

**KEMTE 1**

**Philip Reich, Karolin Toledo Flores  
und Dirk Werle (Hrsg.)**

# Tradition und Traditionsverhalten

Literaturwissenschaftliche Zugänge  
und kulturhistorische Perspektiven



HEIDELBERG  
UNIVERSITY PUBLISHING



**Tradition und Traditionsverhalten**  
KEMTE 1

# **KEMTE 1**

**Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition**  
**Cultural Heritage: Materiality – Text – Edition**

Schriftenreihe  
des Heidelberg Center for Cultural Heritage (HCCH)  
und des SFB 933 „Materiale Textkulturen“

Herausgegeben von  
Christiane Brosius, Ludger Lieb  
und Christian Witschel

Wissenschaftlicher Beirat:  
Cord Arendes, Stefan Esders, Monica Juneja,  
Ursula Kocher, Hanna Liss, Katharina Lorenz,  
Hermann Parzinger, Anita Traninger,  
Ursula Verhoeven-van Elsbergen



# **Tradition und Traditionsverhalten**

Literaturwissenschaftliche Zugänge  
und kulturhistorische Perspektiven

Herausgegeben von  
Philip Reich, Karolin Toledo Flores  
und Dirk Werle

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.  
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP)  
Heidelberg 2021

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von  
Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft  
frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-900-9

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.900>

Text © 2021. Das Copyright der Texte liegt bei ihren jeweiligen Verfasserinnen und Verfassern.

Redaktion: Nicolai Dollt

Satz: Nicolai Dollt

Innengestaltung (Layout & Typographie): Nicolai Dollt, [nicolai.dollt@mailbox.org](mailto:nicolai.dollt@mailbox.org)

Schriften: Noto Serif & Noto Sans

Umschlagabbildung: Büchertunnel im Foyer der Stadtbibliothek Prag (Deror\_avi, CC BY-SA 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, via Wikimedia Commons).

ISSN: 2749-3016

eISSN: 2749-3024

ISBN: 978-3-96822-101-4 (Hardcover)

ISBN: 978-3-96822-102-1 (PDF)

DIRK WERLE

## Vorwort

„Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“ Mit diesen Worten beginnt das fulminante, „Höllenfahrt“ titulierte „Vorspiel“ zu Thomas Manns Josephsroman. Die Abbildung auf dem Cover dieses Bandes kann die Metapher vom Brunnen der Vergangenheit illustrieren, und sie kann gleichzeitig vor Augen führen, warum der Brunnen *nicht* unergründlich genannt werden muss und sollte: Er ist aufgebaut aus Büchern und Schriften, deren Rekonstruktion gleichsam rückwärts, von oben nach unten, von heute nach damals vollzogen werden kann über die Erkundung der Prozesse, durch die die Bücher und Schriften aufeinander aufbauen, mit anderen Worten: über die Erkundung von Formen des Traditionsverhaltens, mit denen Texte, Schriften und Bücher sich aufeinander beziehen und damit Geschichte als Traditionsgeschehen konstituieren. Die aus der Perspektive des Traditionsforschers den Brunnen der Vergangenheit evozierende Installation erinnert darüber hinaus an einen Strudel, der einen in sich hineinziehen kann. Das Bild repräsentiert so auch den Umstand, dass jeder und alles in einer Tradition steht und sich womöglich darin verlieren kann.

Der *tower of books*, der so eine Vignette dieses Bandes bildet und dessen Abbildung in einer Art Denkbild seine Thematik veranschaulichen kann, trägt den Titel *Idiom*, stammt von dem slowakischen Künstler Matej Krén und steht als Installation aus 8000 Büchern im Eingangsbereich der Prager Stadtbibliothek. Zuerst wurde er auf der Internationalen Biennale in Sao Paulo 1995 ausgestellt und ist seit 1998 als Dauerinstallation in Prag zu sehen. Seine Abbildung zierte bereits Plakat und Flyer der internationalen und interdisziplinären Tagung, auf die der vorliegende Band zurückgeht und die am 4. und 5. Oktober 2018 am Heidelberg Center for American Studies als zentrale Veranstaltung des von der Landesgraduiertenförderung des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg finanzierten Promotionskollegs *Was ist Tradition? Zu Genese, Dynamik und Kritik von Überlieferungskonzepten in den westeuropäischen Literaturen* stattfand.

Das Promotionskolleg erforschte Formen der Traditionskonstruktion in literarischer Produktion und Rezeption sowie Formen der Affirmation und Negation im Traditionsverhalten beteiligter Akteure. Die Konzentration auf die Untersuchung von Tradition in westeuropäischen Literaturen beansprucht Modellcharakter für eine differenzierte allgemeine Konzeption von Literaturgeschichtsschreibung. Gleichzeitig fragte das Promotionskolleg nach der historischen Spezifität des Traditionsraums Europa. Es untersuchte Überlieferungsprozesse, die sich von der Antike über das Mittelalter bis in die Moderne erstrecken, und war durch diesen makroepochalen Zugriff nicht zuletzt eng mit dem fakultäten- und hochschulübergreifenden Heidelberger Master-Studiengang *Klassische und Moderne*

*Literaturwissenschaft* verbunden. In Abgrenzung von einem ideologieaffinen, essentialistischen Begriff von Tradition fragte das Promotionskolleg danach, wie Traditionen zustande kommen, funktionieren und ihre Wirkung entfalten. Traditionen sind nicht einfach da, sondern werden gemacht. Dieser Umstand wurde in seinen Möglichkeitsdimensionen und seinen problematischen Facetten zum Ausgangspunkt grundlegender literaturhistorischer und literaturtheoretischer Forschungen. Untersucht wurden die Mechanismen von Traditionsinitiativen, die Wege von Traditionskonjunkturen, die Rhetorik von Traditionsbrüchen und der Evidenzcharakter von Traditionsbehauptungen. Der vorliegende Band dokumentiert die Arbeit des Promotionskollegs *Was ist Tradition?* und die Ergebnisse der Heidelberger Tagung, und er soll Impulse zur weiteren literatur- und kulturwissenschaftlichen Erforschung der grundsätzlichen Frage geben: „Was ist Tradition?“

Das Promotionskolleg *Was ist Tradition?* entfaltete während seiner Laufzeit von 2016 bis 2019 an der Universität Heidelberg ein reges Programm aus Vorträgen, Kolloquien, Workshops und einer Ringvorlesung, gipfelnd in der von der Max Kade Foundation geförderten Gastprofessur von Christopher D. Johnson (Arizona State University); es förderte eine Reihe von komparatistischen Promotionsvorhaben der Fächer Klassische Philologie, Germanistik und Romanistik. Ins Leben gerufen wurde das Kolleg als Kooperation der Neuphilologischen und der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg von Barbara Beßlich, Tobias Bulang, Robert Folger, Gerhard Poppenberg und Jürgen Paul Schwindt sowie von Sylvia Brockstieger, Joséphine Jacquier und Fernando Nina; Sprecher des Kollegs war Dirk Werle. Die Koordination übernahm Martina Engelbrecht. Im Promotionskolleg geförderte Kollegiat\*innen waren Jonas Göhler, Christina Lucas, Philip Reich, Loreen Sommer und Karolin Toledo Flores; affiliert waren dem Kolleg Franziska Feger, Elisabeth Maikranz, Isabella Managò, Christine Roth und Katharina Worms.

Grundlage und Inspiration der Gründung des Kollegs bildeten Gespräche Poppenbergs und Schwindts, die sich an Giorgio Agambens vieldiskutierten Überlegungen zu Europa als Traditionsraum entzündeten. Wie Traditionen und die Gespräche über Tradition selten plötzlich stillstehen, enden auch die Arbeiten an den aufgeworfenen Fragestellungen nicht mit dem Ablauf der Förderung des Promotionskollegs, sondern münden unter anderem in die Projekte der Heidelberger *Flagship Initiative Transforming Cultural Heritage*; deshalb sind wir besonders froh, dass der vorliegende Band, der ein zentrales Ergebnis der Arbeit des Kollegs dokumentiert, in der Reihe *Kulturelles Erbe – Materialität, Text, Edition* (KEMTE) erscheinen kann, die über das *Heidelberg Center for Cultural Heritage* (HCCH) eng mit der *Flagship Initiative* verbunden ist.

Grundlage dieses Buchs bildete die erwähnte internationale und interdisziplinäre Tagung des Promotionskollegs, die von den Kollegiatinnen und Kollegiaten gemeinsam organisiert und durchgeführt wurde. In den beiden Sektionen „Traditionsbehauptung und literarische Formgebung von Traditionen“ sowie „Traditionsräume und Reichweite von Traditionen“ waren die Vorträge in Gestalt

von ‚Tandems‘ angeordnet – immer zwei Referent\*innen widmeten sich mit ihren Beiträgen einem Gegenstand. Diese Anlage war den interaktiven Diskussionen auf der Tagung ausgesprochen förderlich; für den vorliegenden Band hat sie sich nicht lückenlos übernehmen lassen, aber die geneigte Leserin, der geneigte Leser wird sie in der Disposition des Bandes an vielen Stellen wiederfinden – auch wenn wir uns dazu entschieden haben, die Beitrags-‚Tandems‘ im Inhaltsverzeichnis nicht eigens zu markieren, sondern die einzelnen Beiträge je für sich stehen und sprechen zu lassen. Dazu kommen die neu eingeworbenen Beiträge von Thomas Arne Winter und Gerhard Poppenberg, die den Band um zusätzliche Perspektiven erweitern.

Gedankt sei der Landesgraduiertenförderung des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg für die großzügige Förderung des Promotionskollegs und der damit verbundenen Tagung, den Herausgeber\*innen der Reihe *Kulturelles Erbe – Materialität, Text, Edition* (KEMTE) Christiane Brosius, Ludger Lieb und Christian Witschel sowie dem Verlag Heidelberg University Publishing (heiUP) für die Aufnahme des Bandes in ihr Programm. Gedankt sei, stellvertretend für alle an der Vorbereitung und Durchführung der Tagung helfend Beteiligten, Max Diehm. Danken möchten die Herausgebenden darüber hinaus Andreas Dirwimmer, Hannah Mieger und Fiona Walter für Hilfe bei Korrektur und Einrichtung der Beiträge sowie bei der Erstellung der Bio-Bibliographien und des Registers; last but not least geht unser großer Dank an Nicolai Doltt für die eingehende redaktionelle und organisatorische Betreuung.



# Inhalt

DIRK WERLE <b>Vorwort</b>	<b>5</b>
PHILIP REICH & KAROLIN TOLEDO FLORES <b>Einleitung: Tradition und Traditionsverhalten als Kategorien der Literaturwissenschaft</b>	<b>11</b>
Theorien und Reflexionen	
DIRK WERLE <b>Was ist Tradition?</b>	<b>37</b>
ALEIDA ASSMANN <b>Arbeiten am Traditionsbegriff</b>	<b>47</b>
THOMAS ARNE WINTER <b>Tradition und Literatur: Sinngabe und Sinnentzug</b>	<b>63</b>
Fallstudien	
JONAS GÖHLER <b><i>Slightly altered</i></b> T. S. Eliots <i>The Waste Land</i> und Ovids Tiresias	<b>75</b>
FRANK BEZNER <b>Devianz tradieren</b> Überlegungen zur materialen Semantik der Vagantendichtung des lateinischen Mittelalters	<b>87</b>
PHILIP REICH <b>Traditionales Vagieren und vagierende Traditionen</b> Zum ‚Fahrenden Schüler‘ in der Literatur des Spätmittelalters	<b>107</b>
ISABELLA MANAGÒ <b>Kulturelles Erbe und Kontingenz</b> Zur Tradition des Erzählens von Troja am Beispiel der Begegnung von Hector und Ajax im <i>Trojanerkrieg</i> im Vergleich zum <i>Roman de Troie</i>	<b>143</b>

THOMAS SCHMIDT	
<b>Repertoire- und Traditionsbildung in Musik-Sammelhandschriften des 16. Jahrhunderts</b>	<b>163</b>
Die Handschriften der Kathedrale von Casale Monferrato	
FOLKE GERNERT	
<b>Von Fernando de Rojas zu Cervantes</b>	<b>179</b>
Figurendarstellung in der spanischen Literatur des ‚ <i>Siglo de Oro</i> ‘ zwischen Tradition und Abweichung	
THOMAS BORGSTEDT	
<b>Der Wert der Tradition</b>	<b>191</b>
Zur Bedeutung des Wertbegriffs für das literarische Traditionsverhalten in Lohensteins Arminiusroman und Sophonisbe-Trauerspiel	
KATHARINA WORMS	
<b>Tradition und Kommentar</b>	<b>211</b>
Literarisches Traditionsverhalten in den Selbstkommentaren Daniel Caspers von Lohenstein zu seinen Trauerspielen	
PETER SPRENGEL	
<b>Traditionsaneignung mit dem Aktenordner</b>	<b>227</b>
Gerhart Hauptmanns Arbeit am <i>Florian Geyer</i>	
LOREEN SOMMER	
<b>Traditionsbildung durch Literaturkritik</b>	<b>241</b>
Arno Holz und Gerhart Hauptmann im Urteil Samuel Lublinskis	
MARIO ZANUCCHI	
<b>Tradition des Traditionsbruchs</b>	<b>255</b>
Zur Baudelaire-Nachfolge in Felix Dörmanns Lyrik	
KAROLIN TOLEDO FLORES	
<b>Traditionsbehauptung und literarisches Traditionsverhalten</b>	<b>273</b>
Hermann Bahrs Aufsatz <i>Das junge Österreich</i> und Gedichte aus Felix Dörmanns <i>Neurotica</i>	
GERHARD POPPENBERG	
<b>Literaturgeschichte und Tradition – ein Essay</b>	<b>291</b>
<b>Die Autorinnen und Autoren des Bandes</b>	<b>299</b>
<b>Namenregister</b>	<b>303</b>



## Einleitung: Tradition und Traditionsverhalten als Kategorien der Literaturwissenschaft

‚Tradition‘ zählt zu den zentralen Reflexionskategorien der abendländischen Kulturgeschichte. Dennoch macht sich verdächtig, wer unreflektiert darüber spricht. Im hochgradig normativ aufgeladenen Diskurs über den Hochwertbegriff tendieren die Positionen nicht selten zu Extremen – und schwanken zwischen emotionalen Appellen zur Traditionspflege auf der einen und einer ideologiekritisch motivierten Absage an Traditionen auf der anderen Seite. Dabei gilt Tradition einerseits als „Grundlage und kulturelle Präfiguration von Erfahrung“,<sup>1</sup> als „das größte Vermögen des Menschen“<sup>2</sup> und als „anthropologische[s] Spezifikum“,<sup>3</sup> andererseits lagern sich an dem Begriff zahlreiche Vorurteile an, die ihn in Opposition zu Rationalität, Moderne und Innovation stellen sowie ihn politisch vereinnahmen.<sup>4</sup>

Trotz dieser Ausgangssituation handelt es sich bei ‚Tradition‘ um einen Begriff, der in der Alltagssprache, der Werbung (von der Tiefkühlpizza bis zum Vollkornbrot), aber auch in der (kultur-)wissenschaftlichen Praxis oft und zum Teil inflationär gebraucht wird, ohne ein spezifisches theoretisches Profil anzusprechen; so zum Beispiel in den zahlreichen Büchern und Aufsätzen, die sich mit dem Untertitel ‚Tradition und Innovation‘ schmücken. Gerade auch in der Literaturwissenschaft und -geschichte wird häufig von Traditionen gesprochen oder davon, dass ein Text ‚in der Tradition‘ eines anderen Textes stehe. Dabei bezeichnet diese Formulierung in den meisten Fällen eine nicht genau ermittelbare Fundierung oder Vorprägung aus älteren Quellen, die über ein konkretes Verhältnis von Prätext und Hypertext/Retext hinausgeht.<sup>5</sup>

Der vorliegende Band versucht, sich durch allgemeine theoretische Reflexionen und exemplarische Textanalysen aus verschiedenen literarischen Konstellationen und Epochen der generellen Frage „Was ist Tradition?“ und der spezifisch methodologischen Frage „Wie kann man adäquat über literarische Traditionen sprechen?“ anzunähern.

1 AUEROCHS 2004, 24.

2 REINISCH 1970, VII.

3 WINTER 2017, 2.

4 Vgl. WINTER 2017, 9–15. Zur konservativen Aneignung des Begriffs vgl. DITTMANN 2004, 21–37.

5 Vgl. dazu BUMKE/PETERS 2005, 1–5 und GENETTE 2015 [1982], 15f.

## 1 Tradition(en) – Begriffe, Konzepte, Theorie

### *Traditio – ubique et nusquam:*

#### Zu einigen (Nicht-)Thematisierungen in den Fachdisziplinen

Es scheint nicht möglich, den Begriff ‚Tradition‘ genau und widerspruchsfrei zu definieren. Denn sowohl eine Nominaldefinition als auch eine Definition mittels Deskription der historischen und aktuellen Verwendungsweisen scheitert an der langen und überaus diversen Wirkungsgeschichte in den verschiedensten Bereichen und Fachdisziplinen, in denen selbst wiederum keine einheitliche Begriffsverwendung zu diagnostizieren ist. Einige Beispiele ohne Anspruch auf Vollständigkeit sind folgende:

In der (katholischen) Theologie steht ‚Tradition‘ als fundamentaler Normbegriff einer überlieferten göttlichen Wahrheit mitunter im Widerspruch zum (protestantischen) Schriftprinzip und ebenso zu einer objektiven Traditionskritik der Bibeltexte.<sup>6</sup> In der geschichtswissenschaftlichen Quellenkunde ist eine Unterscheidung zwischen bewusst und intentional überlieferten ‚Traditionsquellen‘ und den unabsichtlich und zufällig überlieferten ‚Überresten‘ etabliert.<sup>7</sup> Bedeutend wurde der Begriff in der Soziologie bei Max Weber und dann vor allem bei Edward Shils und Anthony Giddens.<sup>8</sup> Webers sozialgeschichtliche Periodisierung führt zu einer Differenzierung von vier Grundtypen sozialen Handelns (charismatisch, rational, legal, traditional); dabei stellt er das Traditionale explizit in Opposition zu Rationalität sowie Moderne und spricht einer Traditionsorientierung (wie sie ihm vor allem in Antike und Mittelalter virulent scheint) die ‚Sinnhaftigkeit‘ ab.<sup>9</sup> Dieses Verdikt einer harten Grenze bei der Gegenüberstellung von vormoderner Traditionalität und moderner Innovativität prägte auch die frühe Ethnologie und Folkloristik.<sup>10</sup> Besonders wirkmächtig war hier die Unterscheidung von Claude Lévi-Strauss zwischen ‚kalten Gesellschaften‘, die beharrlich an Traditionen festhielten, und ‚heißen Gesellschaften‘, die sich durch ein Bedürfnis nach Veränderung auszeichneten.<sup>11</sup> Diese Unterscheidung bedarf historischer Spezifizierung und Differenzierung;<sup>12</sup> denn auch die Moderne basiert auf Traditionen und kann selbst als ein Cluster von

6 Vgl. dazu zusammenfassend die Artikel WIEDENHOFER 1990, RÖSEL/MERK 2002 und BEINTKER et al. 2002.

7 Grundlegend für diese Unterscheidung DROYSEN 1977 [1858], 38–84, v. a. 58f. und HEUB 1934.

8 Vgl. WEBER 1980 [1956], 12 und 580–600, SHILS 1981, GIDDENS 1993.

9 WEBER 1980 [1956], 12; zum Sinn von Tradition aus einer philosophischen Perspektive äußert sich allgemein WINTER 2017, 216–225. Konkret mit Bezug auf literarische Tradition vgl. WINTER in diesem Band.

10 Vgl. dazu NOYES 2010.

11 Vgl. LÉVI-STRAUSS 1962/1981.

12 So geleistet von ERDHEIM 1988 und ASSMANN 2000.

Traditionen gesehen werden, deren Pluralität den Unterschied zu einem homogenen Dogmatismus früherer Zeiten markieren mag.<sup>13</sup> Die Traditionsgebundenheit der Moderne fassen auch die ethnologischen und kulturgeschichtlichen Fragestellungen von Eric J. Hobsbawm und Terence O. Ranger ins Auge, wobei sie mit *The Invention of Tradition* eine konstruktivistische Perspektive auf traditionale Prozesse eröffneten – auch wenn das Buch später oft nur als Stichwortgeber diente.<sup>14</sup>

In der Philosophie Karl Poppers ist ‚Tradition‘ ein wichtiges Element seiner wissenschaftstheoretischen Konzeptualisierung epistemischen Fortschritts; doch er verneint, dass eine Theorie der Tradition Aufgabe der Philosophie sei, „denn Tradition ist offensichtlich ein soziales Phänomen“<sup>15</sup> und daher Teil der Soziologie. Auch andere Philosophen befassten sich mit dem Begriff: Beispielsweise gilt für Martin Heidegger Tradition als Teil einer Verdeckungsgeschichte, welche durch ‚Verborgenheit‘, ‚Verschüttung‘ und ‚Verstellung‘ eine kontinuierliche Entfernung von einem ‚authentischen‘ Ursprung bewirke, dem man sich nur annähern könne, indem man den historischen Ballast abtrage.<sup>16</sup> Hans-Georg Gadamer widerspricht Heidegger;<sup>17</sup> ihm zufolge ist nicht die Destruktion der Tradition Bedingung für Erkenntnis, sondern Tradition selbst ist die „Bedingung des Verstehens“.<sup>18</sup> Gesteuert wird diese ‚Hermeneutik des Vertrauens‘ durch das autoritative Vor-Urteil – wobei eine Erkenntnis der ‚Wahrheit‘ in diesem Fall nur für eine homogene Tradition unter Ausblendung externer Faktoren möglich sei. Zwischen dieser Authentizitätslogik Heideggers und der ‚spekulativen‘ Logik Gadamers<sup>19</sup> versucht Thomas Arne Winter mit seinem Versuch einer allgemeinen Traditionstheorie zu vermitteln.<sup>20</sup> Unmittelbar einschlägig für eine Untersuchung von temporalen Prozessen – auch der Tradition und des Tradierens – und narrativen Verfahren ist schließlich Paul Ricœur, vor allem in seinem dreibändigen Hauptwerk *Zeit und Erzählen*.<sup>21</sup> Von dort ausgehend bietet sich ein Bezug der phänomenologischen

13 Vgl. GIDDENS 1993 und zuletzt WINTER 2017, 11–13, zur Pluralität weiter ebd. 154f.

14 HOBBSAWM/RANGER 1983.

15 POPPER 2009 [1948], 189. Vgl. dazu WERLE in diesem Band.

16 HEIDEGGER 2006 [1927], z. B. 36 und HEIDEGGER 1979 [1923–1944]. Vgl. dazu WINTER 2017, 23–87.

17 „Heidegger ging auf die Problematik der historischen Hermeneutik und Kritik nur ein, um von da aus in ontologischer Absicht die Vorstruktur des Verstehens zu entfalten. Wir gehen umgekehrt der Frage nach, wie die Hermeneutik [...] der Geschichtlichkeit des Verstehens gerecht zu werden vermöchte“; GADAMER 1986 [1960], 270.

18 GADAMER 1986 [1960], 281.

19 GADAMER 1986 [1960], 470 nennt einen Gedanken dann spekulativ (von lat. *speculum*), „wenn sich das in ihm ausgesagte Verhältnis nicht als die eindeutige Zusprennung einer Bestimmung zu einem Subjekt [...] denken läßt, sondern als ein Spiegelverhältnis gedacht werden muß, in dem das Spiegeln selber nichts als die reine Erscheinung des Gespiegelten ist.“

20 Vgl. WINTER 2017, 24–156, hier v. a. 149–152.

21 RICŒUR 1988–1991 [1983–1985].

Ergebnisse auf literaturwissenschaftliche, vor allem erzähltheoretische Fragestellungen an.<sup>22</sup>

Aus narratologischer Perspektive urteilte Silvia Reuvekamp in ihrem Artikel des interdisziplinären Handbuchs *Erzählen*: „Tradieren ist als Funktionsebene von Erzählen bisher nicht systematisch erforscht.“<sup>23</sup> Sie kann nur auf zwei literaturwissenschaftliche Konzepte zur Beschreibung traditionaler Prozesse verweisen: Aus der Beschäftigung mit älterer Literatur resultiert der Begriff ‚Wiedererzählen‘ von Franz Josef Worstbrock zur Beschreibung traditionaler Zusammenhänge.<sup>24</sup> Dieser Begriff wurde im Folgenden als „Retextualisierung“<sup>25</sup> oder auch „Renarrativierung“<sup>26</sup> weiter differenziert und bezeichnet generell „die verschiedensten Ebenen und Aspekte vormoderner ‚Arbeit am Text‘ als eine Interaktion von Prä- und Re-Text“.<sup>27</sup> Auch wenn eine explizite Betonung eines autoritativen Prätextes für den „Traditionalismus des Mittelalters“<sup>28</sup> konstitutiv ist, sind auch die Formierungen moderner Literatur und Kultur meist Resultat vorgängiger Produkte und Prozesse – obwohl diese Gebundenheit an einzelne Traditionen in der Moderne oft entweder nicht intendiert ist oder bewusst verschleiert wird. Um diesen Bezug von Autoren zu früheren Texten methodisch greifen zu können, hat Wilfried Barner den Begriff des *literarischen Traditionsverhaltens* eingeführt, der auch im Titel dieses Bandes prominent hervorgehoben ist. Da er für literaturwissenschaftliche Fragestellungen unmittelbar anschlussfähig ist und die Dynamiken traditionaler Zusammenhänge gut beschreiben kann, befasst sich der folgende Abschnitt mit diesem Konzept.

Als zweite narratologisch anschlussfähige Theorie verweist Reuvekamp auf das *kulturelle Gedächtnis*, welches von Aleida und Jan Assmann theoretisch erarbeitet und von Albrecht Koschorke methodisch auf narratologische Fragestellungen bezogen wurde;<sup>29</sup> dabei greift er die prinzipielle Unterscheidung von (kulturellem) Funktions- und Speichergedächtnis auf.<sup>30</sup> Die „Effekte erzählerischer Sinnkonstruktion“ können sowohl auf dynamische Formen des (kollektiven) Funktions-

22 Vgl. dazu unten und den Beitrag von Philip REICH in diesem Band.

23 REUEKAMP 2017, 284.

24 Vgl. WORSTBROCK 1999.

25 Vgl. das programatische Sonderheft BUMKE/PETERS 2005. Zu einer Anwendung vgl. jüngst HOLTZHAUER 2019 und KABLITZ/PETERS 2014, v. a. 13–36.

26 So im GRK 1767 „Faktuales und fiktionales Erzählen“; während Retextualisierung auf die Wiederholung eines (materialen) Textes abhebt, betont der Begriff ‚Renarrativierung‘ die Wiederholung von Narrativen und versucht, Methoden aus verschiedenen Disziplinen zusammenzuführen. Vgl. dazu GLÜCKHARDT/KLEINSCHMIDT/SPOHN 2019, 7–38.

27 BUMKE/PETERS 2005, 2.

28 GRUBMÜLLER 1999, 209; ähnlich STROHSCHNEIDER 1997, 82.

29 J. ASSMANN 2018 [1992]; mit stärkerem Bezug auf die Literaturwissenschaft in A. ASSMANN 2010 [1999] und KOSCHORKE 2012, 211–224. Zu einer vergleichenden Auseinandersetzung von Tradition und kulturellem Gedächtnis vgl. A. ASSMANN in diesem Band.

30 A. ASSMANN 2010 [1999], 134f.

gedächtnisses einer Gesellschaft als auch auf archivierte und mitunter inhaltlich und ästhetisch überholte Residuen des Speichergedächtnisses zurückgreifen. So können sie narrative Gebilde „auf den Ruinen älterer, in Vergessenheit geratener Sinnsysteme“<sup>31</sup> errichten. Koschorke fasst die Aufgabe des kulturellen Gedächtnisses in folgendes Bild: Es habe „wie ein gewaltiges, in das Zeitgefälle eingebautes Pumpwerk Neuerungen aufzusaugen und daraus eine unhinterfragte, ins Nichtwissen absinkende zweite Natur zu destillieren.“<sup>32</sup> Daraus folgert er, dass eine Differenzierung des ontologischen Status der kulturellen Zeichen als konstruierte oder natürliche unerheblich sei, da sie „einen Kreislauf oder eine Art gesellschaftlichen Verdauungsprozess“ durchliefen.<sup>33</sup> Gerade in diesem Spannungsfeld zwischen Faktizität und Fiktion nimmt die lizenzierte literarische Aneignung und die narrative Ausgestaltung der Vergangenheit eine besondere Stellung ein. Auch wenn mit dem Erinnern immer das Vergessen mitgedacht wird, bleibt das kulturelle Gedächtnis doch stärker ergebnis- und weniger prozessorientiert. Der Tradition oder dem Tradieren sind hingegen neben inhaltlich-materialbezogenen auch regulative und dynamisierende Eigenschaften inhärent, sodass ‚Tradition‘ als „eines der organisierenden Medien des kollektiven Gedächtnisses“<sup>34</sup> gelten kann.

Neben diesen etablierten großen Theorieentwürfen befassen oder befassten sich auch einige rezente Forschungsverbände mit der Untersuchung traditionaler Zusammenhänge und einer Theoretisierung von Tradition(en). So verfolgte das theologische DFG-Projekt „Logik, Hermeneutik und Pragmatik religiöser Traditionen. Eine komplexe Theorie und Theologie der Tradition“ (2000–2003) das Ziel einer umfassenden Literaturdatenbank zur Traditionstheorie;<sup>35</sup> trotz (oder wegen) des interdisziplinären Ansatzes sind hier Literatur- und Kulturwissenschaft nur nachrangig. Der SFB 644 „Transformationen der Antike“ (2005–2016) erarbeitete eine umfassende Matrix von drei Modi und 14 Typen der Transformation, welche die Interdependenz zwischen einem antiken Referenzbereich und der rezipierenden Aufnahmekultur als konstruktive Teilaneignungen des Vergangenen versteht.<sup>36</sup> Er konzentriert sich aber – obschon seine methodischen Ergebnisse durchaus transferierbar sind – auf die Rezeption einer bestimmten vergangenen Kultur/Literatur, wie auch das GRK „Dynamiken der Konventionalität (400–1550)“ (seit 2018), das dezidiert auf das Mittelalter bezogen ist. Fruchtbare Impulse zu einer

31 Beide Zitate KOSCHORKE 2012, 217.

32 KOSCHORKE 2012, 221f.

33 KOSCHORKE 2012, 222. Diese Konzeptualisierung erinnert *in nuce* an die Überlegungen von Cornelius CASTORIADIS zum gesellschaftlichen Imaginären, welches auf dem zirkulären Implikationsverhältnis von Modellierendem und Modelliertem beruht. Vgl. CASTORIADIS 1990 [1975], 417.

34 GIDDENS 1993, 451.

35 Leitung: Siegfried Wiedenhofer; URL: [www.traditionstheorie.de/](http://www.traditionstheorie.de/).

36 Als Beispiel für die umfassende Publikationstätigkeit dieses SFB vgl. HELMRATH/HAUSTEINER/JENSEN 2017, 3–8. Hier werden die Basistheoreme kritisch zusammengefasst.

methodischen und theoretischen Überbrückung der (Schein-)Spannung von Tradition und Innovation (hier dezidiert als ‚Novation‘) bieten auch die Projekte der DFG-Forschungsgruppe 2305 „Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ (seit 2016) – die aber freilich auch einen dezidierten epochalen Fokus hat.<sup>37</sup>

Der Aufriss dieser Beispiele aktueller Forschungsperspektiven lässt die Eigenheiten des vorliegenden Programms heller aufscheinen. Dieses versucht im Anschluss an die Ziele der genannten Forschungsprojekte und in punktueller Absetzung von ihnen – sowie in Dialog mit Gedächtnis- und Erbetheorien – eine Annäherung an (vornehmlich textbasierte) Überlieferungskonzepte, jedoch ohne im Vorhinein eine historische Einschränkung vorzunehmen und die Reflexion von Tradition zur Ermittlung epochaler Eigenheiten zu operationalisieren. Vielmehr hat die Tradition / Traditionalität als Zusammenhangsstil selbst einen eigenen Stellenwert. Dies hat nun keine Ahistorizität zur Folge, sondern initiiert eine Interferenz abstrakt-allgemeiner Zusammenhangsmodi mit historisch-spezifischen Realisierungen. Dabei wird nicht das Ziel verfolgt, eine feste Methode zu etablieren oder eine schematische Matrix zu liefern. Vielmehr soll eine Perspektive angeboten werden, welche eine systematische Beschreibung diachroner Zusammenhänge und Sinnanverwandlungen zulässt und – unter der Voraussetzung einer Anpassung an den jeweiligen Gegenstand – eine Form von Literatur-/Kulturgeschichte anregt, die sich dadurch auszeichnet, dass sie Kontinuitäten und Brüche (nicht als Gegensätze) reflektiert und auch vernachlässigte Texte abseits der ‚Höhenkammliteratur‘ als relevante Bindeglieder traditionaler Prozesse in den Fokus nimmt. Der vorliegende Band versucht, einen kleinen Beitrag zu diesem Forschungsprogramm zu leisten.

### Tradition als Übergabehandlung in der Diachronie

Allen angeführten Annäherungen an den Traditionsbegriff ist gemeinsam, dass es sich um ein Zusammenhangsverhältnis von Inhalten oder Materialien in der Diachronie handelt.<sup>38</sup> Darüber hinaus jedoch differieren die theoretischen und fachspezifischen Begriffsverwendungen fundamental. Der Polysemie des Traditionsbegriffs soll im Folgenden mit einer kurzen Auseinandersetzung seiner Semantik begegnet werden. Denn sogar die gemeinsame temporale Signatur ist der ursprünglichen lateinischen Etymologie des Begriffs, der sich aus der römischen Rechtsprache ableitet, allenfalls sekundär.<sup>39</sup> *Traditio* als die seltene Substantivierung

37 Vgl. HUB 2016.

38 Umfassend und grundlegend für den Zusammenhang von Zeit und Tradition ist ASSMANN 1999.

39 Einen grundsätzlichen Überblick zu Etymologie, Geschichte und Verwendung des Begriffs bieten die Artikel STEENBLOCK 1998, WIEDENHOFER 1990 und KUHNLE 2005. Zu den

von lat. *tradere* (\**trans-dare*) bezeichnet neben alltäglichen Übergabehandlungen vor allem institutionalisierte und juristisch reglementierte Prozesse bei der Eigentumsübertragung; schließlich bezeichnet das Wort in einem übertragenen Sinne die Entgegennahme der Lerninhalte durch einen Schüler von seinem Lehrer.<sup>40</sup> Damit fokussiert der Begriff in seiner ursprünglichen Herleitung weniger den zeitlichen Zusammenhang als vielmehr den Wechsel vom vormaligen zum späteren Besitzer – oder vom Erblasser zum Erben (vgl. dazu die Ausführungen zum ‚kulturellen Erbe‘). In diesem Sinne kann man Traditionsprozesse auch in einem vereinfachten Sender-Empfänger-Modell denken; dieses ignoriert zwar wesentliche Elemente des Phänomens, ist einer heuristischen Vereinfachung aber auch dienlich. Demnach besteht der simplifizierende einzelne Traditionsakt aus der Weitergabe eines Traditionsmaterials von einem Produzenten an einen Rezipienten oder – gemäß der Terminologie mancher Traditionstheoretiker\*innen – von einem Tradenten an einen Akzipienten.<sup>41</sup>

Diese Einführung neuer Begriffe ist insofern sinnvoll, als zwischen Tradent und Akzipient eine größere Dynamik zu denken ist als zwischen Produzent und Rezipient. Denn jeder Tradent muss – mit der Ausnahme eines hypothetischen Traditionsstifters – immer auch Akzipient einer vorgängigen Tradition gewesen sein, der Akzipient aber muss zum Tradenten werden, ansonsten wäre er nur ein (lesend oder hörend wahrnehmender) Rezipient. Die Zuschreibung zur Tradenten- oder Akzipientenrolle in der traditionellen Übergabehandlung ist demnach nur retrospektiv beschreibend möglich. Weiter ist die Übergabe immaterieller Traditionen im Gegensatz zu anderen Gaben irreversibel und muss aufgrund der zeitlichen Differenz zwischen Tradent und Akzipient meist auch nicht vergolten werden.<sup>42</sup>

Auf diesem sukzessiven Traditionsverständnis fußt das Bild der Tradition als potentiell endloser Kette von Weitergabe-Handlungen, z. B. bei Johann Gottfried Herder. Dieser nennt analog zur ‚Großen Kette der Wesen‘ eine ‚Kette der Bildung‘ und postuliert einen sukzessiven und bis zu einem gewissen Grad entelechischen Fortschritt (im Gegensatz zu Sprüngen der Natur), den er zu einer ‚Kette der Cultur(en)‘ ausweitet.<sup>43</sup> Eine Differenzierung erlebt das Bild von der Tradition als eine stringente Kette durch die Ausweitung zum (Stamm-)Baum mit seinen Verästelungen – vgl. das *Stemma* der Textkritik – und eine Dynamisierung im Bild vom Strom der Tradition mit seinen Zuflüssen, wie es Georg Wilhelm

elaborierten (v. a. soziologischen und theologischen) Traditionstheorien vgl. ASSMANN 1999, 67–90 und DITTMANN 2004, 38–113.

40 Vgl. zur Etymologie WIEDENHOFER 1990, 608–611 und ASSMANN 1999, 93f.

41 Zu Terminologie und Konzeption vgl. WINTER 2017, 159–173.

42 Anders als bei der Gabe nach Marcel MAUSS 2016 [1925].

43 „[S]o wird eben damit auch die Geschichte der Menschheit notwendig ein Ganzes, d. i. eine Kette der Geselligkeit und bildenden Tradition vom Ersten bis zum letzten Gliede“; HERDER 2002 [1784–1791], 307. Vgl. dazu ALBUS 2001, 387–394.



Friedrich Hegel<sup>44</sup> und Ernst Robert Curtius<sup>45</sup> formulieren, wobei im Bild der Tradition als Fluss oder Strom auch kritische Untertöne kommuniziert werden können. So merkt bereits Francis Bacon 1620 an, dass im Fluss der Zeit das Solide und Gewichtige untergehe, das Leichte und Aufgeblasene aber oben immer weitergetragen werde.<sup>46</sup> Alle Modelle und Metaphern müssen aber vorläufig bleiben, da sie aufgrund von Simplifizierungen und Anpassungen an den Bildbereich keine absolute Geltung haben können. Sie betonen entweder zu sehr einen essentialistischen Ursprung von einer speisenden Quelle und neigen demnach zu einer *petitio principii*, oder sie vereinfachen die Komplexität des Phänomens durch eine monokausale Entwicklung allzu sehr. Die Dimension der reziproken Beziehungen zwischen Tradenten und Akzipienten würde eher die Metapher eines komplexen Netzes oder eines Rhizoms abbilden, deren unterirdische Knotenpunkte nur an den vereinzelt Emergenzen an der Oberfläche abzulesen sind.<sup>47</sup> Allen Modellen gemeinsam ist die Eigenschaft, dass es sich bei Tradition um einen Ordnungsmodus von Zeitlichkeit handelt, dahingehend dass Inhalte (von Generation zu Generation) weitergegeben werden. Da diese Übergabe in oralen und verstärkt in literalen Gesellschaften eine Überwindung der Kluft zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem impliziert, generiert sie einerseits Kontinuitäten, die der existenziellen Erfahrung des Todes widersprechen, und legt andererseits durch die historische Distanz Zäsuren und Brüche offen. Demnach kann man Tradition als „eine paradoxe Figur auffassen, die im doppelten Sinne unwahrscheinlich ist“.<sup>48</sup>

Zugleich wäre es aber verfehlt, in einem derart vereinfachten Traditionsmodell eine identische Weitergabe zu sehen. Diese muss die Ausnahmesituation bleiben, da durch die Aufnahme und Integration in den jeweiligen Kontext der Aktualisierung stets eine Anpassung der *tradita* vollzogen wird.<sup>49</sup> In den meisten Fällen ist von einer leichten Variation oder einer grundsätzlichen Transformation des

44 HEGEL 1971 [1837], 21: „Diese Tradition ist aber nicht nur eine Haushälterin, die nur Empfangenes treu verwahrt und es so den Nachkommen unverändert überliefert. Sie ist nicht ein unbewegtes Steinbild, sondern lebendig und schwillt als ein mächtiger Strom, der sich vergrößert, je weiter er von seinem Ursprunge aus vorgedrungen ist.“

45 CURTIUS 1993 [1948], 19f.: „Die Literatur des ‚modernen‘ Europa ist mit der des mittelmeerischen so verwachsen, wie wenn der Rhein die Wasser des Tiber aufgenommen hätte“; Curtius verwirft das Bild der Kette explizit, da diese die Sprünge und Lücken in der Überlieferung ignoriere. Vgl. ebd., 396.

46 *Adeo ut Tempus, tanquam fluvius, levia et inflata ad nos devexerit, gravia et solida demerserit* (BACON 1990 [1620], *Instauratio*, 127 [Vorrede]; *Novum Organum*, 181 [a71]); vgl. dazu WERLE 2007, 392f. Diese Perspektive kennt auch Herder, wenn er die Zeit mit einem reißenden Fluss vergleicht: „Der Strom der Zeit rollt fort; nichts in ihm darf sich seinem Lauf entziehen; was nicht mit will, wird abgesetzt oder sinkt zu Boden“; HERDER 2000 [1801–1813], 960; vgl. zur Flussmetapher auch ALBUS 2001, 251f.

47 Vgl. ähnlich DELEUZE/GUATTARI 1977.

48 ASSMANN 1999, 158.

49 WINTER 2017, 178–183 unterteilt aufsteigend im Grad der Veränderung des Traditionsmaterials zwischen einer absoluten, einer identischen Wiederholung, die in den meisten



aufgenommenen Traditionsmaterials auszugehen. Es gibt keine (authentische) Tradition, ohne dass diese – mitunter marginal – variiert, transformiert und an die situativen Umstände angepasst wird. Bloße Wiederholung des Alten ist keine Tradition, sondern Kopie. Genauso ist aber auch reine Innovation grundsätzlich unwahrscheinlich; sie ist nach Bernhard Waldenfels dem „Paradox der Innovation“ unterworfen, da sie „etwas voraussetzt, das sie erneuert. Sie bricht mit der Vergangenheit, indem sie sie fortsetzt, und sie setzt sie fort, indem sie den Gang der Dinge unterbricht.“<sup>50</sup> Innovation und Tradition sind also eng miteinander verstrickt und firmieren als „Topos in der Ästhetik“,<sup>51</sup> welcher entweder das Alte oder das Neue als Bezugsgröße betont; es handelt sich vornehmlich um Kategorien des Traditionsverhaltens (siehe unten).

Neben der Bedeutung der Weitergabe eignet dem Traditionsbegriff bereits in seiner lateinischen Wurzel die semantische Doppelung von inhaltlich bestimmtem Traditionsmaterial (*traditum* oder *tradendum*) und prozessualer Traditionshandlung (*actus tradendi*), was ihn von Anfang an uneindeutig macht. ‚Tradition‘ bezeichnet demnach sowohl Inhaltliches als auch den historischen Prozess, was wissenschaftlicher Präzision schadet. Dieses Problem in der Polysemie des Begriffs erkannte auch Paul Ricœur:

Den Begriff einer wirkungsgeschichtlichen Rezeptivität analysieren, heißt im Grunde, sich über den *Traditionsbegriff* klarzuwerden, mit dem man ihn allzu rasch identifiziert. Statt unterschiedslos von *der* Tradition zu reden, sollte man lieber mehrere Probleme auseinanderhalten, die ich unter drei verschiedenen Titeln behandeln möchte: *Traditionalität*, *Traditionen* und *Tradition*.<sup>52</sup>

Unter (1) der *Traditionalität* fasst er die formale Dimension von Tradition als historischem Zusammenhangstil. Damit handelt es sich um eine transzendente Kategorie für die passive Wirkung und die aktive Rezeption, welche durch eine Vermittlung zwischen dem Horizont des Vergangenen und der Situation des Gegenwärtigen Geschichte „im doppelten Sinne der wirklichen und der berichteten Geschichte [...] also der Ereignisse und den Erzählungen“<sup>53</sup> sowie eine „*sinn-schöpferische Überlieferung*“<sup>54</sup> erst ermöglicht. Unter (2) den *Traditionen* (im Plural)

Fällen unwahrscheinlich ist, und dann einer isomorphen, einer variierenden und einer transformierenden Wiederholung.

50 WALDENFELS 1990, 96.

51 KUHNLE 2005, 74.

52 RICŒUR 1991 [1985], 355. Zu den folgenden Erläuterungen der Ausdifferenzierung Ricœurs vgl. ebd., 355–371, v. a. 367 und 364f.

53 RICŒUR 1991 [1985], 337. Damit betrifft die Traditionalität der Geschichte die dritte Zeit in Ricœurs *magnum opus*, die historische Zeit, die zwischen kosmischer und erlebter Zeit verortet ist. Vgl. ebd., 159.

54 RICŒUR 1991 [1985], 358 [Herv. im Orig.].

versteht er die materiale Dimension der tradierten Inhalte, also die Gegenstände mit ihrem Vorher und Nachher, die auch gemeint sind, wenn man davon spricht, dass etwas in der Tradition von etwas anderem steht. Unter (3) der *Tradition* (im generischen Singular) versteht er schließlich die normative Dimension, die Legitimierung und Autorität präsупponiert, dadurch aber auch unter Ideologieverdacht steht. Während gerade die ontologisch verstandene singularische Begriffsverwendung (Nr. 3) unter Philosophen und Soziologen besonders intensive Diskussionen zeitigte (z. B. bei Adorno, Habermas und Gadamer),<sup>55</sup> konzentrieren sich die historisch arbeitenden Wissenschaften (z. B. Geschichts- und Literaturwissenschaft) auf Traditionen als historische Überlieferungen, die weitgehend neutral beschreib- und interpretierbar sind. Dieser Differenzierung entspricht auch die Unterscheidung der Adjektive ‚traditional‘ und ‚traditionell‘. Während ‚traditional‘ die Zugehörigkeit zur Traditionalität als Seinsweise der Tradition (Nr. 1) ausdrückt und sich auf den Überlieferungsvorgang (*actus tradendi*) bezieht, verweist ‚traditionell‘ auf die Eigenschaft der Traditionalität *in* den einzelnen Traditionen (Nr. 2), also auf die Eigenschaft der *tradita*. Demnach ist die „Traditionstheorie [...] die Erforschung des Traditionalen, nicht des Traditionellen.“<sup>56</sup>

Ob es überhaupt möglich ist, ‚Traditionen‘ absolut objektiv zu beschreiben, die Tradition (Nr. 3) also zu extrahieren, ist nicht selbstverständlich; so wurde betont, dass „das normative Element einer die Gegenwart prägenden Autorität aus der Vergangenheit“<sup>57</sup> der Begriffsgeschichte inhärent sei. Trotz oder gerade wegen dieses sprachgeschichtlichen Ballasts bietet der Begriff aber zusätzliche Möglichkeiten. Ein Vorteil und eine Unterscheidung zu einer ausschließlich intertextuellen Analyse ist, dass sich das Verfahren nicht auf die Ebene des Textes beschränkt, sondern diachrone Textzusammenhänge als soziale Praxis analysiert und den Blick auf die Positionen der beteiligten Akteure, den Produzenten und Rezipienten (respektive den Tradenten und Akzipienten im Traditionsvorgang) richten kann.<sup>58</sup> Auf diese Weise bietet sich die Möglichkeit, individuelle Ziele und Funktionalisierungen der Beteiligten in ihrem Traditionsverhalten zu ermitteln. Man kann so auch Phänomene wie das ‚Erfinden von Traditionen‘ untersuchen, die gar keinen tatsächlichen Bezug zu einem historischen oder kulturellen Prätext haben,

55 Vgl. ADORNO 1977; zum Disput zwischen Habermas und Gadamer vgl. HABERMAS 1971, 49f.: „Gadamer verkennt die Kraft der Reflexion, die sich im Verstehen entfaltet“ und darin zeigt, „daß sie den Anspruch von Traditionen auch abweisen kann.“ Dort auch die Replik von GADAMER (283–317).

56 Diese Folgerung zieht WINTER 2017, 17, jedoch ohne Rekurs auf RICŒUR.

57 AUEROCHS 2004, 776.

58 Manfred PFISTER macht aus der Theorie der Intertextualität eine Methode und bezieht bei seiner Skalierung intertextueller Verweise auch die Instanzen des Produzenten und Rezipienten ein, v. a. in der Kategorie der ‚Kommunikativität‘. Vgl. PFISTER 1985. Damit variiert er jedoch die Theorie der Intertextualität. Eine Analyse der traditionellen Zusammenhänge kehrt die Gewichtung von Text zu den beiden anderen Instanzen um.

die aber an der normativen Semantik partizipieren und eine lange Vergangenheit insinuieren, um Autorität und Legitimität eines kulturellen Erbes zu gewinnen. Die angeführte Unterteilung Ricœurs erleichtert eine Beschreibung dieser Zusammenhänge, indem er einen ubiquitären Begriff und seine Sinndimensionen präzisiert.

### Kulturelles Erbe als Valorisierung und Ergebnis des Weitergabeprozesses

Semantisch mit ‚Tradition‘ verwandte Begriffe gibt es viele: Geschichte, Überlieferung, Gewohnheit, Konvention, Praktiken, Gesetze und vor allem Gedächtnis und Erbe.<sup>59</sup> Dem Verhältnis von kulturellem Gedächtnis und Tradition widmet sich ein eigener Beitrag von Aleida Assmann in diesem Band; das Verhältnis von kulturellem Erbe und ‚Tradition‘ wird in mehreren Beiträgen am Rande adressiert, soll hier aber bereits kurz expliziert werden.

Während ‚Tradition‘ die prozessuale Dimension im Verhältnis zur Vergangenheit, den *actus tradendi* stärker betont, geht es bei Überlegungen zum kulturellen Erbe oder *cultural heritage*<sup>60</sup> weitaus häufiger um die überlieferten Dinge, Gehalte oder Muster, die *tradita*, also konkrete (materielle) Kunstwerke, Gebäude, Manuskripte, aber auch (immaterielle) Bräuche, Handlungsmuster (z. B. im Handwerk oder Sport) oder Vorstellungen. Es geht um die museale oder juristische Bedeutung von Artefakten und Inhalten, um deren Schutzbedürftigkeit und Schutzwürdigkeit, um Tourismus und Besitzansprüche.

Doch auch beim kulturellen Erbe muss man dynamische Implikate mitdenken.<sup>61</sup> Denn zur Frage der Bedeutung des Erbes gehören auch das Erbrecht und damit Informationen über den Erblasser, die Erben/Nachlassempfinger, über Erbgemeinschaften, Auflagen, notarielle Beglaubigung, das Ausschlagen des Erbes etc.<sup>62</sup> Wie bei der Tradierung ist auch beim Erbe die Auswahl des vererbungswürdigen

59 Einen semantischen Überblick – zumindest für englische Parallelausdrücke – bietet NYÍRI 1992.

60 Der englische Begriff wird oft der deutschen Bezeichnung vorgezogen, um die essentialistischen Implikationen und den historischen Ballast des Begriffs zu reduzieren, z. B. im Heidelberger Studiengang „*Cultural Heritage* und Kulturgüterschutz“. Gerade ‚kulturelles Erbe‘ (und in geringerem Maße auch ‚Tradition‘) waren zentrale Hochwertbegriffe der marxistisch-leninistischen Kulturtheorie. Vgl. WÜRFEL 1997 und grundlegend SCHMIDT 1985.

61 Diese dynamischen Aspekte würden bei einer biologischen Anlehnung des Erbe-Begriffs wegfallen und auf die Kombinatorik der Vererbungslehre reduziert. Die Anlehnung an den juristischen Kontext wird im englischen Begriff *heritage* evident, der im Gegensatz zur biologischen Vererbung (*heredity*) für den juristischen Akt steht.

62 Manche der folgenden Gedanken basieren auf den Vorträgen und Diskussionen im Rahmen des Workshops „Literatur als kulturelles Erbe“ (12. Juli 2019) am Marsilius-Kolleg in Heidelberg, der in Kooperation mit dem Promotionskolleg *Was ist Tradition?* durchgeführt wurde.

Kulturguts und die Aufnahme in institutionelle Formen der Konservierung und Auszeichnung (z. B. als UNESCO-Welterbe) von der Definitionsmacht einzelner Akteure abhängig, deren Entscheidungen mitunter von politischen und kulturellen Interessen abhängen. Sowohl kulturelles Erbe als auch Traditionen erweitern das Gegenwärtige durch Vergangenes. Die Erben oder die erbende Gesellschaft wird durch (nach P. Bourdieu) kulturelles oder symbolisches Kapital bereichert. Während aber Traditionen den Akteuren höhere Handlungsmacht zugestehen – es ist leichter, sich in eine Tradition zu stellen oder sie zu verweigern, als ein Erbe auszuschlagen – kann das kulturelle Erbe auch Schuld(en) weitergeben, deren historischer Ballast zu einer Verantwortung für die Gesellschaft wird. Das Erbe hat eine subjektive Verbindlichkeit und wird zur Aufgabe der Nachfolgenden. Zwar kann man diese Dimension auch bei Traditionen feststellen, zumindest wenn man davon ausgeht, dass eine authentische traditionale *Weitergabe* als persönliche *Aufgabe* angenommen und um eigene *Zugaben* erweitert werden muss.<sup>63</sup> Das Erben aber impliziert stets einen genealogischen Zusammenhang und stellt dem Erbenden die Aufgabe, das Vorgängige zu erhalten. Auf diese Verflechtung von Tradition, Erbe und Aufgabe bezieht sich auch Hans Blumenberg, wenn er schreibt: „Die Tradition besteht nicht aus Relikten, sondern aus Testaten und Legaten.“<sup>64</sup> Aleida Assmann sieht im Testament, dem Dokument des Erbvollzugs, sogar „die Urszene der Tradition“.<sup>65</sup>

Sowohl das kulturelle Erbe als auch die Tradition haben materielle und immaterielle Aspekte, jedoch scheint die Gewichtung vertauscht. Während immaterielle Kulturgüter bei der Diskussion des *cultural heritage* nur eine Randerscheinung neben den materiellen Artefakten einnehmen, ist es bei der Beschäftigung mit Tradition(en) umgekehrt. Sachtraditionen – wie die Taschenuhr des Großvaters – bleiben marginal neben dem großen Komplex geistiger Traditionen. Dennoch ist auch bei Handlungsmustern, religiösen oder literarischen Traditionen der materielle Vermittlungsträger (z. B. als imitierbare Praktik, als Handwerksmuster oder als Buch) relevant, was eine Tendenz im Kontext einer Aufwertung des einzelnen Textzeugen in Teilen der edierenden Textwissenschaft unter dem Motto der *New Philology* betont.

Immaterielles Erbe ist weiter mit dem kulturellen Gedächtnis engzuführen. Indem das jeweilige Kulturgut – Handwerkstechniken, (lokale) Bräuche wie die Ostfriesische Teekultur, die Passionsspiele in Oberammergau oder die Falknerei – als schützenswertes Erbe mit einem spezifischen Wert für die Gesellschaft oder sogar die Menschheit ausgestattet wird, wird die (touristische) Bedeutsamkeit herausgestellt, andererseits ist diese Bedürftigkeit ein Zeichen für den Verlust seiner inhärenten Vitalität. Die Kulturgüter sind womöglich nur noch marginaler

63 Zu dieser Differenzierung und der Terminologie WINTER 2017, 244–253 (traditionale Weitergabe).

64 BLUMENBERG 1993, 375.

65 ASSMANN 1999, 93.

Teil der regelmäßigen Wiederholungspraxis und situativen Reaktualisierung traditionaler Muster und bedürfen einer institutionellen Absicherung.<sup>66</sup> Damit stehen Kulturgüter, die als immaterielles Erbe gelten, zwischen dem aktiven Funktionsgedächtnis und dem „Speichergedächtnis“ einer Kultur, dem „Gedächtnis zweiter Ordnung“ oder „Gedächtnis der Gedächtnisse“,<sup>67</sup> wie Aleida Assmann das unbewusste Substrat einer Gesellschaft bezeichnet, welches durch die historischen Wissenschaften und Archive gebildet wird. Denn auch oder gerade dann, wenn ein Traditionsmaterial nicht mehr aus eigenem gesellschaftlichem Antrieb reproduziert wird, der Erblasser also tot ist, vermag es eine besondere Valorisierung als ‚Erbe von den Alten‘ zu erlangen. Die historisch arbeitenden Wissenschaften können dabei einerseits zu einer Mortifizierung der Tradition, andererseits zu einer späteren Reaktivierung beitragen.

Wie überhaupt im Prozess des Tradierens ist gerade in dieser Form einer historisierenden Wiederaufnahme von einem verstärkten Konstruktivismus auszugehen. Während alle Traditionen *gemacht* sind, also in komplexen sozialen Prozessen neue Inhalte aus vorgefundenem Material rearrangieren,<sup>68</sup> fehlt *erfundene* Traditionen dieses historische Substrat. Stattdessen werden entweder Einzelbelege stark isoliert, überinterpretiert oder gänzlich erfunden, damit sie die Qualität autoritativer Gewährsleute erhalten. Um den konstruktiven Charakter von Traditionen, ihre Intentionen und Verfahren bewerten zu können, bedarf es jeweils konkreter Textanalysen, die das *Verhalten* des Textes oder des Autors *zur Tradition* ermitteln.

## 2 Verhalten zur Tradition

Die Analyse des Traditionsverhaltens stellt den Versuch dar, ‚Tradition‘ als Beschreibungskategorie zu präzisieren und bis zu einem gewissen Grad zu operationalisieren. Dabei werden zwei zentrale Aspekte in den Vordergrund gestellt: zum einen das *Sprechen über* Tradition(en) und zum anderen die *Umsetzung von* Tradition(en). Das normative Konzept von Tradition tritt an dieser Stelle in den Hintergrund, stattdessen soll Tradition als neutraler, deskriptiver Terminus für Analyse und Interpretation dienen. Dennoch gilt es bei der wissenschaftlichen Konzeptualisierung die essentialistischen Implikate des Begriffs kritisch zu reflektieren. Indem Traditionen eine wichtige Rolle bei der Subjektkonstitution und der Herausbildung

66 WINTER differenziert (in diesem Band), S. 68: „Werke und Dinge im Allgemeinen können in Traditionen nur eine Rolle spielen, sofern sie in eine sich aus Mustern konstituierende Wiederholungspraxis eingebunden sind und in dieser ihre Funktion haben. Fallen sie aus der Praxis heraus, indem sie von den älteren Generationen ‚hinterlassen‘ werden, gehören sie aber immer noch zum kulturellen Erbe, da dieses anders als die Tradition bezugsindifferent ist.“

67 ASSMANN 2010 [1999], 134.

68 Dazu emphatisch ASSMANN in diesem Band.

von Gruppenidentitäten spielen, laufen sie Gefahr, ideologisch instrumentalisiert zu werden.<sup>69</sup> Vor diesem Hintergrund sind auch für die Literaturwissenschaft die Dimensionen von traditionaler Weitergabe komplex und vielschichtig.<sup>70</sup> Im Folgenden soll diese Disziplin im Zentrum stehen, da literaturwissenschaftliche Zugänge einerseits den Hauptfokus dieses Bandes bilden, andererseits das literarische Traditionsverhalten durch die Aufsätze von Wilfried Barner und Dirk Niefanger bereits methodisch etabliert ist, auch wenn es nie eine monographische Entfaltung erreicht hat.<sup>71</sup>

## Das literarische Traditionsverhalten

Literarisches Traditionsverhalten beschreibt die verschiedenen Prozesse der Rezeption und Produktion von Literatur. Traditionen sind demnach an den Maßgaben gegenwärtiger Orientierungsbedürfnisse ausgerichtet und von den Intentionen bestimmter Akteure gesteuert.<sup>72</sup> Dabei gelten Traditionen nicht als ein statisches Bündel historisch überlieferter Inhalte, sondern als soziale Praxis literarischer Rezeption und Produktion im Zusammenhang komplexer Wechselwirkungen, innerhalb derer eine Gesellschaft die tradierenwerten Aspekte ihres kulturellen Erbes kollektiv aushandelt und selegiert. Dieses Konzept fragt nach dem Umgang und der Art der Anverwandlung von literarischen Texten.<sup>73</sup> Barner konstatiert in Analogie zum Erbe-Begriff: Ebenso wie dem Erbe wird Tradition intendiert erhaltenswerte Bedeutung zuerkannt.<sup>74</sup> Mit diesem Vergleich beabsichtigt Barner eine Aufwertung des negativ konnotierten Traditionsbegriffs; die ‚Verwaltung‘ des erhaltenswerten Bedeutenden, inklusive seiner Anerkennung und Auswahl, ist vom Erbe zu unterscheiden. Beim literarischen Traditionsverhalten ist sowohl die Auswahl als auch Modifikation des Ausgewählten eingeschlossen. Die wesentlichen Verhaltensprozesse sind affirmativ, negierend und/oder modifizierend. Es geht darum, welche Textelemente, Gedanken, Stile, Muster etc. im Prozess

69 Vgl. ADORNO 1966. Anders als das vielzitierte Diktum, Tradition sei „wesentlich feudal“ (ebd., 310), vermuten lässt, lehnt Adorno nicht grundlegend ab, sich auf Traditionen zu beziehen; er differenziert vielmehr dialektisch zwischen der falschen, real verlorenen und ideologisch instrumentalisierten Tradition und einer authentischen, „naiven“ Tradition mit dem Ergebnis: „Wiederzukehren vermag Tradition einzig in dem, was unerbittlich ihr sich versagt“ (ebd., 320).

70 Aus der Perspektive der Erzähltheorie urteilt REUVEKAMP 2017, 281: „Allerdings scheint weder ein Erzählen möglich, das allein der Vermittlung kulturellen Wissens dient, noch ist ein Erzählen ohne Tradieren letztlich vorstellbar.“

71 Den Aussagen seiner Schüler zufolge hatte Barner den Plan eines umfassenden Buchprojekts zum Thema. Dieses wurde jedoch durch seinen Tod verhindert.

72 Vgl. HOBBSAWM/RANGER 1983; ANDERSON 1983 und BARNER 1989, XII.

73 Vgl. NIEFANGER 2013, 758.

74 Vgl. BARNER 1989, XI.

der Literaturgeschichte aufgenommen, emphatisch verworfen, explizit transformiert oder schlicht ignoriert werden. Barner zufolge ist dieser literarische Prozess stets Teil gesellschaftlicher Tradition.<sup>75</sup> Diese Perspektive schließt Produktions- sowie Rezeptionsprozesse literarischer Texte ein, die über ein rein formalistisches Konzept von Tradition, das sich innerhalb der literarischen Systems besonders in der Gattungstradition äußert, hinausgehen. Das Potential der Analyse von literarischem Traditionsverhalten liegt in der Differenzierung des Untersuchungsgegenstandes, weil es neben der Form eines literarischen Textes die entsprechende Literaturprogrammatis, die Rezeptions- sowie Produktionsbedingungen und gesellschaftliche Prozesse integriert.<sup>76</sup>

Auch die konventionelle Dichotomie von Tradition und Innovation ist durch eine Analyse des (literarischen) Traditionsverhaltens zu erhellen. Denn das emphatische Negieren des Vorgängigen ist eine Notwendigkeit dafür, das Eigene als etwas Neues auszuzeichnen und damit – zumindest gemäß den ‚Regeln‘ der Moderne – mit einem spezifischen Wert auszustatten. Barner beschreibt den Epochenwandel aus Selbstbehauptungen heraus dergestalt, dass er sich durch eine sukzessive Folge von Traditionsbrüchen kennzeichnet. Der erste Schritt besteht in der Wahrnehmung einer Differenz zu etwas Vorhergehendem. Dieser Unterschied wird anschließend argumentativ so zugespitzt, dass dieses Vorhergehende im zweiten Schritt abgelehnt wird, um die Bedeutung des eigenen Werks herauszustellen.<sup>77</sup> Der Traditionsbruch ist also ein Prinzip von Epochenumbrüchen, indem er durch intendierte Ablehnung – und somit auch Abwertung – einer bestimmten Tradition im Gegenzug das eigene, ‚neue‘ Schaffen aufwertet. Diese Negierung ist (gerade im Zuge einer aufkommenden Nationalstaatlichkeit in Europa) oft mit nationalen Abkopplungstendenzen verbunden, um damit eine Grundlage zu schaffen, eine ‚eigene‘ Tradition etablieren zu können.<sup>78</sup> Eine weitere, ‚weichere‘ Form der ‚Traditionsnegierung‘ ist die Zuwendung zu einer bestimmten Tradition, mit der Folge, dass anderen Traditionen geringerer Wert zugesprochen wird.<sup>79</sup> Sowohl Traditionsbruch als auch -negierung sind rhetorische Mittel zur Rechtfertigung von Wirkungszeiträumen.<sup>80</sup> Diese stellen allerdings nur einen Aspekt literarischen Traditionsverhaltens dar, denn auch Neu- und Umbesetzungen als Traditionswahl

75 Barner kritisiert bei Hans Robert Jauß und Hans-Georg Gadamer eine zu einseitige Behandlung und führt die Rezeptionsansätze von ‚Geschichtlichkeit‘ und ‚Gesellschaftlichkeit‘ zusammen, vgl. BARNER 1997 [1975], 256–259.

76 Weitere, in der Analyse zu berücksichtigende Faktoren sind die von Barner genannten ‚Traditionsbedingungen‘, die als Rezeptionsbedingungen eines literarischen Textes verstanden werden, vgl. BARNER 1997 [1975], 261–267.

77 Vgl. BARNER 1987, 8–9; ähnlich argumentiert auch BLOOM 1973 unter dem Schlagwort der „Anxiety of Influence“.

78 Vgl. BARNER 1987, 9.

79 Vgl. BARNER 1987, 21.

80 Vgl. BARNER 1987, 14.



bilden eine wesentliche Komponente.<sup>81</sup> Das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation ist also zuvorderst ein rhetorisches, indem Tradition entweder „als das Wertvolle, Bewährte, Verbürgte“ oder „als das Versteinerte Unproduktive, bloß dem status quo Dienende“<sup>82</sup> gilt.

Diese Traditionsrhetorik zeigt sich besonders prägnant in expositorischen und poetologischen Programmschriften und ist oft prägend für die Literaturgeschichte, weil sie als Indiz für Epochenwenden dienen kann. Barner konstatiert, dass ein Wahrnehmen von Epochen (auch im wörtlichen Sinn von *ἐποχή*, ‚Haltepunkt‘, ‚Einschnitt‘) stets ein Wahrnehmen traditionaler Aspekte impliziert.<sup>83</sup> Gegenüber stilgeschichtlich argumentierenden Modellen der Literaturgeschichtsschreibung bietet die Kategorie der Tradition die Möglichkeit, sowohl emphatische Traditionsbehauptungen als auch -negierungen („Stunde-Null-Rhetorik“) hinsichtlich ihrer Evidenz und ihrer Konstruktivität zu untersuchen (z. B. im Stilpluralismus der Jahrhundertwende).<sup>84</sup> Die Feststellung, dass die Auseinandersetzung mit Traditionen zu den grundlegenden Bedingungen literarischer Produktion zähle und Innovation ohne Tradition somit unmöglich sei, trifft in der Forschung zunehmend auf Konsens. Als dynamisches, multiperspektivisches Konzept schließt Tradition weder Innovation noch Traditionsnegation aus, sondern stellt die Konstruktivität, Variabilität und Konkurrenz von Traditionsentwürfen in den Mittelpunkt.

Abschließend ist der Frage nachzugehen, welcher methodologische Ansatz sich für dieses dynamische, multiperspektivische Konzept anbietet sowie welche Potentiale und Gefahren dieser Ansatz birgt. Der Bezug auf das Vergangene ist für das Traditionsverhalten charakteristisch.<sup>85</sup> Literarisches Traditionsverhalten ist laut Barner und Niefanger ein vielschichtiges Gefüge, das intern hierarchischen Strukturen folgt. Diese Ordnung resultiert aus der Auswahl verschiedener traditionaler Aspekte, die sich vornehmlich aus dem literarischen Kanon sowie überlieferten Gestaltungsmitteln zusammensetzen.<sup>86</sup> Für die Analyse von literarischem Traditionsverhalten formuliert Dirk Niefanger ein Bündel von Leitfragen:

Die Literaturwissenschaft erforscht, auf wen (Personen, Institutionen, Texte, Intertextualität), auf welchen Kontext (literarisch, sozialen) und welchen Zeitpunkt sich das Traditionsverhalten in den Texten beziehen lässt, wie mit diesen Traditionen umgegangen wird (affirmativ, pejorativ, variierend usw.) und welche Auswirkungen es auf das literarische Feld hat (Neu-, Umbesetzungen, Ausdehnungen, Eingrenzung).<sup>87</sup>

81 Vgl. NIEFANGER 2001, 153.

82 BARNER 1989, IX.

83 Vgl. BARNER 1987, 13.

84 Vgl. BARNER 1987, 11 und ders. 2004, 189.

85 Vgl. BARNER 2004, 185.

86 Vgl. BARNER 1997 [1988], 287.

87 NIEFANGER 2013, 759.



Das literarische Traditionsverhalten kommt also im individuellen Bezug auf historische Vorbilder zum Ausdruck und oszilliert zwischen Imitation, Refunktionalisierung und Dekonstruktion. Die Herausforderung besteht darin, die unterschiedlichen Indikatoren auf den verschiedenen genannten Ebenen des Textes, die die Positionen der internen Hierarchie signalisieren, aufzudecken.<sup>88</sup> Die Varianz und Modifikation von Traditionen ist progressiv zu deuten. Niefanger verweist auf die Erweiterung des Repertoires und die damit einhergehende Wertschätzung für die Qualität literarischer Texte.<sup>89</sup>

### Zur Formgebung und zur Reichweite literarischer Traditionen

Besonderes Augenmerk verdient nach Barner das Verhältnis des Kollektiven gegenüber dem Individuellen, welches ihn zu ambivalenten Schlüssen führt. So repräsentiert jeder literarische Text eine bestimmte Traditionswahl: „Insofern Tradiertes ausgewählt ist, bleibt es aus dem diffus ‚Vergangenen‘ herausgehoben als etwas die Gesellschaft oder eine Gruppe Angehendes. Es hat Verbindlichkeit, deren Stärke und Reichweite von der ihres Trägers abhängig ist.“<sup>90</sup> Für die Rezeption sowie die Auswahl von Traditionen hält Barner hingegen fest, dass Tradition aufgrund der jeweiligen Individualität von Tradition(en) unmöglich vollständig zu erfassen sei.<sup>91</sup> Deshalb seien Betrachtungen von Einzeltexten zu favorisieren, besonders in der Situation eines historischen Transits oder gar Umbruchs.<sup>92</sup> Die Frage nach individueller Varianz der Traditionsmodalitäten lässt sich erst danach untersuchen. Etablierte Teilbereiche der Traditionsforschung wie etwa der zu Topoi können hierbei unterstützen.<sup>93</sup>

Bei der Analyse des Traditionsverhaltens ist nach der spezifischen stilistischen Gestaltung von Texten zu fragen, nach Gattungspräferenzen und Zielepochen in

88 In seinem letzten Aufsatz zum Traditionsverhalten stellt Barner Überlegungen an, Traditionsverhalten mit dem Begriff ‚kulturelle Orientierung‘ zusammenzuführen, vgl. BARNER 2004, 186. Ein stärker kulturwissenschaftliches Plädoyer hält Till R. Kuhnle, dem zufolge sich ein Erfassen von Tradition primär mithilfe kulturwissenschaftlicher Termini erschließt, vgl. KUHNLE 2005, 79.

89 NIEFANGER 2013, 759.

90 BARNER 1987, 13.

91 Vgl. BARNER 1987, 13.

92 Vgl. BARNER 1989, XIII und XVI–XVII.

93 Zugleich verweist Barner auf die Gefahr, dass die Untersuchung der „Tradition von Textelementen“ (BARNER 1997 [1975], 266), also von Topoi, Stoffen und Motiven, zur Vereinzelung tendieren und so den Bezug zum literarischen Kunstwerk verlieren kann; vgl. dazu auch BARNER 1989, XIII. Dieses Verdikt Barners ist aber vor allem aus der fachgeschichtlichen Situation heraus zu erklären. Eine methodisch reflektierte Motivgeschichte ist durchaus möglich; vgl. die Überlegungen zu einer „Literaturgeschichte semantischer Einheiten“ bei WERLE 2014 oder auch die Überlegungen zu einer Literaturgeschichte traditionaler Muster bei REICH 2021, 152–198.

spezifischen literaturhistorischen Situationen. Eine weitere Untersuchungsperspektive betrifft den Grad der Expliztheit des Traditionsbezugs: Bleiben intertextuelle Bezüge unmarkiert, oder werden sie bewusst hervorgehoben (z. B. in Anmerkungsapparaten)?<sup>94</sup> Und inwiefern steuert der Umgang eines Autors mit literarischen Vorlagen die Bedeutungskonstitution beim Rezipienten? Antworten auf diese Fragen lassen sich durch konkrete Detailuntersuchungen und Fallstudien finden.

Auch das jeweilige Objekt des Traditionsbezugs und die zeitliche und räumliche Reichweite von Traditionen sind zu ermitteln. So gelten Traditionen als „kulturelle Strategien der Dauer“<sup>95</sup> und lassen sich als Bewältigungsstrategien gegen das Öffnen der „Zeitschere“ zwischen „Lebenszeit und Weltzeit“ verstehen.<sup>96</sup> Das Objekt des Traditionsverhaltens kann innerhalb von Texten einer Epoche und sogar im Œuvre eines Einzelautors variieren oder über eine *longue durée* und über weite geographische Gebiete hinweg (nahezu) identisch sein, sodass Traditionsräume entstehen, die wiederum eigene Identitäten bilden. Durch eine allgemeine Etablierung und Häufung affirmativen Traditionsverhaltens sind – meist räumlich vergleichsweise begrenzt – auch Traditionskonjunkturen festzustellen wie beispielsweise in der ‚Weimarer Klassik‘. Darüber hinaus erweist sich vor allem die Antike immer wieder als wichtiger verbindender Bezugspunkt der europäischen Literaturen vom Mittelalter über die frühe Neuzeit bis in die literarische Moderne.<sup>97</sup> In den meisten Fällen sind literarische Traditionen in komparatistischer Perspektive Phänomene mittlerer räumlicher und zeitlicher Reichweite, die am besten als kleinräumige Austauschprozesse und punktuelle Bezugnahmen zu analysieren sind. Aus diesen Gründen ist es nicht nur eine pragmatische Entscheidung, dass sich die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes auf die europäischen Literaturen konzentrieren, sondern methodologisch begründet. Weiter ermöglicht dieser räumliche Fokus trotz aller Diversität eine gewisse Vergleichbarkeit der Beiträge.

Die Analyse des literarischen Traditionsverhaltens ermöglicht es, in einem Einzeltext oder einem Textkorpus spezifische (individuelle, gesellschaftliche oder politische) Zielsetzungen zu eruieren und typische literarische Formen zu extrahieren. Damit kombiniert die Methode sowohl grundlegende literarische als auch außer-literarische Aspekte, um abschließend ein differenziertes Urteil darüber zu fällen, wie sich ein Text oder ein Autor in der (Literatur-)Geschichte positioniert.

94 Explizit in diesem Band zu den Eigenanmerkungen Daniel Caspers von Lohenstein der Beitrag von WORMS und zu den *Notes* zu T. S. Eliots *The Waste Land* der Beitrag von GÖHLER.

95 So bereits im Untertitel von ASSMANN 1999.

96 Vgl. BLUMENBERG 1986.

97 Vgl. die Arbeiten des SFB 644 „Transformationen der Antike“. Dazu auch in diesem Band die Beiträge von MANAGÒ, WORMS, BORGSTEDT und GÖHLER. Zu Kontinuitäten und Diskontinuitäten bei der Herausbildung eines europäischen Traditionsraums im Mittelalter vgl. EIKELMANN 2013 und FRIEDRICH 2013, zur neuzeitlichen Tradition des Petrarkismus vgl. BERNSEN/HUSS 2011 und GERNERT in diesem Band.

### 3 Die Beiträge

Um der historischen Komplexität des Bezugs zu *der* Tradition (Ricœurs Begriffsschema Nr. 3, siehe oben) oder auch *einzelnen* Traditionen (Nr. 2) gerecht zu werden, sind genaue Textanalysen und Fallstudien notwendig, die Einblick in jeweils spezifische historische Konstellationen ermöglichen. Für eine Annäherung an den diachronen Zusammenhang der Traditionalität (Nr. 1) sind aber literaturtheoretische, kulturhistorische und philosophische Perspektiven relevant. Der vorliegende Band verfolgt das Ziel, einen Beitrag zu einem besseren Verständnis von (literarischer) Tradition mittels theoretischer Reflexionen und (literar-)historischer Fallstudien zu leisten und damit neue Zugänge zu literarischen Texten sowie zu den Dynamiken und Regeln literarischen Traditionsverhaltens zu eröffnen.

#### Theorien und Reflexionen

Die ersten drei Aufsätze des Bandes setzen sich aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven mit dem Konzept und Begriff ‚Tradition‘ auseinander. Zu Beginn stellt **Dirk Werle** die Leitfrage des Promotionskollegs, aus dem der vorliegende Band hervorgegangen ist, „Was ist Tradition?“, und umreißt einige Grundüberlegungen, die zu dessen Gründung geführt haben. Aus verschiedenen Richtungen nähert er sich einer Antwort auf die gestellte Frage an: aus der Begriffs- und Problemgeschichte sowie im Vergleich mit den verwandten Bereichen Rezeption, Gedächtnis und Erbe. Er kommt zu dem Ergebnis, dass Tradition ein dynamischer Prozess ist, der auf inner- und außerliterarische Problemsituationen reagiert, dabei kulturelle Geltung beansprucht und auf dem kollektiven Wissen einer ‚Bibliothek‘ beruht. Literaturgeschichte sei immer auch eine Traditionsgeschichte, wobei nicht das Immergleiche, sondern die kleinen Unterschiede in ihrer Kontinuität – auch unter Einbezug nicht-kanonischer Texte – nachzuzeichnen seien.

**Aleida Assmann** eruiert die Semantiken des Traditionsbegriffs, und zwar aus der Sicht der Modernisierungstheorie, als Filiationskette, als Ruhm, als (kulturelles) Erbe und als System; dabei rahmt sie die jeweiligen Traditionsentwürfe als Teil der Geschichte der Geisteswissenschaften. Im Vergleich von kulturellem Gedächtnis und Tradition erkennt sie weitgehende Übereinstimmungen der beiden Konzepte und erweitert schließlich die Überlegungen um die Kategorie der Nachhaltigkeit; indem der Glaube an einen ungebremsten Fortschritt in der jüngsten Vergangenheit ins Wanken geriet, kämen so auch Geschichte, Gedächtnis und Tradition wieder verstärkt in das kollektive Bewusstsein.

Auf der Basis seiner traditionstheoretischen Vorarbeiten legt schließlich **Thomas Arne Winter** eine philosophische Analyse vor, die das Verhältnis von Tradition, kulturellem Erbe und Literatur auslotet. Dabei fasst er die Differenz zwischen Tradition und kulturellem Erbe in der Dialektik von (unwiederholbarem)

Werk und (wiederholbarem) Muster, da sich einerseits Muster im Werk manifestieren, andererseits Werke auf Mustern basieren. Während Tradita in ihrer Struktur als (wiederholbare) Muster festgelegt seien, könnte ein kulturelles Erbe auch ohne die notwendige Praxis der Wiederholung bestehen. „Tradition ist kulturelles Erbe im Aggregatzustand der Sinngebung.“ Der traditionale Sinn steht nun aber in Spannung zum literarischen Sinn; während die immanente Transzendenz der Tradition Endlichkeit zu bändigen versucht, stellt die Literatur die Begrenztheit des Verstehens heraus und hebt sie ins Bewusstsein des Menschen.

## Fallstudien

Die folgenden Aufsätze konzentrieren sich, wie der Untertitel des Bandes bereits verdeutlicht, auf Traditionen literarischer Texte und gliedern benachbarte Bereiche wie Musikrepertoires in das Untersuchungsfeld ein. Das historische Spektrum, welchem auch die Anordnung des zweiten Teils folgt, reicht dabei von der Antike über das Mittelalter und die frühe Neuzeit bis zu den Literaturen der Jahrhundertwende. Daneben gruppieren sich immer wieder Aufsatz-Tandems, die aus der Tagungsgestaltung resultieren und verschiedene Perspektiven auf ein ähnliches Textkorpus ermöglichen. Es war schließlich festzustellen, dass sich die meisten Beiträge nicht an der europäischen ‚Höhenkammliteratur‘ orientieren, sondern oft Texte in den Blick nehmen, die im Schatten etwa von Goethe, Cervantes oder Vergil stehen. Die Analyse literarischer Traditionen bietet gerade die Möglichkeit, auch Texte und Textreihen abseits des Kanons zu untersuchen.

## Antike und Mittelalter

Eine Brücke zwischen den theoretischen Beiträgen und den historischen Fallstudien schlägt der Beitrag von **Jonas Göhler**. Zugleich vollzieht er den Spagat zwischen den ältesten und den jüngsten Texten dieses Bandes: Im Zentrum seines Aufsatzes stehen einerseits Ovid mit seinen *Metamorphosen*, andererseits T. S. Eliot mit *The Waste Land* und seinen wirkmächtigen Reflexionen zu ‚Tradition‘. Auf Grundlage eines systemischen Traditionsbegriffs lotet er am Beispiel der Figur Tiresias aus, wie mit Eliot Aussagen über Ovid möglich sind und sich so für beide ‚Klassiker‘ neue Perspektiven eröffnen. Tradition ermittelt er dabei als Katalysator der Depersonalisierung des Schriftstellers.

Die folgenden beiden Beiträge befassen sich mit der ‚Vagantendichtung‘ des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Dabei konzentriert sich **Frank Bezner** auf die *Carmina Burana* und versucht, durch eine genaue Lektüre den ‚Nullpunkt‘ einer Traditionsentwicklung zu ermitteln, welche bewirkte, dass eine exzessive Feier von Devianz in der *latinitas* des 12. Jahrhunderts ‚traditionsfähig‘ wurde. Dafür untersucht er die materiale Semantik, die durch Anordnung, Konstellationierung und Retextualisierung sichtbar wird, und führt anhand von vier Beispielen aus der

letzten Abteilung des *Codex* vor, wie die materiale Überlieferung selbst Resultat eines *actus tradendi* ist.

Der Beitrag von **Philip Reich** hingegen nimmt das *Carmen Buranum* 219 als Ausgangspunkt und untersucht, wie der ‚verkehrte‘ Vagantenorden als traditionales Muster in literarischen Texten aus dem und über das Mittelalter unterschiedlich reaktualisiert wird. Dabei nimmt er Bezug auf das lateinische Lied *De vagorum ordine*, dessen Varianten er in einer digitalen Edition verfügbar macht, das mittelhochdeutsche *De vita vagorum* und frühgermanistische Forschungsbeiträge. In einem theoretischen Rahmen reflektiert er überdies, inwiefern eine Literaturgeschichte traditionaler Muster – gerade bei vagen Textzusammenhängen – dem Verfahren einer phänomenologischen Spurensuche gleicht. Im Anhang folgt ein Auszug aus der digitalen Edition, der die Aussagen des Beitrags stützt.

In einer vergleichenden Lektüre einschlägiger Stellen aus dem *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg und dem *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure befasst sich **Isabella Managò** mit einem Stoff, der wie kaum ein anderer das kulturelle Gedächtnis Europas prägt. Sie zeigt, wie die Texte je unterschiedlich dazu einladen, kontrafaktische Handlungsverläufe zu erwägen, durch ‚Beinahe-Episoden‘ Spannung generieren und Kontingenz exponieren; dadurch wird deutlich, dass literarische Traditionen nicht nur darauf abzielen, das kulturelle Erbe möglichst unverändert zu vermitteln, sondern – wenn auch abgewiesene – Alternativen aufzuzeigen und die Rezipierenden zur Reflexion anzuregen.

### Frühe Neuzeit

In der Musikwissenschaft gewinnt eine Untersuchung der materialen und institutionellen Bedingungen des Tradierten immer mehr an Bedeutung, z. B. bei Musikrepertoires und -sammelhandschriften. So ermöglicht das Verfolgen der Entwicklung der Kodizes Rückschlüsse auf die polyphone Performanz während der Messen. **Thomas Schmidt** veranschaulicht am Beispiel der Handschriften der Kathedrale von Casale Monferrato, dass sich der Prozess polyphoner Darstellungen und der Bildung des Repertoires in Handschriftensammlungen des 16. Jahrhunderts nicht auf ein bloßes ‚Sammeln‘ reduzieren lässt, sondern vielmehr eine intendierte Traditionsbildung mit repräsentativen sowie pragmatisch ausgerichteten Funktionen der Chorbücher von Casale darstellt.

**Folke Gernert** untersucht Inkonsistenzen normierter *descriptio personae* während des spanischen ‚Siglo de Oro‘ am Beispiel von Fernando de Rojas’ *La Celestina* und Miguel de Cervantes’ *Don Quijote*. An Rojas’ Melibea und an Cervantes’ Dulcinea diskutiert Gernert die Frage, wie Abweichungen der tradierten Darstellungen der weiblichen Figuren zu beschreiben sind. Sie legt die semantischen Schnittstellen der literarischen Frauenportraits dar, die sich aus der Konvergenz und Divergenz physiognomischer, petrarkistischer und antipetrarkistischer Traditionslinien formieren. Somit ergibt das abschließende Urteil, dass die untersuchten Texte vielmehr ein konventionelles als ein abweichendes Traditionsverhalten aufweisen.

Die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts steht im Zentrum der folgenden beiden Beiträge, und zwar konkret das Œuvre Daniel Caspers von Lohenstein. Der Beitrag von **Thomas Borgstedt** geht von der Kategorie des Werts und der Werthaltigkeit aus, die eine zentrale Stellung für das Traditionsverhalten eines Autors einnehmen, und implementiert einen spezifischen ‚Zukunftsindex‘. So ist die Analyse von Wertsituationen unmittelbar mit Gattungspräferenzen oder Traditionskonjunkturen verschränkt. Dies zeigt sich gerade auch an der Eklektik Lohensteins, der auf der Epochengrenze zwischen Hochbarock und Voraufklärung die verschiedensten Traditionsmaterialien umwertet – z. B. in einer reichspatriotischen Umformung des Arminius-Narrativs oder auch des barocken Trauerspiels (*Sophonisbe*) –, jedoch auch selbst abwechselnd stark positiv oder negativ bewertet wurde.

**Katharina Worms** konzentriert sich vor allem auf die abundanten Anmerkungsapparate der Trauerspiele Lohensteins (v. a. *Cleopatra* und *Sophonisbe*) und ermittelt, welche Aussagen über das literarische Traditionsverhalten des Dichters durch deren Analyse möglich sind. Bereits die Rechtfertigung des Eigen-Kommentars erweist sich als in hohem Maße traditionell und zeigt das *self-fashioning* des Dichters: Er demonstriert seinen Bildungshorizont und die historische Authentizität des Stoffs, die mitunter auch auf die Zeitgeschichte referiert. Durch diese Praktiken schreibt er sich selbst in eine Traditionsreihe ein und begründet seinen eigenen Nachruhm.

## Moderne

Wie bei den Fallstudien zur Vormoderne ist ebenso bei der Analyse moderner Texte ein Fokus auf das materiale Tradieren ergiebig. Das beweist **Peter Sprengel** bei seiner Untersuchung des bislang unveröffentlichten Nachlasses von Gerhart Hauptmann. In seinem Aufsatz geht Sprengel den Gründen für den Bühnenmisserfolg der ersten Version von Hauptmanns *Florian Geyer* nach, indem er dessen Herangehensweise bei der Konzeption des historischen Schauspiels rekonstruiert. Hauptmann sammelte alle Exzerpte seiner umfangreichen Literaturrecherche systematisch in einem Briefordner. Sprengel ermittelt, wie Hauptmanns ‚Traditionsaneignung‘ unter idiomatischen sowie stoff- und sachgeschichtlichen Gesichtspunkten erfolgte, und beschäftigt sich somit mit Aspekten des kulturellen Erbes nicht nur in Hinblick auf Hauptmanns archivarische Leistung, sondern auch mit der Charakterisierung von *Florian Geyer* als „Anti-Götz“.

Der Frage, wem Samuel Lublinski nach Gerhart Hauptmann, der die unbestrittene Vormachtstellung als Traditionsstifter der deutschen modernen Literatur inne hat, die folgende Position einräumt, verfolgt **Loreen Sommer** in ihrem Beitrag. Sie schildert die literaturgeschichtliche Bedeutung von Literaturkritik als wirkmächtigem Einflussfaktor für Rezeption und Kanonisierung und somit für Traditionsstiftung und -bildung. Diese Relevanz legt Sommer an Samuel Lublinskis Kritiken dar, die den Literaturstreit zwischen Arno Holz und Johannes Schlaf befeuerten, da es sich hier nicht schlichtweg um einen Streit um die Autorschaft der *Familie Selicke*,

sondern vielmehr um die literaturgeschichtliche Einschreibung in die „Urheberschaft der Moderne“ handelt.

**Mario Zanucchi** untersucht den Prozess von Traditionsstiftung anhand von Übersetzungen. Er zeigt auf, wie Felix Dörmann sowohl mit Übersetzungen der Gedichte Baudelaires ins Deutsche als auch mit seiner Lyrik eine ‚Tradition der Dekadenz‘ zu stiften versuchte und daran scheiterte. An zahlreichen Beispielen veranschaulicht Zanucchi, wie die Verse mit den Konzepten der *Décadence*, vor allem aber mit Adaptionen Baudelaires, teils korrelieren, teils brechen und hebt dabei als Qualitätsmerkmal die Musikalität der Verse besonders hervor.

Eine weitere Untersuchung zu Felix Dörmann legt **Karolin Toledo Flores** vor. Ihre Untersuchung widmet sich dem literarischen Traditionsverhalten in dessen Lyrik sowie der These von Hermann Bahr über das Junge Österreich, der dieser literarischen Gruppierung ein spezifisch Österreich-affirmierendes Traditionsverhalten unterstellte. In der Tat lassen sich über Verszitate in Dörmanns *Neurotica* vereinzelt österreichische Bezüge nachweisen. Allerdings wird bei der Gedichtanalyse deutlich, dass Dörmann mit den Verszitate vielmehr dekadente Motive *avant la lettre* seiner literarischen Vorbilder, die zudem nicht nur österreichische sind, gezielt auswählte und umgestaltete.

Den Abschluss des Bandes bildet ein Essay von **Gerhard Poppenberg**. Er reflektiert die Situation der Komparatistik in der Nachkriegszeit und stellt dabei vor allem die Bedeutung der Romanistik (Auerbach, Spitzer, Vossler) und mittellateinischen Philologie (Curtius) heraus. Diese nahmen eine dezidiert europäische Perspektive mit einem starken Traditionsbegriff ein, versuchten aber – oft verbunden mit den Erfahrungen im Exil –, Tradition ohne Nostalgie und Ideologie zu transportieren.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1977)**, „Über Tradition“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt a. M., 310–320.
- Albus, Vanessa (2001)**, *Weltbild und Metapher. Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert* (Epistemata, Reihe Philosophie 306), Würzburg.
- Anderson, Benedict (1983)**, *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York.
- Assmann, Aleida (1999)**, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer* (Beiträge zur Geschichtskultur 15), Köln/Weimar/Wien.
- Assmann, Aleida (2010 [1999])**, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 5. Aufl., München [Erstausgabe 1999].
- Assmann, Jan (2018 [1992])**, *Das kulturelle Gedächtnis*, 8. Aufl., München [Erstausgabe 1992].
- Assmann, Jan (2000)**, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München.
- Auerochs, Bernd (2004)**, „Tradition als Grundlage und kulturelle Präfiguration von Erfahrung“, in: Friedrich Jaeger u. Burkhard Liebsch (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Stuttgart, 24–37.



- Bacon, Francis (1990 [1620]), *Neues Organon. Lateinisch-deutsch*, 2 Teilbde., hg. und mit einer Einleitung von Wolfgang Krohn, Hamburg.
- Barner, Wilfried (1997 [1975]), „Wirkungsgeschichte und Tradition. Ein Beitrag zur Methodologie der Rezeptionsforschung“, in: Ders. (Hg.), *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 253–276 [Erstausgabe 1975].
- Barner, Wilfried (1987), „Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatyischer Epochenwenden in Deutschland“, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein* (Poetik und Hermeneutik 12), München, 3–51.
- Barner, Wilfried (1997 [1988]), „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“, in: Ders. (Hg.), *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen [Erstausgabe 1988], 277–296.
- Barner, Wilfried (1989), „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner (Schriften des Historischen Kollegs 15), München, IX–XXIV.
- Barner, Wilfried (1990), *Literaturwissenschaft – eine Geschichtswissenschaft?* (Schriften des Historischen Kollegs 18), München.
- Barner, Wilfried (2004), „Traditionsverhalten als Element kultureller Orientierung. Mit Erläuterungen am Beispiel von Leibnizens Reunionsbestrebungen“, in: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger u. Jörg Wesche (Hgg.), *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt* (Frühe Neuzeit 93), Tübingen, 183–197.
- Beintker, Michael/Hall, Stuart George/Hauschild, Wolf-Dieter/Kwasman, Theodore/Müller, Paul-Gerhard/Rösel, Martin/Wegenast, Klaus (2002), [Art.] „Tradition (I–VII)“, in: Paul-Gerhard Müller et al. (Hg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin/New York, Bd. 33, 689–732.
- Bernsen, Michael/Huss, Bernhard (Hgg.) (2011), *Der Petrarkismus. Ein europäischer Gründungsmythos* (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 4), Göttingen/Bonn.
- Bloom, Harold (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York.
- Blumenberg, Hans (1976), *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner* (Die Legitimität der Neuzeit 4), Frankfurt a. M.
- Blumenberg, Hans (1993 [1981]), *Die Lesbarkeit der Welt*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. [Erstausgabe 1981].
- Blumenberg, Hans (1986), *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a. M.
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hgg.) (2005), *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur* (Zeitschrift für deutsche Philologie Sonderhefte 124), Berlin.
- Castoriadis, Cornelius (1990 [1975]), *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a. M. [frz. Orig. 1975].
- Curtius, Ernst Robert (1993 [1948]), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1948].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977), *Rhizom*, übers. von Dagmar Berger, Berlin [frz. Orig. 1976].
- Dittmann, Karsten (2004), *Tradition und Verfahren*, Norderstedt.
- Droysen, Johann Gustav (1977 [1858]), *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hg. von Rudolf Hübner, 8. Aufl., München/Wien [Erstausgabe 1858].
- Eikermann, Manfred (2013), „Wissen und Literatur im Kontext der europäischen Traditionsbildung“, in: Manfred Eikermann u. Udo Friedrich (Hgg.), *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*, Berlin, 11–27.
- Erdheim, Mario (1988), „„Heiße“ Gesellschaften und „kaltes“ Militär“, in: Ders., *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur. Aufsätze 1980–1987*, Frankfurt a. M., 331–344.
- Friedrich, Udo (2013), „Mythos und europäische Tradition“, in: Manfred Eikermann u. Udo Friedrich (Hgg.), *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*, Berlin, 178–204.
- Gadamer, Hans-Georg (1986 [1960]), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesammelte Werke 1), 5. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1960].
- Genette, Gérard (2015 [1982]), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [Orig. 1982], übers. und hg. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, 7. Aufl., Frankfurt a. M. [frz. Orig. 1982].



- Giddens, Anthony (1993), „Tradition in der post-traditionalen Gesellschaft“, in: *Soziale Welt* 44, 445–485.
- Glückhardt, Thorsten/Kleinschmidt, Sebastian/Spohn, Verena (2019), „Renarrativierung in der Vormoderne. Zur Einleitung“, in: Dies. (Hgg.), *Renarrativierung in der Vormoderne. Funktionen, Transformationen, Rezeptionen*, Baden-Baden, 7–38.
- Grubmüller, Klaus (1999), „Gattungskonstitution im Mittelalter“, in: Nigel F. Palmer u. Hans-Jochen Schiewer (Hgg.), *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*, Tübingen, 193–210.
- Habermas, Jürgen (1971), „Zu Gadammers ‚Wahrheit und Methode‘“, in: Karl-Otto Apel, Claus von Bormann u. Rüdiger Bubner (Hgg.), *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt a. M., 45–56.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1971 [1837]), *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie 1* (Werke 18), hg. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. [Erstausgabe 1837].
- Heidegger, Martin (2006 [1927]), *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1927].
- Heidegger, Martin (1979 [1923–1944]), *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (Gesamtausgabe Bd. 20, Abt. 2: Vorlesungen 1923–1944), hg. von Petra Jaeger, Frankfurt a. M.
- Helmrath, Johannes/Hausteiner, Eva Marlene/Jensen, Ulf (2017), „Einleitung“, in: Dies. (Hgg.), *Antike als Transformation. Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels* (Transformationen der Antike 49), Berlin/Boston, 1–14.
- Herder, Johann Gottfried (2002 [1784–1791]), *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Werke 3, 1), hg. von Wolfgang Pross, München [Erstausgabe 1784–1791].
- Herder, Johann Gottfried (2000 [1801–1803]), *Adrastea* (Bibliothek deutscher Klassiker 170), hg. von Günter Arnold, Frankfurt a. M. [Erstausgabe 1801–1803].
- Heuß, Alfred (1935), „Überrest und Tradition. Zur Phänomenologie der historischen Quellen“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 25, 134–183.
- Hobsbawm, Eric J./Ranger, Terence O. (Hgg.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge.
- Holtzhauer, Sebastian (2019), *Die Fahrt eines Heiligen durch Zeit und Raum. Untersuchungen ausgewählter Retextualisierungen des Brandan-Corpus von den Anfängen bis zum 15. Jahrhundert*, Göttingen.
- Huß, Bernhard (2016), „Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe“, in: *Working Papers der FOR 2305, Diskursivierungen von Neuem 1* (2016), 2–18.
- Kablitz, Andreas/Peters, Ursula (Hgg.) (2014), *Mittelalterliche Literatur als Retextualisierung. Das Pèlerinage-Corpus des Guillaume de Deguileville im europäischen Mittelalter*, Heidelberg.
- Koschorke, Albrecht (2012), *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a. M., 211–224.
- Kuhnle, Till R. (2005), [Art.] „Tradition – Innovation“, in: Karlheinz Barack et al. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Bd. 6, 74–117.
- Lévi-Strauss, Claude (1991 [1962]), *Das wilde Denken*, 8. Aufl., Frankfurt a. M. [Erstausgabe 1962].
- Mauss, Marcel (2016 [1925]), *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, übers. von Eva Moldenhauer 11. Aufl., Frankfurt a. M. [frz. Orig. 1925].
- Niefanger, Dirk (2001), „Die Chance einer ungefestigten Nationalliteratur. Traditionsverhalten im galanten Diskurs“, in: Thomas Borgstedt u. Andreas Solbach (Hgg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle* (Arbeiten zur neueren deutschen Literatur 6), Dresden, 147–163.
- Niefanger, Dirk (2013), [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Aufl., Stuttgart/Weimar, 758–759.
- Noyes, Dorothy (2010), [Art.] „Tradition“, in: Rolf Wilhelm Brednich und Hermann Bausinger (Hgg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin/New York, Bd. 13, 834–846.
- Nyíri, János K. (1992), „‘Tradition’ and Related Terms. A Semantic Survey“, in: Ders., *Tradition and Individuality. Essays* (Synthese library 221), Dordrecht/Boston/London 1992, 61–74.
- Pfister, Manfred (1985), „Konzepte der Intertextualität“, in: Manfred Pfister u. Ulrich Broich (Hgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 1–30.

- Popper, Karl (2009 [1948]), „Versuch einer rationalen Theorie der Tradition“, in: Ders., *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*, 2. Aufl., hg. von Herbert Keuth, Tübingen, 185–209 [Erstausgabe 1948].
- Reinisch, Leonhard (Hg.) (1970), *Vom Sinn der Tradition*, München.
- Reuvekamp, Silvia (2017), „Tradieren“, in: Matías Martínez (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, 280–285.
- Ricœur, Paul (1988–1991 [1983–1985]), *Zeit und Erzählung*, 3 Bde., Bd. 1: *Zeit und historische Erzählung*, Bd. 2: *Zeit und literarische Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit* (Übergänge 18, 1–3), übers. von Rainer Rochlitz u. Andreas Knop, München [frz. Orig. 1985].
- Ricœur, Paul (1991 [1985]), *Zeit und Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit* (Übergänge 18, 3), übers. von Rainer Rochlitz u. Andreas Knop, München [frz. Orig. 1983–1985].
- Rösel, Martin/Merk, Otto (2002), [Art.] „Traditionskritik/Traditionsgeschichte (I+II)“, in: Paul-Gerhard Müller et al. (Hgg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin/New York, Bd. 33, 732–750.
- Schmidt, Walter (1985), „Zur Entwicklung des Erbe- und Traditionsverständnisses in der Geschichtsschreibung der DDR“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 33, 195–212.
- Shils, Edward Albert (1981), *Tradition*, Chicago.
- Steenblock, Volker (1998), [Art.] „Tradition“, in: Joachim Ritter et al. (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Bd. 10, Sp. 1315–1329.
- Strohschneider, Peter (1997), „Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‚New Philology‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116, 62–86.
- Waldenfels, Bernhard (1990), *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M.
- Weber, Max (1980 [1956]), *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, 5. Aufl., hg. von Johannes Winckelmann, Tübingen [Erstausgabe 1956].
- Werle, Dirk (2007), *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630* (Frühe Neuzeit 119), Tübingen.
- Werle, Dirk (2014), „Für eine Literaturgeschichte semantischer Einheiten“, in: Matthias Buschmeier, Walter Erhart u. Kai Kauffmann (Hgg.), *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 138), Berlin/Boston, 63–85.
- Wiedenhofer, Siegfried (1990), [Art.] „Tradition, Traditionalismus“, in: Otto Brunner et al. (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Bd. 6, 607–650.
- Winter, Thomas Arne (2017), *Traditionstheorie. Eine philosophische Grundlegung* (Philosophische Untersuchungen 42), Tübingen.
- Worstbrock, Franz Josef (1999), „Wiedererzählen und Übersetzen“, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze* (Fortuna vitrea 16), Tübingen, 128–142.
- Würffel, Stefan Bodo (1997), [Art.] „Erbe- und Erbetheorie“, in: Klaus Weimar et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York, Bd. 1, 488–490.

DIRK WERLE

## Was ist Tradition?

Was ist Tradition? – Diese Frage ist sehr allgemein, und je nachdem, aus welcher Richtung und vor welchem Hintergrund man sie stellt, wird man sehr unterschiedliche Antworten auf sie erhalten. Im 2016 bis 2019 laufenden Heidelberger Promotionskolleg *Was ist Tradition?* wurde die Frage für einen bestimmten Bereich gestellt: Was ist *literarische* Tradition? Oder auch: Wie lässt sich Tradition als *Movens* der Literaturgeschichte beschreiben? Und die Frage wurde spezifiziert für eine bestimmte Weltregion gestellt: Was ist Tradition *in Europa*? Was ist mithin die europäische literarische Tradition beziehungsweise was sind die europäischen literarischen Traditionen; wie lässt sich Tradition als *Motor* der europäischen Literaturgeschichte beschreiben? Diese Spezifikation war nicht von eurozentrischer Ignoranz getrieben; die Begrenzung ergab sich aus der Zusammenarbeit von Philologinnen und Philologen, deren Spezialgebiet die Literaturgeschichte bestimmter europäischer Sprachen und Kulturräume war. Literarische Tradition in Europa lässt sich nicht zentriert auf eine bestimmte Sprache, einen bestimmten Kulturraum erforschen, weil innerhalb des europäischen Kulturraums die Vernetzungen und Filiationen die politischen Grenzen ebenso überschreiten wie die Sprachgrenzen. Das wiederum hat etwas mit der Verwurzelung der europäischen literarischen Tradition und des europäischen Verständnisses von Tradition in der griechischen, römischen und jüdisch-christlichen Antike zu tun.

### 1 *Transfere* und *tradere*

„Tradition“ ist, kein Wunder, ein lateinisches Wort.<sup>1</sup> „Traditio“ bedeutet „Überlieferung“, „alte, fortgepflanzte Meinung“. Es ist wortgeschichtlich verwandt mit dem Verb „transferre“, das „hinüberbringen“ bedeutet, aber auch mit der Bedeutung „schriftlich übertragen, abschreiben“ bereits den schriftkulturellen Aspekt von Tradition impliziert<sup>2</sup> sowie mit dem „im übertragenen Sinne gebrauchen“ – „translatio“ als Übersetzung von „Metapher“ – den Aspekt, dass jedes Hinüberbringen eine Verwandlung und Veränderung mit sich bringt. „Translatio“ heißt aber darüber hinaus auch selbst „Übersetzung“; Übersetzungen dienen der Tradition, aber jede Tradition ist auch im übertragenen Sinne eine Form von Übersetzung. Nun ist „traditio“ zwar verwandt mit „transferre“, aber es ist nicht die Ableitung dieses, sondern eines

1 Vgl. für die im folgenden Abschnitt leitenden lexikographischen Aspekte GEORGES 2013 [1913], Sp. 4777–4779 und 4789f.

2 Vgl. dazu ASSMANN/ASSMANN 1988.

anderen Verbs, nämlich ‚tradere‘. ‚Tradere‘ bedeutet ‚Überliefern‘ im Sinne von ‚Übergeben‘; eine Instanz gibt etwas an eine andere weiter, und so ergeben sich die Nebenbedeutungen ‚schriftlich überliefern, aufzeichnen, berichten, erzählen‘ – auch auf diesem Weg ist mithin die schriftkulturelle Dimension präsent – und ‚vortragen, lehren‘ – jede didaktische Weitergabe von Wissen kann als ein Beitrag zur Tradition verstanden werden. Ein Gegenstand von Traditionen sind kanonische Texte, die etwa durch den Unterricht fixiert sind. Schließlich eröffnen sich innerhalb des Wortfeldes zwei etwas beunruhigende Bedeutungsdimensionen: ‚traditio‘ bedeutet auch ‚Auslieferung‘; das, was da übergeben wird, ist damit außerhalb der Verfügungsgewalt des oder der Übergebenden. Und jemand, der eine *traditio* vollzieht, ist ein *traditor*, das aber bedeutet neben ‚Lehrer‘ vor allem auch ‚Verräter‘: Man kann auch Dinge ausliefern und übergeben, die eigentlich überhaupt nicht für die Auslieferung und Übergabe bestimmt waren, Tradition kann auch etwas Unrechtmäßiges, Illegitimes sein.

Das semantische Feld, das sich hier auftut, umreißt wichtige Aspekte der Bedeutung des Traditionsbegriffs: Tradition ist dauerhafte Überlieferung; sie ist großenteils schriftkulturell kontextualisiert; das Überlieferte ist nicht fix, sondern wandelt sich im Prozess der Überlieferung; Tradition kann nur zustande kommen, wo Akteure etwas an andere Akteure übergeben, das aus der Verfügungsgewalt der Gebenden in jene der Nehmenden übergeht. Da schließlich Tradition etwas ist, das aus der Sicht der Nehmenden konstruiert wird, kann man von einer Legitimität der Tradition kaum sprechen, denn es handelt sich nicht um einen symmetrischen Vertrag, sondern um einen asymmetrischen Prozess.

## 2 Rezeption und Gedächtnis

Der so umrissene Begriff der Tradition kann einen methodisch wichtigen Beitrag dazu leisten, die Dynamik der Literaturgeschichte angemessen zu beschreiben.<sup>3</sup> Nun könnte man einwenden, dass in den vergangenen Jahrzehnten doch bereits verschiedene andere Konzepte diskutiert und adaptiert wurden, um genau diese Beschreibungsleistung zu erbringen, an erster Stelle jene der Rezeption und des kulturellen Gedächtnisses. Rezeption ist, so definiert Helmut Pfeiffer im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, die „Aufnahme und Verarbeitung eines Kunstwerks“.<sup>4</sup> Diese Definition ist hier disziplinspezifisch eingeengt auf ästhetische Artefakte, aber rezipieren kann man natürlich auch Artefakte, die keine Kunstwerke sind. Wie nun genau die Aufnahme und Verarbeitung aussieht, ob sie massenhaft oder individuell, imitierend oder kreativ ist, das kann sehr unterschiedlich sein. Was aber die Rezeption von der Tradition unterscheidet, das ist nicht nur, dass

3 Vgl. auch WERLE 2016.

4 PFEIFFER 2003, 283.

Tradition als *Übergabe* in der Übersetzung sozusagen die andere Seite der Rezeption als *Aufnahme* bedeutet, sondern auch, dass Tradition gewissermaßen mehr ist als Rezeption. Tradition kommt durch Akte der Rezeption zustande, sie ist das Resultat der verschiedenen Rezeptionsakte, also des großen und vielschichtigen Prozesses der vielen Rezeptionen. Und es gibt noch einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Begriffen. Dem Verhältnis zwischen dem allgemeinen Prozess der Rezeption und den vielen Rezeptionsakten, die sie hervorbringen, entspricht ein analoges Verhältnis zwischen dem allgemeinen Prozess der Tradition und den vielen Akten, die sie hervorbringen, das aber semantisch dennoch anders akzentuiert ist. Mit Blick auf die individuellen Akte des Tradierens hat Wilfried Barner für die Literaturwissenschaft den glücklichen Begriff des Traditionsverhaltens geprägt.<sup>5</sup> Tradition und Traditionsverhalten stehen in einem dialektischen Verhältnis: Die Tradition wird durch Akte des Traditionsverhaltens konstituiert, aber ein Akt des Traditionsverhaltens ist nur möglich als Reaktion auf eine bereits vorhandene Tradition. Und ‚Traditionsverhalten‘ bedeutet etwas anderes als ‚Rezeption‘; letztgenannter Begriff betont eben das Moment der Aufnahme und Verarbeitung, ohne dass in dem Konzept bereits enthalten wäre, was es ist, das da aufgenommen und verarbeitet wird. ‚Traditionsverhalten‘ hingegen bezeichnet das dynamische Aufeinanderbezogenensein dessen, was tradiert, also übergeben, übermittelt worden ist, und des Umgangs damit.

Ähnlich wie mit Blick auf den Rezeptionsbegriff könnte man auch mit Blick auf einen anderen in den Kulturwissenschaften einflussreichen Begriff vermuten, dass er doch eigentlich schon das beschreibt, was auch mit dem Begriff der Tradition gemeint ist – gemeint ist der in Deutschland vor allem durch Aleida und Jan Assmann theoretisch explizierte Begriff des kulturellen Gedächtnisses. Das Gedächtnis ist im landläufigen Verständnis etwas Individuelles, etwas, das einer einzelnen Person eigen ist. Das kulturelle Gedächtnis ist demgegenüber metaphorisch gemeint; es bezeichnet etwas Kollektives, also so etwas wie ein Gedächtnis, aber bezogen auf eine ganze Kultur in ihrer synchronen wie diachronen Erstreckung. Auch ‚Tradition‘ ist ein Kollektivbegriff; eine Einzelperson kann keine Tradition verkörpern oder ins Werk setzen. An der Etablierung und Entwicklung einer Tradition sind wie an der Etablierung und Entwicklung des kulturellen Gedächtnisses viele Personen beteiligt, und man muss dabei feststellen, dass diese Formen der Etablierung und Entwicklung nur in begrenztem Maße intendiert geschehen:<sup>6</sup> Man kann das kulturelle Gedächtnis nicht in einer bestimmten Weise planen, und auch eine Tradition kann man nur sehr begrenzt planen. Hier spielen intendierte und

5 Vgl. BARNER 1997 [1975]; ders. 1987; ders. 1997 [1988]; ders. 2004. In lexikalisierter Aufbereitung NIEFANGER 2008.

6 Vgl. bereits SHILS 1971, 136. Edward Shils hat in den 1970er Jahren eine beeindruckend umfassende, im Ursprung soziologische Theorie der Tradition entworfen und in SHILS 1981 ausführlich ausgearbeitet. Vgl. zur Rekonstruktion und Kritik JACOBS 2007.

nicht-intendierte, explizite und implizite Moment eine Rolle. Im Unterschied zum umfassenden und zunächst einmal eher undynamischen Konzept des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet Tradition aber etwas Konkretes und Dynamisches: Es gibt nicht *die* Tradition, sondern unterschiedliche, relativ klar identifizierbare und unterscheidbare Traditionen, die durch bestimmte Akte des Traditionsverhaltens zustande kommen. Und Tradition lässt sich nicht anders vorstellen denn als dynamischer Prozess. Hinsichtlich des Grades an Geplantheit, Geformtheit und Intendiertheit wäre dabei ‚Tradition‘ als enger gefasstes Konzept zu unterscheiden von ‚Transmission‘ als weiter verstandenem Begriff.<sup>7</sup>

### 3 Problemgeschichte und Traditionsgeschichte

Ein Klassiker der philosophischen Traditionstheorie ist Karl Popper mit seinem auf das Jahr 1948 datierten Vortrag „Versuch einer rationalen Theorie der Tradition“.<sup>8</sup> In diesem Vortrag beschäftigt sich Popper mit einem philosophischen Problem: Rationales Handeln und Argumentieren folgt allein den Gesetzen der Logik und dem Ziel der Richtigkeit; so etwas wie Tradition, also eine Haltung des ‚Das haben wir schon immer so gemacht‘ ist scheinbar mit einer so verstandenen Rationalität nicht vereinbar. Popper argumentiert nun dahingehend, dass diese Opposition nur scheinbar richtig ist. Denn auch das rationale Handeln und Argumentieren, wie es der Philosophie und den Wissenschaften zugrunde liegt, war nicht immer schon da, sondern hat sich seit der griechischen Antike bis heute entwickelt, es beruht auf einer Tradition. Und diese philosophische und wissenschaftliche Tradition rationalen Handelns und Argumentierens funktioniert ihrerseits nicht atraditional, im Gegenteil: Der Prozess rational argumentierender Wissenschaft, wenn man so will, die Logik der Forschung, funktioniert prinzipiell nicht abgelöst von Traditionen. Wenn eine Forscherin, ein Forscher etwas über einen bestimmten Bereich der Welt herausfinden wird, dann wird sie oder er scheitern, wenn sie oder er einfach nur Beobachtungen sammelt und sich ihren oder seinen Reim darauf macht; eine solche ‚Forschung‘ würde wirkungslos bleiben und als Kuriosität passieren. Forschung besteht darin, dass der oder die Einzelne ausgeht von einem Forschungsstand, das heißt, dass er oder sie schaut, welche Fragen die Forschung bisher umgetrieben haben, welche Antworten bereits auf diese Fragen gegeben worden sind, wie weit die vorliegenden Antworten tragen, ob man sie kritisieren, modifizieren, erweitern, adaptieren sollte. Das heißt, nach Popper sind Philosophie und Wissenschaft traditionsbasierte Tätigkeiten, sie funktionieren abhängig von einer wissenschaftlichen Überlieferung, auf deren kritischer Revision der Fortschritt beruht.

<sup>7</sup> Diesen Vorschlag macht JACOBS 2007, 156.

<sup>8</sup> POPPER 2000 [1948].

Wenn Popper die scheinbare Opposition von Rationalität und Tradition in den Blick nimmt und als Scheinopposition entlarvt, dann handelt es sich hier einerseits um einen wichtigen Aspekt des Nachdenkens über Tradition – Tradition als das, was man tut, weil man es immer schon getan hat, nicht als das, was man tut, weil es richtig ist und als richtig erwiesen ist –, aber man könnte sich fragen, welche Relevanz dieser Aspekt für eine literaturwissenschaftliche Traditionsforschung haben könnte. Literaturhistorikerinnen und Literaturhistoriker interessieren sich doch überhaupt nicht für die Richtigkeit oder Wahrheit der von ihnen untersuchten Texte, sondern für deren ästhetische, formale und historische Dimensionen. Das heißt, wenn eine Philosophin sich mit einem – philosophischen oder nicht-philosophischen – Text beschäftigt, dann muss ein zentrales Ziel dieser Beschäftigung sein herauszufinden, ob das, was in dem Text steht, wahr, richtig, zutreffend ist. Wenn hingegen ein Literaturhistoriker sich mit einem – literarischen oder nicht-literarischen – Text beschäftigt, dann spielt die Frage nach dessen Wahrheit oder Richtigkeit eine untergeordnete Rolle. Stattdessen muss es in literaturwissenschaftlicher und literaturhistorischer Perspektive darum gehen zu verstehen, wie der Text gemacht ist und wie dieses Wie historisch zu kontextualisieren und zu situieren ist. Gleichwohl gibt es ein literaturhistorisches Korrelat der Opposition von Rationalität und Tradition, nämlich hinsichtlich der Frage, wie die Literaturgeschichte in ihrer spezifischen Dynamik beschrieben werden kann. Literatur hat gerade in ihrer historischen Dimension, in ihrer Bezogenheit auf Vorausgegangenes, einen ratioiden Charakter, insofern sie nämlich auf gesellschaftliche, kulturelle und intellektuelle Probleme und Problemsituationen reagiert.<sup>9</sup> Wenn man einen Text in seiner historischen Dimensionalität verstehen will, dann muss man zu verstehen versuchen, auf welche Probleme er reagiert, innerhalb welcher Problemsituationen er zu situieren ist.

Hier liegt aber zumeist eine Dialektik literarischer Reihen vor: Ein Text reagiert auf ein Problem und transformiert damit die Problemsituation; damit ist aber das Problem meist nicht gelöst, sondern erscheint in transformierter Weise aufs Neue; auf die neue Problemsituation reagiert ein anderer Text, und so weiter. Die problemgeschichtliche Dimension der Literaturgeschichte zeigt die Interaktion von Literatur mit dem außerliterarischen Bereich. Diese Perspektive reicht aber nicht aus, um die Dynamik der Literaturgeschichte angemessen zu beschreiben. Dazu bedarf es einer Perspektive, die eine weitere Ebene der Dialektik literarischer Reihen erhellt, nämlich die Ebene der innerliterarischen Interaktion von Texten im diachronen Verlauf: Texte beziehen sich auf andere Texte, aber nicht nur das, sie stellen sich in historische Textreihen, und das heißt, in Traditionen, näherhin in Gattungstraditionen, Stiltraditionen, Motivtraditionen, Traditionen von

<sup>9</sup> Vgl. dazu WERLE 2006; ders. 2009 sowie die durch diesen Beitrag eingeleitete, in dem Jahrbuch *Scientia Poetica* 2009 und 2010 dokumentierte Forschungsdiskussion; schließlich ders. 2014a.



semantischen Einheiten, von Inhalten und Formen, von sprachlichen Zugängen.<sup>10</sup> Mit ihrem Traditionsverhalten bezieht sich eine Autorin auf eine vorliegende Tradition und trägt mit eben diesem Traditionsverhalten dazu bei, dass die Tradition transformiert wird. Der nächste Autor innerhalb der Reihe bezieht sich auf die nunmehr transformierte Tradition und transformiert sie wiederum, und so weiter. Eine anspruchsvolle Rekonstruktion der Dynamik von Literaturgeschichte muss diese beiden Ebenen der Dialektik literarischer Reihenbildung in ihrer Interaktion und wechselseitigen Relation in den Blick nehmen; sie muss eine Verbindung von Problemgeschichte und Traditionsgeschichte sein.

#### 4 Erbe und Geltung

Tradition wird manchmal beschrieben als das, was von einer Generation an die andere weitergegeben wird und somit das Leben einzelner Personen übersteigen kann – aber nicht im metaphysischen Sinne als ewiges Leben nach dem Tod, auch nicht als individuelles Nachleben in Gestalt von Ruhm, sondern als Eingehen in einen überpersönlichen Überlieferungszusammenhang.<sup>11</sup> Die hier angesprochene Form der Gabe ist wieder etwas Metaphorisches; es ist nicht so, dass hier wirklich und intendiert eine Generation etwas an die nächste weitergibt, sondern man stellt sich diesen Prozess analog zu einer Gabe vor. Und mehr noch, die Art der Gabe, die man sich hier metaphorisch vorstellt, ist eine besondere Form der Gabe, nämlich eine Hinterlassenschaft, ein Erbe. All dies ist heillos metaphorisch, denn ein echtes Erbe ist eine juristisch geregelte Angelegenheit; ein Erblasser hinterlässt dem oder den Erben etwas gemäß gesetzlichen Festlegungen, gegebenenfalls modifiziert oder ergänzt durch ein individuelles Testament. Beschreibt man Tradition als kulturelles Erbe,<sup>12</sup> dann benutzt man eine Metapher, man stellt sich die Überlieferung als so etwas wie ein Erbe vor, das einer Gesellschaft durch die vorangegangenen Generationen überliefert worden ist. Die Metapher ist verräterisch, denn sie suggeriert die Rechtmäßigkeit der Aneignung des Überlieferten; sie tut so, als liege hier tatsächlich etwas klar, sozusagen testamentarisch Umschriebenes vor, und sie legt die Vorstellung eines Kollektivsubjekts nahe, das einem anderen Kollektivsubjekt etwas übereignet. Darüber hinaus hat gerade die Vorstellung von Literatur als ‚Erbe‘ eine fragwürdige Geschichte; im Kontext der marxistischen Literaturtheorie ermöglichte es der Begriff des Erbes, Klassiker wie Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller in eine klassenkämpferisch-teleologische Vorstellung von

10 Vgl. auch WERLE 2014b.

11 Vgl. zum Verhältnis von Tradition und Ruhm SHILS 1981, 150–152. Ausführlich zum Ruhm als Idee und Konzept in der europäischen Kultur WERLE 2014c.

12 Auf den Zusammenhang von Tradition und kulturellem Erbe weist bereits SHILS 1971, 140 hin.



Literaturgeschichte einzupassen, in die sie eigentlich nicht zu passen schienen. Gleichwohl ist die Beschreibung von Tradition als kulturellem Erbe vielleicht nicht ganz fehlgeleitet, denn sie erlaubt es, die Traditionstheorie ins Gespräch mit einem verwandten Diskussionsfeld zur bringen.

Die Theoriebildung zum kulturellen Erbe verknüpft juristische, museologische, ästhetische und gesellschaftliche Aspekte der Reflexion auf Dokumentation, Schutz und Erhalt von Kulturgütern sowie konkurrierenden Zugriffen auf sie und ihre diskursive Konstruktion. Tradition ist dabei eine Kategorie weniger des materiellen als vielmehr des immateriellen Kulturerbes; Tradition selbst kann als immaterielles Kulturerbe beschrieben werden; vor allem aber sind Formen immateriellen Kulturerbes wie zum Beispiel Texte – im Unterschied zu Büchern als materiellem Kulturerbe – etwas, das nur in und mit seiner Tradition und als Teil dieser Tradition als Kulturerbe verstanden werden kann.<sup>13</sup> Durch ihre Tradition erlangen Texte Geltung, und umgekehrt verschaffen Texte der Tradition, in der sie sich situieren lassen, Geltung. Geltung ist etwas, das in unterschiedlichen Kulturen und in unterschiedlichen kulturellen Kontexten durch unterschiedliche Verfahren zustande kommt und dessen Durchsetzung durch zahlreiche Variablen bedingt ist. Dazu gehören die Regeln, die geltende Werte, Normen und Standards festlegen, und die Akteure, die nach ihnen spielen und ihre Einhaltung überwachen, dazu gehören auch die Institutionen, innerhalb derer Geltung zustande kommt, gesichert und stabilisiert wird. Die Regeln können explizit oder implizit sein, sie können zudem durch bestimmte sozialpsychologische, mediale und machtpolitische Faktoren beeinflusst werden. Tradition ist etwas, das durch Autorität kulturelle Geltung erzeugt, kulturelle Orientierung stiftet, gesellschaftliche Macht und Bindekraft entfaltet und umgekehrt durch Faktoren kultureller Geltung generiert und modifiziert wird.

## 5 Buch und Bibliothek

Literarische Tradition rekurriert in der Regel nicht auf ein einzelnes Buch, sie manifestiert sich in den vielen Büchern, sie ist nicht nur ein dynamisches, sondern auch ein plurales Phänomen.<sup>14</sup> Insofern ist die Idee der Bibliothek nicht nur eher statischen Konzepten wie Archiv und Gedächtnis, sondern auch dem dynamischen Begriff der Tradition affin.<sup>15</sup> Denkgeschichtliche Einsätze, die sich, wie zum Beispiel René Descartes' *cogito* im Zeichen des Selberdenkens oder auch Martin Luthers *sola scriptura* im Zeichen des einen Buchs gegen die vielen Bücher richten,

13 Auch Bücher stehen natürlich in einem spezifischen Traditionszusammenhang, der aber nicht angemessen als ‚kulturelles Erbe‘ beschrieben wäre. Vgl. SHILS 1981, 140–144.

14 Vgl. in diesem Sinne die vorzügliche philosophische Grundlegung von WINTER 2017.

15 Vgl. dazu die Bemerkungen von SHILS 1981, 144–147.

sind traditionsfeindlich. Traditionen sind so etwas wie gebahnte Wege durch die Bibliothek, innerhalb derer die Bücher aufeinander verweisen, sind spezifische, nicht-kontingente Gruppierungen von Texten. Texte bilden Traditionen etwa in Gestalt von Gattungen; aber auch einzelne Elemente von Texten können Traditionen bilden in Gestalt von Topoi, Metaphern, semantischen Einheiten, Stoffen. Tradition ist, so gesehen, die fortgesetzte Weitergabe semantischer Einheiten, die aber im Prozess der Weitergabe in der Regel nicht stabil bleiben. Eine Tradition beruht damit auf dem sich in der Bibliothek manifestierenden Fundus der vielen Bücher und der vielen in diesen Büchern enthaltenen Ideen und semantischen Einheiten. Entsprechend artikulieren auch die überlieferten, mit Imaginarien der Bibliothek verknüpften Metaphern Fragen und Probleme von Tradition:<sup>16</sup> Die seit mindestens 400 Jahren verbreitete Metapher der Bücherflut zeigt ein epistemisches Problem an, wonach die Orientierung in der Menge der Bücher für den Einzelnen nicht mehr zu leisten ist, eine Tradition wird übermächtig, sie verliert dadurch ihre maßgebliche Autorität, stiftet keine Orientierung mehr und ist für das Individuum nicht mehr handhabbar. Entsprechend verbildlicht die Vorstellung des Bibliotheksbrands nicht nur die Katastrophe des Verlusts allen Wissens, sondern auch die Befreiung vom Ballast überkommenen Wissens und scheinbar nutzloser Traditionen, die ermöglichen soll, dass man traditionslos, aber auch traditionsfrei wieder von vorne beginnt. Eine nahe liegende, das ‚dialektische‘ Funktionieren von Tradition illustrierende Vorstellung ist dann die des Phoenix aus der Asche: Aus dem Verlust, der Zerstörung, dem Absterben einer Tradition entsteht immer wieder etwas Neues, das eine neue Tradition begründen kann.

All diese Metaphern veranschaulichen das Verhältnis von Tradition und Innovation, behindern damit jedoch eine wichtige, für das Verständnis von Literaturgeschichte zentrale Einsicht: Literaturgeschichte ist immer Traditionsgeschichte. Tradition ist nicht das Gegenteil von Innovation; das Neue in der Literaturgeschichte kann immer nur vor dem Hintergrund bestehender Traditionen entstehen.<sup>17</sup> Neues ist demnach immer Aufgriff von Tradiertem; Tradition wiederum ist nicht das Alte, sondern das sich in der Geschichte stets Erneuernde. Literaturgeschichte ist keine Abfolge von Innovationen, sondern beruht wesentlich auf Formen der Wiederholung,<sup>18</sup> die aber nicht die Identität des Immergleichen, sondern die Vielfalt der kleinen Unterschiede hervorbringen. Eine Literaturgeschichtsschreibung, die diese Einsicht ernst nimmt und sich damit traditionsgeschichtlich situiert, wird nicht in erster Linie nach radikalen Brüchen suchen, an denen sich vorgeblich das Neue ereignet, sondern sie wird bestrebt sein, historische

16 Vgl. dazu WERLE 2007, vor allem Teil 3.

17 Vgl. bereits SHILS 1971, 144.

18 Ähnlich bereits AUEROCHS 2004, 24 und WINTER 2010, 210.

Kontinuitäten aufzuspüren.<sup>19</sup> Dabei wird sie feststellen, dass literarische Traditionen – wie Traditionen allgemein – kontinuierlichen wie auch diskontinuierlichen Charakter haben können.<sup>20</sup> Sie wird sich auch nicht nach den großen Autoren und großen Texten sehen, die vorgeblich die Literaturgeschichte prägen, sondern sie wird bemüht sein, die historische Entwicklung und Veränderung von Traditionen im weiten Feld der Texte, kanonischer wie nicht-kanonischer, viel wie weniger rezipierter, in ihrer ganzen Differenziertheit möglichst getreu nachzuzeichnen.

## Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1988)**, „Schrift, Tradition und Kultur“, in: Wolfgang Raible (Hg.), *Zwischen Festtag und Alltag. 10 Beiträge zum Thema „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“* (ScriptOralia 6), Tübingen, 25–50.
- Auerochs, Bernd (2004)**, „Tradition als Grundlage und kulturelle Präfiguration von Erfahrung“, in: Friedrich Jaeger u. Burkhard Liebsch (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar, 24–37.
- Barner, Wilfried (1997 [1975])**, „Wirkungsgeschichte und Tradition. Ein Beitrag zur Methodologie der Rezeptionsforschung“, in: Ders., *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 253–276 [Erstausgabe 1975].
- Barner, Wilfried (1987)**, „Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland“, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein* (Poetik & Hermeneutik 12), München, 3–51.
- Barner, Wilfried (1997 [1988])**, „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“, in: Ders., *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 277–296 [Erstausgabe 1988].
- Barner, Wilfried (2004)**, „Traditionsverhalten als Element kultureller Orientierung. Mit Erläuterungen am Beispiel von Leibnizens Reunionsbemühungen“, in: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger u. Jörg Wesche (Hgg.), *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt* (Frühe Neuzeit 93), Tübingen, 183–197.
- Danneberg, Lutz (1995)**, „Ich habe nichts Neues zu sagen ...“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 39, 434–438.
- Georges, Karl Ernst (2013 [1913])**, *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, hg. von Thomas Baier, bearb. von Tobias Dänzer, 2 Bde., Darmstadt [auf der Grundlage der 8. Aufl. 1913].
- Jacobs, Struan (2007)**, „Edward Shils' Theory of Tradition“, in: *Philosophy of the Social Sciences* 37, 139–162.
- Müller, Jan-Dirk (2002)**, „Gibt es einen Fortschritt in den Literaturwissenschaften?“, in: Hartmut Kugler (Hg.), *www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags*, Bd. 1, Bielefeld, 79–103.
- Niefanger, Dirk (2004)**, [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, vierte, aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart/Weimar, 724–725.

<sup>19</sup> Ähnlich argumentieren in wissenschaftstheoretischer Hinsicht DANNEBERG 1995 und MÜLLER 2002.

<sup>20</sup> Darauf weist bereits SHILS 1971, 135 hin.

- Pfeiffer, Helmut (2003), [Art.] „Rezeption“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York, 283–285.
- Popper, Karl (2000 [1948]), „Versuch einer rationalen Theorie der Tradition“, in: Ders., *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*, Tübingen, 175–197 [Erstausgabe 1948].
- Shils, Edward (1971), „Tradition“, in: *Comparative Studies in Society and History* 13, 122–159.
- Shils, Edward (1981), *Tradition*, Chicago.
- Werle, Dirk (2006), „Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50, 478–498.
- Werle, Dirk (2007), *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630* (Frühe Neuzeit 119), Tübingen.
- Werle, Dirk (2009), „Frage und Antwort, Problem und Lösung. Zweigliedrige Rekonstruktionskonzepte literaturwissenschaftlicher Ideengeschichte“, in: *Scientia Poetica* 13, 255–303.
- Werle, Dirk (2014a), „Problem und Kontext. Zur Methodologie der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte“, in: *Journal of Literary Theory* 8 (1), 31–54.
- Werle, Dirk (2014b), „Für eine Literaturgeschichte semantischer Einheiten“, in: Matthias Buschmeier, Walter Erhart u. Kai Kauffmann (Hgg.), *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 138), Berlin/Boston, 63–85.
- Werle, Dirk (2014c), *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930)* (Das Abendland. Neue Folge 38), Frankfurt a. M.
- Werle, Dirk (2016), „Poetische Schatzkammern. Tradition als Motor“, in: *Ruperto Carola*, Dezember 2016, Nr. 9: *Stop & Go*, 112–119.
- Winter, Thomas Arne (2010), „Sinnerfahrung. Zur Dialektik von Tradition und Geschichte“, in: Thiemo Breyer u. Daniel Creutz (Hgg.), *Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Pränarrativen* (Narratologia 23), Berlin/Boston, 203–216.
- Winter, Thomas Arne (2017), *Traditionstheorie. Eine philosophische Grundlegung* (Philosophische Untersuchungen 42), Tübingen.

ALEIDA ASSMANN

## Arbeiten am Traditionsbegriff

Auf den Konferenz-Ordnern der Tagung zum Thema ‚Traditionsverhalten‘ erstrahlt in Großaufnahme ein farbiges Bild der Alten Aula. Rechts oben neben dem Uni-Siegel steht das Motto: „Universität Heidelberg / Zukunft seit 1386“. Ich kann mich aus der Zeit meines Studiums noch gut an das Uni-Logo von 1986 anlässlich der 600-Jahrfeiern erinnern. Es lautete: „Aus Tradition in die Zukunft“. Das Wort ‚Tradition‘ wurde gestrichen, vielleicht klingt es zu altbacken für eine Exzellenz-Universität, die sich Auszeichnung durch Zukunfts-Konzepte und Zukunftsförder-richtlinien erhofft. Für die Selbstdarstellung von Institutionen ist Tradition also mal mehr, mal weniger gefragt.

Natürlich gibt es Fächer wie die Literaturwissenschaft oder die Mediävistik, in denen Tradition kein Terminus der Selbstanpreisung ist, sondern zum Grundvokabular der Fächer selbst gehört. Der Begriff ‚Tradition‘ wird dabei sowohl auf Autoren angewandt, die sich bewusst in eine Reihe gemeinsamer literarischer Vorbilder stellen und deren Texte eine hohe interne Verweisdichte auszeichnet, als auch auf nachträglich festgestellte Zusammenhänge der Entstehung und Machart im Rahmen historischer Beschreibung.

In diesem Beitrag möchte ich allgemeiner nach der Verwendung des Traditionsbegriffs in den Sozial- und Geisteswissenschaften fragen. Er gliedert sich in drei Teile. In einem ersten Schritt werde ich den Kompaktbegriff ‚Tradition‘ auseinandernehmen und vier unterschiedliche Traditionskomplexe in gebotener Kürze vorstellen. In einem zweiten Schritt werden konzeptionelle Arbeiten am Traditionsbegriff aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorgestellt. In einem dritten Schritt soll der Traditionsbegriff mit dem Konzept des kulturellen Gedächtnisses in Verbindung gebracht werden, um Überschneidungen, Konvergenzen und Unterschiede zu ermitteln.

### Vier Traditionsbegriffe

#### 1. Tradition aus der Sicht der Modernisierungstheorie

Im Rahmen der Modernisierungstheorie kommt der Begriff ‚Tradition‘ schlecht weg. Fast alle negativen Konnotationen, die ihm bis heute anhängen, stammen aus diesem Verwendungskontext. Die Modernisierungstheorie bildet das Werte- und Orientierungs-Fundament westlicher Fortschritts-Dynamik. In diesem Werte-Rahmen

bildet ‚Tradition‘ den polemischen Gegenbegriff zu ‚Fortschritt‘. Tradition ist das, was dem Fortschritt im Wege steht oder seine Dynamik einschränkt.<sup>1</sup>

Der Standardtext für diese Perspektive ist der Anfang des 18. *Brumaire des Louis Bonaparte* von Karl Marx. Dort heißt es:

Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden. Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altherwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neuen Weltgeschichtsszenen aufzuführen.<sup>2</sup>

Weil Menschen davor zurückschrecken, sich radikal auf das Neue einzulassen, brauchen sie Kontinuitätssymbole, die dem Neuen und nie Dagewesenen die Anmutung des Altherwürdigen geben. Tradition ist in diesem Kontext nichts anderes als eine Form der Verstellung und ein Zugeständnis an die menschliche Schwäche.

Die Modernisierungstheorie arbeitet mit normativen Begriffen von Zeit und Bewegung wie Umbruch und Aufbruch, Revolution und Evolution, Innovation und Fortschritt. Das Wort ‚Tradition‘ hat hier keinen Platz, weil jede Bewegung vorwärtsgerichtet ist und deshalb eine ernsthafte Beschäftigung mit der Vergangenheit ausschließt. Um die Vergangenheit braucht man sich in diesem Zeitregime auch nicht zu kümmern, da sie von selbst vergeht. Sie ist keine Ressource, sondern eine Bremse und Verhinderung von Zukunft, Bewegung und Fortschritt. ‚Tradition‘ hat im Modernisierungsdiskurs noch weitere negative Bedeutungen angenommen. Sie gilt nicht nur als Gegensatz zur Revolution oder Evolution, sondern auch als Gegensatz zu Vernunft und Aufklärung. Beides hängt im Narrativ der Aufklärung eng miteinander zusammen. Erst indem sich die Moderne von der Vormoderne und die Aufklärung von der Tradition abwandte, hat sie sich selbst befreit und ist aus ihrer Unmündigkeit herausgetreten. Vernunft steht in diesem Denkraum für mündig, kritisch und reflexiv, Tradition dagegen für dumpfes Beharren. Sie gilt für Max Weber zum Beispiel als „ein dumpfes, in der Richtung der einmal abgelebten Einstellung laufendes Reagieren auf gewohnte Reize.“<sup>3</sup>

1 Vgl. dazu ASSMANN 2013.

2 MARX 1972 [1852], 115.

3 WEBER 1947 [1922], 12, auch zit. in ASSMANN 1999, 80.

## 2. Tradition als Filiationskette

Tradition kommt von lat. *tradere* und heißt ‚Weitergabe‘. Was zunächst weitergegeben wurde, war eine religiöse Wahrheit. Der Kontext war die Fixierung dieser Wahrheit durch Festlegung der christlichen Überlieferung mit ihrem Ursprung in der apostolischen Nachfolge. Dieses Traditionsverständnis war eine Reaktion auf die Reformation, die die Grundlagen der christlichen Wahrheit aus der Angel zu heben drohte. Damals kehrten Protestanten und Humanisten zu den alten Sprachen zurück, um die Wahrheit in den heiligen Texten wiederzuentdecken. Die revolutionäre Botschaft hieß *sola scriptura* (allein die Schrift macht selig) und richtete sich gegen jegliche Vereinnahmung und Vermittlung der religiösen Wahrheit durch die Kirche. Schrift, Übersetzung und Buchdruck sollten freie Zugänge zur Wahrheit und Überlieferung gewähren, entsprechend dem, was wir heute *open access* nennen.

Nach der Konfessionsspaltung hat die katholische Kirche im Tridentinum, dem Konzil von Trient (1545–1563), ihr Verhältnis zur Tradition reflektiert und neu begründet. Ihre Aufgabe war es, die Verbindlichkeit der Wahrheit des Lebens und Sterbens Jesu über die Zeit aufrechtzuerhalten. Die Apostel waren ja noch persönlich über ihr Nähe-Verhältnis und das kommunikative Gedächtnis an die Heilsgeschichte angeschlossen. Sie waren die Zeugen, die die Wahrheit dieser Ereignisse an die nachkommenden Generationen durch ihre Schriften vermittelten. Um diese Übertragung durch die Zeit zu garantieren, reichte die Schrift der Evangelien aber nicht aus. Zusätzlich wurde die Filiationskette der apostolischen Zeugenschaft begründet, die die Wahrheit über Jahrhunderte und Jahrtausende auch noch von Person zu Person weitergab. Die katholische Kirche sichert und legitimiert dieses Traditionsverständnis: Jeder neue Papst stellt sich in die Überlieferungskette der Zeugenschaft und bleibt auf diese Weise ununterbrochen mit dem Ursprung der christlichen Heilsgeschichte verbunden.

## 3. Tradition als Ruhm und Resonanz

Die beiden ersten Traditionsbegriffe sind mit politischen Brüchen und religiösen Auseinandersetzungen verbunden. Das hat den Traditionsbegriff polemisch aufgeladen und so ambivalent gemacht. Über Tradition konnte und kann man bis heute eigentlich nicht wertfrei sprechen; man war gewissermaßen gezwungen, rechts oder links Partei zu ergreifen und sich in die Geschichte der Sieger oder Verlierer einzuordnen. Das war vielleicht auch ein Grund, warum sich der Traditionsbegriff so lange einer neutralen wissenschaftlichen Bearbeitung und Reflexion entzogen hat. Während meines Studiums herrschte eine Mentalität, die Themen wie Tradition, Überlieferung und Weitergabe unter Generalverdacht stellte.

Der Begriff des Ruhms eröffnet einen ganz anderen Zugang zum Begriff der Tradition, der von diesen weltanschaulichen Fragen entlastet ist. „In der Ideengeschichte des Ruhms“, schreibt Dirk Werle, sind „keine auffälligen, erklärungsbedürftigen Brüche zu beobachten. [...] Es handelt sich im Wesentlichen um eine Geschichte von Kontinuitäten und Wiederholungen“.<sup>4</sup>

Ruhm hat eine lange Geschichte, ist aber grundsätzlich nicht vorhersehbar; damit eröffnet er für die Literatur- und Kulturgeschichte einen neuen Reflexionsraum. Wann und wie kommt es zum Ruhm? Werle definiert Ruhm als „hohe und dauerhafte Resonanz“.<sup>5</sup> Ruhm wird als kulturelle Norm in die ferne Zukunft projiziert, wobei nie absolut gesichert ist, dass die Nachwelt ihren Teil der Ruhmesgeschichte dereinst auch einlösen wird. Da die Nachwelt ihren Beitrag auch verweigern kann, bleibt das Phänomen kontingent, denn „Reden über Ruhm ist noch nicht Herstellung von Ruhm“.<sup>6</sup> Ruhm ist keine immanente Qualität großer Werke, sondern entsteht mit dem Kampf um Deutungshoheit und der Fixierung von Geltungsansprüchen, er ist abhängig von literarischen Normen, Bewertungskategorien und Interpretationsmustern. Aufgrund dieser historischen Kontingenz eröffnet die Frage nach Ruhm eine wichtige Metaperspektive auf Kanonisierungsprozesse innerhalb der Literaturgeschichte.

#### 4. Tradition als Erbe

Während es beim Ruhm um die Wirkung und Wertschätzung von Künstlern und anderen herausragenden Gestalten, also immer um Personen und ihre Werke geht, geht es beim vierten Traditionsbegriff um die Anerkennung, Bewertung und Pflege eines materiellen oder immateriellen Kulturerbes. Tradition und Erbe hängen aufs engste miteinander zusammen. Das hat bereits Hans Blumenberg betont, von dem der Satz stammt: „Traditionen bestehen nicht aus Relikten, sondern aus Legaten und Testaten“.<sup>7</sup> Damit hat er uns an den rechtshistorischen Ursprung des Wortes *traditio* erinnert, der aus dem römischen Erbrecht stammt. Diese Wurzel ist auch im ‚Kulturerbe‘ noch enthalten. In Westdeutschland war der Erbe-Begriff im Zuge der 68er Bewegung verpönt: Wer von einem Erbe spricht, so fürchtete man, baut sich eine gemeinsame Herkunftsgeschichte auf, die auf kollektiven Stolz und nationale Identität ausgerichtet ist. In der DDR dagegen wurde der Erbe-Begriff spätestens seit den 1970er Jahren in den öffentlichen Diskurs aufgenommen. Diese Erweiterung hat im Osten Deutschlands die Kultur liberalisiert und neue Zugänge zur eigenen Kunst und Geschichte geöffnet – man denke nur an die Anerkennung von Martin Luther.

4 WERLE 2014, 35f.

5 WERLE 2014, 23.

6 WERLE 2014, 36.

7 BLUMENBERG 1981, 375, vgl. auch ASSMANN 1999, 91.



Seit der Millenniumswende und dem Verblässen des Modernisierungsdiskurses hat ein akutes Bewusstsein der Zerstörung, des Verschwindens und der Gefährdung von Kulturerbe zugenommen. Kultur, so die Einsicht, ist nicht immer schon da, sondern eine prekäre historische Ressource, die auf Praktiken der Wertschätzung, der Sicherung und Pflege angewiesen ist. Die Rekonstruktion verschwundener historischer Bauten in Deutschland und Osteuropa hat ebenso wie die touristische Vermarktung von Kultur zu einer Wiederaneignung des Erbe-Begriffs geführt.

## Arbeiten am Traditionsbegriff in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Während der Traditionsbegriff in den philologischen Fächern seinerseits eine selbstverständliche Tradition hat, entstanden Anfang des 20. Jahrhunderts neue Reflexionen zu diesem Begriff, die von eminenten Autoren und Literaten angestoßen wurden und weit entfernt waren von der Dichotomie ‚progressiv oder konservativ‘. Wie ich zeigen möchte, wurde diese Begriffsarbeit im Gegenteil zu einem wichtigen Instrument innovativer literarischer Praxis und Theorie.

### Tradition als System

Hier sollen einige Dichter, Schriftsteller und Kunsttheoretiker zu Wort kommen, die mithilfe des Traditionsbegriffs ihr Anliegen eines neuen Kunst-Verständnisses programmatisch zur Sprache brachten. Sie alle hatten das lange 19. Jahrhundert im Rücken mit seiner Dominanz des Geschichtsdenkens. Damals gab es für alles, was man erklären wollte, nur einen Weg: Man musste es historisch erklären. Die Antwort auf die Frage, was eine Sache war, war die Geschichte, wie sie geworden war. Der Historismus hatte auch die Literaturgeschichte geprägt mit Schlüsselbegriffen wie Einflüsse, Strömungen und Richtungen. Alles entstand oder verging in einer bestimmten Zeit und war durch sie geprägt.

Die radikalsten Worte fand Filippo Marinetti in seinem *Futuristischen Manifest* (1909), in dem er mit der Vergangenheit abrechnete: „Wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien!“<sup>8</sup> Von der Herrschaft der historischen Wissenschaften fühlten sich Künstler und Literaten zu Beginn des 20. Jahrhunderts erdrückt. Sie glaubten nicht mehr daran, dass die Bedeutung und Relevanz von Literatur noch chronologisch zu erfassen sei und künstlerische Beziehungen mithilfe von Periodisierungen und Jahreszahlen gemessen werden könnten. E. M. Forster begann seine berühmte Vorlesung in Cambridge, die Clark Lectures, 1927 am Trinity College über *Aspekte des*

8 MARINETTI 1993 [1909].

*Romans* mit einem Paukenschlag: „Die Zeit wird im Folgenden unser Feind sein!“ Er lud seine Zuhörer ein, sich Geschichte einmal anders vorzustellen:

Stellen wir uns doch mal vor, dass alle englischen Schriftsteller zusammen in einem einzigen kreisrunden Raum sitzen – wie dem (alten) Lesesaal des Britischen Museums. Dort sitzen sie und schreiben ihre Romane alle gleichzeitig. [...] Sie kommen aus unterschiedlichen Zeiten und Klassen, sie haben unterschiedliche Temperamente und Ziele, aber sie alle halten die Feder in der Hand und sind vertieft in den schöpferischen Prozess ihres Schreibens. Wir wollen ihnen dabei einen Moment lang über die Schultern schauen, um zu sehen, was sie schreiben. Das wird uns helfen, den Dämon der Chronologie auszutreiben.<sup>9</sup>

T. S. Eliot gehörte ebenfalls zu denen, die bereits während des Ersten Weltkriegs an einem neuen Begriff der Tradition arbeiteten. Auch er verabschiedete sich vom Historismus des 19. Jahrhunderts, um die Zeitlichkeit der Kunst neu zu erfassen. Er entwickelte einen neuen Begriff von Innovation, der nicht mehr im Gegensatz zu Tradition stand und auch keine Flucht aus Zeit und Geschichte erforderte. Eliot erfand vielmehr eine neue Qualität von Zeit, die er neben die historische Zeit stellte. Neben die ‚Zeit der Geschichte‘, die fragmentarisch, kontingent und flüchtig ist, stellte er die ‚Zeit der Kunst‘, in der Werke entstehen und sich aufeinander beziehen. Diese Zeit der Kunst setzte er mit der Zeit einer Tradition gleich, die sinnvoll, geordnet und ganz ist. Wie sein Freund E. M. Forster ersetzte auch Eliot das Konzept des zeitlichen Nacheinander durch ein Konzept des räumlichen Nebeneinander. Beide gaben die Diachronie der Geschichte zugunsten einer Synchronie auf, in der alles auf einmal passierte. Dieser neue Blick auf die Tradition sollte

ein Verständnis nicht nur für das Vergangensein der Vergangenheit eröffnen, sondern auch ein Verständnis für die Gegenwart der Vergangenheit; der Autor, der mit diesem Zeitsinn ausgerüstet ist, schreibt nicht nur mit seiner eigenen Generation in den Knochen, sondern auch mit einem Gefühl, dass die ganze europäische Literatur von Homer an und darin die ganze Literatur seines eigenen Landes gleichzeitig existieren und eine gleichzeitige Ordnung bilden.<sup>10</sup>

Gegen die reale Erfahrung der Fragmentierung von Tradition im Jahre 1917 mobilisiert Eliots wiederholt beschworener Begriff der Ganzheit einen festen Bestand und eine normative Verbindlichkeit, ohne dabei jedoch auf Aspekte wie Dynamik und produktive Erneuerung zu verzichten. Obwohl der Begriff des Gedächtnisses bei keinem der Autoren auftaucht, liegt dieser Begriff doch in unmittelbarer Reichweite dieser Beschreibungen einer Gegenwart und dynamischen Präsenz

<sup>9</sup> FORSTER 1964, 16, 21, übers. von Aleida Assmann, vgl. auch ASSMANN 1999, 150.

<sup>10</sup> ELIOT 1953, 23, übers. von Aleida Assmann, vgl. auch ASSMANN 1999, 152.

des Vergangenen. Die Theoretiker bedienten sich damals eines anderen Begriffs, der ebenfalls als eine Alternative zu Gedächtnis bezeichnet werden kann, und sprachen von ‚System‘. Das System wurde damals in unterschiedlichen Disziplinen gleichzeitig erfunden: durch Strukturalisten wie Ferdinand de Saussure und Juri Tynjanov, durch Soziologen wie Maurice Halbwachs und durch Dichter wie T. S. Eliot. Letzterer beschrieb Tradition als ein System, das mit jeder Veränderung und Innovation in der Gegenwart seine innere Ökonomie umbaut und an den neuen Zustand anpasst:

Die Ordnung der Werke ist vollständig, bevor das neue Werk auftaucht. Damit die Ordnung nach Aufnahme des neuen Werks noch besteht, müssen sich alle anderen Positionen, wie gering auch immer, verändern. Auf diese Weise werden die Verbindungen, Proportionen und Werte jedes Kunstwerks in Bezug aufs Ganze neu justiert. Das nenne ich Konformität zwischen dem Alten und dem Neuen.<sup>11</sup>

In seinem Essay über literarische Evolution (1927) hat Tynjanov ebenfalls den Traditionsbegriff erneuert, indem er ihn auf das System Kunst ausdehnte:

Ein System bedeutet nicht die Koexistenz von Komponenten auf gleichberechtigter Grundlage; es setzt vielmehr den Vorrang einer bestimmten Gruppe von Elementen und die sich daraus ergebende Deformierung anderer Elemente voraus.<sup>12</sup>

Zeitlosigkeit und Zeithaltigkeit konnten auf diese Weise im Traditionsbegriff zusammengedacht werden.

An diese Neufassungen des Traditionsbegriffs erinnern auch noch die Worte, die Hannah Arendt 1958 anlässlich des Friedenspreises für ihren Lehrer Karl Jaspers fand. Sie sprach vom ‚Reich der Humanitas‘, das Jaspers mit den großen Philosophen gründete. In diesem Reich sind diese „noch einmal als sprechende – aus dem Totenreich her sprechende – Personen auf[ge]treten, die, weil sie dem Zeitlichen entronnen sind, zu immerwährenden Raumgenossen im Geistigen werden“<sup>13</sup> konnten. Allerdings setzte Arendt die Freiheit und Unabhängigkeit dieses Geisterreichs explizit vom Begriff der Tradition ab:

Galt es doch vor allem die durch Tradition bestimmte Ordnung zu verlassen, in der es ist, als gäbe es ein Nacheinander, eine Folge, in der immer der Eine dem Nächsten die Wahrheit in die Hand legt. Zwar hat diese Tradition schon seit

11 ELIOT 1953, 28f. Übers. von Aleida Assmann, vgl. auch ASSMANN 1999, 153.

12 Zit. nach ASSMANN 1999, 155.

13 ARENDT 1989 [1958], 97.

geraumer Zeit ihre inhaltliche Gültigkeit für uns verloren; aber das hinderte nicht, daß das zeitliche Schema des Tradierens selbst uns so zwingend schien, daß es war, als irrten wir ohne seinen Ariadnefaden hilflos in der Vergangenheit umher, ohne die Möglichkeit einer Orientierung.<sup>14</sup>

Auch Arendt entwickelte einen Gegenbegriff zu Tradition, der das synchrone Miteinander vom diachronen Nacheinander abhebt. Ihre Beschreibung eines ‚kongenialen Geistergesprächs‘ und ‚Reichs der Humanitas‘ liest sich dabei wie eine Anknüpfung an den englischen Diskurs und seinen systemischen Traditionsbegriff:

In dieser Situation, in der es um die Stellung des modernen Menschen zu seiner Vergangenheit überhaupt ging, hat Jaspers das, was wir nur noch als zeitliches Nacheinander zu erfahren wussten, in ein räumliches Nebeneinander gehoben, so dass Nähe und Ferne nicht mehr an den Jahrhunderten hängt, die uns von einem Denker trennen, sondern ausschließlich an der in Freiheit gewählten Stelle, von der her wir dies Geisterreich betreten, das so lange währen und sich mehren wird, als es Menschen auf der Erde gibt.<sup>15</sup>

An die Stelle einer diachronen Tradition, die wie die apostolische Nachfolge der Erhaltung einer verbindlichen Lehre oder Wahrheit durch die Jahrhunderte hindurch dient, und anstelle des bloßen Nacheinander, auf das Tradition im Zeitalter des Historismus reduziert wurde, tritt bei Arendt ähnlich wie bei den Denkern des frühen 20. Jahrhunderts ein synchroner Raum der Wechselwirkung und des Dialogs. Arendts Begriff dafür ist das Geisterreich. Damit nimmt sie den Begriff des ‚Geistergesprächs‘ auf, das die Humanisten an der Schwelle des neuen Druckzeitalters mit den Geistesgrößen der Antike pflegten.

Was diese Denker der ‚Zeit der Geschichte‘ gegenüberstellen, könnte man ebenso gut – was damals allerdings niemand tat – die ‚Zeit des Gedächtnisses‘ nennen, in der wir anders als in der Geschichte, die uns das Vergangensein der Vergangenheit vor Augen führt, die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit erleben. Diese Zeitgenossenschaft mit großen Denkern, Dichtern und Gründern, diese durch Traditionen gehaltene Verbindung und Verständlichkeit zwischen ihrer und unserer Zeit ist genau das, was Jan Assmann und ich ein ‚kulturelles Gedächtnis‘ nennen. Anders jedoch als Jaspers und Arendt, Eliot und Tynjanov, die das Geisterreich bzw. das System als etwas Selbstverständliches vorausgesetzt haben, haben wir die Frage nach der Traditionsbildung und dem kulturellen Gedächtnis zum Gegenstand unserer Forschung gemacht. Denn ein kulturelles Gedächtnis, so unsere These, ist das Ergebnis des Zusammenwirkens unterschiedlicher Institutionen und unablässiger kultureller Arbeit.

<sup>14</sup> ARENDT 1989 [1958], 97.

<sup>15</sup> ARENDT 1989 [1958], 97f.

## Erwin Panofsky: Dokumente und Monumente

Eine bisher noch wenig beachtete Annäherung zwischen dem Traditionsbegriff und der Vorstellung von Kultur als einer Form von Gedächtnis verdanken wir dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky. In einem 1940 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel „The History of Art as a Humanistic Discipline“ hat er eine grundsätzliche Frage beantwortet, die bis heute an die Geisteswissenschaften gestellt wird: Was haben so unterschiedliche Disziplinen wie Geschichte, Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Philologie, Altertumswissenschaft, Archäologie usw. eigentlich gemeinsam, das es rechtfertigt, sie wie die Naturwissenschaften unter dem Sammelbegriff der Geisteswissenschaften zusammenzufassen?<sup>16</sup> Mit seiner Antwort wollte der Kunsthistoriker dabei den Status und die Reputation dieser Disziplinen festigen, die bis in die 1990er Jahre hinein in den Augen der Öffentlichkeit und der Geldgeber an einem notorischen Legitimations-Defizit litten. Panofsky schrieb keine Sonntagsrede über die Vorzüge kultureller Bildung, die weltverbessernde Rolle der Künste oder des kritischen Denkens, sondern suchte das Verbindende der Geisteswissenschaften in ihrem Objektbereich und ihrer Methode. Andere wie Heinrich Rickert oder Wilhelm Dilthey hatten sich bereits an einer Allgemeindefinition der Geisteswissenschaften versucht, indem sie auf die Bedeutung *historischer Partikularität* hinwiesen oder den *verstehenden Geist* zum Proprium dieser Wissenschaften erhoben. Panofsky war jüdischer Emigrant und lehrte an der Universität Princeton, weshalb er nicht von Geisteswissenschaften, sondern von ‚humanities‘ sprach. Auch er war auf der Suche nach einem ‚systemischen Zugang‘ und wehrte sich als Kunsthistoriker gegen formale Kriterien, die auf eine rein chronologische Einordnung ihrer historischen Gegenstände ausgerichtet war.

Auf der Suche nach einem anderen Weg entwickelte Panofsky Begriffe und Gedanken, die diesmal ganz explizit wichtige Einsichten einer Theorie des kulturellen Gedächtnisses als Basis der Geisteswissenschaften vorwegnahmen. Er gründete nämlich den Zusammenhang dieser Wissenschaften auf einen besonderen Typ von Quellen und ihrer Form der Überlieferung. Nicht die Hermeneutik stand für ihn im Mittelpunkt der geisteswissenschaftlichen Fächer, sondern ein ‚kulturelles Objekt‘, das er vom ‚natürlichen Objekt‘ unterschied. Ein kulturelles Objekt besitzt eine mehr oder weniger zeitresistente Materialität. Artefakte, aber auch Bilder und schriftliche Zeugnisse eröffnen dadurch Zugänge zu vergangenen Ideen und Ereignissen. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften, die auf der empirischen Grundlage der Erforschung natürlicher Gegenstände und Sachverhalte allgemeine Gesetzmäßigkeiten und Wahrheiten ermitteln, sind die Geisteswissenschaften grundsätzlich historische Wissenschaften, deren Zeugnisse in der Vergangenheit verankert sind und immer nur nachträglich in Information, Wissen und Einsicht übersetzt werden können. „These records have therefore the quality of emerging

16 PANOFSKY 1955 [1940]. Ich verdanke den Hinweis auf diesen Aufsatz John GUILLORY 2016.

from the stream of time, and it is precisely in this respect that they are studied by the humanist. He is, fundamentally, an historian“.<sup>17</sup>

Aber nicht alle Geisteswissenschaftler sind Historisten, denn sie tun noch mehr; sie rekonstruieren nicht nur vergangene Ereignisse, wie es die Historiker tun, sie hauchen auch verflorenen und toten Spuren ein neues Leben ein:

[E]nlivening what otherwise would remain dead. [...] Gazing as they do at those frozen, stationary records of which I have said they „emerge from the stream of time,“ the humanities endeavor to capture the processes in the course of which those records were produced and became what they are.<sup>18</sup>

Panofsky unterscheidet in der Kategorie der kulturellen Objekte zwischen Monumenten und Dokumenten. *Monumente* sind diejenigen, die Teil eines aktiven Tradierungsprozesses sind und also etwas mit Tradition zu tun haben. Sie sind von der Gegenwart ausgewählt, normativ besetzt und werden an folgende Generationen weitergegeben. *Dokumente* sind dagegen sehr viel zahlreicher, weil sie keiner so engen Auswahl unterliegen. Für sie interessieren sich vor allem die Spezialisten. Dokumente und Monumente sind eng miteinander verflochten. Diese Begriffe können nämlich je nach Fachperspektive auch ausgetauscht werden und ihre Funktionen ändern: Aus der Perspektive der Kunstgeschichte zum Beispiel erklärt das Dokument eines Kaufvertrags das Monument einer Kirche und ihren Altar, aus der Perspektive der Rechtsgeschichte wiederum erklären die Dokumente Altar und Kirche das Monument einer historischen Praxis. Panofskys Unterscheidung nimmt meine eigene Unterscheidung zwischen *Kanon* (Monumente) und *Archiv* (Dokumente) als den beiden wichtigen Dimensionen des kulturellen Gedächtnisses auf eine interessante Weise vorweg.

Entscheidend bleibt für Panofsky, dass kulturelle Objekte, zu denen er die Monumente und Dokumente zählt, grundsätzlich menschliche Hinterlassenschaften sind, die sich nie von selbst erklären, sondern immer erst im Rekurs auf weitere Spuren und Botschaften. Panofsky fasst sie deshalb auch unter dem Begriff *records* zusammen. Dieser Begriff verweist im Lateinischen und Englischen direkt auf Erinnerung und Gedächtnis. Tatsächlich verknüpft Panofsky seine Theorie der Humanities mit einer Anthropologie von Kultur als Gedächtnis. Er sieht nämlich die Neigung, auf frühere Spuren der Vorwelt zu reagieren, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und sie zu beantworten in der Natur der Menschen verankert. Panofsky betonte dabei die singuläre Rolle des Menschen als eines Lebewesens, das sich selbst an die Nachwelt richtet und sich umgekehrt über Jahrhunderte hinweg an Gedanken und Ereignisse früherer Epochen erinnert: „Man is indeed the only animal to leave records behind him, for he is the only animal whose products ,recall

17 PANOFSKY 1955 [1940], 5.

18 PANOFSKY 1955 [1940], 24.

to mind' an idea distinct from their material existence".<sup>19</sup> Auch der Begriff ‚Monument‘ geht auf lat. *monere* ‚ermahnen‘/‚in Erinnerung rufen‘ zurück. Durch solche Bezüge und Verweise entsteht der langfristige Gedächtnisraum der *humanities*, der eine von der Natur unterschiedene raumzeitliche Struktur aufweist.<sup>20</sup> Die Humanities oder Geisteswissenschaften bilden für Panofsky einen weiteren universitären Rahmen für solche Tradierungs- und Erinnerungsoperationen, sind aber selbst (ein kritischer, reflexiver) Teil eines anthropologisch begründeten und historisch von kulturellen Institutionen und Praktiken vermittelten Kulturgedächtnisses.

## Tradition und Kulturelles Gedächtnis

Es bedurfte einer neuen Generation und vor allem eines neuen Denkipulses und Anstoßes, den Begriff der Tradition für die geisteswissenschaftlichen Fächer zurückzuerobern. Diese Entwicklung begrüße ich sehr. Durch den normativen Denkraum der Modernisierungstheorie war Tradition während meines Studiums ein verpönte Begriff. Es ist ja kein Zufall, dass die Konstanzer Schule der Literaturtheorie den Begriff der Tradition kurzerhand durch den der Rezeption ersetzte. Dieser Paradigmenwechsel war zwar sehr erfolgreich und erlaubte wichtige neuartige Fragen und Untersuchungen, er erzeugte aber auch neue Denknormen. Die Autorität und Legitimität von Klassikern zum Beispiel musste unbedingt in Frage gestellt werden. Hans-Georg Gadamers verkürztes Konzept von einer ‚ewigen Sagkraft‘ der Texte wurde zur Zielscheibe der Kritik einer neuen Generation von Literaturwissenschaftlern. Jeglicher „Vertrauensvorschuss“ der Klassiker (Hans Ulrich Gumbrecht) wurde durch kritische Vorbehalte ausgehöhlt.

Umso willkommener ist die aktuelle Forschung zum Traditionsverhalten, die zwischen normativen Appellen zur Traditionspflege und ideologiekritischer Dekonstruktion des Begriffs einen neuen Denk- und Diskursraum öffnet für grundsätzliche Fragen der Genese, Dynamik und Kritik von Überlieferungskonzepten. In diesem Raum trifft der Begriff Tradition auch auf den des ‚kulturellen Gedächtnisses‘, mit dem ihn einiges verbindet und von dem ihn einiges unterscheidet. Eine Frage, die uns immer wieder gestellt wird, lautet: Warum nennen Sie das, was Sie tun und untersuchen, nicht einfach Tradition? Darauf gibt es mehrere Antworten. Erstens ist der Begriff Tradition, der auf das Verb ‚überliefern‘ zurückgeht, weniger komplex als der Gedächtnis-Begriff, der als Oberbegriff die beiden komplementären Operationen Erinnern und Vergessen umspannt. Dadurch erweitert und dynamisiert sich der Forschungsgegenstand erheblich, denn unter diesem Vorzeichen wird das Nichterinnern bzw. Nichtüberliefern ebenfalls zu einer wichtigen Frage. Zweitens schafft der Begriff eine gewisse Distanz zum Gegenstand und dabei mehr

19 PANOFSKY 1955 [1940], 5.

20 Vgl. PANOFSKY 1955 [1940], 7.



Raum zum Nachdenken, weil er anders als der Traditionsbegriff nicht Teil der Quellsprache ist und obendrein einen Bezug zu individuellen und kollektiven Gedächtnissen sowie historischen Identitäten herstellt, die für die Frage der Auswahl und Deutung von Traditionsbeständen unverzichtbar sind. Drittens ist der Begriff Tradition kein Gegenbegriff zum kulturellen Gedächtnis, sondern ein wichtiger Teilbereich der Forschungen zum kulturellen Gedächtnis. Es handelt sich also nicht um Begriffs-Alternativen, sondern um unterschiedliche Gewichtungen und Perspektiven, die produktiv zusammengeschlossen werden können.<sup>21</sup>

### Kulturelles Gedächtnis und Nachhaltigkeit

Es ist ein anregender Impuls, Begriffe wie Tradition oder Gedächtnis einmal einzuklammern und sich dem Phänomen der Kultur unter dem Stichwort der Nachhaltigkeit zu nähern. Das Wort stammt ursprünglich aus dem ganz anderen Kontext der Forstwirtschaft, wo es sich auf die Menge von Bäumen bezog, die nach dem Abholzen von Wald nachgepflanzt werden mussten. 1986 wurde das Wort im sog. Brundtlandreport neu definiert. Dabei avancierte Nachhaltigkeit zum Schlüsselbegriff eines neuen, verschiedene Disziplinen übergreifenden Forschungsfeldes. Während im Zeitregime der Moderne Vergangenheit und Zukunft in entgegengesetzte Richtungen auseinanderfallen, spannt Nachhaltigkeit eine Klammer über Vergangenheit und Zukunft. Hier geht es um eine Form der Kontinuität, die Wandel nicht ausschließt, aber den Wandel in seiner von Menschen verursachten Form mit seinen unbedachten Nebenfolgen umfassen und korrigieren soll. Diese Zukunft forciert keine Brüche mehr, sondern protokolliert Abbrüche wie das Aussterben von Arten und richtet sich umgekehrt auf die Erhaltung und Kontinuität dessen, was wir bereits kennen, besitzen, gebrauchen und wertschätzen.<sup>22</sup>

Kultur lässt sich als ein Ensemble von Werken, Ideen und Praktiken definieren, die über Generationen hinweg weitergegeben und dabei immer wieder erneuert werden. Genau wie die Natur unterliegt auch die Kultur einem Reproduktions- und Nachhaltigkeitsauftrag. Die russischen Kultursemiotiker Jurij Lotman und Boris Uspenskij haben Kulturen als „das nicht vererbte Gedächtnis eines Kollektivs“<sup>23</sup> definiert. Denn im Gegensatz zur Natur hat die Kultur keine Gene, um sich zu reproduzieren, sondern tut dies mit Zeichen und Symbolen, die produziert, kommuniziert und weitergegeben werden müssen. Jurij Lotman spricht in diesem

21 In diesem Sinne eines wichtigen Teilbereichs bin ich in meinem Buch *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer* (1999) auf den Begriff ‚Tradition‘ eingegangen.

22 Eva HORN (2017) hat dieses von ihr als ‚alt‘ bzw. ‚klassisch‘ bezeichnete Konzept der Nachhaltigkeit scharf kritisiert. Sie lehnt den Wert der Kontinuität als rein anthropozentrisch ab und plädiert dagegen für eine offene Zukunft für die gesamte Biosphäre, innerhalb derer der Mensch keine (herausragende) Rolle mehr spielen soll.

23 LOTMAN/USPENSKIJ 1977, 1.



Zusammenhang auch von der ‚Semiosphäre‘. Kultur als das Langzeitgedächtnis einer Gesellschaft muss diachron vorgehalten und synchron bestätigt, erneuert und ausgehandelt werden. Zukunft entsteht dabei aus dem, was in der Gegenwart mit der Vergangenheit angefangen wird; wie sie gedeutet, bewertet und ob und wofür sie bewahrt wird.

Mit dem Verblässen der Utopie dieser Zukunft ist die Vergangenheit zurückgekehrt, und zwar in einer Form, in der wir über Geschichte, Gedächtnis, Überlieferungen und Traditionen neu denken. Niemand stellt mehr in Frage, dass Vergangenheit gebraucht wird für die Gestaltung der Gegenwart und Zukunft: „The inheritance of the past is what makes possible, and sets the limits, of the present and the future“.<sup>24</sup> Diesen Leitgedanken einer neuen Zeittheorie, die mit dem Begriff des Gedächtnisses arbeitet, haben die Kultursemiotiker Jurij Lotman und Boris Uspenskij bereits in den 1970er Jahren auf den Punkt gebracht:

Die durch ihr Gedächtnis mit der Vergangenheit verbundene Kultur erzeugt nicht nur ihre Zukunft, sondern auch ihre Vergangenheit und stellt in diesem Sinne einen Mechanismus dar, der der natürlichen Zeit entgegenwirkt.<sup>25</sup>

Ich habe den Traditionsbegriff der Modernisierungstheorie mit einem Satz von Karl Marx aus dem *18. Brumaire* vorgestellt. Die oben zitierte Passage wird von folgendem Satz eingeleitet: „Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen.“<sup>26</sup> Zu diesen überlieferten Umständen gehören nicht nur die Produktionsverhältnisse, sondern gehört auch die Semiosphäre bzw. das materielle Langzeitgedächtnis der Kultur. Davon hielt Marx ebenso wenig wie Mao, denn beide befürchteten die Trägheit der Menschen und sahen in Kultur vorwiegend einen Bremsblock (genannt Tradition), der sie von ihrer primären Aufgabe abhält, die Welt zu revolutionieren bzw. zu modernisieren. Einen sehr viel komplexeren und ausgewogeneren Kulturbegriff hat Seyla Benhabib vorgeschlagen, die Marx demokratisch umformuliert hat: „Die Vitalität einer Kultur rührt von den narrativ ausgetragenen Streitigkeiten her, in denen es um das Wie, Wann und Wo der kulturellen Überlieferung geht. Kultur ist dieses vielstimmige Gespräch über Generationen hinweg, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durch widerstreitende Erzählungen verbindet.“<sup>27</sup>

24 LLOYD 2005, 80.

25 LOTMAN/UŠPENSKIJ 1977, 23.

26 MARX 1972 [1852], 155.

27 BENHABIB 1999, 68.

## Schluss

Im Jahre 1960, mitten in der Ära des kommunikativen Beschweigens in der Bundesrepublik, kritisierte Adorno das Fortschrittsideal und das Projekt der Moderne, das ausschließlich die Zukunft im Blick hatte. Er sprach damals vom „Schreckbild einer Menschheit ohne Erinnerung“. Darin sah er „kein bloßes Verfallsprodukt“, vielmehr war die Erinnerungslosigkeit für ihn

mit der Fortschrittlichkeit des bürgerlichen Prinzips notwendig verknüpft. [...] Ökonomen und Soziologen wie Werner Sombart und Max Weber haben das Prinzip des Traditionalismus den feudalen Gesellschaftsformen zugeordnet und das der Rationalität den bürgerlichen. Das sagt aber nicht weniger, als dass Erinnerung, Zeit, Gedächtnis von der fortschreitenden bürgerlichen Gesellschaft selber als eine Art irrationaler Rest liquidiert wird.<sup>28</sup>

Begriffe wie Erinnern und Vergessen, Gedächtnis und Identität wurden tatsächlich als ‚irrationaler Rest‘ eingestuft, denn in Reinhart Kosellecks Wörterbuch *Geschichtliche Grundbegriffe* (1972–1996) tauchen sie nicht auf. Die Begriffe Tradition und Traditionalismus tauchen in diesem Wörterbuch zwar auf, allerdings nur in einem extrem verengten katholischen Verständnis. Der Artikel wurde von Siegfried Wiedenhofer verfasst, damaliger Assistent bei Joseph Ratzinger in Regensburg und später Professor für Fundamentaltheologie und Dogmatik an der Universität Frankfurt.

Die Zeiten haben sich geändert. Seit den 1980er und 1990er Jahren sind Formen von Kulturwissenschaft entstanden, die die Dominanz der Modernisierungstheorie und des Fortschrittsdenkens gebrochen haben und andere Zugänge zum Thema Kultur ermöglichten. Auch das lässt sich an einem empirischen Beispiel illustrieren. Derselbe Siegfried Wiedenhofer, der in Kosellecks Wörterbuch *Geschichtliche Grundbegriffe* den fundamentaltheologisch ausgerichteten Beitrag über Tradition schrieb, wurde 2004 zum Autor eines Hauptartikels der Zeitschrift *Erwägen, Wissen, Ethik (EWE)*.<sup>29</sup> Das Organ versteht sich als ein Forschungsinstrument, das fächerübergreifende Diskussionen in den Humanwissenschaften (einschließlich Ökonomie, Psychologie und Philosophie) anstößt, indem es pro Heft ein Thema zum Gegenstand einer vielstimmigen Kontroverse macht. Wiedenhofers Thema lautete: „Tradition – Geschichte – Gedächtnis: Was bringt eine komplexe Traditionstheorie?“ Das Heft enthielt 19 Reaktionen von Kolleginnen und Kollegen aus den

<sup>28</sup> ADORNO 1960, 14, zitiert nach MARCUSE 1967, 118.

<sup>29</sup> An der Universität Paderborn gegründet und im Verlag für Wirtschaftswissenschaften und Soziologie veröffentlicht erschienen die Themenhefte ab 1990 zunächst unter dem Namen *Ethik und Sozialwissenschaft (EuS)* und seit 2002 unter dem neuen Namen *Erwägen, Wissen, Ethik (EWE)*.

unterschiedlichsten Fachrichtungen.<sup>30</sup> Seit der Millenniumswende gibt es also wieder ein kulturwissenschaftliches Interesse am Thema Tradition, das auch die philologischen Fächer erfasst hat.

Mein Plädoyer ist klar geworden: Die geisteswissenschaftlichen Disziplinen müssen sich nicht in einem Kleinkrieg der Begriffe, Abgrenzungen und Unverträglichkeiten verheddern, sondern könnten neue Denkrahmen entwickeln, die Perspektiven auf den größeren Zusammenhang ihrer Fächer eröffnen und gegenseitig auch wieder stärker auf das verweisen, was sie miteinander verbindet. Dabei könnten Impulse wie Panofskys Idee einer Anthropologie des sich erinnernden Menschen aus dem Jahr 1940, Lotmans Konzepte der kulturellen Reproduktion und der Semiosphäre aus den 1970er Jahren und Benhabibs sozialkritischer Impuls aus den 1990er Jahren durchaus weiterhelfen.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1960)**, „Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?“, in: *Bericht über die Erzieherkonferenz am 6. u. 7. November 1959*, Wiesbaden et al., zitiert nach: Herbert Marcuse (1967), *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, übers. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M.
- Arendt, Hannah (1958)**, „Humanitas. Laudatio für Karl Jaspers“, in: *Reden zur Verleihung des Friedenspreises*, wiederabgedruckt in: Dies. (1989), *Menschen in finsternen Zeiten*, hg. von Ursula Ludz, München, 89–98.
- Assmann, Aleida (1999)**, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Köln/Weimar/Wien.
- Assmann, Aleida (2013)**, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München.
- Benhabib, Seyla (1999)**, *Kulturelle Vielfalt und demokratische Gleichheit*, Frankfurt a. M.
- Blumenberg, Hans (1981)**, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M.
- Eliot, T. S. (1953)**, *Selected Prose*, hg. von John Hayward, Harmondsworth.
- Forster, Edward M. (1964)**, *Aspects of the Novel*, London.
- Guillory, John (2016)**, „Monuments and Documents: Panofsky on the Object of Study in the Humanities“, in: *History of Humanities* 1 (1), 9–30.
- Horn, Eva (2017)**, „Jenseits der Kindeskind. Nachhaltigkeit im Anthropozän“, in: *Merkur* 71/814, 5–17.
- Lloyd, Christopher (2005)**, „Past, Present, and Future in the Global Expansion of Capitalism. Learning From the Deep and Surface Times of Societal Evolution and the Conjunctions of History“, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 16 (2), 79–103.
- Lotman, Jurij/Ušpenskiĭ, Boris (1977)**, „Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur“, in: *Poetica* 9, 1–40.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1993 [1909])**, „Manifest des Futurismus“, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg, 75–80 [Orig.: „Manifeste du Futurisme“, in: *Le Figaro*, 20. Februar 1909].
- Marx, Karl (1972 [1852])**, „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, in: *Marx Engels Werke*, Bd. 8, Berlin (DDR), 111–207 [Erstausgabe 1852].
- Panofsky, Erwin (1955 [1940])**, „The History of Art as a Humanistic Discipline“, in: Ders. (Hg.), *Meaning in the Visual Arts*, Woodstock (NY), 1–25 [Erstausgabe 1940].

30 Vgl. WIEDENHOFER 2004.

**Weber, Max (1947 [1922]),** *Wirtschaft und Gesellschaft*, 3. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1922].

**Werle, Dirk (2014),** *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930)*, Frankfurt a. M.

**Wiedenhofer, Siegfried (2004),** „Tradition – Geschichte – Gedächtnis. Was bringt eine komplexe Traditionstheorie?“, in: *Erwägen, Wissen, Ethik* 15, 229–240 mit Diskussion 240–277 und Replik: „Traditionstheorie auf dem Prüfstand“, 277–284.

THOMAS ARNE WINTER

## Tradition und Literatur: Sinngabe und Sinnentzug

Traditionen sind gelebte Objektivationen des Geistes, durch die sich dieser seines Ortes in der Welt versichert. Als solche haben sie zwei Seiten: eine reelle oder äußerliche Seite und eine ideelle oder innere Seite. Von der äußerlichen Seite aus betrachtet, verwirklichen sich Traditionen als bestimmte *Wiederholungspraktiken*, von der Innenseite aus gesehen, dienen sie dem, was der Begriff der *Sinngabe* zum Ausdruck bringen soll. Dabei zeichnen sich Traditionen nicht durch bestimmte Inhalte aus, sondern durch eine bestimmte Struktur, zu der immer beide Seiten gehören. Um also zu verstehen, was Tradition in ihrem Wesen ist, muss eine philosophische Analyse die Konstituenten dieser Struktur herausarbeiten. Da dies anderenorts bereits ausführlich geschehen ist,<sup>1</sup> sollen hier die Konstituenten nur kurz in ihrem Zusammenhang aufgezeigt werden, damit dann in einem zweiten Schritt vertiefende Fragen zum Verhältnis von Tradition und kulturellem Erbe diskutiert werden können. Anschließend kann ein Verständnis der Sinngabe am Beispiel der Literatur gewonnen werden. Die Literatur ist in vielerlei Hinsicht eine besondere Tradition, aber vor allem deswegen, weil in ihr der traditionale Sinn mit dem Eigensinn des Literarischen in ein ungewöhnliches Spannungsverhältnis tritt.

### 1 Was ist Tradition? Die traditionellen Konstituenten

Zur äußerlichen Seite von Tradition gehört zunächst die *Weitergabe*, wie ihr Begriff bekanntermaßen bereits vom Wort her besagt (*tradere* aus *trans dare* gebildet). Aber die traditionale Weitergabe ist nicht irgendeine Besitzübertragung. Ironischerweise können wir gerade die antike *traditio*, auf die der Traditionsbegriff zurückgeht, nicht länger als eine Traditionshandlung verstehen, da sie nichts weiter ist als eine formlose, alltägliche Übergabe von Dingen. Anders dagegen die *mancipatio*, die das römische Sachenrecht von der *traditio* unterscheidet und bei der Besitz durch ein in der Gegenwart von Zeugen ausgeführtes Ritual aus Handlungen und einer aufgesagten Formel übergeben wird.<sup>2</sup> Dieses Ritual können wir als eine Tradition der Römer begreifen, nicht weil es einer Übergabe dient, sondern weil es selbst eine weitergegebene bzw. von anderen übernommene Wiederholungspraktik ist.

Die *Wiederholung* gehört ebenso zum Wesen von Tradition und geht mit der Weitergabe ein Korrelationsverhältnis ein. Einerseits ist die traditionale Weitergabe

1 Vgl. WINTER 2017, bes. 159–295.

2 Vgl. MANTHE 2007, 19–25.

selbst die Wiederholung einer bereits vollzogenen Weitergabe (oder mindestens einer ersten Übergabe) in dem Sinne, dass der Tradent, der das Traditum an einen Akzipienten weitergibt, selbst zuvor ein Akzipient gewesen sein muss.<sup>3</sup> Traditionen sind deswegen notwendigerweise soziale Praktiken und werden über die sich etablierenden Abfolgen von Weitergaben geschichtlich. Andererseits bezieht sich die Wiederholung immer auf etwas, das von anderen weitergegeben und dann übernommen wurde. Das besagt nicht, dass jeder Wiederholungsvollzug zugleich eine Weitergabe sei. Die meisten Traditionen bilden eine von der direkten Weitergabe unabhängige Wiederholungspraxis aus. Auch heißt dies nicht, dass die Wiederholung eine identische Reproduktion des Weitergegebenen intendieren müsse. Die Wiederholung wird in dieser Hinsicht oft missverstanden, während sie in Wahrheit ein Spektrum von Identität und Differenz abdeckt, zu dem auch die ausdrückliche Bildung von Varianten gehört.<sup>4</sup> Entscheidend für das Weitere ist zunächst, dass Traditionen „Strategien von Dauer“<sup>5</sup> sind, also Kontinuität intendieren, so dass die Weitergaben so vollzogen werden müssen, dass sie selbst als künftig erneut zu vollbringende Wiederholungen an die Akzipienten mit weitergegeben werden. Es wird also in jedem Fall etwas weitergegeben, das selbst wiederholt werden kann und soll.

Nun reicht aber diese Korrelation noch nicht, um Traditionen von anderen Wiederholungsformen wie z. B. Gewohnheiten oder Konventionen zu unterscheiden. Zwar können Gewohnheiten auch rein individuell sein, doch viele dieser automatisierten Alltagsroutinen werden ebenfalls von anderen übernommen. Konventionen sind als Übereinkünfte immer sozial, aber die Befolgung der an sich beliebigen, nur durch einen Konsens festgelegten Regeln geht schnell in eine Gewohnheit über und teilt mit dieser dann den unreflektierten Automatismus und die mit der Handlungssituation verbundene Selbstverständlichkeit. Beiden fehlt die innere Seite der Tradition. Bereits einfache traditionale Wiederholungspraktiken wie Feste oder Bräuche müssen eigens *verstanden* werden, weil ihr Sinn nicht aus der Zweckrationalität der Handlungssituation abgeleitet werden kann. Mehr noch: Sie haben nicht nur einen Sinn, der über einen willkürlichen Konsens hinausgeht, sie geben auch einen *Sinn*, der die Traditionsträger mit einbegreift und eine innere Haltung gegenüber der äußeren Praxis formt. Dieser Sinn und das Verstehen werden im Folgenden noch genauer zu erläutern sein.

Den soweit aufgezeigten Strukturmerkmalen: Wiederholung, Weitergabe, Sinn und Verstehen fehlt noch das, was die Schnittstelle von reeller und ideeller Seite ausmacht und so das Zentrum des traditionellen Phänomens bildet. Bisher gehen Traditionstheorien davon aus, dass sich die Tradita nicht einheitlich bestimmen lassen. Edward Shils schreibt z. B., das Traditum sei „anything which is transmitted

3 DITTMANN 2004, 125.

4 WINTER 2017, 173–185.

5 ASSMANN 1999.

or handed down from the past to the present“, was neben „practices and institutions“ auch „material objects“ einschließt wie „buildings, monuments, landscapes, sculptures, paintings, books, tools, machines.“<sup>6</sup> Demzufolge beruhte Tradition allein auf der Gegenwart vergangener Kulturgüter und wäre folglich mit dem Begriff des *kulturellen Erbes* weitestgehend identisch.

Aber sehen wir genauer hin. Aus der Korrelation von Weitergabe und Wiederholung, nach der Wiederholungspraktiken weitergegeben werden, lässt sich nämlich das Traditum ontologisch einheitlich als *Muster* bestimmen. Muster sind Wiederholungsgegenstände schlechthin, welche durch die Vorgabe für einen Nachvollzug weitergegeben werden können. Johann Christoph Adelung definiert das Muster, dessen Begriff vom lateinischen *monstrare* für ‚zeigen‘ oder ‚sehen machen‘ abstammt, als: „Ein jeder Gegenstand, welcher nachgeahmet wird, besonders so fern er zugleich die Art und Weise der Nachahmung zeigt.“<sup>7</sup> Wir begreifen etwas überhaupt nur als Muster, indem wir es von der Wiederholung aus erfassen, sei diese tatsächlich vollzogen oder nur intendiert. Muster an sich sind nämlich Relationsgefüge, d. h. bestimmte relationale Ordnungen, die mehrere Elemente zu einer in sich gegliederten Ganzheit verbinden. Wenn wir ein solches Relationsgefüge wahrnehmen, dann erfassen wir die Ordnung als solche und haben damit die Jeweiligkeit der Elemente bereits überstiegen, denn die Ordnung als solche kann immer auch an anderen geeigneten Elementen realisiert werden. Diese Übertragbarkeit der relationalen Struktur ermöglicht überhaupt erst die Wiederholung von Mustern und damit die Nachahmung und Weitergabe der Tradita von einer Person zur nächsten. Unterscheidet man die traditionellen Muster nach den Medien, in denen sie sich realisieren, dann können sich Traditionen aus Handlungs-, Gestaltungs-, Ton-, Sprach- und Schriftmustern bilden.<sup>8</sup> Soweit können wir also festhalten: Tradition konstituiert sich über Muster, die weitergegeben, wiederholt und verstanden werden und dabei eine noch genauer zu klärende Sinn-Funktion ermöglichen.

## 2 Tradition und kulturelles Erbe: Zur Dialektik von Werk und Muster

Mit dem entwickelten Ansatz, der Tradita als Muster bestimmt, hat die Traditionstheorie erstmals einen festen ontologischen Ansatzpunkt, der es ihr erlaubt, Tradition systematisch von ihren Gegenständen aus zu denken. Dies eröffnet der Theorie ganz neue Möglichkeiten. Andererseits erfordert es auch, das Verhältnis von Tradition und kulturellem Erbe neu zu bedenken.

6 SHILS 1981, 12.

7 ADELUNG 1798, 332.

8 Für eine genaue Ableitung siehe WINTER 2017, 233–240.

Das Erbe einer Kultur manifestiert sich nicht nur in wiederholbaren Praxen aller Art wie z. B. Sprachen, Handlungsweisen und mündlichen Überlieferungen, sondern auch in Institutionen (auf die ich hier nicht weiter eingehen kann) und Werken, die sich als materielle Dinge wie Kunst-, Bau- oder Schriftwerke realisieren. Dinge existieren aber kontinuierlich und können deswegen nicht wiederholt werden, denn *wiederholen* bedeutet, einer abwesenden Ordnung zu einer erneuten Präsenz zu verhelfen, so dass eine (solange überhaupt wiederholt werden kann) kontinuierlich bestehende Möglichkeit in eine diskontinuierlich bestehende Wirklichkeit übersetzt wird. Ein Kunstwerk wie z. B. ein Bild kann zwar kopiert werden, als Kunstwerk jedoch ist es in dreierlei Hinsicht unwiederholbar: (1) als das materielle *Ding*, das ihm zur physischen Grundlage dient; (2) als historisches *Ereignis*, das etwas Neues und Einmaliges realisiert; (3) als hermeneutischer *Interpretationsgegenstand*, der als Referenzpunkt und Maßstab seiner Interpretationen niemals durch diese ersetzt werden kann, sondern sich seine Eigenständigkeit bewahrt. Literarische Werke stellen insofern eine Besonderheit dar, als sie sich, von ihrer physischen Grundlage aus betrachtet, in Zeichenfolgen realisieren und damit an sich wiederholbare Muster sind. Zwar müssen sich diese an Dingen wie Stein, Pergament oder Papier manifestieren, aber dadurch wird ihre Wiederholung geradezu herausgefordert, denn nur so können die Werke über die Limitationen der Dinge hinaus verbreitet und bewahrt werden (man denke an die Kopisten des Mittelalters). Literarische Werke sind darum nur im Sinne ihrer historischen und hermeneutischen Individuation unwiederholbar.

Wenn nun aber Werke nicht wiederholt werden können und Tradita prinzipiell Wiederholungsgegenstände sein sollen, wie können dann Werke die eminente Rolle spielen, die sie in Traditionen doch ganz offenkundig einnehmen? In der Tat können Werke und Muster nicht strikt voneinander getrennt werden. In retrospektiver Hinsicht ist ein Werk nur möglich auf der Grundlage vorausgehender Praktiken, die sich (zumindest resultativ) als basale Muster im Werk selbst manifestieren. Dies betrifft alle drei Dimensionen: (1) Das materielle Ding verdankt sich bestimmten Herstellungstechniken und verfügt über eine bestimmte, in ihren Grundzügen wiederholbare Form. (2) Das historische Ereignis ist zwar etwas Neues und als solches nicht ableitbar aus der vorangegangenen Tradition, aber es ist niemals etwas absolut Neues, da es ja immer das Neue von etwas, d. h. von bereits etablierten Kategorien wie Malerei, Lyrik oder Architektur ist. Wäre es absolut neu, könnten wir es keinen Begriffen zuordnen und noch nicht einmal als ein Werk verstehen. Das Neue muss geradezu Kategorien des Alten wiederholen, um vor deren Hintergrund überhaupt als ein bestimmtes Neues hervortreten zu können. (3) Der Interpretationsgegenstand fordert in seiner Eigenständigkeit nicht nur wiederholte Interpretationsbemühungen heraus, er kann auch als solcher nur eine einmalige Sicht zu verstehen geben, wenn er sich zugleich mit den allgemeinen Wahrnehmungs- und Denkmustern seiner Zeit auseinandersetzt. Dass wir durch die Lektüre vergangener Schriftwerke nicht nur etwas über das Denken



des Autors, sondern immer auch über das Denken seiner Zeit erfahren, heißt, dass auch hier allgemeine Muster in das Werk mit einfließen.

In prospektiver Hinsicht zeigt sich vor allem an den Klassikern, wie Werke als Muster für neue Produktionen fungieren können. Als Muster verstehen wir ja auch Vorbilder und Modelle für die Herstellung von etwas. Klassische Werke sind vorbildliche Modelle für die nachfolgend Schaffenden, nicht so sehr, weil sie eine unbegrenzte „Sagkraft“<sup>9</sup> hätten, sondern weil sie neue Grundmuster ausbilden, an denen man sich durch Variantenbildung und das Ausschöpfen noch unverwirklichter Potentiale abarbeiten kann. Intertextualität ist überhaupt nur möglich, weil an einem Werk bestimmte Strukturen und Inhalte als Muster abgehoben und in anderen Werken (in der Regel variiert oder transformiert) wiederholt werden können.

Das an sich unwiederholbare Werk ist also in Wahrheit eine Verschränkung von Wiederholbarem und Unwiederholbarem. Das Wiederholbare am Werk konstituiert die Tradition, das Nicht-Wiederholbare konstituiert die *Geschichte* derselben. Wir haben im Verhältnis von Werk und Muster also jene Knotenpunkte gefunden, an denen die Tradition geschichtlich und die Geschichte traditional wird. Doch diese Dialektik von Werk und Muster gilt offenkundig nur für Traditionen, die überhaupt Werke ausbilden. Da auch werklose Traditionen (z. B. reine Handlungstraditionen wie Tänze, Rituale oder Feste) ihre Geschichte haben, müssen die traditionellen Muster selbst historisch individuiert sein, freilich ohne dadurch ihre Wiederholbarkeit einzubüßen. Wie ist dies möglich?

Muster sind, wie gesagt, Relationsgefüge, deren Ordnung auf andere Elemente übertragen werden kann. Die Relata erschöpfen also die Relationen nicht, aber umgekehrt gilt auch, dass die Relationen die Möglichkeiten ihrer Relata nicht aufbrauchen. Die Dinge sind immer mehr als die Verhältnisse, in denen sie aktuell stehen, denn ansonsten könnten sich weder sie noch die aus ihnen gebildeten Muster verändern. Die Ordnung traditionaler Muster hat daher zwei Seiten. Einerseits eröffnet das *Sich-Ordnen-Können* der Elemente, das sich aus deren Beschaffenheit ergibt, eine gewisse Fülle von Kombinationsmöglichkeiten. Andererseits fixiert die Tradition innerhalb dieser Möglichkeiten bestimmte *Anordnungen*. In diesen vom Menschen gemachten Anordnungen gewinnen die überzeitlichen Prinzipien des Sich-Ordnen-Könnens eine historisch individuierte Form, die dann gelungen ist, wenn beide Seiten eine sinnvolle Einheit bilden. Nehmen wir z. B. das Sonett als ein solches traditionales Muster. Dass Wörter sich reimen, dass Silben sich in betonte und unbetonte unterscheiden, dass eine These nach ihrer Antithese und diese nach einer Synthese verlangt – all dies gehört zu dem überzeitlichen, nicht vom Menschen gemachten Sich-Ordnen der Elemente, die hier Sprachlaute bzw. Schriftzeichen sind. Das Sonett aber ist eine artifizielle und darum geschichtliche Anordnung, die über die für diese Gedichtform typischen Charakteristika

9 GADAMER 1990 [1960], 295.

(Verszahl, Reimschema, Versmaß, dialektischer Aufbau usw.) beschrieben werden kann. Die Anordnung bringt bestimmte Möglichkeiten des Sich-Ordnen in einen Zusammenhang und fixiert diesen, allerdings derart, dass eine gewisse Offenheit für Veränderungen gegeben ist, so dass sich das Grundmuster des Sonetts in verschiedenen Varianten (italienisches Sonett, englisches Sonett usw.) geschichtlich ausspielen kann. *Verstanden* wird das Muster, wenn die Prinzipien der Anordnungen so verinnerlicht werden, dass bei ihrer Veräußerlichung in der Wiederholung die Anordnungen als ein Sich-Ordnen erscheinen. Das Kunstwerk wirkt dann natürlich und „nicht absichtlich“, was aber weniger mit einer von aller „*Peinlichkeit*“ befreiten „*Pünktlichkeit* in der Übereinkunft mit Regeln“<sup>10</sup> zu tun hat, als vielmehr damit, dass die historische Anordnung des Musters und das natürliche Sich-Ordnen der Elemente in dem individuellen Material des konkreten Werkes einen sinnerfüllten Zusammenhang ergeben.

Was bedeutet nun all dies für das Verhältnis von Tradition und kulturellem Erbe? Zunächst können wir gegenüber Shils festhalten, dass nicht alles Mögliche ein Traditum sein kann. Zwar sind Tradita nicht inhaltlich festgelegt, aber doch in ihrer Struktur als wiederholbare Muster. Werke und Dinge im Allgemeinen können in Traditionen nur eine Rolle spielen, sofern sie in eine sich aus Mustern konstituierende Wiederholungspraxis eingebunden sind und in dieser ihre Funktion haben. Fallen sie aus der Praxis heraus, indem sie von den älteren Generationen ‚hinterlassen‘ werden, gehören sie aber immer noch zum kulturellen Erbe, da dieses anders als die Tradition bezugsindifferent ist. Dabei ist es nicht allein die übernommene Praxis, die den Unterschied ausmacht, sondern der Sinnbezug zu dieser Praxis. Die aufgezeigten Strukturmerkmale: Muster, Wiederholung, Weitergabe, Verstehen und Sinn müssen zusammenkommen und sich wechselseitig aufeinander beziehen, damit sich eine echte Tradition konstituieren kann. Mit anderen Worten: Tradition ist kulturelles Erbe im Aggregatzustand der Sinngabe.

### 3 Tradition und Literatur: Sinngabe und Sinnentzug

Was aber ist Sinn? Nehmen wir ein möglichst einfaches, alltägliches Beispiel: Stellen wir uns vor, wir hätten uns beim Hantieren in der Küche verbrannt. *Sinnvoll* wäre es nun, auf die Stelle eine geeignete Heilsalbe aufzutragen, dagegen wäre es *unsinnig*, die Salbe auf den Fuß zu schmieren oder ein Mittel gegen Kopfschmerzen einzunehmen. *Widersinnig* wäre es, sich noch einmal der Hitzequelle auszusetzen, in der Hoffnung, sich dagegen abzuhärten. Das Sinnvolle hat eine klare Richtung, die sich nach dem Kontext orientiert und in diesen einfügt, dem Unsinnigen fehlt eine angemessene Richtung, und das Widersinnige ist mehr als um- oder abwegig, es geht in die Gegenrichtung. Sinn allein als Richtung zu bestimmen, ist

10 KANT 1913, 307.

jedoch nicht ausreichend, weil eine Richtung einzuschlagen nur dann sinnvoll ist, wenn ein Ankommen möglich ist, sonst müsste es auch sinnvoll sein, geradewegs zu einem Ziel durch die Wand laufen zu wollen, was aber *schwachsinnig* ist. *Sinn* ist darum das sich nach einem Zusammenhang richtende Sich-Einfügen-Können in diesen, so dass der Gesamtzusammenhang von eingefügtem Element und Kontext verständlich wird.

Gegeben werden kann Sinn durch Tradition, indem die Tradition Zusammenhänge vorgibt, in die sich die Traditionsträger einfügen können. Die *Sinngabe* vollzieht sich konkret durch die Vorgabe der traditionellen Muster, deren Wiederholung sich der Akzipient zur Aufgabe macht, so dass er eine spezifische Praxis übernimmt, welche sein Leben in der Welt verortet und orientiert. Bei kleinen Traditionen geschieht dies nur situationsbedingt, bei den großen, kulturprägenden Traditionen (auf die sich das Folgende konzentriert), etabliert sich eine Lebensform, die dem Leben im Ganzen Sinn zu geben vermag. Betrachten wir die Konstitution des *traditionalen Sinns* am Beispiel der Literaturtradition.<sup>11</sup>

Der traditionale Sinn ist mehrschichtig und hat zu seiner unveräußerlichen Grundlage den *Gehaltssinn* der Tradita, dem ein inhaltliches Verstehen der überlieferten Gehalte entspricht. Der diesen Sinn ermöglichende Zusammenhang konstituiert sich über die tradierten Muster als Relationsgefüge, während die Richtung, wie oben beschrieben, von der äußeren Seite der Anordnungen zu ihren inneren Prinzipien führt. In den Literaturtraditionen bestehen die Muster in den Textsorten sowie in allen für die Gattungen und Genres typischen Topoi, Sujets und Kompositionsverfahren; d. h. die Tradita bestehen nicht in Zeichen, sondern in der nicht selbst zeichenhaften Organisation der Zeichen.<sup>12</sup> Da die Muster aber nicht isoliert für sich vorkommen, muss sich der Schriftsteller sein Handwerkszeug in der Auseinandersetzung mit den historischen Werken aneignen, so dass die oben ausgeführte Dialektik von Werk und Muster an dieser Stelle zum Tragen kommt.

Nun kann das Verstehen des Gehaltsinns noch keine Tradition konstituieren, weil es keine Affirmation der Gehalte einschließen muss, von einer Akzipition ganz zu schweigen. Die Tradita können immer auch in Zusammenhängen wiederholt und verstanden werden, die ihrer Tradition äußerlich oder fremd sind, z. B. wenn sie rekonstruiert, parodiert oder kritisiert werden. Selbst Literaturwissenschaft und Literaturkritik, die selbstverständlich zum Gesamtphänomen der Literatur hinzugehören, sind Traditionen zweiter Ordnung, da sie sich auf die Gehalte der Primärtradition mit je eigenen, von der Tätigkeit des Schriftstellers deutlich unterschiedenen Praxen beziehen. Eine Tradition konstituiert sich daher nicht nur über

11 Für eine ausführliche Konstitutionsanalyse siehe WINTER 2017, 265–295.

12 Daher überspringen zeichentheoretische Ansätze wie z. B. in WIEDENHOFER 2016 die eigentlichen Tradita. Noch deutlicher wird dies vor allem bei bestimmten Handlungstraditionen (z. B. im Sport), wo die Muster weder Zeichen organisieren noch eine zusätzliche Zeichenfunktion einnehmen.

bestimmte Gehalte, sondern über einen bestimmten Umgang mit den Gehalten, d. h. über deren Kontextualisierung durch festgelegte Bezüge und Vollzüge in der Wiederholungspraxis. Da dieser Kontext ebenso wiederholt und weitergegeben werden muss, realisiert auch er sich in der Form von Mustern, so dass die *Tradita* selbst als eine Trias aus Textmustern (den Gehalten), Bezugsmustern und Vollzugsmustern zu verstehen sind.

Die *Bezugsmuster* betreffen die Logik der Wiederholung und stellen sicher, indem sie das Vorverständnis oder die Lesart vorgeben, dass die Traditionsträger die Gehalte nicht unbedingt gleich, aber im gleichen Rahmen verstehen. Eine schriftreligiöse Tradition z. B. konstituiert sich nicht über vorhandene Schriften, sondern über die gemeinsame Bezugnahme auf die Schriften als heilige, geoffenbarte Texte, welche interpretiert, aber nicht kritisiert oder überboten werden können. Anders dagegen die Philosophie, zu der notwendigerweise eine kritische Bezugnahme gehört, während es in der Literatur darum geht, durch variierende und transformierende Wiederholungen die bislang unverwirklichten Sinnpotentiale auszuschöpfen.<sup>13</sup> Die *Vollzugsmuster* betreffen die Modalitäten der Wiederholung. Literaturtraditionen institutionalisieren sich in Abhängigkeit davon, ob Schreiben und Lesen als soziale oder solitäre Beschäftigungen praktiziert werden. Ist Letzteres der Fall, dann betreffen die Vollzugsmuster nicht externe Bedienungen, sondern schlagen sich eher in Form einer Poetologie nieder. Jedoch zeigt das Scheitern von Regelpoetiken, dass die literarischen Vollzugsmuster besser als „Schreibwerkzeuge“<sup>14</sup> denn als Regeln aufzufassen sind: Werkzeuge sind kontextrelativ, Regeln dagegen sind Tyrannen, die die Anordnung über das Sich-Ordnen stellen.

Im Zusammenhang mit den Kontextmustern konstituiert sich der *katagogische* Sinn der Traditionspraxis, d. h. der Sinn des spezifischen Zurückkommen-Könnens auf die Tradita. Der katagogische Sinn macht aber nur eine Seite des traditionellen Sinns aus, da er noch nicht das identitätsstiftende Sichverstehen der Traditionsträger ermöglicht. Dies gelingt erst durch den *anagogischen* Sinn, der als der Sinn des Sichausrichtens in größere Zusammenhänge verstanden werden soll. Diese Zusammenhänge lassen sich heuristisch unterscheiden in die (in der Realität miteinander verwobenen) Dimensionen der Zeit, des Raumes und der Sozietät. Innerhalb dieser Dimensionen vollzieht sich analog zur Dialektik von Werk und Muster eine Dialektik von Individuum und Traditionspraxis. Einerseits werden die Individuen, die biologisch und biographisch einmalig sind, durch die Übernahme gemeinsamer Wiederholungspraxen wie andere auch, andererseits formen sie diese Praxen aber auch mit und können, je nach Tradition, eine mehr oder weniger starke Prägung derselben hinterlassen. Gerade in künstlerischen Traditionen geht es nicht um die

13 In WERLE 2016, 116f. findet sich mit der christlichen Neucodierung des antiken Musenanrufs bei Martin Opitz ein gutes Beispiel für eine solche transformative Wiederholung. Siehe auch WINTER 2017, 181–183 und 236f.

14 CLARK 2008.

Negation der Individualität, sondern um die sich als die Negation dieser ersten Negation vollziehende Entwicklung hin zu einem künstlerischen Individuum, das sich durch einen individuellen Beitrag zur Tradition vereinmaligt.

Betrachten wir jedoch, um den anagogischen Sinn genauer zu verstehen, die drei Dimensionen hinsichtlich der ersten Negation, die sich dann jeweils auf spezifische Begrenztheiten des Individuums bezieht. (1) *Zeit*: Dass Tradition die Begrenztheit der individuellen Lebensdauer nicht aufheben kann, ist offenkundig. Aber sie kann den zeitlichen Lebenshorizont erweitern, indem sie die Individuen in ihre *Geschichte* aufnimmt und an dieser teilhaben lässt. Mit der Ausführung der Traditionspraxis steht das eigene Tun in einer bestimmten Vergangenheit (auch wenn diese nur eine Projektion sein mag)<sup>15</sup> und ist, da jedes Handeln die Verwirklichung von Zielen intendiert, auf eine bestimmte Zukunft gerichtet. Die Individuen erhalten so durch die Tradition ein Woher und Wohin, ja sogar, bezogen auf ihre Lebensspanne, ein Zuvor und Danach, an dem sie ihr Tun orientieren können. Der bedeutende Schriftsteller wird die überlieferten Muster nicht nur für seine Generation mit Leben zu füllen verstehen, sondern sie so zu applizieren wissen, dass ihre Zukunftsfähigkeit vor dem Verfall in bloße Schemata gesichert bleibt. Die eigentliche Bewahrung ist kein Festhalten des Überlieferten, sondern die Verlebendigung des sich in ihm objektivierenden Geistes. (2) *Raum*: Häufig richten Traditionen für ihre Praxis besondere *Orte* ein, auf die hin sich die Traditionsträger ausrichten können. Diese räumliche Orientierung erweitert den individuellen Horizont über die ansonsten engere Erschlossenheit der Welt als z. B. bloßer Siedlungsraum oder Jagdrevier. Bei kaum institutionalisierter Literatur spielt der Raum mehr als Kultur- oder Sprachraum eine Rolle. Da dieser jedoch aufgrund seiner Größe nur im Kontrast auffällig wird, ermöglicht er eine Orientierung eher in kulturellen Grenzsituationen. (3) *Sozietät*: Traditionen konstituieren *Gemeinschaften*, welche den sozialen Zusammenhang der Individuen über die Begrenztheit auf die Familienbande hinaus erweitern. Zugleich sind Traditionsgemeinschaften mehr oder weniger hierarchisch gegliedert (allein schon aufgrund des Autoritätsunterschiedes zwischen Tradent und Akzipient), wobei die Hierarchien formell und mit Titeln verbunden oder informell wie in der Literatur sein können. Durch sie ergibt sich eine soziale Ausrichtung auf eine mögliche Karriere innerhalb der Tradition.

Der traditionale Sinn ist also ein *katagogisch-anagogischer Sinn*: ein traditionspezifisches Zurückkommen-Können auf die überlieferten Gehalte, welches die Individuen in die Geschichte, Orte und Gemeinschaft der Tradition aufnimmt und so deren Leben zeitlich, räumlich und sozial orientiert. Die Begrenztheiten der Individualität werden um den Preis einer (ersten) Negation der Individualität aufgehoben, aber natürlich ist weder diese Aufhebung noch jene Negation jemals vollständig. Dies wäre auch gar nicht sinnvoll, weil dann die Tradition ihre eigene Möglichkeitsbedingung mit aufheben würde. Traditionen gibt es nämlich

15 Vgl. HOBBSAWM/RANGER 2000.

nur, weil Menschen endliche Wesen sind, die nicht nur mit dem eigenen, sondern zunächst mit dem Tod der vorangehenden Generationen zurechtkommen und das von diesen erworbene, für die kulturelle Fortexistenz notwendige Wissen bewahren müssen. Es ist also immer nur eine *immanente Transzendenz*, mit der die traditionale Sinngabe dem menschlichen Grundproblem der Endlichkeit beizukommen vermag.

Die Literaturtraditionen sind nun auch darin besonders, dass in ihnen der traditionale Sinn mit dem literarischen Sinn in ein produktives Spannungsverhältnis tritt. Was hier als ‚literarischer Sinn‘ verstanden werden soll, ist freilich nur eine Weise, den Sinn von Literatur zu bestimmen, aber wir können diesen Sinn aus der Struktur der Literatur selbst gewinnen, wenn wir diese in ihrem Wesen als Erzählung auffassen (die Ableitung gilt also für Epik und Dramatik, das Resultat aber auch für die Lyrik). Eine Erzählung unterscheidet sich von einem Bericht unter anderem dadurch, dass sie nicht einfach eine lineare Abfolge von Ereignissen referiert, sondern die mitgeteilten Ereignisse eine unvorhergesehene Wendung nehmen, es einen Twist gibt. Nun besteht die Grundstruktur einer Geschichte darin, dass in eine bestehende Ordnung das Chaos eindringt, so dass sich die Protagonisten bemühen müssen, die Ordnung wiederherzustellen. Der Versuch mag gelingen oder scheitern, in jedem Fall wird ein Opfer erbracht werden müssen, so dass die neue Ordnung niemals mehr wie die alte ist. Denn aufgrund der unvorhergesehenen Wendung müssen die Protagonisten ihre ursprünglichen Intentionen zur Verwirklichung ihrer Ziele ändern. Dazu müssen sie zu einer erweiterten Selbsterkenntnis gelangen, welche zumindest prinzipiell die Erkenntnis der menschlichen Endlichkeit mit einschließt. Während also Ratgeber-Literatur uns darüber belehrt, wie wir handeln sollen, um unsere Ziele zu erreichen, spielt die Literatur gerade das Gegenteil durch, nämlich das Faktum, dass sich unsere Intentionen nicht eins zu eins in der Welt erfüllen, sei es, weil das Schicksal unverschuldet diese Intentionen durchkreuzt (wie in der Tragödie), oder man verschuldet an den Schwächen des eigenen Charakters scheitert (wie in der Komödie). In der Literatur wird damit der Sinn selbst, das In-die-Welt-passen-Können, zum Problem. Der dargestellte Einbruch des Chaos in die Ordnung oder der Vergänglichkeit ins Sein simuliert einen *Sinnentzug*. Indem die Literatur uns vor Augen führt, wie andere mit diesem Problem ringen, stellt sie uns selbst auf ein Leben in der Endlichkeit ein. Während also die Tradition durch die immanente Transzendenz die Endlichkeit zu bändigen trachtet, hebt sie die Literatur dezidiert ins Bewusstsein. Die Literatur wird dadurch zum Gewissen von Tradition. Sie bringt zur Sprache, wovon die anderen schweigen. Sie verarbeitet das Verdrängte der Geschichte, das Vergessene der Orte, das Verbotene der Gemeinschaften. So ist Tradition jene Wiederholungspraxis, bei der übernommene Muster etwas so zu verstehen geben, dass man zugleich sich versteht, und die Literatur ist jene Tradition, die uns darüber hinaus begreiflich macht, dass wir uns trotz allem noch lange nicht ausreichend verstanden haben.

## Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Christoph (1798)**, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Band 3: *M–Scr.*, 2. Aufl., Leipzig.
- Assmann, Aleida (1999)**, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Köln/Weimar/Wien.
- Clark, Roy Peter (2008)**, *Writing Tools. 55 Essential Strategies for Every Writer*, New York.
- Dittmann, Karsten (2004)**, *Tradition und Verfahren. Philosophische Untersuchungen zum Zusammenhang von kultureller Überlieferung und kommunikativer Moralität*, Norderstedt.
- Gadamer, Hans-Georg (1990 [1960])**, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke, Band 1, 6. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1960].
- Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hgg.) (2000)**, *The Invention of Tradition*, Cambridge.
- Kant, Immanuel (1913)**, „Kritik der Urteilskraft“, in: *Kant's gesammelte Schriften*, Band V, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 165–485.
- Manthe, Ulrich (2007)**, *Geschichte des Römischen Rechts*, 3. Aufl., München.
- Shils, Edward (1981)**, *Tradition*, Chicago.
- Werle, Dirk (2016)**, „Poetische Schatzkammern. Tradition als Motor“, in: *Ruperto Carola*, Dezember 2016, Nr. 9: *Stop & Go*, 112–119.
- Wiedenhofer, Siegfried (2016)**, „Zu einer interdisziplinären komplexen Theorie der Tradition“, in: Fajmon Blahoslav u. Jaroslav Vokoun (Hgg.), *Interdisziplinäre Traditionstheorie. Motive und Dimensionen* (Studien zur Traditionstheorie 12), Wien, 11–27.
- Winter, Thomas Arne (2017)**, *Traditionstheorie. Eine philosophische Grundlegung* (Philosophische Untersuchungen 42), Tübingen.





JONAS GÖHLER

## *Slightly altered*

### T. S. Eliots *The Waste Land* und Ovids Tiresias

Der vorliegende Aufsatz gliedert sich in vier Teile: Der vorletzte widmet sich der Tiresias-Erzählung im dritten Buch der Ovidischen Metamorphosen, der zweite Tiresias, wie er/sie uns in T. S. Eliots *The Waste Land* begegnet, und der erste Teil dem Bild, das Eliot sich von ‚Tradition‘ macht. Von herausfordernder Kühnheit ist dabei Eliots Gedanke, dass sich frühere Autoren mit den späteren Autoren, die in ihnen aufgehoben sind, begreifen lassen. Um es mit Eliots eigenen, radikalen Worten wiederzugeben:

the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past.<sup>1</sup>

Neben der geläufigen Richtung der Rezeptionsforschung wird mithin im letzten Teil dieses Aufsatzes für einmal auch zu fragen sein, in welchen Punkten sich mit dem Blick auf Eliots *The Waste Land* und seine theoretischen Schriften Ovids *Metamorphosen* anders verstehen ließen.

## 1 T. S. Eliots Traditionsbegriff

So sehr Eliot zeitlebens bemüht war, seine früheren Ansichten in den späteren gewissermaßen zur Deckung zu bringen, wie das Lawrence Rainey nachzeichnet,<sup>2</sup> so wird man ihm doch Unrecht tun, wollte man seine literaturtheoretischen oder literaturkritischen Texte mit der Elle der Einheitlichkeit messen. Dies gilt auch für das mit der Tradition eng verwandte Wortfeld des ‚Klassischen‘ und die Literatur der antiken Klassik: In dem 1944 entstandenen Text *What is a Classic?* gibt sich Eliot, mit Ausnahme des modern-archaisch anmutenden Sprachbilds vom verstümmelten Körper Europas,<sup>3</sup> geradezu als bildungsbürgerlicher Klassizist.<sup>4</sup> Anders klingt

1 Eliot, *Selected Essays*, 15.

2 RAINEY 2009.

3 „We need to remind ourselves that, as Europe is a whole (and still, in its progressive mutilation and disfigurement, the organism out of which any greater world harmony must develop), so European literature is a whole, the several members of which cannot flourish, if the same blood-stream does not circulate throughout the whole body. The blood-stream of European literature is Latin and Greek [...]“; Eliot, *On Poetry and Poets*, 69f.

4 „No modern language can hope to produce a classic, in the sense in which I have called Virgil a classic. Our classic, the classic of all Europe, is Virgil.“ Eliot, *On Poetry and Poets*, 70. Der Vortrag wurde vor der *Virgil Society* gehalten.

das vor seiner Konversion zur anglikanischen Kirche, die seinen Weggefährten Virginia Woolf und Ezra Pound als *crimen laesae modernitatis* erschien, und bevor Eliot sich ausgerechnet von *The Waste Land* (freilich kokettierend) distanzieren zu müssen glaubte, das doch von Ezra Pound und anderen als „the justification of the ‚movement‘, of our modern experience, since 1900“<sup>5</sup> begrüßt worden war. In Eliots frühen Schriften nämlich beziehen sich die Begriffe *classic*, *classical* und *classicism* nicht, wie Hannah Sullivan feststellt, auf kanonische Texte und auch nicht auf die lateinische und altgriechische Literatur insgesamt; stattdessen seien es Auszeichnungen, die eine moderne, entpersonalisiert gedachte, sorgsam gestaltete Literatur von solchen literarischen Versuchen abgrenzten, die diesem Standard nicht entsprechen, mithin also systemische Begriffe.<sup>6</sup>

Eliots einflussreicher Essay *Tradition and the Individual Talent* von 1919 verfährt ähnlich mit dem Begriff der Tradition. Zwar sei, beginnt Eliot darin, Erneuerung besser als das ängstliche Weitergehen in den Spuren der Vorgänger,<sup>7</sup> aber dieses stumpfe Hinterhergehen sei auch nicht zu verwechseln mit einer Tradition, wie sie Eliot vorschwebt:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, [...] the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.<sup>8</sup>

Eliots Traditionsbegriff sei, so urteilt Lawrence Rainey, nicht sonderlich traditionell.<sup>9</sup> Im Gegensatz dazu weist Aleida Assmann auf die geistesgeschichtlichen Vorläufer von Eliots „systemische[m] Traditionsbegriff“<sup>10</sup> hin, darunter Kierkegaard und Nietzsche.<sup>11</sup> Das Neue bei Eliot ist somit nicht das Denken eines außerzeitlichen Raums der Literatur, sondern der „synchronistische Blick“<sup>12</sup> – oder in Eliots eigenen Worten der *historical sense* –, der Zeitlosigkeit, Zeitlichkeit und beides zugleich erfasse:

5 Pound, *The Selected Letters*, 180.

6 SULLIVAN 2011, 169.

7 Eliot, *Selected Essays*, 14; hier hört man das „Il faut être absolument moderne“ eines Arthur Rimbaud, das „Make it new“ eines Ezra Pound mit.

8 Eliot, *Selected Essays*, 14.

9 RAINEY 2009, 302.

10 ASSMANN 2016, 273; vgl. auch ASSMANN in diesem Band. Zu weiteren zeitgenössischen Auffassungen siehe einleitend BEASLEY 2007, 63–78.

11 ASSMANN 2016, 268–271. Zu Nietzsche ist die frühere Fassung (ASSMANN 2007, 16f.) ausführlicher.

12 ASSMANN 2016, 272.

This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional.<sup>13</sup>

Dem *historical sense* auf der Seite des Betrachters entspricht die Idee, dass die Kunstwerke untereinander eine perfekte Ordnung herstellen, die durch das Hinzukommen eines neuen Kunstwerks, und sei es in noch so geringem Maße, neu angepasst werde:

[W]hat happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past.<sup>14</sup>

Rainey weist auf die Schwierigkeiten dieses Absatzes hin, auf die passiven Formulierungen („is modified“, „must be [...] altered“, „are readjusted“, „is directed“), mit denen Eliot allen schwierigen Themen ausweiche,<sup>15</sup> und urteilt, der Abschnitt präsentiere entweder eine charmante Reziprozität zwischen Moderne und Tradition („a beguiling reciprocity between modernity and tradition“<sup>16</sup>) oder „oversimplifications, that mystify the complex social and institutional constellations that shape and reshape traditions or canon formations.“<sup>17</sup> Weitaus positiver sieht das Aleida Assmann: Indem Eliot seinen Gegenstand nicht, wie seine Vorgänger, „synchron stillstellt, sondern indem er die innere Bewegung des Systems, die Ko-Evolution von Altem und Neuem denkt“,<sup>18</sup> könne er „Bewegung und Veränderung unabhängig von kausalen oder chronologischen Modellen denken.“<sup>19</sup> Assmann sieht Eliot damit als Vordenker des kulturellen Gedächtnisses.<sup>20</sup> Nimmt man diesen systemischen

13 Eliot, *Selected Essays*, 14.

14 Eliot, *Selected Essays*, 15.

15 RAINEY 2009, 304.

16 RAINEY 2009, 304.

17 RAINEY 2009, 304.

18 ASSMANN 2016, 273.

19 ASSMANN 2016, 273.

20 ASSMANN 2016, 273f. Hierzu äußert sich in Auseinandersetzung mit Jan Assmann zurückhaltend PLASA 2010, 396.

Anspruch ernst, wird man mit Dante etwas über Vergil, mit Joyce etwas über Homer oder, wie im Folgenden angestrebt, mit *The Waste Land* etwas über die *Metamorphosen* aussagen können; dies allerdings nicht im Sinne einer Rezeption, sondern im Sinne der internen Dynamik des Systems der Literatur.

## 2 Tiresias in *The Waste Land*

*The Waste Land* präsentiert ein Panorama, in dem alles unter den Zeichen von Verfall und Tod steht; so antwortet die Seherin Sibylle bereits in dem als Motto verwendeten Petronzitat auf die Frage, was sie wolle, „Sterben“. <sup>21</sup> Auch der eigentlich Fruchtbarkeit verheißende, hier aber grausamste („cruellest“, V. 1) Monat April treibt Pflanzen nur aus einer toten Erde. <sup>22</sup> Im weiteren Verlauf des Langgedichts werden Fragmente aus Wagners *Tristan*, Dante, der Bibel, Baudelaire, Vergil, Ovid, der *Baghavat Gita* und anderen Werken aneinander montiert, erscheinen gewissermaßen: „These fragments I have shored against my ruins“ (V. 431), wie es zuletzt das Gedicht selbst beschreibt. Die Nachweise dieser Zitate reicht Eliot beim Abdruck von *The Waste Land* in der Dezemberausgabe der amerikanischen Literaturzeitschrift *The Dial* 1922 nach – der Erstabdruck in England war rund zwei Monate zuvor in Eliots eigener Zeitschrift erfolgt. <sup>23</sup> Ob diese *Notes* dazu gedacht waren, sich gegen den Vorwurf des Plagiats zu verwahren, den Umfang des Gedichts zu vergrößern oder um falsche Spuren zu legen, wird vielfach diskutiert. <sup>24</sup> Eliot selber wird seine Kommentare später als „bogus scholarship“ <sup>25</sup> bezeichnen.

Tiresias <sup>26</sup> begegnet dem Leser im dritten Teil des Gedichts, *The Fire Sermon*. Vor dem Hintergrund einer unwirklichen Stadt („Unreal city“, V. 207), die von jedem Zauber verlassen ist („The nymphs have departed“, V. 175), besingt die in eine Nachtigall verwandelte Philomela den Namen ihres Peinigers (V. 203–206). Diese Anspielung an den Mythos von Philomela, die bei Ovid vergewaltigt und verstümmelt wird (Ov. met. 6, 412–674), bietet eine Vergleichsfolie für den folgenden Bericht über die freudlose sexuelle Begegnung zweier Menschen. Die Frau quittiert das Ende des Aktes erleichtert („Well now that’s done: and I’m glad it’s over“, V. 252) und ordnet entfremdet („with automatic hand“, V. 255) ihre Haare. In dieser Szene nun stellt sich Tiresias als Beobachter und Erzähler dreimal vor (V. 218–222, 228–230, 243–246):

21 Eliot, *Collected Poems*, 51. Alle Versangaben zu *The Waste Land* beziehen sich auf diese Ausgabe.

22 V. 1f.: „April is the cruellest month, breeding | Lilacs out of dead land.“

23 Zur Druckgeschichte siehe zusammenfassend RAINEY 2006, 25–33.

24 Vgl. KAISER 1998.

25 Eliot, *On Poetry and Poets*, 109.

26 Zur Tiresias-Figur im Allgemeinen vgl. UGOLINI 1995.

I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,  
 Old man with wrinkled female breasts, can see  
 At the violet hour, the evening hour that strives  
 Homeward, and brings the sailor home from sea,  
 The typist [...].  
 I Tiresias, old man with wrinkled dugs  
 Perceived the scene, and foretold the rest –  
 I too awaited the expected guest.  
 [...]  
 (And I Tiresias have foresuffered all  
 Enacted on this same divan or bed;  
 I who have sat by Thebes below the wall  
 And walked among the lowest of the dead.)

Tiresias' Sehergabe sei hier, so hart hat es Tanja Nusser formuliert, reduziert auf den „Voyeurismus in der modernen Großstadt“.<sup>27</sup> Er ist nicht wie bei Ovid entweder weiblich oder männlich, seiner Selbstvorstellung als Mann widersprechen die weiblichen Brüste, die unfruchtbar geworden sind („wrinkled“, V. 219), keine Nahrung spenden können, er steht zwischen zwei Leben, ist intersexuell gedacht.<sup>28</sup> Damit erscheint Tiresias als eine heimatlose Figur des Dazwischen, er ist blind und kann doch sehen, er ist ein alter Mann und hat doch Brüste, er kennt die Unterwelt und den thebanischen Palast und sieht nun die Großstadtmisere einer automatisierten, desubjektivierten, anonymen Masse (Mann und Frau werden nur als „typist“ und „clerk“ bezeichnet, Namen fehlen ihnen) leidend voraus („foresuffered“, V. 246).

Dreimal also vergewissert sich Tiresias seiner selbst:<sup>29</sup> Er sieht die abgelegte Kleidung der „typist“ – wenn er sie nackt sieht, wie er bei Kallimachos Athene und seine Mutter im Bade sieht,<sup>30</sup> dann kümmert es ihn nicht mehr. Er nimmt sich zugleich als Mann und als Frau wahr und weiß, was auf dem angesprochenen Bett passieren wird – von der bei Ovid im Mittelpunkt stehenden Frage nach der sexuellen Lust ist dabei freilich keine Rede mehr. Er spricht schließlich von seiner Vergangenheit in Theben, wo Sophokles ihn auf Ödipus treffen lässt,<sup>31</sup> und seiner Zeit in der Unterwelt, wo der Homerische Odysseus ihn befragte.<sup>32</sup> Seine Seherkraft reicht freilich nur noch bis zum geschilderten, unerwünschten Akt („unreproved,

27 NUSSE 2014, 263.

28 NUSSE 2014, 262f.

29 NUSSE 2014, 262 und andere (siehe ebd.) parallelisieren die dreimalige Erwähnung mit drei verschiedenen literarischen Traditionen, repräsentiert durch Ovid, Sophokles und Homer. Zu ergänzen wäre Kallimachos.

30 Kallimachos, *Auf das Bad der Pallas*.

31 Sophokles, *König Ödipus*.

32 Hom. Od. 11, 90ff.

yet undesired“, V. 238), sie scheint zu schwinden. Vom Präsens („can see“, V. 219, „strives“, V. 220, „brings“, V. 221) wechselt die Rede des Tiresias in die einfache Vergangenheit („Perceived“, V. 229, „foretold“, V. 229, „awaited“, V. 230), dann ins *simple present perfect* („have foresuffered“, V. 243, „have sat“, V. 244), vielleicht ein Prozess des Ablösens von dem Menschlichen, Allzumenschlichen. Die erzählende Rede bringt ihren Erzähler selbst zum Verschwinden, der ohne ein weiteres Wort, wie Tiresias ja auch dem Ödipus nur widerwillig Wissen preisgab, verschwindet. Der folgende Bewusstseinstrom scheint dennoch Tiresias' Wahrnehmung zu repräsentieren, schreibt Eliot doch in seinen *Notes* zur betreffenden Stelle:

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a ‚character‘, is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. [...] What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem. The whole passage from Ovid is of great anthropological interest.<sup>33</sup>

Die *Note* lädt zur Relektüre des Gedichts unter der Fragestellung ein, wie weit die Vorstellung von Tiresias als dem zurückgenommenen, entpersonalisierten Erzähler des ganzen Gedichts trägt.<sup>34</sup> Darüber hinaus weist sie einzig auf Ovid als Vorbildtext hin, obwohl, wie bereits gesehen, die Vorstellungen von Tiresias mindestens ebenso sehr auf den griechischen Versionen aufbauen. Zu denken ist dabei besonders an den Tiresias in der Homerischen Unterwelt, der noch sehen, noch sich erinnern kann – im Gegensatz zu den anderen Schatten – und bei Eliot jetzt noch die Hölle des irdischen öden Landes beschaut, *the substance of the poem*. Athenes bei Kallimachos ausgesprochene Belohnung ist hier, so scheint es, zur Hölle geworden.<sup>35</sup>

Eliot legt mit seinen *Notes* also vielleicht nicht falsche, aber doch simplifizierende Spuren; es bleibt dem Leser einzig, wie Tiresias alles zugleich zu sehen und die Literatur in ihrer synchronen Gesamtheit zu bedenken.<sup>36</sup>

33 Eliot, *Collected Poems*, 72. Hiernach folgt das lateinische Zitat von Ov. met. 3, 320–338.

34 Vgl. hierzu den Forschungsüberblick bei WEIDMANN 2009, 101–103.

35 Kallimachos, *Auf das Bad der Pallas*, V. 129f.: καὶ μόνος, εὔτε θάνῃ, πεπνυμένος ἐν νεκύεσσι | φοιτᾶσέϊ [...] – „Und er allein, wenn er dann doch stirbt, soll mit lebendigem Bewusstsein unter den Toten wandeln [...].“

36 Dies gilt auch für die – bei Eliot nicht aufgeführte – zeitgenössische Literatur. Zu denken wäre zum Beispiel an Guillaume Apollinaires *Les mamelles de Tirésias*.

### 3 Tiresias in Ovids *Metamorphosen*

Die *Notes* zitieren die Tiresias-Episode im dritten Buch der Ovidischen *Metamorphosen*.<sup>37</sup> Diese kurze Episode nimmt eine Scharnierstelle ein zwischen den Untergangsgeschichten des Hauses des Cadmus, denen des Aktaion<sup>38</sup> und der Semele einerseits und des Narcissus und des Pentheus andererseits. Inmitten dieser dramatisch-tragödienhaften<sup>39</sup> Vorgänge treibt Jupiter mit Juno entspannt seine Späße, eine „lis iocosa“ (V. 332) findet statt: Es gilt die Frage, ob Frauen mehr sexuelle Lust empfinden als Männer. Juno verneint, man ruft Tiresias hinzu; dieser bestätigt Jupiters Meinung, woraufhin ihn Juno erzürnt blendet, Jupiter ihm aber zum Ausgleich seine Sehergabe verleiht:

Dumque ea per terras fatali lege geruntur  
 tutaque bis geniti sunt incunabula Bacchi,  
 forte Iouem memorant diffusum nectare curas  
 seposuisse graues uacuaque agitasse remissos  
 [320] cum Iunone iocos et ‚maior uestra profecto est,  
 quam quae contingit maribus‘ dixisse ‚uoluptas.‘  
 illa negat. placuit quae sit sententia docti  
 quaerere Tiresiae: Venus huic erat utraque nota.  
 nam duo magnorum uiridi coeuntia silua  
 [325] corpora serpentum baculi uiolauerat ictu  
 deque uiro factus (mirabile!) femina septem  
 egerat autumnos; octavo rursus eosdem  
 uidit, et ‚est uestrae si tanta potentia plagae‘  
 dixit, ‚ut auctoris sortem in contraria mutet,  
 [330] nunc quoque uos feriam.‘ percussis anguibus isdem  
 forma prior rediit, genetiuoque uenit imago.  
 arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa  
 dicta Iouis firmat: grauius Saturnia iusto  
 nec pro materia fertur doluisse suique  
 [335] iudicis aeterna damnauit lumina nocte;  
 at pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam  
 facta dei fecisse deo) pro lumine adempto  
 scire futura dedit poenamque leuauit honore.  
 (Ov. met. 3, 316–338)

37 Eliot verzichtet bei seinem Zitat auf die einleitenden Verse 316–319, die bei Ovid einen Übergang von den vorherigen Episoden zur Tiresias-Erzählung herstellen. Alle folgenden Verszitate beziehen sich auf Ov. met. 3 (Text: Tarrant, Übersetzung: Michael v. Albrecht).

38 Zur Aktaion-Episode s. SCHWINDT 2016.

39 SCHWINDT 2016, 23 weist besonders auf das Sophokles-Zitat in 3, 135–137 hin.

Während dies auf Erden nach dem Willen des Schicksals geschah und die Wiege des zweimal geborenen Bacchus in sicherer Hut war, soll Iuppiter einmal, vom Nektar erheitert, die ernsten Sorgen beiseite geschoben haben. [320] Mit Iuno, die für ihn Zeit hatte, scherzte er entspannt und sprach: „Größer ist in der Tat die Lust, die ihr empfindet, als diejenige, die den Männern zuteil wird.“ Sie streitet es ab. Man beschloß, den erfahrenen Tiresias um seinen Schiedsspruch zu bitten; kannte er doch die Liebe von beiden Seiten. Er hatte nämlich im grünen Walde zwei große Schlangen, die sich paarten, [325] mit einem Stock geschlagen und verletzt. Aus einem Manne, o Wunder, zur Frau geworden, hatte er sieben Herbste erlebt; im achten sah er wieder dieselben Schlangen und sprach: „Wenn ein Hieb auf euch so große Macht besitzt, das Geschlecht des Schlagenden ins Gegenteil zu verkehren, [330] will ich euch jetzt wieder schlagen.“ Er versetzte den Schlangen, die in der Tat dieselben waren, einen Hieb; seine frühere Gestalt und seine angeborene Erscheinung kamen zurück. Ihn wählt man also zum Schiedsrichter für den scherzhaften Streit. Er bestätigte Iuppiters Spruch. Saturnia soll sich dies mehr als billig zu Herzen genommen haben und nicht, wie es der Sache entsprochen hätte. [335] So verurteilte sie die Augen des Richters zu ewiger Nacht. Doch der allmächtige Vater – darf doch kein Gott die Handlungen eines Gottes rückgängig machen – gab ihm anstelle des verlorenen Augenlichtes das Wissen um die Zukunft und milderte die Strafe durch diese Ehre.

Die kurze Geschichte lohnt einen zweiten und dritten Blick. Sie zeigt uns Tiresias als Forscher, als Richter und als Opfer. Wo zuvor die Schlangentötung des Cadmus eine zivilisationsstiftende Tat war (Ov. met. 3, 1–137), ergibt sich für den Forscher Tiresias der Zufallsbefund, dass Schlangen zu schlagen zu einem Geschlechtswechsel führt. Diese Empirie wird ihm sieben Jahre später zu einer überprüfaren Hypothese, die auf das Wesentliche einer Wenn-Dann-Formel reduziert ist („si“, V. 328 – „nunc quoque“, V. 330). Während der Vorgang dem Erzähler zuvor wundersam („mirabile“, V. 326) schien, wird nun knapp konstatiert, dass das Experiment durchgeführt wurde („percussis anguibus isdem“, V. 330) und sich Tiresias völlig zurückverwandelt („forma prior rediit“, V. 331). Anderson nennt diese Art der Forschung „dim-witted“<sup>40</sup> und kreidet Tiresias die sakrilegische Störung („uiolauerit“, V. 325) der Schlangen beim Geschlechtsverkehr an. Das scheint freilich zu einfach. Die Erzählung entzaubert die Welt, wie es der Forscher Tiresias eben auch tut; zeitigte der erste Versuch noch eine wunderhafte Wirkung (*mirabile*), so ergibt der zweite Versuchsaufbau die gewünschte Reaktion. Kann der Zufallsbefund noch als Verletzung (*uiolauerit*) eines Sakrosankten gelten, so ist das zweite Experiment eine bloße Wiederholung, die durch die Vorhersehbarkeit der Folge auch keine Strafe mehr ist, ja sein kann.

40 ANDERSON 1997, 370.



Tiresias erscheint in dieser kleinen, aber an juristischem Fachvokabular reichen Episode<sup>41</sup> nach und nach als Richter: Wird er zunächst nur als Sachverständiger („doctus“, V. 322) hinzugerufen, erscheint er kurz darauf als juristischer Mediator („arbiter“, V. 332), um schließlich mit einem Wort („firmat“, V. 333) zum Richter („suique | iudicis“, V. 334 f.) über Juno zu werden. In einer rasanten Verkehrung der Rollen wird Tiresias sodann verurteilt („damnauit“, V. 335), seine Strafe jedoch im Folgenden gemildert („poenamque leuauit“, V. 338).<sup>42</sup>

Der ganze Streit aber, der Tiresias schließlich zum Opfer werden lässt, ist voraussetzungsreicher, als es zunächst scheint. Juno ist *uacua* (V. 319) – sie ist nicht mehr damit beschäftigt, Jupiters Liebhaberin Semele zu verfolgen (V. 253–315), sie hat im Gegensatz zu Jupiter, der sich zuvor um Bacchus gekümmert hat (V. 317), keine Kinder zu versorgen, sie ist nicht vom Nektar trunken (wie Jupiter, V. 318). Die Theologie der Juno ist eine ganz und gar negative. Dagegen wendet sich Jupiter jedoch mit einer positiven Aussage: „Größer ist in der Tat die Lust, die ihr empfindet, als diejenige, die den Männern zuteil wird“ (V. 320 f.). Was der Gott als anthropologische und theologische These aufstellt – freilich darin sich selbst durch kein Personalpronomen einschließend, das dem auf Juno deutenden „vestra“ (V. 320) entspreche –, fordert die negative Theologie („negat“, V. 322) der Juno aufs Schärfste heraus. Wenn nun Tiresias ebenso knapp wie Juno die anthropo-theologische These Jupiters bestätigt („firmat“, V. 333), wird aus dem Scherz, der die Sache für den Erzähler war, unversehens Ernst und Juno ihrerseits zur Richterin, die im Austausch für seine Zuschreibung Tiresias’ Augenlicht nimmt. Dass der Erzähler Juno daraufhin gerüchtheilber („fertur“, V. 334) Empfindungen zuschreibt, die über das gerechte Maß („grauius [...] iusto“, V. 333) hinausgehen, ist ein Zeichen der Empathie und der Komplizenschaft mit Tiresias als dem Opfer der Erzählung.<sup>43</sup> Dieses *Dea semper maior* ist keine Glaubens-, sondern im Gegenteil eine Abschwörungsformel im Modus der Addition.

#### 4 Slightly altered?

Es bleibt die Frage, in welchen Punkten man die *Metamorphosen* durch *The Waste Land* als *slightly altered* ansehen könnte. Im Folgenden seien darauf als tentative Antwort drei Aspekte genannt, die womöglich deutlicher zu Tage treten:

**1. Grausamkeit und Empathie:** „April [...] the cruellest month“ (V. 1) macht die Unfruchtbarkeit des *Waste Land* offenkundig, das von jedem Zauber verlassen ist. Diese Grausamkeit finden wir jedoch nicht nur in der Natur, sie äußert sich auch

41 COLEMAN 1990, 557 vermutet hinter dieser Häufung die Absicht, eine „*atmosphere of incongruous pomposity to the divine comedy*“ zu schaffen.

42 Vgl. COLEMAN 1990, BALSLEY 2010.

43 Vgl. hierzu SCHWINDT 2016, 151–155.

in den distanzierten sozialen Beziehungen wie der des *clerk* und der *typist*, deren freudlose Interaktionen ins Leere gehen. Tiresias schließlich ist kein Seher, der einen Anteil an der Handlung hätte, gar befragt wird, sondern bleibt isoliert und betrachtet das Geschehen leidend. Bei Ovid äußert sich die Grausamkeit<sup>44</sup> gegenüber dem Opfer im Übrigen jedoch weniger in Monologen oder Emotionszuschreibungen – „*Ovid is cool*“,<sup>45</sup> wie William Fitzgerald das einmal in Abgrenzung zum Pathos anderer Autoren formuliert hat –, sie lässt sich stattdessen in der voyeuristischen Beschreibung der Handlungen, die an dem Opfer vollzogen werden, errahnen. Diese Beschreibung erst lässt das Opfer zum Opfer werden und ist gleichzeitig Voraussetzung für die Empathie der Erzählung und des Lesers.

**2. Komplexisierung:** *The Waste Land* mit seinen vielen Montagen, Zitaten und mitunter hermetischen Anspielungen ist eine schwierige Lektüre – das entspricht freilich Eliots literarischem Programm:

It appears likely that poets in our civilisation, as it exists at present, must be difficult. [...] The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.<sup>46</sup>

Dem Anspruch Eliots als *poeta doctus*<sup>47</sup> korrespondiert der des *poeta doctissimus*<sup>48</sup> Ovid. Selbst die kleine Tiresias-Episode ist widerstrebig, als es auf den ersten Blick scheint: Was genau meint der Ausdruck *genetiva*, der hier zum ersten Mal in der lateinischen Literatur erscheint?<sup>49</sup> Warum wird Tiresias geblendet, wenn er doch – im Gegensatz zu Aktaion – nichts gesehen hat? Was verändert sich für Tiresias, wenn er nicht von Athene, sondern von Juno bestraft wird? Und warum wird Jupiter als allmächtiger Vater (*pater omnipotens*) bezeichnet, wenn er Junos Bestrafung doch nicht zurücknehmen kann?

**3. Entpersonalisierung:** Die Rolle, die Eliot dem Schriftsteller im System der Tradition zuteilt, ist die eines Katalysators, der die eigene Persönlichkeit Stück für Stück ausschaltet:

The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. [...] It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. I, therefore, invite you to consider, as a suggestive

44 Zu Ovids Grausamkeit siehe auch BOHRER 2015.

45 FITZGERALD 2013, 250.

46 Eliot, *Selected Essays*, 248.

47 KLEIN 2003.

48 MÖLLER 2016.

49 ANDERSON 1997, 370.

analogy, the action which takes place when a bit of finely filiated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide.<sup>50</sup>

Man mag, ohne beides natürlich in eins zu setzen, das in einem weiteren Sinn auch für die Erzählstimmen des jeweiligen Werks gelten lassen. Wie Eliots Tiresias nach Auskunft der *Notes* im ganzen Werk vorhanden, aber doch aus der Erzählung zurückgezogen ist, so zieht sich die Erzählstimme bei Ovid auch zuweilen in die Diffusion des Gerüchts („fertur“, V. 334) oder gar, am Ende der *Metamorphosen*, in die Diffusion des eigenen Werks und seiner Leser zurück.<sup>51</sup>

ore legar populi, perque omnia saecula fama,  
Siquid ueri habent uatum praesagia uiuam.  
(Ov. met. 15, 878f.)

[Ich werde] vom Mund des Volkes gelesen werden und, sofern an den Vorahnungen der Dichter auch nur etwas Wahres ist, durch alle Jahrhunderte im Ruhm fortleben.

Die genannten drei Aspekte sind den *Metamorphosen* sicherlich auch *ohne* die Lektüre des *Waste Land* inhärent; mit Eliots Traditionsbegriff lässt sich jedoch erklären, warum sie *mit* der Lektüre schärfer und deutlicher zu Tage treten: Der verschriftlichte Gedanke, der in Eliots synchrones System der literarischen Tradition eintritt, ist zugleich in allen Werken bereits gedacht – sie sind *slightly altered*.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Eliot, T. S., *Selected Essays 1917–1932*, 3. Aufl., London 1951 [Erstausgabe 1932].  
 Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*, 3. Aufl., London 1961 [Erstausgabe 1943].  
 Eliot, T. S., *Collected Poems. 1909–1962*, 2. Aufl., London 1965 [Erstausgabe 1963].  
 Kallimachos, *Werke. Griechisch und deutsch*, hg. und übers. von Markus Asper, Darmstadt 2004.  
 Ov. met. (Ovidius, *metamorphoses*): P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, hg. von R. J. Tarrant, Oxford 2004. – Für die deutsche Übersetzung: Ovid, *Metamorphosen*, Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.  
 Pound, Ezra, *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907–1941*, hg. von D. D. Paige, New York 1971.

50 Eliot, *Selected Essays*, 17.

51 Vgl. dazu WERLE 2014, 221–224.

## Forschungsliteratur

- Anderson, William S. (1997), *Ovid's Metamorphoses Books 1–5*, ed. with Introduction and Commentary, Norman.
- Assmann, Aleida (2007), „Exorcizing the Demon of Chronology: T. S. Eliot's Reinvention of Tradition“, in: Giovanni Cianci u. Jason Harding (Hgg.), *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*, Cambridge et al., 13–25.
- Assmann, Aleida (2016), „Fluchten aus der Geschichte. Die Wiedererfindung von Tradition vom 18. bis zum 20. Jahrhundert“, in: Dies., *This Blessed Plot. Studien zur englischen Literatur- und Kulturgeschichte*, hg. von Ines Detmers, Michael C. Frank u. Ana Sobral, Heidelberg, 261–275.
- Balsley, Kathryn (2010), „Between Two Lives: Tiresias and the Law in Ovid's Metamorphoses“, in: *Dictynna* 7, 13–31.
- Beasley, Rebecca (2007), *Theorists of Modernist Poetry. T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound*, London.
- Bohrer, Karl Heinz (2015), „Ovids Grausamkeit“, in: Ders. (Hg.), *Ist Kunst Illusion?*, München, 44–56.
- Chinitz, David E. (Hg.) (2009), *A Companion to T. S. Eliot*, Chichester et al.
- Coleman, Kathleen M. (1990), „Tiresias the Judge: Ovid, Metamorphoses 3.332–38“, in: *The Classical Quarterly* 40 (2), 571–577.
- Fitzgerald, William (2013), *How to Read a Latin Poem. If You Can't Read Latin Yet*, Oxford.
- Harding, Jason (Hg.) (2011), *T. S. Eliot in Context*, Cambridge et al.
- Kaiser, Jo E. G. (1998), „Disciplining *The Waste Land*, or How to Lead Critics into Temptation“, in: *Twentieth Century Literature* 44 (1), 82–99.
- Klein, Jürgen (Hg.) (2003), *T. S. Eliot, poeta doctus. Tradition und die Konstitution der klassischen Moderne*, mit einem Beitrag von W. Iser, Frankfurt a. M. et al.
- Möller, Melanie (2016), *Ovid. 100 Seiten*, Stuttgart.
- Nusser, Tanja (2014), „'What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem.' Die Figur des blinden Sehers von Ovids *Metamorphosen* bis zu Dürrenmatts *Das Sterben der Pythia*“, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 106 (2), 249–269.
- Plasa, Stefan (2010), *Knots und Vortices. T. S. Eliots und Ezra Pounds Dichtungstheorie zwischen Tradition und Innovation*, Paderborn/München.
- Rainey, Lawrence (Hg.) (2006), *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, 2. Aufl., New Haven/London.
- Rainey, Lawrence (2009), „Eliot's Poetics: Classicism and Histrionics“, in: David E. Chinitz (Hg.), *A Companion to T. S. Eliot*, Chichester et al., 301–310.
- Schwindt, Jürgen Paul (2016), *Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, Metamorphosen 3, 131–259)*, Heidelberg.
- Sullivan, Hannah (2011), „Classics“, in: Jason Harding (Hg.), *T. S. Eliot in Context*, Cambridge et al., 169–179.
- Ugolini, Gherardo (1995), *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tübingen.
- Weidmann, Daniel (2009), „'And I Tiresias Have Foresuffered All ...' – More Than Allusions to Ovid in T. S. Eliot's *The Waste Land*?“, in: *Literatura* 51 (3), 98–108.
- Werle, Dirk (2014), *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930)* (Das Abendland. Neue Folge 38), Frankfurt a. M.

FRANK BEZNER

## Devianz tradieren

### Überlegungen zur materialen Semantik der Vagantendichtung des lateinischen Mittelalters

Aus dem Dickicht, das die lateinische Literatur des Mittelalters trotz der Arbeiten von Ernst Robert Curtius, Peter Dronke und anderen immer noch darstellt, treten zumindest einige Autoren etwas profilierter hervor: Einhard etwa, der Karlsbiograph; Peter Abaelard und Bernhard von Clairvaux, die großen Antipoden des 12. Jahrhunderts; Jacobus von Voragine und die *Legenda Aurea*. Zu diesen bekannten *auctores* treten nicht weniger bekannte Rollen, die das Bild der Literatur des lateinischen Mittelalters teils nachhaltig geprägt haben: allen voran der transgressionsliebende Vagant (mittellateinisch ‚Golias‘) – und damit eine Figur, die sich als literarisch personifizierter Tabubruch bezeichnen ließe. *Meum est propositum in taberna mori* lautet sein (mit falscher Quantität auf *mori*) vorgetragenes Credo, und zum gelobten Tod in der Taverne treten weitere Verfehlungen:<sup>1</sup> In den überlieferten Vagantenliedern wird getrunken, gehurt, gespielt, beleidigt, herumvagierte – und dies in der Regel im Sinne eines viziösen, fast immer in der Gosse endenden Kreislaufs der Laster, der in manchen Gedichten als quasi-sakraler Code einer Gemeinschaft von Exkludierten beschrieben, ja als blasphemische Messe zelebriert wird.<sup>2</sup> Zur Inszenierung des Norm- und Tabubruchs tritt dabei nicht selten eine oft ätzende Kritik am Klerus, die sich durch die konsequent durchgehaltene Inszenierung einer ‚verkehrten Welt‘ von der der moralisch-satirischen Gedichte der Zeit unterscheidet. Formal lassen sich die überwiegend im 12. und 13. Jahrhundert verfassten Vagantengedichte dabei durch eine Reihe von *features* charakterisieren: eine Vorliebe für bestimmte Rhythmen und die geballte Nutzung spezifischer Stilmittel wie Paronomasie, Polyphton, Homophonie und *barbarolexis*; dazu treten Ironie, Parodie und Travestie, insbesondere mit Bezug auf liturgische Termini und geistliche Rede.<sup>3</sup>

- 1 So die Inkarnation der Vaganten, der Archipoeten in Gedicht X, Strophe 12.1–4: *Meum est propositum | in taberna mori, || ut sint vina proxima | morientis ori; || tunc cantabunt letius | angelorum chori: || sit Deus propincius | huic potatori.* – Mit einfachem Vertikalstrich (|) wird hier wie im Folgenden die Binnenzäsur markiert, sofern sie vorliegt; der doppelte Vertikalstrich (||) markiert in diesem Fall das Versende. Bei Versen ohne Binnenzäsur markiert der einfache Vertikalstrich das Versende.
- 2 Einschlägig hier insb. das sog. *Officium Lusorum* („Spielermesse“), vgl. etwa Carmen Buranum (fortan = CB) 215.
- 3 Schnellen Zugang zur Gattung bieten LEHMANN 1969 [1923]; BERNT 1989 und 1997; BRIDGES 2012; MANN 1993; SZÖVERFFY 1992–1994; UHL 1985. Zum sozialen Kontext vgl. Moser 1998;

Dass sich hinter diesen breit überlieferten Gedichten keine ‚realen‘ Vaganten – und insbesondere nicht die vor allem im späten Mittelalter inkriminierten und verfolgten ‚Goliarden‘ verbergen – hat die Forschung mittlerweile so klar erkannt, dass die *Abwehr* dieser Vorstellung, die einschlägig im 19. Jh. durch Wilhelm von Giesebrecht formuliert und später von Helen Waddell popularisiert wurde, zu einer Art Exordialtopos der meisten Arbeiten zur Thematik avanciert ist.<sup>4</sup> So weisen Sprache, Wissen, Intertextualität sowie die biographischen Hintergründe der (wenigen) namentlich bekannten Vagantendichter überwiegend auf das Umfeld der nordfranzösischen Kathedralschulen (Paris, Tours, Chartres, Orleans) – und damit auf eben jenen intellektuellen Raum, der nicht nur für die lateinische *Literatur* des 12. Jahrhunderts, sondern insbesondere für die Transformation eines enzyklopädischen Wissenssystems zu einer mittelalterlichen Scholastik von fundamentaler Bedeutung war.<sup>5</sup> Produktion und Rezeption der Vagantendichtung weisen somit weniger auf ein (durchaus existentes) Milieu wohnsitzloser Scholaren denn auf das Kernmilieu der intellektuellen Elite des Hochmittelalters.<sup>6</sup>

Anders als von dieser *communis opinio* der Forschung suggeriert, ist die Problematik der Produktion und Rezeption der Gattung damit indes nicht in jeder Hinsicht erfasst. Denn zum einen werden zahlreiche Gedichte – wie vor allem von A. G. Rigg nach Vorarbeiten von Wilhelm Meyer aufgearbeitet wurde<sup>7</sup> – in den mittelalterlichen Handschriften selbst immer wieder einer Reihe von ‚Autoren‘ zugeschrieben, deren Lebenszusammenhang und Persönlichkeit in mittelalter-

GILLINGHAM 1998 und 2002. Zum mediävistischen Interesse an der Figur des Vaganten vgl. SCHUBERT 2003. Ausgangspunkt für die Erforschung nun WEIB 2018 mit umfassender Bibliographie und Darstellung von Forschungsgeschichte und Gattungsmerkmalen. Eher resümierend denn thesengeleitet interpretierend oder argumentierend, macht diese Studie indes frühere Interpretationen nicht überflüssig; einschlägig insbesondere BAYLESS 1996; BRIDGES 2012; CARDELLE DE HARTMANN 2014; DRONKE 1994; GOLDMANN 2014; LEHMANN 1963 [1922]; LEHTONEN 1995; MANN 1980; RIGG 1977; SCHMIDT 1974; SCHÜPPERT 1972. Die Auseinandersetzung mit Positionen und Interpretationen der spezifischen mittellateinischen Forschungsliteratur kann im Folgenden nicht geleistet werden.

4 Vgl. GIESEBRECHT 1853, WADDELL 1927 sowie die ausführliche Darstellung bei WEIB 2018, 24–28.

5 Zum historischen Kontext DRONKE 1994; LEHTONEN 1995; WEIB 2018, insb. 15–23 sowie 262–366 (vgl. aber die folgende Anmerkung).

6 Wie etwa die Arbeit von WEIB 2018 (insb. 262ff.) zeigt, operiert die Erforschung der Vagantendichtung mit wenigen Ausnahmen (z. B. CAIRNS 1983; GODMAN 2014) auf wenig reflektierten und oft überholten Konzeptualisierungen der ‚Renaissance des 12. Jahrhunderts‘. Einschlägig wäre zunächst der Brückenschlag zu differenzierteren Konzeptualisierungen der zeitgenössischen Wissensgeschichte wie etwa die durch BERNDT/LUTZ-BACHMANN 2002; BEZNER 2005 und 2008; STECKEL 2011. Als Orientierungspunkt können zudem Arbeiten dienen, die verwandte Gattungen der lateinischen Lyrik differenzierter kontextualisieren, etwa die Studien von COTTS 2005 und 2009 zur Lyrik des Petrus von Blois; vgl. auch die Arbeit von MOSER 2004 zur Liebesdichtung; anregend, aber nicht unproblematisch in der Kontextualisierung ist LEHTONEN 1995.

7 Vgl. MEYER 1907, FICHTNER 1967 und RIGG 1977 sowie BRIDGES 2012.

lichen Chroniken aus den Gedichten extrapoliert und in einer Reihe immer wiederkehrender Stereotypen imaginiert wurden: ‚Goliath‘, ‚(Hugo) Primas‘, ‚Archipoeta‘ oder ‚Gualterus‘ – so die Namen dieser generischen Autorsubjekte – sind wohnsitzlos, witzig, blasphemisch, heuchlerisch und sprechen in der Regel als Exkludierte zu einer Gemeinschaft (etwa dem Bischofshof), in die sie ungebeten eindringen, um Schmähungen zu artikulieren, ätzende Kritik zu äußern, Konflikte zu provozieren.<sup>8</sup>

Die (berechtigte) moderne Skepsis an der Existenz ‚realer‘ Vaganten stellt somit nur die *eine* Seite der Produktion und Rezeption der lateinischen Vagantendichtung dar. Denn für die mittelalterliche Wahrnehmung steckt ‚realer‘ Norm- und Tabubruch durch die im Gedicht sprechenden Ichs im Kern der Texte, und diese zeitgenössisch-kollektive Imagination verschärft das zentrale literaturgeschichtliche Problem der gesamten Gattung. Warum, so ließe sich zugespitzt formulieren, produziert und inszeniert man im gelehrten Milieu der ‚Renaissance des 12. Jahrhunderts‘ eine imaginäre Welt mit literarischen Ich-Subjekten, die fortgesetzt und mit ansteckender Freude eben die Normen brechen, die für eben dieses Milieu wichtig waren, ja von ihm konzipiert, formuliert und durchgesetzt wurden, namentlich: sexuelle Abstinenz, Selbstkontrolle, tugendhaftes Leben und *stabilitas loci*.<sup>9</sup>

Die bisherige Forschung hat dieses Problem zwar selten in dieser Zuspitzung formuliert, aber gleichwohl (nicht selten implizit) aus verschiedenen, bisweilen miteinander verbundenen Perspektiven zu beantworten versucht. Ohne Unterschiede einebnen zu wollen, lassen sich zusammenfassend und konzentrierend folgende Ansätze identifizieren und differenzieren:

- 1) Die Goliardendichtung wird in zahlreichen Studien als Teil einer weitreichenden klerikalen Unterhaltungskultur verstanden, die sich auch in verwandten Gattungen wie etwa der Liebesdichtung oder parodistischen Briefstellern zeige; im Wesentlichen gehe es bei dieser kollektiven *delectatio* um eine Form von Komik und Humor, die insbesondere aus der parodistischen Konfrontation geistlicher und weltlicher Inhalte und Formen entstehe. Nicht selten werden als Ursprung dieses literarischen Modus dabei gerade die in den nordfranzösischen Kathedralschulen populären Narrenfeste angeführt, in denen es nicht nur zu einer umgreifend inszenierten Umkehrung aller Werte, sondern teils auch zu einer ätzenden Kritik an den Hierarchien des Klerus kam.<sup>10</sup>

8 Vgl. etwa die bei RIGG 1977, 81–84 zitierten Testimonien. Zum Modus der Provokation vgl. PAYEN 1981.

9 Studien zur intellektuellen Kultur des hohen Mittelalters sind rar. Einschlägig seit dem ‚Klassiker‘ Jacques Le Goff (LE GOFF 2001 [1986]) sind insb. die Arbeiten John Baldwins (vgl. BALDWIN 1970); vgl. jetzt auch COTTS 2009 sowie WEI 2012.

10 Zu den Narrenfesten vgl. FASSLER 1992, SCHMIDT 1994 und nun die monographische Studie von HARRIS 2011.



- 2) Auf theoretischer und konzeptioneller Ebene lässt sich eine derart institutionalisierte Komik – nicht selten mit erwartbarem Verweis auf Michael Bakhtins Konzept des Karnivalesken – auch weniger als rein affektives *Vergnügen* denn aus funktionaler Perspektive als diskursive Transgression bestehender Norm verstehen; deren Bruch verweist dabei weniger auf eine ‚reale‘ innerklerikale Subkultur rebellischer Deprivilegierter denn auf eine (wie auch immer spezifisch zu verstehende) Dynamik in der Organisation klerikaler Gruppen und Institutionen.
- 3) Eine andere Richtung schließlich verfolgen Arbeiten, die die Gattung prinzipiell der satirischen Dichtung zuordnen und anders als die auf Transgression setzenden Ansätze die implizite *Moralisierung* betonen, die den Gedichten über die parodistisch-komische Inszenierung von Missständen innewohne; bisweilen wird der Vagantendichtung dabei sogar eine didaktische Dimension zugeschrieben.

Die folgenden Ausführungen versuchen, das zentrale Problem der Gattung aus einer anderen Perspektive zu beleuchten<sup>11</sup> – einer Perspektive, die sich im Sinne dieses Bandes mit der ‚Tradition‘ der Vagantendichtung auseinandersetzt. Anders als *prima facie* vielleicht zu erwarten, soll es dabei nicht um die Tradition gehen, die sich ausgehend vom 12. Jahrhundert bis hin zu den Vaganten bzw. Vagantenrolle(n) im späten Mittelalter oder der Frühen Neuzeit erstreckt und sich als literarische Rezeption oder Spektrum von Überlieferungsträgern manifestiert.<sup>12</sup> Im Vordergrund steht vielmehr, was als materialer ‚Nullpunkt‘ der Traditionsbildung verstanden werden kann, nämlich jeder entscheidende Moment, in dem die vielfach verzeichneten und mündlich dargebotenen Texte in *eine* spezifische Form gebracht und damit erst ‚traditionsfähig‘, überlieferbar, rezipierbar gemacht wurden. Im Sinne einer kritischen *material philology*<sup>13</sup> soll danach gefragt werden, wie die Gattung im Moment der Entstehung ihrer Nachhaltigkeit durch Auswahl, Anordnung, Retextualisierung und Konstellationierung als potentielle Tradition material geschaffen wurde und damit bereits einen ersten und fundamentalen Auseinandersetzungshorizont sichtbar werden lässt. Mit Blick auf die Problematik von ‚Tradition und Traditionsverhalten‘ soll somit versucht werden, eine für einen aufgeklärten und kritischen Traditionsbegriff<sup>14</sup> konstitutive *konstruktive* Dimension in die Materialität der traditionsbildenden und -eröffnenden Überlieferung hineinzuverlagern; umgekehrt gewendet: Es soll gezeigt werden, dass die materiale

11 Die Arbeit ist Teil eines breiter angelegten Versuches, die weltliche Lyrik des lateinischen Mittelalters neu zu beleuchten, vgl. etwa BEZNER 2018 und 2020.

12 Zu dieser Problematik jetzt REICH 2021.

13 Zur *material philology* (die anders als bisweilen suggeriert nicht lediglich ‚alten Wein‘ in neue Schläuche zu füllen bemüht ist) vgl. einschlägig NICHOLS 1990.

14 Für Forschungsliteratur zur Problematik von Tradition und Traditionsverhalten sei auf die Einleitung zu diesem Band verwiesen.



Dimension der Gattung selbst Resultat eines – spezifischen, von diskursiver Intervention, ja diskursiver ‚Ideologie‘ geprägten – *actus tradendi* darstellt. Über diese Analyse wird dabei nicht nur der diskursive Bezug der Texte zur Kultur der Kathedralschulen deutlicher, sondern auch das Verhältnis der moralisierenden und transgressiven Dimensionen der Gattung klarer. Im Ganzen ließe sich die Skizze somit als rudimentärer Versuch verstehen, die zentrale Problematik neu zu perspektivieren. Zentraler Untersuchungsgegenstand ist dabei – kaum überraschend – der wohl wichtigste Überlieferungsträger der Texte: der *Codex Buranus*.

Die berühmteste Sammelhandschrift nicht-geistlicher lateinischer Dichtung des Mittelalters entstand vermutlich im Umkreis des Klosters Neustift in Südtirol, vielleicht auch in der Steiermark.<sup>15</sup> Um 1225 versammeln zwei Hauptschreiber und unbekannte Redaktoren mehr als zweihundert Gedichte, die in drei Abteilungen als ‚moralisch-satirische Dichtung‘, ‚Liebesdichtung‘ und ‚Trink- und Spielerlieder‘ (also Vagantenlieder) planvoll angeordnet erscheinen. Insbesondere im ersten und zweiten Teil sind die Gedichte dabei zudem nach thematischen und formalen Kriterien geordnet.

Bereits Paul Lehmann – und an ihn anschließend Bernhard Bischoff – haben dabei erkannt, dass zur ‚Taxonomie‘ und Distribution der Gedichte eine weitere Dynamik tritt, die über diese Logik des Sammelns hinausgeht und eine semantische Dimension erzeugt, die eine deutliche inhaltliche Tendenz zeitigt.<sup>16</sup> Immer wieder nämlich wurden von den beiden Hauptschreibern als Teil der *mise en page* didaktisch-moralische oder zumindest moralisierende (in der Regel metrische) *versus* eingetragen, die häufig enge Bezüge zur antik-mittelalterlichen Moralphilosophie aufweisen oder gar moralischen Enzyklopädien entnommen sind.<sup>17</sup> Der potenzielle Normbruch, die verkehrte Welt, das verbotene Begehren, die sich in den lyrischen Gedichten immer (auch) zeigen, werden damit konterkariert und dezidiert im Codex selbst auf die Ebene der verletzten Norm bezogen: eine Dialektik, die sich nicht zuletzt darin zeigt, dass es zu zahlreichen – intendierten und inszenierten – Parallelen zu den moralisch-satirischen Gedichten der ersten Abteilung kommt.<sup>18</sup> Zu einem „Buch der Lebensklugheit“, das bei der Darstellung des Guten auch das Böse miteinschließt, wird der *Codex Buranus* damit allerdings gerade nicht.<sup>19</sup> Eher dürfte es den Redaktoren darum gegangen sein, durch die

15 Zum Codex Buranus vgl. BERNT 1978, VOLLMANN 1987, SCHUMANN 1930, STEER 1983 sowie KLEMM 1998, zum Kontext der Gedichte DUGGAN 2000. Für einen Neuanatz plädiert GODMAN 2015. – Zitiert wird grundsätzlich und ohne weitere Angabe nach der Ausgabe *Carmina Burana*, hg. von VOLLMANN, der auch alle Übersetzungen entnommen sind (im Folgenden: CB).

16 Vgl. LEHMANN 1961 [1941] und BISCHOFF 1967, 9.

17 Zu den *versus* vgl. SCHUMANN 1930; BISCHOFF 1967, 9; WACHINGER 2011 [1985], 101f.; VOLLMANN 1987, 906f. sowie GALVEZ 2012, 24–33.

18 Zu diesen Parallelen vgl. etwa WACHINGER 2011 [1985], 106 und CARDELLE DE HARTMANN 2014, 54–58.

19 Pace VOLLMANN 1987, 910.

Inszenierung einer Dialektik zwischen Norm und Normbruch zu zeigen, dass „die Frage nach Moral und Unmoral neu gestellt werden muss.“<sup>20</sup> Um eine solche Dialektik qua Konstellationierung, die sich als übergreifende und subtile Semantik auf die spezifische Überlieferung der Vagantendichtung zeigen wird, soll es auf den folgenden Seiten gehen.<sup>21</sup>

Bereits die Tatsache, dass es im *Codex Buranus* nach der satirisch-moralischen und der Liebesdichtung eine dritte – von Spielerliedern geprägte – Abteilung gibt, lässt sich als Ausdruck eines impliziten Gattungsverständnisses verstehen: Offensichtlich wird hier eine spezifische Art von Gedichten von anderen unterschieden und differenziert. Dem ersten Teil vergleichbar, allerdings weniger offensichtlich, teils auch weniger konsistent, wird zudem deutlich, dass auch hier einzelne Gedichte in Untergruppen angeordnet sind, in denen jeweils verschiedene Facetten des gattungsbildenden ‚Imaginären‘ im Vordergrund stehen. So thematisieren die Gedichte CB 187–192 „Karrieristen und freie Geister“;<sup>22</sup> das Gedichtpaar CB 193/4 und 199 behandelt den Gegensatz zwischen „Wein und Wasser“; CB 195–215 präsentieren „Spiel- und Trinklieder“; CB 216–226 enthalten „Vagantenlieder“, in deren Vordergrund die Idee des freien Vagierens steht. Dazu treten auch hier moralische *versus*.<sup>23</sup> Wie komplex die Zusammenstellung des dritten Teils damit wird, hat bereits Burghart Wachinger klar erkannt, wenn er betont, dass „die scheinbar schrankenlose Lustverfallenheit vieler Lieder immer wieder durch zur Mäßigung und Vernunft mahnende *Versus* unterbrochen wird, ja dass nicht selten Darstellung und Preis von Trinken und Spielen selbstironische und satirische Züge tragen.“<sup>24</sup> Bereits in der Makrostruktur der dritten Abteilung zeigt sich somit die für den *Codex Buranus* im Ganzen zentrale Verklammerung von Moral und Unmoral – allerdings erneut *nicht* im Sinne eines damit etablierten Konzepts von Lebensklugheit.

Denn betrachtet man die Zusammenstellung der Gedichte im dritten Teil genauer, dann wird deutlich, dass das Verhältnis von Norm und Normbruch auf weit differenziertere Weise zum materialen Prinzip des *Codex Buranus* avanciert. So kommt es durchgehend zu einer Art *framing* der Gedichte, zum konsistenten Versuch, transgressive Gedichte so zu überliefern, dass das transgressive Moment zum Element einer komplexeren Problemlage wird, deren Dynamik und Bedeutung in mehr als schierem Normbruch liegt. Zu diesem Zweck entwickeln die Redaktoren verschiedene Strategien, die sie allerdings miteinander verknüpfen:

20 CARDELLE DE HARTMANN 2014, 58, vgl. ebd. 52–70.

21 Eine größere Studie des Verfassers unter dem Titel „Konstellation und Kritik“ ist in Vorbereitung.

22 Diese und die folgenden Kategorien, die die *communis opinio* der Forschung markieren, nach VOLLMANN 1987, 908f. (im Hintergrund steht WACHINGER 2011 [1985], insb. 102–106).

23 Vgl. CB 192, 194, 198, 201, 206, 212, 223.

24 Vgl. WACHINGER 2011 [1985], 106.

- *Auswahl und Anordnung* als fundamentalste Modi der Sinnerzeugung;
- Praktiken der *Konstellationierung*, durch die innerhalb einzelner Gruppen durch Auswahl und Anordnung der Gedichte, durch daraus entstehende Echos, Wiederholungen und Leitmotive eine konsistente Thematik konstruiert wird, so dass eine *diskursive Matrix* entsteht, durch die gerade die radikalen Vagantengedichte spezifisch gedeutet werden (können);
- taktische *Retextualisierung*, bei der die Redaktoren im Sinne ihrer Narrative und *frames* Texte umschreiben oder -arrangieren;
- Formen der *Fiktionalisierung* und *Ent-Realisierung* der Texte, durch die Lektürehorizonte und Deutungsmodi der Texte geschaffen werden.

Ohne Anspruch, diese – von der bisherigen Forschung weder konzeptualisierte noch analysierte – Dynamik *in toto* darzustellen, soll sie im Folgenden über vier repräsentative Beispiele konkretisiert werden.

## 1 Konstruktion des Außen und moralisches *Framing* (CB 187–192)

Die erste Gruppe der dritten Abteilung ist ein gutes Beispiel für die Konstruktion einer konsistenten diskursiven Matrix, durch die vor allem das letzte Gedicht der Gruppe, die berühmte ‚Vagantenbeichte‘ des Archipoeta perspektiviert wird – und damit ein Gedicht, das in seiner subtilen Abgründigkeit wie kaum ein anderes die Grenzen zwischen Tabubruch und Normerfüllung zu *verwischen*, zu *dekonstruieren* sucht.<sup>25</sup> Im *Codex Buranus* dagegen bezwecken die mit diesem Gedicht zur Gruppe inszenierten und arrangierten Texte, dieses hinter- und abgründige Gedicht zu vereindeutigen und zum Element eines kaum mehr abgründigen Diskurses über Wahrheit und Institutionalität werden zu lassen. Dazu wird in den ersten beiden Gedichten zunächst das Bild eines korrupten geistlichen (!) Hofes entworfen, an dem Schmeichelei und Lüge, verdeckte Absprachen und Intrigen nicht nur als soziale Praktiken dominieren, sondern darüber hinaus einen Anschein von Tugendhaftigkeit entstehen lassen.<sup>26</sup> Die zahlreichen, kaum zufälligen (inhaltlichen wie textuellen) Bezüge zu den Hof- und Geldsatiren des ersten Teils des Codex unterstreichen die Nähe dieser hofkritischen Gedichte zu zentralen Themen der Kirchenreform und der damit verbundenen Kirchenkritik.<sup>27</sup> Wichtig dabei ist, dass sowohl CB 186 wie CB 187 in wortgleichen Formulierungen die Alternative zur Heuchelei am Hofe dichotomisch als extra-institutionellen Raum von Wahrheit und Exklusion konstruieren: Wer das Spiel am Hofe nicht mitspielt,

25 CB 191 mit ausgiebiger Literatur, zu nennen insb. CURTIUS 1940; DRONKE 1980 und 1990; MANN 1980; CAIRNS 1980; GODMAN 2000, 2009a, 2009b, 2011 und nun 2014.

26 Vgl. etwa CB 187, Strophen 2 und 3; CB 189, Strophe 2<sup>a</sup> und 2<sup>b</sup>.

27 Vgl. etwa CB 187 und 189 mit CB 1–10.

muss gehen, um arm, ausgeschlossen, verfemt in der Verbannung zu leben und sich dort an ungeschminkter Wahrheit und ehrlicher Rede zu ergötzen. Eine Alternative besteht dabei nicht: *et oportet abeas*, wie es im Sinne radikaler Exklusion in einem der beiden Texte heißt.<sup>28</sup> Beide Gedichte konstruieren somit am Beginn der Gruppe – und damit am programmatischen Beginn der gesamten Abteilung von Vagantenliedern – einen außerhökischen Raum der Exklusion, der von Armut geprägt, aber *als Raum der Exklusion* mit ungeschminkter Redeweise sowie mit einer superioren moralischen Position korreliert ist: Dabei kommt es (in dezidiert christlichem Sinne) zu einer Umwertung der Werte, insofern der vermeintlich inferiore Raum von Exklusion und Unmoral zum Raum moralischer Eigentlichkeit wird. Insbesondere CB 187, das Streitgespräch zwischen Aristipp und Diogenes, macht dabei deutlich, dass dieser Raum der Raum typisch vagantischer Existenzen ist.<sup>29</sup> Der Leser erlebt am programmatischen Beginn der dritten Abteilung damit gewissermaßen die ‚Geburt‘ des Vaganten aus dem Geiste von Moral und Reform: Die einleitenden Gedichte inszenieren den gattungstypisch außerinstitutionellen und von unverstellter Rede geprägten Raum der Vaganten zumindest als potentiellen Ausdruck einer Kritik an Korruption und Heuchelei.

Die darauf folgende Vagantenbeichte des Archipoeta wird damit *a priori* in einer diskursiv geschlossenen Matrix von schonungsloser Rede, Heuchelei und Exklusion perspektiviert. Wenn der Archipoeta in seinem berühmten Gedicht darauf seine eigenen Verfehlungen anklagt, um die Heuchelei der Selbstgerechten am Hofe zu entblößen, nimmt er zunächst genau die Position ein, die die beiden vorangehenden Gedichte als Raum des Moralischen eröffnet haben.<sup>30</sup> Radikalisiert wird diese Perspektivierung durch einen radikalen redaktionellen Eingriff in die Textgestalt des berühmten Gedichts. Während andere Fassungen der Vagantenbeichte am Ende die Abgründigkeit einer aus der *Verfehlung* heraus konstruierten moralischen Position ästhetisch fruchtbar machen und zugleich als gesteigerte Form der Heuchelei mit dem Ziel dekonstruieren, die Abgrenzung zwischen moralischen und unmoralischen Positionen zu verwischen, tauschen die Redaktoren des *Codex Buranus* die Schlussstrophen im Sinne ihrer Logik aus; die – ansonsten nicht überlieferten – Strophen 26 bis 30 nehmen den aggressiven Ton des Sprechers zurück und bitten um aufrichtige Unterstützung sowie Reintegration des Verfemten, an dessen Behandlung sich die Gerechtigkeit des Kirchenfürsten bewähren könne.<sup>31</sup> Anstatt sich somit als abgründigen *proditor pravitatis mee* zu inszenieren, der aus der superioren moralischen Position fast im Sinne diskursiver Erpressung das Gegenteil dieser Position erzeugt und somit auf ihre Problematik verweist, fordert

28 So CB 187, 2.3, vgl. CB 189, 2b, 1f.: *Ergo procul exules | si mentiri dubitas.*

29 Vgl. insb. CB 189, Strophen 2<sup>b</sup>; 4<sup>b</sup>.

30 Zu dekonstruktiven Dimension der Vagantenbeichte vgl. insb. MANN 1980 und GODMAN 2014.

31 Vgl. CB 191 (ed. *Carmina Burana*, hg. von VOLLMANN), Strophen 26–30.

der Sprecher in der Version des *Codex Buranus*, dass „alles, was vorgetragen wird, mit der Wahrheit übereinstimmen [muß]:“

*colorare stultum est | bene colorata,  
et non decet aliquem | serere iam sata.*

Es wäre töricht, ein schönes Gemälde zu übermalen,  
und es wäre auch nicht richtig, ein schon bestelltes Feld noch einmal anzusäen.

*Raptus ergo specie | fame decurrentis,  
ueni non, inmodicum | uerba dare uentis,  
sed ut rorem gratie | de profundo mentis,  
precepit ut Dominus, | traham offerentis.*

So bin ich, hingerissen vom Glanz des Ruhms, der dir vorausseilt,  
nicht gekommen, um ungehemmt die Luft mit Worten zu erschüttern,  
sondern damit ich – nach dem Gebot des Herrn – den Tau der Gnade empfangen  
aus der Tiefe eines schenkenden Herzens.

*Vide, si complacet | tibi me tenere.  
in scribendis litteris | certus sum ualere,  
et si forsitan accidat | opus inminere,  
uices in dictamine | potero supplere.*

Prüfe, ob du dich entschließen kannst, mich bei dir zu behalten.  
Ich bin sicher, einen tüchtigen Briefschreiber abzugeben,  
und wenn einmal ein großes poetisches Werk anfällt,  
kann ich beim Dichten durchaus einspringen.

*Hoc si recusaueris, | audi, quod attendas:  
paupertatis oneri | pie condescendas,  
et ad poenas hominis | huius depellendas  
curam aliquatenus | muneris impendas!*

Wenn du das ablehnst, höre, worauf du achten solltest:  
Neige dich freundlich nieder zu dem, der mit Armut beladen ist,  
sorge für eine kleine Unterstützung,  
um die Leiden dieses Menschen zu vertreiben!

*Pater mi, sub breui tam | multa conprehendi,  
quia doctis decens est | modus hic loquendi,  
et ut prorsus reseceam | notam applaudendi,  
non in uerbo lacius | placuit protendi.*

Mein Vater, ich habe so vieles in so wenige Worte gefaßt,  
weil sich für den Verständigen diese Form des Sprechens schickt,

und auch, um den Vorwurf der Schönrednerei gänzlich zu vermeiden,  
habe ich beschlossen, mich nicht in weiteren Reden zu ergeben.

CB 191, 26.3–30.4

Der auf das Gedicht folgende, die Gruppe abschließende *versus* unterstreicht darauf, dass soziale Ächtung in korrupten, von Ungerechtigkeit geprägten Milieus als Zeichen moralischer Qualität zu verstehen sei: Programmatisch führt er aus, dass schlechter Ruf und Kritik zu vernachlässigen seien, wo die moralische Qualität der Tadelnden in Frage zu stellen ist; verhasst zu sein, wird zum Merkmal moralischer Integrität umdefiniert. Mit dieser Gruppe ist dabei keine ‚globale‘ Theorie vagantischer Dichtung entworfen; es handelt sich um eine geschlossene Interpretation des Paradigmas, um den Versuch, die moralische Potenz exkludierter Existenz aufzuzeigen.

## 2 Wein vs. Wasser oder Mahnung vor dem Verfall (CB 193 und 194)

Ganz anders gelagert ist die zweite Gruppe der Abteilung, in der durch das Arrangement zweier thematisch einander diametral entgegengesetzter Gedichte weniger die Gattung an sich als mit dem Motiv der Trunkenheit vielmehr ein gattungsbildender *Topos* im Sinne einer impliziten Warnung problematisiert wird.

Der Gattung des Streitgedichts<sup>32</sup> zuzuordnen, thematisieren diese beiden – die kleinste Gruppe der dritten Abteilung bildenden – Gedichte die Vorzüge und Nachteile von Wein bzw. Wasser; ihre Zugehörigkeit zum Paradigma der Vagantendichtung zeigt sich auch außerhalb des *Codex Buranus*, denn die Texte werden in mehreren Handschriften Hugo Primas, einem der wichtigsten mittelalterlichen Autoren der Gattung, zugeschrieben. Im Rahmen von *Cod. lat. mon. 4660* wird ihre Zugehörigkeit zum dritten Teil der Handschrift schnell deutlich: So weist die Darstellung der Vorzüge des Wein-Trinkens so viele inhaltliche und motivische Bezüge zum Vagantenparadigma auf, dass es schwer ist, die Diskussion nicht auf die transgressive Praxis der Vaganten zu beziehen.<sup>33</sup> Die Diskussion entwickelt sich eben dadurch *eo ipso* zu einer Diskussion um die goliardische Existenz; und abgesehen von den (in den folgenden Gruppen abundant ventilierten und inszenierten) Verlockungen des Weines werden dem Leser durch die klare Position des Wassers zugleich die Grenzen des verlockenden Normbruchs aufgezeigt. Diese Tendenz wird dadurch radikalisiert, dass beide Gedichte nachdrücklich die Unmöglichkeit

32 Zur Gattung des Streitgedichts vgl. WALTHER 1920 und SCHMIDT 1993. Zur Debatte zwischen Wein und Wasser vgl. HANFORD 1913.

33 Vgl. etwa CB 193, Strophe 5.

einer Vermittlung oder eines Ausgleichs zwischen beiden Positionen betonen, wenn sie etwa darauf hinweisen, dass man

Gegensätzliches  
nicht zusammengeben darf,  
sondern getrennt halten muß.<sup>34</sup>

Nachdem die erste Gruppe der Abteilung eine ‚Reintegration‘ der exkludierten Gerechtigkeit inszeniert hat, lässt sich die Dichotomie zwischen Wein und Wasser darauf als Lektürehorizont für die folgenden Vagantengedichte verstehen; der Leser ist aufgerufen, die nun folgenden Vagantengedichte auch zu problematisieren, sich nicht schlicht mit ihnen zu identifizieren: eine Tendenz, die sich gleich zu Beginn der nun folgenden Gruppe fortsetzen und konkretisieren wird.

### 3 *Si quis ...* oder die Grenzen des Tabubruchs (CB 195–208)

Die dreizehn Gedichte dieser Abteilung erweisen sich überwiegend als Gedichte, die im typischen Vagantenparadigma verfasst sind: einschlägig etwa das notorische *In taberna quando sumus*;<sup>35</sup> rasant und turbulent die Folge von Bacchus-Gedichten.<sup>36</sup> Dazu treten ein ‚Absturzgedicht‘, das die Zecher in der Gosse enden und vom Gott Bacchus erlöst sein lässt,<sup>37</sup> sowie blasphemische Hymnen auf Zecher und Wirte.<sup>38</sup> Mehrfach wird das *consortium vagorum* als soziales Korrelat der transgressiven Praktiken beschworen.<sup>39</sup> Dass dabei zumindest ein *versus*<sup>40</sup> auf die schädlichen Folgen der Völlerei hinweist, setzt zwar im Sinne der Makrostruktur der Abteilung einen moralisierenden Kontrapunkt, kann die Serie gesteigerter Irreverenz(en) indes nicht wirklich unterbrechen. Wichtiger sind andere Effekte. So ist das dritte Gedicht der Serie (CB 197) eine nur hier überlieferte Parodie eines berühmten Liebesgedichts (CB 62), das im zweiten Teil des Codex überliefert ist, und erweist sich somit als textueller Effekt: eine Ent-Realisierung, die durch mehrfache Verweise in anderen Gedichten auf das angeberische Schreiben unter Alkoholeinfluss verstärkt wird.<sup>41</sup> Man könnte diesen Effekt dabei als Versuch einer

34 Vgl. CB 193, Strophe 1: *DENVDATA Ueritate | succinctaque breuitate | ratione uaria | dico, quod non copulari | debent, immo separari, | que sunt aduersaria*. Vgl. den *versus* CB 194, 3–6.

35 CB 196.

36 CB 199–202.

37 CB 197.

38 CB 204–205.

39 Vgl. etwa CB 195, 1<sup>a</sup>.1, 11<sup>a</sup>.2; 196 (ganz); 199, 2.3; etc.

40 CB 198.

41 Zur Parodie von CB 62 durch CB 197, vgl. TRAILL 1994 sowie BEZNER 2018.

Fiktionalisierung der Gedichte verstehen, die ihren drastischen Realismus konterkarieren und sie als Effekte von Textualität, nicht als Erlebnisberichte markieren.

Weit deutlicher ist die Rahmung der gesamten Sektion durch ein einleitendes längeres Gedicht und einen abschließenden *versus*.<sup>42</sup> Als Einleitungsgedicht der Gruppe beginnt CB 195 ominös mit einer Apostrophe, die die Faktizität des Berichteten und der berichtenden Vaganten ins Hypothetische verschiebt und damit Alternativen suggeriert:

*Si Quis deciorum | dives officio  
gaudes in uagorum | esse consortio,  
uina numquam spernas,  
diligas tabernas!*

Wenn du einer bist, dessen Macht auf dem Gefolgschaftsdienst der Würfel beruht  
und der stolz darauf ist, zur Gesellschaft der Vaganten zu gehören,  
dann verachte niemals den Wein  
und liebe die Schenke!

CB 195, 1.1–4

Obgleich das Folgende mehr oder weniger drastisch die Freuden von Kneipenbesuch und Würfelspiel darstellt,<sup>43</sup> schleicht sich in diesem Gedicht immer stärker ein skeptischer Ton ein, der das Gedicht zu einer Ermahnung werden – oder zumindest: die Stimme eines Zensors im Gedicht präsent sein – lässt. Im Tenor zielt diese *admonitio* dabei auf das Problem des Betrugs beim Spiel und verbindet dies mit einer Evokation des blinden Waltens der Fortuna. Wenn darauf dann ganz im Sinne der Fortuna-Gedichte des ersten Teils<sup>44</sup> konstatiert wird, dass menschliches Jammern über den von Fortuna ausgelösten Fall sinnlos sei, verstärkt sich der ominöse Ton, durch den vagantisches Verhalten schal, zumindest problematisch wird. Am Ende des Gedichts werden die Freuden des Würfelspiels mit dem Wüten des Nordwindes assoziiert und mutieren damit zum verkappt autodestruktiven Verhalten:

*Tunc postulantur tesseræ,  
pro poculis iactatur,  
nec de furore boreæ  
quisquam premeditatur.*

CB 195, 13<sup>c</sup>. 1–4

Dann verlangt man nach Würfeln,  
man würfelt die nächste Runde,  
und niemand verschwendet einen Gedanken  
an das Wüten des Nordwindes.

42 CB 195 und 208.

43 Vgl. CB 195, 1<sup>b-d</sup>.

44 Dazu vgl. CARDELLE DE HARTMANN 2014, 56f.



Dem skeptischen Proöm entsprechen die abschließenden Versus in CB 207, die erneut und unmissverständlich die intrinsische Beziehung zwischen Spiel, Fortuna und Betrug thematisieren. Sowohl durch die vorangegangenen Streitgedichte zum Thema Wein vs. Wasser wie diesen literarischen Nachweis einer fatalen Mechanik zwischen Würfelspiel und Verlust erhalten die Vagantengedichte dieser Abteilung durch die für den Codex typische taktische Platzierung von Gedichten einen Rahmen, der ihrer selbstbewussten Radikalität entgegengesetzt wird und sie durch diese Konstellationierung problematisierbar macht.

#### 4 Transgression und *Caritas* (CB 216–223)

Die letzte Sektion der dritten Abteilung enthält erneut eine Reihe sehr schlagkräftiger Gedichte, darunter die Klage des Archipoeta über seine Armut.<sup>45</sup> Auch diese Gruppe beginnt dabei mit einem Gedicht, das sich als konzeptionelles Proöm zu den folgenden Gedichten verstehen lässt: *Tempus est leticie* heißt es in CB 216, und konkretisiert wird diese Temporalität des Frohsinns durch Topoi wie den Appell zum Gesang, den Preis der Jugend, die Freuden der Liebe, die Vehemenz der Emotion.<sup>46</sup> Besonders angesprochen werden dabei gerade die Scholaren, die, wie es am Ende der ersten Strophe heißt, „am besten feiern.“<sup>47</sup> Die zweite (und letzte) Strophe nimmt dieses Lob auf und begründet zugleich diese zelebtorische Exzellenz auf überraschende Weise durch ein *nam*:

<i>Stilus nam et tabule</i>	Denn Griffel und Schreibtafel
<i>sunt feriales epule</i>	sind die Festesspeisen
<i>et Nasonis carmina</i>	sowie Ovids Gedichte
<i>vel aliorum pagina</i>	und die Texte der anderen Dichter.
CB 216, 2.1–4	

Die Qualität des Feierns ist damit an (lateinische) Textualität gebunden, präziser noch: Die Texte Ovids und anderer Dichter – sowie generisch das Schreiben (*stilus et tabule*) – sind die Speise beim Fest, eine Fusion, die durch das Spiel mit der offensichtlichen Mehrdeutigkeit von *tabula* als Tisch bzw. Schreibtafel ebenso angedeutet wie verstärkt wird. Die topisch-gattungsstiftende Trias von Freude, Liebe und Appell ist damit untrennbar mit der Praxis des (literarischen) Schreibens sowie einer kanonischen literarischen Tradition fusioniert. Alle kommenden Lieder, die eben diese Szenerie von Fest, Freude und Gesang bald mehr, bald weniger subtil entwerfen, sind damit als *literarische* Produkte, als *literarischer*, nicht

45 CB 219.

46 Zu dieser Trias vgl. WORSTBROCK 2004.

47 CB 216, 1.7–8: *et scolares maxime | qui festa colunt optime.*

etwa erlebnisbezogener Raum potentiell markiert und damit ‚ent-realisiert‘ (oder fikionalisiert).

Dazu tritt erneut die Konstruktion einer spezifischen diskursiven Matrix, die nicht zuletzt (erneut) durch taktische Retextualisierung einschlägiger Texte erzeugt wird. Exemplarisch etwa der textuelle Umgang mit dem berühmten „Bundeslied“ der Vaganten, dem *Ordo vagorum* (CB 219), jenem vor allem im Spätmittelalter zirkulierenden Gedicht, das vagantische Praxis und *communitas* im Sinne einer blasphemisch anmutenden Travestie als christlichen (oder anti-christlichen) Orden präsentiert und mit der parodistischen Verkehrung vagantischen Treibens zu Formen, Normen und Haltungen eines christlichen Ordens den imaginären Kern der Gattung formuliert oder deutlich werden lässt.<sup>48</sup> Entscheidend für die Tendenz des Gedichtes im *Codex Buranus* ist allerdings die nur in dieser Handschrift überlieferte letzte Strophe:

*Ad quos perveneritis, | dicatis eis, quare  
singulorum cupitis | mores exprobrare:  
„reprobare reprobos | et probos probare  
et probos ab improbis | veni segregare!“*

Sagt den Leuten zu denen ihr kommt, warum

Ihr ihnen ihre schlechten Sitten vorhalten wollt:

„Ich bin gekommen, die Verworfenen zu verwerfen und die Gerechten zu

erhöhen

Und die Gerechten von den Verworfenen zu scheiden.“

CB 219, 16.1–4

Die appellativ gefasste Schlussstrophe transformiert die herumziehenden Vaganten zu exemplarischen Gegenfiguren, die sich nicht etwa unter Verweis auf christliche Normen Gaben erschleichen wollen, sondern als exemplarische Kontrastfiguren auf Missstände innerhalb der Kirche weisen: eine Redimensionierung, die nicht zuletzt dadurch verstärkt wird, dass diese Strophe die leicht adaptierte Fassung eines berühmten Rügegedichtes Walthers von Chatillon ist, in dessen Gedichten marginalisierte Figuren zu autoritativen Agenten kirchenreformerischer Positionen werden.<sup>49</sup> An einem ebenso einschlägigen wie prekären ‚Moment‘ der Gattung wird damit letztlich ein *versus* in ein transgressives Gedicht integriert. Anders formuliert: Man setzt dem berühmten *ordo* eine berühmte Strophe eines kirchenkritischen, aus reformerischen Ideen heraus schreibenden Autors hinzu und verwandelt sie damit in genau jene kalkulierte evozierte ‚verkehrte Welt‘, die keine Anti-Welt ist, sondern ein dialektisches Spiel mit Eigentlichkeit und Institution.

<sup>48</sup> Die Formulierung von Paul Lehmann, vgl. zum Thema LEHMANN 1963 [1922], 158–204; vgl. dazu auch den Beitrag von REICH in diesem Band.

<sup>49</sup> Das Gedicht jetzt ediert bei TRAILL 2013, 164–168, hier 164 (Strophe 1. 2–4).

Vergleichbar ist die Umschreibung im Fall des folgenden Gedichts, CB 220. Die vier Anfangsstrophen des Gedichts sind der Armutsklage des Archipoeta entnommen und präsentieren demnach einen Sprecher, der sein Leid beklagt und seinen Unwillen zu betteln bekräftigt. Aber dann was tun? Im ‚ursprünglichen‘ Gedicht des Archipoeta entwickeln die elf folgenden Strophen eine abgründige Klage gegen die Heuchelei der Geistlichen.<sup>50</sup> Im *Codex Buranus* dagegen kommt es in nur hier überlieferten Strophen zu einer Invektive gegen die Verschwendung von wertvollen Kleidern in der ritterlichen Kultur, die in einer Exkommunikation derer endet, die selbst abgetragene Kleider nicht den Bedürftigen überlassen, sondern modisch zum eigenen Vorteil umarbeiten. Erneut wird der Vagant in seiner Armut und Exklusion zur mahnenden Figur, zum Sprachrohr einer durchaus konventionellen Kritik. Thematisch wird dies in den folgenden Gedichten insofern immer expliziter, als auch die folgenden Texte immer wieder um eben dieses Problem kreisen, ja es aus Sicht der Armen und Exkludierten mahnend thematisieren: besonders drastisch dabei CB 224, dessen Sprecher seine Armut zunächst mit Verweis auf die Schaffung Adams aus Lehm spirituell autorisiert, um darauf den Prälaten, Klerikern und Königen im Modus einer Apostrophe zu verdeutlichen, dass ihn aufzunehmen ein Zeichen von Rechtschaffenheit wäre; am Ende schließlich die Drohung: „Wer Tugend übt, den nenne ich edel, doch wer mich verachtet, den reiße ich um seiner Habgier willen heraus aus dem Buch des Lebens und weise ihn von mir hinab in die Hölle...“.<sup>51</sup> Im folgenden, in seltenem Paratext „Über die Priester“ intituierten Gedicht artikuliert sich ein „aller Mittel beraubter“ Sprecher, der die explizite Forderung aufstellt, die *karitas* zur Herzenssache zu machen,<sup>52</sup> bevor das allerletzte Gedicht die Abteilung (und den gesamten Codex) mit einem konzeptionellen Paukenschlag enden lässt, der sich zugleich als Prinzip des taktischen ‚Framing‘ verstehen lässt, in dem die Vagantengedichte im *Codex Buranus* überliefert und zugleich dimensioniert werden.

Dieses letzte Gedicht kreist um die Folgen eines Mangels an *largitas* und schließt damit nicht nur an das vorangehende Thema der *caritas*, sondern an eines der zentralen Themen des ersten Teils des Codex an.<sup>53</sup> Zudem evoziert es aus verschiedenen Perspektiven, und bis ins Detail, die Folgen und nicht zuletzt auch Gründe des konstatierten Mangels an Freigiebigkeit. Dessen Resultat ist explizit eine verkehrte, pervertierte, gestörte Welt:

50 Vgl. Archipoeta, Gedicht IV, Strophen 20, 17, 18, 19.

51 CB 224, 3.1–4: *qui uirtutes faciunt, | nobiles appello, || qui autem me despiciunt, | auaros euello || de libro uiuentium, | ad inferos repello, || ut ibi permaneant | Plutonis in cancello.*

52 CB 225, 4.1–4: *Ergo, mites domini, | karitatem diligentis, || michi uero egenti | solamen impendantis, || ut particeps efficiar | vestre largitatis; || nam uos esse socios | scio karitatis.* („Drum, ihr gütigen Herrn, macht die Nächstenliebe zu eurer Herzenssache und unterstützt mich wahrhaft Bedürftigen, auf daß ich eurer Großzügigkeit teilhaftig werde; denn ich weiß ja, daß ihr Freunde der Nächstenliebe seid.“)

53 Dazu schon VOLLMANN 1987, 1255; vgl. CARDELLE DE HARTMANN 2014, 55f.

*MVNDVS Est in uarium | sepe uariatus  
 et a status ordine | sui degradatus:  
 ordo mundi penitus | est inordinatus,  
 mundus nomine tenus | stat, sed est prostratus.*

Die Welt hat sich vielfach und auf die verschiedenste Weise verändert,  
 sie ist ihres alten Ranges enthoben worden:

Die Weltordnung ist völlig gestört –

dem Namen nach steht die Welt noch, in Wirklichkeit aber liegt sie darnieder.

CB 226, 1.1–4

Das leider unvollständig überlieferte Gedicht lässt Kirchenkritik, Liebe und Spielsucht Revue passieren und bindet den Normbruch an einen Mangel an *largitas*, eine gestörte Ökonomie der Nächstenliebe, könnte man sagen. Unordnung, gestörte Zustände – und damit die Essenz der die dritte Abteilung des Codex bildenden Gattung mit ihrer verkehrten Welt der blasphemischen Messen, schlemmenden Äbte und hurenden Kleriker – sind so intrinsisch auf eine moralische Problemlage bezogen, die das transgressive Potenzial der Gedichte zwar nicht aufhebt, aber in eine neue Perspektive oder Matrix stellt.

\* \* \*

In den vorangehenden Überlegungen ging es nicht um die Frage, welcher ‚Traditionszusammenhang‘, welches ‚Traditionsverhalten‘ ausgehend von den im 12. und 13. Jahrhundert entstandenen ‚Vagantengedichten‘, sei es mit Blick auf Überlieferung, intertextuelle Dynamik oder Rezeptionsprozesse ausgelöst, etabliert, ermöglicht wurden. Im Vordergrund stand vielmehr, was zunächst gerade nicht zur Problematik zu gehören scheint: der ‚Nullpunkt‘ der Tradition, die Verschriftlichung eines Corpus anders verzeichneter und mündlich flottierender (lyrischer) Texte der Gattung. Dabei zeigte sich, dass gerade diesem traditionsermöglichenden Moment signifikantes semantisches Potenzial innewohnte. Denn anders als in vergleichbaren Handschriften, in denen goliardische Texte verzeichnet wurden, arbeiteten sich die Redaktoren des Codex auf komplexe und vielschichtige Weise an einer Dialektik zwischen Transgression und Normierung ab, die sich in der Rezeption der Texte bis in die Moderne zeigen sollte. Für die Erforschung der Gattung folgt aus dieser initialen Komplexität, dass die dichotomisch gedachten Alternativen der Forschung – die Dichotomien zwischen Didaktik und Überschreitung – vermutlich zu einfach sind, als dialektische Logik die Gattung konstituieren und von daher nicht aufzulösen sind. Für die Frage nach Tradition und Traditionsverhalten dagegen zeigt(e) sich, dass selbst dort Spuren dynamischer Auseinandersetzung nachzuweisen sind, wo dies ausgeschlossen oder kaum zu erwarten scheint: in einem einzigen Überlieferungsträger, dessen materiale Fixierung von Texten als Form einer auf Dauer stillgestellten – und zugleich ausgestellten – Dialektik begriffen werden kann.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- [Archipoeta], *Der Archipoeta. Lateinisch und deutsch*, hg. von Heinrich Krefeld (Schriften und Quellen der alten Welt 41), Berlin 1992.
- Carmina Burana*, hg. von Benedikt K. Vollmann (Bibliothek des Mittelalters 13), Frankfurt a. M. 1987 [zitiert mit der Sigle CB].
- Carmina Burana*, 2 Bde., Bd. I: *Text* (I/1: *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, I/2: *Die Liebeslieder*, I/3: *Die Trink- und Spielerlieder, die geistlichen Dramen, Nachträge*), Bd. II/1: *Kommentar* [nur CB 1–55]. *Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satirischen Dichtungen*, hg. von Alfons Hilka, Otto Schumann u. Bernhard Bischoff, Heidelberg 1930–1970.

### Forschungsliteratur

- Baldwin, John W. (1970), *Masters, Princes and Merchants*, Princeton (NJ).
- Bayless, Martha J. (1996), *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor (MI).
- Berndt, Rainer/Lutz-Bachmann, Matthias (2002), „‘Scientia’ und ‚Disciplina‘: Wissenstheorie und Wissenschaftspraxis im 12. und 13. Jahrhundert“, in: Rainer Berndt, Matthias Lutz-Bachmann u. Ralf M. W. Stammberger (Hgg.), *‘Scientia’ und ‚Disciplina‘ im 12. und 13. Jahrhundert: Wissenstheorie und Wissenschaftspraxis im Wandel* (Konferenz, Dez. 1999), Berlin.
- Bernt, Günter (1989), [Art.] „Goliath“, in: Robert-Henri Bautier et al. (Hgg.), *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, München, Sp. 1553.
- Bernt, Günter (1997), [Art.] „Vagantendichtung“, in: Robert-Henri Bautier et al. (Hgg.), *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, München, Sp. 1366–1368.
- Bezner Frank (2005), *Vela Veritatis. Hermeneutik, Wissen und Sprache in der Intellectual History des 12. Jahrhunderts* (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 85), Leiden/Boston.
- Bezner, Frank (2008), „Wissensmythen. Lateinische Literatur und Rationalisierung im 12. Jahrhundert“, in: Klaus Ridder, Wolfgang Haubrichs u. Eckart Conrad Lutz (Hgg.), *Reflexion und Inszenierung von Rationalität in der mittelalterlichen Literatur* (Wolfram Studien 20), Berlin, 43–72.
- Bezner, Frank (2018), „Therapie des Begehrens? Carmen Buranum 62, Constantinus Africanus und die Ästhetik der mittellateinischen Liebeslyrik“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 53, 369–398.
- Bischoff, Bernhard (1967), *Carmina Burana: Einführung zur Faksimile-Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift*, München.
- Bridges, Venetia (2012), „‘Goliardic’ Poetry and the Problem of Historical Perspective. Medieval Adaptations of Walter of Châtillon’s Quotation Poems“, in: *Medium Aevum* 81 (2), 61–82.
- Cairns, Francis (1980), „The Archpoet’s Confession. Sources, Interpretation and Historical Context“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 15, 87–103.
- Cairns, Francis (1983), „The Archpoet’s ‚Jonah-Confession‘ (Poem II). Literary, Exegetical and Historical Aspects“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 18, 168–193.
- Cardelle de Hartmann, Carmen (2014), *Parodie in den Carmina Burana* (Mediävistische Perspektiven 4), Zürich.
- Cotts, John D. (2005), „Peter of Blois and the Problem of the ‚Court‘ in the Late Twelfth Century“, in: *Anglo-Norman Studies* 27, 68–84.
- Cotts, John D. (2009), *The Clerical Dilemma. Peter of Blois and Literate Culture in the Twelfth Century*, Washington D. C.

- Curtius, Ernst R. (1940), „Der Archipoeta und der Stil mittellateinischer Dichtung“, in: *Romanische Forschungen* 54, 105–164.
- Dronke, Peter (1980), „The Art of the Archpoet. A Reading of ‚Lingua balbus‘“, in: William T. H. Jackson (Hg.), *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*, New York (NY), 22–43.
- Dronke, Peter (1990), „The Archpoet and the Classics“, in: Peter Godman u. Oswyn Murray (Hgg.), *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, Oxford, 57–72.
- Dronke, Peter (1994), „Hugh Primas and the Archpoet. Some Historical (and Unhistorical) Testimonies“, in: Fleur Adcock (Hg.), *Hugh Primas and the Archpoet*, Cambridge et al., XVII–XXII.
- Duggan, Anne J. (2000), „The World of the Carmina Burana“, in: Martin H. Jones (Hg.), *The Carmina Burana. Four Essays*, London, 1–23.
- Fassler, Margot E. (1992), „The Feast of Fools and Danielis ludus. Popular Tradition in a Medieval Cathedral Play“, in: Thomas F. Kelly (Hg.), *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge, 65–99.
- Fichtner, Edward G. (1967), „The Etymology of Goliard“, in: *Neophilologus* 51, 230–237.
- Galvez, Marisa (2012), *Songbook: How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*, Chicago.
- Giesebrecht, Wilhelm von (1853), „Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder“, in: *Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur* 4, 10–43; 344–381.
- Gillingham, Bryan (1998), *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa.
- Gillingham, Bryan (2002), „The Social Context of ‚Goliardic‘ Song: Highway, Court and Monastery“, in: *The Dalhousie Review* 82, 75–90.
- Godman, Peter (2000), „Archness. The Archpoet and the Arch-Chancellor“, in: Christoph Huber, Burghart Wachinger u. Hans-Joachim Ziegeler (Hgg.), *Geistliches und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*, Tübingen, 51–88.
- Godman, Peter (2009a), *Paradoxes of Conscience in the High Middle Ages. Abelard, Heloise and the Archpoet*, Cambridge.
- Godman, Peter (2009b), „The World of the Archpoet“, in: *Mediaeval Studies* 71, 113–156.
- Godman, Peter (2011), „The Archpoet and the Emperor“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 74, 31–58.
- Godman, Peter (2014), *The Archpoet and Medieval Culture*, Oxford.
- Godman, Peter (2015), „Rethinking the Carmina Burana (I). The Medieval Context and Modern Reception of the Codex Buranus“, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 45 (2), 245–286.
- Hanford, James H. (1913), „The Mediaeval Debate Between Wine and Water“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 28 (3), 315–367.
- Harris, Max (2011), *Sacred Folly. A New History of the Feast of Fools*, Ithaca (NY).
- Klemm, Elisabeth (1998), *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, 121–124.
- Le Goff, Jacques (2001 [1986]), *Die Intellektuellen im Mittelalter*, mit einem Nachw. von Johannes Fried. übers. von Christiane Kayser, überarb. von Gabriele Bonhoeffer, 4. Aufl., Stuttgart [frz. Orig.: *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris 1986].
- Lehmann, Paul (1969 [1923]), „Die lateinische Vagantendichtung“, in: Karl Langosch (Hg.), *Mittel-lateinische Dichtung*, Stuttgart, 382–410 [Erstausgabe 1923].
- Lehmann, Paul (1963 [1922]), *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart [Erstausgabe 1922].
- Lehmann, Paul (1961 [1941]), „Mittellateinische Verse in *Distinctiones monasticae et morales* vom Anfang des 13. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hg.), *Erforschung des Mittelalters*. Bd. 4, Stuttgart, 317–335 [Erstausgabe 1941].
- Lehtonen, Tuomas M. S. (1995), *Fortuna, Money, and the Sublunar World. Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the Carmina Burana*, Helsinki.
- Mann, Jill (1993), „La poesia satirica e goliardica“, in: Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi u. Enrico Menestò (Hgg.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, Bd. 1, Rom, 73–110.
- Mann, Jill (1980), „Satiric Subject and Satiric Object in Goliardic Literature“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 15, 63–86.



- Moser, Dietz-Rüdiger (1998 [1995]), „Vaganten oder Vagabunden. Anmerkungen zu den Dichtern der Carmina Burana und ihren literarischen Werken“, in: Rolf Bräuer (Hg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, Göttingen, 9–25.
- Moser Jr., Thomas C. (2004), *A Cosmos of Desire. The Medieval Latin Erotic Lyric in English Manuscripts*, Ann Arbor (MI).
- Nichols, Stephen G. (1990), „Philology in a Manuscript Culture“, in: *Speculum* 65 (1), 1–10.
- Payen, Jean-Charles (1981), „Goliardisme et fabliaux. Interférences ou similitudes? Recherches sur la fonction idéologique de la provocation en littérature“, in: Jan Goossens u. Timothy Sodmann (Hgg.), *Third International Beast Epic, Fable, and Fabliau Colloquium* (Niederdeutsche Studien 30), Köln/Wien, 267–289.
- Reich, Philip (2021), *Der Fahrende Schüler als prekärer Typus. Zur Genese literarischer Tradition zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Berlin/Boston.
- Rigg, Arthur G. (1977), „Goliard and Other Pseudonyms“, in: *Studi medievali* 18, 65–109.
- Schmidt, Paul G. (1974), „Das Zitat in der Vagantendichtung. Bakelfest und Vagantenstrophe cum auctoritate“, in: *Antike und Abendland* 20, 74–87.
- Schmidt, Paul G. (1993), „*I conflictus*“, in: Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi u. Enrico Menestò (Hgg.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, Vol. 1, Rom, 157–170.
- Schubert, Ernst (2003), „Das Interesse an Vaganten und Spieleuten“, in: Hans-Werner Goetz u. Jörg Jarnut (Hgg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, München, 409–426.
- Schumann, Otto (1930), „Einleitung“, in: Alfons Hilka, Otto Schumann u. Bernhard Bischoff (Hgg.), *Carmina Burana*, Bd. II/1: *Kommentar. Einleitung* (*Die Handschrift der Carmina Burana. Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg).
- Schüppert, Helga (1972), *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, München.
- Steckel, Sita (2011), *Kulturen des Lehrens im Früh- und Hochmittelalter: Autorität, Wissenskonzepte und Netzwerke von Gelehrten* (Norm und Struktur 39), München.
- Steer, Georg (1983), „Carmina Burana‘ in Südtirol“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur* 112, 1–37.
- Szövérfy, Joseph (1992–1994), *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages. A Historical Survey and Literary Repertory from the Tenth to the Late Fifteenth Century*, 3 Bde., Concord (NH).
- Traill, David A. (1994), „Parody and Original. The Implications of the Relationship Between ‚Dum domus lapidea‘ and ‚Dum Diane vitrea‘“, in: *Medievalia et Humanistica* 20, 137–146.
- Traill, David A. (2013), *Walter of Châtillon. The Shorter Poems: Christmas Hymns, Love Lyrics and Moral-Satirical Verse*, Oxford.
- Uhl, Mary C. (1985), [Art.] „Goliards“, in: Joseph Strayer (Hg.), *Dictionary of the Middle Ages*, Bd. 5, New York, 574–576.
- Vollmann, Benedikt K. (2005), [Art.] „Vaganten/Vagantendichtung“, in: Hans Dieter Betz et al. (Hgg.), *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, 4. Aufl., Tübingen, 868.
- Vollmann, Benedikt K. (1987), „Kommentar“, in: Ders. (Hg.), *Carmina Burana* (Bibliothek des Mittelalters 13), Frankfurt a. M., 895–1414.
- Wachinger, Burghart (2011 [1985]), „Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana“, in: Ders. (Hg.), *Lieder und Liederbücher: gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*, Berlin/New York, 97–123 [Erstausgabe in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Bd. 2 (Wege der Forschung 608), Darmstadt 1985, 275–308].
- Waddell, Helen (1927), *The Wandering Scholars*, Boston et al.
- Walther, Hans (1920), *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München.
- Wei, Ian P. (2012), *Intellectual Culture in Medieval Paris: Theologians and the University c. 1100–1330*, Cambridge.

**Weiß, Marian (2018)**, *Die mittellateinische Goliardendichtung und ihr historischer Kontext: Komik im Kosmos der Kathedralschulen Nordfrankreichs*, Univ.-Diss., Gießen, <https://doi.org/10.22032/dbt.35392> (Stand: 20.5.2021).

**Worstbrock, Franz Josef (2001)**, „Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230“, in: Susanne Köbele u. Andreas Kraß (Hgg.), *Franz Joseph Worstbrock. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1: *Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Stuttgart, 87–101.



PHILIP REICH

## Traditionales Vagieren und vagierende Traditionen

### Zum ‚Fahrenden Schüler‘ in der Literatur des Spätmittelalters

vagor, ātus sum, āri (vagus), *umherschweifen, umherstreifen, umherziehen, unstedt sein*  
trādo (transdo), didī, ditum, ere, *übergeben, [...]* (im engeren Sinne) jmdm. von  
Hand zu Hand *übergeben, überreichen, zustellen, an jmd. abgeben*<sup>1</sup>

Die chiasmatische Verschränkung der beiden zitierten lateinischen Grundworte im Titel impliziert bereits die beiden Prämissen, welche die Argumentation des Beitrags strukturieren. Der erste Teil wird einige Grundannahmen zum Textcorpus liefern, an welche sich im zweiten Teil literaturtheoretische und methodologische Fragestellungen anschließen. Eine abschließende Fallanalyse führt die beiden Teile zusammen und entwirft eine tentative Terminologie.

## 1 Traditionales Vagieren

Für die Implementierung des Vaganten in das historische Gesellschaftsbild haben literarische Prozesse eine große Bedeutung, wie die bildungs- und universitätsgeschichtlichen Forschung zeigte, indem sie eine realhistorische Dominanz von Vaganten oder Goliarden als ‚Mythus‘ desavouierte<sup>2</sup> und die sogenannte Vagantendichtung als Produkt literarischer Prozesse erkannte.<sup>3</sup> Gerade für die mittelalterliche Literatur sind dabei repetitive Verfahren zu beachten (Wiedererzählen oder Retextualisierung),<sup>4</sup> die traditionelle Stoffe gegenüber absoluten Neuerungen präferierten. Gleichwohl verharret auch das Mittelalter nicht auf einer identischen Kopie des Alten, sondern auch

[d]ie mittelalterliche Kultur bringt durchaus Neues hervor, wenngleich sie sich bemüht, es unter den Überresten der Wiederholung zu verstecken (im Gegensatz zur modernen Kultur, die auch dann vorgibt, Neues zu produzieren, wenn sie nur Altes wiederholt).<sup>5</sup>

1 GEORGES 2013 [1913], Bd. 2, Sp. 4777 und Sp. 4920.

2 Vgl. SCHWINGES 1986, 29f. und 495, IRRGANG 2003 und WEIß 2018, 3–46 und 203–208. Eine besondere Rolle für das Herausbilden des Vagantenmythus im anglophonen Raum spielte WADDELL 1927; dazu auch der Beitrag von BEZNER in diesem Band.

3 Einer kritischen Diskussion als Quellengattung unterzieht die literarischen Texte SKODA 2018, 521–523.

4 Vgl. BUMKE/PETERS 2005 und WORSTBROCK 1999.

5 ECO 1991 [1987], 13.

Man könnte im Gegensatz zur modernen Situation also vielleicht von einem ‚Traditionalitätsdispositiv‘ sprechen, also einer Doppelung von gesellschaftlicher Forderung und individuellem Wunsch, traditionelle Stoffe zu bearbeiten, welcher zumindest auf der Textoberfläche evident ist. Gleichwohl schließt dieses Postulat Neuerungen nicht aus, die im Interesse einer ideen- oder diskursgeschichtlichen Geschichtswissenschaft stehen, wenn diese versucht, Prozesse historischen Wandels zu ermitteln und dabei literarische Beigaben möglichst zu sezieren.<sup>6</sup> Was von der einen Disziplin als ‚Ballast‘ möglichst beseitigt werden soll, um sich an die historische Wahrheit anzunähern, kann für eine literaturwissenschaftliche Interpretation aber zentral sein, indem ästhetische Nuancierungen in den Blick geraten. Man muss sich die Fragen stellen, unter welchen Voraussetzungen, aus welchen Gründen und in welchen Situationen sich Wiederholungen und Textreihen verstärkt formieren oder aber transformieren. Gerade bei der Untersuchung der ‚Vagantendichtung‘ ist dies aufgrund ihres prekären literatursoziologischen Status zentral. Es geht also in der Textanalyse weniger um die Ermittlung historischer Phänomene, sondern um die Kontexte und Gründe für die Produktion von Texten über das Vagieren.

Auch wenn kein markierter Zusammenhang zwischen Prätext und Retext oder Adaptation ermittelbar ist, welchen man präzise nachvollziehen und beschreiben kann, beziehen sich die Texte doch oft auf ein Set an Mustern, das oft nur punktuell oder uneindeutig semantische Einheiten erkennen lässt. So folgen Ausdifferenzierung und Auserzählung der Figur des ‚Vaganten‘ literarischen Traditionen, auch wenn diese – u. U. durch überlieferungsbedingten Textverlust – nur vage beschrieben werden können. Unter welchen Prämissen solchen ‚vagierenden Traditionen‘ im Allgemeinen und einem ‚traditionalen Vaganten‘ im Besonderen literaturwissenschaftlich beizukommen ist, dazu geben die folgenden Absätze einige Anhaltspunkte.<sup>7</sup>

## 2 Vagierende Traditionen

Einige methodologische Ausführungen zum skizzierten Vorhaben sind unverzichtbar, zumal Manfred Beller bereits 1970 der positivistisch vorgehenden konventionellen Stoff- und Motivgeschichte „die Leichabdankung [...] singen“<sup>8</sup> wollte. Zu Grabe getragen wurde die Motivgeschichte jedoch nicht, sondern zeigt sich in der Praxis als recht zugängliches Betätigungsfeld der Literaturwissenschaft – vor allem

6 Vgl. z. B. die (gleichwohl überaus interessante und materialreiche) Studie JÜTTE 1988, 53–55.

7 Die folgenden Ausführungen basieren auf Überlegungen in meiner Dissertation. Ausführlicher dazu also REICH 2021, 153–198.

8 Alle Zitate BELLER 1970, 34.

in ihrer komparatistischen Ausprägung.<sup>9</sup> Auch methodologisch wurde diese Form des literarhistorischen Zugriffs abgesichert, z. B. durch die Arbeitsgruppe zu „Literaturwissenschaftlicher Motiv- und Themenforschung“ der Göttinger Akademie der Wissenschaften<sup>10</sup> oder die Überlegungen Dirk Werles zu einer „Literaturgeschichte semantischer Einheiten“.<sup>11</sup> Es besteht dabei Einigkeit über die Konstruktivität des Motivs, dass also die Zuordnung und Bezeichnung eines Textelements als Motiv nicht (nur) von der Textoberfläche abzulesen sei, sondern (auch) von einer externen Unterscheidung abhängt: „Was ein literarisches Motiv ist, entscheidet der Interpret.“<sup>12</sup>

Abgeleitet von der etymologischen Basis *movere* (lat. ‚bewegen‘, ‚in Gang bringen‘) bezeichnet das Motiv erzählstrukturell auf der *syntagmatischen* Ebene des Einzeltexts die „[k]leinste selbständige Inhalts-Einheit“,<sup>13</sup> welche die Handlung voranbringt.<sup>14</sup> Diese Definition divergiert jedoch von der *Motivgeschichte*, derzufolge dann von einem Motiv zu sprechen ist, wenn man es in anderen literarischen Texten wiedererkennen kann. Damit wird gewissermaßen eine *paradigmatische* Dimension des Begriffs angesprochen.<sup>15</sup> Auch Stith Thompson prägt diese Bedeutungsdimension in seinen einflussreichen märchen- und erzähltheoretischen Überlegungen: „A *motif* is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition.“<sup>16</sup> Der identische Ausdruck ‚Motiv‘ hat also keine eindeutige Semantik und erzeugt damit eine begriffliche Unschärfe. Dies wird auch in der doppelten Begriffsbestimmung im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* evident. Hier heißt es zum Motiv: „Kleinste selbständige Inhalts-Einheit oder tradierbares intertextuelles Element eines literarischen Werks.“<sup>17</sup> Diese Konfusion einer syntagmatischen und der paradigmatischen Ebene provozierte auch die Kritik, dass eine *Motivgeschichte*, „insofern das Motiv gerade als Element der Handlung aufgefasst wird, [...] besonders fragwürdig“<sup>18</sup> sei. Für eine begriffliche Konkretisierung

9 Vgl. WERLEN 2009.

10 Vgl. WOLPERS 2002.

11 Vgl. WERLE 2014.

12 MÖLK 1991, 101; ähnlich WERLE 2014, 67–71.

13 DRUX 2000, 638.

14 Vgl. ähnlich mit strukturalistischem Vokabular DOLEŽEL 1972, 60: „proposition predicating an action (a) to a character (c)“.

15 Vgl. MÖLK 1991, 101.

16 THOMPSON 1946, 415. Diese Definition wird aufgegriffen von LÜTHI 1962, 19. Auf Lüthi rekurriert weiter MÖLK 1991, 101.

17 DRUX 2000, 638.

18 WERLE 2014, 70. Dieser Aspekt und weitere (fachgeschichtliche) Gründe waren wohl ausschlaggebend für das Verdikt Wilfried Barners gegen die „Tradition von Textelementen“ (BARNER 1997, 266). Barner richtet sich mithin gegen eine methodisch unreflektierte, rein positivistisch sammelnde Stoff- oder Motivgeschichte, wenn er von den „fatalen Folgen einer mechanisch-geistlosen Traditionenforschung“ (BARNER 1987, 12) spricht.

scheint es mir daher angebracht, die beiden Ebenen zu trennen und bezüglich paradigmatischer Zusammenhänge den Begriff des *traditionalen Musters* zu gebrauchen, welcher die Eigenschaften einer semantischen Einheit in einer historischen Reihe besser beschreibt.<sup>19</sup>

*Traditionale* Muster sind inhaltlich begründete Sinneinheiten und weniger Aussagen mit Legitimitäts- und Wahrheitspräsumtion. Der Schwerpunkt liegt also nach der semantischen Ausdifferenzierung bei Paul Ricœur auf deskriptiven *Traditionen* und nicht der normativen *Tradition*.<sup>20</sup> Gleichwohl ist jeder Akt der Auswahl handlungstheoretisch auch immer wertend, da er ein spezifisches Traditionsverhalten eines Autors zeigt oder punktuellen Einblick in das kulturelle Gedächtnis einer historischen Gesellschaft gibt.

Das *Muster* ist auch aufgrund seiner ordnungsbildenden und genuin phänomenologischen Qualität hervorzuheben. Es *zeigt sich selbst*; das macht schon die etymologische Herleitung von lat. *monstrare* ‚zeigen‘ deutlich. Neben anderen semiotischen Funktionen<sup>21</sup> ist das Muster für diachrone Prozesse prädestiniert, da es durch ein „ermöglichendes Zeigen“ charakterisiert ist, als „eine Wirklichkeit, in der ihre eigene Möglichkeit mit präsent ist.“<sup>22</sup> Konstitutiv ist dafür die Eigenschaft der Wiederholbarkeit; denn durch Wiederholung wird das Muster zum einen erst als solches erkennbar, zum anderen aber werden die inneren Möglichkeiten des Musters deutlich,<sup>23</sup> z. B. beim Warenmuster, welches erst im Produkt selbst realisiert ist. Mit der Funktion des Zeichens, Symbols oder Bildes steht das Muster in einem doppelten Verhältnis: Einerseits wären die Bedeutungszuschreibung und das Erkennen von Zeichen/Symbolen/Bildern ohne die tradierende Wiederholung von Mustern nicht möglich, z. B. durch die konventionelle Zuordnung arbiträrer Zeichen, andererseits sind die Funktionen des Zeichens/Symbols/Bildes gegenüber der Musterfunktion dominant und rücken diese in den Hintergrund, eliminieren sie jedoch nie.<sup>24</sup> Wie das Motiv im Syntagma bleibt das Muster im Paradigma von der Perspektive und dem Vorwissen des Interpreten abhängig. Denn es ist zwar in Relation zu seinem Ko(n)text fixiert und durch Wiederholung als solches erkennbar, die Salienz (Erkennbarkeit) variiert jedoch je nach expliziter Markierung und (Text-)Umgebung.

19 Der Begriff ist bereits in der philosophischen Traditionstheorie (WINTER 2017, 185–202) und in der mediävistischen Literaturwissenschaft im Kern ähnlich eingeführt (KIENING 2009, 35 und EICHENBERGER 2015, 88).

20 Vgl. RICŒUR 1991 [1985], 355–371, v. a. 367 und 364f. Vgl. dazu auch die Darstellung in der Einleitung, S. 19–21.

21 Es kann als Zeichen auf ein Objekt verweisen, als Symbol einen Gehalt vertreten oder als Bild etwas darstellen. Vgl. dazu WINTER 2017, 196–200.

22 WINTER 2017, 198.

23 WINTER 2017, 199, wobei er auf Heidegger'sche Gedanken verweist.

24 Vgl. WINTER 2017, 201.

Damit entsprechen Eigenschaften des Musters denen der *Spur*, welche auch erst durch das Verfahren der Spurensuche als (regelhafte) Störung in seiner Umgebung erkannt werden kann. Denn (Fuß-)Spuren können zwar nicht-intendiert hinterlassen sein und demnach auch unabhängig von einem Interpreten existieren, sie werden jedoch erst durch Unterscheidung von der Umgebung zur nachvollziehbaren Spur oder Fährte. Eine gewisse Salienz ist demnach ebenso notwendig wie ein Spurenleser mit eigenen Absichten und einem eigenen Vorwissen. Dazu sagt Umberto Eco:

Wenn die Spuren Spuren von etwas sind, was ich noch niemals vorher gesehen habe (und von dem mir niemals gesagt wurde, welche Art von Spuren es hinterlässt), dann erkenne ich den Index nicht als Index, sondern interpretiere ihn als natürlichen Zufall.<sup>25</sup>

Erst durch das interpretative Erkennen einer Spur werden also sowohl Spurensucher als auch Spur generiert; sie stehen in einem interdependenten Verhältnis. Sobald das materielle Phänomen *als* Spur erkannt wird, wird es auch *zur* Spur.<sup>26</sup> Dabei verweist die Spur auch stets als Zeichen auf etwas Abwesendes, entzieht dem Betrachter aber stets das Objekt, indem sie „nicht das Abwesende, sondern vielmehr dessen *Abwesenheit*“<sup>27</sup> zeigt.

Eine Spur kann auch nie eindeutig sein; denn „[e]twas, das nur *eine* (Be-)Deutung hat und haben kann, ist keine Spur, vielmehr ein Anzeichen.“<sup>28</sup> Trotzdem ist die Spur nicht arbiträr oder durch Konvention verstehbar (wie das Schriftzeichen), sondern steht in direkter materialer und kausaler Beziehung zu ihrem Objekt/Erzeuger. Doch „[w]ährend sich das *Objekt* des Zeichens Spur auf die Ursache der Spur bezieht, richtet sich der *Interpretant* des Zeichens Spur auf das, was eine Spur in einem bestimmten Kontext und vor dem Hintergrund einer bestimmten Fragestellung bedeutet, und das ist nicht allein ihr Verursachtwordensein.“<sup>29</sup> Der Interpretant als dritte Instanz im Zeichenmodell von Charles S. Peirce, der damit nicht notwendig einen personalen Verstand meint, ist also notwendig einzubeziehen.<sup>30</sup> Der Interpretant ist grundlegend für die Spurensuche, und zwar sowohl hinsichtlich individueller Faktoren wie dem Kontext und den Zielen der Spurensuche als auch hinsichtlich kollektiver Faktoren wie dem allgemeinen kulturellen Wissen, das durch ein kulturpoetisches Archiv (nach Michel Foucault) oder die

25 ECO 2002 [1968], 199.

26 Vgl. SPITZNAGEL 2001, 240.

27 KRÄMER 2016, 15

28 KRÄMER 2016, 17.

29 KESSLER 2012, 45.

30 „Es ist nicht notwendig, daß der Interpretant tatsächlich existiert. Ein Sein in futuro wird ausreichen“; PEIRCE 1986, Bd. 1, 390.

Enzyklopädie (nach Umberto Eco)<sup>31</sup> gesteuert/verwaltet wird und demnach nicht beliebig ist; vielmehr wird es restringiert vom zur Verfügung stehenden Fundus an Interpretationen oder Interpretationsmöglichkeiten, die ihrerseits von komplexen und meist nicht restlos nachvollziehbaren Tradierungsprozessen abhängen. Zwischen die Spekulation über die Autorintention (*intentio auctoris*) und die Beliebigkeit der Leserintention (*intentio lectoris*) setzt Umberto Eco deshalb die relative Stabilität der Werkintention (*intentio operis*), die die Bildung von Interpretanten steuert und damit die Möglichkeit schafft, eine Interpretation als ‚falsch‘ zu bewerten; denn „die bloße Präsenz des Textes“ habe „etwas tröstlich Verlässliches als ein Anhaltspunkt, auf den wir stets zurückgreifen können.“<sup>32</sup> Durch die Objektgebundenheit der Spur wird auch die relative Offenheit des Interpretantenbezugs eingeschränkt. Eine Spur hat hinsichtlich ihres Objekts nur *eine*, hinsichtlich ihres Interpretanten eine (nicht unendliche) *Vielzahl* an Bedeutungen: „Was eine Spur bedeutet, muss in Hinblick auf das *Objekt* der Spur *re*-konstruiert, in Bezug auf den *Interpretant* konstruiert werden.“<sup>33</sup>

Von Paul Ricœur wird die Spur nun explizit mit Überlieferung und Traditionen enggeführt, indem er sie aufgrund ihrer phänomenologischen Qualität als „notwendige Vorbedingung für alle *Schöpfungen* der historischen Praxis“<sup>34</sup> interpretiert:

Zwischen der *hinterlassenen* und verfolgten Spur und der *überlieferten* und rezipierten Tradition zeigt sich eine tiefe Affinität. Als hinterlassene bezeichnet die Spur – durch die Materialität der Markierung – die Äußerlichkeit der Vergangenheit, nämlich ihre Einschreibung in die Zeit des Universums. Die Tradition legt den Akzent auf eine andere Art Äußerlichkeit, auf die unseres Affiziertwerdens durch eine Vergangenheit, die wir nicht gemacht haben. Doch es gibt eine Korrelation zwischen der Signifikanz der *verfolgten* Spur und der Wirksamkeit der *überlieferten* Tradition. Beides sind vergleichbare *Vermittlungen* zwischen der Vergangenheit und uns.<sup>35</sup>

Die hinterlassene Spur ist also *jetzt* sichtbar, da sie *früher* die biologisch-pflanzliche Umgebung verändert hat; genauso wird auch das Dokument aus der historischen Situation durch Sammlung und Archivierung in einen Zustand überführt, der die aktuelle Tätigkeit des Menschen überdauert und das kollektive (und unter Umständen auch kulturelle) Gedächtnis erweitert:<sup>36</sup> „Im Dokument ist die Spur bereits traditionsbildend.“<sup>37</sup> Analog zur erhaltenen Spur sind Traditionen Zeichen

31 Vgl. FOUCAULT 1981 [1969], 187–190; ECO 1991 [1975], 143–145.

32 ECO 1994 [1992], 97

33 KESSLER 2012, 46.

34 RICŒUR 1991 [1985], 186 [Herv. im Original].

35 RICŒUR 1991 [1985], 369 f.

36 RICŒUR 1991 [1985], 191–193.

37 RICŒUR 1991 [1985], 370.

für das Vergangene und Wirkung des Vergangenen in der Gegenwart. Damit bildet die Traditionalität ein Bindeglied zwischen zwei Zeitperspektiven<sup>38</sup> und ermöglicht eine ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘, ein kalendarisches Zusammenfallen von ‚Altem‘ und ‚Neuem‘. Das aber erreicht die Spur/Tradition durch die Ambivalenz von Materialität und Semiotizität: „Das Vorübergehen bringt die Dynamik der Spur, das Markieren ihre Statik besser zum Ausdruck.“<sup>39</sup> Die Statik wird durch die Materialität der Speichermedien deutlich, indem sie sich in „Materie [...], die härter und dauerhafter ist als die vorübergehende Tätigkeit des Menschen“,<sup>40</sup> einschreibt, also je nach Epoche Stein, Tontafeln, Pergament oder Festplatten auf Zentralservern.<sup>41</sup> Das Vergangene ist nach Ricœur dabei einerseits vorübergegangen und damit abgeschlossen, jedoch durch die Fixierung (im Gedächtnis oder auf Speichermedien) ebenso höchst wirksam für Praktiken der Gegenwart. Die Dynamik wird neben der Flüchtigkeit auch durch die oben erwähnte Zeichenhaftigkeit der Spur unterstrichen.

Das Spurenlesen kehrt Ursache und Wirkung um, indem es nicht mehr um die Spur als Ergebnis von (historischen) Prozessen geht, sondern um die Spur als Ursache der Interpretation. Es kommt zu einer „kleinen, aber bedeutsamen Akzentverschiebung von der *Spur als Zeichen* zum *Zeichen als Spur*.“<sup>42</sup> Auch einzelne Traditionen verweisen demnach einerseits als Zeichen unmittelbar auf historische Tatsachen, andererseits können sie auch als Spuren nur Indizien für komplexe Zusammenhänge bieten. Der hier vorliegende Fall kann als Beispiel dienen: Denn das Phänomen des Vagantenordens kann aus sich heraus als Zeichen für einen parodierenden Kontrast zur *stabilitas loci* regulärer Mönchsorden gedeutet werden, aber auch als ein Indiz für eine literarische Textreihe, die dasselbe traditionale Muster transportiert. So ist nachzuweisen, dass das Muster ‚in einer Tradition steht‘. Die Traditionen werden dabei von einem Interpreten bewusst aus der Fülle von Quellen ausgewählt und so erst zu Spuren gemacht. Die Suche nach Spuren und das Folgen einer ‚Fährte‘ bieten sich generell als Metapher für die literaturwissenschaftliche Interpretation an. Denn die Philologien folgen wie auch andere Disziplinen, die ihren Gegenstand nicht durch Experimente beliebig wiederholen können (z. B. auch die Kriminalistik), einem „konjekturalen“ oder „Indizienparadigma“.<sup>43</sup> Ergebnisse müssen die Folge einer intensiven Suche von Indizien auf Grundlage eines möglichst umfassenden Wissens über den Gegenstand sein, um als begründete Vermutungen möglichst große Objektivität zu erreichen.

38 RICŒUR 1991 [1985], 193.

39 RICŒUR 1991 [1985], 192.

40 RICŒUR 1991 [1985], 193.

41 Für schrifttragende Artefakte in vormodernen Gesellschaften vgl. die Beiträge in MEIER/OTT/SAUER 2015.

42 Vgl. KESSLER 2012, 48.

43 Vgl. dazu GINZBURG 1985 [1983], 166.

Fasst man eine Geschichte literarischer Traditionen im Allgemeinen und traditionaler Muster im Besonderen als eine Spurensuche, so ist dieses Verfahren durch die Bedeutung des Interpretens, der Sinn *konstruiert*, für (post-)strukturalistische oder rezeptionsästhetische Methoden anschlussfähig; indem aber die materiale Grundlage eines ‚Spurerzeugers‘ nicht nihiliert ist, führt sie in keine absolute Willkürlichkeit, sondern in eine Hermeneutik, die Sinn *rekonstruiert*.<sup>44</sup> Eine Literaturgeschichte traditionaler Muster als Spurensuche vermittelt also zwischen einer rein konstruktivistischen und einer veristisch-essentialistischen Traditionsauffassung. Das Ergebnis ist kein *Anything goes*, vielmehr bleiben eine argumentative Rückbindung an materiale Bedingungen und philologische Präzision dringend erforderlich. Unter diesen Prämissen sind auch ‚motivgeschichtliche‘ – oder besser muster- geschichtliche – Fragestellungen methodisch abgesichert und gewinnbringend.

### 3 Fallbeispiel: Der Vaganten-Orden als eine literarische Tradition

Am Beispiel der Imagination des Vagantenordens sollen nun drei verschiedene Modi des traditionellen Textbezugs kurz vorgeführt werden.<sup>45</sup> Dieses Fallbeispiel bietet sich besonders an, da schon seit den Anfängen der wissenschaftlichen Beschäftigung damit der fiktionale Status als Mönchs- und Gesellschaftsparodie diskutiert wurde.

Um die folgenden Ausführungen zu visualisieren und zugleich die ausgesprochen hohe traditionale *variance* der Textform des lateinischen säkularen Liedes an einem Beispiel zu demonstrieren, entstand eine digitale, TEI-kodierte XML-Edition der gesamten Überlieferung des Liedes *De vagorum ordine*, darunter auch der Lesart Pé, die in der kritischen Edition von Hilka/Schumann/Bischoff fehlt (siehe unten). Neben einer zeichengetreuen Transkription und einem normalisierten Lesetext bietet die Edition auch die synoptische Darstellung nach einer selbst wählbaren Leithandschrift sowie eine Übersetzung aller Textzeugen. Auszüge aus der Edition sind diesem Aufsatz als Anhang beigegeben (S. 129–141), die Edition selbst ist unter folgender URL abrufbar: <https://DeVagorumOrdine.github.io/>

<sup>44</sup> Vgl. KESSLER 2012, 135–153.

<sup>45</sup> Die folgenden Überlegungen basieren auf Ergebnissen in REICH 2021, 199–221 und führen diese weiter.



## Literale Adaptation

Als wichtigster Gewährstext und Ursprung für den ‚Vagantenmythus‘ gilt das Lied 219 des *Codex Buranus* (Cod. lat. mon. 4660) mit dem Incipit *CVM „in orbem universum“ decantatur „ite!“*,<sup>46</sup> das die ältere Forschung bezeichnenderweise das „Ordenslied der Vaganten“<sup>47</sup> nannte und als metapoetischen Interpretationsleitfaden einer ganzen ‚Gattung‘ wählte. Dies ist umso problematischer, als das Thema des Liedes ‚ziellose Mobilität / Vagieren‘ im übrigen Codex (mit wenigen Ausnahmen wie CB 195 oder 199) marginal bleibt. Die Auffassung, es handle sich beim *Codex Buranus* (~1230) um ein Liederbuch von Vaganten, ist mittlerweile ebenso überholt wie die realhistorische Existenz eines biographisch fassbaren ‚Golias‘ oder ‚Archipoeta‘ als Oberhaupt eines Spottordens.<sup>48</sup> Vielmehr handelt es sich um Rollendichtung, und der Codex ist eher in Analogie zu volkssprachlichen Liedersammlungen (z. B. dem *Codex Manesse*) zu sehen.<sup>49</sup> Eine konzeptuelle Nähe dieser Art lateinischer und volkssprachiger Dichtung erwägt auch Klaus Grubmüller: Er stellt dem lateinischen säkularen Lied die lateinische Literaturproduktion gegenüber, die durch poetologische Reflexion sowie eine Kanonisierung von Redeanlässen im liturgischen Jahreskalender (z. B. Predigt, Hymnus, Sequenz) und im schulischen Unterricht institutionell gesichert ist.<sup>50</sup> Die „gewisse Entfernung von der Praxis der Glaubensausübung“ sei der Grund für die „begrenzte Dauer der Klerikerkultur, wie sie uns in den ‚Carmina Burana‘ entgegentritt“,<sup>51</sup> obwohl die lateinische Gelehrtenkultur ansonsten mit ihrem weitgehenden Schriftmonopol eine dominante Position bei der Steuerung von Überlieferung und Traditionsbildung einnehme.<sup>52</sup> Auch wenn dieser institutionelle Hintergrund dem lateinischen säkularen Lied fehlt, wurde es tradiert; es tendiert aber stärker zur Variation, die oft nur noch fragmentarische Muster erkennen lässt.<sup>53</sup>

46 Ich folge (auch hinsichtlich der Strophenreihung) der handschriftennäheren Edition *Carmina Burana*, hg. von VOLLMANN; hinsichtlich der Lesarten ist aber auch die kritische Edition *Carmina Burana*, hg. von HILKA, SCHUMANN und BISCHOFF, Bd. I/3, 71–77 beachtet. Im Folgenden ist *Carmen Buranum* abgekürzt als CB.

47 BECHTHUM 1941, 100, vgl. auch SCHÜPPERT 1972, 185.

48 Qualität und Aufbau der Handschrift geben Anlass zur Vermutung, „daß die Carmina Burana nicht aufgezeichnet wurden, um als Liederbuch für herumziehende Kleriker (Vaganten) zu dienen“; VOLLMANN 2011, 913. Zur Autorfrage vgl. RIGG 1977. Vgl. dazu auch BEZNER in diesem Band. Während er in der Konstellationierung des Codex den „Nullpunkt“ der Traditionsbildung“ (S. 90) betrachtet, stellen die folgenden Passagen Überlegungen zum ‚Fortgang‘ der Tradition an.

49 Vgl. VOETZ 2015, 82–85. Zur Rolle des Fahrenen Sängers im mittelhochdeutschen Sangspruch vgl. LAUER 2008, 300f.

50 Vgl. GRUBMÜLLER 1999, 208f. und STOTZ 1981, 1–16.

51 GRUBMÜLLER 1999, 208.

52 Vgl. EIKELMANN 2013, 18.

53 Vgl. CARDELLE DE HARTMANN 2014, 11. Diese Eigenschaft der (volkssprachigen) Lyrik wird als *Mouvance* und *Variance* gefasst. Zu den beiden Begriffen vgl. CRAMER 1997.

Im Fall des *Carmen Buranum* 219 lässt sich ein besonders enger Bezug zum Lied *De vagorum ordine* erkennen, welches in mehreren Überlieferungen Einzelstrophen des *Carmen Buranum* im Wortlaut wiederholt. Der *Codex Buranus* stellt zwar den ältesten Textzeugen, da er aber ab dem 14. Jahrhundert wohl kaum noch aufgeschlagen wurde,<sup>54</sup> ist es unwahrscheinlich, dass es sich bei ihm um den unmittelbaren Prätext des Liedes *De vagorum ordine* handelt, dessen Varianten aus dem 14. und v. a. 15. Jahrhundert überliefert sind. Gleichwohl entsprechen die Strophen 9 und 10 des *Carmen Buranum* im Wortlaut Teilen von *De vagorum ordine* oder bedienen dasselbe Muster. Im *Codex Buranus* markieren die genannten Strophen den Übergang zwischen den Aufnahmekriterien in den *ordo vagorum* und dessen Regeln. Dieser inhaltliche Bruch wird auch durch den handschriftlichen Befund betont, dass im Cod. lat. mon. 4660 durch einen Versausfall vor *De uagorum ordine dico uobis iura* (Str. 8, 1) eine Lücke steht; womöglich setzte sich bereits hier das Lied aus mehreren ursprünglich unabhängigen Teilen zusammen.<sup>55</sup> Beim spätmittelalterlichen Lied *De vagorum ordine* beginnen nun einige der überlieferten Versionen mit dem eben zitierten Vers<sup>56</sup> und verbinden es mit einem herbstlichen Trink- und Schlemmerlied *Plenitudo temporis*<sup>57</sup> sowie Bruchstücken aus der ‚Vagantenbeichte‘ des Archipoeta *Meum est propositum in taberna mori*. Dabei ist jedoch kaum von einer einheitlichen Überlieferung zu sprechen. Denn wie die Überlieferungskontexte – vom Schulbuch bis zur juristischen Miszellenhandschrift und von der Toskana über Oberdeutschland bis nach Ungarn – variieren die einzelnen Versionen des Liedes auch hinsichtlich Strophenreihung und Wortwahl. Keine Version entspricht der anderen.<sup>58</sup> Doch dies dokumentiert weniger eine

54 Vgl. VOLLMANN 2011, 904f.

55 Siehe Cod. lat. mon. 4660, fol. 95<sup>v</sup>. Ein weiteres (schwaches) Indiz wäre der Wechsel in der Lexik von *secta* (1, 4; 2, 1; 6, 1) im ersten zu *ordo* (8, 1; 9, 1; 10, 1; 11, 1; 12, 1) im zweiten Teil, wobei Strophe 11 beide Begriffe verwendet und die *secta* durch die Etymologie von *sequi* expliziert: *Ordo procul dubio noster secta uocatur | quam diuersi generis populus sectatur* (11, 1f.).

56 Es handelt sich um die Versionen Leipzig, UB, MS. 1250, fol. 33<sup>r</sup> (= Lz), München, BSB, Cod. lat. mon. 18910, fol. 193<sup>v</sup> (= M), Prag, NB, V G 17, fol. 96<sup>v</sup> (= Pr) und Wernigerode, Zb 4m (verschollen), fol. 140<sup>r</sup> (= We). Die Strophe wird im Folgenden mit einer Zahl nach ihrer Stellung im konkreten Lied angegeben, in den folgenden Kapiteln aber mit den generalisierenden Buchstaben in *Carmina Burana*, hg. von HILKA, SCHUMANN und BISCHOFF, Bd. 1, 3, 73.

57 Mit dieser Strophe beginnen die anderen Versionen, nämlich Volterra, Bibl. Guarnacci, 100 (8653), fol. 13<sup>v</sup>–14<sup>r</sup> (= Vo), Wittingau/Třeboň, Státní Archiv, A 7, fol. 147<sup>v</sup>–148<sup>r</sup> (= Wi) und in Pécs, Bischöfliche Bibliothek, DD. III. 18, S. 95 (= Pé).

58 Eine Edition, in der alle Varianten als gleichberechtigte Überlieferungen zur Geltung kommen bietet die Edition: <https://DeVagorumOrdine.github.io/>. Ein Abdruck des Liedes nach der Leithandschrift UB Leipzig, Ms. 1250, fol. 33<sup>r</sup> findet sich in BOLTE 1928, 644–646. Zur Strophenreihung und zu Lesarten vgl. *Carmina Burana* (1930–1970), Bd. I/3, 74–77; zu den verschiedenen Überlieferungsträgern und zum Kontext außerdem REICH 2021, 210–216.

Vorstellung des ‚Zersingens‘ von Volksliedern, die im Wirtshaus und auf der Straße degeneriert seien und dann aufgezeichnet wurden,<sup>59</sup> vielmehr ist die Überlieferungsgeschichtliche Variabilität als Normalfall im mündlichen oder schriftlichen Tradierungsprozess ernst zu nehmen.

Eine besondere Stellung nimmt die Version Wi (Wittingau/Třeboň, Státní Archiv, A 7, fol. 147<sup>v</sup>–148<sup>r</sup>) ein,<sup>60</sup> indem sie punktuell eine gezielte, fast schon textkritische Aufbereitung verschiedener Traditionslinien erkennen lässt. Dies wird besonders augenfällig in dem Strophen 10/11, indem hier zwei Lesarten mit dem Beginn *Nostrum est propositum* hintereinander gestellt und durch ein *vel aliter* (fol. 148<sup>r</sup>) getrennt sind: zuerst die Version, die näher am Archipoeta steht und mit *Deus sis propicius mihi potatori* (Wi<sub>1</sub>, Str. 10, 4) endet – so auch in den Handschriften Vo und Pé und vor allem Pr, der die Strophe bis auf geringe Abweichungen entspricht. Es folgt eine Alternative, die mit *decantantes dulcia mihi potatori* (Wi<sub>2</sub>, Str. 10b/11, 4) endet – ähnlich zu Lz. Der (Ab-)Schreiber konnte sich also offensichtlich nicht zwischen den Versionen seiner (mindestens) zwei Prätexte entscheiden und wollte beide Lesarten festhalten – für ein Trinklied ein eher außergewöhnliches Unterfangen.

Auch auf der Wortebene wiederholt sich diese Angabe von Textvarianten, indem dieselbe Hand beispielsweise in der ersten Strophe zum Genitivattribut *nemoris* ‚(des Waldes)‘ fast gleichbedeutende *arborum* ‚(der Bäume)‘ interlinear ergänzte (Wi, fol. 147<sup>v</sup>; Str. 1, 2). Während *nemoris* in Lz und Vo überliefert ist, steht *arborum* nur in der ungarischen Handschrift Pé, welche ich erst jüngst als zusätzliche Lesart des Liedes entdeckte und die sowohl in der kritischen Ausgabe als auch in Walthers *Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen* fehlt.<sup>61</sup> Der Fassung in Pé entspricht in Wi auch der Vers 1, 4. Dieses Modell der jeweiligen Bezüge wiederholt sich an anderen Stellen: So entsprechen die Strophen 2, 3, 4, 7, 8, 9 (mit Einflüssen von Pr) und 10 meist wortwörtlich Lz, die interlinearen Lesarten in Str. 3, 3f. hingegen Pé und Pr, während die umfangreichen Varianten in 7, 2 und 7, 4 unikal sind.<sup>62</sup> Die Strophe 6 steht nahe an Pé. Die Strophen 5 (mit unikalener Lesart in 5, 2), 10b/11 und 12 entsprechen oft sehr genau Pr.

Der Schreiber von Wi scheint zum einen aus Lz, zum anderen den Handschriften Pé und Pr – oder wahrscheinlicher einem (verlorenen) Hyparchetyp – ausgewählt zu haben, wobei er bei unsicheren Stellen beide Varianten beibehielt.

- 59 Eine wichtige Repräsentantin dieser ‚Zersingtheorie‘ ist DESSAUER 1928. Vgl. dazu BREDNICH 2014. Dass diese Kategorie gerade auch für lateinische Lieder unpassend ist, wird auch betont in *Carmina Burana*, hg. von HILKA, SCHUMANN und BISCHOFF, Bd. I/3, 75.
- 60 Beschreibung in FEIFALIK 1862, 628–630 und Edition in FEIFALIK 1861, 60f. Da das Lied in der Version Wi im Zentrum der folgenden Ausführungen steht, ist es im Anhang ganz abgedruckt; seine wichtigsten ‚Quellen‘ Lz, Pr und Pé sind danebengestellt.
- 61 Vgl. *Carmina Burana*, hg. von HILKA, SCHUMANN und BISCHOFF, Bd. I/3, 71–77 und WALTHER 1959, Nr. 14172.
- 62 Die Ergänzungen in Str. 1, 4 und 7, 1 sind als Schreiberkorrekturen zu bewerten.

Betrachtet man weiter jedoch noch den unmittelbaren Kontext in Lz, fällt auf, dass die beiden Handschriften auch in der Mitüberlieferung miteinander verbunden sind. In beiden Fällen steht in unmittelbarer Textumgebung eine *Lectio cuiusdam nigri monachi secundum luxuriam*, eine schwankhafte Erzählung von einem Benediktinermönch, der bei einem Stelldichein vom zurückkehrenden Ehemann kastriert wird. Aufgrund der großen Abweichungen, z. B. schon im Titel von *Lectio* in Lz zu *Passio* in Wi verändert, muss als Prätext von Wi wohl eher ein (verlorener) Codex in unmittelbarer Nähe zu Lz gelten.

Diese Detailuntersuchung zeigte, dass sich die vermeintlich eindeutige Quellenlage nach einem genaueren Durchgang durch die Einzelüberlieferungen deutlich verkompliziert, sodass zum gegenwärtigen Zeitpunkt keiner der erhaltenen Textzeugen eindeutig als Prätext erkannt werden kann. Indem aber Muster auf der Wortebene wiederholt werden, kann man Verweise auf die komplizierten Verflechtungen und ‚vagierenden‘ Abhängigkeiten der Lieder finden, die gewiss auch gesungen wurden – auch wenn verlässliche Belege für den performativen Rahmen fehlen. Alle Verweise bleiben aber vorerst Indizien, deren Beweiskraft durch weitere Spurensuchen zu erhärten ist. Ein intertextueller Zusammenhang zwischen dem *Carmen Buranum* und den unterschiedlichen Versionen von *De vagorum ordine* aber wird durch die Wiederholung von Textpassagen mit einem hohen Maß an Selektivität evident.<sup>63</sup>

### Traditionales Muster

Daneben ist der Vagantenorden auch ein traditionales Muster in anderen mittelalterlichen Texten, die thematisch mit dem lateinischen Lied verbunden sind, z. B. in einer Salzburger Urkundenparodie (Mitte 13. Jh.), im Fastnachtspiel *Die Wiletzkinder* aus dem Rosenplüt-Corpus oder auch in der ripuarischen Reimpaarrede *Der Boiffenorden* (15. Jh.), schließlich noch in der mittelhochdeutschen Reimpaarrede *De vita vagorum*, deren Verfasser sich selbst Johann von Nürnberg nennt. In einem punktuellen Vergleich sollen einige Muster aus dem mittelhochdeutschen *De vita vagorum* neben das mittellateinische *De vagorum ordine* gestellt werden.

So führen die Strophen 8 und 9, deren Stellung in der Überlieferung als Bindeglied zum *Carmen Buranum* bereits angesprochen wurde, in parodistischem Spiel mit der *Regula Benedicti* verschiedene monastische Praktiken wie das Fasten und das Stundengebet sowie die Gebote der Armut und der Ortsbeständigkeit (*stabilitas loci*) vor. Die Strophen in der Leipziger Handschrift (Lz, fol. 33<sup>r</sup>) lauten:

63 Vgl. PFISTER 1985, 28f.

*De vagorum ordine | dicam vobis iura,  
 quorum ordo nobilis, | dulcis est natura,  
 quos amplius delectat | tritici mensura  
 vel quos bene sciat | pigwis assatura.*

Ich will euch von den Regeln des Ordens der Vaganten berichten:  
 Ihr Stand ist vornehm und ihre Art angenehm;  
 sie freuen sich ziemlich über einen Laib Weißbrot,  
 und ihren Hunger stillt ein fetter Braten.

*Noster ordo prohibet | matutinas ire;  
 sunt quedam fantasmata, | que insurgunt mane,  
 unde nobis venirent | visiones vane;  
 si quis tunc surrexerit, | non est mentis sane.*

Unser Orden verbietet es, in den Frühgottesdienst zu gehen;  
 Geister aller Art erheben sich morgens.  
 Davon ereilen uns trügerische Wahnbilder;  
 wenn jemand um diese Zeit aufsteht, ist er nicht bei klarem Verstand.

Während die Parodie des Liedes hier auf einer genauen Umkehr der monastischen Idealverhältnisse basiert, verweist das darauf folgende Verbot eines zweiten Hemds, einer *dupla vestis* (vgl. CB 219, Str. 12, 1 und Str. c, 2) in der Regelparodie textextern auf das prächtige Untergewand der Cluniazenser, stellt aber textimmanent die Armut und die Spielsucht des Vagantenordens heraus; denn Decius, der Gott des Würfelspiels, werde dem Spieler gewiss auch das erste abnehmen (CB 219, Str. 12, 3f.).

Ähnlicher Bilder bedient sich auch die Reimpaarrede *De vita vagorum*, als deren Verfasser sich ein ansonsten unbekannter Johann von Nürnberg ausgibt. Dieser kleinepische Text wurde nur unzureichend interpretiert, da er „keiner Gattungstradition“<sup>64</sup> angehört und sich so geläufigen methodischen Ordnungszusammenhängen (Gattungen oder Autorencorpora) entzieht. Dabei ist die *rede* durch ihre Stellung im einzigen Überlieferungsträger, der ‚Würzburger Kleinepiksammlung‘ im dritten Faszikel des Gothaer Codex Chart. A 216, fol. 104<sup>r</sup>–106<sup>r</sup> besonders bemerkenswert; denn sie steht zusammen mit Reimpaardichtungen des Strickers und anderen Versnovellen in einer der „frühesten mhd. Papierhandschriften“<sup>65</sup> von 1342–1345 und ist eine sehr frühe Thematisierung des Musters vom ‚Vagantenorden‘ in der deutschen Literatur. Auch für den Ausdruck ‚Fahrender Schüler‘ ist sie der Erstbeleg, wobei dieser in einem Wortspiel eingeführt wird:<sup>66</sup>

64 FISCHER/JANOTA 1983, 43. Am ehesten schlägt sie Fischer der Sangspruchdichtung zu und bezeichnet sie als „typische Berufsliteratenpoesie“ (ebd.), was aber nicht ganz einleuchtend ist.

65 EISERMANN 2005, 204.

66 Ich folge der Edition Johann von Nürnberg, *De vita vagorum*, hg. von E. u. H. Kiepe 1972, 62–72; Übers. von P. R. unter Berücksichtigung der Übers. ebd.

*Die gebur sprechen gemeine,  
 Jch sie ein schüler varnde.  
 Sie sint die warheit sparnde:  
 Jch gelaufvil me, denn ich gefar.  
 Ein minner brüder durch das jar  
 Mer gefert denn ich tv̄.  
 Den spot han ich denn dar zv̄.*

Die Bauern sagen immer wieder,  
 ich sei ein ‚fahrender Schüler‘  
 Dabei nehmen sie es mit der Wahrheit nicht genau;  
 ich laufe viel mehr als ich fahre.  
 Ein Franziskanerbruder fährt im Jahr  
 mehr als ich.  
 Obendrein werde ich auch noch verspottet.

(V. 214–220)

Der Sprecher spielt hier mit der Doppeldeutigkeit von *varn* für die Lebensform der sozial marginalisierten ‚Fahrenden‘ und der Fortbewegungsart in einem Wagen, dem er sein Laufen gegenüberstellt. Es ist signifikant, dass ausgerechnet ein Bettelmönch (*minner brüder*) mit dem Wagen fährt. Das Mönchtum als Kontrastfolie wiederholt sich gerade am Anfang des Textes immer wieder. So nennt sich der Sprecher einen *wilden schulere* (V. 4) aus einem *orden* | *von angest vnd von sorgen* (V. 5f.), dessen Kloster das ganze Meer umgibt (V. 7f.) und sich später als der *wite walt* (V. 99) erweist, in dem er drei Meilen bis zu seinem Refektorium, *zv̄ refentere* (V. 103), gehen müsse. Es folgen noch weitere Vergleiche mit der regulären Aufnahme in einen Mönchsorden, z. B:

*Die munich, die schern ab ir har,  
 So raufen wir vnz all durch daz iar.  
 Wie die Mönche ihre Haare [zur Tonsur] scheren,  
 so raufen wir sie uns das ganze Jahr hindurch.*

(V. 15f.)

Oder:

*Man kleit die munich am ersten tag,  
 Den wir denn han enphangen,  
 Vmb des gewant ist ez ergangen.  
 Er hat nit wann ein hemdelin,  
 Ein wint hebts vf, der ander blast in.  
 Man kleidet die Mönche am ersten Tag ein;  
 Wen wir aber aufgenommen haben,*

um dessen Kleidung ist es geschehen.  
 Er hat allenfalls ein einziges Hemdchen;  
 die eine Böe hebt es an, die andere bläst drunter.

(V. 24–28)

Die Kleidung oder besser der Verlust der Kleidung wiederholt sich im lateinischen Lied (vgl. Str. 12, 13, c und i) und der mittelhochdeutschen *rede* (neben den zitierten Stellen noch V. 62, 104–110, 221–226), gerade in der Aufnahmezeremonie in den Vagantenorden, wobei die *rede* signifikanterweise parodierte Bibelstellen auf Latein einfügt:

*Min orden ist ein fries leben.  
 Den wir die regeln han gegeben,  
 Dem sprich ich: „exue te veterem hominem  
 Et indue nouum ribaldum et lecatorem!“  
 Daz gewant git er den tufeln dar  
 Vnd sprichet dann mit iamer gar:  
 „Nudus egressus sum ex utero  
 Et nudus reuertar denuo.“*

Mein Orden bedeutet das Leben eines Freien.  
 Wem wir die Regeln auferlegt haben,  
 zu dem sage ich: „Lege den alten Menschen ab,  
 und lege den neuen Schurken und Schmarotzer an!“  
 Die Kleidung gibt er den Teufeln  
 und sagt dann jammervoll:  
 „Nackt bin ich aus dem Mutterschoß gekommen,  
 und nackt werde ich wieder dahinfahren.“

(V. 69–76)

Der Text spielt auf die Bibelstellen Eph 4, 22–24 sowie Koh 5, 14 an<sup>67</sup> und zeigt so das besondere Potential der lateinische Sprache gerade für die Kirchen- und Mönchs-satire, da die klerikalen Texte mit ihren eigenen Worten mittels minimaler Ver-kehrungen im Text oder Veränderungen im Kontext persifliert werden können.<sup>68</sup> Aus dem *novus homo* wird der *ribaldus* (‘Schurke’, ‘Landstreicher’) und der *leccator* (‘Schmarotzer’), und die existentielle biblische Nacktheit wird zum Verlust der Kleidung im Glücksspiel profanisiert.

67 In der Bibel (Vulgata) steht: *deponere vos secundum pristinam conversationem veterem hominem qui corrumpitur secundum desideria erroris [...] et induite novum hominem qui secundum Deum creatus est in iustitia et sanctitate veritatis* (Eph 4, 22–24); und *sicut egressus est nudus de utero matris suae sic revertetur et nihil auferet secum de labore suo* (Koh/Ecc 5, 14).

68 Vgl. HENKEL 2008, 113.



Doch keines dieser Textelemente deckt sich völlig mit *De vagorum ordine*; entweder finden sich die Elemente nur im lateinischen Lied (z. B. Gebot gegen Frühaufsteher) oder nur in der deutschen Reimpaarrede (z. B. das Haareraufen oder der ‚fahrende Schüler‘). Freilich kann man einen verlorenen lateinischen Prätext annehmen, wozu der Titel und die abgewandelten Bibelzitate auch einige Anhaltspunkte geben würden. Doch dies bleibt Spekulation. Es ist demnach kein direkter intertextueller Bezug (wie zwischen *De vagorum ordine* und dem *Carmen Buranum* 219) zu ermitteln; gleichwohl wiederholt sich das Grundmotiv vom Orden der Vaganten, der sich in Verzerrung oder Negativierung mönchischer Praktiken konstituiert. Es wird ein traditionales Muster erkennbar, das nicht genau in eine literarische Reihe eingeordnet werden kann, das aber durchaus salient ist.

Neben allen thematischen Parallelen weicht die Grundstimmung der Texte voneinander ab. Im CB 219 dominiert auf der Textoberfläche eine positive Grundhaltung, die am Ende ins Bild des krisengebeutelten, aber stets heiteren Vaganten gesetzt wird; dieser solle nicht gegen den Wind marschieren und trotz seiner Armut keine schmerzverzerrte Miene machen (Str. 15, 1f.), sondern auf sein Glückselos (*sors [...] gaudentis*; Str. 15, 4) warten.<sup>69</sup> Die letzten Verse sind ein (nicht markiertes) Zitat Walthers von Châtillon, das im Aufführungskontext des schulischen Bakelfestes steht: *reprobare reprobos et probos probare | et probos ab improbos ueni segregare!* (vgl. Mt 25, 32).<sup>70</sup> Damit wird die kritisch-satirische Tendenz des Liedes evident; diese bleibt zwar beim späteren Lied *De vagorum ordine*, zum Beispiel wenn in den herbstlichen Jahreszeitstrophen die Gedankenlosigkeit der Zecher angesichts der leeren Vorratskammern (Str. d, 3f.) ausgestellt wird, tritt aber deutlich zurück. Am Ende steht in den meisten Überlieferungen des Liedes die Trinkerphantasie des Archipoeta, der davon träumt, im Wirtshaus unter dem Zapfen zu sterben, während die Engel das *requiem eternam* (Str. n, 4) singen.

Die mittelhochdeutsche *rede* Johanns von Nürnberg hingegen ist gänzlich von der Klage über die eigene Lebenssituation geprägt. Doch auch hier sind die erzählenden Passagen, in denen er als unverschämter Bettler, Verführer, Wunderheiler und Zauberkünstler auftritt (V. 114–226), implizit auch geprägt von einer komischen oder zumindest heiteren Grundhaltung – soweit dies aufgrund der mittelalterlichen Alterität ermittelbar ist. *In nuce* entspricht die Haltung der von CB 219, Str. 15, wenn der Sprecher am Ende aussagt:

69 Ganz ähnlich ist auch We, Str. 7/q, 1f.: *Hanc nempe vitam ducimus assidui gaudentes, | caput alte tulimus in bursa nil habentes*. Übers. P. R.: „Wir führen unser Leben freilich immer fröhlich, | wir tragen den Kopf hoch erhoben, auch wenn wir im Geldbeutel nichts haben.“

70 Vgl. VOLLMANN 2011, 1248; Übers. *Carmina Burana*, hg. von VOLLMANN, 687: „Ich bin gekommen, die Verworfenen zu verwerfen und die Gerechten zu erhöhen | und die Gerechten von den Verworfenen zu scheiden.“



Vnd het ich nicht so ringen mü̃t,  
 Jch wer im orden nichtsnit güt.  
 Sit wir nun han so swere zit,  
 Ordo in personis deficit  
 Et non est ordo, sed sempiternus horror:  
 Min wild gemü̃t treit mich enbor,  
 Kein sweres hercz mach ich getragen.

Und hätte ich nicht solche Leichtfertigkeit,  
 so wäre ich in meinem Orden für gar nichts gut.  
 Da wir jetzt so beschwerliche Zeiten haben,  
 lässt der Orden seine Leute im Stich  
 und es gibt keine Ordnung, sondern ewigen Schrecken:  
 Durch mein wildes Wesen lasse ich mich nicht unterkriegen;  
 ich mag nicht schwermütig sein.

(V. 275–281)

## Erfindung einer Tradition

Das traditionale Muster eines ‚verkehrten‘ oder lustig-heiteren Vagantenordens bleibt in der frühen Neuzeit (z. B. im *Augsburger Liederbuch*, bei Johann Fischart oder Ludwig Senfl) genauso aktuell wie der Ausdruck des ‚Fahrenden Schülers‘, der als betrügerischer Bettler vermittelt über schwankhaftes und policeyliches Schrifttum ein eigenes traditionales Muster ausbildet. Dies wird durch den mediengeschichtlichen Wandel befördert und z. B. im *Liber Vagatorum* (1509/1510) über weite Teile des deutschsprachigen Raums verbreitet.<sup>71</sup>

Der Historismus des 19. Jahrhunderts beachtete nun aber weniger die Textreihe, die das Bild des Fahrenden Schülers als Bettler, Hochstapler und Zauberkünstler konstituierte, sondern vielmehr das punktuelle Ereignis der Wiederentdeckung des *Codex Buranus* durch Johann Christoph von Aretin 1803 und seine erste Gesamtausgabe durch Andreas Schmeller 1847.<sup>72</sup> Der Vagant erreichte als literarisches Figurenmuster eine zunehmende Popularisierung und – im Gefolge von Veränderungen der literarischen Mode – Romantisierung zur Sehnsuchtsfigur eines idealisierten Mittelalters, z. B. in Clemens Brentanos *Chronika eines fahrenden*

71 Zum *Liber Vagatorum* z. B. JÜTTE 1988. Einen genauen Nachvollzug der unterschiedlichen Darstellungen des Fahrenden Schülers als traditionales Muster bietet REICH 2021; zum *Liber Vagatorum* vgl. ebd., 83–115.

72 Vgl. SCHEUERER 1995, 64. Damit folgen die deutschen Editoren einem europäischen Trend; denn auch in Frankreich entstehen zu dieser Zeit Sammlungen von ‚Vagantenedern‘ unter nationalliterarischem Fokus, z. B. 1841 in London *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes* von Thomas Wright und 1843 in Paris *Poésies Populaires Latines Antérieures au Douzième Siècle* von Édélstand du Ménil.

*Schülers* (1806/1818) oder später in der sog. „Butzenscheibenlyrik“,<sup>73</sup> der auch schon Joseph Victor von Scheffels *Frau Aventure* (1863) und *Gaudeamus!* (1867) zugeordnet werden können. Parallel zur literarischen Entwicklung und oft auch durch dieselben Akteure – der Germanist Wilhelm Wackernagel veröffentlichte 1828 auch *Gedichte eines fahrenden Schülers* – wurde der Vagant und der Fahrende Schüler zum Gegenstand der frühen Germanistik und gemäß dem teleologischen literargeschichtlichen Paradigma des 19. Jahrhunderts im wegweisendem Aufsatz Wilhelm von Giesebrechts 1853 als „Erscheinung in ihrer Entstehung, Entfaltung, Blüte und ihrem Verfall“<sup>74</sup> dargestellt: Die Blüte liegt in den neuentdeckten *Carmina Burana*, die Figuren in späteren schwankhaften Texten aber werden (infolge einer Gleichung von Literatur und Wirklichkeit) „[a]ls die völlig entarteten Nachfolger“ und der „Auswurf der damals schlecht genug bestellten Schulen“<sup>75</sup> gesehen. In diesem Kontext liegt auch die ‚Erfindung‘ der Tradition des Vagantenordens, den v. a. Nicolaus Spiegel emphatisch entwarf, wenn er schreibt, dass sich „die Vaganten schon bei Beginn des 13. Jahrhunderts zu einem großen Bunde zusammen[schlossen], der alle ‚gebildeten‘ Elemente der Landstraße an sich zog“.<sup>76</sup> Durch eine Überbewertung einzelner Textzeugen und mit dem Ziel, die Bedeutung der eigenen Nationalliteratur hervorzuheben, wurde so eine eigene Tradition erfunden. Diese Prozesse stehen in einem engen Verhältnis zur literarischen Produktion ihrer Zeit.

## Fazit

Die drei Beispiele aus dem lateinischen und deutschen Spätmittelalter und aus dem 19. Jahrhundert loten anhand verschiedener Konstellationen Arten der Umsetzung des Traditionsbezugs aus. Diese reichen von der zitierenden Adaptation einzelner Textstellen (im Fall des Liedes *De vagorum ordine* von zwei Strophen) über den nicht explizit markierten Anschluss mittels traditionaler Muster (wie in der Reimpaarrede *De vita vagorum*) bis zur punktuell überbewertenden Konstruktion von Meistererzählungen im 19. Jahrhundert. Dieses letzte Beispiel zeigt auch, wie nah beieinander wissenschaftliche Ambition und das Erfinden einer Tradition stehen können. Wenn man diese kleine Textreihe als Spur analysiert, wird offensichtlich, dass viele Zusammenhänge vom Interpreten konstruiert, andere jedoch auch dem Wesen des traditional vermittelten literarischen Musters inhärent sind. Teile des Musters werden imitierend wiederholt, andere jedoch an den abweichenden Kontext angepasst und verändert. So entsteht Variation oder Transformation und damit erst eine Tradition. Denn bloßes, nicht-veränderndes, identisches Kopieren des Alten ist keine Tradition.

73 Vgl. EMRICH 1958, 204.

74 GIESEBRECHT 1853, 11.

75 GIESEBRECHT 1853, 41.

76 SPIEGEL 1892, 37.

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte

- Carmina Burana*, hg. von Benedikt Konrad Vollmann (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 49), Frankfurt a. M. 2011 [Erstausgabe 1987; im Text mit der **Sigle CB**].
- Carmina Burana*, 2 Bde., Bd. I: Text (I/1: *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, I/2: *Die Liebeslieder*, I/3: *Die Trink- und Spielerlieder, die geistlichen Dramen, Nachträge*), Bd. II/1: *Kommentar* [nur CB 1–55]. *Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satirischen Dichtungen*, hg. von Alfons Hilka, Otto Schumann u. Bernhard Bischoff, Heidelberg 1930–1970.
- Johann von Nürnberg**, *De vita vagorum*, in: Eva Kiepe u. Hansjürgen Kiepe (Hgg.), *Epochen der deutschen Lyrik*, Bd. 2: *Gedichte 1300–1500*, München 1972, 62–72.

### Forschungsliteratur

- Barner, Wilfried (1987)**, „Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland“, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München, 3–51.
- Barner, Wilfried (1997)**, „Wirkungsgeschichte und Tradition. Ein Beitrag zur Methodologie der Rezeptionsforschung“, in: Ders. (Hg.), *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 253–276.
- Bechthum, Martin (1941)**, *Beweggründe und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters*, Jena.
- Beller, Manfred (1970)**, „Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre“, in: *arcadia* 5, 1–38.
- Bolte, Johannes (1928)**, „Fahrende Leute in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts“, in: *Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 31, 625–655.
- Brednich, Rolf Wilhelm (2014)**, [Art.] „Zersingen“, in: Ders. u. Hermann Bausinger (Hgg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 14, Berlin/New York, Sp. 1306–1310.
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hgg.) (2005)**, *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur* (Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 124), Berlin.
- Cardelle de Hartmann, Carmen (2014)**, *Parodie in den Carmina Burana* (Mediävistische Perspektiven 4), Zürich.
- Cramer, Thomas (1997)**, „Mouvance“, in: Helmut Tervooren u. Horst Wenzel (Hgg.), *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Berlin/Bielefeld/München, 150–181.
- Dessauer, Renata (1928)**, *Das Zersingen. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Volksliedes* (Germanische Studien 61), Berlin.
- Doležel, Lubomír (1972)**, „From Motifemes to Motifs“, in: *Poetica* 4, 55–90.
- Drux, Rudolf (2000)**, [Art.] „Motiv“, in: Harald Fricke et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York, 638–641.
- Eco, Umberto (2002 [1968])**, *Einführung in die Semiotik*, übers. von Jürgen Trabant, 9. Aufl., München [ital. Orig.: *La struttura assente*, Mailand 1968].
- Eco, Umberto (1991 [1975])**, *Semiotik – Entwurf einer Theorie der Zeichen* (Supplemente 5), übers. von Günter Memmert, 2. Aufl., München [ital. Orig.: *Trattato di semiotica generale*, Mailand 1975].
- Eco, Umberto (1991 [1987])**, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, übers. von Günter Memmert, München et al. [ital. Orig.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Mailand 1987].

- Eco, Umberto (1994 [1992]), *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, München [engl. Orig.: *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge et al. 1992].
- Eichenberger, Nicole (2015), *Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters* (Hermaea. Neue Folge 136), Berlin/Boston.
- Eikelmann, Manfred (2013), „Wissen und Literatur im Kontext der europäischen Traditionsbildung“, in: Ders. u. Udo Friedrich (Hgg.), *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*, Berlin, 11–27.
- Eisermann, Falk (2005), „Zur Datierung der ‚Würzburger Kleinepiksammlung‘ (Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 216)“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 134, 193–204.
- Emrich, Berthold (1958), [Art.] „Butzenscheibenlyrik“, in: Klaus Kanzog et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, 2. Aufl., Berlin/New York, 203–204.
- Eifalik, Julius (1861), *Studien zur Geschichte der altböhmischen Literatur. V. Die altböhmischen Gedichte vom Streite zwischen Seele und Leib. Nebst Beiträgen zur Geschichte der Vagantenpoesie in Böhmen*, Wien.
- Eifalik, Julius (1862), *Altöechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung und Anmerkungen*, Wien.
- Fischer, Hanns/Janota, Johannes (1983), *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. Aufl., Tübingen.
- Foucault, Michel (1981 [1969]), *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. [frz. Original: *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969].
- Georges, Karl Ernst (2013 [1913]), *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, hg. von Thomas Baier, bearb. von Tobias Dänzer, 2 Bde., Darmstadt [auf der Grundlage der 8. Aufl. 1913].
- Giesebrecht, Wilhelm von (1853), „Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder“, in: *Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur* 4, 10–43 und 344–381.
- Ginzburg, Carlo (1985 [1983]), „Indizien. Morelli, Freud und Sherlock Holmes“, in: Umberto Eco u. Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, übers. von Christiane Spelsberg, München, 125–179 [engl. Orig. *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington 1983].
- Grubmüller, Klaus (1999), „Gattungskonstitution im Mittelalter“, in: Nigel F. Palmer u. Hans-Jochen Schiewer (Hgg.), *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*, Tübingen, 193–210.
- Henkel, Nikolaus (2008), „Gesellschaftssatire im Mittelalter: Formen und Verfahren satirischer Schreibweise in den ‚Sermones nulli parcentes‘ (Walther 6881), im ‚Carmen satiricum‘ des Nicolaus von Bibra, in der Ständekritik von ‚Viri fratres, servi Die‘ (Walther 20575) und im ‚Buch der Rügen‘“, in: Thomas Haye u. Franziska Schnoor (Hgg.), *Epochen der Satire. Traditionslinien einer literarischen Gattung in Antike, Mittelalter und Renaissance* (Spolia Berolinensia 28), Hildesheim, 95–117.
- Irrgang, Stephanie (2003), „Scholar vagus, goliardus, ioculator. Zur Rezeption des ‚fahrenden Scholaren‘ im Mittelalter“, in: *Jahrbuch für Universitätsgeschichte* 6, 51–68.
- Jütte, Robert (1988), *Abbild und soziale Wirklichkeit des Bettler- und Gaunertums zu Beginn der Neuzeit. Sozial-, mentalitäts- und sprachgeschichtliche Studien zum Liber vagatorum (1510)* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 27), Köln.
- Kessler, Nora Hannah (2012), *Dem Spurenlesen auf der Spur. Theorie, Interpretation, Motiv* (Film, Medium, Diskurs 39), Würzburg.
- Kiening, Christian (2009), *Unheilige Familien. Sinnmuster mittelalterlichen Erzählens* (Philologie der Kultur 1), Würzburg.
- Krämer, Sybille (2016), „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: Dies., Werner Kogge u. Gernot Grube (Hgg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, 2. Aufl., Frankfurt a. M., 11–33.
- Lauer, Claudia (2008), *Ästhetik der Identität. Sänger-Rollen in der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, Heidelberg.
- Lehmann, Paul (1922), *Die Parodie im Mittelalter*, München [in einer 2. Aufl. Stuttgart 1963].

- Lüthi, Max (1962), *Märchen* (Sammlung Metzler 16), Stuttgart.
- Meier, Thomas/Ott, Michael/Sauer, Rebecca (Hgg.) (2015), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/Boston/München.
- Mölk, Ulrich (1991), „Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von ‚Motiv‘. Überlegungen und Dokumentation“, in: *Romanisches Jahrbuch* 42, 91–120.
- Peirce, Charles S. (1986), *Semiotische Schriften*, 3 Bde., hg. von Christian Kloesel u. Helmut Pape, Frankfurt a. M.
- Pfister, Manfred (1985), „Konzepte der Intertextualität“, in: Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), Tübingen, 1–30.
- Reckwitz, Andreas (2014), *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 4. Aufl., Berlin.
- Reich, Philip (2021), *Der Fahrende Schüler als prekärer Typus. Zur Genese literarischer Tradition zwischen Mittelalter und Neuzeit* (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 39), Berlin/Boston.
- Ricœur, Paul (1991 [1985]), *Zeit und Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit* (Übergänge 18, 3), übers. von Andreas Knop, München [frz. Orig.: *Temps et récit*, tome III: *Le temps raconté*, Montrouge 1985].
- Rigg, Arthur George (1977), „Goliath and Other Pseudonyms“, in: *Studi medievali*, 3a serie 18, 65–109.
- Scheuerer, Franz Xaver (1995), *Zum philologischen Werk J. A. Schmellers und seiner wissenschaftlichen Rezeption. Eine Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik*, Berlin/New York.
- Schüppert, Helga (1972), *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts* (Medium aevum 23), München.
- Schwinges, Rainer Christoph (1986), *Deutsche Universitätsbesucher im 14. und 15. Jahrhundert. Studien zur Sozialgeschichte des Alten Reiches* (Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reiches 6), Stuttgart.
- Skoda, Hannah (2018), „Literarische Texte und Darstellungen“, in: Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel u. Maximilian Schuh (Hgg.), *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, Stuttgart, 511–528.
- Spiegel, Nicolaus (1892), *Die Vaganten und ihr ‚Orden‘*, Speyer 1892.
- Spitznagel, Albert (2001), „Auf der Spur von Spuren“, in: Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper u. Ulrich Stadler (Hgg.), *Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffrenschriften*, München, 239–259.
- Stotz, Peter (1981), „Dichten als Schulfach. Aspekte mittelalterlicher Schuldichtung“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 16, 1–16.
- Süßmilch, Holm (1918), *Die Lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung* (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 25), Leipzig/Berlin.
- Thompson, Stith (1946), *The Folktale*, New York.
- Voetz, Lothar (2015), *Der Codex Manesse. Die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, Darmstadt.
- Vollmann, Benedikt K. (2011), „Kommentar“, in: Ders. (Hg.), *Carmina Burana* (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 49), Frankfurt a. M., 895–1414.
- Waddell, Helen (1980 [1927]), *The Wandering Scholars*, 19. Aufl., London [Erstausgabe 1927].
- Walther, Hans (1959), *Initia carminum ac versus Medii Aevi posterioris Latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen. Unter Benutzung der Vorarbeiten Alfons Hilkas*, Göttingen.
- Weiß, Marian (2018), *Die mittellateinische Goliardendichtung und ihr historischer Kontext: Komik im Kosmos der Kathedralschulen Nordfrankreichs*, Univ.-Diss., Gießen, <https://doi.org/10.22032/dbt.35392> (Stand: 20. 5. 2021).

- Werle, Dirk (2014)**, „Für eine Literaturgeschichte semantischer Einheiten“, in: Matthias Buschmeier, Walter Erhart u. Kai Kauffmann (Hgg.), *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken*, Berlin/Boston, 63–85.
- Werlen, Hans-Jakob (2009)**, „Stoff- und Motivanalyse“, in: Jost Schneider (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin/New York, 661–677.
- Winter, Thomas Arne (2017)**, *Traditionstheorie. Eine philosophische Grundlegung* (Philosophische Untersuchungen 42), Tübingen.
- Wolpers, Theodor (2002)**, „Wege der Göttinger Motiv- und Themenforschung“, in: Ders. (Hg.), *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, 249), Göttingen, 41–112.
- Worstbrock, Franz Josef (1999)**, „Wiedererzählen und Übersetzen“, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze* (Fortuna vitrea 16), Tübingen, 128–142.

## Anhang: Auszug aus der digitalen Edition des Liedes *De vagorum ordine*

### Einführung und Editionsprinzipien

Die hier folgende Edition ist ein Auszug aus einer vollständigen **digitalen Edition** des Liedes *De vagorum ordine*, die ich in Zusammenarbeit mit Gustavo Fernández Riva (SFB 933 ‚Materiale Textkulturen‘ in Heidelberg) erstellt habe. Diese XML-basierte Edition gibt den Lesern die Möglichkeit, die für ihre Anforderungen am besten geeignete Präsentationsform der Texte zu wählen: Einerseits ermöglichen die Handschriftenfaksimiles und die zeichengetreuen Transkriptionen konsequente Überlieferungsnähe; andererseits wird mit normalisierten Lesetexten und Übersetzungen eine leichtere Annäherung an den Text angeboten. Zwar geht die Edition von dem zweifellos bedeutendsten und im vorliegenden Fall auch ältesten Textzeugen (dem *Codex Buranus*) aus, doch werden alle Textzeugen in ihrer jeweils individuellen Faktur ernst genommen und gleichwertig behandelt. Um einen optimalen Vergleich der Varianten zu ermöglichen, kann der Überlieferungsbefund synoptisch dargestellt und die Strophenreihung nach einer selbst wählbaren Leithandschrift angeordnet werden. Die digitale Edition ist unter folgender URL aufrufbar: <https://DeVagorumOrdine.github.io/>

Da für die Überlegungen in meinem Beitrag die Handschrift Wi im Zentrum steht, konzentriert sich die vorliegende Teiledition auf diese Variante. Zunächst wird die Überlieferung dokumentiert: Nach dem **Faksimile**, das freundlicherweise vom Státní Archiv Třeboň zur Verfügung gestellt wurde und wofür ich Mgr. Jakub Kaiseršat herzlich danken will, steht die handschriftennahe **Transkription**. Diese versucht den überlieferten Text möglichst zeichengetreu wiederzugeben, inklusive aller Abkürzungen und Irregularitäten, d. h. Verschreibungen, Durchstreichungen, metrischer oder auch grammatikalischer Abweichungen. Schreibervarianten werden wie in der Vorlage *inter lineam* gesetzt. Die Aufteilung in Strophen ist schon in der Handschrift vorgenommen, die Verse sind vom Herausgeber abgesetzt.

Darauf folgt ein **normalisierter Lesetext in synoptischer Darstellung** mit den Textzeugen Lz, Pé und Pr, wobei Wi hier als Leithandschrift die Strophenreihung und -auswahl bestimmt. Für die Herstellung der Lesetexte wurden Abbriviatoren aufgelöst, Graphemvarianten durch behutsame Eingriffe und Regularisierungen vereinheitlicht (z. B. Normalisierung von <v> und <u>, nicht jedoch <ae> statt dem mittelalterlich konventionellen <e> in der Endung), Getrennt- und Zusammenschreibung reguliert und Interpunktionszeichen eingefügt. Metatext ist gefettet, Einfügungen über der Zeile oder am Rand stehen in eckigen Klammern. Konjekturen sind kursiviert und in einem Apparat verzeichnet. Die Hürde für solche editorischen Eingriffe ist gleichwohl hoch, z. B. bei offensichtlichen (grammatikalischen) Fehlern, nicht aber im Fall von Unregelmäßigkeiten im Reim oder Metrum.

Zum Abschluss wird noch eine deutsche **Übersetzung** von Wi angeboten.



confratibus et vestros deponit in p[ro]p[ri]a d[omi]ni  
**G**ode p[ro]p[ri]a d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni  
o[ra]t[io]n[is] l[ib]er[is] ibi omnia p[ro]p[ri]a d[omi]ni  
gabundatib[us] oues et solus p[ro]p[ri]a d[omi]ni  
**D**uadraginta annis regabim[us] h[ic] ibi d[omi]ni  
et consubi. postq[ui] in p[ro]p[ri]a d[omi]ni. f[er]re  
n[on] p[ro]p[ri]a d[omi]ni in angulo isit in angulo  
d[omi]ni in mala p[ro]p[ri]a d[omi]ni in angulo p[ro]p[ri]a d[omi]ni  
v[er]bi d[omi]ni et consubi et d[omi]ni p[ro]p[ri]a d[omi]ni  
lucet v[er]bi **lucet v[er]bi d[omi]ni**  
**S**pede nobis d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni  
catupam da nobis iniquis odio gabui  
et coram v[er]bis d[omi]ni **colleta**  
**P**otius d[omi]ni qui h[ic] liquet ep[iscop]o aqua  
et quibus p[ro]p[ri]a et tuis boq[ui]n[is] r[ati]o  
n[on] ad d[omi]ni d[omi]ni p[ro]p[ri]a. da ut de p[ro]p[ri]a d[omi]ni  
sunt. et de v[er]bis d[omi]ni de leant. et p[ro]p[ri]a  
ad futura d[omi]ni p[ro]p[ri]a p[ro]p[ri]a p[ro]p[ri]a p[ro]p[ri]a  
et o[ra]t[io]n[is] n[on] p[ro]p[ri]a **S[an]c[t]a colleta**. d[omi]ni  
nos n[on] p[ro]p[ri]a d[omi]ni p[ro]p[ri]a. da nobis de  
corp[or]e v[er]bis v[er]bi et de corp[or]e p[ro]p[ri]a  
atq[ue] p[ro]p[ri]a d[omi]ni gaudere p[ro]p[ri]a et  
o[ra]t[io]n[is] n[on] p[ro]p[ri]a d[omi]ni

**P**lenitudo t[em]p[or]is venite exultare  
n[on] p[ro]p[ri]a d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni  
fata n[on] p[ro]p[ri]a d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni  
de v[er]bis d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni d[omi]ni  
ordo nobilis d[omi]ni est nat[ur]a. quos ampl[us]  
delectat t[em]p[or]is n[on] p[ro]p[ri]a. vel quos bene  
facit p[ro]p[ri]a d[omi]ni d[omi]ni  
**P**er ad p[ro]p[ri]a d[omi]ni in p[ro]p[ri]a et v[er]bis





Transkription: Wittingau/Třeboň, Státní Archiv, A 7, fol. 147<sup>v</sup>–148<sup>r</sup>

- 1 ¶Plenitudo t̄pis venite exultem<sup>o</sup>  
 licet ramos <sup>arborū</sup> nemoris caluari vide<sup>o</sup>  
 ōuis p̄mptuaria tāta nō hēm<sup>o</sup>  
 venite ergo focij forti<sup>u</sup> bibe<sup>a</sup>
- 2 ¶De vagoꝝ ordine dīcā vobis iura  
 quorū ordo nobilis dulcis est natura.  
 quos ampli<sup>o</sup> delectat triticū mēfura.  
 vel quos bene faciat pinguis affatura /
- 3 ¶Igit̄ ad poculū mane t̄ñfeam<sup>o</sup>  
 et v̄fque [fol. 148<sup>r</sup>] ī creposculū forti<sup>u</sup> bībam<sup>o</sup>  
 donec ī paretibus lucem <sup>videamus</sup> habeam<sup>o</sup>  
 et  
 ac p̄tratis māib<sup>o</sup> s̄tratū capiam<sup>o</sup> /
- 4 ¶Audiui fero bibulū valde conq̄rētē  
 vt leonis catulū valde rugiētē.  
 quid ē h<sup>c</sup> qd video neminē bībētē.  
 vinū quod facit hominem omnia scientem /
- 5 ¶Sī tu nūmis careas hoc ē veniale.  
 pone <sup>quid</sup> siquid hēas ī mēoriale  
 tūicā vel iopulā si quid habes tale  
 pincerna totū capiet tandem femorale  
 ŵ<sup>o</sup>
- 6 ¶Sī tu nūmis careas iubeas taxillū.  
 fortiter ī tabula gerē vexillū  
 si tūc fors supvenit q̄ tu vincas illū  
 let<sup>o</sup> 7 it̄p̄id<sup>o</sup> curras ad ducillum /
- 7 ¶Porte n̄ri hospitis nitet margarit̄f.  
 et aptis hostijs clamat <sup>huc eat̄is</sup> vnde lit̄is  
 hic nō ē ieiuniū fames neq̄ lit̄is  
 aptū q̄  
 ymo totū gaudiū quare non venit  
 ŵ<sup>o</sup>

- 8 ¶N̄r ordo ꝑhibꝫ matutias ire  
 f̄t q̄dā fātafmata q̄ ifurguī mane  
 vñ nobis vēiūt vifioēs vane  
 ſi q̄s tūc furrexīt nō ē mētis ſane /
- 9 ¶N̄rā docet ſglā valde māfefte  
 nllū iter socios vtī dupla veſte  
 tūicā vl' iopulā nō iceſte  
 ī ſola camifia ſic fedes honeſte.
- 10 ¶Noftr̄f ē ꝑpoſitū ī thabñā mori  
 vbi pot⁹ nō deeft ſiciētī ori  
 vbi ſonāt cithaé et reſonāt chori  
 d'cātātes dulcia m̄ potatori  
 vl' alit̄
- 11 (10b) ¶N̄rm ē ꝑpoitū ī thabñā moī  
 vbi ſonāt cithaé 7 ſfonant chori  
 vbi pot⁹ nō deeft ſicienti ori  
 deus ſis ꝑpici⁹ m̄ potōri
- 12 ¶Oib⁹ ꝑꝑoif̄ diligo thabñā  
 q̄ in nllō tpe ſꝑui neqꝫ ſꝑnā  
 donc ſctos āgelos veienc cernā  
 cātātes ꝑ bibulo req̄em efnā /

## Synoptische Darstellung der Lesetexte von Wi, Lz, Pé und Pr

## Wi (Wittingau/Třeboň Státní Archiv A 7)

1

Plenitudo temporis! Venite, exultemus,  
licet ramos nemoris [arborum] calvari videmus,  
quamvis promptuaria tanta non habemus!  
Venite ergo, socii, fortiter bibe[a]mus!

2

De vagorum ordine dicam vobis iura,  
quorum ordo nobilis, dulcis est natura,  
quos amplius delectat tritici mensura  
vel quos bene saciat pingwis assatura.

3

Igitur ad poculum mane transeamus  
et usque in crepusculum fortiter bibamus,  
donec in parietibus lucem habeamus [videamus]  
ac [et] prostratis manibus stratum capiamus.

## Lz (Leipzig Universitätsbibliothek Ms. 1250)

4

Dum plenitudo temporis venit, exultemus,  
quamvis ramus [ramos] nemoris calvari videmus,  
licet promptuaria plena non habemus,  
ex quo torcularia fluere videmus!

5

Celi volatilia sic conticuerunt<sup>1</sup>  
et idcirco filia corda tabuerunt;  
nonne vina gaudia magis obtulerunt,  
quam quod centum avium rostra garruerunt?

6

Catho docet: ‚Opibus utere quesitis!‘  
Et hic fac in potibus, ut producit vitis,  
quam decenter ingerit pulcra Sulamitis!  
Ubi thesauros proderit, ibi fames et sitis?

1

De vagorum ordine dicam vobis iura,  
quorum ordo nobilis, dulcis est natura,  
quos amplius delectat<sup>2</sup> tritici mensura  
vel quos bene saciat pigwis assatura.

8

Igitur ad poculum<sup>3</sup> mane sic eamus,  
usque in crepusculum iugiter bibamus,  
ut in parietibus duces habeamus;  
ac raptantibus manibus stratum postulamus.

---

1 contacuerunt] conticuerunt

2 delectatur] delectat;

3 poclum] poculum

## Pé (Pécs/Fünfkirchen Bischöfl. Bibl. DD. III. 18)

## Pr (Prag Nationalbibliothek VG 17)

1

Plenitudo temporis! Venite, exultemus,  
 licet ramos arborum calvari videamus!  
 Quamvis promptuaria plena non habemus,  
 venite, omnes socii, fortiter bibamus!

3

*De vagorum*<sup>1</sup> *ordine*<sup>2</sup> dicam vobis iura,  
 quorum ordo nobilis, dulcis est natura,  
 quos bene oblectat<sup>3</sup> pingwis assatura  
 et quos bene delectant vini potatura.

5

Igitur ad poculum mane consurgamus.  
 usque ad crepusculum fortiter bibamus,  
 donec parietibus lumen videamus  
 et prostratis manibus lectum capiamus.

1

De vagorum ordine dicam vobis iura,  
 quorum ordo nobilis, dulcis est natura  
 et quos bene saciat pigwis assatura  
 et quos bene delectat tritici mansura.

6

Igitur ad poculum<sup>1</sup> mane transeamus  
 et usque in crepusculum fortiter bibamus,  
 donec in parietibus lucem videamus  
 et prostratis manibus locum capiamus.

---

1 Diuagorum] De vagorum

2 ordo] ordine

3 oblectant] oblectat

---

1 poculum] poculum

## Wi (Wittingau/Třeboň Státní Archiv A 7)

4

Audivi sero bibulum valde conquerentem  
 ut leonis catulum valde rugientem:  
 „Quid est hoc, quod video neminem bibentem  
 vinum, quod facit hominem omnia scientem!“

5

Si tu nummis careas, hoc est veniale.  
 Pone, si[quid]quid habeas, in memoriale:  
 tunicam vel iopulam, si quid habes tale,  
 pincerna totum capiet tandem femorale.

**versus**

6

Si tu nummis careas, iubeas taxillum  
 fortiter in tabula gerere vexillum  
 Si tunc sors supervenerit, quod tu vincas illum,  
 letus et intrepidus curras ad ducillum.

7

Porte[a] mei [nostri] hospitis nitet margaritis  
 et apertis hostiis clamat „Unde sitis [Huc eatis]!“  
 Hic non est ieiunium, fames neque sitis,  
 immo totum [aptum quoque] gaudium: Quare  
 non venitis?

**versus**

8

Noster ordo prohibet matutinas ire;  
 sunt quedam fantasmata, que insurgunt mane,  
 unde nobis veniunt visiones vane;  
 si quis tunc surrexerit, non est mentis sane.

9

Nostra docet regula valde manifeste,  
 nullum inter socios uti dupla veste  
 tunicam vel iopulam non inceste;  
 in sola camisia sic sedes honeste.

## Lz (Leipzig Universitätsbibliothek Ms. 1250)

11

Audivi sero bibulum alte conquerentem  
 ut leonis catulum valde rugientem:  
 „Quid est hoc, quod video neminem video bibentem  
 vinum, quod facit hominem omnia scientem!“

10

Si tu nummis careas, hoc est veniale.  
 Pone, quidquid habeas, in memoriale:  
 tunicam, camisiam, quidquid erit tale,  
 caupo capit omnia tandem femorale.

9

Si tu cares vadio, iubeas taxillum  
 fortiter in stadio gerere vexillum  
 et, si superadditur, ut tu vincis illum,  
 venter revelabitur ductus ad ducillum.

7

Porte nostri hospitis nitent margaritis  
 et apertis hostiis clamant: „Ubi sitis?“  
 Non est hic ieiunium, nec fames nec sitis,  
 immo plenum gaudium: Quare non venitis?

2

Noster ordo prohibet matutinas ire;  
 sunt quedam fantasmata, que insurgunt mane,  
 unde nobis venirent visiones vane;  
 si quis tunc surrexerit, non est mentis sane.

3

Nostra docet regula valde manifeste,  
 nullum inter socios uti dupla veste;  
 pallium cum tunica non ferat honeste;  
 in sola camisia sic sedes honeste.



## Pé (Pécs/Fünfkirchen Bischöfl. Bibl. DD. III. 18)

## Pr (Prag Nationalbibliothek VG 17)

4

Vidi mane bibulum vicinis querentem  
 ut leonis catulum valde rugientem:  
 „Quid est, quod non video aliquem bibentem?  
 Vinum facit hominem valde sapientem!“

9

Et si numpmis careas, hoc est veniale.  
 Pone, quidquid habeas, in memoriale:  
 tunicam, camisiam, si quid habes tale,  
 nam pincerna consumit nec non femorale.

3

Si tu nummis careas, hoc est veniale.  
 Pone, quaequae habeas, in memoriale:  
 tunicam vel iopulam, quaequae habes tale,  
 pincerna totum capiat tandem femorale.

2

Etsi tu numpmis careas, iubeas taxillum  
 fortiter in tabula gerere *vexillum*,<sup>4</sup>  
 et, si sors dederit, quod tu vincas illum,  
 letus et intrepidus curras ad ducillum.

7

Forsan nostra hospita inter margaritis  
 et apertis ostiis clamat: „Unde sitis?“  
 Hic non est tristitia, fames neque sitis,  
 sed eternum gaudium: Quare non venitis?

6

Ordo noster prohibet matutinas ire;  
 sunt quedam fantasmata, que insurgunt mane,  
 unde nobis veniunt visiones vane;  
 si quis tunc surrexerit, non erit mentis sane.

8

Nostra docet regula valde manifeste  
 nullum inter socios uti duppla veste;  
 in sola camisiam tu sedes honeste  
 et habebunt homines te valde honeste.

4

Nostra docet regula valde manifeste,  
 nullum inter socios uti dupla veste;  
 tunicam vel iopulam perbibas inceste;  
 in una camisiam tu sedes honeste.

---

4 illum fac] vexillum



Wi (Wittingau/Třeboň Státní Archiv A 7)

10

Nostris est propositum in thaberna mori,  
ubi potus non deest sicienti ori,  
ubi sonant cithare et resonant chori  
decantantes dulcia mihi potatori.

**vel aliter**

11 (10b)

Nostrum est propositum in thaberna mori,  
ubi sonant cithare et resonant chori,  
ubi potus non deest sicienti ori.  
Deus sis propicius mihi potatori!

12

Omnibus postpositis diligo thabernam,  
quam in nullo tempore spreui neque spernam,  
donec sanctos angelos venientes cernam  
cantantes pro bibulo: „Requiem eternam.“

Lz (Leipzig Universitätsbibliothek Ms. 1250)

12

Nostrum est propositum in taberna mori,  
ubi potus non deest sicienti ori,  
ubi sonant cithari et resonant thori  
decantantes gaudia mihi potatori.

13

Omnibus postpositis diligo tabernam,  
quam in nullo tempore spreui nec spernam,  
donec sancti angeli trahant me superna  
cantantes pro bibulo: „Requiem eternam.“

Pé (Pécs/Fünfkirchen Bischöfl. Bibl. DD. III. 18)

Pr (Prag Nationalbibliothek VG 17)

**11**

Meum est propositum in thaberna mori,  
 ubi potus non deest sicienti ori,  
 ubi sonant cithare resonantque chori.  
 Deus sis propicius michi potatori!

**10**

Venite ergo, socii, intremus thabernam,  
 quam ego nullo tempore spreui neque spernam,  
 donec sanctos angelos venientes cernam  
 cantantes pro bibulis: „Requiem eternam.“

**2**

Nostrum est propositum in taberna mori,  
 ubi sonant cithare et resonant cleri,  
 ubi potus non deest sicienti ori.  
 Deus sis propicius mihi potatori!

**5**

Omnibus postpositis diligo tabernam;  
 hanc in nullo tempore spreui neque spernam,  
 donec sanctos angelos venientes cernam  
 cantantes pro bibulis: „Requiem eternam.“

**Übersetzung: Wittingau/Třeboň, Státní Archiv, A7, fol. 147<sup>v</sup>–148<sup>r</sup>**

**1**

Die Jahreszeit der Fülle! Kommt, wir wollen jubilieren,  
wenn wir auch sehen, dass die Äste des Waldes [der Bäume] kahl werden  
und mögen wir auch keine so großen Speisekammern haben!  
Kommt also meine Kumpanen, wir werden [wollen] wacker trinken!

**2**

Ich will euch von den Regeln des Ordens der Vaganten berichten:  
Ihr Stand ist vornehm und ihre Art angenehm;  
sie freuen sich ziemlich über einen Laib Weißbrot  
und ihren Hunger stillt ein fetter Braten.

**3**

Also wollen wir schon morgens zum Becher schreiten  
und bis zur Abenddämmerung trinken,  
bis wir an den Wänden Lichter haben [sehen]  
und mit ausgestreckten Armen den Boden berühren.

**4**

Ich hörte, wie sich spät ein Säufer laut beklagte  
und ganz wie ein Löwenjunges brüllte:  
„Wie kommt es, dass ich niemanden Wein trinken sehe,  
wenn dieser doch macht, dass der Mensch alles weiß!“

**5**

Hast du keine Münzen, ist das verzeihlich;  
lege, was auch immer du hast, in deiner Erinnerung ab:  
das Untergewand, das Hemd und dergleichen,  
der Schankwirt wird alles nehmen und schließlich selbst die Unterhose.

**Verse**

**6**

Hast du auch keine Münzen, sollst du den Würfeln befehlen,  
wacker auf dem Tisch die Standarte zu tragen.  
Kommt dann überraschend dazu, dass du jenes Spiel gewinnst,  
sollst du fröhlich und unverzagt zum Zapfhahn eilen.

## 7

Das Tor [die Tore] unseres Gastgebers glänzt vor lauter Perlen  
 und er schreit aus der offenen Tür: „Woher seid ihr [Kommt hierher]!“  
 Hier gibt es kein Fasten, keinen Hunger und keinen Durst,  
 sondern vielmehr die Freude in vollen Zügen [und auch wohlangebrachte  
 Freude]: Warum kommt ihr nicht?

**Verse**

## 8

Unser Orden verbietet es, in den Frühgottesdienst zu gehen;  
 Geister aller Art erheben sich morgens.  
 Davon ereilen uns trügerische Wahnbilder;  
 wenn jemand um diese Zeit aufsteht, ist er nicht bei klarem Verstand.

## 9

Unsere Regel belehrt uns überaus deutlich,  
 dass keiner unter seinen Kumpanen zwei Kleider habe;  
 und dass ein Untergewand oder eine Jacke nicht obszön sind;  
 nur im Hemd – so sitzt du anständig da.

## 10

Unsere Leute haben den festen Vorsatz, im Wirtshaus zu sterben,  
 wo es der durstigen Kehle nie an Trank mangelt,  
 wo die Lauten klingen und die Gesänge im Chor widerhallen,  
 wenn sie für mich, den Säufer, die Freuden besingen.

**oder anders****11 (10b)**

Wir haben den festen Vorsatz, im Wirtshaus zu sterben,  
 wo die Lauten klingen und die Gesänge im Chor widerhallen,  
 wo es der durstigen Kehle nie an Trank mangelt.  
 Gott, mögest du mir, dem Säufer, gewogen sein!

## 12

Unter Anbetracht aller Umstände liebe ich das Wirtshaus,  
 das ich niemals verschmähte und nie verschmähen werde,  
 bis ich die heiligen Engel kommen sehe,  
 die für mich, den Säufer, singen: „Mögest du ruhen in Frieden!“



ISABELLA MANAGÒ

## Kulturelles Erbe und Kontingenz

Zur Tradition des Erzählens von Troja am Beispiel  
der Begegnung von Hector und Ajax im *Trojanerkrieg*  
im Vergleich zum *Roman de Troie*

### 1 Einleitung

Die Geschichte der Stadt Troja und ihrer Zerstörung bietet nicht nur bis heute Stoffe für Hollywoodverfilmungen und Netflix-Serien, sie war auch im kulturellen Gedächtnis des europäischen Mittelalters fest verankert als ein für die Vergangenheit konstitutives Ereignis.<sup>1</sup> Sowohl die verschiedenen Erzählungen vom Trojanischen Krieg als auch die unzähligen Anspielungen auf dieses Ereignis in der mittelalterlichen Literatur legen den Schluss nahe, dass die Geschichte von Troja nicht nur als historisch verbürgtes Wissen galt, sondern auch als kulturelles Erbe verstanden wurde, das es durch Wiedererzählen zu bewahren galt und das mit der eigenen Gegenwart verknüpft wurde: Geschichte(n) wie die von Troja wurde(n) im Mittelalter also wiederholt dazu nutzbar gemacht, die eigene Identität zu

- 1 Um hier nur das bekannteste Zitat zu nennen: Bei Mauritius von Craûn heißt es vom mittelalterlichen Konzept der Ritterschaft, sie sei in Troja entstanden, V. 11–13: *ze Kriechen huop sich ritterschaft | dô sie Troie mit kraft | besâzen durch ein frowen* (zu dieser Verserzählung siehe HERBERICHS 2010, 55–59). Die Geschichte von Troja gilt im Mittelalter als ein schicksalhaftes Ereignis der Vergangenheit, durch das die höfische Gesellschaft ihr – um es in den Worten Jan ASSMANNs zu sagen – „Selbstbild stabilisiert und vermittelt“ und das ihr dazu dient, ihr „Bewusstsein von Einheit und Eigenart“ historisch und genealogisch zu stützen (ASSMANN 1988, 15). Mit der Bezeichnung ‚kulturelles Gedächtnis‘ wird hier und im Folgenden auf die Forschungen Aleida und Jan ASSMANNs Bezug genommen, die sich mit dem Phänomen kollektiver Erinnerungskultur auseinandergesetzt haben. Vgl. z. B. ASSMANN 2007, 29–162 und in diesem Band Aleida ASSMANN, S. 47–62. Die tiefe Verankerung dieser Geschichte in der mittelalterlichen Kultur kann man neben den Troja-Erzählungen selbst auch an den zahlreichen Troja-Anspielungen in der Artusepik und anderen Erzählungen feststellen (vgl. dazu LIENERT 1990) und nicht zuletzt auch anhand von Weltkarten und Bildern (siehe z. B. WANDHOFF 2003, 181–227). Die Rezeption von und Erinnerung an Troja findet jedoch keinesfalls unreflektiert statt, weil sich an den griechischen und trojanischen Helden nicht nur Glanz und Ruhm zeigten, sondern auch Leid und Elend. So wird z. B. Hectors erbärmlicher Tod Anlass zur Klage über die Vergänglichkeit der Welt, und schließlich geht in Troja auch die Blüte griechischer und trojanischer Ritterschaft zu Grunde. Auf diese Weise dient der Troja-Stoff der höfischen Laiengesellschaft gleichzeitig zur Identifikation wie zur Distanzierung (vgl. MÜLLER 2006).

definieren, aus ihr zu lernen (*historia magistra vitae*) und die bestehende Ordnung zu legitimieren.<sup>2</sup>

Der Begriff des ‚Wiedererzählens‘ wurde von Worstbrock zur Beschreibung traditionaler Zusammenhänge verwendet,<sup>3</sup> und auch Silvia Reuvekamp hat das Verfahren der ‚Retextualisierung‘ oder ‚Renarrativierung‘, wie bereits in der Einleitung dieses Bandes ausgeführt wird, als eines der beiden Haupt-Konzepte literaturwissenschaftlicher Analyse von Tradition benannt. Dieses literarische Verfahren kann als Grundkonzept verstanden werden, nach dem mittelalterliche Literatur funktioniert. Im Folgenden soll beispielhaft an einer Episode im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg in einem Vergleich mit seiner Hauptvorlage, dem *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure, aufgezeigt werden, wie tradierte Stoffe beim Wiedererzählen Veränderungen erfahren. Diese nämlich können uns Aufschluss einerseits über den Prozess des Tradierens selbst und andererseits über das Weltbild der Zeit geben.

Zu Beginn dieses Bandes stellt Dirk Werle einige Thesen zu der Frage auf, was Tradition ist. Ein paar dieser Gedanken möchte ich hier wieder aufgreifen, um darauf in der Textanalyse aufzubauen. Zunächst stellt er fest, dass Überlieferung nie fix sei, sondern sich im Prozess der Überlieferung wandle.<sup>4</sup> Tradition sei aber nicht nur als bloße Überlieferung oder Rezeption zu verstehen, sondern komme durch verschiedene Rezeptionsakte zustande.<sup>5</sup> Der wichtigste Aspekt ist also das Handlungselement, dem ein ‚Akt‘ innewohnt und das in seiner Individualität als ein bestimmtes Traditionsverhalten verstanden werden kann: „Traditionsverhalten‘ [...] bezeichnet das dynamische Aufeinanderbezogensein dessen, was tradiert, also übergeben, übermittelt worden ist, und des Umgangs damit.“<sup>6</sup> Wie genau eine solche Veränderung des überlieferten Stoffes, also das Traditionsverhalten eines Werkes des 13. Jhs. gegenüber seiner Hauptvorlage aus dem 12. Jh., aussehen und welche Bedeutung sie entfalten kann, soll im Folgenden untersucht werden.

## Erzählen von Troja

Heutzutage verbinden wir mit der Geschichte von Troja sogleich Homer, der als Sänger der *Ilias* in das kulturelle Gedächtnis eingegangen ist. In der mittelalterlichen Tradition des Erzählens von Troja jedoch ist es weniger relevant, wer als

2 Explizit zu Troja im Kulturellen Gedächtnis siehe GEHRKE 2006 (der allerdings nur oberflächlich auf die Troja-Rezeption des Mittelalters eingeht). Allgemein zur Funktionalisierung der Erzählung von Troja im Mittelalter vgl. MÜLLER 2006 und LIENERT 2001, bes. 13–24 und 120–136; zur Legitimation durch Genealogie und der Idee der *translatio* siehe KELLNER 2004.

3 Vgl. WORSTBROCK 1999 und die Einleitung in diesem Band.

4 WERLE in diesem Band, S. 40.

5 WERLE in diesem Band, S. 39.

6 WERLE in diesem Band, S. 39.



Erster eine (historische) Geschichte erzählt hat, sondern wie glaubwürdig der Autor ist und auf welche Art und Weise er erzählt. Die Hauptquelle der volkssprachlichen deutschen Trojaliteratur ist aus diesem Grund der um 1165 entstandene altfranzösische *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure, der die Geschichte an die mittelalterliche Kultur anpasst bzw. ‚mediävalisiert‘ und dabei unter anderem bereits mit Minneelementen anreichert. Benoît greift dabei wiederum hauptsächlich auf die spätantiken pseudohistoriographischen Darstellungen von Dares Phrygius (Ende 5. Jh.) und Dictys Cretensis (3. Jh.) zurück, die sich jeweils als Augenzeugen der gegnerischen Parteien inszenieren und deshalb als Quellen besonders glaubwürdig erschienen.<sup>7</sup> Der Trojaroman Konrads von Würzburg sticht bereits deshalb aus der deutschsprachigen Trojarezeption hervor, weil er nicht nur die bereits genannten Quellen verwendet (wie beispielweise Herbort von Fritzlar), sondern alle ihm zur Verfügung stehenden Geschichten zu einer Erzählung verbinden will, die *allen maeren ist ein her* (Tr, V. 235). Um diesem Anspruch gerecht zu werden, zieht er zusätzlich auch Ovids *Heroiden*, *Metamorphosen* und *Amores* heran und rezipiert die *Achilleis* des Statius, das *Excidium Troiae*, die *Ilias Latina*, mythographische Handbücher und auch mittellateinische Trojadichtungen.<sup>8</sup>

### Zukunftsoffenheit in einer bekannten Geschichte

Dass eine wiedererzählte Geschichte Veränderungen unterliegt, ist unbestreitbar. Für den *Trojanerkrieg* hat Elisabeth Lienert in einem ausführlichen Quellenvergleich gezeigt, welche das im Einzelnen sind.<sup>9</sup> Unter dem Stichwort ‚Verhinderungsaktionen‘ macht sie darauf aufmerksam, dass besonders ein Leitmotiv hervorsteht, das sich in zahlreichen Szenen und Handlungssträngen wiederholt: Missachtete Warnungen oder vergebliche Vorkehrungsmaßnahmen, die in „der Vergeblichkeit menschlichen Wissens, Wollens und Handelns“ resultieren.<sup>10</sup> Neben den erfolglosen Versuchen der liebenden Frauenfiguren, Treue mit Versprechen zu garantieren, werden Prophezeiungen entweder nicht ernst genommen, was zur Katastrophe führt,<sup>11</sup> oder Handlungen vorgenommen, die gerade zum Gegenteil des Erhofften beitragen. Oder aber – und das ist noch häufiger der Fall – menschliche Vorkehrungen werden durch übergeordnete, meist göttliche Mächte oder den Zufall (*aventure*, *gelücke* etc.)

7 Ausführlicher zur Trojarezeption im Mittelalter siehe u. a. LIENERT 2001, MÜLLER 2006, 135f. und TOEPFER 2010.

8 Vgl. LIENERT 1989, 8f.

9 LIENERT 1996.

10 LIENERT 1996, 244f.

11 So setzen sich die Trojaner mehrfach über Unheilsprophezeiungen wie die des Helenus, des Panthus oder der Cassandra hinweg. Siehe ausführlicher dazu MANAGÒ [2021], Kap. ‚*wissage* und *prophétie*‘.

durchkreuzt.<sup>12</sup> Im Folgenden möchte ich anhand einer beispielhaft ausgewählten Episode ein Interpretationsangebot zu diesen „Strukturen des Misslingens in einer Erzählwelt der Katastrophen“<sup>13</sup> zur Diskussion stellen, indem ich den Fokus auf das Erzählen des ‚Beinahe‘ und die narrative Auseinandersetzung mit Kontingenz lege.<sup>14</sup> Dadurch, dass der Text gegenüber seinen Quellen beispielsweise über mögliche Zukunftsvarianten spekuliert oder vermeintliche Alternativen der Handlung bietet, lotet er die Grenzbereiche des überlieferten Stoffes aus. Nicht nur die Figuren, sondern auch die Rezipierenden werden dabei, so die Hauptthese, immer wieder mit dem Unvorhergesehenen – der Kontingenz – konfrontiert, wodurch die grundsätzliche Offenheit der Zukunft selbst in einer bekannten Geschichte erhalten bleibt.

Kontingenz möchte ich im Folgenden grundsätzlich verstanden wissen als die literarische Ausgestaltung eines Ereignisses, „das auf eine bestimmte Art und Weise geschieht, aber auch anders oder überhaupt nicht geschehen könnte“.<sup>15</sup> In der mediävistischen Forschung der letzten Jahre wurde literarischen Konzeptionen von Kontingenz erhöhte Aufmerksamkeit beigemessen, denn wie Haug prägnant festhält, steht der „Bereich des Fiktionalen [...] unter dem Vorzeichen der Kontingenz“.<sup>16</sup> Bei der Beschäftigung mit derselben – das haben bisherige Studien erarbeitet – kann es aber nicht um die Applikation eines modernen Theorems auf mittelalterliche Texte gehen, sondern Kontingenz muss als historische Kategorie ernstgenommen werden.<sup>17</sup> So lässt sich an verschiedenen Texten, beispielsweise anhand der Texte von Duns Scotus oder Wilhelm von Ockham, zeigen, dass sich ein Kontingenzbewusstsein nicht erst in der Renaissance bzw. der Frühen Neuzeit entwickelt hat, wie dies u. a. noch Hans Blumenberg postuliert hatte.<sup>18</sup>

12 Zu einer ausführlicheren Auflistung dieser Episoden siehe LIENERT 1996, 268–271, die sie unter dem Kapitel „Deutungsangebote des Erzählers“ aufführt.

13 LIENERT 1996, 245.

14 Diese These vertrete ich ebenfalls in meiner Dissertation, in der ich den hier vorgestellten Annahmen sehr viel detaillierter und anhand von sehr viel mehr Beispielen nachgehe. In diesem Beitrag liegt der Fokus, inspiriert durch die Tagung *Was ist Tradition?*, allerdings stärker als in der Qualifikationsschrift auf der Frage nach der Art und Weise des in der Wiedererzählung erkennbaren Traditionsverhaltens gegenüber der Hauptquelle des *Trojanerkrieges*.

15 RICŒUR 1986, 11. Die in diesem Aufsatz vorgestellten Thesen und Überlegungen sind im Rahmen meines Dissertationsprojekts mit dem Titel *Kontingenz im Trojanerkrieg Konrads von Würzburg* entstanden, in dem ich detaillierter auf erzähltheoretische Grundlagen und die geistesgeschichtliche Prägung von Kontingenz im Mittelalter eingehe.

16 HAUG 1998, 164. So ist Kontingenz seit dem Sammelband von MARQUARD/GRAEVENITZ 1998 Gegenstand verschiedener Studien. Neben wichtigen Einzelstudien ist selbiger als der für die Mediävistik zentrale Sammelband, neben *Kein Zufall* 2010, hg. von REICHLIN/HERBERICHS zu nennen. Auch in dem interdisziplinären Sammelband *Contingentia* 2015, hg. von BÖHME/RÖCKE/STEPHAN finden sich mediävistische Beiträge.

17 Vgl. REICHLIN 2010, 9.

18 Vgl. BLUMENBERG 1999. Siehe generell und ausführlich zu vormodernen Kontingenzkonzeptionen bereits GRAEVENITZ/MARQUARD 1998 und REICHLIN 2010, 13–20.

Fragen zur Erfahrungshaftigkeit von Kontingenz sind in der Vormoderne, besonders in der jüdischen und christlichen Theologie eines alleinigen und allmächtigen Gottes, eng verschränkt mit der Dialektik von transzendenter Allmacht und menschlicher Willensfreiheit (und damit auch Schuldfähigkeit).<sup>19</sup> Um aber für die folgende Analyse deutlich zu machen, dass es sich durchaus um eine anthropologische Grunderfahrung handelt, dass bestimmte Geschehnisse durch Entscheidungen beeinflussbar sind und andere sich unserem Einflussbereich entziehen, unterscheide ich in Anlehnung an Grethlein<sup>20</sup> mit den Begriffen Marquards zwischen Beliebigkeitskontingenz und Schicksalskontingenz:

Das ‚was auch anders sein könnte‘ und durch uns änderbar ist, ist eine beliebig wählbare und abwählbare Beliebigkeit; ich möchte es das Beliebigkeitszufällige [bzw. Beliebigkeitskontingente] nennen, das Beliebige. Oder das Zufällige ist das ‚was auch anders sein könnte‘ und gerade nicht durch uns änderbar; das ist Schicksal: in hohem Grade negationsresistent und nicht oder kaum entrinnbar; ich möchte es das Schicksalszufällige [bzw. Schicksalskontingente] nennen.<sup>21</sup>

Schicksalskontingenz offenbart sich in Konrads monumentalem Fragment immer wieder in Erzählerkommentaren, die *geschiht*, *gelücke*, *heil* etc. als handlungskonstituierend ausweisen. Des Weiteren kann sie an der Einflussnahme der Minne deutlich werden, die das Leben bzw. Schicksal der Figuren zu lenken vermag und die uns im Folgenden als Verwandtschafts liebe begegnet. Beliebigkeitskontingenz dagegen offenbart sich besonders dann, wenn von einer zu treffenden Entscheidung berichtet wird; denn solange diese noch nicht getroffen ist, ist die Zukunft offen für mehrere Möglichkeiten.<sup>22</sup>

19 Zu ‚teleologischen Sinnmustern‘, die als Ausdruck eines im weitesten Sinne heilsgeschichtlichen Denkmusters angesehen werden können, siehe auch STÖRMER-CAYSA 2007, 148–196. Das Konzept der Schuldfähigkeit von Figuren, in diesem Fall ebenfalls im *Trojanerkrieg*, macht besonders WORSTBROCK stark. Er kritisiert das Konzept der tragischen Unausweichlichkeit und fordert dazu auf, „die landläufige Rede von der Fatalität des Geschehens im Trojanerkrieg zu revidieren“; WORSTBROCK 1996, 284.

20 Siehe GRETHLEIN 2006, der das Geschichtsbild der *Ilias* untersucht und dabei besonders Zufall und Kontingenz als wichtige historische Faktoren herausgearbeitet hat.

21 BUBNER 1984, 37f. hatte bereits eine ähnliche Unterscheidung vorgenommen, nämlich die zwischen Zufall und Handlung, die für ihn die beiden Hauptaspekte von Kontingenz ausmachen.

22 Die Inszenierung von Entscheidungen wird bei Konrad so ausführlich und wiederholt ausgestaltet, dass sie als spezifisches Erzählkonzept gelten kann. Die neuere Forschung hat dies besonders für den *Engelhard* postuliert. So kann dort als das bedeutendste handlungsantreibende Moment, die vorhandene oder fehlende Ähnlichkeit zwischen Figuren, nicht nur als Voraussetzung, sondern auch als Entscheidungsgrundlage von Beziehungen angesehen werden. Vgl. z. B. SCHULZ 2015, 390. Im *Trojanerkrieg* sind die am ausführlichsten auserzählten Entscheidungen die von Helena und Medea, die sich jeweils

In Konrads *Trojanerkrieg* wird, und das möchte ich im Folgenden zeigen, die Tradition des Erzählens von Troja nicht nur unter dem Gesichtspunkt, „dass sein muss, was ist“,<sup>23</sup> fortgeführt. Stattdessen wird häufig die Erfahrung der ProtagonistInnen, dass ihre Zukunft offen ist und beeinflusst werden kann (durch eigenes Handeln oder auch durch transzendente Mächte wie das Schicksal), thematisiert und in der Erfahrung der Rezipierenden, deren Erwartungen an einen bekannten Stoff ebenfalls zeitweise durchkreuzt werden, gespiegelt.<sup>24</sup> Das kulturelle Erbe Trojas wird dadurch nicht starr bewahrt, sondern durch den Aspekt der Erfahrungshaftigkeit einer ungewissen Zukunft in der Erzählung lebendig gehalten.

## 2 Schicksalskontingenz

Wie in anderen epischen Erzählungen ist die Aristie auch wesentlicher Bestandteil des *Trojanerkrieges*.<sup>25</sup> Nach Friedrich markiert der Zweikampf

fast immer Schlüsselstellen wie die Bewältigung von Kontingenz, die Aufrechterhaltung der Ordnung, die Hierarchisierung sozialer Geltung oder die Verteilung von Frauen. Für das Selbstverständnis des Adels bildet solche diskursive Gewaltinszenierung ein zentrales Signum seiner Standesidentität. [...] Der Zweikampf ist mehr als eine Form physischer Konfrontation, er ist immer auch eine Projektionsfläche sozialen Sinns.<sup>26</sup>

An diese Überlegung, dass im Trojanerkrieg die „Projektionsfläche sozialen Sinns“ nicht nur Bewältigung von Kontingenz bedeuten muss, soll hier angeknüpft werden. Durch sogenannte ‚abgewiesene Alternativen‘<sup>27</sup> bzw. ‚Beinahe-Episoden‘,<sup>28</sup>

für oder gegen die Minne zu einem Mann entscheiden müssen und die Konsequenzen ihres Handelns abwägen. Vgl. dazu MANAGÒ [2021], Kap. „Minne und Kontingenz“.

23 GEROK-REITER 2010, 133f.

24 Vgl. GRETHLEIN 2006, 192–203.

25 Vgl. allgemein zu den Zweikämpfen im *Trojanerkrieg* auch PFENNIG 1995, 213–220, der beispielhaft den Zweikampf zwischen Hektor und Peleus mit ‚klassischen‘ Zweikämpfen bei Hartmann und Wolfram vergleicht und zu dem Schluss kommt, dass bei Konrad zum einen „der Spannungsbogen durch retardierende Momente sehr bewusst gestaltet ist“ und zum anderen, „im Gegensatz zu den stilisiert erscheinenden Kämpfen der älteren Dichtung, der Eindruck von Realismus [entsteht]“; PFENNIG 1995, 220.

26 FRIEDRICH 2005, 127f.

27 Vgl. STROHSCHNEIDER 1997, MÜLLER 1998, 140–144 und SCHULZ 2002, die mit diesem Begriff anhand des Nibelungenstoffes ein Phänomen beschreiben, das besonders für mittelalterliche Literatur spezifisch ist, nämlich die Anspielung auf ein klassisches Literaturschema (wie das Brautwerbungsschema), das im Text unterlaufen bzw. abgewiesen wird.

28 Das Konzept der ‚abgewiesenen Alternative‘ hat bislang nur mäßige Resonanz in der mediävistischen Forschungsliteratur erfahren, was zum einen daran zu erkennen ist, dass

gerade in Geschichten, deren Handlungsgeschehen nach ‚Spielregeln‘ funktionieren, die in den Untergang führen, wird nämlich, wie zu zeigen sein wird, ein kontrafaktisches Moment erzeugt, das in einer bekannten und fest im kulturellen Gedächtnis verankerten Geschichte Kontingenz aufscheinen lässt.<sup>29</sup>

Zweifellos knüpft der *Trojanerkrieg* an eine lange Tradition des fatalen Erzählens an, und eine „strukturgewordene Fatalität“<sup>30</sup> dominiert die Erzählung.<sup>31</sup> Jedoch werden immer wieder Alternativen zur Tragödie greifbar, wodurch Kontingenz narrativ herausgestellt wird, was nicht zuletzt zur Reflexion über das Verhältnis von Schicksal, Zufall und freiem Willen in historischen Abläufen einlädt. Dass diese Alternativen schließlich scheitern, ist stoffgeschichtlich bedingt, macht aber meines Erachtens das Phänomen des Kontrafaktischen erst evident. Als Beispiel wird mir im Folgenden der Beinahe-Sieg der Trojaner am Ende der zweiten Schlacht dienen, die Konrad im Vergleich zu seiner Hauptvorlage anhand der

die Aufsätze, die es bisher dazu gibt, sich ausschließlich dem Nibelungenstoff widmen (s. o.), und zum anderen, dass Studien wie die von TOEPFER 2012 sich zwar verwandten Phänomenen widmen, den Begriff der abgewiesenen Alternative jedoch nicht explizit aufgreifen. In der Klassischen Philologie wird einem verwandten Phänomen, der sog. ‚Beinahe-Episode‘, hingegen spätestens seit der Studie von NESSELRATH 1992 größere narratologische Relevanz eingeräumt. Er definiert die ‚Beinahe-Episode‘ als „erzählerischen Kunstgriff“, bei dem „der Dichter einige Augenblicke lang die von ihm geschilderte Handlung einen unerwarteten und beinahe die mythische Tradition einschneidend verändernden Weg nehmen lässt und dem Leser bzw. Hörer damit den Blick auf eine überraschend neue Handlungsperspektive eröffnet – bevor er diesen Vorgang abbricht und in die Tradition zurückkehrt.“ NESSELRATH 1992, 2.

29 Der wichtigste Unterschied dieser beiden von der Forschung etablierten Begriffe scheint darin begründet zu liegen, dass sie aus verschiedenen philologischen Disziplinen stammen. So beschreibt etwa SCHULZ den durch die Anagnorisis von Hektor und Ajax knapp verspielten Sieg der Trojaner bei Konrad von Würzburg als ‚abgewiesene Alternative‘, während NESSELRATH die gleiche Stelle bei Homer als ‚Beinahe-Episode‘ bezeichnet. Vgl. den kurzen Kommentar von SCHULZ 2015, 467 und NESSELRATH 1992, 13, Anm. 21. Zwar unterscheiden sich die beiden Darstellungen bei Homer und Konrad signifikant, was die narrative Einbettung und die Position im Gesamtwerk angeht, aber es handelt sich nichtsdestotrotz in diesem Fall um die gleiche Szene. Tendenziell scheint sich mir die ‚abgewiesene Alternative‘ in mittelhochdeutschen Texten, besonders an dem dazu meist zitierten Werk, dem *Nibelungenlied*, stärker durch eine implizit strukturelle bzw. schematische und dadurch übergeordnete Komponente auszuzeichnen, die auf einen alternativen Handlungsverlauf nur anspielt, während die ‚Beinahe-Episode‘ eher ein konkretes, häufig durch einen Erzählerkommentar explizit gemachtes Ereignis im Erzählzusammenhang beschreibt, das über eine gewisse Zeitspanne hinweg einen anderen Ausgang der überlieferten Geschichte plausibilisiert. Vgl. dazu MANAGÒ [2021], Kap. „Strit und Kontingenz“.

30 LIENERT 1996, 270.

31 Zurecht wurde dem Trojanerkrieg in der Forschung immer wieder attestiert, ihm eigne die „Perspektive der tragischen Unausweichlichkeit“ und der „tragische[n] Verstrickung“ (CORMEAU 1979, 315–319), weil alle Figuren sich mit jeder Handlung nur weiter ins Verderben stürzen (KOKOTT 1989, 277).

*Ilias Latina* und mit eigenen Ergänzungen erheblich erweitert und ihr damit nicht zuletzt einen neuen Sinn einschreibt.

Wir befinden uns in der zweiten Schlacht des zweiten Trojanischen Krieges, und die Trojaner haben unter Hectors Führung gerade die Oberhand gewonnen, während die Griechen schlimme Verluste zu vermenden haben. Da kommentiert der Erzähler im *Roman de Troie*:

<p><i>Le jor fust fin de la bataille, A co ne poüst aveir faille, Mais Destinee nel laissa, Que ceus de Troie guerreia.</i></p> <p>RT, V. 10.059–10.062</p>	<p>An diesem Tag wäre der Krieg beendet worden und nichts hätte das verhindern können, aber das Schicksal ließ dies nicht zu, weil es den Trojanern feindlich gesinnt war.<sup>32</sup></p>
---	---

In wenigen Versen erläutert er daraufhin, warum: Hector trifft nämlich in der Schlacht auf seinen Verwandten Ajax, von dem er und auch die Rezipierenden bisher nicht wussten, weshalb der Erzähler seine Familiengeschichte erläutert: Ajax ist ein Sohn der im ersten Krieg um Troja von den Griechen geraubten Hesione und damit ein Cousin Hectors. Nach der Anagnorisis erfüllt Hector sofort die Bitte seines Verwandten um Waffenstillstand und verspielt damit den Sieg der Trojaner. Erst im Nachhinein erfahren die Rezipierenden, in welcher Situation das gegenseitige Erkennen stattfand. So berichtet der Erzähler, unter der Berufung auf seine Quelle Dares, dass die Trojaner gerade dabei waren, die griechische Flotte anzuzünden, als die beiden Cousins auf dem Schlachtfeld aufeinandertreffen. Nach Ansicht des Erzählers handelt es sich um ein missgünstig gesinntes Schicksal (*Fortune*, RT, V. 10.113) und Zufall (*Aventure*, RT, V. 10.118), dass der Sieg der Trojaner verhindert wurde, und er schließt seinen Kommentar mit den Worten: *Si ert la chose a avenir | Que rien nel poëit destolier* (RT, V. 10.123f.) (Übers.: Dass die Sache sich so ereignet hat, konnte durch nichts verhindert werden).

Sowohl der Verweis auf seine Hauptquelle Dares als auch der die Episode abschließende Kommentar, dass es so geschehen musste und nichts dies hätte verhindern können, machen die fatalistische Sicht auf das Geschehen deutlich. Der Erzähler berichtet von historischen Abläufen, die ihm durch zuverlässige Quellen bekannt sind und die dementsprechend keine Alternative zulassen. Als Erklärung für das Geschehen dient also zum einen eine Schicksalsmacht, die Hector und den Seinen gegenüber missgünstig ist, und zum anderen die Einsicht, dass Vergangenes nicht zu ändern ist und das Ende der Geschichte aus dem Blick der Gegenwart feststeht. Die einzigen Verse, die einen anderen möglichen Ausgang der Geschichte andeuten, sind diejenigen, mit denen die Episode eingeleitet wird, in denen der Erzähler darauf hinweist, dass *Destinee* in letzter Minute das Geschehen beeinflusst (siehe oben: RT, V. 10.059–10.062).

32 Hier und im Folgenden: Übersetzung der Verfasserin.

Konrad von Würzburg baut diese Episode deutlich aus,<sup>33</sup> setzt durch eine andere Perspektive und verstärkte Erzählerkommentare auch einen anderen Schwerpunkt. Zunächst einmal berichtet der Erzähler des *Trojanerkrieges* nämlich überwiegend aus dem Blickwinkel des Schlachtgeschehens heraus chronologisch im Gegensatz zu dem des *Roman de Troie*, der vor allem aus der Sicht desjenigen erzählt, der die vergangenen Ereignisse anhand seiner Quellen distanziert überblickt.<sup>34</sup> Bereits dieser Perspektivenwechsel sorgt dafür, dass die Spannung der Rezipierenden darauf, wie diese Episode wohl endet, aufrechterhalten wird. Zudem wird im *Trojanerkrieg* die ausweglose Situation der Griechen in der Schlacht sehr viel deutlicher herausgestellt, wenn es beispielsweise heißt, dass *niht anders möhten si bewarn | den lip wan mit der flühte* (Tr, V. 37.103f.). Hector ist also gerade dabei, die Schiffe anzuzünden, und die Griechen sind verloren, da erst wendet sich das Blatt,<sup>35</sup> wie der Erzähler kommentiert, plötzlich durch *heiles âventiur* (Tr, V. 37.110).<sup>36</sup>

Die vielen Erzählerkommentare, die die Szene einbetten, finden sich in diesem Ausmaß in keiner anderen Quelle. Im Folgenden möchte ich sie anhand von verschiedenen Beispielen in drei Kategorien einteilen. Zunächst gibt es besonders zu Beginn der Textstelle diejenigen, die wie Vorausdeutungen wirken, des Weiteren diejenigen, die das Beinahe-Geschehene betonen und denen dadurch ein kontrafaktisches Moment innewohnt, und schließlich die Kommentare, die unterschiedliche Figurenperspektiven thematisieren, wodurch sie verschiedene Bedeutungsebenen des Geschehenen auffächern.

Antithetisch verknüpft der Erzähler die Übermacht der Trojaner und die Kraft Hectors, die dazu geführt haben, dass die Griechen sich ängstlich in ihre Schiffe zurückziehen und sich zur Abfahrt bereit machen, mit ominösen Vorausdeutungen auf ihr zukünftiges Unglück. Einzelne Wortgegensatzpaare verstärken dabei

33 Was bei Benoît in ca. 60 Versen geschildert wird, erzählt der *Trojanerkrieg* in weit über 600 Versen.

34 Diese Verschiebung der Erzählperspektive nimmt Konrad ebenfalls vor, wenn er die Liebesgeschichten bei Ovid rezipiert. So erfahren wir beispielsweise von dem Innenleben der ProtagonistInnen in Ovids *Heroides* in Form von Briefen, die im Nachhinein des Geschehens verfasst wurden. Konrad dagegen gestaltet die Auseinandersetzungen der Liebenden in Form von Dialogen in der erzählten Gegenwart und berichtet die Ereignisse chronologisch, motiviert sie ‚von vorne‘ und damit zukunfts offen. Vgl. dazu auch LIENERT 1996, 194–196 und ZIMMERMANN 2018, 71.

35 Diese Darstellungen der Ereignisse entsprechen eher derjenigen in der *Ilias Latina*, die Konrad hier sehr wahrscheinlich als weitere Quelle verwendet hat. Auch dort tritt – wie in der Homerischen *Ilias* – eine Wendung des Geschehens gerade dann ein, als Hector die Schiffe der Griechen anzünden will: *Fit pugna ante rates, saevit Mavortius Hector | et poscit flammam totamque incendere classem | apparat. Huic validis obsistit viribus Aiax, | stans prima in puppi, clipeoque incendia saeva | sustinet et solus defendit mille carinas* (V. 797–801). Siehe dazu auch LIENERT 1996, 160.

36 Der Erzähler betont dies nochmals durch die Wiederholung von *âventiure als ich ez las* (Tr, V. 37.123), was wohl auf V. 10.118 bei Benoît verweist.



das unmittelbare Aufeinandertreffen des nahenden Sieges mit der unerwarteten Schicksalswende.<sup>37</sup> Diese Form der Erzählerkommentare findet sich noch wiederholt, wobei in jedem der nahende Sieg der Trojaner unmittelbar mit einer gerade dies verhindernden Schicksalsmacht konfrontiert<sup>38</sup> und von der Vorausdeutung untermalt wird, dass den Burgbewohnern durch diese Wende des Schicksals später noch einiger Schaden entstehen werde:

<i>nû die verzageten Kriechen</i>	die verzagten Griechen bereiteten sich nun
<i>sich heten ûf die fart bereit</i>	auf ihre Abfahrt vor
<i>und Hector wollte hân geleit</i>	und Hector wollte ihnen
<i>in alle ir kiele wildez fiur,</i>	an alle ihre Schiffe wildes Feuer legen,
<i>dô schuof ir heiles aventiur,</i>	da sorgte ein glücklicher Zufall und ihr Schicksal
<i>daz si bestuonden bî dem stade</i>	dafür, dass sie am Ufer blieben
<i>und den burgaeren michel schade</i>	und den Burgbewohnern seither großer Schaden
<i>von ir hende sît geschach.</i>	durch sie [wörtl. ihre Hände] geschah.
<i>Trojaeren wuohs grôz ungemach</i>	Den Trojanern erwuchs großes Leid
<i>von ir gewalte fientlich [...].</i>	durch ihre feindliche Gewalt [...].

Tr, V. 37.106–37.115

Vorausdeutungen begegnen an vielen wichtigen Gelenkstellen des *Trojanerkrieges*. Seherfiguren verweisen innerhalb der weitgefächerten und mit langen Erzähleinschüben versehenen Geschichte auf zukünftiges Geschehen und stellen damit nicht zuletzt zeitliche und inhaltliche Verknüpfungen her, und auch der Erzähler betätigt sich, wie in diesem Beispiel, als Zukunftsprophet.<sup>39</sup> Was er hier andeu-

37 Tr, V. 37.050–37.059: *si fuoren ab dem sande | durch zageliche forhte; | der schade in angest worhte, | den Hector in des mâles tete. | sîn leit daz het er an der stete | gerochen allez an ir kragen, | waer ungelücke niht geslagen | zuo sîner sigenûfte hôch, | sîn heil unsaelde nider zôch | und irte daz gelinge sîn.*

38 Vgl. Tr, V. 37.119–37.123.

39 Vgl. dazu auch ausführlicher Managò [2021], Kap. „*wissage* und *prophétie*“, in dem darauf eingegangen wird, wie Prophezeiungen auf der einen Seite kontingenzbewältigendes Potential entfalten und auf der anderen Seite als erzählerisches Mittel genutzt werden, Zukunftsoffenheit in einer Geschichte zu exponieren, deren Ende als bekannt vorausgesetzt werden muss. Vgl. zu einer Systematisierung der Vorausdeutungen im *Trojanerkrieg* auch PFENNIG 1995, 87–109, der zwischen Erzählervorausdeutungen und Figurenvorausdeutungen unterscheidet. Elisabeth LIENERT 1996, 256–259 konstatiert ebenfalls die gliedernde Funktion der Erzählervorausdeutungen, macht aber auch auf ihre erzähltechnische Funktion aufmerksam, die sich in „Konrads Erzählen als Erzählen zum Tode hin“ einfüge (ebd., 257f.). Siehe ebenfalls zu Voraussagen im *Trojanerkrieg* GEBERT 2013, 189–210, hier 189, der herausgestellt hat, dass die Voraussagen der Seherfiguren bewirken, dass Rezipierende die Rahmenhandlung nicht aus den Augen verlieren. Die Seherfiguren selbst versteht er dabei als „Repräsentanten problematischer oder latenter Wissensformen, die ungewisse Deutungssituationen professionalisieren“ und dadurch als Sinnmodelle fungieren.

tet, können jedoch nur die Rezipierenden verstehen und deuten. Die Figuren vermögen, wie gleich zu zeigen sein wird, aufgrund ihres ‚in der Geschichte Stehens‘ das Ausmaß des Eingreifens von Schicksalsmächten oder eigenen Entscheidungen nicht zu erfassen.

Welche Bedeutung eine solche Wendung des Schicksals hat, verdeutlicht der Erzähler, indem er darauf hinweist, was sonst hätte geschehen können bzw. wie die Geschichte ausgegangen wäre, wenn das vielgestaltige Schicksal nicht eingegriffen und Hector sich anders entschieden hätte:

<i>der krieg waer ûf dem anger</i>	Der Krieg wäre auf dem Feld
<i>gescheiden anders bi der zît</i>	zu dieser Zeit anders entschieden worden,
<i>und haete niht sô maniger sît</i>	und es hätten nicht so viele seither
<i>lîp unde leben dâ verzêrt [...].</i>	Leib und Leben dort verloren [...].
Tr, V. 37.068–37.071	

Was bereits in den Quellentexten angelegt ist, nämlich der Eingriff einer personalisierten Schicksalsmacht, wird im *Trojanerkrieg* ausgebaut zu einer Aneinanderreihung nahezu aller sprachlich zur Verfügung stehenden Mächte, die in irgendeiner Weise Einfluss auf Schicksal und Geschichte haben können: *ungelücke, heil, unsaelde, gelinge, geschiht, got*,<sup>40</sup> *aventiure* (Tr, V. 37.056–37.123). Die verschiedenen Bezeichnungen, die in kurzer Zeit aufeinanderfolgen, werden, trotz ihrer teilweise unterschiedlichen kulturhistorischen und semantischen Bedeutung, hier als Synonyme verwendet. Das verdeutlicht, dass nicht ein spezifischer Begriff, sondern das dahinterliegende Konzept im Vordergrund einer Interpretation ihrer Verwendung stehen muss. Nämlich die Erfahrung der Menschen, dass sie den Verlauf ihres Lebens nur zum Teil und manchmal gar nicht selbst beeinflussen können und der Schicksalskontingenz ausgeliefert sind. Das kontrafaktische Moment der ‚abgewiesenen Alternative‘ oder ‚Beinahe-Episode‘, das der Erzähler mehrfach hervorhebt, verstärkt nicht nur die Tragik des Geschehens, sondern auch die Aussage, dass Geschichte zwar durchaus nicht determiniert, aber von Kontingenz bestimmt ist.

40 LUHMANNs Ausführungen dazu, dass der „Gottesbegriff [Kontingenz] erklärt und erschärft“ (LUHMANN 1977, 132), greifen in diesem Fall nicht, denn im Trojanerkrieg wird an keiner Stelle eindeutig von einem Gott im christlichen Sinne gesprochen, der Heil und Erlösung verspricht. Wie ich in meiner Dissertation zeigen kann, fungiert die Bezeichnung ‚got‘ im Trojanerkrieg meist als Konzept für eine nicht weiter bestimmte Entität, die den Lauf der Dinge auf eine Weise beeinflussen kann, die der menschlichen Handlungsmacht entzogen ist. An anderer Stelle kann diese Form der Schicksalskontingenz aber auch beispielsweise von *fortuna* ausgelöst werden. Vgl. dazu detaillierter MANAGÒ [2021], Kap. „Semantiken der Schicksalskontingenz“.

### 3 Beliebigkeitskontingenz

Neben dem Eingriff des Schicksals, das für die Trojaner eine so tragische Wende der Ereignisse darstellt, wird in den Texten ein weiterer Faktor entscheidend, der Einfluss auf das Geschehen ausübt. So wird als Begründung für den Ablauf der Episode die Entscheidung Hectors angeführt, die er auf die Begegnung mit seinem Cousin hin fällt. Bei Benoît wird die Handlung wieder kurz zusammengefasst vorweggenommen und quasi durch den Erzählerkommentar über das den Trojanern gegenüber feindlich gesinnte Schicksal (*Destinee [...] guerreia*, RT, V. 10.061f.) eingeleitet, wodurch der Eindruck entsteht, konkret das Aufeinandertreffen der Verwandten habe die Schicksalswende ausgelöst: *A Hector s'a [Ajax] tant combatu | Qu'il se sont entreconeü. | Li uns a l'autre fist grant joie* (RT, V. 10.071–10.073). (Übers.: Hector und er [Ajax] kämpften so lange miteinander, bis sie sich erkannten. Dies war ihnen gegenseitig eine große Freude.) Ajax bittet seinen Cousin daraufhin umgehend um einen Waffenstillstand, den Hector ihm sofort gewährt (*rash boon*). Er schließt aber eine kurze Rede an, in der er nochmals heldenhaft und um seiner Ehre willen betont, welch großen Dienst er Ajax damit erweist, weil er die Griechen lieber alle tot sehen würde, nach den großen Verlusten, die sie den Trojanern bereits zugefügt haben (RT, V. 10.085–10.163).

Im *Trojanerkrieg* ist die Szene zwar grundsätzlich an dieser Handlung orientiert, aber in den Details durchaus anders gestaltet. Zwar wird ebenfalls vom Erzähler zunächst erläutert, wer Hectors Gegner ist, das Aufeinandertreffen der beiden Kämpfer wird anschließend jedoch wieder chronologisch geschildert, und auch der Zweikampf selbst ist, teilweise nach der *Ilias Latina*, sehr viel detailreicher beschrieben.<sup>41</sup> Der bei Konrad ausführlich wiedergegebene Dialog zwischen den beiden Cousins, in dem sie ihre gegenseitigen Positionen deutlich machen, bietet in dieser Ausführlichkeit keine Quelle.<sup>42</sup> Er bildet im Folgenden den Mittelpunkt der Analyse.

Die beiden Helden werden in ihren Waffenkleidern als gleichgesinnte höfische Ritter beschrieben, die einander gewachsen sind.<sup>43</sup> Sowohl ihre äußere Erscheinung als auch ihr Kampfesmut gleichen sich und werden ausführlich geschildert. Der Erzähler lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um einen Zweikampf auf Leben und Tod handelt und beide immer wieder nur knapp dem Tod durch die Hand des anderen entgehen:<sup>44</sup> *ez stuont an zwîfel, wer den sic | dâ möhte enpfâhen under in* (Tr, V. 37.318f.). Sie kämpfen so lange miteinander, bis Hector das Wort ergreift und um einen kurzen Waffenstillstand bittet, weil er aufgrund

41 Vgl. dazu LIENERT 1996, 159–162.

42 Vgl. dazu auch LIENERT 1996, 161.

43 Siehe dazu HARMS 1963, 78–82, der die Szene vor der Folie des Verwandtenkampfes im höfischen Roman liest und mit Szenen u. a. aus Wolframs *Parzival* vergleicht.

44 Vgl. Tr, V. 37.179–37.330. Besonders wird immer wieder ihre Ähnlichkeit betont: *ir zweier wille stuont gelich | ze ritterlicher werdekeit* (Tr, V. 37.260f.).

der Ebenbürtigkeit seines Gegners *sô bitter ungemâch* (Tr, V. 37.327) leidet, dass er nicht glauben kann, dass jemand anderes als sein eigenes *sippebluot* (Tr, V. 37.334) gegen ihn kämpft und deshalb seine Herkunft erfahren möchte. Nachdem Ajax ihn über ihr Verwandtschaftsverhältnis aufgeklärt hat, ist Hector außerordentlich glücklich über diese Erkenntnis und schlägt als erster einen Frieden vor: *wir hân grôz ungefelle | von strîte erliten umb den wint*,<sup>45</sup> [...] | *hier sol ein staetiu suone sîn*. (Tr, V. 37.422–37.428) Diese Bewertung des Krieges durch Hector ist bemerkenswert, da die Erkennung des Verwandten ganz offensichtlich den gesamten Krieg um Troja im Vergleich als Nichtigkeit erscheinen lässt. Der Vorschlag, den Hector hier – entgegen der Erzähltradition – macht, wird dadurch begründet, dass er das im Kampfgetümmel zufällige Aufeinandertreffen mit seinem Cousin als ein übergroßes Glück empfindet und sich sicher ist, dass ihm das Wiedererkennen nur Gutes verheißt:

*mir ist daz komen ze guote,  
daz iuch mîn ouge hât erkant.  
mich hât gelücke her gesant  
und ist mir hie gestanden bî.  
nû werden bêde kampfes frî  
und lâzen ruowen unser lide,  
ein suone lüter unde ein fride  
gemachet werde von uns zwein.*  
Tr, V. 37.442–37.449

Mir ist das zugutegekommen,  
dass euch mein Auge erkannt hat.  
Mich hat das Glück her gesandt  
und ist mir hier beigestanden.  
Nun werden wir beide aufhören zu kämpfen  
und lassen unsere Glieder ruhen;  
eine ungetrübte Versöhnung und ein Friede  
soll durch uns beide entstehen.

Bei Benoît wird die Anagnorisis nur kurz geschildert, und Ajax lehnt zwar den Vorschlag von Hector ab, mit nach Troja zu gehen, um den Rest seiner Verwandtschaft kennen zu lernen, bittet aber im Gegenzug um einen Waffenstillstand, der ihm sogleich und aus Sicht des Erzählers vorschnell gewährt wird. Bei Konrad dagegen ist es Hector, der als erster einen Frieden vorschlägt, der auch sogleich durch überschwängliche Liebesbekundungen beidseitig bestätigt wird.<sup>46</sup> Die Rede, die Hector

45 Der Wind steht bildlich üblicherweise für etwas Nichtiges, das nicht in Betracht kommt oder ohne Wirkung bleibt (vgl. „wint -des, -des stm.“ in: Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=W03540> (Stand: 14.09.2021)).

46 Hector bittet Ajax zunächst um den offiziellen Friedenskuss: *lânt iuwer houbet werden blôz | und küssent mich an mînen mûnt, | sô wirt mir hôhiu fröide kunt* (Tr, V. 37.456–37.458), und der Erzähler beschreibt daraufhin Liebesbekundungen, die noch über den Kuss hinausgehen: *si liefen bî den stunden | ein ander minneclîche engegen | ir haz gegunden si da legen unde ir fîentschaft dâ nider, | si kusten ougen unde lider | ein ander mit dem munde | wol hundred tûsent stunde | und umbefiengen ofte sich, | friuntliches kôsen minneclîch | huob sic von in beiden* (Tr, V. 37.462–37.471). Zum Ritual des Friedenskusses im Hochmittelalter siehe SCHREINER 1990.

daraufhin hält, scheint zunächst in einem Gegensatz zu seiner ersten Rede und auch den Handlungen der beiden zu stehen. Während der Erzähler mehrfach berichtet, wie *si [...] bêde ân allen strît | ein ander holt, liep unde wert [waren]* (Tr, V. 37.534f.), legt Hector Wert darauf, noch einmal zu betonen, wie sehr er den Griechen feindlich gesinnt ist und dass *[s]înes herzen ger | lit an ir [der Griechen] ungewinne* (Tr 37.498f.). Auch bei dem darauffolgenden Waffenaustausch ist es im *Trojanerkrieg* Hector, der die Initiative ergreift und seinem Cousin zuerst sein Schwert übergibt. Erst nachdem der Erzähler den dadurch mehrfach durch Rituale geschlossenen Frieden bestätigt,<sup>47</sup> fragt Ajax auch offiziell danach, und Hector gewährt ihn. Dass Hector einerseits die Initiative ergreift, einen Frieden vorzuschlagen, und andererseits betont, wie sehr er die Griechen hasst, liegt zum einen darin begründet, dass er im *Trojanerkrieg* sowohl als archaischer Held als auch als höfischer Ritter auftritt. Zum anderen wird dadurch noch ein weiteres Mal verstärkt, welch hohen Stellenwert der Verhaltenskodex gegenüber dem eigenen *sippebluot* hat. Obwohl Hector nichts lieber täte, als alle Griechen umzubringen und den Angriff auf Troja zu rächen, ist er durch das *minneclîche* Verhältnis zu seinem Cousin bereit, mit einem Frieden kurz vor dem Sieg alles aufs Spiel zu setzen. Wie der Erzähler zudem betont, tut er dies in vollem Bewusstsein und wohlbedacht: *Hector, der helt versunnen | liez einen fride machen, | der in begunde swachen* (Tr, V. 37.552–37.554). Der Fokus liegt nicht wie bei Benoît auf einer vorschnell gewährten Bitte (*rash boon*), sondern auf der durch Verwandtschaft entstandenen gesellschaftlichen Handlungsmaxime,<sup>48</sup> weshalb er es ist, der den Frieden vorschlägt und nicht nur gewährt.

Das Unheil, das durch Hectors Entscheidungen an diesem Tag für die Trojaner entsteht, ist für den Helden an dieser Stelle weder überschaubar noch greifbar. Er verhält sich dem ritterlichen, adligen und nicht zuletzt christlichen Verhaltenskodex konform und erwartet – für das höfische Publikum nachvollziehbarerweise –, dass ihm aus dieser Entscheidung Glück erwachsen müsse. Nur der Erzähler und das gebildete Publikum wissen, wie die Geschichte ausgeht, was am Ende der Episode nochmals mit dem Hinweis darauf betont wird, dass die Historie an diesem Tag auch einen anderen Verlauf hätte nehmen können:

47 [...] *ein lûter suone was geschehen | von in beiden an der stat* (Tr, V. 37.546f.).

48 Zu dem zentralen Konzept der Verwandtschaft in der mittelalterlichen Kultur am Beispiel des Wilhalm von Wenden siehe URBAN 2020, 355–408, bes. 380–386. Vgl. ebenfalls KELLNER 2004, 14f., die ‚Genealogie‘ als (verwandtschaftlich) auseinander hervorgehende Kette mit einem gemeinsamen Ausgangspunkt beschreibt, deren gesellschaftliche Funktion darin bestehe, ‚das Verschiedene‘ zu ordnen, indem es auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werde, um auf diese Weise Stabilität und Kontinuität zu gewährleisten.

<i>owê, daz in daz heil geschach</i>	Oh weh, dass ihnen [den Griechen] das Glück zuteil wurde,
<i>daz si daz lant begriffen!</i>	dass sie an Land kamen!
<i>si waeren in den schiffen</i>	Sie wären in den Schiffen mit ihren Heerscharen
<i>verbrant des mâles mit ir scharn</i>	verbrannt bei dieser Gelegenheit
<i>oder müesten dannen sîn gefarn</i>	oder hätten in Schande
<i>mit laster ûf dem wâge,</i>	auf dem Meer hinfort fahren müssen,
<i>ob Hector sinem mâge</i>	wenn Hector seinem Verwandten
<i>des frides hete dô verzigen.</i>	dort den Frieden abgeschlagen hätte.
Tr, V. 37.572–37.579	

Zusätzlich dazu, dass Hector hier unwissenderweise eine fatale Entscheidung trifft, kommentiert der Erzähler, es sei Gottes Wille gewesen, dass er hier nicht siegen konnte, weil Hector durch die Hand Achills sterben müsse (Tr, V. 47.580–37.584). Die „außerordentliche Verkettung unglücklicher Zufälle, die das Unheil abrollen lässt“,<sup>49</sup> erschließt sich den Rezipierenden also aus Erzählerkommentaren oder aus finaler Sicht. Sie werden aber mehrfach zum einen durch die chronologische Erzählweise und zum anderen durch Figurenansichten kontrastiert, die die durch Zufall entstandenen Situationen positiv bewerten; dadurch erhöht sich die Spannung zwischen Erwartung und Erfahrung, und die Kontingenz des Geschehens wird in den Vordergrund gerückt.

#### 4 Fazit

Anhand der Episode der Begegnung von Hector und Ajax auf dem Schlachtfeld von Troja und des damit verbundenen beinahe gelungenen Siegs der Trojaner konnte gezeigt werden, dass der *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg im Vergleich zu seiner Hauptvorlage, dem *Roman de Troie* Benoîts de Sainte-Maure, die Geschichte verändert, meist indem an wichtigen Gelenkstellen des Textes ausführliche Hinzufügungen vorgenommen werden. Diese dienen u. a. dazu, das Geschehen anders zu motivieren.

Im *Roman de Troie* wird überwiegend sowohl durch die Erzählperspektive als auch inhaltlich fatalistisch von einer durch ein scheeles Schicksal begünstigten, vorschnell gewährten Bitte Hectors berichtet, der den Sieg der Trojaner verhindert hat. Der *Trojanerkrieg* dagegen entwirft ein komplexes Muster aus verschiedenen Gründen für die Entwicklung der Handlung, die chronologisch, ‚von vorne‘ motiviert und damit zukunfts offen erzählt wird. Dabei greifen zum einen verschiedene Schicksalsmächte in die Handlung ein und verhindern das sich in diesem Moment abrollende Geschehen, und zum anderen orientieren sich Hectors

49 LIENERT 1996, 50.

Handlungsmaxime und die Grundlage für seine Entscheidung an der Liebe zu seinem neu erkannten Verwandten, was in langen Dialogen entwickelt wird. Die Vielschichtigkeit der in der Erzählung herangezogenen Erklärungen, warum etwas so und nicht anders passiert, und die Reflexion darüber, was stattdessen auch hätte geschehen können, sind dabei kein Ausdruck von Inkonsistenz, sondern von einer systematischen literarischen Reflexion über das Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft. So bewertet der Erzähler Ereignisse zuerst als Zufälle, bei denen sich die Figuren wie Hector wiederum sicher sind, dass sie Glück bedeuten, während die mit Vorwissen ausgestatteten Rezipierenden, die um das durch diese Zufälle Bewirkte wissen, diese als Unglück wahrnehmen müssen. Die Multiperspektivität von Erzähler, Figuren und Rezipierenden geht über den Zweck reiner Spannungssteigerung hinaus, indem sie Zukunftsungewissheit und Kontingenz profiliert.

Wiederholt wird also die Handlung sowohl durch Beliebigkeits- als auch durch Schicksalskontingenz motiviert, die als Erklärungen für das Geschehen ineinandergreifen. Dabei bedient sich die Erzählung verschiedener Perspektiven und verdeutlicht, dass sich das Wissen des Erzählers von dem der Figuren (und auch der Rezipierenden) unterscheidet, was wiederum zu einer unterschiedlichen Bewertung der erzählten Vergangenheit und Zukunft führen kann. Dadurch wird ein Traditionsverhalten offenbar, das tatsächlich über bloße Rezeption hinausgeht,<sup>50</sup> indem ein bekannter Stoff gerade so weit verändert wird, dass die Rezipierenden neue Erkenntnisse aus ihm gewinnen können. Die Geschichte ist nicht insofern ‚Lehrmeisterin des Lebens‘, als sie konkrete Handlungsdevisen ausgibt, sondern sie lehrt im *Trojanerkrieg*, dass alles Erlebte weit mehr von Kontingenz, konkret sowohl von transzendenten Mächten als auch dem menschlichen freien Willen, bestimmt ist, als die Tradition des Erzählens dieser Geschichte bis dahin suggerierte.

Die Spannung zwischen der Erwartung an einen altbekannten und vielfach tradierten Stoff und der Erfahrung der Erzählung wird auch und besonders in solchen Episoden evident, in denen die Geschichte eine unerwartete Wendung nimmt, indem sie für eine gewisse Zeit von der Tradition abweicht und ein alternativer Handlungsverlauf in den Bereich des Möglichen rückt.<sup>51</sup> Final betrachtet, erzeugt diese Form der Ambivalenz den Effekt unabwendbarer Fatalität.<sup>52</sup> In der

50 So die zu Beginn vorgestellte These von WERLE in diesem Band, S. 38f.

51 Neben der hier als Beispiel gewählten Textstelle hätten auch andere Textstellen angeführt werden können, bei denen ein ‚Beinahe‘ im Zweikampf verhandelt wird. Während in der behandelten Episode Schicksals- und Beliebigkeitskontingenz verhandelt werden (wie z. B. auch im Zweikampf zwischen Hector und Peleus, vgl. Tr. 4.005–4.009), sind es an anderer Stelle beispielsweise der Kriegsgott Mars, der einen Krieg verhindert (vgl. Tr. V. 3.486–3.490), oder edle Damen, die einen Kämpfer in letzter Minute davon abhalten, sein Gegenüber zu töten (vgl. Tr. V. 4.246–4.264). Siehe dazu ausführlicher Managò [2021], Kap. „Strit und Kontingenz“.

52 Vgl. SCHULZ 2015, 466.



konkreten Erzählweise einzelner Episoden lädt jedoch der Erzähler wiederholt dazu ein, das Phänomen der Kontingenz zu reflektieren: zum einen, indem die lange Auserzählung der Unentschiedenheit von Figuren die Handlung retardiert und die Zukunft für verschiedene Möglichkeiten öffnet, zum anderen, indem Beinahe-Episoden die Spannung zwischen Erwartung und Erfahrung erhöhen und nicht zuletzt dadurch, dass der Erzähler wiederholt Zufall, Schicksal, Gottes Willen oder Glück für Ereignisse verantwortlich macht.

Durch die hier vorliegende Art und Weise des Traditionsverhaltens, in der gleichsam ‚Kontingenz-Fenster‘ in eine Erzählwelt geöffnet werden, die sowohl in der historischen als auch in der literarischen Erzähltradition<sup>53</sup> des Mittelalters fest verankert sind, offenbart sich im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg eine nahezu spielerische Form des Umgangs mit kulturellem Erbe.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Benoît de Sainte-Maure**, *Le Roman de Troie*, hg. von Léopold Constans, 6 Bde., Paris 1904–1912 [zitiert mit der **Sigle RT**].
- Herbort von Fritzlar**, *Liet von Troye*, hg. von Karl Frommann, Quedlinburg/Leipzig 1837 (Reprint Amsterdam 1966).
- Ilias Latina*, hg. von Friedrich Vollmer, neubearb. von Emil Baehrens (Poetae latini minores II 3), Leipzig 1913.
- Konrad von Würzburg**, *Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe*, hg. von Heinz Thoelen u. Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 [zitiert mit der **Sigle Tr**].

### Forschungsliteratur

- Assmann, Jan (2007)**, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 6. Aufl., München.
- Assmann, Jan (1988)**, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Ders. u. Tonio Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Heidelberg, 9–19.
- Blumenberg, Hans (1999)**, *Die Legitimität der Neuzeit*, erw. und überarb. Neuausgabe, Frankfurt a. M.
- Böhme, Hartmut/Röcke, Werner/Stephan, Ulrike (Hgg.) (2016)**, *Contingentia. Transformationen des Zufalls* (Transformationen der Antike 38), Berlin/Boston.
- Bubner, Rüdiger (1984)**, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen. Untersuchungen zur praktischen Philosophie*, Frankfurt a. M.

53 Der Unterschied zwischen historischem und literarischem Erzählen verläuft im Mittelalter nur graduell. Vgl. dazu beispielsweise KNAPP 2002.

- Cormeau, Christoph (1979)**, „Quellenkompendium oder Erzählkonzept? Eine Skizze zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘“, in: Klaus Grubmüller et al. (Hgg.), *Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Hans Fromm*, Tübingen, 303–319.
- Friedrich, Udo (2005)**, „Die ‚symbolische Ordnung‘ des Zweikampfes im Mittelalter“, in: Manuel Braun u. Cornelia Herberichs (Hgg.), *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, München, 123–158.
- Gebert, Bent (2013)**, *Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des Trojanerkriegs Konrads von Würzburg*, Berlin/New York.
- Gehrke, Hans-Joachim (2006)**, „Troia im kulturellen Gedächtnis“, in: Martin Zimmermann (Hg.), *Der Traum von Troja. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München, 211–225.
- Gerok-Reiter, Annette (2010)**, „Die Figur denkt – der Erzähler lenkt? Sedimente von Kontingenz in Veldekes Eneasroman“, in: Cornelia Herberichs u. Susanne Reichlin (Hgg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur* (Historische Semantik 13), Göttingen, 131–153.
- Graevenitz, Gerhart von/Marquardt, Odo (1998)**, „Vorwort“, in: Dies. (Hgg.), *Kontingenz* (Poetik und Hermeneutik 17), München, XI–XVI.
- Grethlein, Jonas (2006)**, *Das Geschichtsbild der Ilias. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive* (Hypomnemata 163), Göttingen.
- Harms, Wolfgang (1963)**, *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300*, München.
- Haug Walter (1998)**, „Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz: Zufall, literarisch, im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“, in: Gerhart von Graevenitz u. Odo Marquardt (Hgg.), *Kontingenz* (Poetik und Hermeneutik 17), München, 151–172.
- Herberichs, Cornelia/Reichlin, Susanne (2010)**, *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur* (Historische Semantik 13), Göttingen.
- Herberichs, Cornelia (2010)**, *Poetik und Geschichte. Das ‚Iliet von Troye‘ Herborts von Fritzlar* (Philologie der Kultur 3), Würzburg.
- Kellner, Beate (2004)**, „Zur Konstruktion von Kontinuität durch Genealogie. Herleitungen aus Troja am Beispiel von Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘“, in: Gert Melville u. Karl-Siegbert Rehberg (Hgg.), *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen*, Köln/Weimar/Wien, 37–69.
- Knapp, Fritz-Peter (2002)**, „Historiographisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter, ein Nachwort in eigener Sache“, in: Ders. u. Manuela Niesner (Hgg.), *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*, Berlin, 147–159.
- Kokott, Hartmut (1989)**, *Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie*, Stuttgart.
- Lienert, Elisabeth (1989)**, „Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘“, in: Konrad von Würzburg, *Trojanerkrieg* (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms. germ. fol. 1). *Farbmikrofiche-Edition*, Einführung in das Werk und Beschreibung der Handschrift von Elisabeth Lienert (Codices illuminati medii aevi 15), München.
- Lienert, Elisabeth (1990)**, „Ritterschaft und Minne, Ursprungsmythos und Bildungszeit – Troja-Anspielungen in nicht-trojanischen Dichtungen des 12. und 14. Jahrhunderts“, in: Horst Brunner (Hg.), *Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Materialien und Untersuchungen* (Wissensliteratur im Mittelalter 3), Wiesbaden, 199–243.
- Lienert, Elisabeth (1996)**, *Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg Trojanerkrieg* (Wissensliteratur im Mittelalter 22), Wiesbaden.
- Lienert, Elisabeth (2001)**, *Deutsche Antikenromane des Mittelalters* (Grundlagen der Germanistik 39), Berlin.
- Managò, Isabella [2021]**, *Schicksal, Zufall, Willensfreiheit – Kontingenz im Trojanerkrieg Konrads von Würzburg* (Wissensliteratur im Mittelalter), Wiesbaden [in Vorbereitung].
- Marquardt, Odo (1986)**, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart.
- Müller, Jan-Dirk (1998)**, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenlieds*, Tübingen.

- Müller, Jan-Dirk (2006), „Das höfische Troia des deutschen Mittelalters“, in: Martin Zimmermann (Hg.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2), München, 135–148.
- Nesselrath, Günter (1992), *Ungeschehenes Geschehen. ‚Beinahe-Episoden‘ im Griechischen und Römischen Epos von Homer bis zur Spätantike* (Beiträge zur Altertumskunde 27), Stuttgart.
- Pfennig, Martin (1995), *Erniuwun – zur Erzähltechnik im Trojaroman Konrads von Würzburg*, Frankfurt a. M. et al.
- Reichlin, Susanne (2010), „Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen“, in: Dies. u. Cornelia Herberichs (Hgg.), *Kein Zufall: Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur* (Historische Semantik 13), Göttingen, 11–49.
- Ricœur, Paul (1986), *Zufall und Vernunft in der Geschichte*, übers. von Helga Marcelli, Tübingen.
- Schreiner, Klaus (1990), „‘Er küsse mich mit dem Kuß seines Mundes‘ (Osculetur me oscuto oris sui, Cant 1,1). Metaphorik, kommunikative und herrschaftliche Funktionen einer symbolischen Handlung“, in: Hedda Ragotzky u. Horst Wenzel (Hgg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, 89–132.
- Schulz, Armin (2002), „Fragile Harmonie. ‚Dietrichs Flucht‘ und die Poetik der ‚abgewiesenen Alternative‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121, 390–407.
- Schulz, Armin (2015), *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, 2. Aufl., hg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel u. Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston.
- Störmer-Caysa, Uta (2007), *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen: Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin.
- Strohschneider, Peter (1997), „Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘“, in: Wolfgang Harms u. Jan-Dirk Müller (Hgg.), *Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag*, Stuttgart et al., 43–75.
- Toepfer, Regina (2010), „Poesie statt Historiographie. Die Rehabilitierung Homers in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts“, in: *Text + Kritik*, Sonderband VIII/10: *Homer und die deutsche Literatur*, 79–89.
- Toepfer, Regina (2012), „Spielregeln für das Überleben. Dietrich von Bern im ‚Nibelungenlied‘ und in der ‚Nibelungenklage‘“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 141, 310–334.
- Urban, Felix (2020), *Gleiches zu Gleichem. Figurenähnlichkeit in der Späthöfischen Epik. ‚Flore und Blanscheflur‘, ‚Engelhard‘, ‚Barlaam und Josaphat‘, ‚Wilhelm von Wenden‘* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 101), Berlin/Boston.
- Wandhoff, Haiko (2003), *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters* (Trends in Medieval Philology 3), Berlin/New York.
- Worstbrock, Franz Josef (1996), „Der Tod des Hercules. Eine Problemskizze zur Poetik des Zerfalls in Konrads von Würzburg Trojanerkrieg“, in: Harald Haferland u. Michael Mecklenburg (Hgg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), München, 273–284.
- Worstbrock, Franz Josef (1999), „Wiedererzählen und Übersetzen“, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze* (Fortuna vitrea 16), Tübingen, 128–142.
- Zimmermann, Julia (2018), „Eifersucht. Konfigurationen triangulären Begehrens im Trojanerkrieg Konrads von Würzburg“, in: *Poetica* 49, 64–91.



THOMAS SCHMIDT

## Repertoire- und Traditionsbildung in Musik-Sammelhandschriften des 16. Jahrhunderts

### Die Handschriften der Kathedrale von Casale Monferrato

Die materiale Präsentation mehrstimmiger Musik unterliegt wahrscheinlich einer größeren Bandbreite und größeren Schwankungen als jede andere Text- oder Buchgattung. Das liegt zuallererst in der Sache selbst begründet: Nirgendwo sonst in der europäischen Schriftkultur sind Texte so konstituiert, dass erstens (zumindest in Vokalmusik) mindestens zwei unterschiedliche Zeichensysteme – Wort- und Musiknotation, ggf. noch paratextuelle Zusatzinformationen – auf der Seite koordiniert werden müssen, und dass zweitens ihre Kodifizierung einen Schreib- und Leseprozess erfordert, in dem mehrere Leser zur selben Zeit verschiedene Dinge an verschiedenen Orten lesen müssen, deren Notation dennoch die präzise Synchronisation dieser Lesevorgänge sicherstellen muss.<sup>1</sup> Wir sind heute gewöhnt, die Notate, die diesen Prozess gewährleisten, so koordiniert zu sehen, dass die Gleichzeitigkeit der musikalischen Ereignisse ein räumliches Abbild auf der Seite finden, indem die Stimmen untereinander in einer Partitur aufgezeichnet sind. Dies ist aber weder historisch noch aktuell das einzig mögliche oder auch nur vorherrschende Verfahren – bis zu dem Punkt, dass überhaupt jede Stimme in einem getrennten Schriftobjekt aufgezeichnet ist, etwa in Orchesterstimmen oder Vokal-Stimmbüchern. Hier sieht also jeder Lesende nur das spezifisch relevante Notat, und die Einzelbestandteile des musikalischen Satzes vereinen sich überhaupt erst in der klingenden Realisierung zu einem Ganzen – eine Koordinationsleistung durch wechselseitige nonverbale Kommunikation auf der Basis eines notwendig unvollständigen Notats, deren historische wie aktuelle Selbstverständlichkeit nicht darüber hinwegtäuschen kann, wie erstaunlich es ist, dass sie regelmäßig und unfallfrei funktioniert.

Die Aufzeichnung der Polyphonie des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit folgt demselben grundsätzlichen Prinzip der Synchronisierung räumlich getrennter Lese-Orte. Entsprechend den epochenspezifischen Notationen, vor allem aber entsprechend den damit assoziierten Lese- und Performanzkontexten materialisiert sich die Musik jedoch in Objekten, die sich von modernen Partituren und Stimmen in wesentlichen Aspekten unterscheiden. Dies gilt allemal für die Kodifizierung in Musikhandschriften im Unterschied zum Druck, der für mehrstimmige Musik erst ab den 1520er/30er Jahren eine wirklich wesentliche Rolle spielt und die handschriftliche Überlieferung auch nicht (im Sinne einer bis vor kurzem

1 Vgl. hierzu grundlegend BORGHETTI 2004, SCHMIDT 2018.

gerne postulierten ‚print revolution‘) ersetzt, sondern bis mindestens zum Ende des 16. Jahrhunderts begleitet und komplementiert.<sup>2</sup> Für Handschriften ist zuallererst zu berücksichtigen, dass es bis auf wenige Ausnahmen keine Mehrfachexemplare gibt. Das ist auch für Texthandschriften eine Selbstverständlichkeit, stellt dort aber die Leser nicht vor dieselben performativen Herausforderungen, da keine simultanen Leseprozesse zu koordinieren waren. Für mehrstimmige Musik – wenn denn die praktische Ausführung intendiert war oder zumindest als eine Möglichkeit mitgedacht war – hieß es hingegen, das gleichzeitige Lesen von einer einzigen Seite oder Doppelseite sicherzustellen, wenn nicht im Falle von Stimmbüchern jeder Sänger aus einem je eigenen Buchobjekt las.

Während für den Musikdruck das Stimmbuchformat rasch zur Regel wird, bleibt in der handschriftlichen Überlieferung für die Polyphonie des 16. Jahrhunderts die Aufzeichnung aller Stimmen in einem Buch der Normalfall. Je nach performativem Kontext konnte das in Büchern sehr unterschiedlicher Größe und Machart resultieren: Wir finden winzige Chansonniers, im Stil von Stunden- oder Gebetbüchern; der so genannte „Leuven Chansonnier“ mit französischem Repertoire aus den 1470er Jahren misst gerade einmal  $12 \times 8,5$  cm, offenbar kaum dafür gedacht, dass drei oder vier Individuen wirklich aus ihm singen sollten, sondern für den Gebrauch einer Einzelperson zum Betrachten und Nachlesen.<sup>3</sup> Das andere Extrem wird von enormen Chorbüchern verkörpert, wie die Bücher der großen englischen Kapellen um 1500 (etwa das *Eton Choirbook*,  $60 \times 42,5$  cm)<sup>4</sup> oder die Prachtkodizes aus der Werkstatt des Petrus Alamire am Hof der habsburgischen Statthalterin Margarethe von Österreich in Mechelen in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts,<sup>5</sup> die im Kodex *Jena 4* Größen von fast 80 cm erreichen, was sie zu den größten Buchobjekten der Epoche zählen lässt.<sup>6</sup>

Diese Größe hat natürlich ebenso sehr repräsentative wie praktische Gründe: Die *Alamire-Kodizes* wurden von Mechelen aus als Geschenkobjekte über die Höfe ganz Europas verteilt, und es ist offensichtlich, dass nicht nur der reiche Bildschmuck, der diesen Büchern eignet, sondern auch die schiere Größe dazu angehtan war, Eindruck zu schinden.<sup>7</sup> Und bei Präsentationskodizes ist nicht einmal klar, ob sie je für die praktische Ausführung durch ein Ensemble intendiert waren

2 Der griffige, aber mittlerweile umstrittene Begriff der ‚printing revolution‘ (nach EISENSTEIN 1979 und 2005) ist für die mehrstimmige Musik vor allem von Kate van Orden kritisch neu beleuchtet worden; siehe VAN ORDEN 2013 und 2015. Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Druck im 16. Jahrhundert siehe STAEHELIN 2003.

3 Vgl. BURN 2017; siehe auch das Digitalisat unter <https://idemdatabse.org/items/show/166> (Stand: 11. Juli 2020). Zum materialen Sonderstatus der kleinformatigen Chansonniers vgl. ALDEN 2005 und 2010.

4 Eton, College Library, MS 178; ein Faksimile ist ediert als WILLIAMSON 2010.

5 Vgl. KELLMAN 1999.

6 Vgl. WIJSMAN 2010, 114–121.

7 Vgl. BOORMAN 2003, SCHMIDT-BESTE 2009.

oder nicht vielmehr als Anschauungsobjekte, mit der Bibliothek oder Wunderkammer als Bestimmungsort und nicht dem Altarraum. Andererseits aber haben die Abmessungen dieser Bücher zumindest potenziell auch pragmatische Implikationen: Je größer nämlich eine Handschrift ist, desto mehr Leute können daraus singen. Gewiss war in der Aufführungspraxis der Musik um 1500 vielerorts die Regel wohl die solistische Besetzung, d. h. mit nur einem Sänger pro Stimme,<sup>8</sup> aber selbst hierfür bedurfte es einer Buchgröße, die es mindestens drei bis vier Individuen ermöglichte, nebeneinanderstehend ihre jeweiligen Stimmen lesen zu können.

Die bedeutenden geistlichen Institutionen der Epoche – Hofkapellen, Kathedralen etc. – unterhielten jedoch Ensembles singender Kleriker speziell für die regelmäßige Ausgestaltung der Gottesdienstliturgie in auskomponierter und notierter (d. h. nicht ‚super librum‘ über den gregorianischen Choral extemporierter) Mehrstimmigkeit, und für diese Ensembles, deren Personalstärke im Verlauf des 16. Jahrhunderts oft zwanzig oder mehr Sänger betrug, wurden ‚Chorbücher‘ im wahrsten Sinne des Wortes angelegt, aufgestellt eben *in medio chori* auf entsprechend großen Leseputlen, nebst den ebenfalls großformatigen Büchern mit gregorianischem Choral.<sup>9</sup> Und diese institutionellen Chorbücher korrespondieren in ihrer Größe tatsächlich der zahlenmäßigen Stärke der jeweiligen Sängerkapelle, bzw. wuchsen mit ihr mit, in dem Sinne, dass für einen über die Jahrzehnte wachsenden Chor auch immer größere Bücher erforderlich wurden – Bücher, deren physische Größe sicher nach wie vor auch mit institutioneller Selbstdarstellung zu tun hatte, deren pragmatischer Aspekt aber doch im Vordergrund steht, auch angesichts der Tatsache, dass in diesen auf Papier statt Pergament kopierten Gebrauchshandschriften die visuelle Ausstattung weniger auf ostentativen Bildschmuck als auf praxisorientiertes Stimmenlayout fokussiert ist.<sup>10</sup>

Hier handelt es sich also um Sammlungen oder Repositorien, die ganz spezifisch für den Gebrauch bzw. den Bedarf einer ganz bestimmten Institution angelegt wurden – und zwar spezifisch sowohl was (wie eben beschrieben) ihre Materialität betrifft als auch das darin enthaltene Repertoire. Und genau an dieser Stelle setzen auch meine Überlegungen zum Thema des Bandes an, d. h. dazu, wie in solchen institutionellen Quellen mehrstimmiger Musik Tradition gebildet und abgebildet wird. Das hierfür gewählte Fallbeispiel sind die Handschriften der Kathedrale von Casale Monferrato, wo sich der Bestand mehrstimmiger Kodizes des 16. Jahrhunderts, soweit feststellbar, komplett erhalten hat; zunächst aber noch einige allgemeine Beobachtungen zur Repertoirebildung und Überlieferung geistlichen mehrstimmigen Repertoires in institutionellen Musikquellen der Jahrzehnte nach 1500.

Wie erwähnt sind die in diesen Quellen enthaltenen Musikstücke Teil der Gottesdienstpraxis; anders als der gregorianische Choral ist der Einsatz von Mehrstimmig-

<sup>8</sup> Vgl. SHERR 1987.

<sup>9</sup> Vgl. WILLIAMSON 2015.

<sup>10</sup> Vgl. SCHMIDT-BESTE 2006, 195–200.



keit aber fakultativ. Abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen wie dem burgundischen Hof, wo der Kapelle vorgeschrieben war, die tägliche Messe polyphon auszuführen,<sup>11</sup> hängt der Einsatz notierter Polyphonie von Faktoren wie lokalem oder regionalem Usus, schlichter Präferenz sowie entscheidend von der Verfügbarkeit sowohl von geeigneten Sängern als auch von geeignetem Repertoire ab, liturgisch (d. h. den Choral ersetzend) oder paraliturgisch (d. h. die Liturgie interpolierend). Dies hieß aber auch, dass die Auswahl des *spezifischen* Repertoires sehr frei war. Vorgeschrieben oder festem Usus folgend war allenfalls, ob und in welchem Ausmaß die Messe oder Vesper – oder Teile davon – mehrstimmig zu bestreiten waren; aber selbst ein fester dementsprechender Usus ließ immer noch großen Spielraum, welche Vertonung der Messe, Motette, Hymnus, Magnificat man sang. Der Entscheidungsprozess, welche spezifischen Kompositionen in ein gegebenes Kapellrepertoire Aufnahme fanden, dort gesungen und eben auch aufgezeichnet wurden, ist nicht oft präzise nachzuvollziehen – soweit feststellbar vollzog sich dieser Prozess in der Regel institutionsintern, fiel in die Kompetenz des Kapellmeisters oder (wie etwa im Fall der päpstlichen Kapelle) kollektiv der Sänger.<sup>12</sup>

Hierzu korrespondierend erfolgte auch die Herstellung der entsprechenden Handschriften nicht durch professionelle Skriptorien, wie oft für die liturgischen Choralhandschriften (deren Inhalt und Ordnung viel klarer definierten Kriterien folgte), sondern vor Ort, kompiliert und kopiert von Kapellsängern, denen die Schreibearbeit gewissermaßen im Nebenberuf übertragen wurde; selbst dort, wo Institutionen eigene Schreiber beschäftigten, handelte es sich fast immer um (ehemalige oder aktuelle) Sänger.<sup>13</sup> Das heißt, dass nicht nur die Repertoireauswahl, sondern auch die materiale Präsentation örtlichen Vorgaben und Möglichkeiten entspricht: Die Kodizes sind fast immer auf Papier (und nicht auf das wertvollere Pergament) kopiert, weitgehend ohne Bildschmuck, und die Priorität liegt auf Klarheit und Lesbarkeit des Notenbildes; dies sicherzustellen waren eben Sänger besser in der Lage als professionelle Kalligraphen, da das (Ab-)Schreiben mehrstimmiger Musik im Chorbuchformat eine genaue Kenntnis der Regeln und Gebräuche des mehrstimmigen Satzes erforderte, hinsichtlich der mensuralen Notation, der Textunterlegung, des Layouts etc.

Das oft eher nüchterne äußere Erscheinungsbild dieser Handschriften (siehe als Beispiel eine Doppelseite aus dem Fundus der Kathedrale von Casale Monferrato, Abb. 1), ebenso wie ihre materiale Beschaffenheit (Papier statt Pergament) verweist zudem auf die relative Lebensdauer polyphonen Repertoires: Im Unterschied wiederum zum Choral, der zumindest konzeptionell ‚für die Ewigkeit‘ angelegt war, ist Polyphonie ephemer – kaum je länger als ein oder zwei Generationen in Gebrauch. Das war auch den Zeitgenossen bewusst, wie unter anderem die

11 FALLONS 1983, 147.

12 Vgl. DEAN 1997; SHERR 2005, PIETSCHMANN 2007, 178–192; SCHMIDT-BESTE 2012.

13 Vgl. SCHMIDT-BESTE 2006, 203–207.

berühmt gewordene Bemerkung des Theoretikers Johannes Tinctoris aus seinem *Proportionale Musices* von 1477 belegt: „Neque [...] quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur“ („noch existiert etwas, was vor mehr als 40 Jahren komponiert worden ist, was den Kennern als hörensenswert gilt“).<sup>14</sup> Auch das liturgische Gebrauchsrepertoire musste also zumindest dort, wo man ‚up to date‘ bleiben wollte, in regelmäßigen Abständen erneuert werden; die Kodizes mit dem obsoleten Repertoire wurden ausgesondert – in vielen Fällen offenbar auch einfach weggeworfen. Wo sie sich aber in den Archiven der Institutionen erhalten haben, resultiert gerade dieser ephemere Charakter des Repertoires in einer Quellenlage, an der sich die musikalische Traditionsbildung eines Ortes oder einer Institution geradezu beispielhaft untersuchen lässt, bisweilen über mehrere Jahrhunderte hinweg.<sup>15</sup>



Abb. 1: Casale Monferrato, Archivio Capitolare, Fondo Musicale 1 (olim M(D)), fol. 19<sup>v</sup>–20<sup>r</sup> (Andreas de Silva, *Missa Angelus ad pastores ait*, Kyrie).

14 TINCTORIS 1978, 12.

15 Das klassische Beispiel für eine solche retrospektive Kodifizierung des Repertoires ist die päpstliche Kapelle, vgl. ROTH 1998; JANZ 2000; PIETSCHMANN 2007, 178ff.; SCHMIDT-BESTE 2012.

Diese flächendeckende Praxis des sich regelmäßig erneuernden polyphonen Repertoires beginnt selbst in größeren Institutionen erst im späten 15. Jahrhundert, vor allem in Italien und Deutschland; nur im franko-flämischen Raum (d. h. dem heutigen Nordfrankreich und Belgien) ist die entsprechende Praxis und entsprechende Ausbildung schon früher weitverbreitet, was sicher auch der Hauptgrund dafür ist, dass von hier die meisten Sänger und Komponisten stammen, die bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinweg die großen Kapellen in ganz Europa dominieren. Jedenfalls resultiert das geradezu explosionsartige Anwachsen des Gebrauchs komponierter Polyphonie in der liturgischen Praxis in einer massiv steigenden Nachfrage nach entsprechend ausgebildeten Sängern und eben auch Handschriften, da ein Grundstock mehrstimmigen Repertoires an den meisten Orten ganz neu angelegt werden musste. Das ist einer der Gründe, weswegen die Jahrzehnte um 1500 für den Musikforscher so faszinierend sind: Man kann hier an einer Reihe von Orten gleichzeitig vergleichend untersuchen, mit welchen Prioritäten und welchen Mitteln verschiedene Institutionen an diese Aufgabe neu herangingen.

Generell führt diese rasant gestiegene Nachfrage im Verein mit der sich vielerorts überhaupt erst konsolidierenden lokalen Expertise zu einer Angebotsverknappung und der Notwendigkeit, neben der Expertise selbst (d. h. den Sängern) auch das Repertoire zu importieren – beides scheint vor allem in Italien der Fall zu sein, während nördlich der Alpen lokal produziertes Repertoire stärker im Vordergrund steht.<sup>16</sup> In den italienischen Handschriftenkorpora der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts dominieren (bis auf Ausnahmen wie den Mailänder Dom, der eine weitgehend isolierte Repertoirepflege betrieb) Kompositionen der namhaftesten Komponisten franko-flämischer Provenienz, weitgehend ungeachtet dessen, ob diese Komponisten selbst nördlich oder südlich der Alpen wirkten. Dieses Repertoire war erstens leicht erhältlich, da weit verbreitet, und zweitens vermutlich dazu angetan, das Prestige junger, aber doch ambitionierter Institutionen und ihrer Sängerkapellen zu erhöhen, indem man sich Zugang zu denselben Kompositionen verschaffte, die etwa auch am französischen Hof und an der päpstlichen Kapelle gesungen wurden. Man darf nicht vergessen, dass sich auch der seit 1501 aufkommende Musikdruck, aus dem nachweislich auch die handschriftlichen Chorbücher Repertoire schöpften,<sup>17</sup> in den Gattungen Messe und Motette in den ersten Jahrzehnten stark auf das franko-flämische Repertoire kaprizierte – die frühesten Messendrucke aus der Offizin Ottaviano Petruccis, zwischen 1503 und 1507 erschienen, sind Werken von Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Antoine Brumel, Johannes Ghiselin, Pierre de La Rue, Alexander Agricola, Marbrianus de Orto, Heinrich Isaac und Gaspar van Weerbeke gewidmet.<sup>18</sup> Die Kapazität für lokal produziertes Repertoire

16 Vgl. WEGMAN 2010.

17 Vgl. CUMMING 2007.

18 Vgl. BOORMAN 2006.

musste sich erst noch entwickeln, außer an den großen internationalen Institutionen, die sich die franko-flämischen Meister gleich direkt importierten, wie Josquin Desprez in Rom und Ferrara, Gaspar van Weerbeke in Mailand oder Heinrich Isaac in Florenz. An den kleineren und mittleren Zentren wird lokales Repertoire erst ab dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts zu einem bestimmenden Faktor.

All diese Entwicklungen der Repertoire- und Traditionsbildung lassen sich an der Dommusik von Casale Monferrato exemplarisch beobachten. Casale ist als Fallstudie gerade dadurch bemerkenswert, dass es als musikalisches Zentrum vergleichsweise wenig bemerkenswert ist. Im Piemont etwa auf halbem Wege zwischen Mailand und Turin gelegen, war Casale als Diözese Teil des Erzbistums Vercelli und vom 14. Jahrhundert bis 1536 Sitz der Markgrafschaft Montferrat unter dem Herrscherhaus der Paleologo. In der fraglichen Zeit war es somit ein kirchliches und höfisches Zentrum mittlerer Bedeutung, geografisch gut gelegen (auf dem Weg zwischen Frankreich/Savoy und den ober- und mittelitalienischen Metropolen) und dynastisch gut vernetzt durch Verbindungen mit den Häusern der Sforza in Mailand, der Gonzaga in Mantua und von Savoy. Gerade als Mittelzentrum kann Casale als ‚Normalfall‘ einer italienischen Domkapelle im frühen 16. Jahrhundert gelten, damit stellvertretend für den oben skizzierten Konsolidierungsprozess mehrstimmiger Ensemblepraxis und Traditionsbildung in der Breite und nicht dort, wo Polyphonie schon ab der Mitte des 15. Jahrhunderts regelmäßig praktiziert wurde, wie in Mailand, Ferrara, Florenz, Rom. Aus ganz pragmatischer Sicht eignet sich Casale als Untersuchungsobjekt, da sich die mehrstimmigen Kodizes der Dommusik aus dem 16. Jahrhundert, so weit feststellbar, vollständig erhalten haben und sich damit der uns hier interessierende Prozess von Beginn an (d. h. etwa um 1510) bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus lückenlos nachvollziehen lässt.<sup>19</sup> Angesichts der oben erwähnten ephemeren Natur mehrstimmigen Repertoires, der Vergänglichkeit des Mediums Papier (von Schimmel und Tintenfraß bedroht) und des Umstandes, dass die überformatigen Chorbücher infolge der Erneuerung des Repertoires tendenziell immer mehr wurden und somit immer mehr Platz wegnahmen, wurden wie schon erwähnt die entsprechenden Kodizes gerade in den weniger gut situierten Institutionen über die Jahrhunderte hinweg vernachlässigt, vernichtet, weggeworfen, in Kriegen und Bränden zerstört – selbst dort, wo nicht wie etwa in Frankreich oder England Reformation, Religionskriege und/oder Revolutionen flächendeckende Verluste auslösten. Während man annehmen muss (und vielerorts durch archivalische Dokumente erwiesen ist), dass nahezu jede italienische Kathedrale des 16. Jahrhunderts eine Dommusik vergleichbaren Ausmaßes unterhielt, können wir das heute nur noch an wenigen Orten in Italien für das 16. Jahrhundert anhand einer weitgehend vollständig erhaltenen Materialbasis nachvollziehen: Mailand, Modena, Bologna (dort nicht die Kathedrale, sondern die Stadtkirche San Petronio) und eben Casale.

19 Vgl. CRAWFORD 1975.

Wie nun gingen die Schreiber und Kompilatoren in Casale vor? Werfen wir zunächst einen ganz allgemeinen Blick auf die erhaltenen Bücher (siehe auch Appendix 1 und 2).<sup>20</sup> Es handelt sich um sieben Kodizes (FM 1 bis FM 7), kopiert und kompiliert etwa zwischen 1515 und 1550; hinzu kommen im Bestand der Dombibliothek noch zwei weitere Bände (FM 8 und FM 9), die aber vom Ende des Jahrhunderts stammen und somit hier nicht in Betracht kommen. Schon beim ersten Öffnen fällt die Einheitlichkeit des Fundus auf: Bis auf eine Ausnahme haben alle Bände die identische Seitengröße von c. 47 × 33 cm, vermutlich auf Folio-Doppelbögen von Imperialpapier (das im Spätmittelalter unbeschnitten c. 74 × 49 cm maß).<sup>21</sup> Diese Einheitlichkeit ist offenbar auch nicht das Resultat jüngerer Eingriffe: Obwohl die Bände allesamt 1978 restauriert und neu gebunden wurden, sah Crawford Anfang der 1970er Jahre die Kodizes noch in den originalen Einbänden des 16. Jahrhunderts (die offenbar 1978 weggeworfen wurden) und dokumentiert nahezu die identischen Seitengrößen. Auch die Konfiguration der Bände ist – bis auf einige Fehlbindungen, die 1978 korrigiert wurden – offenbar noch die originale. Alle sind auf anscheinend das gleiche oder zumindest ähnliches Papier kopiert (da das Papier keine Wasserzeichen hat, kann man Näheres nicht mit Sicherheit sagen), und die Seiten sind auch sehr konsistent präpariert, entweder mit elf Systemen und einem Rastral (d. h. dem Instrument, mit dem die Fünfliniensysteme für die Noten gezogen werden) von 20 mm Höhe oder neun Systemen mit einer Rastalhöhe von 25 mm. Wir haben es also zweifelsfrei mit einem echten Handschriftenkorpus zu tun, das konsistent und systematisch an einem Ort und für einen Zweck aufgebaut wurde.

Aufgrund von Schreiber- und Repertoirechronologien sowie Verweisen auf spezifische Personen lässt sich dieses Korpus in zwei Haupt-Produktionsphasen unterteilen, von denen die erste wiederum in zwei Teile zerfällt (siehe Appendix 1).<sup>22</sup> Zwei Dinge lassen sich hieran sehr klar beobachten. Das erste ist die klare Ordnung des Repertoires nach liturgischer Gattung, das zweite deren zeitliche Priorisierung. Als allererstes verlangte man offenbar nach mehrstimmigen Vertonungen des *Ordinarium Missae*. Das heißt auch, dass innerhalb von wenigen Jahren der Grundbedarf für diesen als am wichtigsten verstandenen Teil des Ritus erst einmal

20 Die hier gemachten Beobachtungen basieren auf der bisher einzigen monografischen Studie zum Bestand CRAWFORD 1975 sowie der Autopsie durch den Autor im Januar 2013. Die Kodizes enthalten eine Reihe alter Signaturen unklarer Systematik, auf deren Basis Crawford seine Studie aufbaute und die bis heute in der Forschung als Referenz verwendet werden; der Bestand erhielt jedoch in jüngerer Zeit (vermutlich gleichzeitig mit der Neubindung 1978) eine neue Signaturenreihe unter der Rubrik „Fondo Musicale“ (FM), nunmehr mit laufenden Nummern in chronologischer Reihenfolge der Entstehung. Siehe die Beschreibung der ersten vier Bände (FM 1 bis FM 4) online unter <http://www.proms.ac.uk/source-list/> (Stand: 15. Juli 2020).

21 Vgl. NEEDHAM 1994, 125–127.

22 CRAWFORD 1975, 33–35.



gedeckt war. Noch als dieser Teil dieser ersten Phase, aber zeitlich ein paar Jahre nach der ursprünglichen Kompilationskampagne, wird einerseits das Messenkorpus arrondiert; hinzu kommt andererseits als zweite Hauptgattung die Motette, die aber ihrerseits als (para)liturgischer Beitrag zur Messfeier zu verstehen ist, d. h. als zwar liturgisch streng genommen optionaler, aber doch fester usueller Bestandteil der mehrstimmig ausgestalteten Messe. Motetten wurden z. B. nach dem Offertorium während der Eucharistiefeyer oder nach dem *Ite missa est* gesungen, mit einem dem Kirchenfest angemessenen Text.<sup>23</sup> Die Vesperpolyphonie (d. h. Magnificats, Hymnen, Psalmen) nimmt bis zu diesem Zeitpunkt im Korpus eine absolut marginale Rolle ein; diese Gottesdienste wurden also entweder im einstimmigen Choral oder aber in der extemporierten Mehrstimmigkeit des *falsobordone* ausgeführt.<sup>24</sup>

Diese Vorrangstellung der Messe in der mehrstimmigen Gottesdienstpraxis ist zwar nichts an sich Ungewöhnliches, aber der vollständige Verzicht auf Vesperpolyphonie allemal in Oberitalien, wo die entsprechende mehrstimmige Praxis andernorts blühte, ist doch auffallend. Wir wissen nichts über die finanzielle und personelle Ausstattung des Chores, aber es scheint wahrscheinlich, dass neben liturgischen Prioritäten auch begrenzte Ressourcen – sowohl personell als auch finanziell – der Grund für eine zunächst stark fokussierte Repertoireakquisition waren. Erst in Phase 2 ab den späten 1530er Jahren ändert sich dies, wiewohl erst mit dem jüngsten Kodex dieser Phase – FM 6 aus den 1540er oder sogar 1550er Jahren – in dem ein kompletter Zyklus von acht Magnificats vorliegt, während Psalmen nach wie vor nur sporadisch aufgezeichnet sind und Hymnen erst mit dem spätesten Kodex dieser Phase (FM 7) nennenswert ins Spiel kommen. Und selbst in dieser Phase liegt das Hauptaugenmerk nach wie vor darauf, das Kernrepertoire zur Messfeier (jetzt vor allem durch Motetten) zu ergänzen und auf dem neuesten Stand zu halten.

Die spezifischen Kompositionen sind genau die, die man aufgrund der oben angestellten Überlegungen erwarten würde. Lokales Repertoire fehlt zunächst völlig – man kann allenfalls darüber spekulieren, ob die ohne Komponistennennung aufgezeichneten Werke zumindest partiell von ortsansässigen Komponisten stammen mögen.<sup>25</sup> Stattdessen machen die Schreiber den Anfang mit den Messen und Motetten der renommiertesten Meister der Jahre um 1500, unter Rückgriff auf Werke derselben Komponisten (und teils dieselben spezifischen Werke) wie sie in derselben Zeit auch in Ferrara, Modena, Verona oder im Vatikan erhalten sind.<sup>26</sup>

23 Vgl. CUMMINGS 2006.

24 Vgl. BRADSHAW 1978.

25 Vgl. CRAWFORD 1975, 87–94. Nach Crawford sind auch die Mehrzahl der in den Kodizes der Phase 2 anonym überlieferten Kompositionen wahrscheinlich von Cellavenia.

26 Nur Mailand fällt hier aus dem Rahmen, da hier die eigene (ambrosianische) Liturgietradition weiterhin gepflegt wurde und ebenso ganz spezifische mehrstimmige Gattungen; vgl. FILIPPI/PAVANELLO 2019.

Die starke Repräsentanz von Komponisten nicht nur franko-flämischer Provenienz, sondern mit direkten Verbindungen an den französischen Königshof (Jean Mouton, Pierre Moulu, Prioris, Hottinet Barra) erklärt sich in diesem Zusammenhang mit der engen Allianz des Hauses Paleologo mit Frankreich;<sup>27</sup> ein anderer Schwerpunkt liegt auf Komponisten, die mit der päpstlichen Kurie assoziiert waren (Andreas de Silva, Antoine Bruhier, Josquin Desprez, Ninot Le Petit). Dasselbe Überlieferungsmuster setzt sich mit leichten Modifikationen in Phase 1b fort: Zu den schon auch Phase 1a bekannten Komponisten treten weitere Vertreter der ‚French connection‘ (Antoine de Févin, Jean Richafort, Claudin de Sermisy) und der päpstlichen Kurie (Carpentras, Costanzo Festa, Jean L’Héritier, Vincentius Misonne), teilweise einer etwas jüngeren Generation angehörig. Sowohl die Aktualität als auch der kosmopolitische Aspekt der Auswahl in den Kodizes der Phase 1b manifestieren sich in den zahlreichen Repertoirekondordanzen mit den Musikdrucken *Andrea Anticos* (Venedig, 1520–1521), die den Kompilatoren von Casale wahrscheinlich sogar als direkte Vorlage dienten.<sup>28</sup> Daneben erscheint aber auch zum ersten Mal Repertoire nachweislich lokaler Provenienz, aus der Feder von Nicolaus de Madis (als Kapellmeister in Casale nachgewiesen zwischen 1534 und 1542).<sup>29</sup>

In Phase 2 dominieren dann jüngere Komponisten, viele davon (auch Franko-Flamen wie Jachet de Mantua oder Maistre Jhan de Ferrara) in Italien ansässig und nun neben deutlich mehr lokaler Präsenz, vor allem in der Gestalt von Francesco de Cellavenia, aus dem nahe gelegenen Cilavegna stammend und somit ein echter Einheimischer. Cellavenia ist an der Domkapelle zwischen 1551 und 1563 sicher nachgewiesen, war aber angesichts der Vielzahl seiner Werke in vor der Jahrhundertmitte kompilierten Handschriften sicher schon länger vor Ort. Costanzo Festa, der Hauskomponist der päpstlichen Kapelle der 1530er und frühen 1540er Jahre, zeichnet für die Vesperpolyphonie verantwortlich. Idealtypischer lässt sich die Repertoiregeschichte einer italienischen Dommusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum nachzeichnen.

Ebenso bezeichnend wie die Auswahl des Repertoires ist auch die Art und Weise, wie die Kodizes kompiliert sind. Wie auch in anderen Handschriftengattungen gibt es für Repertoiresammlungen dieser Art zwei mögliche Ansätze. Der erste ist die Zusammenführung von zunächst unabhängig voneinander präparierten und hergestellten Einzelfaszikeln, deren Auswahl und Reihenfolge möglicherweise erst retrospektiv im Stadium des Bindens im wahrsten Sinne des Wortes ‚kodifiziert‘ wird. In nicht wenigen Institutionen wurde, so weit feststellbar, überhaupt gar nicht aus den Kodizes gesungen, sondern aus handlicheren Einzellagen oder -faszikeln. Die päpstliche Kapelle ist ein Paradebeispiel hierfür, zumal sich

27 Vgl. CRAWFORD 1975, 41–48.

28 Vgl. CRAWFORD 1975, 67–68.

29 Vgl. CRAWFORD 1975, 58.



in ihrem Archiv auch solche Einzelfaszikel erhalten haben.<sup>30</sup> Die Notation mehrstimmiger Musik im Chorbuchformat bietet sich für solche Faszikelüberlieferung geradezu an, da sie nicht auf Seiten, sondern auf Lesefeldern aus zwei gegenüberliegenden Seiten disponiert ist (siehe erneut Abb. 1). Diese Disposition bringt es mit sich, dass Musikstücke regulär auf einer Verso-Seite anfangen und auf einer Recto-Seite enden, während die jeweiligen Außenseiten leer bleiben. Nachträglich aus solchen Heften kompilierte Kodizes weisen sich entsprechend durch leere Doppelseiten am Übergang von einem Faszikel zum nächsten aus. Dieser Typ des retrospektiv kompilierten Sammelkodex vermittelt zwar heute die Illusion eines in sich konsistenten Objektes, allemal wenn die einzelnen Teile aus derselben Schreibwerkstatt kommen, aber die Repertoire- und Traditionsbildung geschieht in diesen Büchern im Nachhinein. Zumal in einem Kontext, in dem die Sänger aus den Einzelfaszikeln sangen und die Einbindung in die großen Bände der Archivierung diente, ist eine solche Kompilation, die ja auch eine Auswahl aus dem Gebrauchsgut traf, demnach ein Akt der Memoria und nicht des Usus – im Falle der Cappella Sistina mit ihrem Selbstverständnis als Bewahrer der katholischen Kirchenmusik ein durchaus folgerichtiger Prozess.<sup>31</sup>

Die Kodizes in Casale sind zwar insofern teilweise ihrerseits Kompositandhandschriften, als sie aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind, die erst im Nachhinein (wiewohl bereits im 16. Jahrhundert) eingebunden wurden; innerhalb dieser Teile jedoch verfolgen sie einen entgegengesetzten Kompilationsansatz. Lagen Grenzen werden ignoriert, und Leerseiten sind, soweit nachvollziehbar, bewusst frei gelassen, um dort später Stücke zu ergänzen. Wir sehen hier also ein prospektives, planvolles Vorgehen von Anfang an: Der Kompilator bzw. Kopist musste im Vorhinein entscheiden, was in das Buch sollte und in welcher Reihenfolge, zumindest was die jeweils geschlossenen Repertoireblöcke innerhalb der Handschriften betrifft, und diese Auswahl und Reihenfolge ließ sich dann im Nachhinein auch nicht ändern. Es ging hier ja auch nicht darum, aus einer Fülle von Repertoire das Beste zum Aufbewahren auszuwählen, sondern man wird vermuten dürfen, dass wir die Gänze dessen vor uns haben, was man an geeignetem Repertoire überhaupt beschaffen konnte (bzw. wollte, wie die frei gelassenen Seiten nahe legen), und das wurde dann blockweise in konsistent präparierte Lagen mit rastriertem Notenpapier kopiert.

Am besten lässt sich das Ausmaß, in dem ein Schreiber im Voraus plante, ja im Kontext dieser Art des Kompilierens planen musste, an solchen Stellen erkennen, wo die Planung fehlschlug. Dies ist etwa der Fall in einigen Messen des frühesten Chorbuchs FM 1: Hier fehlte in der verwendeten Vorlage für einige der Messen offenbar der letzte Satz des Zyklus, das Agnus Dei, entweder weil die Kopiervorlage einer liturgischen Tradition entstammte, in der das Agnus nicht mehrstimmig

30 Vgl. ROTH 1998, RODIN 2013.

31 Vgl. PIETSCHMANN 2007, SCHMIDT-BESTE 2012.

gesungen wurde, oder aber auf die Musik des Kyrie gesungen wurde.<sup>32</sup> In Casale wollte man aber auf die Vertonungen des Agnus offenbar nicht verzichten, und so ließ der Schreiber in Ermangelung des Satzes, aber offenbar doch in der Hoffnung, ihn irgendwann nachtragen zu können, an den entsprechenden Stellen eine Doppelseite in der Handschrift leer. Irgendwann mussten die Kompilatoren aber die Hoffnung aufgeben, der fehlenden Sätze noch habhaft werden zu können, und so folgt zum Beispiel in der dritten Messe, Andreas de Silvas *Missa Angelus ad pastores ait* (fol. 19<sup>v</sup>–27<sup>r</sup>) im Endeffekt auf das Osanna die kurze anonyme Motette *Haec dies*, ganz und gar aus dem Kontext gerissen und von einer anderen Hand kopiert, die der zweiten Repertoirephase der Jahre 1538–1545 zugehört. Dies belegt nebenbei, dass auch die frühen Handschriften ein Vierteljahrhundert nach ihrer Entstehung noch in Gebrauch waren, dass die Repertoirebildung sich über mindestens zwei Generationen hinweg additiv und nicht ersetzend vollzog.

Deutlicher kann man den ‚Projektcharakter‘ des ganzen Unterfangens nicht machen. In der spezifischen institutions- und liturgiegeschichtlichen Situation des frühen 16. Jahrhunderts löste ein sprunghafter Anstieg in der Nachfrage nach notierter Mehrstimmigkeit im Gottesdienst einen Produktions- und Kodifizierungsprozess aus, für den der oft gebrauchte Begriff des ‚Sammelns‘ offenkundig nicht hinreicht. Hier wurde bedarfsgerecht und materialökonomisch im Voraus geplant. Das Angebot an möglichem Repertoire war zwar begrenzt, ließ aber in diesen Grenzen doch Auswahl zu, und wiewohl uns explizite Aussagen dazu fehlen, scheinen die vorherrschenden Kriterien dieser Auswahl neben dem schlichten Bedarf für den eigenen liturgischen Usus Politik, Prestige und *varietas* gewesen zu sein: Politik im Sinne der Betonung von Bündnissen oder dynastischen Verbindungen; Prestige im Sinne einer Präferenz für Repertoire namhafter Komponisten und renommierter Institutionen; *varietas* im Sinne einer möglichst großen Bandbreite. In alldem eiferte man den führenden Kapellen Italiens nach, und ebenso wie in diesen wächst im Laufe des Jahrhunderts der Fokus auf Repertoire aus lokaler Produktion.

32 Vgl. CRAWFORD 1975, 53–54.

## Literaturverzeichnis

- Alden, Jane (2005)**, „On the Aesthetics of 15th-Century Chansonniers“, in: *Danish Yearbook of Musicology* 33, 17–30
- Alden, Jane (2010)**, *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, New York.
- Boorman, Stanley (2003)**, „The Purpose of the Gift: For Display or for Performance?“, in: Bruno Bouckaert u. Eugeen Schreurs (Hgg.), *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire. Colloquium Proceedings, Leuven, 25–28 November 1999* (Yearbook of the Alamire Foundation 5), Leuven/Neerpelt, 107–115.
- Boorman, Stanley (2006)**, *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*, Oxford/New York.
- Borghetti, Vincenzo (2004)**, „Il suono e la pagina: Riflessioni sulla scrittura musicale nel rinascimento“, in: Gianmario Borio (Hg.), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, Pisa, 89–124.
- Bradshaw, Murray C. (1978)**, *The Falsobordone: a Study in Renaissance and Baroque Music* (Musicological Studies and Documents 34), [Rom].
- Burn, David (2017)**, *Leuven Chansonnier. Study* (Leuven Library of Music in Facsimile 1), Antwerpen.
- Crawford, David (1975)**, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferato* (Renaissance Manuscript Studies 2), [Rom].
- Cumming, Julie E. (2007)**, „From Chapel Choirbook to Print Partbook and Back Again“, in: Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni u. Andrea Chegai (Hgg.), *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Camaioere, 21–23 ottobre 2005)*, Florenz, 373–403.
- Cummings, Anthony (2006)**, „The Motet“, in: James Haar (Hg.), *European Music, 1520–1640*, Woodbridge, 130–156.
- Dean, Jeffrey J. (1997)**, „Listening to Sacred Polyphony c. 1500“, in: *Early Music* 25, 611–636.
- Eisenstein, Elizabeth L. (1979)**, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 Bde., Cambridge.
- Eisenstein, Elizabeth L. (2005)**, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, 2. Aufl., Cambridge.
- Fallows, David (1983)**, „Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474“, in: Stanley Boorman (Hg.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge et al., 109–159.
- Fallows, David (2015)**, „The Velvet Songbooks“, in: Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn u. Stanley Boorman (Hgg.), *Qui musicam in se habet: Essays in Honor of Alejandro Enrique Planchart*, Middleton, Wis., 551–561.
- Filippi, Daniele V./Pavanello, Agnese (Hgg.) (2019)**, *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, Lucca.
- Janz, Bernhard (2000)**, *Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes* (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 8), Paderborn.
- Kellman, Herbert (Hg.) (1999)**, *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, Gent/Amsterdam.
- Needham, Paul (1994)**, „Res papirea: Sizes and Formats of the Late Medieval Book“, in: Peter Rück u. Martin Boghardt (Hgg.), *Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit: Ergebnisse eines buchgeschichtlichen Seminars Wolfenbüttel 12.–14. November 1990*, (elementa diplomatica 2), Marburg, 123–145.
- Pietschmann, Klaus (2007)**, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Papst Pauls III. (1534–1549)* (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 11), Città del Vaticano.
- Rodin, Jesse (2013)**, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford.

- Roth, Adalbert (1998)**, „Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina, Ms. 35“, in: Martin Staehelin (Hg.), *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert* (Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3; Wolfenbütteler Forschungen 83), Wiesbaden, 43–63.
- Schmidt-Beste, Thomas (2006)**, „Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts“, in: Theodor Göllner u. Bernhold Schmid (Hgg.), *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, München, 191–211.
- Schmidt-Beste, Thomas (2009)**, „Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music“, in: *Journal of the Alamire Foundation* 1, 13–26.
- Schmidt-Beste, Thomas (2012)**, „Die Verschriftlichung des Ephemereren – Zur Überlieferung von Gelegenheitsmusik im Fondo Cappella Sistina“, in: Klaus Pietschmann (Hg.), *Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance* (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 11), 155–183.
- Schmidt, Thomas (2018)**, „Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“, in: Ders. u. Christian Thomas Leitmeir (Hgg.), *The Production and Reading of Music Sources*, Turnhout, 3–100.
- Sherr, Richard (1987)**, „Performance Practice in the Papal Chapel in the 16th Century“, in: *Early Music* 15, 453–462.
- Sherr, Richard (2005)**, „Clement VII and the Golden Age of the Papal Choir“, in: Kenneth Gouvens u. Sheryl E. Reiss (Hgg.), *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, Aldershot, 227–247.
- Staehelin, Martin (2003)**, „Musikhandschrift und Musikdruck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: Gerd Dicke u. Klaus Grubmüller (Hgg.), *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 16), Wiesbaden, 229–261.
- Strohm, Reinhard (1993)**, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge.
- Tinctoris, Johannes (1978)**, *Liber de arte contrapuncti*, hg. von Albert Seay (Johannis Tinctoris Opera theoretica 2; Corpus scriptorum de musica 22, 2), [Rom].
- Van Orden, Kate (2013)**, *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley/Los Angeles.
- Van Orden, Kate (2015)**, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, New York/Oxford.
- Wegman, Rob C. (2010)**, „Publication before Printing: How did Flemish Polyphony Travel in Manuscript Culture?“, in: Hanno Wijsman (Hg.), *Books in Transition at the Time of Philip the Fair: Manuscripts and Printed Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Century Low Countries* (Burgundica 15), Turnhout, 165–180.
- Wijsman, Hanno (2010)**, *Luxury Bound. Illuminated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands, 1400–1550*, Turnhout.
- Williamson, Magnus (2015)**, „The Fate of Choirbooks in Protestant Europe“, in: *Journal of the Alamire Foundation* 7, 117–131.
- Williamson, Magnus (Hg.) (2010)**, *The Eton Choirbook: Facsimile and Introductory Study*, Oxford.

## Appendix 1

### Produktionsphasen der Chorbücher von Casale Monferrato (Datierung nach Crawford 1975, 33–35)

*Phase 1a (c. 1515–1520)*

**Ms. Fondo Musicale [FM] 1 (olim M(D)):** Ordinarium Missae (12), Motetten (4 [c. 1538–1545 hinzugefügt])

**FM 2 (olim L(B)), fol. 1–63:** Ordinarium Missae (8)

*Phase 1b (c. 1521–1526)*

**FM 2 (olim L(B)), fol. 63<sup>v</sup>–71:** Motetten (3)

**FM 3 (olim P(E)):** Ordinarium Missae (10), Motetten (8), Hymnen (2)

**FM 4 (olim D(F)), fol. 1–66:** Motetten (33), Magnificats (2), Hymnus (1)

*Phase 2 (c. 1538–1550)*

**FM 4 (olim D(F)), fol. 67–151:** Motetten (27), Hymnen (3), Reimoffizium (1), Graduale (1), Proprium (1)

**FM 5 (olim N(H)):** Motetten (38), Psalmen (6), Ordinarium Missae (4), Magnificat (4), Requiem (2), Te Deum (1)

**FM 6 (olim G):** Magnificats (11), Hymnus (1), Psalm (1), Canticum (1)

**FM 7 (olim C):** Motetten (22), Hymnen (21), Lamentationen (9), Magnificats (4), Ordinarium Missae (2)

## Appendix 2

### Komponisten in den Chorbüchern von Casale Monferrato (ortsansässige Komponisten unterstrichen)

#### *Phase 1a (c. 1515–1520)*

**FM 1:** Antoine Bruhier, Andreas de Silva, Josquin Desprez, Jean Mouton, Prioris, Pierre de La Rue, [Jachet de Mantua]

**FM 2, fol. 1–63:** Hottinet Barra, Loyset Compère, Josquin Desprez, Pierre Moulu, Jean Mouton, Ninot le Petit

#### *Phase 1b (c. 1521–1526)*

**FM 2, fol. 63<sup>v</sup>–71:** Nicolaus de Madis

**FM 3:** Antoine de Févin, Clément Janequin, Jean L'Héritier, Nicolaus de Madis, Vincent Misonne, Pierre Moulu, Jean Mouton, Andreas de Silva, Adrian Willaert

**FM 4, fol. 1–66:** Hottinet Barra, Carpentras, Danglon, La Fage, Costanzo Festa, Jean L'Héritier, Pierre Moulu, Jean Mouton, Jean Richafort, Claudin de Sermisy, Andreas de Silva, Adrian Willaert

#### *Phase 2 (c. 1538–1550)*

**FM 4, fol. 67–151:** Pierre Cadéac, Francesco Cellavenia, Mathieu Gascongne, Jean L'Héritier, Hesdin, Maistre Jhan, Jachet de Mantua, Cristóbal de Morales, Jean Mouton, Hilaire Penet, Jean Richafort, Claudin de Sermisy, Adrian Willaert

**FM 5:** Francesco Cellavenia, Charles D'Argentil, Jean L'Héritier, Maistre Jhan, Maffoni, Jachet de Mantua, Jean Mouton, Prioris, Andreas de Silva, Adrian Willaert

**FM 6:** Costanzo Festa, Cristobal de Morales

**FM 7:** Costanzo Festa, Jachet de Mantua

FOLKE GERNERT

## Von Fernando de Rojas zu Cervantes

### Figurendarstellung in der spanischen Literatur des ‚*Siglo de Oro*‘ zwischen Tradition und Abweichung

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. (T. S. ELIOT 1919, 55)

Die Konventionen der literarischen Figurendarstellung haben sich im Laufe der Jahrhunderte zu verbindlichen Normen festgefügt. Gadamer beschreibt in *Wahrheit und Methode*, wie man sich einen solchen Prozess der Traditionsbildung vorzustellen hat:

Auch die echtste, gediegenste Tradition vollzieht sich nicht naturhaft dank der Beharrungskraft dessen, was einmal da ist, sondern bedarf der Bejahung, der Ergreifung und der Pflege. Sie ist ihrem Wesen nach Bewahrung, wie solche in allem geschichtlichen Wandel mit tätig ist. Bewahrung aber ist eine Tat der Vernunft, freilich eine solche, die durch Unauffälligkeit ausgezeichnet ist.<sup>1</sup>

Aleida Assmann definiert Tradition als „eine Strategie der Dauer und damit als eine Zeitgestalt [...], die die Kontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konstruiert“.<sup>2</sup> Gerade bei der *descriptio personae* und in Sonderheit bei der Beschreibung weiblicher Schönheit ist die Beständigkeit von Topoi und Strategien über die *longue durée* zu konstatieren.

In poetologischen Traktaten des Mittelalters – etwa in Matthäus von Vendômes *Ars versificatoria* oder in der *Poetria nova* des Galfred von Vinsauf – wird in aller Genauigkeit vorgeschrieben, wie eine Prosopographie zu gestalten ist. Die mittelalterlichen Rhetoriker etablieren in formaler wie inhaltlicher Hinsicht Regeln, die teils aus der zeitgenössischen, teils auch aus der antiken literarischen Praxis und Theoriebildung abgeleitet sind. Matthäus etwa übernimmt die Vorgaben zur Lehre

- 1 GADAMER 1990 [1960], 286; vgl. zu Gadammers Auffassung von ‚Tradition als Klassik‘ ASSMANN 1999, 73–75. – Eine veränderte und umfangreichere Fassung dieses Beitrags ist in spanischer Sprache als GERNERT 2019 erschienen.
- 2 ASSMANN 1999, 158. Vgl. BARNER 1987, 13, der Tradition als „Struktur in der Diachronie“ charakterisiert und dazu ausführt: „Sie ist stets auch intern hierarchisiert. Sie trägt in sich die Parameter des Handelns – und damit zugleich der Erfahrung –, ebenso wie sie dem Zeitbewußtsein der Handelnden als Vergangenheitsdimension eingeschrieben ist“.



von den Attributen einer Figur von Cicero<sup>3</sup> und verbindet sie mit den Horaz'schen Vorstellungen zum *decorum*. Auch in Galfreds Poetik werden trotz der durch das Adjektiv ‚neu‘ im Titel beanspruchten Originalität<sup>4</sup> vielfach antike und spätantike Darstellungsmuster perpetuiert.<sup>5</sup> So empfahl der Rhetoriker das Theoderich-Porträt von Sidonius Apollinaris als Modell für männliche Schönheit zur Nachahmung.<sup>6</sup> Ausgehend von den Modalitäten der antiken Panegyrik – Lob und Tadel – stellen die Poetiken Vorbilder für die Darstellung männlicher sowie weiblicher Schönheit und Hässlichkeit zur Verfügung; in der *Poetria nova* sind dies die schöne Helena und Beroe als Archetyp der hässlichen und abstoßenden Alten. Auch wenn der Darstellung von Hässlichkeit weniger Bedeutung beigemessen und mehr Freiraum gewährt wird,<sup>7</sup> so gibt es dennoch Vorgaben. Es besteht also nicht notwendigerweise ein Anlass, das Hässliche als Abweichung und somit als Indiz von Individualität oder gar Realismus<sup>8</sup> zu lesen. Letzteres erscheint vor allem dann haltlos, wenn das Kalokagathia-Prinzip der Kongruenz von Schönem und Gutem nicht verletzt wird.

Der Einfluss dieser Dichtungslehren führt dazu, dass das äußere Erscheinungsbild der literarischen Figuren in der Erzählliteratur wie in der Lyrik überaus uniform ist. Wie Marjorie Woods gezeigt hat, spielt die *Poetria nova* nicht nur für den Schulunterricht des Mittelalters, sondern auch noch für die rhetorische Unterweisung in der Renaissance eine zentrale Rolle.<sup>9</sup> Es ist somit davon auszugehen, dass die mittelalterlichen Regeln auch bei frühneuzeitlichen Autoren prägend sind. So unterscheidet sich Petrarca's Laura in ihrem Aussehen kaum von anderen Schönheiten des Mittelalters.<sup>10</sup> Maurizio Perugi hat am Beispiel des goldenen vom Wind bewegten Haares die Kontinuität der Frauenbeschreibung von Ovid über die Troubadoure und *trouvères* bis zu Petrarca exemplifiziert.<sup>11</sup> Allerdings löste sich der Dichter aus Arezzo von der vollständigen Wiedergabe aller Schönheitsmerkmale in absteigender Ordnung, reduzierte deren Zahl und limitierte die Farbpalette auf

3 Vgl. NEIRA PIÑEIRO 2012, 16.

4 Vgl. zu Galfreds ‚Poetik des Neuen‘ LEESEMANN 2013.

5 Zur Kontinuität der antiken Topik der *descriptio puellae* siehe MUÑIZ MUÑIZ 2014, 154–158. Sie beklagt, und mit ihr TRILLINI 2017, 270, das Fehlen von „estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del topos a lo largo del tiempo“; MUÑIZ MUÑIZ 2014, 151.

6 Vgl. BAEHR 1956.

7 Vgl. PODOL 1981, 16.

8 Schon JAUB 1968, 155 konstatierte, „daß das Häßliche im christlichen Epos des Mittelalters nicht weniger an den Schönheitskanon der menschlichen Gestalt gebunden ist als in der literarischen Tradition der Antike. Man könnte geradezu von einer *Konteridealisierung* sprechen, die zur Folge hat, daß die Darstellung des Häßlichen auch hier noch den Schritt in die historisch-alltägliche Wirklichkeit ausschließt oder doch nur über die Schwelle des Komischen zuläßt“.

9 WOODS 2010. Vgl. zur *Poetria Nova* im frühneuzeitlichen Italien BLACK 2018.

10 Vgl. MUÑIZ MUÑIZ 2014, 158 zur *descriptio puellae* bei Petrarca und Boccaccio.

11 PERUGI 2009.

gelb, rot und weiß.<sup>12</sup> Wenn wir mit Bernsen den Petrarkismus als eine „gesamt-europäische *lingua franca*“ betrachten,<sup>13</sup> so sprechen wir von einer Tradition, die erst im 16. Jahrhundert durch Bembo etabliert wurde. Hinsichtlich der Frauenbeschreibung bedeutet dies, dass die gleichen Darstellungsmuster, die, wie das mit Gold verglichene Haar, bereits in der antiken und mittelalterlichen Dichtung anzutreffen sind, bewusst an den ‚Poeta Laureatus‘ angelehnt werden. Die *disiecta membra* von Petrarca Laura werden aus den einzelnen Gedichten des *Canzoniere* wieder zu einem Gesamtbild zusammengefügt.<sup>14</sup> Die Entscheidung des Dichters, die Nase Lauras nicht einmal zu erwähnen, wird von petrarkistischen Dichtern systematisch übernommen, was die vielfache Nasenlosigkeit der angebeteten Damen in der Dichtung der Folgezeit erklärt.<sup>15</sup>

Das menschliche Riechorgan beansprucht besonderes Interesse in der Physiognomik, einer wirkmächtigen semiotischen Praxis, die seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, in dem man die pseudoaristotelische *Physiognomonica* datiert, den Charakter eines Menschen aus seinem äußeren Erscheinungsbild herleitet.<sup>16</sup> Diese (pseudo-)wissenschaftliche Zeichentheorie wurde unter Rückgriff auf die antiken Texte sowohl im Mittelalter als auch in der Renaissance intensiv betrieben und machte den menschlichen Körper lesbar. Auch wenn Rodler den Versuch einer physiognomischen Interpretation der hochgradig kodifizierten mittelalterlichen Frauenportraits als frustrierend bezeichnet,<sup>17</sup> so ändert sich dieser Befund bei der Lektüre frühneuzeitlicher Texte, die zwar aus dieser Tradition hervorgegangen sind, aber geringfügige Abweichungen aufweisen, denen besondere Bedeutung beizumessen ist. Hierbei gilt es jeweils zu eruieren, ob diese Abweichungen Indizien von Individualität sind – beides ja Antonyme zum Traditionsbegriff –<sup>18</sup> oder ob andere Traditionen aktualisiert werden.

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen möchte ich das Traditionsverhalten zweier kanonischer spanischer Schriftsteller der Frühen Neuzeit – Fernando de Rojas und Miguel de Cervantes – hinsichtlich der Beschreibung der angebeteten Damen in *La Celestina* und im *Don Quijote* – Melibea und Dulcinea – analysieren.<sup>19</sup>

12 Vgl. POZZI 1979, 7 und MANERO SOROLLA 2005, 252.

13 BERNSEN 2011, 16. TRILLINI 2017, 269 spricht hinsichtlich der petrarkistischen Lyrik von „la primera experiencia de masa de la historia de la literatura“.

14 Vgl. RIGO 2017, 22. HENNINGFELD 2008, 51 spricht vom ‚fragmentierten Körper‘.

15 Vgl. QUONDAM 1991 und zum Fehlen der Nase in der petrarkistischen Dichtung PICCONI 2005, 158–162.

16 Der weibliche Körper wird in der Physiognomik in Analogie zum männlichen Organismus betrachtet, auf den diese Traktate eigentlich zugeschnitten sind, wie JACQUART 1993 vorführt.

17 RODLER 2000, 9–10.

18 Vgl. BARNER 1987, 14 und NIEFANGER 2008, 539.

19 Vgl. bereits HEUGAS 1969, 5.

Folger hat Melibea zu Recht als „an intriguing and complex character“<sup>20</sup> beschrieben. Das inkonsistente Verhalten der Protagonistin wurde schon von zeitgenössischen Lesern wie Juan de Valdés kritisiert und beschäftigt die Forschung bis heute. In einer Arbeit über die Frauenfiguren in der *Celestina*, die Rojas' feministische Überzeugung nachweisen will, spricht Swietlicki von „highly realistic and individualized female characters“.<sup>21</sup> Betrachtet man allein die äußere Erscheinung Melibeas, gilt es, diese Aussage zu relativieren. Es ist der liebeskranke Calisto, der im Beisein seines Dieners Sempronio eine den mittelalterlichen poetologischen Regeln gehorchende Beschreibung seiner Geliebten präsentiert.<sup>22</sup> Er beginnt mit einem Hinweis auf die Struktur („Comienzo por los cabellos“)<sup>23</sup> und erweist sich so als Kenner der kanonisierten Normen der *descriptio personae*. Galfred riet, dass die Aufzählung der Körperteile in absteigender Ordnung *de capite ad calcem* zu erfolgen habe:

A summo capitis descendat splendor ad ipsam  
Radicem totumque simul poliatum ad unguem.<sup>24</sup>

Die Beschreibung beginnt also formell und inhaltlich in konventioneller Weise mit Melibeas goldenem Haar,<sup>25</sup> das wie in Botticellis *Geburt der Venus* bis zu den Füßen reicht und wie in einem Sonett des Marqués de Santillana ‚Fäden aus Arabien‘ genannt wird.<sup>26</sup> Diese topische Idealisierung gibt – und dies ist in einem dialogisch-erzählenden Text wie der *Celestina* von besonderem Interesse – Anlass zu einem ironischen Kommentar des zuhörenden Dieners, der seinerseits das Haar mit den Borsten eines Esels vergleicht.<sup>27</sup>

Calistos Porträt, welches eine Reihe von Parallelen zum *Libro de buen amor* aufweist, erwähnt – anders als Petrarca – die Nase der Dame. Ebenfalls auffällig sind die grünen Augen, die möglicherweise von Dantes Beatrice angeregt worden sind (*Purgatorio* XXXI, 116–117). Wie Valeria Bertolucci Pizzorusso vorgeführt hat, sind die Smaragdaugen von Dantes angebeteter Dame Produkt unterschiedlicher

20 FOLGER 2005, 23.

21 SWIETLICKI 1985, 1.

22 Schon GREEN 1946, 255, Anm. 10 hat den Beginn dieser Beschreibung mit den mittelalterlichen Dichtungslehren in Verbindung gebracht, und HEUGAS 1969, 10 nannte den Text gar ein „exercice de style“.

23 Rojas, *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44.

24 *Poetria nova*, 597–599 in FARAL 1924, 215.

25 „¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda“; Rojas *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44.

26 So der Befund von HEUGAS 1969, 12, der auf die „filos de Arabia“ in den *sonetos fechos al itálico modo* verweist.

27 „Dije que esos tales no serían cerdas de asno“; Rojas, *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44.

Traditionslinien:<sup>28</sup> Den Vergleich der Augen mit leuchtenden Smaragden empfehlen sowohl Galfred<sup>29</sup> als auch Brunetto Latini,<sup>30</sup> der diesen Edelstein in seinem *Trésor* überdies als Symbol der Gerechtigkeit ausweist. Im Lapidarium von Marbod von Rennes<sup>31</sup> wird er als Heilmittel gegen die Wollust gepriesen, eine Symbolik, die Dante ebenfalls für sich fruchtbar macht. In Beatrices Smaragdaugen synthetisiert er also rhetorische und naturwissenschaftliche Traditionen.<sup>32</sup> Da Rojas jedoch auf den Vergleich mit einem Smaragd verzichtet, ist diese Deutung hinsichtlich der Augen nicht übertragbar. Allerdings lässt sich eine ähnliche Synthese unterschiedlicher Traditionen im Hinblick auf die „Ründe und Wohlgestalt der kleinen Brüste“ Melibeas nachweisen.<sup>33</sup> Auch wenn mittelalterliche Autoren wie Boccaccio,<sup>34</sup> wie es die Poetiken nahelegen,<sup>35</sup> kleinbrüstige Frauen rühmen, glaube ich, dass auch eine physiognomische Deutung dieses Details in die Sinnkonstitution der Passage einfließt. Der Gelehrte Michael Scott zählt in seinem *Liber physiognomiae* zu den „Signa mulieris calide nature et que coynt libenter“ die „mammæ [...] parvas et illas convenienter plenas et duras“.<sup>36</sup> Melibeas wird also durch dieses Körperzeichen als wollüstige Frau ausgewiesen, wodurch für den physiognomisch geschulten Leser ihre Bereitschaft, sich Calisto hinzugeben, wahrscheinlich gemacht wird.

Melibeas Brust ist auch deshalb von besonderem Interesse, weil sie – zusammen mit dem Bauch – im Zentrum der zweiten Beschreibung der Protagonistin durch Areúsa steht,<sup>37</sup> die ein Bild abstoßender Hässlichkeit malt.<sup>38</sup> Die Prostituierte führt hier Topoi des mittelalterlichen misogynen Diskurses im Munde.<sup>39</sup> Den Beginn ihrer Rede könnte man sicherlich dadurch erklären, dass die Prostituierte als Dienerin ihre Herrin ungeschminkt kurz nach dem Aufstehen sehen konnte.<sup>40</sup>

28 Vgl. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1967.

29 Vgl. FARAL 1924, 214.

30 Latini, *Li livres dou tresor*, 331.

31 Marbodus, *Liber lapidum*, 41.

32 Vgl. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1967, 15.

33 So übersetzt VOGELSANG 1989, 39 Rojas' „redondeza y forma de las pequeñas tetas“; Rojas *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44–45.

34 Vgl. MUÑIZ MUÑIZ 2014, 174.

35 Vgl. WOODS 2010, 67–68.

36 Scot, *Liber Particularis*, 284.

37 Vgl. HATHAWAY 1993, 28 und MORROS 2010.

38 „Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan flojo como vieja de cincuenta años“; Rojas, *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 206–207.

39 Die Forschung verweist meist auf den Arcipreste de Talavera; HEUGAS 1969, 13–14 erinnert überdies an Cota, Reinoso und Encina. Die Verwendung von Schminke wird von frauenfeindlichen Autoren seit dem Kirchenvater Tertullian gerne ausführlich geschildert; vgl. ECO 2007, 159 und zur Darstellung des hässlichen Körpers BETTELLA 2005 und BAKER 2010.

40 So MORROS 2010.

Man kann ihre Aussage aber auch durch den intertextuellen Bezug auf Boccaccios *Corbaccio* plausibilisieren. In Boccaccios Alterswerk kehrt der verstorbene Ehemann der Witwe, in die der Protagonist unsterblich verliebt ist, aus dem Purgatorium zurück, um den Liebenden über das wahre Wesen und die abstoßende Hässlichkeit seiner Frau in Kenntnis zu setzen.<sup>41</sup> Neben der Verwendung von Schönheitsmitteln werden die gleichen physischen Details, die auch Areúsa nennt, thematisiert, nämlich die Brüste und der Bauch.<sup>42</sup>

Die Pluralität an Standpunkten macht es unmöglich, sich ein Bild von Melibea zu machen. Der Verfasser der *Celestina* bedient sich bei der Beschreibung seiner Protagonistin unterschiedlicher Traditionen, die er durch die Blickwinkel der Figuren – Calisto, Sempronio und Areúsa – gegeneinander montiert.<sup>43</sup> Einem aufmerksamen Leser der Tragikomödie wie Cervantes wird all dies nicht entgangen sein. Wie auch Melibea wird Dulcinea aus unterschiedlichen Figurenperspektiven als schöne und als hässliche Frau wahrgenommen und vor dem Hintergrund unterschiedlicher Traditionen beschrieben.<sup>44</sup>

Im 13. Kapitel des ersten Buches des *Don Quijote*, in dem die Geschichte der Schäferin Marcela zu Ende erzählt wird, fordert Don Quijotes Reisegefährte Vivaldo dessen Narrheit heraus, indem er ihn ausführlich über das Leben der fahrenden Ritter und über seine Angebetete befragt. Der Ritter von der traurigen Gestalt lässt sich nicht lange bitten und preist den Liebreiz Dulcineas in den höchsten Tönen. Die Konventionalität der aufgezählten Attribute<sup>45</sup> unterstreicht Cervantes durch den Verweis auf die Dichter, die vor ihm die Frauenschönheit gelobt haben.<sup>46</sup> Doch welche Dichter sind gemeint? Auf diese Frage gibt die Cervantes-Forschung unterschiedliche Antworten: Während einige Kritiker die mittelalterlichen spanischen Vorbilder und innerhalb dieser Tradition Melibea zitieren, verweisen andere auf Ariosts Alcina und wieder andere auf Petrarca und den Petrarkismus.<sup>47</sup> Die Apostrophierung Dulcineas als ‚süße Feindin‘<sup>48</sup> ist hier ein klares Intertextualitätssignal, das die folgende Beschreibung im Zeichen von „la dulce mia nemica“<sup>49</sup> zu lesen auffordert, auch wenn die Wendung in der spanischen Cancionero-Dichtung des

41 Boccaccio, *Corbaccio*, 493. Eine deutsche Fassung des Textes ist bei ECO 2007, 164 nachzulesen.

42 Boccaccio, *Corbaccio*, 494.

43 Vgl. LIDA DE MALKIEL 1962, 726.

44 REDONDO 1983, 22 charakterisiert Dulcinea gar als parodistische Kehrseite Melibeas.

45 „[...] que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 155.

46 „[...] en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 155.

47 Vgl. zuletzt ALCALÁ-GALÁN 2017, 32–33 und MARTÍN MARTÍNEZ 2018, 808–809.

48 Cervantes, *Don Quijote*, I, 154.

49 Petrarca, *Canzoniere*, 382.

15. Jahrhunderts dokumentiert ist.<sup>50</sup> Gerhard Poppenberg hat die Funktion dieses Traditionsbezuges überzeugend beschrieben:

Die von den Troubadours und der nachfolgenden italienischen Lyrik initiierte und durch den *Canzoniere* Petrarcas zu einem vollendeten System entwickelte Liebesdichtung, die als Petrarkismus die Lyrik und die durch sie verbreitete allgemeine Auffassung von Liebe in den folgenden Jahrhunderten bestimmt hat, wird im *Don Quijote* durch den Dulcinea-Komplex und die verschiedenen, ihn reflektierenden Liebesgeschichten ebenfalls kritisch kommentiert. So wird der Roman zu einer Erkundung des Felds, in dem und als das die Literatur der Zeit sich artikuliert.<sup>51</sup>

Nicht nur durch die prosaische Aufzählung der kanonisierten Schönheitsmerkmale ohne die Nase parodiert Cervantes den Petrarkismus. Auch das Wissen des Lesers um die Identität Dulcineas verleiht dieser Textstelle einen komischen Unterton. Wenn Sancho im zehnten Kapitel des zweiten Teils das goldene vom Wind bewegte Haar Dulcineas,<sup>52</sup> der er Don Quijotes Liebesbotschaft überbracht zu haben vorgibt, preist, werden die parodistischen Züge durch den Sprecher und den narrativen Kontext deutlicher. Sancho versucht, mit petrarkistischen Topoi, die er von seinem Herrn übernommen hat, Dulcineas Schönheit vor ihrer angeblichen Verzauberung zu loben.<sup>53</sup> Die unfreiwillige Komik dieser Beschreibung ist mit Traditionsbezügen unterlegt, derer sich der Sprecher – anders als der belesene Don Quijote – natürlich nicht bewusst sein kann. Das „Strohhaar eines Ochsenchwanzes“ erinnert an die Bemerkung, mit der Sempronio Calistos Lob der goldenen Haare Melibeas ironisiert.<sup>54</sup> Die schielenden Perlenaugen verweisen auf die Tradition des italienischen Antipetrarkismus. Der vielleicht wichtigste Vertreter dieser parodistischen Form der Dichtung ist Francesco Berni, dessen *Sonetto alla sua donna*, welches die petrarkistische Praxis der *imitatio* zum Objekt burlesken Spottes macht, zweifelsohne in der Rede Sanchos alludiert wird. Dieses Sonett verwendet die erlesene Sprache des Petrarkismus, wobei es jedoch die jeweiligen *conceitti* derart zusammenfügt, dass ein Bild ungeahnter Hässlichkeit entsteht. Die Wirkung des Gedichts beruht auf seiner „mimetischen Konzentration“, also darauf, „die parodierende Sprache der parodierten so weit und so durchgehend wie möglich anzuverwandeln“.<sup>55</sup> Die Absicht des Dichters besteht darin, die Konventionen der Frauenbeschreibung als abgedroschen zu entlarven.<sup>56</sup> Vor diesem Hintergrund

50 Vgl. den Kommentar in Cervantes, *Don Quijote*, I, 154–155, Anm. 45.

51 POPPENBERG 2005, 195.

52 Cervantes, *Don Quijote*, I, 768–769.

53 Vgl. Cervantes, *Don Quijote*, I, 773.

54 Vgl. HEUGAS 1969, 22.

55 SCHULZ-BUSCHHAUS 1968, 329.

56 Vgl. BETTELLA 2005, 115.

muss man Sancho nicht als schlechten Petrarkisten begreifen, sondern als erklärten Antipetrarkisten, der einem literarischen Vorbild nacheifert, das dem seines Herren diametral entgegengesetzt ist.<sup>57</sup> Sanchos fälschliche Verwendung der Perlen zur Beschreibung der Augen korrigiert Don Quijote im folgenden Kapitel.<sup>58</sup> Der ausführliche Kommentar zu Sanchos *faux pas* ist letztlich nichts anderes als eine Analyse der burlesken Verfahrensweise von Bernis Antipetrarkismus. Kurioserweise restituiert Don Quijote nun aber nicht einen petrarkischen Topos, sondern beschreibt die grünen Augen Dulcineas in Anlehnung an Dante (oder an Melibea).

In Sanchos Porträt der verzauberten Dulcinea wird als Zeichen ihrer monströsen Hässlichkeit auch ein behaartes Muttermal über der rechten Oberlippe erwähnt,<sup>59</sup> das Don Quijote zu einem weiteren Mal am Oberschenkel in Beziehung setzt.<sup>60</sup> Don Quijote zeigt sich mit seinem Kommentar nicht als Leser literarischer Texte, sondern als Kenner der physiognomischen Tradition; denn er zitiert nahezu wörtlich aus der *Fisonomía natural* (1598) von Jerónimo Cortés, welche ein Kapitel der Verbindung zwischen den Muttermalen im Gesicht und denjenigen an anderen Körperstellen („correspondencia que tienen las pecas, o lunares del rostro, con las demás partes del cuerpo“) widmet. Die zeitgenössischen metoposkopischen Handbücher wie das zitierte Werk von Cortés<sup>61</sup> setzten Muttermale oberhalb des Mundes mit einem weiteren Nävus im Bereich der Genitalien in Beziehung, um aus diesen Körperzeichen die Zukunft ihres Trägers zu lesen.

Vor diesem Hintergrund darf man auch die Beschreibung von Dulcinea durch den Erzähler als mondgesichtig und plattnasig<sup>62</sup> physiognomisch als ‚Zeichen von Schamlosigkeit‘<sup>63</sup> deuten. Die Verwunderung Don Quijotes („estaba suspenso y admirado“), die Rico metapoetisch deutet,<sup>64</sup> kann man ebenfalls im Kontext der physiognomischen Kompetenz des Hidalgo lesen: Nicht nur die Hässlichkeit ist

57 Vgl. COLOMBÍ-MONGUIÓ 1983, 390.

58 „Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, que es que me pintaste mal su hermosura, porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama, y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas, y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 776.

59 „[...] un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 774.

60 „- A ese lunar – dijo don Quijote –, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro; pero muy luengos para lunares son pelos de la grandeza que has significado“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 774.

61 „Las [pecas] que se hallan en los labios o boca responden a los genitales y destos se dice que casarán bien y a su contento“; Cortés, *Fisonomía natural*, ohne S.

62 Cervantes, *Don Quijote*, I, 770.

63 Vgl. den Kommentar von RICO zu Cervantes, *Don Quijote*, I, 770, Anm. 55.

64 Rico in Cervantes, *Don Quijote*, II, 563–564, 770.55.



frappierend, sondern auch die dem hässlichen Gesicht eingeschriebene Frivolität, die mit der Keuschheit literarischer Damen kollidiert. Dante hatte dies über den Vergleich von Beatrices Augen mit einem Smaragd angedeutet, ein Bild, das Don Quijote im folgenden Kapitel vielleicht nicht zufällig auf seine Angebetete anwendet. Das Bild Dulcineas, das im Laufe des Romans aus der internen Fokalisierung von Don Quijote und Sancho sowie aus der Perspektive des Erzählers entworfen wird, oszilliert zwischen Petrarkismus, Antipetrarkismus und Physiognomik.<sup>65</sup>

Sowohl Cervantes als auch Rojas problematisieren in ihren Frauenporträts das Prinzip der Imitation. Beide Autoren spielen bei der *descriptio puellae* mit der Sichtweise unterschiedlicher Figuren, die jeweils einer bestimmten literarischen Tradition verpflichtet sind. Die Abweichungen von den kanonisierten Topoi der Personenbeschreibung sind noch keine Indizien von Individualität oder Realismus, sondern sie stehen zeichenhaft für bestimmte Charaktereigenschaften und sind vor dem Hintergrund der physiognomischen Traditionen nicht weniger konventionell.

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte

- Berni, Francesco, *Opere*, hg. von Giorgio Bárberi Squarotti u. Moreno Savoretti, Torino 2014.  
 Boccaccio, Giovanni, *Corbaccio*, hg. von Giorgio Padoan, Milano 1994.  
 Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 Bde., hg. von Francisco Rico, Madrid 2015.  
 Cortés, Jerónimo, *Fisonomía natural*, hg. von Amaranta Saguar, Trier 2017.  
 Latini, Brunetto, *Li livres dou tresor*, hg. von Francis J. Carmody, Genf 1974.  
 Marbodius, *Liber lapidum*, hg. von Maria Esthera Herrera, Paris 2005.  
 Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, hg. von Marco Santagata, Milano 2014.  
 Rojas, Fernando de, *La Celestina*, hg. von Francisco J. Lobera et al., Barcelona 2000.  
 Rojas, Fernando de, *La Celestina*, übers. von Fritz Vogelsang, Frankfurt a. M. 1989.  
 Scot, Michel, *Liber Particularis. Liber Physionomie*, hg. von Oleg Voskoboynikov, Firenze 2019.

### Forschungsliteratur

- Alcalá Galán, Mercedes (2017), „El Cancionero de Dulcinea en el Quijote o la creación coral de un metapersonaje en evolución“, in: *Calíope* 22, 19–42.  
 Assmann, Aleida (1999), *Zeit und Tradition* (Beiträge zur Geschichtskultur 15), Köln/Weimar/Wien.  
 Baeher, Rudolf (1956), „Zum Einfluss der lateinischen Beschreibungslehre (*descriptio*) auf einige Porträts der provenzalischen und französischen Literatur des Mittelalters“, in: Jean Sarrailh u. Alfred Marchionini (Hgg.), *Münchener Universitäts-Woche an der Sorbonne*, München, 122–134.

65 Vgl. GERNERT 2018, 393–413.

- Barner, Wilfried (1987), „Über das Negieren von Tradition“, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (Poetik und Hermeneutik 12), München, 3–52.
- Bernsen, Michael (2011), „Der Petrarkismus, eine *lingua franca* der europäischen Zivilisation“, in: Ders. u. Bernhard Huss (Hgg.), *Der Petrarkismus* (Gründungsmymthen Europas in Literatur, Musik und Kunst 4), Göttingen, 15–30.
- Baker, Naomi (2010), *Plain Ugly. The Unattractive Body in Early Modern Culture*, Manchester.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1967), „Gli smeraldi di Beatrice“, in: *Studi mediolatini e volgari* 17, 7–16.
- Bettella, Patrizia (2005), *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry*, Toronto.
- Black, Robert (2018), „Between Grammar and Rhetoric. *Poetria nova* and its Educational Context in Medieval and Renaissance Italy“, in: Gian Carlo Alessio u. Domenico Losappio (Hgg.), *Le poetriae del medioevo latino*, Venezia, 45–68.
- Colombí-Monguió, Alicia de (1983), „Los ojos de perlas de Dulcinea“, in: *Nueva Revista de filología hispánica* 32, 389–402.
- Eco, Umberto (2007), *Die Geschichte der Hässlichkeit*, übers. von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt, München [ital. Orig.: *Storia della Bruttezza*, Mailand 2007].
- Eliot, T. S. (1919), „Tradition and the Individual Talent“, in: *The Egoist* Vol. 6, Nr. 4, 54–55 u. Vol. 6, Nr. 5, 72–73.
- Faral, Edmond (1924), *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- Folger, Robert (2005), „Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*“, in: *La corónica* 34, 5–30.
- Gadamer, Hans-Georg (1990 [1960]), *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesammelte Werke 1), 6. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1960].
- Gernert, Folke (2018), *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca.
- Gernert, Folke (2019), „Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación“, in: *Studia áurea* 13, 133–160.
- Green, Otis H. (1946), „On Rojas' Description of Melibea“, in: *Hispanic Review* 14, 254–256.
- Hathaway, Robert L. (1993), „Concerning Melibea's Breasts“, in: *Celestinesca* 17, 17–32.
- Hennigfeld, Ursula (2008), *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg.
- Heugas, Pierre (1969), „Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée“, in: *Bulletin hispanique* 71, 5–30.
- Jacquart, Danielle (1993), „La morphologie du corps féminin selon les médecines de la fin du Moyen Âge“, in: *Micrologus* 1, 81–98.
- Jauß, Hans Robert (1968), „Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur“, in: Ders. (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Poetik und Hermeneutik 3), München, 143–168.
- Leesemann, Luisa (2013), „*Poetria nova* oder: Die Poetik des Neuen“, in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 48, 55–88.
- Manero Sorolla, María del Pilar (2005), „Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*: difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento“, in: *Cuadernos de filología italiana* 12, 247–260.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1962), *La originalidad artística de „La Celestina“*, Buenos Aires.
- Martín Martínez, Alodia (2018), „Retratos de una misma fuerza bella: creación etimológica y artística de Aldonza y Dulcinea“, in: *eHumanista* 38, 807–819.
- Morros, Bienvenido (2010), „Areúsa en *La Celestina*: De la *Comedia* a la *Tragicomedia*“, in: *Anuario de estudios medievales* 40, 355–385.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2014), „La *descriptio puellae*: tradición y reescritura“, in: *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y en el Renacimiento* (Publicaciones del SEMYR. Actas 8), Salamanca, 151–189.

- Neira Piñeiro, Maria del Rosario (2012)**, „Comentario preliminar“, in: Mateo de Vendôme, *El arte del verso*, hg. und übers. von Ders., Madrid.
- Niefanger, Dirk (2008)**, [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 539.
- Perugi, Maurizio (2009)**, „Aux origenes de l'aura de Pétrarque: La femme blonde chez Chrétien de Troyes et Arnaut Daniel“, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 52, 265–276.
- Picconi, Gian Luca (2005)**, „Sin carne, sin cuerpo, sin sangre, sin nariz: el petrarquismo ante el cuerpo femenino“, in: Mercedes Arriaga u. José M. Estévez (Hgg.), *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos*, Sevilla, 149–168.
- Podol, Peter L. (1981)**, „The Stylized Portrait of Women in Spanish Literature“, in: *Hispanófila* 24, 1–21.
- Poppenberg, Gerhard (2005)**, „Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des *Don Quijote*“, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Miguel Cervantes' „Don Quijote“*, Berlin, 195–204.
- Pozzi, Giovanni (1979)**, „Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione“, in: *Lettere italiane* 31, 3–30.
- Quondam, Amedeo (1991)**, *Il naso di Laura*, Ferrara.
- Redondo, Agustín (1983)**, „Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso“, in: *Anales cervantinos* 21, 9–22.
- Rigo, Paolo (2017)**, „Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema“, in: *Arzanà* 19, 55–77.
- Rodler, Lucia (2000)**, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1968)**, „Antipetrarkismus und barocke Lyrik“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 19, 90–96.
- Swietlicki, Catherine (1985)**, „Rojas's View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*“, in: *Hispanófila* 85, 1–13.
- Trillini, Matteo (2017)**, „La *descriptio puellae* en el petrarquismo italiano y español“, in: *Revista de filología románica* 34, 267–280.
- Woods, Marjorie C. (2010)**, *Classroom Commentaries. Teaching the „Poetria nova“ Across Medieval and Renaissance Europe*, Columbus.



THOMAS BORGSTEDT

## Der Wert der Tradition

Zur Bedeutung des Wertbegriffs für das literarische  
Traditionsverhalten in Lohensteins Arminiusroman  
und Sophonisbe-Trauerspiel

### 1 Traditionsverhalten und kulturelles Gedächtnis

Der Begriff der Tradition wird seit längerem nicht mehr im Sinn bloß statischer Erhaltung des Überkommenen und passiver Wahrung der Überlieferung aufgefasst.<sup>1</sup> Stattdessen wird er in einem dynamischen Zusammenhang mit Wandel und Erneuerung „prozeßhaft“<sup>2</sup> gedacht. Damit wird die einseitig negative Auffassung der Tradition, wie sie die klassischen Modernisierungstheorien sahen, grundlegend revidiert.<sup>3</sup> Traditionen werden nicht mehr als feststehende Entitäten beschrieben, sondern handlungstheoretisch als ‚Traditionsverhalten‘, „insofern sich Individuen oder Gruppen zu ihnen verhalten, im Hinblick auf sie handeln“.<sup>4</sup>

In den Zusammenhang dieser Neubewertung der Tradition gehört auch die Konzeption des ‚kulturellen Gedächtnisses‘, die das strittige Verhältnis zur Vergangenheit in den 1980er und 1990er Jahren unter anderem positiv anschließbar machte an die zeitgenössischen Debatten um die Bewältigung des Holocaust und des nationalsozialistischen Erbes.<sup>5</sup> Gegenüber der Erinnerung als umfassendem „Vergangenheitsbezug“ beschreibt Jan Assmann die Traditionsbildung als darauf bezogene „kulturelle Kontinuierung“.<sup>6</sup> Darin liegt ebenfalls ein aktives Handlungselement. Während die Tradition für Assmann in der Kontinuität des Handelns und der Kommunikation

1 Dies kommt etwa noch zum Ausdruck in der Bestimmung von Tradition als „Ensemble des Hergebrachten, Überkommenen und gewohnheitsmäßig Gegebenen“; SIMONIS 2013, 757.

2 BARNER 1989b, X und XIV; LACHMANN/SCHRAMM 2003, 661; NIEFANGER 2013, 758.

3 Darauf macht Aleida Assmann am Beginn ihres Beitrags zu diesem Band nochmals aufmerksam.

4 BARNER 1989b, XIV.

5 Der überkommene Traditionsbegriff schien hierzu nicht sehr geeignet zu sein, richten sich doch die Überlegungen zur Erinnerungskultur gerade auch gegen bestimmte problematische Traditionen. Dieser Zusammenhang kam vor allem in den Arbeiten von Aleida Assmann immer wieder explizit zum Ausdruck, so in der wiederholten Beschäftigung mit der Rolle ‚historischer Traumata‘ für das kulturelle Gedächtnis: A. ASSMANN 2006, *passim* und 2018, 273–298, sowie auch im Beitrag zu diesem Band, Abschnitt 3.

6 J. ASSMANN 1992, 16. Die Tradition scheint dem „kommunikativen Gedächtnis der Alltagskommunikation“ (ders. 1988, 10) und dem ‚mimetischen Gedächtnis‘ des „Alltagshandelns, von Brauch und Sitte“ (ders. 1992, 20) näher zu sein als das kulturelle Gedächtnis insgesamt.

verankert ist, überschreitet das kulturelle Gedächtnis diesen Bereich und konstituiert einen vor allem in der Schrift niedergelegten „Außenbereich“:

Erst mit der Schrift im strengen Sinne ist die Möglichkeit einer Verselbständigung und Komplexwerdung dieses Außenbereichs der Kommunikation gegeben. Erst jetzt bildet sich ein Gedächtnis aus, das mehr oder weniger weit über den Horizont des in einer jeweiligen Epoche tradierten und kommunizierten Sinns hinausgeht und den Bereich der Kommunikation ebenso überschreitet wie das individuelle Gedächtnis den des Bewußtseins. Das kulturelle Gedächtnis speist Tradition und Kommunikation, aber es geht nicht darin auf.<sup>7</sup>

Die Tradition wird also mit Gegenwärtigkeit und mit aktiver Kontinuierung assoziiert. In vorschriftlichen Gesellschaften bildet sie einen ‚frei fließenden Traditionsstrom‘, der ähnlich wie der Mythos ständiger Anpassung unterliegt.<sup>8</sup> Im Unterschied dazu wird das kulturelle Gedächtnis an medial fixierte Überlieferungsformen vor allem der Schrift geknüpft. Durch die Auslagerung eines in der Schrift niedergelegten kulturellen Gedächtnisses kann demnach erst eine „Distanz zur eigenen Überlieferung“<sup>9</sup> entstehen, die „die vorhandene Überlieferung aus ihrer engen Verbindung mit der Lebenspraxis ausklinkt und zu einem Gegenstand der Wiederholung und Bearbeitung macht“.<sup>10</sup> In Fortsetzung des obigen Zitats heißt es:

Nur so erklären sich Brüche, Konflikte, Innovationen, Restaurationen, Revolutionen. Es sind Einbrüche aus dem Jenseits des jeweils aktualisierten Sinns, Rückgriffe auf Vergessenes, Repristinationen von Tradition, Wiederkehr des Verdrängten – die typische Dynamik der Schriftkulturen, die Claude Lévi-Strauss dazu veranlaßte, sie als ‚heiße Gesellschaften‘ einzustufen.<sup>11</sup>

Während die sozial gelebte Tradition also kontinuierlichen Wandlungsprozessen unterliegt, stellt das schriftlich fixierte kulturelle Gedächtnis und das darüber noch hinausgehende, in Bibliotheken material abgelagerte kulturelle Archiv umfassende Bereiche des Wissens zur Verfügung, auf die jederzeit zurückgegriffen werden kann, um überkommene Traditionen oder aktuelle Entwicklungen zu kritisieren, zu konterkarieren beziehungsweise kreativ zu erneuern. In dieser Differenzierung von medial abgelagertem, kollektivem kulturellem Gedächtnis und dynamischem Traditionsverhalten wird gerade auch der literarische Traditionswandel und die mit dem einzelnen Werk jeweils gegebene „Freiheit der Traditionswahl“<sup>12</sup> fassbar,

7 J. ASSMANN 1992, 18 und 23.

8 Vgl. A. und J. ASSMANN 1988, 36.

9 A. und J. ASSMANN 1988, 42.

10 A. und J. ASSMANN 1988, 46.

11 J. ASSMANN 1992, 23.

12 BARNER 1989b, XVI.

die Wilfried Barner ausdrücklich herausstellt und die er im Weiteren mit dem Begriff der „Spielräume“ umreißt.<sup>13</sup> Die Forschung zu solchem Traditionsverhalten hat sich also vornehmlich mit den Austausch- und Wandlungsprozessen zu befassen, die wesenhaft dynamisch zu beschreiben sind und die insbesondere für die literarische Traditionsbildung von besonderer Relevanz sind.

Der Begriff der ‚Spielräume‘ bleibt bei Barner noch stark auf normative Vorgaben – etwa der frühneuzeitlichen Normpoetiken – ausgerichtet, und er ist qualitativ unbestimmt.<sup>14</sup> Dagegen ist immer wieder auf den Wertcharakter und damit die qualitative Motiviertheit von Traditionen und Traditionsverhalten wie auch des kulturellen Gedächtnisses hingewiesen worden, ohne dass dies begrifflich weiter fruchtbar gemacht wurde.<sup>15</sup> Diese erwähnten Wertbindungen spielen aber für die Dynamik der Tradition und für die qualitative Beschreibung und Motivierung ihrer Wandlungsprozesse eine entscheidende Rolle. Dabei stellt der Begriff des Werts eine abstrakte Kategorie dar, der auf sehr unterschiedlichen Ebenen dieses Prozesses produktiv in Ansatz gebracht werden kann, um den Wandel der Traditionen zu erfassen. So sind sämtliche Elemente eines literarischen Traditionsprozesses wertbehaftet, seien dies die überlieferten Texte, die Namen ihrer Autoren, ihre Gattungszugehörigkeit, ihre stilistischen Merkmale, ihr sozialer oder kultureller Ort und vieles mehr. Doch was genau meint der Begriff des ‚Werts‘ eines Textes, eines Autors oder einer Gattung?

## 2 Literarische Gattungen und die Werthaltigkeit der Tradition

Ein zentrales Paradigma für literarisches Traditionsverhalten bilden die literarischen Gattungen, die wie Tradition im Allgemeinen von ihrer Dauerhaftigkeit in der Zeit her gedacht werden. Die Debatten um die literarischen Gattungen waren von jeher auf die Bestimmung von fixierbaren Gattungsmerkmalen konzentriert, die überhistorisch gültig sein sollten. Der Vorgang des historischen Wandels von Gattungen kam dabei bloß als irreguläre Abweichung und Störung in den Blick. Insofern wurden von Gattungstheoretikern kaum Kategorien zur Beschreibung von Prozessen des Gattungswandels entwickelt.

Die Fortschreibung der Gattungen ist einer der offenkundigsten Fälle von literarischer Traditionsbildung. Wie Traditionen im Allgemeinen existieren auch literarische Gattungen nicht statisch über die Zeit hinweg. Sie müssen aktiv fortgeschrieben werden und unterliegen dabei stetigen Kontinuierungen und Wandlungsprozessen.

<sup>13</sup> Vgl. BARNER 2000 und WESCHE 2004.

<sup>14</sup> Vgl. dazu auch BORGSTEDT 2020, 364–366.

<sup>15</sup> So spricht Hans-Georg GADAMER 1975 [1960], 273, in Bezug auf das Klassische generell von einem „Wertbegriff“; Wilfried BARNER 1997, 281, hebt den „Wertcharakter“ literaturgeschichtlicher Unternehmungen hervor, und auch Jan ASSMANN 1988, 14, benennt eine „klare Wertperspektive“ des kulturellen Gedächtnisses.



Sie kennen Konjunkturen, sie werden begründet und stiften Nachfolge, sie kennen Zeiten intensiver Präsenz und solche, in denen sie aus der Mode kommen, sie sterben aus, und manchmal werden sie wiedergeboren. Um solche Konjunkturen und die damit zusammenhängenden Wandlungsprozesse von Gattungstraditionen (und von Traditionen insgesamt) begrifflich fassen zu können, erscheint es nützlich, auf das Konzept des ‚Werts‘ beziehungsweise der Wertigkeit von Gattungen und von Traditionen zurückzugreifen.<sup>16</sup>

Analysiert man die allgemeinen Abhandlungen zum Begriff der Tradition, so wird immer wieder auf deren bindenden normativen Charakter hingewiesen, auf die Werthaltigkeit der Tradition. Wertfragen betreffen generell nicht bloß Gattungstraditionen, sondern ebenso Autoren und ihre Werke, literaturgeschichtliche Perioden, Stoffe und Motive sowie auch poetologische Normen und Regeln.<sup>17</sup> Sogar die Wertschätzung der Tradition selbst unterliegt Wertkonjunkturen, indem sich traditionsfeindliche Zeiten wie die Aufklärung, die avantgardistische Moderne oder die reformfreudigen 1960er und 1970er Jahre einerseits und traditionsfreundliche Zeiten wie Romantik, Historismus oder Postmoderne andererseits beschreiben lassen.

Versucht man, das Konzept des ‚Werts‘ zur Beschreibung der Konjunkturen literarischer Traditionen zu nutzen, so bietet die literaturwissenschaftliche ‚Wertungsforschung‘ nur begrenzte Hilfe. Die Standardwerke von Renate von Heydebrand und Simone Winko zielen vor allem auf die Untersuchung von Wertmaßstäben, den sogenannten ‚axiologischen Werten‘, die Werturteile und Werthandlungen leiten, und für die differenzierte Typologien und normative Kriterien entworfen werden.<sup>18</sup> Der dort auf den Wandel von Wertmaßstäben gesetzte Fokus zielt hauptsächlich auf die Literaturkritik und auf verbale Werturteile, auf Kanonisierungsprozesse, aber weniger auf den historischen Wandel der Traditionen selbst, der sich in ihrer Fortschreibung, in der literarischen Produktion und den damit verbundenen institutionalisierten Handlungen vollzieht.

In dieser Hinsicht manifestiert das Fortleben von Traditionen ihre Werthaltigkeit, ihre aktive Wertschätzung innerhalb der Gesellschaft beziehungsweise der kulturellen Gruppe. Wie bestimmt man aber einen solchen Begriff des Werts, und was kann damit gemeint sein? Von den frühen Definitionsversuchen von Formalisten und Pragmatisten bis zu solchen jüngeren Datums war man immer wieder versucht, objektive Wertkriterien zu formulieren. Dabei geht es zunächst ganz allgemein um soziale Werte. So band man ‚Wert‘ an die Erfüllbarkeit bestimmter ‚Interessen‘ – wie Ralph Barton Perry<sup>19</sup> oder der frühe Charles W. Morris<sup>20</sup> –, oder man sprach im Bemühen um mehr Neutralität nur noch von ‚positiven Effekten‘,

16 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf BORGSTEDT 2009, 79–85.

17 Diese Aufzählung greift eine entsprechende Liste auf, die BARNER 1997, 287f., der literaturgeschichtlichen Untersuchung empfohlen hat.

18 Vgl. HEYDEBRAND 1984; HEYDEBRAND/WINKO 1996, bes. Kap. I, 3, 111–131.

19 PERRY 1954, bes. 2f.

20 MORRIS 1972 [1939], 95.

auf die sich Werte bezögen, wie Barbara Herrnstein Smith.<sup>21</sup> Doch weder ‚Interessen‘ noch ‚Positivität‘ sind letztlich objektivierbar. Sie bleiben stets an subjektive Intentionen gebunden und taugen deshalb schlecht als Analyseinstrumentarium.

Charles W. Morris hat in späteren Arbeiten vorgeschlagen, Werte an ‚Wertsituationen‘ zu koppeln, in denen „Präferenzverhalten vorkommt“.<sup>22</sup> Diese handlungstheoretische Einbettung hat den Charme, die Kontroverse um die Subjektivität oder Objektivität von Werten zu entschärfen beziehungsweise aufzulösen. Im Präferenzverhalten werden subjektive Präferenzen in objektives Handeln überführt. Damit stehen sie der wissenschaftlichen Erforschung offen, wie Morris ausdrücklich anmerkt.<sup>23</sup> Wenn gelebte Tradition also werthaltig ist und Werte manifestiert, dann lässt sie sich als messbares soziales Präferenzverhalten beschreiben.

In einem Präferenzverhalten steckt eine spezifische Zeitdimension. Manifestiert wird nicht unbedingt ein bereits gegebener Nutzen, sondern vor allem ein Vorgriff auf einen Nutzen in der Zukunft. Dies formuliert bereits Morris' Lehrer George Herbert Mead, wenn er den Wert als „the future character of the object in so far as it determines your action to it“ definiert.<sup>24</sup> In Bezug auf den Begriff der Tradition kann es so gelingen, sowohl ihren handlungsleitenden Charakter als auch ihre Perspektive auf zukünftiges Handeln zu erfassen, mithin Tradition nicht allein vergangenheitsbezogen zu beschreiben, sondern im Begriff des Werts der Tradition als ein zukunftsbezogenes Wahlverhalten.<sup>25</sup> In einer neueren Arbeit zum literarischen Wertungsproblem hat Maik Bierwirth vorgeschlagen, einen allgemeinen Wertmaßstab der ‚Relevanz‘ anzusetzen, der mit jeder wie auch immer vorgenommenen Wertzuschreibung einhergehe. Dies scheint mir bedenkenswert, da auch im Kriterium der Relevanz die genannte Zukunftsperspektive von Wertzuschreibungen im Kern enthalten ist.<sup>26</sup>

Werte durchdringen das gesamte soziale Leben, sie manifestieren sich in jeder Handlungsentscheidung, die wir treffen, und in jeder Meinung, die wir äußern. Sie können ebenso konkret wie imaginär zutage treten. Morris unterscheidet zwischen operativen Werten, vorgestellten Werten und objektbezogenen Werten.<sup>27</sup> Auch bezüglich der literarischen Tradition kann man mit dem Wertbegriff operative Werte bezeichnen, die durch die Entscheidung manifestiert werden, dass ein Autor sein Werk beispielsweise an eine bestimmte Tradition anschließt, in einer bestimmten Gattung verfasst, nach bestimmten Vorbildern gestaltet und sein eigenes Werk als mögliches Vorbild für andere präsentiert. Bierwirth erweitert diese

21 SMITH 1995, 180.

22 MORRIS 1975 [1964], 221.

23 MORRIS 1975 [1964], 220.

24 MEAD 1974 [1934], 5, Anm. 4; vgl. auch die Einleitung von MORRIS, ebd., xxxi, Anm. 20.

25 Auch BARNER 1989b, XV, bezeichnet Traditionsverhalten bereits als „normgeleitetes Zukunftshandeln“.

26 BIERWIRTH 2017, 73 und öfter.

27 MORRIS 1975 [1964], 223f.

Palette um Wertungen, die allein durch die Referenz auf andere Werke stattfinden, was den gesamten Bereich intertextueller Bezugnahmen umfasst. Bei all diesen Vorgängen handelt es sich um Handlungen mit Wertcharakter, die im Sinne von Morris Wertsituationen darstellen. Man kann darüber hinaus ebenso diskursive Werturteile beschreiben, die von den Institutionen des Literaturbetriebs, der Literaturkritik, der Literaturwissenschaft oder der Literaturgeschichtsschreibung generiert werden. Ferner kann man objektbezogen untersuchen, welcher Wert, welcher zukünftige Nutzen einem bestimmten Autor oder einem bestimmten Werk zugesprochen wird. Insofern kann die Analyse von Prozessen literarischen Traditionswandels durch eine stärkere Einbeziehung des Analyseinstrumentariums der Wertungsforschung unmittelbar profitieren.

### 3 Lohensteins Konzept der Eklektik

Die Werthaltigkeit und der Wandel literarischer Traditionen sowie die Fruchtbarkeit einer auf Wertzuschreibungen und Wertsituationen orientierten Forschungsperspektive sollen im Folgenden am Werk Daniel Caspers von Lohenstein illustriert werden, das exemplarisch als ein Zeugnis im Spannungsfeld von literarischer Tradition und literarischem Wandel analysiert werden kann. Lohenstein ist 1635 in der zweiten Hälfte des Dreißigjährigen Kriegs geboren. Er ist einerseits ein namhafter Vertreter des literarischen Hochbarock, nicht zuletzt aufgrund seiner stark rhetorisierten, arguten und bildungsgetränkten Sprache. Seine Schreibart wurde wenige Jahrzehnte nach seinem Tod von den Poetikern der Aufklärungszeit exemplarisch abgelehnt und als ‚Lohensteinischer Schwulst-Stil‘ gebrandmarkt.<sup>28</sup> Der Autor ist also ein besonders prominentes Objekt und Opfer von literaturkritischem Wertungshandeln. In ideengeschichtlicher Hinsicht muss er als eine Figur des Übergangs gelten. Er wurzelt zwar noch tief in dem, was Wilfried Barner als „traditionalistische Literaturepoche“ bezeichnet hat.<sup>29</sup> Einem Schlüsselwerk traditionsgeschichtlicher Literaturforschung galt er sogar als exemplarischer Musterfall solcher Traditionsorientierung, Albrecht Schönes *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*.<sup>30</sup> Doch Lohenstein zeigt andererseits auch voraufklärerische Züge etwa in seiner Verteidigung einer philosophischen Skepsis und einer Vorstellung eklektischen Denkens, die auf Christian Thomasius vorausdeutet, den Philosophen der Frühaufklärung und Vordenker der galanten Bewegung in Deutschland. Insofern ist es schlüssig, dass Thomasius Lohensteins großen, postum erschienenen Roman von 1689/90,<sup>31</sup> in dem diese Konzepte diskutiert werden, emphatisch

28 Vgl. MARTINO 1978, 314f.

29 BARNER 1997, 289.

30 SCHÖNE 1964, 3–8 und öfter.

31 Lohenstein, *Grossmüthiger Feldherr Arminius*; im Folgenden zitiert als „AT“ mit Band- und Seitenangabe.

begrüßt und ausführlich rezensiert hat.<sup>32</sup> Zwar vertritt Lohenstein das Konzept der Skepsis nicht in methodisch strenger Hinsicht wie René Descartes – ja davon distanziert er sich –, und er versteht die eklektische Auswahl wahrer Aussagen auch nicht als systematisches Mittel der Traditionskritik wie Thomasius, doch er tritt bereits für eine kritische Überprüfung von überkommenen Aussagen überlieferten Wissens ein.<sup>33</sup> Deutlich bemerkbar sind bei Lohenstein die Effekte der Pluralisierung des frühneuzeitlichen Wissens, die Erfahrung der katastrophalen politischen Konsequenzen, die daraus resultieren können, und der Versuch, diesen Ungewissheiten mit komplexen und umfassenden, geistigen und ästhetischen Ordnungsentwürfen zu begegnen. Diese wurzeln gleichwohl noch in einem elementar autoritätsbasierten Wissenssystem, das noch keine rationalen Entscheidungskriterien entwickelt hat, um widersprüchliche Auffassungen der Überlieferung einer systematischen Überprüfung und Kritik unterziehen zu können.

Das Hadern mit den Gewissheiten führt in Lohensteins Roman zu jener Überformung der höfisch-historischen Handlung mit neuartigen Modellen einer Anordnung des Wissens, die den Roman zu einem umfassend enzyklopädischen macht: Er sucht die Gesamtheit des Wissens seiner Zeit abzubilden und kritisch zu diskutieren. Das Hadern mit den Gewissheiten hat schon im dramatischen Werk des Autors dazu geführt, dass die historischen und kulturellen Hintergründe seiner Trauerspiele mit umfassenden Quellen-Anmerkungen versehen wurden.<sup>34</sup> Die Überformung der Werke mit Wissen macht dieses Wissen und seine Bewertung zu ihrem Gegenstand. Es verwandelt zugleich die in Rede stehenden literarischen Gattungen. Man kann im Werk Lohensteins deshalb nicht nur den kritischen Umgang mit überliefertem Wissen und kulturellen Traditionen im späteren Barockzeitalter studieren, sondern an seinem Roman und den Trauerspielen auch Prozesse des Gattungswandels, des kreativen Umgangs mit Stofftraditionen wie auch des literarischen Traditionswandels insgesamt beobachten.

#### 4 Lohensteins Arminiusroman als Erfindung eines nationalen Mythos

Für eine Erörterung der Frage nach historischen Konjunkturen der Wertschätzung literarischer Traditionen gibt es vielleicht kein extremeres Beispiel als gerade den Autor Daniel Casper von Lohenstein. Galt er zu Lebzeiten und danach als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Autoren seiner Gegenwart, so wurde er

32 Thomasius, *Freymüthige Jedoch Vernunft- und Gesetzmäßige Gedancken Über allerhand/fürnemlich aber Neue Bücher*. Augustus des 1689. Jahrs, 646–686. Auf das 18. Jahrhundert vorausweisende Perspektiven des Arminiusromans sind zuletzt auch von DÖLL 2018 wieder stark gemacht worden.

33 Vgl. dazu BORGSTEDT 1992, 31–41.

34 Vgl. zu den Trauerspielkommentaren Lohensteins die im Heidelberger Promotionskolleg *Was ist Tradition?* vorbereitete Dissertation von Katharina WORMS.

wenige Jahrzehnte später schroff abgelehnt, wofür die autoritativen Urteile der Aufklärungspoetiker Gottsched sowie Bodmer und Breitinger maßgeblich waren.<sup>35</sup> Gerade im Blick auf Lohensteins Roman erweist sich dieser Wandel der Einstellungen allerdings als ambivalent, denn der Roman hielt aus Sicht der Aufklärer bei aller ästhetischen Problematik zukunftssträchtige und damit relevante Perspektiven hinsichtlich seiner patriotischen Thematik bereit. Dafür wiederum ist sein eigener Traditionsbezug und seine eigene Gattungskonstitution bedeutsam.

Der Arminiusroman stellt sich zunächst in die Gattungstradition des Staatsromans, des später so genannten höfisch-historischen Romans, indem er auf seinem Titelblatt eine ‚sinnreiche Staats- Liebes- und Helden-Geschichte‘ ankündigt. Zugleich fügt er eine Funktionsbestimmung und Dedikation hinzu, die darüber hinausgeht: „Dem Vaterlande zu Liebe/ Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge“. Mit dieser patriotischen Motivation wird auf die epische Gattungstradition angespielt. Angekündigt wird eine Art nationales Gründungsepos in Romanform. Es wird die Tradition des heroischen Nationalepos aufgerufen, die auf Vergils *Aeneis* zurückweist und in deren Nachfolge Texte wie Francesco Petrarcas *Africa* oder Pierre de Ronsards unvollendete *Franciade* zu finden sind. Damit wird eine maximale Anspruchshaltung formuliert. Der Bezug auf die wertvolle Gattung wertet die eigene Unternehmung zusätzlich auf. Davon profitiert zugleich die Wertschätzung der modernen Gattung des Romans, die in die epische Tradition eingerückt wird.

Folgt man Überlegungen von Jacques Derrida, kann man davon ausgehen, dass sich in Texten immer eine Vielzahl von Gattungen überkreuzen.<sup>36</sup> Die Kreuzung oder Mischung von Gattungen ist ein geradezu notwendiges Mittel, Gattungstraditionen produktiv fortzuschreiben und ihnen neuen Wert zu verschaffen. Insofern kann man Lohensteins Überlagerung von Gattungstraditionen auch als eine Akkumulation von Wertigkeiten beschreiben. Dies beschränkt sich im vorliegenden Fall nicht auf Roman und Epos. Der Roman beginnt mit dem Satz: „Rom hatte sich bereit so vergrößert: dass es seiner eigenen Gewalt überlegen war [...]“ (AT I, 5). Damit kombiniert er einerseits das ‚welthistorische Signal‘ höfisch-historischer Romane, wie es etwa John Barclays *Argenis* aufweist. Andererseits hebt er zu einer historischen Darstellung der römischen Geschichte an, die sich zitathaft auf die Geschichtsdarstellungen bei Tacitus und Livius bezieht. So beginnt Tacitus seine Annalen mit der Feststellung, Rom sei am Anfang von Königen beherrscht worden.<sup>37</sup> In Livius’ *Ab urbe condita* wiederum findet sich die Formulierung, Rom habe seine eigene Last nicht mehr ertragen können.<sup>38</sup> Dies hat offenbar Lohensteins argute Rede vom Überlegensein Roms über die eigene Gewalt inspiriert.<sup>39</sup>

35 Vgl. MARTINO 1978, 291–434.

36 DERRIDA 1980; in ähnlichem Sinn MADSEN 1994, 14; BEEBEE 1994, 265; zur Gattungsmischung als spezifisches Epochenmerkmal des Barock SCHULZ-BUSCHHAUS 1985.

37 *Urbem Romam a principio reges habuere*; Tac. ann. 1, 1.

38 Liv., *praefatio*, 4: *ut iam magnitudine laboret sua*.

39 Vgl. zum Romananfang des *Arminius* insgesamt BORGSTEDT 1992, 127–132.

Mit diesen Anspielungen wird ein weiteres Signal gesetzt. Der Roman erhebt in der Folge den Anspruch einer Darstellung der Weltgeschichte von den Anfängen bis in die eigene Gegenwart. Dieser historiographische Anspruch tritt in ausdrückliche Konkurrenz zur überlieferten Geschichtsschreibung der römischen Autoren. Im Nachwort des Romans, das Lohenstein nicht mehr selbst geschrieben hat, wird der römischen Geschichtsschreibung hinsichtlich der Darstellung der Germanen Parteilichkeit vorgeworfen. Aus diesem Grund unternehme es Lohensteins Roman, unter Inanspruchnahme der Fiktionslizenz eine korrigierte Geschichte „zum Lobe der Deutschen“ zu erzählen, wobei die Verfasser des Nachworts durchaus augenzwinkernd auf die insgesamt unzeitgemäße Darstellung hinweisen, die sich daraus ergibt.<sup>40</sup> In der Forschung haben die Übertreibungen und Verfälschungen dem Autor scharfe und auch irreführende Kritik eingetragen, so den Vorwurf der „Geschichtsklitterung“<sup>41</sup> und des ‚nationalistischen Größenwahns‘.<sup>42</sup> Diese Kritik transportiert selbst eigene Wertungsakzente aus Kontexten der 20. Jahrhunderts, im ersten Fall bei Luise Laporte 1927 bereits aus einer tendenziell völkischen Perspektive, im zweiten bei der polnischen Forscherin Elida Maria Szarota 1973 im kritischen Bezug auf die Expansionsbestrebungen des nationalsozialistischen Regimes. Beide negativen Bewertungen treffen die Zielsetzung des Lohenstein'schen Unterfangens allerdings nicht.<sup>43</sup>

Der Roman wertet durch seine Bezüge auf Gattungs- und Stofftraditionen nicht nur das eigene poetische Unterfangen auf, sondern im Umkehrschluss durch die Autorität seines Vorhabens auch seinen Gegenstand selbst; ihn rückt er in ein vorteilhafteres Licht: die ‚Geschichte der Deutschen‘. Wertungsimpulse ergeben sich immer in mehrfacher Richtung: vom Autor auf sein Werk, vom Werk auf seinen Autor, vom Werk auf diejenigen Werke, die es aufgreift oder auf die es referiert – und umgekehrt; sowie vom Werk auf die Gegenstände, die Werte, die Handlungsweisen, die es darstellt – und umgekehrt. Dies wiederum stellt eine entscheidende Motivation dar, sich auf Traditionen und kulturell Erinnerungtes zu beziehen und dieses aufzugreifen. „Wertvoll ist der Anschluß an eine wertvolle Tradition“, hat Boris Groys entsprechend pointiert formuliert.<sup>44</sup>

Ganz im Sinn einer laudativen Geschichtsschreibung im Roman verweist nun die Wahl des Titelhelden und damit der Obertitel des Romans *Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herrmann, als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit*

40 „[...] so daß wenn Ariovist/ Arminius/ Thußnelda [...] und andere von ihm beschriebene/ ihre eigene Geschichte in diesem Buche suchen sollten/ würden sie sich vielleicht mit grosser Mühe daselbst finden und in höchliche Verwunderung gerathen/ daß ihre dicke Barbarey zu einen Muster aller heutigen Welt-Art eingerichteten Sitten [...] verwandelt worden“; AT II, Allg. Anm., 6a; vgl. auch BORGSTEDT 1992, 78–82.

41 LAPORTE 1927, 5.

42 SZAROTA 1973, 33\*.

43 Vgl. die Diskussion der Vorwürfe bei SPELLERBERG 1995.

44 GROYS 1992, 16.

auf eine weitere Tradition von politischer Brisanz: Der heroische Stoff des Arminius als des Siegers über die Römer in der Varusschlacht war seit der Reformationszeit Bestandteil der lutherisch-reichsständischen Propaganda in Texten etwa von Ulrich von Hutten oder Georg Spalatin.<sup>45</sup> Indem Lohensteins Roman als historischer Schlüsselroman angelegt ist und sein Arminius auf den gegenwärtigen römisch-deutschen Kaiser Leopold I. verweisen soll, entsteht eine ausgesprochen delikate Traditionsverschiebung. Der Arminius wird zur heroischen Identifikationsfigur einer neuen nationalen Perspektive, die ein vereintes Handeln der deutschen Reichsfürsten unter der Führung des habsburgischen Kaisers gegenüber der expansiven Machtpolitik des französischen Absolutismus in Lohensteins Gegenwart forderte. Konkreter historischer Anlass war der Reichskrieg gegen Frankreich von 1674–1678, der den Kurfürsten von Brandenburg für eine begrenzte Zeit mit der kaiserlichen antifranzösischen Allianz vereint hatte.<sup>46</sup> Neben der antifranzösischen Stoßrichtung des Romans kann das herangezogene Vorbild des germanischen Arminius zugleich die Forderung nach Wahrung der ständischen Libertät transportieren, also der Religionsfreiheit und Unabhängigkeit der Protestanten, und damit die Absage an eine absolutistische und gegenreformatorisch geprägte Herrschaftsgewalt des Kaisers. Mit dieser Umwidmung des Arminiusstoffs legt Lohenstein letztlich die Grundlage für die Karriere der Arminiusfigur als deutschen Nationalhelden. Arminius siegt nun nicht mehr gegen Rom, sondern gegen Frankreich. Lohenstein ‚erfindet‘ damit einen nationalen Mythos. Er erschafft eine neue Tradition von neuem Wert, die mehrere überlieferte Traditionen fortschreibt.

Lohensteins eigene Kanonisierung als Autor hatte allerdings keinen Bestand. Dafür sorgten die Aufklärungspoetiker mit ihrer erklärten Absicht, die barockhöfische Tradition generell zu eliminieren und der aufgeklärten ‚Vernunft‘ und ‚Natürlichkeit‘ das Feld zu bereiten. Indem der Autor Lohenstein diese Tradition aber exemplarisch repräsentieren sollte, erschien auch sein Arminiusroman obsolet. Andererseits hatte er mit seinem Roman einen nationalen Gründungsmythos mit einer Ausrichtung geschaffen, die sowohl im Hinblick auf die Nationalstaatsentwicklung bis ins 19. Jahrhundert als auch als eine Art Vorwegnahme der föderalen Konstitution der deutschen Länder zukunftssträchtig und tragfähig war. Die tradierbaren und nicht tradierbaren Aspekte des Romans standen in einem Konflikt. Nicht mehr tragfähig war nämlich die stilistische und ästhetische Gestalt des Romans, die extrem gesteigerte barock-argute Sprache, die Moralität und Exzessivität der dargestellten Affekthandlungen, die nach rhetorischen und topischen Prinzipien aufgeblähte Anlage des Romans wie die enzyklopädische Anfüllung mit einem universalhistorischen Wissen, das nicht mehr den Anforderungen des aufgeklärten Wissenschaftsverständnisses entsprach. Der ‚Lohensteinische

45 Vgl. ROLOFF 2003; RIDÉ 2003; MÜNKLER 2009, 166–169; KÖSTERS 2009, 54–73.

46 BORGSTEDT 1992, 18f.



Schwulst-Stil‘ wurde zum Symbol der Literatur des abgetanen Jahrhunderts, und auch der Roman, der dieses Jahrhundert auf jeder Seite atmete, war deshalb nicht zu retten.

Wie rettet man nun aber das Interesse am patriotischen Stoff? Die Lösung lag in einer Aufspaltung der Werte, in einem Abspalten ihrer formalen Tradition und einer partiellen Rettung und Fortschreibung des als wertvoll Erkannten, in diesem Fall des Arminius-Narrativs. Lohensteins Roman blieb immerhin noch einige Zeit äußerst präsent und wurde 1731 sogar ein zweites Mal aufgelegt. Es ist bemerkenswert, dass Literarhistoriker sich der weitgehenden Abkunft der Narrative des Arminiusstoffs im 18. Jahrhundert aus diesem Roman kaum noch bewusst sind.<sup>47</sup> Es setzt jedenfalls, gerade im Umfeld der Aufklärer, eine intensive Auseinandersetzung mit dem Arminiusstoff ein. Namhaft sind etwa Trauerspiele von Johann Elias Schlegel (1743) und Justus Möser (1749).<sup>48</sup> Der bekannteste Versuch einer literarischen Neufassung des Stoffs stammt von Christoph Otto Freiherr von Schönau (1751), herausgegeben und bevorwortet von Johann Christoph Gottsched. Als Klassizist lobt Gottsched die Form des Epos als „das größte und erhabenste“ der ganzen Dichtkunst und den Arminius als dafür passenden Helden.<sup>49</sup> Den Vorläufer Lohenstein würdigt er bei der Vorstellung des Stoffs mit den kargen Worten, dessen ‚großer Staatsroman‘ vom „Ende des vorigen Jahrhunderts“ sei „damals mit dem größten Beyfalle aufgenommen“ worden.<sup>50</sup>

Eine kuriose Nachfolge bilden auch die archaisierenden Bardengesänge des 18. Jahrhunderts, die von der Ossian-Mode angeregt waren. Die ‚Barden‘ spielen eine große Rolle in Lohensteins Roman. Sie verschlüsseln die lutherische Geistlichkeit und sind den ‚Druyden‘ als Repräsentanten der Katholiken gegenübergestellt.<sup>51</sup> Bereits der schlesische Barockdichter Hans Aßmann von Abschatz hatte in Anlehnung an den Arminiusroman archaisierende patriotische *Barden-Lieder* verfasst.<sup>52</sup> Im 18. Jahrhundert schreibt Friedrich Gottlieb Klopstock mehrere Hermann-Bardieten für die Schaubühne, die entsprechende lyrische Einlagen enthalten und die stark gewirkt haben.<sup>53</sup> Der direkte oder indirekte Rückbezug dieser

47 Zum Milleniums-Jubiläum der Varusschlacht im Jahr 2009 findet sich beispielsweise keine Erwähnung Lohensteins in der Darstellung von MÜNKLER 2009, 165–180; auch die ausführliche Behandlung des Romans bei KÖSTERS 2009, 109–125, geht auf die literarische Nachwirkung Lohensteins nicht ein; Hinweise dagegen bei BORGSTEDT 2008 sowie knapp bei ESSEN 2008, 23 und 25, zu Schönau und Wieland.

48 Schlegel, *Herrmann, ein Trauerspiel*; Möser, *Arminius, ein Trauerspiel*.

49 Gottsched, „Vorrede“, XII.

50 Gottsched, „Vorrede“, IX.

51 Diese Schlüsselbedeutung enthüllen bereits die Anmerkungen des Romans: AT II, „Absonderliche Anmerckungen über den Ersten Theil“, 25 (zu p. 132b und öfter), 36f. (zu p. 970b–971b).

52 Abschatz, „Ißbrands Barden-Lieder“.

53 Klopstock, *Hermanns Schlacht*; Klopstock, *Hermann und die Fürsten*; Klopstock, *Hermanns Tod*.

Erscheinungen auf den Roman Lohensteins scheint allerdings selbst aus dem Gedächtnis der Fachwissenschaft getilgt zu sein.<sup>54</sup>

Der Rückbezug auf Traditionen, das Aufgreifen von Traditionen, das Kombinieren und das Ausscheiden von Traditionen unterschiedlicher Art im literaturgeschichtlichen Prozess ist durchweg von impliziten und expliziten Wertungen und Werthandlungen begleitet und motiviert. Insofern ist eine Einbeziehung von Wertanalysen und die konzeptionelle Nutzung der Kategorie des Werts für die Untersuchung der Genese und dynamischen Fortschreibung von Traditionen eine unverzichtbare Perspektive der Literaturgeschichtsschreibung.

## 5 Lohensteins *Sophonisbe* als Umkehrung des Märtyrerdramas

Ein ähnlich ungewöhnlicher Umgang mit Gattungs- und Stofftraditionen lässt sich bei Lohenstein auch für die Trauerspiele feststellen. Eines der komplexesten Beispiele stellt sein spätestes Drama *Sophonisbe* dar. Auch hier findet man eine sehr ungewöhnliche Kombination von Gattungstraditionen, die genutzt wird, um die dramatische Gattung insgesamt, die panegyrischen Adressaten und das eigene Trauerspiel wechselseitig aufzuwerten. Die Kombination von Trauerspiel und panegyrischem Festspiel erinnert in ihrer Verbindung von traditioneller hoher Gattung und gegenwartsbezogenem Lob Kaiser Leopolds I. durchaus an die Konstellation, die im Arminiusroman festzustellen war. Doch sie ist hier gänzlich anders durchgeführt. Der panegyrische Bezug besteht zunächst darin, dass das Stück als nachträgliche Huldigung zur legendären Hochzeit Kaiser Leopolds mit der spanischen Infantin Margarita Theresa im Jahr 1666 angelegt ist. Es tritt damit in den Horizont der jesuitischen Kaiserspiele, der *Ludi caesarei*, die in der Zeit Leopolds am Wiener Hof reüssierten.<sup>55</sup> Die Konkurrenz mit dem Jesuitentheater war von Beginn an Ansporn für das barocke Trauerspiel der Schlesier, insofern liegt durchaus eine Logik in dieser Anpassung an die aktuelle Theatermode am Kaiserhof.

Der Stoff des *Sophonisbe*-Stücks erscheint als Huldigungsgabe zu einer Hochzeit auf den ersten Blick kaum geeignet.<sup>56</sup> Als Bigamistin, Opferpriesterin von Menschen und eigenen Kindern sowie als Selbstmörderin bietet die Figur der afrikanischen Sophonisbe ein umfassendes Kontrastprogramm zur positiven Semantik einer kaiserlichen Hochzeit. Insofern kann der Bezug von Trauerspielhandlung und Hochzeitspanegyrik in den Reyen des Stücks letztlich nur als Kontrastprogramm gelesen werden. Vergleicht man Abhandlungen und Reyen im Einzelnen,

54 So bei KÜHNEL 1990, 39.

55 Den Höhepunkt bildete 1659 die *Pietas victrix* des Nikolaus von Avancini, von dem zahlreiche solcher publikumswirksamer Stücke vor dem Hof aufgeführt wurden. Anlässlich der Hochzeit gab es 1668 eine prunkvolle Aufführung der Oper *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti.

56 Eine ausführliche Interpretation des Stücks findet sich in BORGSTEDT 2010.

so zeigen sich nur punktuelle Zusammenhänge zwischen beiden. Insofern passt das idealtypische Modell von Albrecht Schöne hier nicht, wonach der Bezug von Abhandlung und Reyen im barocken Trauerspiel als eine gleichsam emblematische Ausdeutung der Handlung zu verstehen sei.<sup>57</sup> Der Bezug ist in der *Sophonisbe* vielmehr punktuell und topisch an Einzelaspekten der Handlung orientiert. Die ersten drei Reyen sind den Affekten Rache, Liebe und Eifersucht gewidmet, wobei der Topos vom Sieg der Liebe über ihre Feinde im zweiten Reyen bereits huldigend und mit einem visuell aufgeführten Buchstabenspiel auf das Hochzeitspaar Leopold und Margarite bezogen wird. Der vierte Reyen ist mit Hercules am Scheideweg dem Sieg der Tugend über die Wollust und damit über die negativen Affekte gewidmet und wird ebenfalls Leopold zugeeignet. Der letzte Reyen schließlich liefert eine heilsgeschichtliche Einordnung des Untergangs Karthagos und des Aufstiegs Roms zum Weltreich, in dessen Nachfolge die Herrschaft Leopolds stehen soll. Die Reyen selbst stellen folglich einen rudimentär narrativen Zusammenhang her. Sie erzählen allegorisch eine Geschichte von der Überwindung der Affekte und des Triumphs der kaiserlichen Herrschaft.<sup>58</sup> Diese interpretiert nicht mehr die *Sophonisbe*-Handlung. Sie stellt vielmehr deren heilsgeschichtliche Kehrseite bzw. Folge dar: Während die barbarische *Sophonisbe* untergeht, steigt die christlich-habsburgische Herrschaft zum Weltreich auf.

Interessant ist, wie sich dies auf die Charakteristik der Trauerspielhandlung selbst beziehen lässt. Die Interpreten haben bis heute sehr divergierende Meinungen zur Einschätzung der Figur der *Sophonisbe*, was mit ihrem extrem sprunghaften Verhalten zusammenhängt. Ohne diese Kontroversen hier im Einzelnen aufzugreifen, gehe ich von der These aus, dass *Sophonisbe* nicht rational aufgrund von Prinzipien der Staatsraison handelt, wie öfters behauptet, sondern vielmehr fortunagesteuert und wankelmütig ein „Drama entfesselter Leidenschaften“ bietet.<sup>59</sup> Treffend formuliert dies der römische Feldherr Scipio im Stück, es sei nicht schade um sie:

Die einen Tag sich nicht zwey Männer schämt zu lieben/  
Und nach des Glückes Uhr auch ihre Liebe stellt;  
Ja geile Wechselung für Witz und Klugheit hält.<sup>60</sup>

57 SCHÖNE 1964, 162–185, bes. 168–170, unter kritischem Bezug auf BENJAMIN 1982, 168–173.

58 Schöne konstatiert in ähnlichem Sinn bereits eine Verselbständigung der Reyen bei Lohenstein und behauptet, dass sie in panegyrischer Absicht „über die Abhandlung hinaus“ weisen (SCHÖNE 1964, 178) sowie eine Neigung entwickeln, „den Reyen in sich selbst zur emblematischen Form zu führen“ (ebd., 179). Er beschreibt allerdings nicht die intrinsische Narrativität dieser Reyen der *Sophonisbe*.

59 Vgl. für die detaillierte Begründung BORGSTEDT 2010, 58.

60 Lohenstein, *Sophonisbe* (1680), Abh. V, V. 582–584.

Lohenstein hat sich in seinen Trauerspielen von Beginn an vom christlichen Märtyrerdrama Gryph'scher Prägung wegbewegt und ab seinem zweiten Stück *Cleopatra* negativierte Titelfiguren der vorchristlichen Welt ins Zentrum gestellt. Dies bietet ihm einen klaren ästhetischen Gewinn. Indem es sich nicht mehr um christliche Tugendhelden handelt, entgehen sie bereits dem späteren Lessing'schen Verdikt gegen das christliche Märtyrerdrama: Dieses könne aufgrund der Tugendhaftigkeit seiner Protagonisten nicht tragisch wirken, meinte Gotthold Ephraim Lessing im Anschluss an Aristoteles in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*. Indem Lohenstein also partielle Lasterfiguren ins Zentrum stellt, eröffnet er die Möglichkeit, seinen Figuren ambivalente Motivationen und gleichsam ‚tragische‘ Irrtümer im klassischen Sinn zuzuschreiben. Dies spiegelt sich noch heute in den widersprüchlichen Interpretationen der Stücke. Es schafft auch die Möglichkeit, sich der vergangenen Welt nicht mehr allein moralisierend, sondern mit einem geradezu ethnographischen Interesse zuzuwenden, wie es bereits Barner hervorgehoben hat.<sup>61</sup>

Doch nicht darum soll es hier gehen, sondern vielmehr um die Wertetransfers und Wertprozesse, die zwischen heterogenen Traditionen und Gattungen initiiert werden. Lohensteins *Sophonisbe* ist topisch um den Begriff des ‚Opfers‘ herum organisiert.<sup>62</sup> Dem liegt die bekannte Überlieferung zugrunde, dass die Karthager Menschen- und Kinderopfer vollzogen hätten. Das Opferthema wird nun bei Lohenstein zum dispositorischen Topos der Handlung und zudem zur Allegorie für das Trauerspiel selbst als panegyrische Huldigung ans Kaiserhaus: Erstens kommt das Opferthema in allen fünf Abhandlungen des Dramas vor, wo es eine barbarische Praxis der karthagischen Kultur und Sophonisbes Verbundenheit damit exemplifiziert. In jedem Akt werden entsprechend konkrete Opfer vollzogen. Tatsächlich ist die Thematik des Menschenopfers bereits ein zentraler Gegenstand der antiken Tragödie, insbesondere der *Orestie*. Insofern liegt mit der Opferthematik ein wertheischender Gattungsbezug auf die antike Tragödie vor. Parallel und im Kontrast dazu wird zweitens in den Reyen die Huldigung an das Kaiserpaar als ‚Opferhandlung‘ angesprochen, wie im 2. Reyen seitens des allegorischen Personals: „Wir falln zu Fuß' uns opfernd eurer Hold“.<sup>63</sup> Darin liegt zugleich eine heilsgeschichtliche Signifikanz: eine Entbarbarisierung der archaisch-heidnischen Praktiken des Menschenopfers zugunsten einer christlich humanisierten Praxis des nun ästhetischen Opfers, das einerseits in die fiktionale Handlung des Schauspiels verlagert ist sowie andererseits als panegyrische Huldigung des Kaisers in die ‚Opfergabe‘ der Reyen sowie des Schauspiels selbst als höfisches Festspiel verwandelt ist.

Der Aufwertungsanspruch bezogen auf die eigene Praxis des Trauerspiels kommt in der 1680 nachträglich verfassten berühmten Widmungsvorrede an den

61 BARNER 1989a, 261f.

62 Vgl. BARNER 1989a, 261–264; BORGSTEDT 2010, 60–63.

63 Lohenstein, *Sophonisbe* (1680), 477 (Abh. II, 545); vgl. für diese Begriffsverwendung von ‚Opfer‘: GRIMM/GRIMM 1984, Bd. 13, 1293f.; vgl. auch Johann Sebastian Bachs *Musikalisches Opfer* für Friedrich den Großen.

Freiherrn von Nesselrode deutlich zum Ausdruck, indem das panegyrische Opfermotiv auf den Widmungsadressaten umgemünzt wird. Die Vorrede beginnt mit den Worten „Nimm dieses Trauerspiel zum Opfer von mir an“. <sup>64</sup> In der Folge wird nun aber nicht mehr der Begriff des Opfers, sondern der des Spiels zum topischen Leitmotiv dieser Vorrede, womit der heilsgeschichtlich signifikanten Verlagerung vom barbarischen ‚Opfer‘ zum christlich-humanistischen und panegyrischen ‚Spiel‘ auch poetologisch Rechnung getragen wird: „Ist der Natur ihr Werck nicht selbst ein stetig Spiel?“ (V. 25). Lohenstein führt den Begriff des Spiels durch sämtliche topischen Kategorien, indem er bei den Gestirnen beginnt, mit den Elementen fortfährt, über Pflanzen und Tiere zum Menschen fortschreitet und hier das ‚Spiel‘ durch die Lebensalter und die menschlichen Lebensumstände führt, Liebe, Politik und höfische Kultur unter dem Blickwinkel des Spiels beleuchtet, um schließlich zu den Schauspielen, zu Tragödien und Komödien zu kommen:

Ein Spiel ist übrig noch/ das Ruhm und Nachwelt hält  
Den Todten/ die ihr Spiel des Lebens wol vollendet.  
Wenn man ihr ertzten Bild in einen Schauplatz stellt/  
Sie zu verewigen der Berge Marck verschwendet;  
Wenn Cimon nach Athen des Theseus Beine bringt/  
Und Sophocles sein Lob in Trauer-Spielen singt [...]. <sup>65</sup>

Es ist erstaunlich, dass selbst ein so hervorragender Kenner der barocken Rhetorik wie Wilfried Barner den laudativen und poetologischen Zuschnitt dieser Vorrede unterschätzt hat und hier eine allgemeine Philosophie des Spiels in der Welt, einen weltanschaulichen „Panludismus“ Lohensteins erkennen wollte. <sup>66</sup> Richtig ist dagegen, dass der gesamte rhetorische Durchlauf zum Lob des Spiels in der Welt letztlich der Rechtfertigung des Schauspiels und der eigenen Trauerspiele dient, oder in den Worten der Vorrede selbst: „Ich liefer nur ein Spiel. Jedoch welch Cato mag | nur immer ernsthaft seyn/ und alle Spiele schelten?“ <sup>67</sup> Lohenstein verteidigt die von mancher Seite unter moralischem Verdacht stehenden Schauspiele gegen ihre Kritiker. Indem er das Spielprinzip in allen Reichen der Natur nachweist, verteidigt er und wertet er die Schauspielpraxis ganz prinzipiell auf. Insbesondere – und das ist wichtig – verteidigt er sie nicht mit moralischen oder christlichen Kategorien, sondern mit humanistischen und ästhetischen: mit dem für die Poesie in Anspruch genommenen Nachruhm-Topos in panegyrischer Wendung – Schauspiel zum Ruhm des Fürsten – und der Inanspruchnahme eines freien und kreativen Spielens auf dem Theater.

<sup>64</sup> Lohenstein, *Sophonisbe* (1680), 393, V. 1.

<sup>65</sup> Lohenstein, *Sophonisbe* (1680), 402, V. 247–252.

<sup>66</sup> BARNER 1989a, 265.

<sup>67</sup> Lohenstein, *Sophonisbe* (1680), 394, V. 19f.

Zwar Sophonisben fehlt so Glantz als Kostbarkeit;  
 Doch Nesselrodens Ruhm kann sie so schätzbar machen:  
 Daß ihr Gedächtnüs wird bestehn für Neid und Zeit;  
 Und dis mein Trauerspiel wird der Verläumbder lachen.  
 (403, V. 271–274)

Die Verteidigung eines ästhetischen Freiraums steht im übrigen auch im Einklang mit den Lutherischen Vorstellungen der Adiaphoralehre. Demnach gelten weltliche Vergnügungen als zulässig, die nicht unmittelbar heilsrelevant sind; eine Vorstellung, die sich sowohl von der katholischen Heilsdidaxe als auch von der calvinistischen Bilder- und Schauspielfeindschaft absetzt.

Auch hier vollzieht sich also ein sehr trickreicher Transfer traditioneller Werte. Im Austausch für die Huldigungsgabe seines Trauerspiels wird die Freiheit der Kunst zum Spielen eingeklagt. Die Huldigung feiert den Kaiser unter Rückgriff auf die Tradition der *translatio imperii* als heilsgeschichtlichen Überwinder einer barbarischen Vergangenheit und als strahlenden Antitypus einer vor Leidenschaft rasenden, unmenschlichen Heroine vorchristlicher Zeiten. Das Trauerspiel aber entwindet sich im Gegenzug den engen Fesseln der Moraldidaxe, schafft Spielraum für eine ambivalente Darstellung der Heldin und ihrer Motivationen und für eine in der Folge zumindest der Tendenz nach auch im aristotelischen Sinn ‚tragische‘ Wirkung seiner widersprüchlichen Titelfigur.<sup>68</sup>

## 6 Fazit

Das Fortschreiben von literarischen Traditionen zeigt sich besonders prominent in der Fortschreibung der literarischen Gattungen über die Jahrhunderte hinweg. Dabei erweist sich solches Tradieren nicht bloß als Beibehaltung des Überkommenen. Literarhistorisch interessant sind vielmehr gerade die Anpassungsprozesse an jeweils neue Verhältnisse einer gewandelten Gegenwart. Als ‚typische Dynamik von Schriftkulturen‘ (Jan Assmann) erscheint der Rückgriff auf im kulturellen Gedächtnis Archiviertes, auf nicht mehr Aktuelles und Obsoletes, das zur Aktualisierung von Traditionen herangezogen werden kann. Solches wurde im Vorgang illustriert am stofflichen Rückgriff Daniel Caspers von Lohenstein auf die protestantische Identifikationsfigur des germanischen Arminius zum Zweck der poetischen Huldigung und politischen Inpflichtnahme des römisch-deutschen Kaisers Leopold I. im Sinne patriotischer Entschlossenheit nach außen und gleichzeitiger Wahrung der überkommenen reichsständisch-protestantischen Libertät nach innen. Entscheidend für die Fortschreibung der Traditionen des höfisch-historischen Romans wie

<sup>68</sup> Vgl. für die langanhaltende Deutungskontroverse zur Bewertung der Figur der Sophonisbe SPELLERBERG 1983 und BORGSTEDT 2010.

des Arminius-Narrativs sind dabei Umwertungsprozesse, die dysfunktional gewordene Traditionen anschlussfähig machen an aktuelle Entwicklungen und mit solchen ‚Werthandlungen‘ literarische Zukunftsfähigkeit generieren. Im vorliegenden Fall gelang dies für die Form des höfisch-historischen Romans und ineins damit für die reichspatriotische Indienstrophe des alten Arminius-Narrativs. Entsprechendes konnte gezeigt werden für die Erneuerung der Tradition des barocken Trauerspiels beim gleichen Autor. Hier wurde die konfessionelle Charakteristik der alten Märtyrerthematik Gryph’scher Provenienz durch Negativierung der Titelfigur und eine dazu kontrastive Rahmung durch die Reyen ebenfalls in eine reichspatriotische Panegyrik verwandelt und zugleich damit die ästhetische Freiheit eines poetischen ‚Spielens‘ in Anspruch genommen, das eine weniger christlich-moralistische und stärker ästhetisch-tragische Gestaltung der Trauerspielform ermöglichte. Verbunden war dies mit einer expliziten Apologie der derart um- und aufgewerteten und politisch neu eingebundenen Gattungstradition. Wertungshandeln ist dabei jeweils mit einem Gegenwarts- und Zukunftsindex versehen, sowohl was politisches und moralisches Handeln als auch die erwünschte poetische Musterbildung betrifft. Die Einbeziehung des Wertbegriffs in die literarhistorische Analyse erweist sich somit besonders im Blick auf die historischen Wandlungsprozesse von Traditionen als fruchtbar. Er implementiert dem Traditionsbegriff systematisch jenen Zukunftsindex, der im überkommenen, scheinbar bloß rückwärtsgewandten Begriff der Tradition zu wenig Beachtung gefunden hatte.

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte

- Abschatz, Hans Aßmann von**, „Ißbrands Barden-Lieder/ in der Drachen-Insel zwischen der Oder und Bartsch in der weit-berühmten schönen Eiche gefunden/ und nach itziger Mund-Art verbessert“, in: Ders., *Poetische Übersetzungen und Gedichte, Leichen- und Ehren-Gedichte*, Leipzig/Breslau 1704, 52–59.
- Gottsched, Johann Christoph**, „Vorrede“, in: Christoph Otto von Schönaich: *Hermann, oder das befreyte Deutschland, ein Heldengedicht. Mit einigen historischen Anmerkungen und einer komischen Epopee, Der Baron, bereichert. Nebst einer Vorrede ans Licht gestellt von Joh. Chr. Gottscheden*, 2. Aufl., Leipzig 1753, I–XX.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb**, *Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg/Bremen 1769.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb**, *Hermann und die Fürsten*, Hamburg 1784.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb**, *Hermanns Tod*, Hamburg [1787].
- Liv.** (Livius, *ab urbe condita*): Titus Livius, *Ab urbe condita*, hg. von Robert Maxwell Ogilvie, Bd. 1, Oxford 1974.
- Lohenstein, Daniel Casper von**, *Grossmüthiger Feldherr Arminius*, mit einer Einführung von Elida Maria Szarota, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1689/90, 2 Bde., Hildesheim et al. 1973 [zitiert mit der **Sigle AT**].



- Lohenstein, Daniel Casper von, *Sophonisbe* (1680), in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Lothar Mundt, Wolfgang Neuber u. Thomas Rahn, Abt. II: Dramen, Bd. 3, 1: *Ibrahim Sultan, Sophonisbe*, hg. von L. Mundt, Berlin/New York 2013, 389–781.
- Möser, Justus, *Arminius, ein Trauerspiel*, in: *Die Deutsche Schaubühne zu Wienn [...]*, *Zweyter Theil*, Wien 1762, [1]–80.
- Schlegel, Johann Elias, *Herrmann, ein Trauerspiel*, in: Johann Christoph Gottsched (Hg.), *Die Deutsche Schaubühne [...]. Vierter Theil*, Leipzig 1743, [1]–68.
- Tac. ann. (Tacitus, *annales*): P. Cornelius Tacitus, *Annalen. Lateinisch und deutsch*, hg. von Erich Heller, München/Zürich 1982.
- Thomasius, Christian, *Frey müthige Jedoch Vernunft- und Gesetzmäßige Gedancken Über allerhand/ fürnemlich aber Neue Bücher. Augustus des 1689. Jahrs*, Halle (Saale) 1689.

## Forschungsliteratur

- Assmann, Aleida (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München.
- Assmann, Aleida (2018), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1988), „Schrift, Tradition und Kultur“, in: Wolfgang Raible (Hg.), *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘* (ScriptOralia 6), Tübingen, 25–49.
- Assmann, Jan (1988), „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Ders. u. Tonio Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M., 9–19.
- Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Barner, Wilfried (1989a), „Disponible Festlichkeit. Zu Lohensteins *Sophonisbe*“, in: Walter Haug u. Rainer Warning (Hgg.), *Das Fest* (Poetik und Hermeneutik 14), München, 247–275.
- Barner, Wilfried (1989b), „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung* (Schriften des Historischen Kollegs 15), München, IX–XXIV.
- Barner, Wilfried (1997 [1988]), „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“, in: Ders. (Hg.), *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 277–296.
- Barner, Wilfried (2000), „Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren“, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), Wiesbaden, 33–67.
- Beebee, Thomas O. (1994), *The Ideology of Genre. A Comparative Study of Generic Instability*, University Park, Penn.
- Benjamin, Walter (1982 [1928]), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.
- Bierwirth, Maik (2017), *Wiederholung, Wertung, Intertext. Strukturen literarischer Kanonisierung*, Heidelberg.
- Borgstedt, Thomas (1992), *Reichsidee und Liebesethik. Eine Rekonstruktion des Lohensteinschen Arminiusromans* (Studien zur deutschen Literatur 121), Tübingen.
- Borgstedt, Thomas (2008), „Nationaler Roman als universale Topik: Die Hermannsschlacht Daniel Caspers von Lohenstein“, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld, 153–174.
- Borgstedt, Thomas (2009), *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* (Frühe Neuzeit 138), Tübingen.
- Borgstedt, Thomas (2010), „Die Erfindung der Tragödie als panegyrisches Opferspiel in Lohensteins *Sophonisbe*“, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 37 (1/2), 51–67.

- Borgstedt, Thomas (2020)**, „Emphatische Überbietung und argute Subversion. Poetische Grenzüberschreitung bei Gryphius und Hoffmannswaldau (mit einem Exkurs zur Überlieferungslage der Grabschriften Hoffmannswaldaus)“, in: Oliver Bach u. Astrid Dröse (Hgg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch* (Frühe Neuzeit 231), Berlin/Boston, 363–389.
- Derrida, Jacques (1980)**, „The Law of Genre“, übers. von Avital Ronell, in: *Critical Inquiry* 7, 55–81.
- Döll, Alexander (2018)**, „Mit fühlenden Händen und sehenden Augen“. *Sensualismus und Aufklärung in Lohensteins Arminius-Roman* (Literatura 40), Baden-Baden.
- Essen, Gesa von (2008)**, „Aber rathen Sie nur nicht den Arminius. Dieser ist mir zu sauvage‘: Hermannsschlachten des 18. Jahrhunderts und die Debatte um ein deutsches Nationalepos“, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld, 17–37.
- Gadamer, Hans-Georg (1975 [1960])**, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 4. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1960].
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1984)**, *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde., Nachdruck München.
- Groys, Boris (1992)**, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Essay* (Edition Akzente), München.
- Heydebrand, Renate von (1984)**, [Art.] „Wertung, literarische“, in: Klaus Kanzog et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl., Bd. 4, Berlin, 828–871.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone (1996)**, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation*, Paderborn.
- Kösters, Klaus (2009)**, *Mythos Arminius. Die Varusschlacht und ihre Folgen*, Münster.
- Kühnel, Jürgen (1990)**, [Art.] „Bardendichtung“, in: Günther Schweikle u. Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur-Lexikon*, 2. Aufl. Stuttgart, 39.
- Lachmann, Renate/Schramm, Caroline (2003)**, [Art.] „Tradition“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, Berlin/New York, 660–663.
- Laporte, Luise (1927)**, *Lohensteins „Arminius“. Ein Dokument des deutschen Literaturbarock* (Germanische Studien 48), Berlin.
- Madsen, Deborah L. (1994)**, *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*, New York.
- Martino, Alberto (1978)**, *Daniel Casper von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption*, übers. von Heribert Streicher, Bd. 1: 1661–1800, Tübingen.
- Mead, George Herbert (1974)**, *Mind, Self, and Society From the Standpoint of a Social Behaviorist*, ed. and with an introd. by Charles W. Morris (Works of George Herbert Mead 1), 19. Aufl., Chicago et al. [Erstausgabe 1934].
- Morris, Charles William (1972 [1939])**, „Ästhetik und Zeichentheorie“, in: Ders., *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*, Nachwort von Friedrich Knilli, München [engl. Orig.: „Esthetics and the Theory of Signs“, in: *The Journal of Unified Science* 8 (1939), 131–150].
- Morris, Charles William (1975 [1964])**, *Zeichen, Wert, Ästhetik*, Einleitung von Achim Eschbach, Frankfurt a. M. [engl. Orig.: *Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values*, Cambridge 1964].
- Münkler, Herfried (2009)**, *Die Deutschen und ihre Mythen*, 2. Aufl., Berlin.
- Niefanger, Dirk (2013)**, [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Fünfte aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar, 758–759.
- Perry, Ralph Barton (1954)**, *Realms of Value. A Critique of Human Civilization*, Cambridge (MA).
- Ridé, Jacques (2003)**, „Arminius in der Sicht der deutschen Reformatoren“, in: Rainer Wiegels u. Winfried Woesler (Hgg.), *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur*, 2. Aufl., Paderborn et al., 239–248.
- Roloff, Hans-Gert (2003)**, „Der Arminius des Ulrich von Hutten“, in: Rainer Wiegels u. Winfried Woesler (Hgg.), *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur*, 2. Aufl., Paderborn et al., 211–238.
- Schöne, Albrecht (1964)**, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München.

- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1985)**, „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literaturhistorischen Epochenbegriffs ‚Barock‘“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. Ursula Link-Heer (Hgg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt a. M., 213–233.
- Simonis, Linda (2013)**, [Art.] „Tradition“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar, 757.
- Smith, Barbara Herrnstein (1995)**, „Value/Evaluation“, in: Frank Lentricchia u. Thomas McLaughlin (Hgg.), *Critical Terms for Literary Study*, 2. Aufl., Chicago/London, 177–185.
- Spellerberg, Gerhard (1983)**, „Lohensteins ‚Sophonisbe‘: Geschichtliche Tragödie oder Drama von Schuld und Strafe?“, in: *Daphnis* 12, 375–401.
- Spellerberg, Gerhard (1995)**, „Daniel Caspers von Lohenstein *Arminius*-Roman: Frühes Zeugnis des deutschen Chauvinismus oder Beispiel eines barockhumanistischen Patriotismus?“, in: Rainer Wiegels u. Winfried Woesler (Hgg.), *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur*, Paderborn et al., 249–263.
- Szarota, Elida Maria (1973)**, „Einführung in den Arminius-Roman“, in: *Daniel Casper von Lohenstein: Grossmüthiger Feldherr Arminius, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1689/90*, 2 Bde., Hildesheim et al., 1\*–37\*.
- Wesche, Jörg (2004)**, *Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit*, Tübingen.

KATHARINA WORMS

## Tradition und Kommentar

### Literarisches Traditionsverhalten in den Selbstkommentaren Daniel Caspers von Lohenstein zu seinen Trauerspielen

Der vorliegende Beitrag widmet sich einem Rezeptions- beziehungsweise Intertextualitätsphänomen der deutschen Literatur der frühen Neuzeit, den Selbstkommentaren des schlesischen Dramatikers Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683) zu seinen Trauerspielen. Fünf seiner insgesamt sechs Geschichtsdramen, die allesamt Episoden der römischen Geschichte behandeln, hatte der Dichter seinerzeit mit exorbitanten, gut ein Drittel des gesamten Drucks beanspruchenden Anmerkungsapparaten versehen, in denen er bis zu 300 Autoren und Texte zitiert. Einerseits wird aus den Anmerkungen die Rezeption der antiken Geschichtsschreiber durch Lohenstein ersichtlich, andererseits handelt es sich bei den Apparaten um ein Textnetz aus Verweisen, Zitaten und längeren eingebetteten Intertexten, das strukturell betrachtet einen Hypertext vordigitaler Medialität darstellt. Neben der ihnen eigenen Textstruktur sind auch rezeptionsbezogene Fragen für die Untersuchung der Anmerkungen relevant, nämlich welche Leistung ein ‚idealer Leser‘ erbringen muss,<sup>1</sup> um aus dem Wechselspiel des Textgeflechts zwischen Dramentext und Anmerkungen Bedeutung zu konstituieren, welche Textkenntnisse und Wissensbereiche erforderlich waren, um die Anmerkungen zu verstehen. Die Anmerkungen übernehmen gegenüber dem Trauerspieltext verschiedene Funktionen, die sich genau ausdifferenzieren lassen. Darüber hinaus lässt eine intensivere Beschäftigung mit ihnen neue Erkenntnisse hinsichtlich Lohensteins Verständnis von Geschichte, Politik, Staats- und Moralphilosophie, Magie und Prophetie, Tyrannenmord und Suizid und weiterer Diskurse der frühen Neuzeit zu.<sup>2</sup>

Im Rahmen dieses Beitrags werde ich mich auf den Zusammenhang von Tradition mit der von der Forschung bislang eher vernachlässigten Textform der frühneuzeitlichen *Anmerckung* konzentrieren. Dem Traditionsverhalten in Paratexten hat sich Dirk Niefanger in einem Aufsatz gewidmet, ohne jedoch auf die Paratextelemente *Anmerckungen* als Ort des literarischen Traditionsverhaltens einzugehen.<sup>3</sup>

- 1 Das Konzept des ‚idealen Lesers‘ wurde zuletzt von Ulrich Seelbach für die Johann-Fischart-Forschung in Dienst genommen (vgl. SEELBACH 2000) und bietet sich für eine rezeptionsbezogene Untersuchung der Anmerkungen an.
- 2 Hier sei auf die im September 2020 eingereichte und im März 2021 verteidigte Dissertation der Verfasserin mit dem Titel „*Anmerckungen*. Die Funktion der Selbstkommentare Daniel Caspers von Lohenstein zu seinen Trauerspielen“ verwiesen.
- 3 Vgl. NIEFANGER 1995. Zum Begriff des literarischen Traditionsverhaltens vgl. BARNER 1989 und BARNER 2004.

Insbesondere die Anmerkkungsapparate Lohensteins sind in dieser Hinsicht ein vielversprechender Untersuchungsgegenstand, weil für ihre Beschreibung verschiedene Begriffe und Theorien fruchtbar gemacht werden können, die dem theoretischen Umkreis des Traditionskonzepts entstammen. Es sind dies der Kommentar, die Bibliothek, der Hypertext und der Wissensspeicher, vier Konzepte, mit deren Hilfe die Anmerkungen Lohensteins im Folgenden präziser bestimmt werden.

## 1 Die *Anmerckungen* als Kommentare

Anmerkungen in literarischen Texten kommen seltener vor als ihre wissenschaftlichen Schwestern, die hinsichtlich ihrer Bedeutung und Geschichte bislang eingehender untersucht wurden.<sup>4</sup> Die frühneuzeitliche Schreibung von *Anmerckungen* mit ‚ck‘, wie Lohenstein seine Apparate betitelt, deutet bereits auf die historische Dimension des Phänomens hin, bei dem es sich um etwas anderes als ‚Anmerkung‘ im modernen, alltagssprachlichen Sinn handelt. In der frühen Neuzeit ist *Anmerckung* so etwas wie ein *terminus technicus* für den Kommentar, insbesondere die Selbstkommentare der schlesischen Trauerspieldichter.<sup>5</sup> Bereits Andreas Gryphius indiziert die Apparate seiner Trauerspiele in gleicher Weise, während Martin Opitz, der als erster diese Form der Selbstkommentierung von deutschsprachigen Trauerspielen verwendet, noch von der „Außlegung“ seiner *Trojanerinnen* gesprochen hatte.<sup>6</sup> In der Bezeichnung der Apparate deutet sich vielleicht bereits ein Unterschied zwischen den Dichtern Opitz, Gryphius und Lohenstein an.<sup>7</sup> Dass Lohenstein die *Anmerckungen* als Kommentare verstanden wissen will, geht aus zwei Indizien hervor, nämlich einerseits aus seiner eigenen Art der Verwendung des Begriffs *Anmerckung*<sup>8</sup> und andererseits aus seiner Vorrede zum Kommentar

4 Vgl. GRAFTON 1995, ECKSTEIN 2001 und DANNEBERG/NIEDERHAUSER 1998.

5 Vgl. hier auch RICHTER 2016.

6 Opitz, *Trojanerinnen* (1625), 478.

7 Auf die Funktionen der Lohenstein'schen *Anmerckungen* im Unterschied zu Opitz und Gryphius wird auch genauer in meiner Dissertation eingegangen, vgl. oben Anm. 2. Hier sei nur angedeutet, dass Opitz die Selbstkommentare vorwiegend zur Erläuterung seiner Übersetzung heranzieht, Gryphius zwar auch die historische und erläuternde Anmerkung verwendet, diese bei ihm jedoch eindimensional ist, bei Lohenstein hingegen mehrdimensional.

8 So taucht der Begriff dreimal mit dieser Semantik in den Kommentaren Lohensteins auf: erstens als Überschrift zur Bezeichnung der Apparate, zweitens als Synonym für den Kommentar von Johannes Schildius zu den Kaiserviten Suetons (vgl. C<sup>2</sup> AnmL I 766) und drittens für Kommentare Martin Delrios zu Versen aus Lukans Bürgerkriegsepos *Bellum civile* (vgl. AnmL zu AV 721–726). Die Anmerkungen Lohensteins werden hier dem Usus der Lohenstein-Werkausgabe gemäß mit dem Kürzel AnmL, einer Sigle für das jeweilige Trauerspiel (C<sup>2</sup> für die *Cleopatra*-Zweitfassung), römischer Ziffer für die Abhandlung und arabische Ziffern für die Verse zitiert. Die Siglen werden im Literaturverzeichnis aufgelöst.

der 1661 erschienenen *Cleopatra*. Dort verweist Lohenstein zunächst darauf, dass es sich bei der Selbstkommentierung durchaus um ein ungewöhnliches Unterfangen handle, das im vorliegenden Fall aber gute Gründe habe:

OB zwar nicht ohne/ geneigter Leser/ daß über seine eigene Arbeit Bedeutungen schreiben/ und über seine Sprache einen Dolmetscher abgeben etlichen mißfällig ist: so bin ich doch der zuverlässigen Meinung: daß der/ so dis zuweilen thue/ besonders in derogleichen Schreibens-Art/ keine Ketzerey einführe.<sup>9</sup>

Bemerkenswert ist hier die Differenzierung zwischen Haupttext („eigene Arbeit“, „seine Sprache“) und ihn kommentierendem Paratext („Bedeutungen schreiben“, „einen Dolmetscher abgeben“), die Lohenstein ausdrücklich vornimmt und damit auf die Auslegbarkeit seiner „Arbeit“ und „Sprache“ verweist.<sup>10</sup> Von daher ist ein umfassendes Verständnis der Lohenstein’schen Dramen nur unter Berücksichtigung der Anmerkungen möglich. Im weiteren Verlauf der Vorrede bittet Lohenstein um Nachsicht, dass er seinem Trauerspiel überhaupt „wenige Anmerkungen“ beigegeben habe<sup>11</sup> – eine gelinde Untertreibung, denn die *Cleopatra* hat in der Erstfassung immerhin 127 Anmerkungen (in der Zweitfassung sogar 268). Lohenstein übergeht seine beiden deutschen Vorgänger Opitz und Gryphius geflissentlich und expliziert diesen Traditionsbezug nicht. Seine Vorrede ist sprachlich jedoch sehr stark bis hinein in wörtliche Parallelen an Gryphius’ Kommentarvorrede zum Anmerkungsapparat des *Papinianus* angelehnt;<sup>12</sup> für den historischen Leser sicher leicht erkennbar. Lohenstein begründet seinen Kommentar damit, seinen Text auf diese Weise mit Geschichtswissen für ein auf diesem Gebiet nicht so bewandertes Publikum anzureichern: „es werden derogleichen Schrifften nicht alleine Gelehrten/ sondern auch denen/ so der Römischen Geschichte so genaue Wissenschaft nicht haben/ unter di Hände kommen“.<sup>13</sup> Diese ausgewiesene Funktion der Anmerkungen ist jedoch irreführend, da zwar die meisten Anmerkungen Lohensteins als Historisierung gedeutet werden können, sie insgesamt jedoch weit aus vielschichtiger sind.<sup>14</sup>

9 Lohenstein, *Cleopatra* (1661), 320.

10 Vgl. bereits NIEFANGER 2005, 198. Zu Anmerkungen als Paratextelementen vgl. GENETTE 1989, bes. 304–313.

11 Lohenstein, *Cleopatra* (1661), 320. Vgl. ähnlich auch „Kurtze Anmerckungen“ bei Gryphius, *Papinianus*, 423 und Gryphius, *Carolus*, 550.

12 Die sprachlichen Wendungen, die Lohenstein von Gryphius geborgt haben dürfte, sind „über jhre eigene Schrifften sondere Anmerckungen an den Tag geben“, „sondere Dunkelheiten oder Geheimnisse“, „weitläufftige[ ] Auflegung“ (vgl. Gryphius, *Papinianus*, 423).

13 Lohenstein, *Cleopatra* (1661), 320f.

14 Zur Vielschichtigkeit der Anmerkungen vgl. die Hinweise bei NIEFANGER 2005, 197–213. Vgl. auch WORMS 2017 und 2018.

## Traditionsbildung durch Kommentierung

In seiner Kommentarvorrede negiert Lohenstein also einerseits Traditionsbezüge, andererseits manifestiert er sie auf sprachlicher Ebene. Und noch etwas lässt sich anhand der Vorrede zu Lohensteins Traditionsverhalten sagen: Er verfolgt die Absicht, eine neue Tradition zu stiften, die modellbildend auch für die ausländische Literatur werden könnte.<sup>15</sup> Die Anmerkungen sind bei Lohenstein keine einmalige Erscheinung, sondern werden von Trauerspiel zu Trauerspiel weiter etabliert. Von seinen insgesamt sieben Dramen sind sechs mit Anmerkungsapparaten versehen.

Lohensteins erstes Trauerspiel, der *Ibrahim (Bassa)*, den er mit 14 Jahren als Schüler des Breslauer Magdalenen-Gymnasiums geschrieben haben soll, ist noch nicht mit Anmerkungen versehen. Die *Cleopatra*, sein zweites Trauerspiel, erhielt in der Erstfassung von 1661 einen Kommentar, der 127 Anmerkungen umfasst und etwa 63 Autoren und Texte zitiert. Hierzu verfasste Lohenstein auch die oben erwähnte Vorrede, die er für die Zweitfassung allerdings wieder tilgte. Für diese zweite Auflage der *Cleopatra* von 1680 hat Lohenstein das Korpus an Autoren bzw. Texten und die Anzahl der Anmerkungen mehr als verdoppelt. Lohensteins letztes Trauerspiel, die *Sophonisbe (1680)*, ist dasjenige seiner Dramen mit den meisten Anmerkungen und dem größten Quellenkorpus. Es gibt also eine Art eigener Traditionslinie hinsichtlich der Anmerkungsapparate bei Lohenstein mit einer Tendenz zu immer ausufernderen Apparaten mit einem immer größeren Autoren- und Textkorpus.

Selbstkommentare hat es bereits in der Zeit vor Lohenstein gegeben, und auch schon vor Opitz und Gryphius. Insofern steht Lohenstein in einer Tradition frühneuzeitlicher Anmerkungsverfahren, die weitaus größer ist, als sie im vorliegenden Rahmen nur für den deutschsprachigen Bereich und die Gattung des Trauerspiels beschrieben werden kann.<sup>16</sup> Eine traditionstheoretische Perspektive wurde in diesem Zusammenhang bislang nicht eingenommen, wenngleich die ‚Kette‘ der Akteure bereits erkannt und beschrieben worden ist.<sup>17</sup> Der Traditionsbegriff ist hier jedoch deshalb passend, weil es sich um eine Weitergabe-Handlung handelt, bei der der Akzipient, also Lohenstein, diesen Prozess rückbezüglich mit den sprachlichen Anklängen an Gryphius' Kommentar aktiv markiert. Lohenstein fungiert in einer Traditionsgeschichte von Anmerkungsverfahren zum deutschsprachigen Trauerspiel zugleich wiederum selbst als Tradent. In seine Spur treten die Trauerspieldichter Johann Christian Hallmann und August Adolf von Haugwitz, deren Anmerkungsapparate sich stark an denen Lohensteins orientieren und diese teils zu übertreffen suchen. So gibt Hallmann „mehr der jetzigen Gewonheit als Nothwendigkeit wegen“<sup>18</sup> seinem Trauerspiel *Mariamne* (1670) Anmerkungen bei

15 Vgl. Lohenstein, *Cleopatra (1661)*, 320: „frembde ein und anders an den Deutschen würden loben/ oder wol lernen können“.

16 Vgl. weiterführend Kap. 2.3 meiner Dissertation.

17 So von RICHTER 2016.

18 Hallmann, *Mariamne*, 201.



und versieht den *Theodoricus Veronensis* (1684) sogar mit rein lateinischen *Annotationes Chronologico-historicae*,<sup>19</sup> eine Wiederbelebung des lateinischen Gelehrtenkommentars, die sowohl als Traditionalismus wie auch als Parodie bewertet werden könnte. Die Selbstkommentierung des deutschen Trauerspiels ist also eine von Opitz gestiftete und von Lohenstein fortgesetzte und weiter elaborierte Tradition. Lohenstein ist ein gutes Beispiel dafür, dass Traditionen meist nicht unverändert übernommen werden, sondern daraus etwas Neues entsteht, das selbst wiederum traditionsbildend wirken kann. Trotz ihrer Ähnlichkeiten zu den Anmerkungen von Opitz und Gryphius sind Lohensteins Apparate in ihrer Erscheinungsform einmalig und übernehmen ein weitaus breiteres Spektrum an Funktionen. Zur Betonung des Neuen, das hier geleistet wird, gehört, dass Lohenstein jegliche Vorgänger namentlich ignoriert.<sup>20</sup> Innovation bedeutet also keineswegs einen Traditionsbruch, sondern geschieht immer dort, wo auf der Basis bereits bestehender Traditionen eine Wiederholung mit erkennbaren Unterschieden vorliegt.<sup>21</sup>

### Self-Fashioning und Traditionsverhalten

Aleida Assmann bezeichnet den Kommentar als „eine Plattform grandioser literarischer Selbstinszenierung“.<sup>22</sup> Zweifellos ist dies eine wichtige Kommentarfunktion und eine der Funktionen der Anmerkungen Lohensteins. Der eigene Text soll durch das Zitieren und Rekurrieren auf andere, vornehmlich antike Autoritäten aufgewertet und in den Rang eines ‚Klassikers‘ erhoben werden, denn nur solchen Texten und der Bibel war der Kommentar ursprünglich vorbehalten: „Ein Gedicht, ein Gesetz, ein Traktat usw. werden überhaupt erst zu einem *Text* im strengen Sinne der Philologie, wenn sie Gegenstand eines Kommentares werden. Der Kommentar macht den Text zum *Text*.“<sup>23</sup> Der Akt des Selbstkommentierens nimmt die Rezeption späterer Herausgeber und Hermeneuten vorweg und stellt eine Form der Selbstkanonisierung dar. Auf diese Art und Weise sucht ein Text Autorität und Legitimität als kulturelles Erbe zu gewinnen. Denn im Unterschied zum nachträglichen Kommentar von Editoren, durch den ein Text *ex post* in den Status eines besonderen Kulturgutes erheben wird, deklariert der Autor mit Hilfe des Eigenkommentars selbst den Wert seines Textes.<sup>24</sup> Dies funktioniert nicht nur, wie bisher erläutert,

19 Hallmann, *Theodoricus*, 185.

20 Vgl. zum Aspekt der Innovation bei Lohenstein auch NEWMAN 1993 und 2001.

21 Vgl. zum Verhältnis von Tradition und Innovation auch die Einleitung von REICH/TOLEDO FLORES in diesem Band, S. 18f., und WERLE in diesem Band, S. 44f.

22 ASSMANN 1995, 356. Vgl. zu Autorisierungsstrategien durch Kommentierung auch die Studie von STADELER 2015.

23 ASSMANN 1992, 176.

24 Zu Wertungsimpulsen zwischen Autor und Werk vgl. BORGSTEDT in diesem Band, bes. S. 199.

durch die Form des Kommentars an sich, sondern auch durch den Inhalt eines solchen Kommentars. Durch die in den Anmerkungen akribisch ausgewiesenen Zitate umgibt sich Lohenstein mit einer ganzen Reihe namhafter Autoren. Damit belegt er nicht nur, dass er antike Geschichtsschreibung von keinen geringeren als Livius, Tacitus, Sueton, Cassius Dio und Plutarch dramatisch inszeniert, sondern stellt auch seine eigenen Kenntnisse der Materie durch das Nennen weiterer, weniger bekannter Autoren heraus. Dass der Kommentar die Gelehrsamkeit des Kommentators beziehungsweise Autors demonstrieren sollte, korrespondiert mit dem Begriff des ‚Self-Fashioning‘ von Stephen Greenblatt. Demnach erfolgt die Konstruktion von Identität in der Renaissance nicht mehr durch reine Imitation, sondern indem sie das Fremde angreift und sich ihm gegenüber profiliert.<sup>25</sup> ‚Self-Fashioning‘ ist also eine Form des Traditionsverhaltens, die darin besteht, Selbstbehauptungen aus der Differenz des Vorhergehenden abzuleiten und so den Wert des eigenen Werkes herauszustellen.<sup>26</sup> In Bezug auf die frühneuzeitliche Kommentar-Forschung unterliegt Greenblatts Konzept jedoch der Modifikation, dass ‚Self-Fashioning‘ weniger agonal zu verstehen ist.<sup>27</sup> Lohenstein will sich vielmehr *durch* die zitierten Autoritäten profilieren als *gegen* sie. Aemulativ ist sein Kommentierungsverhalten jedoch gegenüber den Anmerkungsapparaten von Opitz und Gryphius zu verstehen: Sein Kommentar bietet eine größere Fülle an Zitaten und Verweisen aus einer größeren Menge an Büchern und deckt ein größeres Spektrum an Wissensbereichen ab.

### Kommentarfunktionen

Auf das Desiderat einer Lemmagruppierung der *Anmerkungen* Lohensteins hat bereits Robert Seidel 2005 in seiner Rezension des ersten Bandes der historisch-kritischen Lohenstein-Werkausgabe hingewiesen.<sup>28</sup> Ohne der ausführlichen Untersuchung und Ausdifferenzierung der Kommentarfunktionen von Lohensteins Anmerkungsapparaten, die Thema meiner Dissertation ist, allzu sehr vorgreifen zu wollen, sollen hier einige Funktionen der Kommentare Lohensteins angedeutet werden, die verstärkt mit dem Traditionsbegriff zusammenhängen.<sup>29</sup> Dies sind die Historisierungsfunktion der Anmerkungen und ihre Funktion, Intertextualität zu markieren.

25 Vgl. GREENBLATT 1999, 1–9. Zur Bedeutung von Greenblatts Konzept für die frühneuzeitliche Kommentarforschung vgl. NEUMANN 2006.

26 Ähnlich beschreibt dies BLOOM 1973 mit dem Ausdruck ‚Einflussangst‘ (engl. ‚anxiety of influence‘).

27 Vgl. NEUMANN 2006, 46 f.

28 Vgl. SEIDEL 2005, Anm. 16.

29 Vgl. auch die Versuche einer allgemeinen Typologie von Kommentarfunktionen bei HARNACK 1911, 152, ASSMANN 1995 und MOENNIGHOFF 1996, 356.

Die Historisierung des Bühnengeschehens ist wohl die Hauptfunktion der Anmerkungsapparate Lohensteins und lässt Rückschlüsse auf sein Traditionsverhalten in Bezug auf die antiken Geschichtsschreiber zu. Nach Möglichkeit wird alles, selbst das kleinste Detail realgeschichtlich in den Anmerkungen fixiert. Der Kommentar berücksichtigt, dass sich der Inhalt des Texts von der Lebenswirklichkeit der Rezipienten entfernt hat und die Dramen-Welt der römisch-antiken Vergangenheit neu vermittelt werden muss. Ein Beispiel für diese Kommentarfunktion ist eine Anmerkung Lohensteins zum Schild von Cleopatras Leibwache. Im Haupttext des Dramas berichtet Caesarion, der Sohn Cleopatras aus ihrer Verbindung mit C. Julius Caesar, dass die Römer neben der Plünderung der Stadt auch die Schilde der Leibwache zerbrechen würden, „auf die Anton ließ etzen das Bild Cleopatrens“ (C<sup>2</sup> IV 313). Lohenstein korrigiert diese Aussage in den Anmerkungen mit einem Verweis auf Cassius Dio: „*Dio lib. 50. p. 259.* erzehlt: das alle in Cleopatrens Dinsten befindliche Römer ihren Nahmen auf den Schilden getragen“ (AnmL C<sup>2</sup> IV 313). Historisch korrekt ist also, dass die Soldaten in Cleopatras Dienst Schilde mit ihrem eingravierten Namen führten, nicht aber mit ihrem Bild. Was soll diese Selbstkorrektur des Autors in den Anmerkungen, die fast so etwas wie einen textkritischen Kommentar darstellt, und welche Auskunft gibt sie über das Traditionsverhalten Lohensteins?

Anmerkungen, die die Aussage des Haupttextes bestätigen und auf eine historiographische Quelle verweisen, die weiter ausführt, was auf Haupttext-Ebene nur angedeutet wurde, sind weitaus häufiger in Lohensteins Kommentaren zu finden.<sup>30</sup> Nicht selten tritt jedoch zu dieser ‚reinen‘ Historisierung eine Nuancierung hinzu, wie das Beispiel zeigt, die einerseits den kreativen Umgang Lohensteins mit seinen Vorlagen offenbart und andererseits auf Lohensteins Verständnis von Geschichte als einem dynamischen und pluralen Phänomen verweist, wie es auch das Konzept der Tradition ist. Zur bloßen Rezeption, dem Moment der Aufnahme und Verarbeitung der antiken Geschichtsschreibung tritt bei Lohenstein der gestalterische Umgang mit dem Tradierten und dessen Markierung über die Anmerkungen hinzu. Dies kann als sein Traditionsverhalten beschrieben werden.

Die Historisierungsfunktion der Anmerkungen wird bisweilen um die Funktion ergänzt, Bewertungsvorgaben zu machen. In der Regel hält sich Lohenstein mit Bewertungen ausgesprochen zurück. Widersprüche zwischen Haupttext und Kommentar sind bei Lohenstein jedoch weit häufiger zu finden, als Sandra Richter meint,<sup>31</sup> und dies ohne besondere Spitzfindigkeit in der Interpretation an den Tag

30 Vgl. etwa AnmL S I 18: „Daß an unser Faust des Hanno Blut noch klebt.) Wie Masinissa in der Schlacht den Hanno erlegt/ beschreibt *Livius dec. 3 lib. 9. p. 370.*“ (Lohenstein, *Sophonisbe* (1680), 574).

31 Vgl. RICHTER 2016, 196: „Mehr oder minder explizite Widersprüche zwischen Haupttext und Kommentar wird man (anders als in der Moderne) im 17. Jahrhundert nur selten finden.“

legen zu müssen.<sup>32</sup> Besonders spannend wird diese Form der subversiven Kommentierung des Haupttexts durch die Anmerkungen in stichomythischen Szenen, in denen die Wechselreden über die Anmerkungen mit Argumenten oder Gegenargumenten aufgeladen werden. Lediglich andeuten will ich dies für die Szene I 265–318 in der Zweitfassung der *Cleopatra*: Antonius berät sich mit seinen Hauptleuten, ob man sich auf einen Vergleich mit Augustus einlassen oder gegen ihn kämpfen solle. Während Caelius, der Flottenkommandant, für einen Vergleich mit Augustus argumentiert, da er großes Vertrauen in dessen Gnade und Großmütigkeit hat, stellt Junius, der Burg-Hauptmann, die positive Sicht auf Augustus in Frage. Mit den Anmerkungen zu dieser Szene werden fast ausschließlich die Worte des Junius unterlegt, und zwar mit Zitaten aus Suetons *Augustus-Vita*. Dabei werden in den Anmerkungen gemäß der Argumentation des Junius ausnahmslos Grausamkeiten und Vergehen des Augustus angeführt,<sup>33</sup> die die Position des Junius stärken. Wie dieses Bild von Augustus als grausamem Tyrannen mit der panegyrischen Konstruktion des Schlussrezens der *Cleopatra* harmoniert, in dem Augustus und der habsburgisch-österreichische Kaiser Leopold I. gleichgesetzt werden, bleibt eine offene Frage zu den Lohenstein-Dramen.

Neben der Historisierung in Bezug auf die römisch-antike Vergangenheit, in der die Dramen spielen, sind in den Anmerkungen auch Anspielungen auf zeitgeschichtliche Ereignisse enthalten. Beispielhaft dafür ist vor allem der Anmerkungsapparat zur *Epicharis* (1665). Hier sind mehrere Anmerkungen enthalten, die das Thema des Stücks, die Pisonische Verschwörung zum Sturz Kaiser Neros im Jahre 65 n. Chr., in Verbindung mit Königsmorden der jüngeren Zeitgeschichte bringen; so etwa der Kommentar zur letzten Szene der Ersten Abhandlung, in dem Lohenstein über Verweise auf John Miltons Schrift *Pro populo Anglicano defensio* (1651) auf den 1649 erfolgten Königsmord an Karl I. von England rekurriert.<sup>34</sup> Ebenso wird das zunächst missglückte Attentat eines fanatischen Katholiken auf Heinrich IV. von Frankreich im Jahr 1610 in den Anmerkungen erwähnt (vgl. AnmL E III 599), obwohl es in der poetischen Welt der *Epicharis* keine Rolle spielt.

Über diese Anmerkungen mit Zeitbezug hinaus stellt sich die Frage, inwieweit Lohensteins Kommentare die Dramenhandlung auf eindeutige Referenzbezüge festlegen. Dabei kann der Kommentar den Text nicht nur auf Deutungen festlegen, sondern diese auch verweigern. Die deutlichsten Referenzbezüge in den

32 Ein Beispiel für Bewertungsvorgaben durch den Kommentar Lohensteins erläutert NIEFANGER 2005, 200f., nämlich die Anmerkung zu Alexanders Abkunft (AnmL S IV 305–307). Dort nimmt Lohenstein eine Bewertung der zitierten Quellentexte vor.

33 So z. B. Grausamkeit gegen Gefangene nach der Schlacht bei Philippi (AnmL C<sup>2</sup> I 288 nach Suet. Aug. 13, 1–2), Abschlachten von Gefangenen nach dem Sieg bei Perugia (AnmL C<sup>2</sup> I 289 nach Suet. Aug. 15), Foltern eines verdächtigten Prätors (AnmL C<sup>2</sup> I 292 nach Suet. Aug. 27, 4) und Weiteres.

34 Auch dazu sowie zur Interpretation weiterer Szenen auf der Folie der Anmerkungen ausführlicher im Rahmen der Dissertation der Verfasserin.

Trauerspielen überlässt Lohenstein gerade nicht seinen Kommentaren, sondern nimmt sie im Haupttext vor. In der *Cleopatra* und der *Sophonisbe* sind das diejenigen Passagen, die mit dem Untergang der beiden Königinnen und dem Sieg der Römer die Weltmachtstellung des Hauses Habsburg präfigurieren.<sup>35</sup> Hier fungieren weniger die Anmerkungen als Deutungsebene, sondern die Reyen, die, ähnlich den Chorliedern im antiken Drama, Kommentarfunktion in Bezug auf die Dramenhandlung übernehmen, indem sie über Allegorien den Konflikt der vorangegangenen Abhandlung oder des gesamten Stücks *in nuce* darstellen.<sup>36</sup> Eine Frage, die in diesem Zusammenhang der sorgfältigen Untersuchung bedarf, ist diejenige, ob durch die Anmerkungen die panegyrische Deutung bestätigt, unterlaufen oder womöglich in der Schwebe gehalten wird.

Lohenstein legt in den Anmerkungen also nicht nur seine historiographischen ‚Quellen‘ offen, sondern perspektiviert Tradiertes als etwas Dynamisches, das aus Sicht der Rezipienten konstruiert wird, indem er zu einem historischen Ereignis die unterschiedlichen Versionen der Überlieferungsträger in den Anmerkungen zu einander offenlegt und zum Haupttext in Beziehung setzt.

## 2 Die Anmerkungen als Textnetz

Die Metapher des Netzes, mit der auch die Wechselbeziehungen zwischen Tradenten und Akzipienten abgebildet werden können, eignet sich in besonderer Weise für die Beschreibung der wuchernden, hypertextuellen Strukturform von Lohensteins Anmerkungsapparaten.<sup>37</sup> Lohenstein verknüpft die Texte, die er zitiert, zum Teil neu und gruppiert sie anders, als diese bislang in der literarischen Tradition in Beziehung gesetzt wurden, teils beschreitet er jedoch auch bereits gebahnte Wege. Die Verweise im Anmerkungsapparat fungieren dabei als Knotenpunkte (Links), die den Leser oder die Leserin zu Texten außerhalb des Netzwerks navigieren, ebenso wie die Lemmata zurück in den Dramen- bzw. Haupttext führen und Knotenpunkte darstellen, an denen sich mehrere Texte überlagern. Traditionsverhalten ist markierter Intertextualitätsbezug, dies ist eine weitere zentrale Funktion der Anmerkungen. Ein Beispiel: In seinem Trauerspiel *Agrippina (1665)* nennt Lohenstein in einer Anmerkung zum Totenopfer des Zauberers Zoroaster (AnmL A V 721–726), der für den römischen Kaiser Nero den Geist Agrippinas, seiner von ihm ermordeten Mutter, heraufbeschwören soll, neben den bekannten

35 Zur Habsburg-Panegyrik in der *Sophonisbe* vgl. z. B. BORGSTEDT 2010.

36 Zu den panegyrischen Reyen gehören insbesondere die Schlussreyen der *Cleopatra* (C<sup>2</sup> V 761–850) und *Sophonisbe* (S V 619–694) sowie der Liebes-Reyen der *Sophonisbe* (S II 437–548).

37 Vgl. erste Hinweise bei NIEFANGER 2005, 199, Anm. 36 und KETELSEN 2000, 124, ausführlicher WORMS 2018. Zur Metapherngeschichte des Netzes vgl. EMDEN 2011, bes. 253 und 255 für die frühe Neuzeit.

Homerischen Passagen aus dem 11. Buch der *Odyssee*, die des Odysseus' Opfer zum Eintritt in die Unterwelt beschreiben (Hom. Od. 11, 24–96; 147f.), einen Ausschnitt aus der 8. Satire des Horaz über das Treiben der Hexen Sagana und Canidia (Hor. sat. 1, 8, 23–29). Weiter zitiert Lohenstein aus Lukans *Bellum civile* die Beschwörung eines toten Soldaten durch die Zauberin Erichtho (Lucan. 6, 624–820), verweist im Anschluss daran auf die diesen Versen „beyzusetzen[den] [...] Anmerckungen“ Martin Delrios in dessen *Disquisitionum magicarum libri sex* (1603) und weiter auf die Beschwörung von Samuels Geist durch die Hexe von Endor (1. Sm 28, 14–19) und nennt schließlich eine sich darauf beziehende Passage aus Ludwig Lavaters Gespensterbuch *De spectris* (pars 2, cap. 7–8).

Die Verknüpfung dieser Textreihe ist im Wesentlichen nicht neu, sondern zum Teil in den in ebendieser Anmerkung genannten *Disquisitiones magicae* von Martin Delrio zu finden,<sup>38</sup> aber auch in einigen anderen Traktaten aus dem Umfeld dämonologischen Schrifttums. Ein neues Glied in dieser Kette ist allerdings Lohensteins Text selbst, der sich mit Hilfe der hier vorgestellten Anmerkung in die Tradition von Geisterbeschwörungsszenen der europäischen Literaturgeschichte einschreibt. Ein neues oder vielleicht besser gesagt variables Glied in der Reihe ist die Position Delrios, der auch durch einen anderen Traktat ersetzt werden könnte. Insofern ist die Zusammenstellung dieser Texte doch wiederum ‚neu‘ zu nennen und in der beschriebenen Reihenfolge nur bei Lohenstein vorzufinden.

Zusätzlich zu ihrer Wechselwirkung mit dem Haupttext gehen die Texte der Reihe auch untereinander Beziehungen ein. So werden die meisten der von Lohenstein aufgezählten Verweise bei Delrio als ein Kommentar zu Lukan zitiert, weiter bestehen zwischen Lavater und der Passage aus dem ersten Buch Samuel besonders enge Beziehungen, weil Ersterer eine Erläuterung zu Letzterem darstellt. Bei der 8. Satire des Horaz handelt es sich um eine Kontrafaktur zur Nekyia der *Odyssee*, sodass diese beiden Texte in einem besonders engen Verhältnis stehen. Die von Lohenstein als Lemma ausgewiesenen Verse seines Dramentexts sind wiederum eine Transformation der Homerszene, was Lohenstein durch eine eigene deutsche Übersetzung der Homerverse in den Anmerkungen besonders deutlich macht.

Während der Traditionsbegriff bei der Betrachtung der Anmerkungen eher eine diachrone, historische Perspektive auf die Gruppierung der Texte einnimmt, ermöglicht das Konzept der Intertextualität, alle Texte als gleichwertig nebeneinanderstehende Werke ohne jegliche Hierarchisierung zu würdigen, wie die netzartige Strukturform der Anmerkungen es nahelegt. Von daher ist das Hypertextkonzept, mit dem die Form und Struktur der Kommentare Lohensteins verglichen werden kann, keine inadäquate Modernisierung, sondern bietet vielmehr ein Modell, aus typologischer Perspektive der rhizomatischen und vieldimensionalen

38 Nämlich an der von Lohenstein in AnmL AV 721–726 bezeichneten Textstelle „Martin. Delrio disquis. Magic. lib. 4. c. 2. q. 6. sect. 2.“

Struktur der Anmerkungen gerecht zu werden, und verdeutlicht die komplexen Wechselbeziehungen des literarischen Traditionsverhaltens.<sup>39</sup>

Dass es sich bei den Anmerkungen um ein Netzwerk handelt, ist auch daran zu erkennen, dass es hier bestimmte Akteure gibt, die andere entsprechend funktionalisieren. So haben die Texte Homers, Horaz', Lukans und der Bibel für sich genommen zunächst keine dämonologische Implikation, sondern diese wird ihnen von Delrio, Lavater und anderen zugeschrieben, die sich freilich wiederum auf eine ältere Texttradition zurückführen lassen. Die von Lohenstein in den Anmerkungen zitierten Texte gehen also recht komplexe Wechselbeziehungen untereinander ein, die im vorliegenden Rahmen nur andeutungsweise beschrieben werden konnten. Lohensteins Umgang mit den Texten besteht daher nicht nur im bloßen Rezeptionsakt, sondern die dynamischen Prozesse des tradierten Materials werden über die Struktur und Ordnung der Anmerkungen abgebildet. Lohenstein trifft auf diese Weise Aussagen über sein Verhältnis zur literarischen Tradition und handelt in den Anmerkungen seine eigene Stellung in der Literaturgeschichte aus.<sup>40</sup>

### 3 Die Anmerkungen als Bibliothek

Die einzelnen Stellenangaben in den Anmerkungen verweisen auf die Menge der Bücher, die Lohenstein für seine Trauerspiele herangezogen hat. Dass diese nicht der tatsächlichen von Lohenstein besessenen Menge noch der von ihm eingesehenen Anzahl an Büchern entspricht, tut der Metapher der Bibliothek, mit der die Anmerkungen beschrieben werden können, und die Lohenstein durch explizite Hinweise nahelegt, keinen Abbruch. Ein Hinweis auf Lohensteins „herrliche *Bibliothec*“ findet sich in Friedrich Lucaes Schlesischer Chronik (1689) in seinem Kapitel über die „Bibliotheken etlicher vornehmer Privat-Personen und gelehrter Männer in Schlesien“. Demnach enthielt Lohensteins Bibliothek neben „viel rare[n] und kostbare[n] Bücher[n]“ auch „etwas von Antiquen und Müntzen“. Diese Sammlung wurde jedoch nach Lohensteins Tod verkauft und auseinandergerissen, so Lucae weiter.<sup>41</sup> Bücher, die sich im Besitz des Dichters befanden, hat Lohenstein in den Anmerkungsapparaten der Trauerspiele mit der Sigle „*p. m.*“ (*pagina mea* oder auch *possessione mea*) bezeichnet; so etwa ein Exemplar von John Miltons Traktat *Pro Populo Anglicano Defensio*,<sup>42</sup> ein Buch, das seinerzeit auf dem Index stand, da es mit staatsfeindlichen und revolutionären Tendenzen assoziiert wurde. Weitere Bücher im Besitz Lohensteins waren die Exzerpte des byzantinischen Gelehrten

39 Zu Hypertext und Kommentar vgl. GUMBRECHT 1999, 452. Zu Intertextualität und Hypertextualität vgl. KILCHER 2003, 330–343.

40 Vgl. zum Kanonisierungsprozess Lohensteins zusammenfassend BORGSTEDT in diesem Band, S. 200.

41 Lucae, *Schlesiens curieuse Denckwürdigkeiten* (1689), 656.

42 Milton: *Pro Populo* (1651). Vgl. AnmL EI 509.



Ioannes Xiphilinus der *Historia Romana* Cassius Dios in der Ausgabe von Heinrich Stephanus (Genf 1592),<sup>43</sup> die Lohenstein für die Erstfassung der *Cleopatra* von 1661 verwendete, oder auch ein Exemplar der Kaiserviten Suetons in der Ausgabe von Johannes Schild mit Kommentar.<sup>44</sup> Lohenstein gebraucht in den Anmerkungen ein gelehrtes Zitations- und Notationssystem, das es ermöglicht, alle von ihm angeführten Zitate und die Bücher, aus denen sie entnommen sind, in einer Bibliothek nachzuschlagen. Die Deutung der Anmerkungen als Bibliothek des Dichters schließt an rezente Forschungen zum Themenfeld ‚Autorenbibliotheken‘ an, etwa des Forschungsverbundes Marbach – Weimar – Wolfenbüttel, an das von der Universität Osnabrück durchgeführte Graduiertenkolleg „Wissensspeicher und Argumentationsarsenal. Funktionen der Bibliothek in den kulturellen Zentren der Frühen Neuzeit“ sowie an die virtuelle Rekonstruktion der Privatbibliothek Christoph Martin Wielands. Autorenbibliotheken bilden nicht nur das geistige Profil einer einzelnen Person, sondern auch das einer Epoche ab. Sie sind Speicher von Expertenwissen und Speicher des kulturellen Gedächtnisses.<sup>45</sup> Die Anmerkungen Lohensteins geben derart betrachtet nicht nur Auskunft über den ungefähren Bücherbesitz des Dichters, sondern sie haben über mehrere Epochen hinweg das in diesen Büchern enthaltene Wissen konserviert. Ihnen kommen daher für den Traditionsbegriff zwei Funktionen zu. Sie verweisen auf makrostruktureller Ebene auf die Welt der Bücher und die Institution der Bibliothek als Speicher von Traditionen und lassen in ihrer Mikrostruktur Akte des Traditionsverhaltens nachvollziehen, wie die spezifische Gruppierung von Texten und ihre Beziehungen untereinander.<sup>46</sup> Die Wege, die sich ein Leser ganz individuell durch die vielschichtigen und vielgestaltigen Verweise der Anmerkungen bahnen kann, sind Traditionslinien, denen er folgt.

#### 4 Die Anmerkungen als Wissensspeicher

Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt über die Bibliothek angedeutet, wollte Lohenstein seine Anmerkungsapparate als Sammlung und Archiv verstanden wissen. Sie enthalten nicht nur unzählige Verweise auf Bücher, sondern inkorporieren auch Inschriften und Abbildungen von Münzporträts und Skulpturen, die wechselseitig mit einigen Anmerkungen und dem Haupttext verknüpft sind. Auch hier werden wiederum verschiedene Schichten der Tradition offengelegt. Bei den abgebildeten Münzen handelt es sich um römische Münzen mit Porträts, beispielsweise

43 Cassius Dio: *E Dione excerptae* (1592). Vgl. etwa AnmL C<sup>2</sup> V 286.

44 Sueton, [*Vitae Caesarum*] (1667).

45 Vgl. ADAM 2011, 61. Vgl. zu Tradition und kulturellem Gedächtnis auch den Beitrag von ASSMANN in diesem Band.

46 Vgl. zum Zusammenhang von Bibliothek und Tradition auch WERLE in diesem Band, S. 43–45. Zum Phänomen der imaginierten Bibliothek vgl. WERLE 2007.

von Augustus, Hannibal oder Scipio. Die Münzen tragen die Inschrift „*Ex moneta aenea D. C. a Lohenstein*“ und suggerieren so, aus der persönlichen Münzsammlung Lohensteins zu stammen, auf die es Hinweise in den Anmerkungen gibt wie „eine gleichmäßige Muntze [...] habe auch ich“ (AnmL A V 528), und über deren Existenz der oben zitierte Lucae und eine weitere Chronik berichten.<sup>47</sup> Der Künstler der Kupferstiche für die Abbildungen der Münzen in den Dramen Lohensteins ist nicht bekannt, doch zeichnet für andere Graphiken zu Lohensteins Trauerspielen der Maler und Kupferstecher Joachim von Sandrart verantwortlich. Neben diesen Artefakten speichern die Anmerkungen auch immaterielle Güter, namentlich jede Menge Wissen. Die Anmerkungen nehmen eine Enzyklopädisierung der Trauerspiele vor. Lohensteins Kommentare bieten Sach- und Realienwissen zum Kontext seiner Dramen. Sie enthalten Exkurse zu historischen Themen, zu philosophischen, theologischen, naturwissenschaftlichen und vielen weiteren. So wird im Kommentar ausführlich über die Ursachen für die ägyptische Nilschwemme informiert einschließlich der sie begünstigenden astrologischen Konstellation (vgl. AnmL C<sup>2</sup> I 353–358). Es wird erklärt, dass Alexandria die Hauptstadt Ägyptens war (vgl. AnmL C<sup>2</sup> I 151), dass die „zwey Aquilier“ Vater und Sohn waren, die auf Befehl von Kaiser Augustus um ihr Leben losen sollten, der Sohn sich aber freiwillig hinrichten ließ, der Vater sich selbst tötete (vgl. AnmL C<sup>2</sup> I 165). Man erfährt etwas über die geographische Situierung von Utica, einer Nachbarstadt Karthagos (vgl. AnmL S IV 6f.), und über seltsame Kulte und Riten wie Tempelprostitution (vgl. AnmL S IV 244) und Menschenopfer (vgl. S I 393, 396, 398). Weiter wird ausführlich über die antike und frühneuzeitliche Beurteilung des Suizids gehandelt (vgl. AnmL C V 388–398) und über die Wirkung verschiedenster Kräuter (vgl. A V 637–A V 652).

Alle hier vorgestellten Beschreibungsmodelle für die Anmerkungsapparate Lohensteins verdeutlichen den Status dieser Textform als Akt literarischen Traditionsverhaltens. Die Metapher des Speichers von Wissen oder immateriellen Kulturgütern wird den Anmerkungen jedoch insofern besonders gerecht, als sie berücksichtigt, dass hier nicht nur die Bücher aus Lohensteins Zeit, sondern auch weitere Artefakte sowie Ideen im übertragenen Sinne aufbewahrt und tradiert werden. Die übrigen Konzepte wie Bibliothek, Kommentar und Hypertext bzw. Textnetzwerk gehen teils im Bild des Wissensspeichers auf, da sie ebenfalls Speichersysteme für Wissen sind.<sup>48</sup> Dass Lohenstein sich in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat, steht wesentlich in Zusammenhang mit seinen gelehrten Anmerkungsapparaten, in denen nicht nur ein Teil seines eigenen Lektürekansons konserviert ist, sondern auch ein Teil des gelehrten Wissens seiner Epoche.

47 Vgl. Helwich, *Observationum* (1702), tom. VI, 92. Vgl. zur Münzsammlung Lohensteins auch die Hypothese bei ASMUTH 1971, 17.

48 Vgl. ähnlich GUMBRECHT 1999, 488: „commentaries have turned into ‚treasure houses of knowledge“.

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte

- Cassius Dio**, *ΕΚ ΤΩΝ ΔΙΟΝΟΣ ΕΚΛΟΓΑΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΞΙΦΙΛΙΝΟΥ. E Dione excerptae Historiae ab Ioanne Xiphilino. Ex interpretatione Guilielmi Blanci, a Guilielmo Xylandro Recognita*, [Genf:] Heinrich Stephanus 1592.
- Delrio, Martin**, *Disquisitionum magicarum libri sex, in tres tomos partiti*, Mainz: Johannes Albinus 1603 [HAB Wolfenbüttel Hr 4° 3].
- Gryphius, Andreas**, *Sterbender Papinianus*, in: Ders., *Dramen*, hg. von Eberhard Mannack, Frankfurt a. M. 1991, 307–441.
- Hallmann, Johann Christian**, *Mariamne*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Trauerspiele I*, hg. von Gerhard Spellerberg (Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts), Berlin/New York 1975, 195–362.
- Hallmann, Johann Christian**, *Theodoricus Veronensis*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Trauerspiele I*, hg. von Gerhard Spellerberg (Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts), Berlin/New York 1975, 1–191.
- Helwich, Christian**, *Observationum selectarum ad rem litterariam spectantium*, tomus VI, Halle: Officina Libraria Rengeriana 1702 [HAB Wolfenbüttel M: Li 10116].
- Hom. Od.** (Homer, *Odyssea*): Homerus: *Odyssea*, recensuit et testimonia conguessit Martin L. West (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2026), Berlin/Boston 2017.
- Hor. sat.** (Horaz, *saturae*): Q. Horatius Flaccus: *Sermones*, in: *Opera*, hg. v. David R. Shackleton Bailey, Berlin/New York 2008, 165–250.
- Milton, John**, *Pro populo Anglicano defensio. Contra Claudii Anonymi, alias Salmasii, defensionem regiam*, London: Du-Gardianis 1651 [HAB Wolfenbüttel M: Gr 337].
- Lohenstein, Daniel Casper von, Agrippina (1665)**, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Lothar Mundt, Wolfgang Neuber u. Thomas Rahn, Abt. II: *Dramen*, Bd. 2, 1: *Agrippina, Epicharis*, unter Verwendung von Vorarbeiten Gerhard Spellerbergs hg. von Lothar Mundt, Berlin/New York 2005, 1–262 [zitiert mit der **Signle A**].
- Lohenstein, Daniel Casper von, Cleopatra (1661)**, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Lothar Mundt, Wolfgang Neuber u. Thomas Rahn, Abt. II: *Dramen*, Bd. 1, 1: *Ibrahim (Bassa). Cleopatra (Erst- und Zweitfassung)*, hg. von L. Mundt, Berlin/New York 2008, 141–390 [zitiert mit der **Signle C**].
- Lohenstein, Daniel Casper von, Cleopatra (1680)**, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Lothar Mundt, Wolfgang Neuber u. Thomas Rahn, Abt. II: *Dramen*, Bd. 1, 1: *Ibrahim (Bassa). Cleopatra (Erst- und Zweitfassung)*, hg. von L. Mundt, Berlin/New York 2008, 391–839 [zitiert mit der **Signle C**<sup>2</sup>].
- Lohenstein, Daniel Casper von, Epicharis (1665)**, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Lothar Mundt, Wolfgang Neuber u. Thomas Rahn, Abt. II: *Dramen*, Bd. 2, 1: *Agrippina, Epicharis*, hg. von L. Mundt, Berlin/New York 2005, 263–554 [zitiert mit der **Signle E**].
- Lohenstein, Daniel Casper von, Sophonisbe (1680)**, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Lothar Mundt, Wolfgang Neuber u. Thomas Rahn, Abt. II: *Dramen*, Bd. 3, 1: *Ibrahim Sultan, Sophonisbe*, hg. von L. Mundt, Berlin/New York 2013, 389–781 [zitiert mit der **Signle S**].
- Lucae, Friedrich**, *Schlesiens curieuse Denckwürdigkeiten/ oder vollkommene Chronica Von Ober- und Nieder-Schlesien [...]*, Frankfurt a. M.: Friedrich Knochen 1689 [HAB Wolfenbüttel M: Gm 4238].
- Lucan.** (Lucanus, *bellum civile*): Marcus Annaeus Lucanus, *De bello civili libri X*, hg. von David R. Shackleton Bailey, 2. Auflage, Stuttgart 1997.

- Opitz, Martin**, *Trojanerinnen* (1625), in: Ders., *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. II, 2: *Die Werke von 1621 bis 1626*, hg. von George Schulz-Behrend (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 301), Stuttgart 1979, 424–522.
- Sueton**: [*Vitae Caesarum*]. *Et in eum* [sc. *Suetonium*] *commentarius, exhibente Ioanne Schildio, editio quarta*, Leiden/Rotterdam: ex officina Hackiana 1667 [HAB Wolfenbüttel M: Lh 2081].
- Suet. Aug.** (Suetonius, *divus Augustus*): C. Tranquillus Suetonius, *Opera*, Bd. 1: *De Vita Caesarum libri VIII*, hg. von Maximilian Ihm, Leipzig 1908, Neudruck München/Leipzig 2003.

## Forschungsliteratur

- Adam, Wolfgang** (2011), „Bibliotheken als Speicher von Expertenwissen. Zur Bedeutung von Privatbibliotheken für die interdisziplinäre Frühneuzeit-Forschung“, in: Claudia Brinker-von der Heyde u. Jürgen Wolf (Hgg.), *Repräsentation. Wissen. Öffentlichkeit. Bibliotheken zwischen Barock und Aufklärung*, Kassel, 61–69.
- Asmuth, Bernhard** (1971), *Daniel Casper von Lohenstein*, Stuttgart.
- Assmann, Aleida** (1995), „Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung. Zu Edmund Spensers *The Shepheardes Calender*“, in: Jan Assmann u. Burkhard Gladigow (Hgg.), *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, München, 355–373.
- Assmann, Jan** (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Barner, Wilfried** (1989), „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung* (Schriften des Historischen Kollegs 15), unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner, München, IX–XXIV.
- Barner, Wilfried** (2004), „Traditionsverhalten als Element kultureller Orientierung, mit Erläuterungen am Beispiel von Leibnizens Reunionsbemühungen“, in: Sylvia Heudecker et al. (Hgg.), *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, Tübingen, 183–197.
- Bloom, Harold** (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York.
- Borgstedt, Thomas** (2010), „Die Erfindung der Tragödie als panegyrisches Opferspiel in Lohensteins *Sophonisbe*“, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 27 (1/2), 47–63.
- Danneberg, Lutz/Niederhauser, Jürg** (1998), „... daß die Papierersparnis gänzlich zurücktrete gegenüber der schönen Form.“ Darstellungsformen der Wissenschaften im Wandel der Zeit und im Zugriff verschiedener Disziplinen“, in: Dies. (Hg.), *Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie*, Tübingen, 23–102.
- Eckstein, Evelyn** (2001), *Fußnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft* (Anmerkungen: Beiträge zur Wissenschaftlichen Marginalistik 1), Münster.
- Emden, Christian J.** (2011), [Art.] „Netz“, in: Ralf Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, 3. Aufl., Darmstadt, 252–265.
- Genette, Gérard** (1989), *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M./New York.
- Grafton, Anthony** (1995), *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote*, aus dem Amerikanischen von H. Jochen Bußmann, Berlin.
- Greenblatt, Stephen** (1980), *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/London.
- Gumbrecht, Hans Ulrich** (1999), „Fill up Your Margins! About Commentary and Copia“, in: Glenn W. Most (Hg.), *Commentaries – Kommentare*, Göttingen (Aporemata 4), 443–453.
- Harnack, Adolf** (1911), „Anmerkungen in Büchern (mit: Zehn Gebote für Schriftsteller, die mit Anmerkungen umgehen; Vortrag 1906)“, in: Ders. (Hg.), *Aus Wissenschaft und Leben*, Bd. 1, Gießen, 148–162.

- Ketelsen, Uwe (2000)**, „Daniel Caspar von Lohenstein, ‚Cleopatra‘“, in: *Dramen vom Barock bis zur Aufklärung* (Literaturstudium: Interpretationen), Stuttgart, 115–133.
- Kilcher, Andreas B. (2003)**, *mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*, München.
- Moennighoff, Burkhard (1996)**, „Paratexte“, in: Heinz-Ludwig Arnold u. Heinrich Detering (Hgg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1996, 349–356.
- Newman, Jane O. (1993)**, „Innovation and the Text Which is Not One: Representing History in Lohenstein's Sophonisbe (1669)“, in: Walter Haug u. Burghart Wachinger (Hgg.), *Innovation und Originalität. Beiträge zum 7. Gespräch über Probleme der kulturgeschichtlich-literarischen Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit*, Tübingen, 206–238.
- Newman, Jane O. (2001)**, „Citational Science: Textuality and the Authority of the ‚Scientific Fact‘ in Early Modern Central Europe (Lohenstein's Cleopatra, 1680)“, in: James F. Poag u. Claire Baldwin (Hgg.), *The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and Early Modern Periods*, Chapel Hill/London, 211–238.
- Neumann, Florian (2006)**, „Petrarcas literarische Autorität“, in: Ralph Häfner u. Markus Völkel (Hgg.), *Der Kommentar in der Frühen Neuzeit* (Frühe Neuzeit 115), Tübingen, 41–78.
- Niefanger, Dirk (2005)**, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*, Tübingen.
- Niefanger, Dirk (1995)**, „Sfumato. Traditionsverhalten in Paratexten zwischen ‚Barock‘ und ‚Aufklärung‘“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 98, 94–118.
- Richter, Sandra (2016)**, „Kommentare im schlesischen Drama des 17. Jahrhunderts: Ermöglichungsformen der Tragödie in deutscher Sprache“, in: *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft* 26, 175–200.
- Seelbach, Ulrich (2000)**, *Ludus lectoris. Studien zum idealen Leser Johann Fischarts*, Heidelberg.
- Seidel, Robert (2005)**, „Lohensteins Römische Trauerspiele in mustergültiger Edition. Die ersten Teilbände der historisch-kritischen Lohenstein-Ausgabe liegen vor (14. 12. 2005)“ [Rezension über: Daniel Casper von Lohenstein, *Sämtliche Werke. Agrippina. Epicharis*, 2 Bde., hg. von Lothar Mundt, Berlin/New York 2005], in: *IASLonline* [14. 12. 2005], [http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang\\_id=1439](http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1439) (Stand: 5. 2. 2021).
- Stadeler, Anja (2015)**, *Horazrezeption in der Renaissance. Strategien der Horazkommentierung bei Cristoforo Landino und Denis Lambin* (WeltLiteraturen / World Literatures 9), Berlin/Boston.
- Werle, Dirk (2007)**, *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630* (Frühe Neuzeit 119), Tübingen.
- Worms, Katharina (2017)**, „Geschichtsdarstellung und politischer Affekt in Lohensteins *Cleopatra* und *Sophonisbe*“, in: *PhiN-Beiheft* 13, 96–114.
- Worms, Katharina (2018)**, „Verstärkung und Auslöschung. Lohensteins Anmerkungen – ein Interferenzphänomen?“, in: Sebastian Donat et al. (Hgg.), *Interferenzen – Dimensionen und Phänomene der Überlagerung in Literatur und Theorie* (Comparanda 17), Innsbruck, 69–80.

PETER SPRENGEL

## Traditionsaneignung mit dem Aktenordner

Gerhart Hauptmanns Arbeit am *Florian Geyer*

Seit der Uraufführung seines ersten naturalistischen Dramas *Vor Sonnenaufgang* im Oktober 1889 liest sich die Geschichte des Bühnenauteurs Gerhart Hauptmann wie das Klischee einer Erfolgsstory. Trotz oder dank verschiedener Skandale, Zensurverbote und öffentlicher Kontroversen setzen sich seine anfangs als unspielbar geltenden Sozial- und Familiendramen auf den führenden Bühnen durch; die öffentliche Aufführung der *Weber* im Deutschen Theater im September 1894, also fast fünf Jahre später, wirkt wie der krönende Abschluss eines Triumphzugs.

Dabei war zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon ein Faden gerissen. Hauptmann, der 1893 mit drei wichtigen Premieren eine Art Kreativitätsrekord aufgestellt hatte, tat sich schwer mit dem nächsten Stück, auf das die Öffentlichkeit volle 26 Monate warten durfte. Als dann im Januar 1896 im Deutschen Theater Berlin endlich wieder ein ‚neuer Hauptmann‘ aus der Taufe gehoben wurde, handelte es sich zur Überraschung der Kritiker um ein eindeutig historisches Drama, nämlich ein „Bühnenspiel aus dem Bauernkriege“ mit dem Titel *Florian Geyer*.<sup>1</sup> Die zweite und größere Überraschung bestand darin, dass diese Aufführung als totaler Misserfolg ausging. Es handelte sich wohlgerne nicht um eine jener Theaterschlachten, bei denen Buh- und Bravo-Rufe polemisch aufeinanderprallten, wie man es aus früheren Hauptmann-Premieren kannte, sondern das betretene Schweigen und die Befremdung waren allgemein.

Als erste Erklärung für den Misserfolg bietet sich natürlich der Genrewechsel an: Man erwartete vom Hauptvertreter des modernen Dramas kein historisches Schauspiel, keine Fortschreibung dieser oft in Trivialität erstickenden Modegattung des mittleren 19. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Vollständig befriedigen kann die Erklärung angesichts der gleichzeitigen Triumphe Ernst von Wildenbruchs am Hoftheater allerdings nicht. Auch die spätere Bühnenkarriere des *Florian Geyer* spricht bis zu einem gewissen Grade dagegen. Nachdem Otto Brahm das Stück 1905 einer nochmaligen gründlichen Kürzung und Bearbeitung unterzogen und die Rolle des tragischen Helden mit dem Schauspieler-Urgestein Rudolf Rittner besetzt hatte, entwickelte sich *Florian Geyer* nämlich zunächst am Berliner Lessingtheater und später auch an verschiedenen Groß- und Freilichtbühnen bis in die Nazizeit zu einem patriotischen Zugstück, das immer dann gespielt wurde, wenn man den Slogan „Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz!“ erneut bekräftigen wollte. Dieser wurde in der ursprünglichen Fassung übrigens gar nicht vom Protagonisten

1 Vgl. den Theaterzettel der Uraufführung: Brahm/Hauptmann, *Briefwechsel 1889–1912*, 287.

2 Vgl. FRITSCHER 1996; SCHULZ 1978; STRUCK 1997.



gespröchen. Lange nachdem die Theaterkonvention ihn Florian Geyer selbst in den Mund gelegt und diesen damit jedenfalls verbal zum richtigen (Maul-)Helden gemacht hatte, hat Hauptmann nachträglich die veränderte Zuordnung durch eine Anpassung der Schluss-Szene des Ersten Akts legalisiert.<sup>3</sup>

Aber zurück zur Uraufführung und den Gründen ihres Scheiterns! Eine Erklärung, die ausschließlich auf die Wahl eines historischen Stoffes verweist, befriedigt umso weniger, als Hauptmanns Stoffwahl gleich zwei relativ aktuelle Perspektiven aufgriff: erstens die vormärzlich-liberale Verehrung der Reformationszeit<sup>4</sup> und der ritterlichen Einzelkämpfer gegen die Fürstenherrschaft wie Götz von Berlichingen oder Franz von Sickingen; zweitens die sozialistische Auffassung des Bauernkriegs als erste soziale Massenbewegung Deutschlands. Hier genügt wohl der Hinweis auf Ferdinand Lassalles Versdrama *Franz von Sickingen* (1859), in dem sich beide Aspekte auf etwas ungeschickte Weise miteinander verbanden.<sup>5</sup> Auch bei Hauptmann spielte, wie wir noch sehen werden, die sozialistische Geyer-Interpretation als Anregung eine entscheidende Rolle.

Gleichzeitig steht bei dieser Thematik natürlich auch Goethes *Götz von Berlichingen* im Raum als eines der beliebtesten historischen Schauspiele in deutscher Sprache überhaupt. Angesichts der eminenten und später so offen zur Schau getragenen Orientierung Hauptmanns an Goethe liegt die Annahme außerordentlich nahe, dass Hauptmanns Hinwendung zum Bauernkrieg auch durch Goethes *Götz* inspiriert wurde. Allerdings fehlt es an jeder ausdrücklichen Absichtsbekundung in dieser Hinsicht. Wenn dem Autor die Analogie vollständig bewusst war, so reagiert er auf sie nicht im Sinne eines demonstrativen Nachvollzugs (wie es der spätere Hauptmann wohl getan hätte), sondern im Sinne einer Vermeidung engerer Berührungspunkte. Der Ritter Götz von Berlichingen spielt in Hauptmanns Inszenierung des Bauernkriegs keine große Rolle; wenn er überhaupt auftritt oder erwähnt wird, dann eher als negative, im Verdacht des Verrats stehende Figur, als eine Art Anti-Geyer.

Zugespitzt kann man auch sagen: Hauptmanns *Florian Geyer* ist ein Anti-Götz, und vielleicht kommen wir auf diese Weise der Frage nach den Gründen für den Misserfolg der Uraufführung näher. Hauptmanns Drama lässt sich als Gegenentwurf zu Goethes und den meisten seither entstandenen historischen Schauspielen lesen, insofern es die Subjektivität und die heroisierende Perspektive meidet, die für die Entwicklung des Genres im 19. Jahrhundert konstitutiv waren, und ihnen ein episches Panorama entgegengesetzt, das die Grausamkeit des Bauernkriegs in vielen schwer erträglichen Einzelheiten abbildet und den Helden eher als passives

3 Hauptmann, *Das gesammelte Werk*, Bd. 1, 356; danach auch ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 629. Vorher sprach den Satz der zwielichtige Sartorius: Hauptmann, *Florian Geyer*, 98.

4 Wie sie beispielsweise im Huttenkult zu greifen ist: vgl. KREUTZ 1984.

5 Vgl. HINDERER 1974.



Prisma zur Abspiegelung des Geschehens denn als aktiven Motor der Handlung einsetzt.

Die Buchausgabe der 1896 aufgeführten Endfassung enthält auf 302 gedruckten Seiten fünf Akte und ein umfangreiches Vorspiel; sie verzeichnet Dutzende von Mitspielern in mehreren Personenverzeichnissen. Zwischenzeitlich hatte Hauptmann neun Halbakte<sup>6</sup> und zur Aufführung die Pachtung eines eigenen Theaters (des heutigen Theaters des Westens in Berlin-Charlottenburg) vorgesehen.<sup>7</sup> Die erste vollständige Lesung des endgültigen Textes am 14. Oktober 1895 dauerte bei einer Unterbrechung von 7 Uhr abends bis halb zwei Uhr nachts; Hauptmann erschien dazu mit zwei schweren Taschen, die jeweils rund fünfhundert Seiten enthielten. Moritz Heimann, der einen lebhaften Briefbericht von der Lesung hinterlassen hat, durfte „die Hälfte des Riesenmanuskriptes“ tragen.<sup>8</sup> In diesem Zug zum Monumentalen drückte sich nicht nur das gewachsene Selbstbewusstsein des Dramatikers aus, der damals allen Grund zur Annahme hatte, dass die Erwartungen der deutschen Theaterlandschaft auf ihm ruhten, sondern – so die These – auch ein Problem seines Konzepts und seiner im Wesentlichen additiven Arbeitsweise.

Es ist das Problem der künstlichen, ja fast mechanischen Erzeugung eines historischen Milieus durch systematische Aneignung von Tradition. Hauptmann hatte seinen bedeutendsten Beitrag zur Erneuerung des Dramas bis dahin (wenn nicht überhaupt) mit den *Webern* erzielt – einem halbhistorischen Stück, für dessen inhaltliche und sprachliche Erarbeitung er zwei Studienreisen, ja einen ganzen Umzug (von Berlin nach Schreiberhau in Schlesien) unternommen und verschiedene gedruckte Quellen gründlichst verwertet hatte; jetzt überträgt er offenbar die bei seinem formal modernsten Stück bewährte Herangehensweise auf einen reichlich vierhundert Jahre älteren Ereigniszusammenhang. Dabei musste sich ihm als erstes das Problem der gesprochenen Sprache stellen, die er hier nicht mehr wie bei den *Webern* größtenteils aus der eigenen Mundart-Kompetenz erschließen konnte – bekanntlich wurde das frühere Stück von ihm ja zuerst in konsequentem Dialekt niedergeschrieben (unter dem Titel *De Waber*) und erst nachträglich dem Hochdeutschen angenähert. Wer die mimetischen Ambitionen des Naturalismus auf einen im fränkischen Raum zu Beginn des 16. Jahrhunderts angesiedelten Dramendialog anwenden wollte, hatte größere Schwierigkeiten zu gewärtigen – auch bei den Rezipienten, als deren erster sich Otto Brahm nach einer frühen Lesung im Juli 1894 kritisch vernehmen lässt. Brahms Brief an Georg Hirschfeld verfährt in dem hier herangezogenen Ausschnitt übrigens seinerseits archaisierend, indem er u. a. aus Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* zitiert – wörtlich schreibt der Theaterdirektor:

6 Vgl. das im Februar 1895 begonnene „Hauptszenar“: Hauptmann, *Sämtliche Werke*, Bd. 9, 771–823.

7 Vgl. SPRENGEL 2012, 274–276.

8 Aus Heimanns Brief vom 19.10.1895 zit. SPRENGEL 2012, 278.

Einstweilen geht mir die Sprache gar nicht ein, sie ist sehr altertümelnd und monoton, worob ein ‚groß Streiten‘ entbrannt ist, und ich bin ein Kaffer; ,doch bin ich sicher, mein Wort fiel, ein Gewicht in seine Brust‘, und es wird nicht entfernt so bleiben. Ich habe übrigens immer gemeint, daß hier ein Problem für ihn [sc. Gerhart Hauptmann] liegen werde, und für den ganzen Naturalismus, wenn er historisch werden will; und einstweilen hat er sich vom Echtheitsbedürfnis in die Irre führen lassen, scheint mir.<sup>9</sup>

Im Folgenden ist den Wegen nachzuspüren, auf die Hauptmann von diesem „Echtheitsbedürfnis“ geführt wurde, und zwar anhand von unveröffentlichtem Material aus seinem handschriftlichen Nachlass. Unter den Vorarbeiten zum *Florian Geyer* finden sich Notizen zu zwei Studienreisen nach Franken, von denen jedoch nur die erste im Sommer 1892 zustande kam. Damals hatte Hauptmann begeistert die Kunst eines Riemenschneider und Veit Stoß für sich entdeckt<sup>10</sup> und auf der Grundlage eines Geyer-Essays in der sozialdemokratischen *Neuen Zeit* erste Notizen zum Leben des Ritters ins Tagebuch eingetragen, mitsamt einem Briefentwurf, in dem er ausdrücklich erklärte, sein literarischer Weg führe „tiefer hinein in die Historie“: „Ich bin nun nämlich mit ganzer Seele in den Bauernkriegen und möchte ein Stück Renaissance leidenschaftlich gern lebendig machen, besonders soweit es sich um Florian Geyer gruppiert. // Florian Geyer soll also mein nächstes Drama sein.“<sup>11</sup> Derselbe Konnex zwischen Renaissancekunst und Dramenprojekt ist mit Händen zu greifen, wenn Hauptmann unter den Notizen zur fränkischen „Reiseroute“ – mit den unterstrichenen Städtenamen Würzburg, Rothenburg, Weinsberg – später und in größerer Schrift hinzufügt: „Basel Erasmus von Holbein.“<sup>12</sup> Das Porträt des schreibenden Humanisten im Basler Museum ist als Anregung für das geplante Drama in seinen Augen anscheinend mindestens so wichtig wie die Topographie von Giebelstadt oder Rothenburg. Ob die Notiz eher einen Vorsatz oder die Erinnerung an einen zustande gekommenen Museumsbesuch darstellt, ist übrigens schwer zu entscheiden. Sicher ist nur, dass Hauptmann im Anschluss an die Frankenrundreise 1892 August Bebel in der Nähe von St. Gallen besucht und mit ihm auch Fragen zu Florian Geyer erörtert hat; der Parteiführer, der während einer früheren Gefängnishaft eine Geschichte des „deutschen Bauernkriegs“ verfasst hatte,<sup>13</sup> war zweifellos ein kompetenter Gesprächspartner.

9 HIRSCHFELD 1925, 80.

10 Vgl. die Ansichtskarten von der Reise, ediert in: SPRENGEL 2019.

11 Hauptmann, *Tagebuch 1892 bis 1894*, 50.

12 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (nachfolgend: SBPK), Handschriftenabteilung, GH Hs 568, 25<sup>r</sup> u. 26<sup>r</sup>. Vgl. die detaillierte Beschreibung des Handschriftenkonvoluts in: ZIESCHE 1977–2000, Teil 3, 140–148. Ich danke der Leitung der Handschriftenabteilung für Zitier- und Reproduktionserlaubnis.

13 Bebel, *Der deutsche Bauernkrieg*.

Der zweite Weg in die Historie führte über Dutzende von Büchern, von denen sich ein beträchtlicher Teil mit Hauptmanns Anstreichungen und Marginalien im Berliner Nachlass erhalten hat.<sup>14</sup> Der Umfang der vorbereitenden Lektüre, die dieser Dramatiker für sein erstes historisches Schauspiel betrieb, ist jedenfalls in seiner früheren und späteren Laufbahn ohne Beispiel. Bei der Ermittlung und Beschaffung weiterer Literatur hat sich Hauptmann sachkundiger buchhändlerischer Unterstützung versichert. Unter den Vorarbeiten zum Drama finden sich wiederholt Zusendungen der Berliner Buchhandlungs- und Antiquariatsfirma Calvary, so ein Prospekt der *Publicationen des litterarischen Vereins in Stuttgart* im Zeitraum 1839–1892, mit handschriftlichen Ergänzungen des Buchhändlers.<sup>15</sup> Man findet darauf u. a. zahlreiche Bände der 26-bändigen Hans-Sachs-Ausgabe Adelbert von Kellers.<sup>16</sup> Hier wie auch sonst fällt der beachtliche wissenschaftliche Standard jedenfalls der Mehrzahl der von Hauptmann benutzten Darstellungen bzw. Editionen zum Thema auf. Bei den Textausgaben handelt es sich nicht selten um Bände der Reihe *Deutsche National-Literatur* des Kürschner-Verlags – die Philologie des 19. Jahrhunderts schlägt hier gleichsam auf die Weiterentwicklung der modernen Literatur zurück!

Unter den oft recht umfänglichen Exzerpten, die Hauptmann teils eigenhändig anfertigte, teils diktierte (oder nach seinen Anstreichungen abschreiben ließ), lassen sich im Großen und Ganzen zwei unterschiedliche Typen unterscheiden. Sach- oder stoffbezogene Exzerpte hat Hauptmann vor allem zu Wilhelm von Grumbach angefertigt, dem Schwager und (zunehmend) Gegenspieler seines Dramenhelden; in der vierbändigen *Geschichte der Grumbachischen Händel* von Friedrich Ortloff<sup>17</sup> lag ihm dafür eine überaus ergiebige Stoffquelle vor. Der Fokus von Hauptmanns einschlägigen, mit ungewöhnlicher Sorgfalt angefertigten Notizen liegt zunächst auf der Differenzierung der unterschiedlichen Zielvorstellungen, mit denen sich Geyer und Grumbach an der Erhebung der Bauernschaft beteiligten. Schon die graphische Gegenüberstellung „Grumbach – Geyer“<sup>18</sup> zu Beginn der Exzerpte deutet eine solche Differenzierung an. Grumbach ging es offenbar um seine standesrechtlichen sowie materiellen Interessen – im Unterschied zu Geyer, dessen Engagement das Drama ausschließlich ideell motiviert sieht. Auf der vierten von mehreren vollgeschriebenen großformatigen Seiten, die Hauptmann im Spätsommer 1894 dem Charakter Grumbachs widmet, beginnt eine luftblasenartig eingerahmte Notiz mit dem Satz: „Grumbach gedenkt im trüben zu fischen.“<sup>19</sup>

14 Eine bei weitem nicht vollständige Liste findet sich in: SPRENGEL 1984, 102f.

15 GH Hs 568, 128<sup>f</sup>.

16 Sachs, *Werke*.

17 Ortloff, *Geschichte der Grumbachischen Händel*. Hauptmanns Exemplar: SBPK, Signatur 203796 GHB.

18 GH Hs 568, 262<sup>f</sup>.

19 GH Hs 568, 265<sup>f</sup>.

Der Haupttyp der Exzerpte für *Florian Geyer* sieht jedoch schon graphisch anders aus und hat auch anderen Inhalt. Es sind, wie es einmal auch direkt als Überschrift heißt, „charakteristische Reden“<sup>20</sup> – sprachliche Besonderheiten, mit denen sich Hauptmann der Idiomatik des frühen 16. Jahrhunderts anzunähern versucht. Die anschließende Liste von 1892 enthält eine Mischung aus antiquarischen Lesefrüchten und Dialektstudien.<sup>21</sup> Ein Blatt, über das Hauptmann nachträglich „Hans Sachs (?)“ geschrieben hat, verzeichnet Wendungen, die ihm bei der Lektüre von Oscar Schades *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit* aufgefallen sind. Die Liste ist aus den ersten 50 Seiten des zweiten Bandes gewonnen, entstammt also ganz dem „Gespräch Büchlin“ *Neuw Karsthans*, einem Dialog zwischen dem prototypischen Feldhackenmann oder Bauernvertreter und Franz von Sickingen, der von einem anonymen Verfasser 1521 als Werbung für dessen proreformatorische Politik verfasst wurde. Der exzerpierende Dramatiker zeigt jedoch kein Interesse am Inhalt oder den rhetorischen Strategien des Reformationsdialogs; er konzentriert sich ausschließlich auf die Idiomatik, und zwar mit verifizierbaren Folgen für das entstehende Werk. Die ersten sechs Positionen der Auflistung lauten:

Grüss dich Gott (Der Bauer)  
 dank Dir Gott (der Ritter)  
 daussen  
 leid Dich und hab Geduld  
 Jetzt [darüber gestrichen: Itzt, darunter: iez, iezund] hat Gott in die Sachen gesehn<sup>22</sup>

In der Schlussfassung des *Florian Geyer* finden sich mindestens zwei dieser Lesefrüchte wieder. Neben der Phrase „Leid dich und hab Geduld“, die gleich mehrfach im Drama wiederkehrt oder anklingt,<sup>23</sup> gilt das für die übernächste Position der eigenhändigen Aufstellung: „Jetzt hat Gott in die Sachen gesehn“; wie oft bei Hauptmann indiziert die nachträgliche Unterstreichung mit Bleistift die Tatsache der dichterischen Verwendung. Bei dieser rückt die Phrase, die der Herausgeber Schade mit „Gott wird sich der Sache annehmen“ erläutert, in einen eindeutig politischen Kontext. Der Geyer-Freund Wolf von Hanstein integriert sie in seine leidenschaftliche Beschwörung von Huttens Weckruf an die deutsche Freiheit: „[...] und die edle, deutsche Freiheit ist aufgewacht. Aber itzt [...], da Gott in die Sachen geschaut und sie auferwecket hat, itzt schlafet ihr.“<sup>24</sup>

Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass in Hauptmanns Dramentext „itzt“ steht, abweichend vom „iez“ oder „iezund“ in Schades Ausgabe des *Neuw Karsthans*.

20 GH Hs 568, 21<sup>r</sup>.

21 GH Hs 568, 22<sup>f</sup>.

22 GH Hs 568, 248<sup>r</sup>.

23 Angefangen mit Löffelholz' Rede im I. Akt: „Leid' Dich, Bruder Menzinger: fasse Dich mit der Geduld“ (Hauptmann, *Florian Geyer*, 45).

24 Hauptmann, *Florian Geyer*, 46.

Schon beim Exzerpieren ist Hauptmann der überschüssige Archaismus in die Feder gerutscht, dann aber gestrichen worden. Die Dramenfigur redet gewissermaßen noch ein altertümlicheres Deutsch als die Quelle, die dabei Verwendung fand. Kein Wunder, könnte man sagen, wir sollen es ja auch als alt empfinden; der Eindruck historischer Authentizität stellt sich vielleicht gerade beim Unechten ein.

Das zitierte Blatt weist wie mehrere der bisher angeführten Dokumente am linken Rand Spuren einer Lochung auf. Das ist kein Zufall und nicht etwa das Ergebnis einer selbstherrlichen archivarischen Praxis. Vielmehr hat höchstwahrscheinlich Hauptmann selbst das Blatt gelocht, als er im Herbst 1894 einen „SOENNECKENS BRIEFORDNER“ zum *Florian Geyer* einrichtete mit der Aufschrift „Erste Ausführungsversuche bis September 1894“. <sup>25</sup> Er befolgte damit Anweisungen, die der Hersteller der „neue[n] selbstregistrierende[n] Sammelmappe“ auf dem Innendeckel gab (Abb. 1). Neben „Figur I, der Locher“ ist dort zu lesen: „Oeffne den Locher, lege die linke Kante des Schriftstückes unter die Brille und schliesse den Deckel A mit leichtem Druck, bis die Stifte desselben die Löcher in das Papier gestampft haben.“ <sup>26</sup> Auch das Einlegen der Blätter in den Aktendeckel mit Öffnung und Schließung des Metallbügels wird detailliert beschrieben. Allerdings nutzt Hauptmann die beim Hoflieferanten William Rosenberg in der Berliner Friedrichstraße erworbene Registratur nicht zum Ablegen von geschäftlicher Korrespondenz. Unter dem Buchstaben A des Briefregisters wurde Material zum I. Akt abgelegt (usw.), ab Buchstabe H folgen dann Exzerpte aus verschiedenen Büchern, an erster Stelle umfangreiche Auszüge (von der Hand Marie Hauptmanns) aus der *Lebens-Beschreibung des Herrn Götz von Berlichingen*, die ja auch Goethe als Quelle diente, von Hauptmann aber offensichtlich nur im Hinblick auf idiomatische Besonderheiten genutzt wurde. Wenn eine dieser Wendungen im Drama tatsächlich Verwendung fand, dann hat er das mit Angabe des betreffenden Aktes auch ordentlich vermerkt. <sup>27</sup> Die Buchhaltung stimmte.

Aber kann man so ein Drama schreiben? Kann man so eine Tradition „lebendig machen“, wie Hauptmann es im Hinblick auf die Renaissance in Süddeutschland ja vorhatte? Wir wissen, dass herausragende Werke der Moderne – Büchners *Danton's Tod* ebenso wie Thomas Manns *Schwere Stunde* – als Flickenteppich aus Zitaten, als ‚Zettels Traum‘ gewissermaßen, entstanden sind. Neben dem Zettelkasten, der nachgerade zu einem Mythos der modernen Literatur geworden ist, <sup>28</sup> kann sich die Mechanik der „selbstregistrierenden Sammelmappe“ grundsätzlich behaupten. Wenn das Experiment im Falle des *Florian Geyer* gleichwohl nicht oder nicht hinreichend gelungen ist, bieten sich zwei verschiedene Erklärungen an.

25 GH Hs 568, 297<sup>r</sup>; „bis“ und „18“ vorgedruckt.

26 GH Hs 568, 296<sup>v</sup>.

27 Vgl. sechs entsprechende Vermerke auf einer Exzerptliste GH Hs 568, 312<sup>r</sup>.

28 Vgl. GFREREIS/STRITTMATTER 2013.

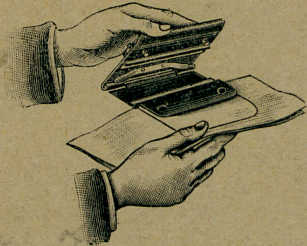


# Neue selbstregistrierende Sammelmappe.

Durch diese Methode werden die Schriftstücke nach dem Alphabet und Datum mechanisch geordnet; und gestattet die Einrichtung dieser Mappe das schnellste Auffinden, Einlegen oder Herausnehmen eines Schriftstückes, ohne die Ordnung der andern zu stören.

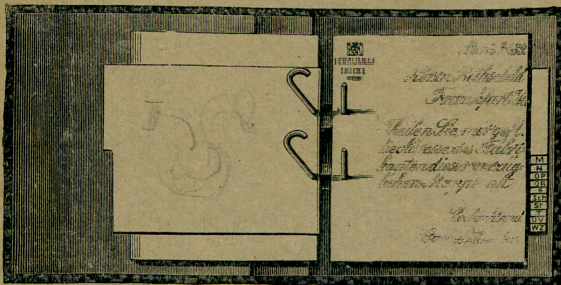
## Anweisung für den Gebrauch:

Figur I, der Locher.



Öffne den Locher, lege die linke Kante des Schriftstückes unter die Brille und schliesse den Deckel A mit leichtem Druck, bis die Stifte desselben die Löcher in das Papier gestampft haben.

Figur II, die Mappe geöffnet.



Greife den Buchstaben im Register, unter welchem das Schriftstück eingereiht werden soll, lege den daraufliegenden Theil nach links über den Bügel, öffne den Letzteren und lege das Schriftstück so auf, dass die aufrecht stehenden Dorne durch die Löcher kommen; schliesse dann den Bügel und schlage den links liegenden Theil des Registers nach rechts zurück.

== Für sehr umfangreiche Correspondenz werden Mappen mit getheiltem Register geliefert; je nach Bedarf in 3 bis 24 Theilen. ==

*Ort*



William Rosen

Abb. 1: Gebrauchsanweisung für Hauptmanns Aktenordner. SBPK, GH Hs 568, 296<sup>v</sup>.

Es ist etwas anderes, ob man im Abstand von vierzig Jahren die Reden der französischen Revolutionäre bzw. im Abstand von rund hundert Jahren die Sprache Schillers rekonstruiert oder ob man fast vierhundert Jahre zurückgeht und die Anhänger und Gegner der Reformation auf der Bühne in einem regenerierten Lutherdeutsch sprechen lässt. Trotz der traditionsstiftenden Bedeutung von Luthers Bibelübersetzung standen Lexikon und Idiomatik des Frühneuhochdeutschen doch so weit vom Duden-Deutsch des Kaiserreichs ab, dass jedenfalls die vom Naturalismus intendierte Illusion der Lebensechtheit im Drama nur schwer zu erzeugen war. Immerhin zeigt der relativ langlebige Erfolg der abgespeckten Version des *Florian Geyer* seit 1905, dass bei Verzicht auf verschiedene Besonderheiten, die die Erstfassung als literarischen Versuch gerade interessant machten (konsequente Episierung und Archaisierung), eine emotionale Wirkung mit dem Stück zu erzielen war, wenn man konsequent auf die patriotische Karte setzte: „Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz!“

Damit nähern wir uns der zweiten Erklärung, die für das ästhetische Scheitern der Zitat-Kollage gefunden werden kann: das Fehlen einer klaren Konzeption hinsichtlich der Wirkung oder Zielgruppe. Von einem funktionierenden Traditionszusammenhang lässt sich ja nur sprechen, wenn eine spätere Generation mit einer historischen Überlieferung etwas anfangen, ihr einen Sinn oder eine Botschaft für sich selbst oder ihre Gegenwart abgewinnen kann. Was aber konnte – oder sollte nach der Absicht des Autors – das Theaterpublikum von 1896 mit der Bauernkriegswelt um Florian Geyer ‚anfangen‘?

Damit komme ich zu dem vielleicht interessantesten Dokument, das sich im Berliner Nachlass unter den über 1000 Blatt Entwurfsmaterialien zu *Florian Geyer* findet: einem doppelt gelochten Blatt aus Büttenpapier, das beidseitig mit kleinster Tintenschrift beschrieben ist, auf der Vorderseite sogar zweispaltig (Abb. 2).<sup>29</sup> Oberflächlich betrachtet, handelt es sich wiederum um eine Literaturliste bzw. eine Agendaliste zur Literaturbeschaffung. Allerdings entstammt sie schon einem fortgeschrittenen Stadium der Arbeit, nämlich der Phase der monumentalistischen Planung um die Jahreswende 1894/95. Das erkennt man bereits an der in gleicher Tinte und Schrift links hinzugefügten Extraspalte, die stichwortartig so etwas wie eine Verlaufskurve der inneren Entwicklung des Protagonisten vom ersten bis zum neunten Halbakt gibt;<sup>30</sup> Hauptmann hat die Stichworte nachträglich mit roter Tinte durch eine Linie verbunden und in gleicher Farbe „Roter Faden“ darüber geschrieben.

Die Hauptspalte beginnt unter der Überschrift „Litteratur“ mit folgenden Eintragungen:

<sup>29</sup> GH Hs 568, 493<sup>r</sup>.

<sup>30</sup> „1 Göttlich fröhlich / 2 Den Fuss abgehackt / 3 Ergrimmt. / 4 Still. / 5 Ruht in sich erste Ovationen / 6 Grollend und Taumelnd / 7 Verzweifelt / 8 Weich. / Mann. Zertretend Ende“ (GH Hs 568, 493<sup>r</sup>).



Altfranzösische Redensarten

Freitag über den Kronprinzen Friedrich, dessen Pläne und die Pläne

Ulrichs von Württemberg

Scherr Blücher Schreiberhau

Grüphius (Schreiberhau für Latein und Französisch)

Helden a[us] d[en] 70 u 60er Kriegen a[us] d[er] Revolution 48 im Frieden? Litteratur

Brand

Geiler

Cromwell zu Geyer

Die Minnepoesie

heidnische Sprüche (a[uf] d[en] Todt bezüglich für Rector Besenmeyer)

Schulwesen (zu Rothenburg)

Hofhaltung des Bischof Conrad

Cicero, Vergil, Livius citate für Besenmeier

Noten Literatur „Salve Regina[“], Collecta, das Antiphonum, Responsorium etc.

Zu religiös Wahnsinnigen – Sander und Richter, Schreiberhau

Reinecke Fuchs

Eulenspiegel

Litteratur

Karlst[adt]. Biographie

Luther. Tischreden. Zur Sprache

Die Kundensprache = Kunde / Kennkunde etc.

Eine Astrologie für Grumbach

Plautus.

Die Philippiken des Demosthenes von Reuchlin übersetzt

Walchner Biographie des Truchsessen v Waldburg

Annenlegenden

Die Selbstbiographie Sebastian Schertlins, herausgeg von Schönhuth

Heine (Deutschland Luther)

[...] <sup>31</sup>

Dass das Drama Hauptmann damals schon in großen Zügen vor Augen stand, erkennt man auch an der Zuordnung der Notizen zu einzelnen Figuren: Es geht um Geyer selbst, wie auch ein nachträglich wirkender Vermerk „Florian“ auf der rechten Seite signalisiert, seinen Freund Rektor Besenmeyer, Karlstatt, Grumbach, Schertlin sowie die später gestrichene Figur Ännchens. Einige Notizen sind immer noch um sprachliche Vorbilder und Quellen bemüht: französische und lateinische Ausdrücke für Geyer, Klassikerzitate für Besenmeyer, Luthers Tischreden und Gaunersprache. Neu aber im Vergleich zu früheren Arbeitsunterlagen

31 GH Hs 568, 493<sup>f</sup>. Die Wiedergabe erfolgt unter Verzicht auf die linke Spalte und die rechts eingetragenen Zusätze.



auf dem mit großer Schrift nachträglich „Geyer – Blücher“ vermerkt ist.<sup>33</sup> Offenbar bezieht sich der Autor auf die freiheitlichen Hoffnungen, von denen der Feldzug gegen Napoleon 1813–1815 begleitet war. Blüchers berühmte Parole „Vorwärts“ sollte immerhin noch den provokanten Schluss des Festspiels bilden, das Hauptmann 1913 für die Breslauer Jahrhundertfeier der Befreiungskriege ablieferte.<sup>34</sup>

Drei andere Notizen ziehen die liberalen Traditionslinien des 19. Jahrhunderts weiter aus. Die letzte Eintragung auf dem hier wiedergegebenen Teil der Aufstellung lautet: „Heine (Deutschland Luther)“. Hauptmann bezieht sich offenbar auf die für Heines *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* grundlegende Kontrastierung zwischen der französischen Revolution der Tat und der deutschen – mit Luther und der Reformation eingeleiteten – Revolution des Geistes. Geyers Parteinahme für die Reformation und für die Bauern könnte ihm, um im Bilde zu bleiben, einen Platz an der deutsch-französischen Grenze sichern. Hauptmann sieht in ihm offenkundig zugleich einen Mann der Idee *und* der politischen Tat, einen Vorkämpfer der im 19. Jahrhundert so oft als Doppelgestirn anvisierten nationalen Freiheit und Einheit. Keinen anderen Schluss lässt die Notiz (an fünfter Stelle der Liste) zu, nach der er sich um Literatur zu den „Helden a[us] d[er] 70 u 60er Kriegen a[us] d[er] Revolution 48 im Frieden“ bemühen will. Aus dem historischen Drama wird hier ansatzweise ein Gegenwartstück.

Beide Pole – Historie und jüngste Vergangenheit – bestimmen in ihrer gegensätzlichen Gespanntheit auch schon Nummer 2 unserer Liste: „Freitag über den Kronprinzen Friedrich, dessen Pläne und die Pläne Ulrichs von Württemberg.“ Die nicht zuletzt durch Wilhelm Hauffs Lichtenstein-Roman populär gewordenen, aber durchaus ominösen Pläne Herzog Ulrichs von Württemberg für eine Erneuerung des Reichs treten hier in Beziehung zum demokratischen Ideal eines Volkskaiseriums, dessen Verwirklichung viele Liberale vom 99-Tage-Kaiser Friedrich III. erhofft hatten. Der bekannteste Schriftsteller unter ihnen war Gustav Freytag, der mehrere Essays über sein Nahverhältnis zu und seine spätere kritische Sicht auf Friedrich nach dessen Tod zur Broschüre *Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone* zusammenband.<sup>35</sup> Hauptmann bemühte sich um Freytags öffentliche Unterstützung noch Anfang 1895, als ihm angesichts des scharfen Tons der Debatten im Preußischen Herrenhaus ernsthafte Zweifel nicht nur an der weiteren Aufführbarkeit der *Weber*, sondern auch an der Publikation und dem Bühnenzugang des *Florian Geyer* kamen.<sup>36</sup>

33 GH Hs 568, 144<sup>r</sup>.

34 Vgl. die letzten Worte des Direktors, an die Blücher-Marionette gerichtet: „Was leben soll, das sei dein Wort. | Ich schenk’ es Deutschland, brenn’ es in sein Herz – | nicht deine Kriegslust, aber dein Vorwärts!“ (Hauptmann *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 1006). „Vorwärts“ wurde damals, nicht zuletzt aufgrund des gleichlautenden Titels der Parteizeitschrift, als sozialdemokratische Parole empfunden.

35 Freytag, *Der Kronprinz*; zum historischen Forschungsstand vgl. KRAUS 2016.

36 Vgl. SPRENGEL 2012, 273f.

Die Rede des Titelhelden an die Rothenburger Bürger ist vielleicht die konzentrierteste Formulierung, die Hauptmanns Drama für diesen Brückenschlag zwischen der Reichspolitik um 1520 und 1890 gefunden hat:

Das Reich muß reorganisiret werden. Von Franken aus muß es geschehen. Fränkisch ist die alte Reichsverfassung. Fränkisch wird die neue sein. Wir haben zu wählen, die Stämme, und nicht die Fürsten. Was ist uns der spanische Carl? Ein Fremdling, der unsere Noth nit versteht. Wir wollen ein deutsch' evangelisch' Oberhaupt: einen Volks-Kaiser, keinen Pfaffen-Kaiser.<sup>37</sup>

Das letzte Wort von Geyers Rede lautet, einigermaßen paradox: „Dem Barbarossa will ich den Weg bereiten.“<sup>38</sup> Gemeint ist: dem wiedergekehrten, dem aus dem Kyffhäuser auferstandenen Barbarossa. Hauptmann legt seinem Protagonisten, dem er in den Entwürfen sogar einen roten Bart zuschreibt,<sup>39</sup> damit eine im 19. Jahrhundert, vor allem aber seit 1870 außerordentlich beliebte Denkfigur in den Mund: die Vorstellung von der Einlösung mittelalterlicher Politikperspektiven durch das in Versailles neu geschaffene Bismarck'sche Reich, die Utopie einer ungebrochenen *translatio imperii* von den Hohenstaufen zu den Hohenzollern. Auch wenn ersichtlich ist, dass Geyers Rede ein ganz anderes Kaisertum meint als das von Wilhelm II. beanspruchte Gottesgnadentum, birgt dieser Rückgriff auf den Kyffhäuser-Mythos Anschlussmöglichkeiten für eine affirmativ-nationale Rezeption.

Von der Frage, wie sich Hauptmann den Traditionen der Reformationszeit nähert, sind wir damit unversehens zur Frage gelangt, wie sich seine Dramenfigur Geyer im Spannungsfeld zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit positioniert. So revolutionär der abtrünnige Ritter auftritt, ist er doch in den entscheidenden Punkten ein Vertreter der Tradition. Das gilt nicht nur politisch für seinen zweideutigen Rekurs auf Kaiser Barbarossa. In Sachen Kunst erweist er sich erst recht als konservativ im Wortsinn der ‚Bewahrung‘. „Gott grüß die Kunst“ (ursprünglich: „Gott schütz die Kunst“<sup>40</sup>), sagt Florian Geyer, als man ihm ein aus dem Bildersturm gerettetes Kreuzifix von Veit Stoß überreicht.<sup>41</sup> Es war ein Lieblingswort Hauptmanns, des einstigen Bildhauerschülers und lebenslangen Verehrers und Sammlers von Renaissancekunstwerken. Als Archivar der Vergangenheit, mit den wissenschaftlichen und bürokratischen Hilfsmitteln der Gegenwart, hat er sich ja auch im *Florian Geyer* erwiesen.

37 Hauptmann, *Florian Geyer*, 141.

38 Hauptmann, *Florian Geyer*, 141.

39 GH Hs 568, 426<sup>r</sup>.

40 GH Hs 568, 418<sup>r</sup>.

41 Hauptmann, *Florian Geyer*, 138.

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte

- Bebel, August**, *Der deutsche Bauernkrieg mit Berücksichtigung der hauptsächlichsten sozialen Bewegungen des Mittelalters*, Braunschweig 1876.
- Brahm, Otto/Hauptmann, Gerhart**, *Briefwechsel 1889–1912. Erstausgabe mit Materialien*, hg. von Peter Sprengel, Tübingen 1985.
- Freytag, Gustav**, *Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone*, Leipzig 1889.
- Hauptmann, Gerhart**, *Florian Geyer*, Berlin 1896.
- Hauptmann, Gerhart**, *Das gesammelte Werk. Ausgabe letzter Hand zum achtzigsten Geburtstag*, Abt. I, Bd. 1–17, Berlin 1942.
- Hauptmann, Gerhart**, *Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag*, hg. von Hans-Egon Hass, Bd. 1–11, Frankfurt a. M./Wien/Berlin 1962–1974.
- Hauptmann, Gerhart**, *Tagebuch 1892 bis 1894*, hg. von Martin Machatzke, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985.
- Ortloff, Friedrich**, *Geschichte der Grumbachischen Händel*, Bd. 1–4, Jena 1868–1870.
- Sachs, Hans**, *Werke*, hg. von Adelbert von Keller, Bd. 1–26, Tübingen 1870–1908.
- Sander, Wilhelm/Richter, Alfred**, *Die Beziehung zwischen Geistesstörung und Verbrechen. Nach Beobachtungen in der Irrenanstalt Dalldorf*, Berlin 1886.

### Forschungsliteratur

- Fritscher, Erich (1996)**, *Karl Gutzkow und das klassizistische Historiendrama des 19. Jahrhunderts*, Tübingen.
- Gfreis, Heike/Strittmatter, Ellen (Hgg.) (2013)**, *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie* (Katalog zur Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne 4. März – 15. September 2013), Marbach.
- Hinderer, Walter (Hg.) (1974)**, *Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie*, Darmstadt/Neuwied.
- Hirschfeld, Georg (1925)**, *Otto Brahm. Briefe und Erinnerungen*, Berlin.
- Kraus, Hans-Christof (2016)**, „Gustav Freytag und die ‚Kronprinzenpartei‘ im Kaiserreich“, in: Hans-Werner Hahn u. Dirk Oschmann (Hgg.), *Gustav Freytag (1816–1895). Literat – Publizist – Historiker*, Köln/Wien/Weimar, 85–101.
- Kreutz, Wilhelm (1984)**, *Die Deutschen und Ulrich von Hutten. Rezeption von Autor und Werk seit dem 16. Jahrhundert*, München.
- Schade, Oskar (Hg.) (1863)**, *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit*, Bd. 1–3, Hannover.
- Schulz, Georg-Michael (1978)**, „Gerhart Hauptmanns *Florian Geyer*. Historisches Drama im Naturalismus“, in: Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady u. Helmut Schanze (Hgg.), *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen, 183–216.
- Sprengel, Peter (1984)**, *Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung*, München.
- Sprengel, Peter (2012)**, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München.
- Sprengel, Peter (2019)**, „Metaphern des Lebens in Gerhart Hauptmanns Briefen an Otto Brahm“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 63, 39–58.
- Struck, Wolfgang (1997)**, *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*, Tübingen.
- Ziesche, Rudolf (1977–2000)**, *Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns. Katalog*, Teil 1–4, Wiesbaden.



LOREEN SOMMER

## Traditionsbildung durch Literaturkritik

### Arno Holz und Gerhart Hauptmann im Urteil Samuel Lublinskis

Der Autor Samuel Lublinski (1868–1910) war und ist – daran hat auch die Neuauflage seiner literaturhistorischen Schriften durch Gotthart Wunberg nichts geändert<sup>1</sup> – immer noch ein „Unbekannte[r]“.<sup>2</sup> Der Weg auf die Bühne blieb ihm ein Leben lang versperrt, und auch nach seinem Tod erlebte nur ein einziges seiner Dramen eine Aufführung.<sup>3</sup> Die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen erregte Lublinski nicht durch seine dichterischen Schriften, sondern als kritischer und kritisierter Kommentator der jungen literarischen Moderne. Bekannt ist seine Auseinandersetzung mit dem Kulturphilosophen und politischen Publizisten Theodor Lessing, die Thomas Mann – der in diesem Streit für Lublinski Partei ergriff und sich dafür als „Marzipan-Mann aus Lübeck“<sup>4</sup> verspotten lassen musste – eine Duellforderung einbrachte und als Lektion zum „jüdischen Selbsthaß“ (Lessing) Eingang ins Kuriositätenkabinett der Literaturgeschichte fand.<sup>5</sup> Weniger bekannt ist hingegen Lublinskis Schlagabtausch mit Arno Holz. Er soll im Zentrum der folgenden Betrachtungen stehen, zeigt er doch, welche bedeutende Rolle Literaturskandale in der Gründungszeit der literarischen Moderne spielten.

Theodor Lessings Angriff auf Lublinski hatte nicht nur wegen des üblen Antisemitismus Empörung ausgelöst, sondern entsetzte die Zeitgenossen auch wegen der boshaften Beleidigungen von dessen Äußerem. Lessing war allerdings nicht der erste, der sich über Lublinskis Erscheinungsbild lustig machte. Schon drei Jahre vor ihm hatte sich die expressionistische Dichterin Else Lasker-Schüler über seinen „knolligen“ Wuchs und die „Nachteulenähnlichkeit“ amüsiert.<sup>6</sup> Anders als

1 Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*; Lublinski, *Ausgang der Moderne*.

2 So Gotthart Wunberg in seinem Nachwort zu Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 369; als Aufsatz erschienen in WUNBERG 1974.

3 Vgl. die Rezensionen zur postumen Uraufführung seiner Tragödie *Kaiser und Kanzler* am 12. Februar 1913 im Heidelberger Stadttheater von Hugle („Lublinskis Erwachen“) und Meister („Kaiser und Kanzler“); für weitere Besprechungen vgl. die bibliografischen Hinweise von Johannes J. BRAAKENBURG in Lublinski, *Ausgang der Moderne*, 373f. – Lublinski hat sich über die mangelnde Wahrnehmung als Dichter immer wieder beklagt, vgl. Lublinski, „Das Erlebnis des Kritikers“, 35.

4 Lessing, *Samuel zieht die Bilanz und Tomi melkt die Moralkuh oder Zweier Könige Sturz*, 39; die Formulierung hat Lessing erst für den Wiederabdruck ergänzt; sie fehlte noch in seiner ursprünglichen Antwort („Wider Thomas Mann“) auf Thomas Manns Kritik in der *Schaubühne* („Der Doktor Lessing“). Der Streit mit Mann entzündete sich an Lessings antisemitischer Schmähchrift gegen Lublinski („Samuel zieht die Bilanz“).

5 Zur Forschung vgl. DARMAUN 2017; BEBLICH 2003; HARTWIG 1999, 137–157; SPRENGEL 1992.

6 Lasker-Schüler, „S. Lublinski“, 101 und 102.

Lessing war sie eine Zeit lang mit Lublinski befreundet gewesen. Wie ihr scharfzüngiges Portrait für die Zeitschrift *Kritik der Kritik* zeigt, war ihr Verhältnis zu ihm jedoch nicht nur von Sympathie geprägt.<sup>7</sup> Zwar verzichtet ihre Darstellung auf antijüdische Klischees, allerdings schildert auch sie Lublinski als ungelenken und lächerlichen Charakter, der seine eigenen Unsicherheiten durch aggressive Ausfälle gegenüber anderen zu kompensieren versucht. Interessant ist ihr Prosastück vor allem deshalb, weil es Einblick in Lublinskis tägliche Praxis als Literaturkritiker gibt. So beschreibt Lasker-Schüler ein gemeinsames Treffen im Literatencafé und vergegenwärtigt im epischen Präsens, wie der streitlustige Lublinski auf neue „Opfer“ seiner Verbalinjurien lauert:

S. Lublinski schiebt seine Brille vorsichtig höher auf den Nasenrücken – der kleine Literat und der phlegmatische Baccalaureus-Referendarius nähern sich unserm Tisch. Mit aussergewöhnlicher, liebenswürdiger Handgebärde fordert er die beiden jugendlichen Opfer auf, sich an unsrer Seite niederzulassen. Ich weiss: S. Lublinski ist in Kampf Stimmung, er hat tagüber Aufsätze schreiben müssen und ihn ärgert die Erde mit den vielen Tintenfassern; und ohne jede Veranlassung, oder auf eine geringfügige Bemerkung hin, überfällt er den Nachbar – sein Herz jedoch schlägt Kobolz dazu. Mich interessiert die Strategie seines Angriffs – der arme Gegner, der an den Zorn seiner rollenden Augen glaubt und ihn gutmütig besänftigen will. Ihn reizt der bequeme Widerstand. Worte werden Kugeln, Bomben explodieren, der Kampf wird ernst. S. Lublinski schlägt mit der Faust dröhnend auf den Tisch; seine Augen bluten ...<sup>8</sup>

Lublinskis Gebaren als Literaturkritiker mag von den Zeitgenossen belächelt worden sein. Seine Urteile haben in ihrer Treffsicherheit und Differenziertheit jedoch bis heute Bestand. Tatsächlich bewies Lublinski in seinen Rezensionen – die er für die führenden Zeitschriften und Zeitungen der Jahrhundertwende wie das *Berliner Tageblatt*, die *Vossische Zeitung* oder auch *Die Fackel* von Karl Kraus verfasste – ein

7 Hier zitiert nach der Werkausgabe: Else Lasker-Schüler, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky, bearb. von Ricarda Dick.

8 Lasker-Schüler, „S. Lublinski“, 101. Theodor Lessing – dessen Beschreibung von Lublinskis Physiognomie und Charakter erstaunliche Ähnlichkeiten zu Lasker-Schülers Portrait aufweist – schildert ebenfalls eine Kaffeehaus-Begegnung mit dem Kritiker Lublinski (Lessing, „Samuel zieht die Bilanz“, 67): „an jenem Frühlingsabend, als ich vom Doktor Simon kam, saß der kleine Samuel durchaus nicht schweigend vor dem Spiegel [im Café Luitpold, L. S.]. Samuel, unser aller Rächer und Richter. Er zog Bilanzen. Er redete Weltanschauung. Mauschelte mit den Aermchen seine Gedanken in die Luft. Erdolchte falsche Götter. Wanzte die ganze deutsche Literatur durch. [...] Er spie Wortwürmchen aus und aß zwischenhinein an einer Kalbshaxen, denn – so sagte er – er sehne sich endlich nach Erdscholle, Wurzelständigkeit und Lokalkolorit. Und er sah nichts und hörte nichts und wußte noch viel weniger und ahnte nicht das Allermindeste ... Aber, o Gott, er redete. Er zog die Bilanz.“



sehr genaues Gespür für das Kanonisierungspotential von Autoren. Dass er selbst eher der stilkonservativen Strömung der Neuklassik nahestand,<sup>9</sup> hinderte ihn nicht daran, die Leistungen der literarischen Avantgarde zu würdigen. Früher als andere Beobachter des literarischen Betriebs erkannte er die historische Bedeutung Thomas Manns, Alfred Döblins und nicht zuletzt Else Lasker-Schülers, deren Lyrik er bereits feierte, als ihr erster Gedichtband noch gar nicht erschienen war.<sup>10</sup> Gerade seine beiden großen literaturkritischen Schriften *Die Bilanz der Moderne* (1904) und *Der Ausgang der Moderne* (1909) können der Forschung noch heute als wertvolle Quelle für die literatursoziologischen Hintergründe des Weltanschauungs- und Stilpluralismus der Zeit dienen, die Lublinski als einer der ersten beschrieb.<sup>11</sup>

Ein Literaturkritiker wie Lublinski bietet sich insofern als würdiger Gegenstand für das Reflektieren über Tradition und Traditionsverhalten an, als literaturkritische Stellungnahmen literaturgeschichtliche Positionierungen implizieren. Indem Literaturkritiken die ästhetischen Grabenkämpfe ihrer Zeit dokumentieren, geben sie einen Einblick in die Dynamik von Traditionsbildungsprozessen. Versteht man Literaturkritik als einen Beitrag zur Steuerung literarischen Traditionsverhaltens, dann macht man die soziale Dimension des Traditionsbegriffs stark,<sup>12</sup> denn was ein Literaturkritiker wie Samuel Lublinski tut, ist nichts anderes, als die Ansprüche, die zeitgenössische Literaten auf Traditionsstiftung erheben, zu bestätigen oder zurückzuweisen. In dieser Funktion wird der Literaturkritiker selbst von einem Rezipienten literarischer Erzeugnisse zu einem Akteur im produktiven Prozess der Traditionsbildung. Als ein solcher Akteur provoziert er dann wiederum den Widerstand der von ihm kritisierten Autoren, die um ihren Platz in der Literaturgeschichte fürchten – und fertig ist der literarische Skandal.<sup>13</sup>

Im Folgenden soll diese Dynamik am Beispiel einer Kontroverse um Samuel Lublinskis Buch *Die Bilanz der Moderne* (1904) veranschaulicht werden. In der *Bilanz* wirft Lublinski einen Blick zurück auf den Beginn der literarischen Moderne in Deutschland.<sup>14</sup> Er definiert die Moderne sozialhistorisch als Bruch mit der

9 Vgl. WÖHRMANN 1979, 77–115.

10 Vgl. Lublinski, „Gedichte von Else Lasker-Schüler“; zum Verhältnis zwischen Lublinski und Lasker-Schüler – das gewiss eine eigene Darstellung verdienen würde – vgl. BAUSCHINGER 2004, 86–93. – Zu Lublinskis früher Würdigung der *Buddenbrooks* vgl. Lublinski, „[Rez. zu] Thomas Mann, Die Buddenbrooks“; zu seiner Beziehung mit Thomas Mann vgl. VAGET 1973.

11 Zur Bedeutung Lublinskis als Begründer der modernen Literatursoziologie vgl. WUNBERG 1974; MAGERSKI 2004, 95–124 (zusammengefasst in MAGERSKI 2010).

12 Zum Begriff des Traditionsverhaltens und seiner sozialen Dimension vgl. BARNER 1989, IX ff.; NIEFANGER 2008.

13 Zur sozialen Dynamik literarischer Skandale vgl. NEUHAUS/HOLZNER 2007, 12; BARNER 2000, 376; KOOPMANN 1986, 138.

14 Lublinski nähert sich der Epoche aus der Sicht eines Zeitzeugen, der im Hinblick auf sein Generationsprofil zwar selbst zu den Dichtern gehört, mit denen er sich beschäftigt, der aber nicht Teil einer bestimmten literarischen Gruppierung oder Mitglied eines

bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und feiert den Naturalismus, der das Zentrum seiner Überlegungen bildet, als Überwindung der epigonalen Literatur der Gründerzeit. Es ist vor allem der naturalistische Dichter Arno Holz, dem Lublinski in diesem Zusammenhang eine entscheidende Bedeutung zugesteht: Holz habe Émile Zolas Literaturtheorie ‚konsequent‘ zu Ende gedacht, den Frühnaturalismus von seinen Kinderkrankheiten befreit und ihn so in eine neue, vielversprechende Phase geführt. Bei Lublinski erscheint Holz als Revolutionär, der „die Moderne, als sie wirkungslos zu verpuffen drohte, recht eigentlich gerettet“ hat.<sup>15</sup> Sein großer Verdienst besteht in der Erfindung einer neuen literarischen Darstellungstechnik, die sich an der lebendigen Sprache des Alltags orientiert und das hohe Pathos der „Epigonen- und Gymnasialpoesie“ der Gründerjahre hinter sich lässt.<sup>16</sup> Das unterscheidet Holz nach Lublinski von den „Wortballschleuderer[n]“<sup>17</sup> und Leitartikelschreibern des Frühnaturalismus wie Karl Bleibtreu, Michael Georg Conrad und den Hart-Brüdern, die inhaltlich zwar neue Wege gingen, stilistisch aber noch der altbekannten Rhetorik verpflichtet blieben.

Lublinskis Darstellung von Arno Holz als dem Stilschöpfer der Moderne entspricht im Wesentlichen dem Holz-Bild der heutigen Forschung<sup>18</sup> – natürlich abzüglich der hagiografischen Überzeichnung. Gerade angesichts der seitenlangen Panegyrik Lublinskis ist es allerdings umso überraschender, wie Arno Holz auf Lublinskis Abhandlung reagiert: Holz hatte sich nach Erscheinen der *Bilanz der Moderne* mit einer Stellungnahme an Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft* gewandt, Lublinski Rufschädigung vorgeworfen und rechtliche Schritte angekündigt.<sup>19</sup> Tatsächlich reicht Holz dann auch im Frühjahr 1905 an zwei Gerichten Klage wegen Verleumdung ein, die jedoch in beiden Instanzen abgewiesen wird.<sup>20</sup> Wie hatte Lublinski den Anstoß von Arno Holz erregt?

Holz fühlte sich nicht in erster Linie durch Lublinskis Bewertung seiner eigenen Person provoziert, sondern durch dessen Würdigung von Johannes Schlaf.<sup>21</sup> Holz hat den konsequenten Naturalismus bekanntlich nicht im Alleingang begründet, sondern zusammen mit seinem damaligen literarischen Weggefährten Schlaf. Die beiden Autoren hatten ihre gemeinsam verfassten Werke 1892 in der

literarischen Vereins der frühen Moderne gewesen ist. Die *Bilanz* stellt einen der ersten Versuche dar, den Stilpluralismus der Jahrhundertwende systematisch zu beschreiben und die Entstehung dieses neuen literaturgeschichtlichen Phänomens zu erklären (vgl. MAGERSKI 2010, 31–34).

15 Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 69.

16 Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 66. Vgl. ebd., 83ff.

17 Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 58.

18 Vgl. dazu die Bewertung von Holz' Rolle in seiner Arbeitsgemeinschaft mit Johannes Schlaf: MARTINI 2007; SCHEUER 1971, 99–131; BRANDS 1978, 232–274; SPRENGEL 1994.

19 Vgl. Holz, „[Zuschrift]“. Vgl. ferner Lublinskis Erwiderung (Lublinski, „[Zuschrift]“) und die Reaktion von Johannes Schlaf (Schlaf, „[Zuschrift]“).

20 Vgl. Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*, 55f.

21 Vgl. Holz, „Schluss“.

Textsammlung *Neue Gleise* veröffentlicht und damit eine Anthologie geschaffen, die mit Novellen wie *Papa Hamlet* bis heute kanonische Texte des deutschen Naturalismus enthält. Während Holz und Schlaf ihre ärmliche Wohngemeinschaft und reiche dichterische Produktionsgemeinschaft noch im Vorwort der *Neuen Gleise* zur harmonischen Schaffensunion zweier Gleichgesinnter verklärten,<sup>22</sup> hatten sie nun, zehn Jahre später, im Spätsommer des Jahres 1902 unterschiedliche Auffassungen über ihre jeweiligen Anteile an den gemeinsamen Werken entwickelt und lieferten sich eine hitzige Debatte im Feuilleton, die die Öffentlichkeit über Jahre hinweg beschäftigen sollte.<sup>23</sup> Kernpunkt des Streits war das erste und einzige Drama des Autorengespans *Die Familie Selicke* (1890). Johannes Schlaf behauptete, das Stück selbstständig konzipiert und bis auf einige unwesentliche Korrekturen von Holz auch allein niedergeschrieben zu haben. Lublinski war in der *Bilanz der Moderne* (1904) Schlafs Version der Entstehungsgeschichte gefolgt und hatte so den Unmut von Arno Holz auf sich gezogen.<sup>24</sup>

Durch Lublinski wird der Streit zwischen Holz und Schlaf zwar nicht ausgelöst, aber zur Eskalation gebracht. Das beweist sich bereits quantitativ: Hatte Holz' Schmähchrift gegen Johannes Schlaf bei der Erstpublikation 1902 noch 16 Seiten umfasst, so ist die Neuausgabe von 1905, nach dem Erscheinen von Lublinskis *Bilanz*, um fast hundert Seiten auf 112 Seiten angewachsen.<sup>25</sup> Auch qualitativ wird der Ton schärfer: In einer Flut von Streitschriften und Artikelserien versuchen Holz und Schlaf, ihren jeweiligen Anspruch auf Autorschaft mit neuen Argumenten – und bitterbösen Beleidigungen – zu belegen.<sup>26</sup> So veröffentlicht Holz im Verlauf der

22 Vgl. Holz/Schlaf, *Neue Gleise. Gemeinsames*, 3 ff.

23 Ausgelöst wurde die Auseinandersetzung 1898 durch einen Artikel von Schlaf, „Weshalb ich mein letztes Drama zerriß“, der Holz verärgerte, vgl. Holz, „Johannes Schlaf“. Zur Chronologie der anschließenden Auseinandersetzung 1902 (bis zum Eingreifen Lublinskis): Schlaf, „Im Spiegel. Autobiografische Skizzen“; Schlaf, „Die Anfänge der neuen deutschen Literaturbewegung. Persönliche Erinnerungen“; Schlaf, „Arno Holz und ich“; Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*; Schlaf, *Noch einmal „Arno Holz und ich“*. Zum weiteren Schlagabtausch – mit nunmehr drei Beteiligten – vgl. die Angaben in Anm. 26.

24 Vgl. Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 87 f. Es ist allerdings festzuhalten, dass Lublinski Schlaf zwar ein größeres dramatisches Talent bescheinigt, seine Bedeutung aber an keiner Stelle über die Holzens stellt, im Gegenteil: Er zeichnet von Schlaf das Bild „eines jungen Schriftstellers, der damals stark in der Gefahr schwebte, als Familienblattdichter sein Talent vor der Zeit zu verflachen“ (ebd., 77), sich aber unter dem günstigen Einfluss von Arno Holz – und als dessen „hochbegabter Schüler“ (ebd., 87) – zu einem der bedeutendsten Dramatiker der jüngstdeutschen Bewegung entwickelte und den von Holz gefundenen neuen Prosa-Stil eigenständig auf das Drama übertragen hat.

25 Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*.

26 Die Auseinandersetzung verlagert sich 1904 zunächst von Hardens *Zukunft* (vgl. Anm. 19) in *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben*: Lublinski, „Ein Attentat von Arno Holz“; Schlaf, „[Rez. zu] Samuel Lublinski: Bilanz der Moderne“; Holz, „Replik“; Lublinski, „Contre-Replik. Zur Vorgeschichte des Falles Arno Holz“; Holz, „Schluss?“; Lublinski, „Noch lange nicht Schluss“; Holz, „Schluss“; Schlaf, „Der Indizienbeweis“; Holz, „Nachwort“; Lublinski, „Auch ein Schlusswort“; Schlaf, „Noch ein Indizienbeweis“; Schlaf,

Auseinandersetzung einen Teil seiner privaten Korrespondenz mit Schlaf und legt Faksimiles einiger Manuskriptseiten der *Familie Selicke* vor, die seine eigenen Eingriffe in den Text belegen sollen.<sup>27</sup> Lublinski lässt wissen, dass ihn dieser kleinteilige „Indizienbeweis“<sup>28</sup> an das Verhalten „hysterische[r] ältere[r] Fräuleins“ erinnert, und verspottet Holz' Dokumentationsdrang als die „Philisterinstinkte eines Spiessbürgertums.“<sup>29</sup> Holz wiederum beschränkt sich keineswegs darauf, in gut positivistischer Manier des Naturalisten allein die objektiven Tatsachen sprechen zu lassen. Er verlässt recht bald die Ebene der nüchternen Argumentation und – wie ihm Samuel Lublinski vorwirft<sup>30</sup> – auch die von Anstand und Ehre, indem er Schlags Behandlung in der psychiatrischen Abteilung der Berliner Charité (1892 bis 1896) öffentlich macht. So diskreditiert er die Forderungen seines einstigen Freundes als die unzurechnungsfähigen Behauptungen eines größenwahnsinnigen Psychoten. Schlags Geisteszustand wird nun selbst zum Gegenstand der Debatte, wobei das Ausmaß und die Heilungschancen seines Nervenleidens ähnlich akribisch wie die Entstehungsfrage der *Familie Selicke* anhand ärztlicher Gutachten diskutiert werden.<sup>31</sup>

Interessanter als die Details der Kontroverse ist der Symptomwert, der dem Literaturstreit im Epochenkontext der Moderne zukommt. Die Vehemenz und Aggressivität der Auseinandersetzung lässt sich nämlich nur dann erklären, wenn man den Disput zwischen Holz und Schlaf nicht als Streit über die Urheberschaft eines

„Kritik und Pamphlet“; Lublinski, „Kurze Mitteilung“. Die Diskussionen werden teils wiederholt, teils fortgeführt in einigen selbstständig erschienenen Schmäh- und Rechtfertigungsschriften: Schlaf, *Noch einmal „Arno Holz und ich“*; Lublinski, *Der Polizeileutnant in der Literatur. Eine Abwehr gegen Arno Holz*; Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*; Schlaf, *Mentale Suggestion. Ein letztes Wort in meiner Streitsache mit Arno Holz*; Lublinski, *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte*; Schlaf, *Diagnose und Faksimile. Notgedrungene Berichtigung eines neuen, von Arno Holz gegen mich gerichteten Angriffes*; Holz, *Die neue Wortkunst. Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente* [mit vielen wiederabgedruckten Dokumenten]. Ein kurzes Nachspiel findet die Debatte schließlich 1906 in der Zeitschrift *Kritik der Kritik* (vgl. Lublinski, „Meine Polemik mit Arno Holz“; Lublinski, „Eine sehr kurze Erwiderung“), die aber bald vom Herausgeber René Schickele unterbunden wird.

27 Vgl. Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*, 98–112.

28 Holz, „[Zuschrift]“, 425.

29 Lublinski, „Ein Attentat von Arno Holz“, 32 und 34.

30 Vgl. Lublinski, *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte*, 41f.

31 Als Reaktion auf Holz' Denunziation Schlags (vgl. Holz, „[Zuschrift]“, 424f.; Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*, 35ff.) veröffentlicht Lublinski ein positives Gutachten von Schlags behandelndem Arzt (Lublinski, *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte*, 60–63), woraufhin Holz ein alternatives Gutachten anstrengt (Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*, 96f.). Schlaf antwortet mit einer umfassenden Rechtfertigung (vgl. Schlaf, *Mentale Suggestion*, 14–22; Schlaf, *Diagnose und Faksimile*), nachdem er den Vorwurf des Größen- und Verfolgungswahns schon zuvor an Holz zurückgegeben (vgl. Schlaf, „[Zuschrift]“, 466) und ihm unterstellt hatte, selbst die „pathologische Natur“ von ihnen beiden zu sein (Schlaf, „Noch ein Indizienbeweis“, 203).

einzelnen Dramas begreift, sondern als sehr viel gewichtigere Auseinandersetzung über den Anspruch auf Traditionsstiftung – die Frage, die im Raum steht, ist also nicht: ‚Wer hat die *Familie Selicke* geschrieben?‘, sondern vielmehr: ‚Wer hat die literarische Moderne erfunden?‘ Dass dem Drama diese Bedeutung als Gründungsdokument der Moderne tatsächlich zugeschrieben wurde, zeigt die berühmte Rezension Theodor Fontanes zur Uraufführung des Stückes,<sup>32</sup> und auch Lublinskis *Bilanz* kommt in diesem Zusammenhang eine Schlüsselstellung zu. Wie Fontane hatte er die besondere literaturgeschichtliche Bedeutung der *Familie Selicke* erkannt und die *Neuen Gleise* als epochemachendes Werk gefeiert:

Auch hat die naturalistische Novelle in den ‚Neuen Gleisen‘ ihre schlechtweg klassische Form gefunden, und die ‚Familie Selicke‘ ist in ihrer Stilreinheit nachmals nur noch von den ‚Webern‘ übertroffen worden. Darum sind die ‚Neuen Gleise‘ ein Buch, das Dauer behaupten wird [...] dieses typische und klassische Buch des Naturalismus sollte jeder in seiner Bibliothek stehen haben, der den Reiz genießen will, ein Kunstwerk zu besitzen, das zugleich den entwicklungs-geschichtlichen Umschwung einer Epoche bedeutet.<sup>33</sup>

Sowohl Holz als auch Schlaf beanspruchen jeder für sich, diesen Epochenumschwung eingeleitet zu haben. Worauf ihr Streit um die *Familie Selicke* hinausläuft, ist das, was Steffen Martus „Werkpolitik“ genannt hat.<sup>34</sup> Holz und Schlaf versuchen, den Umgang der Literaturkritik mit ihrem Werk zu steuern bzw. ihre eigene Rezeption und Kanonisierung zu beeinflussen. Aus einer literarischen Bagatelle der Vergangenheit wird so ein erbitterter Kampf um den zukünftigen Platz in der Literaturgeschichte.

Ein Indikator dafür ist der recht große zeitliche Abstand von immerhin fast zehn Jahren, der zwischen dem Abschluss der *Familie Selicke* und dem Beginn des Literaturstreits liegt. Zwar hatte der Konflikt zwischen Holz und Schlaf schon länger geschwelt, virulent wird er aber erst dann, als der Naturalismus bereits hinter ihnen liegt und als Epoche historisch zu werden beginnt. Erst in dem Moment

32 Fontane, „[Rez. zu] Holz/Schlaf: Die Familie Selicke. Kielland: Auf dem Heimwege“, 845f.: „Diese Vorstellung wuchs insoweit über alle vorhergegangenen [Aufführungen der *Freien Bühne*, L. S.] an Interesse hinaus, als wir hier eigentlichstes Neuland haben. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu. [...] Das Stück beobachtet das Berliner Leben und trifft den Berliner Ton in einer Weise, daß auch das Beste, was wir auf diesem Gebiete haben, daneben verschwindet. Und in einem nahen Zusammenhange damit ist die glänzende Charakterzeichnung der auftretenden Figuren, *aller*, ohne Ausnahme. Figuren wie den ‚alten Kopelke‘ gezeichnet zu haben, könnte jeden Dichter, der mit seiner Kunst im modernen Leben steht, mit Stolz erfüllen.“ – Allerdings kritisiert Fontane auch die „peinlichen“ Wiederholungen im Text und die „Tendenz nach dem Traurigen hin“ (ebd., 846).

33 Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 78

34 MARTUS 2007.

also, in dem zeitgenössische Literaturhistoriker wie Samuel Lublinski (aber auch Richard M. Meyer oder auch Franz Mehring) zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Rückblick auf die Literatur der jüngsten Vergangenheit werfen und den Naturalismus als Epochenäsur konturieren, liefern sich Holz und Schlaf ihren öffentlichen Schlagabtausch, weil erst in diesem Moment aus dem Konflikt über die Autorschaft der *Familie Selicke* ein Konflikt über die Urhebererschaft der Moderne wird.<sup>35</sup>

Wie Holz später unverhohlen zugab, hatte er Lublinski im angedrohten Strafverfahren zunächst nur als Strohmann benutzen wollen, um seine Auseinandersetzung mit Schlaf in den Gerichtssaal zu verlagern und sich so seinen Anteil an der Entstehung der Moderne ein für alle Mal durch einen Richterspruch bestätigen zu lassen.<sup>36</sup> Lublinski verurteilt den von Holz angestregten Gerichtsprozess als „Attentat“ auf die Meinungsfreiheit und wirft Holz vor, die Autonomie der Literatur verraten zu haben.<sup>37</sup> Obwohl Holz' juristisches Säbelrasseln gewiss als Singularität einzuschätzen ist, hat es symptomatische Bedeutung. Es ist eine Reaktion auf den Innovationsdruck der Moderne: In die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts geht schließlich nicht der Dichter ein, der seine Vorgänger imitiert, sondern nur der, der grundlegend Neues schafft. Insofern lässt sich Holz' aggressives Auftreten im Literaturbetrieb der Jahrhundertwende als besonders prägnantes Beispiel einer im Zeitalter der Moderne virulent werdenden „Anxiety of Influence“<sup>38</sup> deuten. Immer wieder betont Holz seine besonderen Verdienste um die Modernisierung der Literatur:

[D]ie Entwicklung der Kunst ist die Entwicklung ihrer Mittel! Du mußt also deiner Literatur das Wortblut erneuern, wenn du sie selbst erneuern willst. Und *das habe ich getan!* [...] Mit diesen Errungenschaften steht Deutschland heute entwicklungsgeschichtlich an der Spitze der Weltliteratur, aus der diese Dinge ebensowenig mehr werden verschwinden können, wie die Perspektive nicht mehr aus der Malerei verschwunden ist [...]. Es läßt mich vollkommen kalt, wie man über mich im *Moment* denkt. In jedem Fall sind jene Errungenschaften, theoretisch wie praktisch, meine absolut eigene *persönliche* Leistung gewesen[.]<sup>39</sup>

35 Vgl. ROHNER 1987, 179f. Zum Konflikt zwischen der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung und dem Selbstverständnis der ehemaligen Naturalisten-Generation vgl. SPRENGEL 2014, insbes. 207ff.

36 Vgl. Holz, „Schluss“, 151. Vgl. dazu Lublinski, *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte*, 54–57.

37 Lublinski, „Ein Attentat von Arno Holz“, insbes. 34f.; vgl. auch Lublinski, *Der Polizeileutnant in der Literatur*, 13.

38 BLOOM 1973.

39 Holz, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*, 45. – Vgl. dazu auch Schlaf, der sich ebenfalls gegen die Marginalisierung seiner literaturgeschichtlichen Leistung wehrt (Schlaf, „Der Indizienbeweis“, 180): „Man hat unsere ganze Angelegenheit als eine ‚Bagatelle‘ hinstellen wollen, sozusagen als ein ‚Aufgerührtes von Anno dazumal‘, über welches ‚Anno dazumal‘ wir ja wohl bekanntlich und so durchaus feststehender Weise



Was Holz keinesfalls „kalt lässt“, ist, wie die Zukunft über ihn denken wird. In Holz' und Schlags Auseinandersetzung ist die Bewertung der Nachfolgenergeneration stets mitgedacht. Sie diskutieren miteinander in dem Bewusstsein, dass die Frage um die Vaterschaft der Moderne zugleich einen Wettbewerb um künftige Klassizität impliziert.

In diesem Zusammenhang kommt nun auch Gerhart Hauptmann eine nicht unwesentliche Bedeutung zu. Er tritt zwar selbst nicht als Akteur im Literaturstreit zwischen Holz, Schlaf und Lublinski in Erscheinung, ist aber als großer, deutlich erfolgreicherer Konkurrent dennoch ständig präsent. Bereits im Initialtext der Debatte, dem Artikel *Weshalb ich mein letztes Drama zerriß* (1898), in dem Schlaf zum ersten Mal seinen Anspruch auf Autorschaft der *Familie Selicke* formuliert hatte, nehmen Schlags Kommentare über Hauptmann breiteren Raum ein als die Darstellung seiner Zusammenarbeit mit Holz.<sup>40</sup> Gebeutel vom anhaltenden literarischen Misserfolg blickt Schlaf neidisch auf die Bühnensensation von Hauptmanns *Webern* (1892), erklärt ausführlich die Vorzüge seines eigenen Dramas *Meister Oelze* gegenüber den Stücken anderer naturalistischer Dichter und bekennt dann ebenso doppeldeutig wie gemein:

Du lieber Gott! Wenn man ein so berühmter Mann wie mein Freund Hauptmann geworden ist: zwar *struggle for life*, s' ist heutzutage mal so: aber ein großer Geist gerade könnte sich doch leisten, auch Andere leben zu lassen und einem alten Freunde, der Pech gehabt hat und etwas hinter der *Tête* geblieben ist, neben sich ein Plätzchen zu gönnen oder zu vermitteln; wir sind nämlich wirklich Duzbrüder. Aber wir sind nun eben mal heutzutage keine ‚großen Geister‘!<sup>41</sup>

Die schmeichlerische Beschwörung der Freundschaft zu Hauptmann geht hier Hand in Hand mit der Formulierung eines Sabotageverdachts. Schlags Worte zeigen, dass es im Streit mit Holz von Anfang an um mehr als um die *Familie Selicke* gegangen war. Gekämpft wurde viel eher um die Position des Chefdramatikers der Moderne (oder zumindest um Platz 2). In seiner verschwörungstheoretischen These eines von Hauptmann aus gesteuerten „literarischen Machtkartells“<sup>42</sup> traf sich Schlaf mit Spekulationen seines einstigen Weggefährten Arno Holz. Auch Holz fühlte sich von Bühne und Literaturkritik systematisch hintergangen und freute sich deshalb umso diebischer über den Misserfolg des *Florian Geyer*. Das Scheitern

längst hinaus sind: indessen die Sache ist durchaus keine ‚Bagatelle‘. Sicher für *mich* nicht. Denn es ist leider inzwischen zur literarhistorischen ‚fable convenue‘ geworden, nicht nur bei uns, sondern auch im Ausland, dass Arno Holz der ‚Vater der neuen deutschen Literatur‘ und der ‚Schöpfer des neuen Stils‘ sei. *Das muss unter allen Umständen und durchaus seine Korrektur und Richtigstellung erfahren!!*“

40 Vgl. ROHNER 1987, 179f.

41 Schlaf, „Weshalb ich mein letztes Drama zerriß“, 566.

42 FRICKE 2010, 336.



seines Erzrivalen Hauptmann motivierte ihn zu dem Plan, ein eigenes Drama mit historischem Sujet auf die Bühne zu bringen.<sup>43</sup> Seine Absichten will er zusammen mit Paul Ernst, dem späteren Anführer der neuklassischen Literaturströmung, in die Tat umsetzen. Ihr Vorhaben scheitert bereits nach wenigen Tagen – und gibt Anlass zu einer weiteren neuklassisch-naturalistischen Kontroverse; das Streitthema auch diesmal: die Frage der Autorschaft.<sup>44</sup>

Die Auseinandersetzung zwischen Holz und Ernst weist erstaunliche Parallelen zur Auseinandersetzung zwischen Holz und Schlaf auf. Auch sie trennten sich nach einer Zeit intensiver Zusammenarbeit 1897 im Streit. Ihr Disput gelangte zunächst jedoch nicht an die Öffentlichkeit. Von ihm erfahren die Zeitgenossen erst im Zusammenhang der Holz-/Schlaf-Kontroverse. Lublinski macht die Auseinandersetzung zwischen Holz und Ernst 1905 in seiner Schrift *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte* öffentlich, um sie als Beleg für Holz' notorische Streitlust ins Feld zu führen. Hatte sich Lublinski anfangs als unbeteiligter Beobachter des Literaturstreits inszeniert,<sup>45</sup> ergreift er nun eindeutig für Schlaf Partei und korrigiert sein früher so positives Urteil über Holz, den er in seiner *Bilanz* „ganz gewaltig überschätzt“<sup>46</sup> habe. Er folgt dem Narrativ Johannes Schlags<sup>47</sup> und zeichnet von Holz das Bild eines kleingeistigen Verwaltungsbeamten der Moderne, der zwar begabt darin sei, Kunstgesetze aufzustellen, aber scheitert, wenn es daran geht, diese in literarische Produktionen umzusetzen.<sup>48</sup> Das Missverhältnis zwischen Holz' theoretisch-kritischer Potenz und seiner künstlerisch-kreativen Impotenz fasst Lublinski im Bild des *Polizeileutnant* (1904) zusammen:<sup>49</sup>

Er war in einer kritischen Epoche unsrer Moderne Säuberungsmittel ersten Ranges, ein tödliches Pulver für allerlei verdächtige Insekten. [...] Er brachte dazu alle nötigen Polizeieigenschaften mit: die durchdringende gellende Kom-

43 Vgl. SPRENGEL 2012, 282.

44 Zur Kontroverse um die *Socialaristokraten* vgl. FRICKE 2010, 372–381; SCHEUER 1971, 174–179.

45 Vgl. Lublinski, „[Zuschrift]“, 465.

46 Lublinski, *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte*, 8.

47 Vgl. Schlaf, *Noch einmal „Arno Holz und ich“*, 7.

48 Vgl. Lublinski, *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte*. Zwar hält Lublinski weiterhin an seiner Bewertung fest, dass Holz ein bedeutender „Wort-Artist“ (ebd., 8) sei, sein Talent beschränke sich aber auf eben diesen formal-technischen Bereich. Das verleiht Holz in den Augen Lublinskis eher den Stellenwert eines „Philologe[n]“ (ebd., 6), keineswegs aber den eines ‚ganzen‘ „Dichters“ (ebd., 12) oder gar „Genie[s]“ (ebd., 7).

49 Lublinski, *Der Polizeileutnant in der Literatur*. Die Formulierung ist als bewusste Provokation zu verstehen. Lublinski rekurriert mit ihr auf die Holz-Kritik Richard M. Meyers, der Holz in seiner *Literaturgeschichte* des 19. Jahrhunderts als „schneidigen Literaturleutnant“ mit „Schnurrbart“ und Nasenkneifer verspottet hatte (Meyer, *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, 281). Holz reagierte damals mit einem hochverärgerten Traktat (Holz, *Dr. Richard M. Meyer. Privatdozent an der Universität Berlin. Ein litterarischer Ehrabschneider*).

mandostimme, die brutale Faust, den harten Willen und den schiefäugigen, scharfen Blick. [...] [D]arüber hinaus konnte er auch positive vortreffliche hygienische und administrative Vorschriften erlassen [...]. Aber sobald diese vortrefflichen Maximen an höheren Aufgaben mehr schöpferischer als polizeilicher Art zur Anwendung kamen, da versagte Herr Arno Holz vollkommen, und andere Hände mussten das Werk fortführen.<sup>50</sup>

„Der Typus“, dem Holz entspricht, so Lublinski weiter, ist „der Polizeileutnant, der es bis zur obersten Staffel auf der ihm offen stehenden Laufbahn bringen kann [...]. *Aber nicht darüber.*“<sup>51</sup> Lublinskis Häme stellt nicht nur einen Angriff auf Holz' Selbstbild dar, sondern relativiert auch seinen literaturgeschichtlichen Stellenwert. Ein Leutnant ist eben kein Hauptmann – so zumindest könnte man Lublinskis Wortspielerei im Zusammenhang der Kontroverse auch verstehen. Im Gegensatz zur *Bilanz der Moderne* feiert Lublinski nun tatsächlich Holz' größte Konkurrenten, nämlich Johannes Schlaf und Gerhart Hauptmann, als die eigentlichen Anführer der Bewegung und die Zukunftshoffnung der modernen deutschen Literatur.<sup>52</sup>

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte

- Fontane, Theodor, „[Rez. zu] Holz/Schlaf: Die Familie Selicke. Kielland: Auf dem Heimwege [1890]“, in: Theodor Fontane, *Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*, Bd. 2: *Theaterkritiken* (Sämtliche Werke 13, 1), hg. von Siegmund Gerndt, München 1969, 845–848.
- Holz, Arno, „Johannes Schlaf“, in: *Die Zukunft* 25 (Nr. vom 22. 10. 1898), 163–165.
- Holz, Arno, Dr. Richard M. Meyer. *Privatdozent an der Universität Berlin. Ein litterarischer Ehrabschneider. Mit einem Anhang*, Berlin 1900.
- Holz, Arno, „[Zuschrift]“, in: *Die Zukunft* 47 (Nr. vom 11. 6. 1904), 424–425.
- Holz, Arno, „Replik“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 92.
- Holz, Arno, „Schluss?“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 119–121.
- Holz, Arno, „Schluss“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 150–151.
- Holz, Arno, „Nachwort“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 180–181.

50 Lublinski, *Der Polizeileutnant in der Literatur*, 7f.

51 Lublinski, *Der Polizeileutnant in der Literatur*, 7.

52 Vgl. Lublinski, *Der Polizeileutnant in der Literatur*, 9. „Der Naturalismus wurde von zwei hochbegabten Dichtern, von Schlaf und Hauptmann, aus der Holz'schen Polizeivorschift in das blühende dichterische Leben übergeführt.“ Vgl. auch Lublinskis positive Würdigung des Florian Geyer (Lublinski, „Florian Geyer, Agnes Jordan und das moderne Drama“, 521f.).

- Holz, Arno, *Johannes Schlaf. Ein nothgedrungenes Kapitel*, München 1905 [deutlich erweiterte zweite Auflage, Erstausgabe 1902].
- Holz, Arno, *Die neue Wortkunst. Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente* (Das Werk 10), Berlin 1925.
- Holz, Arno/Schlaf, Johannes, *Neue Gleise. Gemeinsames*, Berlin 1892.
- Hugle, Alfons, „Lublinskis Erwachen“ [Rez. zur Uraufführung von Samuel Lublinskis Tragödie „Kaiser und Kanzler“ am 12. 2. 1913 am Heidelberger Stadttheater], in: *Saturn* 3, H. 3 (1913), 83–86.
- Lasker-Schüler, Else, „S. Lublinski“, in: Else Lasker-Schüler, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. 3.1: *Prosa. 1903–1920*, im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedletzky, bearb. von Ricarda Dick, Frankfurt a. M. 1998, 101–104 [Erstausgabe 1907].
- Lessing, Theodor, „Samuel zieht die Bilanz“, in: *Die Schaubühne* 6 (1910), 65–73.
- Lessing, Theodor, „Wider Thomas Mann“, in: *Die Schaubühne* 6 (1910), 253–257.
- Lessing, Theodor, *Samuel zieht die Bilanz und Tomi melkt die Moralkuh oder Zweier Könige Sturz. Eine Warnung für Deutsche, Satiren zu schreiben*, Hannover 1910.
- Lublinski, Samuel, „Florian Geyer, Agnes Jordan und das moderne Drama“, in: *Das Magazin für Litteratur* 68 (1899), 521–524, 541–547, 563–566, 580–588.
- Lublinski, Samuel, „Gedichte von Else Lasker-Schüler“, in: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum* 1 (1901), 931f.
- Lublinski, Samuel, „[Rez. zu] Thomas Mann, Die Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman, Berlin [1901]“, in: *Berliner Tageblatt* (Nr. vom 13. 9. 1902), unpag.
- Lublinski, Samuel, „[Zuschrift]“, in: *Die Zukunft* 47 (Nr. vom 18. 6. 1904), 465.
- Lublinski, Samuel, „Ein Attentat von Arno Holz“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 31–35.
- Lublinski, Samuel, „Contre-Replik. Zur Vorgeschichte des Falles Arno Holz“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 92.
- Lublinski, Samuel, „Noch lange nicht Schluss“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 121.
- Lublinski, Samuel, „Auch ein Schlusswort“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 185.
- Lublinski, Samuel, „Kurze Mitteilung“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 540.
- Lublinski, Samuel, *Der Polizeileutnant in der Literatur. Eine Abwehr gegen Arno Holz*, 2. Aufl., Berlin 1904 [Erstausgabe auch 1904].
- Lublinski, Samuel, *Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte*, Stuttgart [1905].
- Lublinski, Samuel, „Meine Polemik mit Arno Holz“, in: *Kritik der Kritik* 1, H. 5 (1906), 304–305.
- Lublinski, Samuel, „Eine sehr kurze Erwiderung“, in: *Kritik der Kritik* 2, H. 7 (1906), 53.
- Lublinski, Samuel, „Das Erlebnis des Kritikers“, in: *Die Fackel* 12 (1910/1911), 35–42.
- Lublinski, Samuel, *Die Bilanz der Moderne*, mit einem Nachwort neu hg. von Gotthart Wunberg, Tübingen 1974 [Erstausgabe 1904].
- Lublinski, Samuel, *Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*, mit einer Bibliographie von Johannes J. Braakenburg, neu hg. von Gotthart Wunberg, Tübingen 1976 [Erstausgabe 1909].
- Mann, Thomas, „Der Doktor Lessing“, in: *Das litterarische Echo* 12 (1909/1910), 821–824.
- Meister, Herrmann, „Kaiser und Kanzler“ [Rez. zur Uraufführung von Samuel Lublinskis Tragödie „Kaiser und Kanzler“ am 12. 2. 1913 am Heidelberger Stadttheater], in: *Die Schaubühne* 9 (1913), 265–266.
- Meyer, Richard M., *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., 4. Aufl., Berlin 1910.
- Schlaf, Johannes, „Weshalb ich mein letztes Drama zerriß“, in: *Die Zukunft* 6 (Nr. vom 24. 9. 1898), 564–567.
- Schlaf, Johannes, „Im Spiegel. Autobiografische Skizzen“, in: *Das litterarische Echo* 4, H. 20 (1902), 1388–1391.

- Schlaf, Johannes, „Die Anfänge der neuen deutschen Literaturbewegung. Persönliche Erinnerungen“, in: *Zeitgeist. Beilage zum Berliner Tagblatt* (Nr. 31 vom 4. 8. 1902), unpag.
- Schlaf, Johannes, „Arno Holz und ich“, in: *Das litterarische Echo* 4, H. 23 (1902), 1621–1624.
- Schlaf, Johannes, „Noch einmal „Arno Holz und ich“, Berlin 1902.
- Schlaf, Johannes, „[Zuschrift]“, in: *Die Zukunft* 47 (Nr. vom 18. 6. 1904), 465–466.
- Schlaf, Johannes, „[Rez. zu] Samuel Lublinski: Bilanz der Moderne. Berlin 1904“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 59–63.
- Schlaf, Johannes, „Der Indizienbeweis“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 174–180.
- Schlaf, Johannes, „Noch ein Indizienbeweis“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 200–204.
- Schlaf, Johannes, „Kritik und Pamphlet“, in: *Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben* 73, H. 2 (1904), 288–289.
- Schlaf, Johannes, *Mentale Suggestion. Ein letztes Wort in meiner Streitsache mit Arno Holz*, Stuttgart 1905.
- Schlaf, Johannes, *Diagnose und Faksimile. Notgedrungene Berichtigung eines neuen, von Arno Holz gegen mich gerichteten Angriffes*, München 1906.

## Forschungsliteratur

- Barner, Wilfried (1989), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung* (Schriften des Historischen Kollegs 15), München.
- Barner, Wilfried (2000), „Was sind Literaturstreite? Über einige Merkmale“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 47 (4), 370–380.
- Bauschinger, Sigrid (2004), *Else Lasker-Schüler. Biographie*, Göttingen.
- Beßlich, Barbara (2003), „Die verfluchte Kultur“. Theodor Lessing (1872–1933) zwischen Zivilisationskritik, jüdischem Selbsthaß und politischem Reformwillen“, in: Ariane Huml u. Monika Rappenecker (Hgg.), *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und Kulturgeschichtliche Studien*, Würzburg, 77–98.
- Bloom, Harold (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York.
- Brands, Heinz-Georg (1978), *Theorie und Stil des sogenannten „konsequenten Naturalismus“ von Arno Holz und Johannes Schlaf. Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 277), Bonn.
- Darmaun, Jacques (2017), „Thomas Manns Polemik mit Theodor Lessing“, in: *Germanica* 60, 167–177.
- Fricke, Thorsten (2010), *Arno Holz und das Theater. Biografie – Werkgeschichte – Interpretation*, Bielefeld 2010.
- Hartwig, Jochen (1999), „Sei was immer du bist“. Theodor Lessings wendungsvolle Identitätsbildung als Deutscher und Jude, Oldenburg.
- Koopmann, Helmut (1986), „Einführung“, in: Franz Josef Worstbrock (Hg.), *Formen und Formgeschichte des Streitens / Der Literaturstreit* (Kontroversen, alte und neue 2), Tübingen, 137–139.
- Magerski, Christine (2004), *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 101), Tübingen.
- Magerski, Christine (2010), „Beobachter der Moderne. Samuel Lublinski (1868–1910)“, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 19, 25–44.
- Martini, Fritz (2007), „Nachwort“, in: Arno Holz u. Johannes Schlaf, *Papa Hamlet. Ein Tod. Im Anhang: „Ein Dachstubenidyll“ von Johannes Schlaf* (RUB 8853), Stuttgart, 103–117.

- Martus, Steffen (1997)**, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George* (Historia Hermeneutica. Series Studia 3), Berlin.
- Neuhaus, Stefan/Holzner, Johann (Hgg.) (2007)**, *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen.
- Niefanger, Dirk (2008)**, [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 4. Aufl., Stuttgart/Weimar, 724 f.
- Rohner, Ludwig (1987)**, *Die literarische Streitschrift. Themen, Motive, Formen*, Wiesbaden.
- Scheuer, Helmut (1971)**, *Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts. 1883–1896*, München.
- Sprengel, Peter (1992)**, „Urszene im Café Luitpold. Theodor Lessings Satire auf Samuel Lublinski und die jüdische Kontroverse um Assimilation oder Zionismus; mit unbekanntem Zeugnissen“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 73, 341–349.
- Sprengel, Peter (1994)**, „Holz & Co. Die Zusammenarbeit von Arno Holz mit Johannes Schlaf und Oskar Jerschke – oder: Die Grenzen der Freiheit“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Arno Holz* (Text + Kritik 121), München, 20–32.
- Sprengel, Peter (2012)**, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München.
- Sprengel, Peter (2014)**, „Scherer und die Folgen – die erste Generation der ‚Moderne‘ und die Literaturgeschichte“, in: Matthias Buschmeier, Walter Erhart u. Kai Kauffmann (Hgg.), *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 138), Berlin/Boston, 195–214.
- Vaget, Hans Rudolf (1973)**, „Thomas Mann und die Neuklassik. ‚Der Tod in Venedig‘ und Samuel Lublinskis Literaturauffassung“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973), 432–454.
- Wöhrmann, Andreas (1979)**, *Das Programm der Neuklassik. Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik 301), Frankfurt a. M./Bern/Cirencester.
- Wunberg, Gotthart (1974)**, „Samuel Lublinskis literatursoziologischer Ansatz“, in: Helmut Scheuer (Hg.), *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement* (Sprache und Literatur 91), Stuttgart, 206–234.

MARIO ZANUCCHI

## Tradition des Traditionsbruchs

### Zur Baudelaire-Nachfolge in Felix Dörmanns Lyrik

Felix Dörmann, *nom de plume* für Felix Biedermann (1870–1928), ist ein heute so gut wie vergessener und kaum noch erforschter Autor.<sup>1</sup> In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts allerdings war er ein durchaus prominenter Vertreter des ‚Jungen Wien‘ – d. h. jener Gruppe junger Autoren wie Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler, die sich im Café Griensteidl zu treffen pflegten und die Entwicklung der österreichischen Literatur vom Naturalismus hin zum Ästhetizismus und zur Décadence beförderten. Mit seiner Lyrik versuchte Dörmann, die erschöpfte dichterische Tradition des 19. Jahrhunderts zu überwinden und aus dem Traditionsbruch – Baudelaires ‚Poetik des Bösen‘ – eine neue ‚Tradition der Dekadenz‘ zu begründen. Dem Themenkomplex ‚Tradition und Traditionsverhalten‘ bei Felix Dörmann nachzugehen, bedeutet daher zugleich, die Frage nach der Beziehung von Tradition und Innovation in seiner Lyrik zu stellen und Dörmanns Kanonisierung der *Fleurs du Mal* zu rekonstruieren, die sowohl seine Übersetzungen als auch seine eigene Lyrik prägt.

### Traditionsstiftung durch Übersetzung: Dörmanns Baudelaire-Versionen

In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als Dörmann seine Übersetzungen publizierte, waren die *Fleurs du Mal* in Deutschland noch stark umstritten.<sup>2</sup> In seinem Versuch, Baudelaire als neue dichterische *auctoritas* zu etablieren, stand der

- 1 Für die Bereitstellung der noch unveröffentlichten Korrespondenz zwischen Dörmann und Stefan George sei an dieser Stelle dem Leiter des Stefan George-Archivs, Dr. Maik Bozza, herzlich gedankt.
- 2 1892, ein Jahr nach dem Erscheinen von Dörmanns erster Baudelaire-Übertragung, veröffentlichte Max Nordau (eig. Maximilian Simon Südfeld) die kulturkritische Streitschrift *Entartung*, welche die gesamte französische Literatur der Moderne als krankhaft charakterisierte, vgl. Nordau, *Entartung 1* und 2. Nordau, der von den Künstlern absolute Konformität zu den sittlichen Normen der Gesellschaft verlangt und bereits den Gedanken der Eliminierung unsittlicher Kunst als Krankheitserscheinung formuliert, pathologisiert auch Baudelaire und stellt ihn unter das Rubrum der „Ich-Sucht“, der das gesamte dritte Buch gewidmet ist: „Daß Baudelaire ein Entarteter war, bedarf keines umständlichen Beweises. Er starb an allgemeiner Lähmung, nachdem er monatelang in den tiefsten Graden des Irrsinns geschwelt hatte. Aber selbst wenn kein so entsetzliches Ende die Diagnose gegen jede Anfechtung sicher gestellt hätte, so wäre sie nicht zweifelhaft, da er sein ganzes Leben lang alle geistigen Stigmate der Entartung aufwies. Er

Wiener Dichter allerdings nicht allein. In demselben Jahr seines Debüts als Übersetzer, 1891, legte Stefan George seine erste Auswahlübertragung von 40 Baudelaire-Gedichten als Privatdruck in 25 Exemplaren einem kleinen Freundeskreis vor. Dass zwischen beiden sich Anfang der neunziger Jahre eine agonale Beziehung abzeichnete, bestätigt auch die Korrespondenz. So nahm George in einem Brief an Carl August Klein vom Juni 1891 auf die in der *Modernen Rundschau* gerade erschienene Übersetzung seines Konkurrenten kritisch Bezug.<sup>3</sup> Eher unbekannt dürfte der Umstand sein, dass es daraufhin zu einem kurzen Briefaustausch kam, wie Dörmanns Antwortschreiben auf einen leider nicht erhaltenen Brief Georges desselben Jahres verrät.<sup>4</sup> In diesem Brief vom 25. Juli 1891 aus Unterach am Attersee, aus welchem eine Wiener Bekanntschaft der beiden hervorgeht, bittet Dörmann am Schluss George um die Zusendung der gerade erschienenen *Hymnen*. Georges Antwortkarte ist schließlich zu entnehmen, dass er aus Wien Dörmanns *Neurotica* erwartete und dass er seinerseits die Zusendung der *Hymnen* von Berlin aus veranlasst hatte.<sup>5</sup>

Als Baudelaire-Übersetzer übertrug Dörmann zunächst vier Prosatexte aus der Sammlung *Spleen de Paris* (*L'Étranger*, *Le Désespoir de la vieille*, *Enivrez-vous* und *Les Bienfaits de la lune*) und versuchte sich bereits an der Übertragung eines Gedichts, *Le Balcon*. Diese Versionen erschienen im Mai 1891 in der Wiener Halbmonatsschrift

war zugleich Mystiker und Erotomane, er war Haschisch- und Opiumesser, er fühlte sich in bezeichnender Weise von anderen Entarteten, Wahnsinnigen oder Lasterhaften angezogen und verehrte z. B. von allen Schriftstellern den begabten, aber geistesgestörten Edgar Poë [sic] und den Opiumesser de Quincey am höchsten“; ebd., *Entartung* 1, 79f. Was folgt, vgl. ebd., 80–86, ist eine Pseudo-Interpretation der *Fleurs du Mal* als angebliches Dokument von Baudelaires psychischen Störungen. Zu den Anfängen der deutschen Baudelaire-Rezeption vgl. KUHN 2005 sowie ZANUCCHI 2016.

- 3 Offenbar schickte George an Klein seine eigene Version des Gedichts und machte ihn zugleich auf Dörmanns Übersetzung aufmerksam: „auch etwas von Baudelaire das Sie nicht kennen aber das Sie von einem anderen herrn noch F. Dörmann neuerdings im 15 maiheft der ‚Modernen Rundschau‘ (Wiener) nachlesen können in der lesehalle zu Berlin befindet sich wohl diese nummer / lesen Sie beides ohne meine freilich scharfen merkungen die Sie für brodneid halten könnten“; Stefan George-Archiv, George II, 2345E, abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Stefan George-Archivs.
- 4 „Ihre Zeilen sind angekommen. Über Wien hieher nach Unterach[.] Lieb, dass Sie meiner noch gedachten. Mir that es leid, dass ich Sie nicht mehr sah. Ich hätte Sie gerne noch gebeten ‚Neurotica‘ mitzunehmen als Erinnerungszeichen. Vielleicht schreiben Sie nach Wien darum. Ich lebe hier Idyllen – u[nd] fühle u[nd] erlebe viel. aber selten nur ein Vers. Und Ihre Verse? Könnte man die Hymnen nicht erhalten? Wo leben Sie zuletzt und u[nd] wie? Viele Grüsse, Felix Dörmann“; Stefan George-Archiv, George III, 2841.
- 5 „Für den brief allen danck und dass Sie mir Ihr buch angeboten · es wird von Wien gesandt[.] glück zu Ihrem landaufenthalt: ich plane wieder meer und weite[.] die Hymnen wird man Ihnen von Berlin senden[.] nehmen Sie sie als Zeichen von mir[.] was Sie schreiben bitte vorläufig hierher wo man immer meine wohnung weiss.“ Stefan George-Archiv, George II, 686A.



*Moderne Rundschau* und zählen zu den allerersten Baudelaire-Übersetzungen in Österreich. Darauf folgte zwei Jahre später die Übertragung von *Amour et le crâne* in der Münchner Zeitschrift *Moderner Musenalmanach*. Ein Jahr später erschienen in demselben Forum schließlich noch weitere Baudelaire-Übersetzungen, nämlich *Das Ende des Tages*, *Motto für ein verdammtes Buch*, *Spleen*, *Semper eadem* und *Verwandte Schrecken*.

Formalästhetisch zeigt sich der Wiener Dichter wie George darum bemüht, die Reimpoetik der Vorlagen einzuhalten, wiewohl ihm dies nur teilweise gelingt,<sup>6</sup> und ebenfalls wie George wählt er als deutsches Äquivalent des französischen Alexandriners fast durchgehend den fünfhebigen Jambus.<sup>7</sup> Andererseits zeigt er ein im Vergleich zu George ein feineres Sensorium für euphonische Qualitäten. Dies lässt sich etwa an seinen Versuchen belegen, die Alliterationen der französischen Originaltexte nachzubilden:

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes<sup>8</sup>  
Ihr schweren Düfte, Schwüre, Liebeswonnen  
Kehrt Ihr zurück aus unerforschem Schlund<sup>9</sup>

Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant!<sup>10</sup>  
[...] wie die Räume fliehen. – | Und als ich, Vielgeliebte, Dich umfing<sup>11</sup>

Vos vastes nuages en deuil<sup>12</sup>  
Ihr aber, Wolken, schwarz und schwer<sup>13</sup>

6 In *Motto für ein verdammtes Buch* optiert Dörmann für eine reimlose Übertragung. In anderen Versionen bildet er allerdings das Reimschema des Originals (etwa die fünfzeilige Strophe in *Am Balkon*, den Kreuzreim in *Amor und der Schädel*, den Paarreim in *Spleen*, die Sonettform in *Semper eadem*) getreu nach. Da, wo eine Nachgestaltung der Reim-Poetik nicht völlig gelingt, behilft er sich mit Waisen wie in den Sonett-Übertragungen *Verwandte Schrecken* und *Das Ende des Tages*.

7 Meist – etwa in *Am Balkon* und *Semper eadem* – ersetzt Dörmann den französischen Alexandriner durch den *vers commun*, wie George, in *Spleen* aber bildet er den Alexandriner nach. Den *octosyllabe* hingegen gibt er durch einen vierhebigen Jambus (in *Verwandte Schrecken*, *Das Ende des Tages* und *Motto für ein verdammtes Buch*) oder durch ein variables Versmaß mit Doppelsenkungen (in *Amor und der Schädel*) wieder.

8 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 26 f.) (kursive Hervorhebungen in Original und Übersetzung stammen vom Verf.).

9 Dörmann, *Am Balkon*.

10 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 12).

11 Dörmann, *Am Balkon*.

12 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 78 (*Horreur sympathique*, V. 11).

13 Dörmann, *Verwandte Schrecken*.

Qui, de ses *précepteurs méprisant les courbettes*<sup>14</sup>  
 Verachtend der *Erzieher ergebungsvolle Meute*<sup>15</sup>

Auch bereichert Dörmann das Klangbild der französischen Vorlage durch Homophonien:

Nous avons dit souvent d'impérissables choses<sup>16</sup>  
 Wir sprachen [...] | Wohl *mancherlei*, was nimmer *mehr* verhallt.<sup>17</sup>

Bouche au rire enfantin!<sup>18</sup>  
 Du bist zum *Lachen* und zur *Lust* erlesen<sup>19</sup>

Noch markanter als die euphonische Textur ist die ergänzte Ich-Perspektive, die von Dörmanns Subjektivismus zeugt, etwa im Incipit der Übersetzung von *La fin de la journée*:

Sous une lumière blafarde  
 Court, danse et se tord sans raison  
 La Vie, impudente et criarde.<sup>20</sup>  
 Das Leben, frech und dumm und schamlos,  
 Im letzten, blassen Abendschein,  
*Seh' ich* es rennen, springen, tanzen. –<sup>21</sup>

Die Intensivierung der Ich-Perspektive lässt sich auch in der Übertragung von *Semper eadem* beobachten, in welcher die kollektive Sterblichkeitserfahrung zu einer exklusiven Befindlichkeit des lyrischen Ich personalisiert wird:

La Mort *nous* tient souvent par des liens subtils.<sup>22</sup>  
*Ich* aber fühle stets des Todes Macht.<sup>23</sup>

In *Verwandte Schrecken* schließlich gestaltet Dörmann die Befragung des Wüstlings gar zu einem Selbstgespräch in der ersten Person um:

14 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 74 (*Spleen*, V. 3).

15 Dörmann, *Spleen*.

16 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 9).

17 Dörmann, *Am Balkon*.

18 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 41 (*Semper eadem*, V. 10).

19 Dörmann, *Semper eadem*.

20 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 128 (*La fin de la journée*, V. 1–3).

21 Dörmann, *Das Ende des Tages*.

22 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 41 (*Semper eadem*, V. 11).

23 Dörmann, *Semper eadem*.

De ce ciel bizarre et livide,  
 Tourmenté comme ton destin,  
 Quels pensers dans ton âme vide  
 Descendent ? – Réponds, libertin.<sup>24</sup>

Was dieser Himmel, fahl und schaurig,  
 Und wie *mein* Schicksal, wild bewegt,  
 In *meiner* öden, wüsten Seele  
 Was für Gedanken er erregt? ...<sup>25</sup>

Unleugbar ist eine Trivialisierung ins Klischeehafte. So geht in Dörmanns Übersetzung von *Le Balcon* der ekstatische Ton des Originals verloren:

O toi, tous mes plaisirs! Ô toi, tous mes devoirs!<sup>26</sup>  
 Du, der ich alles danke, all' mein Glück<sup>27</sup>

Der paronomastische Intensitätsgenitiv, der die Frau religiös überhöht – „maîtresse des maîtresses“ –, wird zu „Meistgeliebte“ verflacht.<sup>28</sup> Die Suche nach der schmachenden Schönheit der Geliebten – „chercher tes beautés langoureuses“<sup>29</sup> wird auf recht unbeholfene Weise übersetzt.<sup>30</sup> Wenn Ovid schließlich in *Horreur sympathique* vom römischen Paradies verjagt wird („chassé du paradis latin“),<sup>31</sup> so jammert er dagegen bei Dörmann nach „Haus und Herd und Seligkeit“.<sup>32</sup>

### Traditionsstiftung durch *imitatio*: Baudelaire in Dörmanns Lyrik

Dörmanns Baudelaire-Rezeption betrifft nicht nur seine Übersetzungen, sondern besitzt auch einen produktionsästhetischen Aspekt und prägt auch seine eigene Lyrik. Dieser intertextuelle Dialog des Wiener Dichters mit Baudelaire wurde in der Germanistik bisher meist mehr behauptet als erwiesen.<sup>33</sup> Prägend wirkte sich Baudelaires Einfluss vor allem auf Dörmanns frühe Dichtungen aus. *Neurotica* (Erstdruck: Dresden und Leipzig: E. Pierson 1891) war die erfolgreichste von Dörmanns

24 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 77 (*Horreur sympathique*, V. 1–4).

25 Dörmann, *Verwandte Schrecken*.

26 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 36 (*Le Balcon*, V. 2).

27 Dörmann, *Am Balkon*.

28 Dörmann, *Am Balkon*.

29 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 23).

30 Dörmann, *Am Balkon* („Elfenreize und ein Herz entdecken“).

31 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 77 (*Horreur sympathique*, V. 8).

32 Dörmann, *Verwandte Schrecken*.

33 Die einzige Studie, die Dörmanns intertextueller Baudelaire-Rezeption systematisch nachgeht, ist die nicht sonderlich ergiebige Dissertation von Hilde VANÍČEK 1949, 101–131. Zum Thema vgl. auch ZANUCCHI 2016, 208–211.

Sammlungen und erlebte bis 1914 immerhin vier Auflagen. Darauf folgte 1892 *Sensationen* (Erstdruck: Wien bei Leopold Weiss), 1897 erschien eine zweite Auflage bei demselben Verlag. *Gelächter* (Dresden 1895) leitet dagegen eine allmähliche Abwendung von Baudelaire ein, welche auch *Tuberosen* (Wien 1920) charakterisiert. Diese Sammlung ist kein neuer Gedichtband, wie man in der Forschung oft liest, sondern die Zusammenstellung bereits publizierter Gedichte, enthält aber im Abschnitt „Nachklänge 1894–1920“ vereinzelt auch neue Dichtungen.<sup>34</sup>

Untersucht man die intertextuelle Faktur von Dörmanns Lyrik, so zeigt sich der Baudelaire-Einfluss nur bedingt in der formalästhetischen Dimension seiner Dichtungen. Baudelaires Vorliebe für das Sonett<sup>35</sup> lässt sich bei Dörmann nicht konstatieren. In seiner Erstlingssammlung *Neurotica*, die mir in der zweiten Ausgabe von 1893 zugänglich war und welche 95 Gedichte enthält, lassen sich nur sechs Sonette<sup>36</sup> sowie ein sonettähnliches, metrisch aber unregelmäßiges Gebilde nachweisen. Unter den 50 Gedichten der zweiten Sammlung, *Sensationen*, findet sich ein einziges Sonett – wie übrigens auch in der letzten Sammlung *Gelächter*, welche 78 Gedichte zählt und ebenfalls ein einziges Sonett („Ich möchte dir ja wirklich gern erzählen“) aufweist. Untersucht man Dörmanns acht Sonette genauer, so halten zwei das Gebot der Fünfreimigkeit ein, drei Sonette – „*Mon âme est née avec une plaie*“, *Todtenliebe II.* und *H. S.* – kommen sogar mit nur vier Reimen aus, was Dörmanns Versifikationstalent beweist.

Die Beiläufigkeit von Dörmanns Sonett-Produktion lenkt den Blick auf eine wichtige Differenz zu Baudelaire. Bei dem französischen Dichter entspricht die Sonett-Form einem Ideal poetisch-handwerklicher Formvollendung. In seinem Brief an den Kritiker Armand Fraisse vom 18. Februar 1860 vergleicht er das Sonett nicht zufällig mit der „Schönheit eines gut bearbeiteten Metalls und Minerals“.<sup>37</sup>

34 Die Tuberoze, die auch in Huysmans Roman *À rebours* (1884) evoziert wird, steht zugleich im Zentrum eines Gedichts des Oscar Wilde-Freundes Theodore William Graf Wratislaw aus seiner Sammlung *Orchids* von 1896: „Cool flower! that to my heated lips | Hast clung through half an amorous hour, | I love thee and thy honey drips! | White, languid, heady-scented flower! || My mistress plucked thee from the lulled | Heat of her odorous alcove. | I know the smooth white hands that culled | Thy stem, white messenger of love! || But ah! what missive comes with thee, | My tender bloom, my welcome guest? | In secret dost thou bear to me | The languid fragrance of her breast? || Haply among thy honeyed whirls | A fervent kiss alone abides: | And yet in these enchanted curls | Perchance some traitor poison hides. || Dear poison, send thy deadliest breath | Subtly about me as I lie, | That none may part from me in death | The murderous flower by whom I die!“ Wratislaw, *Orchids*, 30 (*Tuberoze*).

35 Von den 100 Gedichten, welche die Erstausgabe der *Fleurs du Mal* von 1857 zählt, sind nicht weniger als 44 Sonette. Darauf gründet auch Baudelaires Bedeutung als europaweites Vorbild für das moderne Sonett.

36 *Sturmfluth*, „*Mon âme est née avec une plaie*“, *Lebensanker*, *Vorgefühl*, *Abwehr*, *Todtenliebe II.*

37 „Il y a la beauté du métal et du mineral bien travaillés“ (Baudelaire, *Correspondance générale*, 676).

Im Unterschied zu Baudelaire ist die Form bei Dörmann nuancierter und zeugt von der Übernahme des symbolistischen *vers libre*. Es ist symptomatisch, dass von den 95 Gedichten der *Neurotica* fast ein Drittel, nämlich 27, freirhythmische Gebilde sind. In den *Sensationen* sind mehr als ein Drittel der Texte, nämlich 18 von 50, in freien Rhythmen verfasst.

Trotz dieser Lockerung dominieren bei Dörmann immer noch strophisch gegliederte Gedichte mit Reimbindung, genauer: dreistrophige Texte zu je vier Versen.<sup>38</sup> Vor allem fällt bei Dörmann jene Suche nach euphonischen Effekten auf, die auch seine Übertragungen charakterisiert und im Einklang mit den Parolen der Symbolisten steht. Zur Musikalisierung dienen Rondeau- und Rondel-ähnliche Gedichte mit nur zwei Reimklängen<sup>39</sup> sowie Reprisen und Verswiederholungen. Es ist in diesem Kontext kein Zufall, dass Dörmann für die von Baudelaire entwickelte fünfzeilige Strophe mit Wiederholung des Anfangsverses am Strophenende Interesse zeigt und sie zuweilen wieder aufgreift.<sup>40</sup> Es handelt sich um eine Strophenform, die Baudelaire von Theodore de Banville übernommen und von 8 auf 5 Verse gekürzt hatte.<sup>41</sup>

Hält sich somit in *formalästhetischer* Hinsicht Dörmanns Baudelaire-Nachfolge eher in Grenzen, so zeigt sich *inhaltsästhetisch* eine intensivere Adaptation der *Fleurs du Mal*. Sie betrifft zunächst die ‚*Poetik der Neurose*‘,<sup>42</sup> wie sie exemplarisch Dörmanns erste Sammlung prägt.

Schon ihr Titel – *Neurosen* – verrät die programmatische Baudelaire-Nachfolge. Ein anderer Baudelaire-Epigone, Maurice Rollinat, hatte seine Baudelaire-Pastiches von 1883 nämlich ebenfalls unter dem Titel *Névroses* publiziert, was belegt, dass Dörmann an diesem Europa-übergreifenden Prozess der Baudelaire-Kanonisierung Anteil hatte. Andererseits kommt der Begriff der ‚*Neurose*‘ auch in der zeitgenössischen Baudelaire-Exegese vor. So bringt Paul Bourget in seinem Baudelaire-Essay von 1881 gerade die ‚*Neurose*‘ ins Spiel, um Baudelaires dekadenten Pessimismus zu charakterisieren. Bourget zufolge manifestiert sich die moderne Lebensabscheu unter den Slawen als Nihilismus, bei den Deutschen als Pessimismus und im französisch-romanischen Kulturkreis in Form solipsistischer und bizarrer „*Neurosen*“:

38 In *Neurotica* zeigt Dörmann eine Vorliebe für die vierzeilige Strophe, die in insgesamt 33 Gedichten eingesetzt wird. Die meisten von ihnen, nämlich 15, sind dreistrophig. In *Sensationen* etabliert sich dann neben der vierzeiligen Strophe der paargereimte Zweizeiler (jeweils 13 Gedichte von 50), der dann in *Gelächter* zur dominanten Form wird (von 78 Gedichten sind dort 28 in paargereimten Zweizeilern verfasst).

39 Als Beispiel sei das Triolett *Ins fremde Land* aus *Neurotica* erwähnt.

40 Vgl. die erste Strophe des Gedichts *Dämmerung* sowie die erste Strophe von *Madonna Lucia 2. Theil*.

41 CASSAGNE 1906, 107.

42 Die für Baudelaire charakteristische Tendenz zur Introspektion äußert sich oft in der Form des reflektierenden Selbstgesprächs und ist bei Dörmann bereits an den Überschriften der beiden ersten Sammlungen: *Sensationen* und *Neurotica* erkennbar.

Une nausée universelle devant les insufficences de ce monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins, et se manifeste, chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous autres par de solitaires et bizarres névroses.<sup>43</sup>

Dass Bourget den Begriff der ‚Neurose‘ in die Nähe des Bizarren rückt, hat seine Begründung in der Poetik des Absonderlichen, die Baudelaire im Prosagedicht *Les Bienfaits de la lune (Die Wohltaten des Mondes)* entwirft und Dörmann später in *Was ich liebe* aus *Sensationen* adaptieren wird. In diesem vielfach parodierten, dekadenten Mustergedicht bekennt sich das lyrische Ich – entlang der neunmaligen strukturbildenden Anapher „Ich liebe“ – gerade zur dekadenten Poetik des Neurotischen:

Ich liebe die hektischen, schlanken  
Narzissen mit blutrothem Mund;  
Ich liebe die Qualengedanken,  
Die Herzen zerstoehen und wund;

5 Ich liebe die Fahlen und Bleichen,  
Die Frauen mit müdem Gesicht,  
Aus welchen in flammenden Zeichen,  
Verzehrende Sinnenglut spricht;

Ich liebe die schillernden Schlangen,  
10 So schmiegsam und biegsam und kühl:  
Ich liebe die klagenden, bängen,  
Die Lieder von Todesgefühl;

Ich liebe die herzlosen, grünen  
Smaragde vor jedem Gestein;  
15 Ich liebe die gelblichen Dünen  
Im bläulichen Mondenschein;

Ich liebe die glutendurchtränkten,  
Die Düfte, berauschend und schwer;  
Die Wolken, die blitzedurchsengten,  
20 Das graue wuthschäumende Meer;

Ich liebe, was niemand erlesen,  
Was keinem zu lieben gelang:

43 Bourget, *Charles Baudelaire*, 407.

Mein eigenes, urinnerstes Wesen  
Und alles, was seltsam und krank.<sup>44</sup>

Auf die bisher übersehene Vorlage von Dörmanns Text, Baudelaires Prosagedicht *Les Bienfaits de la lune*, weisen nicht nur die zur Überschrift erklärte Formel „Was ich liebe“ sowie der in V. 15 evozierte „Mondschein“. Auch die launischen Prädi-  
lektionen des lyrischen Ich stimmen mit jenen, die der Mond bei Baudelaire dem schlafenden Kind zuteilwerden lässt, in etwa überein. Von Baudelaire übernimmt Dörmann ferner die Präferenz für seltene Blumen, für wilde und wollüstige, also die Sünde symbolisierende Tiere wie die Schlange, die Farbe Grün als Kolorit der Herzlosigkeit, berauschte Parfüme sowie ein Faible für die Metamorphosen der Wolken und die Erhabenheit des grollenden Meers. Er erweitert diesen Katalog um die auch bei Baudelaire evozierte Frauen-Blässe sowie um weitere Requisiten wie quälende Gedanken, todessehnsüchtige Lieder und gelbliche Dünen. Auch Dörmanns lyrisches Ich liebt die absonderlichen Mondlichtgaben, die ihn von der Masse abheben und zugleich das Signum seiner Pathologie darstellen.

Wie bereits angedeutet, ist die Poetik der Neurose bei Dörmann ganz im Sinne Bourgets und Baudelaires Ausdruck einer fundamentalen Lebensmüdigkeit, die seine Lyrik durchzieht. Immer wieder artikuliert das lyrische Ich, das Baudelaires Typ des „jeune et pourtant très vieux“ anempfunden ist,<sup>45</sup> in quälenden Selbstanalysen sein beschädigtes Selbstvertrauen. Die fünf Sektionen der *Neurotica – Präludien, Episoden, Ekstasen, Madonna Lucia* und *Nachklänge* – sind narrativ angelegt und erzählen die Geschichte einer vergeblichen Suche nach Erlösung vom *Tedium vitae*. Da die Suche letztendlich scheitert, bleibt dem lyrischen Ich im Epilog nichts anderes übrig, als ein baldiges Ende seiner Qualen herbeizuwünschen: „Hinaus mit mir, | Schnell, schnell dorthin, | Wo die gefallen Aeser | Still vergraben werden ...“<sup>46</sup>

Es war in der zeitgenössischen Baudelaire-Interpretation vor allem Paul Bourget, der den dekadenten Lebensüberdruß als *den* zentralen Wesenszug von Baudelaires Poetik betont hatte. Dörmann dürfte Bourgets Essay genau studiert haben. Er wählt nämlich als Überschrift eines Sonetts aus den *Neurotica* – auch dies hat die bisherige Forschung übersehen – ausgerechnet ein Zitat von Félicité de Lamennais – „Mon âme est née avec une plaie“ („Meine Seele ist mit einer Wunde geboren“) –, das auch Bourget in seinem Aufsatz von 1881 evoziert, um Baudelaires Pessimismus zu charakterisieren.<sup>47</sup>

44 Dörmann, *Sensationen*, 22f.

45 RIECKMANN 1985, 114.

46 Dörmann, *Neurotica*, 128, V. 34–37.

47 Im originalen Wortlaut lautet das Zitat: „Mais qu’est-ce que notre pauvre cœur tout entier sinon une grande plaie?“ (Lamennais *Le prêtre et l’ami*, 275). Dörmann dürfte das Zitat Bourgets Essay entnommen haben: „C’est Lamennais qui s’écria un jour: ‚Mon âme est née avec une plaie‘. Baudelaire aurait pu s’appliquer cette phrase. Il était d’une race condamnée au malheur“ (Bourget, *Charles Baudelaire*, 406).



Baudelaires Form des reflektierenden Selbstgesprächs vertieft Dörmann zuweilen zur tiefenpsychologischen Selbstanalyse, wenn etwa das lyrische Ich im Gedicht *Reue* den frühen Tod des Vaters als Ursache der eigenen Traumatisierung diagnostiziert, was auf ein biographisches Faktum anspielt, denn David Biedermann starb bereits 1871, als sein Sohn Felix erst ein Jahr alt war. Ebenfalls im Einklang mit der Methode der künftigen Psychoanalyse verwirft das lyrische Ich im Gedicht *Zurück* die später von Freud ebenfalls abgelehnte psychiatrische Vergegenständlichung des Patienten, die sich bei Dörmann im schadenfrohen ‚Seelenvoyeurismus‘ der vermeintlichen Freunde des lyrischen Ich äußert.

Trotz der pessimistischen Lebensmüdigkeit ist der Tenor von Dörmanns Psychogrammen *in puncto* Selbstwertgefühl ein anderer als bei Baudelaire. Unerachtet der depressiven Angstzustände signalisieren in den *Fleurs du Mal* Sarkasmus und Ironie immer noch das Selbstbewusstsein des lyrischen Ich. Bei Dörmann dagegen herrscht fast durchgehend ein defizitäres Selbstvertrauen, das nicht zur Ironie, sondern zur Pathetik neigt und sich als Selbstmitleid äußert. Baudelaires beißendem Spott steht bei Dörmann pathetische Larmoyanz gegenüber.<sup>48</sup> In der *Épigraphie pour un livre condamné* stellt Baudelaire seinen Übermut dem brüskierten bürgerlichen Leser gegenüber zur Schau, indem er ihn provokatorisch dazu auffordert, das Buch wegzuworfen, und ihn am Ende des Epigraphs sogar verflucht. In seiner *Widmung* bittet Dörmann dagegen die Leserschaft für seine „ungelenken“ und „wüsten“ Verse demütig um Verzeihung, indem er sich als „seelensiechen, armen Mann“ porträtiert.<sup>49</sup>

Nicht nur Dörmanns Poetik der Neurose, auch sein impressionistischer *Sensualismus* hat von Baudelaire profitiert. Bezeichnend in diesem Sinne ist bereits das Exergum auf dem Titelblatt der *Sensationen*. „Pénétrance même jusqu’à la douleur“ lautet das der Sammlung vorangestellte Diktum – bislang hat man übersehen, dass es dem Incipit von Baudelaires Prosagedicht *Confiteor de l’artiste* (*Bekennnis des Künstlers*) entnommen ist. Dort umschreibt Baudelaire die Wirkung des Spätherbstes auf sein Gemüt als eben „pénétrantes jusqu’ à la douleur“.<sup>50</sup> „Car“, so Baudelaire dort weiter, „il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n’exclut pas l’intensité; et il n’est pas de pointe plus acérée que celle de l’Infini“.<sup>51</sup> Durch dieses Motto bekennt sich Dörmann zu Baudelaires Poetik des Auskostens und Analysierens von Sensationen, welche letztlich – dies zeigt am deutlichsten vielleicht Baudelaires Gedicht *La chevelure* – sich von ihrem realen Auslöser selbständigen und eine zweite ästhetische Überrealität (*surnaturalisme*) von sich

48 Diese Differenz ist einem der Rezensenten der *Gelächter*, Alfred Gold, nicht entgangen: „Er [Dörmann] ist dem Leben immer unterlegen; darum ist er immer pathetisch. Baudelaire ist kaum einmal wirklich pathetisch. Er ironisiert leise, wo Dörmann unter Lachen und Weinen blutig höhnt“. Gold, *Dörmann und Baudelaire*, 125.

49 Dörmann, *Neurotica*, 11 (*Widmung*, V. 11).

50 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 278 (*Le confiteor de l’artiste*).

51 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 278 (*Le confiteor de l’artiste*).

aus generieren. Darin liegt das Muster für die auch bei Dörmann nachweisbare Autonomisierung der Sensationen von ihrer realempirischen Objektreferenz.

Ein letzter Aspekt von Dörmanns Baudelaire-Nachfolge führt schließlich ins Herz der Poetik der *Fleurs du Mal*: die *Ästhetisierung des Bösen*, Baudelaires Programm, „das Schöne aus dem Bösen zu extrahieren“ („extraire la beauté du mal“), wie die Formulierung in einem entworfenen Vorwort der Sammlung lautet.<sup>52</sup> Wie wohl mit ästhetisch zweifelhaften Ergebnissen, die nicht selten an unfreiwillige Komik grenzen, ist Dörmann mutig genug gewesen, Baudelaire auch in seiner Kampfansage an die bürgerliche Moral zu folgen. Von den anderen deutschsprachigen Baudelaire-Nachahmern der Jahrhundertwende hat einzig Stefan George in seinem *Algabal* den ästhetischen Immoralismus Baudelaires zu erproben versucht. Dörmanns Verletzung des bürgerlichen Literaturgeschmacks führte u. a. auch dazu, dass die Erstausgabe der *Neurotica* einen Skandal auslöste und von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt wurde – darin liegt eine weitere offensichtliche Parallele zu den *Fleurs du Mal*, deren Autor sich vor Gericht wegen Gotteslästerung und Beleidigung der öffentlichen Moral verantworten musste.<sup>53</sup>

Dörmanns Adaptation von Baudelaires Ästhetik des Bösen steht im Zentrum seines Gedichts „O lasse mein Flehn“ aus *Neurotica*, das seine eigene Poetik mit der Aura des Verbotenen belegt:

O lasse mein Flehn Dich erweichen  
 Und kehre zu den Deinen zurück.  
 Weitab dort, im Schatten der Eichen,  
 An schilfrohr-umflüsterten Teichen,  
 5 Dort blüht Dir vielleicht noch ein Glück.

Doch hier, in dem dumpfen Gewühle  
 Der Stadt, in der Sünde Revier,  
 Du Reine, Waldeskühle,  
 O sprich: was willst Du hier?

10 Du wirst Deine Jugend versäumen  
 Und Deiner Seele Heil  
 In nervenerschlaffenden Träumen,  
 In Wonnen, wollustgeil,  
 Du wirst, mit erloschenen Blicken,

52 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 181 (*Préface des Fleurs*). Zu Baudelaires Poetik des Bösen vgl. ALT 2010, 223–232.

53 Bekanntlich wurden daraufhin sechs Gedichte von Baudelaires Sammlung verboten, darunter Texte, welche die lesbische Liebe besingen: *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *A celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)* und *Les Métamorphoses du Vampire*.

15 Der Nacht entgegenzieh,  
 Und wirst Deine Qualen ersticken  
 Gleich mir in Absinth und Morphin.

O lasse mein Flehn Dich erweichen  
 Und kehr' zu den Deinen zurück.

20 Weitab dort, im Schatten der Eichen,  
 An schilfrohr-umflüsterten Teichen,  
 Dort blüht Dir vielleicht noch ein Glück.

Die räumliche Antithese zwischen „dort“ (V. 3) und „hier“ (V. 6) dient dazu, den traditionsästhetischen Paradigmenwechsel anzukündigen und die deutsche Naturlyrik von der neuen amoralischen Dichtung abzugrenzen, deren Schauplatz die Großstadt ist. Der apotropäische Gestus, mit dem das lyrische Ich das geliebte Mädchen in den Wald zurückzukehren bittet, um es vor Übel zu bewahren, soll per Kontrast beim Leser den transgressiven Reiz der neuen Poetik erhöhen.

Wie Baudelaire zeigt auch Dörmann eine sensualistische Auffassung des Bösen, das als Nervenreiz für die Überwindung des Spleens dienen soll, und wie sein französisches Vorbild führt auch er die Wirkung des Bösen als Stimulans explizit in seiner Lyrik vor, die somit – wie folgende Zitate belegen – zu einem Resonanzraum der Sinnesreize wird:

O lichtiges Grün, wie du die Seele weitest,  
 Um jede *Nervenfasern* zärtlich kost<sup>54</sup>

Die tobenden *Nerven* erlechzen  
 Der Wollust Opiumwein<sup>55</sup>

Der Traum der keuschen Liebe,  
 Längst ist er ausgeträumt;  
 Es tanzen und toben die *Nerven*,  
 Das Blut zum Hirne schäumt.<sup>56</sup>

Ich flehe dich an, o gebrauche  
 Die göttlich dämonische Macht  
 Die meine zerfaserten *Nerven*  
 Zum rasendsten Taumel entfacht.<sup>57</sup>

54 Dörmann, *Sensationen*, 69 (*Sensationen IV*, V. 5f., meine Hervorhebung).

55 Dörmann, *Neurotica*, 70 (*Heimsuchung*, V. 6f., meine Hervorhebung).

56 Dörmann, *Neurotica*, 103 (*Madonna Lucia II 2*, V. 1–4, meine Hervorhebung).

57 Dörmann, *Neurotica*, 104 (*Madonna Lucia II 3*, V. 9–12, meine Hervorhebung).

Dass Dörmanns Erotomanie ausgeprägte masochistische Züge aufweist, bestätigt auch das Titelblatt zu der Erstausgabe der *Neurotica*. Die von Carl Zewy – nicht Zwery, wie es bei Rieckmann heißt<sup>58</sup> – entworfene Heliogravüre zeigt eine nackte Frau mit Sporen und Peitsche, die auf dem Rücken eines Mannes sitzt und ihn in den Abgrund führt. Auch in seiner Bezugnahme auf Baudelaires *À une Madone* kehrt Dörmann die sadistische Vorlage masochistisch um, indem er das lyrische Ich in die Rolle der durchstochenen Ex voto-Madonna versetzt – in Anlehnung an die Ikonographie der *mater dolorosa*, deren Herz von sieben Schwertern durchbohrt wird:

Volupté noire! des sept Péchés capitaux,  
 Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux  
 Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,  
 Prenant le plus profond de ton amour pour cible,  
*Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,*  
 Dans ton Cœur sanglotant, dans ton cœur ruisselant!<sup>59</sup>

Die blutige, blasse Madonna,  
 Mit Augen bräunlich umringt,  
*Die stachlichte Knute der Liebe*  
*In's Herz mir, in's zuckende schwingt.*<sup>60</sup>

### Scheitern der Traditionsstiftung: Scherben

Das Scheitern von Dörmanns Baudelaire-Kanonisierung ist nicht nur den Geschmacksverirrungen zuzuschreiben, die ihm mühelos nachzuweisen sind. Die Gründe dafür sind zweifelsohne auch im ästhetischen Konservatismus der zeitgenössischen österreichischen Literaturlandschaft zu suchen, welche Dörmanns Dichtungen nur mit ablehnendem Unverständnis quittieren konnte. Einem Verriss gleich auch das Votum von Karl Kraus, der in einer vernichtenden Rezension der *Sensationen*, die 1893 im *Magazin für Litteratur* erschien, Dörmann als „Litteraturgigerl“ und „Nervenprotz“ verspottete, dessen Dekadenz lediglich eine Pose sei.<sup>61</sup> Dem von Kraus erhobenen Vorwurf der Schauspielerei, der mangelnden Übereinstimmung zwischen Erlebtem und Gedichtetem, schloss sich das Gros der Kritiker an, ohne zu bedenken, dass sich bereits Baudelaire auf die fundamentale Differenz

58 RIECKMANN 1985, 112.

59 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 58 (*À une Madone – Ex-Voto dans le gout espagnol*, V. 39–44, meine Hervorhebung).

60 Dörmann, *Neurotica*, 107 (*Madonna Lucia 2. Theil 7*, V. 9–12, meine Hervorhebung).

61 Kraus, *Wiener Lyriker*, 128.

von biographischem und lyrischem Ich berufen hatte<sup>62</sup> – eine Differenz, die Hugo Friedrich später als *den* Wesenszug moderner Lyrik herausarbeiten sollte.<sup>63</sup> Auch im verhältnismäßig avancierteren Kreis der Jung-Wiener fanden Dörmanns Dichtungen eine eher kühle Aufnahme. Arthur Schnitzler notierte in seinem Tagebuch am 8. Juli 1891: „Von Felix Dörmann erschien ein Gedichtband *Neurotica*, der neben sehr schönen Sprach- und Stimmungseinzelheiten Brutalitäten und Geschmacklosigkeiten, lyrische Unwahrheiten und Schlampereien enthält.“<sup>64</sup> Noch kritischer fällt das Votum Hermann Bahrs aus, für den Dörmann „wie nur je der schlimmste Epigone“ sei.<sup>65</sup>

Das eigene dichterische Scheitern reflektiert Dörmann in seiner dritten Sammlung *Gelächter* (1895) in einem titellosen Gedicht, das in der späteren Sammlung *Tuberosen* mit der Überschrift *Scherben* versehen ist:

Scherben

In einen kristallinen Becher  
 Goß ich die purpurne Flut  
 Des Herzens, ein trunkener Zecher  
 Zerschlug den rotleuchtenden Becher

5 In taumelnder Wut.

Der Becher liegt in Scherben,  
 Die Menschen lächeln Hohn,  
 Die Seele muß verderben,  
 Der rote Quell ist entflohn.

10 Der Sand hat ihn verschlungen,  
 Die Sonne fraß ihn auf,  
 Und geifernde Menschengungen  
 Spieen, ja spieen darauf.<sup>66</sup>

62 In einer Anmerkung zum Abschnitt *Révolte* in der Ausgabe von 1857 reklamiert Baudelaire für sich die Rolle des Komödianten sowie die Fähigkeit, alle Verworfenheiten nachzubilden: „Seinem schmerzlichen Programm getreu hat der Verfasser der *Blumen des Bösen* als vollkommener Komödiant seinen Geist nach allen Sophismen wie nach allen Verworfenheiten formen müssen“ – „Fidèle à son douloureux programme, l’auteur des *Fleurs du mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions.“ Baudelaire, *Œuvres complètes*, 1076, *Révolte*, Übersetzung vom Verf.

63 Vgl. FRIEDRICH 1956.

64 *Jugend in Wien*, 1974, 124.

65 Bahr, *Studien zur Kritik*, 90.

66 Dörmann, *Tuberosen*, 82.

Überdeutlich ist die intertextuelle Bezugnahme auf Goethes berühmte Ballade „Es war ein *König in Thule*“,<sup>67</sup> wie an den Reimworten „Becher“, „Zecher“, „Flut“, an der Dreihebigkeit, am Kreuzreim und an den wechselnden Kadenzern erkennbar wird. Bereits die Offensichtlichkeit der intertextuellen Anspielung bestätigt Dörmanns epigonale Abhängigkeit nicht nur von Baudelaire, sondern auch vom Traditionsbestand der deutschen Lyrik.

Zugleich benutzt Dörmann Goethes Vorlage, um seinen dichterischen Misserfolg zu reflektieren und das Scheitern einer ‚dekadenten Traditionsbildung‘ darzustellen. Gerade darin besteht der zentrale Aspekt seiner Goethe-Adaptation. Auch in Goethes Ballade besteht nämlich eine der wesentlichen Eigenschaften des Bechers darin, dass er nicht vererbbar ist:

Und als er kam zu sterben,  
Zählt' er seine Städt' im Reich,  
Gönnt' alles seinen Erben,  
Den Becher nicht zugleich.<sup>68</sup>

Es ist letztlich der König selbst, der „alte Zecher“, der den nicht tradierbaren Becher im Augenblick des Todes in die Flut hinunterwirft:

Dort stand der alte Zecher,  
Trank letzte Lebensgluth,  
Und warf den heiligen Becher  
Hinunter in die Fluth.  
Er sah ihn stürzen, trinken  
Und sinken tief ins Meer,  
Die Augen thäten ihm sinken,  
Trank nie einen Tropfen mehr.<sup>69</sup>

Bei Goethe repräsentiert der Becher ein Sinnbild der – außerehelichen – Liebe, die den König und seine „Buhle“ verbindet. Es ist die Geliebte, die dem König auf ihrem Sterbebett den Becher als Liebespfand übergeben hat. Der Monarch wiederum vermachte den Kelch nicht weiter, sondern wirft ihn bei seinem Tod ins Meer. Gerade die Weigerung des Königs, den Becher zu vererben, erhebt die „Buhle“ über die legitimen Erben. Am Ende der Ballade repräsentiert der Pokal nicht nur die Liebestreue über den Tod hinaus, sondern wird – durch sie hindurch – zum Sinnbild für die Existenz des Königs selbst, die sich nur noch über diese Treue definiert, so dass

67 Zu Goethes Ballade vgl. den Forschungsüberblick bei ØRGARD 2004 (mit weiterführender Literatur).

68 Goethe, *Faust*, 614, V. 2.767–2.770.

69 Goethe, *Faust*, 614, V. 2.775–2.782.

der Gestus vom Wegwerfen des Bechers zum Symbol für den eigenen Tod wird. Das Sinken des Gefäßes in der Flut wird mit dem Sinken der Augen des Königs parallelisiert, dessen Hinscheiden im letzten Vers gerade als Unmöglichkeit zu trinken euphemistisch umschrieben wird („Trank nie einen Tropfen mehr“).

In Dörmanns Gedicht wird der Becher zum poetologischen Symbol der unmöglichen Traditionsstiftung überformt. Anstelle der Dialogizität des über den Tod hinaus verbundenen Paares tritt jetzt der Solipsismus des Dichter-Ich, welches in das „kristallene“ Gefäß die „purpurne Flut | Des Herzens“ hineingießt. Auch bei Dörmann birgt der Becher das geistige ‚Leben‘, die seelische Lebensessenz des lyrischen Ich, allerdings im poetologischen Sinne der Selbstvergewisserung und Selbstbespiegelung des Dichters in seinem Werk. Der Solipsismus wird durch die Spaltung des Ich in der ersten Strophe womöglich noch gesteigert. Dem dichtenden Ich tritt ein depravierter Doppelgänger an die Seite, der als „Zecher“ das verausgabte, was der Dichter sorgfältig gesammelt hat. Schließlich zerschlägt der trunkene Doppelgänger den Becher „in taumelnder Wut“, wobei dieser Gestus nicht wie bei Goethe den ewigen Liebesband besiegelt, sondern eine Dialektik der Selbstzerstörung offenbart, die an Baudelaire erinnert. Wie bei Baudelaire, der sich in seiner Lyrik oft zugleich als Täter und Opfer inszeniert,<sup>70</sup> wird das lyrische Ich bei Dörmann zum Opfer des destruktiven Aktes seines berauschten Doppelgängers. Dessen Zerstörungsakt versinnbildlicht einerseits die ‚Poetik des Bösen‘, die Abkopplung von Kunst und Moral, die ästhetische Lust an der Destruktion,<sup>71</sup> andererseits offenbart er auch den selbstzerstörerischen Solipsismus, welcher der Poetik der *Décadence* innewohnt. Die absolut gesetzte Subjektivität des dekadenten Dichters wird sich selber zum Verhängnis.

Die zweite Strophe hält die existenzielle und poetische Katastrophe durch vier gleich gebaute Verse fest, welche die Zerstörung des poetischen Gefäßes, die gesellschaftliche Ächtung des Dichters, schließlich das ‚Verderben‘ der Seele und das Entschwinden des „roten Quells“ konstatieren. Die vergegenwärtigende Dramatisierung mittels Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens lässt die dekadente Selbstdiagnose noch akuter werden.

In der dritten Strophe schließlich reflektiert das lyrische Ich über sein dichterisches Scheitern. Das Aufgesogenwerden des roten Seelenweins durch Sand und

70 Die Dimension der Selbstzerstörung in Dörmanns Gedicht führt unverkennbar auf Baudelaire, etwa *L'Héautontimorouménos*, zurück, in welchem das lyrische Ich Opfer und Henker, Wunde und Messer zugleich ist: „Je suis la plaie et le couteau! | Je suis le soufflet et la joue! | Je suis les membres et la roue, | Et la victime et le bourreau! || Je suis de mon cœur le vampire“; Baudelaire, *Œuvres complètes*, 79 (*L'Héautontimorouménos*, V. 21–25). Vgl. ferner: „cuisinier aux appétits funèbres | Je fais bouillir et je mange mon cœur“; ebd., 38 (*Les ténèbres*, V. 7f.).

71 Diese Lust an der Zerstörung steht auch im Mittelpunkt von Baudelaires Prosagedicht *Le Mauvais Vitrier* (*Der schlechte Glaser*). Dort zerschlägt das erzählende Ich die Glasscheibe eines armen Hausierers, einzig um den Rausch der Destruktion auszukosten, vgl. Baudelaire, *Œuvres complètes*, 285–287.



Sonne umschreibt die Auslöschung des Dichters aus dem literarischen Gedächtnis als *damnatio memoriae*. Das drastische Bild der speienden Menschenzungen wiederum lässt Mt 26, 67 – „Tunc expuerunt in faciem eius“ – anklingen und präsentiert den Dichter als einen christologisch erhöhten *poète maudit* in Baudelaires Nachfolge.

*Scherben* diagnostiziert nicht nur Dörmanns Misserfolg als Dichter, sondern inszeniert auch den Traditionsbruch als Ur-Gestus der poetischen Moderne. Die Poetik der Destruktion sowie die soziale Ächtung des dekadenten Dichters als *poète maudit* untergraben die Möglichkeit der *traditio*, der Weitergabe. Der poetische Becher kann nicht weitergereicht werden und liegt in „Scherben“. Andererseits unterhält Dörmanns Gedicht *de facto* einen durchaus produktiven Dialog mit der Tradition, durch die Anspielung auf eine der bekanntesten Balladen Goethes, die es zu einem zweiten, intertextuellen Leben erweckt.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Bahr, Hermann, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. M. 1894.
- Baudelaire, Charles, *Correspondance générale*, vol. 3: 1860–Septembre 1861, recueillie, classée et annotée par M. Jacques Crepet, Paris 1948.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1975.
- Bourget, Paul, „Charles Baudelaire“, in: *La Nouvelle Revue* 13 (15. November 1881), 398–416.
- Dörmann, Felix, „Am Balkon“, in: *Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift*, hg. von J. Joachim u. E. M. Kafka, 3 (1891), 148.
- Dörmann, Felix, *Neurotica*, 2. Aufl., Leipzig 1893.
- Dörmann, Felix, „Amor und der Schädel“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 1 (1893), 395 f.
- Dörmann, Felix, „Das Ende des Tages“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 123.
- Dörmann, Felix, „Motto für ein verdammtes Buch“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 124 f.
- Dörmann, Felix, „Spleen“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 124.
- Dörmann, Felix, „Semper eadem“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 125.
- Dörmann, Felix, „Verwandte Schrecken“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 125.
- Dörmann, Felix, *Gelächter*, Dresden/Leipzig/Wien (ND) 1895.
- Dörmann, Felix, *Sensationen*, 2. Aufl., Wien 1897 [1892].
- Dörmann, Felix, *Tuberosen*, Wien 1920.
- Dörmann, Felix, *Neurotica. Sensationen*, Berlin 2014.
- Dörmann, Felix, *Brief an Stefan George*, 25. Juli 1891, Stefan George-Archiv, George III, 2841.
- George, Stefan, *Brief an Carl August Klein*, Juni 1891, Stefan George-Archiv, George II, 2345E.
- George, Stefan, *Brief an Felix Dörmann*, 31. 7. 1891, Stefan George-Archiv, George II, 686.

- Goethe, Johann Wolfgang von**, *Faust*, in: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 6, Teil 1: *Weimarer Klassik 1798–1806* (Münchner Ausgabe), hg. von Victor Lange, München 1986, 535–673.
- Gold, Alfred**, „Dörmann und Baudelaire“, in: *Die Zeit* 4 (47) (Nr. vom 24. 8. 1895), 125. Wiederabgedruckt in: Gotthart Wunberg (Hg.) (2000), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, 363f.
- Kraus, Karl**, „Wiener Lyriker“, in: *Das Magazin für Litteratur*, 62, 8 (1893), 127f.
- Lamennais, Hugues Félicité Robert de**, *Le prêtre et l'ami: lettres inédites de Lamennais à la baronne Cottu (1818–1854)*, publiées avec une Introduction et des Notes par le Comte d'Haussonville, Paris 1910.
- Nordau, Max**, *Entartung. 1*, Berlin 1892.
- Nordau, Max**, *Entartung. 2*, Berlin 1893.
- Wratislaw, Theodore**, *Orchids*, London 1896.

## Forschungsliteratur

- Alt, Peter-André (2010)**, *Ästhetik des Bösen*, München.
- Cassagne, Albert (1906)**, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Paris.
- Fischer, Jens Malte (1978)**, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München.
- Friedrich, Hugo (1956)**, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg.
- Guyaux, André (Hg.) (2007)**, *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal 1855–1905*, Paris.
- Jugend in Wien (1974)**, *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar vom 11. Mai – 31. Oktober 1974*, bearb. von Ludwig Greve, Werner Volke u. Mitarbeitern (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums 24), München/Stuttgart.
- Keck, Thomas (1991)**, *Der deutsche „Baudelaire“*, Bd. 1: *Studien zur übersetzerischen Rezeption der Fleurs du Mal*, Bd. 2: *Materialien*, Heidelberg.
- Kuhn, Irène (2005)**, „Marmorschön und dekadent: Die Anfänge der deutschen Baudelaire-Rezeption“, in: Bernd Kortländer u. Hans T. Siepe (Hgg.), *Baudelaire in Deutschland, Deutschland und Baudelaire*, Tübingen, 169–184.
- Ørgard, Per (2004)**, „Der König in Thule“, in: Bernd Witte et al. (Hgg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, Stuttgart/Weimar, 132–134.
- Rieckmann, Jens (1985)**, *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*, Frankfurt a. M.
- Schneider, Helmut (1991)**, *Felix Dörmann. Eine Monographie*, Wien.
- Vaniček, Hilde (1949)**, *Der Einfluss der französischen Lyrik auf Anton Wildgans, Stefan Zweig und Felix Dörmann*, Wien.
- Wunberg, Gotthart (Hg.) (2000)**, *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
- Zanucchi, Mario (2016)**, *Transfer und Modifikation – Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Jahrhundertwende (1890–1923)* (Spectrum Literaturwissenschaft 52), Berlin/Boston.

KAROLIN TOLEDO FLORES

## Traditionsbehauptung und literarisches Traditionsverhalten

Hermann Bahrs Aufsatz *Das junge Österreich* und Gedichte aus Felix Dörmanns *Neurotica*

1893 proklamiert der österreichische Schriftsteller und Literaturkritiker Hermann Bahr in der Wiener *Deutschen Zeitung* eine neue österreichische Literatengruppe, die modern ist und zugleich ihre österreichischen Vorgänger verehrt.<sup>1</sup> Das Behaupten eines regionalen Dichterkreises stellte Ende des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum keine Besonderheit dar, so bildeten sich in dieser Zeit verschiedene regionale literarische Zentren heraus, die für sich beanspruchten, moderne Literatur zu betreiben. Die Bezeichnung ‚Moderne‘ prägte dabei vor allem Bahr, ebenso wie er die Wahrnehmung des jungen Österreich maßgeblich hervorbrachte und formte, weshalb ihn Gotthart Wunberg als „Praeceptor Austriae“<sup>2</sup> apostrophierte.<sup>3</sup> Bahr war sowohl Teil dieser literarischen Bewegung als auch ihr Beobachter und Kritiker; und er war darum bemüht, eine gemeinsame „Formel“<sup>4</sup> für die Moderne und im Aufsatz *Das junge Österreich* für die neue Wiener Literatur zu finden. Die Abhandlung *Das junge Österreich* steht paradigmatisch für die versuchte Abgrenzung zwischen dem Berliner und Wiener Zentrum und zugleich für die Zielsetzung, diese österreichische Literatengruppe bekannt zu machen. Während Bahrs Abhandlungen lange Zeit als programmatische Texte gelesen wurden, besteht mittlerweile der Forschungskonsens darin, sie mehr als Desiderate an die Literatur seiner Zeit zu begreifen.<sup>5</sup> Dementsprechend stellt auch dieser Aufsatz mehr eine Wunschvorstellung als eine programmatische Schrift über das junge Österreich dar. Bahr versucht, die neue Generation österreichischer Schriftsteller als eine Gruppe zu bündeln und sie unter ‚österreichisch‘ zu subsumieren. Seine These lautet, dass sich die jungen Österreicher durch ein gegensätzliches Traditionsverhalten von dem „jüngsten Deutschland“<sup>6</sup> unterschieden, indem sie ihre

- 1 Mit der Bezeichnung ‚Junges Österreich‘ referiert Bahr auf die seinerzeit nicht etablierte Bezeichnung der losen Gruppe junger österreichischer, vorwiegend Wiener, Schriftsteller. Im Folgenden wird in Anlehnung an Bahr diese Bezeichnung verwendet, wenngleich sich ‚das Junge Wien‘ als Bezeichnung nachhaltig durchgesetzt hat, vgl. RIECKMANN 1985 und 1986.
- 2 WUNBERG 1978, 99.
- 3 Eine prägnante Zusammenfassung u. a. zum Aufsatz *Die Moderne* bieten Peter Sprengel und Gregor Streim, vgl. SPRENGEL/STREIM 1998, 12–17.
- 4 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 58.
- 5 Vgl. SPRENGEL/STREIM 1998, 19
- 6 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 59.

literarischen österreichischen Vorgänger verehrten, während hingegen die Berliner sich von der Tradition strikt abwendeten. Bahr attestierte in diesem Zusammenhang den jungen Österreichern weiterhin, dass sie genauso wie ihre verehrten österreichischen Vorbilder empfänden. Noch bilde diese Literatur den Maßstab, den es laut Bahr idealiter zu erreichen oder gar zu übersteigen gilt.<sup>7</sup> Bahrs Kernargument, weshalb das junge Österreich modern ist, besteht demnach in der unmittelbaren Verehrung der österreichischen Vorgänger, wobei es vor allem durch eine größere Vielfalt an Gefühlen und Stimmungen diese übertreffen soll. Der Verknüpfung affirmativen Verhaltens in literarischen Texten gegenüber der Vorgängerliteratur mit der Forderung nach einem erweiterten Gefühlsspektrum wird im Folgenden am Beispiel von Felix Dörmanns erstem Gedichtband *Neurotica* (1891) nachgegangen. Dörmann scheint als „ein Meister der [...] Epigonenpoesie des Fin de siècle“<sup>8</sup> mit Verszitaten nicht-französischer Dichter den Versuch anzustellen, einzelne inhaltliche und stilistische für die Literatur der *Décadence* prädestinierte Elemente hervorzuheben und diese in seiner Lyrik auszuformen.

Um eine Traditionsverehrung anhand der Verszitate in Dörmanns Lyrik zu untersuchen, wird zunächst die Auswahl der Beobachtungen von Bahr, die er über die jungen Österreicher anstellte, näher erläutert. Dazu wird zuerst nachvollzogen, weshalb die zentrale These von Bahr, nämlich die Differenzierung zwischen den deutschen und österreichischen Schriftstellern, als Beschreibung des *status quo* wenig valide ist. Dennoch bleibt das Prinzip eines affirmativen Traditionsverhaltens für die folgende Textbeobachtung bei Dörmann relevant, da er mit seinen Verszitaten auf Lyrik referiert, die nicht dem Fin de Siècle zuzuordnen sind. Die affirmierende explizite Bezugnahme in Form von Verszitaten lässt vermuten, dass durch die Referenz auf zeitgenössische Größen Anschluss und Akzeptanz beabsichtigt wurde. Als erstes wird erläutert, wie Bahr in *Das junge Österreich* die Idee eines affirmierenden Traditionsverhaltens in Form der Traditionsverehrung entwickelt. Anschließend werden die Gedichte, denen in *Neurotica* Verszitate vorangestellt sind, mit Bezug auf die Gedichte, aus denen die Zitate entnommen sind, untersucht.

Bahr portraitiert den österreichischen Dichterkreis als eine Gruppe von jungen Schriftstellern, die ihren eigenen Stil noch nicht gefunden haben: Die jungen Österreicher verehren ihre österreichischen literarischen Vorgänger, bedienen sich zugleich etwas unbeholfen an französischen Vorlagen und versuchen ihr neues Schaffen unter dem undefinierten Schlagwort der ‚Moderne‘ zu vereinen. Als zentrales Merkmal der Gruppe erscheint ihm die Herausstellung von Stimmungen und Gefühlen.<sup>9</sup> Diese Stimmungen basieren auf denselben Empfindungen wie denen der österreichischen Vorbilder. Der affirmative Bezug auf die Vorgängerliteratur sowie eine besondere Darstellung der Empfindungen sind die Gemeinsamkeiten,

7 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

8 FÄHNDEERS 2010, 96.

9 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 61.

die Bahr für das junge Österreich einleitend aufführt. Neben diesen Gemeinsamkeiten kann Bahr jedoch keine gemeinsame Sprache oder einen gemeinsamen Stil erkennen. Aus diesem Grund nimmt Bahr schließlich eine Beurteilung der Werke von einzelnen Protagonisten des jungen Österreich vor. Neben der Betrachtung von Karl Baron Torresani, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal (Loris), Felix Dörmann, Heinrich von Korff und Richard Specht spart er zudem sein eigenes literarisches Werk nicht aus. In den einzelnen Kritiken hebt Bahr unterschiedliche Aspekte hervor, die das Werk eines einzelnen jungen Österreicherers als ‚österreichisch‘ auszeichnen, verfolgt dabei aber nicht stringent die zuvor konstatierten Gemeinsamkeiten dieser Gruppierung. Auch in der Kritik von Dörmanns Lyrik geht Bahr nicht auf die angebliche österreichische Traditionsverehrung ein. Dem wird nun im Folgenden nachgegangen.

Karl Kraus ahmt den Aufbau der Einleitung von Bahrs Aufsatz in seinem Pamphlet *Die demolierte Literatur* (1896/97) parodierend nach. Er spottet damit über Bahrs übertriebenen Versuch, die österreichischen Schriftsteller gegenüber ihren Zeitgenossen hervorzuheben sowie eine literarische Gruppe auf Basis weniger Indizien zu behaupten.<sup>10</sup> Mit dieser Persiflage deckt Kraus Bahrs Vorhaben auf, ein neues literarisches Zentrum zu konstatieren, dass sich von den anderen unterscheidet. Dieses Unternehmen vollzog sich in den Artikeln, die Bahr in der Wiener *Deutschen Zeitung* veröffentlichte. Vor der Veröffentlichung des Artikels *Das junge Österreich* handelte er das jüngste Deutschland in derselben Zeitung ab. Das erklärt Bahrs Absicht, die Österreicher nun von dem deutschen Literatenkreis abzusetzen: Bahr beschreibt das junge Österreich als eine neue literarische österreichische Gruppierung, und um den Geltungsanspruch der jungen Österreicher zu bekräftigen, setzt er diese einleitend von der jüngeren deutschen literarischen Gruppierung ab.<sup>11</sup> Das jüngste Deutschland unterscheidet sich vom jungen Österreich vor allem durch sein negierendes Traditionsverhalten. Die Berliner Moderne empfinde einen „Ekel vor der Tradition“ und sei „revolutionär gegen das Herkommen und die Sitte der Kunst, um alle Ueberlieferung zu brechen, jede anerkannte Schönheit zu verleugnen und fremde Welten aus sich zu schaffen.“<sup>12</sup> Die österreichische Literatengruppe verhalte sich hingegen der österreichischen Tradition gegenüber affirmativ. Die österreichische Literatur dient hier als Fundament und Sprungbrett, um schließlich über sie hinauszuwachsen, um „österreichisch von 1890“<sup>13</sup> zu sein. Bahr hält also ‚Innovation durch Tradition‘ für ‚die bessere Formel‘<sup>14</sup> gegenüber einer ‚Moderne durch Traditionsbruch‘. Mit ‚Tradition‘ meint Bahr jedoch nicht alle Tradition vor 1890, sondern bezieht sich auf deutschsprachige

10 Vgl. Kraus, *Die demolierte Literatur* [1896/97], 269.

11 Vgl. STREIM 1998, 100.

12 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 59.

13 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

14 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 58.

österreichische Schriftsteller, ganz explizit auf Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach.

Laut Gregor Streim hat Bahrs Gegenüberstellung des ‚jungen Österreich‘ mit dem ‚jüngsten Deutschland‘ eine „doppelte Funktion“:<sup>15</sup> Zwar möchte Bahr die jungen Österreicher als regionale Literatengruppe exponieren, allerdings benötigt er zugleich die Berliner als Publikum, um die Daseinsberechtigung der jungen Österreicher zu bestätigen. Dass die Behauptung einer österreichischen Traditionsverehrung zur Legitimierung einer Gruppe, der gleichzeitig Innovativität zugeschrieben wird, ungewöhnlich ist, zeigt sich etwa anhand der Thesen von Wilfried Barner zum Traditionsverhalten von literarischen Strömungen.<sup>16</sup> Traditionsnegierungen in Literaturprogrammatiken sind für Barner typische Formen zur Etablierung bzw. Rechtfertigung neuer literarischer Strömungen oder Epochen, nicht selten mit nationaler Intention.<sup>17</sup> Obwohl Barner für Traditionsprogrammatiken eher das Ablehnen literarischer Traditionen herausarbeitet, kann literarisches Traditionsverhalten aber auch affirmierend sein.<sup>18</sup> Und literarisches Traditionsverhalten kann nicht nur in programmatischen Texten, sondern auch in literarischen Texten erfasst werden; dabei müssen die Rezeptions- und Produktionsbedingungen berücksichtigt werden. Dass Traditionsverhalten stets eine Auswahl aus einer Tradition impliziert, ist ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit Barners grundlegenden Überlegungen zum literarischen Traditionsverhalten und Bahrs Zuschreibungen zusammenfällt. Auswahl beinhaltet laut Barner die Anerkennung des Gewählten.<sup>19</sup>

Bahrs These der Verehrung der alten österreichischen Schriftsteller durch die jungen Österreicher lautet im Sinne Barners formuliert: Die jungen Österreicher weisen ein starkes affirmierendes Traditionsverhalten mit der spezifischen Wahl ihrer österreichischen literarischen Vorgänger auf. Bahr konstatiert für die Literatur des Jungen Österreich ein affirmatives Traditionsverhalten, beansprucht aber dennoch bzw. gerade deshalb Modernität. Dieses ambivalente Verhalten, traditionsaffirmierend und zugleich modern zu sein, bezeichnet Wolfgang Müller-Funk treffend als ‚Tradition der Moderne‘, in Anlehnung an Octavio Paz.<sup>20</sup> Bahrs Trendwende von einer Überwindung des Naturalismus ausgehend hin zu einer österreichischen Traditionsverehrung nennt Streim eine Umkehr seines Moderne-Konzepts mit einer regionalen Neuausrichtung, indem Bahr nunmehr die Berliner von der österreichischen Literatur trennt. Müller-Funk findet dafür im fehlenden nationalen Literaturbewusstsein des Vielvölkerstaates eine Erklärung.<sup>21</sup>

15 STREIM 1998, 103.

16 Vgl. BARNER 1987 u. BARNER 1989, XIII u. XVI–XVII.

17 Vgl. BARNER 1987, 5–9.

18 Vgl. BARNER 1997 [1988], 287.

19 Vgl. BARNER 1989, XI u. NIEFANGER 2013.

20 Vgl. MÜLLER-FUNK 2016, 23ff.

21 Vgl. MÜLLER-FUNK 2016, 26.

Schließlich zeigt Bahrs Argumentation, dass er gerade das spezifisch Österreichische als bewahrenswert ansieht: Die jungen Österreicher „verehren die Tradition. Sie wollen nicht gegen sie treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neuen Zeiten richten.“<sup>22</sup> Die Intention, ein nationales Literaturbewusstsein stärken zu wollen, erklärt, weshalb Bahr Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach als österreichische Exempel anführt.<sup>23</sup> Ihre Werke stehen oft mit ihrer regionalen Herkunft in Verbindung, bspw. Ferdinand von Saars *Novellen aus Österreich* und die *Wiener Elegien* oder Marie von Ebner-Eschenbachs Roman *Božena* und ihre Erzählung *Krambambuli*. Insbesondere der Einfluss Saars auf das junge Österreich ist in der Forschung bekannt; er gilt „zumindest für das junge Wien“ als „Wegbereiter der Moderne“.<sup>24</sup> Auf die regionalen Attribute geht Bahr überraschenderweise weniger ein, könnten diese doch seine These weiter stützen; vielmehr liegt für ihn die Gemeinsamkeit zwischen den ‚alten‘ und den jungen Österreichern im selben Empfinden der Gefühle: „Was in diesen Werken [von Saar und Ebner-Eschenbach] ist, ist alles auch in ihren Gefühlen. Sie empfinden es und könnten eine schönere Gestalt dieser Empfindung nicht träumen.“<sup>25</sup> Bahr behauptet, dass die Darstellung von Stimmungen und Gefühlen in der Literatur die beiden österreichischen Schriftstellergenerationen eint, mit dem Unterschied und der Forderung, dass die jungen Österreicher das Gefühls- und Stimmungsrepertoire idealiter erweitern und der neuen Zeit anpassen sollten. An dieses Desiderat anschließend entwirft er kurz eine Vision einer in Europa erfolgreichen österreichischen Moderne, die ihre Stärke aus der kulturellen Vielfalt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie gewinnen könnte. Damit bringt er einen neuen Aspekt in das österreichische literarische Traditionsverhalten ein, konzentrierte er sich doch zuvor ausschließlich auf die deutschsprachigen österreichischen literarischen Vorbilder.

Bei der Behauptung, dass die jungen Österreicher traditionsverehrend schreiben würden, die wie eine literarische Traditionsbehauptung klingt, handelt es sich um eine Wunschvorstellung Bahrs. Die Gründe, weshalb Bahr die jungen Österreicher so vehement von den Deutschen abzusetzen versuchte, lässt sich chronologisch an seinen Schriften zur Literatur und Moderne nachvollziehen. In dem Aufsatz *Das junge Österreich* versuchte er sie zu charakterisieren, sie damit zugleich

22 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

23 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

24 POLHEIM 1985, 5. Die Verehrung Saars zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Brünnener Literaturzeitschrift *Moderne Dichtung* Saar ihr drittes Heft widmete. Die Ehrung zeichnete sich durch eine Fotografie auf dem Titelblatt sowie einem thematischen Schwerpunkt zum Leben und Wirken des jeweiligen Schriftstellers, etwa durch Veröffentlichungen ausgewählter Schriften und Artikel zum Werk des Verehrten, aus. Konrad Heumann fasst die divergierenden Positionen, die die *Moderne Dichtung* vermittelt, anhand der Titelblattanalyse prägnant zusammen, vgl. HEUMANN 2017, 11–13.

25 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.



als Gruppe zu etablieren und sie gegenüber dem Berliner Publikum zu legitimieren. Wenngleich diese These für den Zweck, den Bahr in dieser Abhandlung verfolgte, weniger haltbar ist, möchte ich am Beispiel von Dörmanns *Neurotica* untersuchen, inwieweit Traditionsverehrung als literarisches Traditionsverhalten in den Gedichten vorliegt. Die möglichen Gründe für dieses affirmative Traditionsverhalten scheinen bei Dörmann allerdings woanders zu liegen, als Bahr in seinem Aufsatz für die jungen Österreicher behauptete: Möglicherweise zeigen die folgenden Textpassagen den Versuch an zu betonen, dass sein literarisches Debüt nicht nur von Baudelaire inspiriert ist. Der Epigonenvorwurf ist eine Kritik, die von Beginn an die Dörmann-Rezeption prägte und den Bahr auch in seinem Aufsatz vorbringt. Obwohl Bahr literarische Traditionsverehrung in seinem Aufsatz positiv wertet, weist er auch auf die Grenzen und Gefahren von Traditionsbezügen hin und zeigt an einzelnen Vertretern der Gruppe, wie das innovative Potential ungenutzt bleiben und stattdessen in rückständiges Epigontum umschlagen kann. So beanstandet er an den Lyrikern Dörmann, Specht und Korff mangelnden authentischen Gefühlsausdruck: „Man glaubt es ihnen nicht.“<sup>26</sup> Obwohl Bahr Dörmann seine Daseinsberechtigung als Dichter zuspricht, im Gegensatz zu den anderen abgehandelten jung-österreichischen Werken mehrere Passagen verschiedener Gedichte Dörmanns anerkennend zitiert und ihm attestiert, „sich dem neuen Geschmacke zu nähern“,<sup>27</sup> bezweifelt er dennoch sein literarisches Talent, weil Dörmanns Lyrik das wahre Empfinden nicht wiedergebe und zudem zu sehr „in Citaten der Andern“<sup>28</sup> spreche. Womöglich war sich Dörmann des Rechtfertigungsdrucks von Beginn an bewusst, weshalb im Folgenden die Integration von Verszitaten nicht-französischer Dichter in *Neurotica* als expliziter Verweis auf weitere literarische Traditionen sowie Ausweis literarischer Gelehrsamkeit interpretiert wird.

Felix Dörmanns Lyrikband evozierte mit dekadenten sowie erotischen Gedichten in Wien zu Beginn der 1890er Jahre einige Aufmerksamkeit, nicht zuletzt wegen eines Gerichtsprozesses mit dem Vorwurf gotteslästernder Passagen, sodass dieser Gedichtband im Zusammenhang mit dem jungen Österreich stets literaturgeschichtliche Erwähnung findet.<sup>29</sup> *Neurotica* aus dem Jahr 1891 zählte zu einer der ersten Publikationen, die man dem jungen Österreich zuordnete.<sup>30</sup> Daneben erscheinen einige seiner Gedichte in der Brünner Literaturzeitschrift *Moderne Dichtung*, die versuchte, die neuen literarischen Tendenzen aufzunehmen.<sup>31</sup> Die

26 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 73.

27 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 72.

28 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 72.

29 Vgl. SCHNEIDER 1991, 116–133.

30 So etwa in den Erinnerung Felix Saltens, vgl. SALTEN 1932/33, 32.

31 Dörmanns berühmtestes Gedicht *Was ich liebe* wurde etwa 1891 bei der ersten Verwendung der Bezeichnung ‚Junges Österreich‘ in der *Modernen Dichtung* aufgeführt und darf damit nicht nur als eine der ersten, sondern auch repräsentativsten Äußerungen des Jungen Wien gelten.

Gedichte aus *Neurotica* zeichnen sich durch ein geschwollenes, teils aufgesetzt wirkendes Pathos im Stile eines *poète maudit* aus. Formal liegt eine Mischung aus traditionell festen Gedicht- und Strophenformen und freien Strophenformen mit teils freiem Versmaß vor. Hinzu tritt ein stilistischer Eklektizismus, den bereits Bahr in seinem Aufsatz monierte. Wie Jens Rieckmann herausgearbeitet hat, geht Dörmanns Eklektizismus jedoch über ein rein stilistisch-formales Spiel mit literarischen Vorbildern hinaus, denn auch in der Konstitution des lyrischen Ichs spiegelt sich dieser wider: „Die Persona dieses Décadent ist eine Montage aus literarischen und mythologischen Gestalten: er ist zugleich der Byronsche [sic.] Manfred, der Tannhäuser und der Faust des *fin de siècle*.“<sup>32</sup> Im Gedichtband liegen insgesamt nur einige explizite Traditionsverweise in Form von Versziten vor, die von den Dichtern Ferdinand von Saar, Jaroslav Vrchlický und Heinrich Heine stammen.<sup>33</sup> Bei der Untersuchung dieser Textstellen steht das Verhältnis vom Gedicht zum Zitat im Mittelpunkt, mitsamt der Frage, welche inhaltlichen und stilistischen Elemente des zitierten Textes rezipiert werden. In diesem Zusammenhang lässt sich ein Zitat als rückwendende Markierung auf einen bestimmten literarischen Text und dessen Autor begreifen, das stets einen Traditionsbezug impliziert.<sup>34</sup> Durch die spezifische Traditionswahl wird im Gegenzug anderen Traditionen weniger Geltung zugesprochen, sodass sich aus dem Umgang eines Autors mit einem Zitat eine grundsätzlich positive Einstellung ableiten lässt.<sup>35</sup> Ob die Verszitate *per se* einer Verehrung gleich kommen, soll im Folgenden gefragt werden, indem zunächst das Verhältnis von Textzitat und Gedicht untersucht wird. Mit Blick auf die drei zitierten Autoren wird zudem deutlich, dass es sich hier nicht ausschließlich um österreichische Autoren, also Autoren aus dem Gebiet der Österreich-Ungarischen Monarchie, handelt. Dörmann zitiert den österreichischen Schriftsteller Ferdinand von Saar, die deutsche Übersetzung des tschechischen Übersetzers und Schriftstellers Jaroslav Vrchlický, der aus dem Königreich Böhmen stammend zur Habsburgermonarchie zählt; sowie den deutschen Dichter Heinrich Heine. Mit dem Heine-Zitat soll in Anlehnung an Bahrs österreichische Traditionsverehrungsthese überprüft werden, ob bei Heine ein anderes Traditionsverhalten im Gegensatz zu den österreichischen Versziten zu erkennen ist. Es wird untersucht, ob die Zitate explizit eine

32 RIECKMANN 1986, 114 (Hervorhebung im Original).

33 Neben den Versziten finden sich in *Neurotica* als weitere explizite Traditionsverweise ein Zitat aus zweiter Hand von Félicité de Lamennais, welches in den Gedichttitel *Mon âme est née avec plaie* übernommen wurde, und Widmungen im Geleitwort. Interessanterweise sind die Zitate nicht in der zweiten und dritten Ausgabe von 1892 und 1894 der Literarischen Anstalt August Schulze zu finden. Erst in der vierten Ausgabe von 1914 mit dem Wechsel zum Verlag Georg Müller in München und Leipzig sind die vorangestellten Zitate sowie die ab der zweiten Auflage inkriminierten Gedichte wieder gedruckt.

34 Orientiert an der Definition von Rudolf Helmstetter, nach dem das Zitat ein „konstruktives, stilistisch und semantisch produktives Element, das Bezüge zur literarischen Tradition stiftet und inszeniert“, ist, HELMSTETTER 2003, 896.

35 Vgl. BARNER 1987, 2 und 2004, 185.

nicht-französische Traditionslinie aufzeigen möchten. Darüber hinaus ist zu eruieren, ob die Verszitate nicht auch die Absicht verfolgen, Dörmanns dekadente Lyrik zu legitimieren. Die Diskussion der Fragen, ob die Verszitate in Dörmanns *Neurotica* eine literarische Verehrung darstellen und welche Funktion ihnen zuteil wird, schließt sich an die Textuntersuchung an.

In dem hier zu untersuchenden ersten Beispiel ist dem Gedicht *Vorgesang* von Dörmann ein Zitat aus dem Gedicht *Sonnenwende der Liebe* von Ferdinand von Saar vorangestellt, das der ersten Strophe entnommen ist: „Ich habe geliebt | Wie Dichter lieben, | Und ob ich auch hohes Glück genossen – | Mehr noch hab' ich gelitten.“<sup>36</sup> Das Thema der zitierten Strophe ist das empfundene Leid des lyrischen Dichter-Ichs. Im Folgenden wird untersucht, wie in Dörmanns Gedicht *Vorgesang* das Liebesleiden eines Dichters übernommen bzw. modifiziert wurde und in welchem Verhältnis das Zitat zum Gedicht steht.

In dem Gedicht *Sonnenwende der Liebe* von Ferdinand von Saar, dem das Zitat entnommen ist, beschreibt das lyrische Ich, das sich als Dichter markiert, in freien Versen seine Gedanken über die Liebe an der Schwelle zwischen Jung und Alt stehend.<sup>37</sup> Der innere Konflikt besteht für das männliche lyrische Ich darin, dass in ihm noch Gefühle eines jungen Mannes vorherrschen, ihm jedoch sein Altern bewusst ist und er sich davor fürchtet. Diese Melancholie zieht sich durch das Gedicht. Das lyrische Ich gibt zu erkennen, dass es bereits viele schmerzhaftes Liebeserfahrungen durchlebt hat, und erwartet noch mehr Leidensdruck in der zweiten Hälfte des Lebens. Es befürchtet, dass es sich noch einmal verlieben wird. Das lyrische Ich deutet dabei an, dass es sich hierbei um eine anstößige Liebe handelt, weil sie nicht den Segen „der göttlichen Mutter“ findet.

Weder der Wendepunkt im Leben des lyrischen Sprechers, die Sonnenwende der Liebe, noch die unkeusche Liebe im späten Alter werden im Gedicht *Vorgesang* bei Dörmann übernommen, sondern das Dichterliebesleid, das auch als Thema in dem ausgewählten Verszitat deutlich wird. Anstelle des einzelnen, subjektiven Erlebens eines Dichters zählt hier das lyrische Ich unterschiedliche Facetten der Dichterliebe im Präteritum auf. Dörmanns Gedicht beginnt mit der erneuten Wiederholung der ersten beiden Verse Saars und führt anschließend das Liebesthema von der Schilderung „[r]asender Liebeswonnen“ über „liebesschwüle Stunden“ bis zu einer „gierdelosen Liebe“,<sup>38</sup> die „anbetend, innig und keusch“<sup>39</sup> war, aus. Das lyrische Ich listet lediglich diese verschiedenen Gefühle auf, ohne auf einzelne Begebenheiten näher einzugehen. Dabei wird deutlich, dass das lyrische Ich besonders die Intensität, die durch die Vielzahl unterschiedlicher Liebesgefühle evoziert

36 Dörmann, *Neurotica*, 15 (*Vorgesang*, V. 1–4); alle Zitatangaben aus *Neurotica* sind der ersten Ausgabe 1891 entnommen.

37 Vgl. Saar, *Gedichte*, 199–202 (*Sonnenwende*).

38 Dörmann, *Neurotica*, 15 (*Vorgesang*, V. 12–18).

39 Dörmann, *Neurotica*, 16 (*Vorgesang*, V. 23).

wurde, hervorheben möchte. Im Vergleich zu Saar wurde zudem die rückwendende Perspektive auf die Gefühle des lyrischen Ichs verstärkt: Während bei Saar das lyrische Ich am Wendepunkt seines Lebens stehend eher das Altern fürchtet, fehlt bei Dörmann eine Zukunftsperspektive; stattdessen vermittelt das lyrische Ich den Eindruck, dass ein gealterter Mann auf sein Leben zurückblickt.<sup>40</sup> Die Ausweglosigkeit sowie die Perspektivlosigkeit des Dörmann'schen lyrischen Ichs wird somit potenziert. Mit Blick auf Bahrs Vision für das junge Österreich den „Rest von Launen, Stimmungen und Wünschen“,<sup>41</sup> den die österreichischen Vorbilder noch nicht in ihren Werken verarbeitet hätten, literarisch zu realisieren, zeigt Dörmanns Dichterleid in *Vorgesang* im Vergleich zu Saar eine größere Varianz verschiedener Liebesgefühle. Die aus den verschiedenen Gefühlen resultierende Intensität des Leidens wird in der letzten Strophe ausgeführt, die erneut die letzten beiden Verse aus dem Saar-Zitat aufnimmt und mit einer Hyperbel schließt: Das Gedicht endet mit den Versen „Durch meine Seele zogen | Götterwonnen und Titanenqualen!“<sup>42</sup> Das Saar'sche Motiv wird nunmehr durch ein Motiv des Sturm und Drang ersetzt. Die Anspielung auf den jungen Goethe erweitert den Traditionsbezug. Jedoch ist dieses Verhalten durchaus nicht untypisch für die Zeit, schließlich bediente sich schon die naturalistische Lyrik Hermann Conradis oder auch Wilhelm Arendts mit Vokabeln des Titanismus beim großen Dichtergenie.<sup>43</sup> Dieser Abschluss erweitert den Referenzrahmen des Dichterleidens zum Meister Goethe. Dörmanns *Vorgesang* übernimmt das Liebesleiden eines sprechenden Dichters aus dem Gedicht von Saar, betont aber das erlebte Leiden viel deutlicher mit den Titanenqualen.

Im Vergleich der Gedichte sticht heraus, dass Saars Dichterliebe als individuelles Erleben des lyrischen Sprechers geschildert wird, während bei Dörmann die Unbeständigkeit und die Erlebnis- und Gefühlsvarianz wesentlich abstrakter dargestellt sind, das Erleben selbst aber in den Hintergrund tritt, weil das breite Spektrum der verschiedenen Gefühle lediglich aufgezählt wird. Das singuläre Lieben ist für das lyrische Ich nicht von Bedeutung, weil in der Summe der Erlebnisse das Leiden des Dichters überwiegt und für sein Schaffen maßgeblicher ist. Zitat und Gedicht sind motivisch eng aneinandergelockt. Das besondere Leiden eines liebenden Dichters wird als Motiv übernommen, das Leiden um eine Vielzahl an unterschiedlichen Liebesgefühlen verstärkt und schließlich titanisch umbesetzt. Somit bleibt mit diesem Beispiel festzuhalten, dass eine Übernahme samt Modifikation des aus dem Zitat stammenden Motivs stattgefunden hat. Eine Verehrung von

40 Dieses Motiv zieht sich Schneider zufolge durch den gesamten Gedichtband, vgl. SCHNEIDER 1991, 72–75.

41 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

42 Dörmann, *Neurotica*, 16 (*Vorgesang*, V. 29).

43 Dörmann reiht sich mit der Anspielung an den Sturm und Drang in das Traditionsverhalten naturalistischer Lyriker ein, womöglich verstärkt durch die sukzessiv einsetzende Nietzsche-Rezeption, um mit dem titanischen Motiv Unüberwindbarkeit oder Ohnmacht zu betonen, vgl. SCHUTTE 1976, 33.

Ferdinand von Saars Lyrik ist aufgrund fehlender Huldigung neben der unmittelbaren Zitation nicht zu erkennen. Durch die Motivaufnahme wird der Bezug auf den österreichischen Autor und durch die Veränderung des Motivs die Dramatisierung des Dichterleids deutlich. Das Motiv von Saar wurde bei Dörmann dekadent ausstaffiert und das Ausmaß des Leidens derart weitergetrieben, dass man sich wieder an Bahrs Urteil über Dörmanns Lyrik erinnert fühlt, dass die Gefühle in seiner Lyrik nicht wirken können.<sup>44</sup> Dieser Eindruck lässt sich dadurch erklären, dass es in dem Gedicht kein einzelnes subjektives Erleben gibt, das bei Saar noch im Mittelpunkt des Gedichts stand.

Im Folgenden wird der zweigliedrige Gedichtzyklus *Rhythmen*, der in *Erste* und *Zweite Reihe* unterteilt ist, behandelt. Hier ist jedem Abschnitt ein Zitat vorangestellt, dem ersten ein Heine-Zitat und der *zweiten Reihe* ein Zitat von Jaroslav Vrchlický. Es wird untersucht, inwiefern auf die beiden Zitate in dem Gedichtzyklus Bezug genommen wird. Mit Heinrich Heine tritt nun neben den Autoren der Monarchie Österreich-Ungarn Saar und Vrchlický ein deutscher Dichter hinzu. In Anlehnung an Bahrs These der Traditionsverehrung stellt sich zusätzlich die Frage, ob bei demselben textuellen Verfahren, nämlich vor ein Gedicht ein Verszitat zu setzen, ein anderes oder aber ähnliches literarisches Verhalten wie bei den österreichischen Zitaten zu erkennen ist.

Der Bezug auf die vorangestellten Zitate im Gedichtzyklus *Rhythmen* wird nun chronologisch abgehandelt. Vor dem ersten Zyklusteil *Rhythmen (Erste Reihe)* steht eine verkürzte Version der ersten Strophe des Heine-Gedichtzyklus *Katharina* (1844). In Dörmanns Heine-Zitat wird der zweite Vers aus dem ursprünglichen Vierzeiler getilgt und lautet: „Ein Stern geht auf in meines Herzens Nacht, | Der Leben mir verspricht | O lüge nicht!“<sup>45</sup> Der letzte Vers dieses Zitats wird in Dörmanns *Rhythmen (Erste Reihe)* in der letzten Strophe wiederholt und damit direkt, wie beim Saar-Zitat im ersten Beispiel, nochmals im Gedicht aufgegriffen. Auf den ersten Blick scheint hier ein ähnlicher textueller Umgang wie beim Saar-Beispiel vorzuliegen. Dieser Eindruck bestätigt sich, denn Dörmann übernimmt das Lügen-Motiv aus dem Heine-Zitat. Der Imperativ nicht zu lügen richtet sich bei Dörmann an die „[h]eilige Liebe“.<sup>46</sup> Insgesamt lässt sich *Rhythmen* als prototypisches Beispiel der *Décadence* lesen: Das lyrische Ich schildert, dekadent, wie es ist, sein hoffnungsloses, nahezu ausgestorbenes Seelenleben, das es als eine triste, nahezu apokalyptisch erscheinende Landschaft beschreibt. Unerwartet verliebt sich das lyrische Ich und befürchtet nun mit Aufwallen der verliebten Gefühlsregungen, erneut von der Liebe enttäuscht zu werden. Trotz dieser Befürchtung richtet das lyrische Ich den geforderten Wahrheitsanspruch hoffnungsvoll an die Liebe.

44 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 72.

45 Dörmann, *Neurotica*, 72 (*Erste Reihe*, V. 1–3).

46 Dörmann, *Neurotica*, 75 (*Erste Reihe* 3, V. 25).

Mit Blick auf Heines *Katharina* fällt auf, dass dort die Aufforderung „O lüge nicht“<sup>47</sup> anders adressiert ist. Heines Gedichtzyklus richtet sich an die im Titel benannte Katharina. Der Zyklus erzählt aus Sicht des lyrischen Ichs die teils balladeske Liebesgeschichte mit Katharina, durchzogen von Passagen, in denen das lyrische Ich seine Gefühle mit Naturmetaphern schildert. Bei Heine äußert das lyrische Ich von Beginn an eine Skepsis gegenüber dieser Liebe. In Heines *Katharina* kündigt sich der Verrat proleptisch mit der Emphase „O, lüge nicht“<sup>48</sup> in der Eingangsstrophe an. Zum Ende des Zyklus bewahrheitet sich der Bruch mit der Geliebten. Die Lüge rahmt diesen Zyklus, indem sie eingangs vorgeahnt und befürchtet wird, bis diese vom lyrischen Ich empfundene Bedrohung schließlich eintritt. Der Zyklus schildert in umarmenden Vierzeilern chronologisch das Kennenlernen, die glücklichen gemeinsamen Stunden, den Verrat und abschließend die Gedanken des verlassenem und einsamen Ichs.

Dörmann übernimmt das Lügenmotiv mitsamt dem Anzweifeln der Liebe, doch erneut orientiert er sich dabei mehr an dem Zitat als an dem gesamten Gedicht: Während Heines *Katharina*-Zyklus durchgängig in Vierzeilern mit überwiegend verschränktem oder umarmendem Reim verfasst ist, liegen Dörmanns *Rhythmen* in verschieden langen Strophen mit freien Metren ohne Reim vor. So bleibt festzustellen, dass, ähnlich wie im ersten Beispiel, Dörmann formal und stilistisch keinen Bezug auf die zitierten Gedichte nimmt, sondern mit dem Verszitat gezielt auf inhaltliche Elemente oder Motive zurückgreift, die in sein dekadentes Literaturkonzept passen, und die Motive in diesem Sinne weiter ausformt. Wenngleich Dörmanns Zyklus einen ähnlichen Verlauf einer Liebesgeschichte darstellt, so führt bei ihm aber das lyrische Ich stringenter durch seine Gedankenwelt. Bei Heine treten diese Momente der Reflexion von Gedanken und Gefühlen immer nur partiell zwischen den erzählenden Passagen auf. Die Verschiebung des Adressaten von Katharina auf die ‚heilige‘ Liebe bewirkt, dass sich das Liebesgedicht von Dörmann thematisch auf das Zweifeln an der Frage, ob ein Lieben für das dekadent-leidende Ich überhaupt möglich ist, konzentriert.

Dörmann greift also die Angst vor der Lüge eines verliebten lyrischen Ichs auf, indem er den Heine-Vers im Gedicht wiederholt und thematisch übernimmt, richtet aber diese Aufforderung im Gegensatz zu Heine konzeptuell an die Liebe und nicht an die Geliebte selbst. Dass die Liebe einen Neubeginn für das lyrische Ich darstellt, ist ebenfalls inhaltlich aus dem Heine-Zitat adaptiert, wobei Dörmann nicht die eindringliche Metapher des aufleuchtenden Sterns in des „Herzens Nacht“<sup>49</sup> übernimmt, sondern noch düsterer gestaltet: „Noch einmal regt sich | Auf meines Herzens | Verkohlter Trümmerstätte | Ein Frühlingsahnen.“<sup>50</sup> Ähnlich

47 Heine, *Katharina* [1844], 65 (*Kath 1*, V. 4).

48 Heine, *Katharina* [1844], 65 (*Kath 1*, V. 4).

49 Dörmann, *Neurotica*, 72 (*Erste Reihe*, V. 1).

50 Dörmann, *Neurotica*, 74 (*Erste Reihe* 3, V. 3–6).



wie im Gedicht *Vorgesang* ist die Frau auch in diesem Liebesgedicht bei Dörmann kaum von Belang, stattdessen konzentriert sich das Ich auf seine endzeitlichen Gedanken, die durch die Liebe, die beim lyrischen Ich eine vergessene und für tot geglaubte Hoffnung weckt, noch einmal infrage gestellt werden. Obwohl das lyrische Ich die „[h]eilige Liebe“<sup>51</sup> beschwört, dominieren dennoch die Zweifel um den Verrat. Das liegt zum einen daran, dass in *Rhythmen (Erste Reihe)* die trostlose Seelenlandschaft des lyrischen Ichs gezeichnet wird, und zum anderen, dass das Ich eigene Zweifel an dieser Liebe äußert: „Wenn auch Du nichts weiter bist | Als eine Täuschung, | Schmerzgeborene Liebe, – | Ein Rausch der Sinne, | Oder ein flüchtiges Spiel | Höhnender Schicksalsmächte, | Dann bin ich vernichtet, | Zermalmt und zerbrochen | Für immer und ewig.“<sup>52</sup> Das lyrische Ich hat bislang nur Täuschungen und „bacchantische Taumel“<sup>53</sup> erfahren, sodass die heilige Liebe wie ein unerreichbares Traumbild erscheint. Die im Gedicht als ‚heilig‘ apostrophierte Liebe, also die Suche nach einer wahren, auch von dem Leid erlösenden Liebe, stellt erneut eine Enttäuschung dar. Dieser Eindruck wird zudem dadurch unterstützt, dass das lyrische Ich die Liebe zunächst als „Wahngebilde“<sup>54</sup> aufsteigen sieht und nicht davon verführt werden möchte. Trotz der Ängste setzt das lyrische Ich all seine Hoffnungen in diese Liebe. Die biblische flehende Gebetsphrase „O führet mich nicht in Versuchung!“<sup>55</sup> richtet das lyrische Ich nicht an Gott, sondern an die als ‚heilig‘ überhöhte Liebe.

Im zweiten Beispiel wird mit dem Verszitat genauso wie beim ersten verfahren. In beiden Fällen werden kurze Verszitate aus Liebesgedichten den Gedichten vorangestellt. Davon wird ein Teil nochmals im Gedicht wiederholt. Motive und Inhalte, die in den Versziten vorkommen, werden im Gedicht aufgegriffen und weiter gestaltet. Dabei fällt auf, dass diese Motive für Dörmanns dekadente Lyrik prädestiniert zu sein scheinen. Im Vergleich mit dem Heine-Gedicht wurde aber deutlich, dass die Motive stärker im Sinne der Endzeitstimmung des *Fin de Siècle* umgeformt wurden. Im vorliegenden Beispiel wurde das Lügen-Motiv durch die Adressatenveränderung dramatischer ausgestaltet und die Nacht des Herzens in eine verkohlte Trümmerstätte umgeformt. Es muss sich also um eine bewusste Auswahl handeln, weil sonst weder inhaltliche noch formale Gemeinsamkeiten mit den Gedichten, aus denen die Zitate stammen, vorliegen. Es ist kein unterschiedlicher Umgang zwischen Zitat und Text im Vergleich mit dem ersten Beispiel zu erkennen. Die Verszitate werden nach demselben textuellen Verfahren in die Gedichte eingewoben.

51 Dörmann, *Neurotica*, 75 (*Erste Reihe* 3, V. 25).

52 Dörmann, *Neurotica*, 74–75 (*Erste Reihe* 3, V. 15–23).

53 Dörmann, *Neurotica*, 74 (*Erste Reihe* 2, V. 9).

54 Dörmann, *Neurotica*, 73 (*Erste Reihe* 2, V. 2).

55 Dörmann, *Neurotica*, 74 (*Erste Reihe* 2, V. 6).



Während in den ersten beiden Beispielen die Verszitate in den Dörmann-Gedichten noch einmal eingeflochten wurden, erfolgt im letzten hier behandelten Beispiel lediglich eine thematische Modifikation des zitierten Verses. Das Verszitat von Vrchlický stammt aus dem Sonett *Liebe* (1886) und steht vor dem zweiten Teil des *Rhythmen*-Zyklus.<sup>56</sup> Es thematisiert das Singen über die Liebe: „Ich fühl’ im Herzen tief die Liebe singen.“<sup>57</sup> Die vier Strophen in Dörmanns *Rhythmen* (*Zweite Reihe*) sind in freier Versform und freiem Metrum gestaltet. Das lyrische Ich in Vrchlickýs *Liebe* besingt seine erste glückliche Verliebtheit in einem Leben, welches zuvor lediglich von „Schmerz und Trauer“<sup>58</sup> geprägt war. Das Sonett wird vom lyrischen Ich wiederholend als Lied benannt und erinnert damit an die ursprüngliche Vortragsform von Gedichten. Ferner möchte das lyrische Ich sogar die Leier erklingen lassen, um seinem Liebesglück Ausdruck zu verleihen. Im ersten Terzett lebt das lyrische Ich seine Phantasie aus und besingt darin die erste Berührung, die zugleich die Heirat sein soll. Die Geliebte trägt Myrte in ihrem Haar, und das daran anschließende Quartett bejubelt die Zusammengehörigkeit: „Nun sind wir eins!“<sup>59</sup>

In Dörmanns *Rhythmen* (*Zweite Reihe*) setzt sich die Liebesgeschichte aus dem ersten Teil des Gedichtzyklus fort, und das Dörmann’sche lyrische Ich ist ebenso wie bei Vrchlický von der Liebe mittlerweile glücklich erfasst: „Ich möchte singen, weinen und beten.“<sup>60</sup> Neben dem expliziten Wunsch, vor Liebesglück singen zu wollen, wird die Liedhaftigkeit, die bei Vrchlický sehr deutlich zutage tritt, kaum weiter aufgenommen. Vrchlickýs Verszitat übernimmt vielmehr durch seine vorangestellte Position die proleptische Funktion, dass das lyrische Ich doch noch einmal in der Lage ist zu lieben. Dabei verliert sich Dörmanns lyrisches Ich weniger in Phantasien, sondern mehr in der Frage der Anbetung: Das lyrische Ich möchte sich für sein Liebesglück betend bedanken, glaubt allerdings weiterhin an keinen Gott. Diese nihilistische Einstellung führt dazu, dass das Ich seine „Jubelfanfaren [...] [i]n die kalte, blüthenarme Welt“<sup>61</sup> singt, anstatt sie an Gott zu richten. Zuvor richtete die Geliebte „Versöhnung singende Orgellaute, | Quellen Worte des Herzens | Von Deinen sündhaft schönen Lippen“<sup>62</sup> an das lyrische Ich. Das Thema von Vrchlický, aus Liebesglück aus reinstem Herzen singen zu wollen, überträgt Dörmann nicht nur auf das lyrische Ich, sondern auch auf die Geliebte. Die Jubelfanfaren des lyrischen Ich sowie die singenden Orgellaute, welche die Begeisterung unterstreichen, sind die einzigen liedhaften Elemente in Dörmanns *Rhythmen* (*Zweite Reihe*).

56 Das Zitat ist der übersetzten deutschen Version entnommen. Das tschechische Original trägt einen anderen Titel, nämlich den ersten Vers des Gedichts: *Mně v hloubi srdce vždycky láska zpívá*, vgl. Vrchlický, *Dojmy a rozmary*, 11.

57 Dörmann, *Neurotica*, 76 (*Zweite Reihe*, V. 1).

58 Vrchlický, *Gedichte*, 35 (*Liebe*, V. 5).

59 Vrchlický, *Gedichte*, 35 (*Liebe*, V. 11).

60 Dörmann, *Neurotica*, 77 (*Zweite Reihe* 3, V. 19).

61 Dörmann, *Neurotica*, 77 (*Zweite Reihe* 3, V. 9–13).

62 Dörmann, *Neurotica*, 76 (*Zweite Reihe* 1, V. 6–8).

Die letzte Strophe des Gedichts bricht mit dem glücklichen Jubel der vorhergehenden Verse, weil die Liebe sich doch nicht bewahrheitet hat. An dieser Stelle wird im Gegensatz zu Vrchlickýs Liebe, wo im Gedicht durch die Hochzeitsanspielungen von ewiger Verbundenheit geträumt wird, das Motiv gebrochen, und das Gedicht schlägt sofort wieder in die trübe Endzeitstimmung um. Das lyrische Ich vergleicht seine Seele mit weißen Rosen, die vom „Decembersturm“<sup>63</sup> erfroren sind. Die Zweifel aus *Rhythmen (Erste Reihe)* haben sich bewahrheitet, und zurück bleibt das leidende lyrische Ich. An dieser Stelle eröffnet sich eine Parallele zu Heines *Katharina*, weil dort das lyrische Ich zum Ende des Zyklus zum einen in derselben Situation ist und zum anderen ebenfalls das Motiv verwelkter Rosen verwendet. Bei Heine beziehen sich die Rosen allerdings auf die Liebschaften, während sich bei Dörmann das lyrische Ich selbst zur weißen Rose in der Kälte stilisiert, deren herabfallende Blätter beim Berühren der Dornen noch „heißes, starkes, | Achtlos verquellendes Herzblut“<sup>64</sup> verfließen lassen. Mit diesem Oxymoron endet der Gedichtzyklus. Das lyrische Ich ist wieder an denselben Punkt wie zu Beginn des Zyklus zurückgeworfen worden, jedoch wurde sein Seelenleben um ein weiteres Leiden strapaziert.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Beispielen wird mit dem Verszitat Vrchlickýs lediglich das Thema für den zweiten Teil des Gedichtzyklus *Rhythmen* einleitend verwendet. Das Thema wird zunächst durch den Zustand des glückseligen Singens übernommen, schließlich aber gebrochen, in dem sich die Befürchtungen aus *Rhythmen (Erste Reihe)* bestätigen. Dieser Kontrast wird erst in der Gegenüberstellung mit dem Gedicht *Liebe* deutlich. Die glückliche Verliebtheit ist in Dörmanns *Rhythmen* nur ein Zustand von kurzer Dauer, wie es zuvor vom lyrischen Ich angenommen wurde. Glückliche Liebe verstärkt in der Dörmann'schen Lyrik des Fin de Siècle das Leid des lyrischen Ichs.

Dieser Beitrag hat am Fallbeispiel Dörmann gezeigt, dass Bahrs These der Traditionsverehrung weniger eine programmatische Traditionsbehauptung ist, sondern vielmehr eine Form literarischen Traditionsverhaltens beschreibt. Für die Analyse wurde lediglich die These einer Traditionsverehrung als eine Form affirmierenden Traditionsverhaltens von Bahr übernommen. Da die Zitate in Dörmanns Gedichtband zum einen nicht einheitlich von Autoren der Monarchie Österreich-Ungarn stammen und zum anderen vermutlich nicht nur die Absicht verfolgen, die zitierten Autoren zu verehren, wurde die Untersuchung auf alle Autoren ausgeweitet, von denen Verszitate in den *Neurotica* vorliegen. In der Tat ließ sich mit der Textanalyse keine explizite österreichische Traditionsverehrung nachweisen, weil neben dem Anführen des Zitats dem jeweiligen Autor nicht weiter gehuldigt wurde. Interessanterweise ist festzustellen, dass sich die untersuchten Gedichte mit der These Hermann Bahrs insofern decken, dass Gefühle und Stimmungen

63 Dörmann, *Neurotica*, 78 (*Zweite Reihe* 4, V. 2).

64 Dörmann, *Neurotica*, 78 (*Zweite Reihe* 4, V. 21–22).

der literarischen Vorbilder aufgegriffen werden. Insbesondere die Gefühle einer gequälten Seele gepaart mit wiederkehrenden Enttäuschungen im Liebesleben finden in Dörmanns Gedichten ihre Entfaltung.

Abschließend ist zusammenzufassen, dass es sich bei den untersuchten Beispielen weniger um Traditionsverehrung handelt, vielmehr sind alle drei Verszitate affirmierend und intendiert ausgewählt worden und wurden im Stil des Fin des Siècle weitergeformt. Dieser Umgang konnte in allen drei Beispielen auf ähnliche Art und Weise festgestellt werden. Genauer könnte man sagen, dass insbesondere die Verszitate von Saar und Heine charakteristische dekadente Motive *avant la lettre* darstellen, jedoch in den Gedichten Dörmanns nochmals potenziert modifiziert wurden. Dörmann markiert mit diesen Verszitaten eine Einordnung in die Liebeslyrik des 19. Jahrhunderts, um seinen Referenzrahmen außerhalb der französischen Literatur zu verdeutlichen. Dieses textuelle Verfahren könnte auch die Absicht verfolgen, etwa vom französischen Muster abzulenken.

Im Vergleich der Gedichte konnte zum einen festgestellt werden, dass sich Dörmanns Gedichte intendiert auf die Verszitate beziehen, zum anderen wurde die dekadente Ausgestaltung der Motive aus den Zitaten deutlicher. Darüber hinaus hat sich gezeigt, dass das subjektive Erleben in Kontrast zu den romantischen und naturalistischen Liebesgedichten, aus denen die Verszitate stammen, in den Gedichten von Dörmann zurück- und anstelle dessen ein summarisches Aufzählen von Gefühlen in den Vordergrund tritt. Dadurch wirken die zahlreichen Leiden des lyrischen Ichs teils recht affektiert. Aufgrund des Verhältnisses der Gedichte mit vorangestellten Verszitaten und der Anzahl an Gedichten im gesamten Gedichtband fallen die hier besprochenen Fallbeispiele zwar auf quantitativer Ebene kaum ins Gewicht, stellen aber zugleich ein auffälliges Verhalten dar. Gerade weil es sich im untersuchten Fall um ein literarisches Debüt handelt, erwecken die Zitate eher den Eindruck, von der französischen Vorlage abzulenken und zugleich die Behauptung zu betonen, dass die Vorgängerliteratur Grundsteine für eine Lyrik der *Décadence* legte. Ohne Dörmann von seinem Stigma entlasten zu wollen, dass seine Lyrik, wie Bahr monierte, zu sehr in „Citaten der Anderen“ spreche, bleibt für Dörmann festzuhalten, dass er mit den wenigen Zitaten, die er als solche auszeichnete, durchaus einen literarisch raffinierten Umgang fand, um seine Lyrik in der Tradition der Liebeslyrik des 19. Jahrhunderts zu erklären und zu manifestieren.

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte

- Bahr, Hermann**, *Das junge Österreich* [1894], in: Ders., *Studien zur Kritik der Moderne*, hg. von Claus Pias, 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Gottfried Schnödl (Kritische Schriften in Einzelausgaben 4), Weimar 2013, 58–77.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, Dresden/Leipzig 1891.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, 2. Aufl., Leipzig 1893.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, 3. Aufl., Leipzig 1894.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, 4. Aufl., München 1914.
- Heine, Heinrich**, *Katharina* [1844], in: Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 2, bearbeitet von Elisabeth Genton, Hamburg 1983, 65–71.
- Kraus, Karl**, *Die demolirte Literatur* [1896/97], in: Ders., *Frühe Schriften. 1892–1896*, hg. von Johannes J. Braakenburg, München 1983, 269–289.
- Saar, Ferdinand von**, *Gedichte*, 2. durchgesehene und vermehrte Aufl., Heidelberg 1888, 199–202.
- Vrchlický, Jaroslav**, *Dojmy a rozmary. Básně* (Salonní biblioteka 17), Prag 1880.
- Vrchlický, Jaroslav**, *Gedichte*, autorisierte Übersetzung von Edmund Grün, Leipzig 1886.

### Forschungsliteratur

- Barner, Wilfried (1987)**, „Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland“, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein* (Poetik und Hermeneutik 12), München, 3–51.
- Barner, Wilfried (1997 [1988])**, „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“, in: Ders. (Hg.), *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 277–296 [zuerst 1988].
- Barner, Wilfried (1989)**, „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner (Schriften des Historischen Kollegs 15), München, IX–XXIV.
- Barner, Wilfried (2004)**, „Traditionsverhalten als Element kultureller Orientierung. Mit Erläuterungen am Beispiel von Leibnizens Reunionsbestrebungen“, in: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger u. Jörg Wesche (Hgg.), *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt* (Frühe Neuzeit 93), Tübingen, 183–197.
- Fähnders, Walter (2003)**, *Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart/Weimar.
- Helmstetter, Rudolf (2003)**, [Art.] „Zitat“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York, 896–899.
- Hemecker, Wilhelm/Mitterer, Cornelius/Österle, David (Hgg.) (2017)**, *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne* (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 149), Berlin.
- Heumann, Konrad (2017)**, „Was ist modern? Hofmannsthals Publikationstaktik in Eduard Michael Kafkas Zeitschrift „Moderne Dichtung“, in: Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer u. David Österle (Hgg.), *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne* (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 149), Berlin, 7–37.
- Müller-Funk, Wolfgang (2016)**, „Der Essay als ästhetische Positionierung – Hermann Bahr als Programmatiker der Wiener Moderne“, in: Tomislav Zelić (Hg.), *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr* (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext 19), Frankfurt a. M., 15–31.

- Niefanger, Dirk (2013)**, [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Aufl., Stuttgart/Weimar, 758–759.
- Polheim, Karl Konrad (1985)**, „Vorwort“, in: Ders. (Hg.), *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne, Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und der Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen*, Bonn, 5–6.
- Rieckmann, Jens (1985)**, „Jung-Wien‘ – Prägung und Rezeption in den neunziger Jahren“, in: *Modern Austrian Literature* 18 (1), 39–49.
- Rieckmann, Jens (1986)**, *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien, Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*, 2. durchgesehene Aufl., Frankfurt a. M.
- Salten, Felix (1932/33)**, „Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen“, in: *Jahrbuch deutscher Bibliographen und Literaturfreunde* 18/19, 31–46.
- Schneider, Helmut (1991)**, *Felix Dörmann. Eine Monographie*, Wien.
- Schutte, Jürgen (1976)**, *Lyrik des deutschen Naturalismus (1885–1893)*, Stuttgart.
- Sprengel, Peter/Streim, Gregor (Hgg.) (1998)**, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, mit einem Beitrag von Barbara Noth (Literatur in der Geschichte Geschichte in der Literatur 45), Wien/Köln/Böhlau, 43–114.
- Streim, Gregor (1998)**, „Hermann Bahr und die Differenzierung der literarischen Moderne zwischen Wien und Berlin“, in: Peter Sprengel u. Gregor Streim (Hgg.), *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, mit einem Beitrag von Barbara Noth (Literatur in der Geschichte Geschichte in der Literatur 45), Wien/Köln/Böhlau, 43–114.
- Wunberg, Gotthart (1967)**, *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1896*, Bd. 1, Tübingen.
- Wunberg, Gotthart (1987)**, „Deutscher Naturalismus und österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900“, in: Jacques Le Rider u. Gérard Raulet (Hgg.), *Verabschiedung der (Post)-Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen, 91–116.
- Zelić, Tomislav (Hg.) (2016)**, *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr* (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext 19), Frankfurt a. M.



GERHARD POPPENBERG

## Literaturgeschichte und Tradition – ein Essay

Die deutsche Romanistik der Vorkriegszeit hat einen starken Begriff von Literaturgeschichte ausgebildet. Es ging ihr nicht einfach um die Autoren und ihre Werke in ihrer historischen Abfolge, sondern um die Werke im Traditionszusammenhang der europäischen Geschichte. Erich Auerbach wurde im türkischen Exil in Istanbul von anderen Exilanten ironisch ‚Europäologe‘ genannt, eine Charakterisierung, die er selbst als treffend übernahm und die auch für die anderen Romanisten seiner Generation gelten kann. Eine solche europäische Ausrichtung impliziert auch, dass eine bloß nationale Literaturgeschichte unzureichend ist. Die Werke werden erst hinreichend verstehbar, wenn sie im Vergleich zu gleichzeitigen und historischen literarischen Schöpfungen betrachtet werden. Der Ansatz ist originär komparatistisch. Das hat einen Grund in der Disziplin der Romanistik selbst. Sie ist nicht auf eine Nationalsprache begrenzt, sondern mit den Literaturen der verschiedenen romanischen Sprachen beschäftigt. Die Romanistik war von Anfang an eine vergleichende und zugleich historische Philologie.

Das dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass die Romanistik wesentlich an der Ausbildung des Fachs Vergleichende Literaturwissenschaft beteiligt war. George Steiner hat dafür eine zusätzlich historische Begründung gegeben. Er selbst war ein Kind österreichisch-jüdischer Eltern; er wuchs in den 1930er Jahren in Frankreich auf und wanderte nach der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen 1940 mit seinen Eltern in die USA aus. Er war gewissermaßen schon durch seine Biographie als ein polyglotter Weltbürger – mit Deutsch, Französisch, Englisch als Alltagssprachen, Latein, Griechisch, Hebräisch als Schulsprachen – zur Komparatistik berufen. Als er 1994 die Professur für Komparatistik in Oxford antrat, erinnerte er in der Antrittsvorlesung daran, dass ein Zweig der neueren Komparatistik aus dem Geist der deutschen Romanistik, zumal ihrer jüdischen Exilanten, hervorgegangen ist.

Ins Exil getrieben – das Meisterwerk der modernen Komparatistik, Auerbachs *Mimesis*, wurde in der Türkei von einem Mann verfasst, der über Nacht seinen Lebensunterhalt, seine Erstsprache und seine Bibliothek verloren hatte –, mussten die Juden, die das Glück hatten, Nordamerika zu erreichen, feststellen, dass ihnen die traditionellen Literaturabteilungen der Universitäten, vor allem und in erster Linie jene für englische Literatur, versperrt waren. Ein Großteil dessen, was sich später zu Studiengängen in vergleichender Literaturwissenschaft oder Komparatistikabteilungen an den amerikanischen Universitäten entwickelte, entstand aus einer partiell ethnischen und sozialen Ausgliederung heraus. Die Komparatistik trägt daher sowohl etwas von der Virtuosität als auch



von der Traurigkeit in sich, die eine Exilsituation, eine Art von innerer Diaspora, entstehen lässt.<sup>1</sup>

Ein entscheidender Punkt der europäischen Komparatistik in den USA, die durch Erich Auerbach, Leo Spitzer oder auch René Wellek vertreten wurde, war der Blick über die Grenzen der Nationalliteraturen hinaus. Die verheerenden Folgen des Nationalismus in der Politik und die eigenen Erfahrungen als Exilanten hatten ihnen den Blick geschärft und sie Europa als einen kulturellen und historischen Zusammenhang erkennen lassen. Die methodische Frage ist dann, wie man einen solchen Zusammenhang erkennen und darstellen kann, ohne ideologisch oder nostalgisch Traditionen zu beschwören.

Die beiden Momente, das Vergleichende und das Historische, sind der Romanistik von Haus aus zu eigen. Die romanischen Sprachen bilden die Sprachgruppe, die aus dem Lateinischen hervorgegangen ist. Das ist ihr Gemeinsames in ihrer jeweiligen Unterschiedenheit, und es markiert zugleich auch ihre wesentlich historische Verfassung. Die Geschichte der einzelnen Sprachen und ihrer Literaturen bildet das Romanische. Das Verhältnis der einzelnen Sprachen und Literaturen zueinander ist die Entfaltung des Romanischen in seiner relativen Vielfalt, die in ihrer Herkunft aus dem Lateinischen und der antiken Kultur und Zivilisation doch auch eine gewisse Einheit bildet. Das Verhältnis der romanischen Sprachen zueinander markiert die vergleichende Dimension der Romanistik. Themen und Motive sind nicht nur im nationalen Kontext zu verstehen, sondern erschließen sich erst zureichend, wenn sie im internationalen Vergleich der romanischen Literaturen betrachtet werden. Das andere Moment gründet im Verhältnis der romanischen Moderne zur römischen Antike; es gibt der Romanistik eine im starken Sinne historische Dimension. Die *Querelle des anciens et des modernes*, die agonale Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe, ist konstitutiver Teil der romanischen Literaturen. Deshalb wird in ihnen das Wesen der historischen Dimension von Literatur besonders gut verstehbar. Der Wandel von der Antike zur Moderne wird literarisch als die Verwandlung antiker Motive in der modernen Literatur erkennbar.

In der *Querelle des anciens et des modernes*, die in Spanien bereits implizit im frühen 17. Jahrhundert, in Frankreich erst am Ende des 17. Jahrhunderts stattfand, ging es um die Ausbildung eines spezifisch modernen literarischen und weiter auch allgemein kulturellen Selbstbewusstseins gegenüber den Alten. Sie hatte ihrerseits Vorläufer in der Antike. Vor allem im antiken Griechenland war der rhetorische oder poetische Logos agonal verfasst. Im synkritischen Wettstreit der Dramen bei den Dionysien und allgemein beim „Kampf der Wagen und Gesänge“ (Friedrich von Schiller) ging es darum, den Besten zu küren. Noch Ernest Hemingway wollte Weltmeister im Schreiben werden. Diese agonale Form des Vergleichens wird in den Parallel-Viten des Plutarch, die jeweils eine griechische und eine römische

1 STEINER 1997, 124f.

Person vergleichend gegenüberstellen, oder den römischen Epen, die in vergleichendem Wettstreit mit den griechischen entstanden, erkennbar; es ist die Gestalt einer *Querelle des grecques et des romains*, die einen ersten Einschlag des Historischen aufweist.

Die Überlegungen zur Weltliteratur, die Johann Wolfgang Goethe am 31.1.1827 seinem Gesprächspartner Johann Peter Eckermann mitteilte, sind ein Ausgangspunkt für eine vergleichende Literaturbetrachtung.<sup>2</sup> Und sie waren es auch für die modernen romanistischen ‚Europäologen‘. Der Anlass für die Ausführungen war die Lektüre eines chinesischen Romans, den Goethe mit seinem eigenen Epos *Hermann und Dorothea*, mit den Romanen von Samuel Richardson und den Gedichten von Pierre-Jean de Béranger vergleicht und dabei die Ähnlichkeiten und die Unterschiede herausstellt. Der Grund für die Vergleichbarkeit der Werke verschiedener Kulturen ist, dass „die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und dass sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und Aberhunderten von Menschen hervortritt“. Die „poetische Gabe“ ist zu allen Zeiten und in allen Weltgegenden in verschiedener Ausprägung am Werk. „Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ Bei diesen vielfältigen Ausprägungen der „poetischen Gabe“ gibt es allerdings ein Muster, das Goethe bei den Griechen der Antike findet, „in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen“. Die verschiedenen Beiträge zur Poesie als „Gemeingut der Menschheit“ haben ihre regional und historisch unterschiedlichen Ausprägungen. Sie haben allerdings einen Maßstab, der wiederum durch eine besondere Nationalliteratur, die Griechische, gebildet wird und der seinerseits historisch entstanden ist. Die griechische Dichtung war „so groß“, weil sie in der Verwandlung von historischen Personen und Fakten in dichterische Darstellung beispielhaft war. „Und wozu wären denn die Poeten, wenn sie bloß die Geschichte eines Historikers wiederholen wollten! Der Dichter muss weiter gehen und uns womöglich etwas Höheres und Besseres geben.“ Das Musterhafte der antiken griechischen Literatur liegt darin, das Poetische auf eine bestimmte Weise exemplarisch ausgebildet zu haben: als „dargestellte Wirklichkeit“ (Auerbach), als dichterische Deutung der Wirklichkeit und der Geschichte.

Für die Erschließung dieser historischen Dimension von Sprache und Literatur haben die deutschen Romanisten verschiedene methodische Ansätze entwickelt. Karl Vossler und Leo Spitzer haben in der Nachfolge der sprachphilosophischen Entwürfe Wilhelm von Humboldts eine Konzeption von Sprachgeschichte als Kulturgeschichte entwickelt. Vosslers theoretische Reflexionen haben vor allem in zwei Büchern Gestalt gewonnen: *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie* (1923)

2 Vgl. im Folgenden ECKERMANN 1955, 209–214.

und *Geist und Kultur in der Sprache* (1925). In einem Kapitel – „Neue Denkformen im Vulgärlatein“ – wird diese Konzeption am Übergang vom antiken Latein über das Vulgärlatein zu den romanischen Sprachen untersucht. Eine monographische Studie – *Frankreichs Kultur und Sprache* (1929) – stellt die französische Literatur- und Kulturgeschichte im Spiegel der Sprachgeschichte dar. Leo Spitzer hat seine entsprechenden Studien unter dem Begriff einer historischen Semantik entwickelt und publiziert: *Essays in Historical Semantics* (1948). Aus dem Nachlass wurde eine weitere größere, aber unvollendete Studie veröffentlicht, die als eine Geschichte der Idee von „Weltharmonie“ im Horizont einer Geschichte des Wortes „Stimmung“ konzipiert war: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“* (1963).

Die Studien von Erich Auerbach und Ernst Robert Curtius sind im engeren Sinne literaturwissenschaftlich ausgerichtet. Auerbach hat dabei in erster Linie die wesentlichen Unterschiede zwischen der antik-paganen und der modern-christlichen Literatur im Blick, die er an den jeweils unterschiedlichen sprachlich-rhetorischen Darstellungsformen im Horizont einer sich wandelnden Konzeption von Nachahmung entwickelt: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946). Curtius dagegen betont in seiner großen Studie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) vor allem die Kontinuitäten zwischen der Antike und der Moderne. Sie alle begründen eine Form von Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft, für die eine historische Perspektive entscheidend ist. Der Vergleich von Texten aus verschiedenen historischen Epochen zeigt, dass Sprache, Literatur und Kultur eine historische Dimension haben. Die Werke sind nicht einfach irgendwann in der Vergangenheit entstanden. Ihre Historizität bedeutet, dass sie selbst ein Verhältnis zur Vergangenheit haben; das Historische ist für sie ein bedeutendes Moment ihrer Wirklichkeit.

Als ein Beispiel will ich im Folgenden kurz die Methode der vergleichenden historischen Literaturwissenschaft vorstellen, die Curtius entwickelt hat; er nannte sie historische Topik. Der Begriff des Topos stammt aus der Rhetorik. Er bedeutet dort, dass ein Redner bei der Ausarbeitung seiner Rede nach solchen Topoi sucht, um den Gegenstand angemessen darstellen zu können. Topos bedeutet Ort oder Platz. Topoi sind Argumentationsfiguren, die einen gewissen Grad an Allgemeinheit haben – sie sind Gemeinplätze –, also eine Darstellung eines allgemeinen Problems bieten, die dann für die besondere Gelegenheit verändert und angepasst werden kann. Der Topos ist das formale Argument, das auf viele konkrete Fälle übertragbar ist. Er ist eine allgemeine Form, die auf einen besonderen Fall bezogen wird, um diesen angemessen darstellbar zu machen. Der Begriff des Gemeinplatzes hat also in der Rhetorik keine negative Bedeutung.

Curtius hat den Begriff auf die Literaturwissenschaft übertragen und als einen Beitrag zur Methode und Theorie der Literaturgeschichte entfaltet, der die besondere historische Verfassung von literarischen Texten zu beschreiben und zu verstehen ermöglicht. Wenn man größere Textmengen aus verschiedenen Zeiten gelesen

hat, wird einem zunehmend deutlich, dass die Texte viel weniger originell und individuell sind, als man zunächst annehmen möchte. Man erkennt Themen und Motive wieder, die in immer anderen Variationen gestaltet werden. Solche wiederkehrenden Motive und Themen sind die literarischen Topoi. Das sind zum Beispiel ideale Landschaften als Seelenlandschaften: Arkadien, das Meer oder der Strand, das Gebirge oder die Stadt; das Goldene Zeitalter mit seinen Ausgestaltungen als irdisches und himmlisches Paradies oder als soziale und politische Utopie oder das Urlaubsparadies. Es können aber auch andere geistige Konfigurationen wie Reise, Abenteuer oder Katastrophe, Freundschaft, Liebe oder Vergänglichkeit sein. Curtius nennt sie „Urverhältnisse des Daseins“,<sup>3</sup> die in den Topoi eine Konfiguration gefunden haben und die sich mit dem historischen Wandel und der Veränderung solcher „Urverhältnisse“ ihrerseits verändern. Das Paradies stellt eine religiöse, das Goldene Zeitalter eine mythische, Arkadien eine literarische und der Ferienclub eine touristische Version und Deutung des Topos dar.

Die Spannung von Topos und Fall, von allgemeiner Form und besonderer Begebenheit bildet die intellektuelle Dynamik der Topik. Der Topos ist eine allgemeine Form, die in Hinsicht auf einen besonderen Fall zu finden ist. Er ist der Ort, an dem die Spannung von Allgemeinem und Besonderem zum Tragen kommt und ausge tragen werden muss. Daran hat er seine Grenze. Es geht nicht einfach darum, ihn zu finden, vielmehr auch darum zu beurteilen, ob und inwiefern Topos und Fall zueinander passen. Wenn er um des einzelnen Falles willen gefunden werden soll, muss dieser Einzelfall zuletzt das Maß bilden. Der Spielraum von Topos und Fall eröffnet die Möglichkeit, dass der einzelne Fall durch seine Besonderheit den allgemeinen Topos variiert. Die Dynamik von allgemeiner Form und besonderem Fall kann zur Veränderung der Topoi führen.

Die Übertragung des Topos auf die Literatur bedeutet, Handlungs- und Erzählmuster zu finden und zu verwenden, um eine besondere Geschichte zu erzählen und den Einzelfall im Horizont eines überlieferten allgemeinen Musters darzustellen. Die literarische Topik ist eine Methode der Literaturwissenschaft. Curtius konzipiert sie nicht, wie in der Rhetorik, als eine systematische und normative, sondern als eine historische Topik. Sie sucht und untersucht allgemeine, im Verlauf der abendländischen Geschichte wiederkehrende Erzählmuster, elementare Themen, Ausdrucksformen und Figurationen, die eine besondere Darstellung präfigurieren. Deshalb ist ein Topos wesentlich etwas Anonymes; er hat eine zeitliche und eine räumliche Dimension; wie ein bildnerisches Motiv entwickelt er sich historisch und über verschiedene kulturelle Räume hinweg. Aby Warburgs Konzeption der Pathosformel war für Curtius eine entscheidende Anregung für die Idee einer literarischen Topik. Entsprechend zu dieser Umwandlung der rhetorischen und systematischen in eine historische und dynamische Topik hat Curtius die systematische Lehre von den Figuren in eine historische Disziplin umzuwandeln

3 CURTIUS 1972, 15.

vorgeschlagen, um parallel zur historischen Topik auch eine historische Metaphorik zu entwickeln. Die Topik geht zwar von der Rhetorik aus, aber sie geht über sie hinaus, denn die Topoi haben immer auch und sogar vor allem eine inhaltliche Komponente. Deshalb kann Curtius die historische Topik mit einer historischen Metaphorik und einer historischen Mythologie korrelieren. Metapher, Topos, Mythos bilden ein Feld, in dem Themen oder Motive überliefert werden.

Das Anonyme ist das Kollektive einer Überlieferung. Topoi sind allgemeine Muster, nicht individuelle Erfindungen. Die Interferenz von Allgemeinem und Besonderem eröffnet die Möglichkeit für die zunächst nicht anzutreffende semantische Differenz von Finden und Erfinden. Das Besondere des Einzelfalls erfordert in genau dem Maße, wie er ein unvergleichliches Partikulares ist, eine besondere Form der Darstellung, eine mehr oder weniger starke Variation des überlieferten Topos oder eine neue Darstellungsform, die jeweils für den besonderen Fall nicht zu finden, sondern zu erfinden ist. Das ist das Kennzeichen der literarischen Moderne.

Die antike Metapher von der Welt als Theater, auf dem die Menschen eine Rolle spielen, wurde in der Neuzeit von Pedro Calderón und Hugo von Hofmannsthal weiterentwickelt. Curtius deutet das als einen Schritt von der historischen Metaphorik und Topik auf dem Weg hin zu einer historischen Mythologie. Calderóns *Das große Welttheater* und *Das Leben ist Traum* sowie Hofmannsthals *Jedermann* und *Das Salzburger Welttheater*, vor allem aber *Der Turm*, sind solche Weiterbildungen. Das „höhere Dichtwerk verlangt, um hervorgebracht zu werden, mehrere Dichter in einem“, so zitierte er Hofmannsthal, der an die Spanier anknüpfte, weil dort die „Substanz des christlichen Abendlandes“ am stärksten zum Ausdruck gefunden hat. Hofmannsthal entnahm dem Mittelalter und spanischen Barock eine „europäische Mythologie“.<sup>4</sup>

Ein Topos ist die Konfiguration von Empfindungen und partikularen Erlebnissen in Form von Bildern und Erzählungen. Die Erlebnisse gewinnen als literarisches Bild eine Gestalt und werden zu Erfahrungen; so können sie bewahrt und überliefert werden. Der Topos ist eine Art Speichermedium des Lebens und seiner Überlieferung; er ist ein Träger von Geschichte. Die Topoi und ihre jeweils neuen Gestaltungen lassen erkennen, wie Geschichte geschieht. Sie sind Figurationen, in denen der Einzelne sein Individuelles ins Allgemeine auslegen kann und das Allgemeine zugleich individuell vermittelt bleibt. Ein Topos konfiguriert einen Fall, der wiederum den Topos verändert. Das ist eine zirkuläre Dynamik, die im Topos wie im Fall etwas bewirkt und so eine neue Wirklichkeit stiftet. Diese erwirkte Wirklichkeit ist eine Dimension von Geschichte als geistigem Phänomen.

Topoi sind also geistige Bildungen, die im Laufe der Geschichte immer wieder aufgegriffen und variiert werden können. In der Antike gibt es die Figur des Staatsschiffs. Der Staat ist ein Schiff, die Herrschenden und die Bürger sind wie der Kapitän und die Besatzung des Schiffs, das durch die Stürme des Meers in den Hafen

4 CURTIUS 1993 [1948], 153.

des Friedens fährt etc. Die christliche Kirche übernimmt die Figur und konzeptualisiert die Kirche als Schiff; die Kirchen als Bauwerke haben Schiffsform. Das Schiff der Kirche bringt die Gläubigen durch die Stürme des Lebens in den Hafen der Erlösung und des Himmelreichs etc. In der modernen Dichtung seit dem 17. Jahrhundert entwickelt sich zunehmend das Bildfeld des Schiffbruchs. Den hat es auch in der Antike gegeben, aber er ist nicht konstitutiv für Erzählsituationen. Es gibt zahlreiche dichterische Texte zum Schiffbruch in der frühen Neuzeit. Die Spanier Luis de Góngora und Baltasar Gracián haben ihn im 17. Jahrhundert zu einem maßgebenden Thema gemacht. Sowohl Góngoras *Soledades* als auch Graciáns *Criticón* beginnen mit einem Schiffbruch. Vor allem im 19. Jahrhundert wird der Schiffbruch bei Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé und vielen anderen topisch. Die Frage, ob eine solche radikale Umwertung eines Topos – von der Schifffahrt zum Schiffbruch – noch zu seiner Geschichte gehört, ist nicht leicht zu beantworten. Ähnliches wird auch für Mythen diskutiert. Neben Schifffahrt und Schiffbruch wäre ein weiteres Beispiel die Umwertung des Topos von Paradies, Arkadien und Utopie in die Katastrophenszenarien von Klimakatastrophe und Dystopie.

## Literaturverzeichnis

- Auerbach, Erich (2015 [1946]), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 11. Aufl., Bern/Tübingen [Erstauflage 1946].
- Curtius, Ernst Robert (1972), „Zum Begriff einer historischen Topik“, in: Peter Jehn (Hg.), *Toposforschung. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M., 3–19.
- Curtius, Ernst Robert (1993 [1948]), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Bern/München [Erstauflage 1948].
- Eckermann, Johann Peter (1955 [1836]), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Fritz Bergemann, Wiesbaden.
- Spitzer, Leo (1948), *Essays in Historical Semantics*, New York.
- Spitzer, Leo (1963 [1944/45]), *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“*, hg. von Anna Granville Hatcher, mit einem Vorwort von René Wellek, Baltimore [Erstausgabe in: *Traditio* 2 (1944), 409–464 u. 3 (1945), 307–364].
- Steiner, George (1997), „Was ist Komparatistik?“, in: Ders., *Der Garten des Archimedes. Essays*, übers. von Michael Müller, München, 115–140 [engl. Orig.: *No Passion Spent. Essays*, London 1996].
- Vossler, Karl (1923), *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, München.
- Vossler, Karl (1925), *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg.
- Vossler, Karl (1929), *Frankreichs Kultur und Sprache*, Heidelberg.





## Die Autorinnen und Autoren des Bandes

**ALEIDA ASSMANN** ist emeritierte Professorin für englische Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Sie studierte Anglistik und Ägyptologie an den Universitäten Heidelberg und Tübingen, wurde 1977 im Fach Anglistik in Heidelberg promoviert und habilitierte sich dort 1992. 2001 nahm sie eine Max-Kade-Gastprofessur an der Princeton University wahr, weitere Gastprofessuren führten sie an die Rice University in Houston (2000), die Yale University (2002, 2003, 2005), die Universität Wien (2005) und die University of Chicago (2007). Ihre Arbeitsschwerpunkte sind kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung, die Geschichte des Lesens und der Schrift, historische Anthropologie, Generationsforschung sowie die deutsche Erinnerungsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg. 2020 erschien die Monographie *Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen*.

**FRANK BEZNER** ist seit 2018 Professor für Lateinische Literatur des Mittelalters an der Universität Freiburg. Nach dem Studium der Griechischen, Lateinischen, Deutschen und Mittellateinischen Philologie an der Universität Tübingen wurde er dort 2000 in Mittellateinischer Philologie promoviert. Daran anschließend war er bis 2003 Frances-Yates-Fellow am Warburg Institute in London und bis 2008 Nachwuchsgruppenleiter im Win-Kolleg der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Von 2009 bis 2018 war er Professor of Medieval Latin an der University of California, Berkeley. Seine Forschungsschwerpunkte sind lateinische Literatur des Mittelalters, *Intellectual History* und *Material Philology* mit Veröffentlichungen u. a. zu *Hermeneutik, Wissen und Sprache in der Intellectual History des 12. Jahrhunderts*, zur mittellateinischen Lyrik sowie zur *Archäologie und Genealogie frühneuzeitlicher Vergangenheitskonstruktionen*.

**THOMAS BORGSTEDT** ist seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Italienische Philologie der Universität München und seit 2011 Außerplanmäßiger Professor am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Universität Frankfurt a. M. Er studierte Germanistik, Philosophie und Soziologie in Frankfurt a. M., wo er 1990 mit einer Arbeit über Daniel Casper von Lohensteins Arminiusroman promoviert wurde. Seine Habilitation erfolgte 2001, woran sich verschiedene Vertretungsprofessuren sowie ein Aufenthalt als Visiting Scholar an der Emory University in Atlanta, Georgia anschlossen. Seit 2002 ist er Präsident der Internationalen Andreas Gryphius-Gesellschaft. Seine Forschungsschwerpunkte sind u.a. der literarische Traditionswandel und die Vergleichende Literatur- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit.

**FOLKE GERNERT** ist seit 2014 Professorin für Romanistische Literaturwissenschaft an der Universität Trier. Nach dem Studium der Romanischen (Italienisch, Spanisch) und Deutschen Philologie in Köln und Bologna erfolgte 1999 an der Universität Köln die Promotion in Romanischer Philologie und 2008 die Habilitation an der Universität Kiel. Seit 2015 ist sie Mitherausgeberin des *Romanistischen Jahrbuchs*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Renaissanceliteratur in Spanien, Italien und Frankreich, literarische Physiognomik, mexikanische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts sowie mittelalterliche Lyrik und ihre Rezeption. 2021 erschien die Monographie *Divination on stage. Prophetic body signs in early modern theatre in Spain and Europe*.

**JONAS GÖHLER** studierte von 2003 bis 2011 Lateinische und Deutsche Philologie an den Universitäten Heidelberg und Krakau sowie zwischen 2005 und 2013 Germanistik, Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit sowie Altgriechische Philologie in Heidelberg. Von 2013 bis 2017 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Klassische Philologie (Lateinische Literaturwissenschaft) an der Universität Heidelberg, bevor er bis 2019 mit seinem Dissertationsprojekt zu T. S. Eliots *The Waste Land* und Ovids *Metamorphosen* Mitglied des LGF-Promotionskollegs *Was ist Tradition?* war.

**ISABELLA MANAGÒ** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Post-Doc) im Fachbereich Germanistische Mediävistik an der Universität Graz am Lehrstuhl von Prof. Dr. Julia Zimmermann. Sie studierte von 2009 bis 2015 Germanistik, Geschichte und Latein an der Universität Heidelberg und war anschließend dort zunächst Projektmitarbeiterin bei Prof. Dr. Tobias Bulang. Mit einem Individualstipendium der Landesgraduiertenförderung war sie von 2016 bis 2019 assoziiertes Mitglied des LGF-Promotionskollegs *Was ist Tradition?* 2021 erscheint ihre Monographie *Schicksal, Zufall, Willensfreiheit – Kontingenz im Trojanerkrieg Konrads von Würzburg*.

**GERHARD POPPENBERG** war von 2002 bis 2020 Professor für Romanistik an der Universität Heidelberg. Er studierte Philosophie, Religionswissenschaft, Romanistik, Germanistik sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und wurde dort 1991 im Fach Philosophie promoviert. Seine Habilitation erfolgte 1998 ebenfalls in Berlin, woran sich eine Lehrstuhlvertretung in Köln (1998/99) und eine Professur in Erfurt (2000–2002) anschlossen. Neben französischer und spanischer Literaturwissenschaft ist ein weiterer Forschungsschwerpunkt philosophische und psychoanalytische Literaturtheorie. 2018 erschien die Monographie *Herbst der Theorie. Erinnerungen an die alte Gelehrtenrepublik Deutschland*.

**PHILIP REICH** ist seit 2021 Postdoc in der DFG-Forschungsgruppe *Philologie des Abenteurers* an der LMU München, wo er bereits seit 2019 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Germanistische Mediävistik (Prof. Dr. Michael Waltenberger) tätig war. Nach dem Studium der Germanistik, der Lateinischen Philologie, der Philosophie und des Deutschen als Fremdsprachenphilologie an der Universität Regensburg war er von 2016 bis 2019 Mitglied des LGF-Promotionskollegs *Was ist Tradition?* an der Universität Heidelberg. 2021 erschien seine Monographie *Der Fahrende Schüler als prekärer Typus. Zur Genese literarischer Tradition zwischen Mittelalter und Neuzeit*.

**THOMAS SCHMIDT** ist Professor of Music und Dekan der School of Arts, Languages and Cultures an der Universität Manchester. Nach dem Studium der Musikwissenschaft, der Mittelalterlichen und Neueren Geschichte sowie der Italienischen Literaturwissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Chapel Hill, North Carolina, wurde er 1995 in Heidelberg im Fach Musikwissenschaft promoviert und habilitierte sich dort 2001. Von 2005 bis 2012 war er Professor of Music an der Bangor University, von 2012 bis 2017 Professor of Music in Manchester und von 2017 bis 2021 Dekan der School of Music, Humanities and Media an der University of Huddersfield. Seine Forschungsinteressen umfassen die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts, Instrumentalmusik des späten 18. und 19. Jahrhunderts, Musikedition und -philologie, Gattungsgeschichte der Musik sowie Klang und Textur in der Instrumentalmusik.

**LOREEN SOMMER** studierte Germanistik, Philosophie und Politische Wissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Leeds. Mit ihrem Dissertationsprojekt zum Traditionsverhalten in den Neostilen der Jahrhundertwendeliteratur war sie von 2016 bis 2019 Mitglied des LGF-Promotionskollegs *Was ist Tradition?* an der Universität Heidelberg.

**PETER SPRENGEL** war von 1990 bis 2016 Professor für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Nach dem Studium der Germanistik und der Klassischen Philologie (Gräzistik) an den Universitäten Hamburg und Tübingen wurde er 1976 in Hamburg promoviert und habilitierte sich 1981. Er vertrat Professuren in Stuttgart (1982/83) und München (1985/86) und war Professor an den Universitäten Erlangen (1986–1989) und Kiel (1989/90). Seine Arbeitsschwerpunkte sind Deutsche Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere der frühen Moderne, Drama und Theater sowie Gerhart Hauptmann. 2020 erschien die Monographie *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz*.

**KAROLIN TOLEDO FLORES** ist DAAD-Lektorin am Institut für Deutsche Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań. Von 2008 bis 2015 studierte sie an den Universitäten Leipzig und Prag Höheres Lehramt für Gymnasien in den Fächern

Deutsch und Ethik/Philosophie. Im Anschluss an einen einjährigen Aufenthalt als DAAD-Sprachassistentin an der Masaryk-Universität Brunn war sie von 2016 bis 2019 mit ihrem Dissertationsprojekt zum Traditionsverhalten in der Lyrik der Wiener Moderne Mitglied des LGF-Promotionskollegs *Was ist Tradition?* an der Universität Heidelberg.

**DIRK WERLE** ist seit 2015 Professor für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt frühe Neuzeit an der Universität Heidelberg. Nach dem Studium der Germanistik, Latinistik und Philosophie an den Universitäten Freiburg, Pisa und der Humboldt-Universität zu Berlin wurde er 2005 in Berlin promoviert und habilitierte sich 2012 an der Universität Leipzig. Er ist Vorstandsmitglied der Grimmlausen-Gesellschaft, Herausgeber der Reihe *Das Abendland. Neue Folge* im Verlag Vittorio Klostermann sowie Mitherausgeber des *Euphorion*. Von 2016 bis 2019 war er Sprecher des LGF-Promotionskollegs *Was ist Tradition?* an der Universität Heidelberg. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Europäische Literaturgeschichte im Kontext der *Intellectual History* seit dem 16. Jahrhundert, Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Wissenschaftsgeschichte der Geistes- und Kulturwissenschaften und Gattungsgeschichte in der frühen Neuzeit.

**THOMAS ARNE WINTER** hat Philosophie, Germanistik, Psychologie, Kognitionswissenschaft, Wissenschafts- und Medizingeschichte in Freiburg und Edinburgh studiert und wurde an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg in Philosophie promoviert. 2017 erschien sein Buch *Traditionstheorie. Eine philosophische Grundlegung*.

**KATHARINA WORMS** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Projekt *Epische Versdichtungen im deutschen Kulturraum des 17. Jahrhunderts* der Professur für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt frühe Neuzeit an der Universität Heidelberg (Prof. Dr. Dirk Werle). Nach dem Studium der Klassischen Philologie, der Germanistik und der Bildungswissenschaften an der Universität Trier war sie von 2016 bis 2019 affiliertes Mitglied des LGF-Promotionskollegs *Was ist Tradition?* an der Universität Heidelberg. 2021 erfolgte ihre Promotion mit der Arbeit *„Anmerkungen“: Die Funktion der Selbstkommentare Daniel Caspers von Lohenstein zu seinen Trauerspielen*.

**MARIO ZANUCCHI** ist Außerplanmäßiger Professor am Deutschen Seminar der Universität Freiburg. Er studierte Germanistik, Anglistik, Romanistik, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Philosophie an den Universitäten Trento und Leipzig und wurde 2003 in Leipzig promoviert. Seine Habilitation zur Rezeption der französischen Symbolisten in der deutschen Lyrik der Klassischen Moderne erfolgte 2013 an der Universität Freiburg. 2017 erschien seine kritische Edition von Charles Baudelaires *Blumen des Bösen* aus dem unveröffentlichten Nachlass Paul Zechs.

# Namenregister

- Abaelard, Peter** 87  
**Abschatz, Hans Aßmann von** 201  
**Adelung, Johann Christoph** 65  
**Adorno, Theodor W.** 20, 24, 60  
**Agamben, Giorgio** 6  
**Agricola, Alexander** 168  
**Alamire, Petrus** 164  
**Alexander III. (Makedonien)** 218  
**Antico, Andrea** 172  
**Apollinaire, Guillaume** 80  
**Arendt, Hannah** 53–54  
**Arendt, Wilhelm** 281  
**Aretin, Johann Christoph von** 123  
**Ariost (Ludovico Ariosto)** 184  
**Aristipp (Aristippos von Kyrene)** 94  
**Aristoteles** 204  
**Assmann, Aleida** 14, 21–23, 29, 39, 47–62, 76–77, 143, 179, 191, 215, 299  
**Assmann, Jan** 14, 39, 54, 77, 143, 191–193, 206  
**Auerbach, Ernst** 33, 291–294  
**Augustus (Gaius Octavius)** 218, 223  
**Avancini, Nikolaus von** 202
- Bach, Johann Sebastian** 204  
**Bacon, Francis** 18  
**Bahr, Hermann** 33, 268, 273–279, 281–282, 286–287  
**Bakhtin, Michael** 90  
**Banville, Theodore de** 261  
**Barclay, John** 198  
**Barner, Wilfried** 14, 24–27, 39, 109, 179, 193–196, 204–205, 276  
**Barra, Hottinet** 172, 178  
**Baudelaire, Charles** 33, 78, 255–272, 278, 297, 302  
**Bebel, August** 230  
**Bembo, Pietro** 181  
**Benhabib, Seyla** 59, 61  
**Benoît de Sainte-Maure** 31, 144–145, 151, 154–156, 157  
**Béranger, Pierre-Jean de** 293  
**Bernhard von Clairvaux** 87  
**Berni, Francesco** 185  
**Biedermann, David** 255, 264  
**Bismarck, Otto von** 239  
**Bleibtreu, Karl** 244  
**Blücher, Gebhard Leberecht von** 236–238  
**Blumenberg, Hans** 22, 50, 146  
**Boccaccio, Giovanni** 180, 183–184
- Bodmer, Johann Jakob** 198  
**Bourdieu, Pierre** 22  
**Bourget, Paul** 261–263  
**Brahm, Otto** 227, 229  
**Breitinger, Johann Jakob** 198  
**Brentano, Clemens** 123  
**Bruhier, Antoine** 172, 178  
**Brumel, Antoine** 168  
**Büchner, Georg** 233
- Cadéac, Pierre** 178  
**Calderón de la Barca, Pedro** 296  
**Carpentras (d. i. Elzéar Genet)** 172, 178  
**(Lucius) Cassius Dio** 216–217, 222  
**Cellavenia, Francesco de** 171–172, 178  
**Cervantes, Miguel de** 30–31, 179, 181, 184–187  
**Cesti, Antonio** 202  
**Cicero, Marcus Tullius** 180, 236  
**Compère, Loysel** 178  
**Conrad, Michael Georg** 244  
**Conradi, Hermann** 281  
**Cortés, Jerónimo** 186  
**Cromwell, Oliver** 236–237  
**Curtius, Ernst Robert** 18, 33–34, 87, 93, 104, 294–296
- D'Argentil, Charles** 178  
**Danglon, Alexandre** 178  
**Dante Alighieri** 78, 182–183, 186–187  
**Dares Phrygius** 145  
**Delrio, Martin Anton** 212, 220–221  
**Derrida, Jacques** 198  
**Descartes, René** 43, 197  
**Desprez, Josquin** 168–169, 172, 178  
**Dictys Cretensis** 145  
**Dilthey, Wilhelm** 55  
**Diogenes von Sinope** 94  
**Döblin, Alfred** 243  
**Dörmann, Felix (d. i. Felix Biedermann)** 33, 255–271, 273–275, 278–287  
**Duns Scotus, Johannes** 146
- Ebner-Eschenbach, Marie von** 276–277  
**Eckermann, Johann Peter** 293, 297  
**Eco, Umberto** 107, 111–112  
**Einhard** 87  
**Eliot, Thomas S.** 30, 52–54, 75–78, 80–81, 84–85, 179, 300  
**Ernst, Paul** 250

- Festa, Costanzo 172, 178  
 Févin, Antoine de 172, 178  
 Fischart, Johann 123, 211  
 Fitzgerald, William 84  
 Fontane, Theodor 247  
 Forster, Edward M. 51–52  
 Foucault, Michel 111–112  
 Fraisse, Armand 260  
 Freytag, Gustav 238  
 Friedrich I. (Barbarossa) 239  
 Friedrich II. (Preußen) 204  
 Friedrich III. 236
- G**  
 Gadamer, Hans-Georg 13, 20, 25, 57, 179, 193  
 Galfred von Vinsauf 179  
 Gascongne, Mathieu 178  
 George, Stefan 255–257, 265, 271  
 Geyer, Florian 32, 227–228, 230–233, 235–239, 250–251  
 Ghiselin, Johannes 168  
 Giddens, Anthony 12–13, 15  
 Giesebrecht, Wilhelm von 88, 124  
 Goethe, Johann Wolfgang 30, 42, 228, 233, 269–271, 281, 293, 297  
 Gold, Alfred 264  
 Góngora, Luis de 297  
 Gottsched, Johann Christoph 198, 201  
 Götz von Berlichingen 228, 233  
 Gracián, Baltasar 297  
 Greenblatt, Stephen 216  
 Grumbach, Wilhelm von 231, 236  
 Gryphius, Andreas 204, 207, 212–216, 237, 299  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 57, 223
- H**  
 Habermas, Jürgen 20  
 Halbwachs, Maurice 53  
 Hallmann, Johann Christoph 214–215  
 Hannibal Barkas 223  
 Harden, Maximilian 244–245  
 Hart, Heinrich 244  
 Hart, Julius 244  
 Hartmann von Aue 148  
 Hauff, Wilhelm 238  
 Haugwitz, August Adolf von 214  
 Hauptmann, Gerhart 32, 227–239, 241, 249–251, 301  
 Hauptmann, Marie 233  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 18  
 Heidegger, Martin 13, 110  
 Heimann, Moritz 229  
 Heine, Heinrich 236, 238, 279, 282–284, 286–287  
 Heinrich IV. (Frankreich) 218
- Helwich, Christian 223  
 Hemingway, Ernest 292  
 Herbort von Fritzlär 145  
 Herder, Johann Gottfried 17–18  
 Hesdin, Nicolle des Celliers de 178  
 Hirschfeld, Georg 229–230  
 Hobsbawm, Eric J. 13  
 Hofmannsthal, Hugo von 255, 275, 296  
 Holbein (d.J.), Hans 230  
 Holz, Arno 32, 241  
 Homer 52, 76, 78–80, 144, 149, 151, 220–221  
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 180, 220–221  
 Hugle, Alfons 241  
 Hugo Primas 86, 89, 96  
 Humboldt, Wilhelm von 293  
 Hutten, Ulrich von 200, 228, 232  
 Huysmans, Joris-Karl 260
- I**  
 Ioannes Xiphilinus 222  
 Isaac, Heinrich 168–169
- J**  
 Jachet de Mantua 172, 178  
 Jacobus von Voragine 87  
 Janequin, Clément 178  
 Jaspers, Karl 53–54  
 Jauß, Hans Robert 25, 180  
 Jesus von Nazareth 49  
 Jhan de Ferrara 172, 178  
 Johann von Nürnberg 118–119, 122  
 Joyce, James 78
- K**  
 Kallimachos von Kyrene 79–80  
 Karl I. (England) 218  
 Keller, Adelbert von 231  
 Kierkegaard, Søren 76  
 Klein, Carl August 256  
 Kleist, Heinrich von 229  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 201  
 Konrad von Würzburg 31, 144–149, 151, 152, 154–155, 157, 159, 161, 300  
 Korff, Heinrich von 275, 278  
 Koschorke, Albrecht 14–15  
 Koselleck, Reinhart 60  
 Kraus, Karl 242, 267, 275  
 Krén, Matej 5
- L**  
 L'Héritier, Jean 172, 178  
 La Fage, Jean de 178  
 La Rue, Pierre de 168, 178  
 Lamennais, Hugues Félicité Robert de 263, 279  
 Laporte, Luise 199  
 Lasker-Schüler, Else 241–243  
 Lassalle, Ferdinand 228

Latini, Brunetto 183  
 Lavater, Ludwig 220  
 Leopold I. 200, 202, 203, 206, 218  
 Lessing, Gotthold Ephraim 204  
 Lessing, Theodor 241–242  
 Lévi-Strauss, Claude 12, 192  
 (Titus) Livius 198, 216–217, 236  
 Lohenstein, Daniel Casper von 28, 32, 191,  
 196–207, 211–224, 299, 302  
 López de Mendoza, Íñigo 182  
 Lotman, Jurij 58–59, 61  
 Lublinski, Samuel 32, 241–251  
 Lucae, Friedrich 221, 223  
 Luhmann, Niklas 153  
 Luther, Martin 43, 50, 200–201, 205–206,  
 235–236, 238

**Madis, Nicolaus de** 172, 178  
 Maffoni, Hieronimo 178  
 Mallarmé, Stéphane 297  
 Mann, Thomas 5, 233, 241, 243  
 Mao Zedong 59  
 Marbod von Rennes 183  
 Margarethe von Österreich 164  
 Margarita Theresa von Spanien 202, 203  
 Marinetti, Filippo 51  
 Marquard, Odo 146–147  
 Marx, Karl 21, 42, 48, 59  
 Matthäus von Vendôme 179  
 Mauritius von Craûn 143  
 Mead, George Herbert 195  
 Mehring, Franz 248  
 Meister, Herrmann 241, 252  
 Méril, Édélstand du 123  
 Meyer, Richard M. 248, 250  
 Milton, John 218, 221  
 Misonne, Vincentius 172, 178  
 Morales, Cristóbal de 178  
 Morris, Charles W. 194–196  
 Möser, Justus 201  
 Moulu, Pierre 172, 178  
 Mouton, Jean 172, 178

**Napoleon (Bonaparte)** 238  
 Nero Claudius Caesar Augustus  
 Germanicus 218–219  
 Nesselrode, Franz Freiherr von 205–206  
 Niefanger, Dirk 24, 26–27, 211, 218  
 Nietzsche, Friedrich 76, 281  
 Ninot Le Petit 172, 178  
 Nordau, Max (d. i. Maximilian Simon  
 Südfeld) 255

**Obrecht, Jacob** 168  
 Opitz, Martin 70, 212–216  
 Ortloff, Friedrich 231  
 Orto, Marbrianus de 168  
 Ovid (Publius Ovidius Naso) 30, 75, 78–81,  
 84–85, 99, 145, 151, 180, 259, 300

**Panofsky, Erwin** 55–57, 61  
 Paz, Octavio 276  
 Peirce, Charles S. 111  
 Penet, Hilaire 178  
 Perry, Ralph Barton 194  
 Petrarca, Francesco 180–182, 184–185, 198  
 Petron (Titus Petronius Arbitrator) 78  
 Petrucci, Ottaviano 168  
 Petrus von Blois 88  
 Plutarch 216, 292  
 Poe, Edgar Allan 297  
 Popper, Karl 13, 40–41  
 Pound, Ezra 76  
 Prioris, Johannes 172, 178

**Ranger, Terence O.** 13  
 Ratzinger, Joseph 60  
 Reuvekamp, Silvia 14, 24, 144  
 Richafort, Jean 172, 178  
 Richardson, Samuel 293  
 Rickert, Heinrich 55  
 Ricœur, Paul 13, 19–21, 29, 110, 112–113, 146  
 Riemenschneider, Tilman 230  
 Rimbaud, Arthur 76, 297  
 Rittner, Rudolf 227  
 Rojas, Fernando de 31, 179, 181–183, 187  
 Rollinat, Maurice 261  
 Ronsard, Pierre de 198  
 Rosenberg, William 233

**Saar, Ferdinand von** 276–277, 279–282, 287  
 Sachs, Hans 231–232  
 Sander, Wilhelm 236, 237  
 Sandrart, Joachim von 223  
 Saussure, Ferdinand de 53  
 Schade, Oscar 232  
 Scheffel, Joseph Victor von 124  
 Scherr, Johannes 236–237  
 Schickele, René 246  
 Schildius, Johannes 212  
 Schiller, Friedrich 42, 235, 292  
 Schlaf, Johannes 32, 244–249  
 Schlegel, Johann Elias 201  
 Schmeller, Andreas 123  
 Schnitzler, Arthur 255, 268, 275  
 Schönaich, Christoph Otto Freiherr von 201



- Scipio (Publius Cornelius Scipio Africanus) 203, 223  
 Scott, Michael 183  
 Senfl, Ludwig 123  
 Sermisy, Claudin de 172, 178  
 Shils, Edward 12, 39, 64–65, 68  
 Sickingen, Franz von 228, 232  
 (Gaius Sollius Modestus) Sidonius Apollinaris 180  
 Silva, Andreas de 167, 172, 174, 178  
 Sophokles 79, 81, 205  
 Spalatin, Georg 200  
 Specht, Richard 275, 278  
 Spiegel, Nicolaus 124, 127  
 Spitzer, Leo 33, 292–294, 297  
 Statius, Publius Papinius 145  
 Steiner, George 291–292  
 Stephanus, Heinrich 222  
 Stoß, Veit 230, 239  
 Stricker 119  
 Sueton (Gaius Suetonius Tranquillus) 212, 216, 218, 222  
 Szarota, Elida Maria 199
- T**  
 Tacitus, Publius Cornelius 198, 216  
 Tertullian (Quintus Septimius Florens Tertullianus) 183  
 Thomasius, Christian 196–197  
 Tinctoris, Johannes 167  
 Toledo, Alfonso Martínez de 183  
 Torresani, Karl Baron 275  
 Tynjanov, Juri 53–54
- U**  
 Ulrich von Württemberg 236, 238  
 Uspenskij, Boris 58–59
- V**  
 Valdés, Juan de 182  
 Vergil (Publius Vergilius Maro) 30, 78, 198, 236  
 Vossler, Karl 33, 293  
 Vrchlický, Jaroslav 279, 282, 285, 286
- W**  
 Wackernagel, Wilhelm 124  
 Wagner, Richard 78  
 Walther von Chatillon 100, 122  
 Warburg, Aby 295, 299  
 Weber, Max 12, 48, 60  
 Weerbeke, Gaspar van 168–169  
 Weiss, Leopold 260  
 Wellek, René 292  
 Wiedenhofer, Siegfried 60  
 Wieland, Christop Martin 201, 222  
 Wilde, Oscar 260  
 Wildenbruch, Ernst von 227  
 Wilhalm von Wenden 156  
 Wilhelm II. 239  
 Wilhelm von Ockham 146  
 Willaert, Adrian 178  
 Wolfram von Eschenbach 148  
 Woolf, Virginia 76  
 Worstbrock, Franz Josef 14, 144, 147  
 Wratislaw, Theodore William Graf 260  
 Wright, Thomas 123
- Z**  
 Zech, Paul 302  
 Zewy, Carl 267  
 Zola, Emile 244



Druck und Bindung:  
Books on Demand GmbH, Norderstedt

Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition  
Cultural Heritage: Materiality – Text – Edition  
**KEMTE 1**

„Tradition“ zählt zu den zentralen Reflexionskategorien der abendländischen Kulturgeschichte, wenn es darum geht, Rezeptionsprozesse und deren Wirkmächtigkeit zu beschreiben. Gerade auch in der Literaturwissenschaft wird häufig von Traditionen gesprochen, etwa davon, dass ein Text ‚in der Tradition‘ eines anderen Texts stehe. Dennoch bleibt dabei das Konzept theoretisch oft unterbestimmt. Der vorliegende Band präsentiert theoretische Grundlagenreflexionen und exemplarische literatur- und kulturhistorische Fallstudien aus verschiedenen Epochen zur generellen Frage ‚Was ist Tradition?‘ und zur spezifischeren Frage ‚Wie kann man adäquat über literarische Traditionen sprechen?‘.



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-101-4

