

Angelika Jacobs

Das Gattungskonzept in der neueren deutschen Literaturwissenschaft

Ein historisch-systematischer Abriss

Zur wissenschaftsgeschichtlichen Verortung von Gattungsbegriffen

Dem literaturwissenschaftlichen Begriff der 'Gattung' wird seit jeher Skepsis entgegengebracht. Neben der Fundamentalkritik des italienischen Philosophen Benedetto Croce verweist in den 1960er Jahren auch der Germanist Peter Szondi im Rahmen seiner Untersuchungen zur Zwittergattung des lyrischen Dramas im *Fin de Siècle* auf den Fassadencharakter von Gattungsetiketten, wenn er konstatiert, dass der Name oder Begriff einer Gattung eine Identität in der Sache vortäusche, die er mitnichten verbürgen könne.¹ Angesichts solch pointierter Auffassungen, die Gattungskonzepte als pure Begriffsfiktionen vollständig infrage stellen, ist es sinnvoll, sich einen Überblick über die unterschiedlichen Auffassungen von dem, was Gattungen sein sollen, zu verschaffen und sich die historische Bedingtheit dieser Konzeptionen zu verdeutlichen. Spricht man von literarischen Gattungen und deren Beschreibung, so hat man es immer mit theoretischen Konstrukten sowie mit unterschiedlichen Textbegriffen zu tun. Beide sind veränderlich und in ihrer Fähigkeit, literarische Phänomene zu klassifizieren, auch in je spezifischer Weise begrenzt.

Der Begriff der 'Gattung' ist uns sehr vertraut, gehört er doch neben dem der 'Epoche' zu den großen Prinzipien, nach denen wir ganz selbstverständlich Literatur und Literaturgeschichte ordnen und gliedern. Die Entwicklung der Gattungsbegriffe ist mit der Entwicklung der Gattungen selbst auf das Engste verbunden. Deshalb ist zunächst grundsätzlich danach zu fragen, wozu und in welchen Kontexten wir heute Gattungsbegriffe benutzen und reflektieren: Zuerst begegnen wir der Rede von literarischen Gattungen im schulischen Literaturunterricht, der sich mit der Analyse und Interpretation von Texten aus den drei Großformen Epik, Lyrik und Drama beschäftigt. Die Merkmalkataloge für einzelne Gattungen dienen hier als Kriterien für die Textanalyse und Vorberei-

1 Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hg. v. Henriette Beese. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991 (= *Studienausgabe der Vorlesungen*. Aus dem Nachlaß von Peter Szondi hg. v. Jean Bollack u.a. Bd. 4). S. 19.

tung einer Interpretation. Ihre Funktion ist aber keine rein informative und analytische; sie dienen dazu, die Vielfalt literarischer Formen und ihre komplexe Entwicklungsgeschichte auf lehr- und lernbare Standards zu reduzieren und somit Überblicke zu ermöglichen. Damit sind sie ein wichtiger Bestandteil der Literaturdidaktik, die sich mit den Problemen der Vermittlung und Aneignung von Literatur befasst. Hier wird besonders sinnfällig, dass Gattungsbegriffe zunächst "hilfsweise Ordnungsschemata zur Klassifizierung der vorliegenden Werke"² sind. Im weiteren Rahmen der Literaturwissenschaft steht diese Klassifizierungstätigkeit vor allem in drei Kontexten: der traditionellen Poetik, der textlinguistischen Typologie und der modernen Literaturtheorie.

Literarische Gattungen sind historisch gesehen Gegenstand der Poetik, der Lehre und Wissenschaft vom Wesen und von den Formen der Dichtung. Diese Lehre ist in der Spätantike und im Mittelalter zunächst in die Disziplinen der Grammatik und Rhetorik³ eingebunden. Das Mittelalter greift auf die rhetorischen Schriften Quintilians (*De arte poetica*) und Ciceros (*Institutio oratoria*), später auch auf Horaz (*Epistula ad Pisones*) und die im 14. Jahrhundert wieder entdeckten Teile der aristotelischen Poetik zurück. Im Hochmittelalter wird die Poetik zum eigenständigen Wissensgebiet unabhängig vom Grammatik-Unterricht, d.h. sie kann durchaus gesondert neben den Sprachwissenschaften des Triviums stehen. Verarbeitet werden antike Quellen und deren Rezeption in Kommentaren; auch der Bezug auf antike Gattungsbegriffe und Ansätze zu Gattungsordnungen sind vorhanden, jedoch dominiert insgesamt die Orientierung an den Musterwerken der Schulautoren, sodass von einer eigenständigen Gattungspoetik noch keine Rede sein kann.⁴ Diese Entwicklung erfolgt erst in der Renaissance. In Italien entsteht in engem Anschluss an die nunmehr breit rezipierten Vorbilder der Antike, besonders Aristoteles und Horaz, ein umfangreiches Korpus lateinischer und italienischer Poetiken. Diese Poetiken dienen anderen westeuropäischen Nationalliteraturen vielfach als Fundus – besonders

2 Wilpert, Gero von: *Gattung*. In: ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 82001 (= KT 231). S. 291; vgl. Hempfer, Klaus W.: *Gattung*. In: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin, New York: de Gruyter, 1997ff. Bd. 1 (1997). S. 651-655; Wenzel, Peter: *Gattungstheorie und Gattungspoetik*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001. S. 206-209.

3 Das bekannte spätantike und mittelalterliche Schulprogramm der *artes liberales* ist seit dem 5. Jahrhundert auf die Siebenzahl festgelegt und aufgeteilt in die sprachlichen Disziplinen des *Trivium* mit den *artes formales* Grammatik, Rhetorik, Dialektik und die mathematischen Disziplinen des *Quadrivium* mit den *artes reales* Arithmetik, Geometrie/Geographie, Musik und Astronomie. Vgl. Niefanger, Dirk: *Barock*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000 (= Lehrbuch Germanistik). S. 59f.

4 Für diese Informationen zur mittelalterlichen Gattungsproblematik danke ich Wiebke Freitag. Einen ersten Überblick gibt: Wolf, Werner: *Mittelalter, Literaturtheorien des*. In: Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 443-446.

bekannt sind Julius Caesar Scaligers *Poetices libri septem* (1561), wo der Dichter zum Schöpfer (*alter deus*) erhoben wird.⁵ Eine weitreichende Basis für die Gattungsklassifikationen der Renaissance bilden die rhetorischen Regelwerke Ciceros und Quintilians. Die *Ars poetica* von Horaz reformuliert und popularisiert aristotelische Konzepte und betont die innere Ordnung und Kohärenz des Kunstwerks. Dies findet in der französischen Klassik, im strengen Regelwerk der sog. *doctrine classique*, Widerhall.⁶ Von Gottsched für seine *Critische Dichtkunst* (1730) zum Vorbild genommen, wirkt die *doctrine* wiederum normgebend auf den deutschsprachigen Kontext.⁷

Stammt die erste lateinische Poetik des deutschsprachigen Humanismus von Conradus Celtis (*Ars versificandi et carminum*, 1486), der eine nationale Kultur nach dem Vorbild des italienischen Humanismus und eine entsprechende Orientierung auf die klassischen Sprachen sowie die antike Rhetorik und Poetik fordert, so wird die erste deutschsprachige Poetik erst im Barock veröffentlicht: Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* (1624). Opitz überträgt die Tradition antiker und humanistischer Sprach- und Dichtungsauffassungen ins Deutsche.⁸ Seine Anweisungen zur Technik des Dichtens formulieren v.a. eine der deutschen Sprache angemessene Versgestaltung, propagieren also eine volkssprachlich ausgerichtete Metrik-Reform. Die *Poeterey*, welche auch Aussagen zur Abgrenzung der Gattungen voneinander macht, kann daher als "Gründungsurkunde der neueren deutschen Literatur"⁹ gelten: Opitz erreicht, dass das Deutsche unter Gelehrten als gehobene Literatursprache akzeptiert wird.¹⁰ Da eine Poetik vor allem der handwerklichen Anleitung zum Dichten durch konkrete Regeln diene, liefern die dort zu diesem Zweck mehr oder weniger explizit beschriebenen Gattungskonzepte konkrete literarische Produktionsstrategien. Das heißt aber nicht, dass sie auch einem historisch reflektierten und systematisch-abstrakten Gattungsbegriff zugeordnet waren, wie er heute zum Standard

5 Zum Gattungsgefüge der Renaissance-Poetiken vgl. Berns, Ute: *Renaissance, Literaturtheorien der*. In: ebd., S. 545-548. Hier S. 547.

6 de Bruyn, Frans: *Genre criticism*. In: Makaryk, Irena R. (Hg.): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, Buffalo, London 1993 (= *Theory/Culture*). S. 79-85. Hier S. 79f.

7 Baur, Rolf: *Didaktik der Barockpoetik. Die deutschsprachigen Poetiken von Opitz bis Gottsched als Lehrbücher der 'Poeterey'*. Heidelberg: C. Winter 1982 (= *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* 2). S. 21-66.

8 Dyck, Joachim: *Ticht-Kunst. Deutsche Barock-Poetik und rhetorische Tradition*. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1966-1986. Tübingen: Niemeyer 1991 (= *Rhetorik-Forschungen* 2).

9 Niefanger: *Barock*, S. 80-86.

10 Vgl. Borsò, Vittoria: *Barock, Literaturtheorien des*. In: Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 43-45.

gehört.¹¹ Dieser konsolidiert sich erst um und nach 1800, mit der Entstehung historischen Bewusstseins und im Anschluss an die Ausdifferenzierung des literarischen Buchmarktes in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In den großen Enzyklopädiën des 18. Jahrhunderts findet sich neben dem naturwissenschaftlichen noch kein spezifisch literarischer Gattungsbegriff,¹² und noch in den 1790er Jahren vermerkt das bekannte Nachschlagewerk zur Theorie der 'schönen Künste' von Johann Georg Sulzer im Artikel *Dichtkunst – Poetik*, dass ein theoretisch-systematischer Zugang zum Phänomen Gattung fehle. Sulzer zufolge müsste man

[...] versuchen, die verschiedenen Gattungen des Gedichts [des poetischen Werkes, A.J.] allgemein zu bestimmen, und den besonderen Charakter einer jeden Gattung festzusetzen. Man müßte den Ursprung der Gattung und Arten in der Natur des poetischen Genies aufsuchen, und daher wieder die, jeder Art [Dichtungsart, A.J.] vorzüglich angemessene Materie, die geschicktesten Formen, und den wahren Ton bestimmen.¹³

Die didaktischen Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts definieren literarische Gattungen also noch in Form von Merkmalkomplexen, die oft unscharf oder auf widersprüchliche Weise voneinander abgegrenzt sind. Da diese Merkmalkomplexe Teil einer Anleitung zum Dichten in Form von Regeln sind, setzen sie Normen in Hinblick auf die Literaturproduktion und -rezeption. Um 1800 geht man jedoch immer mehr zu historisch-vergleichenden Verfahren über, das heißt Poetiken *beschreiben* Vorhandenes und entwickeln allgemeine Gattungsbegriffe, anstatt Regeln *vorzuschreiben* und direkt zur *Produktion* anzuleiten. Damit bewegen sie sich im 19. Jahrhundert auf die Fixierung gattungsspezifischer Entwicklungslinien zu wie sie uns heute als 'Geschichte der Tragödie' oder 'Geschichte des modernen Romans' zur Verfügung stehen.

Diesen normativen Entwicklungsgeschichten wird in den 1970er Jahren innerhalb der Literaturwissenschaft ein textlinguistisch¹⁴ fundierter Neuanatz

11 Hempfer: *Gattung*, S. 652.

12 Fechner, Jörg-Ulrich: *Permanente Mutation. Betrachtungen zu einer 'offenen' Gattungspoetik*. In: Rüdiger, Horst (Hg.): *Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin, New York: de Gruyter 1974 (= Komparatistische Studien 4). S. 1-31. Hier S. 4.

13 Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt* [1771]. Neue vermehrte zweite Auflage, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1792. Bd. 1. S. 623.

14 Die Textlinguistik beschäftigt sich seit den 60er Jahren mit der Analyse satzübergreifender, textbildender Regularitäten und definiert Kategorien, die Äußerungen zu einem Text zusammenschließen. Damit liefert sie Vorgaben für die literaturwissenschaftliche Interpretation, wo sie die Gebiete der Rhetorik und Stilistik berührt. Während die literaturwissenschaftlichen Disziplinen jedoch stark auf Einzeltexte bezogen sind, beschreibt die Textlinguistik allgemeine textbildende Gesetzmäßigkeiten. Bußmann, Hadumod: *Textlinguistik*. In: dies.: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner 1983 (= KT 452). S. 538f.

in der Gattungslehre entgegengestellt, der sich als Typologie bezeichnet (von griech. *typos* = Muster, *logos* = Lehre). Die Typologie klassifiziert den vorhandenen Textbestand mit linguistischen Methoden nach rekurrenten Formen, Stoffen und Aussageweisen. Daher spricht man in diesem Zusammenhang auch nicht von 'Gattungen', sondern von 'Textsorten'. Hier werden Kategorien zur Klassifizierung und Beurteilung aller möglichen Standards geformter Texte entwickelt, in erster Linie nach funktionalen und sozialen Kriterien. Dabei werden die traditionellen Gattungsbestimmungen der Poetik im fiktionalen Bereich häufig aufgeweicht und einem erweiterten Literaturbegriff zugeschlagen, der auch Sachtexte umfasst. So hat die Typologie sich vor allem der Beschreibung von Gebrauchstexten gewidmet:

In der Textsortenlehre spielt einerseits die Unterscheidung fiktionaler und nichtfiktionaler (Gebrauchs-)Texte, also ein weitgefaster Begriff von Textsorte eine wesentliche Rolle, während sich andererseits das Bemühen auf höchstmögliche Differenzierung richtet, auf die Entwicklung von Kriterien, die selbst noch Arztrezept und Kochrezept, Traueranzeige und Stelleninserat oder Zeitungsnachricht und Rundfunknachricht als gebrauchssprachliche Textsorten zu unterscheiden erlauben.¹⁵

Geben uns Gattungskonzepte und -begriffe Kriterien und konkrete Merkmale an die Hand, nach denen wir Literatur klassifizieren können, so ist damit also immer auch die grundsätzliche Frage danach gestellt, was wir als 'Literatur' auffassen wollen und was nicht. Mit der Reflexion des Literaturbegriffs wie mit der kritischen Frage nach dem Nutzen von Gattungsbegriffen bewegen wir uns in das Gebiet der modernen Literaturtheorie hinein. Diese versucht, den Gegenstand der Literaturwissenschaft zu beschreiben und der Literatur wie der Beschäftigung mit ihr aus verschiedenen Forschungsperspektiven heraus soziale Funktionen zuzuweisen. Funktionsbestimmungen dieser Art werden im Rahmen des herrschenden Methodenpluralismus idealiter miteinander abgeglichen und diskutiert. Hier geht es um die Selbstreflexion und gesellschaftliche Legitimation literaturwissenschaftlicher Tätigkeit, was die Frage nach dem Sinn und Zweck von Gattungsbegriffen mit einschließt, die in den letzten Jahren wieder stärker kritisch diskutiert wird:¹⁶ Gattungsdefinitionen gehören zu den umstrittenen und damit zu den theoretisch aufschlussreichen Gebieten der Literaturwissenschaft. Auch in ihrer Einbindung in das Wissenschaftssystem dienen sie

15 Lämmert, Eberhard: *Vorwort*. In: Hinck, Walter (Hg.): *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1977 (= medium literatur 4. Studienbibliothek für Wissenschaft und Unterricht). S. IX-XIII. Hier S. IX. Zur Illustration vgl. die tabellarische Gebrauchstextsorten-Klassifikation nach Sandig (1972), zit. in: Vater, Heinz: *Einführung in die Textlinguistik: Struktur, Thema und Referenz in Texten*, München: Fink 1992 (= UTB für Wissenschaft 1660). S. 166. Vgl. Bußmann, Hadumod: *Textsorten*. In: dies.: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, S. 539f.

16 Meyer, Holt: *Gattung*. In: Pechlivanos, Miltos u.a. (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. S. 66-77. Hier S. 77.

uns als Verständigungsbegriffe und stellen uns vor die grundsätzlichen Alternativen eines induktiven Vorgehens, d.h. einer Ableitung aus vorliegenden Texten, oder einer deduktiven Setzung von Begriffen.

Anhand dieser knappen wissenschaftsgeschichtlichen Verortung können zwei Grundannahmen in Bezug auf Gattungsbegriffe festgehalten werden: Gattungsbegriffe steuern, das lehrt die Poetik, die Produktion und die Rezeption von Literatur. Bekanntlich ruft bereits die Angabe der Gattung im Titel eines Werkes beim Rezipienten bestimmte Erwartungen auf. Solche Erwartungen sind ebenso von bestehenden Gattungsschemata bestimmt wie die literarische Konzeption des Autors – beide Komponenten sind in den umfassenden Gattungshorizont einer Epoche eingebettet. Der Autor kann mit seiner Konzeption den Konventionen entsprechen, er kann aber auch mit ihnen brechen und Neues schaffen, wie das bei bewusst inszenierten Verfremdungseffekten der Fall ist, beispielsweise in der experimentellen Lyrik des Dadaismus, in Brechts 'epischem Theater' mit seiner Frontstellung gegen das traditionelle Illusionstheater, dessen Spielweise auf Identifikation und Einfühlung zielt, oder im dezidierten Aufbrechen traditioneller Erzählstrukturen im französischen 'Nouveau Roman'. Historisch besonders folgenreich ist das literarische Programm der 'Geniezeit' oder 'Sturm und Drang' im späteren 18. Jahrhundert. Hier definiert sich eine ganze Literaturepoche über die Opposition gegen die ewige Nachahmung starrer poetischer Regelvorschriften wie sie Gottsched nach französischem Vorbild propagierte und setzt ihr das Konzept der Originalität, eines genialen Aus-sich-selbst-Schöpfens entgegen. Damit wandelt sich auch die Funktion der Poetik, die den modernen Künstler nicht mehr durch Regeln anleiten und einschränken soll: Sie wendet sich historisch-beschreibenden Verfahren zu. Poetische Formen und Gattungen sind nun nicht mehr, wie bis ins späte 18. Jahrhundert, äußerliche Vehikel für bestimmte Stoffe und Intentionen, sondern sie sind untrennbar mit dem Produktionsprozess verbunden. Dies formuliert Friedrich Schleiermacher, der Begründer der modernen Lehre des Verstehens und Auslegens von Texten (Hermeneutik) im beginnenden 19. Jahrhundert folgendermaßen:

Denn gleich [zugleich, A.J.] mit dem ersten Entwurf zu einem bestimmtem Werk entwickelte sich auch in ihm *die Gewalt der schon feststehenden Form*, sie [...] *modifiziert* [...] im einzelnen nicht nur den Ausdruck, sondern auch [...] *die Erfindung*. Wer also in dem Geschäft der Auslegung das nicht richtig durchsieht, wie der Strom des Denkens und Dichtens hier gleichsam an die Wände seines Bettes anstieß und zurückprallte, und dort in eine andere Richtung gelenkt ward, als die er ungebunden würde genommen haben: der kann schon den *inneren Hergang der Komposition* nicht richtig verstehen und noch weniger dem Schriftsteller selbst hinsichtlich seines Verhältnisses zu der Sprache und ihren

Formen die richtige Stelle anweisen.¹⁷

Nach Schleiermacher ist der Produktionsprozess (der “innere Hergang der Komposition”) nicht ohne die Wechselwirkung von Autorintention (der “Strom des Denkens und Dichtens”) und Gattungsmuster (das lenkende Flussbett) zu verstehen. Dies bedeutet konkret, dass derjenige, der den Text interpretiert, den Entwicklungsstand der vom Autor gewählten Gattung im Gesamtsystem der Gattungen einer Epoche, also den Gattungshorizont kennen muss – in Schleiermachers Worten:

Diese Einsicht in das Verhältnis eines Schriftstellers zu den in seiner Literatur schon ausgeprägten Formen ist ein so wesentliches Moment der Auslegung, daß ohne dasselbe weder das Ganze noch das Einzelne richtig verstanden werden kann.¹⁸

Der Interpret eines literarischen Werkes muss also im Wissen darum, dass Gattungsbegriffe veränderlich sind, historisch vorgehen und ermitteln, mit welchen Vorgaben der Autor zu seiner Zeit gearbeitet und wie er diese individuell gehandhabt hat. Diese selbstverständlich gewordene methodische Erkenntnis impliziert zweitens, dass Gattungsbegriffe als historische Produkte an ihren epochalen Kontext gebunden bleiben. So z. B. ist Goethes bekannte Definition der drei Großgattungen als “Naturformen der Dichtung” im Prosateil seines *West-östlichen Divans* von 1819 für die adäquate Beschreibung eines historisch fern liegenden, fremd gewordenen Gattungssystems wie dem des Mittelalters untauglich, weil sie wesentliche Bereiche (besonders die didaktische Dichtung) dieses weiten Literaturspektrums, das sich nicht auf den neuzeitlichen Begriff von Poesie beschränkt, gar nicht erfassen kann.¹⁹

17 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Hermeneutik*. Nach den Handschriften neu hg. u. eingel. v. Heinz Kimmerle. Heidelberg: C. Winter 1959 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Bd. 2/1959). S. 136 (Hervorhebungen A.J.).

18 Ebd.

19 “Es gibt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*. Diese drey Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken.” Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter u. a. 30 Bände u. 1 Registerband. München: Hanser 1985ff. Bd. 11.1.2 (1998): *West-östlicher Divan*. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Katharina Mommsen und Peter Ludwig, S. 194 (Hervorhebungen im Original). Den Mittelalter-Bezug übernehme ich von Hartmut Bleumer.

Die Geschichtlichkeit von Gattungsbegriffen: traditionell-präskriptive und modern-deskriptive Bestimmungen

Beide Grundannahmen stehen getrennt von der Gruppe der ‘traditionellen’ (präskriptiven) Gattungsbestimmungen²⁰, die vom etablierten triadischen Modell der Großgattungen ausgeht. In diesen Theorie-Entwürfen werden Gattungen über ihre unveränderlichen Wesenszüge definiert. Diese wiederum legitimieren sich durch die Berufung auf geschichtsphilosophische oder anthropologische Axiome und Gewissheiten, die letztlich aber als leitende Normen fungieren. Als Vertreter wären neben Goethe (1749-1832) Autoren wie der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), der Begründer der Geisteswissenschaften Wilhelm Dilthey (1833-1911) oder der Zürcher Germanist Emil Staiger (1908-1987) zu nennen. Für diese normativen Gattungsdefinitionen seien hier zwei Beispiele angeführt.

Die Ordnungssysteme für literarische Gattungen, die in der idealistischen Kunsttheorie um und nach 1800 entworfen werden, reduzieren die heterogene Vielfalt der Gattungskonzepte aus den Poetiken des 18. Jahrhunderts auf drei grundlegende Dichtungsweisen, und zwar in Berufung auf geschichtsphilosophische Lehren. So entwirft Hegel ab 1817 in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*²¹ ein großes ästhetisches System mit einer Gattungstheorie, aus der vor allem die Definition der Lyrik nachhaltig prägend wirkt. Die drei Großgattungen werden hier durch ihren unterschiedlichen Bezug zu dem im Inneren und Individuellen wurzelnden “Subjektiven” und zum nach außen gerichteten und handlungsorientierten “Objektiven” charakterisiert. Die Termini “Subjektivität” und “Objektivität” sind tief im geschichtsphilosophischen System Hegels verankert und der Funktion des Kunstwerks zugeordnet, das “Wahrhafte” sinnlich auszudrücken:²² Kunst ist kein Abbild der Natur oder Ausdruck erzieherischer Moral, sie soll das Gemüt des Rezipienten auf eine freie Geistigkeit, ein ganzheitlicheres Menschsein einstimmen. Die berühmte “Gliederung der Dicht-

20 Voßkamp, Wilhelm: *Literarische Gattungen und literaturgeschichtliche Epochen*. In: Bracker, Helmut/Stückrath, Jörn (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek: Rowohlt 1992 (= rowohlts enzyklopädie 523). S. 253-269. Hier S. 253ff.

21 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 613-615). Bd. 13-15: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*.

22 Hegel: *Werke*. Bd. 13, S. 385: “Die echte Originalität des Künstlers wie des Kunstwerks liegt nur darin, von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt zu sein. Hat der Künstler diese objektive Vernunft ganz zur seinigen gemacht, ohne sie von innen oder außen her mit fremden Partikularitäten zu vermischen und zu verunreinigen, dann allein gibt er in dem gestalteten Gegenstände auch sich selbst in seiner wahrsten Subjektivität, die nur der lebendige Durchgangspunkt für das in sich selber abgeschlossene Kunstwerk sein will.”

arten” beginnt mit der Epik, welche vor allem die Ereignisse (“Begebnisse”) der äußeren Realität schildert, hinter die der Dichter selbst zurücktritt:

Solche Begebnisse auszurunden, ist die Aufgabe der *epischen* Poesie, insofern sie eine in sich totale Handlung sowie die Charaktere [...] in Form des breiten Sichbegebens [in die Welt, A.J.] poetisch berichtet und damit das Objektive selbst in seiner Objektivität herausstellt. [...]

Die andere umgekehrte Seite *zweitens* zur epischen Poesie bildet die *Lyrik*. Ihr Inhalt ist das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüt, das, statt zu Handlungen fortzugehen, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehen bleibt und sich deshalb auch das *Sichausprechen* des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt; sondern die vereinzelt Anschauung, Empfindung und Betrachtung der insichgehenden Subjektivität teilt auch das Substantielle und Sachliche als das Ihrige, als *ihre* Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugnis derselben mit. [...]

Die *dritte* Darstellungsweise [die *dramatische Poesie*, A.J.] endlich verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebensowohl eine objektive Entfaltung als auch deren Ursprung aus dem Innern von Individuen vor uns sehen, so daß sich das *Objektive* somit als dem *Subjekt* angehörig darstellt [...].²³

Hegel ordnet die drei Grundformen des Dichtens dialektisch an, indem er die Gegensätze von lyrischer Subjektivität (These) und epischer Objektivität (Antithese) einander gegenüberstellt, um deren Vereinigung auf höherer Ebene zur Synthese einer “neuen Totalität” im Drama zu postulieren. Diese Dialektik liegt auch seinem Entwicklungsmodell der Kunstformen zugrunde, in dem die Gattungen jeweils verschiedenen welthistorischen Entwicklungsstufen des Geistes auf dem Weg zu sich selber entsprechen: Die Kunst gehört bei Hegel neben der Philosophie und der offenbarten Religion zu den Manifestationen des absoluten Geistes, der aus dem Zustand der Entfremdung auf dem stufenweisen Gang durch die Menschheitsgeschichte zu sich selbst zurückkehrt, von der Natur durch die Geschichte (wo sich der Weltgeist in den schicksalhaften Handlungen großer Individuen und welthistorischer Persönlichkeiten verwirklicht) zur ‘Ganzheit’. Die Kunst zeichnet sich nach Hegel durch Klarheit und Heiterkeit aus und tendiert damit, anders als die dunkel-dogmatische Religion, zur Objektivität. Ihre Aufgabe ist die sinnliche Darstellung des Absoluten im Ideal. Einer diffusen ‘symbolischen’ Entwicklungsstufe wird dabei die Architektur

23 Hegel: *Werke*. Bd. 15. S. 321ff. (Hervorhebungen im Original). Vgl. hierzu Bleissem, Isabella/Reisner, Hanns Peter: *Uni-Training neuere deutsche Literaturwissenschaft. Gattungen – Literarische Texte in typologischer Sicht*. Stuttgart, Dresden: Klett 1996. Bes. S. 20-25; Müller-Dyess, Klaus: *Literarische Gattungen. Lyrik, Epik, Dramatik*. Freiburg i. Br., Basel, Wien: Herder 1978 (= Studio visuell: Literatur).

zugeordnet, die Skulptur der 'klassischen' Phase, welche Idee und Gestalt zur Einheit bringt, Malerei, Musik und Dichtung aber der höchsten, der 'romantischen' Entwicklungsstufe, in der freie Geistigkeit möglich ist. Innerhalb des literarischen Gattungssystems wird die antike Tragödie der prosaischen Gegenwart mit dem drohenden "Ende der Kunst" gegenübergestellt.²⁴

Das zweite Beispiel stammt aus der Zeit des Wiederaufbaus nach dem 2. Weltkrieg. Während der 50er Jahre war in der deutschsprachigen Germanistik die apolitische Methode der sog. 'werkimmanenten Interpretation' vorherrschend, vertreten durch Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1948) und Emil Staiger. Staiger wendet sich 1946 in seinen *Grundbegriffen der Poetik* entschieden gegen die historische Grundlegung von Gattungseinteilungen, wie sie Karl Viëtor bereits 1923 in umfassender Weise geplant hatte. Er faßt die Vielfalt literarischer Formen nicht als Ergebnis historischer Entwicklungen oder besonderer epochaler Konstellationen auf, weil ihm eine rein literarische Ordnung von Gattungsmustern aufgrund der unkontrollierbaren Wandelbarkeit prinzipiell unmöglich scheint. In Anlehnung an Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929) geht Staiger davon aus, dass die grundlegenden 'Seinsmöglichkeiten' des Menschen – das auf den Moment gerichtete emotionale Fühlen, das vergegenwärtigende bildliche Zeigen und das gespannt auf ein Ziel hinstrebende logische Beweisen – im lyrischen, epischen und dramatischen Sprechen ihre je spezifischen Ausdrucksformen finden. Lyrik, Epos und Drama werden existentialontologisch als Entsprechungen zu allgemeinmenschlichen Seinszuständen betrachtet, und Gattungsbegriffe erweisen sich dementsprechend als "literaturwissenschaftliche Namen für Möglichkeiten des menschlichen Daseins".²⁵ Aus dieser Sicht ist die Literaturwissenschaft in letzter Konsequenz eine Hilfswissenschaft der philosophischen Anthropologie.²⁶ Parallel zu Staigers *Grundbegriffen* entstehen verschiedene literaturwissenschaftliche Entwürfe, die versuchen, auf streng philologischem Weg formale Gestaltungsweisen der verschiedenen Genres herauszuarbeiten und zu allgemein gültigen Gattungs- und Strukturformen vorzudringen, in denen sich spezifische Baugesetze, aber auch ästhetische Normierungen manifestieren. Es entsteht eine Reihe v.a. narratologischer Standardwerke: Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (1955), Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung* (1957),

24 Vgl. Galle, Roland: *Hegels Dramentheorie und ihre Wirkung*. In: Hinck, Walter (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel 1980. S. 259-272, sowie Burdorf, Dieter: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001. S. 152-168.

25 Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis 1946. S. 224-238. Hier S. 237.

26 Ebd., S. 12.

Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960) und Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans* (1964).²⁷

Beiden Definitionsversuchen, Hegels wie Staigers, kann entgegengehalten werden, dass das gattungstheoretische Trias-Modell, auf das sie sich stützen, auf schwachen Füßen steht. Dieses Kernstück der neuzeitlichen Gattungsbeschreibung²⁸ erscheint auch heute oft noch als quasi natürliche Entwicklung, als unhintergehbare Lehre, die sich durch die ältesten Autoritäten des abendländischen Denkens gesichert weiß. Dabei stammt die uns so geläufige Dreiteilung nicht, wie stets behauptet, aus der Antike: Sie lässt sich weder auf Aristoteles, der die Kategorie des Lyrischen gar nicht definiert,²⁹ noch auf Plato zurückführen. Vielmehr haben wir es, bei genauerem Hinsehen, mit einem Produkt neuzeitlicher Entwicklungen zu tun. Genauer hingesehen haben Irene Behrens (1940), Klaus W. Hempfer in seiner Gattungstheorie von 1973, der Komparatist Willy Berger (1974) und der französische Literaturtheoretiker Gérard Genette.³⁰ Letzterer führt 1977 erneut den Nachweis, dass der Lyrikbegriff sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kollektivsingular für unterschiedliche Gedichtformen herausbildet; erst unter dieser Voraussetzung kann 'die Lyrik' im ausgehenden 18. Jahrhundert als 'dritte Säule' neben Epik und Drama gestellt werden, und erst damit ist die Grundlage für die Ablösung der klassifikatorischen Regelpoetik Gottscheds, die sich am Regelkanon Boileaus (*Art poétique*, 1674) orientiert, zugunsten der triadischen Gattungskonzeption gegeben. Wegweisend für diese Entwicklung ist, wie Genette zeigt, das Konstrukt der Gattungstrias bei Charles Batteux in seiner Schrift *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* von 1746, wo der Lyrik eine eigene Art der Nachahmung, nämlich die Mimesis von Empfindungen, zugewiesen wird.³¹

Damit wäre das Zauberwesen der Gattungstrias als historisches Konstrukt enttarnt und zugleich der Schritt auf das Feld der 'modernerer' Gattungsbestimmungen getan, die nicht normativ, sondern historisch-deskriptiv verfahren. Betrachten wir hier zunächst drei wichtige Richtungen, den strukturalistischen, den rezeptionsgeschichtlichen und den sozial- und funktionsgeschichtlichen Ansatz.

27 Vgl. Hermand, Jost: *Geschichte der Germanistik*. Reinbek: Rowohlt 1994 (= rowohlt's enzyklopädie 534). S. 126ff.

28 Meyer: *Gattung*, S. 67ff.

29 Kap. XII der *Poetik* gibt drei Dichtarten im Drama an: Dithyrambus, Epos und Dialog.

30 Behrens, Irene: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*. In: *Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie* 1940. Zit. in: Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 10; Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie*, München: Fink 1973; Berger, Willy R.: *Probleme und Möglichkeiten vergleichender Gattungsforschung*. In: Rüdiger: *Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, S. 63-92; Genette, Gérard: *Genres, types, modes*. In: *Poétique* 47 (1977). S. 389-421.

31 Batteux identifiziert 'die Lyrik' mit dem aristotelischen Dithyrambos (Chorgesang zu Ehren des Gottes Dionysos), was historisch falsch ist. Vgl. Niefanger: *Barock*, S. 81f.

In den Gattungstheorien des russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus in den 10er bis 30er Jahren³² geht es darum, literarische Typenbildungen zu rekonstruieren und die Dominanten innerhalb eines literarischen Systems zu bestimmen, das alle Gattungen umfasst – die anfangs erwähnte Typologie knüpft an einige Grundlagen aus diesem Kontext an. Der strukturelle Ansatz geht allein von den formalen Verfahren des Textes aus und betrachtet vor allem die gegenseitigen Abgrenzungen und Abhängigkeiten der Gattungen in ihrer Gesamtheit als System. Ausgespart oder klärungsbedürftig bleibt dabei die Einbindung der Gattungen in den historisch-sozialen Kontext und dessen Rolle für ihre Entwicklung. Hier kehrt also der beiseite gedrängte Grundskonflikt zwischen überzeitlich-normativen Konstanten und historischen Kriterien durch die Hintertür zurück. Eine weiterführende Systematisierung entwickeln aber die Gattungstheorien von Jurij Tynjanov, der Prozesse der Gattungsmischung und die daraus resultierenden Verschiebungen der Dominanten innerhalb eines Gattungssystems untersucht, sowie von Tzvetan Todorov,³³ der den Statuswechsel von Gattungen und die Evolution der Gattungskonfigurationen konsequent ins Auge fasst.

Hier knüpft in den 70er Jahren die hermeneutisch fundierte, leserorientierte Rezeptionsgeschichte des Romanisten Hans Robert Jaub an. Dieser erweitert die strukturalistische Analyse im Anschluss an Tynjanov durch seine historischen Untersuchungen vor allem zum mittelalterlichen Gattungssystem und seinen Dominantenverschiebungen. Dabei bezieht er den 'Erwartungshorizont' der Rezipienten, also die durch Gattungsmuster und literarische Traditionen vorgeprägten Rezeptionshaltungen aufseiten des Publikums, konsequent in seine Untersuchungsperspektive ein. So gelangt er zu einer historischen Bestimmung des Verhältnisses von Publikum und literarischem Werk als 'Erwartung' und 'Antwort'. Er verfolgt damit einen wirkungsgeschichtlichen Ansatz, der den Wandel von Gattungen als Ergebnis eines ästhetischen Kommunikationsprozesses beschreibt.

Diesen Prozess analysiert der sozial- und funktionsgeschichtliche Ansatz unter einem anderen Blickwinkel: Gattungen artikulieren und dokumentieren bestimmte gesellschaftliche und historische Problemstellungen wie z. B. das Konfliktverhältnis von Bürgertum und Adel im 'Bürgerlichen Trauerspiel'. In diesem Sinne können sie als Institutionen des gesellschaftlichen Lebens betrachtet werden. Ihre Wirkung und ihr kommunikativer Erfolg sind stark davon abhängig, ob und inwieweit sie der Erwartungshaltung und Bedürfnislage der

32 Die Hauptvertreter dieser Richtungen sind 1915-1924 Jakobson, Bogatyrvov und Vinokur in Moskau, 1916-1929 Ejchenbaum, Tynjanov und Šklovskij in Petersburg sowie die sog. Prager Schule mit Jakobson, Trubezkoj und Mukarovský in den 20er und 30er Jahren, wo 1929 bei Jakobson der Terminus 'Strukturalismus' auftaucht.

33 Todorov, Tzvetan: *Literarische Gattung*. In: ders./Ducrot, Oswald (Hg.): *Enzyklopädisches Wörterbuch der Sprachwissenschaften*. Frankfurt/M.: Athenaiion 1975. S. 172-179.

Rezipienten entsprechen. Gattungen sind also einerseits gesellschaftlich zweckbedingt, d.h. auf die Gewohnheiten des Publikums und die Situation des literarischen Marktes ausgerichtet; andererseits sind sie aber relativ autonom, da der Autor aus den vorhandenen literarischen Mustern auswählen und mit ihnen auf seine Weise produktiv verfahren kann, indem er seinen künstlerischen Spielraum nutzt und das Bild der Gattung durch neuartige Produktionen verändert. Dieser Spielraum ist eine Voraussetzung dafür, dass Gattungen in unterschiedlichen historischen Kontexten andere Funktionen übernehmen und ihren 'Charakter' ändern. Aufgrund solcher funktioneller Umbesetzungen von Gattungsmustern erscheint die Geschichte einer Gattung dann oft diskontinuierlich, weil wir stillschweigend von der althergebrachten Vorstellung ausgehen, Gattungen seien im Kern unveränderlich und in ihrem 'Wesen' klar definierbar.

Angesichts der Vielfalt konkurrierender Gattungskonzeptionen,³⁴ deren traditionelle, präskriptive und modernere, deskriptive Varianten hier nur exemplarisch dargestellt werden können, mag man sich fragen, ob der Sieg der moderneren über die traditionellen Bestimmungen des Gattungsbegriffs nicht ein Pyrrhussieg ist und die Einteilung der Literatur in Gattungen nicht grundsätzlich unglaubwürdig wird, wenn wir ihre historische Bedingtheit und ihren Konstruktionscharakter derart konsequent reflektieren. Es ist in der Tat unmöglich, aus der Vielfalt der vorliegenden Bestimmungsversuche einen einigermaßen logischen und einheitlichen Kriterienkatalog zur Beschreibung von Gattungen zu ziehen, angesichts solch unterschiedlicher Maßstäbe wie Textumfang, externe Struktur (Kapitel, Strophen, Verse usw.), Thema, das Verhältnis von Autor und Publikum, immanente Wertorientierungen, Stimmung etc. – die Liste der Kriterien scheint ebenso offen wie beliebig. Oft sind diese Kriterien nur bedingt hilfreich, wenn es um Werke geht, in denen Gattungsgrenzen überschritten oder aufgelöst werden, wie es ein 'Roman in Versen' (so der Untertitel von Puschkins *Eugen Onegin*) oder das anfangs erwähnte 'lyrische Drama' um 1900 tun; auch die Behandlung von Gattungen, die über lange Zeiträume hinweg ihren Status ändern wie der Aphorismus, der vom wissenschaftlichen Lehrsatz in der antiken Medizin zu einer der zentralen literarischen Gattungen in der Romantik wird, oder von Disziplinen und Kulturen transzendierenden 'hybriden Genres'³⁵ kann nur bedingt erfasst werden. Wird dem Mutationscharakter von Gattungsbegriffen nicht konsequent Rechnung getragen wie in dem Wittgenstein geschuldeten Konzept der 'Familienähnlichkeit', das Gattungen als offene, tendenziell unabgegrenzte Systeme begreift, so handelt es sich oft tatsächlich nur noch um "oberflächliche Klassenbildungen" und Begriffsfiktionen; auch die ahistorische Suche nach elementaren Grundformen (Jolles), Schreibweisen

34 Vgl. den Überblick bei de Bruyn: *Genre criticism*.

35 Ernst, Jutta: *Hybride Genres*. In: Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 258f.

(Frye) oder Sprechakten (Todorov) mündet letztlich in anfechtbare Typologien.³⁶

Grenzen der Rede von Gattung – Öffnung des Gattungsbegriffs

Will man die Arbeit mit Gattungskonzepten nicht grundsätzlich für unzulänglich erklären wie Croce oder der französische Dekonstruktivist Jacques Derrida (*La loi du genre*, 1986), so ist nach Möglichkeiten Ausschau zu halten, das Denken in Gattungsbegriffen zu erweitern. Wichtige Anregungen kommen diesbezüglich seit jeher aus der Vergleichenden Literaturwissenschaft, die Literatur über die nationalsprachlichen Grenzen hinweg untersucht. Als ein frühes Beispiel für die vergleichende Methode sei Hugo Friedrichs Untersuchung *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) genannt, die sich auf die gesamte europäische Dichtung erstreckt. Aus der Tatsache, dass die Geschichte der Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft grundsätzlich mehrsprachig ist, ergibt sich eine Fülle neuer Untersuchungsaspekte. So treten verstärkt Prozesse von Gattungsmischung oder Gattungsangleichung in den Vordergrund; Phänomene wie der Gattungswechsel im Prozess der Übersetzung oder das Transponieren von Themenkomplexen wie dem Petrarkismus oder der Werther-Mode vom ursprünglichen in einen neuen Gattungskontext geraten in den Blick. Daran schließen sich Fragen des Medienwechsels an, wenn z. B. eine literarische Gattung wie der Heldenbrief in der Oper erscheint oder Dichtungen sich erklärtermaßen auf bildliche Darstellungen oder musikalische Werke beziehen, was in der Romantik häufig der Fall ist. All diese Aspekte, die heute systematisch auch unter medienwissenschaftlicher Perspektive untersucht und thematisiert werden, führen zwangsläufig zu einer Öffnung des Gattungsbegriffs.³⁷

Diese Öffnung erfolgt auf literaturtheoretischer Ebene mit den in Frankreich seit Mitte der 60er Jahre entwickelten Konzepten von 'Intertextualität'. Intertextualität ist als Sammelbezeichnung für die Wechsel- und Referenzbeziehungen eines konkreten literarischen Textes zu einer Vielzahl konstitutiver und zugrunde liegender anderer Texte, Textstrukturen und allgemeiner semiotischer Kodes zu verstehen, auf die durch Zitate oder Anspielungen verwiesen wird. Mit diesen Verweisen wird ein enges Netz von textuellen Beziehungen ausgebreitet. Gattungen, die sich per Intertext definieren, sind z. B. Plagiat, Imitation, Parodie, Travestie, Nachdichtungen und Übersetzungen; auch Wechselbeziehungen zur Bildkunst werden, so in Michel Riffaterres *La production du texte* (1979), als Intertextualität verstanden. Insgesamt betont die Intertext-

36 Wenzel: *Gattungstheorie und Gattungspoetik*, S. 208f.

37 Fechner, Jörg-Ulrich: *Permanente Mutation*, S. 1-31.

tualitätstheorie gegenüber den traditionellen Lehren der *imitatio* und *aemulatio* den selbständigen Umgang des Folgetextes mit der Tradition des Prätextes.³⁸ Sie systematisiert Phänomene, die auch traditionelle Rhetoriken, philologische Quellen- und Einflussforschung oder die Vergleichende Literaturwissenschaft thematisiert haben, und verbindet sie, mehr oder weniger radikal und universalisierend, mit der Figur des offenen Textes³⁹. Zunächst spricht Roland Barthes von der Unmöglichkeit, außerhalb des ‘unendlichen Textes’ zu leben. Er geht in seinem Essay *La mort de l’auteur* (1968) und in der Lektüre von Balzacs *Sarrasine* in *S/Z* (1970) nicht mehr vom einzelnen Text, sondern vom ‘Gewebe’ einer sich selbst webenden ‘Textur’ ohne konkretes Autorsubjekt aus. Diese radikale Öffnung des Textbegriffs basiert auf dem strukturalistischen Axiom, dass jedes Wort die Differenz zu anderen Worten als Spur in sich trägt und automatisch auf diese verweist; Intertextualität gilt somit als Grundverfassung von Literatur in Abgrenzung zu traditionellen, ontologisierenden Literatur-, Autor- und Werk-Konzepten. Ähnlich offen ist der von Julia Kristeva geprägte, kritisch an Michail Bachtin anschließende semiotische Intertextualitätsbegriff.⁴⁰ Kristeva beschreibt eine dialogische Relation aller Texte bzw. Zeichen untereinander, die einander unaufhörlich zitieren, absorbieren und transformieren. Alte und neue Bedeutungen stehen in diesem stetigen Entgrenzungsprozess einer spezifisch poetischen Sprache unlogisch und ambivalent nebeneinander. Daher vermischen sich auf der Produktionsebene Lektüre- und Schreibprozesse; auf der Rezeptionsebene werden die Adressaten in das Sprachspiel zwischen alten und neuen Bedeutungen involviert.

Die umfassendste Systematik intertextueller Modi präsentiert um 1980 herum der bereits erwähnte Erzähltheoretiker Gérard Genette in seiner Theorie der Transtextualität. Genette entwickelt ein Modell, das den Einzeltext auf die Voraussetzungen seiner Aufzeichnung hin untersucht und praktikable Kategorien der Textbeschreibung liefert. Damit folgt er einem weniger offenen Textverständnis als Barthes und Kristeva. Im Vordergrund stehen auch hier diejenigen Strukturen, welche vom konkreten Ausgangstext auf andere Texte weiterverweisen. Dabei blendet Genette allerdings die bereits von Bachtin ins Auge gefasste produktionssteuernde Funktion von Gattungsmustern aus. Er denkt sich ein netzartiges Verhältnis aller Texte untereinander, zunächst unabhängig von der Entstehungszeit, dem kulturellen und sprachlichen Kontext und von

38 Vgl. Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. In: Pechlivanos: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, S. 366-377.

39 Bossinade, Johanna: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000 (= Sammlung Metzler 324). S. 94.

40 Die bekanntesten Studien Kristevas zur Intertextualität, darunter der Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* (1967, dt. 1972) finden sich in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969) – vgl. den bibliographischen Überblick bei Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*, S. 95-100.

der Gattungszugehörigkeit. Dieses Netzwerk bezeichnet er als *Architext*.⁴¹ Der *Architext* ist die integrale unter den fünf verschiedenen Funktionen, die Texte unterschiedlichster Art miteinander verknüpfen:

- *Paratexte* sind auf den Text selbst bezogen und haben eine Rahmenfunktion, seien es um den eigentlichen Text herum platzierte *Peritexte* wie Motti, Vor- und Nachworte, Klappentexte usw., seien es räumlich von diesem getrennte *Epitexte* wie Prospekte oder Briefe.
- Demgegenüber wird das (kritische) Kommentarverhältnis eines eigenständigen Textes zu einem anderen als *Metatext* bezeichnet.
- Durch kommentarlose Transformation (z. B. Parodie, Travestie) oder Nachahmung (z. B. Persiflage, Pastiche) entstehen vom Ausgangstext (*Hypotext*) abgeleitete, aber selbständige Texte zweiten Grades, die Genette als *Hypertexte* bezeichnet. In ihnen schimmert – wie in einem Palimpsest – der ursprüngliche Text noch durch.
- *Intertexte* (im engeren Sinne Kristevas) liegen vor, wenn ein fremder Text im Ausgangstext per Zitat, Plagiat oder Anspielung effektiv präsent ist.
- Mit dem Konzept des *Architexts* wird eine abstrakte Formulierung systembezogener Aspekte wie den Gattungsbezügen zwischen Texten vorgenommen und das (gattungstranszendierende) Netzwerk aller Texte beschrieben.

Einige dieser vernetzenden Funktionen werden im folgenden an einem Text von Rose Ausländer (1901-1988) aus dem Gedichtband *Ohne Visum* von 1972⁴² erläutert:

Arche

Im Meer
wartet
eine Arche
aus Sternen

auf die
überlebende
Asche

41 Genette, Gérard: *Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil 1979; dt. *Einführung in den Architext*. Stuttgart: Legueil 1990; ders.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil 1982; dt. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993 (= Edition Suhrkamp. Reihe Aesthetica 683).

42 Ausländer, Rose: *Gesammelte Werke in sieben Bänden und einem Nachtragsband mit dem Gesamtregister*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994 (= Fischer-TB 11152). Bd. 3: *Brief aus Rosen: Gedichte*. S. 133. Ausländer entstammte einer deutschsprachigen jüdischen Familie, lebte ab 1939 im Ghetto und entging der Deportation. Zwischen 1946 und 1956/57 veröffentlichte sie keine deutschsprachigen Gedichte. Sie war befreundet mit Paul Celan. Vgl. Witte, Bernd: *Rose Ausländer*. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text + Kritik 1978.

nach der Feuerflut

Formal ist dieser Text nur durch die versartige Zeilenstruktur und deren Aufteilung in zwei Formationen als Gedicht ausgewiesen; es “fehlen” jedoch Reim und Metrum, so dass er kaum von der Zwittergattung Prosagedicht zu unterscheiden ist. Die Diagnose, dass man es hier mit Lyrik zu tun habe, erschließt diesen Text kaum. Aufschlussreicher ist hingegen die Tatsache, dass der Leser sofort auf einen weiteren Text stößt, den biblischen Sintflut-Mythos⁴³, der über das Bild der Arche im Titel evoziert wird. Einen solchen konkret durch Anspielung oder Zitat im Ausgangstext aufgerufenen fremden Text bezeichnet auch Genette in Anlehnung an Kristeva und Riffaterre als Intertext. Was leistet der Verweis auf den Intertext aus der Sicht des Lesers?

Bei der hier zitierten mythischen Erzählung handelt es sich um die Sintflut-Geschichte in *Genesis* 6-9. Sie besagt, dass Noah von Gott begnadigt (6,5-8) bzw. als einzig Gerechter von der Strafe der Vernichtung ausgenommen (6,9-12) und gerettet wurde, und zwar indem er sich auf Gottes Geheiß hin eine riesige hölzerne Arche baute, in der er mit seiner Familie und den ausgesuchten Tierpaaren die Flutkatastrophe überlebte und fortan von Gott gesegnet war. Da der Bibelmythos gleich im Titel genannt wird, bestimmt er unsere weitere Erwartungshaltung. Ausgehend von seiner Kenntnis der biblischen Erzählung, hat der bibelkundige Leser als Arche nun ein funktionstüchtiges Holzschiff vor Augen, das geeignet ist, enorm viele Lebewesen zu retten. Die mit der Sintflutgeschichte aufgerufene Erwartung trägt im Gedicht bis zu dem Moment, in dem wir hören, dass diese Arche keine reale ist, sodass fraglich ist, ob sie Leben retten kann: Sie ist nämlich “aus Sternen”. Diese Abweichung vom Bekannten fordert eine Interpretation – so könnte man sich fragen, ob es sich um die Spiegelung eines Sternbildes im Wasser handelt. Der ersten Modifikation des anfangs zitierten Mythos folgen weitere auf dem Fuße: Die Arche wartet, aber nicht auf die zur Rettung Erwählten, welche die Flutkatastrophe überleben sollen und werden, sondern auf die bereits gestorbenen Opfer einer ganz anderen Flut, einer an die Apokalypse erinnernden Flut aus Feuer. Aus der erwarteten, aber nicht eingetroffenen Gnade der Errettung wird ein gnadenloses Gestorben- und Vernichtetsein: “überlebende Asche”. Dem entspricht der imaginäre Charakter der Arche. Sie deutet zeichenhaft auf etwas, das anscheinend bleibt, wo Rettung real nicht mehr möglich ist: eine Art Abglanz von Rettung, nicht wirklich greifbar, nicht zu betreten – präsent nur im unendlich fernen Bild einer “Arche aus Sternen”.

43 Zum bruchstückhaften Charakter des Textes, der zwei verschiedene Einleitungen und Schlüsse kennt, vgl. Fohrer, G.: Artikel *Noah*. In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. In Gemeinschaft mit Hans Frhr. v. Campenhausen hg. v. Kurt Galling. 6 Bde. u. 1 Registerbd. Tübingen: Mohr 1986 (= UTB Wissenschaft. Große Reihe). Bd. 4. Sp. 1500f.; Keller, C. A.: Artikel *Sintflut*. In: ebd., Bd. 6, Sp. 50f.

Deutlich ist, wie das ganze Gedicht gleichsam von der anfangs zitierten mythischen Erzählung durchwoben ist, und zwar dergestalt, dass die biblischen Vorgaben bewusst in ihr Gegenteil verkehrt werden. Systematisch werden die Erwartungen des Lesers bis zum letzten Vers enttäuscht, was überrascht und emotional betroffen machen kann. Die mythische Erzählung wird im Gedicht von Ausländer in ihrer Gesamtheit vorausgesetzt und verändert – sie hat daher den Status eines Hypotextes; durch die Veränderung im vorliegenden Hypertext des Gedichts wird der kanonische Ausgangstext metatextuell mitkommentiert. Mit dieser Transformationsbeziehung von Hyper- und Hypotext sowie mit dem Gesamtkonzept des Architexts erfassen wir also nicht die gewohnte eindimensionale Zuordnung von Werk und Gattung. Es geht vielmehr um den mehrdimensionalen Ort eines Textes im Gewebe aller möglichen Texte und Gattungen – hier eines Gedichtes, das sich über den Bezug auf die biblische Sintflut-Geschichte konstituiert, die in wenigen Worten umerzählt wird und den Leser zum Zeitpunkt der Publikation über sein Wissen um den historischen Kontext auf die Katastrophe der erlebten “Feuerflut”, die Judenvernichtung im Dritten Reich, verweist. Rose Ausländers Text lebt und bezieht seine Wirkung wesentlich aus der schockartigen Interaktion des Bibelmythos mit seiner Umschreibung in lyrisch knapper Form.

Fazit

Kommen wir nach diesem Beispiel für ein intertextuelles Konzept literarischer Gattungen auf die grundsätzliche Frage nach dem Status von Gattungsbegriffen zurück. Ganz sicher relativieren die zuletzt angestellten Überlegungen zur Öffnung des Gattungsbegriffs bzw. zu seiner Aufhebung in einem neuartigen, radikal offenen Textverständnis einen allzu selbstverständlichen oder gar normativen Umgang mit dem Thema und dem Begriff der 'Gattung'. Sie müssen jedoch nicht zwangsläufig in den Abgesang vom 'Tod der Gattungen in der Moderne' münden. Vielmehr sollten wir uns vor Augen halten, dass wir es uns, wie der Komparatist Willy Berger formuliert,

nicht leisten [können], auf Begriffe zu verzichten, mit denen vergangene Jahrhunderte ihre poetische Praxis reflektiert haben, mögen wir ihnen auch heute nicht mehr denselben Stellenwert zumessen oder mag die Terminologie [...] unbrauchbar geworden sein. Es wäre unsere Aufgabe, die historische Bedingtheit dieser Gattungsauffassungen [...] aufzudecken [...].⁴⁴

Gattungsbegriffe sind auch heute noch Instrumente, mit denen operiert werden kann – vorausgesetzt man behält dabei im Auge, dass man es eben mit "hilfswesen Ordnungsschemata" zu tun hat, deren Variabilität und Facettenreichtum enorm ist, mit denen sich aber deskriptiv ermitteln lässt, "welche Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Allgemeinheit sich aufgrund historisch immer schon vorgängiger Textgruppenbildungen (re-)konstruieren lassen"⁴⁵. Daher können sie uns bei besonnener Handhabung weiterhin als Grundorientierung in Bezug auf erwartbare Textstrukturen dienen respektive provisorische (nicht normative) Maßstäbe für Ungewöhnliches oder Neues liefern. Mit ihrer Hilfe beschreiben wir Phänomene des literarischen Wandels oder der Traditionsbildung in Texten, die wir weiter untersuchen, z. B. in Hinblick auf ihren sozialgeschichtlichen Aussagewert. Besonders sinnfällig aber ist die Präsenz von Gattungsmustern bei der Produktion und Rezeption von Literatur. Gerade für den individuellen Lektüreprozess sind Gattungsmuster ein wichtiges Steuerungsmoment, wird doch die Aufmerksamkeit des Lesers gewohnheitsmäßig durch die 'gattungstypischen' Züge des Werkes mitgelenkt, sodass wir unwillkürlich bestimmte Erwartungen an den Verlauf der Lektüre produzieren und dabei möglicherweise eben dadurch vieles andere überlesen. Die Kenntnis von Gattungsmustern und ihren historischen Filiationen verschafft uns daher als (literaturwissenschaftlichen) Lesern zuallererst auch die Möglichkeit, die Raster der eigenen ästhetischen Wahrnehmung zu reflektieren und bewusst in die Auseinandersetzung mit dem Text einzubeziehen.

44 Berger, Willy R.: *Probleme und Möglichkeiten vergleichender Gattungsforschung*. In: Rüdiger: *Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, S. 63-92. Hier S. 65.

45 Vgl. Hempfer: *Gattung*, S. 654.

Anm. d. Red: Nach Fertigstellung des vorliegenden Artikels erschien noch folgender relevante Titel:

Stefan Trappen: *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg 2001 (= Beihefte zum Euphorion 40)]