkmale möglich.

Ganz allgemein ist das Feuilleton zunächst durch seine Platzierung in der Zeitung ‚unter dem Strich‘ gekennzeichnet (↗ *Feuilleton*₁). Formal-stilistisch ist es ein kurzes Prosastück, das sich durch Prägnanz, Witz, Anmut und Anschaulichkeit auszuzeichnen versucht. Solche Prosa-Miniaturen sind zudem einer besonderen Art des Sehens und Betrachtens – dem ‚Feuilletonismus‘ – verpflichtet. Charakteristisch dafür ist eine subjektive, persönliche Form in Darstellung, Sprache und Meinung (vgl. Dovifat/Wilke, 107). Dabei soll im Anekdotischen und scheinbar Belanglosen des Alltags auf interessante, den Leser ansprechende Weise Wesentliches und Allgemein-gültiges sichtbar gemacht werden: „[Ein Mann] sah in einem Tautropfen den ganzen Kosmos abgespiegelt, und weil er nicht wußte, wie der Tautropfen hieß, so nannte er ihn Feuilleton.“ (Wilfried Bade; bei Dovifat 1941, 986).

Mit dieser Charakterisierung ist vor allem die ↗ *Unterhaltungs*-Funktion von Feuilletons angesprochen; neben diesem Typus steht das kritisch-politische Feuilleton, das mit publizistisch-literarischen Mitteln unmittelbare Wirkung auf das zeitungslisende Publikum ausüben will. Nicht durchgesetzt haben sich freilich Versuche, das Feuilleton in Teilgattungen zu untergliedern – z. B. in ‚Feuilleton im engeren Sinn‘ und ‚Kleines Feuilleton‘, d. h. Nachrichten zu Kunst, Wissenschaft und Literatur (Groth 1928), oder in den ‚Literarischen Artikel‘, das ‚Operative Feuilleton‘ und das ‚Genre Feuilleton‘ (Knobloch 1962).

WortG: ↗ *Feuilleton*₁.

BegrG/SachG: Obwohl das Feuilleton nicht auf die Zeitung beschränkt ist, ist seine Entstehung eng mit der Geschichte der Zeitung verknüpft. Von Autoren des 18. und frühen 19. Jhs., die als Zeitungsredakteure tätig waren und/oder für die Zeitung schrieben, stammen die ersten feuilletonähnlichen Texte, so zum Beispiel von J. Möser (‚Patriotische Phantasien‘), M. Claudius

(‚Wandsbeker Bote‘) oder J. P. Hebel (‚Der Rheinländische Hausfreund‘). Teilweise können die Kalender-Beiträge Lichtenbergs (sowie Skizzen seiner ‚Sudelbücher‘) hierher gerechnet werden; auch Lessing wird als Wegbereiter betrachtet. Einfluß mag weiterhin von Jean Paul ausgegangen sein, obwohl viele Feuilletonisten von ihm allenfalls gelernt haben, „wie man sich räuspert und wie man spuckt“ (Meunier/Jesse, 182). In der 1. Hälfte des 19. Jhs. wirkten französische Feuilletonisten wie Jules Janin und Saint-Beuve als Vorbilder, deren geistreicher Plauderstil (‚causerie‘) durch Börne und Heine (‚Lutezia‘) nach Deutschland vermittelt wurde. Zu nennen sind weiter M. G. Saphir (nach Fr. Sengle waren seine Feuilletons ein ‚Zeitsymptom‘ des Biedermeier), C. G. Jochmann, B. Auerbach oder am Rande auch A. Stifter (‚Wien und die Wiener‘).

Als eigentliche Geburtsstunde des deutschsprachigen Feuilletons gilt das Jahr 1848, in dem als direkte Folge der revolutionären Ereignisse das ‚politische Wiener Feuilleton‘ entsteht. Als unmittelbarer Vorläufer ist die vormärzliche ‚Skizze‘ anzusehen. Seine Blütezeit erlebte das Feuilleton im Wien vor und nach der Jahrhundertwende. Es galt als non plus ultra des literarisch ambitionierten Journalismus; als arrivierter Literat durfte sich derjenige fühlen, dessen Feuilletons von Th. Herzl, dem Feuilleton-Chef der führenden ‚Neuen Freien Presse‘, abgedruckt wurden. Feuilletonisten von Rang sind im 19. Jh. in Wien F. Kürnberger (‚Siegelringe‘, ‚Literarische Herzenssachen‘), D. Spitzer (‚Wiener Spaziergänge‘) und L. Speidel (‚Bilder aus der Schillerzeit‘), in Berlin A. Glasbrenner und Th. Fontane. Für die Zeit der Jahrhundertwende und die 1. Hälfte des 20. Jhs. seien exemplarisch genannt H. Bahr, H. v. Hofmannsthal, P. Altenberg, M. Harden, V. Auburtin, A. Polgar, F. Salten, F. Blei, E. Friedell und R. Musil.

In diese Reihe gehört in gewisser Weise auch Karl Kraus, der – selbst Verfasser exzellenter Feuilletons – es nicht nur ablehnte, die Feuilleton-Redaktion der ‚Neuen Freien Presse‘ zu übernehmen, sondern den Feuilletonismus besonders der Wiener Zei-

tungen aufs heftigste bekämpfte. Besonders in ‚Heine und die Folgen‘ (1910) sowie in bissigen Aphorismen geißelt er die Feuilletonisierung der journalistischen Berichterstattung (vgl. u. a. Kraus, 117–126, 217f., 241f.).

Das Wiener Feuilleton strahlte nicht nur auf den deutschsprachigen Raum, speziell Berlin aus, sondern auch auf andere Länder der k.u.k. Monarchie (vgl. Szabó). Umgekehrt lebten und arbeiteten Wiener Feuilletonisten zumindest zeitweise in Berlin – z. B. Polgar und Blei, die damit wie Tucholsky oder Kästner für das Berliner Feuilleton stehen.

Unter der nationalsozialistischen Diktatur verstummten zahlreiche Feuilletonisten, weil sie Berufsverbot erhielten oder ins Exil gingen. Die Tatsache, daß viele Feuilletonisten jüdischer Herkunft waren, veranlaßte die Publizistikwissenschaft im Dritten Reich zu einer Bestimmung des Feuilletons nach rassistischen Gesichtspunkten: „Das jüdische Feuilleton zerpfückt den Gegenstand seiner Aufmerksamkeit und zieht ihn in den Schmutz, während das deutsche Feuilleton zu erbauen versteht, zu erheben weiß“ (Haacke 1941, 2069). Gefragt war nun das gleichgeschaltete oder unpolitische, ganz auf Plauderei abgestellte Feuilleton. Nach einem alten Wort von Hermann Löns galt jetzt als guter Feuilletonist, wer ‚einen Korb mit Eiern, von denen eines dem andern gleicht, packend beschreiben kann‘. In eingeschränktem Maße bot das Feuilleton aber auch die Möglichkeit, getarnt durch den unverfänglich-harmlosen Plauderton oppositionelle Meinungen zu äußern.

Das kritisch-politische Feuilleton hat sich von seiner radikalen Ausrottung durch den Nationalsozialismus nicht wieder erholt, aber auch das eher unterhaltende Feuilleton verlor nach dem 2. Weltkrieg an Bedeutung. Zwar fand es durchaus noch seine Repräsentanten wie P. Bamm, E. Penzoldt, S.v. Radecki, N. Benckiser, K. Korn, H. Spiel oder Fr. Torberg. Es scheint aber, daß die ‚Kleine Form‘ für Schreiber wie Leser an Anziehungskraft eingebüßt hat, auch wenn sich vor allem in überregionalen Zeitungen noch immer Beispiele finden. Wie andere publizistische Gattungen (z. B. ‚Se-

rie‘, ‚Reportage‘, ‚Feature‘) hat auch das Feuilleton seinen Weg in den Hörfunk und das Fernsehen gefunden und dort eine medien-spezifische Fortentwicklung erfahren.

Karl Kraus: Schriften. Bd. 8. Frankfurt 1986.

ForschG: Das Feuilleton als kleine Form ist noch wenig erforscht (ein erster Gesamtüberblick jetzt bei Petersen 1992). So herrscht beispielsweise kein Konsens in der Frage, wer genau zu seinen Wegbereitern zählt; ebenfalls noch ungeklärt ist, ab wann das Feuilleton eine eigenständige Gattung darstellt. Die Gattungsgeschichte des Feuilletons ist im ganzen noch nicht geschrieben worden; lediglich dem Wiener Feuilleton hat man eine gewisse Aufmerksamkeit geschenkt. Davon zeugen der knappe Überblick von Lengauer (1977/78) und die Monographien zu Kürnberger (Wildhagen 1985), Spitzer (Nöllke 1994) und Altenberg (Köwer 1987). In diesen Arbeiten werden die Feuilletons vor allem als autonome literarische Texte behandelt; nur Daniel Spitzers Beiträge werden in ihrem Zeitungskontext untersucht.

Lit: Hans Bender (Hg.): Klassiker des Feuilletons. Stuttgart 1965. – Emil Dovifat: Feuilleton. In: Hb. der Zeitungswissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Walther Heide. Leipzig 1941, Sp. 976–1010. – E. D., Jürgen Wilke: Zeitungslehre II. Berlin, New York 1976. – Otto Groth: Die Zeitung. Bd. 1. Mannheim, Leipzig 1928. – Wilmont Haacke: Das Wiener jüdische Feuilleton. In: Hb. der Zeitungswissenschaft. Bd. 2. Hg. v. Walther Heide. Leipzig 1942, Sp. 2051–2072. – W. H.: Hb. des Feuilletons. 3 Bde. Emsdetten 1951. – W. H.: Das Feuilleton in Zeitung und Zeitschrift. In: Hb. der Publizistik. Hg. v. Emil Dovifat. Bd. 3.2. Berlin 1969, S. 218–236. – Hermann Haufler: Kunstformen des feuilletonistischen Stils. Diss. Tübingen 1928. – Ruth Jakoby: Das Feuilleton des ‚Journal des débats‘ von 1814 bis 1830. Tübingen 1988. – Heinz Knobloch: Vom Wesen des Feuilletons. Halle 1962. – Irene Köwer: Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform. Frankfurt 1987. – Hubert Lengauer: Das Wiener Feuilleton im letzten Viertel des 19. Jhs. In: Lenau-Forum 9/10 (1977/78), S. 60–77. – Ernst Meunier, Hans Jessen: Das deutsche Feuilleton. Berlin 1931. – Matthias Nöllke: Daniel Spitzers ‚Wiener Spaziergänge‘. Frankfurt 1994. – Günther Petersen: Feuilleton und öffentliche Meinung. Wiesbaden 1992. – Karen

L. Ryan-Hayes: Russian publicistic satire under Glasnost. The journalistic feuilleton. Lewiston 1993. – Hilde Spiel: Ferdinand Kürnberger. In: Zeitungsschreiber. Politiker, Dichter und Denker schreiben für den Tag. Hg. v. Nikolas Benckiser. Frankfurt 1966, S. 134–136. – János Szabó: Satirische Feuilletons aus der untergehenden österreichisch-ungarischen Monarchie. In: ZfG 4 (1983), S. 179–183. – Andreas Wildhagen: Das politische Feuilleton Ferdinand Kürnbergers. Frankfurt 1985.

Ulrich Püschel

Figur₁ ↗ Rhetorische Figur

Figur₂ ↗ Typologie₁

Figur₃

Fiktive Gestalt in einem dramatischen, narrativen oder auch lyrischen Text (z. B. Rollengedicht, Ballade).

Expl: Neben Handlung, Raum und Zeit bildet die Figur mit ihrer sinnkonstituierenden und handlungsprogressiven Funktion einen elementaren Baustein der fiktiven Welt eines Textes. Die Konzeption der Figur ist dabei je nach Gattung und Epoche verschieden.

(1) Bei der Konstitution der fiktiven Welt im Drama oder Roman reagiert der Leser/Zuschauer vorrangig auf die Figuren, die er sich zu lebendigen Personen komplettiert, obwohl die Informationen über sie – anders als im ‚realen‘ Leben – abgeschlossen, endlich und nicht beliebig zu erweitern sind.

(2) Die dramatische Figur ist für die Darstellung durch Schauspieler konzipiert; zwischen der Figurenkonzeption im Dramentext und der Konkretion durch den Schauspieler besteht ein Spannungsverhältnis (↗ *Rolle*). In der Theateraufführung erfolgt die Informationsvergabe bezüglich der Figur sowohl simultan als auch sukzessiv, bei der Figurenkonstitution im narrativen Text ausschließlich sukzessiv.

(3) Figuren zeigen sich in der Synthese aller im Verlauf des Textes vergebenen Informationen als ‚statisch‘ oder ‚dynamisch‘.

Ein geringer Merkmalsatz von Wesenszügen macht sie ‚flach‘, d. h. eindimensional, eine Vielzahl von Eigenschaften und Verhaltensweisen ‚rund‘ bzw. komplex. Die offen konzipierte Figur (↗ *Leerstelle*) schafft wegen der Unvollständigkeit oder Widersprüchlichkeit der Informationen poetische ↗ *Ambiguität*; die geschlossene Figur ist dagegen im Kontext des literarischen Werkes vollständig präsentiert und damit eindeutig.

(4) Alle Informationen über eine Figur lassen sich unter dem Terminus *Figurencharakterisierung* zusammenfassen. Die Informationsvergabe erfolgt dabei entweder ‚auktorial‘ auf der Ebene der Erzählinstanz oder ‚figural‘ auf der Ebene der redenden und handelnden Personen (mit unterschiedlichen Auswirkungen auf die Zuverlässigkeit der Information).

Besonders in Erzähltexten ist darüber hinaus die ‚explizite‘ von der ‚impliziten‘ Figurencharakterisierung zu unterscheiden. Fremdkommentar durch andere Figuren und Selbstcharakterisierung – auf der Bühne meist in Form eines ↗ *Monolog*s oder des *A-parte-Sprechens* (↗ *Bühnenrede*) – zählen zu den explizit-figuralen Techniken. Implizit-figural ist die Informationsvergabe durch das Handeln und Sprechen der Personen (↗ *Figurenrede*). Aussehen (Physiognomie, Statur, Kleidung; *Gestik* und ↗ *Mimik*), persönliche Requisiten und Dekor können implizit-figural oder explizit-auktorial vermittelt sein. Die ‚redenden Namen‘ (↗ *Onomastik*) sind wichtige implizit-auktoriale Hinweise, ebenso Korrespondenz- bzw. Kontrastrelationen zu anderen Figuren.

WortG/BegrG: Der Ausdruck *Figur*, von mhd. *fig(i)ûre*, geht über afrz. *figure* zurück auf lat. *figura* ‚Gestalt‘, abgeleitet – wie bezeichnenderweise auch *Fiktion* – von *fungere* ‚bilden‘ (weiter davon abgeleitet auch *Figurinen*, wie Kostümbildner-Skizzen am Theater heißen). Die Anfänge der dramaturgischen Wortverwendung sind unerforscht, doch kann sie spätestens in der Goethezeit als etabliert gelten: Adelung führt neben vielen anderen Bedeutungen bereits an „spielet eine vortreffliche Figur auf der Bühne des artigen Lebens“ (Ade-

lung 2, 149; unter den Lesarten in Sulzer 2, 229–235 noch fehlend), und bei Goethe ist der allgemein-fiktionale Wortgebrauch – neben der (im Sinne von ‚stock figures‘) auf typisierte Commedia-Figuren beschränkten Lesart – schon laufend belegt (GWb 3, 711 f.). In aller Regel synonym verwendet wird im literarischen Kontext PERSON, von lat. *persona* – wahrscheinlich zunächst bezogen auf das Schalloch der antiken Schauspielermaske (*per-sonare*). Das Englische verwendet in gleich allgemeiner Funktion den Terminus *character*, während dt. ↗ *Charakter* spezieller auf die ausgeprägte Individualität einer Bühnenfigur verweist.

Paul C. Elliott: *The literary persona*. Chicago, London 1982.

SachG: Die Figurenkonzeption als spezifische Konkretisierung eines Menschenbildes bewegt sich seit der Antike zwischen Abstraktion und Individualisierung – besonders deutlich ablesbar im Bereich des Dramas. Ein hohes Maß an Abstraktion prägt die ↗ *Personifikation* im mittelalterlichen Moralitätendrama und im barocken Jesuitendrama. Vollkommen auf den allegorischen Sinnzusammenhang abgestellt, ist sie die Verkörperung einer einzigen religiösen oder moralischen Idee (↗ *Allegorie*), z. B. des Hochmuts oder der Weisheit (durch die Bühnenfiguren *Superbia* bzw. *Sapientia*).

Der in den folgenden Jahrhunderten dominierende *Typus* (vgl. ↗ *Charakter*) ist hingegen komplexer konzipiert und hat einen größeren Merkmalsatz von Eigenschaften, betont jedoch ebenfalls das Überindividuelle, Allgemein-Repräsentative – etwa eines eifersüchtigen Ehemanns, eines Geizhalses usw. Typenfiguren können dabei z. B. in soziologischer oder psychologischer Hinsicht lebensweltlichen Vorbildern entstammen; immanent literarischen Ursprungs sind demgegenüber die vorgeprägten Standardfiguren, genannt *stock figures*, in der Tradition des antiken Dramas und der ↗ *Commedia dell'arte*.

Die entpersönlichte Figurendarstellung im expressionistischen und absurden Theater des 20. Jhs. zeigt später erneut eine Tendenz zur Abstraktion. Figuren werden teilweise bis auf ↗ *Chiffren* reduziert, denen

keine spezifischen Eigenschaften zugeschrieben werden können.

Dem steht die seit dem 18. Jh. immer stärker individualisierende Figurenkonzeption – vor allem des Realismus und Naturalismus – gegenüber, die das Einmalige und Unverwechselbare einer komplexen Person hervorhebt. Die historischen Wurzeln dieser ‚Form der Individualität‘ liegen (gemäß der berühmten gleichnamigen Untersuchung von Lugowski 1932) in der Frühen Neuzeit (↗ *Mythisches Analogon*).

ForschG: Bis ins 18. Jh. dominierte in der poetologischen Diskussion von Figurenkonzeptionen eine normativ-präskriptive Sehweise, die im wesentlichen durch den aristotelischen *ethos*-Begriff (‚Poetik‘ und ‚Nikomachische Ethik‘) und die horazische Vorstellung vom *decorum* (‚Ars poetica‘; ↗ *Aptum*) geprägt wurde. Vor allem im Drama galten strenge gattungsspezifische Vorstellungen über die Figurenkonzeption. (↗ *Ständeklausel*).

Im 19. Jh. hat das Interesse an soziologischen Fragestellungen dazu geführt, die Figur als Produkt gesellschaftlicher Bedingungen (Herkunft, Milieu, Werdegang, Bildung usw.) darzustellen (↗ *Positivismus*). Dies gilt produktionsästhetisch für das Drama und den Roman des Realismus und Naturalismus ebenso wie analytisch für die literatursoziologisch oder marxistisch orientierte Forschung (↗ *Determination*). Insbesondere seit – und z. T. unter dem Einfluß – der Freudschen Psychoanalyse haben Autoren wie Literaturkritiker Figuren häufig auch mit Hilfe psychologischer Erklärungsmuster interpretiert.

Strukturalistische und semiotische Deutungsansätze (z. B. Lotman, Pfister) sehen die Figur als ein Strukturelement im komplexen Gefüge des Gesamttextes und heben auf ihre funktionale Bedeutung im Kontext ab (z. B. Platz-Waury, Fricke/Zymner). Der kommunikationstheoretische Ansatz, wie er sich vor allem in der rezipientenorientierten Betrachtung dramatischer und narrativer Texte zeigt, befaßt sich mit der Wirkung der Figur beim individuellen oder kollektiven Zuschauer/Leser und hat sich besonders für die Figurenkonstitution relevanten Zei-

chencodes angenommen (z. B. Fieguth, Fischer-Lichte).

Lit: Eric Bentley: *The life of the drama*. New York 1967. – Rolf Fieguth: Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. In: STZ 47 (1973), S. 186–201. – Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 1. Tübingen 1983. – E. M. Forster: *Aspects of the novel and related writings*. London 1974, bes. S. 30–57. – Harald Fricke, Rüdiger Zymner: Figurencharakterisierung. In: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. Paderborn 21993, S. 151–156, 185–191. – Paul Goetsch: *Bauformen des modernen englischen und amerikanischen Dramas*. Darmstadt 1977, bes. S. 85–122. – Herbert Grabes: *Wie aus Sätzen Personen werden...* In: *Poetica* 10 (1978), S. 405–428. – Norbert Greiner: *Figur*. In: N. G. u. a. (Hg.): *Einführung ins Drama*. Bd. 2. München, Wien 1982, S. 10–67. – Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, bes. S. 340–347. – Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman* [Berlin 1932]. Frankfurt 1976. – Manfred Pfister: *Das Drama*. München 1977, bes. S. 220–264. – Elke Platz-Waury: *Drama und Theater*. Tübingen 41994, bes. S. 68–91. – Jürgen Seidel: *Figur und Kontext*. Köln, Wien 1985.

Elke Platz-Waury

Figura etymologica ↗ Wortspiel

Figurengedicht

Gedicht mit semantisierte graphischer Gestaltung der Textoberfläche.

Expl: Das Figurengedicht bildet die historisch älteste jener literarischen Gattungen, bei denen die visuelle Gestalt des Textes zu dessen Gesamtbedeutung beiträgt. Im Unterschied zu den jüngeren Formen wie der ↗ *Konkreten Poesie* (bei der sich erst durch die graphische Anordnung des typographischen Materials ein ‚poetischer Text‘ bzw. überhaupt ein ‚Text‘ ergibt) und der VISUELLEN POESIE (bei der das typographische Material mit Bildelementen kombiniert, bisweilen ganz durch – in Analogie zu einem sprachlichen Text arrangierte – Bildelemente ersetzt wird) besteht das Figurengedicht bereits in seinem Wortlaut aus dem syntaktisch und semantisch wohlgeformten

Text eines (in der Regel: ↗ *lyrischen*, jedenfalls aber: versifizierten) ↗ *Gedichts*. Zusätzlich handelt es sich dabei jedoch um ein Gedicht, dessen Schrift- bzw. Druckbild die Umrißform eines Gegenstandes annimmt, den der sprachliche Text zum Thema hat. Als Sonderform des Figurengedichts kann die graphische Realisierung mit Hilfe eines INTEXTES gelten: hier wird in einem kalligraphierten bzw. gedruckten Text die Form eines Gegenstandes (z. B. Kreuz) mittels farbiger Hervorhebung (z. B. Rötung, ‚Rubrizierung‘) einzelner Buchstaben sichtbar gemacht.

WortG/BegrG: *Figurengedicht* ist wohl, wie engl. *pattern poem*, als Lehnübersetzung von lat. *carmen figuratum* (*carmen* ‚Lied‘, ‚Gedicht‘; *figura* ‚Form‘, ‚Figur‘) aufzufassen, welches seinerseits dem griech. Terminus TECHNOPAGNON entspricht (τέχνη [téchne] ‚Kunstgriff‘; παίγνιον [paígnion] ‚Scherz‘, ‚Spielzeug‘). Die in der Poetik des Barock häufigste Bezeichnung für das Figurengedicht mit Umrißform ist *Bilder-Reim* (Birken, Kornfeld, Neumark, Schottelius); daneben finden sich *Bildgebände*, *Bildervers* und *Bilder-Gedicht*. Für die ‚Intext‘-Variante des Figurengedichts findet sich bisweilen die Bezeichnung *carmen quadratum* oder *carmen cancellatum*.

Erste Versuche, die aus der Antike überlieferten Technopaignia klassifikatorisch zu erfassen, finden sich in der Renaissance. Dabei geht es zunächst nicht um die begriffliche Erfassung der Umrißgestalt selbst; vielmehr wird der Kunstcharakter des Figurengedichts über die metrischen Mittel bestimmt, die die wahrnehmbare Form ermöglichen. Maßgeblich für die deutsche Barockpoetik wurde die Darstellung in J. C. Scaligers ‚Poetices libri septem‘ (1561); dort dienen im Kapitel über die *Composita per cohortes* (‚die mengenmäßig zusammengesetzten Versmaße‘; Buch II, Kap. 25; Scaliger 1, 554–561) zwei Figurengedichte als Beispiel für Gedichte, bei denen es durch Zusammenfügung verschiedenartiger Versmaße zu einer bestimmten Form der Textoberfläche kommt (Nachtigallen-Ei, Schwänen-Ei). Die Wahl der zeilenmäßig zusammengefügteten Versmaße folge dabei keinem

bestimmten Gesetz: „Nulla vero certa lex est“ (Scaliger 1, 554). Form und Inhalt des Figurengedichts sollen aber so aufeinander bezogen sein, daß die Anordnung der Verszeilen den behandelten Gegenstand in Erinnerung ruft (*memorare*). Sichtbare Gestalt und Inhalt des so verstandenen Figurengedichts stehen deshalb zueinander im Verhältnis der *Redundanz* (↗ *Information*) bzw. der kunstvoll überdeterminierenden ↗ *Aquivalenz*.

In der deutschen Barockpoetik kommt es, über Scaliger hinausgehend, zur Klassifizierung „nach der eusserlichen Form und Figur“ (Kornfeld) bzw. der Gestalt (Neumark). Gottsched bestimmt – unter stillschweigendem Bezug auf das Horazische *ut pictura poesis* – das Figurengedicht als *Bilderreim* bzw. als „malerisches Sinngedicht“ und wertet es als „Tändelei“ ab (Gottsched, 682). Da die visuell realisierte Form des Figurengedichts als äußere Form eines Denotatums und nicht als innere Form eines Gehalts aufzufassen ist, wird verständlich, weshalb das Figurengedicht im Rahmen einer Poetik der ‚inneren Form‘ bzw. der Forderung nach einer organischen Beziehung von ↗ *Form* und *Inhalt*, wie sie besonders seit der Romantik bis in die 2. Hälfte des 20. Jhs. dominierte, in seinem Kunstcharakter nicht mehr angemessen zu rekonstruieren war.

Sigmund von Birken: Guelfis oder NiderSächsischer Lorbeerhayn. Nürnberg 1669 [bes. S. 37]. – Theodor Kornfeld: Selbst-Lehrende Alt-Neue Poesie oder Verskunst der Edlen Teutschen Helden-Sprache. Bremen 1685 [bes. Vorwort]. – Georg Neumark: Poetische Tafeln. Jena 1667 [bes. 10. Tafel]. – Justus Georg Schottelius: Teutsche Vers- oder ReimKunst. Wolfenbüttel 1645.

SachG: Als früheste Beispiele des Figurengedichts mit Umrißform gelten sechs Gedichte der alexandrinischen ↗ *Bukolik* (Theokrit, Simias von Rhodos), deren Umrisse eine Axt, ein Ei, ein Flügelpaar, zwei Altäre und eine Panflöte darstellen; als früheste Beispiele der ‚Intext‘-Variante ein spätlateinischer panegyrischer Gedichtzyklus des P. Optatianus Porphyrius (ca. 325 n. Chr.). Erneuerteres Interesse am Figurengedicht, besonders der ‚Intext‘-Variante, zeigt sich bei den Dichtern der Karolinger-

zeit (Alkuin, Hrabanus Maurus). Die Rezeption des antiken Figurengedichts in der ↗ *Frühen Neuzeit* und die neuerliche Produktivität der Gattung stehen in engem Zusammenhang mit der Beschäftigung der Humanisten des 15. Jhs. mit der Epigrammsammlung ‚Anthologia Graeca‘ in der Fassung der Planudea (↗ *Anthologie*). Ein zweiter Anstoß dürfte der empfehlenden Erwähnung der Gattung bei Scaliger zu verdanken sein (s. o.). Im 17. Jh. wird das Figurengedicht zunehmend verwendet als ↗ *Gelegenheitsgedicht* bei Hochzeiten, Geburtstagen, Ordinationen, Begräbnissen. Im 18. und frühen 19. Jh. kommt es zum Niedergang der Gattung, die nun, wie bei Gottsched, als „Tändelei“ (Gottsched, 682), bei Addison (*Spectator*, 7.5.1711) als Beispiel von „false wit“ abgetan wird und in der 2. Hälfte des 19. Jhs. allenfalls im Rahmen komischer Literatur bzw. der ↗ *Nonsens-Poesie* Verwendung findet – etwa in Lewis Carolls ‚Alice in Wonderland‘ (‚The Mouse’s Tale‘) oder in Christian Morgensterns ‚Galgenliedern‘ (‚Die Trichter‘, mit dem Grenzfall von ‚Fisches Nachtgesang‘). Im Laufe des 19. Jhs. wird das Figurengedicht im engeren Sinne durch andere Spielarten von Wort-Bild-Gedichten (Mallarmé, Apollinaire) und später durch die ↗ *Konkrete Poesie* abgelöst, die diese neueren Formen weiterführt.

ForschG: Während die ältere Forschung um die Jahrhundertwende (Wilamowitz-Moellendorf, Borinski) in erster Linie in philologisch-historischer Hinsicht am Figurengedicht interessiert war und den Nachdruck auf Traditionen legte, die dessen antike Ursprünge erhellen sollten, zielt die neuere literaturwissenschaftliche Forschung – häufig unter explizitem Bezug auf semiotische Modelle – eher auf die zeichentheoretische Klärung der gattungstypischen Kombination des sprachlichen und bildlichen Teils im Figurengedicht (Döhl, Kessler, Zymner). Curtius sieht in der „systematischen Künstelei“ des Figurengedichts im 3. Jh. v. Chr. eine der „Hauptarten des formalen Manierismus“ (Curtius, 286–294). Allgemein leiten die Wiederentdeckung des ↗ *Manierismus* als Thema literatur- und kunstwissenschaftlicher Forschung in den

40er und 50er Jahren (Curtius, Hocke) und die Beschäftigung mit der Poetik des *Ba-rock* als einer „Poetik, die den Schmuckformen der Darstellung eine besondere Bedeutung gibt“ (Böckmann, 342) eine neue Phase der Beschäftigung mit dem Figurengedicht ein (mit großen Ausstellungen und Dokumentationen wie der von Adler/Ernst 1987). Die Gattung gilt nun als besonders markante Ausprägung des Sprachbewußtseins im 17. Jh. (Adler/Ernst, 73 f.; vgl. Pozzi, Ernst 1991).

Lit: Jeremy Adler, Ulrich Ernst: Text als Figur. Weinheim 1987. – Artikel ‚Technopaignia‘. In: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Bd. 5.1. Stuttgart 1934, Sp. 103 f. – Artikel ‚Carmina figurata‘. In: RAC 2, Sp. 910–912. – Paul Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Hamburg 1965. – Willard Bohn: The aesthetics of visual poetry 1914–1928. Cambridge 1986. – Karl Borinski: Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland [Berlin 1886]. Repr. Hildesheim 1967. – Mary Ann Caws: The poetry of dada and surrealism. Princeton 1970. – Elizabeth Cook: Seeing through words. New Haven 1986. – Reinhard Döhl: Konkrete Literatur. In: Die Deutsche Literatur der Gegenwart. Hg. v. Manfred Durzak. Stuttgart 1971, S. 257–284. – Ulrich Ernst: Carmen Figuratum. Köln 1991. – Dick Higgins: Pattern poetry. Albany 1987. – Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Hamburg 1959. – Dieter Kessler: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Meisenheim/Glan 1976. – Wilhelm Kühlmann: Kunst als Spiel: Das Technopaeonium in der Poetik des 17. Jhs. In: Daphnis 20 (1991), S. 505–29. – Giovanni Pozzi: La parola dipinta. Mailand 1981. – Piotr Rypson: The labyrinth poem. In: Visible Language 10 (1986), S. 65–95. – Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: Die griechischen Technopaignia [1899]. In: U.v.W.: Kleine Schriften. Berlin 1935, Bd. 5.1, S. 502–513. – Rüdiger Zymmer: Manierismus. Paderborn 1995 [bes. S. 59–87].

Bernhard F. Scholz

Figurenkonstellation

Ensemble aller in einem Drama oder Erzähltext vorkommenden fiktiven Personen.

Expl: Abgesehen von Ausnahmen wie dem *Monodrama* existiert die einzelne

Figur im literarisch-fiktionalen Text stets innerhalb eines Figurensystems. Insofern die Figuren zueinander in Beziehung treten, entsteht ein dynamischer Interaktionsprozeß. Daher hat die Figurenkonstellation eine wichtige handlungsgestaltende Funktion; Kontrast- und Korrespondenzrelationen strukturieren das Personal. Während die Figurenkonstellation im ganzen Text konstant bleibt, bezeichnet der Terminus *Konfiguration* die jeweilige Kombination des Personals in einer bestimmten Situation (*Szene*) und ist durch Hinzufügen neuer bzw. Verschwinden vorhandener Figuren einem ständigen Wandel unterworfen.

[Terminologisches Feld:]

HELD: Zentralgestalt einer epischen oder dramatischen Handlung mit meist repräsentativer Funktion, die im Mittelpunkt des Leser-/Zuschauerinteresses steht. Obwohl die ‚heroischen‘ Konnotationen (*Heldendichtung*, *Heroisch-galanter Roman*) im Zuge der modernen Literaturentwicklung weitgehend ausgehöhlt worden sind, lenkt in der Regel der fiktive ‚Held‘ weiterhin durch positive Merkmalsätze die Sympathien auf sich (*Rezeption*); es handelt sich also nach wie vor nicht um eine vollkommen wertneutrale Kategorie. In noch deutlicherem Maße als für die maskuline Wortform gilt das für die HELDIN.

PROTAGONIST: Hauptfigur einer epischen oder dramatischen Handlung, noch ohne jede wertende Zuschreibung positiver bzw. negativer Merkmalsätze oder über sich hinausweisender repräsentativer Aufgaben. Auch eine Schurkenfigur kann also unbestrittener Protagonist eines Dramas oder Romans sein (ja sogar Titelheld, wie Shakespeares Richard III.); als positive Gegenspieler fungieren in diesem Falle der – bei anderer Figurenkonstellation oft negativ gezeichnete – ANTAGONIST (oder auch die ANTAGONISTIN).

CONFIDENT(E): Der oder die ‚Vertraute‘ dient – besonders in der traditionsreichen Bühnen-Konstellation ‚Herr/Diener‘ bzw. ‚Herrin/Zofe‘ – vorrangig der Informationsvergabe gegenüber dem Publikum und häufig der rezeptionssteuernden Perspektivierung des Geschehens.

Allgemein folgt die Figurenkonstellation meist – besonders in den tradierten Stereotypen der *Commedia dell'arte* oder der *Typenkomödie* – wenigen Grundschemas sozialer Beziehungen. Je nach Wichtigkeit lassen sich dabei die Figuren terminologisch in *Hauptfiguren*, *Nebenfiguren* und *Randfiguren* unterteilen. Die *Funktionsfigur* – etwa ein Bote im Drama (vgl. *Botenbericht*: *Bühnenrede*) – unterscheidet sich von einer Neben- oder Randfigur durch das Fehlen persönlicher Eigenschaften. *Konkomitante* Figuren erscheinen nur zusammen auf der Bühne, *alternative* Figuren begegnen einander nie.

WortG/BegrG: Der aus dem literarisch traditionsreichen Ausdruck lat. *figura* (*Figur*) und lat. *constellatio* (aus *stella* ‚Stern‘) ‚Stellung der Gestirne zueinander‘ zusammengesetzte Terminus findet sich erst in der Forschung der letzten Jahrzehnte als abstrahierender Sammelbegriff (dt. durchgesetzt wohl erst von Pfister 1977, 225 u. ö.). Reicher ist hingegen die Überlieferung im terminologischen Feld.

Die literarische Kategorie *Held* (aus ahd. *helid*, mhd. *helt*) definiert bereits Sulzer: „Die Hauptperson des Heldengedichts [...] Man braucht aber dasselbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperson im Drama [...] welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiste ankommt und der alles belebt“ (Sulzer 2, 493). Adeling dagegen beschränkt diese Verwendung auf „in der edlen und höhern Schreibart üblich“ (Adeling 2, 1094). Campe führt 1808 in diesem Sinne männliche und weibliche Form nebeneinander auf: „Der Held [...] die Heldinn [...] Die Hauptpersonen in Geschichten, Schauspielen etc., deren Thaten erzählt oder dargestellt werden, nennt man auch die Helden“ (Campe 2, 609). Das Grimmsche Wörterbuch (DWb 10, 930–934) belegt beide Formen in literarischen Verwendungskontexten seit Wieland und Goethe, mit dem eher spekulativen Erklärungsangebot: „held, der den mittelpunkt einer begebenheit, einer handlung bildende mann, zunächst in der dichtersprache. es musz diese bedeutung auf jene litteraturepoche zurückgehen, in der die haupt-

person eines dramas oder epos ein held sein muszte“.

Protagonist ist – entgegen häufigem Mißverständnis und der irreführenden Angabe sogar bei Kluge-Seebold²²1989, 566 – nicht als ‚Befürworter‘ auf lat. *pro-* zu beziehen, sondern abgeleitet aus griech. πρῶτος [prōtos] ‚erster‘ und ἀγωνιστής [agonistés] ‚Schauspieler‘, bedeutet also ganz neutral ‚erster Schauspieler, Inhaber der Hauptrolle‘ im Unterschied zu zweit- bzw. dritrangigen *Deuteragonisten* bzw. *Tritagonisten*. Ihm gegenüber steht jedoch als Antonym traditionell der *Antagonist* – gebildet mit dem griech. Präfix ἀντί [antí] ‚gegen‘. In die neueren Gelehrtensprachen übernommen wurde das Begriffspaar zuerst engl. 1671 (von der Académie Française zugelassen 1835), dt. belegt bei Goethe u. a. seit 1781 (detaillierte Belege bei Schulz-Basler 2, 706 f.). Frz. *Confident(e)* ‚Vertraute(r)‘ findet dt. nur gelegentlich in dramentheoretischen oder literarhistorischen Zusammenhängen Verwendung (lexikographisch erfaßt erst bei Wilpert s. v.).

SachG: Die Sachgeschichte der Figurenkonstellationen ist die Entwicklung ihres Einsatzes innerhalb der einzelnen epischen und dramatischen Gattungen und kann nur in deren jeweiligem Zusammenhang dargestellt werden.

ForschG: Aristoteles hat sich als erster im Hinblick auf das für Epos, Tragödie und Komödie angemessene Personal Gedanken gemacht (‚Poetik‘, Kap. 3–5). Aristotelische Grundgedanken wirken noch in Lessings ‚Hamburgischer Dramaturgie‘ nach (14., 74., 77., 92., 94. Stück).

Im 20. Jh. haben sich vor allem strukturalistische Ansätze mit der Figurenkonstellation befaßt; das Personal wird dabei vorwiegend nach Funktionsbereichen klassifiziert. Propp identifiziert sieben Typen von handelnden Personen im Märchen: Held, Falscher Held, Gegenspieler (Schadenstifter), Schenker (Lieferant), Helfer, Gesuchte Person und ihr Vater, Auftraggeber. Souriau sieht sechs dramaturgische Grundfunktionen im Drama, denen er astrologische Bezeichnungen gibt – wobei eine Figur mehrere Funktionen übernehmen kann:

Löwe („die orientierte dramatische Kraft“), *Sonne* („der Repräsentant des erwünschtesten Gutes, des orientierenden Wertes“), *Erde* („der virtuelle Empfänger dieses Gutes, derjenige, für den der Löwe arbeitet“), *Mars* („der Opponent“), *Waage* („der Schiedsrichter, Verleiher des Gutes“), *Mond* („die Hilfe, Verdoppelung einer der vorigen Kräfte“). Von Propp und Souriau ausgehend, unterscheidet Greimas zwischen *Akteuren* als von Fall zu Fall variablen Personen und gattungsbezogenen *Aktanten* als funktionalen Einheiten. Seine sechs Aktanten ordnen sich in drei aktantielle Kategorien: 1) *Subjekt* und *Objekt*; 2) *Adressant* und *Adressat*; 3) *Adjuvant* und *Opponent*.

Der mathematisch-linguistische Ansatz (z. B. Marcus) hat sich vorwiegend mit der Erforschung der Konfigurationsstruktur beschäftigt; ausführlich systematisierende Überblicke zu den terminologischen Feldern *Figurenkonstellation* und *Konfiguration* finden sich – in Weiterführung von Klotz, 59–66, 136–148 – bei Kafitz sowie Pfister, 220–240.

Lit: Helga Esselborn-Krumbiegel: Der ‚Held‘ im Roman. Darmstadt 1983. – Algirdas J. Greimas: *Sémantique structurale*. Paris 1966, bes. S. 172–191 (dt. Braunschweig 1971, bes. S. 157–177). – Dieter Kafitz: Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Kronberg 1978. – Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1969. – Hans-Werner Ludwig: Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen 1982, bes. S. 106–144. – Solomon Marcus: *Mathematische Poetik*. Frankfurt 1973, bes. S. 287–370. – Manfred Pfister: *Das Drama*. München 1977. – Elke Platz-Waury: *Drama und Theater*. Tübingen 1994, bes. S. 68–91. – Vladimir J. Propp: *Morphologie des Märchens*. Leningrad 1928 (dt. München 1972, bes. S. 79–83). – Jürgen Seidel: *Figur und Kontext*. Köln, Wien 1985. – Etienne Souriau: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1950, bes. S. 83–112.

Elke Platz-Waury

Figurenrede

Oberbegriff für verschiedene Möglichkeiten, sprachliche Äußerungen von Figuren, aber auch Nicht-Geäußertes wie Gedanken, in erzählenden Texten wiederzugeben

Expl: Unter *Figurenrede* versteht man (sprachlogisch nicht ganz unproblematisch) die Wiedergabe dessen, was Figuren (\nearrow *Figur*₃) in einem narrativen Text sagen bzw. denken (oder fühlen), und zwar die Wiedergabe durch einen \nearrow *Erzähler*. Zu unterscheiden sind folgende Formen der Figurenrede, geordnet nach abnehmendem Anteil der Figur und zunehmendem Anteil des Erzählers an der Rede:

Formen reiner Figurenrede ohne Erzähleranteil:

(1) **DIREKTE REDE:** (Beispiel: Er sagte: „*Ich will nach Hause*“). Markierung durch INQUIT-FORMEL (Redeeinleitung) sowie Anführungszeichen üblich, aber nicht obligatorisch.

(2) \nearrow *Innerer Monolog:* Keine Inquit-Formel (*Mensch, was soll ich noch hier? ... nichts wie weg!*).

Formen der Vermischung von Figuren- und Erzähleranteil an der Rede:

(3) **INDIREKTE REDE:** Erzähleranteil: Grammatische Person (3. Pers.) und fakultativ Modus der Verben (Konjunktiv): Er sagte, *er wolle nach Hause / daß er nach Hause wolle*. Inquit-Formel bei Indirekter Rede im Konjunktiv nicht obligatorisch.

(4) \nearrow *Erlebte Rede:* Erzähleranteil: grammatische Person (meist 3. Pers.) und Tempus der Verben (meist Präteritum): *Mensch, was sollte er noch hier? ... nichts wie weg!* Keine Inquit-Formel.

Redewiedergabe durch reine Erzählerrede ohne Anteil der Figur:

(5) **REDEBERICHT:** Wiedergabe des Inhalts einer Äußerung durch Bericht, Zusammenfassung, Paraphrase usw. (*Er äußerte die Absicht, nach Hause zu fahren.*)

Genette 1972, S. 189–203. – Genette 1983, S. 34–48.

WortG: *Figurenrede* ist eine jüngere Sammelbezeichnung für Einzelpänomene, deren sprachgeschichtliches und literarhistorisches Auftreten (wie auch deren terminologische Erfassung) teils mit der Überlieferung von Sprache selbst und von philosophischer, grammatischer oder rhetorischer Beschäftigung damit zusammenfällt (*Direkte/Indirekte Rede, Inquit-Formel*); teils handelt es sich um jüngere Ausdrücke (*Er-*

lebte Rede, Innerer Monolog), die in der Literatur spezifisch moderne Phänomene bezeichnen.

In W. Kayser's Theorie des sprachlichen Kunstwerks – die sich mit Figurenrede im genannten Sinn nicht beschäftigt – hat *Redeform* die ganz anders gelagerten Bedeutungen von ‚Sprechhandlungstyp‘ (Beschreiben, Erörtern usw.) oder von ‚literarisches Motiv‘ (z. B. ‚das Verhör‘). Der Ausdruck *Redebericht* ist spätestens seit E. Lämmert's Arbeit zu ‚Bauformen des Erzählens‘ (1955, 234–237) allgemein gebräuchlich.

BegrG: Die Erscheinungsformen der Figurenrede werden auch als *Redeformen*, *Redeweisen* (Lämmert) oder *Darbietungsarten* (Petersen) zusammengefaßt.

Adelung bezeichnet Indirekte Rede als *relativische Art der Rede* (vgl. *abhängige Rede* bei Behaghel) im Unterschied zur direkt *unterrichtenden Rede*.

Der Redebericht wurde zuerst als *Bericht über die Resultate einer Unterhaltung* (Friedemann) umschrieben und dann als *erzählte Rede* erfaßt (Günther, vgl. später *discours raconté* bei Genette).

Johann Christoph Adelung: Deutsche Sprachlehre. Berlin 1781, S. 523 f. – Otto Behaghel: Deutsche Syntax. Bd. 3. Heidelberg 1928, S. 694–705. – Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Stuttgart 1993, S. 80 f.

ForschG: Als erste stellte K. Friedemann 1910 Möglichkeiten der Redewiedergabe zusammen und berücksichtigte dabei bereits die damals noch kaum theoretisierte Erlebte Rede („eigenartiges Mittelding zwischen direkter und indirekter Rede“, Friedemann, 165). Friedemann brachte Redewiedergabe theoretisch in Zusammenhang mit dem Problem der Erzählereinmischung (↗ *Erzählerkommentar*); die naturalistische Tendenz zur reinen Figurenrede führte sie historisch auf die poetologische Forderung nach ‚objektivem‘ Erzählen zurück. Nachdem in einer heftigen Kontroverse über die Erlebte Rede (ca. 1912–1928) der Blick für die Figurenrede als Ganzes verloren gegangen war, kehrte W. Günther 1928 zu grundsätzlichen Problemen der ‚Rededarstellung‘ zurück. Der Innere Monolog fand jedoch

erst bei Lämmert (1955) und Genette (1972) Eingang in Typologien der Redewiedergabe. Chatman machte 1978 den Vorschlag, Redeformen auf der Grundlage zweier kombinierbarer Basiskriterien zu differenzieren, nämlich direkte gegen indirekte Redeformen sowie Redeformen mit gegen solche ohne Redeeinleitung. Wichtige Impulse zur Erforschung von Figurenrede als ‚fremdem Wort‘ und der stilistischen Wechselbeziehung zwischen Figuren- und Erzählersprache gingen aus von der sowjetischen Semiotik (Bachtin, Vološinov, Uspenskij).

Lit: Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt 1979, besonders S. 220 f., S. 244–249. – Seymour Chatman: Story and discourse [1978]. London 21980, S. 198–209. – Käte Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910, S. 157–170. – Gérard Genette: Discours du récit. In: G. G.: Figures III. Paris 1972, S. 65–278. – G. G.: Nouveau discours du récit. Paris 1983 [beide Titel dt.: Die Erzählung. München 1994]. – Werner Günther: Probleme der Rededarstellung. Marburg 1928. – Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955. – Andreas Mueller: Figurenrede. Grundzüge der Rededarstellung im Roman. Diss. Göttingen 1981. – Manfred von Roncador: Zwischen direkter und indirekter Rede. Tübingen 1988. – Boris A. Uspenskij: Poetik der Komposition. Frankfurt 1975, S. 42–56. – Valentin N. Vološinov: Zur Geschichte der Formen der Äußerung in den Konstruktionen der Sprache. In: V. N. V.: Marxismus und Sprachphilosophie. Frankfurt 1975, S. 173–237.

Peter Stocker

Fiktion

Ein erfundener („fingierter“) einzelner Sachverhalt oder eine Zusammenfügung solcher Sachverhalte zu einer erfundenen Geschichte.

Expl: Auszugehen ist von dem traditionellen Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit (bzw. Wahrheit), von (ästhetischem) SCHEIN und (außerästhetischem) ‚Sein‘. Die Explikation hat also zunächst negativ zu bestimmen, was Fiktion fehlt, um ‚der Wirklichkeit‘ oder ‚der Wahrheit‘ gerecht zu werden.

Hierbei sind zwei Aspekte der Wirklichkeitserkenntnis zu unterscheiden: Dasein und Sosein. Es können Individuen oder Personen fingiert sein, die in der Literaturwissenschaft ↗ *Figuren*₃ heißen, und es können Beschreibungen und Handlungszusammenhänge fingiert sein. Wesentlich für einen neutralen Fiktionsbegriff ist darüber hinaus die Unterscheidung des Modus der Präsentation fingierter Sachverhalte: ob sie erkennbar als Fiktionen oder ob sie affirmativ in täuschender oder lügnischer Absicht präsentiert werden.

Im Zusammenhang mit fiktionalen Texten ist von einem ‚Tun als ob‘ ein ‚Sprechen als ob‘ zu unterscheiden. Obwohl mit Blick auf Aufführungen dramatischer Literatur davon gesprochen werden kann, daß ein Schauspieler ‚so tut als ob‘, indem er in eine bestimmte Rolle schlüpft, hat sich die Theorie der Fiktion im wesentlichen auf die ↗ *epische* Fiktion (im Unterschied zur ↗ *dramatischen* Fiktion) konzentriert. Bei Fehlidentifikationen von Figuren mit deren Darstellern (z. B. in Fernsehserien) handelt es sich um ein bemerkenswertes Phänomen der ↗ *Illusion*, das Gegenstand psychologischer und soziologischer Untersuchungen ist.

Die Explikation des Fiktionsbegriffs mag mit Blick auf literarische Beispiele vorgenommen werden, sollte aber in der Sache unabhängig vom Literaturbegriff erfolgen – gibt es doch sowohl nicht-literarische Fiktionen als auch nicht-fiktionale Literatur. Es empfiehlt sich daher, einen neutralen Begriff der fiktionalen Rede zugrunde zu legen. Entsprechend der obigen Unterscheidung kann sich das Fingieren auf das Dasein, das Sosein und (oder) die Präsentation beziehen:

(1) Dasein: Jemand kann so sprechen, als ob er über bestimmte Personen und Objekte redet, obwohl diese gar nicht existieren.

(2) Sosein: Jemand kann so sprechen, als ob ein bestimmter Sachverhalt (zwischen als existierend anerkannten Objekten) besteht, obwohl dieses gar nicht der Fall ist.

(3) Präsentation: Jemand kann so sprechen, als ob er einen Sachverhalt in bestimmter Weise präsentiert (z. B.: behauptet), obwohl er dieses gar nicht tut.

Im Rahmen sprachphilosophischer Unterscheidungen läßt sich dies so reformulieren, daß fiktionale Rede die Ebenen (1) der ↗ *Referenz* bzw. *Denotation* (↗ *Konnotation*, ↗ *Bedeutung*), (2) der ↗ *Proposition* und (3) der *Illokution* (↗ *Sprechakt*) betreffen kann. Fiktionale Rede ist danach im Falle (1) weder wahr noch falsch, im Falle (2) falsch, im Falle (3) nicht-affirmativ. Sofern fiktionale Rede keine Ansprüche erhebt, Referenz (Denotation) zu haben, wahr bzw. affirmativ zu sein, ist ihr Sprecher von der Erfüllung entsprechender Kommunikations-Bedingungen freigestellt. Es versteht sich, daß eine solche Freistellung nicht für alle Literatur zwischen Historischem Roman und Märchen in gleicher Weise gilt. Die genannten Bestimmungen können aber gerade für eine differenzierte Beschreibung unterschiedlicher Grade von Fiktionalität herangezogen werden.

WortG: Der Terminus geht zurück auf die lat. Substantivbildung *fictio* (wie ↗ *Figur*₃ vom Verb *fingere* ‚machen, erdichten, vorgeben‘). Bereits mit Bezug auf den Wahrheitsbegriff gebraucht Horaz den Ausdruck in seiner Forderung: „*ficta voluptatis causa sint proxima veris*“ (‚Erdichtetes muß um des Vergnügens willen nah an der Wahrheit bleiben‘; ‚*Ars poetica*‘ v. 338 – vgl. v. 119 f.). Die antike Rhetorik-Tradition bestimmt auch die ironische Nachahmung von Menschen als eine ‚*fictio personae*‘ (Quintilian 9,2,29–37). In verwandtem Kontext spricht noch Scaliger von *oratio ficta* als ‚uneigentlicher Rede‘ (Scaliger, 140).

Im Sinne von ‚erdichten‘ läßt sich das Verb *fingieren* im Dt. bereits seit Fischart 1572 belegen (DWb 3, 1663). Das dt. Fremdwort *Fictio* ist als juristischer Terminus seit 1677, als philosophisches Lehnwort *Fiction* seit 1691 nachgewiesen (Detailbelege bei Schulz-Basler 1, 212 f.). In der deutschsprachigen Dichtungstheorie wird der Ausdruck im Laufe des 18. Jhs. zwar noch verwendet – z. B. bei Lessing 1759 als *Fiction*, bei Herder 1765 schon als *Fiktion* (a. a. O.); bei Goethe wechselt die Schreibung bis hin zu *Ficktion* (WA I 47, 330; s. GWb 3, 714) –, aber er wird zunehmend

durch *Erdichtung* bzw. *Dichtung* ersetzt (vgl. z. B. Sulzer 2, 82–85: Artikel ‚Erdichtung‘).

Zu einem zentralen Terminus der Literaturtheorie wird *Fiktion* erst wieder seit der 2. Hälfte des 20. Jhs., und zwar unter dem Einfluß der angelsächsischen Tradition, in der sich die lat. Bezeichnung als engl. *fiction* (ähnlich wie frz. *fiction*) erhalten hat – jedoch allgemein als Bezeichnung für Prosaerzählungen (OED 5, 872: „prose novels and stories collectively“; dazu Keller, 47–49). Das engl. Adjektiv *fictive* hingegen wird international (wohl auch unter dem Einfluß von frz. *fictif*) sowohl zur semantischen Charakterisierung einer bestimmten Sprachverwendung oder Redeform (*fictive use of language*) als auch zur ontologischen Charakterisierung von Gegenständen (*fictive objects*) verwendet. In Fällen wie dem ersten ist gleichermaßen *fictional* in Gebrauch (z. B. in Verbindungen wie *fictional discourse*). Auf diese Weise läßt sich auch im Deutschen – nach seit dem 19. Jh. belegbarer Redeweise (EWbD 1, 433) – der *fiktionale* Modus eines Textes von der Seinsweise *fiktiver* Gegenstände unterscheiden.

Johann Wolfgang Goethe: Werke [Weimarer Ausgabe, WA]. Weimar 1887–1919. – Ulrich Keller: Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie. GRM, Beiheft 2. Heidelberg 1980.

BegrG: Das Aufkommen der Fiktionsthematik in der Antike wird von altphilologischer Seite mit dem Verlust der oralen kulturellen Tradition in Verbindung gebracht (Rösler). Aus mediävistischer Sicht ist geltend gemacht worden, daß eine fiktionale Literatur im eigentlichen Sinne, die nicht bloß eine allegorische Einkleidung vorgegebener Wahrheiten darstellt, erst im 12. Jh. entstanden sei (Haug). Historisch thematisiert wird das Fiktionsproblem immer wieder mit Bezug auf den Platon zugesprochenen Vorwurf, daß ‚die Dichter lügen‘. Gemessen an einem Verständnis von Lüge, nach dem nur derjenige lügt, der etwas behauptet, von dem er weiß, daß es nicht wahr ist, wurde dieser Vorwurf schon von Sidney (‚Defence of Poetry‘, 52) mit dem Argument zurückgewiesen: Dichter lügen nicht, weil sie gar nicht behaupten.

In der Argumentationstheorie der antiken Rhetorik werden z. B. bei Quintilian *fictiones* u. a. hypothetische Annahmen genannt, aus denen unter Voraussetzung ihrer Wahrheit Schlüsse gezogen werden können (Quintilian 5,10,95–99; Belegverzeichnis bei Zundel, 39 f.). Gemeint sind damit noch nicht Hypothesen im heutigen Sinne; die Unterscheidung von ‚bloßen Annahmen‘ und ‚fundierten Hypothesen‘ ist jüngeren Datums (Lotze; vgl. Löttsch). Der fiktive Charakter von Hypothesen findet sich hingegen noch in Newtons berühmtem Satz ausgesprochen: „hypotheses non fingo“ (vgl. HWbPh 3, 1263). Auch bei Nietzsche wird zwischen Fiktionen und Hypothesen nicht unterschieden, woraus sich seine Tendenz zu einem Panfiktionalismus erklärt, der bis in seine postmodernen Ausläufer die Rede vom ‚Verschwinden der Wirklichkeit‘ beeinflußt hat. Von Nietzsche ausgehend, hat Vaihinger 1911 einen differenzierten Fiktionalismus des ‚Als Ob‘ ausgearbeitet.

Die ästhetische und literaturtheoretische Dimension von Fiktionen wird insbesondere in der rationalistischen Erkenntnistheorie (im Anschluß an Leibniz und Wolff) hervorgehoben. Baumgarten (‚Metaphysica‘, §§ 557–590) bestimmt *fictiones* bzw. *figmenta* als sinnliche Perzeptionen der Einbildungskraft (‚facultas imaginandi‘), die zu einem neuen Ganzen umgebildet werden (§§ 589 f.). Die Fähigkeit zu solcher Neu- und Umbildung ist zunächst das Vermögen des Erdichtens (‚facultas fingendi‘), das aber durch den Zusatz „poetisch“ bereits als Dichtungsvermögen im Sinne der dichterischen Einbildungskraft (≠ *Phantasie*) bestimmt wird. Fiktionen sind demzufolge das Ergebnis einer Poiesis, eines ‚Machens‘, das die Gefahr in sich berge, „Chimären“ als für wahr gehaltene Fiktionen hervorzubringen (§ 590).

Die ursprüngliche Doppeldeutigkeit der Wertung – im Sinne von Dichtung als ‚Poesie‘ und als ‚bloßer Erdichtung‘ – hält sich bis in die Gegenwart durch. Die Problemgeschichte von ‚Fiktion‘ im ästhetischen Sinne wird in der deutschsprachigen Tradition nicht unter dem Terminus *Fiktion* verhandelt (s. WortG); hier rücken vielmehr *Dich-*

tion, ↗ Poesie, Einbildungskraft, ↗ Mimesis (bzw. Nachahmung) und ↗ Illusion ein.

Alexander G. Baumgarten: *Metaphysica* [Halle 1779]. Repr. Hildesheim 1969; §§ 501–623 lat.-dt. in: A. G. B.: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983. – Walter Haug: *Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen bis zum späten Mittelalter*. In: *Entzauberung der Welt*. Hg. v. James F. Poag und Thomas C. Fox. Tübingen 1989, S. 1–17. – Frieder Löttsch: ‚Fiktion‘. In: *HWbPh 2*, Sp. 951–953. – Wolfgang Rösler: *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*. In: *Poetica 12* (1980), S. 283–319. – Philip Sidney: *A defence of poetry* [1595]. Hg. v. Jan A. van Dorsten. Oxford 1971. – Hans Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob*. Berlin 1911. – Eckart Zundel: *Clavis Quintiliana*. Darmstadt 1989.

ForschG: Die neuere Forschungsgeschichte ist im wesentlichen durch zwei Traditionen geprägt, eine philosophische und eine literaturtheoretische.

Den Hintergrund der philosophischen Forschung bildet das Nachahmungsproblem, das bis heute die Diskussion bestimmt. Es geht um die Frage, wie Dichtung trotz oder gerade wegen ihrer Aufhebung eines direkten Wirklichkeitsbezugs einen Wert und insbesondere einen Erkenntniswert haben kann. Aus gattungstheoretischer Sicht verknüpft sich dieses Problem mit der Frage, ob es überhaupt einen textsemantisch bestimmbar Unterschied zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten gibt. Eine solche Unterscheidung kann allerdings auch auf außertextliche, d. h. pragmatische Bestimmungen rekurren. Für die neuere Forschung hat insbesondere die analytische Sprachphilosophie wesentliche Beiträge geleistet. Geht man bei der Wortbildung *fiktionale Literatur* von einer Zusammenfügung von *fiktional* und *Literatur* aus, so haben sich diese Theorien weniger um den Aspekt des Literarischen als vielmehr um den semantischen (und pragmatischen) der Fiktionalität gekümmert. Diese Diskussion beginnt mit Freges ‚Über Sinn und Bedeutung‘ (1892) und setzt sich über phänomenologische Konzeptionen bei Husserl und besonders Ingarden bis in die Gegenwart fort. Vorherrschend sind hier neben sprechakttheoretischen Ansätzen (z. B. Searle) vor allem semantische und textlin-

guistische Versuche, die traditionsreiche Auffassung von der Dichtung als ‚eigener Welt‘ bzw. als *mögliche Welten* (↗ *Modelltheorie*) in terminologischen Prägungen wie *TEXTWELT* oder *narrative Welt* zu explizieren (zu den unterschiedlichen Ansätzen vgl. Woods/Pavel und Rieser). – Den eigenständigen Erkenntniswert fiktionaler Literatur haben u. a. Beardsley, Goodman 1973, Gabriel 1991 und Thürnau entschieden verteidigt.

Die literaturtheoretische Forschung ist im deutschen Sprachraum lange Zeit durch andere Themen überlagert oder ersetzt gewesen (s. o.). Erst mit K. Hamburgers einflußreichem Buch ‚Die Logik der Dichtung‘ und ihrer Erweiterung des begründungs- oder beweistheoretischen Logikbegriffs (↗ *Analytische Literaturwissenschaft*) um eine *LOGIK₃* im Sinne einer ‚Sprachtheorie der Dichtung‘ rückte der Begriff der Fiktion in den Mittelpunkt. Besonders folgenreich war Hamburgers Kontroverse mit Ingarden über den Begriff des Quasi-Urteils. Die weitere Diskussion ist vor allem durch die Erwartung bestimmt gewesen, den Begriff der Fiktion – im Unterschied zum Begriff der Dichtung oder der Literatur – leichter bestimmen zu können. Insbesondere sprachanalytische Ansätze haben sich konzentriert auf eine Explikation des neutralen Begriffs der fiktionalen Rede (z. B. Gabriel 1975, Cebik, Klemm) oder gelegentlich auch der szenischen Fiktion (z. B. Fricke, Vogel), um von hier aus allererst eine Funktionsbestimmung der Fiktion vorzunehmen.

Ein solches Vorgehen wird in Frage gestellt, wenn der Begriff der Fiktion erneut sehr weit gefaßt wird. So bestimmt Iser (1991, 25) die ‚Selektion‘ der Wirklichkeits-elemente durch den Autor als ‚Akte des Fingierens‘. Nach diesem Verständnis wäre bereits das ‚Machen‘ von wirklichen Erfahrungen als fiktional zu charakterisieren, weil dieses aufgrund seiner Partikularität nicht die ganze Wirklichkeit erfassen kann. Übereinstimmung besteht allerdings weitestgehend darin, daß auch Fakten nicht an sich gegeben sind, sondern vom erkennenden Subjekt durch Symbolsysteme (mit-)konstituiert werden (Goodman 1984, White). Obwohl dabei die interne Unterscheidung

zwischen Fakten und Fiktionen regulativ in Kraft bleibt, verbietet sich gerade mit Blick auf die vielfältigen Verbindungen beider in fiktionaler Literatur eine disjunkte Opposition (Thürnau). Iser schlägt daher vor, sie durch eine Triade unter Einschluß einer Dimension des IMAGINÄREN abzulösen (Iser 1991, 19).

Bei der Frage nach den Funktionen der Fiktion rückt gegenüber einer am Erkenntnisbegriff orientierten Sicht verstärkt das anthropologische Moment der *Wirkung* in den Blick. Eine zur Wirkungsästhetik parallele Entwicklung zeichnet sich in der analytisch orientierten Tradition ab, wo – unter ausdrücklichem Einbezug nicht-literarischer Fiktionen – die psychologische Bedeutung der Einbildungskraft (‘*imagination*’, ‘*make-believe*’) und der durch sie ausgelösten Gefühle hervorgehoben wird (Walton, Currie). Mit Blick auf die Tradition könnte man davon sprechen, daß damit der Aristotelische Gedanke der *Katharsis* wieder stärker zur Geltung kommt. Neueste Arbeiten scheinen auf eine Vermittlung von Erkenntnis- und Katharsis-Funktion hinauszulaufen (Lamarque/Olsen).

Lit: Johannes Anderegg: Fiktion und Kommunikation. Göttingen 1973. – Aleida Assmann: Die Legitimität der Fiktion. München 1980. – Monroe C. Beardsley: Aesthetics. New York 1958. – L. B. Cebik: Fictional narrative and truth. Lanham, London 1984. – Gregory Currie: The nature of fiction. Cambridge 1990. – Harald Fricke: Semantics or pragmatics of fictionality? In: Rieser, S. 439–452. – Gottfried Gabriel: Fiktion und Wahrheit. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975. – G. G.: Zwischen Logik und Literatur. Stuttgart 1991. – Gérard Genette: Fiktion und Diktion. München 1972. – Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Frankfurt 1973. – N. G.: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt 1984. – Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1968. – Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983. – Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1965. – Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt 1991. – Kaspar Kasics: Literatur und Fiktion. Heidelberg 1990. – Imma Klemm: Fiktionale Rede als Problem der sprachanalytischen Philosophie. Königstein 1984. – Peter Lamarque, Stein H. Olsen: Truth, fiction, and literature. Oxford 1994. – Jürgen Landwehr: Text und Fiktion. München 1975. –

Peter J. McCormick: Fictions, philosophies, and the problems of poetics. Ithaca, London 1988. – Jürgen Nendza: Wort und Fiktion. Aachen 1991. – Hannes Rieser (Hg.): Semantics of Fiction. Poetics 11 (1982), Heft 4–6. – Michael Riffaterre: Fictional truth. Baltimore 1990. – John R. Searle: The logical status of fictional discourse. In: J. R. S.: Expression and meaning. Cambridge 1979, S. 58–75. – Donatus Thürnau: Gedichtete Versionen der Welt. Paderborn 1994. – Benedikt Vogel: Fiktionskulisse. Paderborn 1993. – Kendall L. Walton: Mimesis as make-believe. Cambridge/Mass. 1990. – Hayden White: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Stuttgart 1986. – John Woods, Thomas G. Pavel (Hg.): Formal semantics and literary theory. Poetics 8 (1979), Heft 1/2.

Gottfried Gabriel

Film

Audiovisuelles Medium.

Expl: Das Phänomen Film umfaßt einen Material-, einen Produkt- und einen Kunstaspekt: (1) Lichtempfindliches Material unterschiedlicher Beschaffenheit und Länge zur Aufnahme und Wiedergabe einzelner (Photographie) sowie bewegter Bilder (Kinematographie). (2) Überlieferungsträger audiovisueller Botschaften. (3) Wohlstrukturiertes Werk fiktionalen oder nicht-fiktionalen Charakters.

WortG: Das Wort ist englischer Herkunft (*film*, aus altengl. *fylmen* ‚Häutchen‘) und mit spezifizierter Bedeutung im Bereich der Photographie seit 1845, der Kinematographie seit 1905 belegt. Im Deutschen ist noch bis zum 1. Weltkrieg der engl. Plural geläufig. Das Kompositum *Filmstreifen* begegnet schon in einer Patentschrift von 1895. Im Zeitschriftentitel ‚Der Deutsche Film in Wort und Bild‘ steht *Film* bereits für die Technik, das Produkt und seine Zur-Schau-Stellung. In den Patentschriften der 1920er Jahre ist mehrfach von *kinematographischen Filmen* die Rede. Ein früher Beleg für *Spielfilm* findet sich bei Häfker (42), für *Schundfilms* im Titel der Kampfschrift von Hellwig.

Hermann Häfker: Der Kino und die Gebildeten. Mönchengladbach 1915. – Albert Hellwig: Schundfilms. Halle 1911. – Ferdinand Holthusen: Altenglisches etymologisches Wb. Heidelberg ²1963, S. 105. – Kluge-Seebold, S. 214. – OED, S. 913–915. – Fritz Wentzel: Kinematographen-Films. In: Kunststoffe Jg. 1, Nr. 6 (15.3.1911).

BegrG: Der Begriff ‚Film‘ konstituiert sich in einem Feld verwandter und zugeordneter Begriffe. Neben ‚Augenblicksbild‘ und ‚photographische Momentaufnahme‘ (auch ‚Lichtbild‘) ist im Hinblick auf die sukzessive Abfolge auf dem Band vor allem der Begriff ‚Serienaufnahme‘ bezeichnend, der schon im Zusammenhang mit frühen photographischen Versuchen (Murbridge, Marey, Anschütz) begegnet. 1896 wird der Film als ‚lebende Photographie‘ angepriesen (Der Komet, 20. 6. 1896). Der französische Ausdruck *cinématographe* (Name des von den Brüdern Lumière konstruierten Universalgeräts: Aufnahmekamera, Kopiergerät und Projektor in einem) sowie das davon abgeleitete *cinéma* wurden im Deutschen zu *Kinema* und *Kino* (anfangs noch *der Kino*, Berlinerisch: *der Kientopp*), so daß sich als Bezeichnung der Produkte neben *Lichtspiel* und *dramatischer Film* auch *Kino-Drama* einbürgerte. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Filmgenres lehnten sich zunächst noch an literarische Vorbilder an (z. B. *Sittendrama*, *Sensationsdrama*, *Kriminal-Tragödie*), ersetzten aber bald literarische Termini durch *Film* (*Kolossalfilm*, *Filmspiel*). Nach der Durchsetzung des Tonfilms konnten sich der wieder aktivierte Begriff ‚Tonbild‘ (erstmalig für Edisons Verbindung des Kinetoskops mit dem Phonographen, 1893) und die Bezeichnung *Sprechfilm* bzw. *sprechender Film* nicht durchsetzen. ‚Tonfilm‘ wurde zum zentralen Begriff in einem sich herausbildenden Feld von Unterbegriffen (‚Spielfilm‘, ‚Dokumentarfilm‘, ‚Kulturfilm‘ etc.).

Fachwörter des Films. DEFA-Studio für Tonfilme. Dt.-frz.-engl.-russ. Berlin 1975. – Fritz Güttinger: Der Stummfilm im Zitat der Zeit. Frankfurt 1984, S. 23–27. – Hermann Kügler: Kientopp und Knorke. In: ZfD 48 (1934), S. 738 f. – Paul Sparmberg: Zur Erklärung des Wortes *Kientopp*. In: ZfD 48 (1934), S. 737.

SachG: Als ‚Geburtsstunden des Films‘ werden die ersten öffentlichen Vorführungen am 1. 11. 1895 im Berliner Wintergarten (mit Max und Emil Skladanowskys ‚Bioscop‘) und am 28. 12. 1895 im Pariser Grand Café am Boulevard des Capucines (mit Louis und Auguste Lumières ‚Cinematographe‘) angesehen. Nach der regelmäßigen Fabrikation von Projektionsapparaten hatte der Film noch zahlreiche Kinderkrankheiten zu überwinden; seit den Jahren 1906/07 war er als neues Medium nicht mehr wegzudenken. In der Folgezeit erhöhten drei Innovationsschübe seinen kommunikativen Wert:

(1) Ton: Das Prinzip des Magnettonverfahrens wurde bereits 1888 von Oberlin Smith, der Lichtton 1897 von H. Th. Simon entdeckt. Den ersten brauchbaren Lichtton produzierten Vogt, Massolle und Engl ab 1921 (‚Trierigon‘). In den USA konkurrierten Nadelton (‚Vitaphone‘) und Lichtton (‚Movietone‘) (vgl. Jossé). Die Filmindustrie sperrte sich jedoch lange gegen den Tonfilm, weil sie sich vor hohen Investitionen in neue Produktionsanlagen scheute, Kritiker befürchteten den Verlust an visuellen Werten. Der UFA-Beschluß vom April 1927, die Experimente mit dem ‚sprechenden Film‘ aufzugeben, erwies sich jedoch als Fehler. In Amerika präsentierte die Vitaphone Corporation ihr System im musikalischen ‚background‘ zum Film ‚Don Juan‘ (6. 8. 1926), am 6. 10. 1927 wurde der ursprünglich stumm konzipierte Film ‚Sunny Boy (The Jazz Singer)‘ als ‚part talkie‘ uraufgeführt. In Deutschland gehören die Uraufführungen des ersten abendfüllenden Tonfilms (Walter Ruttmanns ‚Melodie der Welt‘, 12. 3. 1929) und des ersten durchgängigen Tonspielfilms (Rudolf Walthers-Feins ‚Dich habe ich geliebt‘, 30. 11. 1929) zu den denkwürdigen Ereignissen der Filmgeschichte.

(2) Farbe: Versuche, einzelnen Elementen des Films durch stimmungsvolle Farbtöne eine dramaturgische Funktion zu geben, setzten früh ein. Neben der Kolorierung (tinting) wurde die Viragierung (toning) praktiziert; beide Verfahren ergaben ‚farbige Films‘, die von den ‚Farbenfilmen‘ (natural colors films) zu unterscheiden sind,

in denen die Schwarz-Weiß-Bilder zerlegt und dann entweder durch Filterprojektion (additiv) oder durch Anfärbung der Teilbilder und Aufeinanderpassen bzw. Mehrfarbendruck (subtraktiv) vereinigt werden. In den USA hatte sich Technicolor in den 30er Jahren patentrechtlich durchgesetzt und wurde in den 50er Jahren von Eastmancolor verdrängt. In Deutschland waren die beiden ersten abendfüllenden Spielfilme, Georg Jacobys ‚Frauen sind doch bessere Diplomaten‘ (1941) und Veit Harlans ‚Die goldene Stadt‘ (1942), Agfacolor-Filme.

(3) Raumerlebnis: Als die Filmvorführung nicht mehr in den Händen des ambulanten Gewerbes lag und die Zahl der ständigen Kinos sprunghaft stieg, wurde der Kinoraum zum Erlebnisraum. Vielfältig sind seitdem die Versuche, dem Zuschauer auch durch die Filmtechnik neue Raumerlebnisse zu vermitteln (Vitarama, Cinerama, Cinemascope, Vistavision, Todd-AO, IMAX).

Im Spannungsfeld von Literatur und Film traten drei Aspekte in den Vordergrund:

(1) Text-Bild-Beziehungen: Man kann Bildgeschichten und Bilderbogen als Vorläufer des Films ansehen: Bild und Text waren in einer Sukzession von Ereignissen aufeinander bezogen. Im Teilbereich der visuellen Sukzession von Ereignissen und ihrer narrativen Vermittlung führte der Weg von der Bild-Text-Verknüpfung der Bildgeschichte zum Film. Von Bänkelsang und Moritat waren mündliche Erläuterungen von Bilderfolgen bekannt. Anfangs übernommen, wurden sie 1906/1907 durch Zwischentitel abgelöst. Auch nach der Einführung des Tonfilms gilt die Regel: „Bei Einbettung des Bildes in den Text oder bei Gleichrangigkeit von Bild und Text dominiert die Textsemantik über die Bildsemantik und übernimmt eine bedeutungsstrukturierende Funktion“ (Titzmann, 382).

(2) Kunstanspruch: Als Phänomen der Großstadt- und Massenkultur erschütterte der Film die Monopolstellung von Literatur und Theater. Für die proletarischen und kleinbürgerlichen Schichten wurde das Kino zum ‚Fluchtraum‘, indem die Spielfilme dem Wunsch nach Stoffen, Motiven und Projektionsfiguren entgegenkamen, die

bereits aus der Trivalliteratur bekannt waren. Neben den Kämpfern gegen ‚Schund und Schmutz‘ und den seit 1907 aktiven ‚Kinoreformern‘ opponierten der Verband der Bühnenschriftsteller (März 1912) und der Verband der Berliner Theaterleiter (Mai 1912) gegen den Film, mußten aber die ausgesprochenen Verbote zurücknehmen, nachdem namhafte Dichter (z. B. G. Hauptmann, H. von Hofmannsthal) und Schauspieler (z. B. A. Bassermann, P. Wegener) sich auf das Filmgeschäft eingelassen hatten. Filme wie ‚Der Andere‘ (1913) und ‚Der Student von Prag‘ (1913) erfüllten den geforderten Kunstanspruch, doch unterwarf die zunehmende Kommerzialisierung auch Filme mit höherem Anspruch dem Diktat der Unterhaltungsindustrie.

(3) Filmische Codes: Da der Film in vielen Lebens- und Arbeitsbereichen als Überlieferungsträger genutzt wird, gilt das Interesse vor allem seinen Inhalten, verschiedenen syntagmatisch gegliederten Codes. Aber nur die Codes der Kamerahandlungen und der Montage sind spezifisch filmische Codes. Solange die Kamera nur stationär operierte, erinnerte das Szenenbild an Bühnenbilder. Mit zunehmender Kamerabeweglichkeit (Schwenk, Fahrt, Zoom) konnten die aufgenommenen Objekte besser zur Geltung und die dramaturgischen Absichten stärker zum Ausdruck gebracht werden; die Entwicklung verschiedener Kameratypen (Hand- und Atelierkameras, Kameras für Zeitlupe, Zeitraffer und Trickaufnahmen) erlaubte gegenüber der ‚Handlung vor der Kamera‘ differenzierte ‚Kamerahandlungen‘ und Gestaltungen des point-of-view. Parallel dazu verlief die Verbesserung der Schnitt- und Montagetechnik sowie die Propagierung einer mit dem Prinzip der *Mise en scène* konkurrierenden Montage-Ästhetik (Pudowkin, Ejzenstein). In jedem Film steuert die Verweildauer von Bildern/Einstellungen meditative Effekte und Reizattacken und damit die Wahrnehmung von ‚Botschaften‘, deren Rhetorik erkannt, aber auch durchschaut werden muß.

Alfred Bauer: Deutscher Spielfilm-Almanach. 2 Bde. München ²1976, 1981. – Günther Dahlke, Günter Karl (Hg.): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Berlin ²1993. – Werner Faul-

stich, Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. 5 Bde. Frankfurt 1990 ff. – Gero Gandert (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. Ein Hb. der zeitgenössischen Kritik. 15 Bde. Berlin 1993 ff. – Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films. Gütersloh 1960 u. ö. – U. G.: Geschichte des Films ab 1960. München 1978. – Wolfgang Jacobsen u. a. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993. – Gerhard Lamprecht: Deutsche Stummfilme 1903–1931. 9 Bde. Berlin 1969 f. – Hans G. Pflaum: Film in der Bundesrepublik Deutschland. München 1992. – Georges Sadoul: Histoire générale du cinéma. 6 Bde. Paris 1948–1954 (dt. Wien 1957, Frankfurt 1982). – Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. 5 Bde. Berlin 1972–1991.

ForschG: Seit Herbst 1909 entwickelte sich in Deutschland eine regelmäßige Filmkritik. Der nach dem 1. Weltkrieg anschwellende Strom filmpublizistischer Arbeiten ließ dem breiten Publikum nicht bewußt werden, daß zu gleicher Zeit die Filmwissenschaft in verschiedenen Fachgebieten Fuß faßte. Mit Standardwerken der Filmpublizistik haben vor allem Béla Balász, Siegfried Kracauer und Lotte Eisner die neuere Filmgeschichtsschreibung nachhaltig beeinflußt. Aber von einer Filmforschung im engeren Sinne kann erst die Rede sein, nachdem in den verschiedenen Filmarchiven systematisch Quellen zusammengetragen und gesichert wurden (Fédération Internationale des Archives du Film [FIAF] 1938; Deutsches Archiv für Filmkunde Marburg 1947, seit 1949 Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden, seit 1984 mit Hauptstelle in Frankfurt am Main; Deutsche Kinemathek, Berlin 1963, seit 1971 Rechtsstatus einer Stiftung). Mit Gerd Albrechts Aufsatz von 1964 setzte eine intensive Beschäftigung mit Problemen der Filmanalyse ein; besonderes Interesse fanden die Literaturverfilmungen (↗ *Verfilmung*).

Lit: Gerd Albrecht: Die Filmanalyse – Ziele und Methoden. In: Filmanalyse. Hg. v. F. Everschor. Bd. 2. Düsseldorf 1964, S. 233–270. – Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Stuttgart 1969. – Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino [1914]. Repr. Hamburg 1977. – Rudolf Arnheim: Film als Kunst [1932]. München 1974 u. Frankfurt 1979. – Hans Beller (Hg.): Hb. der Filmmontage. München 1993. – Béla Balász: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.

Wien, Leipzig 1924, ²1926. Neuaufl. Berlin, München 1982–1984. – Eileen Bowser, John Kuiper: A handbook for film archives. Coudenberg 1980. – Edward R. Branigan: Point of view in the cinema. Berlin u. a. 1984. – Boguslaw Drewniak: Der deutsche Film 1938–1945. Düsseldorf 1987. – Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. Wiesbaden 1955, Frankfurt ²1975. – Werner Faulstich, Corinna Rückert: Mediengeschichte in tabellarischem Überblick. 2 Tle. Bardowick 1993. – W. F.: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen ³1980. – FIAF. Catalogue. [5568 Titel]. Brüssel ⁴1987. – Ludwig Greve (u. a.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Stuttgart 1976. – Heinz B. Heller: Literarische Intelligenz und Film. Tübingen 1985. – Hermann Herlinghaus u. a. (Hg.): Film und Fernsehliteratur der DDR. Eine annotierte Bibliographie 1946–1982. 5 Bde. Berlin 1983, 1984. – Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 1993. – Harald Jossé: Die Entstehung des Tonfilms. Freiburg, München 1984. – Pierre Kandorfer: DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Köln 1984. – Klaus Kanzog: Die implizite Geschichte des Bildes. In: Narrativität in den Medien. Hg. v. Rolf Kloepfer und Karl-Dietmar Möller. Münster 1986, S. 53–70. – K. K.: Einführung in die Filmphilologie. München 1991. – K. K.: „Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Hb. zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München 1994. – Helmut Korte (Hg.): Filmanalyse in der Praxis. Braunschweig 1988. – H. K., Werner Faulstich: Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen ²1991. – Gert Koshuber: Color. Die Farben des Films. Berlin 1988. – Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler. Princeton 1947 (dt. Frankfurt 1979). – Ulrich Kurowski: Lexikon Film. München 1972. – Elfriede Ledig (Hg.): Der Stummfilm. München 1988. – Erwin Leiser: „Deutschland, erwache!“ Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek ²1978. – F. Paul Liesegang: Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst und Kinematographie. Berlin 1926. – James L. Limbacher: Four aspects of the film. New York 1969. – Jurij M. Lotman: Probleme der Kinoästhetik. Frankfurt 1977. – Ronald S. Magliozzi (Hg.): Treasures from the filmarchives. A catalogue of short silent fiction films held by FIAF-archives. London 1988. – Frank Manchel: Film study. A resource guide. Rutherford u. a. 1973. – Christian Metz: Semiologie des Films. München 1972. – Hermann Meyer: Die Film-Dissertationen 1934–1941. In: Film-Kurier 16. Juni 1941 (Nr. 138). – Christian Mikunda: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München 1986. – James Monaco: Film verstehen. Reinbek 1980. – Eberhard Opl: Das filmische

Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen. München 1990. – Karel Reisz, Gavin Millar: Geschichte und Technik der Filmmontage. München 1988. – Roderick T. Ryan: A history of motion picture color technology. London, New York 1977. – Hansmartin Siegrist: Textsemantik des Spielfilms. Tübingen 1986. – Michael Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Text und Bild, Bild und Text. Hg. v. Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 368–384. – Hans Traub u. a.: Das deutsche Filmschrifttum. Eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1960. Stuttgart 1980. – Johannes Webers: Hb. der Film- und Videotechnik. München 21987. – Hubert Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer: Apparatus, Semantik, Ideologie. Heidelberg 1992. – K. W. Wolf-Czapek: Die Kinematographie. Dresden 1908. – Gerhard Zaddach: Der literarische Film. Diss. Breslau 1929.

Klaus Kanzog

Fin de siècle

Gesamteuropäische Epoche des Übergangs vom 19. zum 20. Jh., durch ein Zugleich von Endzeit- und Modernitätsbewußtsein gekennzeichnet.

Expl: Entgegen der Wortbedeutung nicht auf die Endphase des 19. Jhs. festzulegender Begriff, sondern synonym mit ‚Zeit um 1900‘ oder ‚Zeit der Jahrhundertwende‘ zu verwenden. Bezeichnung für eine Übergangsphase, die mit der Abkehr vom Naturalismus um 1890 (in Frankreich bereits um 1880) beginnt und erst um 1910 mit dem Aufkommen des ↗ *Expressionismus* endet. Als übergeordneter Epochenbegriff eine Vielzahl unterschiedlicher Phänomene und Tendenzen umfassend (*Décadence* und Jugendstil; ↗ *Ästhetizismus*; ↗ *Impressionismus*; *Symbolismus*; ↗ *Neuromantik*; ‚Wiener‘, z. T. auch ‚Berliner‘ und ‚Münchener‘ Moderne), denen allen die Absage an den ↗ *Naturalismus* gemeinsam ist. Fin de siècle kann daher auch als ‚gegennaturalistische Moderne um 1900‘ bestimmt werden; mit dem Bewußtsein der Auflösung eines ganzen Zeitalters verbindet sich das Bewußtsein des Neubeginns.

[Terminologisches Feld:]

DÉCADENCE: Kernbegriff für das Krisenbewußtsein des Fin de siècle, für dessen Bestimmung von so zentraler Bedeutung, daß die Literatur des Fin de siècle auch als ‚Dekadenzliteratur‘ bezeichnet werden kann. Gegenüber dem Epochenbegriff ‚Fin de siècle‘ der engere, inhaltlich genauer bestimmte Begriff, der (nach Koppen 46, 63–66) weniger auf Sprache und Form der literarischen Texte (Jugendstil, auch ↗ *Symbolismus*) als auf die in ihnen thematisierte Lebenshaltung bezogen werden sollte.

JUGENDSTIL: Stilrichtung des Fin de siècle (der Name nach der Zeitschrift ‚Jugend‘) von internationaler Geltung (frz. *Art Nouveau*, engl. *Modern Style*, ndl. *Stijl*, österr. *Secession*), die die gegenständliche Wirklichkeit in radikaler Abkehr von naturalistischer Nachahmung einer ästhetisierenden Stilisierung unterwirft. Die in Werken der bildenden Kunst des Jugendstils zu beobachtende Tendenz zur ‚Ornamentalisierung‘ wird umgesetzt in entsprechende literarische Verfahren. Als künstlerische Ausdrucksform des Dekadenzbewußtseins ist der Jugendstil in die Epoche des Fin de siècle eingebunden, sollte daher nicht selbst als Epochenbegriff verstanden werden.

JUNGES WIEN: Bezeichnung für eine Gruppe österreichischer Schriftsteller, die bei der Durchsetzung der gegennaturalistischen Moderne im deutschsprachigen Bereich die Führung übernehmen und damit Wien zum eigentlichen Zentrum der dt. Literatur des Fin de siècle machen.

WortG: Zuerst 1886 (in Zolas Roman ‚L'Œuvre‘ und im 1. Jahrgang der Zeitschrift ‚Le Décadent‘) belegt, wird *Fin de siècle* in kürzester Zeit zu einem modischen Schlagwort. Bereits 1894 kann H. Bahr die Verbreitung des Worts durch ganz Europa konstatieren (dt. zuerst 1890 im Umkreis des Jungen Wien durch ihn selbst und H. v. Hofmannsthal aufgegriffen; 1891 von F. Mauthner für Berlin als Übernahme aus Paris bezeugt; in England zuerst 1890 in O. Wildes ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘).

Der Erfolg des Schlagworts *Fin de siècle* setzt den Erfolg des Schlagworts *Décadence*

Anfang der 1880er Jahre und dessen längere Vorgeschichte voraus. 1734 von Montesquieu als Bezeichnung für den Verfall des römischen Weltreichs verwendet, wird *Décadence* (von lat. *decadere* ‚herabfallen‘) auf die Literatur erstmals 1834 von D. Nisard bezogen, der damit – orientiert am Maßstab der ‚klassischen‘ Literatur – die spätlateinische, zugleich auch die zeitgenössische romantische Literatur in Frankreich abwertet. Eine positive Umdeutung des Worts wird 1857 durch Ch. Baudelaire eingeleitet, indem er gegen die ‚esthétique classique‘ eine ‚littérature de décadence‘ geradezu propagiert. Dies ist die Voraussetzung dafür, daß mit Beginn der 80er Jahre Schriftsteller in Paris sich selbst in provozierender Absicht als *décadents* bezeichnen.

Detailbelege in: Bauer, 149–153. – Fischer, 78–93. – Koppen, 7–46, 248–256. – Ruprecht/Bänsch, 298–300 (Mauthner).

BegrG: Von Beginn an verbindet sich beim Begriff ‚Fin de siècle‘ (unter Einwirkung des Begriffs ‚Décadence‘) die allgemeine Vorstellung vom Niedergang des ganzen Zeitalters (politisch, gesellschaftlich, kulturell, moralisch) mit der besonderen Vorstellung von physischer Schwäche, Nervenzerrütung und Hysterie. Mit seiner Erläuterung des Begriffs ‚Décadence‘ durch den Begriff ‚Dilettantisme‘ akzentuiert P. Bourget (‚Essais de psychologie contemporaine‘, 1883, 1885) die Gefährdung des Décadent durch eine ‚multiplicité du moi‘. Offensiv als Parole verwendet, sind *Fin de siècle* wie *Décadence* als gegen den optimistischen Glauben an einen ständigen zivilisatorischen Fortschritt gerichtet zu verstehen.

Eng verknüpft bleiben beide Begriffe auch in den essayistischen Zeitdiagnosen des Jungen Wien (H. Bahr: ‚Die Moderne‘, 1890; ‚Décadence‘, 1891; M. Herzfeld: ‚Fin de siècle‘, 1892; H. v. Hofmannsthal: ‚Gabriele d’Annunzio‘, 1893). Diese geben ein gemeinsames Grundmuster von Bestimmungsmerkmalen zu erkennen: gesteigerte Sensitivität und Reflexivität des Ich, Nervosität, Willensschwäche, drohender Identitätsverlust durch Vervielfältigung des Ich (vgl. Bourget) – aus dieser Selbsterfahrung resultierend: Bevorzugung des Künstlichen

gegenüber dem Natürlichen, Schönheitskult, Flucht in die phantastische Welt des Traums, Sucht nach dem ‚Mystischen‘ (d. h. Okkulten; ↗ *Neuromantik*). Die Verwendung von *Modernelmodern* für diesen Komplex zeittypischer Dispositionen zeigt: Das melancholische Fin de siècle-Bewußtsein der „Spätgeborenen“ (Hofmannsthal) ist zugleich ein Avantgarde-Bewußtsein.

Im Wilhelminischen Deutschland ist die Übernahme des (inhaltlich unverändert bleibenden) Begriffs ‚Fin de siècle‘ von Anfang an gleichbedeutend mit einer kritischen Distanzierung (F. Mauthner 1891, s. o.; F. v. Ostini in Jg. 1898 der ‚Jugend‘: ‚Anti-Fin de siècle‘). In der Forciertheit solcher Absagen verrät sich allerdings eher eine verleugnete eigene Zugehörigkeit zum Fin de siècle. Die Ambivalenz dieser Haltung stellt Nietzsche bei seiner Erörterung des Begriffs ‚Décadence‘ – den auch er von Bourget übernimmt und für den er in Deutschland zum entscheidenden Vermittler wird – bewußt heraus (‚Der Fall Wagner‘, 1888). Der Wille, die Décadence, die er im Einklang mit der frz. Tradition als „physiologische Degenereszenz“, als „Hysterismus“ begreift, durch ein ins Rauschhafte gesteigertes „Leben“ zu überwinden, geht einher mit dem Wissen, daß die Moderne, der er selbst angehört, unaufhebbar durch die Erfahrung der Décadence geprägt ist. Dabei ist Décadence eng verbunden mit Schauspielertum (d. i. Auflösung des „Charakters“ in Rollen, extremes Wirkungsbedürfnis).

Wunberg 1981, 225–232; 234–238 (Bahr); 260–265 (Herzfeld); 340–343 (Hofmannsthal). – Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York 1967ff, Bd. VI/3, S. 1–47, 262–265; Bd. V/2, S. 290 f. – Koppen, 46–68.

SachG: Die entscheidenden Impulse gehen auch hier von Frankreich aus. Der Décadent und Ästhetizist Des Esseintes in J.-K. Huysmans’ Roman ‚A Rebours‘ (1884) wird zu der Leitfigur des europäischen Fin de siècle. In Orientierung an diesem Prototyp sind die Hauptfiguren in G. d’Annunzios ‚Il Piacere‘ (1886) und O. Wildes ‚The Picture of Dorian Gray‘ (1891) konzipiert,

die überdies den Typus des ‚Dandy‘ vertreten. Gesamteuropäische Zusammenhänge werden durch weitere Leitfiguren hergestellt: die Hauptfigur in Wildes Drama ‚Salomé‘ (frz. 1891, engl. 1894), die den Typus der ‚femme fatale‘ repräsentiert (der ein Pendant in dem, zuerst von den Präraffaeliten gestalteten, Typus der ‚femme fragile‘ hat); Niels Lyhne als früher Dédacé in J. P. Jacobsens gleichnamigem Roman (1880; beispielhaft für den großen Einfluss der skandinavischen Literatur: H. Bang, A. Garborg u. a.).

Im Bereich der deutschsprachigen Literatur werden die Anregungen des europäischen Fin de siècle zuerst durch Autoren des ‚Jungen Wien‘ in eigene, die Problematik der ästhetizistischen Einstellung und die Krise der Ich-Identität thematisierende, Werke umgesetzt (z. B. Hofmannsthal, ‚Der Tor und der Tod‘, 1893; Schnitzlers ‚Anatol‘, 1893; Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs‘, 1900).

Im Vergleich zur ‚Spätzeitmelancholie‘ der Donaumonarchie artikuliert sich das Unbehagen im Wilhelminischen Deutschland deutlich aggressiver – von der Selbstausgrenzung aus der bürgerlichen Gesellschaft bei den Vertretern der *Bohème* (P. Hille, P. Scheerbart u. a.; in Wien ist der Bohemien P. Altenberg eher eine Ausnahme) bis hin zu Extrempositionen wie terroristischem Anarchismus (S. Przybylszewski: ‚Satans Kinder‘, 1897) oder blasphemischem Satanismus (O. Panizza: ‚Das Liebeskonzil‘, 1894). Antibürgerlich ist auch der radikale Ästhetizismus Georges (‚Algabal‘, 1892), der in Orientierung an Baudelaire und Mallarmé die ästhetische Opposition der frz. Dédacé gegen die bürgerliche Zivilisationsgesellschaft nach Deutschland überträgt.

Nur scheinbar im Widerspruch zum Bewußtsein der Dédacé steht der in der Literatur des Fin de siècle anzutreffende Lebenskult (oft zugleich Renaissancekult), in Deutschland wesentlich durch die Nietzsche-Rezeption bestimmt. Die Spannung zwischen dekadenter Lebensmüdigkeit und emphatischer Lebensbejahung, schon für die Romane von J. P. Jacobsen und H. Bang kennzeichnend, ist konstitutiv für

Werke des deutschen Fin de siècle von Hofmannsthal, Rilke, Keyserling, Heinrich Mann (‚hysterische Renaissance‘, in: ‚Die Göttinnen‘, 1903; vgl. ‚Pippo Spano‘, 1903/05) und Thomas Mann (der jedoch das Lebenspathos durch Ironie dämpft; vgl. ‚Tonio Kröger‘, 1903). Paradigmatische Bedeutung für das Fin de siècle erlangt auch Nietzsches Verknüpfung von Dédacé und Schauspielertum – von Th. Mann (am Beispiel des Gustav Aschenbach in ‚Der Tod in Venedig‘, 1912) als ein Zugleich von ‚Morbidity‘ und ‚Willensspannung‘ bestimmt (Mann 8, 454).

Bei dem für die Epoche kennzeichnenden Stilpluralismus kommt dem Jugendstil eine dominierende Bedeutung zu. In bewußter Abkehr von der Tradition der *Erlebnislyrik* wird in Gedichten Erlebtes zu bloßem Material, das zu statischen, auf dekorative Wirkungen abzielenden Bildern arrangiert wird. Erzähltexte (Hofmannsthal, ‚Das Märchen der 672. Nacht‘, 1895; Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs‘) bieten keinen Handlungszusammenhang, sondern ein Bildgeschehen, das zugleich ein seelisches Geschehen ist. Leitmotivische Wiederholungen und kontrapunktische Entsprechungen geben ihnen eine ornamentale Struktur. Handlungsarmut und Konzentration auf Seelisches führen beim Drama zur Lyrisierung (die lyrischen Dramen M. Maeterlincks und des frühen Hofmannsthal; dessen ‚Elektra‘; O. Wildes ‚Salomé‘). Die Figuren sind entindividualisiert, statt naturalistischer Wirklichkeitsillusion werden durch Aufführungsstil und Gestaltung der Bühne suggestive Bildwirkungen angestrebt. Die Werke des literarischen Jugendstils stellen so hochartifizielle Gegenwelten zur durch das Dekadenbewußtsein pessimistisch abgewerteten Realität dar und erstreben damit geradezu eine Erlösungsfunktion.

Thomas Mann: Gesammelte Werke. Frankfurt 21974.

ForschG: Die frühe, extrem polemische Auseinandersetzung von M. Nordau (1892/93) mit der (frz. und engl.) Dekadenliteratur des Fin de siècle liefert Stichworte (‚Entartung‘) und Argumente, die in der durch-

weg negativen, einseitig an Maßstäben der Weimarer Klassik orientierten Bewertung der Dekadenzliteratur durch die germanistische Literaturgeschichtsschreibung und Forschung im 1. Drittel des 20. Jhs. (z. B. A. Bartels; K. J. Obenauer) wiederkehren und schließlich Bestandteil der aggressiven, auf Auslöschung abzielenden Dekadenzkritik der nationalsozialistischen Ideologen werden. Durchweg negativ (als spezifisch ‚bürgerlich‘) eingeschätzt wird die Dekadenzliteratur auch durch marxistisch orientierte Literaturwissenschaftler (Lukács u. a.).

Ein Anstoß für eine Überwindung der germanistischen Abwehrhaltung gegenüber der *Décadence* erfolgt durch die bereits 1930 erschienene, aber erst 1963 in deutscher Übersetzung vorliegende Untersuchung der ‚schwarzen Romantik‘ von M. Praz. In seiner 1978 vorgelegten zusammenfassenden Darstellung der Epoche plädiert J. M. Fischer (in kritischer Auseinandersetzung mit W. Rasch) für eine scharfe Trennung von Endzeitstimmung und Aufbruchswillen und grenzt dementsprechend das *Fin de siècle* auf die Zeit 1890–1900 ein (Fischer, 89 f.). Nicht zuletzt um von der Fixierung auf das Jahr 1900 loszukommen, wird in der Forschung seit den 1980er Jahren dem Begriff ‚*Décadence*‘ deutlich der Vorzug vor der Epochenbezeichnung *Fin de siècle* gegeben, ohne daß dieser Begriff selbst jedoch als Epochenbegriff verwendet würde (Kafitz, Sørensen, Bauer; Rasch; ‚Ästhetizismus‘, ‚*Décadence*‘, ‚Jugendstil‘, in: Borchmeyer/Žmegač).

Lit: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.): *Fin de siècle*. Stuttgart 1993. – Adolf Bartels: Hb. zur Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig ²1909. – Roger Bauer u. a. (Hg.): *Fin de siècle*. Frankfurt 1977. – R. B.: Altes und Neues über die *Décadence*. In: Literaturwissenschaftliches Jb. 32 (1991), S. 149–173. – Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt 1987. – Jens Malte Fischer: *Fin de siècle*. München 1978. – Carola Hilmes: *Die Femme fatale*. Stuttgart 1990. – Hans Hinterhäuser: *Fin de Siècle*. München 1977. – Dieter Kafitz (Hg.): *Dekadenz in Deutschland*. Frankfurt 1987. – Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. Berlin, New York 1973. – Helmut Kreuzer, Hans Hinterhäuser (Hg.): *Jahrhundertende – Jahrhundertwende*.

Wiesbaden 1976. – Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion*. Wien 1990. – Max Nordau: *Entartung*. 2 Bde. Berlin 1892, 1893. – Karl Justus Obenauer: *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*. München 1933. – Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1963. – Wolf Dietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986. – Walther Rehm: *Der Renaissanceekult um 1900 und seine Überwindung*. In: *ZfdPh* 54 (1929), S. 296–328. – Erich Ruprecht, Dieter Bänsch (Hg.): *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890–1910*. Stuttgart 1970. – Carl E. Schorske: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Frankfurt ²1982. – Bengt Algot Sørensen: *Der „Dilettantismus“ des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann*. In: *Orbis Litterarum* 24 (1969), S. 251–270. – B. A. S.: *Dekadenz und Jacobsen-Rezeption in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*. In: *Horizonte*. Hg. v. Hannelore Mundt u. a. Tübingen 1990. – Joachim W. Störck: ‚Jugendstil‘ – ein literaturgeschichtlicher Epochenbegriff? In: *Im Dialog mit der Moderne*. Fs. Jacob Steiner. Hg. v. Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt 1986, S. 106–130. – Ariane Thomalla: *Die ‚femme fragile‘*. Düsseldorf 1972. – Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Stuttgart 1981. – G. W.: *Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle*. In: *Arcadia* 30 (1995), S. 32–61. – Viktor Žmegač (Hg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Königstein 1981.

Jürgen Viering

Flores rhetorici ↗ *Rhetorische Figur*
↗ *Tropus*₂

Florilegium

Sammlung einzelner, ursprünglich nicht zusammengehöriger Textstücke aus den Werken eines oder mehrerer Autoren.

Expl: *Florilegium* bezeichnet den vor allem im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit verbreiteten Typus der Exzerptsammlung, mit der nach ganz unterschiedlichen Auswahl- und Anordnungsprinzipien ein Themenbereich, eine Disziplin, ein Werk oder ein Werkkomplex erschlossen wird. Florilegien sind Instrumente der Wissensorganisation; sie richten sich auf die Bereitstellung

signifikanter Textstellen zum Zwecke des Überblicks oder der Wiederverwendung. Von der \nearrow *Anthologie*, deren antike Tradition sie fortsetzen und in deren neuzeitliche Form sie münden, sind sie im Kern durch deren Konzentration auf die Präsentation in sich geschlossener (kurzer) Einzeltexte unterschieden.

WortG: Der Terminus ist im Mittelalter unbekannt. Er kommt erst im 16. Jh. als lat. Lehnübersetzung des griech. *Anthologia* ‚Blütenlese‘ auf (z. B. ‚Florilegium ex diversis opusculis‘, Mainz: J. Schöffler 1520, vgl. Short-Title Catalogue, 309) und ist von da an in undeutlicher Abgrenzung zu *Anthologie* oder auch zur deutschen Lehnübersetzung *Blütenlese* im Gebrauch. Als literaturwissenschaftlicher Terminus bürgert sich *Florilegium* im Laufe des 19. Jhs. ein, meist über die fachwissenschaftliche Titelgebung für einzelne Werke (‚Florilegium Angelicum‘, ‚Florilegium Gallicum‘ u. ä.).

Short-title catalogue of books printed in the German-speaking countries and German books printed in other countries from 1455–1600 now in the British Museum. London 1962.

BegrG: Florilegien heißen im Mittelalter *sententiae, dicta, auctoritates, flores, excerpta* (vgl. z. B. die handschriftlichen Bezeichnungen für das ‚Florilegium Angelicum‘ bei Klibansky/Regen, 127–137); das zeigt an, daß der Aspekt der Sammlungskohärenz keine Rolle spielt. Unter dem Begriff der ‚Flores‘ (und adjektivischer Ableitungen: ‚Liber floridus‘ des Lambert von St. Omer [um 1100]) entwickelt sich daneben auch ein Typus wohlkomponierter Übersichtswerke (z. B. Ludolf de Luco [um 1300], ‚Flores grammaticae‘; ‚Flores temporum‘ [um 1300]; auch italienisch: ‚Fioretti di S. Francesco‘ [13. Jh.]; Tomaso Leoni [um 1320], ‚Fiori di virtù; deutsch von Hans Vintler, ‚Blumen der Tugend‘). Werke dieser Art, die in der Titelgebung gelegentlich auch analoge Begriffe wählen (‚Pharetra [= ‚Köcher‘] doctorum et philosophorum‘, gedruckt 1472; Albrecht von Eyb, ‚Margarita [= ‚Perle‘] poetica‘, 1459), münden wie die eigentlichen Florilegien im 17. Jh. in das breite Sammelbecken undeutlich geschiedener Überblickswerke, aus dem sich erst im

Zuge der erneuten Profilierung des Anthologie-Begriffs im Laufe des 18. Jhs. und der ersten philologischen Bemühungen im 19. Jh. eine genauere Bestimmung des Florilegiums herausbildet.

Raymond Klibansky, Frank Regen: Die Handschriften der philosophischen Werke des Apuleius. Göttingen 1993.

SachG: Die Florilegien-Literatur hat ihre Vorläufer in den Anthologien der Antike. Die Ausrichtung des christlichen Mittelalters auf beglaubigte und beglaubigende Autoritäten läßt diesen gegenüber aber von Anfang an den Muster- und Wiederverwendungsaspekt stärker hervortreten. Er prägt bereits die frühen vorkarolingischen Sammlungen (Eugippius, ‚Excerpta ex operibus Sancti Augustini‘, 6. Jh.; Defensor von Ligugé, ‚Liber scintillarum‘, 7. Jh.). Neben theologischen Autoritäten werden vor allem antike Autoren über Florilegien erschlossen und verbreitet (z. B. in den später so genannten ‚Florilegium Frisingense‘, 11. Jh. [vgl. Babcock]; ‚Florilegium Gallicum‘, 12. Jh. [vgl. Burton]; ‚Florilegium Angelicum‘, 12. Jh., weiter verarbeitet in dem Wilhelm von Conches zugeschriebenen ‚Moralium dogma philosophorum‘, 12. Jh.; dies wiederum Grundlage der in deutscher Sprache verfaßten sog. Tugendlehre des Werner von Elmendorf, ca. 1170). Beide Bereiche verbinden sich in dem weit verbreiteten ‚Manipulus florum‘ des Thomas de Hibernia (Ende 13. Jh.), in dem Zitate aus antiken Autoren jeweils solchen aus der patristischen Literatur folgen. Im späten Mittelalter entstehen zum einen florilegienartige Großwerke (‚Opus tripartitum moralium‘ des Konrad von Halberstadt, 14. Jh.), zahlreiche handbuchartige Exzerptsammlungen für Prediger (Rouse/Rouse 1979) und eine Fülle noch kaum erschlossener ad-hoc-Sammlungen, vor allem für den Gebrauch in der Schule, aber auch thematisch oder gattungshaft ausgerichtete Florilegien von offener funktionaler Bestimmung, wie z. B. die Sprichwortsammlungen (‚Florilegium Treverense‘, ‚Florilegium von St. Omer‘, ‚Florilegium Göttingense‘) oder auch historische Abrisse in Florilegien-Form (‚Flores temporum‘); auch die Vermischung persön-

licher Notizen mit der Exzerptsammlung tritt zum Ende des Mittelalters auf („Raparularius“ des Heinrich Toke, 1454). Über die Tradierung dieser Werke ins 16. und 17. Jh. und ihr Verhältnis zu den planvoll angelegten reformatorischen und humanistischen Werken (z. B. dem „Florilegium patristicum“ Martin Bucers oder den „Adagia“ des Erasmus von Rotterdam; ↗ *Apophthegma*) sind wir bisher nur in Ausnahmefällen unterrichtet (z. B. Weiterverbreitung des zwischen 1250 und 1366 entstandenen „Poethicon“ [zum Titel Henkel, 44f.] in mehreren Druckauflagen des 15. und 16. Jhs. als „Flores poetarum“). Der Typus ist jedenfalls auch im 17. Jh. noch belegt (z. B. „Florilegium magnum seu Polyantheae floribus novissimis sparsae opus [...]“, Frankfurt 1628 [Graesse 2, 602]).

Johann Georg Theodor Graesse: *Trésor de livres rares et précieux*. Dresden, Genf 1859–1869. – Nikolaus Henkel: Anmerkungen zum „Poethicon“ und seiner Überlieferung. In: *MittelaltJb* 30 (1995), S. 39–46. – Polythecon [I]. Hg. v. Arpád Peter Orbán. Turnhout 1990.

ForschG: Die Forschung war bisher vor allem um die Überlieferungsgeschichtliche und editorische Erschließung der Sammlungen und um ihre philologische Aufschlüsselung (Identifizierung der Textstücke) bemüht. Forschungen zur Geschichte des Typus und seine traditionsgeschichtliche Bewertung stehen aus (Ausnahme: Rouse). Zureichende Grundlagen fehlen noch für die Florilegien-Literatur des 16. und 17. Jhs und ihr Verhältnis zu anderen Sammlungstypen.

Lit: Robert Gary Babcock: *Heriger of Lobbes and the Freising Florilegium. A study of the influence of classical Latin poetry in the Middle Ages*. Frankfurt u. a. 1984. – Rosemary Burton: *Classical authors in the „Florilegium Gallicum“*. Frankfurt u. a. 1983. – Philippe Delhaye: *Florilèges médiévaux d'éthique*. In: *Dictionnaire de Spiritualité*. Bd. 5. Paris 1964, Sp. 460–475. – Jacqueline Hamesse: *Les Florilèges philosophiques du XIII^e au XV^e siècle*. In: *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales*. Louvain-la-Neuve 1982, S. 181–192. – Birger Munk Olsen: *Les classiques latins dans les Florilèges médiévaux antérieurs au XIII^e siècle*. In: *Revue d'Histoire des Textes* 9 (1979), S. 47–121. – B. M. O.: *L'étude des au-*

teurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. Bd. 2. Paris 1985, S. 837–877 (Florilèges). – Erwin Rauner u. a.: *Florilegien*. In: *LexMA* 4, Sp. 566–572. – Henry M. Rochais: *Florilèges spirituels latins*. In: *Dictionnaire de Spiritualité*. Bd. 5. Paris 1964, Sp. 435–460. – Richard H. Rouse: *Florilegia and Latin classical authors in twelfth- and fifteenth-century Orleans*. In: *Viator* 10 (1979), S. 131–160. – R. H. R., Mary A. Rouse: *„The Florilegium Angelicum“*. Its origin, content, and influence. In: *Medieval learning and literature*. Fs. R. W. Hunt. Oxford 1976, S. 66–114. – R. H. R., M. A. R.: *Preachers, florilegia and sermons. Studies on the „Manipulus florum“ of Thomas of Ireland*. Toronto 1979. – R. H. R., M. A. R.: *Florilegia of patristic texts*. In: *Les genres littéraires* (s. Hamesse), S. 165–180.

Klaus Grubmüller

Flugblatt

Publizistisches Medium.

Expl: Ein in der frühen Neuzeit einseitig, später dann auch beidseitig bedrucktes größeres Blatt, das zu einem geringen Preis oder kostenlos vertrieben wurde; heute in der Regel durch Photokopie vervielfältigte Zettel, die zum Zweck kommerzieller Werbung oder politischer Propaganda verteilt werden. Die Subkategorie des BILDERBOGENS ist durch die Beigabe einer oft mehrfeldrigen Illustration spezifiziert und wird besonders auf die mit Lithographien versehenen Blätter des 19. Jhs. bezogen. Kalender, Landkarten, Handwerkerbriefe oder Mandate unterscheiden sich durch ihre unmittelbare Pragmatizität, doch gibt es zahlreiche Berührungspunkte, z. T. auch Überschneidungen mit dem Flugblatt. Die periodische Erscheinungsweise bzw. die Mehrblättrigkeit bilden die wesentlichen Differenzen der Nachbarmedien Zeitung und Flugschrift.

WortG: Die Komposita *Flugblatt* und *Flugschrift* werden als Lehnübersetzung (frz. *feuille volante*) bzw. Neubildung Christian Friedrich Daniel Schubart zugeschrieben, ohne daß seine Autorschaft wirklich gesichert ist (Feldmann, 108). Die Metapher

vom Fliegen bezeichnet schon im Mittelhochdeutschen die schnelle Verbreitung einer Nachricht und wird in der frühen Neuzeit auf das Tages- und Kleinschrifttum übertragen. So spricht der Abschied des Erfurter Kreistages 1567 von „fliegenden Zeitungen“, die verschärften Zensurbestimmungen unterworfen werden sollen. Auch ein wörtliches Verständnis der Flugmetapher ist schon im 16. Jh. zu belegen: 1522 ließ Franz von Sickingen Zettel in das belagerte Trier schießen, auf denen er den Einwohnern Schonung für den Fall der Übergabe versprach. In größerem Maße spielte die Propaganda aus der Luft erstmals im Deutsch-französischen Krieg 1870/71 eine Rolle.

BMZ 3, S. 343a. – Wilhelm Feldmann: Christian Schubarts Sprache. In: *Zs. f. dt. Wortforschung* 11 (1909), S. 97–149. – Friedrich Kapp: *Geschichte des deutschen Buchhandels bis in das 17. Jh.* Leipzig 1886, S. 781.

BegrG: Die frühe Neuzeit besaß für das Flugblatt keinen einheitlichen und umfassenden Begriff. Die gebräuchlichen Bezeichnungen hoben lediglich bestimmte Aspekte des Mediums hervor. So konnte die Illustrierung der Blätter betont werden (*gemel, Bildnus, Abcontrafactur*), stellte man den Nachrichtenwert heraus (*Neue Zeitung, Relation*), wurden satirische und polemische Momente benannt (*Pasquill, Schmäh-schrift, Schandbrief, Famospatent*), oder man gab die Blätter als wertlos aus (*Scharteke, Zettel*). Die begriffliche Unschärfe setzt sich in der Moderne fort: Trotz des eindeutigen Kriteriums der Einblättrigkeit begegnet bis in neueste Zeit vereinzelt noch ein Sprachgebrauch, der den Terminus *Flugblatt* auch auf kleine Broschüren bezieht. Versuche, ‚Flugblatt‘ und ‚Flugschrift‘ ausschließlich als Instrumente der Meinungsbeeinflussung zu definieren, erfassen zwar eine markante und wichtige Funktion der beiden Medien, verabsolutieren sie aber wohl aufgrund von Erfahrungen der jüngeren Geschichte (2. Weltkrieg, Studentenbewegung u. a.). Funktionen der Information, der Belehrung, der Erbauung oder der Unterhaltung, die Flugblatt und Flugschrift im Laufe ihrer Geschichte immer

auch erfüllt haben, bleiben bei einer solchen Eingrenzung unbeachtet.

SachG: Schon in der 1. Hälfte des 15. Jhs. begegnet Flugblätter, die in xylographischer Technik gedruckt wurden und primär religiöse, vereinzelt aber auch politische Inhalte vermittelten. Die besonderen Chancen des jungen Mediums erkannten und nutzten Humanisten wie Sebastian Brant, Heinrich Bebel, Philipp Melancthon oder David Chytraeus. Die Latinität vieler Blätter macht deutlich, daß auch eine gelehrte Öffentlichkeit von dem Medium angesprochen werden konnte. Neben den Humanisten bedienten sich auch die städtischen Handwerkerdichter des neuen Mediums (z. B. Hans Folz, Hans Sachs). Die zumeist illustrierten Einblattdrucke bezogen sich auf politische Geschehnisse (z. B. die Belagerung Wiens durch die Türken 1529), Naturereignisse (Kometen, Blutregen, Mißgeburten usw.) oder andere sensationelle Begebenheiten (Morde, Hinrichtungen usw.); sie setzten die Tradition der Lasterschelte fort, wenn sie Ehebruch, Wucher, Modorheiten oder Völlerei an den Pranger der Satire stellten; sie warben für Schaustellungen, Auftritte von Akrobaten, Wanderärzte; sie erbauten ihr Publikum durch biblische und andere religiöse Darstellungen, dienten als Unterrichtsmedium und hatten nicht zuletzt auch Anteil am umfassenden Personal- und Kasualschrifttum der frühen Neuzeit. Bei der Durchsetzung reformatorischer Ideen spielte das Flugblatt gegenüber der Flugschrift zunächst eine untergeordnete Rolle. Erst seit der 2. Hälfte des 16. Jhs. setzte man seine Publikumswirksamkeit verstärkt im konfessionellen Streit ein (z. B. Johann Nas, Johann Fischart). Im 30jährigen Krieg wurde das Medium zu einem wesentlichen Faktor der schwedischen und sächsischen Propaganda. Im Verlauf des 17. Jhs. verlor das Flugblatt seine Funktion als Nachrichtenmedium zunehmend an die periodische Presse. Schon ab der Jahrhundertmitte zeichnet sich (z. B. in der Produktion des Nürnberger Verlegers Paul Fürst oder der Augsburger Briefmaler) die Entwicklung zu einem Medium erbaulicher Unterhaltung, frommer Andacht und didaktischer Unter-

weisung ab, die sich im ↗ *Bänkelsang* einerseits und im Bilderbogen des 19. Jhs. andererseits fort- und durchsetzte. Daneben blieb die Funktion als Propagandainstrument erhalten. Dabei bedienten sich wegen der unauwendigen Herstellung, schweren Kontrollierbarkeit durch die Zensur und der schnellen Verbreitung zunehmend auch oppositionelle politische Gruppierungen des Mediums (z. B. während der Französischen Revolution, der Märzrevolution 1848, der Münchener Räterepublik 1919 oder der Pariser Studentenunruhen 1968). Als offizielle Kriegspropaganda wurden Flugblätter in größerem Umfang 1870/71, in den beiden Weltkriegen und in den ersten Jahren des Kalten Krieges eingesetzt.

ForschG: Die soziale und moralische Abwertung, die das Flugblatt seit dem 17. Jh. erfahren hat, und wohl auch die mangelnde Zuständigkeit eines akademischen Faches haben dem Medium lange Zeit wenig wissenschaftliche Beachtung zuteilwerden lassen. Lediglich prominente Autoren (Sebastian Brant, Hans Sachs) wurden auch als Verfasser von Flugblättern gewürdigt. Hervorzuheben sind Vorstöße einzelner Volkskundler (Johann Scheible, Johannes Bolte, Theodor Hampe) und Buchwissenschaftler (Emil Weller, Karl Schottenloher), die schon im 19. und Anfang des 20. Jhs. das Medium bibliographisch und editorisch zu erschließen suchten. Seit den 1960er Jahren haben die Volkskunde und besonders auch die Germanistik verstärkte Anstrengungen unternommen, das verstreute und seltene Material zu sichten, zu edieren, zu kommentieren, historisch einzuordnen und auszuwerten. Mit dem wachsenden Interesse an Alltags- und Mentalitätsgeschichte beginnen auch andere Philologien (z. B. die Anglistik) und Fächer (z. B. Geschichtswissenschaft, Kunstgeschichte), den Wert des Klein- und Tagesschrifttums für ihre Disziplinen zu entdecken.

Lit: Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jhs. Hg. v. Wolfgang Harms. 4 Bde. München, Tübingen 1980–1989. – Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges. Hg. v. Hermann Meuche. Katalog von Ingeburg Neumeister. 2 Bde. Leipzig 1976. – Flugblattpropaganda

im 1. Weltkrieg. Hg. v. Klaus Kirchner. Bd. 1. Erlangen 1985. – Flugblattpropaganda im 2. Weltkrieg. Hg. v. Klaus Kirchner. 15 Bde. Erlangen 1972–1992. – Illustrierte Flugblätter des Barock. Hg. v. Wolfgang Harms u. a. Tübingen 1983. – John R. Paas: The German political broadsheet 1600–1700. 4 Bde. Wiesbaden 1985–1994. – Walter L. Strauss: The German single-leaf woodcut 1550–1600. 3 Bde. New York 1975. – Hermann Wäscher: Das deutsche illustrierte Flugblatt. 2 Bde. Dresden 1955 f. – Gertraud Zaepernick: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. Leipzig 1972.

Wolfgang Adam: Das Flugblatt als kultur- und literaturgeschichtliche Quelle der Frühen Neuzeit. In: Euphorion 84 (1990), S. 187–206. – Eva-Maria Bangerter-Schmid: Erbauliche illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570–1670. Frankfurt u. a. 1986. – Rolf Wilhelm Brednich: Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jhs. 2 Bde. Baden-Baden 1974 f. – Wolfgang Brückner: Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland. Vom 15. bis zum 20. Jh. München 1969. – W. B.: Massenbilderforschung 1968–1978. In: IASL 4 (1979), S. 130–178. – William A. Coupe: The German illustrated broadsheet in the 17th century. 2 Bde. Baden-Baden 1966, 1967. – Gisela Ecker: Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. 2 Bde. Göppingen 1981. – Wolfgang Harms: Der kundige Laie und das naturkundliche illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 9 (1986), S. 227–246. – Klaus Herding, Rolf Reichardt: Die Bildpublizistik der Französischen Revolution. Frankfurt 1989. – Elke Hilscher: Die Bilderbogen im 19. Jh. München 1977. – Harry Oelke: Die Konfessionsbildung des 16. Jhs. im Spiegel illustrierter Flugblätter. Berlin, New York 1992. – Michael Schilling: Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Tübingen 1990. – Bruno Weber: Wunderzeichen und Winkeldrucker 1543–1586. Einblattdrucke aus der Sammlung Wikiana in der Zentralbibliothek Zürich. Dietikon, Zürich 1972.

Michael Schilling

Fokalisierung ↗ Perspektive

Folklore

Gesamtheit mündlicher Volksüberlieferung.

Expl: Umfang/Inhalt und Anwendung des Begriffs schwanken. Sachbezogen umfaßt er

(1) alle mündlich tradierten Wissensbestände, Fertigkeiten und Handlungen (wie Erzählung, Musik, Tanz, Handwerk, Bildnis, Brauch) oder – das ist eine unter literaturwissenschaftlichen Aspekten übliche und sinnvolle Einschränkung – nur (2) den sprachlichen Anteil der Überlieferung (wie Märchen, Sage, Legende, Schwank, Lied, Sprichwort, Rätsel, Witz), neuerdings auch speziell (3) den hierzu gehörigen Vermittlungsprozeß: die künstlerische Kommunikation in kleinen Gruppen.

Gleichbedeutend mit *Folklore* werden die Termini *Volksüberlieferung*, enger verstanden *orale Tradition* (↗ *Oralität*), oder – noch enger – vorzugsweise *Volksdichtung* und *Volksliteratur* verwendet. In manchen Ländern (z. B. Ungarn, USA) bezeichnet *Folklore* (oder *Folkloristik*) aber auch ein akademisches Fach, das speziell die sprachlichen Traditionen im Gegensatz zur materiellen Überlieferung (die dann – z. B. in Osteuropa – von der Ethnographie untersucht wird) erforscht, während in den deutschsprachigen Ländern die Disziplin *Volkskunde*/Europäische Ethnologie beide Bereiche der sogenannten Alltagskultur abdeckt.

Abzugrenzen ist der wissenschaftliche Terminus ferner vom umgangssprachlichen Begriff *Folklore*, der sich auf ästhetisch aufgeputzte, oft als Schauvorführung dargebotene Ausschnitte populärer Kultur (z. B. Trachten, Volkstanz) bezieht.

WortG: *Folklore* ist eine Neuschöpfung des englischen Altertumsforschers W. J. Thoms, der 1846 – unter Bezug auf Jakob Grimms ‚Deutsche Mythologie‘ – die Ausdrücke *popular antiquities* und *popular literature* als ‚the lore of the people‘ in dem Kunstwort *Folk-Lore* zusammengefaßt hat. Engl. *lore* meint ‚Wissen, Erfahrung, Überlieferung‘, *Folklore* somit ‚das Wissen des Volkes‘, wobei zu beachten ist, daß engl. *folk* (anders als *Volk*) keine nationale Färbung, sondern einen sozialen Akzent besitzt (‚kleine Leute‘). In England bürgerte sich das Wort rasch ein und verbreitete sich, zumal als 1878 in London die ‚Folklore Society‘ gegründet wurde, bald weltweit: Im 20. Jh. wirkt z. B. in Helsinki der internationale

Erzählforscherbund der ‚Folklore Fellows‘. In Deutschland zog man aber – wohl seiner nationalen Konnotationen wegen und weil das Wort *Folklorist* den Beigeschmack des Dilettantischen angenommen hatte (Weinhold) – die Fachbezeichnung *Volkskunde* vor.

Die seit den 1950er Jahren verwendete Ableitung *Folklorismus* als Begriff für eine ‚unechte‘ sekundäre Volkstradition ist ebenfalls mit negativer Wertung aufgeladen (Moser).

Hans Moser: Volksbräuche im geschichtlichen Wandel. München 1985, S. 336–392. – William John Thoms. In: The Athenaeum, 22.8.1846. – Karl Weinhold: Zur Einleitung. In: Zs. des Vereins für Volkskunde 1 (1891), S. 1–10.

BegrG: Im 19. Jh. bildete ‚Folklore‘ den Überbegriff für Gegenstände ‚antiquarischer‘ Bemühungen. Merkmale, die solchen Objekten zugeschrieben wurden, sind (1) Mündlichkeit, (2) ‚alte‘ Tradition und (3) Anonymität, ferner (4) Variantenreichtum und (5) Formelhaftigkeit. Aber alle Kriterien haben sich – auf Einzelobjekte bezogen – als relativ erwiesen: eine mündliche Überlieferung kann durch Niederschriften gestützt, eine Tradition erneuert, ein anonymer Text auf einen Verfasser zurückführbar sein; die Variabilität der Strukturen und die Verwendung von Formeln sind nicht immer und überall in gleich hohem Grade gegeben.

Unter funktionalen Gesichtspunkten wurde ‚Folklore‘ 1929 von P. Bogatyrev und R. Jakobson als eine „besondere Form des Schaffens“ definiert. Wesentlich ist hier nicht „das außerhalb der Folklore liegende Entstehen und Sein der Quellen, sondern die Funktion des Entlehnens, die Auswahl und die Transformation des entlehnten Stoffes“; Folklore wird durch die „Präventivzensur der Gemeinschaft“ bestimmt, durch die ein Werk aufgenommen und sanktioniert sein muß.

Noch einen Schritt weiter gehen um 1970 nordamerikanische Forscher, die Folklore dezidiert als einen kommunikativen Prozeß, als „künstlerische Kommunikation in kleinen Gruppen“ (Ben-Amos) verstehen. Ins Betrachtungszentrum rückt die Performanz (‚Akt der Präsentation‘); spezifische Merk-

male liegen auf den Ebenen von Text (z. B. Formeln), Textur (z. B. rhythmisches Sprechen) und Kontext (z. B. Erzählort). Nach diesem Verständnis bestimmen Vergegenwärtigungsprozeß und -situation und nicht der Text selbst oder die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte eines Textes seine Kennzeichnung als Folklore.

Dan Ben-Amos: Zu einer Definition der Folklore im Kontext. In: Jb. für Volksliedforschung 26 (1981), S. 15–30. – Petr G. Bogatyrev, Roman Jakobson: Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. In: Donum natalicium Schrijnen. Nijmegen, Utrecht 1929, S. 900–913.

SachG: Sachliche Vorläufer dessen, was Ende des 18., Anfang des 19. Jhs. als ‚Volkspoesie‘ oder ‚Folklore‘ zugleich „gefunden und erfunden“ (Klusen) wurde, sind allgemein in vorgeschichtlicher Zeit zu vermuten, doch bleiben für schriftlose Epochen naturgemäß alle konkreten Aussagen Spekulation. Spuren mündlicher Volksüberlieferung, etwa Märchen- und Sagenmotive, finden sich in fast allen Kulturen schon in deren ältesten literarischen Aufzeichnungen und begleiten die gesamte Geschichte der Literatur, ob diese nun einen mythisch-religiösen, unterhaltenden oder chronikalischen Charakter besitzt. Freilich kann man je nach Gattung unterschiedliche Schwerpunkte der Entwicklung erkennen.

Gattungsübergreifend begegnet in der modernen industrialisierten Welt die ‚Folklorisierung‘ auch der Folklore, d. h. eine Vermittlung und Vorführung von ‚Volkskultur aus zweiter Hand‘, hier speziell die Verwendung stofflicher und stilistischer Elemente der Volksliteratur in einem ihr ursprünglich fremden Zusammenhang (z. B. Werbung, Märchenfilme, Märchenparks).

Als eine besondere ‚industrielle‘ Erscheinungsform der Folklore entstand in der 2. Hälfte des 20. Jhs. durch die Einführung von Kopierapparaten in Büros sogenannte *Xeroxlore*. Gemeint sind damit die weitverbreiteten Vervielfältigungen anonymer Zeichnungen und kurzer formelhafter Texte.

Ernst Klusen: Volkslied – Fund und Erfindung. Köln 1969.

ForschG: Die Erforschung der Folklore als ‚Volks‘dichtung begann mit deren Entdek-

kung bzw. „Erfindung“ (wie u. a. Hermann Bausinger hinsichtlich der Konstruktion jenes „Mischprodukts aus dem objektiven Fundament der Volksüberlieferungen und genialisch-produktivem Interesse“ zuspitzend formuliert hat; Bausinger 1980, 10) gegen Ende des 18. Jhs., zunächst mit umfanglichen – sporadisch kommentierten – Materialsammlungen, von denen Herders ‚Volkslieder‘ (1778/79; ²1807 unter dem Titel ‚Stimmen der Völker in Liedern‘) sowie die ‚Kinder- und Hausmärchen‘ (1812/15) und die ‚Deutschen Sagen‘ (1816/18) der Brüder Grimm die nachhaltigsten Impulse gegeben haben.

Im 19. Jh. galt das Forschungsinteresse vorrangig den Erzählstoffen: ihrer mythologischen Herkunft, geographischen Heimat, geschichtlichen Entwicklung und ihren psychischen Antrieben. Im 20. Jh. richtete sich der Blick neben Formuntersuchungen zur Erstellung von (Märchen-)Typenkatalogen oder der Frage nach ↗ *Einfachen Formen* (André Jolles) besonders auf den Erzählvorgang, die Erkundung der Funktion des Erzählens im jeweiligen sozialen Kontext und die sozialhistorischen Determinanten einzelner Volkserzählungen. Theoretische Leitlinien setzten die geographisch-historische Methode der sogenannten ‚Finnischen Schule‘ (↗ *Märchen*), die literaturgeschichtliche und die strukturalistische Textanalyse sowie sozialwissenschaftliche Zugänge wie die Performanz- und Interaktionsanalyse.

Neuerdings konzentriert sich eine historisch orientierte Folklore-Forschung auf quellenkritische Fragen (Selektionsprämissen und Editionsprinzipien der Sammler), auf Vermittlungsprozesse (das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Legende und Bild, Lesefähigkeit, ‚Zwischenträger‘ wie z. B. Bänkelsänger) und auf je gegebene Bedeutungszusammenhänge (Realitätsbezug, Sozialkritik). Stärker gegenwartsorientierte Forscher widmen sich der Erschließung neuer Materialbereiche der Folklore (‚moderne Sage‘, Gerücht, Klatsch) und speziell den Formen alltäglichen Erzählens (Arbeitserinnerungen, Militärdienstgeschichten, Urlaubsberichte). Die Berücksichtigung der lebensgeschichtlichen Perspektive eines Erzählers erweitert dabei

das klassische Genre-Repertoire der Folklore um in strengem Sinne authentische Aussagen (mit Tonband aufgenommene Texte namentlich bekannter Personen), für die die Bezeichnung *Ethnotexte* (Tolksdorf) vorgeschlagen wurde.

Die Erforschung der Gegenwarts-Folklore im weiten Sinne zielt auf etliche neu entstehende Sprachformen in urbanisierten Gesellschaften (z. B. ↗ *Graffiti*) und beachtet dabei sowohl die weiterwirkenden Elemente traditioneller Folklore als auch die folkloristischen Momente bei der Revitalisierung verschütteter Traditionen.

Lit: Aleida Assmann: Schriftliche Folklore. In: A. A. u. a. (Hg.): Schrift und Gedächtnis. München 1983, S. 175–193. – Hermann Bausinger: Formen der ‚Volkspoesie‘. Berlin ²1980. – H. B.: Strukturen alltäglichen Erzählens. In: Fabula 1 (1958), S. 239–254. – Maja Boskovic-Stulli (Hg.): Folklore und mündliche Kommunikation. Zagreb 1981. – Jorge Dias: Die Quintessenz des Problems: Nomenklatur und Gegenstand der Folklore/Volkskunde. In: Fach und Begriff ‚Volkskunde‘ in der Diskussion. Hg. v. Helge Gerndt. Darmstadt 1988, S. 158–178. – Irma-Riitta Järvinen (Hg.): Contemporary folklore and culture change. Helsinki 1986. – André Jolles: Einfache Formen. Halle 1930. – Uli Kutter: Photokopierte Blätter – Entzauberter Alltag. In: Kultur und Alltag. Hg. v. Hans-Georg Soeffner. Göttingen 1988, S. 363–384. – Rudolf Schenda: Folklore und Massenkultur. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 87 (1991), S. 15–27. – Fritz Willy Schulze: Folklore. Zur Ableitung der Vorgeschichte einer Wissenschaftsbezeichnung. Halle 1949. – Eduard Strübin: ‚Folklore‘ und ‚folkloristisch‘ im allgemeinen Sprachgebrauch. In: Schweizer Volkskunde 60 (1979), S. 68–73. – Stith Thompson: Motif-index of folk-literature. 6 Bde. Bloomington ²1966. – Ulrich Tolksdorf: Ethnotexte aus Ost- und Westpreußen. In: BIOS 1988, S. 105–111.

Helge Gerndt

Form

Inbegriff des gestaltenden Umgangs mit dem sprachlichen und/oder thematischen Material von Texten und Kunstwerken.

Expl: Der in Opposition zu den Begriffen des ‚Inhalts‘, in manchen Kontexten auch

der ‚Materie‘ bzw. des ‚Materials‘ oder des ‚Elements‘ bzw. ‚Teils‘ geprägte Begriff der ‚Form‘ ist in seiner problematischen Vieldeutigkeit grundlegend für so heterogene Bereiche wie (Sprach-)Philosophie, Ästhetik, Linguistik, Literatur- und Kunstwissenschaft. Der Begriffsname kann sich je nach Kontext auf die in Entgegensetzung zum INHALT (vgl. u. a. ↗ *Stoff*, ↗ *Bedeutung*) gewonnene äußere Erscheinung eines Objekts, auf seine in Abgrenzung von der Materie gesondert akzentuierte Begrenzung oder ‚Kontur‘, auf die innere ↗ *Struktur* eines Kunstwerks, auf die (An-)Ordnung von Elementen oder Teilen, auf die akustisch oder visuell wahrnehmbare Seite der Sprache oder auf Kategorien der ↗ *Gestalt* und Gestaltung von Kunstprodukten beziehen.

In der Literaturwissenschaft umfaßt die Analyse der Form vor allem Fragen nach isolierbaren Elementen der Struktur von Texten (↗ *Versmaß*, ↗ *Rhythmus*, ↗ *Reim*, ↗ *Strophenform*, ↗ *Rhetorische Figuren*, ↗ *Metaphern* etc.), nach Gliederungsaspekten wie der ↗ *Dispositio* bzw. ↗ *Komposition* von Stoff, Motivik bzw. Thematik (etwa in ↗ *Szenen*, ↗ *Kapitel* etc.) sowie, damit verbunden, nach der gattungstheoretischen Klassifikation (↗ *Gattung*).

WortG: Der Ausdruck basiert auf der Entlehnung des lat. Substantivs *forma*. Dieses ist seinerseits eine Übersetzung des griech. εἶδος [eidos], das in der Akzentuierung des Zurückfallens aller Abbilder hinter das (konzeptuelle) Urbild synonym mit ἰδέα [idéa] ‚Idee‘, in derjenigen des (künstlerischen) Gestaltens sowie sinnlichen Wahrnehmens synonym mit μορφή [morphé] ‚Gestalt‘ gebraucht wird. Ins Deutsche findet das Wort *Form* erst Mitte des 13. Jhs. als mhd. *forme* Eingang, wobei die Verkürzung zu *form* bereits 1350 auftritt (Trübner 2, 417). Zu Beginn des 13. Jhs. findet sich bereits das mit *forme* größtenteils synonyme mhd. *figure* oder *figure*, das aus lat. *figura* hervorgegangen war. Bei seinem ersten Auftreten dient das Wort *form* nur der Bezeichnung der menschlichen Gestalt; diese Bedeutung erhält sich bis ins 17. Jh., wobei *form* anfangs in Verbindung mit *bilde* gebraucht werden kann, das bis zum Auftre-

ten von *figure* und *forme* das Begriffsspektrum des lat. *forma* abdeckte. Ab der Mitte des 14. Jhs. bezieht sich *Form* auch auf Lebloses und bezeichnet dann die besondere Art, in der etwas als Resultat menschlicher Tätigkeit in Erscheinung tritt. Im Hinblick auf den Bereich geistiger, insbesondere künstlerischer Tätigkeit wird *Form* teilweise synonym mit *Gestalt* verwendet und bezeichnet dann die dem Stoff gemäße Erscheinungsweise.

BegrG/ForschG: Als ein grundlegender Terminus der Philosophie, vor allem in seiner Verbindung mit *Materie*, bedeutet *Form* ‚sichtbare Gestalt, Umriß‘ bzw. ‚allgemeine Beschaffenheit, Wesensbestimmung‘ oder auch ‚Art, Gattung‘. In seiner Bedeutung als (proportionale) ‚Anordnung‘ von Elementen oder Teilen ist der Formbegriff seit den Pythagoreern bestimmend für die antike Kunst (vgl. allgemein HWbPh 2, 974–977).

Grundlegend für die Begriffsgeschichte von *Form* ist das *eidos* bei Platon, das im Rahmen der ‚Ideenlehre‘ (oder auch: ‚Formenlehre‘) das über die empirische Wirklichkeit hinausgehende, wahre Wesen eines Gegenstandes bezeichnet und eine den natürlichen Dingen gegenüber eigene, übergeordnete Existenzweise besitzt. Aristoteles verwirft die platonische Konzeption transzendenter Ideen und bestimmt das *eidos* konkreter Dinge als ihre von der *Materie* untrennbare, individuierende Beschaffenheit. Für Kunstprodukte gilt dabei, daß ihre Herstellung auf ein Bild (Entwurf) angewiesen ist, das in der Seele des Herstellers seinen Ort hat. Für Aristoteles ist die Form als das ‚Sosein eines jeden Dinges und sein erstes Wesen‘ (‚Metaphysik‘ 7,7, 1032 a-b) dem Ding immanent und vom Inhalt nicht zu trennen: Die im Prozeß des Herstellens intendierte Form findet ihre Realisierung in Gestalt des ausgeführten Werkes. Plotin stellt der Aristotelischen Einheit von Form und Inhalt den Begriff des $\epsilon\upsilon\delta\omicron\nu\ \epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ [éndon eidos], der ‚inneren Form‘ an die Seite: Der äußeren Form geht eine innere in der Seele des Hervorbringenden voraus. Damit fällt der Form-Begriff nun mit dem (platonischen) Begriff der ‚Idee‘ zusammen

– nämlich dort, wo das Zurückbleiben des Hervorgebrachten gegenüber dem Urbild (der Idee) betont werden soll: ‚eidos‘ ist identisch mit ‚morphé‘, dem Gestalteten, insofern alle gestaltete Form nur Abbild der höchsten Form ist.

Die mittelalterliche Ästhetik folgt einerseits dem antiken Verständnis von Schönheit als auf einer proportionalen Anordnung von Teilen basierend und verwendet *figura* und *forma* als Synonyme für diesen Begriff der ‚Form‘. Andererseits folgt sie Plotin in seiner dualistischen Form-Konzeption und betont, wie etwa Thomas von Aquin, über den Aspekt der Proportionalität hinaus denjenigen der ‚claritas‘ (‚Summa Theologiae‘ 2,2, q. 180, 2, ad 3).

Beide Auffassungen prägen zunächst auch die Renaissance, wobei die Florentiner Akademie (insbesondere durch Marsilio Ficino und G. Pico della Mirandola) erneut den Primat der claritas gegenüber der proportio herausstellt. Im Hinblick auf das Verständnis von ‚Form‘ als die dem Inhalt entgegengesetzte äußere Erscheinung der Dinge zeichnete sich das Mittelalter durch eine starke Opposition von *sententiae veritas* und *compositio verborum* als den internen (Wahrheits-) und externen (Anordnungs-) Faktoren von Dichtung aus. Als externes Kriterium wurde ‚Form‘ hier entweder sinnlich oder begrifflich (Metaphern, Tropen) gefaßt. Die Dichtung der Renaissance behält diese Trennung von res und verba bei.

Der Einfluß der Verbindung des Aristotelischen Form-Begriffs mit der Ideenlehre Platons durch Plotin reicht bis in das 18. Jh.: Von Shaftesbury wird die innere Form Plotins in Abgrenzung zur normativen Regelpoetik der Franzosen (Boileau, Bouhours, Batteux) mit der neueren Ästhetik in dem Sinne verbunden, daß die Form (‚inward form‘) als eine von der Natur her schöpferisch wirkende, die äußere Form schaffende Kraft (‚forming power‘) aufgefaßt und das Kunstwerk insgesamt als Organismus verstanden wird. Bei Kant wird der Form-Begriff an zentraler Stelle zur Explikation der Begriffe der ‚Schönheit‘ und des ‚Geschmacksurteils‘ gebraucht, wodurch eine grundsätzliche Autonomie des

Ästhetischen dem Bereich der Verstandeserkenntnis gegenüber begründet wird: „Schönheit ist die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird“ (KdU, A 60).

Mit der auf Sturm und Drang, Herder und die Dichter der Klassik und Romantik wirkenden Konzeption der jedem Stoff eigenen, in der Seele des Dichters als gestalterische Kraft wirksam werdenden Form wird das Kunstwerk zum Analogon des Naturprodukts. Diese Auffassung findet ihre Weiterentwicklung bei Herder und Goethe, insofern die innere Form hier selbst als etwas Organisches verstanden wird. Bei Herder wird das Kunstwerk als beseelt gedacht und dessen Seele mit der ‚inneren Form‘ identifiziert. Diese innere Form muß, etwa bei Goethe, als die dem individuellen Gehalt des Werks adäquate Form gefühlt werden. Die Bedeutung der Goetheschen Konzeption der drei „Naturformen der Poesie“ – Epos, Lyrik, Drama (1819: FA 3, 206–208) – ist für die Literaturtheorie des 19. und 20. Jhs. schwer zu überschätzen (vgl. Wilkinson).

In der Kunsttheorie Schillers wird der Begriff der inneren Form mit den Grundbegriffen der Philosophie des Idealismus verbunden: Das Kunstwerk wird als Gestaltung reiner Ideale (Freiheit, Selbstbestimmung) verstanden; die Vereinigung von Form und Inhalt wird organisch gefaßt, wobei der Form der Vorrang gegenüber dem Inhalt zukommt. Für die späte Romantik und den philosophischen Idealismus ist die Form geistbestimmt. Hegel ist derjenige, der zuerst eine geschichtliche Betrachtung der Formen ästhetischer Produktion durchführt. Dabei werden die ‚Darstellungsformen‘ aber stets vom ideellen Gehalt her begriffen. Mit Herbart wird die Form dann vom Gehalt gelöst und streng von diesem getrennt. Damit ist die Ästhetik des 19. Jhs. in ihrer Ausrichtung auf das Verhältnis von Form und Inhalt sowie die damit verbundene Auseinandersetzung zwischen ‚Formalisten‘ und ‚Gehaltsästhetikern‘ begründet.

Für den Beginn des 20. Jhs. ist die Intensivierung der Debatte um das Verhältnis von Form und Inhalt durch radikale Vertre-

ter der ‚reinen‘ Form (vgl. etwa Valéry's Begriff der ‚poésie pure‘) kennzeichnend: der Russische *Formalismus* (Šklovskij, Tynjanov, Ejchenbaum) betont die in der Formung des Materials und der Sprache bestehende Technik der Herstellung literarischer Texte. Weiterentwickelt wird diese Position im Prager *Strukturalismus* (Mukařovský, Jakobson). Unter Verzicht auf die Berücksichtigung jeglicher textexternen Aspekte macht die Schule der *Werkimmanenten Interpretation* (Viëtor, Kayser, Staiger u. a.) die Gestaltung des einzelnen Kunstwerks zum Gegenstand sprachlicher und stilistischer Exegese. Den Versuch, Literaturgeschichte als *Formgeschichte* zu schreiben, hat P. Böckmann unternommen.

Die neuere Forschung hat das Form-Problem – z. T. im Anschluß an R. Ingardens *Phänomenologische Literaturwissenschaft* oder auch an G. Müllers goethenisch-morphologische Überlegungen, wonach „die Gattungen einen Umkreis formaler Möglichkeiten bezeichnen“ (Müller 1928/29, 147) – in den Bereich der gattungstheoretischen Diskussion verschoben. Paradigmatisch hierfür ist Jolles' Systematik literarisch *einfacher Formen* (wie Legende, Sage oder Märchen) aus morphologischer Perspektive. Von Lugowski historisch gewendet, führt sie zu einem Verständnis der frühneuzeitlichen Prosaerzählung und ihrer ‚Form der literarischen Individualität‘ als ästhetischer Analogie zu mythischen Strukturen der Antike (*Mythisches Analogon*). Vorläufer für eine von inhaltlichen Elementen und sogar von bestimmten Kunstsparten isoliert durchgeführte Untersuchung formaler Faktoren sind A. Riegl, O. Walzel und H. Wölfflin, wobei für letzteren innere Formen „nur [...] Schemata“ (Wölfflin, 49) der Gesetzmäßigkeit einer inneren Formgeschichte sind (vgl. *Wechselseitige Erhellung der Künste*). Als Frage nach der (z. B. literarischen) Darstellungsform philosophischer Erkenntnis findet der Form-Inhalt-Aspekt in der neueren Forschung auch innerhalb der Philosophie stärkere Beachtung (Spezialbibliographie dazu bei Gabriel/Schildknecht).

Lit: Paul Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. 1. Hamburg ²1965. – P. B.

(Hg.): Stil- und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959. – Gottfried Gabriel, Christiane Schildknecht (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart 1990. – Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe [FA]. Bd. 3. Frankfurt 1994. – André Jolles: Einfache Formen [1930]. Tübingen ⁶1982. – Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Berlin 1790. – Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman [1931]. Frankfurt ²1994. – Günther Müller: Bemerkungen zur Gattungspoetik. In: Philosophischer Anzeiger 3 (1928/1929), S. 129–147. – G. M.: Über die Seinsweise von Dichtung. In: DVjs 17 (1939). Heft 2, S. 137–152. – G. M.: Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie. Halle 1944, bes. S. 55–66. – Wladyslaw Tatarkiewicz: Form in the history of aesthetics. In: Dictionary of the history of ideas. Hg. v. Philip P. Wiener. Bd. 2. New York 1973, S. 216–225. – Karl Viëtor: Die Geschichte der literarischen Gattungen. In: K. V.: Geist und Form. Bern ²1952, S. 292–309. – Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1923, bes. S. 1–17, 144–189. – Elizabeth M. Wilkinson: ‚Form‘ and ‚content‘ in the aesthetics of German classicism. In: Böckmann 1959, S. 18–27. – Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig ²1940.

Christiane Schildknecht

Formalismus

Den künstlerischen Aspekt betonende Richtungen der Literaturwissenschaft, insbesondere die ‚Russische Formale Schule‘.

Expl: Drei wesentliche, jedoch nie ganz unproblematische Verwendungsweisen von *Formalismus* sind hier zu behandeln:

(1) Reizvoll mag der Ausdruck als positive Sammelbezeichnung aller Betrachtungsweisen erscheinen, die in Theoriebildung und dichtungsanalytischer Praxis den sprach- und formkünstlerischen, überhaupt den ästhetischen Aspekt an der Literatur (↗ *Form*) in den Vordergrund stellen, dagegen die Einbettung in biographische, soziologische, geistes-, kultur- und globalgeschichtliche Zusammenhänge nachordnen und nicht moralische, politische und weltanschauliche Wertungen zum Ausgangspunkt nehmen (hierzu Frank, 147). Dafür

käme freilich das Literaturverständnis einer sehr großen Zahl von Schulen und Individuen seit Aristoteles in Frage; im 20. Jh. etwa würde ‚Formalismus‘ dann – ohne weitere Differenzierung z. B. nach dem Werkbegriff, der Sprachauffassung oder dem Wissenschaftsverständnis – mindestens teilweise umfassen: ↗ *Phänomenologische Literaturwissenschaft*; ↗ *Wechselseitige Erhellung*, ↗ *Formgeschichte*, ↗ *New Criticism*; ↗ *Werkimmanente Interpretation*; ↗ *Linguistische Poetik*, ↗ *Strukturalismus* und literaturwissenschaftliche ↗ *Semiotik*. Einer dermaßen umfassenden Verwendung von *Formalismus* droht die terminologische Beliebigkeit.

(2) Speziell bezeichnet *Formalismus* den ‚Russischen Formalismus‘; andere Bezeichnungen sind *Formale Schule*; *Formale Methode*; *Russische Schule der linguistischen Poetik*; auch *Morphologische Methode* (so Ejchenbaum 1922; s. Erlich, 189). Der RUSISCHE FORMALISMUS war eine vornehmlich 1915–1930 aktive nicht-marxistische Schule der russischen und frühsowjetischen Literaturwissenschaft, an konkrete Personen und Zeitläufe gebunden und stark von frühmoderner Linguistik und russischer Avantgarde inspiriert. Von dem zentralen Begriff der ↗ *Verfremdung*₂ her dem Literarischen an der Literatur (↗ *Poetizität*) nachgehend, dekomponiert man unwiederholbare Einzelwerke in wiederholbare Paradigmen von spezifischen ↗ *Verfahren* der poetischen Sprache, des ↗ *Stils*, der ↗ *Gattung*, des ↗ *Sujets* und der ↗ *Komposition* – vgl. etwa das „Gesetz der Gleichförmigkeit von Stil- und Kompositionsverfahren“ (Šklovskij 1926, 65) bzw. das Prinzip der „dynamischen Integration“ (Tynjanov 1924b, 10). Die Affinität zur Avantgarde (auch bei den Analysen älterer Literatur und klassischer Einzelwerke) in Verbindung mit linguistischer, wahrnehmungsästhetischer und evolutionsgerichteter Perspektive ist Spezifikum des Russischen Formalismus unter allen anderen ‚Formalisten‘. Erst nachträglich wird der Russische Formalismus international bekannt und wissenschaftsgeschichtlich wirksam (besonders in Strukturalismus und Semiotik; vgl. z. B. M. Bachtins Prinzip der ↗ *Dialogizität* und

J. Kristevas daraus abgeleitetes Konzept der *Intertextualität*).

(3) In der Literatur- und Kunstkritik – besonders, aber nicht nur des Stalinismus – begegnet *Formalismus* auch als polemische und pejorative Bezeichnung für „die Vorherrschaft der Form“ (Brecht, 148), d. h. eine „für die Kunst und ihre ganzheitliche, ‚lebendige‘ Natur verderbliche Tendenz“ der „Abtrennung der Form vom Inhalt“ in ‚epigonalen‘ und ‚dekadenten‘ literarischen Richtungen sowie „vielen Erscheinungen der avantgardistischen Literatur“ (KLE 8, 57f.). „Der Formalismus [...] betrachtet die Kunst als Sphäre des vom Leben abgehobenen ‚reinen Bewußtseins‘ und kämpft gegen die weltanschaulich-erzieherische und erkenntnisvermittelnde Rolle der Kunst“ (BSE 45, 314).

Bertolt Brecht: *Formalismus und neue Formen* [1952]. In: B. B.: *Sämtliche Werke*. Bd. 23. Frankfurt 1993, S. 134–149. – Boris Ejchenbaum: *Die Theorie der formalen Methode* [1927]. In: B. E.: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt 1965, S. 7–52. – Armin Paul Frank: *Nachbemerkung*. In: Elder Olson u. a.: *Über Formalismus*. Frankfurt 1966, S. 147–152. – Viktor Šklovskij: *Tret'ja fabrika*. Moskau 1926. – Wolf-Dieter Stempel, Jurij Striedter: *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*. In: TRF 1, S. IX–LXXXIII. – Jurij Tynjanov: *Das Problem der Verssprache* [1924b]. München 1977. – Viktor Žirmunskij: *Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft*. In: *Zs. für slavische Philologie* 1 (1925), S. 117–125.

WortG/BegrG: *Form*. Der Terminus *Formalismus* – dt. kaum vor 1800 (vgl. EWbD, 463), frz. 1842, russ. ab 1864 belegt – ist eine rezente Wortbildung der Gelehrtensprache. *Formalismus* wurden R. Zimmermanns herbartianische ‚Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft‘ (1865) sowie die Formauffassungen K. Fiedlers, A. Hildebrands und H. Wölfflins genannt, zu den ‚Formalisten‘ gelegentlich auch schon I. Kant und J. F. Herbart gezählt (vgl. HWbPh 2, 968). *Formale Schule* heißt nach 1900 vulgo die ‚Moskauer Linguistische Schule‘ von F. F. Fortunatov (LES, 317; vgl. Hjelmsov 1928, 59). Der Drang einiger dieser Richtungen zur Verwissenschaftlichung der Geisteswissenschaften, den sie mit sprachwis-

senschaftlichen ‚Junggrammatikern‘ und literaturwissenschaftlichem *Positivismus* teilen, ist auch auf den Russischen Formalismus übergegangen, der sie mit einer allgemeinen Lust an der Umwertung der Werte verband. Als *Formalisten* wurden die linguistik- und poetikbeflissenen Moskauer und Petersburger Nachwuchswissenschaftler nach 1915 somit aus mehr als einem Grund abgestempelt. ‚Formalismus‘ (3) wird in der Stalinzeit zum (ab 1936 parteiamtlichen) Kampfbegriff gegen alle unliebsamen Erscheinungen in Musik, Kunst, Literatur und ästhetischen Wissenschaften gemacht (vgl. Erlich, 161 f.; BSE, 315; KLE 8, 57f.). Polemisch unterstellt auch B. v. Wiese 1963 W. Kayser die Gefahr des Formalismus (v. Wiese, 243). Zeitweilig haben einige New Critics, besonders Cleanth Brooks, ihre Methode im Sinne von (1) als ‚formalistisch‘ bezeichnet (Frank, 148 f.); zur Kritik daran vgl. E. A. Thompson und vor allem R. Wellek: „Der Vorwurf des Formalismus, der für die russische Schule zutrifft, ist hier fehl am Platze. [...] Formalisten können sie nur in dem Sinn genannt werden, daß sie an der bewußten Durchgestaltung eines Kunstwerks festhalten, um es von einer einfachen Mitteilung zu unterscheiden“ (Wellek, 511).

Ein zentrales Konzept des Russischen Formalismus, die Verfremdung, sieht Hansen-Löve vorgeprägt in dem ‚aristotelischen ‚Formalismus‘“ (24 ff.), in der ‚manieristischen Verfremdungs-Ästhetik“ (30 ff.) sowie in den Ironie-Auffassungen der *Empfindsamkeit* und der frühen *Romantik* (Novalis, F. Schlegel), bei Kierkegaard und beim jungen Marx (33 ff.). Die gleichfalls zentrale Unterscheidung von ‚praktischer‘ und ‚poetischer Sprache‘ wird – in Anknüpfung an W. v. Humboldts Auffassung von Sprache als ἐνέργεια [enérgeia] – durch A. Veselovskij und A. Potebnja vorformuliert, von dem symbolistischen Dichter und Theoretiker A. Belyj ‚mythopoeitisch‘ umgedeutet und von da der antimetaphysischen linguistischen Verfremdungspoeitik des Russischen Formalismus zugeführt (Hansen-Löve, 43 ff.).

BSE = Bolšaja sovsetskaja enciklopedija. T. 45. Moskau 1956. – LES = Lingvističeskij enciklo-

pedičeskij slovar. Moskau 1990. – KLE = Kratkaja literaturnaja enciklopedija. 9 Bde. Moskau 1962–1978. – Louis Hjelmslev: Principes de Grammaire générale. Kopenhagen 1928. – Benno von Wiese: Geistesgeschichte oder Interpretation? In: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Fs. Maurer. Stuttgart 1963, S. 239–261.

SachG: Der Russische Formalismus resultiert aus einem epochentypischen Bedürfnis nach befreiender Reduktion, wie es sich nach 1900 im Tolstojanertum oder im ‚Primitivismus‘ der post- und anti-symbolistischen Avantgarden ausdrückt; daher auch der Verzicht auf feste Bindungen an Philosophie, trotz eklektischer Anleihen bei E. Husserl oder H. Bergson. Es bilden sich der ‚Moskauer Linguistische Zirkel‘ (1915 ff.; bis 1919 überwiegend linguistisch tätig; Mitbegründer R. Jakobson, P. Bogatyrev, N. Trubeckoj) und die Petersburger ‚OPOJaZ‘ (1916 ff.; ‚Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache‘, Mitbegründer V. Šklovskij; ursprünglich ebenfalls von Linguisten dominiert), von denen bald auch etabliertere Literaturprofessoren wie B. Ejchenbaum, V. Žirmunskij und J. Tynjanov angezogen werden. Das neue Petrograder Staatsinstitut für Kunstgeschichte beschäftigt seit 1920 Formalisten und publiziert ihre Arbeiten, denn sie sind zeitweilig Verbündete der Revolutionsregierung in der Auseinandersetzung mit der herkömmlichen Literaturwissenschaft.

Die innere Entwicklung des Russischen Formalismus vollzieht sich als Aufbruch aus der ursprünglichen Symbiose von Linguistik und Literaturwissenschaft zu einer immer weiter gefaßten Literaturwissenschaft mit profilierten literarhistorischen Interessen. Bevorzugt analysiert werden zunächst Verfahrensweisen der ‚poetischen Sprache‘; Modell stehen dabei das futuristische Konzept der ‚transmentalischen Sprache‘ bzw. das ‚akmeistische‘ Verständnis vom Zunft- und Handwerkscharakter der poetischen Sprachkunst. Hinzu treten bald Untersuchungen von Einzelgattungen und deren Evolution im ‚System der Gattungen‘ sowie von spezifischen Verfahrensweisen und ihrer Entwicklung in Individual-Œuvres. Analog zu der von Rhythmus und Me-

lodik als konstruktivem Faktor ausgehenden Analyse von Versdichtung wird auch in der Kunstprosa die Konstruktion von Personal und Sujet sowie die Wertungsperspektive des Erzählers systematisch aus dem Primat der Sprach- und Stilebene hergeleitet (Šklovskij 1919; Ejchenbaum 1919; Jakobson 1921), insbesondere auch aus dem Konzept des ↗ *Skaz* (Vinogradov 1926). Die stets konsequenter verfolgte wahrnehmungsästhetische Perspektive (‚Verfremdung‘, ‚Einstellung‘ [*ustanovka*; nach E. Husserl], ↗ *Abweichung*, ‚Deformation‘, ‚Verschiebung‘, ‚Differenzqualität‘, ‚Dominante‘, ‚Spürbarkeit‘, ‚Bloßlegung des Verfahrens‘) wird zu einer nach und nach verfeinerten Konzeption der literarischen Entwicklung ausgebaut (‚Automatisierung/Desautomatisierung‘, ‚Innovation‘, ‚Entwicklungsdynamik‘, ‚Abfolge der Systeme‘; ↗ *Literarische Reihe*, ↗ *Funktion*, ↗ *Evolution*). Die literarhistorische Perspektive wird schließlich um eine literatursoziologische erweitert. Ein Dialog mit marxistischen Positionen kommt zögerlich in Gang, endet aber mit der faktischen Unterdrückung des Russischen Formalismus um 1930. Den wissenschaftshistorische Epoche machenden Übergang zum funktionalistischen Strukturalismus erreichten zuvor noch die Thesen Tynjanovs und Jakobsons (1928), wonach „jedes System notwendig als Evolution vorliegt und andererseits die Evolution zwangsläufig Systemcharakter besitzt“ (TRF 2, 389). Wichtige inländische Anschlußerscheinung des Russischen Formalismus sind die Märchen-Morphologie V. Propps sowie das Dialogizitäts-Konzept L. Vygotskij und M. Bachtins, welches die Kultursemiotik der Nachkriegszeit vorwegnimmt.

Das internationale Nachleben des Russischen Formalismus ist intensiv in den 1930er und frühen 40er Jahren (polnische ‚Integrale Methode‘; R. Ingardens Auseinandersetzungen mit dem Russischen Formalismus; tschechoslowakischer funktionalistischer Strukturalismus). Ab den 50er Jahren wirkt er zunächst in den USA, dann weltweit als willkommene Verstärkung der jeweiligen lokalen Bemühungen um den Kunstcharakter von Literatur. Dank Emi-

granten wie R. Jakobson, R. Wellek, M. Kridl und V. Erlich stärkt er in den USA ältere anti-traditionelle Trends wie den New Criticism und die ‚Chicago Aristotelians‘ (R. S. Crane, W. C. Booth, E. Olson) und erhält wenig später hier wie anderwärts Autorität als Vorgeschichte von Strukturalismus und Semiotik. Nach 1956 wird der Russische Formalismus in der Sowjetunion dank der strukturalistischen und kultursemiotischen ‚Schule von Tartu (Dorpat) und Moskau‘ (J. Lotman, V. Ivanov), in der Tschechoslowakei und in Polen dank Neuauflagen des funktionalistischen Strukturalismus und dank neuem Wirken der Phänomenologen J. Patočka und R. Ingarden wieder wahrgenommen. In der DDR wurde – im Nachgang zur Kybernetik- und Linguistik-Aneignung der 60er Jahre – eine Avantgarde- und Formalismus-Rezeption erst seit den 1970ern möglich.

Ab ca. 1960 wird der Russische Formalismus in ähnlicher Konstellation wie in den USA auch in Frankreich und Italien wirksam, als Vorgeschichte des Lévi-Strauss'schen Strukturalismus sowie parallel zum neuen Interesse an de Saussure'scher moderner Linguistik, Semiotik und modernisiertem Marxismus. In Westdeutschland fällt die Rezeption des Russischen Formalismus (nennenswert nicht vor 1960) gerade noch in die längere Phase eines ersten Paradigmenwechsels der Literaturwissenschaft nach dem 2. Weltkrieg, wie ihn als Außen-seiter Max Bense, exemplarisch aber W. Kayser als Vertreter der Idee vom ‚sprachlichen Kunstwerk‘ verkörperte. Sie vereint sich dann jedoch mit den etwas späteren Rezeptionen von moderner Linguistik, Strukturalismus, Semiotik, Soziologie und Marxismen verschiedenster Couleur, die den Übergang zu einem zweiten Paradigmenwechsel nach 1968 einleiten, insbesondere im Kontext der *Rezeptionsästhetik*.

Boris Ejchenbaum: Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist. [1919]. In: TRF 1, S. 122–159. – Roman Jakobson: Die neueste russische Poesie [1921]. In: TRF 2, S. 18–135. – Viktor Šklovskij: Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfüngung und den allgemeinen Stilverfahren [1919]. In: TRF 1, S. 36–121. – Jurij Tynja-

nov, Roman Jakobson: Probleme der Literatur- und Sprachforschung [1928]. In: TRF 2, S. 386–391. – Viktor V. Vinogradov: Das Problem des skaz in der Stilistik [1926]. In: TRF 2, S. 168–207.

ForschG: Wichtige Themen der Forschung zum Russischen Formalismus sind: das Verhältnis zu anderen Wissenschaften – zur Sprachwissenschaft von den Junggrammatikern bis de Saussure; zur Philosophie (Holenstein; Thompson); zur Psychologie in ihren verschiedenen wissenschaftshistorischen Entwicklungsphasen (alle letztlich noch unbefriedigend behandelt); – zu anderen Richtungen der Literaturwissenschaft (Thompson; Wellek); darunter zur marxistischen Literaturwissenschaft (Günther/Hielscher), zu dem zeitlich anschließenden Strukturalismus (Erlich; Striedter) und zur späteren Semiotik (Stempel; Eimermacher 1975); – zur zeitgenössischen literarischen und künstlerischen Avantgarde (Pomorska; Stempel; Hansen-Löve); – zur Lage des Russischen Formalismus in der sowjetischen Literaturpolitik (Erlich; vgl. Eimermacher 1972). – Neben die ‚klassische‘ Monographie von Erlich (1955, ²1965) tritt 1978 Hansen-Löve, der die methodologischen Entwicklungsphasen des Russischen Formalismus als eine Art von ‚mobilem Gesamtkunstwerk‘ des totalen Verfremdungsprinzips auf allen Ebenen, in allen Dimensionen rekonstruiert.

Lit: Karl Eimermacher: Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917–1932. Stuttgart 1972. – K. E.: Zum Verhältnis von formalistischer, strukturalistischer und semiotischer Analyse. In: Methodische Praxis der Literaturwissenschaft. Hg. v. Dieter Kimpel und Beate Pinkerneil. Kronberg 1975. – Boris Ejchenbaum: Melodika sticha [Die Melodik des Verses]. Petrograd 1922. – Victor Erlich: Russischer Formalismus [1955]. München 1964. – Hans Günther, Karla Hielscher: Marxismus und Formalismus. München 1973. – Aage Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Wien 1978. – Elmar Holenstein: Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt 1975. – Krystyna Pomorska: Russian Formalist theory and its poetic ambience. Den Haag 1968. – Rainer Rosenberg: Die Formalismus-Diskussion in der ostdeutschen Nachkriegsgermanistik. In: Zeitenwechsel. Hg. v. Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt

1996, S. 301–312. – Viktor Šklovskij: Theorie der Prosa [1925]. Frankfurt 1966. – Peter Steiner: Russian Formalism. A MetaPoetics. New York 1984. – Wolf-Dieter Stempel: Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache. In: TRF 2, S. IX–LIII. – Jurij Striedter: Einleitung. In: Felix Vodička: Die Struktur der literarischen Entwicklung. München 1976, S. VII–CIII. – E. A. Thompson: Russian Formalism and Anglo-American New Criticism. Den Haag, Paris 1971. – Boris Tomaševskij: Theorie der Literatur. Poetik [1925]. Wiesbaden 1989. – TRF = Texte der russischen Formalisten. 2 Bde. Hg. v. Jurij Striedter und Wolf-Dieter Stempel. München 1969, 1972. – Jurij Tynjanov [1924]: Das literarische Faktum. In: TRF 1, S. 392–431. – René Wellek: Geschichte der Literaturkritik. Bd. 4. Berlin 1990.

Rolf Fieguth

Formel₁ ↗ Formularbuch

Formel₂ (Erzählformel)

Kompositionselement traditioneller, sowohl oraler wie schriftlicher Dichtung

Expl: Der vor allem auf die Balladen-, Epen-, Lied-, Märchen- und Spruchdichtung angewandte, sehr weit gefaßte Formelbegriff hat je nach Zusammenhang sowohl unterschiedlichen Umfang als auch unterschiedlich genau bestimmten Inhalt.

(1) Feste, wiederkehrende Wortfolge mit bestimmter emotiver, konativer und phatischer Funktion, z. B. Beteuerungs-, Demuts-, Heische-, Eingangs-, Überleitungs- und Schlußformel.

(2) Wiederkehrendes Textelement mit referentieller Funktion, das als fixierte, gültige Wendung die Ebene der sprachlichen Realisation und als in sich sinnvolle Motivverkettung oder Prägung eines Gedankens oder Begriffs die Sinnebene betrifft.

(3) Im Rahmen der Oral formulaic theory (↗ *Oralität*) eine „Gruppe von Wörtern, die bei Vorliegen der gleichen metrischen Bedingungen regelmäßig verwendet wird, um einen gegebenen Vorstellungskern auszudrücken“ (Parry); sie dient als Kompositionsmittel für den improvisierenden ↗ *Sänger* und als Rezeptionshilfe für den kundigen ↗ *Hörer*.

Milman Parry: Studies in the epic technique of oral verse-making: I. Homer and Homeric style. In: Harvard Studies in Classical Philology 41 (1930), S. 73–147.

WortG: Im 16. Jh. wird *Formul* bzw. *Formel* aus lat. *formula* (Diminutiv zu *forma*), einem Begriff der römischen Rechtssprache, der die offizielle, schriftliche Wiedergabe eines Tatbestandes in vorgeprägten Wendungen bezeichnet, in das Deutsche entlehnt (Kluge-Seebold, 227). Zuerst spezifisch rechtssprachlich, wird das Wort dann, allgemeiner auf Sprache bezogen, verstanden als ‚vorgeschriebener oder festgesetzter Wortlaut‘; seit dem 18. Jh. Fachterminus in der Mathematik, später auch in der Chemie, der Physik und der Philosophie. Seit Beginn des 19. Jhs. bezeichnen die Begriffe ‚Formel‘, ‚formelhaftes Element‘ und ‚formelhafte Wendung‘ in der Literaturwissenschaft wiederkehrende Wortfolgen in Texten.

BegrG: Der ältere literaturwissenschaftliche Formelbegriff läßt sich nur unscharf abgrenzen von ↗ *Metapher*, ↗ *Motiv*, ↗ *Sentenz*, ↗ *Topos* und anderen rhetorischen Figuren. In Ermangelung der Möglichkeit elektronischer Aufzeichnung wird er bis in die 1930er Jahre ausschließlich auf schriftliche und sekundär verschriftlichte Texte der traditionellen Dichtkunst angewandt. Erst mit der von M. Parry 1928 begründeten Oral formulaic theory wird er auch auf mündliche Texte angewandt, enger gefaßt (s. o.) und vom inhaltlich bestimmten ↗ *Thema* getrennt.

SachG: Formelhaftigkeit prägt die Sprache traditions- und gemeinschaftsgebundener, oft mündlicher Dichtkunst weit mehr als die individuelle schriftkünstlerische Äußerung. Große Formeldichte kennzeichnet weltweit die Sprache der Epik, vor allem der Heldenepik, von der Antike bis in die jüngste Zeit, aber auch die Sprache von Rechtsbüchern, Zaubersprüchen, Merk- und Rätselversen, Märchen, Balladen und anderen Liedformen bis zum modernen Rapping.

ForschG: Milman Parry entwickelte seine Theorie aufgrund der Untersuchung des

Epithetons bei Homer, nachdem F. A. Wolf bereits 1795 die homerischen Epen als „von Sängern gedächtnismäßig verfaßt“ bezeichnet und G. Hermann 1840 diese Theorie der Mündlichkeit durch eine Stilanalyse abgestützt hatte. Die Oral formulaic theory machte die Formel, unter Vernachlässigung anderer sprachlicher und außersprachlicher Produktions- und Rezeptionsbedingungen, zum Kennzeichen von oraler Dichtung und Oralität überhaupt und setzte diese in scharfen Gegensatz zu Literatur und Literarität.

Neuere Arbeiten fassen formelhafte Ähnlichkeit im Rahmen eines generativen Ansatzes als allomorphische Realisation derselben tiefenstrukturellen Gestalt (Nagler) oder als Wendungen mit Gliedern, die durch syntaktisch-semantische Beziehungen mit Kookkurrenzrestriktionen verbunden sind (Kiparsky).

Zurückgewiesen wird schließlich die Behauptung, Formelhaftigkeit bedeute Mündlichkeit, da sowohl ein hoher Standardisierungsgrad eines Formelschatzes (Goody) als auch ein hoher innerer Organisationsgrad formelhafter Dichtung, welcher die kreative gegenüber der reproduktiven Gedächtniskapazität betont (Latacz), eher Schriftlichkeit voraussetzen.

Gottfried Hermann: *De iteratis apud Homerum*. Leipzig 1840. – Friedrich August Wolf: *Prolegomena ad Homerum*. Halle 1795.

Lit: Ruth Finnegan: *Oral poetry*. Bloomington, Indianapolis 1992. – Theodor Frings, Max Braun: *Brautwerbung*. 1. Teil. Leipzig 1947. – Jack Goody: *The domestication of the savage mind*. Cambridge 1977. – Edward R. Haymes: *Mündliches Epos in mittelhochdeutscher Zeit*. Göppingen 1975. – E. R. H.: *A bibliography of studies relating to Parry's and Lord's oral theory*. Cambridge/Mass. 1973. – Bengt Holbeck: *Formelhaftigkeit, Formeltheorie*. In: EM 4, Sp. 1416–1440. – Homer. Hg. v. Joachim Latacz. Darmstadt 1979 [mit Beiträgen von J. L., Gottfried Hermann, Milman Parry, Albert B. Lord, Geoffrey S. Kirk, M. W. M. Pope, J. B. Hainsworth, Michael N. Nagler, Adam Parry, Michael Curschmann]. – Paul Kiparsky: *Oral poetry*. In: *Oral literature and the formula*. Hg. v. Benjamin A. Stolz und Richard S. Shannon. Ann Arbor 1976, S. 73–125. – Joachim Latacz: *Zur Einführung: Homer*. In: DU 31.6 (1979), S. 5–23. –

Marianne von Lieres und Wilkau: *Sprachformeln in der mittelhochdeutschen Lyrik bis zu Walther von der Vogelweide*. München 1965. – Albert B. Lord: *The singer of tales*. Cambridge/Mass. 1960 [dt. 1965]. – Michael N. Nagler: *Spontaneity and tradition*. Berkeley 1974. – Walter J. Ong: *Orality and literacy*. London u. a. 1982 [dt. 1987]. – *Oral-formulaic theory*. Hg. v. John Miles Foley. New York, London 1990 [mit Beiträgen von Matija Murko, Albert B. Lord, Joseph J. Duggan, Walter J. Ong, Larry D. Benson, Michael N. Nagler, Alain Renoir]. – *Oral Poetry*. Hg. v. Norbert Voorwinden und Max de Haan. Darmstadt 1979 [mit Beiträgen von Francis P. Magoun, Adrien Bonjour, Alain Renoir, Franz H. Bäuml, Hans Dieter Lutz]. – Friedrich Panzer: *Märchen*. In: *Deutsche Volkskunde*. Hg. v. John Meier. Berlin, Leipzig 1926, S. 219–262. – *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*. Hg. v. Adam Parry. Oxford 1971. – Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*. Paris 1983.

Christian Schmid-Cadalbert

Formelhaftes Erzählen

↗ *Erzählschema*

Formgeschichte

Methode der Literaturgeschichtsschreibung und der Analyse literarischer Texte.

Expl: Die Formgeschichte untersucht den Wandel der Auffassungsformen bzw. Sehweisen von Wirklichkeit als Bedingungen von Sprache, Struktur und Gehalt einzelner Dichtungen oder der Dichtung ganzer Epochen. Sie ist zu unterscheiden von Formengeschichte (Geschichte von ↗ *Gattungen* oder ↗ *Einfachen Formen*) und widmet sich nicht der Beschreibung künstlerischer bzw. gattungsspezifischer Techniken. Sie ist Teil der ↗ *Geistesgeschichte*, vermeidet allerdings deren einseitige Ausrichtung auf Ideen oder Weltanschauungen in der Dichtung. Sie ist Stilgeschichte, da sie Form als individuell oder epochal typische Einheit von Gehalt und Gestalt in Dichtungen und als einen in Darstellung beschlossenen Sinnzusammenhang begreift.

WortG: Die Prägung *Formgeschichte* (nach *Formengeschichte* bei Eduard Norden) ist

durch Martin Dibelius 1919 eingeführt worden als programmatische Bezeichnung für die Erforschung der Geschichte vor- bzw. „unliterarischer“ Gattungen.

Martin Dibelius: Die Formgeschichte des Evangeliums. Tübingen 1919. – Eduard Norden: Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede. Leipzig 1913.

BegrG: Komponenten des Konzepts ‚Formgeschichte‘ lassen sich bereits vor seiner Bildung nachweisen.

Der zugrundegelegte Begriff \nearrow *Form* entspricht demjenigen von Ernst Cassirers ‚Formenlehre des Geistes‘: Formen bilden den Gegenstand nicht ab, sondern konstituieren ihn für das Bewußtsein; Cassirer nennt sie auch „geistige Auffassungsweise“, „Grundbegriffe“, „Formprinzipien“, „Kategorien“, „innere Form“; sie sind das bedingende Gesetz des Aufbaus eines (künstlerischen) Gegenstands.

Ein vorwissenschaftlicher Versuch, von Auffassungsformen und Geisteshaltungen einen Zugang zu typischen Gestaltungsweisen zu finden, ist Schillers Abhandlung ‚Ueber naive und sentimentalische Dichtung‘ (1795/96). Sie führt zugleich eine polare Betrachtungsweise ein, die noch in Nietzsches Begriffspaar ‚apollinisch‘ und ‚dionysisch‘ wiederkehrt. Wölfflin durchbricht in ‚Kunstgeschichtliche Grundbegriffe‘ das bipolare typologische Denken und setzt fünf Paare von Grundbegriffen für die Kunst des 16. und 17. Jhs. an. Mit der Unterscheidung zwischen Seh- bzw. Vorstellungsformen und den von diesen abhängigen Formen des Ausdrucks (der Darstellung) führt er Cassirers Denkansatz in die Kunstgeschichte und Analyse von Kunstwerken ein. Die Geschichte der Sehformen ist ihm Teil der allgemeinen Geistesgeschichte. In der Literaturwissenschaft fand Robert Petsch in den dichterischen Gattungen typische Geisteshaltungen und Grundeinstellungen gegenüber der Wirklichkeit.

In Paul Böckmanns ‚Formgeschichte der deutschen Dichtung‘ ist die typologische Darstellung von Formprinzipien zugunsten einer konsequent historischen aufgegeben.

Ernst Cassirer: Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit.

Bd. 1. Berlin 1906. – E. C.: Philosophie der symbolischen Formen. 3 Bde. Berlin 1923–29. – Robert Petsch: Epische Grundformen. In: GRM 16 (1928), S. 379–399. – R. P.: Wesen und Formen des Dramas. Halle 1945. – Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.

SachG: Paul Böckmann (1899–1987), Begründer und Repräsentant der Formgeschichte in der deutschen Literaturwissenschaft, hat in seiner unvollendet gebliebenen ‚Formgeschichte der deutschen Dichtung‘ den Stil der Literaturgeschichtsschreibung verändert. Ohne Vollständigkeit von Namen und Werktiteln anzustreben, werden die vom Mittelalter bis zum Sturm und Drang charakteristischen Auffassungsformen und Sprachhaltungen aufgezeigt: das Allegorische für das Mittelalter, das Satirische für das Spätmittelalter, das Parabolisch-Didaktische für das Barock, das Witzige für die Aufklärung, das Subjektiv-Emotionale für den Sturm und Drang.

Schulbildend ist die Formgeschichte trotz vieler von Böckmann angeregten Arbeiten nicht geworden. Weiterwirkende Impulse wurden auch durch den Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft seit 1968 nicht wirksam.

ForschG: Eine eigentliche Forschung zur Formgeschichte gibt es nicht, obwohl deren Möglichkeiten nicht ausgeschöpft sind.

Lit: Paul Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. 1. München 1949. – P. B.: Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation. Hamburg 1966. – Gerhard Kluge: Stilgeschichte als Geistesgeschichte. In: Neophilologus 59 (1975), S. 575–586. – Hans-Henrik Krummacker: Kolloquium zum 80. Geburtstag von Paul Böckmann. In: Schiller-Jb. 24 (1980), S. 452–457.

Gerhard Kluge

Formularbuch

Sammlung von Urkunden- und Briefmustern.

Expl: Formularbücher enthalten Texte, die als Muster für Schriftsätze dienen, welche

rechtsverbindlichen Charakter bekommen, bestimmten kommunikativen Normen gehorchen oder besonderen stilistischen Ansprüchen genügen sollen. Der Begriff gilt im weiteren Sinne ohne zeitliche oder kulturelle Eingrenzung. Da aber den Formularbüchern die größte Bedeutung für die Entfaltung der Kanzleischriftlichkeit des europäischen Mittelalters zukommt und das wissenschaftliche Interesse beinahe ausschließlich diesem Zeitraum gilt, umfaßt der Begriff im engeren Sinne nur mittelalterliche Formularbücher. Sie können in unterschiedlichen Funktions- und Überlieferungszusammenhängen auftreten: (1) als obligatorisches oder fakultatives Richtmaß in einer Kanzlei zur Konstituierung einer gleichförmigen Urkunden- und Briefpraxis; (2) als Schulbuch zur Ausbildung von angehenden Schreibern; (3) als Beispielsammlung innerhalb einer *↗ Ars dictandi* oder *Ars notariae*, sei es als integraler Bestandteil oder in Überlieferungssymbiose. Die konkurrierende, vor allem im 19. Jh. dominierende Bezeichnung ist *Formelbuch*. Der Ausdruck *Liturgisches Formular* bezieht sich seit dem 9. Jh. auf zu sprechende oder zu singende Texte, die für den beispielhaften Ablauf eines Gottesdienstes zusammengefaßt wurden.

WortG: Lat. *formularius* ‚den Formeln zugehörig‘, abgeleitet von lat. *formula* ‚Formel‘, war die im Mittelalter übliche Bezeichnung für Mustersammlungen von Briefen und Urkunden. Der Ausdruck ging im 15. Jh. zunächst als *formulari*, später *Formular* bzw. *Formularbuch* in die deutsche Fachsprache der Schreiber und Kanzleibeamten ein.

Formelbuch geht auf die römischrechtlich geprägte juristische Terminologie der frühen Neuzeit zurück. *Formula* war die feststehende, sich wiederholende Redewendung innerhalb eines juristischen Verfahrens und auch das Muster eines juristischen Schriftsatzes (FORMEL₁). In den frühen Editionen (17. Jh.) werden der juristischen Terminologie folgend die mittelalterlichen Formularbücher als *formulae* (z. B. ‚*Formulae Lindenbrogianae*‘ nach ihrem Herausgeber Lindenbrog) bezeichnet. Nachdem *Formel*

als Bezeichnung für Musterbrief oder -urkunde weitgehend von *Formular* verdrängt war, setzte die Diplomatik im 18. Jh. beide Ausdrücke zur Begriffsdifferenzierung ein. Aktuell gebräuchliche Mustersammlungen galten als *Formular-*, mittelalterliche dagegen als *Formelbücher* (Gruber, Hoffmann). In dieser Bedeutung hielt sich *Formelbuch* in der geschichtswissenschaftlichen Terminologie bis ins 20. Jh.

Gregor Gruber: *Lehrsystem einer allgemeinen Diplomatik* vorzüglich für Österreich und Deutschland. 3 Bde. Wien 1783/84. – Gottfried D. Hoffmann: *Vermischte Beobachtungen* aus denen teutschen Staats-Geschichten und Rechten. III S. 179–204, IV S. 3–100. Frankfurt, Leipzig 1762, 1764. – Caspar von Stieler: *Der teutsche Advocat*. Jena 1678. – Zedler 9, Sp. 1500–1515.

BegrG: Die heutige Begriffskonzeption von *Formular* ist nur bedingt auf das Mittelalter anwendbar. Die mittelalterliche Kanzlei war keinem festgefühten, bürokratischen Ablauf unterworfen und konnte dementsprechend auch keine offiziellen wortgetreu zu übertragenden Formulare. Meist aus der persönlichen Initiative einzelner Schreiber heraus entstanden, konnte ein Formularbuch vielfältigen Zwecken dienen, z. B. als schematische Vorlage, unverbindliche Gedächtnisstütze, stilistische Mustersammlung oder als Schulbuch. Die begriffliche Unschärfe kommt in den zeitgenössischen uneinheitlichen Benennungen der Formularbücher zum Ausdruck, etwa einfach *dictamina* oder *formularius* bzw. *summa curiae regis* oder *summa cancellariae*. Die Abgrenzung zur reinen Brief- und Urkundensammlung ergibt sich aus dem Mustercharakter der Einzelstücke – spezifische Daten bleiben ausgespart – oder der systematischen Gliederung der Sammlung.

SachG: Allgemein wird angenommen, daß bereits in der Antike Formularbücher angelegt wurden, von denen jedoch nur spärliche Reste erhalten geblieben sind. Dagegen haben aus dem Frühmittelalter, fast ausschließlich aus den germanischen Machtbereichen, zahlreiche Formularbücher überdauert. Ostgotische Formularbücher: ‚*Variae*‘ des Cassiodor aus der Zeit Theode-

richs; ‚Westgotische Formeln‘ (615–620) vorwiegend privatrechtlichen Inhalts; die ‚60 Formulae Adevacensis‘, wohl Ende 6. Jh., die neben germanischrechtlichen zahlreiche Institutionen des Römischen Rechts enthalten; ‚Marculfi formulae‘, Ende 7. Jh., die eine Reihe späterer Formularbücher beeinflussten. Im Hochmittelalter erschienen viele Formularbücher in Verbindung mit den neu aufgekommenen theoretischen Anleitungen zur Abfassung von Briefen und Urkunden, den Artes dictandi und Artes notariae; aber auch zahlreiche im Zusammenhang mit der Reichskanzlei oder der päpstlichen Kurie entstandene Sammlungen sind bekannt: aus der Kanzlei der ersten Staufer der ‚Codex Udalrici‘; aus der Kanzlei Friedrichs II. die sogenannte ‚Briefsammlung des Petrus de Vinea‘; aus der Kanzlei Rudolfs die ‚Summa curiae Regis‘, die wesentlich das ‚Baumgartenberger Formelbuch‘ beeinflusste. Für die päpstliche Kanzlei wird die Verwendung von Formularen bereits seit dem 4. Jh. angenommen, doch entstand die früheste erhaltene Sammlung, der ‚Liber provincialis‘, erst um 1230. Er wurde von dem ‚Formularium audientie litterarum contradictarum‘ 1301–1303 abgelöst, das bis zu Beginn des 16. Jhs. in Gebrauch blieb. Papstistisch bedeutsame Sammlungen von Papstbriefen stammen von Thomas von Capua, Marinus von Eboli, Richard von Pofi und Berard von Neapel (13. Jh.). Im Spätmittelalter wird vor allem in der Kanzlei Karls IV. eine zunehmend einheitliche Verwendung von Formularvorlagen erkennbar. In Zusammenhang mit dieser Kanzlei entstand die bereits unter humanistischem Einfluß stehende ‚Cancellaria Caroli IV‘ von Johannes von Neumarkt. Im 15. Jh. kamen auch deutschsprachige Lehrbücher zur Ausbildung von Schreibern auf, die ebenfalls einen umfangreichen Anhang von Brief- und Urkundenformularen enthalten, auf den im Titel eigens hingewiesen wird: ‚Formulare und deutsch Rhetorica‘, Ulm ca. 1479. Diese Tradition reicht in den Bereichen institutionell geprägter Schriftlichkeit (Diplomatie, Recht, Verwaltung, Wirtschaft) bis in die Gegenwart, ohne daß sich die Forschung intensiv damit befaßt. Als rhetorische Musterbücher verloren die

Formularbücher seit der Frühen Neuzeit an Bedeutung und wurden in dieser Funktion u. a. von den ↗ *Briefstellern* abgelöst.

ForschG: Die historische Bedeutung der Formularbücher wurde schon früh erkannt. So lag die erste Edition der ‚Marculfi Formulae‘ bereits 1613 vor. Da Formularbücher für die kritische Edition von Urkunden unentbehrliche Hilfsmittel darstellen, setzte die Forschung im 19. Jh. intensiv im Rahmen der ‚Monumenta Germaniae historica‘ ein. Auf Entstehung und Bedeutung der deutschen Schreiberhandbücher und deren Verbindung mit frühhumanistischen Persönlichkeiten machte vor allem Joachimsohn aufmerksam.

Lit: Harry Bresslau: Hb. der Urkundenlehre für Deutschland und Italien. 2 Bde. [Berlin 1912, ²1931]. Repr. Berlin 1968 f. – P. Csendes: Formel-, -sammlungen, -bücher. In: LexMA 4, Sp. 646–654. – Peter Herde: Beiträge zum päpstlichen Kanzlei- und Urkundenwesen im 13. Jh. Kallmünz ²1967. – Paul Joachimsohn: Aus der Vorgeschichte des ‚Formulare und deutsch Rhetorica‘. In: ZfdA 37 (1893), S. 24–121. – Peter Johaneck: Zur Geschichte der Reichskanzlei unter Friedrich Barbarossa. In: MIÖG 86 (1978), S. 27–45. – Walter Koch: Zur Sprache, Stil und Arbeitstechnik in den Diplomen Friedrich Barbarossas. In: MIÖG 88 (1980), S. 36–69. – Joh. Kretzschmar: Die Formularbücher aus der Kanzlei Rudolfs v. Habsburg. Innsbruck 1889. – Ludwig Rockinger: Ueber Formelbücher vom 13. bis zum 16. Jh. als rechtsgeschichtliche Quellen. München 1855. – Leo Santifaller: Liber Diurnus. Studien und Forschungen. Hg. v. Harald Zimmermann. Stuttgart 1976. – Hans Martin Schaller: Zur Entstehung der sogenannten Briefsammlung des Petrus de Vinea. In: DA 12 (1956), S. 114–159. – H. M. S.: Die Kanzlei Kaiser Friedrichs II. In: Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 3 (1957), S. 207–286; 4 (1958), S. 264–327.

Joachim Knappe | Bernhard Roll

Fotoroman ↗ *Comic*

Fragment₁ ↗ *Aphorismus*

↗ *Werk*

Fragment₂

Bruchstück eines Textes.

Expl: Bruchstück eines ursprünglich vollständigen Textes; allgemeiner ein Ausdruck für unabgeschlossene Texte überhaupt, also auch solche, die es nie anders denn in unvollständiger Form gab.

WortG/BegrG: *Fragment* ist Eindeutschung von lat. *fragmen, fragmentum* (von *frangere* ‚zertrümmern, zerbrechen‘) und meint ursprünglich die nachträgliche Zerstörung einer gegebenen (textuellen) Einheit, in ausgeweiteter Wortbedeutung dann auch das Verfehlen solcher Einheit überhaupt oder den Verdacht darauf (*Fragment₁*, ↗ *Aphorismus*, ↗ *Werk*). In der Literaturwissenschaft allermeist unterminologisch gebraucht, hat das Wort keine profilierte Geschichte: Es dient zur Bezeichnung von Sachverhalten, die als überhistorisch selbstverständlich begriffen sind.

Erst jüngst wird in der mediävistischen Forschung systematischer diskutiert, daß der Ausdruck geschichtlich variable Kategorien von Textualität impliziert. Dabei veranlaßt zumal die Einsicht, daß alle auf Ganzheit und Stabilität zielenden Textbegriffe mittelalterlicher Literatur gegenüber anachronistisch zu sein scheinen, sowie die Beobachtung des „overt character of medieval intertextuality“ (Bruckner, 224) dazu, den Fragmentbegriff in einem terminologisch definierten Sinne auf nahezu jeden mittelalterlichen Text und darüber hinaus generell auf mündliche Dichtung anzuwenden. Damit bleibt indes ein Benennungsproblem für das, was im landläufigen Sinne *Fragment* hieß: Es wäre gegenüber der prinzipiellen Fragmentarizität des mittelalterlichen Textes diejenige der ihn archivierenden Schrift. Zu unterscheiden sind demnach zwei Begriffe: einer, der den stets offenen und beweglichen Einzeltext auf die Totalität der gesprochenen oder jedenfalls noch an die ‚vocalité‘ (P. Zumthor) gebundenen Texte integrativ bezieht; ein zweiter, welcher eine gegebene Verschriftlichung von der möglichen Totalität der Verschriftlichung eines ‚Textes‘ absetzt.

SachG: Fragmente sind in der Literaturgeschichte allgegenwärtig. Ihr Spektrum reicht von (ausweislich der Konzeption oder Überlieferungsgeschichtlicher Daten) so gut wie vollständigen Texten, denen nur wenige Wörter, Sätze, Abschnitte fehlen, bis hin zu kleinsten Textresten, die nicht mehr einem einzelnen Werk, einem Œuvre, einer Gattung zugeordnet werden können. Das kann bis zum Totalverlust eines Textes oder Textcorpus gehen, auf dessen Existenz nur noch aus sekundärer Bezugung geschlossen werden kann (Brunner).

Gründe für Fragmentarizität ergeben sich neben allen dem Verstehen unzugänglichen Zufällen (1) aus den Produktionsbedingungen, (2) aus den konzeptionellen Aporien und (3) aus den Rezeptionsbedingungen von Texten.

Zu (1): Vorlagenverlust, Wechsel oder Verlust von Mäzen oder Auftraggeber, Verfall bzw. Änderung von Kommunikationszusammenhängen, Medienstrukturen oder Publikationsformen begegnen als ‚äußere‘ Ursachen, welche vom Prozeß seiner Entstehung her einen Text fragmentarisieren können (Beispiele bei Bumke, 13 ff.). Daneben ist hier vor allem das Verstummen des Autors (‚Schreibhemmungen‘, Tod) zu nennen.

Zu (2): Zum Abbruch eines Textes kann es aber auch kommen, weil sich etwa dessen Konzeption während des Produktionsprozesses als aporetisch, überkomplex oder uneinlösbar erweist. Erst im Nachweis solcher konzeptionellen Gründe erschiene Fragmentarizität nicht als Zufallsprodukt, fügte sie sich hermeneutischen Rationalitätsstandards und einem die romantische Ästhetik beerbenden, nicht bloß technischen Fragmentbegriff.

Zu (3): Rezeptionsgeschichtliche Fragmentarisierungen ergeben sich aus den Modi der Tradierung und Distribution von Texten, als Vergessen von Texten und Textteilen, Makulierung oder Verlust von Überlieferungsträgern, redigierende oder zensierende Eingriffe in den Text durch Tradenten (oder den Autor als dem ersten Tradenten seines Textes).

ForschG: Allgemeine Kriterien, nach denen Fragmentarizität je gattungs- oder epochen-

spezifisch historisch konkret zu bestimmen wäre, existieren bislang offenbar nicht: Dies nicht allein wegen der Vielfältigkeit und jeweiligen Besonderheit des Überlieferten, sondern vor allem, weil jeder Fragmentbegriff – nach der Beziehungsregel von Teil und Ganzem – Standards für textuelle Vollständigkeit voraussetzt (die er für den Einzelfall oft nur unterstellen, allenfalls sekundär begründen kann). Diese Standards sind historisch variabel und beziehen sich sowohl auf die Kompletion als auch auf die Kohärenz von Texten. Beides ist im Falle narrativer Genera schon im Mittelalter als Bedingung der Nicht-Fragmentarizität eines Textes artikulierbar (McGerr), doch sind damit noch nicht auch die je spezifischen Kriterien für textuelle Kompletion und Kohärenz expliziert. Anders gesagt: die Frage nach je historischer Fragmentarizität ist nur als Frage nach je historischer Textualität formulierbar (Strohschneider).

Während der unterterminologische Gebrauch des Ausdrucks *Fragment* einen Textbegriff impliziert, welcher Geschlossenheit des Textes sowie seine jeweilige Identifizierbarkeit und definite Abgrenzbarkeit gegenüber seinen Kon-Texten (Prätexte, Intertexte, Folgetexte etc.) konnotiert, versucht insbesondere Paul Zumthor zu zeigen, daß ‚Text‘ einen prinzipiell anderen Status hat, solange er an *Oralität* (an Stimme und Körper des Sprechenden) gebunden ist. Dies ist grundlegend für die Textualität von Texten des Mittelalters und öfters auch noch der (Frühen) Neuzeit: Zumthor beschreibt sie als Elemente eines übergeordneten (grenzenlosen) Traditionskontinuums des Sprechens (Singens, Erzählens, Predigens usw.), welches ein immer wieder Neu- und Weitersprechen ist. Gegenüber dieser Tradition verhält sich der aus der Forschungsperspektive identifizierbare Text als eine von vielen und je partikularen Aktualisierungen, deren Strukturen jeweils variabel (‚mouvance‘) und offen (fragmentarisch) sind. Im Verhältnis zwischen dem Einzeltext und der Tradition aller Texte eines gegebenen literarischen Feldes läge danach die spezifische *Alterität* insbesondere mittelalterlicher Textualität. Zumthor hat die Aporien des unterterminologischen Ausdrucks

Fragment offengelegt, indem er für den Status solcher Texte die Formulierung „textefragment“ fand (Zumthor 1978, 81).

Lit: Karl Bertau: Über Literaturgeschichte. München 1983. – Matilda Tomaryn Bruckner: Intertextuality. In: The legacy of Chrétien de Troyes. Bd. 1. Hg. v. Norris J. Lacy u. a. Amsterdam 1987, S. 223–265. – Horst Brunner: Dichter ohne Werk. In: Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Fs. Kurt Ruh. Hg. v. Konrad Kunze u. a. Tübingen 1989, S. 1–31. – Joachim Bumke: Mäzene im Mittelalter. München 1979. – Lucien Dällenbach, Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Fragment und Totalität. Frankfurt 1984. – Klaus Grubmüller: Gegebenheiten deutschsprachiger Textüberlieferung bis zum Ausgang des Mittelalters. In: Sprachgeschichte. Hg. v. Werner Besch u. a. Berlin, New York 1984. 1. Halbbd., S. 214–223. – Irene Hänsch: Mittelalterliche Fragmente und Fragmenttheorie der Moderne. In: Mittelalter-Rezeption II. Hg. v. Jürgen Kühnel u. a. Göttingen 1982, S. 45–61. – Madeleine Jay: Le texte médiéval. In: Texte 5/6 (1986/87), S. 279–300. – Rosemarie P. McGerr: Medieval concepts of literary closure. In: Exemplaria 1 (1989), S. 149–179. – Jürgen Kühnel: Der ‚offene Text‘. In: Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses. Reihe A, Bd. 2.2. Hg. v. Leonard Forster und Hans-Gert Roloff. Bern, Frankfurt u. a. 1976, S. 311–321. – Hugo Kuhn: Versuch über das 15. Jh. in der deutschen Literatur. In: H. K.: Liebe und Gesellschaft. Hg. v. Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980, S. 135–155. – Viorica Nişcov: Das Fragment als Absicht und Durchführung, als Plurivalenz und Eindeutigkeit. In: Romantik in Deutschland. Hg. v. Richard Brinkmann. Stuttgart 1978, S. 563–571. – Peter Strohschneider: Alternatives Erzählen. Habil. München 1991 (masch.). – Max Wehrli: Im Schatten der Überlieferung. In: Beiträge 107 (1985), S. 82–91. – Paul Zumthor: Le texte-fragment. In: Langue française 40 (1978), S. 75–82. – P. Z.: Intertextualité et mouvance. In: Littérature 41 (1981), S. 8–16. – P. Z.: The impossible closure of the oral text. In: Yale French Studies 67 (1984), S. 25–42. – P. Z.: La lettre et la voix. Paris 1987. – P. Z.: Einführung in die mündliche Dichtung. Berlin 1990 [frz. 1983].

Peter Strohschneider

Frauenliteratur

Literatur von Frauen, besonders solche, die sich kritisch mit der Erfahrung von Frauen auseinandersetzt.

Expl: Unter der emphatisch positiv oder negativ besetzten Bezeichnung wird im weiteren Sinne die von Frauen verfaßte Literatur und im engeren Sinne jene Literatur von Frauen verstanden, die sich bewußt und kritisch mit der Erfahrung von Frauen auseinandersetzt. Insbesondere dient *Frauenliteratur* als Sammelbezeichnung für die Literatur von Frauen, die im Kontext der Neuen Frauenbewegung entstanden ist, wie sie sich nach 1968 konstituiert hat.

Einen Konsens darüber, wie *Frauenliteratur* definiert werden kann, gibt es nicht. Die vielzitierte Formel „Literatur von, für und über Frauen“ ist irreführend und unbrauchbar. Alle an diese Formel anschließenden Begriffsbestimmungen verwickeln sich in problematischen Festschreibungen und Ausgrenzungen – auch da, wo sie gerade diese durch Differenzierung zu vermeiden suchen. Die Gründe für die besonderen Schwierigkeiten der Begriffsbestimmung liegen vor allem in der (Literaturgeschichte und -wissenschaft gleichermaßen prägenden) Vorstellung davon, was ein ↗ *Autor* sei. Die behauptete geschlechtsneutrale Position des Autors ist dabei, wie die feministische Kritik gezeigt hat, eine Fiktion. Die Bildung eines Begriffes ‚Männerliteratur‘ als Entgegensetzung zum Begriff ‚Frauenliteratur‘ ist schon deshalb nicht möglich, weil ein Autor qua Definition immer männlich ist. Die daraus resultierende „schwierige Autorschaft von Frauen“ (Hahn) ist z. B. daran ablesbar, daß Frauen häufig unter männlichem Pseudonym veröffentlichten. Wo sie dies nicht taten, wurden sie häufig durch eine ganz spezifische Namengebung stigmatisiert („Rahel“, „die Droste“), während für den männlichen Autor im Normalfall der Nachname zur Kennzeichnung genügt („Goethe“). Diese schwierige Autorschaft stellt nicht nur eine subjektive Belastung für die einzelne Autorin und die weibliche Traditionsbildung insgesamt dar, sondern macht auch den Begriff ‚Frauenliteratur‘ zu einem merkwürdigen Paradox und Skandalon in einer männlich beherrschten Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, das durch Definitionen nicht auflösbar ist.

WortG/BegrG: *Frauenliteratur* setzt sich aus zwei Begriffen zusammen, die auf sehr un-

terschiedlichen, sich nach Meinung mancher Kritiker sogar ausschließenden Ebenen angesiedelt sind. Der Begriff ↗ *Literatur* wird dabei häufig gegen den Begriff ‚Frauenliteratur‘ ausgespielt. Die diskriminierende Unterscheidung zwischen ‚richtiger‘ Literatur und ‚bloßer Frauenliteratur‘ hat dazu geführt, daß gerade Autorinnen immer wieder gegen eine geschlechtsspezifische Definition von Literaturproduktion opponiert und sich dagegen gewehrt haben, unter der ausgrenzenden und ästhetisch abwertenden Kategorie ‚Frauenliteratur‘ subsumiert zu werden. Auch der Begriff ‚Frauen‘ changiert in seinem Bedeutungsgehalt je nach Epoche und politischem oder wissenschaftlichem Standort. Ohne die Berücksichtigung gesellschaftlicher Strukturen und der jeweils herrschenden Diskurse über das „andere Geschlecht“ (Beauvoir), den „weiblichen Lebenszusammenhang“ (Prokop) und die „imaginierte Weiblichkeit“ (Bovenschen) besteht die Gefahr, dem „Mythos Frau“ (Schaeffer-Hegel/Wartmann) zu erliegen und dessen vielfältige und widersprüchliche „Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat“ unreflektiert in den Begriff ‚Frauenliteratur‘ einzuschreiben.

War mit *Frauenliteratur* im zeitgenössischen Diskurs zunächst einmal die Literatur von Frauen gemeint, die in den 1970er und 80er Jahren im Kontext der Neuen Frauenbewegung entstanden ist, so findet die Bezeichnung inzwischen Anwendung im Rahmen der gesamten Literaturgeschichte. Sie hat ältere Bezeichnungen wie *dichtende Damen*, *Frauen der Feder* oder *Frauedichtung* ersetzt und ist durch konkurrierende wie *Literatur von Frauen*, *schreibende Frauen*, *Frauenautoren* und *weibliche Autoren* in Bewegung geraten. Während Gnüg/Möhrmann in ihrer ‚Frauen Literatur Geschichte‘ (1985) den Begriff als „Orientierungsvokabel für alle von Frauen geschriebenen Texte“ programmatisch beibehalten, Becker-Cantarino ihrer Darstellung ‚Der lange Weg zur Mündigkeit‘ (1987) den mehrdeutigen Untertitel ‚Frau und Literatur‘ gibt und Brinker-Gabler für ihre zweibändige Literaturgeschichte die Bezeichnung ‚Deutsche Literatur von Frauen‘ (1988) wählt, verzichtet Weigel in ihrer literaturgeschichtlichen

Darstellung ‚Die Stimme der Medusa‘ (1987) weitgehend auf den Begriff und favorisiert stattdessen die Formulierung „Schreibweisen von Frauen“. Die „Gegenwartsliteratur von Frauen“ wird verstanden als „diskursives Ereignis“, das auf seine historischen Voraussetzungen und auf seine jeweiligen Funktionsweisen in der literarischen Öffentlichkeit hin zu untersuchen ist.

SachG: Durch die ↗ *Feministische Literaturwissenschaft* ist die ältere weitverbreitete Vorstellung, daß Frauen für bestimmte Gattungen wie den Brief, die Lyrik, kürzere erzählende Prosa sowie für autobiographische Formen qua Geschlecht prädestiniert seien, in Frage gestellt und in ihren historischen und ideologischen Voraussetzungen kritisch hinterfragt worden. Tatsächlich haben Frauen zu allen Zeiten und in allen Gattungen geschrieben. Die dennoch zu beobachtende Konzentration von Autorinnen auf bestimmte Gattungen zu bestimmten Zeiten (z. B. Brief und Briefroman im 18. Jh., Erzählung und Unterhaltungsroman im 19. Jh., autobiographische ‚Erfahrungstexte‘ nach 1968) erklärt sich aus den spezifischen Bedingungen, unter denen sie sich öffentliche Räume erobern konnten. Neuere literaturgeschichtliche Darstellungen rekurren deshalb vor allem auf die „Orte, die für Frauen zu ‚Schreib-Räumen‘ werden konnten und weibliche Schreibversuche ermöglicht haben“ (Gnüg/Möhrmann).

Autorinnen tauchen in der deutschen Literaturgeschichte zuerst im Umkreis der Höfe und Klöster auf. Dabei spielt die sogenannte Frauenmystik, die sich im Kontext der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jh. entwickelte, eine besondere Rolle. Humanismus und Frühaufklärung mit ihren Bildungskonzepten, die auch Frauen betrafen, eröffneten neue öffentliche und halböffentliche Räume. Es entwickelte sich der Typus der ‚gelehrten Frau‘, der freilich nur eine kurze Zeit Gültigkeit als Ausnahmefigur besaß und bereits Mitte des 18. Jhs. vom neuen Typus der ‚empfindsamen Frau‘ verdrängt wurde. Die Entstehung einer modernen, bürgerlich orientierten Literatur hatte für Frauen als Autorinnen wider-

sprüchliche Konsequenzen: Auf der einen Seite wurden sie auf den Typus der empfindsamen Frau festgeschrieben, auf der anderen Seite ermutigte jedoch die ↗ *Empfindsamkeit* als literarische Strömung Frauen zu eigener literarischer Produktion, die sich keineswegs immer in den empfindsamen Mustern erschöpfte. Im 18. Jh. sind Autorinnen nicht mehr vielbestaunte Ausnahmeerscheinungen, sondern nehmen zahlenmäßig so sehr zu, daß die Forschung noch heute mit ihrer lexikalischen Erfassung beschäftigt ist. Freilich konnten nur wenige Autorinnen (hierin ihren männlichen Kollegen vergleichbar) von ihren Einnahmen leben – und wenn, dann nur, wenn sie Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack machten. Der Vorwurf des Dilettantismus und der Trivialität, der von der damaligen und heutigen Kritik den schreibenden Frauen gegenüber erhoben wurde, trifft ungeachtet der Herablassung, die darin zum Ausdruck kommen mag, einen wichtigen Kern: Tatsächlich fehlten den Frauen im allgemeinen die Bildungsvoraussetzungen, die psychische Konstitution und die materielle Ausstattung, die zur Durchsetzung auf dem sich ausbildenden literarischen Markt notwendig waren. Das gilt z. T. auch für die Frauen, die im Rahmen der romantischen Salonkultur zu Beginn des 19. Jhs. eine wichtige Rolle spielten. Auch wo sie den Männern an Bildung überlegen waren, scheuten sie sich, ihren Anspruch auf Autorschaft öffentlich zu vertreten. In den Salons und literarischen Zirkeln des späten 18. und frühen 19. Jhs. entstand eine ‚Frauenkultur‘, in der nicht nur neue literarische Formen, sondern auch neue Formen der Beziehung zwischen den Geschlechtern entstanden. Dabei waren die von den Frauen geprägten Salons Kristallisationspunkte für moderne Tendenzen und zugleich Fluchtpunkte für die nach Revolution und bürgerlicher Umwälzung desillusionierte Intelligenz.

Die Entstehung einer eigenen Frauenbewegung im Umfeld der revolutionären Bewegungen der Vormärz-Zeit schuf dann auch in Deutschland den Rückhalt für die Herausbildung einer kämpferischen Emanzipationsliteratur und führte zu den Ent-

würfen der ‚Neuen Frau‘, die durch den 1. Weltkrieg kurzzeitig zurückgedrängt wurden, um in der Weimarer Republik in unterschiedlichen politischen und literarischen Kontexten radikalisiert und ausdifferenziert zu werden. Faschismus und Exil stellten dann einen Bruch dar, der sich für die schreibenden Frauen als noch folgenreicher erweisen sollte als für ihre männlichen Kollegen. Die Zerschlagung der Frauenkultur, die sich in einem über Jahrhunderte reichenden mühsamen, von Brüchen und Diskontinuitäten geprägten Prozeß herausgebildet hatte, erfolgte so gründlich, daß ein Anknüpfen an die emanzipatorischen Traditionen der Vorkriegszeit für schreibende Frauen nach 1945 nur mit großer Verzögerung möglich war. Erst durch die Studentenbewegung und die neu entstehende Frauenbewegung entwickelte sich in den 1970er Jahren jene Literatur, die emphatisch als *Frauenliteratur* bezeichnet wurde. Sie war so gründlich von ihren politischen und literarischen Traditionen abgeschnitten, daß diese erst in einem mühevollen Prozeß zurückerobert werden mußten.

Barbara Becker-Cantarino (Hg.): Die Frau von der Reformation zur Romantik. Bonn 1980. – Christa Bürger: Leben schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen. Stuttgart 1990. – Ch. B. (Hg.): Literatur und Leben. Stationen weiblichen Schreibens im 20. Jh. Stuttgart 1996. – Godele von der Decken: Emanzipation auf Abwegen. Frauenkultur und Frauenliteratur im Umkreis des Nationalsozialismus. Frankfurt 1988. – Peter Dinzelbacher, Dieter Bauer (Hg.): Frauenmystik im Mittelalter. Ostfildern 1985. – Frauen im Exil. Internationales Jb. der Exilgesellschaft. Bd. 10. München 1993. – Ruth-Esther Geiger, Sigrid Weigel (Hg.): Sind das noch Damen? Vom gelehrten Frauenzimmer-Journal zum feministischen Journalismus. München 1981. – Marlies Gerhardt: Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde. Darmstadt, Neuwied 1986. – Elisabeth Gössmann (Hg.): Das wohlgelahrte Frauenzimmer. München 1984. – Deborah Hertz: Die jüdischen Salons im alten Berlin. Frankfurt 1991. – Dagmar von Hoff: Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800. Opladen 1989. – Eva Kammler: Zwischen Professionalisierung und Dilettantismus. Romane und ihre Autorinnen um 1800. Opladen 1992. – Susanne Kord: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen

im 18. und 19. Jh. Stuttgart 1992. – S. K.: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900. Stuttgart, Weimar 1996. – Renate Kroll, Silke Wehmer (Hg.): Bibliographie der deutschsprachigen Frauenliteratur. Pfaffenhofen 1995. – Irmela von der Lühe (Hg.): Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jhs. Berlin 1982. – Bea Lundt: Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. München 1991. – Helga Meise: Die Unschuld und ihre Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jh. Berlin u. a. 1983. – Helga Möbius: Die Frau im Barock. Stuttgart u. a. 1982. – Renate Möhrmann: Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der 48er Revolution. Stuttgart 1977. – Ulrike Prokop: Die Illusion vom großen Paar. 2 Bde. Frankfurt 1991. – Elsbeth Pulver, Sybille Dallach: Zwischenzeiten. Schriftstellerinnen der deutschsprachigen Schweiz. Zürich 1985. – Anita Runge, Liselotte Steinbrügge (Hg.): Die Frau im Dialog. Studien zur Theorie und Geschichte des Briefes. Stuttgart 1991. – Hannelore Sachs: Die Frau in der Renaissance. Wien, München 1971. – Heide Soltau: Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der 20er Jahre. Frankfurt 1984. – Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hg.): Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption. Berlin, Hamburg 1989. – Anne Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit. Stuttgart 1993. – Petra Wilhelmy: Der Berliner Salon im 19. Jh. (1790–1914). Berlin, New York 1989. – Heide Wunder, Christina Vanja (Hg.): Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit. Frankfurt 1991.

ForschG: Die Erforschung der ‚Frauenliteratur‘ unterscheidet sich in ihrer Orientierung seit den 1970er Jahren grundlegend von älteren Untersuchungen zur ‚Frauendichtung‘. Die Suche nach verschollenen Autorinnen und verschütteten Traditionslinien hat sich nicht nur intensiviert, sondern es ist im Rahmen der Wiederentdeckung und Neubewertung von Autorinnen und ihrer Werke auch zu einer Korrektur des herrschenden Kanons, zur Erweiterung des Literaturbegriffs und zu einer Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen und Methoden der Literaturwissenschaft gekommen. Nach eher tastenden Anfängen, die sich in Titelformulierungen wie „Gestaltet und gestaltend“ (1979), „Heldin und Autorin“ (1980), „Die verborgene Frau“

(1983) niederschlugen, steuerte die Diskussion sehr schnell auf die Frage zu, ob und wenn ja, wie sich die literarische Produktion von Frauen von der von Männern unterscheidet bzw. unterscheiden lasse.

Durch die Rezeption angloamerikanischer Arbeiten (Showalter, Gilbert/Gubar), die Aufnahme der amerikanischen gender-Diskussion (↗ *Gender studies*) und der französischen Ansätze zur ‚écriture féminine‘ (Irigaray, Cixous, Kristeva), die Auseinandersetzung mit Psychoanalyse und Poststrukturalismus (Lacan, Foucault, Derrida) und die interdisziplinäre Öffnung zur Geschichte, Philosophie und Kunstgeschichte hin erweiterte und komplizierte sich die Frage nach einer ‚weiblichen Ästhetik‘. Neben eher rekonstruierenden Arbeiten, die dem Projekt einer ‚Frauen-Literatur-Geschichte‘ emphatisch oder auch kritisch modifizierend zuarbeiten, stehen dekonstruktivistisch verfahrenende Arbeiten, die durch die Infragestellung autonomer Subjektkonzeptionen die festen Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ unterlaufen.

Lit: Lexika: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Dichterinnen vom 16. Jh. bis zur Gegenwart. Frankfurt 1980. – G. B.-G. u. a.: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800–1945. München 1986. – Elisabeth Friedrichs: Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jhs. Stuttgart 1981. – Jean M. Woods, Maria Fürstenwald: Schriftstellerinnen, Künstlerinnen und gelehrte Frauen des deutschen Barock. Stuttgart 1984.

Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht [1951]. Reinbek 1976. – Barbara Becker-Cantarino: Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500–1800). Stuttgart 1987. – Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt 1979. – Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. 2 Bde. München 1988. – Marianne Burkhard (Hg.): Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Amsterdam 1980. – Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995. – Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt 1991. – J. B.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995. – Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Stuttgart 1985. – Barbara Hahn: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen.

Frankfurt 1991. – Renate Hof: Die Grammatik der Geschlechter. Frankfurt 1994. – Wolfgang Paulsen (Hg.): Die Frau als Heldin und Autorin. Bern, München 1979. – Querelles. Jb. f. Frauenforschung. 1996 ff. – Ina Schabert, Barbara Schaff (Hg.): Autorschaft, Genus und Genie in der Zeit um 1800. Berlin 1994. – Barbara Schaeffer-Hegel, Brigitte Wartmann (Hg.): Mythos Frau. Berlin 21984. – Ingeborg Weber: Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus. Weibliche Ästhetik. Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt 1994. – Inge Stephan, Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Berlin 1983. – Birgit Wägenbauer: Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin 1996. – Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen-Hiddingsel 1987.

Inge Stephan

Freie Rhythmen

Reimlose Verse unterschiedlicher Länge mit freier Hebungs- und Senkungszahl.

Expl: Freie Rhythmen sind reimlose Verse ohne einheitliche metrische Bindung und feste strophische Ordnung, die sich in freier Variation auf antike bzw. antikisierende Versmaße (vor allem ↗ *Oden*-Maße) beziehen und einzelne Versfüße – oft von Vers zu Vers wechselnd – neu kombinieren. Gedichte in Freien Rhythmen sind durch hymnischen Stil gekennzeichnet. Die Orientierung an klassischen Versmaßen und der hohe Stil unterscheiden Freie Rhythmen von ↗ *Freien Versen*.

WortG: Das Syntagma *Freie Rhythmen* (fast ausschließlich in pluralischer Verwendung) ist analog zu frz. *vers libre* gebildet und wird in Deutschland seit der 2. Hälfte des 19. Jhs. verwendet, zunächst ohne Bedeutungsunterschied zu *Freie Verse*. Das Adjektiv *freirhythmisch* ist eine jüngere Bildung des 20. Jhs.

BegrG: Die anfängliche Irritation über Klopstocks verstechnische Neuerung freirhythmischer Gedichte spiegelt sich in dem Bemühen seiner Zeitgenossen, die bislang unbekanntenen Formen im Rückgriff auf be-

kannte Begriffe zu beschreiben. Klopstock selbst nannte seine Gedichte in Freien Rhythmen *Dithyramben* bzw. bezeichnete sie (in der Erläuterung zu seinem Gedicht ‚Genesung‘) als „Oden, welche in jeder Strophe das Silbenmaß verändern“. Lessing betonte die vermeintliche Nähe zur Prosa und verwandte in seinem 51. ‚Literaturbrief‘ die Umschreibungen *prosaisches Silbenmaß* und *Quasimetrum*. Goethe bezeichnete seine ersten Gedichte in Freien Rhythmen als *Oden*, später wählte er die Bezeichnung *Hymnen und Dithyramben*; Hölderlin nannte seine freirhythmischen Gedichte *Gesänge*. Die Beliebtheit Freier Rhythmen in der Epoche des Sturm und Drang veranlaßte die spätere Klassifizierung als ‚Genievers‘. Daneben wurden Freie Rhythmen auch als *eigenrhythmische Verse* (Beißner) oder als *freie, eigengesetzliche Rhythmen* (Storz) bezeichnet.

Friedrich Beißner: Vom Baugesetz der vaterländischen Gesänge. In: F. B.: Hölderlin. Reden und Aufsätze. Köln, Wien 21969, S. 14–161. – Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden. Hg. von Franz Muncker und J. Pawel. Bd. 1. Stuttgart 1889. – Gerhard Storz: Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Stuttgart 1970.

SachG: Freie Rhythmen wurden von Klopstock in die deutsche Verssprache eingeführt. Diese folgenreiche Neuerung steht in engem Zusammenhang mit seiner Oden-dichtung, die in Nachahmung antiker Vorbilder bereits weder Reim noch strenge Alternation kannte. Klopstocks seit 1754 entstandene hymnisch-enthusiastische Gedichte verzichteten darüber hinaus auf eine vorgegebene metrische Ordnung und auf einheitliche strophische Gliederung, so daß die Gestalt einzelner Verse und Versgruppen nicht mehr vorhersagbar ist. Klopstock selbst verwies auf das Vorbild Pindars, daneben gaben auch die biblische Psalmen-dichtung und die Prosa des vermeintlichen Ossian Beispiele für die flexible Rhythmisierung der dichterischen Sprache. Die freirhythmischen Hymnen des jungen Goethe sind insgesamt gleichmäßiger als diejenigen Klopstocks gebaut; zwei- und dreihebige Verse überwiegen. Klopstocks Freie Rhythmen sind häufig nachträglich (d. h. bei Überarbeitung für die Oden-Ausgabe von

1771) in vierzeilige Versgruppen unterteilt, Hölderlins Gedichte in Freien Rhythmen (die sogenannten ‚Späten Hymnen‘) haben in Anlehnung an Pindar überwiegend triadischen Bau. Im 19. und 20. Jh. finden sich Freie Rhythmen u. a. bei Nietzsche (‚Dionysos-Dithyramben‘) und Rilke (‚Duineser Elegien‘); bei Novalis (‚Hymnen an die Nacht‘), Heine (‚Nordseebilder‘) und Mörike (‚Peregrina‘) ist der hymnische Ton schwächer ausgeprägt. Die zunehmende Annäherung Freier Rhythmen an einen prosanahen Ton kennzeichnet den fließenden Übergang zu Freien Versen, die in der Dichtung des 20. Jhs. überwiegen.

ForschG: Seit ihrer Einführung in der Mitte des 18. Jhs. sind vor allem die formalen Neuerungen der Freien Rhythmen Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. Kontrovers war unter Klopstocks Zeitgenossen die Klassifizierung Freier Rhythmen als Lyrik (z. B. Herder) oder als Prosa (z. B. Lessing); diese Diskussion wurde bis ins 20. Jh. weitergeführt. Vor allem die ältere Forschung bemühte sich um eine historische Erklärung der Entstehung Freier Rhythmen und versuchte, ihre Herkunft aus bekannten Formen hauptsächlich antiker oder biblischer Poesie abzuleiten. Jünger ist der Versuch, die Genese Freier Rhythmen mit gesellschaftlichen Veränderungen in Verbindung zu bringen und in ihnen eine kritische Haltung gegenüber absolutistischer Ordnung gespiegelt zu sehen (Breuer). Einen weiteren Schwerpunkt der Beschäftigung mit Freien Rhythmen bilden detaillierte metrische und rhythmische Untersuchungen zum Werk einzelner Autoren. Die vereinzelt Versuche, für bestimmte Gedichte in Freien Rhythmen ein einheitliches Metrum zu rekonstruieren, übersehen gerade das Charakteristische dieser Versart (z. B. Borchardts Analyse von Hölderlins ‚Hälfte des Lebens‘ als „Skizze zu einer Ode“). Angesichts der im Laufe des 20. Jhs. stark zunehmenden Zahl von reimlosen Gedichten, die sich weder an klassischen Maßen orientieren noch hymnisch gestimmt sind, wurde die Unterscheidung von Freien Rhythmen, Freien Versen und rhythmischer Prosa entwickelt (↗ *Prosagedicht*).

Rudolf Borchardt: Ewiger Vorrat deutscher Poesie. München 1926. – Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München ²1991. – Johann Gottfried Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur. In: J. G. H.: Sämmtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. 1. Berlin 1877, S. 139–240.

Lit: Leif Ludwig Albertsen: Die freien Rhythmen. Aarhus 1971. – Louis Benoist-Hanappier: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Halle 1905. – Ernst Busch: Stiltypen der deutschen freirhythmischen Hymne aus dem religiösen Erleben. Frankfurt 1934. – August Closs: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Bern 1947. – Ernst Elster: Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines. In: Euphorion 25 (1924), S. 63–86. – Horst Enders: Stil und Rhythmus. Studien zum freien Rhythmus bei Goethe. Marburg 1962. – Adolf Goldbeck-Loewe: Zur Geschichte der freien Verse in der Deutschen Dichtung. Kiel 1891. – Karin M. Kohl: Rhetoric, the Bible, and the origins of free verse. Berlin, New York 1990. – Eduard Lachmann: Hölderlins Hymnen in freien Strophen. Frankfurt 1937. – Bert Nagel: Der freie Vers in der modernen Dichtung. Göppingen 1989. – Christian Wagenknecht: Deutsche Metrik. München ³1993, S. 92–98.

Sabine Doering

Freie Verse

Versrede ohne metrische Regelung.

Expl: (1) Verse entweder ganz ohne oder wenigstens ohne durchgehende fuß- und reimmetrische Bindung und Strophenmaß. Zwei andere Bedeutungen des Begriffs, die verwandte Phänomene bezeichnen, haben sich nicht durchsetzen können: (2) Freie Verse als ‚Madrigalverse‘, also als gereimte, meist trochäische oder jambische Verse von unterschiedlicher Länge und Hebungsanzahl (↗ *Madrigal*); (3) Freie Verse als ↗ *Freie Rhythmen*.

WortG: Der dt. Ausdruck *Freie Verse* ist eine Übersetzung des frz. *vers libres*, wie er vor allem im letzten Drittel des 19. Jhs. von den Symbolisten (etwa Gustave Kahn in seinem Essay ‚Sur le vers libre‘) verwendet wurde. Er hat Entsprechungen in allen

wichtigen europäischen Literatursprachen (vgl. engl. *free verse*, span. *versos libres*, port. *versos livres*, ital. *versi liberi*). Im Deutschen ist der Ausdruck gegen Ende des 19. Jhs. aufgekommen, allerdings noch im Sinn von ‚Freie Rhythmen‘ (vgl. Goldbeck-Löwe); durchgesetzt hat er sich aber erst nach dem 2. Weltkrieg: Noch Kayser verwendet ihn in seiner ‚Geschichte des deutschen Verses‘ im Sinne von ‚Madrigalvers‘ (Kayser, 44).

Adolf Goldbeck-Löwe: Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Goethe. Diss. Kiel 1891. – Wolfgang Kayser: Geschichte des deutschen Verses. München 1960.

BegrG: Weitgehend gleichbedeutend mit ‚Freie Verse‘ sind vor allem bis zur Mitte des 20. Jhs. einige konkurrierende Ausdrücke zumeist von Autoren verwendet worden. So sprach Arno Holz in seinen poetologischen Schriften seit ‚Revolution der Lyrik‘ (1898/99) von „natürlichen“ oder „notwendigen Rhythmen“; Brecht von „reimloser Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“. Dementsprechend verwenden auch Metriker, wenn sie ‚Freie Verse‘ meinen, gelegentlich Ausdrücke wie „unregelmäßige Rhythmen mit freier Takt- und Zeilenfüllung“ (Schultz) oder „eigenrhythmische Lyrik“ (Birkenhauer). In anglistischen Untersuchungen ist gelegentlich auch vom „Freivers“ die Rede (Ern).

SachG: Der Begriff ‚Freie Verse‘ wird ausschließlich zur Beschreibung moderner Gedichte seit dem späten 19. Jh. verwendet. Das erste Werk der deutschen Literatur in Freien Versen ist der ‚Phantásus‘ von Arno Holz in der 2. Fassung (1898/99). Das Prinzip dieser durchweg ungereimten, nur dem natürlichen Wort- und Satzakzent der Prosa folgenden, insgesamt achsensymmetrisch angeordneten Verse hat ihr Autor auf die Formel „Rhythmik statt Metrik“ gebracht. Typisch für solche Freien Verse ist die Annäherung an die Prosa insbesondere der gesprochenen Sprache. In ihnen kommt der Pause eine wichtige Funktion zu (vgl. auch Deinert): rhythmisch als Mittel einer eigenen, d. h. nicht oder nicht nur syntaktisch motivierten Gliederung der Rede; semantisch als Mittel der Hervorhebung sinntra-

gender Wörter und der Pointierung. Das erklärte Gestaltungsprinzip freier Versgestaltung schon bei Holz ist die Einheit von Form und Inhalt, die eine Absage an jede (metrisch) schematische Form einschließt.

Freie Verse finden sich später vor allem im Umkreis der expressionistischen Lyrik, etwa bei Else Lasker-Schüler oder August Stramm. Neue Impulse hat die freie Versgestaltung dann bei Brecht erhalten, vor allem in seinen seit der 2. Hälfte der 20er Jahre und im Exil entstandenen Texten (wie den „Svendborger Gedichten“): etwa durch den Wechsel von langen und kurzen Zeilen oder die nicht selten a-syntaktische Segmentierung der Rede und die akzentuierende Platzierung von adversativen Konjunktionen am Versanfang oder -ende. Brechts Gedichte in Freien Versen sind auch formal zum Vorbild für spätere gesellschaftskritische Lyrik geworden, zumal die Hans Magnus Enzensbergers, Wolf Biermanns, Reiner Kunzes oder Erich Frieds. Eigene Wege ist dagegen Paul Celan gegangen, besonders mit seiner extremen, staccato-artig wirkenden Verkürzung der Zeilen, durch die das von Holz bis Brecht befolgte Prinzip der Annäherung an die gesprochene Sprache zugunsten einer neuen poetischen Künstlichkeit des Rhythmus weitgehend aufgegeben wurde.

ForschG: Die Freien Verse sind, als nicht mehr metrisch regulierte, von Metrikern lange Zeit (z. T. noch heute) mißachtet worden. Ihre historische Bedeutung ist zumeist in Arbeiten zur Geschichte der modernen Lyrik erkannt worden (Schultz, Lamping 1991 und 1993). Eine erste Typologie aus metrischer Sicht hat Wagenknecht versucht, indem er drei Arten der freien Versgestaltung unterschieden hat: einen Typus, der „frei an wechselnde Muster der herkömmlichen Versdichtung anknüpft“, im Unterschied zu den Freien Rhythmen aber nicht an antike Odenmaße; einen zweiten Typus, der durch unregelmäßige Rhythmisierungen gekennzeichnet ist; und einen dritten Typus, der nicht mehr an herkömmliche metrische Muster anknüpft und, als „Prosaische Lyrik“, folglich auch nicht mehr mit den Begriffen der Metrik zu beschreiben ist

(Wagenknecht, 101 f.). Im Anschluß an eine solche weiter differenzierbare Typologie ist die Überlegung angestellt worden, ob Freier Vers ein „Familienähnlichkeitsbegriff“ im Sinne Wittgensteins sei (Lamping 1991). – Differenzierte Kriterien für die Bewertung von Freien Versen sind bislang noch kaum entwickelt worden; wenig überzeugend bleibt eine pauschale, an einem konservativen Formbegriff orientierte Kritik des Freien Verses als eines Beispiels für „Verszerfall“ (Frey/Lorenz).

Lit: Klaus Birkenhauer: Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts. Tübingen 1971. – Wilhelm Deinert: ‚Ist das noch ein Vers?‘ Tractatus metrico-poeticus. Über den freien Vers und seine Abkömmlinge. In: Literaturwissenschaftliches Jb. 24 (1983), S. 317–334. – Lothar Ern: Freivers und Metrik. Diss. Freiburg i.Br. 1968. – Hans-Jost Frey, Otto Lorenz: Kritik des freien Verses. Heidelberg 1980. – Harald Fricke: Moderne Lyrik als Normabweichung. In: Lyrik – Erlebnis und Kritik. Hg. v. Lothar Jordan u. a. Frankfurt 1988, S. 171–185. – Rolf Kloepfer: Vers libre – Freie Dichtung. In: LiLi 3 (1971), S. 81–106. – Dieter Lamping: Zu den Anfängen von Brechts Lyrik in freien Versen. In: WW 40 (1990), S. 67–73. – D. L.: Moderne Lyrik. Göttingen 1991. – D. L.: Das lyrische Gedicht. Göttingen 21993, S. 180–196. – Hartwig Schultz: Vom Rhythmus der modernen Lyrik. München 1970. – Christian Wagenknecht: Deutsche Metrik. München 1981.

Dieter Lamping

Fruchtbringende Gesellschaft

↗ *Barock*

↗ *Literarische Gesellschaft*

Frühdruck ↗ Inkunabel

Frühe Neuzeit

Mehrere Literaturepochen überspannender Begriff aus der Allgemeinen Geschichte, etwa vom 16. bis gegen Ende des 18. Jhs.

Expl: Das Konzept ‚Frühe Neuzeit‘ (Frühneuzeit) umfaßt Prozesse längerer Dauer

zwischen zwei Wendezeiten: dem Beginn der ‚Neuzeit‘ am Ausgang des ‚Spätmittelalters‘ (mit unterschiedlicher, kontroverser Datierung zwischen dem 14. Jh. und um 1500) und der Industriellen bzw. der Französischen Revolution im späten 18. Jh., also den Prozeß der Konstituierung und Etablierung der Moderne. Unter Aspekten der Bildungsgeschichte und der literarischen Kultur hat man auch von einem humanistischen Zeitalter ‚von Petrarca bis Goethe‘ gesprochen (Cantimori). ‚Frühe Neuzeit‘ umfaßt die konventionellen Epochenkonstrukte (Renaissance-) \nearrow *Humanismus*₂, \nearrow *Reformation*, \nearrow *Gegenreformation* und ‚Konfessionalismus‘, \nearrow *Barock* und \nearrow *Aufklärung* weiterhin. Sie werden von dem übergreifenden Konzept nicht entwertet oder aufgelöst, wohl aber durch die Identifizierung durchlaufender Entwicklungen enger miteinander verbunden. Dient ‚Frühe Neuzeit‘ zur Binnengliederung von ‚Neuzeit‘, so lassen sich die älteren Epochenbegriffe ihrerseits zur internen Gliederung der Frühen Neuzeit verwenden. Annähernd synonym, jedoch seltener sind Bezeichnungen wie *Alteuropa*, *Protoneuzeit* und *Frühmoderne*.

WortG: In der Allgemeinen Geschichte ist die Prägung etwa seit den späten 1950er Jahren geläufig; sie ist als Bezeichnung für eine Makroepoche auch der Literaturgeschichte jedoch erst seit den 70er und 80er Jahren fest etabliert. Da in diesem Fall die Ausdifferenzierung einer spezifisch literaturhistorischen Semantik noch nicht weit gediehen ist, kann literaturwissenschaftlich von *Früher Neuzeit* selten gesprochen werden, ohne auf angrenzende Sachgebiete Bezug zu nehmen.

BegrG: Als Konzept der Allgemeinen Geschichte wirkt ‚Frühe Neuzeit‘ kritisch-problematisierend nach drei Richtungen: (1) gegenüber der konventionellen Epochentrias, besonders dem Verhältnis zwischen ‚Mittelalter‘ und ‚Neuzeit‘, (2) indem es die epochentheoretische Aufmerksamkeit vor allem auf den Anfang, auf die Wende zur ‚Neuzeit‘ konzentriert, (3) im Aufwerfen von Fragen nach weiterer Binnengliederung

und der Akzentuierung einzelner Teilepochen bzw. Jahrhunderte.

(1) Der Begriff der Neuzeit ist das Ergebnis schon der frühhumanistischen Kritik an der sogenannten Scholastik und der Kultur der voraufgegangenen Jahrhunderte, unter deren dogmatischer Herrschaft der lebendige Geist der Antike ins Dunkel des Vergessens geraten sei, wie Petrarca klagte (Koenigsberger, 9). Die ‚neue Zeit‘ der Renaissance und der studia humanitatis beansprucht, die Antike wieder in das ihr gebührende strahlende Licht zu setzen und mit der ‚Barbarei‘ des ‚mittleren Zeitalters‘ (medium aevum) ein Ende zu machen. Dieses bildungs- und traditionskritische Schema wird in Deutschland erst im späten 17. Jh. zu der universalgeschichtlichen Epochentrias (Mieck, 357), die die alte Periodisierung nach ‚Weltaltern‘ oder einer Gottes Ratschluß gehorchenden Abfolge von ‚Reichen‘ (translatio imperii – nach der maßgeblichen Quelle in der Deutung des Traumes Nebukadnezars im Buch Daniel des AT) vollends ablöst. Bahnbrechend („so beiläufig wie erfolgreich“: Koselleck, 275) ist Christoph Cellarius in Halle (1683). Oestreich (325) verweist auf Lipsius (die umfassenden Belege bei Koselleck).

(2) Verschiedene Interessenperspektiven der historischen Forschung führten zu Vorschlägen zur Epochenbezeichnung, von denen Gerhards *Alteuropa* der früheste ist (1956/1962). Angeregt von Braudel (Schule der ‚Annales‘; \nearrow *Mentalitätsgeschichte*) und dem Konstrukt einer ‚Renaissance of the twelfth century‘ (ausgehend von Ch. H. Haskins, 1927), verlegt Gerhard die europäische ‚Zeitwende‘ ins 12. Jh.: „Vor dem elften Jahrhundert sollte man nicht von einer Geschichte Europas sprechen“ (Gerhard, 44). Der Name *Alteuropa* in der Bedeutung Gerhards hat sich kaum durchgesetzt. In theorie- und systemgeschichtlichem Zusammenhang wird er von Luhmann häufig verwendet, jedoch meist ohne terminologischen Anspruch; ‚alteuropäisch‘ meint hier subjektphilosophische Problemformulierungen, die der Umstellung auf Systemtheorie vorausliegen, was den Begriff bis in die Gegenwart (auch polemisch oder ironisch) verwendbar macht. Ebenfalls aus

sozialgeschichtlicher Sicht kommen Hassinger und Brunner zu ähnlichen Ergebnissen wie Gerhard. Aus der Perspektive der Struktur-, Ideen- und Verfassungsgeschichte spricht Oestreich (1969) von ‚Frühmoderne‘ und meint besonders die neuzeitliche Vorgeschichte des ‚modernen Staates‘ vor der Wende um 1789/1800. Stärker der politischen und dynastischen Geschichte verpflichtet sind Konzepte der ‚Early Modern History‘ bei Koenigsberger oder M. Hughes (1992: 1477–1806), während Zinn mit wirtschafts- und technikgeschichtlichen Begründungen die Wende zur Neuzeit im „chaotischen 14. Jh.“ ansetzt, der Zeit der Agrarkrisen, der großen Pest und der Feuerwaffeninnovation. Demnach liegen dem Zeitalter der Entdeckungen und der europäischen Welthegemonie Verelendung und Brutalisierung zugrunde.

(3) Gemeinsam ist diesen Konstrukten die Verkleinerung der Differenz zwischen ‚Mittelalter‘ und ‚Reformation‘ bzw. ‚Renaissance‘, im Gegensatz zu den lange bestimmenden Interpretationen von J. Burckhardt (1860) und noch Dilthey (‚Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation‘). Auch wenn das 16. Jh. weiter als entscheidend gilt (z. B. Hassinger), gibt es nun sowohl alternative Schwerpunktsetzungen im 14. (Zinn) oder im 17. Jh. (Kamlah) wie auch Annahmen des Beginns und Endes der Periode lange zuvor und lange danach. Diejenigen Konzepte von ‚Früher Neuzeit‘, die bei der kulturellen Modernisierung ansetzen (Religion, Politik, Recht, Wissenschaften, Bildung), haben sich seit Troeltsch (1906) von der Identifikation mit dem Begriff der ‚Neuen Zeit‘, wie er im 16. Jh selbst verstanden wurde, gelöst. Zur Philosophie vgl. Borkenau und Abel, der der These nahesteht, daß zwischen ‚Mittelalter‘ und Renaissance-Humanismus ein pseudomorphes Verhältnis bestehe, das „für das letztliche Scheitern von Humanismus und Renaissance verantwortlich ist“ (Abel, 9); epistemologisch Reiss in der Nachfolge Foucaults.

Christoph Cellarius: *Historia universalis, brevier ac perspicue exposita, in antiquam et medii aevi ac novam divisa* [1683]. Jena 31704–1708. – Wil-

helm Dilthey: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Leipzig, Berlin 1914. – Ernst Troeltsch: *Die Bedeutung des Protestantismus für die moderne Welt*. München 1906.

SachG: Zu den literarischen Richtungen wird auf die Epochenartikel ↗ *Humanismus*₂, ↗ *Reformation*, ↗ *Gegenreformation*, ↗ *Barock*, ↗ *Aufklärung* verwiesen.

ForschG: Die Begründung und materiale Ausstattung eines Konzepts ‚Frühe Neuzeit‘ von kulturellen Prozessen her ist eine periodologische Aufgabe, die die Literaturwissenschaft noch zu lösen hat. Dazu sind positive sachhaltige Bestimmungen notwendig; die bloße Kritik älterer Ansätze (wie etwa Skalweit) reicht nicht aus. Zu früheren Konzepten gehört der Vorschlag Cantimoris, von einer ‚età umanistica‘ von Petrarca bis Goethe oder von Cola di Rienzo bis zu Saint-Just zu sprechen. Der rhetorisch-imitatorischen Oberschichtenkultur mit ihren relativ konstanten Kategorien und Mustern und ihrer festen Bindung an die Antike (Curtius, Schlaffer) kommt das Epochenkonzept ‚Frühe Neuzeit‘ sehr entgegen. Die Frage nach der Wende zur Neuzeit läßt sich hier suspendieren zugunsten der Betrachtung einer langen Periode der Reorganisation und später des Auslaufens und Zerbrechens eines mehr als tausendjährigen literarisch-kulturellen Paradigmas vermutlich gegen 1800 (hier fehlt jede gründliche Forschung). Kemper (11 ff.) hat sich eingehender mit kategorialen Problemen einer literaturgeschichtlichen Konzipierung und internen Periodisierung der Frühen Neuzeit auseinandergesetzt. Gegen zahlreiche Einwände und Komplikationen (u. a. Blumenberg 1966, 1974; ein Überblick bei Zabel) soll ‚Säkularisierung‘ (‚Verweltlichung‘) als zentrale Prozeßkategorie, ‚Grundvorgang‘ der Frühen Neuzeit gelten, jedoch ausdrücklich ohne ontologische Fixierung und ohne das Telos der Gesamtepoche zu sein. Die vorgeschlagene Binnengliederung (Reformationszeit, Konfessionalismus, Aufklärung) enthält den Renaissance-Humanismus nicht als konstitutiv für die Epoche. Ebenso wird *Barock* als Epochenbezeichnung aufgegeben, während *Barock-Mystik* und *Barock-Humanismus* „zwei entgegenge-

setzte Strömungen“ benennen, die das Konfessionelle Zeitalter begleiten (Kemper, 34). Diese komplexe ‚Kräftekonstellation‘ setzt mit der lutherischen Reformation eine ebenso scharfe wie konventionelle Zäsur am Beginn und sucht vor allem die Binnenstruktur den Verhältnissen in Deutschland anzupassen. Das ist nicht nur von Vorteil, da auf diese Weise gemeineuropäische Traditionen wie der ‚Späthumanismus‘ deutlich zurücktreten.

Ein anderer Nachteil dieses Konzepts ist es, daß es nicht tief genug ansetzt. Bis zum Erweis des Gegenteils ist es sinnvoller, Frühe Neuzeit als Teil (und take-off) des Prozesses funktionaler Systemdifferenzierung zu bestimmen (Luhmann 1980, 1981, 1989). Auch Webers These vom Rationalisierungsprozeß der Moderne (‚Die protestantische Ethik‘ 1904/06; Schluchter), die Kemper nicht einbezieht, kann dem differenzierungsgeschichtlichen Rekonstruktionsskizzen integriert werden. Säkularisierung oder auch Sozialdisziplinierung (Oestreich 1969, 179ff; 1980, Einl.) sind deutlich einzelne Momente daran. Dies gilt ebenso für Lyotards Beobachtung, daß die Moderne zusammen mit der Subjektphilosophie eine grundsätzliche Problematisierung des Wirklichkeitsbegriffs bringe (Lyotard 1987/1991, 42). Benjamins dialektisch konzipierte Theorie einer unabgeholtenen Moderne (Garber) müßte in Kategorien der Differenzierungsgeschichte übersetzt werden. Mit dem Konzept des Zivilisationsprozesses (Elias 1939/1976) schließlich liegt eine weitere analytische Perspektive vor, die trotz höherer Selektivität (Schwerpunkt ‚weltliche Oberschichten‘ besonders in Frankreich, fehlende Thematisierung der Religion) das Konstrukt ‚Frühe Neuzeit‘ mit konstituieren könnte.

Es gibt noch keine Forschungsgeschichte unter den Vorgaben eines auch material explizierten Konzepts von Früher Neuzeit, und zu den Eigenarten einer Literaturgeschichte der Frühen Neuzeit wird es gehören, daß von ‚Literatur‘ als einem eigenständigen Sachbereich nicht gehandelt werden kann. Deshalb wird eine materiale Literaturgeschichte in Themen und Problemge-

schichten wie die folgenden integriert sein müssen:

(1) in den Prozeß einer in Schüben fortschreitenden Pluralisierung, dafür bezeichnend z. B. bei Erasmus die Trennung von (rationaler) philologischer Kritik und theologischer, am Glauben orientierter Bibel-exegese sowie das Wort des Albericus Gentilis (1588): „Silete, Theologi, in munere alieno“ (zitiert nach Oestreich 1969, 190), d. h. die Vervielfältigung von normativen Zentren, z. B. Kulturen, Nationen, Chronologien, Historien, Normen der Produktion und der Beurteilung, einsetzend mit der Reformation, bis zu Herders durch ‚Humanität‘ noch begrenztem Relativismus. Dazu gehört die gegenläufige Tendenz zu neuzeitlicher Universalisierung und Vereinheitlichung, zu der auch gelegentliche Entdifferenzierungs-Schübe zu zählen sind;

(2) in die Folgen der Umstellung von der Universaltopik auf ‚Subjektphilosophie‘ (Schmidt-Biggemann);

(3) in den Strukturwandel kultureller (unter anderem ‚literarischer‘) Produktion und Rezeption und der gesamten Konfiguration ihrer Bezugsgrößen: Imitatio vs. geniale Schöpfung, Autor, Werk, Medien, Publikum, Diskurse der Produktions- und Überlieferungskontrolle (Zensur, Kritik, Philologie, Literaturgeschichte; vgl. Jau-mann);

(4) in die Problemgeschichte der ↗ *Querelle*, d. h. des die ganze Tradition bis zum Ausgang der Frühen Neuzeit durchziehenden Vorzugstreits zwischen den ‚alten‘ oder/und den ‚neuen‘ Mustern.

Lit: Günter Abel: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Berlin u. a. 1978. – Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928. – Hans Blumenberg: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Frankfurt 1974. – Franz Borkenau: Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild [Paris 1934]. Repr. Darmstadt 1971. – Otto Brunner: Adeliges Landleben und europäischer Geist. Salzburg 1949. – O. B.: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen 1968. – Delio Cantimori: La periodizzazione dell’età del Rinascimento nella storia d’Italia e in quella d’Europa. In: X. Congresso Internazionale di scienze storiche. Florenz 1955. Bd. 4, S. 307–334. – Curtius. – Norbert Elias: Über

den Prozeß der Zivilisation. 2 Bde. [Basel 1939]. Frankfurt ²1976. – Klaus Garber: Barock und Moderne im Werk Benjamins. In: Rowohlt Literaturmagazin 29 (1992), S. 28–46. – Dietrich Gerhard: Zum Problem der Periodisierung der europäischen Geschichte [1956]. In: D. G.: Alte und neue Welt in vergleichender Geschichtsbeachtung. Göttingen 1962, S. 40–56. – Hans Ulrich Gumbrecht: Modern, Modernität, Moderne. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Hg. v. Otto Brunner u. a. Bd. 4. Stuttgart 1978, S. 93–131. – Erich Hassinger: Die weltgeschichtliche Stellung des 16. Jhs. In: GWU 2 (1951), S. 705–718. – E. H.: Das Werden des neuzeitlichen Europa 1300–1600. Braunschweig 1959. – Michael Hughes: Early modern Germany. 1477–1806. Philadelphia 1992. – Herbert Jaumann: Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius. Leiden 1995. – Wilhelm Kamlah: ‚Zeitalter‘ überhaupt, ‚Neuzeit‘ und ‚Frühzeit‘. In: Saeculum 8 (1957), S. 313–332. – Hans-Georg Kemper: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 1: Epochen- und Gattungsprobleme, Reformationszeit. Tübingen 1987. – Helmut Georg Koenigsberger: Early modern Europe 1500–1789. London, New York 1987. – Reinhart Koselleck: ‚Neuzeit‘. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe. In: Studien zum Beginn der modernen Welt. Hg. v. R. K. Stuttgart 1977, S. 264–299. – Niklas Luhmann: Gesellschaftsstruktur und Semantik. 3 Bde. Frankfurt 1980, 1981, 1989. – Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? [1986]. In: Postmoderne und Dekonstruktion. Hg. v. Peter Engelmann. Stuttgart 1991, S. 33–48. – Ilja Mieck: Periodisierung und Terminologie der Frühen Neuzeit. In: GWU 19 (1968), S. 357–373. – Gerhard Oestreich: Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Berlin 1969. – G. O.: Strukturprobleme der frühen Neuzeit. Berlin 1980. – Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. 2 Bde. Opladen 1993. – Timothy Reiss: The discourse of modernism. Ithaca, London 1982. – Heinz Schlaffer: Poesie und Wissen. Frankfurt 1990. – Wolfgang Schluchter: Die Entwicklung des okzidentalen Rationalismus. Tübingen 1979. – Wilhelm Schmidt-Biggemann: Topica universalis. Hamburg 1983. – Stephan Skalweit: Der Beginn der Neuzeit. Darmstadt 1982. – Rudolf Vierhaus (Hg.): Frühe Neuzeit – frühe Moderne? Göttingen 1992. – Max Weber: Die protestantische Ethik. Bd. 1. Hg. v. Johannes Winkelmann. München, Hamburg 1969. – Hermann Zabel: Säkularisation, Säkularisierung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Hg. v. Otto Brunner u. a. Bd. 5. Stuttgart 1984, S. 789–829. –

Karl Georg Zinn: Kanonen und Pest. Über die Ursprünge der Neuzeit im 14. u. 15. Jahrhundert. Opladen 1989.

Herbert Jaumann

Frühmittelhochdeutsche Literatur

Die deutsche Literatur im Zeitraum von ca. 1060 bis ca. 1160 mit Ausläufern bis ca. 1180.

Expl: Epoche der deutschen Literaturgeschichte, die durch relativ klare Grenzen bestimmt und erstmals dadurch charakterisiert ist, daß ihre Texte zumindest Ansätze einer inneren Entwicklung zeigen. Der Anfang ist einerseits markiert durch die relativ sichere und genaue Datierung einiger Texte in die Zeit um 1060 oder bald danach (Williram von Ebersberg, ‚Ezzolied‘, ‚Anno-lied‘), andererseits durch den Umstand, daß deutschsprachige Literatur in der Zeit zwischen der Wende vom 9. zum 10. Jh. und dem letzten Drittel des 11. Jhs. so gut wie nicht mehr überliefert und aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht neu entstanden ist.

Weniger klar ist die Grenze der Epoche an ihrem Ende, weil sich Kontinuitäten und Entwicklungstendenzen beobachten lassen, die in die nächste Epoche hineinreichen. Dennoch sind die Kontraste zur neuen Literatur der Stauferzeit und des höfischen Hochmittelalters deutlich genug: auf dem Gebiet der Überlieferungsgeschichte, der Literatursprache, der literarischen Formen und Gattungen, der Themen, Inhalte und der Ideologie sowie im Hinblick auf Autoren und Rezipienten.

WortG/BegrG: ‚Frühmittelhochdeutsch‘ ist aus der Sprachgeschichtsschreibung auf die literaturgeschichtliche Epoche übertragen (seit Erscheinen des einschlägigen Bandes der Literaturgeschichte von G. Ehrismann 1922 in der Fachsprache etabliert). Es handelt sich bereits in der Sprachgeschichtsschreibung um einen Verlegenheitsausdruck, der das Wesen der bezeichneten Sache nicht trifft. Scherer hatte noch ganz un-

spezifisch von ‚Geistlichen Poeten der deutschen Kaiserzeit‘ (1874/1875) und von der ‚Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jh.‘ (1875) gesprochen. Im Anschluß an die Forschung zu den Reformbewegungen des benediktinischen Mönchtums vom 10. bis 12. Jh. wurden als Benennungen für die Epoche *cluniazensisch*, *hirsauisch* u. ä. üblich. Durch Hugo Kuhn wurde jedoch klar, daß die monastischen Reformen, insbesondere die Clunys, keinen maßgeblichen Einfluß auf die frühmhd. Literatur hatten. Doch suchte Kuhn mit neuer, sowohl sprach- als auch literarhistorisch-begrifflicher Füllung programmatisch die Beibehaltung des Terminus *Frühmittelhochdeutsche Literatur* zu rechtfertigen (Kuhn 1969, 148 u. 151).

SachG: Geprägt wird das Profil der Epoche durch folgende Faktoren:

(1) Ein großer Teil der Texte ist nur unikal tradiert, und gut die Hälfte der gesamten Überlieferung ist in wenigen, teils untereinander verwandten, programmatisch angelegten Sammelhandschriften aufgezeichnet. Die Wiener (W), Millstätter (M) und Vorauer (V) Handschrift (letztes Viertel 12. Jh. und Anfang 13. Jh.) zeigen in steigendem Maß ein rückblickend nivellierendes Bewußtsein der Sammler, das die Einheit der zu Ende gehenden Epoche gegenüber den neuen literarischen Strömungen hervortreten läßt, aber innere Vielfalt und Entwicklungstendenzen verwischt bzw. ausblendet. Daneben gibt es sowohl anders strukturierte Sammelhandschriften als auch Einzelüberlieferung, später auch rein deutsche Werk- und Autorœvrehandschriften (‚Kaiserchronik‘, ‚Rolandslied‘, ‚König Rother‘). Zu Anfang des 13. Jhs. reißt die Überlieferung weitgehend ab, von wenigen Texten abgesehen.

(2) Die Literatursprache der Epoche ist in der Syntax überwiegend durch parataktische Fügungen charakterisiert (frühes Gegenbeispiel in der Prosa: Williram; in Versen: ‚Annohed‘). Obwohl die Entwicklung im ganzen von der Para- zur Hypotaxe verläuft, ist im Einzelfall immer mit bewußter Gestaltung oder sprachlichem Unvermögen zu rechnen. Der sprachliche Ausdruck ist

durch Formelhaftigkeit gekennzeichnet (↗ *Formel*₂). Sie hat ihre Wurzeln teils in der volkssprachig-mündlichen Tradition poetischer wie alltags- oder fachsprachlicher Idiome, teils handelt es sich um eine neue Formelhaftigkeit, hinter der geistliche Denkformen und die lat. Kirchensprache stehen. Eine epochentypische Stilerscheinung stellen die lateinischen Einsprengsel in vielen frühmhd. Texten dar.

(3) Grundmodell des Verses ist eine stichische, entstehungsgeschichtlich umstrittene Einheit, die sich syntaktisch als zäsurierter Langvers mit Binnenreim, metrisch als Reimpaar aus zwei vierhebigen Kurzversen bezeichnen läßt. Strophische Formen wie in der lyrischen oder heldenepischen Dichtung des Hochmittelalters gibt es nicht – abgesehen von der wohl noch vorliterarisch-mündlichen Spruch- und Liebeslyrik des Herger-Spervogel-Komplexes und des ‚donauländischen Minnesangs‘. Im Bereich der lyrischen Mariendichtung bilden sich strophische Sonderformen, sei es im Anschluß an lat.-liturgische Vorbilder (Hymne, Sequenz), sei es auf der Grundlage mündlicher, volkssprachig-brauchtümlicher Formtradition (Leich).

(4) Die Sammelhandschriften W, M, V präsentieren einen großen Teil der Versdichtung programmatisch unter dem Hauptaspekt heilsgeschichtlicher, auf die persönlich-private Frömmigkeitspraxis gerichteter Thematik. Hieran muß sich zunächst das Gattungsverständnis der anderwärts überlieferten Texte orientieren, die sich in dieses Programm meist ohne Schwierigkeiten einordnen lassen. Einzelne Gattungstypen (Bibelepisches, Liturgisches und Pragmatisches im Bereich privater Frömmigkeit, moralisch oder allegorisch Traktathafes, Hymnen- und Sequenznachbildungen) bilden sich zwar nach Mustern vor allem der lat. Literatur heraus, lösen sich jedoch durch die Volkssprache von den Gebrauchszusammenhängen ihrer Vorbilder ab. Reflektiert sind dabei auch die typenformenden Merkmale einer poetologischen Schichtenspezifität. Erstens: Vor- und Unterliterarisches, das in einer verlorenen mündlichen Gedächtniskultur vorausgesetzt werden muß, hinterläßt Spuren in der sprachli-

chen Stilisierung, formt gelegentlich auch die epische Szenengestaltung („Geistliche Heldenlieder“). Zweitens: Klerikales ‚lateinisch‘-literarisches Bewußtsein, gegründet auf eine lateinische Bildungstradition, ist vielfältig präsent. Drittens: Davon unterscheidet sich die Schicht eines neuen, adligen, religiös-politischen und laikalen Selbst- und Lebensbewußtseins (z. B. ‚Memento mori‘, ‚Ezzolied‘, ‚Annolied‘). Eine z. T. direkte Weiterentwicklung finden diese Texte in der reichshistorischen und Chanson de geste-Thematik epischer Großwerke von der Mitte des 12. Jhs. an („Kaiserchronik“, ‚Rolandslied‘, ‚König Rother‘), zu denen die neue Gattung des Antikenromans hinzukommt („Alexanderlied“). Gerade diese Werke leben über die Epoche hinaus, teils in jüngerer, sprachlich modernisierender Überlieferung, teils in Neuschöpfungen. Schließlich ist viertens die Anlage von Entleerungen erkennbar, die in den hochmittelalterlichen Hauptgattungen ihre Erfüllung finden: Stofflich und ideologisch z. B. in der Reihe ‚Ezzo-‘, ‚Annolied‘, ‚Kaiserchronik‘, die das Strukturmuster der ‚Gerüstepik‘ erkennen lassen, das maßgeblich für die höfische Epik wird.

(5) Die frühmhd. Literatur ist weitgehend anonym. Auf gut 90 Texte kommen 20 Autorennamen. Sechs Autoren wird mehr als ein Werk zugewiesen, nicht immer mit voller Gewißheit. All diese Autorennamen sind aber ohne oder fast ohne historische Referenz. Ausnahmen bilden Williram von Ebersberg und Otloh von St. Emmeram. Keines der Werke läßt sich zweifelsfrei oder auch nur wahrscheinlich einem laikalen Autor zuschreiben. In einigen Fällen sind den Namen die Benennungen *Pfaffe* oder *Priester* beigegeben (Pfaffe Konrad, Priester Arnolt). Ordensspezifische Benennungen (*Mönch*, *Abt*, *Probst* o. ä.) begegnen – außer bei Williram und Otloh – in Verbindung mit Autorennamen nicht, was aber monastische Autorschaft nicht ausschließt. Die Namensnennungen signalisieren kein literarisches Autorbewußtsein, sondern stehen meist im Zusammenhang mit frommer Demutsbezeugung oder dem Wunsch des Autors, für sein Werk mit dem Fürbittgebet des Rezipienten belohnt zu werden.

(6) Die Herkunft der Handschriften verweist auf den Gebrauch der Texte in Klöstern der Seelsorgeorden (Augustiner Chorherren und -frauen, Prämonstratenser) oder auf reformierte benediktinische Klöster, die sich seelsorgerischen Aufgaben zugewandt hatten. Der Zisterzienserorden fällt für die Überlieferung der frühmhd. Literatur noch gänzlich aus. Damit wird eine relativ fest umrissene primäre Rezipientengruppe erkennbar: die Frauen in den Doppelklöstern der reformierten Benediktiner und der Augustiner Chorherren. Die Seelsorge für diese literarisch nicht oder nur mäßig gebildeten Frauen war Aufgabe der Männer in den Doppelklöstern. Hier lag es nahe, eine neue religiöse Literatur in der Volkssprache zu schaffen. Da diese nur ausnahmsweise auf die spezifischen Anliegen und Lebensformen von Klosterfrauen bezogen ist („St. Trudperter Hohes Lied“), konnte sie über deren Umkreis hinaus auf ein laikales Publikum außerhalb des Klosters wirken.

(7) Für die Datierung bietet die Überlieferung kaum paläographisch-kodikologische Anhaltspunkte. Die äußere Chronologie beruht auf wenigen textextern vorgegebenen oder erschlossenen Ansatzpunkten, auf der Rekonstruktion einer idealtypischen stilistischen, metrischen und reimtechnischen Entwicklung innerhalb der Epoche und auf der Beobachtung von Einwirkungen der Texte aufeinander. Die auf jeder Ebene beanspruchten Argumente können einander stützen, aber auch in Konkurrenz oder Widerspruch treten. Daher ist die äußere Chronologie der Epoche in vielen Einzelfällen unsicher.

(8) Nach den frühen Texten des 11. Jhs. zeichnet sich ein neues Entwicklungsstadium erst von der Mitte des 12. Jhs. an ab. Die welt-, heils- und reichsgeschichtliche Thematik verbindet sich mit einem neuen, frühritterlichen Bewußtsein. Im Hintergrund steht mit Friedrich I. Barbarossa der Aufstieg der staufischen Dynastie. Etwa zeitgleich ist die von der frühmhd. Literatur ganz unabhängig und erst viel später überlieferte frühe Spruch- und Liebeslyrik, die zunächst rein mündlich existiert haben wird und noch weitgehend unberührt von romantischem Einfluß ist. Bei den epischen Wer-

ken ist der Epocheneinschnitt durch eine erste Einflußwelle französischer Literatur markiert (,Alexanderlied', ,Graf Rudolf'). Eine zweite Welle erfolgt in Lyrik und Epik parallel.

ForschG: Die frühmhd. Literatur hat nie im Mittelpunkt des literarhistorischen Fachinteresses gestanden. Das 19. Jh. steuert zunächst nur heuristisch-positivistische Arbeiten bei, dann in Müllenhoffs und Scherers ,Denkmälern' eine sprach-, quellen- und sachkundlich kommentierte Sammeledition mit den Methoden der Lachmannschen Metrik und Textkritik. Diese wurde seit der 2. Auflage von Waags Sammeledition (1916) fast überall zugunsten modifiziert handschriftentgetreuer Textabdrucke aufgegeben. Scherer war der erste, der literarhistorische Einzeluntersuchungen und eine Monographie der Epoche vorlegte (1874/75). Ehrismanns Literaturgeschichte faßte die bis dahin erarbeiteten Forschungsergebnisse zusammen. Die schon von H. Schneider (1931, 1943) problematisierte These einer cluniazensische Reform war noch Grundlage der literaturgeschichtlichen Darstellung de Boors (1949). Durch die Arbeiten Rupps (1958) und Meißburgers (1970), vor allem aber Hugo Kuhns (1950, 1953, 1958) wurde diese Konzeption überwunden. In den 60er Jahren stand die Diskussion um den Charakter des frühmhd. Verses im Mittelpunkt. Wesentlich zum Verständnis der Denkformen frühmhd. Dichtung trugen die Schriften F. Ohlys und seiner Schule zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung bei. Einen neuartigen Versuch, der rezeptionsgeschichtlich bei der zeitgenössischen literarischen Interessenbildung der Epoche ansetzt, stellt die Literaturgeschichte von G. Vollmann-Profe (1986) dar. Daneben bewährt sich immer noch die Schilderung nach literarischen Sachbereichen bei D. Kartschoke (1990). Eine regionalhistorische Darstellung mit Einschluß der lat. Literatur bietet für Österreich F. P. Knapp (1994).

Lit: Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8.–12. Jh. Hg. v. Karl Müllenhoff und Wilhelm Scherer [Berlin 1864; 3. Ausgabe hg.v. Elias

Steinmeyer. 2 Bde. Berlin 1892]. Repr. Berlin, Zürich 1964. – Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jhs. Hg. v. Friedrich Wilhelm [1914]. Repr. München 1960. – Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jhs. Hg. v. Friedrich Maurer. 3 Bde. Tübingen 1964, 1965, 1970. – Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jhs. Nach der Auswahl von Albert Waag neu hg. v. Werner Schröder. 2 Bde. Tübingen 1972. – Albert Waag (Hg.): Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jhs. Halle ²1916.

Helmut de Boor: Frühmhd. Studien. Halle 1926. – H.d.B.: Frühmhd. Sprachstil. In: ZfdPh 51 (1926), S. 244–274, 52 (1927), S. 31–76. – H.d.B.: Die deutsche Literatur von Karl d. Gr. bis zum Beginn der höfischen Dichtung. München 1949, ⁹1979 [hg. v. Herbert Kolb]. – Gustav Ehrismann: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Bd. 2/1 [1922]. Repr. München 1954. – Francis G. Gentry: Bibliographie zur frühmhd. geistlichen Dichtung. Berlin 1992. – Ernst Hellgardt: Zur Poetik frühmittelhochdeutscher Dichtung. In: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. Hg. v. Klaus Grubmüller u. a. München 1984. – E. H.: Seckauer Handschriften als Träger frühmhd. Texte. In: Die mittelalterliche Literatur in der Steiermark. Hg. v. Alfred Ebenbauer u. a. Bern, Frankfurt 1988, S. 103–130. – E. H.: Die deutschsprachigen Handschriften im 11. und 12. Jh. In: Deutsche Handschriften 1100–1400. Hg. v. Volker Honemann und Nigel F. Palmer. Tübingen 1988, S. 35–81. – Dieter Kartschoke: Geschichte der deutschen Literatur im frühen Mittelalter. München 1990. – Fritz Peter Knapp: Die Literatur des Früh- und Hochmittelalters in den Bistümern Passau, Salzburg, Brixen und Trient von den Anfängen bis zum Jahre 1273. Graz 1994. – Urban Küsters: Der verschlossene Garten. Volkssprachliche Hohelied-Auslegung und monastische Lebensform im 12. Jh. Düsseldorf 1985. – Hugo Kuhn: Minne oder recht [1950]. In: H. K.: Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart 1959, S. 105–111. – H. K.: Gestalten und Lebenskräfte der frühmhd. Dichtung [1953]. In: Dichtung und Welt im Mittelalter, S. 112–123. – H. K.: Gattungsprobleme der mhd. Literatur [1956]. In: Dichtung und Welt im Mittelalter, S. 41–61. – H. K.: Frühmhd. Literatur. In: H. K.: Text und Theorie. Stuttgart 1969, S. 141–157. – Gerhard Meissburger: Grundlagen zum Verständnis der deutschen Mönchsdichtung im 11. und 12. Jh. München 1970. – Friedrich Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977. – Heinz Rupp: Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jhs. Freiburg/Br. 1958, Bern, München ²1971. – Wilhelm Scherer: Geistliche Poeten der deutschen

Kaiserzeit. 2 Hefte. Straßburg 1874/1875. – W. S.: Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jh. Straßburg 1875. – Hermann Schneider: Ezzos Gesang. In: ZfdA 68 (1931), S. 1–16. – H. S.: Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung. Heidelberg ²1943. – Gisela Vollmann-Profe: Wiederbeginn volkssprachiger Schriftlichkeit im hohen Mittelalter (1050/60–1160/70). In: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Hg. v. Joachim Heinzle. Bd. 1/2. Königstein 1986.

Ernst Hellgardt

Frühneuhochdeutsche Literatur

↗ *Spätmittelalter*

Fürstenspiegel

Gattung, die über das rechte Verhalten des Herrschers belehrt.

Expl: Der Fürstenspiegel ist als ein Funktionstypus zu verstehen, unter dem verschiedene Texttypen subsumiert werden können, sofern diese als in sich geschlossene Werke konzipiert sind und ihnen derselbe ‚Sitz im Leben‘ zugewiesen werden kann: Sie richten sich (mitunter nur vorgeblich) an einen Herrscher und bieten einen für die Person und die Aufgaben des Herrschers relevanten Inhalt mit belehrender oder paränetischer (d. h. ermahnender) Intention. Hinsichtlich seiner primär paränetischen Ausrichtung entspricht der Fürstenspiegel anderen Formen der ↗ *Spiegel*-Literatur, doch kann er auch als ↗ *Panegyrikus* (Lobrede) angelegt werden. Inhaltlich können sich Berührungspunkte mit dem staatstheoretischen Traktat, allgemeinen Obrigkeits- und Adelslehren, Reformschriften, historiographischen Werken sowie Lobgedichten und -reden und der Leichenpredigt ergeben. Strittig ist, inwieweit der Staatsroman, die fürstliche Erziehungslehre und das politische Testament als Fürstenspiegel aufzufassen sind. Das Spektrum der Texttypen, die als Fürstenspiegel fungieren können, ist relativ breit, es umfaßt neben dem Prosa- und Verstraktat auch das strophische Lied, den Kommentar, den Brief, den Dialog, die

↗ *Allegorie*₃, die Texte zur Meditation, den Erziehungsroman, die Sentenzen- oder Aphorismensammlung sowie Rede und Predigt; auch die bildlich-literäre Form des ↗ *Emblems* ist gelegentlich integriert worden (‚emblematischer Fürstenspiegel‘).

WortG: Der Terminus *Fürstenspiegel* übernimmt in seinem zweiten Teil die Spiegelmetapher, die im Mittelalter für didaktisches Schrifttum verschiedener Art verwendet wurde, und entspricht den vom 12. bis zum 14. Jh. üblichen lat. Bezeichnungen *Speculum regis*, *Speculum regum* oder *Speculum regale*. Als Werktitel erscheint ‚Der fursten spiegel‘ erstmals 1544 bei Wolfgang Seidel (Clm 18691); ähnliche Bezeichnungen finden sich auch in anderen Volkssprachen.

BegrG: Die in der Fürstenspiegel-Literatur mit wechselnder Akzentuierung und Intention abgehandelte Themenvielfalt sowie die Verwendung unterschiedlichster literarischer Formen haben die Herausbildung eines dezidierten Gattungsbegriffs und -verständnisses jenseits einer allgemeinen Funktionszuweisung verhindert. Bedingt durch das breite Formenspektrum der Fürstenspiegel-Literatur, finden sich neben der Spiegel-Metapher zahlreiche andere Titelbezeichnungen, die auf den Inhalt verweisen wie ‚De officio et potestate principis‘ (‚Vom Amt und von der Macht der Fürsten‘; Jakob Omphalius, 1550), die Funktion des Werkes anzeigen wie ‚De educatione principum‘ (‚Über die Erziehung der Fürsten‘; Johann Sturm, 1551) oder die Form benennen wie das anonyme Werk ‚Gewechselte Briefe über die Erziehung eines Prinzen‘ (1767).

SachG: Die ältesten Vertreter des Typus Fürstenspiegel sind schon um 2000 v. Chr. in Ägypten nachzuweisen (‚Lehre für den König Merikarê‘). Entsprechende Schriften gibt es recht früh auch in Indien und China sowie später in der islamischen Literatur. Die Rede des Isokrates an den König Nikokles gilt als ältester Fürstenspiegel der griechischen Antike; die Schrift ‚De clementia‘ des Seneca ist der herausragende Repräsentant der Gattung aus der römischen Literatur. Im lateinischen Mittelalter hat die Fürstenspiegel-Literatur ihre Vorläufer in den

an Könige gerichteten geistlichen Mahnschreiben, die ein christliches Herrscherbild vermitteln sollen. Als erster voll ausgebildeter Fürstenspiegel gilt die ‚Via regia‘ des Smaragd von St. Mihiel (um 810). Zentrale Themen im karolingischen Fürstenspiegel sind die Vorstellung vom Herrscher als Gottes Stellvertreter, die Entfaltung umfassender Tugendkataloge, die Belehrung über die Amtspflichten. Der Herrscher gilt als maßgebliches Vorbild (*exemplum*) für sein Volk (*rex* wird von *recte agere* ‚recht handeln‘ abgeleitet). Herrscherfiguren aus dem Alten Testament und frühen Christentum (Konstantin, Theodosius) wird exemplarischer Charakter zugesprochen.

Die Fürstenspiegel des Hochmittelalters behandeln diese Themen weiter, sind aber durch die Entfaltung der höfischen Kultur, durch den Investiturstreit und die Rezeption antiker Staatslehre im 12. Jh. beeinflusst. So verbindet Johannes von Salisbury im ‚Policraticus‘ (1159) die ethisch-moralische Fürstenbelehrung mit umfassenden staatstheoretischen und kosmologischen Ausführungen. Spätestens seit dem Fürstenspiegel ‚De regimine principum‘ (1265) von Thomas von Aquin (1302 fortgesetzt durch Tolomäus von Lucca) wird aristotelisches Gedankengut übernommen. Gleiches gilt vom erfolgreichsten Fürstenspiegel-Autor des Mittelalters, Aegidius Romanus, der in ‚De regimine principum‘ (1277/79) die aristotelische Ethik, Ökonomik und Politik sowie militärstrategische Ausführungen des Vegetius zu einem dreiteiligen Werk zusammenfaßt, das neben der Ständelehre, dem Natur- und Lehnrecht auch schon so brisante Themen wie das Widerstandrecht und den Tyrannenmord oder das Problem der Volkssouveränität behandelt und Fragen der politischen Praxis (Rechtsprechung, Finanz- und Wirtschaftspolitik) nicht ausschließt. Das Werk wird ganz oder teilweise in mehrere Volkssprachen übersetzt (auch mhd. und mnd.) und noch 1607 gedruckt.

In den Fürstenspiegeln des Spätmittelalters und des Humanismus tritt die staats-theoretische Komponente gegenüber Moralistik und pädagogischen Interessen zurück. Leitbild wird der gelehrte Herrscher (*princeps litteratus*), der erst durch seine Bildung

seinen Aufgaben gewachsen sei. Wichtigster Vertreter dieses Typus ist Erasmus von Rotterdam ‚Institutio principis Christiani‘ (1516), während der gleichzeitig verfaßte ‚Principe‘ Machiavellis den pragmatisch-realistischen Gegentypus vertritt; er wird als angeblich zynische Anleitung zur Technik der Macht durch zahlreiche Gegenschriften (von Innocent Gentillet 1576 bis hin zu Friedrich dem Großen) berühmt und berüchtigt.

Die deutschen Fürstenspiegel, im Mittelalter nur spärlich vertreten, gelangen im 16. Jh. zu reger Entfaltung. Humanistische Erziehungsideale verbinden sich mit reformatorischen Glaubensgrundsätzen, wie sie sich in der Obrigkeitslehre Luthers niedergeschlagen haben. Praktische Fragen der Staatsführung treten zunehmend in den Vordergrund, zumal die Reglementierung des öffentlichen Lebens durch eine funktionsfähige ‚Policey‘ und die Absicherung des neuen Glaubens durch eine entsprechende Kirchen- und Bildungspolitik. Die Leitlinien werden weniger der ‚heidnischen‘ Weisheit der Antike als vielmehr dem Alten Testament entnommen, das gelegentlich auch noch im 17. Jh. als alleinige Quelle herangezogen wird (so z. B. bei Polycarp Leyser, ‚Regentenspiegel‘, 1605). Als bedeutendster Fürstenspiegel Deutschlands im 16. Jh. gilt ‚De educandis erudiendisque principum liberis [...] deque republica Christiana administranda‘ des Konrad Heresbach. Weit erfolgreicher war das ‚Regentenbuch‘ (zuerst 1556) des Georg Lauterbeck (mindestens 10 Drucke), der zahlreiche Sentenzen und Exempla aus den verschiedensten Quellen kompiliert und gefällige Erzählkunst mit fundierter Sachdiskussion zu verbinden weiß.

Im 17. und 18. Jh. bleibt die alte Formenvielfalt und die Bandbreite hinsichtlich der unterschiedlichen inhaltlichen Akzentuierung erhalten. Neben Werken, die vornehmlich der Bibel verpflichtet sind (z. B. Tobias Herold, ‚Regentenbuch, oder Erklärung deß 101. Ps.‘, 1620), finden sich Schriften, die stärker auf die politische Praxis ausgerichtet sind (L. V. v. Seckendorff, ‚Teutscher FürstenStat‘, zuerst 1656), ihre Lehren aus der Geschichte ziehen (Samuel Sturm,

„Fürstliche Reichs und Hoffschule/Aus des Alexander Magnus Heldenthaten“, 1662) oder sich Problemen der Erziehung widmen (G. W. Leibniz, „Le projet d'éducation d'un prince“, 1693). Neben lateinischen werden zunehmend auch deutsche Fürstenspiegel verfaßt; einschlägige Vertreter der Gattung wie das „Horologium principum“ („Fürstliche Weckvhr“) des Antonio de Guevara (zuerst span. 1529), der besonders erfolgreiche Diego de Saavedra Fajardo („Idea de un príncipe político-cristiano“, zuerst span., 1640) werden übersetzt und mehrfach aufgelegt. Als Autoren sind neben Regierungsbeamten (Ahasverus Fritsch) auch Könige und Fürsten (Jakob I. von England, Maximilian I. von Bayern) hervorgetreten. C. M. Wieland verbindet im „Goldenen Spiegel“ (zuerst 1772) die Funktion des Fürstenspiegels mit der Gattung des Staatsromans, während C. v. Mosers „Der Herr und der Diener“ (zuerst 1759) sich der Form der Aphorismen- und Maximensammlung nähert und andere (meist anonyme) Autoren ihren Fürstenspiegel als Briefwechsel („Briefwechsel zwischen einem jungen Prinzen und seinem Hofmeister“, 1772) oder Katechismus anlegen („Catéchisme politique à l'usage d'une jeune princesse“, 1797).

Unter dem Einfluß der Aufklärung finden gegen Ende des 18. Jhs. neben der Idee der Volksbeglückung durch den (entsprechend erzogenen) Herrscher auch Ansätze einer Absolutismuskritik Eingang in die Gattung. Zwar werden auch nach der Französischen Revolution noch Fürstenspiegel geschrieben (J. J. Engel, „Fürstenspiegel“, 1798; E. M. Arndt, „Entwurf der Erziehung und Unterweisung eines Fürsten“, 1813), aber mit den sich ändernden politischen Verhältnissen hat die alte Gattung ihren „Sitz im Leben“ verloren und ist nur noch in Schwundformen greifbar.

ForschG: Die erst mit Beginn des 20. Jhs. einsetzende Erforschung der Fürstenspiegel-Literatur wird nach wie vor hauptsächlich von der Geisteswissenschaft betrieben. Vor allem mittelalterliche Werke wurden genauer analysiert (grundlegend immer noch Berges), während die Fürstenspiegel späterer Jahrhunderte erst allmählich Beachtung

finden. Nachdem die ältere Forschung neben editorischen Meriten sich auch Verdienste um die Interpretation der Fürstenspiegel als staatsrechtliche Quellen und geistesgeschichtliche Zeugnisse erworben hat, versucht man nunmehr in zunehmendem Maße, dem Fürstenspiegel auch als Gattung eigener Art gerecht zu werden. An diesen Bemühungen sind neben der Geschichtswissenschaft (Singer) auch die Politikwissenschaft (Mühleisen/Stammen) und die Literaturwissenschaft (Peil) beteiligt. Um dem Fürstenspiegel als interdisziplinärem Gegenstand gerecht werden zu können, müssen an seiner Erforschung noch weitere Disziplinen (z. B. Pädagogik, Philosophie und Kunstgeschichte) beteiligt werden; dabei wäre darauf zu achten, daß der Fürstenspiegel als Dokument einer gesamteuropäischen Hofkultur die Überschreitung nationalphilologischer Grenzen unabdingbar macht.

Lit: Hans Hubert Anton: Fürstenspiegel und Herrscherethos in der Karolingerzeit. Bonn 1968. – Wilhelm Berges: Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters. Stuttgart 1938 [Repr. 1952]. – Gerd Brinkhus: Eine bayerische Fürstenspiegelkompilation des 15. Jhs. München 1978. – Otto Eberhardt: Via Regia. Der Fürstenspiegel Smaragds von St. Mihiel und seine literarische Gattung. München 1977. – Pierre Hadot: Fürstenspiegel. In: RAC 8, Sp. 555–632. – Wilhelm Kleinecke: Englische Fürstenspiegel vom Policraticus Johanns von Salisbury bis zum Basilikon Doron Königs Jakobs I. Göttingen 1937. – Hans-Otto Mühleisen, Theo Stammen (Hg.): Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit. Tübingen 1990. – Wilhelm Münch: Gedanken über Fürstenerziehung aus alter und neuer Zeit. München 1909. – Dietmar Peil: Emblematische Fürstenspiegel im 17. und 18. Jh. In: FMSt 20 (1986), S. 54–92. – Bruno Singer: Der Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Bibliographische Grundlagen und ausgewählte Interpretationen. München 1981. – B. S.: Fürstenspiegel. In: TRE 11, S. 707–711.

Dietmar Peil

Fugung ↗ *Rhythmus*

Funktion

Potentielle Wirkung eines Textes oder Textelements.

Expl: Im Unterschied zum hermeneutischen oder psychologischen Begriff der ↗ *Intention* und zum empirischen Beobachtungsbegriff der ↗ *Wirkung* bezeichnet der Terminus *Funktion* in der Literaturwissenschaft einen ‚Dispositionsbegriff‘ (im Sinne von Ryle 1949). Ein Text bzw. ein Textelement erfüllt eine bestimmte Funktion (oder, mit einem älteren Synonym, eine spezifische LEISTUNG), wenn es die in empirischer Verallgemeinerung nachweisbare Disposition (oder älter: ‚Eignung‘) besitzt, angebbare Textrelationen herzustellen und angebbare Leserwirkungen hervorzurufen. Dafür ist es unerheblich, ob dies auf einer unterstellten ‚Wirkungsabsicht‘ des Autors beruht und ob in jedem Einzelfall die entsprechende Wirkung auch tatsächlich eintritt. Grundlegend für die literaturwissenschaftliche Anwendung ist dabei die Unterscheidung zwischen zwei Typen von Funktionen:

Eine INTERNE FUNKTION erfüllt ein Textelement genau dann, wenn nur dadurch innerhalb des betreffenden Textes eine signifikante Beziehung der ‚Ähnlichkeit‘ (vgl. z. B. ↗ *Äquivalenz*, ↗ *Rekurrenz* [↗ *Äquivalenzprinzip*], ↗ *Reim*, ↗ *Parallelismus*, ↗ *Anapher*) oder auch der ‚Entgegensetzung‘ (vgl. z. B. ↗ *Antithese*, ↗ *Opposition*, ↗ *Kontrast*, ↗ *Paradoxon*) oder auch der ‚Geordneten Reihung‘ hergestellt wird (vgl. z. B. ↗ *Gradatio*, oder auch *Iteration* und *Superisation* in ↗ *Konkreter Poesie*; zur relationslogischen Präzisierung näher Fricke 1981, 94–96).

Eine EXTERNE FUNKTION erfüllt ein Text oder Textelement genau dann, wenn nur durch dessen Besonderheit eine signifikante Beziehung zu einem außerhalb dieses Textes liegenden Sachverhalt hergestellt wird (vgl. z. B. ↗ *Satire*, ↗ *Schlüsselliteratur*, ↗ *Panegyrik*, ↗ *Onomatopöie*). Dieser externe Sachverhalt kann dabei durchaus auch ein anderer Text sein (vgl. z. B. ↗ *Intertextualität*, ↗ *Dialogizität*, ↗ *Anspielung*, ↗ *Parodie*).

Gilbert Ryle: *The concept of mind*. London 1949 (dt.: *Der Begriff des Geistes*. Stuttgart 1969).

WortG: Der vom lat. Verb *fungi* abgeleitete Terminus *functio* bezeichnete im klassischen Latein vorrangig die ‚Erfüllung einer Amtsaufgabe‘ (z. B. bei Cicero: ‚In Verrem‘ 3,15; ‚Tusculanae Disputationes‘ 2,35); im spätscholastischen und neuzeitlichen Gelehrtenlatein (s. Schramm) vorrangig die mathematische ‚Relation zwischen zwei oder mehr veränderlichen Größen‘ – terminologisch fixiert zunächst von Leibniz 1694 für die Geometrie, dann ab 1698 von Euler, Bernoulli u. a. auch für die Algebra (Belegsammlungen in HWbPh 2, 1138; sowie bei Boyer, Schramm und Youschkevich). Entscheidend für den allgemeineren philosophischen Wortgebrauch von *Funktion* – zentral in der Marburger Schule des ‚Neukantianismus‘ im 19. Jh. – wurde dann Kants Bestimmung von synthetisierenden ‚Verstandesfunktionen‘ im Sinne einer „Einheit der Handlung, verschiedene Vorstellungen unter einer gemeinschaftlichen zu ordnen“ (KrV B93). Handlungsbezogen interpretiert wird der Terminus auch in Goethes berühmter – eher naturphilosophisch orientierter – Formel: „Die Function ist das Daseyn in Thätigkeit gedacht“ (FA 13, *1.561 und S. 615).

Eine Abspaltung aus dieser philosophischen Bedeutungstradition dürfte die terminologische Verwendung von *Funktion* in der Soziologie sein; ihre Grundbestimmung als ‚Beitrag eines Elements zu Aufbau und Erhaltung eines sozialen Systems‘ geht auf Emile Durkheim und Herbert Spencer im späten 19. Jh. zurück und entwickelte sich weiter bis zu dem von Talcott Parsons begründeten Konzept des modernen *Struktur-funktionalismus* (vgl. Dahrendorf 1974).

Die bahnbrechende Verknüpfung der lange Zeit getrennt verlaufenen mathematischen und philosophischen Bedeutungsgeschichte von *Funktion* erfolgte dann in Gottlob Freges logisch-philosophischer Begründung der Mathematik. Besonders im Aufsatz ‚Funktion und Begriff‘ von 1891 explizierte er beide Termini in analoger Weise als ‚ungesättigte Ausdrücke‘, deren ‚Leerstelle‘ durch ein Einsetzen eines ‚Arguments‘ (z. B. eines Eigennamens) gefüllt werden muß: „ein Begriff ist eine Funktion, deren Wert immer ein Wahrheitswert ist“

(Frege, 28). Im Rahmen seiner produktiven Rezeption in einigen Bereichen der Literaturtheorie (*↗ Analytische Literaturwissenschaft*) gewann Frege damit auch Einfluß auf das Konzept der poetischen *↗ Leerstelle* (vgl. dazu *↗ Appellstruktur* sowie Fricke 1981, 59 f. u. 222–229).

R. C. Boyer: Proportion, equation, function. In: *Scripta Mathematica* 12 (1946), S. 5–13. – Ralf Dahrendorf: Struktur und Funktion. In: R. D.: *Pfade aus Utopia*. München ³1974, S. 213–242. – Gottlob Frege: Funktion, Begriff, Bedeutung. Hg. v. Günther Patzig. Göttingen 1966. – Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* [Frankfurter Ausgabe, FA]. Bd. 13. Frankfurt 1994. – Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Riga ²1787. – Gottlob Friedrich Lipps: Die logischen Grundlagen des mathematischen Funktionsbegriffs. Zweibrücken 1888. – Talcott Parsons: Structure and process in modern society. Glencoe 1960. – Friedrich Schaub: Die Umwandlung des Substanzbegriffs zum Funktionsbegriff in der Marburger Schule. Kassel 1914. – Matthias Schramm: Steps towards the idea of function. In: *History of Science* 4 (1965), S. 70–103. – Adolf P. Youschkevich: The concept of function up to the middle of the 19th century. In: *Archives for the History of Exact Sciences* 16 (1976), S. 37–85.

BegrG: Die Konzeptionsgeschichte des im engeren Sinne literaturwissenschaftlichen Terminus *Funktion* setzt beim Russischen *↗ Formalismus* ein. Der dort intensiv rezipierte Novalis hatte freilich in seinen ungedruckten Fragmenten schon eine geradezu vorwegnehmende Bestimmung formuliert: „*Jedes Glied eines Systems ist eine Funktion / 1. des Systems. / 2. mehrerer Glieder. / 3. jedes andern Gliedes*“ (Novalis 3, 92). Auch in Paul Valérys poetologischer ‚Théorie des fonctions indépendantes‘ von 1902 (vgl. Cazeault 1979) spielt der Zusammenhang von Funktion und *↗ System* bereits jene Schlüsselrolle, die ihn in der weiteren Begriffsentwicklung bei den Formalisten sowie dann im linguistischen und literaturwissenschaftlichen *↗ Strukturalismus* auszeichnet: „Die Korrelation eines jeden Elements des literarischen Werks als System zu anderen Elementen und folglich zum ganzen System nenne ich die konstruktive *Funktion* des betreffenden Elements“ (Tynjanov in: Striedter, 437–439). In diesem Zusammen-

hang entwickelt Tynjanov auch die terminologische Differenzierung in *Synfunktion* und *Autofunktion*, die in vielen Zügen bereits der oben explizierten Zweiteilung in Interne und Externe Funktionen entspricht: „Die Autofunktion, d. h. die Korrelation eines beliebigen Elements zur Reihe analoger Elemente in anderen Systemen und anderen Reihen, stellt die Bedingung der Synfunktion, der konstruktiven Funktion des betreffenden Elements dar“ (Tynjanov, 441).

Zu den wichtigsten Anwendungen einer solchen funktionalistischen Grundlegung auf die konkrete Literaturanalyse gehörte zweifellos die Klassifikation von 31 verschiedenen ‚Funktionen‘ in Vladimir Propps Morphologie des Märchens (*↗ Skaz*). Mit Roman Jakobson verbreitete sich das Konzept weiter – zunächst zur ‚Prager Schule‘ des Strukturalismus, in deren linguistisch-literaturwissenschaftlichen Debatten vor allem Havránek und Mukařovský den Gedanken der *↗ Dominanz* einer aktuellen Funktion unter vielen virtuellen ausarbeiteten.

Doch spielte der Funktionsbegriff eine ähnlich zentrale Rolle auch in anderen Zweigen der strukturalen Linguistik und Poetik; etwa in der Kopenhagener Schule (Hjelmslev, Uldall, Jespersen u. a.) mit ihrer radikal funktionalistischen ‚Glossematik‘ (*↗ Permutation*) oder der Genfer Schule (de Saussure, Bally, der Ex-Prager Karcevskij) mit ihrer weltweit wirksamen Standard-Definition: „Ein Element einer Äußerung wird als sprachlich betrachtet, weil es eine *Funktion* hat“ (Martinet, 40). Und noch in der sovjetischen *↗ Semiotik*, besonders in der ‚Schule von Tartu‘, wirkt sich (z. T. über Umwege) die Moskauer Grundkonzeption aus – nun freilich demonstrativ ergänzt um gesellschaftliche Funktionen von Literatur, die in Zusammenhängen der *↗ Literatursoziologie* eine zunehmende Bedeutung gewonnen hatten (vgl. z. B. Goldmann 1964): „Die Vereinigung von künstlerischer und magischer, juristischer, sittlicher, philosophischer und politischer Funktion macht ein nicht wegzudenkendes Charakteristikum des sozialen Funktionierens eines künstlerischen Textes aus. [...] Freilich wird

in einer Reihe von Fällen nur eine einzige Funktion realisiert“ (Lotman, 12 f.).

Ebenfalls im Prager Zirkel dürfte zuerst die Konzeption einer eigenen ‚ästhetischen Funktion‘ entstanden sein. Für den Gedanken einer „Konzentration der ästhetischen Funktion auf das Zeichen selbst“ (Mukařovský 1967, 47 f.) könnte freilich erneut eine poetologische Bemerkung von Novalis Pate gestanden haben: „die rein poetische Anekdote bezieht sich auf sich selbst, sie interessiert um ihrer selbst willen“ (Novalis 2, 569). Der wichtigere Bezugspunkt ist jedoch zweifellos die Trias von *Symbolischen Funktionen* bei Ernst Cassirer („Ausdrucks-, Darstellungs- und Bedeutungs-Funktion“; Cassirer 1910 sowie Cassirer 1923, 3, 335–353) bzw., daran anschließend, von *Sprachfunktionen* im ‚Organon-Modell‘ der Sprache bei Karl Bühler 1934: die deskriptive oder *Darstellungsfunktion*, die expressive oder *Ausdrucksfunktion*, die appellative oder *Appellfunktion*. Jakobson hat dann diese drei auf sechs kommunikative Funktionen erweitert und poetologisch ausgearbeitet zu seinem Zentralbegriff der *Poetischen Funktion* (dazu auch *Äquivalenzprinzip*).

Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [Jena 1934]. Repr. Stuttgart 1965. – Ernst Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Berlin 1910. – E. C.: Philosophie der symbolischen Formen. 3 Bde. Berlin 1923–29. – Louise Cazeault: La notion de fonction dans le système de 1900. In: Paul Valéry 3: approche du „Système“. Hg. v. Huguette Laurenti. Paris 1979, S. 83–100. – René Dirven, Vilém Fried (Hg.): Functionalism in linguistics. Amsterdam 1987. – Lucien Goldmann: Pour une sociologie du roman. Paris 1964. – Bohuslav Havránek: Die funktionale Schichtung der Literatursprache. In: Grundlagen der Sprachkultur. Hg. v. Erika Ising und Jürgen Scharnhorst. Berlin 1976, S. 150–161. – Gerhard Helbig: Zum Funktionsbegriff in der modernen Linguistik. In: DaF 5 (1968), S. 274–287. – Jurij M. Lotman: Die Analyse des poetischen Textes. Kronberg 1975. – André Martinet: Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Stuttgart ³1968. – Jan Mukařovský: Kapitel aus der Poetik [1948]. Frankfurt 1967. – Novalis: Schriften. Hg. v. Richard Samuel u. a. Bd. 2 u. 3. Darmstadt ²1965 u. 1968. – Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. München 1971.

SachG: Eine eigentliche ‚Sachgeschichte der Funktionen von Literatur‘ läßt sich naturgemäß in diesem Rahmen nicht darstellen; verwiesen sei lediglich auf die historische Verankerung spezifischer Funktionen wie der *Katharsis* als Funktionsbestimmung der Tragödie (vgl. auch *Furcht und Mitleid*) oder der horazischen Leitfunktionen des ‚prodesse‘ (vgl. bes. *Belehrung* sowie *Erbauung*) bzw. ‚delectare‘ (*Unterhaltung*, aber auch *Rührung*) sowie in der Moderne auf die polaren Positionen des ‚L’art pour l’art‘ (*Fin de siècle*) und der *Engagierten Literatur* (vgl. auch *Emanzipatorisch*).

ForschG: Umfassende wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen speziell zum literaturwissenschaftlichen Funktionsbegriff liegen offenbar bislang nicht vor (wären freilich ein Desiderat). Wichtige Stationen der konzeptuellen Entwicklung lassen sich vor allem in historischen Studien zur Geschichte des Formalismus und Strukturalismus verfolgen: knapp etwa in den Beiträgen über Tynjanov, Mukařovský und Jakobson im Band ‚Klassiker der Literaturtheorie‘; ausführlicher in den zentralen Monographien von Erlich, Hansen-Löve, Broekman, Holenstein und Chvatik; zu speziellen Aspekten in Aufsätzen wie z.B. von Weise 1978 zum Prager Funktionalismus oder von Koch 1978 mit Hinweisen zur Entwicklung des ‚Selbstbezüglichkeits-Theorems‘ der Ästhetischen bzw. Poetischen Funktion (Koch, 287–289).

Deutlich weiterführenden Charakter haben Arbeiten, die eine historische Aufarbeitung und zugleich eine präzisierende Rekonstruktion des literaturwissenschaftlichen Funktionsbegriffes in Angriff nehmen. Am ausführlichsten tut dies bislang Fietz 1976 mit dem Ziel eines ‚Funktionalen Strukturalismus‘; sein stark autorbezogenes Funktionskonzept kehrt dabei mit der ‚Frage nach der intendierten *Funktion des Textes*‘ (Fietz, 27) vergleichsweise deutlich zu hermeneutischen Traditionen zurück. Demgegenüber verbindet Gumbrecht 1978 den Funktionsbegriff entschieden mit Ansätzen der Konstanzer *Rezeptionsästhetik*: „Unter *Funktionen* von Texten sollen

jene Auswirkungen auf das Verhalten und Handeln ihrer Hörer/Leser verstanden werden, die sich als Folgen der Textrezeption verstehen lassen“ (Gumbrecht, 357).

Das abweichungspoetische Funktionskonzept versucht mit einer Explikation der Termini *Interne* und *Externe Funktion* Aspekte sowohl des formalistischen wie des soziologischen Funktionsbegriffs nutzbar zu machen (Fricke 1981, 87–100). Sinnvoll erscheint eine Ergänzung dieser beiden Funktionstypen durch eine zusätzliche Kategorie der „pragmatischen Wirkungsfunktion“ (Zymner 1995, 353), die ein Text oder Textelement genau dann erfüllt, wenn nur durch dessen Besonderheit eine signifikante Beziehung zum Leser hergestellt wird – etwa durch seine nachweisbare Eignung, Leser zum Lachen, zum Schaudern oder auch zum bewundernden Staunen zu bringen.

Lit: Jan M. Broekman: *Strukturalismus* – Moskauer, Prag, Paris. Freiburg i. Br. 1971. – Kvetoslav Chvatik: *Tschechoslowakischer Strukturalismus*. München 1981. – Victor Erlich: *Russischer Formalismus*. München 1964. – Lothar Fietz: *Funktionaler Strukturalismus. Grundlegung eines Modells zur Beschreibung von Text und Textfunktion*. Tübingen 1976. – Harald Fricke: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981. – Hans Ulrich Gumbrecht: *Poetizitätsdefinition zwischen Funktion und Struktur*. In: *Poetica* 10 (1978), S. 342–361. – Aage Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*. Wien 1978. – Elmar Holenstein: *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Frankfurt 1975. – *Klassiker der Literaturtheorie*. Hg. v. Horst Turk. München 1979. – Walter A. Koch: *Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache*. In: *Poetica* 10 (1978), S. 285–341. – Günter Weise: *Zum Funktionsbegriff in der Prager Linguistenschule*. In: *Zs. für Phonetik* [...] 31 (1978), S. 564–569. – Rüdiger Zymner: *Manierismus*. Paderborn 1995.

Harald Fricke

Funktionalstil ↗ *Stil*

Furcht und Mitleid

Tragische Leidenschaften, die, als zentrale poetologische Kategorien aufgefaßt, die Wirkung der Tragödie bestimmen.

Expl: Furcht und Mitleid sind (1) ‚Leidenschaften‘, die durch die Tragödie bei den Zuschauern (Lesern) ausgelöst werden, (2) ‚Leidenschaften‘, die in der Tragödie zur Darstellung gelangen, um bei den Zuschauern einen Identifikations- oder Gegenidentifikationsprozeß in Gang zu bringen. Unter ‚Furcht‘ verstand man die Furcht des Rezipienten, bei gleichem Handeln ein ähnlich tragisches Schicksal zu erleiden wie der Protagonist auf der Bühne; unter ‚Mitleid‘ sollte die Anteilnahme am tragischen Schicksal dieser Person begriffen werden. Als Ziel galt in der Aristotelischen Tragödienlehre, daß eine Tragödie Furcht und Mitleid erwecken und die Zuschauer von derartigen Erregungszuständen reinigen (↗ *Katharsis*) sollte. Für die europäische Tragödientheorie wurden Furcht und Mitleid im Zuge der ‚Poetik‘-Übersetzungen des Aristoteles seit dem 16. Jh. zu zentralen poetologischen Kategorien, die freilich keine einheitliche Handhabung erfuhren.

WortG: Die griech. Termini ἔλεος [éleos] und φόβος [phóbos] wurden in die Tragödientheorie durch Aristoteles eingeführt. Im Deutschen wurden sie bis in die jüngste Vergangenheit hinein durch *Mitleid* und *Furcht* wiedergegeben. Diese Übersetzung dominiert in der deutschen Tragödientheorie seit Lessing. Im Sprachgebrauch des 18. Jhs. überwiegt dabei die Übersetzung durch *Furcht* diejenige durch *Schrecken*, während in Frankreich *crainte* und *terreur* synonym verwendet wurden. Erst im Zuge altphilologischer Forschung im 19. und 20. Jh. kam es zu differenzierteren Übersetzungen. Heute hat sich Schadewaldts *Jammer und Schaudern* anstelle von *Mitleid und Furcht* durchgesetzt (Literatur bei Luserke 1991).

BegrG/SachG: Nach Aristoteles (‚Poetik‘ 1449 b 24–27) besteht die spezifische Aufgabe der Tragödie darin, Furcht und Mitleid bzw. Jammer und Schaudern hervorzurufen. Darin erfüllt sich auch das ihr eigentümliche Vergnügen: Jammer mit dem ins Unglück geratenen Helden, Schauder vor den Folgen dieses Unglücks. Phóbos (Schaudern), éleos (Jammern) und kátharsis (Reinigung) werden von Aristoteles als wir-

kungsästhetische Triade der Tragödie miteinander verschränkt. Er betont neben der Bedeutung des Affekts der Betroffenheit auch die kognitive Übertragungsleistung, daß das Unglück, das einem anderen unverdient widerfährt, einen selbst treffen kann (vgl. Fuhrmann, 93). Corneille prägte nachhaltig in seinem ‚Discours de la tragédie‘ (1660) die Umdeutung von Furcht und Mitleid im barocken Märtyrerdrama. Hier geht es nicht mehr um die psychologische Affektentladung durch die Tragödie, sondern um die sittliche Läuterung der Zuschauer durch die Darstellung des tragischen Geschehens. Das Mitleid gilt dem vorbild- und tugendhaften christlichen Märtyrer; Schrecken und Abscheu empfindet man vor dem lasterhaften Tyrannen (↗ *Ständeklausel*). In der 2. Hälfte des 17. Jhs. trat, durch Corneille und Saint-Evremond in die Diskussion gebracht, neben Furcht und Mitleid noch die ‚Bewunderung‘ als dritte ästhetische Kategorie der Tragödie hinzu. – Im 18. Jh. setzt im Zuge des bürgerlichen Emanzipationsprozesses eine breite dramentheoretische Diskussion ein, in der Furcht und Mitleid zeitweise eine zentrale Rolle spielen. Gottsched hält in seinem ‚Versuch einer Critischen Dichtkunst‘ (1730) zwar noch an der moralisch-didaktischen Funktion der Tragödie fest, wobei Schrecken und Mitleiden elementare Bestandteile zur Förderung des lehrhaften Zwecks sind. Doch schon Lessing entwickelt in seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ (1769) Furcht und Mitleid als tragende Bestimmungen der Wirkung von Tragödien. Aristoteles umdeutend, ordnet er die Furcht dem Mitleid unter. Er begreift Furcht als „das auf uns selbst bezogene Mitleid“ (75. St., LM 10, 102) und integriert sie in die neue Gattung des bürgerlichen Trauerspiels als letztlich einzige tragische Leidenschaft. Mitleid wird im Sinne der ↗ *Empfindsamkeit* als Sozialtugend verstanden: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch“ (Lessing im Brief vom November 1756 an Friedrich Nicolai; FA 11/1, 120). Lessing entwickelt eine regelrechte Mitleidsästhetik, die im Zusammenhang der empfindsamen Tendenz des 18. Jhs. gesehen werden muß. Das Ziel der Tragödie heißt: „Verwandlung

der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“ (‚Hamburgische Dramaturgie‘, 78. St., LM 10, 117). Dagegen setzt die Sturm- und-Drang-Dramatik die existentielle Erschütterung; allein der Maßstab des (exemplarischen) Handelns entscheidet über den Wert von Dichtung (Lenz, Goethe). Im weiteren Verlauf ist die Bedeutung der Kategorien ‚Furcht‘ und ‚Mitleid‘ eng an die Entwicklung des ↗ *Bürgerlichen Trauerspiels* gebunden. Im 19. Jh. spielen Furcht und Mitleid als tragische Leidenschaften keine Rolle mehr. Im Zuge einer Entemotionalisierung der Katharsis werden sie durch ästhetische Autonomiekonzepte des Idealschen, der Erhabenheit, der Versöhnung etc. (Klassik, Romantik) verdrängt. Im Theater der Moderne haben Furcht und Mitleid ihre Rolle als poetologische Wirkungskategorien verloren. Brechts Konzept eines ↗ *Epischen Theaters* kann als radikale Absage an den ursprünglichen Auftrag der Affekterschütterung durch das Theater verstanden werden.

Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften. Hg. v. Karl Lachmann und Franz Muncker [LM]. Bd. 10. Stuttgart 1894. – G. E. L.: Werke und Briefe [Frankfurter Ausgabe, FA]. Bd. 11/1. Frankfurt 1987.

ForschG: Die Forschung konzentrierte sich auf die Freilegung der im frühneuzeitlichen Rezeptionsprozeß verschütteten medizinisch fundierten Bedeutungen des aristotelischen Begriffspaars (Schadewaldt, Fuhrmann) und auf die Rekonstruktion des Bedeutungswandels zwischen französischer und deutscher Klassik (Schings, Martino, Michelsen, Luserke).

Lit: Peter-André Alt: Die Tragödie der Aufklärung. Tübingen, Basel 1994. – Manfred Fuhrmann: Dichtungstheorie der Antike. Eine Einführung. Darmstadt ²1992. – Stephen Halliwell: Aristotle’s poetics. A study of philosophical criticism. London 1986. – Max Kommerell: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt ⁵1984. – Matthias Luserke (Hg.): Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. u. 20. Jh. Hildesheim, Zürich 1991. – M. L.: Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart, Weimar 1995. – Alberto

Martino: Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jh. Bd. 1. Tübingen 1972.
 – Peter Michelsen: Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. In: DVjs 40 (1966), S. 548–566. – Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes [1955]. In: Luserke 1991, S. 246–288. – Hans-Jürgen Schings: Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: Deutsche Dramentheorien. Hg. v. Reinhold Grimm. Bd. 1. Frankfurt 1971, S. 1–44.

– H.-J. S.: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.

Matthias Luserke

Furor poeticus ↗ *Inspiration*

Futurismus ↗ *Expressionismus*