



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil I

von Theodor Verweyen

Die Vorlesung habe ich seit meinem Heidelberger Semester 1977 in den akademisch üblichen Abständen gehalten - zum letzten Mal im Sommersemester 1997 an der Universität Erlangen-Nürnberg. Diese am weitesten ausgearbeitete Erlanger Version wurde von Sabine Hülse-Scholl für die *Erlanger Digitale Edition* bearbeitet. Der Vorlesung liegen die gemeinsam mit Gunther Witting unternommenen und in einer Reihe von Publikationen veröffentlichten Untersuchungen zur Parodie und zu 'verwandten' Schreibweisen wie Travestie, Kontrafaktur, Cento, Pastiche und Palinodie zugrunde. Die Korrekturlesung der Internet-Version wurde am 05.07.2001 abgeschlossen. (Th.V.)

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel

parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

I. Zur Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes: Geschichten der Bewertung kritischer Literaturverarbeitungen

Brief des Börries von Münchhausen:¹

„Ich bin ein erbitterter Feind aller derjenigen Parodien, die eine Verälberung und Verunglimpfung eines großen Kunstwerkes bedeuten, und habe mich darüber ja in dem Schiller-Aufsatz meiner 'Meisterballaden' heftig genug ausgesprochen. So konnte man etwa zwanzig Jahre lang nicht vom Erlkönig sprechen, ohne daß sofort einige der Anwesenden ins Lachen gerieten und anfangen, einem eine ekelhafte sächsische Verälberung dieses großen Kunstwerkes unseres Volkes herzusagen. Ähnlich ist es manchen Schillerschen Balladen gegangen, z. B. dem Handschuh, in dem die Schüler jeder Zeile abwechselnd zwei an sich belanglose Wörter anhängen, die immer von Zeit zu Zeit dem Gedichte einen unanständigen Inhalt unterlegten. Durch solche Parodien werden große Kunstwerke unseres Volkes beschmutzt, nicht anders, als eine Marmorstatue, der die Gassenbuben gewisse Körperteile anmalen, oder die Reproduktionen wertvoller Bilder in den Journalzirkeln, die von böartigen Laffen durch aufgemalte Schnurrbärte, etwa an Leonardos wundersamem Mädchenbildnis, beschimpft werden. Wer mir eine Mark aus der Tasche stiehlt, der wird mit Gefängnis bestraft, wer aber ein großes Gedicht, d. h. einen der höchsten und seltensten Kulturschätze unseres Volkes durch eine solche Parodie verunglimpft, geht straffrei aus, obgleich die zwangsläufige Erinnerung an den Unfug einem das Werk auf Jahre hinaus unmöglich macht. – Neben diesen böartigen Parodien, die sich immer auf ein einzelnes Werk beziehen, steht eine zweite Art, die streng davon zu unterscheiden ist. Sie verunglimpft nicht ein einzelnes Gedicht, sondern sucht ein neues Werk zu schaffen, das die Eigenart des Dichters zur Manier steigert. Es handelt sich hier also um eine beinahe wissenschaftliche Aufgabe: Alle Eigentümlichkeiten des Dichters

übertreibend so zusammenzufassen, daß ein humoristischer Eindruck entsteht. Bei den böartigen Verunglimpfungen ist es ganz gleichgültig, ob der Täter künstlerische Fähigkeiten besitzt oder nicht, – wer mir den Dolch zwischen die Schultern stößt, mag das kunstgerecht wie ein Metzger oder Chirurg tun, oder aber kunstlos wie der Straßenräuber, – das ist gleichgültig gegenüber der Tatsache der Körperverletzung. Wer aber eine Parodie der zweiten Art schreibt, der muß nicht nur ein feiner Kenner des gesamten Werkes, ja beinahe Philologe sein, sondern auch über eine hohe dichterische Gabe, mindestens dichterische Technik verfügen, wenn das Werk einem Gebildeten gefallen soll (1943, S. 7f.).”

Das soeben Vorgelesene gibt nicht meine Ansicht wieder. Es ist Zitat. Ich habe diesen etwas längeren Auszug vorausgeschickt, damit von vornherein Klarheit herrsche, wovon in dieser Stunde und im Laufe des Semesters die Rede sein soll. Der auszugsweise angeführte Text stammt aus einem Brief, den Ernst Heimeran, Münchner Verleger und Herausgeber einer Parodie-Anthologie, im Vorwort eben seiner Textsammlung abgedruckt hat. Die Sammlung hat den sprechenden Titel „Hinaus in die Ferne mit Butterbrot und Speck. Die schönsten Parodien auf Goethe bis George” und erschien 1943. Den Brief an Heimeran schrieb Börries Freiherr von Münchhausen, jener von 1874 bis 1945 lebende Autor, der angeblich als bedeutendster deutscher Balladendichter des 20. Jahrhunderts in die Annalen der deutschen Literaturgeschichte eingegangen ist. In diesem Brief wird dem Herausgeber Heimeran sogar geraten, die Sorte der ‚veralbernden‘ und ‚verunglimpfenden‘ Parodien in der geplanten Anthologie unberücksichtigt zu lassen: zweifellos ein Zeugnis der skandalisierenden Wirkung komischer Text- und Bildverarbeitungen.

Kümmern wir uns fürs erste noch nicht um die - möglicherweise gar nicht einmal sinnvolle – Unterscheidung zwischen ‚verunglimpfender‘ und, wie es für gewöhnlich heißt, ‚bloß‘ komischer Nachahmung. Machen wir uns zunächst einmal klar, wovon in Münchhausens Brief überhaupt die Rede ist. Ausgangspunkt sollte mithin ein Text sein, der in direkter Beziehung zum Metier Münchhausens steht, also zum Metier der Balladenkunst, und dabei allen Vorwürfen gerecht wird, die der sog. ‚Meister‘ der balladesken Kunst gegen den Kunsttätter erhebt. Das soll hier eine Parodie von keinem Geringeren als Clemens Brentano aus dem Jahre 1803 sein (vgl. Verweyen/Witting: „Walpurga“, S. 92):

Es saß der Meister vom Stuhle,
Gar frech im eignen Kot,
Wer wagt sich zu dem Pfuhe,
Es tun ihm Prügel not,

Wer schmeißt mich über und über,
Wer bläst das Licht mir aus,
Wer giebt mir Nasenstüber,
Wer schickt mich recht nach Haus.

Und kömmt er einst zum sterben,
So stirbt sein ganzes Reich,
Die Frösche all verderben,
Krepiert er in dem Teich.

Er saß einst an der Saale,
Nun sitzt er auf dem Sand,

Und hat bei seinem Mahle
Die Esel all zur Hand.

Da sitzt er, keiner frecher,
Und platzet fast vor Wut,
Und reicht den giftigen Becher
Sich selbst und seiner Brut.

Wir sehn ihn platzen, sinken
Und stinken in eigener Schmer,
Laßt ihn nur aus sich stinken,
Dann stinkt es nimmermehr.

Man wird seine Schwierigkeiten mit dem Verständnis dieses Textes haben, solange nicht die Vorlage mitrealisiert ist, die Gegenstand des komischen ‚Attentats‘ von Brentano wurde – hier entgegen der Befürchtung Börries von Münchhausens einmal nicht Goethes naturmagische Ballade „Erlkönig“, auch nicht Schillers Gedicht „Der Handschuh“; diesmal ist es das sog. „Thule“-Gedicht aus dem ersten Teil des „Faust“ (HA 3, S. 390f.):²

Es war ein König in Thule,
Einen goldnen Becher er hätt'
Empfangen von seiner Buhle
Auf ihrem Todesbett.

Der Becher war ihm lieber,
Trank draus bei jedem Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als es kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt und Reich,
Gönnt alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer,
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

Ich habe das Gedicht in einer der frühen Fassungen vorgelesen. Entstanden 1774, ging es in die Szene „Abend“ der Gretchenszenen-Folge des „Faust in der ursprünglichen Gestalt“ von 1775/76 ein. Das Gedicht erfuhr eine durchgreifende Bearbeitung bei der Veröffentlichung des „Faust, ein Fragment“ im Jahre 1790. Die „Urfaust“-Version der „Thule“-Ballade, die ich zu Gehör

gebracht habe, konnte dem Parodisten Brentano allerdings kaum bekannt sein. Der „Urfaust“ nämlich war nur durch die Abschrift des Hoffräuleins Luise von Göchhausen erhalten geblieben und erst 1887 – wohlgemerkt erst 1887 – im Nachlaß des Fräuleins entdeckt worden. Freilich gab es neben der Fassung von 1790 noch andere Überlieferungen, an die Brentano anknüpfen konnte: so erschien Goethes Gedicht etwa 1782 in der 3. Sammlung „Volks- und andere Lieder ... in Musik gesetzt von S. v. Seckendorff“³; ferner unter den Gedichten in den „Neuen Schriften“ Goethes von 1800. Der in Musik gesetzte Text von 1782 weicht dabei nur wenig von der frühen „Faust“-Version der Ballade ab, während die spätere Fassung von 1800 ganz nahe an die überarbeitete „Faust“-Gestalt des Jahres 1790 heranführt.

Es ist nun sehr wahrscheinlich, daß Brentano die Ballade in der in Musik gesetzten Weise von 1782 kennenlernte. Wie Luise Hensel, eine enge Vertraute des Dichters während seiner Berliner Zeit, zu berichten weiß, war Goethes Lied ein „Lieblingsgesang“ Brentanos, den er „ungemein schön zu seiner viersaitigen Gitarre“ sang; auch Joseph von Eichendorff berichtet in seinem Tagebuch am 24. Dezember 1809 über Brentanos Gesang:

„Im Februar besuchte uns einmal der herrliche Brentano. Sein Weltauslachen und sogenannte Grobheit bis zum göttlichen Wahnsinn. Er spielte Gitarre. Sein Bettler, blau, blau, König von Thule etc.: himmlisch ...“.

Schon im Frühling 1801 schreibt Brentano selbst:⁴

„Ich war mit Savigny am Rhein und stand, wo ich sonst stand, und werde den Frühling mit ihm im Schlosse der Gisella wohnen, wir sind die innigsten Menschen. Als ich oben auf dem Punkte der Aussicht stand, war mein Herz bewegt, und ich bin so begeistert gewesen wie nie und sang mit Andacht: *Ich bin ein König in Thule.*“

Jüngere Forschung hebt in diesem Zusammenhang Brentanos eigenwillige Aufnahmefähigkeit hinsichtlich der literarischen Kunst hervor: dieser habe sich hier wie so oft durch Textänderungen das Gedicht Goethes so völlig anverwandelt, daß ‚Thule‘ in seinem eigenen Werk Metapher für das Reich der Phantasie und ‚der Becher‘ des Königs von Thule Symbol des irdischen Glücksverlangens geworden sei.⁵

In diesem Kontext muß nun freilich – und damit komme ich auf mein Hauptgeschäft zurück – die kritische Bearbeitung, die Parodie der „Thule“-Ballade durch und durch befremdlich wirken. Wie kann es möglich sein, so werden Sie sich gewiß fragen, daß ein in dieser von Respekt, ja Bewunderung und Zuneigung getragenen Textzuwendung, ein in dieser Art dem literarischen und dichterischen Haushalt Brentanos einverleibter Text so der parodistischen Verfremdung durch denselben Autor ausgesetzt wird? Zum befremdlichen Tatbestand kommt ein für den Liebhaber von Gedichten schmerzlicher Sachverhalt hinzu.

Max Kommerell, ein ebenso begnadeter wie eigenwilliger Interpret deutscher Dichtung, hat in eindringlichen Gedanken den Adel der balladesken Gattung, „der sie über den Bänkelsang erhebt“, herausgearbeitet – eine Dignität, so Kommerell, durch die sich eben die Dignität der Ballade zu der des Bänkelsangs verhalte „wie Dichtung zur Zeitung“. Worin besteht nach Kommerells Anschauung diese Dignität, der Adel der Ballade? Zunächst einmal

in der Eigenart, „daß sie (die Ballade) zurückverweist“. Dabei fühlen sich „die späteren Menschen (nicht nur) durch sie zurückverwiesen, das Zurückweisende ist die Ballade selbst“. Dies hängt damit zusammen, daß „die Vergangenheit der Ballade (...) nicht chronologisch“ ist; sie ist – wie sich in der Ballade des Königs von Thule vollkommen bestätige – „Altertümlichkeit des Geschehens, Altertümlichkeit des Fühlens“.⁶

Vor dem Hintergrund dieser generellen Überlegungen zur balladesken Gattung entwirft Kommerell nun sein Verständnis des „König in Thule“. Auch diese Ballade sei „eines altertümlichen Stiles mächtig“; und auch diese Ballade habe, wie die vom Heidenröslein aus dem Jahr der „Thule“-Ballade, ein Wort, das herausfällt und herausfallen soll. Es ist das Wort „Lebensglut“:⁷

„dies Trinken letzter Lebensglut, das ist weniger eine alte Gebärde als der Hinblick auf eine alte Gebärde. Der König lebt im Nachglanz. Was er hat, ist so wahr Vermächtnis, als er König ist. Er ist es durch diesen Becher, er ist der König dieses Bechers zum Unterschied zu anderen Königen. Das Gedicht erzählt von Überlieferungen. Der Becher ist ein Pfand, das ihm die sterbende Geliebte übermacht hat. Er lebt sich selber in diesem Becher mit seiner Jugend und seiner Liebe. Er gibt ihn nicht weiter, er verbraucht ihn für seinen Abschied vom Leben, und der Becher sinkt im Meer ‚trinkend‘ wie ein Wesen. Niemand wird nach ihm diesen Becher haben; er ist ein König, mit dem eine Welt stirbt. Das Land dieses Königs ist verschollen, das Gerücht von seinem Becher pflanzt sich fort. War er dem König ein Pfand: Gegenwart von viel Gestorbenem in einem Ding – ist da nicht dieses Gedicht ein Pfand des Pfandes?“

Ich habe hier M. Kommerells Gedanken über den „König in Thule“ etwas ausführlicher referiert und zitiert, damit die Grundlagen angedeutet sind, aus denen der skandalisierende Effekt der Parodie Brentanos letztlich hervorgeht. Ich kontrastiere nun noch einmal Vorlage und Verarbeitung, um jenen Effekt entstehen zu lassen. Zunächst das M. Kommerell zu solchen Gedanken anregende Original: jetzt in der klassisch gedämpften, stilistisch geglätteten Fassung; danach sein parodistisches Gegenstück von Brentano:

Goethe:⁸

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale,

Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heiligen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer,
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

Brentano (in: Verweyen/Witting, „Walpurga“, S. 92):⁹

Es saß der Meister vom Stuhle,
Gar frech im eignen Kot,
Wer wagt sich zu dem Pfuhle,
Es tun ihm Prügel not,

Wer schmeißt mich über und über,
Wer bläst das Licht mir aus,
Wer giebt mir Nasenstüber,
Wer schickt mich recht nach Haus.

Und kömmt er einst zum sterben,
So stirbt sein ganzes Reich,
Die Frösche all verderben,
Krepiert er in dem Teich.

Er saß einst an der Saale,
Nun sitzt er auf dem Sand,
Und hat bei seinem Mahle
Die Esel all zur Hand.

Da sitzt er, keiner frecher,
Und platzet fast vor Wut,
Und reicht den giftigen Becher
Sich selbst und seiner Brut.

Wir sehn ihn platzen, sinken
Und stinken in eigener Schmer,
Laßt ihn nur aus sich stinken,
Dann stinkt es nimmermehr.

Über Brentanos parodistisches Gegenstück selbst möchte ich an dieser Stelle noch nichts sagen: noch nichts über das Verfahren der Ersetzung eines ‚erhabenen‘ Gegenstandes durch einen ‚niedrigen‘, deutlich negativ konnotierten Gegenstand; noch nichts über das merkwürdige ‚Zersingen‘ des Vorbildliedes, das das genaue Gegenteil der Einheit aller Teile, nämlich Desintegration, bewirkt; noch nichts über die aus sog. niederen Sprachbereichen und Sprachtraditionen entlehnten Bilder und lexikalischen Bestände wie „Leibstuhl“ und „Kot“ und „Prügel“, „jemandem das Licht ausblasen“, „krepieren“ und „Frösche“ und „Brut“, „platzen“, „stinken“ und „Schmer“. Darüber spreche ich an anderer Stelle. Heute geht es mir darum, zu zeigen, daß in der Regel dann geglückte Kommunikation über Parodien

eingetreten ist, wenn die Leser sich so aufgeregt zeigen, wie es Börries von Münchhausen in dem eingangs zitierten Brief tat; ich möchte ferner zeigen, welche Folgen diese primären Kommunikationsakte für die literaturwissenschaftliche Einschätzung solcher Gegenstände wie Parodie, Travestie, Pastiche, Kontrafaktur usw. zeitigten. Zunächst aber stelle ich einige weitere Fälle dieser Art aus dem literarischen Leben vor.

Im Herbst 1774 erscheint anonym in der Weygandschen Buchhandlung zu Leipzig eine, wie der streitbare Hamburger Hauptpastor Melchior Goeze, der Kontrahent etwa Lessings, abkanzelte, „des Fluchs würdige Schrift“: „Die Leiden des jungen Werthers“ – die Schrift, die ebenso leidenschaftlich verschlungen wie drastisch kritisiert wurde. Ein Beispiel für die erste Art der Aufnahme etwa durch Christian Friedrich Schubart, den unbeugsamen Fürsten- und Jesuitenkritiker, der 1758 hier in Erlangen Theologie studiert hat; in der „Deutschen Chronik“ vom 5. Dezember 1774 outet sich der genialische Kraftkerl über Goethes Roman:¹⁰

„Da sitz ich mit zerfloßnem Herzen, mit klopfender Brust, und mit Augen, aus welchen wollüstiger Schmerz tröpfelt, und sag dir, Leser, daß ich eben die ‚Leiden des jungen Werthers‘ von meinem lieben Göthe – gelesen? – Nein, verschlungen habe. Kritisiren soll ich? Könnst ichs, so hätt ich kein Herz. [...] Soll ich einige schöne Stellen herausheben? Kann nicht; das hieße mit dem Brennglas Schwamm anzünden, und sagen: Schau, Mensch, das ist Sonnenfeuer! – Kauf’s Buch, und lies selbst! Nimm aber Dein Herz mit!“

Während die Kurfürstlich-Sächsische Bücherkommission am 30. Januar 1775, einem Begehren der theologischen Fakultät zu Leipzig folgend, den Vertrieb des Buches „bey Zehen Thaler-Strafe hierdurch, bis auf weitere Verordnung, ausdrücklich untersaget“ und dadurch geradezu eine Garantie für den bestsellerhaften Erfolg des Romans gab, erstand den „Leiden Werthers“ in der Berliner Gruppe der Aufklärungsphilosophen um Friedrich Nicolai eine Kritik, die sich beispielsweise der literarischen Formen der Travestie und Parodie bediente und genau darin den nervus rerum der fieberhaften Aufnahme des Romans treffen konnte – durch Kritikformen also, die sich besonders dazu eignen, pathoshaltige Züge eines Werkes durch banal-komische Substitutionen herabzustimmen. In Friedrich Nicolais Travestie mit parodierenden Zitationsverfahren, die Anfang 1775, also wenige Monate nach Goethes Werk erschien, schlägt sich das beispielsweise in einem Coup aus der Schmierkomödie nieder: Werther ‚streckt‘ sich mit einer mit Hühnerblut gefüllten Pistole ‚nieder‘, um sich nach dem Verzichtversprechen Alberts, der die Idee der Blutblase überhaupt hatte und durchführte, eiligst in die bürgerlichen Wonnen einer Hochzeit mit Lotte zu stürzen: nach den „Freuden des jungen Werthers“ mit Gewißheit der Beginn der „Leiden Werthers des Mannes“, wenn ich einmal die Titel der Travestien ausbeute!

Fühlen sich die Werther-Fiebernden skandalisiert: also verhöhnt, angemacht, verarscht? Jakob Michael Reinhold Lenz, der unglückliche Adept des Stürmers und Drängers Goethe, faucht in seinen „Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers“ (4. Brief) vor Wut und Entrüstung:¹¹

Vierter Brief

Nicolais Parodie ein Meisterstück? – Eine Schande seines Herzens und seines Kopfs. Was geht mich hier der Verfasser des „Nothankers“ an, ich will’s Ihnen

beweisen.

Es hätte Sie zu lachen gemacht? – Mich auch, aber wie Demokriten mit Hohngelächter. Wenn man mit einer vielbedeutenden Miene die allerelendesten Plattheiten auskrant, was kann das anders erregen als Unwillen und Hohngelächter.

Der ganze Wisch ist so unwitzig, so furchtsam, so hergestottert für eine Pasquinade, die Erfindung mit der Blutbiase so armselig, die Scheidungen Werthers und Lottens so wenig in ihren Charakter hineingedacht, daß ich hier wohl die sonst ironischen Verse Popens in eigentlichem Verstande brauchen möchte [...]

Wie denn? Lotte – nach der Anlage – einem solchen Kerlchen wie er beschreibt Gehör geben, um – Werthern wehe zu tun, der unter der Last der öffentlichen Geschäfte schmachtete? Pfui mit welchen elenden Ideen muß der Mann von dem Buch aufgestanden sein, ich möcht um aller Welt Güter willen in dem Augenblick nicht mit seinem Herzen getauscht haben.

Soll er da vielleicht das Meisterstück bewiesen haben, da er die ganze Geschichte so schön durcheinanderzettelt, daß das Hinterste zuvorderst kommt, Szenen die nach der Verheuratum vorgingen, vor die Verheuratum setzt und damit möcht ich sagen die Seele der ganzen Rührung herauszieht und alles zur elendesten Karikatur macht? Hat der Mensch auch wohl bedacht, was für Hindernisse sich gleich anfangs der Verbindung Werthers mit Lotten entgegenstellten und wie tief und unveränderlich unvermeidlich Werther das empfinden mußte, um Werther zu werden. Das gegebene Versprechen, das öffentliche Amt Alberts kurzum nichts mehr und nichts weniger als die ganze Ruhe und das ganze Glück seiner Lotte selber. Und wie die anwachsende Empfindung der Unmöglichkeit Lotten jemals zu besitzen, diese heilige moralische Empfindung der Unverletzlichkeit des ehelichen Verhältnisses, nur und allein ihn zu dem verzweifelten Entschluß hinaufschrauben konnte. Und wie alles sogleich elende jämmerliche Fratze wird, was sonst das Angesicht eines leidenden Engels war, sobald diese Bedingung wegfällt, diese unübersteiglichen Schwürigkeiten wegfallen. In der Tat ein Meisterstück eines parodierenden Pasquillanten, wenn er nur sonst Witz und Herz genug hätte Pasquillant zu sein. So aber da er unter der Larve eines von den sieben Weisen erscheint, und doch alle Kunstgriffe eines Pajaß gebraucht – wer kann ihn da ohne Unwillen sehen Kapriolen schneiden.

Nun aber habe ich auch gesagt, daß die Schrift seinem Herzen Schande mache. Welcher Schriftsteller der imstande ist den Wert eines Genies nur einigermaßen zu erkennen und zu fühlen, welcher Schriftsteller hat das Herz zu sagen: ein Genie ist ein schlechter Nachbar. Ihm die bittere Kränkung ins Herz zu schieben, seine Schriften zeigen von vielen großen Talenten, aber sie schaden dem Publikum und das *ganz gelassen* zu sagen. [...]

Wie wenn ich das Blatt umkehrte und ihm nicht ganz gelassen, sondern mit vieler Hitze bewiese, seine kalte und abgeschmackte Parodie habe dem Publikum (ich meine dem seinigen) in eben dem Maße geschadet, als ihm die Lesung der „Leiden des jungen Werthers“ Nutzen gebracht haben würde.

J.M.R. Lenz' an Nicolai adressierter Vorwurf mangelnder Einfühlung, banal-komischer Ersetzungen, trivialisierender Verharmlosung, unproportionaler Dekomposition braucht hier noch nicht unser Interesse zu binden. Auf den Tonfall der Reaktion auf die Kritik kommt es uns an – und der ist eindeutig: gereizt! Er entspricht darin durchaus den Reaktionen Goethes selbst, etwa in einer Klage gegenüber Auguste Gräfin zu Stolberg im März 1775:

„Ich bin das Ausgraben und Sezieren meines armen Werthers so satt. Wo ich in eine Stube trete find ich das Berliner ppp Hundezeug [...]“.

(Erläuterung: ppp =undsoweiterundsoweiter)

Gemeint sein könnte damit auch eine Travestie wie die von Heinrich Gottfried Bretschneider (in der Anthologie „Walpurga“, S. 70-76):

Eine entsetzliche Mordgeschichte von dem jungen Werther.
wie sich derselbe den 21 December durch einen Pistolenschuß eigenmächtig ums Leben gebracht.
Allen jungen Leuten zur Warnung, in ein Lied gebracht, auch den Alten fast nützlich zu lesen.

Im Thon:

Hört zu ihr lieben Christen 1776.

1.

Hört zu ihr Junggesellen
Und ihr Jungfräulein zart
Damit ihr nicht zur Höllen
Aus lauter Liebe fahrt.

2.

Die Liebe, traute Kinder!
Bringt hier auf dieser Welt
Den Heil'gen wie den Sünder
Um Leben Gut und Geld.

3.

Ich sing euch von dem Mörder,
Der sich selbst hat entleibt
Er hies: der junge Werther
Wie Doctor Göthe schreibt.

4.

So witzig, so verständig
So zärtlich als wie er
Im Lieben so beständig
War noch kein Sekretair.

5.

Ein Pfeil vom Liebesgotte
Fuhr ihm durchs Herz geschwind
Ein Mädchen, sie hies Lotte
War eines Amtmanns Kind.

6.

Die stand als Vice-Mutter
Geschwistern treulich vor
Und schmierte Brod mit Butter
Dem Fritz und Theodor.

7.

Dem Liesgen und dem Kätgen
So traf sie Werther an

Und liebte gleich das Mädgen
Als wär's ihm angethan.

8.

Wie in der Kinder Mitte
Sie da mit munterm Scherz
Die Butterahmen schnitte -
Da raubt' sie ihm das Herz.

9.

Er sah, beklebt mit Rotze
Ein feines Brüderlein
Und küßt' dem Rotz zum Trotze
An ihm, die Schwester sein.

10.

Fuhr aus, mit ihr zu tanzen
Wohl eine ganze Nacht
Schnit Menuets der Franzen
Und walzte, daß es kracht'

11.

Sein Freund kam angestochen
Blies ihm ins Ohr hinein
Das Mädgen ist versprochen
Und wird den Albert freyn.

12.

Da wollt' er fast vergehen
Spart' weder Wunsch noch Fluch
Wie alles schön zu sehen
In Doktor Göthes Buch

13.

Kühn gieng er, zu verspotten
Geschick und seinen Herrn
Fast täglich nun zu Lotten,
Und Lotte sah ihn gern.

14.

Er bracht den lieben Kindern
Lebkuchen, Marcipan
Doch alles konnt's nicht hindern,
Der Albert wurd ihr Mann

15.

Des Werthers Angstgewinsel
Ob diesem schlimmen Streich
Mahlt Doktor Göthes Pinsel
Und keiner thut's ihm gleich.

16.

Doch wollt er noch nicht wanken
Und stets bey Lotten seyn,
Dem Albert macht's Gedanken

Ihm traunte von Geweyhn.

17.

Herr Albert schaute bitter
Auf die Frau Albertin –
Da bat sie ihren Ritter
„Schlag mich dir aus dem Sinn.

18.

Geh fort zieh in die Fremde
Es giebt der Mädchen mehr –”
Er schwur beym letzten Hemde
Daß sie die einz'ge wär.

19.

Als Albert einst verreiste
Sprach Lotte „bleib von mir”
Doch Werther flog ganz dreiste
In Alberts Haus zu ihr.

20.

Da schickte sie nach Frauen
Und leider keine kam, –
Nun hört mit Furcht und Grauen
Welch Ende alles nahm.

21.

Der Werther las der Lotte
Aus einem Buche lang
Was einst ein alter Schotte
Vor tausend Jahren sang.

22.

Es war gar herzbeweglich
Er fiel auf seine Knie
Und Lottens Auge kläglich
Belohnt ihm seine Müh.

23.

Sie strich mit ihrer Nase
Vorbey an Werthers Mund,
Sprang auf als wie ein Hase
Und heulte wie ein Hund.

24.

Lief in die nahe Kammer
Verriegelte die Thür
Und rief mit großem Jammer:
„Ach Werther geh von mir!”

25.

Der Arme muste weichen
Alberten dem's verdroß
Konnt's Lotte nicht verschweigen,
Da war der Teufel los.

26.
Kein Werther konnt sie schützen
Der suchte Trost und Muth
Auf hoher Felsen Spitzen
Und kam um seinen Hut.

27.
Zuletzt lies er Pistolen
Im Fall es nöthig wär
Vom Schwager Albert holen
Und Lotte gab sie her.

28.
Weil's Albert so wollt haben,
Nahm sie sie von der Wand
Und gab sie selbst dem Knaben
Mit Zittern in die Hand.

29.
Nun konnt er sich mit Ehre
Nicht aus dem Handel ziehn
Ach Lotte! die Gewehre
Warum gabst du sie hin?

30.
Alberten recht zum Possen
Und Lorten zum Verdruß
Fand man ihn früh erschossen –
Im Haupte stack der Schuß.

31.
Es lag und das war's beste
Auf seinem Tisch ein Buch
Gelb war des Todten Veste
Und blau sein Rock, von Tuch.

32.
Als man ihn hingetragen
Zur Ruh bis jenen Tag
Begleit'n ihn kein Kragen
Und auch kein Ueberschlag

33.
Man grub ihn nicht in Tempel
Man brennte ihm kein Licht
Mensch nimm dir ein Exempel
An dieser Mordgeschichte!

Goethes Verärgerung über das „Hundezeug“ machte sich Luft in Spottgedichten wie dem folgenden:¹²

Nicolai auf Werthers Grabe, 1775
„Freuden des jungen Werthers“

Ein junger Mensch, ich weiß nicht wie,

Starb einst an der Hypochondrie
 Und ward denn auch begraben.
 Da kam ein schöner Geist herbei,
 Der hatte seinen Stuhlgang frei,
 Wie's denn so Leute haben.
 Der setzt' notdürftig sich aufs Grab
 Und legte da sein Häuflein ab.
 Beschaute freundlich seinen Dreck,
 Ging wohl eratmet wieder weg
 Und sprach zu sich bedächtlich:
 „Der gute Mensch, wie hat er sich verdorben!
 Hätt er geschissen so wie ich,
 Er wäre nicht gestorben!“

Wird hier vom Stürmer und Dränger Goethe nach dem Motto verfahren, daß auf einen groben Klotz ein grober Keil gehöre, so gibt es genau zu dieser Zeit der „literarischen Revolution“, in der die vielfältigsten Brechungen poetischer Normen auf der thematischen wie auf der formalen Ebene vor nichts mehr zurückschreckten, auch durchaus Stimmen aufgeklärter Ästhetiker, die mäßigend wirken wollten: etwa Johann Georg Sulzer. Dessen „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“ erschien in zwei Teilen 1773 bis 1775 und enthält im zweiten Teil von 1775 einen „Parodie“-Artikel, in dem Erfahrungen Sulzers auf einer Reise durch Frankreich festgehalten sind – Erfahrungen, wie etwa die Tragödie in der Parodie auf französischen Bühnen behandelt wurde. Sulzers Reaktionen sind freilich immer noch nicht entschieden genug, obwohl er so etwas wie die kathartische Wirkung von Travestie und Parodie kennt und durchaus schätzt: ‚kathartisch‘? Das meint die „Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus“; dennoch gilt auch für ihn:

„Man muß es“, so Sulzer skandalisiert, „weit im Leichtsinn gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen größeren Frevel als den, der wirklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge, lächerlich macht.“ Es stünde zu befürchten, daß „durch Parodien die wichtigsten Gedichte [d. h. Dichtungen] und die erhabensten Schriften über wahrhaftig große Gegenstände, allmählig so lächerlich gemacht werden, daß die ganze schönere Welt sich derselben schämte.“ Daher appelliert Sulzer in seiner Enzyklopädie der schönen Künste auch an die deutschen Kunstrichter, „sich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruck dem Mißbrauch widersetzen“ zu wollen, wobei der Vorwurf des Mißbrauchs nach Sulzer besonders zu erheben sei, wenn ‚Parodien‘ „blos zum Lustigmachen“ gebraucht würden.¹³

Mit diesen wenigen, in der Regel empörten Reaktionen auf parodistische und travestierende Verfremdungen von Werken der Literatur und bildenden Kunst soll es zunächst sein Bewenden haben. Nicht ohne Grund habe ich vor allem die Reaktionen aus solchen Zeiten der literarischen und künstlerischen Veränderung hergenommen, in denen die Mittel, Verfahren und Themen der Kunst eine gewisse ‚Revolutionierung‘ erfuhren: eben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert. Welchen Anteil an diesen literarischen Umbrüchen Travestie, Parodie usw. wirklich haben, ist bislang übrigens nicht hinreichend erforscht. Dieses Versäumnis aber geht nicht zuletzt auf das gebrochene Verhältnis der philosophischen Ästhetik und der akademischen Literaturgeschichtsschreibung gegenüber solchen Gegenständen aus den Bereichen der literarischen Komik,

des literarischen Humors, der Ironie, der Satire, der Verballhornung etc. zurück. Das möchte ich im folgenden noch kurz zeigen.

Ein besonders sprechendes Zeugnis für das gebrochene Verhältnis der akademischen Kunstdeutung zu den Gegenständen der Komik liegt uns in dem letzten großen Systementwurf einer philosophischen Ästhetik vor: in der „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“ von Friedrich Theodor Vischer, dem von 1866-1877 tätigen Ordinarius für Ästhetik und Literatur am Polytechnikum in Stuttgart und zeitweilig auch in Tübingen. Regelmäßigen Hörern meiner Vorlesungen brauche ich über die Bedeutung Vischers und seiner Lehr- und Publikationstätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nichts mehr zu sagen. Um so signifikanter und gewichtiger sind gerade Vischers Beurteilungen der Formen und Verfahren komisch-kritischer Intertextualität.

Solche Formen und Verfahren der Auseinandersetzung mit der Literatur im Medium der Literatur werden von Vischer erst im „Anhang zur Lehre von der Dichtkunst überhaupt“ besprochen und aufgeführt; berücksichtigt erst am Ende nicht nur des sechsten und letzten Bandes, sondern überhaupt am Rande, ja außerhalb des Systems der Künste – und dies also nicht im Sinne des Schlußsteins eines großartigen Bogens, sondern im Sinne einer Dislokation, einer ortlosen Freiheit. Betroffen sind von dieser ästhetisch-theoretischen Dislokation „Satirische, didaktische Poesie, Rhetorik“, mithin solche Bereiche der Poesie, die ins Reich der „Prosa“ (d. h. im Sinne Hegels der kunstfernen Realität) hinübergreifen. So „entsteht eine Mischung des Schönen mit dem Wahren und Guten, welche, obwohl nicht rein ästhetisch, doch von großer allgemein menschlicher, geschichtlicher Bedeutung ist“. Vischer nimmt im „Anhang“ seiner Ästhetik diese und ähnliche Bestimmungen wiederholt auf, um die Zwitterstellung von „satirischer, didaktischer Poesie, Rhetorik“ zu kennzeichnen. Eine Formulierung aus einer Reihe ‚verwandter‘ Bemerkungen führe ich hier noch an:¹⁴

„Satire und Didaktik nebst Rhetorik gehören zu den gewaltigsten Hebeln des ethischen, politischen Lebens und die Bewegung der Geschichte wäre ohne sie nicht zu denken. Ihr Wesen und ihre reichen, gerade durch ihre gemischte Natur schwierigen Formen sind daher der gründlichsten Untersuchung wert, aber in gesonderter Behandlung oder als Anhang einer Poetik [...] Daß aber dieses Gebiet nur einen Anhang der Lehre von der Poesie, nicht einen Teil derselben bilden kann, bedarf längst keines Beweises mehr; eher wäre es der Mühe wert, zu erklären, wie es kam, daß man so lange die grobe logische Sünde der Einteilungen übersehen konnte, die das Didaktische und Verwandte dem Epischen, Lyrischen, Dramatischen koordinierten.“

Satirische und didaktische Literatur (mit „didaktischer Literatur“ ist das weite Feld der literarischen Zweckformen gemeint) sowie Rhetorik (mit „Rhetorik“ ist das traditionsreiche, aus der lateinischen Antike stammende Feld der Schulrhetorik gemeint) bilden nach Vischers Systematik jenen Formenbestand, der sich auf dem Wege „in das außerästhetische Gebiet“ befindet und „auf dem breiten Boden des praktischen Bedürfnisses“ sich ansiedelt.¹⁵ Diese Zwitterstellung zwischen Poesie (als Reich des schönen Scheins) und Prosa (als Bereich der kunstfernen Realität) nehmen nun auch Parodie und Travestie als Subklassen der Satire ein (vgl. den nachfolgenden § 924). Es bedarf nun rezeptionsgeschichtlich nur noch der Aufkündigung des dialektischen Prinzips, das der Systematik Vischers durchaus zugrunde liegt, um somit Formen wie die Parodie und Travestie als „Aftergattungen“ und als ‚Nachäffungshaltungen‘ in

Mißkredit zu bringen und aus der sog. seriösen Literaturgeschichtsschreibung auszuschließen.

Tatsächlich hat der von Vischer lediglich in einen schlagenden Gedanken gebrachte Aspekt die Auffassung und Bewertung von Parodie, Travestie usw. in der akademischen Literaturgeschichte seit ihren wissenschaftlichen Anfängen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchgehend beherrscht. Sie hat allzu willig die Bewertung der deutschen Klassik sich zueigen gemacht und immer wieder mit Vorliebe Goethes Verdikte über die Parodie und Travestie zitiert und zur Grundlage ihrer eigenen Maßstäbe avancieren lassen. Eines dieser Verdikte lautet beispielsweise in einem Brief Goethes an Carl Friedrich Zelter vom 26. Juni 1824 folgendermaßen:

„Wie ich ein Todfeind sey von allem Parodiren und Travestiren hab' ich nie verhehlt; aber nur deswegen bin ich's, weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große herunterzieht um es zu vernichten; ja selbst den Schein seh' ich nicht gern dadurch verjagt". (26. Juni 1824; vgl. Verweyen/Witting: „Walpurga", S. 473)

Zudem: In einer Studie „Über die Parodie bei den Alten" – sie stammt ebenfalls aus dem Jahre 1824 – setzt Goethe das Satyrspiel, das die antike Theateraufführung der Tetralogie beschließt, in scharfen Gegensatz zur neueren Komik:¹⁶

„Wir haben uns also bei jenen als Nachspiel gegebenen heiteren Stücken der Alten keineswegs ein Possen- und Fratzenstück nach unserer Art, am wenigsten aber eine Parodie und Travestie zu denken [...] Nein, bei den Griechen ist alles aus einem Stücke, und alles im großen Stil. [...] Hier findet sich auch keineswegs der parodistische Sinn, welcher das Hohe, Große, Edle, Gute, Zarte herunterzieht und ins Gemeine verschleppt, woran wir immer ein Symptom sehen, daß die Nation, die daran Freude hat, auf dem Wege ist, sich zu verschlechtern; vielmehr wird hier das Rohe, Brutale, Niedrige, das an und für sich selbst den Gegensatz des Göttlichen macht, durch die Gewalt der Kunst dergestalt emporgehoben, daß wir dasselbe gleichfalls als an dem Erhabenen teilnehmend empfinden und betrachten müssen."

Wenn ich sagte, daß Goethes Parodie- und Travestie-Verdikt von der akademischen Literaturgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts beflissen aufgenommen worden ist, so brauche ich an dieser Stelle den Beweis dafür nicht mehr anzutreten: Er ist an anderer Stelle, in Buchform, von Gunther Witting und mir angetreten worden.¹⁷ Nur ein einziges Zeugnis sei hier noch kurz angeführt (es erinnert in vielem an die Invektive von Börries von Münchhausen). Das Zeugnis stammt aus einem Aufsatz von 1881:

H. Blümner (in: Verweyen/Witting, Die Parodie, 1979, S. 43):

„[Die Parodien und Travestien] nehmen in der Hierarchie der poetischen Gattungen eine sehr untergeordnete Stelle ein. Wir sind gewöhnt, diese Producte der komischen Muse möglichst fern von uns zu halten, und wenn wir auch vielleicht einstmals als Gymnasiasten, mit der Lectüre Virgils geplagt, uns daran ergötzten, daß Blumauer die Heldenthaten des sehr frommen und sehr langweiligen Aeneas uns in einem keineswegs respectvollen Tone wiedergab, so fanden wir doch, zu reiferem Urtheile gelangt, die meisten dieser Späße albern oder frivol und wandten uns ebenso von ihnen ab, wie wenn uns irgend

welcher Witzbold ‚zur Erheiterung der geehrten Gesellschaft‘ eine Parodie auf Schillers ‚Taucher‘, oder zu noch größerem Gaudium mancher Zuhörer die ‚Bürgschaft‘ im jüdischen Jargon zum Besten gab (1881, S. 379).“

Philosophische Ästhetik und akademische Literaturgeschichte, Poetik und Kunstkritik haben ebenso wie bestimmte Autoren des literarischen Höhenkamms auf unterschiedlichste Weise und dennoch in einem durchaus vergleichbaren Sinne an der Ausbürgerung der Parodie, Travestie und verwandter Formen aus dem Reich der Poesie und der Literaturkritik mitgewirkt. Eine Einschränkung muß ich dabei machen: die Feststellung gilt vor allem im Hinblick auf eine Machart des ‚Parodistischen‘, die unter einem ganz bestimmten Parodiebegriff bzw. Travestiebegriff steht.

Wie alle Begriffsverwendungen der Literaturwissenschaft hat auch der Ausdruck „Parodie“, hat auch „Travestie“ seine Geschichte. Diese ist zu rekonstruieren und in einen literaturwissenschaftlich brauchbaren Begriffsvorschlag klärend einzubringen, damit historisch angemessene Beschreibungen sog. ‚parodistischer‘, ‚travestierender‘ und ‚verwandter‘ Literatur und ihrer Funktionen und Bewertungen garantiert werden können. Von diesem Gedanken aus liegt etwa folgender Vorlesungsplan nahe, den ich gleich skizzieren werde.

Zuvor noch schnell ein Wort zur Form der Darstellung in meiner Vorlesung! Wer von einer Vorlesung mit komischen Gegenständen erwartet, hier müsse es besonders komisch, gar lustig zugehen, den muß ich enttäuschen – und zwar mit einer Ermahnung Herman Meyers: An prominenter Stelle – nämlich beim Germanistentag der Internationalen Germanisten-Vereinigung – hat er schon 1965 auf die vor allem in der Germanistik damals wie heute grassierende Unart der Vermischung von Beschreibungssprache und poetischer Sprache hingewiesen:¹⁸

„Zur Unsicherheit des Normgefühls scheint mir auch die unter Literaturwissenschaftlern nicht selten bemerkbare Neigung zu sprachlicher Identifizierung mit dem Untersuchungsobjekt zu gehören, mit unklarem Bewußtsein der möglichen Grenzen wissenschaftlicher Prosa. Ein Biologe, der über die Sprache der Fledermäuse schreibt, bedient sich dazu in seinen wissenschaftlichen Darlegungen noch nicht der Fledermaussprache. Ebenso wenig ist es notwendig oder angängig, daß der Hölderlin-, George- oder Rilke-Forscher sein Idiom und seine ganze Sprachführung Hölderlinisch, Georgisch oder Rilkeisch färbt. Von Vergleichbarem in der Homer-, der Shakespeare- oder Vondel-Forschung ist mir nichts bekannt.“

Soweit Herman Meyer! Seine Ermahnung hat natürlich nichts von ihrer Aktualität und Plausibilität eingebüßt – im Gegenteil. Und ich spreche mithin ernst über Komik! Ich werde also nicht „g’spaßig“ über Lustiges sprechen, vielmehr eine Seriösität der Darstellung und Darstellungsebene suchen, die nicht mit den Objektwelten der Komik, Kritik, Literaturverarbeitung vermischt erscheint.

¹ Th. Verweyen und G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung, Darmstadt 1979, S. 207 (im weiteren: Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979). Vgl. B. v. Münchhausen: Meisterballaden. Ein Führer zur Freude, Stuttgart 1958, S. 115-117.

² Goethe, Werke, HA 3, ⁵1960, S. 390f.

³ Vgl. den Abdruck in: Goethe, Werke, HA 1, ⁴1958, S. 79f.

⁴ Vgl. Clemens Brentano: Gedichte, hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek u. Friedhelm

Kemp, München 1977 (= dtv 6069), S. 689; ebd. auch die Tagebuchnotiz Eichendorffs.

[5](#)Ebd., S. 689.

[6](#)Max Kommerell: Drei Balladen des jungen Goethe, in: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. Interpretationen, hrsg. v. Jost Schillemeit, Bd. 1, Frankfurt a.M./Hamburg 1965, S. 40.

[7](#)Ebd., S. 43f.

[8](#)Goethe, Werke, HA 3, ⁵1960, S. 89.

[9](#)Brentano, Gedichte, S. 164f.

[10](#)C.F.D. Schubart: Deutsche Chronik, Augsburg 1774, 5. Dez. 1774, S. 574f. (= Reprogr. Heidelberg 1975 = Deutsche Nachdrucke, Reihe: Goethe-Zeit).

[11](#)Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte in 2 Bdn., ausgew. v. Heinz Nicolai, Bd. 1, München 1971, S. 864-866.

[12](#)Goethe/Nicolai: Werther, Dortmund 1978 (= Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 20), S. 21.

[13](#)Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2 Teile, Leipzig 1773-1775, 2. Teil, S. 394f.: Art. „Parodie“.

[14](#)Friedrich Theodor Vischer: Aesthetik, Bd. 6, München ²1923, S. 358f.: § 923.

[15](#)Ebd., S. 360: § 923.

[16](#)Goethe: Über die Parodie bei den Alten (1824), in: SW, Jub.-Ausg. 37, S. 291f.

[17](#)Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, bes. S. 38-55.

[18](#)Herman Meyer: Tradition und Ursprünglichkeit in Sprache und Literatur (Rede zur Eröffnung der IVG 1965), in: Werner Kohlschmidt u. H. M. (Hrsg.), Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam, Bern/München 1966, S. 18-25, hier S. 24.

[▲ Zum Inhaltsverzeichnis](#)

[▼ Zum nächsten Kapitel](#)

[▼ Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil II

von Theodor Verwey

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

II. Begriffsgeschichten und Begriff

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

a) Vorbemerkungen

Dazu möchte ich vorweg einige Hinweise geben, die wir alle miteinander in Zukunft beherzigen sollten. Die Erläuterung betrifft die doppelten Anführungszeichen bei „Parodie“ im Titel. Diese können ja eine sehr unterschiedliche Funktion haben: z. B. daß das durch sie Markierte als Zitat kenntlich, als Verwendung fremder Rede erkennbar bleiben soll; dabei kann das mit dieser Markierung Gekennzeichnete in zustimmender oder distanzierender Absicht angeführt sein. Den doppelten Anführungszeichen kann aber auch eine Funktion zukommen, die auf wissenschaftssprachlichen Vereinbarungen insbesondere der sprachanalytischen Philosophie beruht. Und auf diese Konvention beziehen wir uns hier bei der Verwendung der doppelten Anführungszeichen (oder auch bei unterlassener Verwendung im Zusammenhang mit Ausdrücken).

Spreche ich danach im Rahmen dieser Vorlesung über die Parodie oder die Travestie oder die Kontrafaktur, dann spreche ich zu Ihnen entweder konkret über einzelne Texte, die eine Parodie oder Travestie oder eine Kontrafaktur zu sein scheinen, oder konkret über ganze Gruppen von Texten, die ich als Parodien oder als Travestien oder als Kontrafakturen glaube voneinander unterscheiden und untereinander zusammenfassen zu dürfen. Mit anderen Worten: ich bewege mich bei solchen Unterscheidungen und Ordnungsversuchen auf der Objekt-Ebene. Welche Relevanz solche Unterscheidungen und Ordnungsversuche bis in die konkrete literarische Kommunikation über Texte hinein haben, wird sich dann später zeigen.

Spreche ich demgegenüber über „Parodie“ oder über „Travestie“ oder über „Kontrafaktur“, dann spreche ich zu Ihnen über Begriffe oder zunächst genauer über Ausdrücke: und zwar über die Etymologie, d. h. die Entstehung des Wortes „Parodie“ (etc.), über die Verwendung des Wortes „Parodie“ in bestimmten geschichtlichen Zusammenhängen synchroner Art, ferner über die diachrone Geschichte der Verwendung des Wortes, über den aktuellen Wortgebrauch und gelegentlich, in der Literaturwissenschaft, eben über die Genauigkeit, die Brauchbarkeit, den Sinn definierter Ausdrücke, die als definierte dann „Begriffe“ oder „Termini“ genannt werden. Mit anderen Worten: ich bewege mich bei solchen Begriffsgeschichten oder zunächst genauer, bei solchen wortverwendungsgeschichtlichen Beschreibungen, auf der Meta-Ebene.

Welchen Sinn es macht, sich gelegentlich von der Objekt-Ebene auf die Meta-Ebene zu begeben, möchte ich hier nun nicht abstrakt erörtern. Das wird sich hoffentlich im Laufe der weiteren Vorlesungsstunden ergeben, wobei die Kapitelüberschrift „Begriffsgeschichten und Begriff“ freilich anzeigen soll, daß ich entschieden der Auffassung bin, Literaturwissenschaft sei wie jede andere wissenschaftliche Disziplin dazu verpflichtet, über ihr Reden und dann eben auch über ihre Wortgebräuche argumentativ und begründet Auskunft zu geben, sich also auch auf der Meta-Ebene zu bewegen.

Ich möchte hier noch einen wissenschaftssprachlichen Sonderfall, der in unseren Zusammenhang gehört, kurz ergänzen. Spreche ich nämlich von ‚Parodie‘ oder von ‚Travestie‘ oder von ‚Kontrafaktur‘, dann zeige ich durch eine solche Markierung des jeweiligen Ausdrucks mit einfachen Anführungszeichen an, daß da eine gewisse Vorbehaltlichkeit, Unbestimmtheit, Unsicherheit, Problematik zwischen Objekt- und Bezeichnungsebene vorliegt. Die Markierung mit einfachen Anführungszeichen soll in solchem Zusammenhang darauf aufmerksam machen, daß das Wort ‚Parodie‘ (etc.) noch uneigentlich verwendet, noch vorkritisch, d. h. als noch nicht eingeführter Ausdruck gebraucht wird.

b) Zur Geschichte der Wortverwendung von „Parodie“: illustriert mit zwei Textbeispielen

Wortverwendungsgeschichtliche Beschreibungen haben als Hintergrund selbstverständlich jene etwas abstrakteren wissenschaftssprachlichen Probleme; sie bilden, wenn auch nicht immer ausdrücklich, eine der Leitlinien der Beschreibung, bei denen ich zunächst einmal mit zwei Textbeispielen, also von der Objekt-Ebene aus, operiere. Im Zusammenhang mit der Parodie und ‚verwandten‘ Textsorten müssen dies notgedrungen Beispielpaare sein, da ja immer der intertextuelle Bezug von Vorlage und Verarbeitung gegeben sein muß.

Das erste Beispiel: Am 15. November 1896 erschien in der literarischen Halbmonatsschrift „Wiener Rundschau“ ein Gedicht von Hugo von Hofmannsthal, das bei späteren Veröffentlichungen den Titel „Lebenslied“ erhielt und bei seiner ersten Publikation in jener Literaturzeitung eine unglaubliche Resonanz fand. Schon anderthalb Monate nach Erscheinen des Gedichtes berichtete Karl Kraus, einer der scharfsichtigsten Beobachter seiner Zeit, in einem „Wiener Brief“ an die „Breslauer Zeitung“ (es ist der 3. Januar 1897):¹

„Eine Sensation [...] seltener Art ist uns vor Jahreswechsel beschert worden. Die Ansicht, ein modernes Lesepublikum bringe der Lyrik kein Interesse entgegen, wurde in sämtlichen Wiener Gesellschaftszirkeln mit einem Schlage gründlich desavouiert. Ein Gedicht hat die ganze Stadt in fieberhafte Aufregung versetzt [...]. Eine Zeit lang mochte man in ein x-beliebiges Kaffeehaus, in was immer für einen Salon eintreten, hier versuchten bei fliegendem Tee mondäne Damen eine Interpretation der dunklen Verse, dort war man sicher, eine Gesellschaft anzutreffen, die, um den runden Tisch versammelt, eben mit dem Buchstabieren der ersten Strophe beschäftigt war [...].“

Über diese Hinweise hinaus bemerkt Karl Kraus zudem völlig zutreffend, daß sich die literarische Publizität eines Textes nicht selten an der Häufigkeit seiner parodistischen Verarbeitung ablesen lasse:

„Von dem heiteren Aufsehen, welches die Verse des jungen Dichters hervorgerufen hatten, mußten die Tagesblätter in ihrem lokalen Teile Notiz nehmen, und die Papierkörbe der Redaktionen konnten die Unzahl der Parodien nicht fassen, die jede in ihrer Weise den Zusammenhang zwischen dem Erben, den drei Tieren und dem Salböl der verstorbenen alten Frau zu erklären bemüht war.“

Spätestens an dieser Stelle ist zunächst einmal das Gedicht, das „Lebenslied“

des fast 23jährigen Hofmannsthal vorzutragen. Dabei muß ich Sie bitten, die Erinnerung an die Kraussche Beschreibung der Wiener Gesellschaft vor der Jahrhundertwende gegenwärtig zu halten; so bleibt das dunkle Gedicht doch in seiner Bezüglichkeit zur Fin de siècle-Gesellschaft erkennbar und so wird auch bei aller Dunkelheit des Sprechens das Exotische und das Jugendstilhaft-Morbide ebenso wie das Erlesene und die in der Geste des Memento mori beschworene Lebengier der Epoche sichtbar.²

Lebenslied

Den Erben laß verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der toten alten Frau!
Die Toten, die entgleiten,
Die Wipfel in dem Weiten –
Ihm sind sie wie das Schreiten
Der Tänzerinnen wert!

Er geht wie den kein Walten
Vom Rücken her bedroht.
Er lächelt, wenn die Falten
Des Lebens flüstern: Tod!
Ihm bietet jede Stelle
Geheimnisvoll die Schwelle;
Es gibt sich jeder Welle
Der Heimatlose hin.

Der Schwarm von wilden Bienen
Nimmt seine Seele mit;
Das Singen von Delphinen
Beflügelt seinen Schritt:
Ihn tragen alle Erden
Mit mächtigen Gebärden.
Der Flüsse Dunkelwerden
Begrenzt den Hirtentag!

Das Salböl aus den Händen
Der toten alten Frau
Laß lächelnd ihn verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau:
Er lächelt der Gefährten. –
Die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
Des Lebens tragen ihn.

Auf dieses Gedicht bezog sich, wie Karl Kraus schreibt, „die Unzahl der Parodien“, die „die Papierkörbe der Redaktionen ... nicht fassen“ konnten. Und eine dieser Verarbeitungen hat er in seinem „Brief“ selber mitgeteilt und somit auch für die Nachwelt erhalten:

Den Adler laß verschwenden
An Erben, Lamm und Frau
Das Salböl aus den Händen

Des toten alten Pfau ...³

Karl Kraus, der wie keiner zu seiner Zeit Verfahren der Sprachverwendung und literarischen Textbildung durchsichtig zu machen verstand, hat bei diesem Text völlig richtig erkannt, daß dessen Anliegen sei, „die Unverständlichkeiten zu permutieren“: eine ungemein genaue Beobachtung („permutieren“!). Dies ‚Permutieren‘ geschah hier nun freilich nicht in der Absicht (wie es etwa in der Konkreten Poesie geschah), das Sprachproblem als solches vorzuführen, sondern um einen komischen Effekt zu erzielen, bei dem der abgründige Tief-Sinn der Vorlage in vordergründigen Un-Sinn verkehrt wird. Die Verarbeitung richtet sich mit bestimmten Mitteln komisierender Herabstimmung gegen die Vorlage und deren Anspruch, eine Deutung des Lebens anzubieten (daher „Lebenslied“). Es scheint nur konsequent, daß Karl Kraus in einer solchen, auf formaler wie inhaltlicher Ebene operierenden antithematischen Verarbeitung eine Parodie sieht und hier auch tatsächlich von „Parodie“ spricht.

Dies wird gewiß noch unterstrichen durch eine andere zur „Unzahl der Parodien“ gehörende ‚Nachahmung‘ des „Lebensliedes“; zu deren besserem Verständnis gebe ich zuvor eine Erinnerung des Wiener Autors Felix Salten wieder:

„Ein sehr gutmütiger Mann, Bankier und literarisierender Dilettant, kam ins Kaffeehaus, ließ sich stöhnend in einen Sessel fallen und klagte: Ich kann das nicht mehr ertragen. Überall soll ich erklären, was das zu bedeuten hat, wenn der Erbe das Salböl aus den Händen der toten alten Frau an Adler, Lamm und Pfau verschwendet. Wie soll ich das erklären? Ich geb' mir jede Mühe – und ich versteh' den Blödsinn ja selber nicht.“⁴

Dieses Stückchen Kontext mag dazu dienen, die folgende Verarbeitung etwas verständlicher zu machen – eine Verarbeitung übrigens, die auf einem Karnevalsfest einer studentischen Verbindung in Wien 1897 vorgetragen wurde und die allein schon durch diesen speziellen Situationskontext eher Ungutes für Hofmannsthals dunkles „Lebenslied“ ahnen läßt:

Du willst das nicht begreifen?
 Nun wohl, so hör mich an:
 Auf schäbiges Salböl pfeifen
 Ein jeder Erbe kann;
 Die alte Frau, die kränkt's nicht,
 Denn die ist tot und still,
 Und schließlich kann man salben
 Und ölen, wen man will!⁵

Die „antithematische“ Behandlung dieses Textes erfolgt in doppelter Richtung. In der einen liegt die Empfehlung, die Verse der Vorlage von der heiteren Seite zu nehmen und ihren hohen Anspruch ins Leere laufen zu lassen. In der anderen Richtung liegt eine bestimmte und besonders wirksame Weise der Konkretisierung vor, nämlich die Überführung des vielfältig deutbaren Tief-Sinns der Vorlage in den einen eindeutigen Sinn der erotisch-sexuellen Sphäre des Nachfolge-Textes. Dabei sollte ich hinzufügen, daß gerade die Schlußverse der Verarbeitung – für den Kenner der literarischen Pornographie um 1900 in Wien besteht daran kein Zweifel – den Kontakt zur sprachlichen Schicht der in jenen Jahren erschienenen fiktiven Lebensbeichte der Mutzenbacher (vielleicht von Felix Salten) herstellen sollen. Der in doppelter Weise erzielte herabstimmende

Effekt läßt eigentlich mit guten Gründen die Zuordnung eines solchen Textes zur Textsorte der Parodie zu. (Eine solche Zuordnung hat z. B. der Verfasser und Arrangeur Hans E. Goldschmidt des Buches „Quer sacrum“ [statt des Buchtitels „Ver sacrum“] vorgenommen.

Das zweite Beispiel: Dieses Beispiel – ein Gedicht von Martin Opitz und seine „Nachöhmungen“ durch eine Vielzahl literarischer Zeitgenossen – führt in eine ganz andere Epoche des literarischen Selbstverständnisses und der literarischen Praxis. Dabei ist es mit der Bezeichnung „Barock“ hier nicht getan, um der literarhistorischen Komplexität dieser Zeit überhaupt gerecht zu werden. Neuere Forschungen internationalen und interdisziplinären Zuschnitts haben vielmehr zeigen können, daß die Literatur des Barock in Traditionen steht, deren Wurzeln in die Antike ebenso wie in die byzantinische Zeit zurückreichen. Ein besonders kennzeichnendes Merkmal dieser Traditionen und der in ihnen wurzelnden Barockliteratur ist dabei der ‚Glaube‘ an die „auctoritas“, an den Vorbildcharakter der literarischen Mustertexte und Textmuster „der Alten“. Dies ist zu berücksichtigen, wenn man die Tatsache erklären will, daß z. B. ein Gedicht des Martin Opitz zum Gegenstand unglaublich vielfacher und vielfältiger ‚Nachahmungen‘ wird. Zunächst wieder das Original, hier von Martin Opitz⁶:

Ode.

Ich empfinde fast ein grawen
 Das ich / Plato / für vnd für
 Bin gesessen vber dir;
 Es ist zeit hienauß zue schawen /
 Vnd sich bey den frischen quellen
 In dem grünen zue ergehn /
 Wo die schönen Blumen stehn,
 Vnd die Fischer netze stellen.

Worzue dienet das studieren /
 Als zue lauter vngemach?
 Vnter dessen laufft die Bach
 Vnsers lebens das wir führen /
 Ehe wir es innen werden /
 Auff jhr letztes ende hin;
 Dann kömpt (ohne geist vnd sinn)
 Dieses alles in die erden.

Hola / Junger / geh' vnd frage
 Wo der beste trunck mag sein;
 Nim den Krug / vnd fülle Wein.
 Alles trawren leidt vnd klage /
 Wie wir Menschen täglich haben
 Eh' vns Clotho fortgerafft
 Wil ich in den süßen safft
 Den die traube giebt vergraben.

Kauffe gleichfals auch melonen /
 Vnd vergiß des Zuckers nicht;
 Schawe nur das nichts gebricht.
 Jener mag der heller schonen /

Der bey seinem Gold vnd Schätzen
Tolle sich zue krencken pflegt
Vnd nicht satt zue bette legt;
Ich wil weil ich kan mich letzen.

Bitte meine guete Brüder
Auff die music vnd ein glaß
Nichts schickt / dünckt mich / nicht sich baß
Als guet tranck vnd guete Lieder.
Laß ich gleich nicht viel zue erben /
Ey so hab' ich edlen Wein;
Wil mit andern lustig sein /
Muß ich gleich alleine sterben.

Dieses Gedicht steht in einer Schrift, die ihrem Verfasser – es ist Martin Opitz selbst – nicht ohne Grund schon im 17. und selbst noch im 18. Jahrhundert, hier durch den Gottsched-Kreis, den Ruhmestitel „Vater der deutschen Dichtung“ eingetragen hat. Bei der Schrift handelt es sich um das „Buch von der Deutschen Poeterey“, verlegt Breslau, erschienen Ende 1624. Sie begründete nicht nur eine eigene Gattungsreihe: nämlich die Reihe ‚Poetik‘, sondern legte vielmehr noch das Fundament für eine Sprach- und insbesondere Literaturreform, deren Bedeutung für die Begründung der deutschen Sprache als Literatursprache nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Bereits durch den speziellen wirkungs- und rezeptionsgeschichtlich bedingten Kontext der „Poetik“ konnte das Gedicht „Ich empfinde fast ein grawen“ eines gewissen Mitruhms sicher sein, auch einer gewissen Vorbildhaftigkeit, die es für die von der „imitatio veterum“ bestimmte literarische Nachahmungspraxis nachdrücklich interessant machte. Hinzu kommt überdies die gattungsmäßige Zuordnung des Gedichtes: zum einen zur Gattung der „Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“, also zur Lieddichtung, und darin zudem zur Gattung der Ode; speziell der anakreontischen Ode. Ich lese den entsprechenden Abschnitt aus Opitz' „Poetik“ vor:⁷

„Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan / erfodern zueförderst ein freyes lustiges gemüte / vnd wollen mit schönen sprüchen vnnd lehren häufig geziehret sein: wieder der andern Carminum gebrauch / da man sonderliche masse wegen der sententze halten muß; damit nicht der gantze Körper vnserer rede nur lauter augen zue haben scheine / weil er auch der andern glieder nicht entberen kan. Ihren inhalt betreffendt / saget Horatius [...].

Er wil so viel zue verstehen geben / das sie alles was in ein kurtz getichte kan gebracht werden beschreiben können; buhlerey / täntze / banckete / schöne Menscher / Gärte / Weinberge / lob der mässigkeit / nichtigkeit des todes / etc. Sonderlich aber vermahnung zue der fröligkeit: welchen inhalts ich meiner Oden eine / zue beschliessung dieses Capitels / setzen wil“. Es folgt die „Ode“.

Was hier Martin Opitz beschreibt, ist Teil eines Lebens- und Weltentwurfs heiterer Geselligkeit und darin zugleich Teil eines aus der Antike stammenden Gegenentwurfs gegenüber dem, wie Günter Grass im „Treffen in Telgte“ formulierte, „Jammertaligen“ der Barockepoche. Die Vorbildhaftigkeit des anakreontischen Trink- und Lebensliedes, das den geistigen Mühen des Philosophierens (Leitwort „Plato“) abschwört, wird genau durch diesen besonders in bestimmten frömmigkeitsgeschichtlichen Kontexten provokanten

Grundzug nochmals eigens erhöht und gefördert. Schließlich – und drittens – ist Opitz, dem „nachahmenden Schöpfer“ so vieler Textmuster für den deutschen Literaturraum (wie beispielsweise des deutschen Prototyps für das Schlesische Kunstdrama, den Höfisch-historischen Roman, die Prosaekloge, für den petrarkistischen Frauenpreis, das Opernlibretto, die Poetik usw.), auch in diesem Fall ein Mustertext der anakreontischen Odendichtung gelungen. Die Ode „Ich empfinde fast ein Grauen“ ist ein Vorbildtext. Wie wird er aufgenommen, verarbeitet; wie geht man mit ihm um?

Ich gehe jetzt zum Text von Johann Klaj über. Dieser steht in einer ganzen Serie von sog. „Nachhöhungen“ von Gottfried Finckelthaus über Heinrich Albert und David Schirmer bis zu Sigmund von Birken, die Erwin Rotermond – ein vorzüglicher Kenner der Materie ‚Parodie‘ – in seiner Anthologie „Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ zusammengetragen hat. Das Gedicht Klajs⁸ lautet:

Parodia Opitiana

Wir empfinden nun ein Grauen /
daß / O Teutschland / für und für
Krieg gewüetet inner dir /
jetzt ist Zeit nach Fried zu schauen /
und sich bey den frischen Qvellen
mit dem Kunst-Gott zu ergehn /
wo dreymal drey Schwestern stehn
in gelehrten Bücherstellen.

Worzu dient das Scharmiziren
als zu lauter Vngemach?
Vnterdeß muß Pindus Bach
nichts als Blut und Leichen führen.
Wann der Krieg soll Meister werden /
geht Kunst auf ihr Ende hin /
und wir müssen ohne Sinn
kommen in die Nacht der Erden.

Holla / mein geh / Clio frage /
wo der güldne Fried mag seyn /
lasset uns ihn holen ein
sonder ferners Leid und Klage.
Daß wir Künste Freude haben /
wann der Vnfried fortgerafft /
fort quillt Hippocrenens Safft
und der Blutkrieg ligt vergraben.

Fort wird Gunst die Kunst belohnen /
daß sie nimmer bettelt nicht!
daß Studenten nichts gebricht
keiner keinen Fleiß darf schonen;
Gott Apollo wird aufsetzen
euch ein Loblied / wie er pflegt /
wann er sich zu Bette legt
und wann sich die Sternen letzen.

Himmelsöhne / Götterbrüder /
tuncket in das Dintenglas /
unterschreibt den Friedenbaß /
daß da klingen gute Lieder.
So / so werdet ihr ererben /
was da nimmer gehet ein /
werdet stets im Leben seyn /
müset ihr gleich zeitlich sterben.

Dreierlei läßt sich auf Anhieb bei einem Vergleich zwischen der Vorlage von Martin Opitz und der „Nachahmung“ von Klaj im Hinblick auf das erste Textpaar von Hofmannsthals „Lebenslied“ und seiner Verarbeitung feststellen: erstens die sorgfältige Aneignung des Mustertextes; zweitens ein Thema-Austausch ohne verzerrende Folgen für den Mustertext; drittens das Fehlen jeglicher gegen die Vorlage gerichteter komischer Züge – im Unterschied zu den Verarbeitungen des „Lebensliedes“ von Hofmannsthal. Der Opitzsche Vorbildtext wird aufgenommen und verarbeitet, aber man springt nicht mit ihm um; er wird vielmehr als Vorbildtext anerkannt – deshalb „parodia Opitiana“: was soviel heißt wie ‚Nachbildung in der Manier des Opitz‘! Die Annahme einer gegen die Vorlage gerichteten komischen Intention liegt bei Klajs Text schon wegen des fundierenden Prinzips der „auctoritas“ in der zeitgenössischen „imitatio veterum“ nicht nahe. Sie ist auch aus einem anderen Grund nicht anzunehmen: Klajs „Parodia Opitiana“ ist Teil einer 1650 erschienenen Schrift, deren ‚barocker‘ Titel lautet:⁹

Geburtstag
Des Friedens /
 Oder
rein Keimteutsche Vorbildung /
 Wie der großmächtigste Kriegs- und Siegs- Fürst
ADAMUS
 auß dem längstbedrängten und höchstbezwängten
Teutschland /
 seinen Abzug genommen / mit Trummeln / Pfeiffen /
 Trompeten / Hornpauken / Meniquetten- und Sack-
 korn- Sackten begleitet /
 hingegen
 die mit vielmahunderttausend feurigen Geschützen
 gewünschte und nunmehrerbetene goldguldene
GERE
 mit Zinken / Posaunen / Flöten / Geigen / Dulcinen / Orgeln /
 Anzählungen der Glocken / Feyerädgen / Freudenmalen /
 Feuerwerken / Geldausheilungen und andern Dankeschuldigkeiten
 begierigt eingeholet und angenommen
 worden :
 entworfen
 von
Johann Klaj / der Hochh. Gottes Lehr. ergeben.
 und Sekr. Käyserl. Poeten.
 Nürnberg /
 In Verlegung Wolfgang Endters / 1650.

Diese Friedensdichtung Klajs ist wiederum nur Teil einer Reihe von Klajschen Friedensdichtungen, die ihrerseits nur Teil der Nürnberger Friedensfeierlichkeiten von 1649/50 waren, die anlässlich des Friedenskongresses in Nürnberg nach Abschluß der Verhandlungen in Münster und Osnabrück veranstaltet worden sind. Mit anderen Worten: Wie die „Parodia Opitiana“ Klajs selbst sprechen auch alle Kontexte dagegen, hier einen Textverarbeitungstyp anzunehmen, der dem Verarbeitungstyp der „Lebenslied“-Permutationen gleichkäme. Wir sind also beim Problem der Bezeichnung und somit der begrifflichen Differenzierung und Unterscheidung.

c) Zur Geschichte der Wortverwendung von „Parodie“: begriffsgeschichtlich erweitert

An zwei Textbeispielen aus verschiedenen Zeiträumen, nämlich an den komisierenden Verarbeitungen des „Lebensliedes“ von Hofmannsthal und an den seriösen Nachahmungen einer anakreontischen Ode von Opitz, habe ich zu demonstrieren versucht, daß der Ausdruck „Parodie“ historisch offenkundig sehr Unterschiedliches bezeichnen kann: nämlich im Falle der „Lebenslied“-Verarbeitungen die ‚antithematische‘ Behandlung der Vorlage unter Zuhilfenahme von Komik, im Falle der „Parodia Opitiana“ Johann Klajs das Zugrundelegen des Vorbildtextes von M. Opitz zum Zweck der Verstärkung der Botschaft des eigenen Textes. Beide Textfälle wurden und werden noch immer literarhistorisch unter den Ausdruck „Parodie“ subsumiert. Geht nun diese Beobachtung einer konträren, ja kontradiktorischen, ausschließenden Funktionsdifferenz über die beiden erörterten Textfälle hinaus, müßte man von einer wissenschaftssprachlich und fachterminologisch wohl unbefriedigenden

Situation reden. Entsprechende Studien zur Wortgeschichte und vor allem zur Geschichte der Verwendung des Wortes „Parodie“ haben dabei interessante Resultate erbracht.

Erstens: Das altgriechische Kompositum *parodia* besteht aus dem präpositionalen Bestandteil *para* und dem nominalen Bestandteil *ode*. Es läßt sich schlicht übersetzen mit „Neben“- oder „Gegengesang“. Daß mit der Etymologie allerdings noch nicht allzu viel gewonnen ist, hat die altertumskundliche Parodie-Diskussion gezeigt (ich verweise auf einen entsprechenden Aufsatz des hiesigen Gräzisten Eger Pöhlmann). Interessanter ist dann aber schon der Hinweis auf die unterschiedliche Bedeutung des Kompositums „parodia“, die aus der Intension von „para“ hervorgeht. Zum einen hat „para“ einen adversativen Bedeutungsinhalt („para“ heißt soviel wie „wider, entgegen“); zum andern hat „para“ einen additiven Bedeutungsinhalt, bei dem dieses präpositionale Element synonym ist mit „entsprechend, zuzüglich zu, nach dem Vorbild von“.

Mit dieser zweiten Bedeutung von „Parodia“ hängen, das sei schon jetzt angedeutet, noch immer zusammen die Titel von Parodie-Sammlungen wie etwa „Nach berühmten Mustern“ (Fritz Mauthner) oder „Mit fremden Federn“ (Robert Neumann), hängen zusammen die Titel von Parodie-Anthologien wie „Nebengesänge“ oder auch Einzeltitel von Parodie-Texten wie z. B. „Nach R.M. Rilke“ usw. (Gemeint ist also nicht das zeitliche, sondern das imitative „nach“!)

Im Zusammenhang mit dem Ausdruck „Parodie“ ist die Bedeutung „para“ im Sinne von „entsprechend, zuzüglich zu, nach dem Vorbild von“ vor allem in der wichtigsten Rhetorik der lateinischen Antike, in Quintilians „Institutio oratoria“, überliefert und darin von rezeptionsgeschichtlicher Tragweite geworden. Der Gesamtausdruck „parodia“ hat in dieser Hinsicht die Bedeutung „Imitation eines Vorbildtextes“ oder enger „Übernahme einzelner Teile einer Vorlage“. (Von hier aus ergibt sich übrigens die Nähe des rhetorischen Begriffs von „Parodie“ zu „Zitat“.) Innerhalb dieser Grundrichtung kann der Gesamtausdruck zweierlei bezeichnen: die „ernste Nachahmung“ (die „parodia seria“) und die „komische Nachahmung“ (die „parodia iocosa“). Es dürfte klar sein, daß die sog. „ernste Nachahmung“, die „parodia seria“, mit der uns geläufigen adversativen Bedeutung von „Parodie“ kaum etwas zu tun hat. Nun, das könnte als Aufforderung verstanden werden, sich nicht weiter damit zu beschäftigen – was genau der falsche Weg wäre. Ich will es zu zeigen versuchen. Ich gehe somit über zu

Zweitens: Der spätantike, rhetorische Begriff von „Parodie“ in der additiven Bedeutung von „ernster Nachahmung“ hat in der humanistischen und späthumanistisch-barocken Literatur die literarische Praxis nachhaltig bestimmt und darüber hinaus zu einer ganz eigenen Poetik des Nachahmens geführt. Entscheidendes Verbindungsglied vom antik-rhetorischen Ausdruck „Parodie“ zum Ausdruck der späthumanistisch-barocken Zeit wurde das „Parodia“-Kapitel in der „Poetik“ des Julius Caesar Scaliger von 1561; dieses begründete und bezweckte zugleich das neulateinische Textemachen als Nachahmen etwa in Form von „Parodiae morales“: so beispielsweise heißt eine Sammlung solcher Nachahmungen des berühmten Zeitgenossen, Verlegers und Dichters Henri Estienne aus dem Jahre 1575. Die Poetik dieser Art des nachahmenden Textemachens möchte ich mit einer kleinen Stelle aus einem Kommentar zu einer „Parodiae“-Sammlung von 1642 andeuten; darin wird die „parodia“ etwa zusammen mit der Übersetzung als ein Spezialfall der „imitatio“ verstanden. Von

der speziellen Nachahmung der „parodia“ heißt es dann weiter:

Andreas Senftleben:¹⁰

„Diese Literaturgattung pflegte früher und heute doch etwas mehr zu erfordern, nämlich sowohl die scharfsinnige Erfindung eines anderen Stoffes als auch die anmutige Anpassung an die erste Vorlage bis zu dem Grad, daß zwar der Stoff gänzlich ein verschiedener ist, die Versfüße aber und die Ausdrucksweise fast dieselbe, außer wenn etwas mit anderen Wörtern gewissermaßen zusammen gebaut werden muß. Diese Schwierigkeit bei der Parodie hat der sonst unbesiegte Hercules der Literatur, Julius Scaliger selbst, eingestanden [...]“

Für den Autor, der solche „parodiae“ hervorbringt, gelten als unabdingbare Forderungen die „inventio alterius materiae“, d. h. die scharfsinnige Erfindung eines anderen Stoffes, und die „venusta applicatio“, d. h. die anmutige Anpassung des neuen Stoffes an die Vorlage; von ‚antithematischer‘ Behandlung mit komisierenden, Lachen erzeugenden Mitteln ist nicht die Rede. Ich brauche angesichts dieser poetologischen Bestimmungen für „Parodia“ nur noch kurz an Johann Klajs Gedicht „Parodia Opitiana“ zu erinnern, um auf Anhieb plausibel zu machen, daß es eine Art des „Parodia“ genannten Nachahmens gegeben hat, die von großem Gewicht für die Praxis sowohl der neulateinischen Literatur als auch der muttersprachlich-nationalen Literaturen des 16. und besonders des 17. Jahrhunderts gewesen ist. Aber, meine Damen und Herren, das terminologische Problem „Parodie“ wird aufgrund dieser literarhistorischen Andeutungen des Gewichts von „Parodia“ alles andere als geringer; im Gegenteil: bei weitem noch größer!

Man muß sogar einräumen, daß das terminologische Problem in dem Maße sich verschärft, wie nachgewiesen werden kann, daß die additive Bedeutung von „parodia“ gegen Ende des 17. Jahrhunderts keineswegs erloschen ist. Dieser begriffsgeschichtliche (oder genauer: wortverwendungsgeschichtliche) Sachverhalt ist in einläßlichen Studien aufgedeckt worden. Danach hat „Parodia“ – ich wähle stets mit Absicht und gezielt hier die ‚fremde Form‘ des Wortes – in der Bedeutung von „ernster Nachahmung“ durch alle nachfolgenden Jahrhunderte hindurch bis in die Gegenwart eine gewisse Relevanz von unterschiedlicher Tragweite behalten: beispielsweise gilt das für die Anthologien des 19. und 20. Jahrhunderts von Carl Friedrich Solbrig (1816) bis zu Erwin Rotermund (1964) und Hans Reinhard Schatter (1968) sowie Manfred Ach bzw. Manfred Bosch (1974); ebenso für die Begriffsbestimmungen in den vielen Poetiken des späten 18. und gesamten 19. Jahrhunderts (also in den Poetiken von dem Aufklärer Johann Joachim Eschenburg bis zu dem Literarhistoriker Hermann Oesterley), darüber hinaus in Lexikon-Artikeln und literaturwissenschaftlichen Abhandlungen von Alfred Liede bis zu Winfried Freund und Lutz Röhrich.

Drittens: Wie der „Parodie“-Begriff im Sinne „ernster Nachahmung“ stammt auch der „Parodie“-Begriff mit adversativer Bedeutung, also im Sinne „komischer Nachahmung“, aus der Antike – allerdings aus der frühen Antike, und zwar aus der Zeit unmittelbar nach der griechischen Klassik. Dank der altertumswissenschaftlichen Parodie-Forschung kann etwa folgendes gesagt werden: Seit der „Poetik“ des Aristoteles gilt die adversative Bedeutung von „Parodie“ als gesichert. Unter „Parodie“ wurde zunächst die Epos-Parodie verstanden und darin die thematische Herabstimmung eines autoritativen Vorbildtextes. Spätestens in der Zeit des Hellenismus wandelte sich dann

„parodia“ von einem Gattungs- zu einem „Stilbegriff“ und umfaßte nun jede Art einer mit antithematischer Behandlung operierenden Bezugnahme auf eine Vorlage: Nicht mehr nur das Epos, sondern jeder mit autoritativem Geltungsanspruch auftretende Text jeglicher Gattung und Textsorte konnte das parodistisch geschändete Vorbild sein. Allerdings: Dieser Begriff „Parodie“ wurde schon im Laufe der Antike von dem rhetorischen Begriff „Parodie“ überlagert und ging so auf der theoriegeschichtlichen Ebene mehr oder weniger verloren. Wobei hier freilich folgendes hinzuzufügen ist: Dieser besondere begriffsgeschichtliche Umstand hat nicht dazu geführt, daß auch auf der Ebene der literarischen Praxis das adversativ verstandene ‚Parodieren‘ als Formmöglichkeit aufgegeben worden sei, mit anderen Worten: Geschichtlich treten Wort und Sache im Hinblick auf ihre Geltung in der Art einer geöffneten Schere weit auseinander.

Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wird im Grunde der Ausdruck „Parodie“ als ein besonderer, spezieller theoriehaltiger Begriff wiederentdeckt: als Bezeichnung für eine spezifische Form kritischer Textverarbeitung. Ich gebe hier nur ein Beispiel! Es stammt aus dem „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ von J.J. Eschenburg aus dem Jahre 1783:¹¹

„Eine besondre Art der Satire ist die Parodie, welche entweder den einzelnen Versen oder dem ganzen Gedichte eines bekannten Dichters durch Änderung einzelner Wörter, oder durch Anwendung derselben auf einen anderen Gegenstand, einen veränderten Sinn gibt, oder die ganze Manier eines Dichters nachbildet, um dadurch sein Gedicht oder den Gegenstand desselben zu belachen. Gemeinlich wählt man dazu ernsthafte Gedichte, um sie durch die Parodie komisch zu machen.“

In diesen Bestimmungen haben wir ein imponantes Zeugnis für den epochemachenden Wandel in der Geschichte des Begriffs und der Vorstellung von „Parodie“. Seither ist in der deutschen Literaturgeschichte der Begriff „Parodie“ als Bezeichnung einer spezifischen Form kritischer Textverarbeitung präsent und zugleich als Reizwort einsetzbar (wie die entrüsteten Äußerungen Goethes oder Lenzens oder Börries von Münchhausens belegen). Der hier zum Ausdruck kommende begriffsgeschichtliche Gewinn darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser adversative „Parodie“-Begriff ständig von jenem anderen, additiven „Parodie“-Begriff begleitet wird. Die Gleichzeitigkeit sehr heterogener Parodievorstellungen hat ihre Parallele in einem Nebeneinander sehr unterschiedlicher Formen und Muster der Textverarbeitung; ich verweise erneut auf die „Lebenslied“-Adaptionen einerseits und die „Parodia Opitiana“ andererseits. Ein treffliches Beispiel gibt uns dafür auch eine kleine Rezension von 1914 an die Hand. Über eine Anthologie des Germanisten Meyer urteilt kein Geringerer als Kurt Tucholsky:

„Richard M Punkt Meyer hat (im Verlag von Müller & Rentsch) ein Büchelchen herausgegeben: ‚Deutsche Parodien‘. O wären es doch welche!“¹²

Die Pointe dieser witzigen Feststellung hat eben ihren Grund in der Tatsache, daß zwei bis heute in unterschiedlicher Dominanz gültige Vorstellungen von „Parodie“ zu solchen Sammlungen geführt haben, in denen sich zu komisch-kritischen Verarbeitungen (Clemens Brentanos „Es saß der Meister vom Stuhle“ oder die anonymen Verarbeitungen des Hofmannsthalschen „Lebensliedes“) eben solche Adaptionen wie Johann Klajs „Parodia Opitiana“ gesellen.

Nun, ich habe Kurt Tucholskys Pointe nicht bloß des Lacheffektes wegen zitiert; ich wollte mit ihr zugleich eine bestimmte Entscheidung vorbereiten. Tucholsky nutzt pointierend ja eine Äquivokation (~ Doppelsinnigkeit) von „Parodie“ aus: Damit man ihr entgehen, also eine begriffliche Eindeutigkeit von „Parodie“ herstellen kann, wird man sich entscheiden müssen – und zwar, so der Vorschlag, gegen den ‚Parodie‘-Begriff mit einem weiten Begriffsumfang zugunsten eines ‚Parodie‘-Begriffs mit einer engen Extension! Bei einer solchen Entscheidung wäre das mißliche Problem der schon gezeigten Äquivokation von „Parodie“ vermieden. Eine solche Entscheidung wäre allerdings auch mit der, vielleicht rücksichtslos anmutenden, Konsequenz verbunden, viele unter dem bisherigen Stichwort „Parodie“ überlieferte und auch noch aktuelle Hervorbringungen hier abtrennen und aussondern zu müssen – mit einer vielleicht zu rücksichtslos wirkenden Konsequenz! Frage: Wiegt der Gewinn einer solchen – terminologisch begründeten – ‚Säuberungsaktion‘ den eher material bestimmten Verlust auf? Ich möchte den möglichen Verlust mit einem aus der Gegenwart stammenden Beispiel illustrieren.

1974 erschien – im Nachgang zur verebbenden Revolte an den deutschen Universitäten – ein kleines unscheinbares Bändchen mit einer Einbandgestaltung von Dieter Süverkrüp: „Gegendarstellungen – Autoren korrigieren Autoren. Lyrische Parodien“. Die Herausgeber des Bändchens, Manfred Ach und Manfred Bosch, Mitglieder des Werkkreises Literatur der Arbeitswelt, begründen in einer zwei Seiten langen Nachbemerkung die Tendenz der Anthologie, mithin der „Neu- und Umarbeitung(en)“ in ihr folgendermaßen:

Es „konnte (...) nicht vorrangig darum gehen, sprachliche Delikatessen (im Sinne des gleichnamigen Gedichts von Ingeborg Bachmann:

„Nichts mehr gefällt mir
Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffect?
Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –
Ich habe ein Einsehen gelernt
mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)
Hunger/Schande/Tränen/
und/Finsternis’

zutagezufördern und herauszugeben, sondern Beispiele und Möglichkeiten dafür aufzuzeigen, wie Parodieren heute zu handhaben ist“.¹³

Wie nun ist das heute zu handhaben, was die Herausgeber „parodieren“ nennen? An ihren Beispielen mögen Sie das erkennen – manchmal jedenfalls besser an den Beispielen als an den, ziemlich unbeholfenen, Beschreibungen und Bestimmungen. Dazu trage ich einen Text von Dieter Süverkrüp vor, wobei ich auf die Vorlage hier verzichten kann, da sie in jedem von uns noch umgeht:¹⁴

Die roten Kleberlein

Ein rotes Kleberlein
mit Pinsel und mit Leim,
das wollt Plakate kleben gehn
und war so sehr allein.

Doch ging das Kleberlein
nur sieben Schritte weit –
da kam ein andres Kleberlein.
Da warn sie schon zu zweit.

Zwei rote Kleberlein,
die nahmen einen mit,
der eine große Leiter hat.
Da warn sie schon zu dritt.

Drei rote Kleberlein
beklebten eine Tür.
Da kam der Sohn vom Pastor raus.
Da waren sie schon vier.

Vier rote Kleberlein,
die wurden ausgeschimpft.
Der rote Paul hat sie versteckt.
Da waren sie schon zu fünft.

Fünf rote Kleberlein,
die trafen unterwegs
ein schwarzes Afrikanerkind.
Da waren sie schon sechs.

Sechs rote Kleberlein
sind sechse nicht geblieben.
Die Ulla wollte auch noch mit.
Da waren sie schon sieben.

Sieben rote Kleberlein,
die haben sich gedacht:
Pauls Schwester könnte Schmiere stehn. –
Da waren sie schon acht.

Acht rote Kleberlein,
die hatten wenig Leim.
Da kam der Tapezierer-Fritz.
Da waren sie schon neun.

Neun rote Kleberlein,
die wollten grade gehn.
Der Sohn vom Schutzmann kam gerannt.
Da warn es endlich zehn.

Zehn rote Kleberlein,
die haben in der Nacht
das ganze Viertel vollgeklebt

und alles rot gemacht.

Zehn rote Kleberlein,
die warn am Morgen müd.
Und alle Leute konnten sehn,
wie schön die Stadt aussieht.

Nach: „Zehn kleine Negerlein ...“

Ein schlichter Liedtext! Die literarisch auch dadurch nicht besser wird, daß er von den Herausgebern der Anthologie mit dem Hinweis kanonisiert werden sollte, sein Autor gehöre als Mitglied des Werkkreises zur „derzeitigen kulturellen Avantgarde der Arbeiterklasse“ und zeige mit einer solchen „Bearbeitung“ die „Möglichkeit der Umarbeitung“ und „Historisierung“ überkommener Produkte „nach Maßgabe der heutigen Ziele der Arbeiterklasse“¹⁵ (die jene kulturelle Avantgarde natürlich genau kannte).

Ich darf übrigens zugunsten Dieter Süverkrüps annehmen, daß er selber mit der Aufnahme eines Liedes aus dem sogenannten ‚Volksmund‘ sehr viel präziser sein wollte. In den Tagen der Revolte, aus denen dieser Liedtext stammt (und das war die Zeit um und unmittelbar nach 1968), kam es ja darauf an, mit Hilfe gängiger Muster und Mittel der Kommunikation auf die je gegebene Situation prompt zu reagieren. Um beispielsweise eine politische „Basis“ herzustellen und nach dem Aktionsbedarf des Tages je neue Aktionsgemeinschaften zu mobilisieren, bedurfte es stets neuer Solidarisierungsaufappele. In diesem – im übrigen viel elementareren – Funktionszusammenhang ist Dieter Süverkrüps Lied und Liedtext zu sehen.

Nun wäre es allerdings im Sinne dieser schnellen Reaktion und der Wirkungsintention des Solidarisierungsaufappeles mehr als fragwürdig – und damit komme ich auf mein Hauptgeschäft zurück –, wenn das Medium, das Träger der Botschaft zur Solidarisierung sein soll, mit den Mitteln und Verfahren der Komik ‚bearbeitet‘ würde. Komik bedeutet immer, wie die Komikforschung Bachtins, Plessners, Joachim Ritters, W. Preisendanz’ und vieler anderer herausgearbeitet hat, Brechung und Relativierung, Außerkraftsetzen und Infragestellen. Bezogen auf die Vorlage, die Träger des Solidarisierungsaufappeles sein soll, hieße das, sie genau um das Wirkungspotential bringen, das ihr eingeräumt und das von ihr erwartet wird. Sieht man sich die Art der Aneignung des Liedes „von den zehn kleinen Negerlein“ genau an, dürften folgende Aspekte der neuen Textbildung sofort einleuchten: erstens eine genaue Orientierung an der Vorlage, an ihrer Makrostruktur und an ihren Sekundärstrukturierungen; zweitens ein Thema-Austausch ohne verzerrende Folgen für den Prätext; drittens nicht allein Fehlen jeglicher gegen die Vorlage gerichteter Komik-Verfahren, sondern vielmehr sogar positive Auffüllung und positive Umkehrung des reduktiven Handlungs- und Ereignisschemas der Vorlage. Es ist gerade dieser letzte, die Botschaft bestimmende und bedingende Grundzug der Süverkrüpschen Umarbeitung, der hier die Annahme einer „parodia iocosa“ als gänzlich unangemessen erscheinen läßt.

Unter der generellen Perspektive der Vorlesung lassen sich diese Text- und Funktionsbeobachtungen nochmals mit der Ausgangsproblematik vergleichen. Plädiert man für einen „Parodie“-Begriff mit engem Begriffsumfang – also mit einer Extension, die allein im Blick auf Texte wie Brentanos „Thule“-Adaption oder die „Lebenslied“-Brechungen gelten soll –, dann wären Texte wie die

„Parodia Opitiana“ Johann Klajs oder Dieter Süverkrüps „Zehn rote Kleberlein“ auszuschließen. Die Frage ist, ob der Gewinn eines engen und darin auch operationalisierbaren Parodiebegriffs die entstehenden Textverluste wettzumachen vermag. Dazu kommt die ebenso wichtige Frage, was dann, textsortentheoretisch gesprochen, mit der ortlos gewordenen Textmasse angestellt werden soll. Ich will diese Fragen an dieser Stelle noch nicht zur Entscheidung bringen. Ich wollte mit ihnen zunächst nur einige Probleme der Theorie bestimmter literarischer Textsorten und Schreibweisen wie auch der literaturwissenschaftlichen Terminologie sichtbar machen.

[1](#)Th. Verweyen und G. Witting (Hrsg.), Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten, Stuttgart 1983 (= RUB 7975), S. 160.

[2](#)H.v. Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Gedichte und lyrische Dramen, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt/M. 1963, S. 12f.

[3](#)Hans E. Goldschmidt: Quer sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende, Wien/München 1976, S. 86; vgl. Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, Reclam, 1983, S. 102.

[4](#)Siehe Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, Reclam, 1983, S. 160f.

[5](#)Siehe Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, ebd., S. 102.

[6](#)M. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Nach der Edition von Wilhelm Braune neu hrsg. v. Richard Alewyn, 2. Aufl., Tübingen 1966, S. 23f.

[7](#)Siehe Opitz, Poeterey, S. 22f.

[8](#)Johann Klaj: Parodia Opitiana, in: Erwin Rotermund (Hrsg.), Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1964, S. 80f.

[9](#)Johann Klaj: Geburtstag Deß Friedens, in: ders.: Friedensdichtungen und kleinere poetische Schriften, hrsg. v. Conrad Wiedemann, Tübingen 1968 (= Deutsche Neudrucke, Reihe: Barock 10), S. [99]; die „Parodia Opitiana“ hier S. [123]f. Vgl. Herbert Cysarz (Hrsg.): Barocklyrik, Bd. 2, Hildesheim/New York 1969 (= Repr. d. Ausg. Leipzig 1937), S. 135.

[10](#)Vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 23.

[11](#)Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, Reclam, 1983, S. 302.

[12](#)Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, Reclam, 1983, S. 299.

[13](#)Manfred Ach u. Manfred Bosch (Hrsg.): Gegendarstellungen - Autoren korrigieren Autoren. Lyrische Parodien, Andernach 1974, S. 57f.: Nachbemerkung.

[14](#)s. Ach/Bosch: Gegendarstellungen, S. 11f.

[15](#)Ebd., S. 58.

[Zur Inhaltsverzeichnis](#)

[Zur nächsten Kapitel](#)

[Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](#)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil II

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

a) Zur Geschichte der Wortverwendung von „Kontrafaktur“: illustriert mit zwei Textbeispielen

Ich hatte zunächst versucht, einige begriffsgeschichtliche Probleme im Zusammenhang mit dem Ausdruck „Parodie“ vor Augen zu führen. Auf den Punkt gebracht, kann man etwa sagen: Nicht alles, was sich im Laufe der Geschichte ‚Parodie‘ nennt, ist auch schon Parodie – zumindest dann nicht, wenn man einen wohldefinierten Begriff zugrunde legt. Die große Verschiedenheit der bislang unter ‚Parodie‘ subsumierten Texte, Verfahren und Funktionen warf und wirft mit vollem Recht die Frage nach der Einheit des Begriffs auf und läßt, wie ich angedeutet habe, Überlegungen nach der Herstellung der begrifflichen Einheit durch Einengung des Begriffsumfanges naheliegend erscheinen. Im folgenden Kapitel über „Kontrafaktur“ haben wir es bei ähnlichen Problemen nun eher mit einem gegenläufigen Vorgang und Anliegen zu tun: nämlich mit der Ausweitung eines zu engen Begriffsumfanges von „Kontrafaktur“. Erneut demonstriere ich die Problematik mit einigen Texten. Zunächst die Vorlage: das Lied Mignons (genauer fürs erste den Prosakommentar dazu) aus:

Goethe: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, III. Buch, 1. Kap.:¹

„Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das ‚Kennst du es wohl?‘ drückte sie geheimnisvoll und bedächtigt aus; in dem ‚Dahin! Dahin!‘ lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr ‚Laß uns ziehn!‘ wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war.“

Ich habe ein Stückchen Erzählerkommentar zu jenem Gedicht vorgelesen, das an exponierter Stelle im klassischen Bildungsroman der Deutschen placiert ist: Schon Einlage in der Urfassung „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ und somit aus der voritalienischen Sturm und Drang-Zeit Goethes stammend, eröffnet das Gedicht das dritte Buch des Klassikromans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und erscheint darin an einer Schnittstelle des Erzählwerks: an einer Schnittstelle, an der sich die Welt des Theaters, eines in der Shakespeare-Begeisterung der Aufklärung fokussierten Theaters, und das Reich der ‚reinsten Poesie‘, einer in lyrischer Empfänglichkeit gehaltenen Poesie, überschneiden. Der Erzählerkommentar erzielt hier ohne Zweifel ein Höchstmaß an Leserlenkung - ein solches Maß an rezeptionslenkender Intensität, daß das Mignonlied nicht bloß Teil, sondern Inbegriff einer bis in die heutige Italiens-touristik wirksamen Italiensehnsucht geworden ist. Paul Requadt ist diesen Momenten aus Produktion und Rezeption in seiner Monographie über „Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn“ nachgegangen. Er hat dabei u. a. festgehalten:

„Die deutsche Italiendichtung setzt trotz mancher Vorläufer erst mit dem Mignonlied ein. Es bezwingt sogleich durch seine Musikalität. Wie in der Eingangsstrophe rhythmisch betonte Silben sich mit den Versschlüssen durch Stabreim verbinden, wie sie mit den übrigen Vokalen und den Endreimen wechsellvoll, doch gesetzmäßig zusammenstimmen, entsteht ein Klangspiel, aus welchem sich die Pracht südlichen Landes entfaltet. [...] Dies Gedicht, das die Italienbegeisterung recht eigentlich entfacht hat [...], verschließt sich trotz seiner angenehmen Leichtverständlichkeit doch einer in allen Punkten zuverlässigen Deutung, so daß man fast aus seiner Hintergründigkeit die Faszination erklären möchte, die es ausübt.“²

So lautet denn das Mignonlied:

Goethe: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, III. Buch, 1. Kap. [vgl. Verweyen/Witting, Die Kontrafaktur, S. 222]:³

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?³

Soweit also die Definitionsvorschläge und ihre Explikationen und Erläuterungen! Ein letztes Problem deute ich hier nur noch an: bei Parodie, Travestie, Kontrafaktur, Cento und ‚verwandten‘ Formmöglichkeiten sollten wir nicht von Gattungen sprechen, sondern – im Zusammenhang mit literarischen Realisierungen – nur von Schreibweisen. Ich zitiere dazu die knappen Bemerkungen in unserer „Walpurga“ S. 475f.:

„Beginnen wir also zunächst einmal mit dem, was Parodie und Travestie ganz gewiß nicht sind. Sie sind selbst keine Gattungen - auch wenn das immer wieder behauptet wird –; sie kommen vielmehr in den verschiedensten literarischen und nicht-literarischen Gattungen vor: in Gedichten, Dramen, Essays, Reden und Romanen, wissenschaftlichen Abhandlungen, Werbetexten usw. Zudem ist ihr Vorkommen nicht einmal auf das sprachliche Medium beschränkt, wie ein Blick auf den Film, die bildende Kunst und die Musik schnell zeigen kann.“

Im übrigen verweise ich dazu auf die ausführliche Diskussion in unserer Abhandlung von 1979.⁴ Danach gilt hier, daß sich Parodie, Travestie, Kontrafaktur, Cento usw. in allen Gattungen realisieren lassen, nicht aber selber Gattungen sind. Zugrunde liegt diesen Vorschlägen die Unterscheidung, die Klaus W. Hempfer in seiner „Gattungstheorie“ getroffen hat: mit ‚Schreibweise‘ sind „ahistorische Konstanten wie das Narrative, das Dramatische, das Satirische usw. gemeint“, mit ‚Gattung‘ „historisch konkrete Realisationen dieser allgemeinen Schreibweisen wie z. B. Verssatire, Roman, Novelle, Epos usw.“⁵

Kennt ihr den Freund? – er ist ein Menschenkind
Und mehr doch, mehr als alle Menschen sind,
Er ging voran die rauhe Dornenbahn,
Nimmt freundlich sich der armen Pilger an:
Kennt ihr ihn wohl?
Die Hand, die Hand
Geleitet sicher uns ins Vaterland.

Diese Nachahmung arbeitet wie die Nachahmung Freislebens mit dem Verfahren der Substitution – im Unterschied zu Freislebens Text aber nicht auf der Vordergrundebene nur empirischer Abbildlichkeit, sondern auf der Ebene der „symbolischen Operation“ (F. Schiller, Matthisson-Rezension). Die „ins Mythische hinüberspielende“ Sinnbildlichkeit des Mignonliedes erfährt dabei mittels theologischer Versatzstücke aus der Tradition der Predigt- und Erbauungsliteratur eine Konkretisierung ins eindeutig Religiöse und religiös Eindeutige. Auch dies hat entpoetisierende Verendlichung der „unendlichen Unerschöpflichkeit“ des Vorbildgedichtes zur Folge. Und auch in diesem Fall aneignender Indienstnahme eines wirkungsmächtigen Mustertextes werden dessen kommunikative ‚Energien‘ beansprucht: ausgenutzt, nicht wie in der Parodie eingeschränkt, und zwar ausgenutzt hier zugunsten einer zentralen christlichen Botschaft (wie abgeschmückt das Ausborgens eines Gewandes, in dem sie sich artikuliert, auch immer erscheinen mag): s. letzte Strophe!

Charakteristischerweise steht diese Mignonlied-Nachahmung in einer Predigtsammlung des Kieler Oberkonsistorialrates und übrigens reformfreudigen Lutheraners. Und dort eröffnet sie die Predigt am Palmsonntag, in der zudem zwei Texte von Novalis zitiert werden: ein Text aus dessen „Geistlichen Liedern“ sowie die beiden ersten Strophen von „Sehnsucht nach dem Tode“ aus den „Hymnen an die Nacht“. Es darf somit als nachweisbar und gesichert gelten, daß Harms' Adaption nicht in willentlicher ‚Beschädigung‘ der Vorlage motiviert ist, sondern daß sie deren Ausstrahlungskraft für das eigene Anliegen in Dienst zu nehmen sucht.

An dieser Stelle kann ich die Einzeltextbetrachtungen abbrechen und von ihnen aus wieder generellere Gesichtspunkte der Begriffsgeschichte und der terminologischen Problematik einführen. Ich kann dabei von dem in Klammern gesetzten Untertitel des „Louisen“-Gedichtes Freislebens ausgehen: „Parodie“ lautet er! Indes erinnere ich an meine frühere Bemerkung: Nicht alles, was sich ‚Parodie‘ nennt, ist auch schon Parodie!

b) Zur Geschichte der Wortverwendung von „Kontrafaktur“: begriffsgeschichtliche Erweiterungen

Zunächst einmal ist der folgende wortgeschichtliche Befund wichtig: Wie sich Johann Klajs „Parodia Opitiana“ schon dem Gedichttitel nach einer bestimmten Art des Nachahmens zuweist, so ist auch Dieter Süverkrüps Text „Zehn rote Kleberlein“ bereits durch die Übernahme in die Anthologie „Lyrische Parodien“ von M. Ach und M. Bosch jener Nachahmungsart zugeschlagen. Es erstaunt daher wohl auch nicht mehr, daß etwa Freislebens „Mignonlied“-Aneignung schon sehr bald in die genau zu diesem Zeitpunkt neu entstehende Reihe der sog. ‚Parodien‘-Almanache eingegangen ist, hier in C. F. Solbrig's „Almanach der Parodien und Travestien“, der in Leipzig 1816 erstmals erschienen ist. Und ähnlich ist die „Mignonlied“-Aneignung von C. Harms vereinnahmt worden.

Gegenüber diesem bekannten, die Einheit des Begriffs „Parodie“ aufhebenden Sachverhalt gibt es einen bedenkenswerten wortverwendungsgeschichtlichen Beleg für C. Harms' Textverarbeitung. In einer Miscelle von 1913, in der auch der Text jener protestantischen Konkretisierung zum ersten Mal literarhistorisch bekannt gemacht worden ist, hat Hans Hartje lakonisch von „geistlicher Kontrafaktur“ gesprochen.⁵ Das ist ein nicht wenig interessantes Faktum, und zwar deswegen, weil erst 15 Jahre später so etwas wie eine lexikographische Tradition von „Kontrafaktur“ beginnt. Mit dieser speziellen Begriffstradition stimmt der Hinweis H. Hartjes auf C. Harms' Verarbeitung des ‚Sehnsuchtsliedes‘ als geistliche Kontrafaktur weitgehend überein. Denn im „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte“ von 1926/28 beispielsweise steht folgender Eintrag, hier auf den entscheidenden Satz reduziert: „Kontrafaktur bedeutet geistliche Umdichtung eines weltlichen dt. Volksliedes“⁶, und in der zweiten Auflage dieses fachwissenschaftlich repräsentativen „Reallexikons“ von 1958 heißt der Eintrag überarbeitet folgendermaßen:

„Kontrafaktur im engeren Sinn bezeichnet die geistliche Umdichtung eines weltlichen Liedes, wie sie im deutschen Sprachraum schon zu Zeiten des Minnesangs vorkommt, im 15. Jhd. stark zunimmt [...], und im Reformations-Jhd. zur Kulmination gelangt.

[Ich übergehe an dieser Stelle die Funktionsbestimmungen der Form und nehme den Faden der Zitation wieder auf, wo es um eine Erweiterung des Gegenstandsbereichs kontrafazierender Bezugnahme geht:]

Daß auch der umgekehrte Vorgang, die Wendung des geistlichen Vorbildes ins Weltliche, geübt wurde, geht aus der reichen parodistischen Literatur des MA.s und der Renaissance hervor“.⁷

Natürlich wird gegen Ende des zitierten Lexikon-Eintrags die terminologische Problematik wieder überdeutlich (Stichwort „parodistisch“), ohne daß ich hier nochmals darauf eingehen muß. Entscheidend ist vielmehr, daß Claus Harms' Übernahme des Mignonliedes nach dieser Bestimmung als ‚geistliche Kontrafaktur‘ gelten darf.

Mit dieser textsortenspezifischen Benennung sind allerdings Probleme besonderer Art angerührt. Ich skizziere sie. Im Grunde sind ja die Texte des Johann Klaj (17. Jhd.), Dieter Süverkrüp (1974), Freisleben und Claus Harms (beide Texte des frühen 19. Jhs.) von einem vergleichbaren Produktionsstandpunkt bestimmt:

- Übernahme einer wirkungsmächtigen bzw. rezeptionsgeschichtlich bedeutenden Vorlage;
- die relativ sorgfältige Bewahrung des Textmusters;
- Thema-Austausch ohne ‚karikierend‘-verzerrende Folgen für die Vorlage;
- der Verzicht auf gegen den Mustertext gerichtete komisierende Herabsetzungsstrategien;

vielmehr Indienstnahme des Mustertextes für die Propagierung der eigenen Botschaft.

Das Problem, das sich bei Claus Harms' Verarbeitung nun dennoch ergibt, ist die Frage danach, warum gerade dieser Nachahmung, dieser bestimmten, inhaltlich bedingten, von der Relation „weltlich“/„geistlich“ vorgeprägten Übernahme ein Sonderstatus eingeräumt werden soll - und zwar schon allein dadurch, daß für sie ein eigener Terminus reserviert werden kann, während demgegenüber die Verarbeitungen Klajs, Süverkrüps und Freislebens unterschiedslos unter „Parodie“ subsumiert worden sind und weiterhin subsumiert werden. Mit anderen Worten: Wie ist die eigenwillige Begriffsbildung zu erklären und wie ließe sie sich notfalls verbessern?

Erstens: „Geistliche Kontrafaktur“

Die Bestimmung der Adaption von Claus Harms als „geistliche Kontrafaktur“ geht auf einen besonderen ‚begriffs‘- und forschungsgeschichtlichen Sachverhalt zurück. 1909 erschien eine positivistisch kaum zu überbietende literarhistorische Monographie über die „geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation“. In ihr formuliert der Verfasser, Kurt Hennig, einige Bedingungen für die Benennung „geistlicher Kontrafakturen“:

„Den geistlichen Dichtungen muß ein bestimmtes weltliches Lied zugrunde liegen, an das der geistliche Liederdichter in irgend einer Weise mit Bewußtsein anknüpft (= contrafacta). Die Lieder müssen im 16. Jh. durch handschriftliche oder Drucküberlieferung erhalten sein, gleichviel ob sie in dieser Zeit entstanden sind, oder bereits dem 15. Jh. angehören [...].

Die weltlichen Vorbilder müssen nachweisbar oder die Kontrafaktur direkt bezeugt sein.“⁸

Diese Bestimmungen haben zu einer derartigen Bedeutungsverengung des Ausdrucks „Kontrafaktur“ geführt, daß er zur literarischen und künstlerischen Praxis der Gegenwart in so gut wie keine unmittelbare Beziehung mehr treten kann. Und von hier aus verbietet sich auch ein Wortgebrauch, wie er etwa bei Adolf Muschg, Helmut Heißenbüttel, Peter Rühmkorf, Karl Ludwig Schneider, Renate Boeschstein u. a. anzutreffen ist: und zwar als Bezeichnung für jeden gegen Literatur gerichteten literarischen Prozeß.

Gegenüber diesen Autoren (Literaten und Literarhistorikern) orientiert sich Kurt Hennig bei seiner Explikation von „Kontrafaktur“ an einem Wortgebrauch, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, also im Zusammenhang mit Texten vorkommt: in einer aus dem Frauenkloster Pfullingen stammenden und in den Besitz der staatlichen

Landesbibliothek Stuttgart übergebenen Handschrift (Cod. theol. 4°190). Dort ist zum Incipit⁹ von zwei weltlichen Liedern der Zusatz „Contrafactum“ hinzugefügt; unter der ersten Zeile eines Buhliedes („Es hat ein man sin wip verloren

etc.) ist eine Erklärung beigegeben, die dann viel zitiert worden ist: „contrafact uff einen geistlichen sinn“; danach wurde das weltliche Lied zu einem „christlich geänderten“: „Es hat ein mōnch gotts huld verlorn“. Diesen zweiten Beleg in der Pfullinger Handschrift haben Verweyen/Witting in den Text- und Bildanhang des „Kontrafaktor“-Buches übernommen, und zwar als vergrößertes Faksimile (leider enthält die Bildunterschrift zwei störende Fehler, die beim Korrekturlesen übersehen worden sind)¹⁰.

Nun, diesen im Zusammenhang mit Texten auftretenden Ausdruck „Contrafact“ bzw. „Contrafactum“ gibt es nach einer an K. Hennig anschließenden Arbeit des Jahres 1920 von Luise Berthold allerdings nur in der Pfullinger Handschrift. Naheliegende Annahme ist es daher, daß sich von dieser Enklave des Wortgebrauchs aus historisch kaum eine begriffsgeschichtliche Tradition entwickeln konnte. Tatsächlich sind von ihr begriffliche Impulse zur Kennzeichnung einer eigenen formgeschichtlichen Tradition, wie sie in den Adaptionen und Verarbeitungen eines Klaj, Freisleben, Süverkrup hier fürs erste paradigmatisch vorgestellt worden ist, nicht ausgegangen. Erst 1909 – mehrere Jahrhunderte nach der Anwendung des Ausdrucks „Contrafactum“ auf eine bestimmte Sorte von Texten – setzt eine Geschichte der Verwendung von „Kontrafaktor“ ein, die begriffs- und terminusähnlichen Charakter gewann. Zum Modellfall avanciert dabei das folgende Beispiel „christlicher Änderung“ eines weltlichen Buhliedes:

H. Isaac [vgl. Verweyen/Witting, Die Kontrafaktor, S. 184f.]:

Isbruck ich muß dich lassen

Isbruck ich muß dich lassen ich far dohin mein strassen
in fremde landt do hin mein freud ist mir genomen die
ich nit weiß bekummen wo ich im elend bin.

Groß leid muß ch yetz tragen das ich allein thu klagen
dem liebsten bulen mein, ach lieb nun laß mich armen im
hertzen dein erbarmen das ich muß von dannen sein!

Meyn trost ob allen weyben dein thu ich ewig pleyben
stet trew der eren frumm nun muß dich Gott bewa-
ren in aller thugent sparen biß das ich wider kumm!

Und die „christliche Änderung“ der Vorgabe von Heinrich Knaust lautet [vgl. Verweyen/Witting, Die Kontrafaktor, S. 185]:

Insbruck ich muß dich laßen, christlich geändert

O welt, ich muß dich laßen
und far dahin mein straßen
ins vaterland hinein.
irdisch freud ist mir gnommen,
die ich nit mer bger zu bekommen,
weil ich in elend bin.

Groß leid muß ich jetzt tragen,
das ich allein tu klagen
dem liebsten herren mein:
ach Got, nu laß mich armen
im herzen dein erbarmen,
weil ich so arm muß sein!

Mein trost in allen leiden,
von dir sol mich nicht scheiden
kein not in diser welt,
kein armut sein so schwere,
mein sin und all mein bgere
zu dir allein gestellt.

So imposant diese „geistliche Kontrafaktor“ sub specie mortis et aeternitatis auch sein mag, im Hinblick auf die gegenwärtige literarische Praxis, auf aktuelle literaturtheoretische Fragestellungen und fachterminologische Probleme ist der deskriptive Gehalt des Ausdrucks außerordentlich eingeschränkt. Der Ausdruck „Kontrafaktor“ ist hierin lediglich ein Terminus der Literaturgeschichte, nicht der Literaturtheorie. Und dennoch: Was ihn gleichwohl in literaturtheoretischer und literaturwissenschaftlich-begrifflicher Hinsicht interessant machen kann, ist sein terminologisches Konfliktpotential vor dem Hintergrund von Wort und Sache der sog. „parodia seria“. Darauf will ich nun eingehen.

Wie man sich denken kann, hat sich die Literaturwissenschaft mit der engen Bestimmung von „Kontrafaktor“ – also damit, daß der Ausdruck „Kontrafaktor“ „geistliche Umdichtungen eines weltlichen Liedes“ bezeichnet – nicht zufrieden gegeben. Das zeigt der schon kurz angeführte Lexikonartikel in der zweiten Auflage des „Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte“ von 1958. Denn nach der uns schon bekannten engen Bestimmung kommt die folgende Erweiterung hinzu:

„Daß auch der umgekehrte Vorgang, die Wendung des geistlichen Vorbildes ins Weltliche, geübt wurde, geht aus der reichen parodistischen Literatur des Mittelalters und der Renaissance hervor“.

Diese Erweiterung des Begriffsumfangs ist zunächst einmal im Hinblick auf den Ausdruck „Kontrafaktor“ als Terminus der Literaturgeschichte interessant, denn sein Anwendungsbereich erstreckt sich nun sowohl in mittelalterliche Bereiche der Textproduktion als auch über die Zeit nach der Reformation und der Renaissance hinaus eben auch in die Textbereiche der Barockzeit. Diese Erweiterung ist zugleich aber mit dem Makel der begrifflichen Inkonsistenz behaftet; denn es wird unter dem Hauptbegriff „Kontrafaktor“ zugleich der Ausdruck „parodistisch“ mitgeführt. Ist diese Inkonsequenz nötig? Ich

gehe dieser Frage nach, indem ich erneut einige Beispielfälle vor Augen führe und dabei ständig die terminologische Problematik gegenwärtig halte. Ich bin somit im Rahmen der Geschichte der Wortverwendung von „Kontrafaktur“ auf eine begriffsgeschichtliche Erweiterung aus.

Zweitens: „Weltliche Kontrafaktur“

Der Verfasser des „Kontrafaktur“-Artikels in der 2. Auflage des „Reallexikons“ Georg Reichert ist bei seiner inkonsistenten Bezeichnungsweise durch die Begriffstraditionen vor allem in zwei Bereichen älterer Forschungsgegenstände bedingt gewesen: nämlich durch den barockmusikalischen Bereich in der musikwissenschaftlichen Forschung und durch den Bereich der schon etwas zurückliegenden Erforschungen mittelalterlicher Literatur.

Ein Beispiel aus der mittelalterlichen Literatur:

Einer der besten Kenner von Formen und Funktionen der Textverarbeitung in der mittelalterlichen Literatur ist wohl Paul Lehmann. Dieser hat eine umfängliche Untersuchung mit dem Titel „Die Parodie im Mittelalter“ 1922/23 publiziert. Dem Kapitel über die „Arten der Parodie“ hat er ein Motto in elliptischer Gedrängtheit vorangestellt, das für die Adressaten des Mottos nichts Gutes verheißt:

„Radix Omnium
Malorum Avaritia“.

Es handelt sich zunächst einmal um einen Merkvvers, der seinen eigenen Appellwert hat (etwa: Verfall nie dem Geiz!). Es handelt sich zugleich aber auch um einen Rätservers. Des Rätsels Lösung birgt das Akrostichon „ROMA“: Das [geizige] Rom ist die Wurzel aller Übel! Der merk-würdige Merkvvers steht also in der traditionsreichen Reihe der Kirchen- und Rom-kritischen Literaturformen des Mittelalters. Auf dieses Motto folgen dann P. Lehmanns Charakterisierungen einer Textverarbeitung, die zu den berühmt-berüchtigten Textverarbeitungen des kirchenpolemischen Mittelalters gehört; Paul Lehmann schreibt:

„Fragt man Kenner nach einer mittellateinischen Parodie, so wird man in der Antwort gewöhnlich zuerst das aus Schmellers Veröffentlichung der Carmina Burana bekannte ‚Evangelium secundum marcas argenti‘ vernehmen. Ja, das ist ein bezeichnendes, ein besonders einflußreiches und ein recht altes Stück. Das Silbermarkenevangelium führt uns mitten hinein in die Streit- und Spottliteratur, die üppig um Rom emporgewuchert ist. Wider die Bestechlichkeit der Kurialen, wider die Simonie, wider die Herrschaft des Geldes ist es gerichtet. Wir wissen nicht, wann und wo das Evangelium entstanden ist [später wird in der Forschung seine Entstehung in der Zeit des großen Schismas unter Friedrich Barbarossa (1152-1190) angesetzt] [...]. Fest steht schon jetzt, daß man sich parodierender Satiren in der von glühendem Haß und kaltem Hohn erfüllten, die sprachlichen literarischen Formen außerordentlich meisternden kirchenpolitischen Publizistik seit dem Investiturstreit (1076) mit leidenschaftlicher Erregung und Beweglichkeit zu bedienen gewußt hat.“¹¹

Wer die Charakterisierungen des „Evangelium secundum marcas argenti“ aufmerksam zur Kenntnis genommen hat, wird bemerkt haben, daß sich der literarische Spott und Streit dieser offensichtlich sehr wirksamen Verarbeitung vorgegebener Textmuster gegen die Bestechlichkeit der Kurialen (der römischen Papstdiener), gegen die Simonie (den Kauf geistlicher Ämter), gegen die Herrschaft des Geldes richtet - nicht aber gegen die verarbeiteten Textmuster selber. P. Lehmanns Beschreibung wird in jeder Hinsicht gestützt durch neuere Forschungen etwa Günter Bernts, der ausdrücklich festhält, „nicht der parodierte Text“, d. h. hier schlicht: nicht der übernommene und nachgeahmte Text solle „ironisiert werden“¹². Nicht einmal „eine kirchenfeindliche Haltung“ dürfe in dem „Silbermarkenevangelium“ gesehen werden; Walther von Châtillon beispielsweise (gestorben nach 1185), einer der engagiertesten Kritiker, der mit schon für seine Zeit berühmtesten Liedern gegen den Papst und die römische Kurie zu Felde zog (vgl. CB 41 und 42), singt etwa im 41. Lied der CB: „Propter Sion non tacebo“, d. h. „um Sions Willen“, also um der Kirche willen, „kann ich nicht schweigen“¹³. Freilich, um der besonderen Wirkungsabsicht willen wird dabei mit allen Mitteln und Verfahren der – wie P. Lehmann sagt – „kirchenpolitischen Publizistik“ operiert; z. B. mit dem Wortspiel: schon im Gedichttitel des Silbermarkenevangeliums heißt es statt der Ankündigungsformel „Hören Sie das Evangelium nach Marcus“ (= „Evangelium secundum Marcum“) vielmehr „Hören Sie das Evangelium nach den Marken aus Silber“. Hinzu kommt das polemische Zitieren der Bibel zusammen mit thematischen Ersetzungen, die ganz vom Geist der satirischen Verkehrung erfüllt sind: beispielsweise führt uns das „Geldevangeliem“ zuerst den Nachfolger Petri im Kreise der Kurialen (der Kurienherren) vor. Der Papst beginnt mit Sätzen aus den Evangelien des Matthäus und des Lukas: „Wenn des Menschen Sohn kommt zum Sitze der Majestät, dann soll ihn der Türhüter fragen: ‚Freund, wozu kommst du?‘ und wenn er beharrlich anklopft, aber nichts gibt, dann werft ihn in die äußerste Finsternis, wo Heulen und Zähneklappern sein wird.“ An anderer Stelle des Geldevangeliums predigt der Papst statt mit Christus Gottes- und Nächstenliebe vielmehr, das 10. Lukas-Kapitel entstellend: „Liebe Gold und Silber von ganzem Herzen und von ganzer Seele und den Reichen wie dich selbst“.¹⁴

Nach dieser Einführung ist nun der ganze Text des „Evangelium secundum marcas argenti“ in der zweisprachigen Überlieferung der folgenden Ausgabe zu lesen:

Carmina Burana, Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe, herausgegeben mit Anmerkungen und Nachwort von Günter Bernt, München 1979, S. 117-119.

Vielleicht ist nach der Textlesung zusammen mit den einführenden Bemerkungen dreierlei deutlich und plausibel geworden:

- zunächst einmal die textnahe Bezugnahme auf die biblischen Evangelien (die Textnähe zur Bibel ist so streng durchgeführt, daß fast schon von einem Cento gesprochen werden kann);
- sodann die Bezugnahme auf die Bibel als Medium, nicht als Gegenstand der Kritik (auf diese Unterscheidung komme ich an anderer Stelle der Vorlesung zurück);
- schließlich die Benutzung des Mediums zum Zweck komisch-kritischer Herabsetzung unbiblicher, verweltlichter und, mehr noch, verkommener Zustände in der Kirche.

Die „geistliche Kontrafaktur“, so greife ich terminologischen Festlegungen schon einmal vor, ist noch nicht „weltliche Kontrafaktur“, aber auf dem Wege zur selben. Und: Komik ist im Spiel – aber in welcher Hinsicht und Richtung?

Jedenfalls nicht gegen die Vorlage, das Medium, die Bibel gerichtet! Und noch etwas anderes kommt als Textkonstituierendes hinzu: Wären Sie bibelfest in der lateinischen Version der Evangelien und hätten den Text nicht in der deutschen, sondern originalen Fassung gelesen, dann hätten Sie feststellen können, daß der Text aus einer ungemein geschickten Zitatmontage biblischer Syntagmen und Satzsegmente besteht; d. h. das „Silbermarkenevangelium“ fordert zu generischen, also textsortenspezifischen Überlegungen zwischen Satire, Kontrafaktur, Parodie und Cento heraus. Dazu später!

Ein Beispiel aus dem barockmusikalischen Bereich:

Die musikhistorische Forschung hat schon in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts nachweisen können, daß Johann Sebastian Bach „eine große Zahl seiner geistlichen und weltlichen Kantaten, nachdem sie ihrem ersten Zwecke gedient, mit anderen Texten bei späteren Gelegenheiten wieder benutzt, d. h. parodiert“ hat¹⁵ – so lautet etwa Arnold Scherings Beobachtung in seinem Aufsatz über „Bachs Parodieverfahren“ von 1921. Ich führe den Aufsatz auch im folgenden an. Schering unterscheidet bei diesem sog. ‚Parodieren‘ drei Gruppen: „weltliche Kompositionen wurden in geistliche verwandelt; geistliche durch neue Textdichtungen zu andern geistlichen, und schließlich weltliche zu andern weltlichen gemacht“¹⁶. A. Schering sieht nun in der „notengetreuen Übertragung eines ursprünglich weltlichen Musikstückes in die Kirche, selbst wenn es völlig neuen geistlichen Text enthält, [...] ein dreifaches Problem“:

„Einmal vom Standpunkt des historisch geschulten Stilkritikers aus, der nicht ohne Widerstreben zugeben kann, daß weltlicher und kirchlicher Musikstil dasselbe seien. Zweitens vom Standpunkt des Kirchenmannes, der sich aus naheliegenden Gründen gegen ‚Verweltlichung‘ seines Gotteshauses sträuben wird, und schließlich vom Standpunkte des Ästhetikers, der sich fragen muß, ob es möglich sei, ein und dieselbe Musik heute zu weltlichem, morgen zu geistlichem Texte singen zu lassen.“¹⁷

Es lassen sich nun in der Tat musikgeschichtliche Zeugnisse beispielsweise für den Kampf gegen „Verweltlichung“ des Gotteshauses beibringen. So schreibt etwa eine Klausel im Vertrag den Thomaskantoren zu Leipzig Kuhnau und Bach vor, „ihre Kirchenmusiken nicht ‚zu opernhafftig‘ anzulegen“; und in einer Philippika des sächsischen Pastors Gerber von 1732 werden „alle oratorischen Passionsmusiken als theatralisch in Grund und Boden“ verdammt.¹⁸

Im Unterschied zu diesem eher aus dem Geist der pietistischen Kritik der Künste geführten Angriff gegen die sog. „Verweltlichung“ der Kirchenmusik, d. h. gegen ihre Ästhetisierung macht nun A. Schering auf ein für unseren Problemzusammenhang ungemein interessantes Dokument der kirchlichen Musikgeschichte aufmerksam. Es stammt von dem Schlesier Gottfried Ephraim Scheibel, unter dem Thomaskantor Kuhnau Student in Leipzig und wohlvertraut mit den Leipziger Musikverhältnissen um 1717. Scheibel veröffentlicht 1722 eine Abhandlung mit dem Titel „Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutiges Tages beschaffen“. In ihr ist das ganze 5. Kapitel der Frage des sog. ‚Parodierens‘ gewidmet. Aus diesem Kapitel lese ich eine längere Passage vor; sie steht unter dem Aspekt: „Daß die Kirchen-Music mit der weltlichen in Movirung der Affecten nichts eigenes habe“.

Arnold Schering, Über Bachs Parodieverfahren, S. 54:

„... Daß beyde Arten der Music ... in Motion der Affecte ... unterschieden seyn müsten, ist eine allgemeine Meinung, und die besten Musici und Componisten haben sie bejahet, und geglaubt, die Kirchen=Music müsse doch anders aussehen als die Weltliche, man müsse nicht so frey die Cadencen setzen, und dergleichen Dinge mehr, die mir immer vorkommen, als wenn sie selbst nicht wüsten, was die Motion der Affecten sey, ob sie gleich dieselben zu moviren suchen. Ich wollt ihnen diese Meinung zugestehen, wenn sie mir wüsten die Diversion von der Freude, Traurigkeit und andern Affecten zu geben, die sie vielleicht ohne Grund in ihrem Gehirn machen. Es bleibt ein Affect, nur daß die Objecta variiren, daß z. E. hier ein geistlicher Schmerz, dort ein weltlicher empfunden wird, daß man hier geistliches, dort ein weltliches Gut vermisst usw. Wie ich mich über weltliche Dinge betrübe, so kann ich mich über geistliche betrüben; wie ich mich über diese erfreue, so kann ich mich über jene erfreuen. Der Thon, der mich in einer Opern vergnügt, der kann auch solches in der Kirchen thun, nur daß er ein anderes Objectum hat. Ich weiß nicht, was man darwider will einwenden. Ich nehme eine weltliche Composition von einer Cantate, mache eine Parodie von einer geistlichen Materie drauff, und exprimire eben den Affect, den die Composition mit sich bringt, so wird eben dieser affectus sowohl movirt werden, als da er ein weltlich Objectum hatte, wornach er sich richtete, und wird deswegen seine Kraft nicht verlieren. Daß solches die Richtigkeit habe, will ich zum Exempel nehmen die erste Aria aus der II. Scena des I. Actus in der Opera *Jupiter und Semele* und zu ihrem Authorem hat Mons. Telemann; diejenigen, die vor fünf Jahren in Leipzig gewesen, werden sich ihrer zu erinnern wissen. Semele singt:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die der kleine Gott der Liebe
Meiner Seelen eingepägt.
Ach wie kann sein Pfeil erquickern
Und die süsse Glut entzücken,
Die er in mir hat erregt.

Wer die Composition gehört, muß mir diese Parodie ungetadelt lassen:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die mein Jesus, der die Liebe,
Meiner Seelen eingepägt.
Ach! Wie kann sein Wort erquickern
Und des Glaubens Glut entzücken,
Den sein Geist in mir erregt.

Auff gleichen Schlag klingt die folgende Aria in eben der Scena:

Meine Flammen sind so schön,
Daß ich mich von aller Pflicht
[Daß ich aller Fleisches=Pflicht]

Durch ihr sonderbares Licht
 [Durch des wahren Glaubens Licht]
 Kann hinfort befreyet sehn.
 [Mich kann fort befreyet sehn.]
 Wo ein Gott verliebt will sprechen,
 [Wo Gott will von Liebe sprechen,]
 Müssen andre Bande brechen.
 [Müssen ird'sche Bande brechen.]

Und ich wette, wollt ich mit einer gantzen Opera so verfahren, und nur das Objectum des Affects verändern, so würde einerley Affect movirt werden.
 [Scheibel fährt fort, es wäre nur gut, wenn die heutige Kirchenmusik etwas] 'lebhafter und freyer, c'est à dire, mehr theatralisch wäre, sie würde mehr Nutzen schaffen als die gezwungene Composition, der man sich in der Kirchen ordinar bedienet. ..."

Ich habe diesen musiktheoretischen Passus nicht vorgelesen, um ein weiteres Beispiel für den weiten „Parodie“-Begriff zu geben. Wir sind mit diesem Problem eines zu weiten „Parodie“-Begriffs inzwischen ja vertraut. Es dürfte uns zudem nicht mehr schwer fallen, in den Beispielen jener musiktheoretischen Ausführungen das Kontrafakturverfahren wiederzuerkennen – und zwar durchaus im Sinne der Explikationen des „Reallexikons“ wie auch im Sinne des spätmittelalterlichen Wortgebrauchs von „Contrafactum“. Interessant ist hier der vorgelesene Text wegen der besonderen Begründung, mit der das Verfahren der ‚geistlichen Kontrafaktur‘ gutgeheißen (und d. h. selbstverständlich auch: gegen die pietistische Kritik der Künste verteidigt) wird.

Diese Begründung basiert zunächst einmal auf einer Anerkennung der Affekte, die frömmigkeitsgeschichtlich bis ins 18. Jahrhundert und darüber hinaus negativiert worden sind. Die Begründung enthält sodann eine Rechtfertigung für die kirchenmusikalische Ausnutzung des affektrhetorischen Potentials der weltlichen Musik, vielleicht darf man schon sogar sagen: für die Ausnutzung ihres affektästhetischen Potentials, beispielsweise hier der Opernmusik. Schließlich liegen in der Begründung Möglichkeiten beschlossen, an die ihr Autor noch nicht gedacht hat, weil ihm geschichtlich wohl nur die Übernahme von weltlichen Mustertexten und Kommunikationsmustern ins Geistliche vor Augen stand: es sind auf der Grundlage des Gedankens der ‚Variierung der Objecta‘ bei einer als einheitlich angenommenen Affektbasis die Möglichkeiten naheliegend, die Anwendungsrichtung der affektiven Mittel umzukehren – nämlich vom Geistlichen ins Weltliche. Mit anderen Worten: In Scheibels Traktat wird so etwas wie der Grund für den Prozeß von der „geistlichen“ zur „weltlichen Kontrafaktur“ in Bereichen des Ästhetischen und somit auch des Literar- und Musikästhetischen sichtbar. Die „geistliche Kontrafaktur“ ist in der Tat auch ästhetikgeschichtlich auf dem Wege zur „weltlichen Kontrafaktur“.

Beispiele „weltlicher Kontrafaktur“ aus neuerer Zeit:

Der soeben angedeutete ästhetikgeschichtliche Prozeß ist Gegenstand einer herausragenden Untersuchung des Germanisten Albrecht Schöne unter dem Titel „Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne“ geworden. Wenn ich mich hier nun einer unangemessenen Verkürzung der großartigen Darstellung schuldig mache, so nur mit Blick auf den durch das Thema der Vorlesung bedingten Rahmen. Unter „Säkularisation“ versteht A. Schöne in Anlehnung an den rechtsgeschichtlichen und historischen Säkularisationsbegriff die Übertragung „sprachlicher Bestände“ aus der Bibel, dem Gesangbuch, der Liturgie „in den Sprachzusammenhang einer nicht zu gottesdienstlichem Gebrauch bestimmten Dichtung“¹⁹. Die Übertragung dient dabei „der Erhöhung und Steigerung des dichterischen Wortes“ durch „die Bedeutungskraft und Vorbildlichkeit des religiösen Bereichs“²⁰. Der Rückbezug auf den biblischen Ursprungsbereich erfolgt nicht in der Absicht seiner „Abwertung und Zerstörung“; vielmehr sei in diesem Vorgang der Säkularisation als literaturgeschichtlichen Phänomens „alles Interesse [...] vom Modell auf die Kontrafaktur verlagert; weder in positivem noch in negativem Sinne betrifft die eigentliche Intention des Sprechenden jenen Text, aus dem er die Worte seiner neuen Botschaft bezieht“.²¹

Albrecht Schöne hat diese letzteren Beobachtungen und Beurteilungen der literarischen Säkularisation insbesondere in der Auseinandersetzung mit einem Aufsatz des Anglisten und germanistisch interessierten Literaturwissenschaftlers Herbert Schöffler formuliert. Der Aufsatz handelt von Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werthers“. Schöffler war es, auf den die Entdeckung der zahlreichen Bezüge Goethes auf die Evangelien – vor allem auf das Johannes-Evangelium – zurückgeht; Schöffler hatte aus diesen Parallelen zwischen „Werther“ und Bibeltext heraus den Roman als „ein Erbauungsbuch in einem völlig neuen Sinne“ interpretiert:

„Die Evangeliumstöne im Leiden und Sterben Werthers, durch die sich die Darstellung anschließt an alte Formen, dürfen genommen werden als Ausdruck für das Bewußtsein, daß dies Leiden an diesseitigem Werte, dieses Zugrundegehen an der Liebe ebenso wichtig sei, ebenso bedeutsam genommen werden solle wie jener abertausendmal erzählte Erzfall eines Leidens und Sterbens um jenseitigen Wertes willen“.

Für H. Schöffler steht dabei fest, daß hierin eine „im Sinne des Kirchenglaubens verwerfliche Art der Verwendung von Evangeliumsparallelen“, mithin „Blasphemie“ im Spiele sei²². Auch A. Schöne interpretiert den „Werther“-Roman – für ihn eine „weltliche Kontrafaktur“ – im Kontext der Philosophie- und Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, gewichtet aber im Unterschied zu H. Schöffler die literarische Verarbeitung, meines Erachtens zu Recht, mehr im Sinne einer autorspezifischen Perspektive:

„Hier wird tatsächlich die Wirkung der Aufklärung, die Erweichung der altprotestantischen Orthodoxie, die Liberalisierung des Pfarrhauses als Voraussetzung einer Säkularisationsform spürbar [...]. Einerseits führt die Auflösung der Kodifikation zu unbeschränkter Verfügbarkeit des religiösen Sprachgutes, andererseits kennt die Selbstherrlichkeit der Dichtung keinen Hinderungsgrund mehr, das Verfügbare aufzugreifen, wo immer es nützlich scheint“.²³

Mit anderen Worten: Aufkündigung des normativen Anspruchs des Vorbildes, Historisierung des Formbegriffs und Autonomieerklärung der Kunst sind für A. Schöne die bewegenden Kräfte der Säkularisation und zugleich Faktoren der Ästhetisierung aller Normbilder, einschließlich der Bibel. In diesem Funktionsrahmen ist die Ausnutzung biblischer Sprach- und Ausdrucksmuster möglich, ohne daß die Bezugnahme auf sie zugleich ihre Infragestellung bedeuten müßte,

ist nach A. Schöne somit „weltliche Kontrafaktur“ möglich.

Ich habe hier den in jeder Hinsicht faszinierenden Textfall „Werther“ nicht eingeführt, um ein besonders gewichtiges Beispiel für das Verfahren der „weltlichen Kontrafaktur“ aufzudecken und somit dieses Verfahren auch ästhetisch interessant zu machen. So sehr ich A. Schöne in der Beschreibung des Romans zustimme, hinsichtlich der Bestimmung des Romans als „weltlicher Kontrafaktur“ bin ich jedoch eher skeptisch. Denn man kann, wie das Schöne bei der Analyse von Bürgers Schauerballade „Lenore“ auch tut, allenfalls von einem „kontrafaktischen Beziehungsgeflecht“ sprechen, das in den Roman mit eingezogen ist, nicht aber von Kontrafaktur. Ich habe den Textfall hier vielmehr eingeführt, um die ebenso komplexen wie ästhetikgeschichtlich brisanten Prozesse der Herauslösung der Literatur aus bestimmten religions- und frömmigkeitsgeschichtlichen Kontexten zumindest in Andeutungen skizzieren und ebenso die Grundlagen für „weltliche Kontrafaktur“ andeutungsweise umreißen zu können.

Weniger komplexe Beispiele für das Problem ‚weltliche Kontrafaktur‘ möchte ich im folgenden aufnehmen und erörtern, um die Tragweite dieses Problems in terminologischer, systematischer und historischer Hinsicht etwas mehr zu konkretisieren. Machen Sie sich dabei auf Texte gefaßt, die ziemlich historisch, gleichwohl nicht uninteressant sind. Sie sind einfache Fälle ‚weltlicher Kontrafaktur‘ und in gar keiner Weise Texte hochkomplexer Strukturiertheit wie Goethes ‚Werther‘!

Bevor ich zu den einfachen Fällen ‚weltlicher Kontrafaktur‘ komme, gebe ich einige zusammenfassende Bemerkungen. Gottfried Ephraim Scheibel hatte 1722 für „Freiheit des Kirchenstils“ plädiert, dabei nicht zuletzt Kompositionen Telemanns vor Augen: „Ich nehme eine weltliche Composition von einer Cantate, mache eine Parodie von einer geistlichen Materie drauff, und exprimire eben den Affect, den die Composition mit sich bringt“ – gleichviel, ob das „Objekt“, auf das sich der erzeugte Affekt richtet, ein „weltliches“ oder „geistliches“ sei. Interessant, so ist festzuhalten, ist die musiktheoretische Abhandlung Scheibels u. a. wegen der eigenwilligen Begründung, mit der Verfahren der geistlichen Kontrafaktur gutgeheißen werden. Diese Begründung basiert zunächst einmal auf einer Anerkennung, ja Positivierung der Affekte: Leidenschaften waren ja frömmigkeitsgeschichtlich bis weit ins 18. Jahrhundert negativiert als Sünde oder auch als Grund zu sündhaftem Verhalten u.s.w. Die Begründung enthält sodann eine Rechtfertigung für die kirchenmusikalische Ausnutzung des affektrhetorischen Potentials der weltlichen Musik, vielleicht darf man schon sogar sagen: für die Ausnutzung des affektästhetischen Potentials der weltlichen Musik (etwa der Opernmusik für geistliche Oratorien)!

Darüber hinaus liegen in der Begründung Scheibels Möglichkeiten einer ästhetischen Entwicklung angedeutet, an die der Autor selber wohl noch nicht hat denken können, weil ihm historisch wohl nur die Übernahme weltlicher Mustertexte und Kommunikationsformen ins Geistliche vor Augen standen. Auf der Grundlage des Gedankens der ‚Variierung der Objecta‘ und infolge einer als einheitlich gedachten Affektbasis sind Möglichkeiten zu wechselseitigen Austauschprozessen von „geistlicher“ zu „weltlicher“ Kontrafaktur in allen Bereichen des Ästhetischen angebahnt. Die „geistliche Kontrafaktur“ ist, auch ästhetikgeschichtlich: d. h. in der Bedeutung der Geschichte der „cognitio sensitiva“ als sinnlicher Erfahrung und Erkenntnis, auf dem Wege zur „weltlichen Kontrafaktur“.

Allerdings muß nun eingeräumt werden, daß man sich im Zusammenhang mit Kontrafakturen seltener auf den Höhenkämmen des Ästhetischen der angedeuteten Art bewegt. Aus dieser Erfahrung ist eine naheliegende Analyse-Konsequenz zu ziehen. Im Unterschied zur Erörterung des Romans „Die Leiden des jungen Werthers“, dessen hochkomplexe Struktur und Thematik für eine Diskussion der weltlichen Kontrafaktur eben trotz der Untersuchung von A. Schöne wenig geeignet erscheint, sind einfachere Textfälle ‚weltlicher Kontrafaktur‘ im Hinblick auf eine praktikable und operationalisierbare Begrifflichkeit und Systematik in diesem Feld elementarer Intertextualitätsformen zu diskutieren. Solche Textfälle nehme ich jetzt auf.

Erstes Textbeispiel: Bei dem ersten Textbeispiel handelt es sich um das „Thürmerlied“. Sein Autor, Emanuel Geibel, einer der erfolgreichsten Schriftsteller, ja Modeautor des 19. Jahrhunderts, bezieht sich darin auf das Kirchenlied „von den klugen Jungfrauen, die ihrem himmlischen Bräutigam begegnen“. Dem geistlichen Lied, so schon die Überschrift, liegt Mt 25,1-13 zugrunde. Daß hier das Neue Testament wichtigster Bezugstext ist, muß nicht verwundern. Denn der Autor des geistlichen Liedes ist der protestantische Kirchenlieddichter Philipp Nicolai (1556-1608), der lange in Hamburg als Hauptpastor an der Katharinenkirche wirkte. Hier zunächst die Vorlage [vgl. Verweyen/Witting, Die Kontrafaktur, S. 181f.]:

Ein Geistlich Braut-Lied

von der Stimm zu Mitternacht / vnd von den klugen Jungfrauen / die jhrem himmlischen Bräutigam begegnen / Matth. 25.

I.

WAchet auff / rufft vns die Stimme /
Der Wächter sehr hoch auff der Zinnen /
Wach auff du Statt Jerusalem.
Mitternacht heißt diese Stunde /
Sie ruffen vns mit hellem Munde /
Wo seyd jhr klugen Jungfrauen?
Wolauff / der Bräutigam kompt /
Steht auff / die Lampen nimpt /
Halleluia.
Macht euch bereit / Zu der Hochzeit /
Jhr müsset jhm entgegen gehn.

II.

Zion hört die Wächter singen /
Das Hertz thut jhr von Frewden springen /
Sie wachet vnd steht eilend auff:
Jhr Freund kompt vom Himmel prächtig /
Von Gnaden starck / von Wahrheit mächtig:
Jhr Liecht wirdt hell / jhr Stern geht auff.

Nu komm du werthe Kron /
 HErr Jesu Gottes Sohn /
 Hosianna.
 Wir folgen all zum FrewdenSaal /
 Vnd halten mit das Abendmal.

III.

Gloria sey dir gesungen /
 Mit Menschen vnd Englischen Zungen /
 Mit Harpffen vnd mit Cymbaln schön:
 Von zwölf Perlen sind die Pforten
 An deiner Statt / wir sind Consorten
 Der Engeln hoch vmb deinen Thron /
 Kein Aug hat je gespürt /
 Kein Ohr hat mehr gehört /
 Solche Freuwde.
 Deß sind wir fro / jo / jo
 Ewig in dulci iubilo.

Dieses Lied ist nicht irgendeines aus dem reichen Schatz protestantischer Kirchenlieddichtung. Es gehört zum kanonischen Liedbestand einer bestimmten Zeit im Kirchenjahr: Es ist ein Adventslied und zugleich ein adventliches Lied, das die Jahrhunderte überdauert und die konfessionellen Grenzen überschritten hat. Ein Lied der ganzen Christenheit konnte es insbesondere deswegen werden, weil es, zutiefst biblisch, den heilsgeschichtlichen Gedanken der Parusie, der Wiederkunft Christi, mit dem Appell an den Gläubigen zur korrespondierenden Haltung einer hoffnungsfrohen Erwartung verknüpft, die ekklesiologisch (also kirchlich) und eschatologisch (also endzeitlich) orientiert bleiben soll. Wenn sich nun Emanuel Geibel dieses adventlichen Liedes bemächtigt, sich des „Glanzes des geborgten Lichtes“ (A. Schöne) für seine Zwecke und Absichten vergewissert, so geschieht dies nicht aus einer Haltung blasphemischer Gebrochenheit, sondern aus der Haltung der Übereinstimmung (wie immer wir sie auch heute bewerten mögen). Geibel (1815-1884), Sohn des Lübecker Pastors und Verfassers geistlicher Lieder Johann Geibel, war zeit seines Lebens ein treuer Diener des nicht zuletzt in Preußen gehüteten Gedankens der Einheit von „Thron und Altar“ und erfreute sich seit 1842 bis zu seinem Lebensende ideeller und materieller Gunstbezeugungen durch das preußische Königshaus. Das „Thürmerlied“ [vgl. Verweyen/Witting, Die Kontrafaktur, S. 183f.] schrieb er – 1840 – anlässlich der Thronbesteigung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV., auf den sich gerade auch die politischen und gesellschaftlichen Hoffnungen und nationalen Erwartungen der literarisch-politischen Intelligenz des ‚jungen Deutschland‘ richteten.

Thürmerlied

Wachet auf! ruft euch die Stimme
 Des Wächters von der hohen Zinne,
 Wach auf, du weites deutsches Land!
 Die ihr an der Donau hauset,
 Und wo der Rhein durch Felsen brauset
 Und wo sich thürmt der Düne Sand!
 Habt Wacht am Heimathsherd
 In treuer Hand das Schwert,
 Jede Stunde!
 Zu scharfem Streit
 Macht euch bereit!
 Der Tag des Kampfes ist nicht weit.

Hört ihr's dumpf im Osten klingen?
 Er möcht' euch gar zu gern verschlingen,
 Der Geier, der nach Beute kreis't.
 Hört im Westen ihr die Schlange?
 Sie möchte mit Sirenenange
 Vergiften euch den frommen Geist.
 Schon naht des Geiers Flug.
 Schon birgt die Schlange klug
 Sich zum Sprunge;
 Drum haltet Wacht
 Um Mitternacht
 Und wetzt die Schwerter für die Schlacht!

Reinigt euch in Gebeten,
 Auf daß ihr vor den Herrn könnt treten,
 Wenn er um euer Werk euch frägt;
 Keusch im Lieben, fest im Glauben,
 Laßt euch den treuen Muth nicht rauben,
 Seid einig, da die Stunde schlägt!
 Das Kreuz sei eure Zier.
 Eu'r Helmbusch und Panier
 in den Schlachten.
 Wer in dem Feld
 Zu Gott sich hält,
 Der hat allein sich wohl gestellt.

Sieh herab vom Himmel droben,

Herr, den der Engel Zungen loben,
 Sei gnädig diesem deutschen Land!
 Donnernd aus der Fierwolke
 Sprich zu den Fürsten, sprich zum Volke,
 Und lehr' uns stark sein Hand in Hand!
 Sei du uns Fels und Burg,
 Du führst uns wohl hindurch.
 Halleluja!
 Denn dein ist heut
 Und alle Zeit
 Das Reich, die Kraft, die Herrlichkeit.

Geibels Adaption ist erkennbar auf die Vorlage von Philipp Nicolai bezogen. Sie übernimmt nicht nur die Melodie und weitgehend die Strophenform, sondern auch Teile der Lexik aus der ersten Strophe. Das sind für die kontrafrazierende Bezugnahme notwendige Materialisierungen. Darüber hinaus ist besonders auch die Aufnahme des Gestus der Erwartung konstitutiv für die Nachahmung; dabei werden nun freilich die heilsgeschichtlichen Erwartungen der Vorlage in die Aufforderung zum Kampf für das ersehnte, sehr irdisch verstandene Reich verändert. Sollte dabei insbesondere die mehrdeutige letzte Zeile des „Thürmerliedes“, eine Übernahme aus dem „Vaterunser“, mit der Geibel die politische Geschichte wiederum mit der Heilsgeschichte aufs engste verknüpft, als eine besonders ‚mißbräuchliche‘ Inanspruchnahme religiöser und kirchlich gebundener Sprache für das eigene Anliegen anmuten, dann wäre freilich der ‚Mißbrauch‘ in dem außerliterarischen Kontext, in dem das Lied zu sehen ist, längst vorgegeben: in der Biographie Geibels selber wie in der für das damalige Preußen kennzeichnenden Verschmelzung von „Thron und Altar“, auf die ich schon hingewiesen habe.

An dieser Stelle kann die terminologische Arbeit im engeren Sinne wieder einsetzen. Es dürfte deutlich geworden sein, daß im letzten Textfall A. Schönes Bestimmungen des Säkularisationsphänomens ebenso zutreffen wie unsere Überlegungen, beim „Thürmerlied“ nicht von „Parodie“ zu sprechen (im Unterschied etwa zu Alfred Liede in seinem Artikel im „Reallexikon“ von 1958). Man sollte mit A. Schöne von „weltlicher Kontrafaktur“ ausgehen. Hierin erweitert sich nun aber der Begriffsumfang von „Kontrafaktur“ so, daß eine große Anzahl literarischer Nachahmungen bestimmter Art und Ausprägung, die historisch oder ästhetisch sehr reizvoll und nicht selten aufschlußreich sind, terminologisch ziemlich genau zugeordnet oder zumindest mit Gewinn diskutiert werden kann.

Indes: Trotz dieser Erweiterung des Begriffsumfangs gibt es noch ein anderes, neues Problem. Es bleibt nämlich unbefriedigend, daß eine lange Reihe von Nachahmungen, deren Nähe zur hier paradigmatisch vorgeführten Gruppe ‚weltlicher Kontrafakturen‘ offensichtlich ist, durch die einschränkenden Bezugsgrößen „weltlich – geistlich“ bzw. „geistlich – weltlich“ von einer Subsumtion unter „Kontrafaktur“ ausgeschlossen bleiben soll. Nach wie vor erscheinen also F.L.E. Freislebens „An Louisen“ (vom Verfasser selbst „Parodie“ genannt) oder G. Süverkrüps „Zehn rote Kleberlein“ (von den Anthologie-Herausgebern in die Sammlung „Lyrische Parodien“ verpflanzt) oder J. Klajs „Parodia Opitiana“ (vom Autor selbst generisch bestimmt) als herrenloses Strandgut, sofern man deren Zuordnung zu „Parodie“ nicht mehr für sinnvoll hält und dabei zugleich die Zuordnung zu „Kontrafaktur“ verneinen sollte. Wie ist dieses, vor allem forschungsgeschichtlich bedingte, terminologische Problem zu lösen? Vereinzelt ist durchaus schon die Forderung erhoben worden, die historisch bedingte Einschränkung des Verfahrens der Kontrafaktur auf den inhaltlichen und zudem auf den einseitigen Bezugsrahmen „christlich und moraliter verendert“ aufzuheben. Diese Forderung hat etwa Erwin Rotermund bereits 1963 formuliert²⁴. Ihm vorausgegangen ist Erich Trunz, der in Kommentaren zu Goethes spätem Gedichtzyklus „Westöstlicher Divan“ (von 1819) bei den Nachdichtungen der „Divan“-Gedichte des arabischen Autors Hafis von „Kontrafakturen“ gesprochen hat: „Man fühlt sich erinnert an Dichter des Mittelalters, die weltliche Gedichte umarbeiteten zu geistlichen ‚Kontrafakturen‘; nur sind dies Kontrafakturen anderer Art, westliche zu östlichen“²⁵. Eine ziemlich präzise Textbeobachtung! Dabei braucht uns an dieser Stelle nicht eigens zu interessieren, ob es ratsam ist, Goethes „mit stetem Bezug auf den ‚Divan‘ des persischen Sängers“ nachkomponierte ‚Divan‘-Lyrik tatsächlich ‚Kontrafaktur‘ zu nennen. Viel wichtiger ist hier, daß der Ausdruck „Kontrafaktur“ benutzt wird ohne die begriffsgeschichtlich einseitige und ohne die terminologisch hemmende Festlegung auf den Bezugsrahmen „christlich und moraliter verendert“. Dieser Umstand kann uns Anlaß sein, nach Möglichkeiten eines von jener historischen Restriktion freien Begriffs „Kontrafaktur“ zu suchen. Genau darin aber läge die terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte. Sie wird im übrigen die begriffsgeschichtlichen Explikationen und Unterscheidungen von „Parodie“ und „Kontrafaktur“ auf den terminologischen Punkt bringen und zu Definitionen der Ausdrücke weiterführen.

Zweites (gemischt-mediales) Beispiel: Mit diesem vorerst letzten Beispiel möchte ich das begriffliche Problem noch einmal illustrieren und vor allem die Aufhebbarkeit der Restriktion („weltlich-geistlich“, „geistlich-weltlich“) diskutieren. Das dazu ausgewählte Textbeispiel stammt aus der jüngsten Zeit. Trotz seiner Gegenwartsnähe erweist es sich gegenüber Verstehensbemühungen als ziemlich sperrig. In der Wochenzeitung DIE ZEIT vom 13. Juli 1984 war das folgende Epitaph inseriert:

„Bürger, kommst Du nach Bonn, sage, Du habest die Bremer Gymnasien sterben sehen, wie das Schulgesetz (§ 3) es befahl.
 Eltern und Bürgerinitiative Bremer Gymnasien.
 9 Gymnasien sind schon zerstört.
 Von noch bestehenden durchgängigen 6 Gymnasien sollen 4 sterben.
 Gymnasium am Barkhof/Gymnasium Hamburger Straße/Gymnasium Huckelriede/Gymnasium Kleine Helle“

Der literarisch-appellative Teil des Inserats bezieht sich auf ein ‚Epigramm‘ des altgriechischen Lyrikers Simonides (ca. 556-468 v. Chr.), neben dem etwas jüngeren Pindar der berühmteste Lyriker seiner Zeit. Simonides soll das Distichon auf die Thermopylen-Kämpfer gedichtet haben – auf jene 300 Spartaner unter Leonidas, die 481 v. Chr. dem riesigen Heer unter Xerxes sich entgegenstellten und schließlich der persischen Übermacht sich beugen mußten. Durch die „Anthologia Graeca“²⁶ (VII, 249) ist das Distichon auf uns gekommen:

'Ω ξειν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

In der Übersetzung von Hermann Beckby, dem wir eine feine zweisprachige Ausgabe der „Anthologia Graeca“ verdanken, lautet das Epitaph auf die Thermopylen-Kämpfer:

„Fremdling, bringe den Männern in Sparta die Meldung:
Wir liegen hier im Tode, getreu dem uns gegebenen Befehl.“ (7,249)

Allerdings ist hier nun folgendes hinzuzufügen. Das eindringliche Distichon ist über die lateinische Vermittlung durch Cicero in Gestalt der Übertragung Friedrich Schillers in den geistigen Besitz des Bildungsbürgers eingegangen und wurde somit auch, wie selbstverständlich, Prätext der Übernahme im ZEIT-Inserat. Eingebettet in die große Elegie Schillers von 1795 – „Der Spaziergang“ – erhielt das Distichon nach dem Erstdruck in Schillers „Horen“ für die Buchausgabe von 1800 seine endgültige und in den bildungsbürgerlichen Zitatenschatz übernommene Form und Fassung; sie lautet nun:

„Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest
Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.“
(Schiller: „Der Spaziergang“, Vers 97f.)

Mit dem Hinweis auf diesen Textbezug ist freilich nur der geringere Teil der Verstehensprobleme des ZEIT-Inserats aufgeheilt. Fragen nach dem Sprecher, dem Adressaten, dem thematischen Austausch und nach dem Sinn der satirischen Pointe, die mit der Textbezugnahme geplant sein könnte, drängen sich auf, ohne daß sie eine zufriedenstellende Antwort erfahren. Damit droht natürlich auch die rhetorische Evidenz des Inserats ins Leere zu gehen oder einfach der intendierte Appell um seinen Effekt gebracht zu werden. Wer sieht sich hier im Sinne der Komik der Gegenbildlichkeit in die Rolle des Leonidas und seiner 300 Getreuen gedrängt? Wer wird im Sinne der satirischen Verhöhnung in die Rolle der verwüstenden und zerstörenden Barbaren manövriert? Selbst die Zusatzinformationen (siehe den vollständigen Text des Inserats) – sie verändern übrigens das Epitaph in eine Traueranzeige (Textsortenproblem) – können dem mit den Kontexten nur vage vertrauten Außenstehenden allenfalls andeuten, daß der Text des Inserats ein Stück aus einem „Schulkampf“ repräsentiert. Im Hinblick auf die Fragen etwa nach dem Adressaten und dem Appellwert sind sie bei weitem nicht hinreichend. Wie läßt sich beispielsweise die Substitution „Sparta“ ö „Bonn“ erläutern? Schulpolitik ist doch in die Kulturhoheit der Bundesländer bzw. Stadtstaaten gegeben! Das Epitaph – doch wohl eine ‚Kontrafaktur‘ –

„Bürger, kommst du nach Bonn, sage, du habest die
Bremer Gymnasien sterben sehen, wie das Schulgesetz (§3) es befahl“;

ist offensichtlich durch und durch kontextdeterminiert und soll eine genau gezielte Wirkung erreichen. Diese kann dann nur über eine Kontextanalyse rekonstruiert werden. Ich verarbeite dazu nun brieflich eingeholte Informationen des Bremischen Lehrerverbandes:

Das bremische Schulgesetz vom 18.02.1975 bestimmt in „Teil I Die Schule“ im 2. Kapitel „Entwicklung des Schulsystems“ durch §3: „§3 Horizontales Gesamtsystem Das bremische Schulwesen ist schrittweise zu einem integrierten, in Stufen gegliederten Gesamtsystem zu entwickeln, zu dem der Primarbereich, der Sekundarbereich I und der Sekundarbereich II gehören.“

Dieser §3 formuliert den Grundsatz einer Kultuspolitik, die mit der Zielsetzung, die Schule zu einem wesentlichen Träger einer sozialen Integration der Gesellschaft zu machen, einen Prozeß eingeleitet hat, an dessen Ende das gängige Schulsystem nach Schularten in ein solches nach Altersstufen umgewandelt sein sollte. Entsprechend sollten in den folgenden Jahren mit Ausnahme zweier bürgerlicher Traditionsschulen alle Gymnasien abgeschafft werden – das ist der Kontext der Phrase „die Bremer Gymnasien sterben“ im inserierten Epitaph.

Auf diesen Entscheidungen und Vorgängen fußten nun mindestens zwei Befürchtungen der „Eltern- und Bürgerinitiative Bremer Gymnasien“: Zum einen nähme die von der Bremischen SPD bestimmte Schulpolitik um der makropolitischen Zielsetzung willen zum Schaden der Kinder Abstriche hinsichtlich der „herkömmlichen“ Lernleistung von Schülern in Kauf. Zum anderen war die Sorge nicht gering, daß von der Umwandlung der Schullandschaft besonders die Gymnasialschüler betroffen seien, die bislang einen durchgehenden Bildungsgang von der 5. bis 13. Klasse an einer Schule nach einem Lehrplan bei Gymnasiallehrern hatten und die nun drei verschiedene Schulen mit jeweils verschieden ausgebildeten Lehrern zu besuchen hätten. Diese Befürchtungen bestimmen nachhaltig den appellativen Status des inserierten Epitaphs.

Es fehlt noch eine Explikation, erläuterebedürftig ist die Substitution „Bonn“. Zur Zeit des Schulkampfes bemühte sich die Bremer SPD-Regierung um Bundeshilfe aus Bonn für die notleidende Bremische Wirtschaft (man denke etwa an das sog. „Werftensterben“). Von vielen CDU-Politikern bis hin zum damaligen Bundespräsidenten Karl Carstens – einst Schüler eines Bremischen Gymnasiums – wurde mehr oder weniger deutlich Kritik an der Bremischen Schulpolitik geäußert. Und damit dürfte die hermeneutische Dunkelheit aufgeheilt sein: Das Epitaph der Eltern- und Bürgerinitiative Bremer Gymnasien ist in Richtung Bonn adressiert und artikuliert einen Appell an die damalige neue Bundesregierung nach der „geistig-moralischen Wende“, mittels ökonomischen Drucks eine Änderung in der Bremischen Schulpolitik zu

erzwingen. Dabei soll der ständige Rückbezug auf den altherwürdigen Mustertext des Simonides-Epitaphs nicht nur die Dimension des historischen Ereignisses, sondern auch jene Schulpolitik in komischer Übertreibung als Ansturm der Barbarei konnotieren lassen.

Mit der letzten Bemerkung ist auch schon die Funktion des Rückbezugs auf einen nahezu sakrosankten Text der Antike bzw. deutschen Klassik angedeutet. Das Gymnasium, fast zwei Jahrhunderte Hüter der Bildungsidee Humboldtscher Prägung, will sich der Unterstützung einer gewissen Bildungspolitik versichern. Und damit bin ich auch schon beim Textsorten- und Schreibweisenproblem: Eine derartige Indienstnahme ‚klassischer‘, d. h. aus der antiken Klassik stammender und in der Weimarer Klassik kanonisierter Überlieferung kann deren Anspruch und persuasives Potential sinnvollerweise nicht einschränken wollen – im Gegenteil. Hier wird die Bedeutung, der Rang des autoritativen Wortes ganz wie im „Silbermarkenevangelium“ ausgenutzt und gegen einen faktischen bzw. vermeintlichen Mißbrauch gewendet. Und diese Vorgehensweise wiederum bedeutet im Hinblick auf die Klassifizierung eines Textes folgendes: Da diesem ein dem „Evangelium secundum marcas argenti“ völlig vergleichbares Verfahren zugrunde liegt und nur die „Objekte“, auf die es angewendet wird, verschieden sind, wäre eine Zuweisung zu ein und demselben Verfahren ‚Kontrafaktur‘ eigentlich naheliegend – ja wenn nicht die historisch überkommene Restriktion „weltlich“ – „geistlich“ bzw. „geistlich“ – „weltlich“ im Wege stünde. Muß sie aber eigentlich im Wege stehen?

Bereits 1963 hat Erwin Rotermond – ich deutete es schon an – leider nur beiläufig gemeint: „In einem weiteren Sinn kann man den Terminus [sc. ‚Kontrafaktur‘] auch auf andere Verhältnisse als auf die historisch bedingte Beziehung ‚geistlich‘ – ‚weltlich‘ oder ‚weltlich‘ – ‚geistlich‘ anwenden“²⁷. Rotermond sah dabei seine Auffassung nicht zuletzt auch durch einen wesentlichen Unterschied zwischen Parodie und Kontrafaktur bestätigt: „Die Kontrafaktur soll eine neue ästhetische Einheit von imitierten, veränderten und hinzugefügten Elementen darstellen“²⁸. Diese durchaus treffende Beobachtung läßt sich über eine geringfügige Umformulierung leicht in eine definitionsähnliche Explikation von „Kontrafaktur“ übernehmen. Dazu dann später. Gerade auch E. Rotermonds Postulat der Aufhebung jener historisch bedingten Restriktion kann durch eine ganz andere und bisher nicht gesehene bzw. genutzte Geschichte der Wortverwendung von „Kontrafaktur“ verstärkt werden. Und somit komme ich zu einem dritten Aspekt dieser Wortverwendungsgeschichte, die in dem „Kontrafaktur“-Buch von Witting/Verwey 1987 zum ersten Mal belegt worden ist und hier in knappen Hinweisen dargestellt sein muß.

Drittens: „Contrafactur“

In dem spätbarocken lexikalischen Werk „Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder Teutscher Sprachschatz“ aus dem 1691 – sein Autor ist Kaspar Stieler (1632-1707), der Verfasser der galanten Gedichte „Die geharnschte Venus“ und einer Reihe stilistischer, grammatikalischer und lexikalischer Handbücher – findet sich unter dem Wort „Nachbilden“ u. a. folgender Eintrag:²⁹

K. Stieler:

„Nachbilden / imitari, repraesentare: appellat hodiè *konterfeyen* / à Gallico *contrefaire*, qvòd propriè significat *contrafacere*, aemulari: Etwas machen / das eben so gut ist / qvasi dicas: In faciendo invicem certare“.³⁰

Dieser spätbarocke Lexikon-Eintrag ist in vielfacher Hinsicht hochinteressant. Zunächst einmal enthält er mit „imitari“ und „aemulari“ zwei Schlüsselbegriffe der antik-lateinischen, humanistischen und barocken Poetik; in ihrem poetologischen Zusammenhang gewinnt selbstverständlich dann auch die Bedeutung des Verbs „contrafacere“ eine eigene ‚Färbung‘, die mit der Bedeutung der Synonyme im hier angegebenen begrifflichen ‚Feld‘ aufs engste zu tun hat. Sie ist in der literaturwissenschaftlichen Diskussion bislang nicht gesehen und nicht in Erwägung gezogen worden. Der Ausdruck „Kontrafaktur“ bezeichnet nach diesem Eintrag nicht ‚ein Gegenstück zu‘, ‚einen Gegenentwurf zu‘ etwas Gegebenem; der Ausdruck „Kontrafaktur“ hat vielmehr eine Bedeutung im Sinne von ‚Widerspiegelung‘, ‚Abbildung‘, ‚Nachahmung‘. Entgegen allen neueren (vorwissenschaftlichen) Etymologisierungen, die auf der Annahme beruhen, das präpositionale Element „contra“ im Kompositum „Kontrafaktur“ bezeichne einen Gegensatz, zeigt „contra“ die Bedeutung im Sinne von ‚wider‘ wie in „Widerspiegelung“ an:

Die Bedeutung von „contra“ ist hierin analog der additiven, nicht der adversativen Bedeutung von „para“ in dem Kompositum „Parodie“.

Eine durchschlagende Bestätigung findet diese lexikalische Bedeutung bei K. Stieler in der Anführung von „konterfeyen“ als Synonym für „contrafacere“, wobei „konterfeyen“ als Lehnwortbildung zum frz. „contrefaire“ zu betrachten ist. Schematisch lassen sich die Beobachtungen wie folgt darstellen:



Danach ist „Kontrafaktur“ zunächst einmal ein Ausdruck der Porträtkunde. Dafür einige – zunächst unscheinbare – Belege aus einer ganzen Legion von Nachweisen. Beispielsweise in einem Epigramm aus dem „Cherubinischen Wandersmann“ von 1657:

„Daß Conterfect Gottes.
Ich weiß Gotts Conterfect: Er hat sich Abgebildet,
In seinen Creatum, wo du's erkennen wilt.“

(Erläuterung: „Conterfect“: eine dem mittellat. „contrafactum“ nahestehende Lehnwortbildung)

Angelus Silesius spielt hier zwischen Überschrift und Zweizeiler ‚spitzfindig‘, wie es in der humanistisch-barocken Poetik heißt, das Schöpfungswort der Genesis aus, in dem der Mensch als Ebenbild Gottes eingesetzt wird.

Ein zweiter Beleg aus einem barocken Herrscherlob, und zwar aus einer panegyrischen Ode Georg Rudolf Weckherlins auf den Fürsten Moritz von Oranien. In ihr gibt der Dichter vor, viel zu schwach zu sein, um dessen „lob zu singen“, um dann den von der ‚Gattung‘ Herrscherlob vorgeschriebenen Unsagbarkeitstopos um so „spitzfindiger“ einzusetzen:

„So ist es auch allein billich
Appelli / vnd sunst keinem andern /
Zu contrafehen aigentlich
Dich / einen wahren Alexandern“.

Fürst Moritz von Oranien wird in diesem Panegyricus mit Alexander dem Großen verglichen. Alexander zu malen, war aber nach dem Zeugnis der antiken Autoren Horaz und Plinius d.Ä. nur Appelles erlaubt. Diesem Maler war die unnachahmliche Gabe verliehen, Bilder von solch vollkommener Ähnlichkeit herzustellen, daß sich z. B., wie Plinius erzählt, Pferde durch ein von ihm gemaltes Bild täuschen ließen und es anwieherten. Naturgetreues ‚Nachbilden‘ ist hier also die Bedeutung des Ausdrucks „contrafehen“.

Dies gilt auch für einen Beleg unter vielen aus dem 16. Jahrhundert. Am Totenbett Kaiser Maximilians I. (gestorben 1519) zeichnet ein Welser Meister dessen Totenbild, das in dem „Ehrenspiegel des Hauses Habsburg“ überliefert ist. Im Schriftfeld des Bildes heißt es:

„Aigentlich Connterfettung deß Römischen Kaisers Maximiliani alß er verschieden.“

Mit „Konterfei“, „Conterfect“, „contrafehen“, „Connterfettung“ usw. ist, wie es auch heute noch der archaisch gewordene Ausdruck „Konterfei“ anzeigt, die naturgetreue Abbildung gemeint.

Für diese hier zunächst belegte Verwendung von „Kontrafaktur“ als Terminus der Porträtkunde will ich abschließend noch zwei einzigartige Zeugnisse anführen. Den ersten Beleg bildet das von seinem Verfasser C. Reusner selbst so genannte „Contrafacturbuch“ von 1587. Dieses gibt „Ware vnd Lebendige Bildnissen etlicher weitberühmbten vnd Hochgelehrten Männer in Teutschland“ wieder: nämlich 102 Porträts von Ptolemäus und Albertus Magnus über Jan Hus, Savonarola, Reformen, Protestanten, Reformierte und Humanisten (z. B. das des Erasmus von Rotterdam) bis hin zu Johann Fischart und zu Gelehrten des 16. Jahrhunderts. Im Bild- und Textanhang des „Kontrafaktur“-Buches von G. Witting und Th.

Verweyen ist in Faksimile das Titelblatt dieses Buches reproduziert³¹. In der Dedikation dieser Porträtgalerie – übrigens eine antiquarische und bibliophile Rarität – an den Schatzmeister von Bern beruft sich der Straßburger Buchdrucker und Verleger des „Contrafacturbuches“ auf das Vorbild der „Alten“, um verdienstvolle Männer, wie es dann weiter heißt, in „eigentlichen Contrafacturen“ dem Vergessen zu entreißen. Dabei hebt er die Kunst der „Abconterfeter“ rühmend an keinem Geringeren als dem jüngeren Hans Holbein (1497-1543) hervor – jenem Maler und Zeichner, der zu den bedeutendsten deutschen Künstlern der Dürerzeit gehört und dessen Bildnisse eines Erasmus, des englischen Königs Heinrichs des VIII., der Anna Boleyn oder Christine von Dänemark als von „unbestechlicher Sachlichkeit“ gemalte Porträts gelten. Der Verleger betont indes nicht nur die Kunst Holbeins, sondern auch deren breitenwirksame Bedeutung: seine „künstliche gemähl vnd Contrafacturen (seien) in Teutsch vnd Engelland (...) weitleuffig außgespreitet zu finden“; dazu rechtfertigt der Verleger zu „zierlicher außfertigung“ der Porträts die vierzeiligen „Elogia vnd Lobspruch“ N. Reusners, mit denen „solchen abgestorbenen stummen Conterfacturen gleichsam das Leben / vnd die Red widerumb gegeben“ werde.

Zu diesem Porträtwerk ist – und damit komme ich zum zweiten einzigartigen Zeugnis – die „Kostümbiographie“ des Augsburger Matthäus Schwarz hinzuzunehmen, des Buchhalters der Fugger von 1516 bis zu seinem Lebensende 1574. Das von M. Schwarz 1520 begonnene, erste Geschichtsbuch der Kostümkunde ist in der Kulturgeschichtsschreibung als Ausdruck der „Gefallsucht seines Schöpfers“, des Interesses am „Wandel der Mode“ und an „bürgerlicher Selbstdarstellung“ charakterisiert worden und darin gewiß ein kennzeichnendes Dokument seiner Epoche. Uns interessieren näherhin die 137 Kostümbilder des Buches. Schwarz hat sie im Bildfeld wiederholt mit handschriftlichen Bemerkungen versehen, z. B.: „Das angesicht ist recht controfatt“. Der in dieser Form hier durchgehend benutzte Ausdruck ist an „contrafatto“ (an das italienische Äquivalent des frz. „contrefait“) angelehnt – gewiß ein Niederschlag der kaufmännischen Lehrjahre M. Schwarz' in Oberitalien von 1514 bis zum Eintritt in den Dienst der Fugger 1516. „controfatt“ wird dabei nicht nur für die naturgetreue Nachbildung des Angesichts verwendet, sondern nicht weniger häufig auch für die „Kleidungen“ und deren modische Veränderungen: „trachten controfatt“ heißt es beispielsweise für Kostüme vor 30, 40 oder 50 Jahren, für die sich Schwarz in Erzählungen der „allten“ besonders interessiert. „Kontrafaktur“ ist somit nicht nur ein Ausdruck der Porträtkunde und -malerei, sondern auch der Kostümkunde. Und er ist darin insbesondere und vor allem anderen ein bestimmte Abbildungsrelationen bezeichnender Ausdruck.

Diese Feststellung gilt selbst noch in Fällen ex negativo, in denen „Konterfeit“ zunächst ein Terminus der Schmelzkunde war und die Legierung des Goldes oder eines anderen Edelmetalles meinte, aber bald auch die Bedeutung der ‚trügerisch ähnlichen Nachbildung‘ erhielt und in dieser Variante der wortgeschichtlichen Verwendung etwa in Texten der mittelalterlichen Lyrik und Epik gegeben ist.

So unterschiedlich die jeweilige Lautgestalt des Ausdrucks auch sein mag, der zugeordnete Inhalt bleibt stets der gleiche. Denn wie selbst noch Martin Luthers metaphorische Verwendung zeigt, ist der Ausdruck hier nichts anderes als ein Synonym für „Ebenbild“; etwa in folgendem Beleg: „die rede ist eyn ebenbild odder controfeyt bild des hertzens“; oder auch in dem folgenden Beleg: „man heissts jtz controflect, wenn ein bilde eben vnd gleich gemacht ist dem, des bilde es

ist". Für Luther ist hier übrigens der Ausdruck ein Neologismus („man heisst jtz"), bürgert sich für ihn erst zu seiner Zeit, also in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein.

Zu einem fixen Terminus wurde „Contrafactur" dann auch in der Graphik, und hier speziell in der Vedutenkunst, also in der Kunst der Stadt-, Schloß-, Burgansicht. Im Hinblick auf den engen literarhistorischen Gebrauch des Ausdrucks für die geistliche Umdichtung eines weltlichen Liedes muß es schon eine überraschende Entdeckung sein, was sich in der 1643 erschienenen „Topographia Sueviae" von Matthäus Merian (1593-1650), dem berühmtesten Kupferstecher und Radierer seiner Zeit, finden ließ: beispielsweise eine Darstellung „der Statt Costantz am Bodensee" [vgl. Verweyen/Witting, Die Kontrafaktur, S. 12, nach vergleichbaren Merian-Ausgaben.]

Die Bildüberschrift zu dieser Radierung enthält die Angabe „Eigentliche Contrafactur". Blättert man nun das Topographienwerk Merians auf diesen Wortgebrauch genauer durch, erweist er sich keineswegs als Einzelfall. In der Topographie des Elsaß beispielsweise kann man den Hinweis lesen „Eigentliche Contrafactur der Statt Breysach, wie solche von Mittag gegen Mitternacht an zu sehen". Und das ganze Topographienwerk Frankens von 1648 führt schon im Kupfertitel an: „Beschreibung, Und Eygentliche Contrafactur der Vornembsten Stätte / Und Plätze". Ganz besonders des Festhaltens wert ist hierbei eine Unterscheidung, die bei der Wiedergabe der Stadt Breisach getroffen wird: es wird unterschieden zwischen der „eigentlichen Contrafactur" der Stadt und ihrem in einem weiteren Stich angelegten „eigentlichen Grundriß". Ein Vergleich beider Darstellungen läßt nämlich erkennen, daß im Gegensatz zum abstrahierenden Grundriß mit der Kontrafaktur Augenfällig-Ähnliches abgebildet werden sollte.

Diese Annahme wurde durch weitere Funde bestätigt. Beispielsweise durch ein zeitgenössisches Emblemwerk, bei dem der Bildhintergrund des einzelnen Emblems aus einer Vedute besteht. Der Mitherausgeber des Werkes E. Kieser begründet die Weiterführung des Werkes nach dem Tode seines Kompagnons D. Meisner mit einem in unserem Zusammenhang interessanten Hinweis auf die „barocke Augenlust":

„dieweil ich noch vieler Schöner Stätte / Vestungen / Schlösser / Clöster vnd anderer Gelegenheiten / Lebendige Contrafacturen / vber die Vorigen vnnd Publicirten bey handen / welche ich dem Kunstliebenden Leser / der lieber im Buch / dann mit grossem Costen vnd beschwerlichen Reysen / von einer Stat vnd Ort zum andern Spatziret / gern vor Augen stellen / vnd jhm damit belüstigen wöllen".

c) Resümee

An dieser Stelle breche ich die Belegreihe ab und gebe ein Resümee. Die begriffs- oder besser wortverwendungsgeschichtliche Skizze sollte die unbefriedigende literaturwissenschaftliche Verwendung des Ausdrucks „Kontrafaktur" belegen, die sich wohl allein an einer aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts überlieferten Handschrift aus dem Frauenkloster Pfullingen orientiert. Die Beschränkung des Terminus „Kontrafaktur" auf die thematische Relation „weltlich – geistlich" erweist sich schon aus einem sehr handgreiflichen Grund als problematisch und revisionsbedürftig: Albrecht Schöne führt ihn als einen Beschreibungsterminus ein, der gerade auf der Umkehrung der thematischen Relation („geistlich – weltlich") basiert. Geistlicher Kontrafaktur steht danach die weltliche Kontrafaktur gegenüber. Dadurch ist die Anwendbarkeit des Ausdrucks erheblich erweitert. Daß aber selbst diese noch zu eng und zu einseitig geblieben ist und ihn für die Beschreibung neuzeitlicher Beispiele nur begrenzt brauchbar macht, muß aufgrund der historischen Recherchen zu „Contrafactur" festgehalten werden. Mit dieser Feststellung ist die Bestimmung der weltlichen Kontrafaktur als einer Säkularisationsform nicht in Frage gestellt; indes handelt es sich dabei nur um eine unter mehreren möglichen Funktionsbeschreibungen von Kontrafakturen, die zudem nicht allein im Rahmen der Literaturgeschichte vorzunehmen sind. Der Gebrauch des Ausdrucks „Kontrafaktur" in den verschiedenen und zugleich vielen außerliterarischen Bereichen des kulturellen Kontextes von der Münz-, Trachten- und Porträtkunst über die Graphik und Städteansicht bis hin zur Schilderungskunst historischer Vorgänge läßt vielmehr einen gemeinsamen Aspekt erkennen: die Betonung des „Augenfällig-Ähnlichen"! Dieser Aspekt legt es nahe, die durch die Relation „weltlich – geistlich" bzw. „geistlich – weltlich" formulierten Restriktionen aufzugeben. Die (literaturgeschichtlich) externen Beispiele der Wortverwendung von „Kontrafaktur" können dazu ermuntern, gegen eine keineswegs ehrwürdige literaturwissenschaftliche Tradition den Affront zu riskieren. Denn gemessen an dem reichhaltigen, hier nur in Auswahl wiedergegebenen externen Belegmaterial ist die Verwendung des Ausdrucks im Zusammenhang mit Literatur und Texten zunächst mehr als spärlich und peripher. Und wenn auch die externen Beispiele der Wortverwendung natürlich nicht ohne weiteres zu übernehmen sind, können sie dennoch Anlaß sein, die terminologische Erneuerung eines Ausdrucks der Literaturgeschichte anzustreben.

¹In: HA 7, ⁴1959, S. 146: III, 1.

²Paul Requadt: Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn, Bern u. München 1962, hier S. 17f.

³In: HA 7, ⁴1959, S. 145.

⁴Vgl. Th. Verweyen u. G. Witting: Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat, Konstanz 1987 (= Konstanzer Bibliothek: 6), hier Kap. IV. 2, S. 98-101.

⁵Hans Hartje: Eine geistliche Kontrafaktur zu Mignons Sehnsuchtslied, in: Euphorion 20, 1913, S. 743.

⁶P. Beyer: Art. „Kontrafaktur", in: RL, Bd. 2, Berlin 1926/28, S. 129f.

⁷Georg Reichert: Art. „Kontrafaktur", in: RL, Bd. 1, Berlin ²1958, S. 882f.

⁸Kurt Hennig: Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im 16. Jahrhundert, Halle a.S. 1909, S. 5f.

⁹Anstelle des Titels Anfangsformel alter Hss., Buchrollen und Frühdrucke.

¹⁰Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 256.

¹¹Paul Lehmann: Die Parodie im Mittelalter, 2., neu bearb. und erg. Aufl., Stuttgart 1963, S. 25.

¹²Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe, München 1979 (= dtv 2063), S. 957.

¹³Carmina Burana, S. 847; dazu CB Nr. 41.

¹⁴Vgl. Lehmann: Die Parodie im Mittelalter, S. 34f.

¹⁵Arnold Schering: Über Bachs Parodieverfahren, in: Bach-Jahrbuch 18, 1921, S. 49-95, hier S. 49.

¹⁶Ebd., S. 50.

¹⁷Ebd., S. 51.

¹⁸Ebd., S. 52.

¹⁹Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft, Göttingen (1958) ²1968 (= Palaestra: 226), S. 30.

²⁰Ebd., S. 181-224: Kap. „Weltliche Kontrafaktur".

[21](#)Ebd., S. 295-298.

[22](#)Herbert Schöffler: Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund (1938), in: ders., Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte, Göttingen ²1967, S. 155-181, hier S. 176ff.

[23](#)Schöne: Säkularisation, S. 296f.

[24](#)Erwin Rotermond: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 24.

[25](#)Goethes Werke, HA, Bd. 2, textkritisch durchgesehen und mit Anm. versehen v. Erich Trunz, Hamburg (¹1949) ⁴1958, S. 539.

[26](#)„Anthologia Graeca“: Sammlung von sog. Epigrammen verschiedener Dichter von der Zeit der Perserkriege bis zum byzantinischen Mittelalter. Ihr Kernstück ist der sog. „Kranz des Meleagros“ aus dem 1. Jh. v. Chr.

[27](#)Rotermond: Die Parodie, 1963, S. 24.

[28](#)Ebd., S. 24.

[29](#)Alle folgenden Belege nach Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987: Kap. I.

[30](#)Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 13.

[31](#)Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 257.

[Zur Inhaltsverzeichnis](#)

[Zur nächsten Kapitel](#)

[Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil II

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)

[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

Im begriffsgeschichtlichen Teil der Vorlesung zum Ausdruck „Parodie“ war deutlich zu machen, daß historisch von einem weiten Parodie-Begriff auszugehen ist. Allerdings schien die Heterogenität dieses Ausdrucks „Parodie“, der Texte, Verfahren und Funktionen ganz unterschiedlicher Art umfaßt, eine Einengung seiner Extension unumgänglich zu machen. Bei einer systematisch absichtsvollen Maßnahme waren bestimmte Vorstellungen von ‚Parodie‘ von vornherein zu verwerfen: zu verwerfen also Bestimmungen wie Nachahmungen „ohne karikierende Tendenz“, „ohne Kritik“ oder „ohne komische Wirkungen“. Das Problem, das sich mit einer solchen ‚Ausbürgerung‘ von Texten ergibt, ist jedoch dies, wie man dann mit dem herrenlos gewordenen Strandgut verfährt. Dazu gleich!

Im begriffsgeschichtlichen Teil der Vorlesung zu „Kontrafaktur“ war deutlich zu machen, daß historisch von einem sehr engen „Kontrafaktur“-Begriff auszugehen ist. Allerdings schien die Enge des Begriffs infolge der thematisch bedingten Einseitigkeit zu einer Ausweitung seiner Extension geradezu herauszufordern, und zwar nicht zuletzt im Horizont der Säkularisation und im Hinblick auf bestimmte Säkularisationsphänomene (vgl. Albrecht Schöne). Bei einer systematisch intendierten Erörterung und Verbesserung der Begriffsverwendung ließen sich gerade solche Textfälle als hier relevante Textfälle ins Auge fassen, zu denen Bestimmungen wie Nachahmung „ohne karikierende Tendenz“, „ohne Kritik“, „ohne komische Wirkungen“ passen und die nicht zuletzt auch das Merkmal des „Augenfällig-Ähnlichen“ erfüllen (bei Texten meint das Merkmal übrigens Übereinstimmung im lexikalischen Bereich).

Hinter diesen Bemühungen, eine akzeptable Systematik dadurch zu erzielen, daß man die Einschränkung der Extension von „Parodie“ durch eine Erweiterung des Begriffsumfangs von „Kontrafaktur“ ausgleicht, stehen zwei Überlegungen: Zum einen die Überlegung, eine Einheit des Begriffs herzustellen, die den Ansprüchen an Plausibilität und Verständlichkeit genügt; zum anderen die Überlegung, eine Erörterung des jeweiligen Begriffs nur in seinem ‚Feld‘ zu führen, um so der Beliebigkeit der Begriffsverwendungen Herr zu werden; man hat also anzugeben, wie man auf begründete Weise ausgesondertes Textmaterial zuzuordnen beabsichtigt. Zum ‚Feld‘ der Termini „Parodie“ und „Kontrafaktur“ gehören Ausdrücke wie „Travestie“, „Pastiche“, „Cento“, „Palinodie“, „Kontradiktio“, „Zitat“, „Montage“.

Mit diesen Bemerkungen will ich die begriffsgeschichtlichen Darlegungen beenden und unter Bezug auf gemeinsame Begriffsarbeit von Gunther Witting und mir sowie unter Rückgriff auf Definitionen Gunther Wittings¹ folgende Explikationen der beiden Hauptbegriffe geben:

„Parodie“: Bezeichnung für ein Verfahren, bei dem charakteristische Konstitutionsmerkmale der Vorlage (Textgruppe) übernommen werden und die Vorlage durch bestimmte Komisierungsstrategien (Untererfüllung und/oder Übererfüllung) herabgesetzt wird. Ergänzende Bemerkung: Im Hinblick auf den Bereich, das Medium ‚Literatur‘ soll „Parodie“ als Bezeichnung für eine Schreibweise gelten. – Mit einem Beispiel sei, da länger nur von Kontrafakturen

die Rede war, die Definition kurz illustriert [vgl. Verweyen/Witting: Walpurga, S. 101]:

Matthias Claudius.

Das Distichon

Im Hexameter zieht der ästhetische Dudelsack Wind ein;
Im Pentameter drauf läßt er ihn wieder heraus.

Unmittelbarer Bezugstext von Claudius' Parodie ist die Xenie Goethes und Schillers mit dem Titel „Das Distichon“, das 1796 in Schillers „Musen-Almanach für das Jahr 1797“ erschienen war:

Goethe/Schiller

Das Distichon

Im Hexameter steigt des Springquells silberne Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Der weitere Kontext der Parodie Claudius' auf den Text ist die von den Weimarer Klassikern beabsichtigte Abrechnung mit literarischen, ästhetischen und kulturpolitischen Tendenzen der Zeit. So war es z. B. kein Geheimnis, daß Schiller in seiner ästhetisch-theoretischen Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eine scharfe Claudius-Kritik plante, die später dann auch nachgeholt wurde. Mit fast 1.000 Distichen, Epigrammen, Xenien hatten auf ungemein provokative Weise Goethe und Schiller den sog. „Xenienkampf“ 1796 eröffnet, die Anti-Xenisten erwiderten und griffen auch ‚hehrste‘ Stücke der Literaturproduktion der Klassiker auf und parodierten sie: siehe Claudius!

Claudius übernimmt zunächst einmal charakteristische Konstitutionsmerkmale der Vorlage: die Zweizeiligkeit der Textform, die, wie es der Gattungsname sagt, in der Gattung ‚Distichon‘ gefordert ist; der Wechsel vom Hexameter zum Pentameter, der gattungstypisch ist; das grundlegende Versifikationsschema daktylischer oder anapästischer Gliederung und Ordnung, das mit dem hexametrischen Versbau gefordert ist: Skansion [- ÚÚ] bzw. [ÚÚ-]; der den Pentameter auszeichnende Hebungsprall in der Versmitte: „draúf/fällt“ bzw. „draúf/láßt“; zum klassischen Distichon unpolemischer Art gehört zudem ein sog. ‚erhabener‘, ausgezeichneter, auch ästhetisch ausgezeichneter Gegenstand: bei Goethe/Schiller ist *das Distichon* der ästhetisch ausgezeichnete Gegenstand des Distichons, oder anders: *in* einer Gattung wird zugleich *über* diese Gattung, in ästhetisch schöner Form über die ästhetisch schöne Form als Erfordernis des klassischen Distichons gesprochen. – Und genau an dieser Stelle setzt nun die parodistische Herabsetzung ein mittels der Komisierungstrategie der Untererfüllung der eigentlichen Forderung eines ‚erhabenen‘ Gegenstandes [vgl. Verweyen/Witting: Walpurga, S. 101]:

Das Distichon

Im Hexameter zieht der ästhetische Dudelsack Wind ein;
Im Pentameter drauf läßt er ihn wieder heraus.

„**Kontrafaktor**“: Bezeichnung für ein Verfahren, bei dem charakteristische Konstitutionsmerkmale der Vorlage (Textgruppe) übernommen werden, um ihr kommunikatives Potential für die Formulierung einer eigenen Botschaft auszunutzen. (Diese Botschaft kann zwar auch gegen die Thematik der Vorlage (Textgruppe) gerichtet sein, anders als bei der Parodie erschöpft sich der eigene Textstandpunkt aber nicht in einer komisierenden Bezugnahme.) Ergänzende Bemerkung: Im Hinblick auf den Bereich der Literatur soll „Kontrafaktor“ als

Bezeichnung für eine Schreibweise gelten. Ein illustrierendes Beispiel brauche ich nicht mehr zu geben: denken Sie an Geibels „Thürmerlied“, dessen eigene Botschaft im geborgten ‚Gewand‘ des Adventsliedes überdeutlich sein dürfte!

Auf zwei Termini aus dem genannten ‚Feld‘ muß ich noch eingehen, ohne dabei an Ausführlichkeit zu denken: auf „Travestie“ und auf „Cento“. Beide Termini spielen auch in dieser Vorlesung eine gewisse Rolle, wobei der Terminus „Travestie“ zudem schon seiner literaturwissenschaftlich umstrittenen Brauchbarkeit wegen einer vernünftigen Explikation bedürftig ist. (Selbst eine bei mir verfaßte Dissertation über die literarische Travestie in Italien, Frankreich und Deutschland hat noch nicht die gewünschte Klarheit gebracht; gleichwohl ist die Arbeit ihres Materialreichtums wegen anerkanntenswert.)

Zunächst zu „**Travestie**“: Gelegentlich hatte ich schon auf den Text von Heinrich Gottfried Bretschneider aufmerksam gemacht (s. Verweyen/Witting: Walpurga, S. 70ff.) und einige Strophen vorgelesen.

Bei der Kurzkomentierung (S. 76 ebd.) haben G. Witting und ich mit Bedacht von „Travestie“ gesprochen. Warum? Im Nachwort (S. 477 ebd.) haben wir die Bezeichnung kurz expliziert:

„Offensichtlich bezieht sich Bretschneiders Text zwar thematisch auf Goethes Erfolgsroman, dessen Geschichte er noch einmal mit überraschend vielen übernommenen Details erzählt, angefangen vom Kuß des rotnäsigen Knaben über die Ossian-Lektüre, den Verlust des Hutes bis hin zur aufgeschlagenen ‚Emilia Galotti‘ und dem ‚blauen Frack mit gelber Weste‘. Doch tritt hier an die Stelle des intimste Empfindungen publizierenden Briefromans die holzschnittartige Perspektive des Bänkelsangs, die nun auch Werthers Leiden zur ironisch vorgetragenen (Selbst-)Mordgeschichte degradiert. Bei der Travestie – und um eine solche handelt es sich in diesem Fall – wird also nur das Thema der Vorlage übernommen und in komischer Weise herabgesetzt, während die jeweilige Form unabhängig von ihr gewählt wird. Mit anderen Worten: sie bezieht sich nur sinngemäß auf die ‚fremde Rede‘, ohne deren charakteristische Ausdrucksform zu berücksichtigen“.

Eine ganze Beispielserie dazu findet sich nun in der „Walpurga“-Anthologie: etwa von Dieter Höss. Sie kann wie Bretschneiders Text den folgenden Begriffsvorschlag G. Wittings illustrieren, den er auf dem Würzburger Symposium der DFG „Zur Terminologie der Literaturwissenschaft“ gemacht hat:

„**Travestie**“: Bezeichnung für ein Verfahren, bei dem die Thematik der Vorlage durch Komisierungsstrategien (Wahl eines niedrigen stilistischen Niveaus; Familiarisierung; Profanierung etc.) herabgesetzt wird, ohne daß zugleich die charakteristischen Konstitutionsmerkmale der Vorlage übernommen werden. Auch hier gilt in Bezug auf das Medium ‚Literatur‘ unsere frühere Präzisierung: „Travestie“ bezeichnet eine Schreibweise.

Sodann zu „**Cento**“: Zu diesem Terminus wären mindestens zwei Textbeispiele sehr unterschiedlichen Charakters und sehr verschiedener Zielsetzung anzuführen, wollte man den Terminus exemplarisch einführen. Ein Beispiel für die eine Richtung steht in der „Walpurga“-Anthologie S. 117f.: ein parodistischer Text von Edwin Bormann aus dem Jahre 1883 mit dem sprechenden Titel „Schiller-Quintessenz. Allen zitatebedürftigen Gemütern gewidmet“. Und das Gegenstück „Goethe-Quintessenz“ desselben Autors stammt aus dem Jahr 1885 und ist in den „Fliegenden Blättern“ überliefert (s. Verweyen/Witting:

Reclam-Anthologie, 1983, S. 102f.). Beispiele für die andere Richtung finden sich dominant in der Literatur der frühen Neuzeit, also vor allem des Humanismus und der Barockliteratur; sie haben alles andere als eine parodistische Zielsetzung; sie bewegen sich ganz im Geltungsbereich des Prinzips der „imitatio veterum“, der gläubigen, autoritätsorientierten Nachahmung der „Alten“! Die darin sichtbar werdende funktionale Differenz und terminologische Problematik haben G. Witting und ich in einem umfänglichen Aufsatz dargelegt, der 1993 erschienen ist; sein Titel lautet: „Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie“.² Auch wenn noch keine vollständige Definition zustande gekommen ist, gebe ich aufgrund unserer Überlegungen folgende Explikation:

„**Cento**“: Bezeichnung für eine Schreibweise, bei der aus einem Einzeltext oder einem Textkorpus Sätze bzw. Syntagmen selektiert und - ohne daß sie selbst eine Veränderung erfahren – zu einem neuen Text kombiniert werden. Folgendes ist hinzuzufügen: Mit dem als „Cento“ bezeichneten Zitatverfahren können zwei miteinander unverträgliche Funktionen realisiert werden: nämlich einmal Normbildung bzw. Normbestätigung, zum anderen aber auch Normverletzung durch Komisierung und Automatisierung der als einmalig eingeschätzten Vorlagen. Dieser Funktionsunterschied entspricht genau der funktionalen Differenz, die für die Unterscheidung zwischen „Parodie“ und „Kontrafaktur“ relevant ist. Man könnte daher den Cento als jeweiligen Spezialfall dieser beiden Schreibweisen bestimmen und je nach Funktionszugehörigkeit von „Cento-Parodie“ oder „Cento-Kontrafaktur“ sprechen. Im Fall der Cento-Kontrafaktur kann man dabei die Explikation wie folgt ergänzen: „... zu einem neuen Text mit neuem Thema kombiniert werden“. Im Fall der Cento-Parodie wäre etwa an die Ergänzung zu denken: „... zu einem neuen Text mit gegen die Textklasse der Prätexte gerichteten Komisierungsstrategien kombiniert werden“.³

Soweit also die Definitionsvorschläge und ihre Explikationen und Erläuterungen! Ein letztes Problem deute ich hier nur noch an: bei Parodie, Travestie, Kontrafaktur, Cento und ‚verwandten‘ Formmöglichkeiten sollten wir nicht von Gattungen sprechen, sondern – im Zusammenhang mit literarischen Realisierungen – nur von Schreibweisen. Ich zitiere dazu die knappen Bemerkungen in unserer „Walpurga“ S. 475f.:

„Beginnen wir also zunächst einmal mit dem, was Parodie und Travestie ganz gewiß nicht sind. Sie sind selbst keine Gattungen - auch wenn das immer wieder behauptet wird –; sie kommen vielmehr in den verschiedensten literarischen und nicht-literarischen Gattungen vor: in Gedichten, Dramen, Essays, Reden und Romanen, wissenschaftlichen Abhandlungen, Werbetexten usw. Zudem ist ihr Vorkommen nicht einmal auf das sprachliche Medium beschränkt, wie ein Blick auf den Film, die bildende Kunst und die Musik schnell zeigen kann.“

Im übrigen verweise ich dazu auf die ausführliche Diskussion in unserer Abhandlung von 1979.⁴ Danach gilt hier, daß sich Parodie, Travestie, Kontrafaktur, Cento usw. in allen Gattungen realisieren lassen, nicht aber selber Gattungen sind. Zugrunde liegt diesen Vorschlägen die Unterscheidung, die Klaus W. Hempfer in seiner „Gattungstheorie“ getroffen hat: mit ‚Schreibweise‘ sind „ahistorische Konstanten wie das Narrative, das Dramatische, das Satirische usw. gemeint“, mit ‚Gattung‘ „historisch konkrete Realisationen dieser

allgemeinen Schreibweisen wie z. B. Verssatire, Roman, Novelle, Epos usw.”⁵

¹ Zu den Definitionen vgl. Gunther Witting: Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise, in: Christian Wagenknecht (Hrsg.), Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986, Stuttgart 1988, S. 274-288, bes. S. 286f. - Siehe in Kürze auch Verweyen/Witting: Art.

„Parodie“, in: RL³, Bd. 3, 2001 (im Druck).

² Vgl. Th. Verweyen u. G. Witting: Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie, in: Euphorion 87, 1993, S. 1-27.

³ Vgl. jetzt Verweyen/Witting: Art. „Cento“, in: RL³, Bd. 1, 1997, S. 293f.

⁴ Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 108-112. - Vgl. in Kürze Verweyen/Witting: Art.

„Travestie“, in: RL³, Bd. 3, 2001 (im Druck).

⁵ Hempfer: Gattungstheorie, 1973, S. 27.

 [Zum Inhaltsverzeichnis](#)

 [Zum nächsten Kapitel](#)

 [Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen@erlangerliste.de)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil II

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

4. Parodie und Urheberrecht

Nur dem ersten Anschein nach gehört dieses Unterkapitel nicht in das II. Hauptkapitel „Begriffsgeschichten und Begriff“. Bei etwas näherem Augenschein nimmt sich das Problem von ‚Parodie und Recht‘ jedoch ganz anders aus. Zudem kann ein plausibler Zuordnungsvorschlag des Problems logischerweise erst im Anschluß an die terminologischen Entscheidungen erfolgen – ein Hinweis mehr darauf, daß Terminologie auch lebensweltlich viel relevanter ist, als vordergründige Terminologie-Kritik sich träumen läßt. Dafür ein besonders illustratives, weil wohl unmittelbar bekanntes Beispiel: die parodistische Version ALCOLIX auf eine der erfolgreichsten Comic-Figuren der Welt, auf ASTERIX.

Februar 1989 bringt der Münchner Saga-Verlag die Asterix-Parodie „Falsches Spiel mit Alcolix“ heraus – eine dreißigseitige Parodie. Sie zeigt den amerikanischen Regisseur Steven Spielbein, der auf dem Gelände von „Comicitta“ einen Film mit „action und special effects“ drehen will. In seinem Drehbuch gelingt den Amerikanern, was Julius Caesar dreißig Jahre vergeblich versuchte: die Eroberung eines nordfranzösischen Dorfes. Auch die GIs versuchen es zunächst mit Gewalt. Doch die Bewohner trinken einen Beaujolais Primeur, der sie unbesiegbar macht. Ein Lazarettarzt, dessen verwegene Züge entfernt an eine bekannte Maus erinnern, zeigt schließlich, daß die Eroberung mit ‚fast food‘ und Marketing effizienter ist. Aus dem Dorf wird ein Vergnügungspark. – Spielbeins Arbeit wird immer wieder durch den Schlendrian der französischen Darsteller behindert. Besondere Schwierigkeiten macht die männliche Hauptrolle: Der alternde Mime hängt lallend am Tresen und lamentiert darüber, daß er nie etwas anderes spielen darf als den properen Gallier, dem auch nicht das kleinste Laster gegönnt wird. – Zwischen den Kulissen taucht ein Urheberrechtsanwalt auf, dem übel mitgespielt wird. Mal explodiert etwas in seiner Hand, mal springt ein Marsupilami auf den Kopf. Überhaupt geben sich Dutzende von bekannten Comic-Figuren die Ehre: Charlie Brown, Garfield, Lucky Luke, das HB-Männchen, aber auch Schauspieler wie Lee Marvin, Jack Lemmon oder Woody Allen. ¹

Soweit Figurenpersonal und plot des „Falschen Spiels mit Alcolix“! Der Berliner Zeichner und Cartoonist Jens Jeddelloh hat zwei Jahre an diesem größeren Wurf gearbeitet. Als „Alcolix“ dann auf den Markt kommen sollte, mußte der Münchner Saga-Verlag aufgrund früherer Urheberrechtsprozesse und -urteile – wie etwa des Disney-Urteils gegen die satirische Zeitschrift PARDON – befürchten, daß das brisante Verhalten einer Asterix-Parodie unterbunden werden würde. Die Befürchtung bestand zu Recht. Asterix garantiert außerordentlich satte Gewinne. Bis 1989 erschienen 28 Bände in 30 Sprachen, allein in Deutschland wurden 65 Millionen Exemplare abgesetzt. Über den Erlös aus Werbe- und Filmrechten kann man nur spekulieren. So kam es denn, daß die Anwälte durch eine einstweilige Verfügung den Vertrieb des Alcolix-Heftes „wegen Urheberrechtsverletzung und Wettbewerbsverstoß“ stoppen wollten: Sie bezeichnen „Falsches Spiel mit Alcolix“ nicht als Parodie, sondern als Plagiat. Damit war nicht nur ein Prozeß im Gange mit dem lockeren Streitwert von 500.000 DM. Es war den Juristen zugleich ein Begriffsproblem der allerfeinsten und allerteuersten Sorte aufgeben. Der Rechtsjournalist referiert: In Deutschland den Plagiatsvorwurf zu formulieren, ist nicht schwer, denn keiner der 143 Paragraphen des Urhebergesetzes regelt die Parodie als selbständige

Kunstform:

„Der Parodist steckt in der Zwickmühle: er muß von der Vorlage übernehmen, damit sein Witz wirkt. Da die meisten Parodien wenig schmeichelhaft ausfallen, erübrigt es sich, um Erlaubnis zu fragen. Im deutschen Recht steht der Parodist – oder sein Verleger – immer mit einem Bein im Gerichtssaal. Der notwendige Schutz des geistigen Eigentums ist so weit gefaßt, daß es mit etwas Talent zum Sophismus immer möglich ist, eine Parodie als Plagiat darzustellen.“ ²

Die gerichtliche Auseinandersetzung um ALCOLIX – oder, wie es in flotten Prozeßberichten beispielsweise der FAZ hieß, die kriegerische Auseinandersetzung „fernab von Gallien“ „nicht mit Zaubertränken und Hinkelsteinen, sondern mit den Paragraphen des Urheberrechts“ – endete mit einer Verurteilung des Parodisten im Münchner Urteil. Zu einer Verurteilung konnte es nach Auffassung des Gerichtes u. a. aus folgendem Grund kommen: Zwar braucht das parodierte Werk nicht gänzlich zu „verblassen“, ja es muß sogar erkennbar bleiben, damit die Bezugnahme sichtbar wird. Aber das in der Parodie selbständig Geschaffene, so die Richter, „muß von solcher Eigenart sein, daß ihm die eigentliche Bedeutung zukommt und der entlehnte Teil nur als Anknüpfungspunkt für den parodistischen Gedanken in Erscheinung tritt“, wenn also im Anschluß an eine Entscheidung des Bundesgerichtshofs „das Vorbild, der Anklang, die Anknüpfung für die Parodie nur ein ‚notwendiges Mittel‘ sein dürfen.“ ³

Sie sehen, wie ein wenig liberales, verengtes und zudem einseitiges Parodie-Verständnis sich auswirkt. Gottseidank ist nun zumindest die rechtswissenschaftliche Diskussion weiter als die momentane Praxis der Rechtsprechung. Das zeigt die Dissertation von Gangolf Hess von 1993, die belegt, daß der Rechtswissenschaft wie der rechtlichen Praxis an einem trennscharfen Parodiebegriff gelegen sein muß, um nicht, wie im Falle des ASTERIX-ALCOLIX-Streits, „ohne Not das Profitdenken eines humorlosen Nachlaßverwalters“ zu honorieren. G. Hess sucht nach einer exakten Klärung des „Parodiebegriffs“. Durch zwei Extreme kann dabei der Rahmen abgesteckt werden, in dem die Klärung zu erfolgen hat: Würde das Urheberrecht „nur vor der vollkommen identischen Reproduktion“ schützen, wäre es gewiß „ein recht stumpfes Schwert“. Sollte andererseits aber eine vom Urheberrecht zugelassene „freie Benutzung“ einer fremden Vorlage nur dann vorliegen, wenn bei der Benutzung „die Züge des geschützten Werkes verblassen“, wäre damit schon das Urteil über die Parodie gesprochen, da sie „ja geradezu darauf angewiesen (ist), Elemente des parodierten Stückes im Vordergrund zu belassen.“ ⁴ Hess plädiert folgerichtig für die Berücksichtigung der kultur- und vor allem literaturwissenschaftlichen Parodie-Diskussion, „da ohne musischen Bezug (...) dieses Spezialgebiet des Rechts nicht zu meistern“ ist. ⁵ Er prüft somit die literaturwissenschaftlichen Vorschläge zur Definition von „Parodie“ und bevorzugt dabei „von verschiedenen vertretenen Auslegungen zum Parodiebegriff die jeweils engere“, um sie im Hinblick auf die ‚verwandten‘ Schreibweisen (Kontrafaktur, Pastiche, Travestie) mit ihrer je eigenen Urheberrechtsproblematik trennscharf markieren zu können. ⁶ Daß sechs der Parodie- und Kontrafaktur-Arbeiten von Verweyen/Witting dazu eine entscheidende Rolle spielen, sei nur angedeutet. Der Parodiebegriff von G. Hess ist weitgehend kompatibel mit literaturwissenschaftlichen Parodie-Definitionen:

„Parodie“ – so seine Bestimmung - „ist aufzufassen als Schöpfung, die ein anderes Werk, eine Werkgattung oder eine Stilrichtung nachahmt und dabei in beabsichtigter Weise Komik und antithematische, d. h. gegen die Vorlage oder deren engeres Umfeld gerichtete Kritik für denjenigen erkennbar zum Ausdruck bringt, der die Vorlage kennt und das zur Wahrnehmung einer Parodie erforderliche intellektuelle Verständnis besitzt.“ ⁷

Aufgrund dieser liberalen, rechtswissenschaftlich interessanten sowie kultur- und vor allem literaturwissenschaftlich fundierten Parodie-Definition wäre der Schöpfer des ALCOLIX nicht verurteilt worden. Und es ist schon ein eigenes paradox Ding, daß derselbe französische Verlag Les Éditions Albert René, der in Deutschland klagte und Recht bekam, eine Parodie mit dem Titel ISTERIX in Frankreich juristisch nicht zu verfolgen bereit zwar. Denn in Frankreich können Humoristen unbefangener mit fremdem Gedankengut umgehen. Dort sieht das Urhebergesetz die Parodie sogar ausdrücklich vor: in weiser Erkenntnis dessen, daß Parodieren, Persiflieren, Karikieren einen nicht unerheblichen Teil des Erfolges von Comics ausmachen. ⁸

¹ „Falsches Spiel mit ALCOLIX. Die Parodie“. Text und Zeichnungen von Jens Jeddelloh. Unter Mitarbeit von Stefan Mittag und Karl Hoche, München (Saga Verlag Hans Gamber) o.J. (1989). – Die Wiedergabe der Fabel nach Ralph Geisenhanslüke: „Asterix contra Alcolix. Plagiat oder Parodie – ein Streit um geistiges Eigentum“, in: DIE ZEIT v. 12.05.1989. Vgl. Rudolf Gerhardt: „Asterix bei den Juristen. Von der Parodie zum Plagiat ist es nur ein kleiner Schritt/Ein Münchner Gerichtsurteil“, in: FAZ v. 31.08.1991.

² Geisenhanslüke, „Asterix contra Alcolix“.

³ Vgl. Gerhardt, „Asterix bei den Juristen“.

⁴ Gangolf Hess: Urheberrechtsprobleme der Parodie, Baden-Baden 1993 (= Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht, Bd. 104), S. 31, 38f., 40.

⁵ Hess, Urheberrechtsprobleme, S. 11.

⁶ Ebd., S. 101.

⁷ Ebd., S. 134.

⁸ Vgl. Geisenhanslüke, Asterix contra Alcolix.

 [Zum Inhaltsverzeichnis](#)

 [Zum nächsten Kapitel](#)

 [Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](#)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil III

von Theodor Verwey

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

III. Geschichte der literarischen Parodie: Parodistische Paradigmen ‚vor unserer Zeit‘

Am Anfang des Versprechens, eine Geschichte der literarischen Parodie anzubieten, muß wohl unausweichlich eine die Erwartungen dämpfende Bemerkung stehen: Es gibt weder eine Geschichte der Parodie in der deutschen Literatur noch eine solche aus komparatistischer Sicht, auf die sich die folgenden Darstellungen mit großem Gewinn beziehen könnten. Bezeichnend für monographieähnliche Abhandlungen sind Titel wie „Versuch über die Parodie“ (hier von Walter Dietze¹). Solche Abhandlungen ziehen den eher systematisch gemeinten Zugriff dem historischen vor. Historisch orientierten Darstellungen wiederum liegt bislang ein sehr disparates Parodie-Verständnis zugrunde. Beispielhaft hierfür sind der „Parodie“-Artikel Alfred Liedes in der zweiten Auflage des „Reallexikons“ von 1966² und das von Winfried Freund 1981 verfaßte Bändchen „Die literarische Parodie“ in der Reihe „Sammlung Metzler“³, das allein schon seiner inkonsistenten Begrifflichkeit wegen erheblichen Revisionen zu unterziehen wäre.

Daß die etwa im Vergleich mit der Goethe-Philologie junge Parodie-Forschung, die erst daran ist, sich ihres Gegenstandes zu vergewissern, noch nicht auf eine reiche Geschichte der Aufarbeitung ihrer textlichen Grundlagen zurückblicken kann, hat literaturgeschichtliche so gut wie wissenschaftsgeschichtliche Gründe. Ich erinnere hier lediglich an die erste Stunde der Vorlesung, in der ich einen flüchtigen Blick auf die Geschichte der Bewertungen, der Verdikte und Aburteilungen des Parodistischen warf. Sie hat eine seriöse Beschäftigung mit den Formen kritischer Textverarbeitung weitgehend blockiert.

Es kommt indes noch ein dritter Grund hinzu, der dies verhinderte. Ein geschichtlicher Versuch über die Parodie kann nicht die Geschichte einer Gattung mit ihrem in der Regel reichen Wandel der Formen und Funktionen sein. Die Parodie ist ja keine Gattung, sondern eine Schreibweise; es handelt sich bei ihr um eine konstante, zumindest potentiell stets anwendbare Verarbeitungsstrategie für Texte unterschiedlicher Gattungszugehörigkeit (und geht man über den Bereich der Texte hinaus, handelt es sich bei der Parodie sogar um ein – medienunabhängiges – Verfahren). Das jeweils Gattungshafte etwa einer ‚lyrischen Parodie‘ oder ‚Prosa-Parodie‘ kommt ihr somit nicht als Parodie, sondern durch ihren Bezug auf Romane, Reden, Gedichte, Dramen als Texte der jeweiligen Gattung zu. Es entfällt bei der Parodie demnach auch die in den literatur- und gattungsgeschichtlichen Darstellungen so sehr beliebte Gattungsgeschichte als Strukturgeschichte einer Gattung.

Aus diesen Beobachtungen ziehe ich die Folgerung, meinen geschichtlichen Versuch über die Parodie nur als eine Geschichte in Paradigmen anzulegen. Daß ich dabei mit einigen Beispielen ‚vor unserer Zeit‘ der neueren deutschen Literatur beginne, hat eine Reihe von Gründen. Einer dieser Gründe ist in dem Bemühen zu sehen, das Alter der Schreibweise zu illustrieren: im Unterschied zur Kontrafaktur ist bei der Parodie das Wort so alt wie die Sache.

Als sich Aristoteles in der „Poetik“ an die Analyse der Arten der Mimesis macht, belegt er sie mit Beispielen aus der Malerei, Musik, dem Drama und

insbesondere der epischen Dichtung. In diesem Zusammenhang heißt es dann:

„So hat Homer bessere Menschen nachgeahmt, Kleophon uns ähnliche und Hegemon von Thasos, der als erster Parodien dichtete, sowie Nikochares, der Verfasser der ‚Deilias‘, schlechtere“.

(Poetik 1448a11-14; Übersetzung nach Manfred Fuhrmann, 1976, S. 41)

Aristoteles führt hier den Ausdruck „Parodie“ exemplarisch ein: mit Hegemon als Erfinder der Parodie von Dichtungen und als Verfasser einer „Gigantomachie“ sowie mit Nikochares als Verfasser einer Parodie der „Ilias“; zugleich schränkt hier Aristoteles den Terminus auf den Bereich der Epos-Parodie ein, überliefert ihn also als Gattungsbegriff, der wohl erst im 2. Jahrhundert v. Chr. den Wandel zu einem „Stilbegriff“ (Egert Pöhlmann) durchmachte. Ein Beispiel einer solchen Epos-Parodie ist die „Batrachomyomachia“.

[1](#) Walter Dietze: Versuch über die Parodie, in: ders., Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft, Berlin 1972, S. 392-440 u. Anm. S. 588-617.

[2](#) Alfred Liede: Art. „Parodie“, in: RL², Bd. 3, 1966, S. 12-72.

[3](#) Winfried Freund: Die literarische Parodie, Stuttgart 1981 (= Slg. Metzler: M 200).

[☒ Zum Inhaltsverzeichnis](#)

[☒ Zum nächsten Kapitel](#)

[☒ Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil III

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

Bevor ich die „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie behandle, will ich kurz das zungenbrecherische Kompositum auseinanderlegen. Es besteht aus drei Teilen, und zwar gleich in Transkription wiedergegeben:

batrachos: Frosch
mys (Gen. *myos*): Maus
mache: Schlacht

a) Einführende Bemerkungen

Das komparatistische Überschreiten der nationalliterarischen Grenzen will nicht als ein Wildern in fremden Bezirken verstanden sein. Es ist vielmehr so, daß die lange Zeit vorherrschende Zurückhaltung der Klassischen Philologie gegenüber Fragen und Problemen der Rezeption der Antike die angrenzenden Philologien dazu gezwungen hat und zwingt, den Voraussetzungen der nationalliterarischen Entwicklungen aus Antike und Antikerezeption selber nachzugehen.

Der Konstanzer Altphilologe Manfred Fuhrmann, einer der schärfsten Kritiker der antiquarischen Selbstbescheidung der Altphilologie in den letzten zwei Jahrzehnten (von der Mitte der 70er Jahre an gerechnet) hat in einer Streitschrift von 1969 – „Die Antike und ihre Vermittler“ – keineswegs bloß „Bemerkungen zur gegenwärtigen Situation der Klassischen Philologie“ gemacht. Selbst noch in beiläufig bestätigenden Anmerkungen zu seiner Schrift klagt M. Fuhrmann an: „Zudem hat sich die Klassische Philologie von ihren Nachbardisziplinen abgesondert, oder richtiger: eine seit jeher bestehende Isolierung macht sich je länger, desto drückender bemerkbar. Am wenigsten vermag die Klassische Philologie offenbar den neueren Philologien zu helfen.“¹

Man kann dieses Detail aus der Wissenschaftsgeschichte der Altphilologie mit einem schlagenden Zeugnis aus der Rezeptionsgeschichte der „Batrachomyomachia“ bestätigen.

Diese kleine amüsante Dichtung ist in 75 Handschriften aus der Zeit vom 10. bis zum 17. Jahrhundert überliefert. Aus der Dichte der Überlieferung ist nicht ohne Grund auf die Beliebtheit des Gedichtes geschlossen worden. Man hat hinzugefügt, daß wahrscheinlich der „Froschmäusekrieg“ auch das erste griechische Werk gewesen sei, das am Ende des 15. Jahrhunderts – Venedig 1486 – gedruckt worden ist. Ein italienischer Humanist des 17. Jahrhunderts – Jacopo Gaddi, 1658 – meinte sogar, die „Batrachomyomachie“ sei das eigentliche Meisterwerk Homers und müsse über die „Ilias“ und die „Odyssee“ gestellt werden. Helmut Ahlborn, dem wir eine feine zweisprachige Ausgabe von 1968 verdanken, hielt diese Ansicht zwar für maßlos übertrieben, mußte demgegenüber aber nun auch feststellen, daß sich bereits im frühen 19. Jahrhundert in den Reihen der Philologen eine zum Teil bis heute noch vorherrschende Geringschätzung der Dichtung breit gemacht habe. Sie gipfelt

in der letzten Ausgabe der „Bibliotheca Oxoniensis“ in der Bemerkung, der „Froschmäusekrieg“ sei ein „miserum poema“, ein „elendes Gedicht“². Es ist vor diesem Hintergrund abwertender Einschätzung auch nicht verwunderlich, daß nach den Untersuchungen des 19. Jahrhunderts einerseits und den 1959 bzw. 1968 erschienenen Arbeiten H. Ahlborns zunächst nur noch eine nennenswerte Studie erschienen ist: die Arbeit von Hansjörg Wölke aus dem Jahre 1978. Auch sie geht über Fragen nach der Entstehungszeit, dem Autor, der Authentizität des Textes, der textkritischen Philologie und dem Aufbau des Werkes kaum hinaus. Probleme textklassifizierender Art (wie etwa: handelt es sich um eine Parodie, um eine Travestie?), Probleme literaturinterner Funktion (wie etwa: ist die „Batrachomyomachie“ ein gegen bestimmte Prätexte gerichteter Text oder ein Homer nacheiferndes komisches Epos?), Probleme funktionsgeschichtlicher Art (wie etwa: was würde die Tatsache bedeuten, wenn das kleine Werk im Späthellenismus entstanden wäre?), Probleme auch rezeptionsgeschichtlicher Art (wie etwa: in welcher Weise geht das antike Werk in den Erwartungs- und Produktionshorizont einer je aktualisierenden Rezeption ein?): Probleme dieser Art werden kaum einmal einläßlicher behandelt oder konsequent diskutiert; auch H. Ahlborn und H. Wölke haben sie eher beiläufig aufgenommen. Von altphilologischer Seite wurden somit auch keine Versuche gemacht, etwa den deutschen „Froschmeuseler“ unter dem Aspekt der Antike-Rezeption und der literarischen Verarbeitung zu analysieren: Georg Rollenhagens (1542-1609) bis Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder rezipiertes und aktualisiertes Werk gerät eben „zu einem etwas langatmigen Epos von mehreren tausend Versen“, wie es selbst H. Ahlborn, S. 15 seiner Ausgabe, noch sagt. Mit welchem Gewinn eine die nationalliterarischen Grenzen überschreitende, komparatistische Literaturwissenschaft rechnen darf, zeigen Arbeiten des Anglisten Ulrich Broich über das „komische Epos“ im englischen Klassizismus von 1680 bis 1800. Im ständigen Rückbezug auf seine antiken Vorgaben, auf die „Batrachomyomachie“ und den fragmentarisch überlieferten „Margites“, wird das „mock-heroic poem“ jenes Klassizismus in seiner Eigenart bestimmt³. Es ist dabei allerdings die Frage, ob der „Froschmäusekrieg“ „eine Parodie der homerischen Epen (ist), die ebensowenig wie die komischen Heldengedichte die parodierten Vorlagen verspotten will“; ob also der „Froschmäusekrieg“ wirklich nur „ein harmloses Tiermärchen“ sei⁴. Dies lohnt noch einmal die Prüfung.

Erst in den späten 80er Jahren hat sich die Altphilologie daran gemacht, die neuere literaturwissenschaftliche Parodie-Diskussion zu berücksichtigen und für die Analyse, Beschreibung und Interpretation von komischen und komisierenden Texten, die bisher gegenüber den kanonischen Werken der Antike in der Forschung zurückstanden, fruchtbar zu machen. Ich nenne hier die jüngeren Altertumswissenschaftler Wolfram Ax (mit seinen Beiträgen von 1984, 1991 und 1992), Reinhold Gleis (mit seinen Beiträgen von 1984, 1987 und 1992) sowie Marion Steudal mit einer Arbeit von 1992. In ihren Beiträgen werden in unterschiedlicher Dichte und Konsistenz die paradietheoretischen Ansätze der neueren Rezeptionen des Russischen Formalismus und besonders der literaturwissenschaftlich-germanistischen Konzepte aufgenommen. Signifikant ist dafür nicht zuletzt der Kolloquiumsband über die „Literaturparodie in Antike und Mittelalter“, in dem Wolfram Ax und Reinhold Gleis die Beiträge einer Tagung von 1992 versammelt haben. Der Tagungsband ist in den Literaturhinweisen angeführt, und zwar unter dem Namen von Glenn W. Most, der nach längerem Stillstand der Diskussion über die „Batrachomyomachia“ endlich wieder einen – leider allzu kurzen – Versuch zu diesem ebenso „gelehrten“ wie „witzigen“ Werklein vorlegt: Übrigens ist der Titel seines

Beitrages irreführend; denn mit der Kennzeichnung „ernste Parodie“ ist nicht die humanistische Version der „parodia seria“ wiederaufgenommen. Nach diesen Hinweisen gehe ich zur Analyse des „Froschmäusekrieges“ über.

b) Sujet, Sujettfugung und stilistische Präsentation

„In jenen glücklichen Zeiten, als die Tiere untereinander sich noch der menschlichen Sprache bedienten, soll dieser große Krieg zwischen den beiden ungleichen Tiervölkern stattgefunden haben“ – so setzt etwas hintergründig H. Ahlborn mit seiner Einführung in den „Froschmäusekrieg“ ein⁵. Ist Sujet der „Batrachomyomachie“ also eine Begebenheit aus der Tierwelt bzw. aus einer solchen Erzählgattung, in der Tiere zu reden pflegen und wie Menschen sich zu verhalten wissen? „Märchen“ und insbesondere auch „Fabel“ ist dieses kleine Stück Dichtung tatsächlich genannt worden. Hält man sich an die stoffliche Basis, so besingt sie einen ‚Krieg‘ zweier Tiervölker am Rande eines Teiches. Und folgender Anlaß soll ihn ausgelöst haben: Der Mäuseprinz Psicharpax – „Krumendieb“ – trifft am Ufer eines Sees den Froschkönig Physignathos – „Pausback“ –. Die beiden halten ein Schwätzchen, am Ende lädt Physignathos den Mäuseprinzen ein, sich doch einmal seinen Palast auf einer Insel anzusehen: Er solle nur auf seinen, des Frosches Rücken steigen, er sei ja des Schwimmens kundig und werde ihn sicher durch das Wasser hinübertragen. Gesagt, getan – doch plötzlich, während Physignathos dahinrudert, erscheint eine Wasserschlange, der Frosch in seiner Angst vor ihr taucht unter und überläßt seinen neuen Freund schmähdlich dem traurigen Schicksale des Ertrinkens; vergeblich hallt sein Schreien über das Wasser. Doch hat ein anderer Mäuserich vom Ufer aus den ganzen Vorgang beobachtet und meldet ihn sofort am Königshofe. Nach kurzer Beratung wird den Fröschen der Krieg erklärt⁶. Und nun nehmen die Dinge – läse man diese Geschichte als Allegorie – ihren menschlichen, allzu menschlichen Lauf: Rüsten auf der einen, Rüsten auf der anderen Seite; Kriegsreden zuvor hier, Kriegsreden zuvor dort. Schlachtgetümmel, Einzelkampf ‚von Mann zu Mann‘. Unerwartete Bündnishilfe für die von Niederlage und Vernichtung bedrohte Partei: „Da bekamen es die feigen Mäuse mit der Angst zu tun, sie hielten nicht mehr stand und wandten sich zur Flucht. Schon ging die Sonne unter, und der ganze eintägige Kriegszauber war aus“ (Vers 301-303).

Die Wiedergabe des Sujets ist nun freilich alles andere als genau. Das makrostrukturell wichtigste Element schon auf der Ebene der Sujettfugung ist zumindest nachzutragen: der Parallelismus. Dieses Mittel der stofflichen Anordnung (rhetorisch: der „dispositio“) ist von textkonstitutiver Bedeutung bereits in der Homerischen „Ilias“ und findet – wie hier im Vorgriff gesagt sei – im Nachfolgetext der „Batrachomyomachie“ eine ebenso strikte Verwendung. Ich zeige das am Text, bei dem es sich um eine Prosaübersetzung der griechischen Hexameter von Helmut Ahlborn handelt:

Nach dem Prooemium (V. 1-8), auf das ich zurückkomme, beginnt die Geschichte des ereignisreichen Tages:

„Eine durstige Maus war der Gefahr, die ihr von einem Wiesel gedroht hatte, entgangen, sie tauchte ihr naschhaftes Mäulchen hier in der Nähe in einen Teich und labte sich an dem honigsüßen Wasser. Da erblickte sie einer der quakfreudigen Sumpfbewohner und redete sie mit diesen Worten an:“

Nach diesem epischen, aber den Gestus des Epischen untererfüllenden, weil in

den Habitus des Epyllions überführten Eingang folgt die erste parallele Textbildung. Da führen zwei dieser putzigen Viecher mit den sprechenden Namen Pausback und Krumendieb wahrhaft homerische Reden: und zwar aus dem Geist der Genealogie, der Protzrede und der Überbietungsrede. Pausback:

„Wer bist du, guter Freund? Woher kommst du hier an den Strand? Wer ist dein Vater? Sag mir aber in allem die Wahrheit, und laß dich nicht bei einer Lüge ertappen. Denn wenn ich dich für würdig befinde, mein Freund zu sein, werde ich dich bei mir zu Hause einführen und dir viele erlesene Gastgeschenke geben. Ich bin nämlich König hier und heiße Pausback. Ich werde hier am See in Ehren gehalten und regiere für alle Zeiten über die Frösche. Mein Vater Schlammibert hat mich auferzogen, in Liebe vereint mit Naßtrud an den Ufern des Eridanos. Ich sehe ja, daß auch du ein streitbarer Held bist, mehr als andere, ein König mit Szepter und ein tüchtiger Kämpfer im Kriege. Also nenne mir geschwind auch deine Abkunft!“

Darauf Krumendieb nicht weniger gewichtig, nur wollen Pathosrede, Redesituation und Sprecher auch hier nicht so recht passen:

„Wieso fragst du nach meiner Herkunft? Sie ist doch allen bekannt, Menschen, Göttern und dem gefiederten Volk unter dem Himmel. Krumendieb bin ich geheißen, ich bin ein Sohn des Brotnager, meines hochherzigen Vaters. Meine Mutter ist Leckmühle, eine Tochter des Königs Schinkenfraß. Sie hat mich in einer Hütte geboren und verbarg mich unter Feigen, Nüssen und den verschiedenartigsten Leckereien, an denen ich mich laben konnte. Wie aber willst du mich zu deinem Freunde machen, wo wir doch von Natur aus nichts gemeinsam haben: Du führst ein Leben im Wasser, ich dagegen bin gewohnt, dasselbe wie die Menschen zu speisen. Nicht unbekannt ist mir dreimal gebackenes Brot aus wohlgerundetem Korbe, nicht Kuchen im weißen Gußgewande mit viel Sesamkäse bestreut, nicht Schinkenschnitten, nicht Leber, wenn sie in hellem Mehl gebraten ist, nicht frischgeformter Käse von süßer Milch, nicht edler Honig, nach dem sogar die Götter Verlangen tragen, und nichts von alledem, was die Köche zum Mahle der Menschen zubereiten, wenn sie die Schüsseln mit den verschiedensten Gewürzen abschmecken. Nicht speise ich Rettiche, nicht Kohl, nicht Kürbisse, nicht nähre ich mich von grünem Lauche und auch nicht von Eppich: Denn das ist doch eure Nahrung da im Sumpfe.“

Hinter diesem Redeparallelismus steht – H. Ahlborn weist darauf hin – die Glaukos-Diomedes-Episode aus dem 6. Gesang der „Ilias“ (6,119-236). Zu lesen zum Vergleich sind einige Passagen daraus; es ist selbstverständlich die Übersetzung von Johann Heinrich Voß aus dem Jahre 1793, die zu zitieren ist:

Ilias: 6,119-236: Glaukos nun ... [bis] ... die andern.

Es dürfte folgendes deutlich geworden sein: die Übernahme des Redeparallelismus, die Verarbeitung des genealogischen Schemas und die Aufnahme des Gestus der die Ebenbürtigkeit der Gegner bestätigenden Protzrede! Hierin besteht Äquivalenz. Demgegenüber ist in der „Batrachomyomachie“ nicht aufgenommen die Redesituation der „Ilias“, die, prinzipiell auf Entlastung im Einzelkampf angelegt, selbstverständlich hochpathetisch ist. Im Rededuell der kleinen Tierchen ist sie auf die zufällige Gelegenheit eines kleinen Schwatzes herunternumeriert. Die hierin zum Ausdruck kommende Entpathetisierung wird zudem durch das Mißverhältnis von Redeaufwand und unrühmlichen, unheldischen Sprechern unterstrichen.

Die nächste parallele Textbildung – sie bestimmt die Darstellung der Wasserfahrt Krumendiebs auf dem Rücken Pausbacks, des Frosches - übergehe ich, um an die dann folgende anzuknüpfen. In doppeltem Parallelismus folgt auf die Kriegsrede Brotnagers das Rüsten der Mäuse, auf Pausbacks Appell zum Kampf das Rüsten der Frösche. Auch in diesem Parallelismus wird die „Ilias“ aufgenommen, wobei hier besonders die parallel geschalteten Darstellungen der Rüstungsszenen hervorzuheben sind [vgl. Verweyen/Witting: „Walpurga“, S. 23]:

„Mit dieser Rede brachte er sie alle dazu, sich zu rüsten: Zuerst paßten sie sich Beinschienen an ihre Schenkel – gelbe Bohnen brachen sie dazu auseinander und machten sie kunstvoll zurecht: Bei Nacht hatten sie sich an sie herangemacht und sie losgenagt. Brustpanzer hatten sie aus Fellen, die mit dünnen Halmen zusammengenäht waren – sie hatten ein Wiesel abgehäutet und sie mit großem Geschick verfertigt. Als Schild diente der kleine, gewölbte Lampendeckel, und die Lanze war eine schöne, lange Nadel, Ares' eisernes Werkzeug. Der Helm auf dem Kopfe aber war die Schote der Kichererbse.“

Und der genau parallel gestellte Passus über das Rüsten der Frösche lautet [vgl. Verweyen/Witting: „Walpurga“, S. 24]:

„Mit dieser Ansprache brachte er sie alle dazu, sich zu rüsten: Mit Malvenblättern umwickelten sie sich ihre Waden, Brustpanzer hatten sie aus hellgrünen Mangoldblättern, die dafür geeignet waren. Aus Kohlblättern machten sie sich feste Schilde, als Lanze trug ein jeder eine große Binse, und eine kleine Muschelschale bedeckte die Köpfe. Dicht gedrängt standen sie auf dem hohen Uferrand, sie schwangen ihre Lanzen, und ein jeder war voll von Tatendrang.“

Folie dieser Rüstungsszenen ist (neben anderen, verwandten ‚Einkleidungsszenen‘) der Morgen des 26. Tages des Kampfes um Troja, an dem sich Agamemnon, der oberste griechische Heerführer, zur Schlacht ‚einkleidet‘. Es ist der Beginn des 11. Gesanges in der 24 Gesänge umfassenden „Ilias“:

Ilias: 11,10-46: Hier nun stand ... [bis] ... Mykene.

Bei einem im einzelnen durchgeführten Vergleich der „Ilias“-Szene im 11. Gesang mit den entsprechenden Szenen in der „Batrachomyomachie“ ließen sich leicht die Äquivalenzen feststellen: Es ist das Motiv Schlachtvorbereitung; es ist insbesondere aber das Schema des ‚Einkleidens‘ für die Schlacht, das bei der Übernahme aus der „Ilias“ weitgehend gewahrt bleibt. In den offensichtlichen, gezielt hergestellten Übereinstimmungen mit dem Prätext der „Ilias“ treten die Form- und Funktionsunterschiede dann freilich umso sichtbarer heraus; z. B.:

Das Schema des ‚Einkleidens‘ für die Schlacht erweist sich durch Reduktion und zugleich durch Iteration auf engstem Raum so sehr als mechanisiert, daß es im Sinne der Russischen Formalisten schon als bloßgelegt angesehen werden muß; d. h. die ‚Einkleidungsszene‘ in der „Batrachomyomachie“ reduziert ihr Äquivalent in der „Ilias“ aufs Skelett und verdeutlicht zudem das Schema als schematisch durch Wiederholung. Bloßlegung durch Mechanisierung ist mit Recht „parodistisch“ genannt worden und, wie nicht zuletzt die Russischen Formalisten erkannt haben, ein besonders geeignetes Mittel der Parodie; kurz und knapp, wenn auch pointiert gesagt: Bloßlegung von

Verfahren ist Parodie! Bloßlegung von Verfahren ist zudem in der Regel auch eine Strategie parodistischer Übererfüllung: durch Überzeichnung der stilistischen Manier der Vorlage!

Hinzu kommt sodann das Verfahren der Abweichung. (Nicht jede Abweichung ist freilich parodistisch; es gibt ja, wie Sie wissen, abweichungstheoretisch fundierte Erklärungen des literarischen Prozesses als Evolution, Revolution, Entwicklung usw. Abweichung ist auch nicht eo ipso parodistisch; sie wird es erst im Zusammenhang mit weiteren Verfahren und Mitteln der Parodierung). Abweichung funktioniert nun hier als Verstoß gegen ein konkretes Erwartungsschema. Für die Rüstungsszenen liegt in den Homerischen Epen (vgl. unser Beispiel aus dem 11. Gesang der „Ilias“) ein deutliches Schema vor. Auf einen allgemeinen Ankündigungsteil folgen die Waffen in der Reihenfolge 1. Beinschienen 2. Brustpanzer 3. Schwert 4. Schild 5. Helm 6. Wurfgeschosse. Diese Reihenfolge genügt nicht poetischen Zwecken, sondern ist sachlich geboten: die Rüstung wird von unten her angelegt, da bei umgekehrter Reihenfolge das Bücken behindert würde. Die Wurfgeschosse, die der Krieger in der Hand trägt, nimmt er zum Schluß entgegen. – Die Reihenfolge der Waffen in der „Batrachomyomachie“ ist nun unhomerisch. Dabei ist das Fehlen des Schwertes weniger wichtig. Wichtiger ist, daß Helm und Lanze bei den Mäusen ihren Platz vertauscht haben. Das ist nicht sachgerecht. Die Lanze in der Hand muß beim Aufsetzen des Helms hinderlich sein. H. Wölke hat hierin einen „Versuch eigenständiger Verbesserung Homers“ sehen wollen und ihn als „zweifellos mißraten eingeschätzt“⁷. Eine hilflose Erklärung, wie mir scheint, die die Tendenz solch umkehrender Abweichung zum Zweck der Parodierung der Vorlagen völlig verkennt. Daß hier nämlich eine gezielte Veränderungsabsicht vorliegt, läßt sich an der parallelen Rüstungsszene der Frösche studieren.

Zu Bloßlegung und Abweichung kommt ferner ein Verfahren, das ich hier versuchsweise einmal ‚Materialisierung‘ nennen will. Wer die Rüstungsszene im 11. Gesang der „Ilias“ noch im Ohr hat, stellt eine Fülle rühmender Epitheta fest. An ihre Stelle tritt in der „Batrachomyomachia“, wie schon H. Wölke beobachtete, „eine genaue Materialbeschreibung“: gelbe Bohnen als Brustpanzer, die Schote der Kichererbse als Helm, Malvenblätter als Beinschienen, Kohlblätter als Schilde usw. Fraglich ist unterdessen, wie H. Wölke diesen Befund interpretiert: den Verfasser interessierten nicht die „Vorbereitungen“ auf den Kampf, sondern „die putzigen Waffen, die er darum, abgelöst von der Handlung, um ihrer selbst willen“ beschreibe⁸. Wölke verkennt hier ein wesentliches Moment parodistischer Bezugnahme: das Moment der entpathetisierenden Untererfüllung durch Materialisierung und darin Banalisierung des Hohen, ja des Erhabenen.

Ich breche an dieser Stelle die Beschreibung des Sujets und seiner Präsentation ab. Vergleichbare Beobachtungen ließen sich auch für die Kampfszenen in der „Batrachomyomachia“ machen (Vers 202ff.), wobei aus den verschiedenen Formen, die Homerische Kampfschilderungen annehmen können, der Verfasser des „Froschmäusekriegs“ die einfachste gewählt hat: eine rasche, katalogartig angelegte Folge von Einzelkämpfen, an die sich, deutlich abgehoben, eine (nicht ausgeführte) Aristie anschließt. H. Wölke hat hier gegenüber Homer starken Reduktionismus festgestellt⁹, der mit dem Schema „A tötet B“ operiere; er ist als parodistische Mechanisierung zu verstehen.

Mich interessieren im Hinblick auf die Parodie-Problematik der

„Batrachomyomachia“ insbesondere noch jene Partien, die auf der Ebene der Sujetföugung deutlich herausgehoben sind und eigene Schichten des Textes bilden. Das sind neben dem Prooemium (V. 1-8) die Szenen der Götterversammlung (V. 168-201 und V. 270-288).

Der Text des Prooemiums zeichnet sich vor den genannten anderen Schichten des Textes dadurch aus, daß er nicht zur Schicht der narrativen Verkettung von Handlungen und Ereignissen gehört, sondern die Situation des Rhapsoden selbst betrifft. Der nicht zuletzt für die Homerische Epik kennzeichnende Musenanruf, die *Invocatio*, ist auch in der „Batrachomyomachie“ verarbeitet. Wie dies geschieht, ergibt der Vergleich. Zunächst der Musenanruf der „Ilias“ (Vers 1-7):

Erster Gesang

Singe den Zorn, o Göttin, des Pleiaden Achilleus,
Ihn, der entbrannt, den Achaiern unnennbaren Jammern erregte
Und viel tapfere Seelen der Heldensöhne zum Ais
Sendete, aber sie selbst zum Raub darstellte den Hunden
Und dem Gevögel umher. So ward Zeus' Wille vollendet
Seit dem Tag, als erst durch bitteren Zank sich entzweiten
Atreus' Sohn, der Herrscher der Volks, und der edle Achilleus.

Ferner der Musenanruf der „Odyssee“ (Vers 1-10):

Erster Gesang

Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes,
Welcher so weit geirrt nach der heiligen Troja Zerstörung,
Vieler Menschen Städte gesehn und Sitte gelernt hat
Und auf dem Meere so viel' unnennbare Leiden erduldet,
Seine Seele zu retten und seiner Freunde Zurückkunft.
Aber die Freunde rettet' er nicht, wie eifrig er strebte;
Denn sie bereiteten selbst durch Missetat ihr Verderben,
Toren! welche die Rinder des hohen Sonnenbeherrschers
Schlachteten; siehe, der Gott nahm ihnen den Tag der Zurückkunft,
Sage hievon auch uns ein wenig, Tochter Kronions.

Zu den beiden, gattungsspezifischen, *Invocaciones* stelle ich nun den Musenanruf der Parodie (Batr., Vers 1-8) [vgl. Verweyen/Witting: „Walpurga“, S. 20]:

„Nun ich mit meiner ersten Seite beginne, bete ich zu dem Chor vom Helikon, er möge doch in meinem Herzen Einkehr halten, auf daß mein Gesang willige Hörer finde – schon liegt das Buch bereit auf meinen Knien: Es berichtet uns von dem unermeßlichen Streit, dem kriegslärmtosenden Werke des Ares, und bitte darum, allen Menschen zu Gehör zu bringen, wie die Mäuse in tapferem Kampfe gegen die Frösche zu Felde zogen – wie die Sage unter den Menschen ging, ahmten sie die Werke der erdentsprossenen Giganten nach. Und solchen Anfang hatte die Geschichte: ...“

Die Aufnahme der traditionellen „*invocatio* der Musen“ ist deutlich. Aber im Unterschied zu ihr ist hier im ersten Vers nicht vom Inhalt des Gesanges die Rede, sondern von der Situation des Singenden, „und das in ganz trivialer Weise – womit sollte er sonst beginnen als mit der ersten ‚Seite‘?“ Bereits hier

bietet der Vortragende seinem Zuhörer anderes: Triviales! Bereits in dem ersten Vers beginnt die Durchbrechung des Erwartungsschemas ‚Epos‘, beginnt die Parodie¹⁰! Durchbrechungen des Erwartungsschemas ‚epische Invocatio‘ bestimmen auch sonst die Textbildung: beispielsweise in der komischen Übertreibung, nicht die eine Muse des epischen Gesangs, sondern gleich alle neun Musen anzurufen; beispielsweise in der komisierenden Abweichung von der alten Sängerbitt an die Musen, all ihre Macht auf die Entstehung seines Gesanges zu verwenden: hier bittet sie der Parode demgegenüber nur noch um möglichst viele Hörer; Abweichung schließlich auch in der Profanierungsgeste, vom Heroenwerk der Mäuse und Frösche künden und singen zu wollen.

Die parodistische Behandlung der epischen Überlieferung setzt sich fort in den Szenen der Götterversammlung. Strikt parallel zueinander in Beziehung gesetzt und zugleich auch binnenstrukturell parallelisiert (Zeus-Athene-Dialog, Zeus-Ares-Dialog), verarbeiten sie ein Motiv, das sich nicht nur quer durch das antike Epos, sondern durch die gesamte antike Literatur zieht.¹¹ Es ist zu vermuten, daß dessen Parodierung nicht nur ein Motiv, sondern eine mit und über Literatur vermittelte außerliterarische Norm treffen soll. Man hat als unmittelbares Vorbild der Götterszenen in der „Batrachomyomachie“ den Anfang des 8. Gesanges der „Ilias“ in Erwägung gezogen:

Ilias: Vers 8,1-12ff.: Eos im ... [bis] ... Olympos!

Batr.: Vers 168ff.: [vgl. Verweyen/Witting: „Walpurga“, S. 24]

Nun rief Zeus die Götter im sternenreichen Himmel zusammen, zeigte ihnen die Kriegsscharen und die vielen großen und starken Kämpfer, die da mächtige Lanzen trugen, so ähnlich, wie wenn ein Kentauren- oder Gigantenheer dahinzieht. Freundlich lachte er und meinte: „Wer will den Fröschen helfen, wer den Mäusen, wenn sie in Gefahr kommen?“ Und er wandte sich an Athene: „Willst du denn nicht, meine Tochter, den Mäusen zu Hilfe eilen? Wo sie doch andauernd allesamt in deinem Tempel umherspringen und sich am Opferdampf und allen nur erdenklichen Speiseopfern gütlich tun“?

Das Moment der Verkehrung in der Rede des Zeus der „Batrachomyomachia“ wäre beachtenswert, soll an dieser Stelle aber nicht überschätzt werden. Entscheidender dürfte hier vielmehr die Bezugnahme auf Homerische Epik, Epik allgemein und Literatur schlechthin sein. Denn mit dieser Bezugnahme auf ein zentrales Motiv einer literarischen Gattung ebenso wie der antiken Literatur schlechthin ist ein besonderes Feld antithematischer Verarbeitung eröffnet. In seiner Arbeit über die „Batrachomyomachie“ hat H. Wölke die vielfältigen Aspekte und Formen der Eposparodie und Götterburleske skizziert. Einige Illustrationen: „Was ursprünglich [sc. in der epischen Tradition] eine Geschichte war, die von der Macht der Götter auch im Alltäglichen erzählt, ist nun eine Anekdote über die Hilflosigkeit der Athene“. Oder an anderer Stelle des „Froschmäusekriegs“ „ist es gerade die kriegerische Göttin Athene, die den Kampf mit den Tierchen und ihren Lanzen aus Spitzdisteln und Nadeln scheut. Später tritt eine erneute Steigerung ein: Gerade der Kriegsgott Ares [...] ist es, der eingesteht, er habe nicht etwa nur Angst, von den Tieren verwundet zu werden, vielmehr reiche seine wie Athenes Kraft allein nicht aus, Mevidarpax [einem unansehnlichen Mäuschen] standzuhalten; es müßten schon alle Götter antreten“. ¹²Schließlich sind es kleine Krebse, die anstelle der Götter die drohende Vernichtung der Frösche zu verhindern vermögen – die Spitze der komischen Überbietung!

In seiner Arbeit hat H. Wölke den interpretativen Schluß gezogen, die „Batrachomyomachia“ sei eine Parodie – allerdings eine solche, die der Autor [unbekannt] „nicht bis zum äußersten, bis hin zur verkehrten Welt treiben“¹³ wollte; ihre Wirkung sei „nicht [...] direkt gegen die Götter [ge]richtet“¹⁴. Diese interpretative Schlußfolgerung ist zu prüfen.

c) Datierungsfrage und Interpretationsproblem

Die Ausgabe des Textes von H. Ahlborn zeigt eine Vielzahl kursiv gestellter Zeilen und Teile von Zeilen. Nach einer Erläuterung des Herausgebers und Übersetzers H. Ahlborn handelt es sich dabei um Entlehnungen aus Homer mit Zitatcharakter. Zu den Übernahmen auf makrostruktureller Ebene treten also Entlehnungen auf mikrostruktureller Ebene. Diese Nähe zu Homer hat nicht allein dazu geführt, daß in „später hinzugefügten Versen“ die Homerische Nähe der „Batrachomyomachia“ noch homerischer werden sollte. Sie hat darüber hinaus auch dazu geführt, daß die Parodie überhaupt für ein originäres Werk Homers gehalten wurde (und zwar in der Antike selbst wie in der Klassischen Philologie der Neuzeit).

Die in diesem Zusammenhang immer wieder erörterte Datierungsfrage hat schließlich erbracht (und zwar vor allem aufgrund sprachgeschichtlich-linguistischer Befunde), daß die „Batrachomyomachia“ ein späthellenistisches Werk sei (d. h. „wohl zu Beginn der Kaiserzeit entstanden“)¹⁵. Mit dieser wohl kaum noch zu verwerfenden Datierung des parodistischen Werkes liegt eine Interpretation nahe, die aufs entschiedenste Kontexte des sog. „Hellenismus“ berücksichtigen muß:

„Mit dem Begriff ‚Hellenismus‘ bezeichnen wir seit der Prägung des Kunstwortes durch J.G. Droysen die Periode der griechischen Geschichte, die durch den spektakulären Eroberungszug Alexanders des Großen eingeleitet wird, in deren Zentrum der durch dieses Ereignis hervorgerufene tiefgreifende Strukturwandel im politischen, sozialen und kulturellen Bereich steht, insbesondere die Konstituierung großräumiger, von griechischer Kultur geprägter Diadochenstaaten im Vorderen Orient, und deren Ende durch den fortschreitenden Niedergang dieser Staaten und durch deren schließlich definitive Einverleibung in das römische Weltreich markiert wird. Als Eckdaten der Epoche ergeben sich so einerseits das Jahr 323 (Tod Alexanders) und andererseits das Jahr 30 v. Chr. (Auflösung des Ptolemäerreiches, des letzten nominell verbliebenen Diadochenstaates).“¹⁶

Die Folgen dieses politischen, kulturellen und literarischen Wandels hat Bernd Effe, den ich zitiere, unter Bezugnahme auf eine reiche und kontroverse Forschungsliteratur beschrieben:

„Die Konzentration der literarischen Aktivitäten auf den engeren Umkreis der höfischen Residenzen und ihre bewußte Förderung seitens der Herrscher haben zur Folge, daß nunmehr so etwas wie Hofpoesie entsteht und daß überhaupt panegyrische Tendenzen an Raum gewinnen. Die Literaten sind gehalten, sich um die Gunst des Hofes zu bemühen und, ist ihnen diese zuteil geworden, der neuen Abhängigkeit Rechnung zu tragen. Mit diesem Wandel geht ein Wandel des intendierten Publikums einher. Hatten im 5. Jahrhundert Tragödie und Komödie als Institutionen der Polis grundsätzlich die gesamte Bürgerschaft als Publikum im Auge, so werden jetzt gerade solche Gattungen

und Stilformen gepflegt, die sich an einen sehr begrenzten, literarisch gebildeten Adressatenkreis wenden: die griechische Oberschicht im Ambiente des Hofes. So kommt es zu jener elitären Exklusivität, die große Teile der hellenistischen Dichtung kennzeichnet.

Diese durch den Wandel des Funktionsrahmens bedingte Tendenz wird noch verstärkt durch die spezifischen literarischen Intentionen führender hellenistischer Dichter. Autoren wie etwa Kallimachos, Theokrit und Arat stellen ihre poetische Produktion unter die Devise radikaler Innovation und begründen damit eine neue literarische Ästhetik. Im klaren Bewußtsein des Epochenbruchs und in der Überzeugung, daß in einer veränderten Umwelt auch die Dichtung neue Wege einzuschlagen habe, brechen sie mit den für obsolet gehaltenen traditionellen literarischen Gattungen und Darstellungsweisen oder benutzen diese nur mehr als Ausgangspunkt und Spielmaterial für eigene Experimente und die Schaffung innovativer, zeitgemäßer Formen und Stile. Indem sie dabei das gesamte Repertoire der vorhellenistischen, ‚klassischen‘ Dichtung ständig als Folie und Anspielungshorizont für ihre Neuerungen präsent halten, rechnen sie mit einem Publikum, das über die nötigen literarischen Voraussetzungen verfügt, um das kunstvolle In- und Gegeneinander von Tradition und Innovation nachvollziehen und der exklusiven Ästhetik dieser Autoren gerecht werden zu können.”¹⁷

Ich denke, daß schon aufgrund dieser wenigen Zitate klar geworden sein dürfte, daß die „Batrachomyomachia“ ein immenses Interpretationsproblem darstellt. Es handelt sich bei diesem Text unabweisbar um eine Parodie (aufgrund unseres Explikationsvorschlages zu „Parodie“). Aber über die mögliche Vielfalt von interpretatorischen Zuweisungen, also Funktions- und Sinnbestimmungen des Textes, ist damit noch nicht entschieden. Ich selbst neige dazu, anzunehmen, daß mit der Parodierung der literarischen Vermittlungsform auch der Homerische Götterhimmel zur Disposition gestellt werden sollte. Aber hier ergibt sich eine Reihe von Fragen! Fragen, die auch noch nicht still gestellt sind mit dem an sich einleuchtenden Interpretationsvorschlag von Glenn W. Most. Dieser datiert die Redaktion des Textes in die hellenistische Zeit und meint dann:

„Der [hier zwischen den Mäusen und Fröschen stattfindende] Krieg war überhaupt nicht notwendig: Nicht nur diese Tiere sind absurd, sondern auch der Krieg, den sie führen. So gesehen ist die >Batrachomyomachia< eine Kritik am Krieg. Aber sie ist keine Denkschrift, sondern eine literarische Parodie und als solche nicht so sehr Kritik an einem politischen Phänomen, sondern vielmehr an einem literarischen: dem Kriegsepos. Solche Ablehnung von Epen, die von ‚reges et proelia‘ (Vergil, Bucolica 6.3) handeln, ist bekanntlich typisch hellenistisch.”¹⁸

Statt Homer also Hellenismus, statt Original also Parodie! Da ich nicht Altphilologe bin, darf ich es bei dieser Provokation gegenüber früheren Auffassungen belassen.

¹ Manfred Fuhrmann: Die Antike und ihre Vermittler, Konstanz 1969 (= Konstanzer Universitätsreden: 9), S. 38.

² Vgl. Pseudo-Homer: Der Froschmäusekrieg. Theodoros Prodromos: Der Katzenmäusekrieg, gr. u. dt. v. Helmut Ahlborn, Berlin 1968 (= Schriften und Quellen der Alten Welt, Bd. 22), S. 10.

³ Ulrich Broich: Studien zum komischen Epos. Ein Beitrag zur Deutung, Typologie und Geschichte des komischen Epos im englischen Klassizismus 1680-1800, Tübingen 1968.

[4](#) Ebd., S. 191. Vgl. dazu Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 161.

[5](#) Pseudo-Homer (Ahlborn), S. 8.

[6](#) Ebd., S. 9.

[7](#) Hansjörg Wölke: Untersuchungen zur Batrachomyomachie, Meisenheim am Glan 1978 (= Beiträge zur Klassischen Philologie: 100), S. 139ff., hier S. 141.

[8](#) Wölke, S. 142f.

[9](#) Wölke, S. 153.

[10](#) Wölke, S. 85.

[11](#) Wölke, S. 147.

[12](#) Wölke, S. 242ff.

[13](#) Wölke, S. 245.

[14](#) Wölke, S. 246.

[15](#) Vgl. dazu zuletzt Wölke, S. 63.

[16](#) Herwig Görgemanns (Hrsg.): Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Bd. 4: Hellenismus, hrsg. v. Bernd Effe, Stuttgart 1985 (= RUB 8064), S. 9.

[17](#) Ebd., S. 12f.

[18](#) Glenn W. Most: Die Batrachomyomachia als ernste Parodie, in: Wolfram Ax u. Reinhold F. Gleis (Hrsg.), Literaturparodie in Antike und Mittelalter, Trier 1993 (= BAC [Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium] Bd. 15), S. 27-40, hier S. 38.

[☒ Zum Inhaltsverzeichnis](#)

[☒ Zum nächsten Kapitel](#)

[☒ Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil III

von Theodor Verwey

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

a) Vorbemerkungen zur Frage mittelalterlicher Parodie: Ansätze zu einer Theorie der mittelalterlichen Lachkultur

b) Bemerkungen zum Konzept der „Lachkultur“ und „Karnevalisierung der Literatur“ von Michail M. Bachtin

c) Das Textbeispiel: Heinrich Wittenwilers „Ring“

d) Parodistische Verarbeitung in Wittenwilers „Ring“

e) Über die literarische Parodie im Mittelalter: forschungsgeschichtliche und historische Hinweise

[Diese Teile sind aus der Internet-Fassung aus Platzgründen herausgenommen!]

 [Zum Inhaltsverzeichnis](#)

 [Zum nächsten Kapitel](#)

 [Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](#)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil III

von Theodor Verwey

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)

[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

3. Die „Dunkelmännerbriefe“ („*Epistolae obscurorum virorum*“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

a) Vorbemerkungen

Als der Gymnasialrektor Christoph Cellarius (1634-1707) sein Kompendium der alten Geschichte nach 1675 zum zweiten Mal 1685 herausbrachte, nahm er weitreichende Änderungen vor: Das erste Mal führte er das Kompendium bis Christi Geburt, das zweite Mal bis zu Konstantin (Anfang 4. Jh.).

Zuerst folgte Cellarius der heilsgeschichtlichen Periodisierung der Weltgeschichte, die in der Patristik entwickelt und im sog. „Mittelalter“ maßgeblich wurde und unsere Zeitrechnung „nach Christi Geburt“, so wie sie Dionysius Exiguus um 525 errechnete, noch heute bestimmt. Bei der Weiterführung des Kompendiums 1685 verwendete Cellarius jedoch die Periodeneinteilung der humanistisch verstandenen Bildungsgeschichte in Antike, Mittelalter und Neuzeit und projizierte sie – erstmals universalhistorisch verallgemeinert – auf die Staatengeschichte. Die von Konstantin bis zur Eroberung Konstantinopels (1453) reichende Zeit beschrieb Cellarius sodann (1688) als die „barbarischen Jahrhunderte“ des „medium aevum“. Daran schloß er (1693) die Darstellung der „*historia nova*“ an. Mit dieser nunmehr profanen Epocheneinteilung der Weltgeschichte hat Cellarius in der Geschichte der Geschichtsschreibung selber Epoche gemacht. Seine Trias hat sich durchgesetzt.

Ich brauche hier nicht die skeptische Feststellung des Historikers zu erörtern, daß sich diese triadische Epocheneinteilung der Weltgeschichte in Antike, Mittelalter und Neuzeit „mit mehr Erfolg als Recht“ durchgesetzt habe. Das ist von dem Freiburger Historiker und Mediävisten Dieter Mertens, dem ich soeben folgte, in einer umfänglichen Abhandlung über die „Geschichte der politischen Ideen im Mittelalter“ unternommen worden.¹ Interessant ist für uns vielmehr die Charakterisierung der Jahrhunderte des sog. „medium aevum“ als „barbarisch“. Sie ist selbstverständlich nicht einfach nur ein Einfall Christoph Cellarius'; sie geht vielmehr auf Einschätzungen eines historischen Prozesses zurück, denen die unmittelbare und in der Regel erschütternde Erfahrung von Umbruch und epochaler Ereignishaftigkeit zugrundeliegt. Ich will, um den Übergang von diesen allgemeineren Bemerkungen zum speziellen Thema zu verkürzen, für unseren Problemzusammenhang nur an ein Zeugnis – freilich von besonderem Zeugniswert – anschließen: an einen Brief von Ulrich von Hutten an Willibald Pirckheimer vom 25. Oktober 1518, „worin er über sein Leben Rechenschaft ablegt“. (Mit dem Namen Willibald Pirckheimer bewegen wir uns natürlich wieder im kulturgeschichtlichen Raum der hiesigen Stadtlandschaft und Urbanität: Nürnberg.) Bei diesem Schreiben handelt es sich, wie angedeutet, nicht um einen beliebigen Brief, sondern um eines der bedeutendsten Selbstzeugnisse des deutschen Humanismus, dessen Vertreter selbst sich als Neuerer und ‚Aufklärer‘ in Wissenschaft, Kultur und Lebenswelt verstanden haben. Der ritterliche Humanist erhebt sich in seinem Rechenschaftsbericht über die Vorurteile seiner adeligen Standesgenossen gegenüber gelehrter Bildung und läßt als wahren Adel nur den des Charakters und der Vorzüge des Geistes gelten. Insgesamt ist das Schreiben ein mutiges Bekenntnis zu

kämpferischer Aktivität im Geiste der humanistischen Ideen. Ulrich von Hutten, nach zwölfjähriger entbehrungsreicher Wanderzeit (1505-1517) in den Dienst des Erzbischofs Albrecht von Mainz getreten – der den mit kaiserlichem Dichterlorbeer gekrönten Humanisten förderte –, folgte seinem Dienstherrn und Mäzen im Sommer 1518 auf den Reichstag nach Augsburg, wo der Brief an Pirckheimer geschrieben wurde. Darin heißt es (und damit nehme ich die Charakterisierung der Jahrhunderte des „medium aevum“ als „barbarische“ wieder auf):

U. v. Hutten an W. Pirckheimer am 25.10.1518:²

„Wilhelm Budaeus, der gelehrteste Adlige und edelste Gelehrte in ganz Frankreich, setzt seine Anmerkungen zu den Pandekten fort. Ich geriet außer mir vor Freude, als ich es hörte. Da hast du gleich zwei Herkulesse auf einmal als Bekämpfer der entsetzlichsten Übel und 'sozusagen dreifache Abwehler des Bösen', den Budaeus und den Erasmus, ich würde alles andere eher tun, als daß ich es wagen wollte, zwischen ihnen einen Vergleich anzustellen. Der eine hat in Frankreich die Brut des Accursius bekämpft und das Geschlecht der Bartholisten ausgerottet, der andere die Barbaren, die blauen Dunst der Theologie vormachen, mit entschlossenem Angriff besiegt und die Heilige Schrift wieder an den Tag gebracht und Licht in sie gebracht. Nimm noch den Faber (d' Étapes) hinzu, der mit seiner Aristoteleserklärung die Philosophie ausgezeichnet etabliert hat; ferner denke an Copus und Ruellius; der eine hat den Dioskorides, der andere den Galen erklärt.–
O Jahrhundert! O Wissenschaften! Es ist eine Lust zu leben, wenn man auch noch nicht ausruhen darf, Willibald. Die Studien blühen auf, die Geister regen sich. He du, Barbarei, nimm einen Strick und erwarte deine Verbannung!”

In der Kommentierung der Pandekten durch den französischen Humanisten Wilhelm Budaeus, der gegen die scholastischen Anhänger der mittelalterlichen Juristen Bartholus und Accursius auftrat, sieht hier Hutten nicht nur eine neue Ära der Rechtswissenschaften eingeleitet; in der erneuten, verbesserten Herausgabe des griechischen Neuen Testaments durch Erasmus von Rotterdam (1518) erkennt Hutten nicht bloß eine bahnbrechende theologiegeschichtliche Tat; in der Aristoteles-Komentierung des Pariser Theologen Faber Stapulensis (Lefèvre d'Étapes) sieht Hutten nicht allein eine philosophiegeschichtliche Leistung innerhalb der Philosophie; in den Bemühungen der Ärzte Wilhelm Copus und Joachim Ruellius kündigt sich für den zu dieser Zeit an einem schweren Syphilis leiden erkrankten Hutten nicht nur eine neue, gegen das galenische Lehrsystem gerichtete medizinische Praxis an. Das alles hätte freilich für sich schon ausgereicht, Bewunderung hervorzurufen. Nein, mehr noch: Für den führenden humanistischen Publizisten und Dichter reichsritterlicher Herkunft aus altem fränkischen Geschlecht waren dies alles sichere Anzeichen des gewissen Untergangs der „barbarischen Jahrhunderte“, der seit dem frühen italienischen Humanismus immer wieder als „finstere Zeiten“ verschrieenen Epochen. In einem solchen – wenn auch nur skizzenhaft angedeuteten – Kontext wird nun vielleicht der unmittelbare Anlaß der „Dunkelmännerbriefe“ verständlicher.

b) Der Pfefferkorn-Reuchlin- oder Hebraismus-Streit

Dieser Streit führt uns mitten in die epochale Auseinandersetzung der Humanisten mit den sog. „finsternen Zeiten“. Hinein geriet in diesen keineswegs aus nichtigem, aber aus sehr speziellem Anlaß entstandenen und zu nicht

vorhersehbaren Ausmaßen sich entwickelnden Streit der Gelehrte Johannes Reuchlin, wenn Sie mir diesen etwas arg saloppen Vergleich nicht verargen, wie die Marquise von O. an ihr Kind. Ein 1502 zum Christentum übergetretener Kölner Jude, Johannes Pfefferkorn (1469-1522/23), fühlte sich bemüßigt, mit Wort und Tat gegen seine ehemaligen Glaubensgenossen vorzugehen – ob nun aus fanatischem Konvertiteneifer, aus Gründen kultureller Assimilation oder aus Opportunismus, das mag hier dahingestellt bleiben. In vier Schriften (dem „Judenspiegel“, der „Judenbeicht“, dem Büchlein „Wie die blinden Juden yr Ostern halten“ und dem „Judenfeind“: Schriften, die alle zwischen 1507 und 1509 in Köln erschienen sind) bezichtigte Pfefferkorn mit von Schrift zu Schrift zunehmender Schärfe die Juden der Wucherei und des Christenhasses. Er forderte, die Juden sollten ihre hebräische Literatur ausliefern, besonders den „loegenhaftighen, bedriegelichen und valschen“ Talmud. An der Übertragung dieser vier Veröffentlichungen ins Lateinische (gedruckt 1508/1509) beteiligte sich Ortwin Gratius, Theologe und Professor der „schönen Wissenschaften“ zu Köln. Einen besonders bedenklichen Zuschnitt erhielt die ganze Angelegenheit vor allem in dem Augenblick, als es Pfefferkorn im August 1509 gelang, ein Mandat Kaiser Maximilians I. zu erwirken. Das ermächtigte ihn, alle Judenbücher einzuziehen, die vermeintlich gegen den christlichen Glauben gerichtet seien und dem eigenen Gesetz der Juden zuwiderlaufen würden. Als Pfefferkorn sich an die Konfiskation machte, erhob der Mainzer Erzbischof Uriel von Gemmingen Einspruch, so daß der Kaiser diesem in einem neuen Mandat vom November 1509 die Angelegenheit mit der Anweisung übergab, Gutachten einzuholen.

Von den vier befragten Universitäten trat Köln sofort für Pfefferkorn ein; die Universitäten Mainz und Erfurt schlossen sich den Kölnern an. Lediglich Heidelberg enthielt sich der Stimme, da es die Angelegenheit für noch nicht spruchreif hielt. Als individuelle Sachverständige wurden herangezogen der Kölner Dominikaner und Großinquisitor Jacob van Hoogstraten, ferner der ehemalige Rabbiner und derzeitige Priester Viktor von Carben sowie – Johannes Reuchlin (1455-1522). Letzterer, ohne eigenes Zutun in den Streit verstrickt, war gleichwohl nicht aus purem Zufall Beteiligter. Der in Pforzheim geborene und u. a. in Stuttgart und Tübingen tätige Gelehrte, Jurist und Richter hatte mit seinen religionsgeschichtlichen und hebraistischen Arbeiten das Studium der hebräischen Sprache in Deutschland begründet und unter anderem während seines Italienaufenthaltes Kontakt mit dem berühmtesten italienischen Hebraisten gewonnen, mit Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494); vor allem ihm verdankte Reuchlin eine intensive Auseinandersetzung mit der „Kabbala“, der jüdischen Geheimlehre. Reuchlins eigene Werke von 1506, 1512 und – „De arte cabbalistica“ – von 1517 waren teils Textausgaben, teils grammatische Arbeiten oder Streitschriften gegen die Gegner der jüdischen Literatur, ferner Einführungen in die jüdische Gedankenwelt; und bereits 1505 hatte diese Autorität in einer Schrift über die Frage: „warumb die Juden so lang im ellend sind“, für Toleranz gegenüber den Juden plädiert.

Aus dem Mittelalter überkommene antijüdische Grundströmungen und individueller Konvertitenfanatismus auf der einen Seite und aus dem Humanismus und den „studia humanitatis“ sich bildende Liberalität auf der anderen Seite prallten im Hebraismus- bzw. Judenbücher- oder eben auch Pfefferkorn-Reuchlin-Streit unversöhnlich aufeinander. Ohne den Verlauf dieses Streites im einzelnen weiter zu skizzieren, seien einige ihn zunehmend verschärfende Einzelheiten angedeutet. Reuchlins Gutachten enthält kaum versteckt auch persönliche Angriffe gegen Pfefferkorn und rückt kaum

verhohlen dessen Konversion in ein zweifelhaftes Licht. Der so Gescholtene repliziert mit der Schrift „Handspiegel“ (Frühjahr 1511), der attackierte Reuchlin antwortet mit einer satirischen Duplik, „Augenspiegel“ (Herbst 1511), dessen weitere Drucklegung und dessen Vertrieb auf Betreiben der Kölner durch den Kaiser verboten wurde. Einem „Brandspiegel“ aus der Feder Pfefferkorns (Ende 1512) folgte durch Reuchlin eine „Defensio contra calumniatores suos Colonienses“ (1513: „Verteidigung gegen die Kölner Verleumder“), in die u. a. die kleine Gemeinheit eingestreut ist, Pfefferkorns Frau – das ist dann die Pepericornia der „Dunkelmännerbriefe“ – unterhalte unsittliche Beziehungen zu den Kölner Dominikanern. Auf beiden Seiten ließ man nicht mehr locker. Die Kölner bringen ein Gutachten der Sorbonne bei, der „Augenspiegel“ sei zu verbrennen, der Verfasser zum Widerruf zu zwingen; auch der Talmud müsse verbrannt werden. Hoogstraten lädt Reuchlin im September 1513 vor sein Inquisitionsgericht nach Mainz ein – eine ungemein schwierige, ja gefährliche Situation für Reuchlin, der sie nur durch Appellation an den Papst für den Augenblick zu bannen weiß. In dieses Hin und Her der verschiedenen Angriffe, Verleumdungen, Verunglimpfungen, Verteidigungen, das sich auch durch kaiserliche Schweigegebote und päpstlich verordnete Stillhalteabkommen nicht stillstellen ließ, griff unterdessen eine Fraktion ein, die sich vordem eher durch Gezänk als durch Einheit ausgezeichnet hatte und nun vor allem durch die inquisitorische Drohung und Bedrohung einer anerkannten Autorität der humanistischen Bewegung um diese selbst fürchten mußte: Angesehenste Humanisten wie Melanchthon, Spalatin, Hesus, Crotus, Pirckheimer, Peutingen, Vadianus, Herrman von dem Busche, Hutten – auch Sebastian Brant und Sickingen – ergriffen Partei. Selbst der englische Humanist Thomas Morus bekundete seine Sympathie. In Briefen und Aufmunterungsschreiben bestärkten sie Johannes Reuchlin in seiner Haltung, der diese Unterstützung zu einem weiteren Schlag gegen die Kölner nutzen konnte.

Im März 1514 ließ Reuchlin eine Auswahl aus dem Briefwechsel der Gesinnungsfreunde in Tübingen unter dem Titel „Clarorum virorum epistolae“ erscheinen (ausführlicher in deutscher Übersetzung: „Briefe von berühmten Männern auf Latein, Griechisch und Hebräisch, zu verschiedenen Zeiten abgesandt an Johannes Reuchlin aus Pforzheim, Doktor beider Rechte“). Spätestens mit dieser Veröffentlichung war dokumentiert – darin ist sich die Humanismus-Forschung weitgehend einig –, daß der aus einem speziellen Anlaß entstandene, die gelehrte Welt nördlich der Alpen in zwei feindliche Lager spaltende, Deutschlands Humanisten und Theologen über ein Jahrzehnt in Atem haltende Streit in einen „wissenschaftlichen Richtungsstreit“

übergegangen war³ – ein Streit allerdings, der sich bis dahin immer noch weitgehend in den Gelehrtenstuben abspielte, ohne dadurch freilich seinen prinzipiellen Charakter einzubüßen oder geringer erscheinen zu lassen. Indes war es dieser prinzipielle Charakter: etwa in Fragen der Toleranz gegenüber den Juden, in der Frage der Bücherverbrennung, in der Frage der Freiheit der Wissenschaften – es war der prinzipielle Charakter solcher Fragen also, der über die Grenzen einer wissenschaftsimmanenten Diskussion entschieden hinausdrängte.

Als kleine Illustration dazu zitiere ich einen weiteren Abschnitt aus dem Brief Huttens an Pirckheimer vom 25. Oktober 1518:⁴

„Jenen mißtrauischen falschen Freunden aber zürne ich, insofern sie sich zu diesem hochmütigen Benehmen gegen mich berechtigt fühlten, zürne ich wegen ihre Hochmutes, wegen ihrer hochmütigen Aufgeblasenheit und weil sie

sich zu etwas verleiten ließen, was unserer Wissenschaft unwürdig ist. Denn wenn die Liebe zur Wissenschaft in Wahrheit bedeutet, gelehrt zu sein, dann brauche ich darin hinter niemandem in Deutschland zurückzustehen, besonders da ich dies unter so großen Schwierigkeiten tue. Als Beweis dafür mag dienen, daß ich an der Verteidigung des Reuchlinschen Streites noch zäh festhalte. Du bringst davon eine Erwähnung in deinem Brief, indem du schreibst, daß die Theologen ihr Geschrei gegen mich irgendwie verstärkt erhoben hätten. Noch weiß ich nicht, ob es angebrachter ist, ihre Unverschämtheit eher zu verachten als zornig zu ahnden und zu bestrafen; denn die Frechheit dieser verdorbenen Gesellschaft wächst ins ungemessene. Neulich schien es (jedoch) angebracht, vor nichts die Augen zu verschließen, nichts zu verheimlichen und nichts zum Vorteil der Sache, die wir einmal mit solchem Eifer zu verteidigen unternommen hatten, aus mangelndem Pflichtgefühl zu übergehen. Ich meinerseits werde mit Eifer diese Mühe auf mich nehmen, selbst wenn ihr nicht so denkt. Wir sehen, wie wichtig es ist, daß dieses Unkraut ausgerottet und dieser Lolch mit der Wurzel ausgerissen wird, damit sich die glückbringende und schon hervorsprossende Pflanze der echten Wissenschaften erhebe und möglichst ausbreite. Ich sage: Vernichtet und vertrieben sollen die werden, die sich der schon aufgehenden Sonne rechter Bildung als mißgünstige Wolken entgegenstellen und die das strahlende Licht des wahren Glanzes in seinem Aufgang verdunkeln oder gar auslöschen und zertreten wollen. Die wahre Wissenschaft soll wieder aufleben, die Gemeinschaft in beiden Sprachen muß uns mit Griechenland und Italien vereinen, Deutschland muß sich Bildung aneignen, und die Barbarei muß bis zum fernen Afrika und zum Baltischen Meer mit Schimpf und Schande vertrieben werden. Schon zweimal haben die Finsterlinge ihre Pfeile unter dem Namen des Juden Pfefferkorn auf mich abgeschossen; diese haben mich zwar nicht schmerzhaft getroffen oder vielmehr überhaupt nicht getroffen, und ich habe die Angelegenheit bisher nicht beachtet, aber einmal werden sie doch sehen, wen sie angegriffen haben."

Der Kampf gegen die „Finsterlinge“, von dem hier Ulrich von Hutten gegenüber Pirckheimer spricht, war freilich schon längst in die Öffentlichkeit getragen worden – und kein anderer als Hutten selbst war daran maßgeblich beteiligt. Mit triftigen Gründen vermutet die Forschung in ihm den Verfasser des „Triumphus Doctoris Reuchlini“, eine Verherrlichung des Gelehrten, die 1518 erschien.

Mitautor war Hutten nun vor allem bei jenem Werk, das den Gelehrtenstreit zwischen den in Pfefferkorn und Reuchlin repräsentierten Parteien der „*obscuri viri*“ und der „*clari viri*“ in eine öffentliche Angelegenheit verwandelte: bei den „*Epistolae obscurorum virorum*“, den „Dunkelmännerbriefen“.

c) Der Erfurter Humanistenkreis

Bevor ich auf die „Dunkelmännerbriefe“ selber und einige Aspekte parodistischer Bezugnahme in ihnen eingehe, scheint mir angebracht zu sein, etwas über die Verfasserproblematik zu sagen.

Zunächst dies: Die Autoren der „*Epistolae obscurorum virorum*“ blieben – aus literaturinternen und -externen Gründen – in völliger Anonymität. Diese muß derart perfekt gewahrt worden sein, daß es erst der philologischen Akribie von Walther Brecht, dem Schüler Gustav Roethes, in einer Arbeit von 1904 gelang, die Frage der Verfasserschaft zufriedenstellend zu klären: rund 400 Jahre nach dem ganzen Geschehen! Hinter den „*Epistolae*“ steht nach diesen Forschungen

der Erfurter Humanistenkreis. Das scheint fürs erste erstaunlich. Gehörte die Erfurter Universität doch zu den frühen Befürwortern der Forderungen Pfefferkorns, des Gegners Reuchlins. Der erste Anschein indes trügt. Denn eine der hervorragendsten humanistischen Persönlichkeiten in Deutschland, Konrad Mutianus Rufus (1471-1526), stand vom Ausbruch des Pfefferkorn-Reuchlin-Streites an auf der Seite des Hebraisten. Bei Alexander Hegius in Deventer im Geiste der „devotio moderna“ vorgebildet, wurde Mutianus als Augustinerchorherr in Gotha ab 1505 zum Mittelpunkt des Erfurter Humanismus. (Wir bewegen uns, meine Damen und Herren, in der ostmitteldeutschen Kulturlandschaft, die uns so lange versperrt war.) Eobanus Hessus, Joachim Camerarius, Euricius Cordus, Hutten, Georg Spalatin pflegten den Verkehr mit ihm. Mutianus muß eine faszinierende Gelehrtenpersönlichkeit gewesen sein, dabei ungemein öffentlichkeitsscheu und publizistischer Aktivität ganz fernstehend. Umso erstaunlicher scheint es, daß ein Satiriker wie Crotus Rubeanus sich in dessen Kreis bewegen konnte.

Dieser Crotus Rubeanus (1480-ca. 1539) war, nach der Erkenntnis Walther Brechts, der Initiator und einer der Hauptverfasser der „Epistolae obscurorum virorum“. Sohn eines kleinen Bauern in Dornheim/Thüringen, bezog er 1498 die Universität in Erfurt, wo er mit Luther zusammen studierte. 1505 setzte er auf der Flucht vor der Pest seine Studien in Fulda fort und begegnete dabei Ulrich von Hutten, mit dem er bald aus dem Kloster flüchtete, um sich in Köln in der Fakultät der freien Künste einzuschreiben. Es folgte eine schnelle Rückkehr nach Erfurt, wo beide in dem Kreis um Mutianus Rufus Aufnahme fanden. Während sich Hutten bald auf seine langjährige peregrinatio academica machte, blieb Crotus hier vier Jahre, wurde 1507 examiniert und bald danach (1509/10) in Fulda Leiter der berühmten Klosterschule (bis etwa 1516). Hier entstand der erste Teil der „Dunkelmännerbriefe“.

d) Die „Dunkelmännerbriefe“

Die „Epistolae obscurorum virorum“ kamen zweiteilig in drei Erscheinungsphasen heraus. Der erste Teil, 41 Briefe umfassend, erschien – ohne Verfasserangabe und ohne Hinweise auf Erscheinungsort, Verlag oder Offizin – 1515: Mit Ausnahme des ersten Briefes, für den die Verfasserschaft Huttens wahrscheinlich ist, gilt Crotus Rubeanus, der in einem großen Schreiben aus dem Jahre 1514 Reuchlin seine rückhaltlose Unterstützung angeboten hatte,⁵ als Autor dieses Teils. Dessen zweite Auflage von 1516 (= die 3. Ausgabe der EOV) war um einen Anhang von sieben Briefen aus der Feder Huttens erweitert. Der zweite Teil, 62 Briefe umfassend, wurde – wie die früheren Teile ohne Angaben zu Verfasser, Druck und Verlag – 1517 publiziert: Als sein Autor gilt Hutten, Hermann von dem Busche könnte beteiligt gewesen sein.⁶

Geht man von den Resultaten der Forschung zu den „Epistolae“ aus, kann man ungescholten Peter Amelung aus dem Nachwort seiner Ausgabe anführen: „Von den beiden Teilen der Dunkelmännerbriefe ist zweifellos der erste der gelungenere, genialere“.⁷ Dies ist ein literarästhetisches Urteil und bedarf des Nachweises. Begründet scheint mir daran zunächst einmal zu sein, daß Peter Amelung im Rückgriff auf die Analysen Walther Brechts von 1904 zwischen „direkter Satire“ (im II. Teil der EOV) und „indirekter Satire“ (im I. Teil) unterscheidet. Danach ist Crotus der „Meister der indirekten Satire“, der nie „dick“ auftrage und die Typen der „obscuri viri“ so zeichne, daß „ihr Grad von

Ignoranz noch glaubwürdig wirkte". Demgegenüber zeigt sich im Anhang zu I und im II. Teil das polemische Temperament Huttens, das den direkten Angriff suche, wofür die gewählte Form ‚Briefe von der Gegenseite‘ ungünstig sei.⁸ Diese Charakterisierung legt nahe, die Frage der parodistischen Bezugnahme und Verarbeitung im Hinblick auf den ersten Teil der „Epistolae obscurorum virorum“ zu erörtern.

e) „Indirekte Satire“ bzw. „mimische Satire“ oder Parodie im ersten Teil der „Dunkelmännerbriefe“

Als Ausgangspunkt einer Beschreibung ist vorab folgendes zu bedenken: Den „Dunkelmännerbriefen“ liegt, wie Adalbert Elschenbroich gesagt hat, die geniale Idee einer „satirischen Fiktion“ zugrunde, die auf dem „Stilprinzip der Parodie“ beruht.⁹ Das kann folgendermaßen funktionieren: Grundlage der Bezugnahme könnten jene Briefe sein, die Reuchlin aus den Zuschriften seiner Parteigänger während des Kampfes mit Pfefferkorn u. a. ausgewählt und zur Unterstützung und Beglaubigung seiner Position unter dem Titel „Clarorum virorum epistolae“ an die Öffentlichkeit gebracht hat. Die Fiktion besteht nun darin, als würden Parteigänger der Gegenseite (die „obscuri viri“) in der gleichen Weise ihre Briefe an ihren verehrten Meister (d. i. Ortvinus Gratius) gerichtet haben und in die Öffentlichkeit getragen finden. Man kann die Durchführung dieser fingierten Bezugnahme bereits am Titel der beiden Sammlungen ablesen (vgl. die Äquivalenzen durch Unterstreichung):

- „Clarorum virorum epistolae latinae graecae & hebraicae variis temporibus missae ad Joannem Reuchlin Phorcensem LL. doctorem“;
- „Epistolae obscurorum virorum ad venerabilem virum Magistrum Ortvinum Gratium Daventriensem Coloniae Agrippinae bonas litteras docentem: variis et locis et temporibus missae; ac demum in volumen coactae“.

Entsprechend ist die Fiktion auch im Text durchgreifend wirksam: Ortwin Gratius wird als die wissenschaftliche Hauptstütze der Kölner Theologenpartei brieflich mit einem weitverzweigten Schüler- und Freundeskreis in Deutschland und zu Rom in Verbindung gesetzt, der sich in wunderbarer Übereinstimmung mit der Geistesrichtung seines verehrten Meisters befindet. Alle halten sie fest an den vom Mittelalter überkommenen Formen und kämpfen geschlossen gegen die humanistischen Neuerer, bekunden im Hebraismusstreit ihre Treue zu Ortwin und der kirchlichen Autorität und verfolgen mit Spannung den ganzen Konflikt.¹⁰

Aufgrund der bisherigen Darlegungen bin ich gezwungen, eine gedankliche Pause einzulegen, damit wir uns hier nicht mißverstehen. Ich unterstreiche nochmals: Es handelt sich bei den „Epistolae obscurorum virorum“ um eine Fiktion! Bei ihr liegt nur dem Modell nach eine Äquivalenz, eine Ähnlichkeitsbeziehung vor: eine solche zwischen den „Clarorum virorum epistolae“ und den „Epistolae obscurorum virorum“. Tatsächlich jedoch stammt die Serie der „Dunkelmännerbriefe“ nicht von den Anhängern der Pfefferkorn-Hoogstraten-Gratius-Partei, sondern ebenfalls von der treuen Gefolgschaft Reuchlins. Beide oben mit ihren Titeln angeführte Briefsammlungen sind von ein und derselben ‚Partei‘, den Humanisten. Damit ist folgendes klar: Eine wirkliche Bezugnahme der „Dunkelmännerbriefe“, etwa in komisch herabsetzender Absicht, auf die Briefe der „clari viri“ ist selbstverständlich nicht

intendiert und auch nicht gegeben. Wäre dem so, müssten wir von Selbstparodie sprechen. (In der Geschichte der Parodie gibt es durchaus so etwas: siehe Fontane, dessen Selbstparodie in die Anthologie der Lyrik-Parodien von Verweyen/Witting eingegangen ist.) Selbstparodie der Anhänger Reuchlins würde hier aber der Sache Reuchlins selbst nur geschadet haben. Weder liegt Selbstparodie vor noch ist überhaupt an eine Bezugnahme auf die Briefe der „clari viri“ über das Modellhafte hinaus ernsthaft zu denken. Die „Dunkelmännerbriefe“ sind somit auch gegen die Ansicht Hans Rupprichs nicht einmal „der Form nach ein Werk der Epistolographie“.¹¹ Dieser Einwand gegen H. Rupprich lässt sich auf überzeugende Weise mit Michail Bachtin stützen, der bei seinen Ausführungen über die Parodie in der Aufsatzsammlung „Die Ästhetik des Wortes“ u. a. darlegt:¹²

„Eine der ältesten und am weitesten verbreiteten Formen der Abbildung des fremden direkten Wortes ist die *Parodie*. Worin besteht nun die Eigenart der parodistischen Form?

Da gibt es zum Beispiel die parodistischen *Sonette*, mit denen *Don Quijote* eröffnet wird. Obwohl sie unzweifelhaft als Sonette gebaut sind, können wir sie keinesfalls zur Gattung des Sonetts rechnen. Sie sind hier Teil des Romans; auch wenn es für sich steht, kann das parodistische Sonett nicht einfach der Gattung des Sonetts zugerechnet werden. Die Form des Sonetts ist im parodistischen Sonett keineswegs eine Gattung, das heißt nicht die Form des Ganzen, sondern *Gegenstand der Abbildung*; das Sonett ist hier der *Held der Parodie*. In der Parodie auf das Sonett müssen wir das Sonett erkennen, seine Form, seinen spezifischen Stil, seine Art und Weise, die Welt zu sehen, auszuwählen und zu bewerten, seine sozusagen sonetteigene Weltanschauung. Die Parodie kann diese Besonderheiten des Sonetts besser oder schlechter, gründlicher oder oberflächlicher abbilden und verspotten. Aber es liegt jedenfalls kein Sonett vor, sondern ein *Bild des Sonetts*.

Aus denselben Gründen kann man das parodistische Epos *Froschmäusekrieg* keineswegs zur Gattung des Poems rechnen. Es ist ein *Bild des homerischen Stils*. Gerade dieser Stil ist nämlich der wahre Held dieses Werks. Dasselbe müssen wir von Scarrons *Le Virgile travestie* sagen. Man darf die ‚Sermons joyeux‘ des 15. Jahrhunderts nicht zur Gattung der Predigt, die parodistischen ‚Pater noster‘ oder ‚Ave Maria‘ usw. nicht zur Gattung der Gebete zählen.“

Dies scheint mir nicht nur eine zutreffende Erkenntnis zu sein; sie lässt sich zugleich auch für unseren Fall fruchtbar machen: Die „Dunkelmännerbriefe“ gehören nicht zur Gattung des Briefs; ihr „Held“ ist der ‚Stil‘ der wirklichen „obscuri viri“ der Pfefferkorn-Hoogstraten-Gratius-Partei.

Mit dieser Beobachtung bin ich nun an jener Beschreibungs- und Argumentationsstelle angelangt, wo ich auf die Frage nach der „indirekten Satire“ bzw. „mimischen Satire“ im ersten Teil der „Dunkelmännerbriefe“ zurückkommen kann. Was hat es mit dieser Charakterisierung von W. Brecht auf sich?

Es steht wohl zunächst einmal fest, was A. Elschenbroich formuliert hat: Durch die besondere Fiktion „sind beide Sammlungen, die zunächst privaten, dann aber veröffentlichten Briefe an Reuchlin und die fingierten Schreiben erfundener Personen aus dem Umkreis der spätscholastischen Ordensgeistlichkeit, als literarische Texte gattungsidetisch“.¹³ Statt von Gattungsidetität würde ich hier allerdings lieber von modellhafter Wiedererkennbarkeit sprechen (s. das

Bachtin-Argument). Aber das ist jetzt nicht so wichtig. Entscheidend ist vielmehr, was Walther Brecht im Rückgriff auf Friedrich Theodor Vischers „Aesthetik“ und den darin explizierten Satire-Begriff gesagt hat. Brecht ordnet danach die Dunkelmännerbriefe dem Gebiet der „mimischen Satire“ zu. Deren Eigenwilligkeit besteht darin, „sich mit dem komischen Subjekt zu identifizieren und aus seinem Charakter heraus zu sprechen“. Somit steht für Brecht fest, „daß die mimische Satire nichts ist als eine zu satirischen Zwecken verwandte und, da das satirische Ideal notwendig Karikatur ist (David Friedrich Strauß), mehr oder minder karikierende Art der Ironie“.¹⁴ Sie kommt nach W. Brecht „in der Fiktion des Briefwechsels“ zum Ausdruck:

„Wir haben es also nicht mit der verhältnismäßig plumpen direkten, sondern der besonders bei wiederholter Anwendung bei weitem wahrscheinlicheren und feineren indirekten Ironie zu tun. Die Voraussetzung der indirekten Ironie ist die anscheinende Naivität der Briefeschreiber, die ohne die größte Naivität der Sprache nicht denkbar ist. Die Figuren stehen nicht vor dem Publikum und zählen ihre Schlechtigkeiten her. Sondern sie glauben sich unter sich, plaudern ihre Geheimnisse aus und werden dabei belauscht.“¹⁵

Man könnte diese Beschreibungen und Bestimmungen der „indirekten Satire“ als „mimische Satire“ so zusammenfassen: Es ist das Spiel mit der fingierten Rolle, die kritische Arbeit des Täters in der Sprache des Opfers, die Absicht der komischen Herabstimmung. Danach dürfte klar sein: Hier liegt im Grunde der – um 1900 obsolete bzw. völlig Heterogenes bezeichnende und erst um 1960 literaturwissenschaftlich aufgewertete – Begriff „Parodie“ nahe. Seine Anwendung auf die Dunkelmännerbriefe hätte den Vorzug, nicht zu immer neuen Begriffen wie „Ironie“, „Karikatur“, „mimische Satire“, „indirekte Ironie“ usw. greifen zu müssen. Hinzu kommt sodann, daß ein in der Parodie-Forschung herausgearbeitetes Mittel und Verfahren, nämlich das der Übererfüllung, als durchgängig die Texte im I. Teil der EOv bestimmendes Verfahren beschreibbar wird. Walther Brecht hat bei seinen Analysen mit sicherem Blick folgendes erkannt:

„Das am sichtlichsten Karikierte ist die Sprache der Epistolae obscurorum virorum. Aber auch hier ist die Satire weniger speziell, als man gewöhnlich glaubt, und noch mehr lustig als bissig. Sie läßt die Obskuren ein übertriebenes Kirchen- und Quodlibetlatein sprechen, das traditionell schlechteste und komischste, das man zur Verfügung hatte. An ihm hatten die Pfaffen zwar redlich mitgearbeitet, aber es war durchaus nicht für sie allein bezeichnend, noch lag es gerade den Kölnern vorzugsweise nahe. Der Witz und die Kunst liegen hier viel mehr in der geistreichen Art, wie diese Sprache der Konzeption des obskuren Charakters dienstbar gemacht wird, als etwa in der mimischen Erfindung der Sprache selbst. Es ist nicht ganz richtig, wenn Conrad Ferdinand Meyer seinen Hutten sagen läßt:

Wir sprachen ihr Latein – ergötzlich Spiel –
Und Briefe schrieben wir im Klosterstil –

Das Küchenlatein war, als roher Spaß, schon vorhanden; das Neue war die sichere Stilisierung dieser Sprache in die bestimmte obskure Nuance, damit ihre Erhebung ins Künstlerische; und hier liegt das literarische Verdienst.“¹⁶

Diese Beobachtungen verdienen trefflich genannt zu werden. Sie ließen sich ohne Mühe mit Überlegungen der Russischen Formalisten in Verbindung

bringen, etwa von Jurij Tynjanov über Parodie, und deren Nähe zur „Stilisierung“. Tynjanov versteht nämlich – dabei allerdings nur den Typ der Übererfüllung berücksichtigend – unter Parodie „die komisch motivierte oder betonte Stilisierung“.¹⁷ Und so perfekt gelang dem Verfasser des I. Teils der „Dunkelmännerbriefe“ diese ‚Stilisierung‘, das Überstülpen der sprachlichen Tarnkappe, die Parodie im Sinne der ‚mimischen Satire‘, daß Erasmus von Rotterdam in einem Brief vom 5. April 1518 an Johannes Caesarius von einem Prior in der Nähe von Brüssel, also von einem geistlichen Oberhaupt, welchem doch auch die Kritik galt, zu berichten wußte: der habe vor lauter Begeisterung zwanzig Exemplare der „Dunkelmännerbriefe“ gekauft, um sie an seine Freunde zu verteilen. Und zehn Jahre später kommt Erasmus nochmals auf diesen ‚klassischen‘ Fall mißglückter Kommunikation in einem Brief vom 5. September 1528 an Martin Lypsius zurück, wobei er noch hinzufügt, daß die EOVS in England damals von den Franziskanern und Dominikanern mit großem Beifall aufgenommen worden seien „Welcher Dummkopf könnte dümmer sein?“ setzte Erasmus hinzu.¹⁸ Um die rhetorische Frage des Erasmus zu beantworten: Nur der, der zum Schaden noch den Spott davontragen will.

f) Der Text I,13 aus den „Dunkelmännerbriefen“

Der ‚Brief‘ I,13 gehört zu den drei ‚Briefen‘ des Magisters Conrad von Zwickau (I,9; I,13; I,21), die laut W. Brecht „das Kunstwerk im Kunstwerk“ bilden:¹⁹

Briefe der Dunkelmänner I,13:²⁰

MAGISTER CONRAD VON ZWICKAU *grüßt den* MAGISTER ORTVINUS.

Nachdem Ihr mir geschrieben habt, daß Ihr Euch nicht mehr um jene Leichtfertigkeiten bekümmert und die Weibspersonen nicht mehr lieben oder vielmehr hernehmen wollet außer ein- bis zweimal im Monat, so kann ich mich nur wundern, daß Ihr solches schreibt. Doch ich weiß das Gegenteil. Es befindet sich hier ein Geselle, der kürzlich aus Köln angekommen und Euch wohlbekannt ist und auch dort immer um Euch war. Dieser sagt, daß ihr die Frau des Johannes Pfefferkorn beschlaft; und er versicherte mir dies wahrheitsgemäß und beschwor es, und darum glaube ich es auch. Ihr seid ja so gar lebenswürdig und wißt auch gute Worte zu geben, und dazu noch kennet Ihr vollkommen die Kunst zu lieben aus dem Ovid. Auch sagte mir ein gewisser Kaufmann, es heiße in Köln, auch *magister noster* Arnold von Tongern bediene sich ihrer als Unterlage; allein das ist nicht wahr, da ich wahrhaftig weiß, daß er noch keusch ist und nie ein Weib berührt hat. Allein, auch wenn er es getan hätte oder tun würde – was ich aber nicht glaube –, so wäre er deshalb doch nicht so schlecht, weil Irren menschlich ist. Ihr schreibt mir viel von dieser Sünde, daß es keine größere Sünde in der Welt gebe, und führet viele Schriftstellen an. Ich weiß wohl, daß es nicht recht ist, aber doch findet man auch in der Heiligen Schrift, daß einige auf diese Weise gesündigt haben und gleichwohl selig geworden sind. So Simson, der bei einer Hure schlief, und doch geriet nachher der Geist des Herrn über ihn. Auch kann ich den Gegenbeweis gegen Euch folgendermaßen führen: „Jeder, der nicht boshaft ist, empfängt den Heiligen Geist; Simson aber ist nicht boshaft, ergo empfängt er den Heiligen Geist.“ Ich halte den Obersatz für richtig, da geschrieben steht: „In eine boshafte Seele wird der Geist der Weisheit nicht kommen“; aber der Heilige

Geist ist der Geist der Weisheit: ergo ... Der Untersatz ist klar; denn wenn jene Sünde der Hurerei etwas so gar Schlechtes wäre, so wäre der Geist des Herrn nicht über Simson geraten, wie doch klar im Buch der Richter steht. Auch liest man von Salomo, daß er dreihundert Königinnen und Keksweiber ohne Zahl gehabt habe. Er war der größte Hurer bis zu seinem Tode, und doch kommen die Doctores allzumal zu dem Schlusse, daß er selig geworden sei. Wie kommt Euch jetzt die Sache vor? ich bin nicht stärker als Simson und bin nicht weiser als Salomo, und darum muß ich hie und da eine Ergötzlichkeit haben, weil, wie die Ärzte sagen, dies wirksam ist gegen die Melancholie. Ach, was redet Ihr auch von jenen griesgrämigen Kirchenvätern! Sagt doch der Prediger, „es lasse sich nichts Besseres ergreifen, als daß ein Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit“. Daher spreche ich mit Salomo zu meiner Seele: „Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, meine Braut; du hast mein Herz verwundet mit einem deiner Augen und mit einem Haare deines Nackens. Wie schön sind deine Brüste, meine Schwester, meine Braut, deine Brüste sind lieblicher als Wein usw.“ Bei Gott! es ist gar angenehm, die Weiber zu lieben, nach jenem Gedichte des Dichters Samuel:

*Disce, bone clerice, virgines amare,
Quia sciunt dulcia oscula praestare,
Inventum floridam tuam conservare.*
(Lerne, lieber Kleriker, Jungfrauen zu lieben,
denn die wissen süße Küsse zu verteilen
und so deine Jugendblüte zu bewahren.)

Da die Liebe auch Nächstenliebe ist, und „Gott ist die Nächstenliebe“, ergo ist die Liebe nichts Böses. Dieses Argument widerlegt mir! Auch sagt Salomo: „Wenn ein Mensch alles, was sein Haus enthält, für die Liebe geben wollte, so gälte es alles nichts.“ Doch lassen wir das, und kommen wir zu etwas anderem. Ihr habt mich ersucht, Euch etwas Neues zu berichten: so wisset denn, daß schon während der Fasten hier große Lustbarkeiten stattfanden. Es gab ein Turnier, und der Fürst ritt eigenhändig auf den Platz; er ritt ein schönes Tier, das eine Schabracke über hatte, worauf ein Frauenbild in herrlichem Schmucke gestickt war, und daneben saß ein Jüngling mit gelockten Haaren, der ihr eins orgelte nach den Worten des Psalmisten: „Jünglinge und Jungfrauen, Alte mit den Jungen sollen loben den Namen des Herrn.“ Und als der Fürst in die Stadt kam, führte ihn die Universität in großer Prozession auf den Thron; die Bürger hatten viel Bier gebraut, tischten leckere Gerichte auf und bewirteten den Fürsten und das ganze Hofgefolge bestens; hierauf veranstaltete man einen Ball, und ich stand auf einem Schaugerüst, von wo aus ich zusehen konnte. Mehr weiß ich nicht, als daß ich Euch alles Gute wünsche. Gehabt Euch wohl im Namen des Herrn! Aus Leipzig.

Die Strategie der für satirische und parodistische Textkonstitution unerläßlichen Komisierung beginnt schon bei den Namen der fingierten Briefschreiber. In unserem Beispiel ist das vielleicht noch nicht so deutlich, weil man mit seinem Namen wohl eher eine Herkunftsbezeichnung („von“ der Stadt „Zwickau“) und noch nicht die Funktion des „sprechenden Namens“ im Sinne der Untersuchung von Dieter Lamping über die „Poetik des Personennamens“ verbindet.²¹ Man bedenke jedoch folgendes: Dieser unser „Magister nostrandus“ („nostrandus“ ist natürlich eine das korrekte „noster“ küchenlateinisch verballhornende ‚Barbarei‘) hat es immer mit derselben Angelegenheit zu tun, genauer noch: er befleißigt sich ihrer. Schon in seinem ersten Brief (I,9) heißt es: „Ihr sollt wissen, daß es mir in der Liebe gut vonstatten geht und ich eine prächtige Unterlage habe“;

und in seinem 3. Brief an Ortwin Gratius fällt er gleich mit der Tür ins Haus (P. Amelung, S. 50f.):

Briefe der Dunkelmänner: I,21

MAGISTER CONRADUS VON ZWICKAU
grüßt den
MAGISTER ORTVINUS GRATIUS.

Fürwahr wie Ihr mir unlängst von Eurer Liebsten geschrieben habt, daß Ihr sie so innig liebet und auch sie Euch liebe und Euch Kränze, Sacktücher, Gürtel und dergleichen Sachen schicke und kein Geld dafür nehme, wie die Huren; und daß Ihr sie, wenn ihr Mann nicht zu Hause ist, besucht, und sie wohl damit zufrieden sei; sodann wie Ihr mir unlängst gesagt habt, daß Ihr sie dreimal hintereinander hergenommen hättet, und einmal stehend hinter der Türe am Eingang, nachdem Ihr gesungen hattet: „Machet Eure Tore weit, ihr Fürsten“; wie hierauf ihr Mann kam und Ihr Euch hinten hinaus durch den Garten davonmachtet, so will auch ich Euch jetzt schreiben, wie es mir mit meiner Liebsten geht.

Wenn man dies bedenkt, dann liegt auch bei dem scheinbaren Eigennamen „Zwickau“ eine lexikalische Wortbedeutung vor. An Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Überlegung aber erst im Kontext der Namensverwendungen in den Briefen überhaupt; dabei ist zu beobachten, daß zur „charakterisierenden“ Funktion des „sprechenden Namens“ immer auch die „ästhetische“ Funktion der Komisierung hinzutritt: Thomas Langschneider (I,1), der das allegorisierte Auslegen im mehrfachen Schriftsinn mittelalterlicher Hermeneutik nicht unterlassen kann; Bernhard Federleser (I,3), der nicht lange fackelt und aus geringstem Anlaß einem Poeten eine Weinkanne an den Kopf schlägt; Johannes Kannengießer (I,4), der mit Geschichten über Zechgelage erfreut usw.; Wilhelm Scherenschleifer (I,15) schließlich, der kein Ende kriegt (P. Amelung, S. 39; vgl. Verweyen/Witting: Walpurga, S. 58):

WILHELM SCHERENSCHLEIFER
grüßt den
MAGISTER ORTVINUS.

Ich wundere mich sehr, ehrwürdiger Mann, warum Ihr mir nicht schreibt; und doch schreibt Ihr andern, die Euch nicht so oft schreiben, wie ich es tue. Wenn Ihr mein Feind seid und mir nicht mehr schreiben wollt, so schreibt mir wenigstens, warum Ihr mir nicht schreiben wollt, damit ich weiß, warum Ihr mir nicht schreibt, da ich ja doch immer an Euch schreibe, wie ich denn auch jetzt an Euch schreibe, obgleich ich weiß, daß Ihr mein Schreiben nicht beantworten werdet. Gleichwohl aber bitte ich Euch von ganzem Herzen, Ihr wollet mir doch schreiben, und wenn Ihr mir einmal geschrieben habt, so will ich Euch zehnmal schreiben, weil ich meinen Freunden gerne schreibe, und will mich im Schreiben üben, so daß ich zierliche Aufsätze und Briefe schreiben kann. Ich kann mir nicht denken, was der Grund ist, daß Ihr mir nicht schreibt.

Man könnte auf diese Weise fast alle Namen der fingierten Briefschreiber aufschlüsseln. Dabei kann man zugleich jenes merkwürdige Phänomen der Namensbildung mitanalysieren, das uns etwa in dem Namen des soeben zitierten Briefschreibers begegnet: „Guilhelmus Scherschleifferius“, so lautet der Name im Urtext. Es ist das Phänomen der deutsch-lateinischen Mischpoesie, das Günter Hess unter den rhetorischen Begriff der Barbarolexis gefaßt

hat.²² Sie liegt – mit Heinrich Lausberg – vor, wenn „gegen die Latinitas“ „im Einzelwort als Ganzem verstoßen“ wird „durch den Gebrauch unlateinischer Wortkörper [z. B. ‚nostrandus‘] und durch den Gebrauch unlateinischer Wortbedeutungen“. Barbarolexis ist hier selbstverständlich nicht ein Zufallsprodukt mangelhafter Sprachbeherrschung, sondern das genaue Gegenteil dessen: nämlich das Resultat exzellenter Sprachkompetenz und somit eines der dominierenden Mittel parodistischer Bloßlegung durch Übererfüllung schon bestehender sprachlicher Interferenzen infolge lange miteinander in Kontakt stehender Sprachen wie der deutschen und der lateinischen Sprache seit dem Mittelalter; Barbarolexis ist hier ein gezielt angewendetes Verfahren der „mimischen Satire“, eine intendierte Strategie der Herabstimmung.

Die Strategie der komisierenden Stilisierung, der Bezugnahme und gleichzeitigen Herabsetzung erfaßt selbstverständlich die gesamte Brief-, Epistolartechnik, etwa die Grußformeln. Dabei stellt die Form der Adresse im vorliegenden Fall der Materialien I,13 nur eine sehr einfache Steigerung, beispielsweise gegenüber I,4 (in P. Amelung, S. 15), dar. Es gibt da hyperbolische Stilisierungen, die zugleich in kontrastreiche Beziehung zu offenkundig komischen Grußformeln gebracht werden. Beispielsweise „entbeut“ Matthäus Honiglecker „seinen Gruß“ dem Magister Gratius (in I,16). In I,32 klingt das demgegenüber so (P. Amelung, S. 76.):

Dem Mann von unaussprechlicher Gelehrsamkeit
MAGISTER ORTVINUS GRATIUS
entbietet
MAGISTER GINGOLFUS LIGNIPERCUSSORIS ('Holzhacker')
tausend und aber tausend Grüße in ungeheuchelter Liebe.

Hier liegt Stilisierung vor, und zwar mit gewollter Ambivalenz in der Schlußwendung „in charitate non ficta“, weil eine solche Schlußwendung im Kontext eines Briefes gerade den Gedanken an „geheuchelte Liebe“ zu wecken geeignet ist. In I,39 wird der komische Abbruch durch Substitution hergestellt (P. Amelung, S. 93.):

NICOLAUS LUMINATORIS
sendet dem Herrn
MAGISTER ORTVINUS
so viele Grüße, wie in einem Jahre Mücken und Flöhe
geboren werden.

Man könnte hier die Bachtinsche Kategorie der „Mesalliance“ in Erwägung ziehen, nach der „das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten (vereinigt, vermengt und vermählt)“ wird.²³ Mesalliance von Diskurswelten ist tatsächlich ein mit Vorliebe angewendetes Mittel in der Parodie, Travestie usw., hier etwa in I,37 („so viele Grüße, wie die Gänse Gras fressen“) oder in I,31, wo das Verfahren auf die Spitze getrieben wird (P. Amelung, S. 73.):

Dem wohlbestallten Bakkalaureus der Theologie
BARTHOLOMÄUS COLP
vom Karmeliterorden
empfiehlt sich nebst Gruß
WILLIBRORDUS NICETI

*aus dem Orden der Wilhelmiten, Cursor in der Theologie
mit Genehmigung des hochwürdigen Ordensgenerals.*

So viele Wassertropfen sind im Meer,
So groß im heil'gen Köln das Kuttenheer,
So dicht voll Haar das Fell des Esels ist,
So viel, und mehr noch, sei von mir begrüßt!

Brechen wir ab und behandeln noch kurz zwei den parodistischen Briefftext konstituierende Verfahren: nämlich entstellendes Zitieren und leerlaufende Syllogistik. Beide Verfahren sind am parodistischen Bedeutungsaufbau auch des vorgelegten Beispieltextes I,13 maßgeblich beteiligt. Soll mit dem ersten Verfahren die dumpfe Zitierwut der spätscholastischen theologischen Traktat-, Kommentar-, Predigtliteratur gezeigt und bloßgestellt werden, so soll das zweite Verfahren in Art der Metonymie die spätscholastische Disputations- und Lehrmethode ad absurdum führen. Im ersteren Fall werden insbesondere unter Berufung auf den kanonischen Text der Zeit: die Bibel, gerade gegen den Sinn dieses, wie Bachtin es nannte, „autoritären Wortes“²⁴ (und teils wider die Keuschheitsgelübde) verstoßende Bedürfnisse und Verhaltensweisen gerechtfertigt; die parodistische und hier nun auch satirische Komik besteht dabei gerade in dem Sichtbarmachen des den Sinn des Zitierten verkehrenden Herauslösens aus dem ursprünglichen Kontext und Integrierens in den neuen, unangemessenen Kontext.

Im zweiten Fall werden massenweise syllogistische Schlüsse zum Medium komischer Demonstration der Unangemessenheit des Verhältnisses von Gegenstand und ‚logistischem‘ Aufwand: man vergleiche das Beispiel in der Anthologie „Walpurga“ (S. 56-57). Die Syllogismen werden sogar zum Medium komischer Demonstration des syllogistischen Beweisverfahrens überhaupt.

Von hier aus erlaube ich mir zwei abschließende, aber keineswegs definitive Bemerkungen zu den „Epistolae obscurorum virorum“: Die Faszination dieses Werkes (und ich spreche hier zunächst nur vom ersten Teil aus der Feder des Crotus Rubeanus) besteht selbst noch in der deutschen Übersetzung darin, daß es sich, obwohl das Werk eines religiös gebundenen, gläubigen Humanisten, in der komisierenden Herabsetzung erschöpft und an keiner Stelle eine eigene Botschaft transportiert. Auch darin ist es zutiefst ein parodistisches Werk.

Die „Dunkelmännerbriefe“ (genauer zunächst ihr erster Teil von 1516) – dies meine zweite Bemerkung – sind in der Tat, wie Peter Amelung schrieb, ein „genialer parodistischer Abgesang des Alten im Zeichen einer neuen Zeit“.²⁵ Ihre literarisch-artifizielle Organisation ist einmalig. Indes: sie sind keine „isolierte Erscheinung“ der Zeit:

„Ohne den satirischen Narrenkult eines Zeitalters der Fastnachtspiele, der scherzhaften Universitätsdisputationen, eines Erasmus, Brant und Murner sind auch die Obscuri nicht möglich. Vorboten der satirischen Mimik fehlen nicht. Wir hören in den Fastnachtspielen die Narren sich selbst schildern, oder sehen, wie sie sich durch ihr Handeln lächerlich machen; im Narrenschiff charakterisiert mitunter der Narr sich selbst; Moria besteigt in eigener Person das Katheder; in seinen Überschriften läßt Murner die bildlich dargestellten Narren reden: das alles sind erste Keime. Aber auch von der Verbindung mimischer Satire mit der Briefform ist wenigstens ein Beispiel vorhanden. Es befindet sich in Jakob

Hartliebs Scherzrede *De fide meretricum*, datiert Straßburg 1499, gehalten ums Jahr 1500²⁶

- und zitiert im 13. Brief des ersten Teils der „Dunkelmännerbriefe“.

g) Literarische Gegenüberstellungen: Kontrafakturen in Reformation und Späthumanismus

Ich knüpfe nochmals an die letzten Bemerkungen von Walther Brecht an, in denen ein wichtiger Teil des literarischen Kontextes der „Dunkelmännerbriefe“ in Erinnerung gerufen ist – etwa das „Enkomion morias“ („Lob der Torheit“) des Erasmus von Rotterdam oder Sebastian Brants „Narrenschiff“; auch Murners Satiren und polemische Schriften gegen Martin Luther, zudem die Narrenfeste und der Fastnachtskult: „Alles Erdenkbare, Weltliches und Kirchliches“, so sei Friedrich Ranke angeführt, „wird damals parodiert“. Vom Tagelied bis zum Vaterunser! Was „nur immer eine feste Form mitbringt, muß dem Parodisten als Gefäß für seinen Spott und seine Laune dienen“.²⁷ Nachdem ich mit den „Epistolae obscurorum virorum“ in der Tat ein herausragendes Beispiel humanistischer „Parodiendichtung“ vorgeführt habe, scheint es mir nun angebracht zu sein, die Aussage F. Rankes zumindest mit einigen Paradigmen zu überprüfen.

Bei dem ersten der von mir ausgewählten Beispiele handelt es sich um einen Text in einer ungedruckten Briefsammlung von ca. 1530; sie war im Besitz des Ulmer Arztes und Lutheraners Wolfgang Rychard und enthält mehrfach eingestreute Texte zum Zeitgeschehen der frühen Phase der Reformation. Der komisch-kritische Charakter des Textes ist dabei kaum von der Hand zu weisen, stellt ihn also in die Tradition der Komik-Literatur:

Pater noster, qui es in caelis: sanctificetur nomen tuum: adveniat regnum tuum: fiat voluntas tua: sicut in caelo et in terra. Panem nostrum cotidianum da nobis hodie; et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris; et ne nos inducas in tentationem; sed libera nos a malo.

Der Nachfolgetext mit Übersetzung des Nachfolgetextes von ca. 1530 [vgl. Verweyen/Witting, Kontrafaktur, S. 247] lautet:

Des bapst pater noster

Papa noster qui es in Rhoma: amplificetur nomen tuum: adueniat fauor tuus: fiat symonia tua: sicut in vrbe et in orbe: pingua beneficia da nobis hodie. Et dimitte nobis peccata nostra: sicut et nos tibi mittimus pecunias nostras. Et ne nos inducas in excommunicationem. Sed libera nos a manu laicorum. Amen. Hanc orationem papisticam continue omnis creatura Antichristi.

Heiliger Vater unser, der du bist in Rom, vergrößert werde dein Name, zu uns komme deine Gunst, dein Ämterkauf gedeihe wie in der Stadt so auf dem Erdkreis: fette Pfründen gib uns heute. Und vergib uns unsere Sünden wie auch wir dir geben unser Geld. Und führe uns nicht in die Exkommunikation, sondern befreie uns von der Hand der Laien. Amen. Dieses papistische Gebet betet beständig jedes Geschöpf des Antichrist.

Bei einem etwas genaueren Vergleich der beiden lateinischen Textfassungen läßt sich leicht feststellen, daß sich die Adaption auf fast allen Ebenen an die

Vorlage hält; folglich ergeben sich erhebliche Übereinstimmungen zwischen Prä- und Nachfolgetext: beispielsweise im lexikalischen Bereich, im Duktus des Gebets, in der Beibehaltung der Bitten und Bitt-Typik, selbst im Phonembereich (z. B. Pa-pa/Pa-ter; ampl-ificetur/sanct-ificetur). Auf der semantisch-thematischen Ebene weicht der Nachfolgetext jedoch erheblich ab; er thematisiert zur Vorlage relativ externe, wenngleich nicht ohne Beziehung bestehende Sachverhalte wie etwa das Pfründenwesen der Zeit („pinguia beneficia“) oder auch die „Gravamina“-Klage, Rom – und zwar das „papistische“ Rom – sauge Deutschland aus („mittimus pecunias nostras“). Sind nun aber die Abweichungen (im Sinne der Begriffsexplikationen) gegen den Ausgangstext gerichtet? Die Antwort wird durch einen Zusatz erleichtert, der mit der Adaption überliefert ist:

„Hanc orationem papisticam continue omnis creatura Antichristi.“

'Dieses papistische Gebet betet beständig jedes Geschöpf des Antichrist.'

Die Intention des lutherischen Verfassers ist es offenkundig nicht, den Anspruch der Vorlage, des „Vaterunser“, zu relativieren oder abzuwehren, kurz „herabzusetzen“ – im Gegenteil. Bedeutung und Anspruch des Paternoster, ein kanonischer und sakrosankter Text der Bibel und für die ganze Christenheit, werden vielmehr unablässig als Grundlage und Maßstab der Kritik insinuiert, nicht zuletzt auch als „positives Gegenbild“ signalisiert, an dem gemessen die Zustände der Papstkirche als verrotten zum Vorschein kommen sollen. Nicht das das „Ideal“ formulierende „Paternoster“, sondern die zur Verwirklichung des „Ideals“ aufrufende, diesem aber selbst nicht genügende kirchliche Institution ist Gegenstand der Kritik. Zwei Schreibweisen überlagern und verstärken sich also wechselseitig in der Adaption: Kontrafaktur und Satire. Dabei werden im Falle der Kontrafaktur hier die von der Vorlage gesetzten Ansprüche und Normen anerkannt, ihre Vertextungsstrategien übernommen und ihr kommunikatives Potential ausgenutzt. Wir sprechen bei solchen Texten – und damit ergänzen wir erneut das terminologische Repertoire – von „satirischer Kontrafaktur“ (und gegen F. Ranke u. viele andere, wie z. B. Lutz Röhrich, nicht mehr von ‚Parodie‘).²⁸ Und gerade sie, die satirische Kontrafaktur, ist es, die nicht zuletzt in Zeiten konfessioneller und/oder ideologischer Polemik als Mittel der Auseinandersetzung den Vorzug erhält, zudem in reformbewegten Zeiten Konjunktur hat, wie es das Silbermarken-Evangelium belegt.

Ein zweites Beispiel: 1612 – also auf dem Höhepunkt des Späthumanismus – publizierte der Praeceptor am Heidelberger Gymnasium, Johannes Adam, eine lateinische Ode mit folgendem Titel (hier gleich in deutscher Übersetzung):²⁹

AN DIE FREUNDE, DIE HOCHBERÜHMTE
PROFESSOREN DER HEIDELBERGER HOCHSCHULE.
ALS SEINEM SOHN THOMAS-LUDOLF DER ERSTE
LORBEER IN DER PHILOSOPHIE VERLIEHEN WURDE.

(Der lateinische Text dieser Ode zusammen mit der deutschen Übersetzung von Wilhelm Kühlmann findet sich in einer Anthologie humanistischer Dichtung der ehemaligen Kurpfalz, die Wilhelm Kühlmann und Hermann Wiegand herausgegeben haben: in „Parnassus Palatinus“ von 1989.) Beim Vorlesen des Gedichttitels habe ich mich gezielt eines Zitationsfehlers schuldig gemacht; denn vollständig lautet der Titel: „Aus Horaz, 3. Buch, 2. Ode“!

Johannes Adam verfertigte also eine Ode unter Bezug auf eine Vorlage – nicht irgendeine Vorlage, sondern die berühmte Zweite Römerode des Horaz – und er nannte, mit einer für moderne Literaturproduktion ziemlich unverständlichen Unbefangenheit, sogar ausdrücklich diese seine Vorlage. Mehr noch, die Oden-Adaption erschien in der Gedichtsammlung mit dem sprechenden Titel „Horatianarum parodiarum Liber Secundus“ („Zweites Buch der Horaz-Parodien“). Ist die Oden-Adaption demnach ‚Parodie‘ im Sinne unserer terminologischen Vorschläge und Überlegungen zu nennen? Wir dürfen diese Frage mit guten Gründen verneinen, indem wir auf erstklassige Kenner der Überlieferungen und Traditionen verweisen können, in denen diese Oden-Adaption – diese „Parodia Horatiana“ sich nennende Imitation – steht: auf Eckart Schäfer etwa oder auf Dieter Mertens.³⁰

Interessanterweise hat E. Schäfer in der grundlegenden Untersuchung von 1976 über den „Deutschen Horaz“ im Zusammenhang mit solchen Textbildungen wie der „Parodia Horatiana“ von der Realisierung des schon in der lateinischen Antike entwickelten „Kontrafaktorprinzips“ gesprochen. Das ist hier im Hinblick auf die beiden vierten Strophen aus dem Horazischen Original und der Adamschen Adaption leicht einzusehen:

Horaz: Ode 3,2,4

Dulce et decorum est pro patria mori:
Mors et fugacem persequitur virum,
Nec parcat inbellis iuventae
Poplitibus timidoque tergo.

Süß ist's und ruhmvoll, stirbt man für's Vaterland.
Des Todes Arm erfasset den Flüchtgen doch,
Erbarmt sich nicht der scheuen Jugend,
Schont nicht die Knie, nicht den feigen Rücken.

Johannes Adam: Ode „Ad amicos“, Str. 4

GRANDE est paratum litterulis decus!
Hoc et potentem nobilitat virum,
Nec cedit insulsi cerebri
Divitibus, tumidoque vulgo.

Eine große Ehre ist der bescheidenen Wissenschaft bereitet!
Sie adelt auch den mächtigen Mann und weicht nicht vor
dem Reichtum eines witzlosen Kopfes und vor der törichten
Menge.

Dieter Mertens hat überzeugend analysiert, worin die Äquivalenzen zwischen Vorlage und Nachfolgetext bestehen, „so daß [auch] die Abwandlungen engstens auf das imitierte Vorbild bezogen“ erscheinen.³¹ Das gilt selbst für den wichtigsten thematischen Austausch: die humanistische „doctrina“ („Bildung“) tritt an die Stelle der altrömischen „virtus“ („Mannhaftigkeit“). Diese Substitution ist allerdings in gar keinem Fall eine gegen die Vorlage gerichtete Änderungsoperation. Der Text J. Adams erweist sich als ein gelehrtes Gedicht über die Gelehrsamkeit, die auf der Kenntnis der klassischen literarischen Vorbilder wie eben Horaz beruht und sich folgerichtig in ihrer „imitatio“ realisiert.

Der Text gehört somit in die humanistische Tradition der Aneignungsformen klassischer Vorbilder. Deren historische Eigenwilligkeit besteht nicht in der innovativen Überwindung des Vorbildes, sondern gerade in der größtmöglichen Annäherung an dieses. In dem Gelingen der Annäherung und Nacheiferung – von „imitatio“ und „aemulatio“ – liegt das Selbstwertgefühl des späthumanistischen Autors.³² Dieses verträgt sich nun aber nicht mit dem Selbstverständnis des eingangs der Vorlesung gegebenen Explikationsvorschlages zu ‚Parodie‘. Parodie im zuvor definierten Sinn zielt ja gerade auf Dekonstruktion und Depotenzierung des Vorbildes ab. Erneut ist also der Fall der Kontrafaktur gegeben. Damit geben wir die Tradition der „Parodia Horatiana“ und mit ihr die Tradition der „parodia seria“ (der „ernsten Parodie“) bzw. der „parodia sacra“ (hier z. B. der reichen Produktion Jacob Baldes und vieler seiner jesuitischen Ordensbrüder des 17. und 18. Jahrhunderts³³) in den Bereich von ‚Kontrafaktur‘.

Ein drittes Beispiel schließlich, im übrigen ein Beispiel, das zeigen kann, worin die etwa von Walther Brecht für die „Dunkelmännerbriefe“ beobachtete artifizielle Kompetenz fundiert ist: in der systematisch geschulten „imitatio“. Warum? In der seit der Spätantike reichen Tradition der Centonen-Poesie haben sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die Brüder Laelius und Julius Capilupus besonders hervorgetan. Julius legte dabei einen artifiziellen Versuch besonderer Art vor, er formte das „Paternoster“ in Verse Vergils um:

Julius Capilupus: Paternoster³⁴

Salve, sancte parens, summi regnator Olympi,
 Quem primi colimus, coeloque ereboque potentem,
 Semper honos, nomenque tuum, tua magna voluntas,
 Imperium sine fine tuum, laudesque manebunt.
 Dona laboratae Cereris, noctesque diesque
 Da deinde, auxilioque leves quaecumque labori
 Debita erant nostro; jam fas est parcere genti;
 Nos tua progenies, atque haec exempla secutus,
 Atque idem casus, miseris succurrere disco.
 Nec segnem patiêre animum tentare precando;
 Eripe me his, invicte, malis; haec omnia firma.

Es ist nachweisbar, daß die einzelne Zeile des Nachfolgetextes jeweils aus zwei Halbversen gebildet ist, die durchgehend verschiedenen Versen der „Aeneis“ und der „Georgica“ Vergils entlehnt sind. Dabei sind die Entlehnungen im Sinne der Centonen-Poetik der Tradition gleichsam ‚fugenlos‘ und fast ohne verändernde Eingriffe in die Vorlagen aneinandergesetzt. Aber: Daß es sich bei dieser literaturtechnischen Raffinesse keinesfalls um eine gegen das „Paternoster“ gerichtete Operation, also keinesfalls um eine Parodie (im definierten Sinne) handelt, müßte klar sein! Vielmehr besteht hier im Zeitalter des späteren Humanismus das Anliegen darin, antike Bildungsüberlieferung und christlich-biblische Spiritualität miteinander zu versöhnen. Herbert Hunger, der Nestor der Byzantinistik, hat einen solchen Vorgang „mit den sekundären Gold- und Silberrahmungen vieler Ikonen der orthodoxen Welt“ verglichen – ein unglaublich gelungener Vergleich: das „Paternoster“ wäre dann die „Ikone“, die Vergilverse bildeten die „Gold- und Silberrahmung“. Sollte diese in vieler Hinsicht faszinierende Vergleichsidee zutreffen – und warum eigentlich nicht! –, wäre die Funktion der ‚kostbaren Rahmung‘ biblischer Simplizität und Prosa

schlüssig erklärt. Von ‚Parodie‘ indes kann erneut nicht die Rede sein; Gunther Witting und ich sind daher der Ansicht, man müsse hier von „Cento-Kontrafaktur“ sprechen.³⁵ Daß es auch die Variante „Cento-Parodie“ gibt, davon wird später zu sprechen sein.

¹ Dieter Mertens: Geschichte der politischen Ideen im Mittelalter, in: Fenske/Mertens/Reinhard/Rosen: Geschichte der politischen Ideen. Von Homer bis zur Gegenwart, Königstein/Ts. 1981, S. 119-200, hier S. 121.

² Winfried Trillitzsch (Hrsg.): Der deutsche Renaissancehumanismus. Abriß und Auswahl, Leipzig (Reclam) 1981, S. 450-480, hier S. 479.

³ Ich folge in diesem Teilkapitel bis in einzelne Formulierungen hinein den zusammenfassenden Darstellungen in: Briefe der Dunkelmänner. Vollständige Ausgabe, übers. v. Wilhelm Binder, revidiert, mit Anm. u. e. Nachw. versehen v. Peter Amelung, München 1964 (= Die Fundgrube: 5), S. 261-272: "Nachwort"; Joachim G. Boeckh u.a.: Geschichte der deutschen Literatur von 1480 bis 1600, Berlin (Ost) 1960 (= Geschichte der deutschen Literatur: IV), S. 178-184; Hans Rupprich: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock, München 1970 (= Geschichte der deutschen Literatur: IV), Erster Teil: 1370-1520, S. 709-720.

⁴ Trillitzsch, Der deutsche Renaissancehumanismus, S. 452-453.

⁵ Vgl. Walther Brecht: Die Verfasser der "Epistolae obscurorum virorum", Straßburg 1904, S. 13.

⁶ Vgl. Brecht: Die Verfasser, S. 376ff.: "Chronologische Übersicht".

⁷ Amelung: Briefe der Dunkelmänner, S. 269.

⁸ Vgl. Amelung: Briefe der Dunkelmänner, S. 270.

⁹ Adalbert Elschenbroich (Hrsg.): Humanismus und Reformation. Deutsche Literatur im 16. Jahrhundert, München o.J., hier S. 1171.

¹⁰ Vgl. dazu Rupprich, Die deutsche Literatur, S. 712f.

¹¹ Vgl. Rupprich: Die deutsche Literatur, S. 712.

¹² Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, hrsg. u. eingel. v. Rainer Grübel (aus dem Russischen übers. v. R. Grübel u. Sabine Reese), Frankfurt/M. 1979 (= edition suhrkamp: 967), S. 310f.

¹³ Elschenbroich: Humanismus und Reformation, S. 1171.

¹⁴ Vgl. Brecht: Die Verfasser, S. 125.

¹⁵ Brecht: Die Verfasser, S. 126; Brecht zitiert Wilhelm Scherer: Geschichte der Deutschen Literatur, Berlin hier ¹⁵1922, S. 273f.

¹⁶ Brecht: Die Verfasser, S. VIII-IX.

¹⁷ Jurij Tynjanov: Dostoevskij und Gogol' (Zur Theorie der Parodie), in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus, München 1971 (= UTB: 40), S. 301ff., hier S. 307.

¹⁸ Vgl. Amelung: Briefe der Dunkelmänner, S. 265.

¹⁹ Brecht: Die Verfasser, S. 87.

²⁰ Vgl. Amelung: Briefe der Dunkelmänner, S. 34-37; s. Verweyen/Witting: Walpurga, S. 56-58.

²¹ Dieter Lamping: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens, Bonn 1983, S. 42f.

²² Günter Hess: Deutsch-lateinische Narrenzunft, München 1971, S. 175ff.

²³ Bachtin: Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur, in: ders.: Literatur und Karneval, S. 47ff., hier S. 49.

²⁴ Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 229.

²⁵ Vgl. Amelung: Briefe der Dunkelmänner, S. 270.

²⁶ Brecht: Die Verfasser, S. 47.

²⁷ Friedrich Ranke: Zum Formwillen und Lebensgefühl in der deutschen Dichtung des späten Mittelalters, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 18, 1940, S. 307-327, hier S. 314.

²⁸ Vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 138ff.; ferner Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 103ff. Entsprechend ist Kritik zu üben an dem Gebrauch von ‚Parodie‘ bei Lutz Röhrich: Gebärde - Metapher - Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung, Düsseldorf 1967, S. 115ff.

[29](#) Parnassus Palatinus. Humanistische Dichtung in Heidelberg und der alten Kurpfalz. Lat.-dt., hrsg. v. Wilhelm Kühlmann u. Hermann Wiegand, Heidelberg 1989, S. 112/113-114/115.

[30](#) Eckart Schäfer: Deutscher Horaz - Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands, Wiesbaden 1976; Dieter Mertens: Zu Heidelberger Dichtern von Schede bis Zinzgref, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 103, 1974, S. 200-241.

[31](#) Mertens: Zu Heidelberger Dichtern, S. 215f.

[32](#) Mertens: Zu Heidelberger Dichtern, S. 215f.

[33](#) Schäfer: Deutscher Horaz: das Jacob Balde-Kapitel und darüber hinaus die mittlerweile reiche Forschungsliteratur dazu.

[34](#) Theodor Verweyen u. Gunther Witting: Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie, in: Euphorion 87, 1993, S. 1-27, hier S. 15f. Die Darlegungen in diesem Aufsatz fußen auf Untersuchungen der 70er Jahre im Zusammenhang mit den Monographien zur Parodie in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (vgl. VW: Die Parodie, 1979) und zur Kontrafaktur in der "Konstanzer Bibliothek" (vgl. VW: Die Kontrafaktur, 1987) sowie auf Untersuchungen von D. Mertens und Th. Verweyen zur Form des Emblem-Kommentars in Julius Wilhelm Zinzgrefs "Emblemata ethico-politica" (vgl. die Ausgabe von D. Mertens u. Th. Verweyen). Es ist daher völlig unverständlich, wie Christoph Hoch allen Ernstes glaubt behaupten zu dürfen, Verweyens und Wittings Analysen stützten sich "auf eine gänzlich ungenügende Textbasis": vgl. C. Hoch: Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance, Tübingen 1997 (= Romanica et Comparatistica: 26), S. 9f. C. Hoch ignoriert, so umfassend es nur eben geht, alle unsere Verweisungen auf weitere Texte im Zusammenhang unserer paradigmatischen Analysen, übergeht unsere Anthologien und Textanhänge und erkennt offensichtlich nicht den systematischen Ansatz paradigmatischer Analyse. Nun, Hochs Ignoranz hindert den Autor freilich nicht, unsere systematischen Unterscheidungen zu "Cento", "Parodie", "Kontrafaktur", "Pastiche" und nicht zuletzt zu "Cento-Parodie" und "Cento-Kontrafaktur" ohne irgendeinen speziellen Herkunftsbeleg zu übernehmen (vgl. Hoch: Apollo Centonarius, 1997, S. 15f. mit Verweyen/Witting: Der Cento, 1993, S. 21f.). Nicht ohne ein gewisses Vergnügen verweise ich auf VW: Art. "Cento", in RL³, Bd. 1 von 1997.

[35](#) Vgl. VW: Der Cento, 1993, S. 21f.

[Zum Inhaltsverzeichnis](#)

[Zum nächsten Kapitel](#)

[Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil III

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

Ende der 60er Jahre des Barockjahrhunderts erschien der folgende Roman:

„Der Abentheurliche SIMPLICISSIMUS Teutsch / Das ist: Die Beschreibung deß Lebens eines seltzamen Vaganten / genant Melchior Sternfels von Fuchshaim / wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen / was er darinn gesehen / gelernet / erfahren und außgestanden / auch warumb er solche wieder freywillig quittirt. Überauß lustig / und männiglich nutzlich zu lesen. An Tag geben Von GERMAN SCHLEIFHEIM von Sulsfort. Monpelgart / Gedruckt bey Johann Fillion / Jm Jahr MDCLXIX.“

Nun, an diesem Titel ist, wie allerdings erst die Philologie etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nach und nach aufgedeckt hat, so ziemlich alles ‚getürkt‘: die Jahreszahl 1669, die das Erscheinen des Romans angeben soll, ist in Wirklichkeit vorausdatiert; gedruckt wurde das Werk nicht bei Johann Fillion (ein fiktiver und womöglich sprechender Eigenname), sondern bei Wolff Eberhard Felßecker (einem Nürnberger Verleger); „Monpelgart“ als Name für den Druck- bzw. Verlagsort ist natürlich auch fingiert und muß durch „Nürnberg“ ersetzt werden; „German Schleifheim von Sulsfort“, der Name dessen, der alles „an Tag“ gegeben haben will, ist auffälligerweise buchstabengleich mit dem Namen des „seltzamen Vaganten“ Melchior Sternfels von Fuchshaim – und wendet man die zeitgenössisch beliebte Anagramm-Technik an, kommt dabei (was aber erst Heinrich Kurz 1837 gelang) der richtige Name des tatsächlichen Autors heraus: (Hans Jacob) Christoffel von Grimmelshausen, so daß sich die „Beschreibung deß Lebens“ jenes Vaganten über den Weg der Entschlüsselung als Autobiographie zu entlarven scheint.

Was es mit einer solchen Titelgebung auf sich haben könnte, ist verschiedentlich gefragt worden. Indes dürfte der stilisierten Titelsprache eine genau markierbare Funktion zukommen: die dem Werk zugrunde liegende poetische ‚Gattung‘ zu signalisieren und darin zugleich den Text „an ein ganzes literarisches System“ anzuschließen. Eine solche Funktion drängt sich nicht zuletzt aufgrund der buchgeschichtlichen ebenso wie literarhistorisch orientierten Beschreibungen der Geschichte des Romantitels auf; sie konnten plausibel machen, daß sich bereits auf dieser Ebene des literarischen Bedeutungsaufbaus gerade für das 17. und frühe 18. Jahrhundert ‚systemhafte‘ Beziehungen zwischen höfisch-historischem, pikarischem und galantem Roman auswirken. Also:

Eingestimmt durch die Verschlüsselungstaktiken im Buch- (und, es sei schnell hinzugefügt, im vielfach erörterten Kupfer-) Titel, wird sich der Leser auf Mummenschanz und Maskenspiel gefaßt machen, einlassen müssen auf karnevaleske Vermummung auf der Ausdrucks- wie der Inhaltsebene des Romans – und zwar gerade auch der zeitgenössische Leser. Der konnte im Kontext der Romankunst der Zeit nicht allein die, wie es dann Michail M. Bachtin genannt hat, „zweite stilistische Linie des europäischen Romans“, d. h. die in deutschen ‚Übersetzungen‘ durchaus präsente europäische Tradition der Romane eines Rabelais, Cervantes, Scarron und eben des Pikaroromans kennen; der Leser wußte dann zugleich auch um deren Oppositionsfunktion und Subversionsstrategie gegen die „erste stilistische Linie des europäischen

Romans", also gegen die Überlieferung des idealisierenden Amadis-, Schäfer- und höfisch-historischen Romans. Mit anderen Worten, dem zeitgenössischen Leser war die – in der Literaturgeschichtsschreibung dann begrifflich fixierte – Opposition „Niederer Roman" vs. „Hoher Roman" völlig gegenwärtig. Und damit war auch das „negierende" Spiel von Dekomposition und Depotenzierung der „idealisierenden" Werke und Traditionen Teil seiner Erwartungen an den im Buchtitel sich derart ankündigenden Roman.

a) Die epische Integration des Petrarkismus und Antipetrarkismus („Partialparodie" im Roman)

Bei dem Paradigma handelt es sich um die epische Integration solcher Elemente und Strukturzüge des „petrarkistischen Systems", die durch den literarisch-epochalen Imitationsprozeß besonders stereotypisiert sind. Diese Stereotypisierung geht selbstverständlich auch auf den Antipetrarkismus über.

Ein erster Text dazu stammt aus dem 6. Kapitel des zweiten Buches. Simplicius, der kleine Bauernbub ungewisser Herkunft, aus dem friedlichen Idyll eines kargen Landlebens im Hessischen herausgerissen und in die Turbulenzen des Dreißigjährigen Krieges geworfen, gerät in die Festungsstadt Hanau und soll hier – mittels eines ‚Umerziehungsprogramms' – zum ‚Hofnarren' beim Gouverneur und Anführer der städtischen Soldateska ‚umgeschult' werden. (Hofnarr-Sein war übrigens eine seit dem Mittelalter am Hof eingeführte Belustigungsinstitution.) Jedenfalls, die aus dem Geist unnachsichtiger Satire und Komik erzählte Narrentrillung wird zunächst von vier Kerlen „in schrecklichen Teuffels-Larven" in einem „öden Keller" übernommen. Danach führen sie drei Frauen weiter. Wie dies geschieht, erzählt der Beginn des besagten Kapitels II,6:

„Als ich wieder zu mir selber kam / befand ich mich nicht mehr in dem öden Keller bey den Teuffeln / sondern in einem schönen Saal / unter den Händen dreyer der allergarstigsten alten Weiber / so der Erdboden je getragen; ich hielt sie anfänglich / als ich die Augen ein wenig öffnete / vor natürliche höllische Geister / hätte ich aber die alte Heydnische *Poëten* schon gelesen gehabt / so hätte ich sie vor die *Eumenides*, oder wenigst die eine eigentlich vor die *Thisiphone* gehalten / welche mich wie den *Athamantem* meiner Sinn zu berauben / auß der Höllen ankommen wäre / weil ich zuvor wol wuste / daß ich darumb da war / zum Narren zu werden: Diese hatte ein paar Augen wie zween Jrrwisch / und zwischen denselben eine lange magere Habichs-Nas / deren Ende oder Spitz die undere Lefftzen allerdings erreichte / nur zween Zähne sahe ich in ihrem Maul / sie waren aber so vollkommen / lang / rund und dick / daß sich jeder bey nahe der Gestalt nach mit dem Goldfinger / der Farb nach aber sich mit dem Gold selbst hätte vergleichen lassen; In Summa / es war Gebeins genug vorhanden zu einem gantzen Maul voll Zähne / es war aber gar übel außgetheilt / ihr Angesicht sahe wie Spanisch Leder / und ihre weisse Haar hiengen ihr seltsam zerstrobelt umb den Kopff herumb / weil man sie erst auß dem Bett geholt hatte; ihre lange Brüste weiß ich nichts anders zu vergleichen / als zweyen lummerichten Küh-Blasen / denen zwey Drittel vom Blast entgangen / unden hieng an jeder ein schwarz-brauner Zapff halb Fingers lang; Warhafftig ein erschrecklicher Anblick / der zu nichts anders / als vor eine treffliche Artzney wider die unsinnige Liebe der gailen Böck hätte dienen mögen / die andere zwey waren gar nicht schöner / ohne daß dieselbe stumpffe Affen-Näslein / und ihre Kleider etwas ordentlicher angethan hatten: Als ich mich besser erkoberte / sahe ich / daß die eine unser Schüsselwäscherin / die ander

zwo aber zweyer Fourierschützen Weiber waren.”¹

In diesem Auszug, den ich der Anschaulichkeit wegen in ungekürzter Länge wiedergebe, überlagern sich zwei ‚Textwelten‘: Zum einen die Textwelt des antiken Mythos von den Erinyen (lat. Furiae [Furien]) – die Erzählung von den unterirdischen Rachegöttinnen, die jeden Frevel wider das ungeschriebene Sittengesetz wie Mord, Meineid oder Verletzung der Gastfreundschaft bestrafen. Sie heißen Allekto, Teisiphone und Megaira; ihr Aussehen ist entsetzlich; mit verzerrten Gesichtszügen, schlangenbedecktem Haupt und drohend geschwungenen Fackeln tauchen sie aus der Tiefe auf und verfolgen den Frevler unermüdlich auf ehernen Füßen durch alle Welt. Insbesondere den Verwandtenmörder suchen sie in Wahnsinn und Tod zu treiben. Ihr prominentestes Opfer ist, der aus Goethes Iphigenien-Drama hinlänglich bekannte, Orest. – Im Text Grimmelshausens ist dieser Mythos allerdings gänzlich entmythologisiert. Simplicius, wenn auch schon nicht mehr ganz argloses Weltkind, ist hier in Hanau und künftig alles andere als ein Mörder oder gar Verwandtenmörder. Und die drei „alten“, „allergarstigsten“ „Weiber“ sind alles andere als Rachegöttinnen. Im Gegenteil, sie pflegen vielmehr den in Unrat, Harn und Kot zurückgelassenen Simplicius und säubern ihn, wobei sie sich auffällig intensiv an jenen Stellen zu schaffen machen, „wo“ – mit Bachtin gesprochen – „der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet, wo er einen neuen (zweiten) Leib zeugt: der Unterleib und der Phallus“.² Die offenkundige „Karnevalisierung“ des Mythos, die in dieser deplazierenden Einsetzung der erotisch-sexuellen Sphäre zum Zuge kommt, gibt es in einem früheren Erzählschritt schon in Form der „Familiarisierung“. Die drei „allergarstigsten alten Weiber“ nämlich, die Simplicius zunächst „vor natürliche höllische Geister“ hält, verlieren ihren „erschrecklichen Anblick“, indem er sah, „daß die eine unser Schüsselwäscherin / die ander zwo aber zweyer Fourierschützen Weiber“, mithin heimische Gestalten aus dem irdisch-‚familialen‘ Lager der Hanauer Besatzung waren. Deplazierung und Familiarisierung also sind im Spiel; und hinzu kommt noch das karnevalisierende Verfahren der Mesalliance, bei dem „das Hohe mit dem Niedrigen“, das Erhabene des Mythischen mit dem Gemeinen des Alltags „vereinigt, vermengt und vermählt“ wird: Mythos-Kritik in Form der Mythen-Travestie bestimmt demnach Tonfall und Gestus der Textkonstitution.

Hier nun muß die zweite ‚Textwelt‘, die die erste des antiken Mythos überlagert, hinzugenommen werden – die ‚moderne‘ (jedenfalls nachantike) Textwelt des Antipetrarkismus, die gegen die pathoshaltige Präsentation des mythischen Schrecklichen eingetauscht wird. Dazu ist etwas auszuholen, damit die kritisch-komische Leistung einer Substitution plausibel werden kann, bei der an die Stelle der Ikonographie etwa der gräßlich verzerrten Gesichtszüge, des schlangenbedeckten Hauptes oder auch der drohend geschwungenen Fackeln die parodistisch umgekehrten Züge des petrarkistischen, und das heißt eben auch: des zeitgenössischen Frauenpreises treten.

Das literarische Phänomen des Antipetrarkismus ist selbstverständlich nur im Bezug auf das Phänomen des Petrarkismus beschreibbar - ein literarisches Phänomen, das, wie es der Begriff „Petrarkismus“ schon insinuiert, auf Francesco Petrarca (1304-1374) und seinen aus 317 Sonetten und 29 Kanzonen bestehenden „Canzoniere“ (erschieden 1470) zurückgeht. Denn im Anschluß an dieses „Buch der Lieder“ und vor allem an dessen „Sonette an Laura“ bildete sich ein ‚System der Liebessprache‘ heraus, das nach dem mittelalterlichen Minnesang als „zweites erotisches System der europäischen

Kultur“ gilt und in der Tat alle europäischen Literatursprachen der frühen Neuzeit erobert hat. Daß Petrarcas Darstellung der „bittersüßen“ Liebe eine solche Wirkungsgeschichte entfalten konnte, lag – ‚systemimmanent‘ betrachtet – gewiß an der vom „imitatio“-Prinzip mitgesteuerten Nachahmbarkeit der bald nach Petrarcas Liebesdichtung schon stereotyp gewordenen Situationen der „Schmerzliebe“: mit ihren Antithesen und Oxymora, auch der Nachahmbarkeit der Vorstellung von der Liebe als Kampf, Feuer, Leben und Tod. Das Bild der Frau erhielt festumrissene Züge; Gegenstände (z. B. Preziosen) und Orte, die mit der geliebten Frau verbunden sind, werden besungen; Traumbegegnungen suggerieren Erfüllung usw.

Mit einem Beispiel aus dem späten 17. Jahrhundert (also aus der Zeit rund 200 Jahre nach dem Beginn des europäischen Siegeszugs des Petrarkismus) will ich das kurz anleuchten; der Text stammt von einem Autor der sog. Zweiten Schlesischen Dichterschule, von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616-1679):

Sonnet.

Beschreibung vollkommener schönheit.

Ein haar so kühnlich trotz der Berenice spricht /
 Ein mund / der rosen führt und perlen in sich heget /
 Ein zünglein / so ein gifft vor tausend hertzen trägt /
 Zwo brüste / wo rubin durch alabaster bricht /
 Ein hals / der schwanen-schnee weit weit zurücke sticht /
 Zwey wangen / wo die pracht der Flora sich beweget /
 Ein blick / der blitze führt und männer niederleget /
 Zwey armen / derer krafft oft leuen hingericht /
 Ein hertz / aus welchem nichts als mein verderben quillet /
 Ein wort / so himmlisch ist / und mich verdammen kan /
 Zwey hände / derer grimm mich in den bann gethan /
 Und durch ein süßes gifft die seele selbst umhüllet /
 Ein zierrath / wie es scheint / im paradieß gemacht /
 Hat mich um meinen witz und meine freyheit bracht.³

Das Gedicht Hoffmannswaldaus in einer Grundform der barocken Lyrik, dem Sonett, verweist natürlich über das ihm zugrunde liegende Liebeskonzept der „dolendi voluptas“ auf seine Zugehörigkeit zum ‚petrarkistischen System‘;⁴ eine besondere Rolle spielt darin der Frauenpreis, der in der bevorzugten Gattung des „Canzoniere“ realisiert ist. Dabei sei im Hinblick auf Grimmelshausens Verarbeitungen vor allem erinnert an das Schema der „summativen Reihung“, das die „panegyrische Umschmeichelung der einzelnen Frauenschönheiten“ (so Hans Pyritz) ordnet, und darin zugleich an die Detailbesessenheit der Schönheitsbeschreibung, die sich selbstverständlich nicht am Individuell-Charakteristischen, sondern am Musterhaft-Typischen orientiert: ein Haar, ein Mund, ein Zünglein ...!

Summative Reihung und Detailbesessenheit konnten nun für Grimmelshausens Spiel mit den überlieferten Masken und Maskeraden um so wirkungsvollere Techniken werden, als sie auch die Textkonstitution der antipetrarkistischen Opposition mitbestimmten. Daß dies aber bereits bei jenem Sonett charakteristisch ist, dem allein schon des Kontextes wegen eine eigene Breitenwirkung gewiß war – Opitz’ „Sonnet. Du schöne Tyndaris“ in seiner „Poetik“ von 1624 –, wurde auf der Grundlage der auch in Deutschland zur

Geltung kommenden imitatio-Lehre und -Praxis von ausschlaggebender Bedeutung für die Etablierung eines deutschen ‚Antipetrarkismus‘ (im Sinne der Arbeiten von Ulrich Schulz-Buschhaus):

Sonnet.

Du schöne Tyndaris / wer findet deines gleichen /
 Vnd wolt' er hin und her das gantze landt durchziehn?
 Dein' augen trutzen wol den edelsten Rubin /
 Vnd für den Lippen muß ein Türckiß auch verbleichen /
 Die zeene kan kein goldt an hoher farb' erreichen /
 Der Mund ist Himmelweit / der haß sticht Attstein hin.
 Wo ich mein vrtheil nur zue fellen würdig bin /
 Alecto wird dir selbst des haares halber weichen /
 Der Venus ehemann geht so gerade nicht /
 Vnd auch der Venus sohn hat kein solch scharff gesicht;
 In summa du bezwingst die Götter vnnd Göttinnen.
 Weil man dan denen auch die vns gleich nicht sindt woi /
 Geht es schon sawer ein / doch guttes gönnen soll /
 So wündtsch' ich das mein feind dich möge lieb gewinnen.⁵

Wie dieses in der deutschen Literatur als antipetrarkistischer Mustertext rezipierbare Sonett belegt, stellt es in geradezu spiegelbildlicher Entsprechung die Konventionen des petrarkistischen Frauenpreises auf den Kopf: Bei gleicher Struktur wird über die Änderungsoperation der Substitution kontrastkomischer Elemente aus dem panegyrischen Schönheitslob ein komisierender

Häßlichkeitstadel. Neben diesem Konstruktionsprinzip⁶ ist hier überdies der ‚systembezogene‘ Sachverhalt wichtig: bei Opitz' Sonett handelt es sich um eine Abwandlung von Francesco Bernis „Sonetto alla sua Donna“ und dessen französischer Nachahmung Joachim Du Bellays „O beaux cheveux d'argent mignonement retors“. Mit dieser Filiation ist die Beziehung zur antipetrarkistischen Opposition der maniera bemesca des Cinquecento hergestellt.⁷

An diesem Punkt nun dürfte der Zusammenhang mit der eingangs zitierten Passage aus dem „Simplicissimus“ deutlich sein: Ihm liegt unabweisbar das Oppositionsschema der antipetrarkistischen Häßlichkeitsbeschreibung zugrunde. Zugleich freilich realisiert der Erzähler des pikarischen Romans das Schema in einer Weise, die – auf der Folie des deutschen Antipetrarkismus – im Überbietungsgestus der aemulatio fundiert scheint: etwa durch die Selektion und Substitution des Vokabulars niedrig-konkreter Dinglichkeit oder auch durch die Kontrapunktik derber Obszönität usw. Es ist im „Simplicissimus“ wohl – mit Schulz-Buschhaus – eine Refunktionalisierung des „rüden Antipetrarkismus“. Dazu gebe ich im folgenden eine Übersetzung von F. Bernis „Rime XXIII“:

Sonett an seine Dame

Haare aus feinem Silber, struppig und gewickelt
 ohne Kunst um ein schönes Gesicht von goldgelber Farbe;
 Stirn, die runzlige, bei deren Anblick ich mich entfärbe,
 an der die Pfeile von Amor und Tod ihre Spitze verlieren;
 Schönperlende Augen, schielende Lichter,
 abgewendet von allem, was von ihnen verschieden;
 Wimpern von Schnee, und ihr, derentwegen ich mich betrübe,

Finger und Hand, so sänftiglich fett und kurz;
 Lippen wie Milch, himmlisch geräumiger Mund;
 Zähne wie Ebenholz, seltene noch und weit voneinander getrennte;
 unerhörte unaussprechliche Harmonie;
 Gebaren, würdevoll und feierlich: Euch, himmlische
 Diener Amors, tue ich kund, daß dies
 sind die Schönheiten meiner Dame.⁸

Nun, ich habe bis jetzt vor allem Strukturen beschrieben. Und die Funktion? Vorderhand sehe ich zwei Funktionen, die dem episch integrierten Antipetrarkismus im „Simplicissimus“ zukommen, wobei ich schnell hervorzuheben habe, daß dieser Roman als ganzer nicht Parodie und Travestie ist, sondern partial parodistische Texte integriert!

Die erste Funktion besteht m. E. darin, die angst- und schreckenerregenden Körperteilbeschreibungen des antiken Erinyen-Mythos zu aktualisieren, auf den ‚Stand der Zeit‘ zu bringen, zeitgemäß ‚einzukleiden‘ (ital. travestire) – eine rezeptionsbedingte Maßnahme im Kontext der Antike-Zuwendung des klassizistischen Frühbarock. Allerdings erfolgt die aktualisierende Aneignung und Transformation des antiken Mythos, der „alten Heydnischen Poeten“ (siehe im eingangs zitierten ST-Text) zugleich – zweite textinteme Funktion – im Modus indirekter Kritik. Der in der antipetrarkistischen Maskierung eintretende Verlust der mythischen Erhabenheit des Schrecklichen geht selbstverständlich zu Lasten des Mythos – eine rezeptionslenkende Maßnahme des Erzählers im Kontext der hochbarocken Mythologie-Diskussion, in der die mythenkritische Position auf entschiedene Entmythologisierung des antik-paganen Mythos in postmythisch-christlicher Zeit dringt. Indirekt verdient die Weise der Kritik dabei im Hinblick auf den „Simplicissimus“ deswegen genannt zu werden, weil sie nicht auf der metapoetischen Ebene der ‚Theorie‘, etwa der „Teutschen Rede-bind- und Dicht-Kunst“ Sigmund von Birken, stattfindet, sondern im poetischen Diskurs vollzogen wird. Die Kritik wird nicht gesagt, sondern mittels des Substitutionsverfahrens gezeigt: auf der Inhaltsebene des Textes im Austausch der erzählten Figuren (d. h. der Rachegöttinnen gegen die „alten Weiber“ der Furierschützen, des Verwandtenmörders gegen den weltunkundigen Simplex), auf der Ausdrucksebene des Textes im Wechsel von der mythologischen Ikonographie zur modischen Sprachattrappe (d. h. vom mythischen Schreckensbild zur antipetrarkistischen Staffage). Auf beiden Ebenen wird gleichermaßen der antik-pagane Erinyen-Mythos auf den Ton der Trivialkomik herabgestimmt, er wird travestiert. (Von diesen Strukturbeschreibungen und Funktionsbestimmungen aus fällt der Übergang zu den weiteren antipetrarkistischen Integrationen, die insbesondere parodistisch markiert sind, leicht. Ich verweise dazu auf meine Studie von 1992.)

In den bisherigen Ausführungen dürfte sichtbar geworden sein, daß der episch-integrierte Antipetrarkismus als Element und Mittel der Aktualisierung und Travestie des antik-paganen Mythos strikt funktionalisiert erscheint. Es liegt die Frage auf der Hand, ob der Petrarkismus nicht auch Gegenstand parodistischer Kritik ist, ob er nicht gar – mit M. Bachtin gesprochen – zum „Helden“ der antipetrarkistischen Subversion avancierte. Der nächste Textauszug, der Anschaulichkeit wegen erneut in ungekürzter Länge, bringt hier schlagend Gewißheit.

In II,9 geht Simplicius, dank der Narrentrillung erfolgreich ‚umerzogen‘, zum ersten Mal in der Rolle des ‚Hofnarren‘ der Hanauer Gesellschaft auf, wobei der

junge Bursche nebenher klüger geworden ist, als es das ‚Umerziehungsprogramm‘ vorsah. Aufgefordert nämlich, ein „Adelich Frauenzimmer“ beim Hauptmann, „welches seinen neuen Narren auch gerne hätte sehen und hören mögen“, zu „loben“, liefert Simplicius eine Probe seines „nährischen“ Huldigungskönnens zunächst mit einer von satirischen Vergleichen gespickten Beschreibung ab, um sie sodann in einen Frauenpreis besonderer Art und Qualität übergehen zu lassen:

„diese Jungfrau hat ja Haar / das iß so gelb wie kleiner Kinder-Dreck / und ihre Schädel sind so weiß und so gerad gemacht / als wenn man Säubürsten auff die Haut gekappt hätte / ja ihre Haar seyn so hübsch zusammen gerollt / daß es sihet / wie holer Pfeiffen / oder als wenn sie auff jeder Seiten ein paar Pfund Liechter / oder ein Dutzet Bratwürst hangen hätte: Ach sehet nur / wie hat sie so ein schöne glatte Stirn; ist sie nicht feiner gewölbet als ein fetter Kunstbacken? und weisser als ein Todtenkopff / der viel Jahr lang im Wetter gehangen; Jmmer Schad ists / daß ihre zarte Haut durch das Haar-Puder so schlim bemackelt wird / dann wanns Leut sehen / die es nicht verstehen / dörrften sie wol vermeynen / die Jungfer habe den Erbgrind / der solche Schuppen von sich werffe; welches noch grösserer Schad wäre vor die funcklende Augen / die von Schwärzte klärer zwitzem / als der Ruß vor meines Knans Ofenloch / welcher so schrecklich glänzete / wenn unser Ann mit einem Strohwisch davor stunde / die Stub zu hitzen / als wenn lauter Feuer darinn steckte / die gantze Welt anzuzünden: Ihre Backen seyn so hübsch rotlecht / doch nicht gar so roth / als neulich die neue Nestel waren / damit die Schwäbische Fuhrleut von Ulm ihre Lätz gezieret hatten: Aber die hohe Röte / die sie an den Lefftzen hat / übertrifft solche Farb weit / und wenn sie lacht oder redt (ich bitte / der Herr geb nur Achtung darauf) so sihet man zwey Reyhen Zähn in ihrem Maul stehen / so schön Zeilweis und Zucker-ähnlich / als wenn sie auß einem Stück von einer weissen Rüben geschnitzelt worden wären: O Wunderbild / ich glaub nicht / daß es einem wehe thut / wenn du einen damit beissest: So ist ihr Hals ja schier so weiß / als eine gestandene Saurmilch / und ihre Brüstlein / die darunter ligen / seyn von gleicher Farb / und ohn Zweifel so hart anzugreifen / wie ein Gaiß Mämm / die von übriger Milch strotzt: Sie seynd wol nicht so schlapp / wie die alte Weiber hatten / die mir neulich den Hindern butzten / da ich in Himmel kam. Ach Herr / sehet doch ihre Händ und Finger an / sie sind ja so subtil / so lang / so gelenck / so geschmeidig / und so geschicklich gemacht / natürlich wie die Zügeinerinnen neulich hatten / damit sie einem in Schubsack greiffen / wenn sie fischen wollen. Aber was soll dieses gegen ihrem gantzen Leib selbst zu rechnen seyn / den ich zwar nicht bloß sehen kan; Jst er nicht so zart / schmal und anmuthig / als wenn sie acht gantzer Wochen die schnelle Catharina gehabt hätte? Hierüber erhob sich ein solch Gelächter / daß man mich nicht mehr hören / noch ich mehr reden konte.“⁹

Der Textausschnitt belegt zunächst einmal, daß sich der Erzähler sehr genau in den Formkonventionen des Petrarkismus und Antipetrarkismus bewegt: All das zuvor zur summativen Reihung, Detailbesessenheit und spiegelbildlichen Verkehrung als ‚Systemmarkierungen‘ Gesagte gilt auch hier. Zugleich sind die kritisch-komischen Möglichkeiten des Antipetrarkismus aber in primär parodistischer Funktion gegen den Petrarkismus selbst gewendet, zumal er hier in einer von Hans Pyritz besonders im Hinblick auf Paul Fleming skizzierten Weise als gesellschaftlich vermitteltes Phänomen thematisiert ist: Die Aufforderung des Hauptmanns zur petrarkistischen Huldigung („laß hören / weist du auch eine Dam zu loben“) funktioniert durchaus gemäß der Feststellung Pyritz’, daß „petrarkistische Liebeslyrik aus einer

Gemeinschaftsatmosphäre der Kunstübung nicht heraustritt".¹⁰ Mehr noch, selbst die parodistische Umkehrung des Frauenpreises als Erwartungsenttäuschung zeigt sich gesellschaftlich auf eine Art eingebettet, die sie im Sinne einer Erwartungserwartung ‚unkodiert‘ erscheinen läßt; deren Erfüllung findet in der explosionsartigen Entladung des schallenden Gelächters der belustigten Gesellschaft folgerichtig ihren gemäßen Ausdruck: Lachen als Form gesellschaftlicher Übereinkunft und unkritischer Einvernehmlichkeit also. Daß darin der Erzähler freilich nicht nur das petrarkistische, sondern eben auch das antipetrarkistische Schema in den Dienst der satirischen Intentionen seines Erzählens nimmt, sei fürs erste nur angedeutet. Ein letzter Hinweis gilt dem Sachverhalt, daß der Erzähler offenkundig die narrative Kontinuität dieser Kritikform und Strategie zu sichern sucht, so daß wohl von einer normkritischen Erzählschicht des „Simplicissimus“-Romans gesprochen werden kann. Auffällig nämlich ist, daß der Erzähler über ein Detail verfremdeter Schönheitsbeschreibung eine anaphorische Verweisung auf den rüden Antipetrarkismus in der mythenkritischen Travestie herstellt.

Petrarkistische Körperteilbeschreibung und antipetrarkistische Umkehrung bestimmen auch die letzten hier zu charakterisierenden Szenen. Sie entstammen dem vierten Buch des Romans. Simplicissimus, der durch und durch zum verschlagenen Weltkind gewordene Simplicius, steht – den Peripetien des Glücks anheimgegeben – wieder einmal auf einem Höhepunkt des irdischen und zugleich an einem neuen Tiefpunkt seines geistlichen Lebens. In Paris gibt er sein Debüt als Schauspieler und Sänger – in einer „Comoedia“ von „Orpheus und Euridice“. Der rückblickende Ich-Erzähler skizziert sein Aussehen als Debütant, wobei sich der textuelle Zusammenhang dieser Stelle mit der petrarkistischen bzw. antipetrarkistischen Erzählschicht des Romans vor allem aus der Detailbeschreibung der späteren Passage des vierten Buches ergibt. Zunächst also jene Szene in IV,3, die Simplicissimus den „ändern Nahmen“ des Beau Alman einträgt:

„Jch hab die Tag meines Lebens keinen so angenehmen Tag gehabt / als mir der jenige war / an welchem diese *Comoedia* gespielt wurde: *Mons. Canard* gab mir etwas ein / meine Stimm desto klärer zu machen / und da er meine Schönheit mit *Oleo Talci* erhöhern / und meine halb-krause Haar / die von Schwärzte glitzerten / verpudem wolte / fand er / daß er mich nur damit verstellte / ich wurde mit einem Lorbeer-Krantz bekrönet / und in ein *Antiquisch* Meergrün Kleid angethan / in welchem man mir den gantzen Hals / das Obertheil der Brust / die Arm biß hinder die Elenbogen / und die Knye von den halben Schenckeln an biß auff die halbe Waden / nackend und bloß sehen konte / umb solches schlug ich einen Leibfarben daffeten Mantel / der sich mehr einem Feldzeichen vergliche; in solchem Kleid leffelt ich umb meine *Euridice*, ruffte die *Venus* mit einem schönen Liedlein umb Beystand an / und brachte endlich meine Liebste darvon; Jn welchem *Actu* ich mich trefflich zu stellen / und meine Liebste mit Seufftzen und spielenden Augen anzublicken wuste. Nachdem ich aber meine *Euridicen* verloren / zog ich einen gantz schwarzen Habit an auff die vorige Mode gemacht / auß welchem meine weisse Haut hervor schiene / wie der Schnee; in solchem beklagte ich meine verlorne Gemahlin / und bildete mir die Sach so erbärmlich ein / daß mir mitten in meinen traurigen Liedern und Melodeyen die Threnen herauß rucken / und das weynen dem singen den Paß verlegen wolte.“¹¹

Die im Petrarkismus der besungenen Frau vorbehaltenen Körperteilbeschreibung

ist hier auf einen männlichen Träger umgelegt – unübersehbarer Teil der Strategie parodistischer Abweichung von Norm und Konvention. Mag nämlich auch die Übertragung durch die theatrale Szenerie und den fiktionalen Rahmen entwirklicht scheinen, sie gefährdet dennoch als eine denkbare und vorgeführte Möglichkeit das „petrarkistische System“ – eine Gefährdung im übrigen, die um so grundsätzlicher wird, als in der parodistisch umgekehrten Konstellation dem ursprünglichen Liebeskonzept die doppelte Auflösung der „maniera bemesca“ droht: Der männliche Beau tritt an die Stelle der unnahbaren Donna (Substitutionsverfahren) und gerät zum Zentrum weiblichen Liebeswerbens, dessen eigentliches Ziel nun die sexuelle Vereinigung mit dem männlichen ‚Lustobjekt‘ anstelle der Spiritualisierung der Dame ist (Venusberg-Abenteuer in IV,5). Auf der Strecke bleibt die Schmerzliebe als wesentliche Komponente der antinomischen Liebeskonzeption des Petrarkismus. Deren narrative Liquidierung geht zugleich in die Makrostruktur des Romans ein. Wenn Simplicissimus in der Welt des schönen Scheins als Orpheus den Inbegriff des treuen Gatten spielt und in der Welt des Seins als treuloser Beau Alman auf amouröse Abenteuer sich einläßt, dann kommt hier (erneut) jene Dominante zur Geltung, die Hans Geulen nicht nur im Hinblick auf die Pariser Phase des Helden, sondern auch hinsichtlich der Gesamtanlage des Romangeschehens als durchgängiges „Prinzip der Schein/Sein-Polarität“ erkannt hat.¹² Mummenschanz und Entlarvung, die Maskeraden „fremder Rede“ und deren Parodie, Travestie, kurz: Kamevalisierung stehen auf dem simplicianischen Programm.

Das bestätigt sich nochmals auf eindringliche Weise in der folgenden und letzten Szene. Das Unglück, das Simplicissimus in den Strudel der pikaresken Geschehnisse zurückgeworfen hat, beraubte ihn auch jenes Aussehens, das „sonderlich die Weiber gewaltig zoge / ihre Augen auff mich zu wenden“ (IV,3). Denn jetzt heißt es in IV,7:

„WOrmit einer sündiget / darmit pflegt einer auch gestrafft zu werden / diese Kinds-Blattern richteten mich dergestalt zu / daß ich hinfüro vor den Weibsbildern gute Ruhe / hatte; ich kriegte Gruben im Gesicht / daß ich außsahe wie ein Scheur-Denne / darin man Erbsen gedroschen / ja ich wurde so heißlich / daß sich meine schöne krause Haar / in welchem sich so manch Weibsbild verstrickt / meiner schämten / und ihre Heimat verliessen; An deren statt bekam ich andere, die sich den Säuborsten vergleichen liessen / daß ich also nothwendig eine *Barucque* tragen muste / und gleich wie außwendig an der Haut keine Zierd mehr übrig bliebe / also gieng meine liebliche Stimm auch dahin / dann ich den Hals voller Blattern gehabt / meine Augen / die man hievor niemaal ohne Liebes-Feur finden können / eine jede zu entzünden / sahen jetzt so roth und trieffend auß / wie eines 80-jährigen Weibs / das den *Cornelium* hat. Und über das alles so war ich in fremden Landen / kante weder Hund noch Menschen / ders treulich mit mir meynte / verstund die Sprach nicht / und hatte allbereit kein Geld mehr übrig.“¹³

Aufgrund dieser Passage, deren anaphorische Verweisung auf die Orpheus-Szene in vielfältiger Hinsicht gesichert wird, dürfte es unstrittig sein, auch die Schönheitsbeschreibung des Orpheus-Simplicissimus im Muster des petrarkistischen Frauenpreises vorgebildet zu sehen, zumal hier nun nachgeholt ist, was dort noch ausgespart bzw. nur sehr sparsam ausgeführt war. Zugleich freilich soll der mittels kunstvoller Oppositionen konstituierte maskuline Antipetrarkismus als Verstärkung des parodistischen Widerrufs der – auf den männlichen Geliebten übertragenen und darin ohnehin schon komisierten –

petrarkistischen Huldigung wirksam werden.¹⁴

Es wäre nun zu fragen und interpretativ zu erschließen, welcher Werkstruktur und Erzählabsicht solche narrativen Strategien der Travestie und der Parodie dienen. Bevor ich dazu abschließend wenigstens eine Andeutung mache, gehe ich noch kurz auf einen anderen Fall parodistischer Verarbeitung ein.

b) Die epische Integration der Parodie der Schlachtbeschreibungskonvention („Partialparodie“ im Roman)

Dieses Beispiel bespreche ich tatsächlich nur noch mit ganz wenigen Hinweisen. Gemeint ist der in die „Walpurga“-Anthologie aufgenommene Text aus dem „Simplicissimus“ (II, 28, S. 179f.) als Paradigma barocker Literaturparodie [vgl. Verweyen/Witting, Walpurga, S. 62f.]:

Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen
Aus „*Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*“

„Einsmals wurde mein ObristLeutenant *commandirt* / eine *Cavalcada* mit einer starcken Parthey in Westphalen zu thun / und wäre er damals so starck an Reutern gewesen / als ich an Läusen / so hätte er die gantze Welt erschreckt / weil solches aber nicht war / muste er behutsam gehen / auch solcher Ursachen halber sich in der Gemmer Marck (das ist ein so genanter Wald zwischen Ham und Soest) heimlich halten; Damals wars mit den meinigen auffs höchste kommen / sie quälten mich so hart mit *Miniren* / daß ich sorgte / sie möchten sich gar zwischen Fell und Fleisch hinein *logiren*. Kein Wunder ists / daß die Brasilianer ihre Läus auß Zorn und Rachgier fressen / weil sie einen so drängen! Einmal / ich getraute meine Pein nicht länger zu gedulden / sondern gieng als theils Reuter fütterten / theils schliefen / und theils Schildwacht hielten / ein wenig beyseits unter einen Baum / meinen Feinden eine Schlacht zu liefern / zu solchem End zog ich den Harnisch auß / unangesehen andere denselben anziehen / wann sie fechten wollen / und fieng ein solches Würgen und Morden an / daß mir gleich beyde Schwerder an den Daumen von Blut triefften / und voller todten Körper / oder vielmehr Bälge hiengen / welche ich aber nicht umbbringen mochte / die verwiese ich ins Elend / und ließ sie unter dem Baum herumb spatzieren. So oft mir diese *Rencontre* zu Gedächtnus kompt / beist mich die Haut noch allenthalben / natürlich als ob ich noch mitten in der Schlacht begriffen wäre. Ich dachte zwar / ich solte nicht so wider mein eigen Geblüt wüten / vornemlich wider so getreue Diener / die sich mit einem hencken und radbrechen liessen / und auff deren Menge ich oft im freyen Feld auff harter Erde sanfft gelegen wäre; aber ich fuhr doch in meiner Tyranney so unbarmhertzig fort / daß ich auch nicht gewahr wurde / wie die Kaiserl. meinen Obrist Leutenant *chargirten* / biß sie endlich auch an mich kamen / die arme Läus entsetzten / und mich selbst gefangen namen / dann diese scheuten meine Mannheit gar nicht / vermittelt deren ich kurtz zuvor viel 1000. erlegt / und den Titul eines Schneiders (sieben auff einen Streich) überstiegen hatte. Mich kriegte ein Dragoner / und die beste Beut die er von mir hatte / war meines Obrist Leutenants Küris / welchen er zu Soest / da er im Quartier lag / dem *Commandanten* zimlich wol verkauffte. Also wurde er im Krieg mein sechster Herr / weil ich sein Jung seyn muste.“

Der Text stammt aus jenem Buch des Romans, in dem Simplicius in die Welt verschlagen wird, ihre kriegerischen Unwägbarkeiten am eigenen Leibe erfährt und als „Jägerken“ von Soest seinen Schnitt zu machen trachtet. Wie unser

Kurzkommentar in der Anthologie dazu erläutert, bezieht sich die Läuseschlacht-Beschreibung unmittelbar auf die direkt vorhergehende Beschreibung der Schlacht bei Wittstock in II,27. Richard Alewyn hat ihr in seinem Johann Beer-Buch von 1932 eine forschungsgeschichtlich nachhaltig wirkende Analyse gewidmet: dort nachlesen.¹⁵ Erst Hans Geulen hat 1969 Alewyns an sich treffende Beobachtungen kritisch befragt und von dem Aspekt eines sog. „naturalistischen“ Erzählens bei Grimmelshausen befreit. Er konnte nämlich nachweisen, daß der „Simplicissimus“-Dichter jene angeblich „naturalistische“ Schlachtbeschreibung in Wirklichkeit aus der deutschen Übersetzung eines Mustertextes der „ersten stilistischen Linie des europäischen Romans“, also des höfisch-historischen, idealisierenden Romans, geborgt hat: aus Sir Philip Sidneys „Arcadia“.¹⁶ Insofern nun bezieht sich die Läuseschlacht-Beschreibung zum einen zwar unmittelbar (kotextuell) auf die Schlachtbeschreibung der Schlacht bei Wittstock; zum andern jedoch auch mittelbar (textextern) auf ein zentrales Darstellungselement des höfisch-historischen, jedenfalls idealisierenden, d. h. des sog. „hohen Romans“ – und darin auf dessen Darstellungsnormen.

Somit kann ich auf die Ausgangsfrage zurückkommen, welcher Werkstruktur und Erzählschicht die narrativ vermittelten Strategien der Travestie und der Parodie womöglich dienen. Nur thesenartig will ich hier meine Perspektive formulieren:

Die mit Mitteln der Komik wie Travestie und Parodie operierende Herabstimmung des restituierten antik-paganen Mythos ebenso wie eines der bedeutendsten ‚erotischen Systeme‘ in der zeitgenössischen Gegenwart ist Teil einer umfassenden, den Bedeutungsaufbau des „Simplicissimus“ maßgeblich mitbestimmenden Strategie antithematischer Behandlung von Normen literarischer Darstellung, in denen Sichten auf Welt ihre Konkretisierung erfahren.

An anderer Stelle ist diese These bereits mit einigen Beschreibungen und Interpretationen gestützt worden; sie sollten auch deutlich machen, daß sie leicht an bestimmte Forschungen anzuschließen wären:¹⁷ beispielsweise an Untersuchungen von Th. Verweyen und G. Witting, die die satirische und komisierende Verarbeitung von Gesellschaftsentwürfen utopiegeschichtlicher Herkunft in den Blick nehmen;¹⁸ anzuschließen wären zudem an Hans Geulens Überlegungen zum „humoristischen Zug Grimmelshausenschen Erzählens“¹⁹ – eines Erzählens mithin, das nach einem Wort Michail M. Bachtins in der „zweiten stilistischen Linie des europäischen Romans“ seinen erzählhistorischen Ort hat und das in der deutschen Erzähltradition nicht grundlos im Zusammenhang mit dem „satirischen Roman“ gesehen wird.

c) Ausblick

Im „Simplicissimus“-Roman Grimmelshausens liegt uns – das muß doch noch angedeutet werden – eines der wenigen literarischen Beispiele für die Integration parodistischer und travestierender Kritik während des Barock vor. Wer unser Nachwort zur Anthologie „Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten“ lesen sollte, wird auf eine forschungsgeschichtlich anrühige Bemerkung stoßen (S. 313f.):

Sie stellt den Zwang der Literaturgeschichtsschreibung in Frage, die Geschichte

der neueren deutschen Parodie unbedingt im Barockzeitalter beginnen lassen zu müssen. Nicht als erster, aber mit Nachdruck hat Walter Dietze die Behauptung geäußert: „Es klingt wie ein Paradoxon, ist aber wahr: die Geburtsstunde der deutschen literarischen Parodie schlug im Zeitalter der Barockliteratur.“ Dietze befindet sich vor ihr dann allerdings nur noch auf dem Rückzug, wenn er weiter sagt, „vieles, was damals entstand, [muß] heute als verloren gelten“ oder kann „nur noch fachwissenschaftlich-historisches Interesse beanspruchen“ (als ob das nicht auch für viele andere Parodien und Dichtungen überhaupt zutreffen würde); auch sei, so Dietze, „diese Parodie natürlich nicht mit einem Schlage ganz und gar ausgebildet vor die Öffentlichkeit“ getreten (vor welche? die zeitgenössische? die aktuelle?); am Ende bleibt dann gerade die Feststellung übrig, noch „für die Lyriker beider *schlesischer Schulen* und Martin Opitz“ heiße „Parodie gar nicht Spottdichtung, sondern ernsthaft versuchte Imitatio, also, ganz wörtlich, ein Lied, das einem anderen in der Form möglichst gleich ist“. Und so sucht man denn in der Anthologie selber nach einer Dokumentation barocker Parodien – sie müßten unter dem stabreimenden Titel der Abteilung *Barockes bis Brockes* dann ja wohl zwischen einigen ins Deutsche übersetzten *Dunkelmännerbriefen* von 1515 und den dort abgedruckten Volkslied-Parodien Friedrich Nicolais von 1777/78 zu finden sein – vergeblich!

Auf den ersten Blick scheint eine gewisse Kompensation dieses Mangels in der Anthologie von Erwin Rotermund gegeben zu sein, zumal er auf ihre Beispiele in einem größeren Kontext über Hofmannswaldau ausdrücklich hinweist. Es wird indes bald folgendes deutlich: „die Praxis der barocken Parodie“, wie sie sich bei Hofmannswaldau mittels des Verfahrens der „Kontrastierung“ in sogenannten *Gegen-Sätzen* (beispielsweise *Die Wollust – Die Tugend*) realisiert, läßt sich nur dadurch als parodistische Praxis behaupten, daß ihr als artistischer Übung des „subtilen“ Verstandes gegenüber „dem neueren vulgären Parodie-Verständnis“ ein Sonderstatus eingeräumt wird. Hinzu kommt noch, daß in der Einleitung zur Anthologie selber diese „Gegen-Sätze“ dann auch „Kontrafakturen“ genannt werden, wobei die „Nähe dieses fast kunsthandwerklichen, keinerlei Kritik der Vorlage implizierenden Parodierens zum Gesellschaftsspiel“ ein besonderes Charakteristikum sei. Damit ist ein Phänomen der literarischen Barockkultur zwar zutreffend beschrieben, nur „Parodie“ sollte man es nicht nennen.

Der hier geäußerte Zweifel wird auch durch die im folgenden angeführte Darstellung von Winfried Freund nicht entkräftet, eher noch verstärkt:

„Mit Parodie, so wie sie einleitend definiert worden ist, hat das nichts zu tun, eher handelt es sich um das Verfahren des Pastiche, worauf nicht zuletzt der horazische Vergleich der Dichtung mit der Malerei verweist. Man imitiert poetisch anerkannte Vorlagen, gewinnt ihnen vielleicht neue Aspekte ab und steigert zugleich die eigene Kunstfertigkeit. Dichtung wird zum geregelten Spiel auf der Basis eines weitgehend handwerklichen Verständnisses. So ahmt man Opitz' Ode „Ich empfinde fast ein Grauen“ immer wieder nach, weil man in diesem Text offenbar ein mustergültiges Stück nationaler Dichtung sah. Beliebt war auch der sogenannte Gegensatz, den der gleiche Autor als Antithese zu einem vorangestellten Gedicht verfaßte. Ein berühmtes Beispiel stammt von Christian Hofmann von Hoffmannswaldau, der seinem Gedicht „Die Wollust“ ein weiteres mit der Überschrift „Die Tugend“ folgen läßt. Um Parodien handelt es sich bei solchen dialektischen Selbstnachahmungen aber kaum. [...] Erst am Ende des Barockzeitalters schafft die zunehmende Verbürgerlichung der Literatur

Voraussetzungen für die Parodie, die sich in einigen herausragenden Fällen in der parodistischen Sprachkritik niederschlägt. So verspottet etwa *Christian Weise* den Purismus der Sprachgesellschaften in seinem „Lustspiel von einer zweifachen Poetenzunft“ (1680). *Christian Wernicke* greift in seinen „Epigrammen“ (1701) den realitätsfremden hochbarocken Metaphorismus an. Unter ihnen sticht ein Epigramm mit dem Titel „Furor Poeticus“ heraus, in dem Wernicke ein ironisches Lob anstimmt auf den glücklichen Mann, „der sich von Wind ernährt / Und Wolle von dem Schnee / gleich wie von Schafen schert.“ In dem Maße, wie sich neben der auf Repräsentation bedachten höfischen und geistlichen Kunst die mehr an der Realität orientierte Sichtweise des Bürgers in den Vordergrund drängt, muß auch die transzendierende Metaphorik hochbarocker Dichtungssprache unwahrhaftig erscheinen. Die Parodie des metaphorischen Stils richtet sich in kritischer Absicht gegen das transzendente Weltbild des Barock, gegen die beherrschende Tendenz, alle Erscheinungen im Medium einer hypertrophen Bildlichkeit zu geistiger Bedeutsamkeit hochzustilisieren. Im Vorwort bekennt sich Wernicke zu seiner durchaus parodistischen Intention: „Ich halte dafür / daß solche Einfälle nichts anders als eine Reinigung des Gehirns sind.“²⁰

Faßt man nach diesen wenigen Beobachtungen zusammen (wobei ich mit dem, was W. Freund darlegt, in vieler Hinsicht nicht einverstanden bin), so läßt sich der Sachverhalt, daß es eine namhafte parodistische (und travestierende) Literatur im deutschen Barock fast nicht gibt (die singuläre Erscheinung Grimmelshausen und womöglich den Antipetrarkismus ausgenommen), mit zwei Hinweisen vorläufig erklären:

- Der literarische Prozeß im 17. Jahrhundert ist vom Prinzip der „imitatio veterum“ bestimmt. Nachahmung kanonischer Mustertexte und Textmuster, nicht deren Kritik ist ihr grundlegender Impuls.
- Wie tiefgreifend das „imitatio“-Prinzip wirksam war, bezeugt das konkurrierende Prinzip der „aemulatio“, des überbietenden Wettstreits mit den Mustertexten und Vorbildautoren. Denn dieses Konkurrenzprinzip führt nicht zur Aufhebung des „imitatio“-Prinzips, vielmehr subordiniert es sich ihm. Nachahmung und Konkurrenz, „imitatio“ und „aemulatio“ sind nicht zwei sich ausschließende, sondern vielmehr zwei wechselseitig sich ergänzende Literaturkonzepte und zwei wechselseitig sich belebende Prozesse ein und derselben ‚literarischen Evolution‘, in der die Normhaftigkeit der Vorbildautoren und Mustertexte nicht in Frage steht.

Auf diesem Boden konnten Parodie und Travestie keinen namhaften Rang gewinnen. Sie blieben vereinzelte Leistungen einzelner Autoren - insbesondere solcher Autoren, die nicht in den Regelkreis eines von „imitatio“ und „aemulatio“ bestimmten und auf solche Weise regelgeleiteten Produzierens eingeschlossen waren. Bezeichnenderweise gehört Grimmelshausen nicht zu der die literarische Produktion und Rezeption tragenden und prägenden Gruppe jener *poetae docti*, die über Schule, Akademie und Universität in den angedeuteten Regelkreis eingeführt wurden und eingebunden blieben.

¹ Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, hrsg. v. Rolf Tarot, Tübingen 1967, S. 108f. (Kursivierungen im Text von mir; sie entsprechen den Antiqua im Fraktur-bestimmten Satz; ebenso von mir die Unterstreichungen.)

² Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russ. übers.

v. Alexander Kaempfe, München 1969 (= Reihe Hanser: 31), S. 16f.

[3](#) Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: Sonnet. Beschreibung vollkommener Schönheit, in: Ulrich Maché u. Volker Meid (Hrsg.), Gedichte des Barock, Stuttgart 1980 (= RUB: 9975), S. 276f.

[4](#) Den Hintergrund meiner Darlegungen bilden in besonderer Weise die Arbeiten von Klaus W. Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Wolf-Dieter Stempel u. Karlheinz Stierle (Hrsg.): Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, München 1987 (= Romanistisches Kolloquium: 4), S. 253-277 sowie Hempfer: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz), in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge 38, 1988, S. 251-264; wichtig für die deutsche Literatur natürlich Hans Pyritz: Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus, Göttingen 1963 (= Palaestra: 234).

[5](#) Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Nach der Ed. von Wilhelm Braune hrsg. v. Richard Alewyn, Tübingen ²1966 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke NF. 8), S. 41f.

[6](#) Vgl. Jörg-Ulrich Fechner: Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik, Heidelberg 1966, S. 14f.; dazu vor allem Ulrich Schulz-Buschhaus: Antipetrarkismus und barocke Lyrik. Bemerkungen zu einer Studie Jörg-Ulrich Fechners, in: Romanistisches Jahrbuch 19, 1968, S. 90-96; ferner Volker Meid: Barocklyrik, Stuttgart 1986 (= Sammlung Metzler: 227), S. 29.

[7](#) Ich verweise hier auf die grundlegenden Arbeiten von Ulrich Schulz-Buschhaus, zuletzt: Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni, in: Klaus W. Hempfer u. Gerhard Regn (Hrsg.): Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 1991, Stuttgart 1993, S. 281-331.

[8](#) Bei der Übersetzung des Sonetts von F. Berni ging mir, wofür ich mich herzlich bedanke, Kollege Titus Heydenreich von der Romanistik (Erlangen) zur Hand; siehe auch die Teilübersetzung von Hugo Friedrich: Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt/M. 1964, S. 321.

[9](#) Grimmelshausen: Simplicissimus, II/9, S. 117ff.; vgl. Fechner: Antipetrarkismus, S. 135f.

[10](#) Pyritz: Flemings Liebeslyrik, S. 302.

[11](#) Grimmelshausen: Simplicissimus, IV/3, S. 298.

[12](#) Hans Geulen: Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock, Tübingen 1975, S. 209-253.

[13](#) Grimmelshausen: Simplicissimus, IV/7, S. 310f.

[14](#) Vgl. die Studie von Theodor Verweyen: Komische Intertextualität im "Simplicissimus": am Beispiel des Antipetrarkismus, in: Andreas Gößling u. Stefan Nienhaus (Hrsg.): Critica Poeticae. Lesarten zur deutschen Literatur. FS Hans Geulen, Würzburg 1992, S. 41-55 (mit weiterführenden Literaturhinweisen).

[15](#) Richard Alewyn: Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1932 (= Palaestra: 181), S. 200-203.

[16](#) Hans Geulen: "Arcadische" Simpliciana. Zu einer Quelle Grimmelshausens und ihrer strukturellen Bedeutung für seinen Roman, in: Euphorion 63, 1969, S. 426-437.

[17](#) Th. Verweyen: Der polyphone Roman und Grimmelshausens "Simplicissimus", in: Simpliciana 12, 1990, S. 195-228 (mit weiterführenden Literaturhinweisen).

[18](#) Th. Verweyen u. G. Witting: Zum deskriptiven Gehalt des Utopiebegriffs - dargelegt anhand von Grimmelshausens "Simplicissimus" und Goethes "Meister"-Romanen, in: Bernhard Spies (Hrsg.): Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. FS Erwin Rotermund, Würzburg 1995, S. 6-21.

[19](#) Geulen: "Arcadische" Simpliciana, S. 433.

[20](#) Winfried Freund: Die literarische Parodie, Stuttgart 1981 (= Sammlung Metzler: 200), S. 51f.

[Zur Inhaltsverzeichnis](#)

[Zur nächsten Kapitel](#)

[Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](#)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil IV

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)

IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie

Wie ich an anderer Stelle bereits ausgeführt habe, gibt es weder eine Geschichte der Parodie in der neueren deutschen Literatur noch eine solche aus komparatistischer Sicht. Hierin ist begründet, daß meine ‚Geschichte‘ der Parodie in Paradigmen angelegt ist. Daß die Geschichte der neueren deutschen Parodie im Grunde erst Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt, dürfte nach dem, was ich zu Grimmelshausens parodistischen und travestierenden Verarbeitungen abschließend gesagt habe, naheliegen. Dabei ist noch nicht geklärt, ob an dem vermehrten Auftreten von Parodien, Travestien etc. der tiefgreifende Wandel in der Geschichte der Literatur selber maßgeblich beteiligt ist. Literaturgeschichtliches Faktum ist es jedenfalls, daß sich jener tiefgreifende Wandel in Anlehnung an Hans Blumenberg auf die folgende Formel bringen läßt: In dem von der „imitatio veterum“ bestimmten Prozeß entsteht Literatur *aus* Literatur und *mit* Literatur; nach der Ablösung von diesem Prinzip und der Abwendung von diesem Prozeß setzt demgegenüber eine ‚literarische Evolution‘ ein, bei der Literatur *aus* Literatur und *gegen* Literatur entsteht, bei der also – mit Hans Blumenberg gesprochen – „zwar immer Kunst aus Kunst“ entsteht, „aber doch immer zugleich mit der kritischen, überbietenden, der Selbststabilisierung der Form widersprechenden Implikation des ‚Kunst gegen Kunst‘“.¹ Ob nun die stärkere Zuwendung zu Formen komischer Verarbeitung (Parodie, Travestie, Satire, Komisches Heldengedicht etc.) in diesem innovativen Prozeß der Literatur und Kunst motiviert oder wenigstens teilweise motiviert ist, ist bislang ungeklärt, aber wahrscheinlich.

Es bleibt darüber hinaus ferner zu bedenken, ob und welcher Anteil daran dem Austausch mit den Literaturen insbesondere Frankreichs und Englands zukommt. Auch dieser Anteil ist noch ungeklärt, aber letztlich unbestreitbar und im Einzelfall auch nachgewiesen, wie der 1783 erschienene „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ von Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) belegt. Eschenburgs Bestimmung der Parodie schließt an die französische Diskussion an, und zwar explizit an den 1726 abgefaßten und 1733 veröffentlichten „Discours ... sur le caractère de la Parodie“ von l’Abbé Sallier. Die Parodie wird dabei als eine „besondere Art der Satire“ verstanden, als eine Form der Textbildung,

„welche entweder den einzelnen Versen oder dem ganzen Gedichte eines bekannten Dichters durch Änderung einzelner Wörter, oder durch Anwendung derselben auf einen anderen Gegenstand, einen veränderten Sinn giebt, oder die ganze Manier eines Dichters nachbildet, um dadurch sein Gedicht oder den Gegenstand desselben zu belachen. Gemeinlich wählt man dazu ernsthafte Gedichte, um sie durch die Parodie komisch zu machen“.²

Eschenburgs aus der französischen Literaturkritik übernommene Bestimmung von 1783 markiert mehr oder weniger genau den Beginn des Wandels im deutschen Wortgebrauch von ‚Parodie‘ in Richtung auf die Bezeichnung einer spezifischen Form kritischer Textverarbeitung (ich habe an begriffsgeschichtlicher Stelle der Vorlesung bereits darauf aufmerksam gemacht). Zudem wird über den Anschluß an die französische Literaturkritik und an die Diskussion zur „parodie dramatique“ in den Pariser Vorstadttheatern auch der Anschluß an eine konkretere Funktionsbestimmung der parodistischen Praxis gewonnen; diese geht ihrer bildlich-plastischen Formulierung nach wahrscheinlich auf Shaftesbury zurück. In einer Verteidigung der Parodie gegen

die Angriffe eines parodierten Autors – es ist de la Motte – hatte der Parodischreiber und Theaterpraktiker L. Fuzelier 1738 geschrieben:³

„Die parodierenden Autoren hatten niemals die Absicht, die parodierten Autoren persönlich zu verletzen. Sie glaubten, sich einem unschuldigen Scherz hinzugeben, der vom Gesetz erlaubt, vom Geschmack geschaffen, von der Vernunft zugestanden und lehrreicher ist als manche Tragödie. Weit davon entfernt, die Theaterstücke zu zersetzen, gereicht er ihnen vielmehr zum Prüfstein; in der Analyse der Bühnenhelden nämlich scheidet er den echten Glanz vom trügerischen. Schließlich läßt sich die ganze Frage auf einen einzigen Satz zurückführen: viele Tragödien verkleiden Laster als Tugenden; Parodien reißen ihnen die Maske herunter.“

Es ist die sprachliche Wendung von der Parodie als „Prüfstein“ („la pierre de touche“), die unser Augenmerk verdient. Denn sie geht in die Frage Carl Friedrich Flögels ein (erörtert im 1. Band seiner „Geschichte der komischen Litteratur“ von 1784 – und auch diese Arbeit war schon im Zusammenhang mit der spätmittelalterlichen Komik und Parodienliteratur genannt worden), „ob das Lächerliche der Proberstein der Wahrheit sey“; dabei nennt Flögel selbst den Gewährsmann für diese sprachliche Münze: Shaftesbury, der in der 1711 erschienenen Sammlung der „Characteristicks“ diesen Standpunkt eingenommen hatte, und zwar näherhin in dem Essay „Ein Brief über den Enthusiasmus“:⁴

„Wie ist es dann zu erklären, daß wir so feige im vernünftigen Denken erscheinen und uns davor fürchten, die Probe des Lächerlichen zu bestehen? O, sagen wir, die Gegenstände sind zu ernst. Vielleicht. Aber zuerst laßt uns betrachten, ob sie wirklich wichtig sind oder nicht. Denn in der Art, wie wir sie ansehen, mögen sie vielleicht sehr wichtig und schwer in unserer Einbildung sein, jedoch sehr lächerlich und hohl an sich (...). Nun, was gibt es für eine Regel oder ein Maß in der Welt, wenn man von der Betrachtung der echten Natur der Dinge absieht, um herauszufinden, was wahrhaft ernst, was wahrhaft lächerlich sei? Und wie kann es anders geschehen, als indem man die Probe des Lächerlichen anstellt, um zu sehen, wo es erträglich bleibt?“

Shaftesburys Empfehlung, von Flögel explizit aufgenommen und diskutiert, konnte geradezu als Aufforderung verstanden werden, die „Probe des Lächerlichen“ an den verschiedensten Gegenständen und Formen des „Enthusiasmus“ (somit nicht nur des ‚Enthusiasmus‘ selbst) zu versuchen.

Friedrich Nicolai, nicht als erster und auch nicht als einziger seiner Zeit, hat das Lächerliche regelrecht als Proberstein eingesetzt. Ausdrücklich spricht er davon in seiner 1799 erschienenen Schrift „Ueber meine gelehrte Bildung“, als er die Wahl der komischen Schreibweise begründet:⁵

„Weil das Lächerliche zwar nicht der Proberstein der Wahrheit, aber wohl ein sicherer Proberstein solcher Thorheiten ist, welche gegen Wahrheiten anstoßen, die der gesunde Menschenverstand unwidersprechlich erkennt.“

Von hier aus läßt sich bereits hinreichend begründen, Friedrich Nicolais Arbeiten als ein herausragendes Paradigma in der Geschichte der neueren deutschen Parodie und Satire zu behandeln. Zudem scheint uns dies wegen Nicolais Bedeutung in der deutschen Aufklärung gerechtfertigt. Darüber hinaus

aber ist er auch ein interessanter Fall dafür, wie die Probe des Lächerlichen auf den zurückfallen kann, der sie riskiert.

[1](#) Hans Blumenberg: Statement in der Diskussion über seine Vorlage "Sprachsituation und immanente Poetik", in: Wolfgang Iser (Hrsg.): Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966 (= Poetik und Hermeneutik: 2), hier S. 462.

[2](#) Zit. nach: Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 22.

[3](#) Zit. nach: Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 21f.

[4](#) Zit. nach: Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 80.

[5](#) Friedrich Nicolai: Ueber meine gelehrte Bildung [...], Berlin/Stettin 1799, S. 80, zit. nach: Peter Mollenhauer, Friedrich Nicolais Satiren. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Amsterdam 1977, S. 76; der Zusammenhang mit Flögel und Shaftesbury ist leider nicht erkannt.

[🚩](#) [Zum Inhaltsverzeichnis](#)

[🚩](#) [Zum nächsten Kapitel](#)

[🚩](#) [Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](#)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil IV

von Theodor Verwey

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ – Parodie aus dem Geist der Aufklärung

a) Vorbemerkungen

Über den 1733 in Berlin geborenen und dort 1811 gestorbenen, mit Lessing beispielsweise oder auch mit Moses Mendelssohn befreundeten Nicolai zu sprechen, würde erfordern, zunächst über das Verhältnis der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zur Idee und Geschichte der Aufklärung zu sprechen. Das kann hier natürlich nicht geschehen. Lediglich hingewiesen sei darauf, daß dieses Verhältnis ein teilweise äußerst spannungsvolles war und ein solches bis heute geblieben ist. Die deutsche Literaturgeschichtsschreibung hat sich über viele und weite Zeiträume ihrer Wissenschaftsgeschichte hin allzu willig den Irrationalitätsbewegungen in der Geschichte der Literatur und des Geistes angeglichen und darüber Aufklärer wie Friedrich Nicolai vergessen, verdrängt und auch ‚denunziert‘. Ich kann mich zu dieser keineswegs kühnen Behauptung des Urteils eines Historikers vergewissern, der seine germanistische Herkunft nicht leugnet (u. a. bei Albrecht Schöne und Walther Killy in Göttingen, bei Eberhard Lämmert und Wilhelm Emrich in Berlin studiert und folgerichtig kritisch den Blick auf die wissenschaftsgeschichtlichen Bedingtheiten der Germanistik gerichtet hat): Horst Möller. Der ließ in seiner Monographie von 1974 über „Aufklärung in Preußen“ eigentlich zum ersten Mal dem Aufklärer Friedrich Nicolai umfassend Gerechtigkeit widerfahren. Selbst Möller sah sich für seine Unternehmung noch zu der folgenden Bemerkung genötigt: „Historiker haben Nicolai überhaupt nur viermal zum [...] Gegenstand ihrer Forschung gemacht“. Demgegenüber seien die germanistischen Arbeiten über ihn zahlreicher, aber sie „leiden [...] zum größten Teil“ unter den mit den veralteten historischen Arbeiten vergleichbaren methodischen Mängeln und

„waren bis ins 20. Jahrhundert dadurch charakterisiert, daß sie mehr oder weniger unkritisch die einseitige Verurteilung übernahmen, welche die Aufklärung im allgemeinen und Nicolai insbesondere durch führende Vertreter der sie ablösenden philosophischen und literarischen Strömungen erfuhr [sc. gemeint sind u. a. Goethe, Schiller, Herder sowie die Romantiker]. Über dieses Klischee des Nicolai-Bildes gingen nur wenige Studien mit eingeschränktem Themenkreis hinaus.“¹

Historische und literarhistorische Aufklärungsforschung nun, die sich von jenem insbesondere literarisch und ästhetisch bestimmten Klischee des Nicolai-Bildes freigemacht hat, muß sich dann in der von H. Möller demonstrierten umfänglichen Weise auf den Schriftsteller Nicolai „als Kritiker seiner Zeit“ ebenso wie auf den „Verleger und Herausgeber der Aufklärung“ einlassen; sie muß das wechselseitige Bedingungsverhältnis zwischen Öffentlichkeitsforderung und Arkanpraxis sehen, an dem dem Aufklärer Nicolai als Mitglied der „Mittwochsgesellschaft“ und des „Montagsclubs“ in Berlin wie allen Mitgliedern dieser aufgeklärten Gesellschaften und Vereinigungen gelegen war – ja gelegen sein mußte, um über „gemeinnützige“ Themen „vernünftig“ zu reden und zur Verbreitung vorzubereiten; sie muß die soziale Dimension in der Zeitkritik Nicolais ebenso wie ihre politische Dimension sehen und sie muß schließlich auch die historiographische Leistung Nicolais einbeziehen, die nicht zuletzt aus der sich abzeichnenden Kontroverse

zwischen Geschichtsforschung (Nicolai) und Geschichtsphilosophie (Kant) erwuchs. Angesichts dieser Vielfalt von Interessen, Faktoren und Aspekten ist es naheliegend, die komisch-kritische Auseinandersetzung Nicolais mit der zeitgenössischen Literatur in die richtigen Proportionen zu stellen und nicht durch einseitige Hervorhebungen und Betonungen zu überfordern.

b) Nicolais komische Literaturkritik und ‚gattungsgeschichtliche‘ Probleme

Über Friedrich Nicolai als Parodisten zu sprechen, macht erneut nötig, vorab auf einige Probleme speziellerer Art zumindest andeutungsweise einzugehen. Nicolais „feyner kleyner Almanach“ steht in einer von 1773 bis 1799 sich erstreckenden Reihe komisch-kritischer Literaturfehden, die samt und sonders anonym publiziert sind, deren Authentizität aber mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nachgewiesen wurde; es sind dies:

- 1773-1776: Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldu Nothanker (Berlin/Stettin): siehe die Neuausgabe von Bernd Witte (Stuttgart 1991); darin heißt es – eben – noch 1991, S. 604: „Friedrich Nicolais Roman ... seiner Zeit“.²
- 1775: Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch. Wie auch Berichtigung der Geschichte des jungen Werthers (Berlin).
- 1777-1778: Eyn feyner kleyner Almanach [...] (Berlin).
- 1794: Geschichte eines dicken Mannes, worin drey Heurathen und drey Körbe, nebst viel Liebe (Berlin/Stettin).
- 1798: Leben und Meinungen Sempronius Gundibert's, eines deutschen Philosophen (Berlin/Stettin).
- 1799: Vertraute Briefe von Adelheid B** an ihre Freundin Julie S** (Berlin/Stettin).

Die spezielleren Probleme, auf die kurz einzugehen ist, sind gattungsterminologischer Art. Soweit ich nämlich die Forschung dazu zu überblicken in der Lage war, ist seit den frühen Arbeiten über Nicolais Schriften schon aus dem 19. Jahrhundert eine bemerkenswerte Unentschiedenheit hinsichtlich ihrer generischen Zuordnung deutlich: ‚Spottschrift‘, ‚polemische Schrift‘, ‚Parodie‘, ‚Satire‘, ‚Travestie‘, ‚Karikatur‘ bilden nur einen Teil der Gattungsapellative, die hier Anwendung finden. Am auffälligsten konkurriert dabei in neuerer Zeit ‚Satire‘ (wie bei Peter Mollenhauer) mit ‚Parodie‘ (wie etwa bei Horst Möller, der aber von Text zu Text spezifischer zu differenzieren sucht und daher im gegebenen Fall auch von ‚Satire‘ spricht). Diese terminologische Unentschiedenheit ist zunächst einmal begriffs- bzw. genauer wortverwendungsgeschichtlich bedingt (ich erinnere an die Einführungen zu dieser Vorlesung). Hinzu kommt nun gewiß freilich auch der Sachverhalt, daß im 18. wie im ganzen 19. Jahrhundert ‚Satire‘ als Dach- oder Basisbegriff gerade auch für die im Hinblick auf Nicolais literaturpolemische Schriften denkbaren Ausdrücke ‚Parodie‘ und ‚Travestie‘ fungierte. Ich bringe dazu kurz nochmals J.J. Eschenburgs schon zitierte Bestimmung der Parodie als eine „besondere Art der Satire“ in Erinnerung und greife zudem auf Friedrich Theodor Vischers „Aesthetik“ aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. In dieser wird über Satire (zunächst) thesenartig formuliert:³

„Sie unterscheidet sich innerhalb ihres allgemein negativen Charakters in eine negative, indirekte und eine positive, direkte. [Hier sei schnell an Walther

Brechts Bestimmung in bezug auf die „Dunkelmännerbriefe“ erinnert.] Beide wenden komische Mittel an, die erstere aber erhebt sich je nach Geist und Stimmung in das Gebiet der rein ästhetischen Komik. Sie folgt in ihren bestimmteren Bildungen den Gebieten der reinen Poesie, liebt, wie die verwandte Richtung der Malerei, die Karikatur und erzeugt auf diesem Wege komische Gegenbilder der großen Hauptzweige (bei speziellerer Richtung auf die Form Parodie und Travestie). Die zweite Art der Satire ist prosaischer und versinkt in das Dürftige und Gemeine [...].“

In der von den Eckpunkten Eschenburg und Vischer abgesteckten Tradition der ‚Satire‘-Bestimmung und Zuordnung von ‚Parodie‘ und ‚Travestie‘ gibt es ein interessantes Moment – nicht unbedingt terminologisch und systematisch, aber im Hinblick auf den mimetischen Charakter jener Formen komischer Verarbeitung. Gemeint ist damit der noch immer starke, wenn nicht gar dominante Zug zu realitätsbezogener Darstellung selbst im Falle literarischer Bezugnahmen und Verfremdungen wie bei der ‚Werther‘-Kritik Nicolais. Mit anderen Worten: Auch außerordentlich stark literaturvermittelte Formen der Kritik bleiben in dieser Zeit (der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) noch immer im Dienst einer realitätsbezogenen Kritik. Dafür hat H. Möller eine recht brauchbare Formulierung gefunden:⁴

„In den erstgenannten Büchern [sc. beispielsweise im ‚Sebaldus Nothanker‘] griff er [Nicolai] (...) Mächte der Tradition, ‚Geister von Gestern‘, an, die noch in seiner Zeit wirkten. 1775 gewann mit der Parodie auf Goethes ‚Werther‘ Nicolais Zeitkritik eine neue Dimension. Erstmals wandte er sich gegen diejenigen Tendenzen, die erst zu wirken begannen, also gegen die Zeitgeister von Morgen, die schon heute wirkten“.

Von dieser Überlegung aus stellt sich die Frage danach, wie der Versuch, den „Probierstein des Lächerlichen“ an die ‚Volkslieder-Wut‘ am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zu legen, verlaufen ist.

c) „Eyn feyner kleyner Almanach“: das Textbeispiel

In der „Werther“-Travestie Friedrich Nicolais enthält der Teil „Leiden Werthers des Mannes“ einen etwas allgemein gehaltenen Ausfall gegen die Schriften und Programme der Stürmer und Dränger. Von dem jungen Mann, mit welchem Lotte schön tut, heißt es dort:⁵

„s war da ein junges Kerlchen, leicht und lüftig, hatt' allerlei gelesen, schwätzte drob kreuz und quer, und plaudert' viel neust' aufgebrachtermaßen, vom ersten Wurfe, von Volksliedern, und von historischen Schauspielen, zwanzig Jährchen lang, jed's in drei Minuten zusammengedruckt, wie ein klein Teufelchen im Pandämonium. Schimpft' auch alleweil' auf'n Batteux, Werther selbst konnt's schier nicht besser.“

Mit dem ‚Schimpfen auf Batteux‘, d. h. mit dem Schimpfen auf die französische Poetik einer rationalistisch ‚verengten‘ Literaturauffassung, ist J.M.R. Lenz' antirationalistische Polemik in der Poetik „Anmerkungen übers Theater“ thematisiert; mit den Schauspielern von zwanzig Jährchen ist auf Goethes „Götze“ und die Shakespeare-Schwärmerei angespielt; die Phrase „vom ersten Wurfe“ ist dem Aufsatz Herders „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ entlehnt (den hatten die Blätter „Von deutscher Art und Kunst“ im Jahre 1773 publiziert). Durch Herders Aufsatz angeregt, schrieb

Gottfried August Bürger seinen Essay „Herzensausguß über Volkspoesie“, der im Mai 1776 erschien und der wiederum Nicolai zur Herausgabe des „feynen kleynen Almanachs“ veranlaßte.⁶

Nach F.C.A. Philips' Bemerkung, die ich hier zu Rate ziehe, gilt die Bezugnahme auf die Vorlage als unstrittig. Der Beweis dafür liegt offen zutage. Ich verweise etwa auf den vollständigen Titel des „Almanachs“ Nicolais:



Friedrich Nicolais Volkslieder-Almanach 1777-1778. Wiedergabe der Reichsdruckerei. Nachwort von Johannes Bolte, Weimar 1918 (Gesellschaft der Bibliophilen)

Dieser Titel soll an eine Schrift G. A. Bürgers zur „Sprache, Literatur, Poesie und Kunst“ erinnern; deren zweiter Teil erschien unter dem Titel „Aus Daniel Wunderlichs Buch“ im „Deutschen Museum“ 1776, in welchem ebenso sehr ein Angriff gegen die Gelehrtentichtung der kritischen Rationalisten wie gegen die neue Poesie Klopstocks und seines Kreises formuliert war. Der Vorname des fingierten Sammlers alter Lieder, Daniel Wunderlich, sollte dabei im biblischen Sinne verstanden sein als Hinweis auf den Götzenzerstörer:

G.A. Bürger: Herzensausguß über Volks-Poesie, Sämtliche Werke, Teil 3, Leipzig o.J., S. 7ff.!

Nach diesen ausführlicheren Lesungen sei nochmals an den kontextgeschichtlichen Zusammenhang erinnert: Bürgers Postulate der Erneuerung der Poesie im Sinne einer ‚Popularisierung der Dichtung‘ sind Teil des Streites um ‚Volkspoesie‘ vs. ‚Kunstdichtung‘. Sie gehen zurück auf die vermeintliche Wiederentdeckung alter Dichtungen aus dem irisch-schottischen Sagenkreis um Fingal und Ossian durch James Macpherson (1760-1763; vermehrte Fassung 1773), auf Thomas Percys originalgetreue Wiedergabe altenglischer Balladen in den „Reliques of Ancient English Poetry“ (1765) und eben auf Herders „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ von 1772. Wir befinden uns damit im Zentrum einer Literaturfehde, die zugleich einen tiefgreifenden Wandel der Kunst- und Literaturanschauungen mit herbeiführte (Stichwort: Sturm und Drang-Ästhetik).

Nicolai nun nimmt den von Bürger hingeworfenen Fehdehandschuh auf. Denn diesen Angriff der ‚Neuerer‘ beantwortet er wie im Fall von Goethes „Werther“-Roman schnell und direkt, indem er die aus dem Geist des ‚Natur-Katechismus‘ gepriesene Poesie der Probe des Lächerlichen aussetzte. Dabei ging es Nicolai nicht einmal primär um ein Verächtlichmachen der Volkspoesie selbst; sein Ziel war es vielmehr, zu zeigen, daß Volkslieder als Lieder des Volkes - und das war für ihn auch der Pöbel – nicht den Maßstab für Kunstpoesie abgeben konnten. Der verdiente Herausgeber des Almanachs, Georg Ellinger, hat die Probe zutreffend beschrieben, wobei er einige wichtige Mittel und Verfahren Nicolais wie folgt charakterisiert:⁷

„Nicolai schöpfte aus beiden Kreisen der Überlieferung. Mit tendenziöser Absichtlichkeit stellte er unmittelbar neben Volkslieder des sechzehnten Jahrhunderts, deren Schönheit auch er empfand, die nach seiner Ansicht werthlosen Stücke der soeben behandelten Gattung von Volksliedern. Frivole romanzenartige Gedichte, lächerliche Kinderreime, wie das schweizerische Wiegenlied, die einem so klugen Mann wie Nicolai gewiß höchst albern erschienen, plump zweideutige Lieder, in denen Einzelheiten des Handwerks auf geschlechtliche Dinge ausgedeutet werden, sowie von Einfältigkeit, Dummheit und Rohheit zeugende Bauernlieder, – das war die Masse, die er zusammenbrachte (...).

Wie die Volkslieder ihrem Inhalte nach, so suchte Nicolai, auch die äußere Form, in der die älteren Lieder überliefert waren, lächerlich zu machen. Durch eine Karrikatur der Schrift des sechzehnten Jahrhunderts wollte er den Laien einen Begriff geben, wie die so gepriesenen Volkslieder in den Originaldrucken aussahen, daß sie in der äußeren Form ganz die gleiche Rohheit zeigten, wie die Mehrzahl im Inhalt. Die häßlichen und unsrem Auge störenden Consonantenverbindungen, wie sie in Drucken des sechzehnten Jahrhunderts hin und wieder angewandt werden, führte er in der ganzen Sammlung durch. Die Schreibung: *vnn*dt, die allerdings unsrem Auge unangenehm ist, wird von den Druckern des sechzehnten Jahrhunderts neben: *vnd*, *vndt*, auch *vnt* gebraucht: Nicolai behält sie fast durchaus bei. Manche Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts wenden für unser *i* den Vokal: *y* an, so z. B. Luther in der Septemberbibel. Nicolai führt es auch da durch, wo seine Vorlage *i* aufweist; er schreibt z. B. *gyebt*, *sy*e, während die Bergkreyen: „giebt, sie“ haben. - Ebenso gibt die Interpunktion ein Zerrbild der Interpunktion des sechzehnten Jahrhunderts; die in dem letzteren allerdings häufig wiederkehrenden Unregelmäßigkeiten und Schwankungen in der Interpunktion werden hier zum Gesetz erhoben und beständig durchgeführt.“

Wie eine derartige Probe des Lächerlichen dann aussah, möge hier illustriert

werden mit den folgenden Beispielen:

Friedrich Nicolai
Eyn Schlottfeger Lyd

'S Morgens wenn ich fru uffstee
Vnndt den Schorsteyn fegenn gee,
Klopf ich leyse ann die Tur,
Schone Jungkfraw kommp herfur.

„He! he! he! wer klopfet ann,
„Der mich s' leiß uffwecken kann?“
Ich stee hir ynn aller stil,
Der den Schorsteyn fegen wil.

„Wart't eyn bißel junger G'sell,
„Dz ich brynge den Schlußel
„Vnndt euch sperr die Haußtur uff,
„Dz jr kommt tzu mir herauf.“

Jungfraw ich noch eyns beger,
Langt mitr Licht vnndt Besen her,
Nicht tzu groß vnnt nicht tzu kleyn,
Dz er geet zum Schorsteyn eyn.

„Junger G'selle horet ann,
„Wz ich euch wil sagen ann;
„Sey der Schorsteyn groß od'r kleyn,
„Seet selbst wi jr kommt hineyn.“

Auß dem Buben wird eyn Mann,
Der den Schorsteyn fegen kann.
Nimbt keyn Keerlon, fegt tzur frewd,
Alle Schorsteyn' weyt vnndt breyt.

(Vgl. Verweyen/Witting, Walpurga, S. 79; s. auch: Lyrik-Parodien [Reclam], S. 25-28!)

Nicolais Probe des Lächerlichen ging auf. Wie sich Goethe über Nicolais „Werther“-Travestie erregte und mit deftigsten Anwürfen und Spottversen zu replizieren versuchte (ich habe sie zu Anfang der Vorlesung zitiert), so wenig gelassen reagierte auch Herder, dem der Nicolaische Angriff sehr viel mehr gegolten hat als G.A. Bürger. In seinem Aufsatz „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst“ nannte er Nicolais „Almanach“ „eine Schüssel voll Schlamm“, die unlängst aufgetragen worden sei, „damit die Nation ja nicht zu etwas Besserm Lust bekomme“.⁸ Von nun an formierten sich die Repräsentanten der „literarischen Revolution“ (Goethe) wider die Aufklärung und den ‚Ungeist‘ Friedrich Nicolai. „Von nun an gehörte“ er, um ein Resümee Horst Möllers zu zitieren, „zunehmend zur literarischen, später zur philosophischen ‚Reaktion‘“.⁹ Die Probe des Lächerlichen fiel auf den Parodisten selber zurück – ob zu Recht oder nicht, entscheidet sich nicht zuletzt daran, wie man etwa mit Eckhardt Meyer-Krentler die Opposition Nicolai vs. Goethe bewertet.¹⁰

Zu dem soeben behandelten Aspekt ‚Nicolais komische Literaturkritik und ihre generischen Probleme‘ möchte ich die folgenden Ergänzungen mit einer gewissen Nachhaltigkeit unterstreichen.

Zum einen: Die Nicolai-Forschung, soweit sie überhaupt existent ist, hat sich bislang kaum auf vernünftig entschiedene Gattungs-, Schreibweisen- und Verfahrensbegriffe einigen können. Dabei verdiente das komisierende Werk des Aufklärers wirklich genauere Differenzierungen in Bezug auf die verschiedenen ‚generischen‘ Konzepte, die Nicolais Projekten zugrunde liegen.

Zum zweiten: Einen Versuch einer ‚gattungsgeschichtlichen‘ Klärung habe ich zusammen mit Gunther Witting in Bezug auf seine Sammlung „Feyner kleyner Almanach“ unternommen. Es handelt sich demnach um eine Parodien-Sammlung, also um eine Sammlung von Texten, die dominant von einer bestimmten komisierenden Schreibweise geprägt sind. Zudem bilden die Grundlage und Bezugsbasis dieser Parodien die sog. Volkslieder, die zur Zeit des Sturm und Drang ein erstes neues kultartiges Interesse erfahren (siehe Herders auslösende Wirkung für Deutschland).

Zum dritten: Über Nicolais komisierende Literaturkritik hinaus läßt sich fürs 18. Jahrhundert als Dominante feststellen, daß vor allem pathoshaltige Gattungen der Literatur wie die ‚hohe Ode‘ (etwa Klopstocks) oder die Bibelepik (etwa Klopstocks „Messias“) oder das Epos (etwa Vergils immer noch wirksame „Aeneis“) oder – mit hohem Anspruch daher kommende – Prosagattungen wie der ‚empfindsame Roman‘ (etwa Goethes „Werther“) bzw. ‚Physiognomische Betrachtungen‘ (wie etwa Lavaters Werk) der literarisch inszenierten Kritik in Form der Parodie, Travstie usw. anheimfallen.

Nicht selten spielen dabei alle drei Aspekte ineinander, also die Aspekte der Begriffs- und Terminologisierungsgeschichte, der Gattungs-, Schreibweisen- und Textsortenfragen, der Rezeptionsgeschichte wie auch der Geschichte der parodistischen und travestierenden Kritikform selber.

d) Ausblick auf die Parodie und verwandte Schreibweisen zur Zeit der Aufklärung

Nicolais Angriffe auf den vor allem von Herder ausgelösten Volksliedekult sollten als ein Paradigma aufklärerischer Parodie aus der Mitte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas eingehender dargestellt werden. Immer sollte dabei freilich auch durch Querverweise deutlich werden, daß die Parodien „Eyn feyner kleyner Almanach“ zwar als ein höchst gelungenes Beispiel komisch-kritischer Textverarbeitung der Aufklärung erscheinen, daß sie aber zugleich doch auch nur ein Element in einer von heftigsten Kontroversen durchsetzten Epoche der deutschen Literaturgeschichte sind. Schon der gelegentliche Hinweis auf Nicolais „Werther“-Travestie konnte das bestätigen, erst recht der Hinweis auf die im Moritatenton gehaltene „Werther“-Travestie von Heinrich Gottfried Bretschneider aus dem Jahre 1776, aus der ich schon zu Anfang der Vorlesung einige Strophen vorgelesen habe. Die ungemein zahlreichen Parodien und Travestien auf Goethes Briefroman sind ohnehin signifikante Belege einer durchgehenden Tendenz der Epoche, die in der Form der „Literaturfehde“ einen charakteristischen Modus der poetischen und poetologischen Selbstverständigung gefunden hat. Ob man das nun, wie es heutzutage gerne geschieht, als „Streitkultur“ adeln sollte, bleibe hier unerörtert. Mir scheint, daß mit dieser Bezeichnung mehr verdeckt als beschrieben wird.

Wie dem auch sei, nicht leicht auszumachen sind demgegenüber Anfangs- und Endpunkt der Literaturfehde als epochaler Kritikform der Literatur. Zieht man beispielsweise neuere Parodie-Anthologien zu Rate, eröffnen das epochengeschichtliche Kapitel ‚Aufklärung‘ Autoren wie Abraham Gotthelf Kästner (1719-1800; Professor der Mathematik und Physik in Göttingen seit 1756): Dieser reagierte auf die zwischen 1740 und 1760 herrschende Mode der anakreontischen Dichtung in den frühen 50er Jahren mit einem Text, der zwar „Anakreontische Ode“ betitelt, aber alles andere als eine solche ist. Obwohl unzweifelhaft wie eine anakreontische Ode gebaut, können wir den Text keinesfalls zur Textsorte ‚anakreontische Ode‘ rechnen. In ihm ist die anakreontische Ode – erinnert sei an das Wort Bachtins in der „Ästhetik des Wortes“ – „Gegenstand der Abbildung“, „der Held der Parodie“; der Text gibt somit ein „Bild“ der anakreontischen Ode und verhält sich als parodistischer Nachfolgetext zum Prätext der anakreontischen Ode wie ein Metatext. Das bestätigt der Hinweis Kästners auf die Entstehung des Textes an den Herausgeber der Zeitschrift „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes“ (vgl. Verweyen/Witting, Lyrik-Parodien [Reclam], S. 211):

„M.H. Haben Sie wohl jemals gehört, daß die Gabe anakreontisch zu dichten ansteckt, wie die Elektrizität oder wie die Pest? Ich habe in meinem Leben nicht anakreontisch gedichtet und nie geglaubt, daß ich einen Trieb oder Geschicklichkeit dazu haben würde. Letztens las ich über Tische in einer Zeitung eine allerliebste anakreontische Ode: *Der Wunsch*. Ich setze mich nach Tische hin und denke, es wäre doch besser, eine anakreontische Ode zu machen, als Mittagsruhe zu halten [...]“.

Und nun die Parodie selber, die Erwin Rotermund in seiner Anthologie der „Gegengesänge“ von 1964 an die zweite Stelle der Aufklärungs-Abteilung gesetzt hat¹¹ und den Verweyen/Witting in ihrer Sammlung der „Lyrik-Parodien“ ebenfalls früh plazieren (S. 28f.):

Abraham Gotthelf Kästner ***Anakreontische Ode***

Ich kann kein *Haller* werden
 Und in erhabnen Liedern
 Von hoher Weisheit singen;
 Ich kann nicht, muntres Scherzen
 Mit Wissenschaft zu zieren,
 Nach *Hagedorns* Exempel,
 Viel lesen und viel denken;
 Ich kann mit *Schlegels* Fleiße,
 Mit *Schlegels* großem Geiste
 Kein Trauerspiel erfinden;
 Ich kann nicht Fabeln machen,
 Wie *Gellert* zärtlich fühlen,
 Wie *Gellert* edel denken;
 Ich kann nicht, kühn wie *Klopstock*,
 In prächt'gen neuen Tönen
 Die Mädchen ernsten Tiefsinn,
 Die Stutzer Andacht lehren.
 VIEL MINDER WIE DIE ZYRCHER
 PATRIARCHADEN SCHAFFEN;
 Auch kann ich nicht wie *Lessing*

Von Tieren, Pflanzen, Steinen,
 Von Türken und Gespenstern,
 Selbst Weisen zum Ergötzen,
 Sind sie nur keine Alten,
 Sind sie nur keine Türken,
 Sind sie nur keine Steine,
 Anakreontisch scherzen.

Was Henker soll ich machen,
 Daß ich ein Dichter werde?
 Gedankenleere Prose,
 In ungereimten Zeilen,
 In Dreiquerfingerzeilen,
 Von Mädchen und von Weine,
 Von Weine und von Mädchen,
 Von Trinken und von Küssen,
 Von Küssen und von Trinken,
 Und wieder Wein und Mädchen,
 Und wieder Kuß und Trinken,
 Und lauter Wein und Mädchen
 Und lauter Kuß und Trinken,
 Und nichts als Wein und Mädchen
 Und nichts als Kuß und Trinken,
 Und immer so gekindert,
 Will ich halbschlafend schreiben.
 Das heißen unsere Zeiten
Anakreontisch dichten.

Kästners sog. „Anakreontische Ode“ fällt - auch nach textinternen Indizien – in die frühen 50er Jahre des Aufklärungsjahrhunderts. Zur selben Zeit sind etwa auch Gottscheds Parodie „Ode, zum Ruhme des N.N.“ und Freiherr von Schönaichs Gegengesang „Ode an den Menschen“ erschienen – beides Parodien auf die Odendichtung Klopstocks, des Erneuerers der deutschen Literatursprache. Sie folgte ja unmittelbar auf die ersten poetischen Hervorbringungen der Anakreontik. (Die erste Parodie ist dabei in der „Walpurga“, S. 66-69, der zweite Text in der Anthologie „Lyrik-Parodien“, S. 16ff., wiedergegeben.) Naheliegenderes Resultat: Die Mitte des 18. Jahrhunderts scheint als Zäsur in der Geschichte der neueren deutschen Parodie auf.

Das unterstreichen Werke wie „Der Wurmsamen. Ein Heldengedicht“ – eine 1751 erschienene Textklassenparodie des Gottsched-Schülers und Medizinprofessors Daniel Wilhelm Triller auf die Bibelepik, deren Höhepunkt Klopstocks „Der Messias“ (1748ff.) bildet. (Den „ersten Gesang“ der Trillerschen Parodie haben Verweyen/Witting in den „Lyrik-Parodien“, S. 11-16, abgedruckt.) Klopstock wiederum, dessen „Messias“ nicht zuletzt von Bodmers Milton-Übersetzung angeregt war und daher bei der Zürcher Literatur-Fraktion um Bodmer und Breitinger hoch im Kurs stand, fand in ihr zunächst Verteidiger, zumal die Zürcher selbst sich – übrigens völlig richtig – mit attackiert sahen. Bodmer wurde so selber, obwohl er noch in seinen frühen theoretischen Arbeiten der 20er Jahre die Parodie als Kritikform abgelehnt hatte, zu einem ‚Parodisten‘, der in viele Richtungen seine literaturkritischen Hiebe austeilte.¹² Allerdings – und diese Einschränkung ist unbedingt nötig – operieren frühe Forschungsarbeiten wie die von mir soeben herangezogene Dissertation Erich Meissners von 1904 noch mit einem systematisch völlig ungeklärten (und das

heißt u. a.: traditionell äquivoken) ‚Parodie‘-Verständnis. Von hier aus ergibt sich auch schon eine nachhaltige Feststellung: Eine systematisch solide Erforschung der Schreibweisen, Formen und Verfahren indirekter Literaturkritik im Aufklärungsjahrhundert und insbesondere in der Zeit zwischen 1740 und 1790 ist ein dringendes Desiderat; und eine begriffsgeschichtlich sorgfältige Arbeit gehört unabdingbar dazu, wie gerade die Dissertation von E. Meissner erneut belegen kann.

Aber selbst jüngste Untersuchungen illustrieren das Erfordernis terminologisch abgeklärter Parodie-Forschung aufs schlagendste. Dafür ein Beispiel, das zugleich die Vielfalt ebenso wie die Traditionalität ‚literarischer Gegenüberstellungen‘ zu zeigen vermag: Wolfgang Martens macht in einem Aufsatz von 1988 mit dem Titel „Frommer Widerspruch. Pietistische Parodien auf Oden der frühen Aufklärungszeit“ auf eine vierbändige Sammlung von Versdichtungen mit der originalen Bezeichnung „Geistliche Gedichte“ aufmerksam, die zwischen 1748 und 1752 in Halle, der „Hochburg des Pietismus“, erschienen ist. Der Theologe Sigmund Jacob Baumgarten, der ältere Bruder des „Ästhetik“-Begründers Alexander Gottlieb Baumgarten, hat sie mit einem Vorwort versehen. Die Sammlung enthalte, so Wolfgang Martens, ¹³

„geistliche Gedichte verschiedenster Art, - Preis- und Danklieder, Seelenlieder, Psalmenparaphrasen, gereimte Gebete, erbauliche Betrachtungen in Versen, Denkprüche, geistliche Epigramme, fromme Stammbuchverse, poetische Reflexionen zu Bibelstellen, gereimte ‚zufällige Andachten‘ in der Art Scriver's, versifizierte Wechselreden zwischen Jesus und der Seele, erbauliche Gelegenheitsgedichte zum Neuen Jahr, zum Geburtstag, zu Todesfällen, zur Hochzeit, zum Wohnungswechsel, fromme Wiegenlieder, allegorische Naturgedichte in der Art des Brockes und Ähnliches. Die Motive der Jesusminne sowie die Lamm Gottes- und die Blut- und Wundenallegorie sind reichlich vertreten, sodaß eine Nähe zur Lyrik der Herrnhuter gegeben ist.“

Unter diesen geistlichen Versdichtungen finden sich nun auch, auf alle vier Sammlungen verteilt, insgesamt 77 solcher sog. ‚Parodien‘:

„in Form von Umdichtungen zu von fremden Verfassern stammenden Bezugstexten. Diese Bezugstexte, deren Autoren zumeist genannt sind, – viele Namen gehören in den Umkreis Gottscheds, Gottsched selber ist vertreten, aber auch Ältere wie Canitz und Günther –, sind satztechnisch entweder der Parodie vorangestellt oder Bezugstext und Parodie stehen sich gegenüber: auf der linken Seite die Vorlage, auf der rechten die Parodie. Stets handelt es sich bei den Vorlagen um ‚Oden‘, – Oden im Sinne von zum Gesang bestimmten Gedichten. Diese Oden sind, wie die Vorrede zum 1. Band erläutert, einer vierteiligen, von Johann Friedrich Gräfe von 1736 bis 1738 herausgegebenen Sammlung entnommen, die den Titel trägt: *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertiget worden*, und weil, so die Vorrede, jene vierteilige Sammlung ‚noch leicht zu haben‘ sei, habe man hier auf die Wiedergabe der Melodien verzichtet. Parodien wie Vorlagen waren also zum Gesang bestimmt oder doch geeignet. Jede Parodie ist, wie auch fast alle anderen geistlichen Gedichte, datiert. Die meisten der Parodien stammen aus dem Jahr 1747. Schon die Bestimmung zum Gesang läßt etwas von der Eigenart dieser Parodien erkennen. Sie sind ernsthaft, – Umdichtungen weltlicher oder doch religiös oberflächlicher bzw. deistisch getönter Gedichte zu erbaulichem Zweck. Von Witz, Scherz, Tendenz zur Verspottung einer gegebenen Haltung und

Gesinnung kann nicht die Rede sein. Das *ridendo dicere verum* der Parodie gilt hier nicht.”

Nach dieser einführenden Charakterisierung W. Martens' kann man sich schon vorstellen, wie der Text-Text-Bezug aussieht, hier die jeweils 1. Strophe von Vorlage und Nachfolgetext:

MAYISCHE ODE

Mein Vergnügen macht kein Lermen,
Ich genies es in der Stil.
Und warum solt ich mich härmen?
Denn ich habe, was ich wil.
Was ich nicht erlangen kan,
Geht mich auf der Welt nichts an.

PARODIE

Freuet sich die Welt mit Schwermen:
Labt mich JEsu Friedensstil.
Ich genies sie ohne Härmen;
In ihm hab ich, was ich wil.
Was man nur verlangen kan,
Trift man hier bey JEsu an.

Man könne, so nun W. Martens, weder von einer „lachenden“ noch von einer „strafenden“ Parodie sprechen. Die Vorlage werde nicht irgendwie gescholten. „Sie wird korrigiert, ihr wird die wahre Gesinnung substituiert, die dem Frommen geziemt. Polemik findet nicht statt [...]. Was die Frommen den Weltkindern entgegenzuhalten haben, ist tief ernst, bezieht sich auf das Heilige; jedes scherzende Element verbietet sich hier. In gewisser Weise kommen diese ‚Parodien‘ [...] dem Begriff der Kontrafaktur nahe, der geistlichen Umdichtung weltlicher Texte”.¹⁴ Nein, diese sog. ‚Parodie‘ kommt der Kontrafaktur nicht nur nahe, sie ist – sofern man über ein vernünftig geklärtes ‚Feld‘ von Begriffen verfügt – eine Kontrafaktur. Wenn nämlich zu den wesentlichen, d. h. textkonstitutiven Merkmalen von Parodien das Komische im Sinne von Lachen und Herabstimmung gehört, das sich gegen den Prätext (die Prätexte) richtet, dann kann die ‚Parodie‘ genannte Adaption des frommen Mannes Heinrich Ernst Graf zu Stolberg-Wernigerode vernünftigerweise nicht mehr unter „Parodie“ subsumiert werden.

Dafür gibt es ein untrügliches Indiz. August Hermann Francke (1663-1727), der geistige Vater des Halleschen Pietismus, hat (als 26-jähriger) „XXX Regeln zur Bewahrung des Gewissens und guter Ordnung in der Conversation oder Gesellschaft“ verfaßt und publiziert:¹⁵

Lesen: A. H. Francke: Regeln I, VI, XX und XXIV.

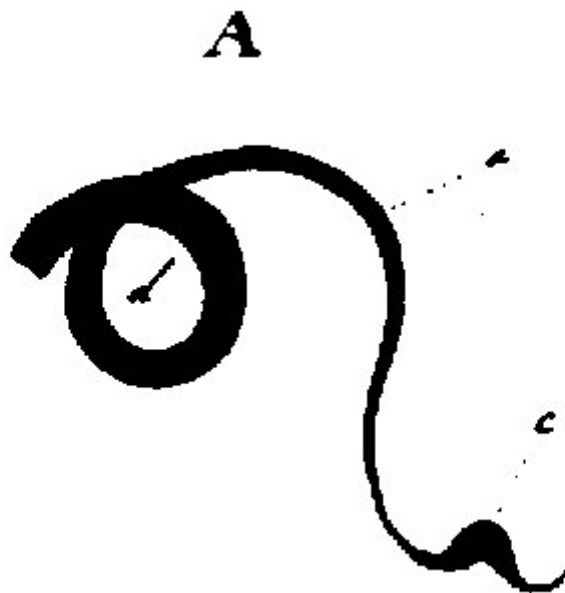
Es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, daß die komische Entstellung des parodistischen Lachens vom Bannstrahl des pietistischen Lachverbotes mitbetroffen ist. Man sollte daraus die Konsequenz ziehen, Texte des „frommen Widerspruchs“ nicht mehr ‚Parodien‘ zu nennen. Sie sind in der Regel Kontrafakturen!

Auf zwei Glanzstücke solcher, von den Pietisten verdammtter „lachender“, Textkritik im Aufklärungsjahrhundert möchte ich abschließend noch kurz eingehen. Sie markieren zugleich den Endpunkt der aufklärerischen Parodien- und Travestienpoesie. Georg Christoph Lichtenbergs Parodie von 1783 auf die physiognomischen Arbeiten des reformierten Pfarrers Johann Kaspar Lavater sowie Aloys Blumauers Travestie von 1782-1788 auf Vergils Epos „Aeneis“. Beide Texte sind mit unterschiedlichem Umfang in der „Walpurga“-Anthologie repräsentiert (Lichtenberg S. 80-86, Blumauer S. 32-45).

Um einen Eindruck etwa von der Qualität des Lichtenbergschen Textes

„Fragment von Schwänzen“ zu gewinnen, sollte man beispielsweise Albrecht Schönes Faszination kennenlernen: „ein Text von wahrhaft brilliantem satirischem Schliff, hinreißendem Witz, abgründigem Ernst“; und: „Als Parodie ging dieses kleine ‚Fragment von Schwänzen‘ gegen die gewaltigen, geradezu goliathaften Quartbände der ‚Phyiognomischen Fragmente‘ [...]“ des Zürcher Theologen an. Das sind natürlich zutreffende Beobachtungen und Urteile. Und man sollte bei der Lektüre der Lichtenbergschen Parodie zugleich das konnotieren, was A. Schöne zudem in der schon zitierten Publikation als substituiertes Thema erkennt: das erotisch-sexuelle Thema, das der „satirischen Parodie“ „Fragment von Schwänzen“ zugrundeliegt.¹⁶

„Diese satirische Parodie übt, indem sie sich eng an Anlage und Aufmachung, an Vokabular, Redeweisen und Tonlagen der Lavaterschen ‚Fragmente‘ hält, eine fundamentale Methodenkritik. Mit herrlich frechem Witz transformiert sie dazu eigentlich nur das Verfahren auf ein anderes Untersuchungsobjekt: auf den Schwanz eines Ebers, einer Dogge, eines Überläufers zunächst, und dann auf die sogenannten ‚Burschenschwänze‘, die kleinen Zöpfe, welche an den Perücken der Göttinger Studenten baumelten (was freilich nicht ohne ein nur eben angedeutetes sexualkundliches Übertragungsangebot abging)“:



„A. Wenn du in diesem Schwanz nicht siehest, lieber Leser, den Teufel in Sauheit, (obgleich hoher Schweinsdrang bei a) nicht deutlich erkennst den Schrecken Israels in c, nicht mit den Augen riechst, als hättest du die Nase drin, den niedern Schlamm in dem er aufwuchs bei d, und nicht zu treten scheinst in den Abstoß der Natur und den Abscheu aller Zeiten und Völker, der sein Element war – so mache mein Buch zu; so bist du für Physiognomie verloren. Dieses Schwein, sonst gebornes *Ur-Genie*, luderte Tage lang im Schlamm hin; vergiftete ganze Straßen mit unaussprechlichem Mistgeruch, brach in eine Synagoge bei der Nacht, und entweichte sie scheußlich; fraß, als sie Mutter ward, mit unerhörter Grausamkeit drei ihrer Jungen lebendig, und als sie endlich ihre kannibalische Wut an einem armen Kinde auslassen wollte, fiel sie in das Schwert der Rache, sie ward von den Bettelbuben erschlagen, und von Henkersknechten halbgar gefressen.“

Nach dieser Parodie Lichtenbergs noch ein Wort zur Travestie A. Blumauers. Man wird sich nämlich fragen müssen, warum A. Blumauer einen fast genau 1800 Jahre zurückliegenden Text zum Objekt und Gegenstand travestierender Kritik gemacht hat. Die Antwort dürfte klar sein: Sie liegt wohl in der spezifischen rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung des römischen Epos im Österreich vor der „Josephinischen Aufklärung“, d. h. in der Funktion, die der „Aeneis“ im ‚ideologischen Überbau‘ der absolutistischen Herrschaftsform und Staatskultur Österreichs vor der Reformpolitik Josephs II. zukam. Travestie als eine komisch-kritische Form im Ensemble ‚symbolischer Handlungen‘ stellt auch hier eine indirekte, über literarische Kritik vermittelte Weise der Auseinandersetzung mit dem ‚Zeitgeist‘ dar. Dabei waren Blumauers Travestie wie Lichtenbergs Parodie wohl kaum noch nur als kathartisches Mittel, also als Mittel „zur Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen“ gedacht (so lautete ja die Funktionsbestimmung, die Johann Georg Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ von 1779 gab); das parodistische „Fragment von Schwänzen“ und die „Aeneis“-Travestie sind grundsätzlicher gemeint, ‚systemkritisch‘ orientiert, entschiedener auf Dekonstruktion bzw. Depotenzierung ihrer Vorlagen und der mit ihnen transportierten Normen und Sichten auf Welt angelegt. Zum Schluß noch eine kleine Kostprobe aus der Travestie (in: Verweyen/Witting, Walpurga, S. 32-33):¹⁷

Aloys Blumauer
Virgils Aeneis travestirt
Zweytes Buch

Inhalt

Wie der fromme Held Aeneas der Königin Dido und ihrem Hofgesind die Abenteuer seiner letzten Nacht in Troja und die Zerstörung dieser weltberühmten Stadt gar rührend und umständlich erzählt.

Im rothdamastnen Armstuhl sprach
Aeneas nun mit Gähnen:
Infantinn! laßt das Ding mir nach,
Es kostet mich nur Thränen.
Doch alles spitzte schon das Ohr:
Frau Dido warf die Nas' empor,
Und schien fast ungehalten.

Was wollt' er thun? Er mußte wohl
Den Schlaf vom Aug sich reiben:
Er nahm zwo Prisen Spaniol,
Sich's Nicken zu vertreiben:
Drauf räuspert' er sich dreymal, sann
Ein wenig nach, und legte dann
Sein Heldenmaul in Falten.

„Die Griechen hielten uns umschanzt
Zehn volle Jahr' und drüber:
Allein wo man Kartätschen pflanzt,
Da setzt es Nasenstieber.
Dieß schien den Griechen nun kein Spaß,
Denn – unter uns – sie hielten was
Auf unversengte Nasen.

Mit langen Nasen wären sie
 Auch sicher abgezogen,
 Hätt' uns nicht Satanas durch sie
 Zu guter Letzt betrogen:
 Der gab der Brut ein Kniffchen ein,
 Sie thaten's, schifften flugs sich ein,
 Und schossen Retirade.

Auf einmal war's wie ausgekehrt
 Im Lager: doch sie liessen
 Zurück ein ungeheures Pferd
 Mit Rädern an den Füßen.
 Sankt Christoph selbst, so groß er war,
 Hätt' ohne Ruptionsgefahr
 Den Gaul euch nicht geritten.

Der Bauch des Rosses schreckte baß
 Uns seiner Größe wegen;
 Es war das Heidelberger Faß
 Ein Fingerhut dagegen,
 Und in dem Bauch – o Jemine!
 Da lagen auch wie Häringe
 Zehntausend Mann beysammen.

Doch um das rechte Konterfee
 Von diesem Roß zu wissen,
 So denkt, die Arche Noe steh
 Vor euch – doch auf vier Füßen:
 Gebt à *proportion* dem Thier
 Noch Kopf und Schwanz, so sehet ihr
 Das Monstrum *in natura*.

¹ Horst Möller: Aufklärung in Preußen. Der Verleger, Publizist und Geschichtsschreiber Friedrich Nicolai, Berlin 1974, S. 1f.

² Friedrich Nicolai: Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Bernd Witte, Stuttgart 1991 (= RUB: 8694), "Nachwort", S. 604-614, hier S. 604.

³ Friedrich Theodor Vischer: Aesthetik, Bd. VI, 2. Aufl., hrsg. v. Robert Vischer, München 1923, S. 360: § 924.

⁴ Möller: Aufklärung in Preußen, S. 121.

⁵ Friedrich Nicolai: Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch, mit Materialien ausgew. u. eingel. v. Wilhelm Große, Stuttgart 1984, S. 18f.

⁶ Vgl. Franz Carl August Philips: Friedrich Nicolais literarische Bestrebungen, Haag (Holland) 1926, S. 281.

⁷ Friedrich Nicolai: Eyn feyner kleyner Almanach [...]. Hrsg. von Daniel Seuberlich [...] [d.i. Friedrich Nicolai]. Erster u. Zweiter Jahrgang, hrsg. v. Georg Ellinger, Berlin 1888, S. XXIII u. S. XXIV; siehe im übrigen auch die "Einleitung" zu Band 1 und Band 2.

⁸ Johann Gottfried Herder: Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst, nach: F.C.A. Philips: Nicolais literarische Bestrebungen, S. 289.

⁹ Möller: Aufklärung in Preußen, S. 121.

¹⁰ Eckhardt Meyer-Krentler: "Kalte Abstraktion" gegen "versengte Einbildung". Destruktion und Restauration aufklärerischer Harmoniemodelle in Goethes 'Leiden' und Nicolais 'Freuden des jungen Werthers', in: Deutsche Vierteljahrsschrift 56, 1982, S. 65-91. Die Hintanstellung der

formgeschichtlichen Probleme (Travestie etc.) scheint mir allerdings sehr problematisch zu sein.

[11](#) Erwin Rotermund (Hrsg.): Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1964, S. 99f.

[12](#) Vgl. etwa Erich Meissner: Bodmer als Parodist, (Diss. Leipzig) Naumburg a.S. 1904.

[13](#) Wolfgang Martens: Frommer Widerspruch. Pietistische Parodien auf Oden der frühen Aufklärungszeit (1988), in: ders., Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung, Tübingen 1989, S. 182-198, hier S. 185.

[14](#) Martens: Frommer Widerspruch, S. 186f.; ebd. S. 187-189 auch die Texte von Johann Friedrich May (1697-1762; Vorlage) und Heinrich Ernst Graf zu Stolberg-Wernigerode (1716-1778; Nachfolgetext).

[15](#) August Hermann Francke: "XXX Reglen ...", in: Gustav Kramer: August Hermann Francke. Ein Lebensbild, 2 Bde., Halle a.S. 1880-1882, hier Bd. 1, S. 269-272. Für den Hinweis auf diese Schrift danke ich Herrn Dr. Harald Seubert (Erlangen, jetzt Halle).

[16](#) Albrecht Schöne: Physiognomische Übungen zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Liebe zu Verlegern, München 1988 (= Rede zum Jubiläumfest des Verlegers C.H. Beck München am 17. Sept. 1988), S. 16. - Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe, hrsg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3, München 1972, S. 533-538, hier S. 533f.

[17](#) Zu A. Blumauers Travestie sind die ausgewählten Angaben in "Literaturhinweise 7" zu berücksichtigen.

[☒ Zum Inhaltsverzeichnis](#)

[☒ Zum nächsten Kapitel](#)

[☒ Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil IV

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)

[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

a) Vorbemerkungen

Es war in der Vorlesung wiederholt von „Lachkultur“ die Rede; Parodieren und Travestieren hatten darin ihren auf vielfältige Weise changierenden Rang. Es könnte somit die Annahme nahegelegt sein, im folgenden, d. h. auch: aufgrund einer historischen Zäsur wäre entsprechend viel und häufig von „Lachfeindschaft in der Kultur“ zu sprechen. Diese Annahme ist nicht abwegig – vor allem wenn man sich etwa der lachfeindlichen „Regel“ August Hermann Franckes erinnert; und dennoch ist eine solche Annahme irrig. „Lachfeindschaft“ dürfte, wie die Komik- und Humorforschung vermutet und teilweise schon nachgewiesen hat, ein ziemlich konstantes Phänomen der abendländischen Kulturgeschichte sein. Mein Konstanzer Literaturlehrer, Wolfgang Preisendanz, auf dessen bedeutende Arbeiten zu Humor und Komik, Ironie und Witz ich im einzelnen schon gar nicht mehr aufmerksam machen muß, hat eine Geschichte der Lachfeindschaft in Literatur und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart gefordert und gegen sich selber die Erwartungen auf eine solche Lachfeindschaftsgeschichte geweckt – ob sie noch zustande kommt, muß ich leider bezweifeln. Gleichviel: Mit meiner Skepsis verringert sich natürlich die Dringlichkeit einer Geschichte der Lachfeindlichkeit keineswegs – das Gegenteil ist der Fall! In ihr wären dann auch die Parodie und ‚verwandte‘ Schreibweisen und Verfahren der Komisierung entsprechend zu verorten – Verfahren und Schreibweisen der Komisierung, die W. Preisendanz selber in seinen Humor- und Komikforschungen merkwürdigerweise immer außen vor gelassen hat. Zweifellos hätte in der Geschichte der Lachfeindschaft auch ein Kapitel über ‚Klassik und Komik‘, d. h. über ‚die Klassik und ihr Verhältnis zu Lach- bzw. Verlachritualen‘ zu stehen. Dabei sind Nuancierungen selbstverständlich zu berücksichtigen und möglicherweise sogar als interessante Momente jener Geschichte auszumachen. Im großen und ganzen aber dürfte Lachfeindlichkeit die Poetik der Klassiker dominieren.

Da ich mit Versen und Strophen der „Aeneis“-Travestie A. Blumauers das vorhergehende Kapitel geschlossen habe, beginne ich jetzt zunächst mit Äußerungen Goethes über die Travestie des österreichischen Aufklärers. Bei Gelegenheit einer Studie zu „Byrons Don Juan“ von 1821 versucht Goethe in einem Nachtrag, das „Deutschkomische“ im Vergleich mit dem Komischen englischer Poesie zu bestimmen. Er kommt dabei zu dem Schluß, das „Deutschkomische“ liege „vorzüglich im Sinn, weniger in der Behandlung“, und führt als Beispiel Blumauers Travestie an:

„Selbst bei Blumauer, dessen Vers- und Reimbildung den komischen Inhalt leicht dahinträgt, ist es eigentlich der schroffe Gegensatz vom Alten und Neuen, Edlen und Gemeinen, Erhabenen und Niederträchtigen, was uns belustigt. Sehen wir weiter umher, so finden wir, daß der Deutsche, um drollig zu sein, einige Jahrhunderte zurückschreitet und nur in Knittelreimen eigentlich naiv und anmuthig zu werden das Glück hat.“¹

Diese verhalten positive Einschätzung will – ohne daß ich exhaustiv werden

kann – so gar nicht zum wenig früher geäußerten Urteil Goethes über die „Aeneis“-Travestie passen; denn in den „Tag- und Jahres-Heften“ von 1820 heißt es über sie:

„In eine frühere Zeit jedoch durch Blumauers Aeneis versetzt, erschrak ich ganz eigentlich, indem ich mir vergegenwärtigen wollte, wie eine so gränzenlose Nüchternheit und Platttheit doch auch einmal dem Tag willkommen und gemäß hatte sein können.“²

Und noch weniger als dieses bereits ziemlich harsch anmutende Urteil scheint sich die gelegentlich schon angeführte Notiz in einem Brief Goethes an seinen Altersfreund C.F. Zelter vom 26. Juni 1824 mit der vergleichsweise positiven Einschätzung von Blumauers Travestie harmonisieren zu lassen; denn er, Goethe, bekennt sich darin ja als „ein Todfeind [...] von allem Parodiren und Travestiren“, „weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große“ herunterziehe, „um es zu vernichten“.³

Schon diese wenigen Äußerungen geben prima vista ein sehr widersprüchliches Bild der Einschätzung parodistischer und travestierender Darstellungen und Darstellungsformen wieder. Ein gemeinsamer Nenner scheint sich auf den ersten Blick somit nicht zu zeigen. Allerdings: Man hat seine Vermutung dann auf eine neue Grundlage zu stellen, wenn man Goethes Aufsatz von 1824 aus den „Schriften zur Literatur“ mit heranzieht; der Titel des Aufsatzes lautet „Über die Parodie bei den Alten“ – ein Aufsatz, der in unmittelbarer Nachbarschaft zum soeben zitierten Brief an Zelter steht. Goethe entwickelt in ihm mit Blick auf die griechische Literatur – auf die Kunst der „Alten“ – die Relation von Sujet und Behandlungsart hinsichtlich ‚Parodie‘/‘Travestie‘. Das womöglich überraschende Ergebnis, für das Aristophanes „die unverwerflichsten Zeugnisse“ abgebe, lautet:

indem der Grieche „die niedrigsten Gegenstände und Handlungen durch hohes Kunstvermögen ebenfalls im großen Styl zu behandeln wußte, so brachte er etwas Unbegreifliches und höchst Überraschendes vor“. „Man wird“ – so Goethe im selben Zusammenhang fortfahrend – „durch die große Kunst in Erstaunen gesetzt und das Unanständige [bzw. ‚Niedrige‘, ‚Sittenlose‘, von dem sich ‚der Gebildete mit Abscheu‘ wegwendet] hört auf es zu seyn, weil es uns auf das gründlichste von der Würde des kunstreichen Dichters überzeugt“.⁴

Bei diesen Bemerkungen haben wir es also mit einem wichtigen - wenn auch nicht sonderlich elaborierten – Gedanken der Poetik der Weimarer Klassik zu tun: die Behandlungsart nämlich ist es, die über die Kunst- und Poesiewürdigkeit des behandelten Stoffes – komme er woher er wolle – entscheidet! Dieser zentrale Aspekt der klassischen Poetik und Klassizitätspoetik stellt nachdrücklich einerseits rhetorisch bestimmte Vorstellungen vom „aptum“ in Frage – dazu wäre nun viel zu sagen; zudem weist jener Aspekt noch unmittelbarer auf Goethes Weggefährten F. Schiller zurück. Dessen poetologische Maxime in ‚klassischer Zeit‘ lautet in gedrängter Phrase ja, daß ‚die Form den Stoff zernichte‘.

Schiller und Goethe stehen hier in einer dem Klassiker-Denkmal in Weimar vergleichbaren Weise beieinander. Das bezeugt der Aufsatz Schillers von 1802 mit dem Titel „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“⁵ eindrucksvoll, zumal er im Umkreis der poetologischen Arbeit „Vom

Erhabenen“ entstanden sein dürfte. Darin heißt es:

„Es gibt zwar Fälle, wo das *Niedrige* auch in der Kunst gestattet werden kann; da nämlich, wo es Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verraten, an dem rohen, aber wahren Ausdruck der Natur und an dem Kontrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen. Die Betrunkeneit eines Menschen von Stande würde, wo sie auch vorkäme, Mißfallen erregen; aber ein betrunkenener Postillion, Matrose und Karrenschieber macht uns lachen. Scherze, die uns an einem Menschen von Erziehung unerträglich sein würden, belustigen uns im Mund des Pöbels. Von dieser Art sind viele Szenen des Aristophanes, die aber zuweilen auch diese Grenze überschreiten und schlechterdings verwerflich sind. Deswegen ergötzen wir uns an Parodien, wo Gesinnungen, Redensarten und Verrichtungen des gemeinen Pöbels denselben vornehmen Personen untergeschoben werden, die der Dichter mit aller Würde und Anstand behandelt hat. Sobald es der Dichter bloß auf ein Lachstück anlegt und weiter nichts will, als uns belustigen, so können wir ihm auch das Niedrige hingehen lassen, nur muß er nie Unwillen oder *Ekel* erregen. Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bei Menschen nämlich, von denen wir berechtigt sind feinere Sitten zu fordern [...]“⁶

Schillers Aufsatz thematisiert hier – und im weiteren – das Problem der Lachfreiheit in der Kunst. Er thematisiert es in doppelter Richtung: einmal im Hinblick auf die Beziehung des Menschen von feinen Sitten zum dargestellten Niedrigen, sodann im Hinblick auf die Darstellungsrelation des Menschen von feinen Sitten und seiner niedrigen und belustigenden ‚Behandlung‘. Interessant ist nun, wie die Lachfreiheit in der Kunst durch Parzellierung eingeschränkt wird, indem sie nur in bestimmten Grenzen und für bestimmte Fälle der ‚Behandlung‘ zugelassen ist: Das aber läßt als eigentliches Thema der kunsttheoretischen Überlegungen Schillers über das „Gemeine“ und „Niedrige“ fast den Gedanken an den Erlaß eines Lachverbots aufkommen. Die begrenzte Zulassung der Lachfreiheit in engsten Grenzen erinnert an zwei Filiationen: einmal an die folgenreiche, als Ständeklausel (miß-)verstandene Unterscheidung in der „Poetik“ des Aristoteles, der zufolge nur in der Parodie die komische Nachahmung „schlechterer“ Menschen freigestellt war; in der Geschichte der Rezeption wurde aus der poetologischen Kategorie der „schlechteren“ (= einfachen) Menschen eine soziale Kategorie der ständischen Unterschichten von den dienenden Ständen bis zu den Vertretern der ambulanten Gewerbe und den noch anrühigeren Outcasts und Outlaws. Darüber hinaus liegt der begrenzten Zulassung der Lachfreiheit in der Kunst eine Vorstellung zugrunde, die zwar nicht mehr die Ständeklausel-Problematik impliziert, dafür aber einen Dignitätskatalog solcher Themen und Mustertexte (siehe etwa Schillers Plädoyer für Vergils „Aeneis“), solcher Textmuster und Darstellungsarten als Orientierung zu kanonisieren versucht, die der komischen Behandlung entzogen, mit dem – unausgesprochenen – Lachverbot versehen und in diesem Sinne tabuisiert werden.⁷

Schiller wie Goethe formulieren also Restriktionen, die zu einer weitreichenden Einschränkung der Lachfreiheit in der Kunst führen sollen. Die dabei zugelassenen Gegenstände, Aspekte und Formen des Lachens liegen noch weit unterhalb jenes Niveaus, das von M. Bachtin mit der Kategorie des „reduzierten Lachens“ gekennzeichnet worden ist. Und Schillers wie Goethes Restriktionen haben – lachfeindlichkeitsgeschichtlich betrachtet – derart gewirkt,

daß Literarhistoriker ebenso wie Literaturkritiker gemeint haben, Werke wie „Die Wahlverwandtschaften“ seien nicht parodierbar bzw. Werke wie die „Iphigenie auf Tauris“ bewiesen ihre ästhetische Sonderstellung gerade dadurch, daß sie nicht parodiert worden seien. Nun, diese nachgerade topisch verfestigten Ansichten nicht zuletzt in der Literaturgeschichtsschreibung und Literaturkritik lassen sich relativ leicht falsifizieren, wenn man die Empirie nur ernst genug nimmt. So kommt Wolfdietrich Rasch das Verdienst zu, in seiner Arbeit über „Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘ als Drama der Autonomie“ von 1979 eher beiläufig an versteckter Stelle den Hinweis „zu einer parodistischen Version des Iphigenie-Stoffes“ gegeben zu haben.⁸ Die komisierende Verarbeitung stammt von dem 1933 ausgebürgerten und am 10. Mai des Machtergreifungsjahres ‚verbrannten‘ Autor Werner Hegemann und ist – wenn auch nur in einem Auszug – in der „Walpurga“-Anthologie seit 1924 erstmals wieder zugänglich gemacht. Eine Kostprobe (vgl. Verweyen/Witting, Walpurga, S. 89):

Werner Hegemann

„THOAS (*lachend*)

Da bin ich schon zurück. Dein Bruder schläft, schläft wie ein Säugling mit geballten Fäusten, und schnarcht dazu. Den heilst du gut und schnell. Drum weg die Sorgen! Laß an's Fest uns denken, das wir den jungen Fürsten geben müssen.

Laß mich gestehn, ich hab' schon vorgegriffen und hab' in meines Herzens froher Regung dem Volk die Wundermär bereits verkündet. Das alles ist zu schön! Wer könnt' da schweigen?

(mit scherzender Steigerung)

Bedenke, wie das klingt: Da kommen Fürsten aus Griechenland zu unserem Heiligtum in frommer Wallfahrt hergepilgert. O! Du hättest selbst die Wirkung sehen sollen, die solche Nachricht auf dem Markte tat! Wie schmunzelnd sich die würd'gen Herren Räte die Bärte strichen! Weiter meld' ich dann:

Die weisen Könige aus dem Land der Künste bewundern fromm das Götterbild der Taurier! Hört! Hört! Na endlich! tönt's von allen Seiten; und als ich gar die wunderbare Heilung verkündete, die heut die Göttin wirkte, da gab's dem Jubel keine Grenzen mehr: den Gästen ward ein Ehrenfest beschlossen mit Spiel und Tanz und griechischem Feuer.

(lacht laut auf)

Die Krämer rechnen drauf, daß Fest und Wunderheilung große Pilgerscharen von nah' und fern zur Hauptstadt locken werden und haben dreist die Preise schon gesteigert.

IPHIGENIE (*lachend zu Pylades*)

So wird dein Anschlag auf das Bild belohnt! Du kamst zu stehlen und wirst hoch geehrt."

Diese Parodie auf das sog. Drama der „reinen Menschlichkeit“ würde Theodor Wiesengrund Adorno zweifellos zum Erbleichen gebracht haben.

Das darf mit noch bei weitem mehr Recht für eine Goethe-Parodie angenommen werden, die alle ‚klassischen‘ Restriktionen in Bezug auf die Geltung der Lachfreiheit in der Kunst aufhebt – eine Goethe-Parodie, die das „Niedrige“, „Unanständige“, „Sittenlose“ zum Thema macht, und zwar im Gegenstand ebenso wie in der Behandlungsart der Adaption; mithin eine Parodie, welche die Möglichkeiten der ‚karnevalisierten Literatur‘ weitreichend ausschöpft: Es ist die anonym wohl 1971 erschienene Porno-Parodie auf Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, also auf jenes Erzählwerk des alternden Autors, das

als einzigartig gilt und dessen Rang als „tragischer Liebes- und Eheroman“ gerade auch durch die Rezeptionsgeschichte und deren Aufarbeitung durch Jürgen Kolbe eher verfestigt worden ist. Sie, meine Damen und Herren, wollen mir bitte die Lesung der Porno-Parodie erlassen. Sie können sie vor dem Hintergrund meiner Ausführungen ja in der stillen Studierstube nachholen:

Hinweis auf Verweyen/Witting: Walpurga, S. 123-128.

Im übrigen zu meinem Hinweis eine Empfehlung: Sie sollten die Parodie nur auf der Folie des originalen Romans lesen, um die Brillanz der Adaption wirklich ästhetisch wahrnehmen zu können und zugleich auch das Skandalöse oder besser noch Skandalisierende der parodistischen Demontage begreiflich zu finden.

Zwischenzeitlich könnte vielleicht die kritische Anfrage kommen, warum ich dem eigentlichen Hauptgeschäft derart ausführliche Vorbemerkungen vorausgeschickt habe. Eine Antwort liegt in doppelter Richtung auf der Hand: Zum einen hat der der Literatur, Kunst und Kultur der Weimarer Klassik inhärente Dignitätsanspruch zu einem derartigen Rezeptionsprozeß geführt, daß Bertolt Brecht im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit dem „Urfaust“ Anfang der 50er Jahre analytisch scharfsinnig von „Einschüchterung durch die Klassizität“ hat sprechen können (Schriften zum Theater 3 = Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1967, Bd. 17, S. 1276):

„Diese Einschüchterung kommt zustande durch eine falsche, äußerliche Auffassung von der Klassizität eines Werkes. Die Größe der klassischen Werke besteht in ihrer menschlichen Größe, nicht in einer äußerlichen Größe in Anführungszeichen. Die Tradition der Aufführungen, lange Zeit an den Hoftheatern „gepflegt“, hat sich auf den Theatern des niedergehenden und verkommenden Bürgertums immer mehr von dieser menschlichen Größe entfernt, und die Experimente der Formalisten haben da nur noch nachgeholfen. An Stelle des echten Pathos der großen bürgerlichen Humanisten trat das falsche Pathos der Hohenzollern, an Stelle des Ideals trat die Idealisierung, an Stelle des Schwungs, der eine Beschwingtheit war, das Reißerische, an Stelle der Feierlichkeit das Salbungsvolle und so weiter und so weiter. Es entstand eine falsche Größe, die nur öde war.“

Auf den Kontext dieses Abschnitts will ich hier nicht weiter eingehen. Der Abschnitt selber zeigt, daß sich die fortwährende Lachfeindschaft in der Kunst als Resultat der andauernden Rezeption einer bestimmten Klassik-Auffassung denken läßt.

In der „Einschüchterung durch die Klassizität“ liegt freilich auch – und damit komme ich zum zweiten Gesichtspunkt – die Chance der ‚Lachkultur‘ mit ihren verschiedenen Möglichkeiten und Formen respektloser Bezugnahme, wie es die „parodistische Version des Iphigenie-Stoffes“ aus den 20er Jahren oder die „Porno-Parodie“ auf die „Wahlverwandtschaften“ aus den 70er Jahren belegen. Um es noch einmal mit Bertolt Brecht (Schriften zum Theater 3 = GW 17, S. 1277) zu sagen:

„Wenn wir uns einschüchtern lassen durch eine falsche, oberflächliche, dekadente, spießige Auffassung von der Klassizität, werden wir niemals zu lebendigen, menschlichen Darstellungen der großen Werke kommen. Der echte Respekt, den diese Werke verlangen können, fordert es, daß wir den scheinheiligen, lippedienerischen, falschen Respekt entlarven.“

Zumindest eine – im übrigen zugleich prinzipielle – Einschränkung ist hier nun doch an Brechts Darlegungen zu machen: „die Einschüchterung durch die Klassizität“ ist nämlich nicht allein und ausschließlich erst das Ergebnis einer in der Rezeption entstehenden „gewohnheitsdiktieren Art“, die „klassischen Werke“ zu sehen. Die „klassischen Werke“ selber können mit dem mit ihnen verbundenen und transportierten Dignitätsanspruch „Einschüchterung“ hervorrufen; mehr noch – „Einschüchterung“ kann das gezielte Resultat einer literatur- und kulturkritischen Aktivität und Strategie der Weimarer Dioskuren sein, um eine klassische Literaturkultur zu etablieren: Goethes und Schillers „Xenienkrieg“ von 1796/97 etwa, geführt mit den späten Aufklärern (z. B. Friedrich Nicolai) ebenso wie mit den „Modernen“ (also den Romantikern), ist dafür ein untrügliches Indiz. Somit dürfte klar sein, daß sich die verschiedenen Möglichkeiten und Formen literarischer Respektlosigkeit durchaus auch auf den unmittelbaren Anspruch eines Werkes und Autors selbst und nicht erst auf das rezeptionsvermittelte Erwartungsschema beziehen können. Das folgende Textbeispiel mag das paradigmatisch illustrieren, wobei ich es hier nur kurz behandle und dazu im übrigen auf das entsprechende Kapitel in der systematischen Einführung zur Parodie verweise.⁹

b) A.W. Schlegels Parodie auf Schillers „Würde der Frauen“

1795 publizierte Friedrich Schiller das Gedicht „Würde der Frauen“ in seinem „Musen-Almanach für das Jahr 1796“ (in: Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Fricke u. H.G. Göpfert, München ⁴1965, Bd. 1, S. 218-220.):

Würde der Frauen

Ehret die Frauen! sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und in der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Ewig aus der Wahrheit Schranken
Schweift des Mannes wilde Kraft,
Unstet treiben die Gedanken
Auf dem Meer der Leidenschaft.
Gierig greift er in die Ferne,
Nimmer wird sein Herz gestillt,
Rastlos durch entlegne Sterne
Jagt er seines Traumes Bild.

Aber mit zauberisch fesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.
In der Mutter bescheidener Hütte
Sind sie geblieben mit schamhafter Sitte,
Treue Töchter der frommen Natur.

Feindlich ist des Mannes Streben,
Mit zermalmender Gewalt
Geht der wilde durch das Leben,
Ohne Rast und Aufenthalt.

Was er schuf, zerstört er wieder,
Nimmer ruht der Wünsche Streit,
Nimmer, wie das Haupt der Hyder
Ewig fällt und sich erneut.

Aber, zufrieden mit stillerem Ruhme,
Brechen die Frauen des Augenblicks Blume,
Nähren sie sorgsam mit liebendem Fleiß,
Freier in ihrem gebundenen Wirken,
Reicher als er in des Wissens Bezirken
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.

Streng und stolz sich selbst genügend,
Kennt des Mannes kalte Brust,
Herzlich an ein Herz sich schmiegend,
Nicht der Liebe Gönnerlust,
Kennet nicht den Tausch der Seelen,
Nicht in Tränen schmilzt er hin,
Selbst des Lebens Kämpfe stählen
Härter seinen harten Sinn.

Aber, wie leise vom Zephir erschüttert
Schnell die äolische Harfe erzittert,
Also die fühlende Seele der Frau.
Zärtlich geängstigt vom Bilde der Qualen,
Waltet der liebende Busen, es strahlen
Perlend die Augen von himmlischem Tau.

In der Männer Herrschergebiete
Gilt der Stärke trotzig Recht,
Mit dem Schwert beweist der Scythe,
Und der Perser wird zum Knecht.
Es befehlen sich im Grimme
Die Begierden wild und roh,
Und der Eris rauhe Stimme
Waltet, wo die Charis floh.

Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen den Szepter der Sitte,
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der lieblichen Form zu umfassen,
Und vereinen, was ewig sich flieht.

Dieses Gedicht gehört zur Gruppe der sog. „Philosophischen Gedichte“; für die Band-Herausgeber ist es ein „didaktisches Gedicht“. Es steht in einem von Schiller oft behandelten Themenkreis: „Die Geschlechter“, „Macht des Weibes“, „Tugend des Weibes“, „Weibliches Urteil“, „Forum des Weibes“, „Das weibliche Ideal“ und auch „Lied von der Glocke“ – all die verwandten Titel deuten schon ein ähnliches Sujet an. Bestimmte Aspekte dieser Gedichte weisen zudem zurück auf Aufsätze Wilhelm von Humboldts: „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ und „Über die männliche und weibliche Form“ – Aufsätze, die v. Humboldt für Schillers Zeitschrift „Die Horen“ von 1795 verfaßt hat. Grundlegend ist in diesen Aufsätzen so gut wie in den Gedichten Schillers die thematische Relation

Frau-Mann, die sich – wie schon die Lesung der „Würde der Frauen“ zu Gehör bringen kann – bis in das metrische und versifikatorische Strukturmuster auswirkt; sie bestimmt beispielsweise den alternierenden Wechsel daktylisch und trochäisch geprägter Strophen, nutzt mithin im Sinne einer historischen Semantik vershafter Rede die Möglichkeiten des regelmäßigen Wechsels hüpfend-leichtfüßiger ‚Weiblichkeit‘ und stakkatohaft-laufender ‚Männlichkeit‘ für die Unterstreichung der thematischen Opposition; das sei mit den ersten beiden Strophen nochmals gezeigt:

Schiller: „Würde der Frauen“, 1. und 2. Strophe!

Selbstverständlich müssen wir bei der Semantisierung formaler Beziehungen in einem literarischen Text Vorsicht walten lassen. In diesem Fall aber bietet sie sich wohl in der angedeuteten Weise an. Freilich ist uns hier die die Semantisierung der versifikatorischen Elemente tragende thematische Opposition wichtiger. Was deren zeitgenössische Einschätzung angeht, dafür ist das spitze Urteil Caroline Schlegels recht charakteristisch.

Caroline Schlegel, die Frau August Wilhelms, von ihrer Schwägerin Dorothea Veit-Schlegel „Madame Lucifer“ genannt, hat über jene – von mir aufgezählten – Gedichte Schillers das böse Wort von den „hochfahrenden Poesien“, den „gereimten Metaphysiken und Moralen“, den „versifizierten Humboldeschen Weiblichkeiten“ gesprochen. Und hinsichtlich des „Liedes von der Glocke“ schrieb sie etwa ihrer Tochter Auguste: „[...] über ein Gedicht von Schiller, das Lied von der Glocke, sind wir gestern Mittag fast von den Stühlen gefallen vor Lachen, es ist a la Voss, a la Tiek, a la Teufel, wenigstens um des Teufels zu werden“.

Bei einer solchen Einschätzung – alles andere als das Ergebnis einer „Einschüchterung durch die Klassizität“ – kann einem im Hinblick auf August Wilhelm Schlegels Nachahmung von Schillers „Würde der Frauen“ nichts Gutes schwanen, zumal wahrscheinlich ist, daß die Adaption nicht ohne die Soufflierkunst Carolines verfaßt wurde. Hatte beispielsweise Caroline doch bald nach dem Brief an ihre Tochter einem Freund der Familie geschrieben: „Die Glocke hat uns an einem schönen Mittag mit Lachen vom Tisch weg fast unter den Tisch gebracht. Die ließe sich herrlich parodieren“ – ein Gedankenspiel, das August Wilhelm offenkundig aufgenommen hat, als er sich an die Parodie auf das „Lied von der Glocke“ machte. Nimmt man noch ein anderes sprechendes Zeugnis der Rezeption hinzu, wird anschaulich klar, was es ist, das hier der literarischen Kritik Schlegels anheimfallen sollte: Es sind – mit Heinrich Heines Worten aus dem ersten Buch der „Romantischen Schule“ (1833) – „jene hochgerühmten hochidealischen Gestalten, jene Altarbilder der Tugend und Sittlichkeit“. Und an anderer Stelle – in den „Reisebildern“, und zwar in der dritten Abteilung der „Nordsee“ (1827) – läßt Heine zwei „hannövrise Nobili“ über die Streitfrage befinden, „ob Goethe größer sei als Schiller, oder umgekehrt“. Der eine, „ein lang-magerer, quecksilbergefüllter Jüngling, der wie ein Barometer aussah“, pries „die Schillersche Tugend und Reinheit“,

„während der andere, ebenfalls ein langaufgeschossener Jüngling, einige Verse aus der ‚Würde der Frauen‘ hinlispelte und dabei so süß lächelte wie ein Esel, der den Kopf in ein Sirupfaß gesteckt hatte und sich wohlgefällig die Schnauze ableckt. Beide Jünglinge verstärkten ihre Behauptungen beständig mit dem betauernden Refrain: ‚Er ist doch größer, Er ist wirklich größer, wahrhaftig, Er ist größer, ich versichere Sie auf Ehre, Er ist größer.‘“¹⁰

Angriffsziel der romantischen Kritik sind demnach offenkundig die „Altarbilder der Tugend und Sittlichkeit, die Schiller aufgestellt“, und nicht – wie Heine in der „Romantischen Schule“ an zitierter Stelle andeutet – „jene sündhaften, kleinweltlichen, befleckten Wesen, die uns Goethe in seinen Werken erblicken läßt“.

Bevor ich nun endlich den Text der Schlegel-Parodie vorlese, möchte ich noch schnell einen Hinweis auf einen Aufsatz von Benno von Wiese geben, der das Verhältnis von Heine und Schiller behandelt und dabei ein sehr differenziertes Bild zeichnet, differenzierter jedenfalls, als es meine (etwas einseitige)

Zitatauswahl nahelegt.¹¹(Übrigens ist die Parodie A.W. Schlegels in vielen Parodie-Anthologien zu finden und auch in unsere Reclam-Sammlung der „Lyrik-Parodien“ von 1983, S. 33f. eingegangen):

August Wilhelm Schlegel
Schillers Lob der Frauen.
Parodie.

Ehret die Frauen! Sie stricken die Strümpfe,
 Wollig und warm, zu durchwateten die Sümpfe,
 Flickten zerrißene Pantalons aus;
 Kochen dem Manne die kräftigen Suppen,
 Putzen den Kindern die niedlichen Puppen,
 Halten mit mäßigem Wochengeld Haus.

Doch der Mann, der tölpelhafte
 Find't am Zarten nicht Geschmack.
 Zum gegohrnen Gerstensaft
 Raucht er immerfort Taback;
 Brummt, wie Bären an der Kette,
 Knufft die Kinder spat und früh;
 Und dem Weibchen, nachts im Bette,
 Kehrt er gleich den Rücken zu. usw.

(nach: Erwin Rotermund, Gegengesänge, 1964, S. 160.)

Wollte man detaillierte Vergleiche zwischen der Vorlage („Würde der Frauen“) und dem Nachfolgetext in rein textstruktureller Hinsicht anstellen, ließe sich rasch eine Fülle von Übereinstimmungen auf den verschiedensten Ebenen nachweisen: von der phonetischen über die metrische und versifikatorische bis hin zur syntaktischen und strophischen, obwohl mittels der Änderungsoperation der Detraktion der Umfang der Vorlage von neun Strophen auf zwei in der Adaption verringert und dabei die Fortsetzungsabbeviatur „u.s.w.“ mit meta-ähnlichem Textstatus die Verkürzung in komischer Legitimation gar rechtfertigen soll. Über die Vergleichbarkeiten im Bereich der Sekundärstrukturierung hinaus bleibt selbst die thematische Relation Frau-Mann erhalten, wobei hier nun allerdings mit dem Änderungsverfahren der Substitution den Relaten ‚Frau‘ und ‚Mann‘ ständig Attribute aus ganz anderen Paradigmen zugeteilt werden – nämlich in gezielter Überzeichnung Attribute aus den Paradigmen banalster Ehealltäglichkeit. Dabei darf Banalisierung, das Herabstimmen der „hochfahrenden Poesien“ auf die – mit Peter Rühmkorf gesprochen – Dimension eines Butterbrotes, als Zweck der parodistischen Handlung im Text-Text-Bezug gelten.

Und die Banalisierung zielt zugleich auf mehr. Caroline Schlegels briefliche

Bemerkungen zeigen die Gründe und Motive der parodistischen Kritik an. Die genannten Gedichte Schillers ebenso wie die Aufsätze W. v. Humboldts haben ja nicht nur ein gemeinsames Thema, sondern auch eine einheitliche Perspektive. Die hat Friedrich Schlegel in der zweiten Fassung seines Aufsatzes „Über die Diotima“ von 1797 – nach H. Eichner ein „Markstein in der Geschichte der Frauenemanzipation“ – als Vorurteil angegriffen (vgl. Verweyen/Witting, Die Parodie, 1979, S. 167):

„Was ist häßlicher als die überladne Weiblichkeit, was ist ekelhafter als die übertriebne Männlichkeit, die in unsern Sitten, in unsern Meinungen, ja auch in unsrer bessern Kunst, herrscht?“

Und weiter:

„der herrschsüchtige Ungestüm des Mannes, und die selbstlose Hingegebenheit der Weibes, ist (...) übertrieben und häßlich. Nur selbständige Weiblichkeit, nur sanfte Männlichkeit, ist gut und schön“.

Und in den Athenäums-Fragmenten von 1798, bei denen ja eine große Unsicherheit der Zuweisung zu Friedrich und August Wilhelm besteht, heißt es modellhaft zugespitzt:

„Die Frauen werden in der Poesie ebenso ungerecht behandelt wie im Leben. Die weiblichen sind nicht idealisch, und die idealischen sind nicht weiblich“.

Mit diesem etwas längeren Zitat möchte ich das Beispiel der Parodie als ein Klassik-kritisches Mittel abschließen. Zwei Hinweise möchte ich allerdings noch ergänzend hinzufügen: Zum einen ist es der Erwähnung wert, daß A. W. Schlegels Parodie auf Schillers Gedicht „Würde der Frauen“ erst im Rahmen der Ausgabe der „Sämtlichen Werke“ von 1846 an die breitere literarische Öffentlichkeit gelangt ist – d. h. man darf hier vermuten, daß die von Brecht so genannte „Einschüchterung durch die Klassizität“ auf die Rezeption und Publizität der sie kritisierenden Literatur sehr wohl sich auswirken kann. Hinzu kommt sodann, daß Schiller – in Unkenntnis der Parodien A.W. Schlegels zwar, aber vor dem Hintergrund der Kritiken und Rezensionen der Brüder Schlegel in wichtigen Zeitschriften der sog. ‚Moderne‘ – August Wilhelm die Folgen des ‚Zerwürfnisses‘ unverblümt mitgeteilt hat (Brief vom 31.5.1797; vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 165f.):

„Es hat mir Vergnügen gemacht, Ihnen durch Einrückung Ihrer Uebersetzungen aus Dante und Shakespeare in den Horen zu einer Einnahme Gelegenheit zu geben, wie man sie nicht immer haben kann, da ich aber vernehmen muß, daß mich HE. Frid. Schlegel zu der nehmlichen Zeit, wo ich Ihnen diesen Vortheil verschaffe, öffentlich deßwegen schilt, (...) so werden Sie mich für die Zukunft entschuldigen. Und um Sie, einmal für allemal, von einem Verhältniß frei zu machen, das für eine offene Denkungsart und eine zarte Gesinnung nothwendig lästig seyn muß, so lassen Sie mich überhaupt eine Verbindung abbrechen, die unter so bewandten Umständen gar zu sonderbar ist, und mein Vertrauen zu oft schon compromittierte.“

In der hier sichtbar werdenden Liquidierung einer elementaren Lebensgrundlage zeigt sich „Einschüchterung“ durch die Klassizisten auch von ihrer pragmatischen Seite. Korrekturen an der Vorstellung von „Klassik“ als Kunst des Ausdruckswillens zu ‚edler Einfalt und stiller Größe‘ sind auch in solcher Hinsicht angebracht.

c) Ausblick

Ich verspreche, später noch eine rezeptionsgeschichtlich interessante Adaption des Schillerschen Gedichts von der „Würde der Frauen“ durch Julius Stettenheim zu skizzieren. Zuvor möchte ich jedoch in der Art von Ausblicken einige Hinweise auf die Klassiker-Parodie unter anderem in der Romantik geben. Erneut stehe ich hierbei vor dem Dilemma, weder eine gediegene Aufarbeitung der primären Textgeschichte (etwa in Form einer Bibliographie oder einer Textsammlung) noch eine solide literarhistorische Forschungslage benennen zu können. Wieder kann ich nur Hinweise geben, nicht einmal Skizzen, geschweige denn eine geschlossene Darstellung.

Einer der Gründe dafür, daß besonders gern Texte Schillers Gegenstand komisch-kritischer Angriffe wurden, dürfte mit Heines Wort über Schillers Neigung, literarische „Altarbilder der Tugend und Sittlichkeit“ aufzurichten, angeführt sein. Denn eine in der Ästhetik und Poetik des „Erhabenen“ fundierte Dichtungsauffassung und literarische Praxis erweist sich als besonders anfällig für parodistischen Witz und komische Herabsetzung – und zwar in einem solchen Maße, daß Sigmund Freud sogar glaubte, darin die generell zutreffende Funktionsbestimmung von Parodie, Travestie und Karikatur sehen zu können; schreibt er doch in seiner bekannten Abhandlung „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“:

„Karikatur, Parodie und Travestie, sowie deren praktisches Gegenstück: die Entlarvung, richten sich gegen Personen und Objekte, die Autorität und Respekt beanspruchen, in irgend einem Sinne *erhaben* sind. Es sind Verfahren zur Herabsetzung, wie der glückliche Ausdruck der deutschen Sprache besagt“.¹²

Diese Bestimmung ist ebenso trefflich wie einseitig. In unserer systematischen Einführung haben wir die Einseitigkeit erörtert. Die Erörterung erfolgte allerdings nicht in der Absicht, Freuds Überlegungen für gänzlich unangemessen zu erklären – durchaus nicht!¹³ Schillers Äußerungen über „den schmutzigen Witz des Herrn Blumauer“ (in der theoretischen Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“) und sein Verhalten etwa gegenüber August Wilhelm und Friedrich Schlegel bestätigen Freuds Ansicht zur Genüge. Vor diesem zur Vorsicht gemahnenden Hintergrund gebe ich nun noch einige Texthinweise, die allerdings nicht nach dem Motto ‚Schiller-Parodien und kein Ende‘ fungieren sollen.

In der „Walpurga“-Anthologie (S. 109-112) ist ein Auszug aus der Literaturkomödie „Gustav Wasa“ von Clemens **Brentano** abgedruckt. Sie wurde in den ersten Tagen des Jahres 1800 im Weimarer Theater aufgeführt – eine für Schiller schmerzliche Aufführung an einem für ihn so wichtigen Ort; schmerzlich umso mehr, als sich Brentano in der Teiltextrparodie auf die im „Musen-Almanach“ für 1800 erschienene „Glocke“ als Parteigänger der Schlegels in der Auseinandersetzung mit Schiller erweist (vgl. als Vorlage den Teiltextr aus „Das Lied von der Glocke“ Vers 155ff.).

In der „Walpurga“-Anthologie (S. 101) ist „Das Distichon“ von Matthias Claudius abgedruckt – eine Parodie auf die gleichnamige Xenie aus dem Textkorpus zum „Xenienkrieg“ Schillers und Goethes, den diese um der Grundlegung einer klassischen Kunst und Kultur willen mit den kulturellen, ästhetischen und literarischen Tendenzen der Zeit führten und dabei über ihre Gegner aus

nahezu allen Lagern teilweise mit rüdem Spott herfielen:

M. Claudius **Das Distichon**

Im Hexameter zieht der ästhetische Dudelsack Wind ein;
Im Pentameter drauf läßt er ihn wieder heraus.

In die parodistische Klassik-Kritik ist natürlich auch Goethe einbezogen. An Brentanos „mutwillige“ Parodie auf die „Thule“-Ballade (vgl. die ersten Stunden der Vorlesung) will ich nur noch beiläufig erinnern, um ohne Umschweife zu **Eichendorffs** Verarbeitung des „Nachtgesangs“ von Goethe überzugehen: sie erschien als parodistische Einlage in dem Jugendroman „Ahnung und Gegenwart“ von 1815, der seinerseits ja eine kritische Aufnahme des Vorbildes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist. Dabei ist für Eichendorff, wie man aus seiner „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“ zuverlässig erschließen kann, die parodistische Kritik eine der Formen der Auseinandersetzung mit Goethe: dem, wie Eichendorff nicht ohne pejorativen Beigeschmack meint, „eigentlichen Führer der modernen Kultur“. (Den Text der Parodie und der Vorlage finden Sie in Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, 1983, S. 38f. und S. 188f. mit den dazugehörigen Anmerkungen und interpretativen Hinweisen.)

Ein anderes Beispiel unter den vielen Goethe-Parodien hat als Partialparodie Herbert Singer in E.T.A. **Hoffmanns** Roman „Lebensansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“ (1819) ausgemacht – und zwar schon 1963, als eine nennenswerte Parodie-Forschung sich im Grunde nur mit dem Namen Erwin Rotermunds verband. Im ersten Teil seiner Analyse legt H. Singer an der „Katerbiographie“ überzeugend dar, daß Murr zwar einen „zweiten ‚Wilhelm Meister‘“ zu schreiben beabsichtigt und von diesem Vorbild „ganz unverkennbar das Aufbauschema seiner Memoiren“ bezieht und auch „die Kategorien, unter denen er sein Leben betrachtet“; zudem sind auch die Anspielungen auf die „Lehrjahre der Männlichkeit“, „das Kernstück“ von F. Schlegels „Lucinde“, unübersehbar.

H. Singer über: Hoffmann, Kater Murr, in: Benno von Wiese (Hrsg.), *Der deutsche Roman*, Bd. 1, 1963, S. 304:

„Wenn Murrs Plan, einen neuen „Wilhelm Meister“ zu schreiben, mißlingt, so nicht einfach deshalb, weil er ein Tier ist, sondern wegen seiner Unzulänglichkeit, wegen der Defekte, mit denen ihn sein Erfinder ausgestattet hat. Diese Defekte resultieren nicht daraus, daß dem Kater zur Ausbildung höherer menschlicher Eigenschaften die Voraussetzungen fehlten; Murr repräsentiert vielmehr, wie die Tiere der Äsopischen Fabel, einen menschlichen Typus mit all seinen Vorzügen und Schwächen.

Des Katers gelehrte Ignoranz, sein egozentrischer Hang zur Selbstbespiegelung und Selbstbemitleidung, seine philiströse Beschränktheit und Überheblichkeit, seine bornierte Eitelkeit und seine grenzenlose Selbstüberschätzung leiten ihn naturgemäß auch bei der Abfassung seiner Denkwürdigkeiten, sie bestimmen die Perspektive, unter der er sich und die Welt sieht. Damit aber wird die Perspektive zum Zerrspiegel, und die Lebensansichten werden zur Grotteske. Murrs Bildungsroman ist eine unfreiwillige Parodie, ein Anti-Meister. Das heißt aber: Hoffmanns Katerbuch ist eine wohlzubereitete Satire.“

Die Katerbiographie beschränkt sich nun nicht darauf, „eine literarische Form zu parodieren“. Hoffmann unternimmt „nichts Geringeres, als das Gesamtphänomen von Kultur und Gesellschaft der glanzvollsten Epoche der deutschen Geistesgeschichte, der Goethezeit, planvoll zu negieren und zu zerstören“: die Begriffswelt der Aufklärung ebenso wie das Begriffsarsenal der Empfindsamkeit und des Geniekults oder die Wertvorstellungen, die der Aufklärung teuer waren: „Erziehung und Bildung, Natur und Vaterland, Weisheit und Menschlichkeit“. Hoffmann geht aber noch einen Schritt weiter und erlaubt seinem Kater, sich als Romantiker zu bezeichnen, so daß vollends in den Gedichteinlagen „Parodien romantischer Poesie“ zum Zuge kommen und eine komische Kritik des eigenen Zeitalters, nicht nur einer vergangenen Epoche erlauben. Freilich, darauf weist H. Singer nachdrücklich hin, bilden Kritik und Parodie nur die eine Seite der gesellschaftskritischen Bezugnahme des Fragmentromans, sie sind Teil, nicht das Ganze;¹⁴ welche Funktion ihnen im Ganzen zukommt, ist hier nicht darzulegen, nur darauf aufmerksam zu machen; aber interessant ist bereits die textinterne Funktion.

Ein letztes Beispiel, mit dem ich nochmals zu dem Thema „Schiller und die Parodie/Travestie“ zurückkehre. Das Beispiel betrifft in gleicher Weise die Klassik wie eine ihrer Grundlagen, nämlich die antike Mythologie: **Heines Gedicht „Unterwelt“**, das wegen seines eigenwilligen Charakters die besondere Aufmerksamkeit Ludwig Marcuses und Benno von Wiese gefunden hat.¹⁵ Der Text ist 1840, in Heines mittlerer Schaffensperiode, entstanden und zunächst in vier Teile gegliedert, bevor es 1842 noch einen fünften Abschnitt erhielt, der besondere Interpretationsprobleme aufwirft. Dabei ist – auch von B. von Wiese – nicht bestritten, daß „Unterwelt“ zu den zahlreichen mythenkritischen Travestien bzw. Parodien im poetischen Werk Heines gehört; um einige Beispiele zu nennen:

Im ersten Zyklus der „Nordsee“-Gedichte (von 1825-1826) gibt es etwa folgende Mythen-travestie (in: „Die Nordsee“ I/5: E. Elster [Hrsg.], Sämtliche Werke, Bd. 1, Leipzig/Wien, S. 168f.):

Heinrich Heine ***Poseidon***

Die Sonnenlichter spielten
Über das weithinrollende Meer;
Fern auf der Reede glänzte das Schiff,
Das mich zur Heimat tragen sollte;
Aber es fehlte an gutem Fahrtwind,
Und ich saß noch ruhig auf weißer Düne
Am einsamen Strand,
Und ich las das Lied vom Odysseus,
Das alte, das ewig junge Lied,
Aus dessen meerdurchrauschten Blättern
Mir freudig entgegenstieg
Der Atem der Götter,
Und der leuchtende Menschenfrühling,
Und der blühende Himmel von Hellas.

Mein edles Herz begleitete treulich
Den Sohn des Laertes, in Irrfahrt und Drangsal,
Setzt' sich mit ihm, seelenbekümmert,

An gastliche Herde,
 Wo Königinnen Purpur spinnen,
 Und half ihm lügen und glücklich entrinnen
 Aus Riesenhöhlen und Nymphenarmen,
 Folgte ihm nach in kimmerische Nacht,
 Und in Sturm und Schiffbruch,
 Und duldet' mit ihm unsägliches Elend.

Seufzend sprach ich: Du blöder Poseidon,
 Dein Zorn ist furchtbar,
 Und mir selber bangt
 Ob der eignen Heimkehr.

Kaum sprach ich die Worte,
 Da schäumte das Meer,
 Und aus den weißen Wellen stieg
 Das schilfbekränzte Haupt des Meergotts,
 Und höhnisch rief er:

Fürchte dich nicht, Poetlein!
 Ich will nicht im g'ringsten gefährden
 Dein armes Schiffchen,
 Und nicht dein liebes Leben beängst'gen
 Mit allzu bedenklichem Schaukeln.
 Denn du, Poetlein, hast nie mich erzürnt,
 Du hast kein einziges Türmchen verletzt
 An Priamos' heiliger Feste,
 Kein einziges Härchen hast du versengt
 Am Aug' meines Sohns Polyphemos,
 Und dich hat niemals ratend beschützt
 Die Göttin der Klugheit, Pallas Athene.

Also rief Poseidon
 Und tauchte zurück ins Meer;
 Und über den groben Seemannswitz
 Lachten unter dem Wasser
 Amphitrite, das plumpe Fischweib,
 Und die dummen Töchter des Nereus,

B. von Wiese spricht hier nach gelungener Paraphrase von „der gewollten Zersetzung des Mythos in der Travestie, in der die Götter nur allzu menschlich werden“, zumal die komische Kritik des Poseidon-Mythos in der Travestie „Untergang der Sonne“ ihre Fortsetzung findet (in: „Die Nordsee“ II/4: E. Elster, Bd. 1, S. 183f.).¹⁶

In die Sammlung „Neue Gedichte“ (von 1844) ist der Kleinzyklus „Schöpfungslieder“ eingegangen, der hauptsächlich 1833, teilweise aber auch erst 1844 bzw. 1851 entstanden sein dürfte; Verweyen/Witting haben ihn in die „Walpurga“-Anthologie (S. 29-31) übernommen, und zwar als Beispiel für die Travestie des biblisch-alttestamentlichen Schöpfungsmythos.

Das erste Buch des zum Spätwerk gehörenden „Romanzero“ (von 1851) mit dem Titel „Historien“ enthält das Gedicht „Der Apollgott“ (Elster, Bd. 1, S. 348-352): „Wenn der antike Mythos“ – so nun B. von Wiese hierzu – „in die moderne Welt verpflanzt werden sollte, konnte es nur in einer Umwandlung

geschehen, die sich auch aller modernen Mittel der Reflexion und der Ironie bedient, ja noch an die Stelle des Hymnus sogar den couplethaften Gassenhauer zu setzen wagt". Allerdings, so B. v. Wiese auch, sei Heines Lyrik am eindrucksvollsten, „wo sie“ – wie in der „Apollgott“-Travestie – „den Mythos zugleich verklärt und travestiert“.¹⁷ (Auf das hier sich abzeichnende Interpretationsproblem will ich jetzt nicht eingehen.) Mir ist fürs erste nur an dem paradigmatischen Aufweis gelegen, daß in das poetisch-lyrische Werk Heines ein konstanter Zug travestierender und parodierender Formen und Textstrukturen eingezogen ist.

Ein wichtiges Element dieses konstanten Zuges bildet nun das in der mittleren Schaffensperiode entstandene fünfteilige Gedicht „Unterwelt“ aus der Abteilung „Romanzen“, von dem ich ausgegangen war.¹⁸ Den bereits angedeuteten Rückbezug auf den Aspekt ‚Schiller und die Parodie/Travestie‘ legt nun dieses Gedicht besonders nahe. Denn in seinem dritten Teil – in der Textmitte – bezieht sich „Unterwelt“ auf F. Schillers Gedicht aus dem „Musen-Almanach für 1797“ mit dem Titel „Klage der Ceres“; d. h. genau genommen: Im mittleren Gedichtteil Heines werden aus Schillers großer Elegie in der Abteilung der „philosophischen Gedichte“ die ersten drei Strophen zitiert und dabei zugleich in einen spezifischen Kontext eingebettet. Diesen drei Strophen Schillers „geht“ nämlich, so hat es B. von Wiese paraphrasiert, „eine respektlose Schilderung voraus: eine verrückte Göttin, ohne Haube, ohne Kragen, die schlotterbusig durch das Land läuft und die die ‚euch allen‘ wohlbekannten Klagen von Schiller deklamiert“ (s. Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, Reclam, 1983, S. 79f.):

Heinrich Heine

Unterwelt (Teil III, Str. 1)

Während solcherlei Beschwerde
In der Unterwelt sich häuft,
Jammert Ceres auf der Erde.
Die verrückte Göttin läuft,
Ohne Haube, ohne Kragen,
Schlotterbusig durch das Land,
Deklamierend jene Klagen,
Die euch allen wohlbekannt:

„Wollte Heine die [folgenden] Schillerschen Verse damit entwerten?“ – so fragt B. v. Wiese, um dann die Frage zu verneinen: „[...] das Zitat hat hier keine parodierende Funktion“.¹⁹ Diese Antwort ist freilich mit Ludwig Marcuse entschieden zu bestreiten. Für ihn verdient nämlich „kein anderes Heine-Gedicht [...] so sehr [...] ‚Parodie‘ genannt zu werden“; indem Heine die Strophen Schillers in einen neuen Kontext einbettet, werde nicht nur die mythische Vorstellungswelt entmythologisiert – und zwar in der Form der Travestie –, sondern zugleich, wie L. Marcuse weiter schreibt, „auch das Getragene, in dem oft Sakrales sich ausspricht, dem nur noch eine traditionelle Ehrfurcht entspricht“.²⁰ Interessanterweise geht selbst B. von Wiese, der übrigens L. Marcuses Aufsatz nicht diskutiert, davon aus, daß Heine den ‚poetischen‘ Anspruch der Schillerschen Elegie ironisiere – und zwar sowohl „durch das vorangestellte, bizarr komische Erscheinungsbild der Göttin“ als auch „durch die Herabstimmung dieser Poesie zur bloßen Deklamation“.²¹ Der ins Allzu-Irdische ‚herabgeholte‘ Götterhimmel der antik-paganen Mythologie ist Thema der Travestie; die Umbuchung und ‚Herabstimmung‘ des elegisch-

klassischen Sprechens zur bloßen Deklamation ist Gegenstand der Parodie. Zwei Schreibweisen – Travestie und Parodie – überlagern sich und verstärken wechselseitig ihren funktionskritischen Status. Dessen funktionsgeschichtlicher Sinn aber dürfte vor allem im Zusammenhang mit einer rezeptionsgeschichtlichen Kritik zu suchen sein, die nicht nur den antiken Götterhimmel – mit Hugo Friedrich zu sprechen – als „leere Transzendenz“, sondern auch dessen klassisches Wiederaufleben im schönen Schein der Dichtung – nochmals mit Hugo Friedrich – als „leere Idealität“ aufzeigt.²²

Solche Auffassung der Funktionen des Parodistischen und Travestierenden im Werk H. Heines erföhre eine nachdrückliche Unterstreichung, wenn man – in einem weiteren und weiter ausgreifenden Ausblick – die literarhistorischen und kulturgeschichtlichen Kontexte der Zeit einbezöge. Ich kann das hier nicht leisten und verweise statt dessen beispielsweise auf die feine Textsammlung „**Parodien des Wiener Volkstheaters**“ von Jürgen Hein, die in Reclams Universal-Bibliothek 1986 erschienen ist.²³ Diese Auswahl gibt – ohne daß ich hier auf den ‚Parodie‘-Begriff eingehen möchte, der wohl eher in Richtung auf den der ‚Travestie‘ zu erörtern wäre – acht Stücke aus einer über ein Jahrhundert mit großen Bühnenerfolgen belebten Theatertradition zwischen 1750 und 1860 wieder, die J. Hein in einem „Chronologischen Verzeichnis Wiener Parodie“ belegt,²⁴ ohne übrigens Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Zudem soll die Auswahl, so Jürgen Hein im Nachwort (S. 398f.), „mit den verschiedenen Beispielen das Spektrum der Gegenstände und Stilrichtungen der Parodien im Wiener Volkstheater zeigen; in ihrer chronologischen Reihenfolge dokumentieren die Beispiele zugleich die Entwicklung dieser beliebten theatralischen Form“:

„Neben Philipp Hafners Gattungsparodie *Evakathel und Schnudi* (1764) steht mit der „mythologischen Karikatur“ *Orpheus und Euridice* (1813) von Karl Meisl eine Stoffparodie. Ferdinand Kringsteiners „lokale Posse“ *Werthers Leiden* (1807) ist weniger Parodie auf Goethes Roman als das durch ihn ausgelöste „Wertherfieber“, also auf eine literarische Mode; sein *Othello, der Mohr in Wien* (1806) zeigt Formen parodistischer Lokalisierung. Meisls *Frau Ahndel* (1817) ist die komische Übersetzung Grillparzers und reflektiert parodistisch Formen des Schicksaldramas. In Adolf Bäuerles *Kabale und Liebe* (1827) liegt die Verbindung zweier auf dem Volkstheater beliebter theatralischer Formen vor: Zauberspiel und Parodie. Lokalisierende Parodie auf Ritterdrama und romantische Stimmung ist Karl Meisls *Kathi von Hollabrunn* (1831). Johann Nestroy verarbeitet in seinem *Tannhäuser* (1857) parodistisch Richard Wagners „Zukunftsmusik“. Damit reicht das Spektrum von der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition über den lokalisierenden literarischen Spaß und die Verbindung theatralischer Formen, über Gattungs- und Stilparodie bis zur Parodie als Mittel literarischer Kritik, und die Parodien vermitteln auf ihre Weise auch einen Einblick in ein Stück Klassiker-Rezeption auf dem Volkstheater.“

Nach dieser Revue sei zumindest an einer Stelle noch – erneut mit Jürgen Hein (S. 403) – eine kurze Konkretisierung und Illustration hinzugefügt, wobei wir uns erneut nicht bei der etwas beliebigen Termini-Verwendung J. Heins aufhalten wollen; zu Karl Meisls „Orpheus und Euridice“ schreibt er:

„Meisls *Orpheus*-Karikatur, am 20. Februar 1813 im Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt, im selben Jahr gedruckt, bezieht sich nicht auf eine bestimmte Vorlage, sondern setzt „nur ganz im allgemeinen die damals noch fast bei

jedermann vorhandene Vertrautheit mit der antiken Mythologie voraus“ und will „von alteingewurzelter Ehrfurcht lustvoll entlasten“, gleichzeitig ist sie ein satirisches Zeitbild. Meisl wertet bereits mehrfach bearbeitete und parodierte Sagen aus, fügt neue Motive hinzu und entwirft eine Revue der Wiener Sitten und Lebensformen.

Charakteristisch für das Genre der „mythologischen Karikatur“ ist die durchgängige Verwienerung der Götterwelt und die anachronistische Verkoppelung mit der Wiener Alltagswelt, in der die Götter als Bierhaus-Harfenisten, Hausfrauen usw. auftreten und an allen modischen Dingen der Neuzeit interessiert sind. Die Götter haben menschliche Schwächen und sind wie die Menschen in Familienzwickigkeiten verstrickt; Zeus ist der stets zu einem Seitensprung bereite, von seiner Frau beherrschte Ehemann, Juno ist putz- und herrschsüchtig, hat ein Verhältnis mit Orpherl usw.“

Dem Vorgang der Banalisierung fügt sich auch die „Travestie in einem Akt“ von Johann Nepomuk **Nestroy**, die in die „Walpurga“-Anthologie (S. 145-171) Eingang gefunden hat, zwanglos ein: „Judith und Holofernes“ von 1849. Bereits unsere Kurzkomentierung (ebd., S. 171) vermag wohl anzudeuten, daß diese Travestie – von Hans Grellmann die „witzigste und zugleich gefährlichste Parodie“ Nestroys genannt²⁵ – der Tragödie „Judith“ von Friedrich Hebbel ebenso wie der hehren alttestamentlichen Geschichte und Thematik schonungslos zu Leibe rückt,²⁶ und zwar nicht zuletzt durch jene Verarbeitungstendenz, die schon 1930 der beste Kenner des „Alt-Wiener Volkstheaters“, Otto Rommel, „Verwienerung des Olymp“ genannt hat – sei dieser „Olymp“ nun antik-pagan oder antik-christlich.

Und dieser Vorgang könnte leicht eine illustrative Ausweitung erfahren, wenn man nun etwa auch die sog. „**Wagner-Parodien**“ einbeziehen wollte. Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler haben eine kleine Sammlung solcher Texte, in der Mehrzahl eher als „Travestien“ zu bezeichnen, 1983 in der Reihe „Insel-Taschenbuch“ veranstaltet – und zwar mit 5 Beispielen aus dem 19.

Jahrhundert,²⁷ von denen in die „Walpurga“-Anthologie (S. 195-200) Fritz Mauthners Parodie auf Richard Wagners literarisches Werk aufgenommen ist. Hinzuweisen ist hier zudem auf den sehr informativen Beitrag von Manfred Eger im Richard-Wagner-Handbuch von 1986 mit dem Titel „Richard Wagner in Parodie und Karikatur“, in dem auf weit über 50 Wagner-Travestien, -Parodien und -Possen aufmerksam gemacht wird. Aus dem Beitrag ein signifikantes Zitat:²⁸

„Kaum ein anderer Operndichter und -komponist wurde so oft parodiert, kein anderer Künstler so oft karikiert wie Richard Wagner. Es hat aber auch kein anderer derart dazu herausgefordert. Die ungewohnte und unbequeme Neuartigkeit seiner Musik, Form und Anspruch seines musikalischen Mythendramas mit seiner „Spannung zwischen archaischer dramatischer Gebärde und moderner Sensibilität“ (Borchmeyer), manche mißverständene Schlagworte („Zukunftsmusik“), der Sprachgestus seiner Gestalten und besonders der typische Stabreim: all dies reizte Parodisten immer wieder dazu, den kleinen Schritt vom Erhabenen zum Trivialen zu tun. Wagners ausgeprägte Physiognomie, sein Barrett, sein demonstratives Selbstbewußtsein, die aufwendige Lebensführung, das Verhältnis zu Cosima v. Bülow, die massiven Geldforderungen an König Ludwig II. oder die antifranzösischen Äußerungen verlockten die Karikaturisten ebenso wie der ungewöhnliche orchestrale Einsatz von Pauken und Blech oder die utopischen Dimensionen seiner Pläne.

Bewunderer wie Gegner trugen gleichermaßen zu jener – durch leidenschaftliche Parteinahme noch geförderten – Popularisierung von Person und Werk bei, die Parodie und Karikatur erst verständlich und wirksam machen.”



Gill, L'Eclipse, 1869

Ein Resümee kann nun lauten: Mythentravestie und Klassiker-Parodie, wie sie uns bei Heine begegnen, sind alles andere als eine singuläre Erscheinung. Die bei Heine beobachtbare komisch-kritische Auseinandersetzung um den antiken Götterhimmel und seine Wiederkehr ist nur Teil eines seit der Mitte des 18. Jahrhunderts beispielsweise auf den Pariser Vorstadttheatern in Form von über 700 Mythentravestien ausgetragenen Kampfes insgesamt: sowohl für als auch wider die Mythologie – die antike ebenso wie die christliche!

Wenn ich den Ausblick im folgenden noch etwas weiterführe, so geschieht dies in der Absicht, wenigstens zwei mir wichtig erscheinende Aspekte noch

thematisieren zu können.

Der erste Aspekt: Parodie und Travestie sind keineswegs nur (komisch inszenierte) Kritik am Alten aus dem Geist des Neuen. Parodien und Travestien sind

„gewiß keine Instrumente des ‘Weltgeistes’ oder verwandter Institutionen. Wertungen wie „gesellschaftskritisch“ oder „durch und durch progressiv“ sind hier völlig fehl am Platze. Friedrich Torbergs „Angewandte Lyrik“ bleibt natürlich eine Parodie, auch wenn ihr Verfasser nicht eben zu den literarisch und politisch ‘progressiven’ Autoren gehört; und Peter Rühmkorfs Schiller-Parodie wird nicht dadurch parodistischer, daß sich an ihr auch eine gesellschaftskritische Absicht ablesen läßt. Gegen gewisse Mythen aus dem Geist von 1968 sollte man also an der Trivialität festhalten, daß beide Verfahren, Parodie und Travestie, gegenüber solchen Bestimmungen neutral sind; weder stets innovativ noch progressiv werden sie von Autoren verwendet mit all ihren widerstreitenden Interessen, Motiven und Idiosynkrasien.“ (vgl. Verweyen/Witting: Walpurga, S. 476)

Diese Beobachtung soll rasch mit drei Beispielen aus der klassisch-romantischen Epoche belegt werden. Zunächst mit dem Text von (vgl. Verweyen/Witting: Walpurga, S. 113-115):

Johann Heinrich Voß
Bußlied eines Romantikers

Alles, was mit Qual und Zoren
Wir gedudelt, geht verloren;
Hat's auch kein Prophet beschworen.

Welch ein Graun wird sein und Zagen,
Prüft der Richter ernst mit Fragen
Kleine so wie große Klagen!

Hinposaunt mit Schreckentone,
Gehen wir zum Richterthrone,
Wer mit Geist gereimt, und ohne.

Auch mich Armen wird man sehen
Mit den Sündern auferstehen,
Zur Verantwortung zu gehen.

Manches Büchlein wird entfalten,
Wie wir, feind den hohen Alten,
Hier modern=romantisch lallten.

Ohn' Erbarmen wird gerichtet,
Was wir, gleich als wär's gedichtet,
Firlefanzisch aufgeschichtet.

Ach, was werd' ich Armer sagen,
Wann der Kunst Geweihte klagen,
Und wir Süd=Kunstmacher zagen?

Gnade, ruf' ich, Herr, mir Knaben!

Frei ja gabst du deine Gaben;
Konntest du mich auch nicht laben?

Thatst du (woll' es, Herr, erwägen!)
Je ein Wunder meinerwegen,
Mein Gemüt mit Kraft zu pflegen?

Trotz dem Angstschweiß meines Strebens,
Nachzuäffen Geist des Lebens;
Alle Mühe war vergebens!

Richter der gerechten Rache,
Nachsicht üb' in meiner Sache,
Wenn ich, wie ich kann, es mache.

Scham und Reue muß ich dulden;
Tief erröt' ich ob den Schulden,
Wie ein Kreuzer unter Gulden.

Hab' ich reimend mich verschrieen,
Du, der Schächern selbst verziehen,
Laß es gehn für Melodieen!

Achte nicht mein Schrei'n so teuer,
Daß ich darum, o du Treuer,
Brennen sollt' in ewgem Feuer.

Zu den Schafen laß mich kommen,
Von den stößigen, nicht frommen,
Bundesböcken ausgenommen.

Wird auch Feuer ohne Schonung
Meinen Reimen zur Belohnung,
Nimm doch mich in deine Wohnung.

Herz, zerknirscht im tiefsten Grunde,
Ruf' Ade dem Schwärmerbunde,
Daß ich zu Vernunft gesunde!

Wer gesündigt hat mit Zoren,
Muß dort ewig, ewig schmoren.
Aber mich, trotz meinen Schulden,
Nimm ins Paradies mit Hulden.
Gieb mir Armen ewge Ruh,
Sei es auch – mit Kotzebu!

Voß' Parodie auf A.W. Schlegels Übersetzung der lateinischen Hymne „Dies irae“, in der katholischen Kirche in langer Tradition Bestandteil der Totenmesse, entstand 1801 und erschien 1808 im „Morgenblatt für gebildete Stände“: die Parodie von Voß ist also ein Angriff aus dem Geist der Aufklärung auf den Geist der sog. ‚Modernen‘, hier Strophe 1 bis 5 aus der Übersetzung Schlegels (vgl. Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, 1983, S. 288-290):

August Wilhelm Schlegel
Vom jüngsten Gericht

Jenen Tag, den Tag des Zoren,
Geht die Welt in Brand verloren,
Wie Propheten hoch beschworen.

Welch ein Grau'n wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen.

Die Posaun' im Wundertone,
Wo auch wer im Grabe wohne,
Rufet alle her zum Throne.

Tod, Natur mit Staunen sehen
Dann die Kreatur erstehen,
Zur Verantwortung zu gehen.

Und ein Buch soll sich entfalten,
So das Ganze wird enthalten,
Ob der Welt Gericht zu halten.

Zu Anlaß und Zielsetzung der Parodie hat sich Voß öffentlich geäußert – und zwar unter dem Titel „Für die Romantiker“ im „Morgenblatt für die gebildeten Stände“ (vgl. Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, 1983, S. 290f.):

„Die folgende Parodie eines verdeutschten Mönchsliedes, welches nicht durch Poesie, sondern wie die meisten der Art, durch frommen Inhalt, berühmte Musik und feierliche Aufführung Ansehen gewann, ist die Frucht einer heitern Stunde, worin der Verfasser vor sieben Jahren die neu erschienene Verdeutschung mit unwillkürlichen Veränderungen vorlas. Es war die Zeit, da ein Schwarm junger Kräftlinge, wozu ein paar Männer sich herabließen, nicht nur unsere edelsten Dichter, jene tapfern Anbauer und Verherrlicher des deutschen Geistes, sondern sogar die großen, seit Jahrtausenden bewunderten Klassiker, mit Verkleinerung und Hohn zu behandeln, sich unterfing, und jeden, wer Gnade wünschte, öffentlich zur Teilnahme des Bundes einlud.“

„Jetzt, da das seltsame Bundesfieber noch ansteckender um sich greift, und mitunter einen feinsinnigen Jüngling in den Tanz fortrafft, haben es bedachtsame Freunde für zuträglich erklärt, daß man den Befallenen dies wenigstens unschädliche Heilmittel nicht vorenthalte, ihnen, die mit inniger Religion und Andacht ihre Sprünge zu machen vorgaben, empfehle sich diese Gabe des Morgenblattes zur nüchternen Morgenandacht.“

Soweit und etwas ausführlicher zu Voß' Parodie! Nur hinweisen möchte ich noch auf die beiden anderen Beispiele: zum einen auf den Text von Jens Immanuel Baggesen „Aufgabe der Endreime zu einem vierfachen Sonett“ (in Verweyen/Witting: „Walpurga“, 1989, S. 116) – eine Parodie, wie die Kurzkomentierung anmerkt, auf das Sonett als eine der beliebten Gedichtformen der Romantik; dabei trat Baggesen im sog. „Sonettenkrieg“ um und nach 1800 als Parteigänger von Johann Heinrich Voß auf und griff zugleich die Rückwendung der ‚Modernen‘ zu alten, in seinen Augen erstarrten Formen der Lyrik an. Brentano, selber nicht gerade ein Anhänger ‚zahmer Kritik‘, reagierte ziemlich erbost auf die 1809 erschienene Sammlung von Sonett-Parodien, der Baggesen den sprechenden Titel gegeben hatte: „Der Karfunkel oder Klingelklingel-Almanach. Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker“. – Der zweite Text, auf den ich noch hinweisen möchte, ist

in „Walpurga“ S. 104-108 abgedruckt und stammt aus einer Parodie, die im Herbst 1799 in Leipzig zur Aufführung kam – aus einer Parodie von August von Kotzebue, dem 1819 von K. L. Sand ermordeten Erfolgsautor der Goethe-Zeit. Unsere Kurzkomentierung („Walpurga“, S. 108) vermag schon deutlich zu machen, warum diese Parodie, deren Konstitution wesentlich auf dem Cento-Verfahren beruht, eine Kritik am Neuen aus dem Geist des Alten darstellt.

Der zweite Aspekt: Mit unserer Bestimmung der parodistischen Schreibweise als eines spezifischen Verfahrens der kritischen Textverarbeitung könnte die irri-ge Annahme nahegelegt werden, die Rezeption von Parodien verlaufe – ausschließlich – in der Richtung ihrer kritisch-destruktiven Funktion. Im Gegensatz zu einer derart statischen Annahme der parodistischen Funktion ist unseres Erachtens vielmehr unumgänglich, sie im Rahmen eines umfassenden Kommunikationsvorganges zu sehen, der den nachträglichen Rezeptionsprozeß mit einbezieht, die Korrektur nach beiden Seiten zuläßt und demnach auch die Korrektur zugunsten der Vorlage und gegen die destruktive Tendenz einräumt: daß also, salopp gesprochen, das Opfer über den Täter siegen könnte. Parodistische Destruktion ist, im Rahmen der umfassenden literarischen Kommunikation, also nicht unbedingt das Endresultat des Parodierens.

Hierin ist einer der Gründe zu sehen für einen Vorgang, der im ganzen 19. Jahrhundert und auch noch weithin im 20. Jahrhundert zu beobachten ist: die nicht endende Klassiker- und besonders auch Schiller-Adaption in Form von Nachdichtungen, Kontrafakturen und Variationen wie eben zugleich auch in Form von Parodien, Travestien und herabstimmenden Centonen! Das dokumentieren beispielsweise den Weimarer Dioskuren gemeinsam gewidmete Sammlungen wie die von Edwin Bormann (1851-1912) mit dem Titel: „Wenn Geedhe un Schiller gemietlich sin. Ä klassischer Lorbeerkranz dargebracht von ännen alden Leib'ger“ (Leipzig 1839) oder auch nur auf einen der beiden Autoren zugeschnittene Anthologien wie etwa von Eginhardt als Pseudonym für Othello von Plaenckner (1797-1848), der 1827 und 1831 je „Zwölf Parodien Schillerscher Gedichte“ publizierte oder von einem Anonymus, dessen Sammlung mit dem Titel „Friedrich von Schiller's Gedichte travestirt. Beiträge zu komisch-humanistischen Vorträgen. Eine Anthologie“ in drei Bänden (Erfurt o.J. [1878]) erschien; von einem weiteren Anonymus, dessen Sammlung „Parodien Schillerscher Gedichte. Vortragsgedichte humoristischen und satyrischen Inhaltes“ in Berlin um 1900 herauskam – zu einer Zeit also, als auch die Sammlung „Das Lied von der versunkenen Glocke' und andere Parodien“ von Julius Stettenheim in Berlin (o.J. [1898]) publiziert wurde. Besonders signifikant scheint uns aber die sog. „Almanach“-Tradition zu sein, die – von C. F. Solbrig 1816 bis Friedrich Umlauf³ 1928 – insbesondere Klassiker-Nachahmungen und Klassiker-Parodien vom 19. ins 20. Jahrhundert transportierte. (In dem Reclam-Bändchen „Lyrik-Parodien“ von 1983 [S. 322] haben wir die von uns eingesehenen Anthologien aufgelistet, ohne freilich die Neuauflagen mit zu notieren.) Der Titel dieser Bändchen und Bände lautet fast stereotyp „Buch (bzw. Almanach) der Parodien und Travestien“, wobei diese Almanache aber eben nicht bloß Parodien und Travestien in dem von uns definierten Sinn enthalten, sondern auch viele andere Spielarten der Nachahmung bis hin zu den fast dominierenden Kontrafakturen.

Bevor ich das schon lange angekündigte Textbeispiel besonderer Art endlich behandle, will ich lediglich noch andeuten, daß ein später Ausläufer der Almanach-Tradition in der Sammlung von „Schiller-Parodien aus zwei Jahrhunderten“, die Christian Grawe veranstaltet hat, vorliegt.²⁹Eine

ausführlichere Kritik, für die hier leider nicht der Raum ist, würde belegen, daß Grawes Anthologie nicht allein die in der Almanach-Tradition dem Begriff wie der Sache nach bestehende Heterogenität der 'Parodie'-geschichtlichen Überlieferung fortsetzt, sondern – in mangelhafter Wahrnehmung und Erörterung neuerer Forschungsliteratur – auch systematisch fundierte und funktional orientierte Begriffsklärungen nicht ernsthaft zu berücksichtigen und anzuwenden gedachte.³⁰ Zudem erscheint die Pflicht zu gründlicher Recherche nur eifertig wahrgenommen. So ist beispielsweise Julius Stettenheims schon genannte und in vieler Hinsicht interessante Sammlung offenbar nicht bekannt. In Stettenheims Sammlung von 1898 steht nun auch der Text, den ich im Zusammenhang mit Nachahmungen des Gedichts „Würde der Frauen“ von F. Schiller aus vielen Gründen noch etwas besprechen möchte. Ich kehre damit auch zum Ausgangspunkt des Kapitels über die Parodie als Klassik-kritisches Mittel zurück und komme dabei zu einer Variante einer charakteristischen Rezeption der Weimarer Klassik.

d) Exkurs: Affirmative Schiller-Rezeption im 19. Jahrhundert: Julius Stettenheims „Würde der Bebelinen“ als Beispiel

Der Text Julius Stettenheims hat den Titel „Würde der Bebelinen“ und ist im Textanhang des „Kontrafaktur“-Buches abgedruckt (S. 234f.):

Julius Stettenheim

Würde der Bebelinen.

Nach Schiller und Bebel's „Frau“.

Ehret die Frauen! Das Flechten und Weben
 Himmlischer Rosen, das nahm ihrem Leben
 Jeglichen Inhalt und menschliches Recht,
 Endlich, was Bebel gesagt, war gefunden,
 Und von der Erde ist gänzlich verschwunden
 Das sogenannte schwache Geschlecht.
 Schrecklich war es anzuschauen,
 Als vor einem Säkulum
 Sich als Mütter Deutschlands Frauen
 Tummelten im Haus herum.
 Schmutzig tobten und gefräßig
 Ihre Kinder, – manchmal acht, –
 Und sie hatten regelmäßig
 Keine Ruh' bei Tag und Nacht.

Aber die Frau ist jetzt glücklich entmütert,
 Da heut der Staat ihre Lieblinge füttert
 Und nach bewährter Schablone erzieht,
 Während sie um Ihres Volkes Interessen,
 Auf den sozialdemokrat'schen Kongressen
 Anträge stellend, sich eifrig bemüht.
 Leicht, die Frau'n zu unterjochen,
 War es einst, als unrettbar
 Durch Stricken, Näh'n und Kochen
 Ihre Kraft gebrochen war.
 Völlig aber ward ohnmächtig
 Die Entnervte mit der Zeit
 – O, es war zu niederträchtig! –

Durch des Gatten Zärtlichkeit.

Doch die unsittliche Ehe ist endlich,
Glücklich beseitigt, die lang genug schändlich
Nichts war, als eine entnervende Haft.
Nicht mehr fährt jemals zur Trauung, zur Hölle,
Irgend ein Brautpaar, es trat an die Stelle
Fröhlich die freie Genossenschaft.
Hörig einstens und leibeigen
Einem junkerlichen Mann,
Mußten kuschen sie und schweigen,
Wenn's so wollte der Tyrann.
Und dann still zu Hause bleiben,
Wenn es zog in's Wirtshaus ihn,
Seinen Unfug dort zu treiben
Bis zum völligen Ruin.

Aber sie haben gesprengt ihre Ketten,
Und es gelang, ihre Rechte zu retten,
Uns sie geh'n nicht mehr geknechtet herum.
Bebel sei Dank! Die Seufzer, sie schweigen,
Und eine Frau wird als Seltenheit zeigen
Man im Passage-Panoptikum.

Im „Kontrafaktur“-Buch haben wir dem Text Stettenheims auch eine umfangliche Kontextanalyse gewidmet.³¹ Ich hebe deswegen nur wenige Momente hervor; sie sollen deutlich machen, daß „Würde der Bebelinen“ nicht eine der Parodie A.W.Schlegels vergleichbare Adaption ist, sondern eine satirische Kontrafaktur. Die gravierenden Unterschiede zwischen Schlegels und Stettenheims Nachfolgetext setzen nämlich dort ein, wo die Substitution der „Frauenfrage“ in Stettenheims Adaption nicht mehr allein durch den Prätext, sondern primär durch einen der Vorlage externen Bezug motiviert erscheint. Diesen externen Bezug deutet schon der Titel an („Bebelinen“) und unterstreicht dann die Anspielung auf August Bebels Schrift im Untertitel: Gegenstand der Kontrafaktur „Nach Schiller und Bebels ‚Frau‘“ ist nicht Schillers Gedicht, sondern Bebels Schrift „Die Frau und der Sozialismus“ (1879,⁵⁰1910). Wenn Sie mir ausnahmsweise eine saloppe Beschreibung gestatten: Bei Stettenheims Text entsteht in einem hehren Schiller-Gedicht als Gefäß ein hochbrisantes Gemisch aus progressiver und konservativer Stellungnahme zur „Frauenfrage“ am Ende jenes Jahrhunderts, das an seinem Beginn diese Frage überhaupt auf die ‚Tagesordnung‘ gesetzt hatte. Ich zitiere dazu nur ein Wort, um die Brisanz der Mixtur und damit auch des Stettenheimschen Textes zu illustrieren – ein Wort von Clara Zetkin, das sie aus Anlaß des 70. Geburtstages August Bebels und der 50. deutschen Auflage seiner Schrift im „Vorwärts“ publiziert hat (Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 108f.):

„Bebel zerstört in seinem Werk die Legende, als ob die Ausbeutung und Unterdrückung von Menschen durch Menschen ein unentrinnbares Los sei, das die Natur selbst heilige und verewige. Er zerstört sie aufs gründlichste, indem er ihre Lügenhaftigkeit dort nachweist, wo angeblich der Menschen tiefstes Sein selbst die einen zur Herrschaft, die anderen zur Unterwerfung bestimmt: in dem sozialen Verhältnis von Mann und Weib. Nicht die Natur hat es nach unwandelbaren Gesetzen geordnet; wie andere Beziehungen von Mensch zu Mensch ist es das Ergebnis gesellschaftlicher Entwicklungsprozesse“.

Nun, ich habe Sie mit diesem Zitat aus Clara Zetkins Glückwunschartikel neugierig machen wollen auf das, was wir im „Kontrafaktor“-Buch ausführlicher dargestellt haben – Sie sollten es dort nachlesen, zumal dort auch analysiert ist, wie dieser Bezug und andere Kontexte im Text Stettenheims verarbeitet sind. An dieser Stelle sei nur noch angedeutet, daß in „Würde der Bebelinen“ der mit ‚Bebel‘ thematisierte progressive Kontext Gegenstand der Kritik und der mit ‚Schiller‘ thematisierte und mit der Schillerschen Form des Gedichtes repräsentierte Rückbezug zugleich Basis, Medium und Norm der Kritik sind. Es handelt sich im Falle des Stettenheimschen Nachfolgetextes also nicht um ein Klassik-kritisches Mittel, sondern im Gegenteil um eine satirische Kritik des zeitgenössischen Bildes von der ‚sozialistischen‘ Frau – mithin um eine Kritik, bei der im überlieferten Ausgangstext, in Schillers „Würde der Frauen“, die zur Norm erhobene Gegenbildlichkeit vorgegeben erscheint. Folglich: Komik und Kritik am Neuen erfolgt aus dem Geist des zählebigen Alten; dies ist die Tendenz und Botschaft der Stettenheimschen Adaption.

Das hier zugrundeliegende Verfahren einer satirischen Ausnutzung der Möglichkeiten der Schreibweise ‚Kontrafaktor‘ haben wir übrigens schon im „Silbermarkenevangelium“ oder auch in „Des bapst pater noster“ kennengelernt. Eine Vielzahl von Texten satirischer Kontrafaktor vom Mittelalter bis zur Gegenwart ist im „Kontrafaktor“-Buch angedeutet³². Damit sei hier das Kapitel, das uns weit ins 19. Jahrhundert hineingeführt hat, abgeschlossen.

e) Kritische Schiller-Rezeption im 20. Jahrhundert: Peter Rühmkorfs „Lombard gibt den Letzten“ als Beispiel

Es ist wirklich problematisch, das Thema ‚Schiller, die Parodie und das 20. Jahrhundert‘ an einem einzigen Beispiel parodistischer Kritik demonstrieren zu wollen. Ein Blick in die Sammlung der „Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland“, die Norbert Oellers unter dem Titel „Schiller – Zeitgenosse aller Epochen“ 1976 publiziert hat, kann ja schon hinreichend belehren, einen solchen Versuch von vornherein als gescheitert bzw. undurchführbar erscheinen zu lassen. Selbst Gedanken an eine irgendwie geartete Repräsentativität des gewählten Beispiels sind zurückzuweisen. Wenn ich dennoch die Konstellation ‚Schiller, Parodie, Rühmkorf‘ gewählt habe, so geschah dies nicht, um einer hier an Schiller orientierten Parodie-Reihe Genüge zu tun. Es geht um anderes, das sich hoffentlich im Zuge der knappen Darlegungen zeigt.

1955 bzw. 1959 jährten sich Gedenktage Schillers. Der 150. Todestag bzw. der 200. Geburtstag des Klassikers waren Anlässe akademischer und gesellschaftlicher Feiern im ganzen gespaltenen Deutschland. Norbert Oellers referiert in der Einleitung zu seiner Sammlung, die rezeptionsgeschichtlichen Zeugnisse synthetisierend, die Lage:

N. Oellers: Schiller – Zeitgenosse, Teil II, 1976, S. LII-LV: „Der 150. Todestag ... begeistern lassen.“ Ferner: „Benno von Wiese warnte ... rücken könnten.“
Schließlich: „Die Lawine ... über Schiller.“ Und: „Ist Schiller ... De-Luxe-Etui.“³³

Schiller ist den Zeugnissen und ihren Auswertungen nach also in der Nachkriegsgesellschaft der 50er und 60er Jahre durchaus noch gegenwärtig – wenn auch auf sehr verschiedene Weise. Was kann nun Rühmkorf motiviert haben, auf den derart präsenten Schiller noch Anfang der 70er Jahre parodistisch zurückzugreifen und kritisch zu verarbeiten?

Vorab einige biographische Bemerkungen zu Rühmkorf.³⁴ Der Autor (geb. 1929), zunächst als Lyriker und Essayist von großen Gnaden und als streitbarer Zeitgenosse Hans Magnus Enzensbergers, Günter Grass' und Walter Höllers hervorgetreten, beginnt in der Zeit der Großen Koalition (seit 1963), sich von der Lyrik abzuwenden, im Zweifel an ihrer gesellschaftlichen Relevanz, und über das Theater eine neue Synthese zwischen seiner politischen und literarischen Existenz zu suchen. Er verfaßt äußerst gesellschaftskritische Theaterstücke, die in vielem an das Lehrstücktheater und die marxistisch orientierten Parabelstücke Bertolt Brechts der späten 20er Jahre erinnern, ja womöglich sogar an sie anschließen: „Was heißt hier Volsinii?“ (1969), „Lombard gibt den Letzten“ (1972) und „Die Handwerker kommen“ (1974). Alle Stücke erscheinen in der Zeit der von der Studentenrevolte erschütterten und bewegten Bundesrepublik Deutschland und erhalten von ihr her ihr gesellschaftskritisches und genauer: in marxistischer Gesellschaftskritik motiviertes Kritikpotential – ein Kritikpotential freilich, das nie von dem Anspruch der Kunst auf Freiheit gegenüber allen unmittelbar pragmatischen Bindungen und Fesseln der Kunst entbunden wird.

Das „Schauspiel“ „Lombard gibt den Letzten“ (1972) ist also eines dieser scharfkritischen Theaterstücke, in denen die mit dem dünnen ‚ästhetischen‘ Firnis bildungsbürgerlicher Wertvorstellungen überzogene kapitalistische Wettbewerbs- und Verdrängungsgesellschaft Gegenstand und Thema der gesellschaftskritischen Darstellung wird. Das achte Bild des II. Aktes ist dafür eine charakteristische Szene: Während Willi, der ehemalige Oberkellner und jetzige Gipfelwirt, Polterabend feiert, ist der wirtschaftliche Verdrängungs- und Vernichtungsprozeß durch den Kapitalistenherrn mit dem sprechenden Namen Lombard schon längst im Gange. Nur die ‚idealistischen‘ „Freuden“- und „Menschheits“-Gesänge eines F. Schiller aus dem Munde des Werbetexters und -barden beim Gipfelwirt, Alfredo, können für eine kurze Weile noch darüber hinwegtäuschen.

Friedrich Schiller ***An die Freude.***

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert geteilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

CHOR

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder – überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja – wer auch nur *eine* Seele

Sein nennt auf dem Erdenrund!
 Und wers nie gekonnt, der stehle
 Weinend sich aus diesm Bund!³⁵

Peter Rühmkorf
Lombard

„**Achtes Bild**“

Polterabend im Walde. Unterschiedlichstes Publikum. Eurydike tanzt um die Karre. Bei Chorgesängen allgemeiner Bacchantenreigen. Alfredo singt. Großes Orchester.

ALFREDO: Freude schöner Götterfunken
 Tochter aus Elysium
 Wir betreten brantweintrunken
 Taumelnd ein Panoptikum
 Mann und Miez und Geiß und Gockel
 Drehn sich bis der Himmel kreist
 Und der dicke Festlandssockel
 Mit dem Fuß nach oben weist.
 CHOR: Wolken wandern uns zu Füßen
 In den Fingern braust die See
 Jubelnd als Vermählte grüßen
 Alfred und Eurydike.

Willi mit herabbaumelnden Beinen am Bergsturz. Neben ihm eine Flasche. Der Doktor: sehr aufgeräumt.

DOKTOR (mit dem Stock an Willis Knöpfen abzählend): Verliebt, verlobt, verheirat', geschieden, gestorben – Kopf hoch, Herr Willi, solche Stunden gehn vorüber.

WILLI (mit irrem Blick): Sie?! – Sie kennen die Liebe nicht, Sie Ferkel von einem Betreuer.

DOKTOR: Mein lieber Freund! – Ich bin hier unter anderem als Spezialist für Haut- und Geschlechtskrankheiten tätig geworden. Das heißt, ich verfüge über Einblicke in ein Material, gegen das all Ihre Herzensqualen Kinderkrankheiten sind.

WILLI: Bestie!

DOKTOR: Beruf ist Beruf.

WILLI: 'n schönes Arbeitsethos. Sie ziehn hier pausenlos Geld aus anderer Leute zwischenmenschlichen Beziehungen, wissen Sie wie ich das nenne? Das ist die Wissenschaft als Oberlude.

DOKTOR: Aber sachte! Ich deck hier immerhin einen ganzen Berg voll Unzucht mit meinem guten Namen. Der hatte nämlich schon Klang, als der Ihre noch mit Geschirr klapperte. – (Als keine Antwort erfolgt, besorgt) Herr Willi. Ich kenn da rund gesagt hundert Klienten, die einer Verbindung mit Ihnen lieber heute als morgen zustimmen würden. Hängen Sie Ihr kostbares Herz doch nicht an solche Einzelheit.

WILLI: Reden Sie nicht. Sie haben nachweislich den halben Berg hier oben abgevögelt. Über die Liebe – kein Wort mehr mit Ihnen.

DOKTOR: Welche Menschenverachtung da aus Ihnen spricht.

WILLI: Für Sie sind alle gleich.

DOKTOR: Richtig. Da bin ich in gewisser Hinsicht eisern Demokrat. Mit Abstrich,

versteht sich. Immer hübsch mit Abstrich.

WILLI (*weinerlich*): Eu – ry – dike! –

DOKTOR: Ich glaube, mit Ihnen geht es heute wirklich bergab. Sie halten ja schon nicht mal mittleren Zusammenbrüchen mehr stand.

Unten bewegte Szene, Soli, Chöre, Tänze mit Laubgirlanden.

ALFREDO: Maßlos mystisch prall proteisch

All Säfte ausgetauscht

Bis in die Seele überseeisch

An die andern Ufer rauscht –

Zur Vermählung aufgerufen

Deckt sich was sich nie gemischt

Sämtliche Vermarktungsstufen

Für einander aufgetischt.

CHOR: Haare Schuppen Fell und Federn

Sprühen Funken wie noch nie

Und aus den verstauchten Rädern

Bricht des Gottes Energie."³⁶

Nun, das dominante parodistische Verfahren dürfte klar sein: mittels Substitutionen wird den idealistischen Bildern weltbürgerlicher Gemeinschaft, Geselligkeit und Menschheitsbeglückung der unwirtliche Boden kapitalistischer Profit- und Hackordnungen unterlegt – mit dem Effekt versachlichend-banalisierender Herabwürdigung des Idealischen. Das achte Bild des II. Aktes endet mit dem Chorlied des Großchores:

Klassenschranken, schwer zu leugnen,

Werden weich und ungenau –

Brüder, überm Überbau

Wird ein großer Gott enteignen.³⁷

Warum nun aber gerade Texte Schillers für solche Strategien kritischer Auseinandersetzung und Geltungsdepotenzierung herangezogen werden, soll andeutungsweise miterklärt werden, wenn ich u. a. auf Bertolt Brecht zu sprechen komme.

¹ Goethe: Byrons Don Juan, in: Werke, Weimarer Ausgabe (WA) I/41, Weimar 1902, S. 245-249, hier S. 248; vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 35.

² Goethe: Tag- und Jahres-Hefte, von 1807-1822, in: Werke, WA I/36, Weimar 1893, S. 176: im Jahr 1820; vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 34.

³ Vgl. Verweyen/Witting: Walpurga, 1989, S. 473.

⁴ Goethe: Über die Parodie bei den Alten (1824), in: Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausg., Bd. 37, S. 290-293. Die Überschrift stammt von Johann Peter Eckermann, der drei auf 1823, 1824 und 1827 datierbare Textteile redaktionell überarbeitete und 1833 erstmals veröffentlichte. In: Werke, WA I/42, 2, Weimar 1907, S. 465-471 sind die drei Bruchstücke unter der Überschrift "Zum Kyklops des Euripides" abgedruckt (vgl. bes. S. 471).

⁵ Friedrich Schiller: Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst (1802), in: Sämtliche Werke. Säkular-Ausg., hrsg. v. E. von der Hellen, Stuttgart/Berlin o.J., Bd. 12, S. 283-290.

⁶ Ebd., Bd. 12, S. 285f. Vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 49.

⁷ Siehe dazu Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, 49f.

⁸ Wolfdietrich Rasch: Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie, München 1979, S. 189 (Anm. 3).

[9](#) Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 162-167; vgl. Verweyen/Witting: Lyrik-Parodien, 1983, S. 255f.

[10](#) Heinrich Heine: Sämtliche Werke, hrsg. v. Ernst Elster, Bd. 3, Leipzig und Wien o.J., S. 97f.; vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 163f.

[11](#) Benno von Wiese: Heine und Schiller, in: Jahrbuch d. Dt. Schillerges. 20, 1976, S. 448-463.

[12](#) Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1961, S. 28. Vgl.

Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 91f.

[13](#) Daß ich die Arbeit von Bernd Anton: Romantisches Parodieren. Eine spezifische Erzählform der deutschen Romantik, Bonn 1979, in die Darstellung der Parodie in der Romantik nicht mit einbeziehe, erklärt sich aus der romantischen und von B. Anton fortgesetzten Universalisierung des "Parodie"-Begriffs, so daß dieser seinen speziellen Deskriptionsgehalt verliert; man vergleiche etwa, ebd. S. 45, wie er "zuerst im traditionellen Gattungssinn und im Sinne einer Kontrafaktur 'das Ganze parodiert', erst später dann im zweiten Teil sich in die romantische Optik verlagert. Wie dem auch sei, die Parodie ist Kritik im Gewand der Dichtung, wobei mit Kritik nicht die verkehrend-satirische gemeint ist, wie sie die Gattung kennzeichnet, sondern jenes erkenntnisfördernde Potenzierungsmoment, das zur allgemeinen Signatur romantischer Kunst gehört wie zu den besonderen Integrationsmitteln einzelner Romane, sofern sie die Poetisierung des Lebens durch ein Simulationsverfahren ins Werk zu setzen versuchen. – Das Parodieren simuliert Leben im Werk, will die Einheit der Wirklichkeitsmodalitäten dadurch erreichen, daß es eine ästhetisch umgesetzte historische Wirklichkeit für und durch die dichterische Einbildungskraft noch einmal objektiv macht. Es leistet mit einem Begriff Schlegels 'das Mimische'. Verstehe dies, wer will oder kann. Begriffshygiene tut bitter not.

[14](#) Herbert Singer: Hoffmann, "Kater Murr", in: Benno von Wiese (Hrsg.): Der deutsche Roman, Bd. 1, Düsseldorf 1963, S. 301-328, hier bes. S. 302-310.

[15](#) Ludwig Marcuse: Heines Parodien, Heine-Parodien, in: Text + Kritik (Heinrich Heine) 1968, S. 43f. – Vgl. Benno von Wiese: Mythos und Mythenparodie in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht "Unterwelt", in: Helmut Koopmann (Hrsg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1979, S. 123-140, bes. S. 135ff.

[16](#) Vgl. v. Wiese: Mythos, S. 130f.

[17](#) Vgl. v. Wiese: Mythos, S. 134; siehe auch B. v. Wiese: Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk, Berlin 1976, S. 167ff.

[18](#) Verweyen/Witting haben das Gedicht in die "Lyrik-Parodien", Reclam, 1983, S. 78-82 aufgenommen und ebd. S. 206-207 mit Erläuterungen versehen; s. die Ausgabe E. Elster, Bd. 1, S. 286-289.

[19](#) Vgl. v. Wiese: Mythos, S. 137.

[20](#) Vgl. Marcuse: Heines Parodien, S. 43f.

[21](#) Vgl. v. Wiese: Mythos, S. 137.

[22](#) Vgl. Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg 1960 (= rde 25), s.v. "Idealität", "Transzendenz"; bei H. Friedrich natürlich nicht in Bezug auf H. Heine gesagt.

[23](#) Jürgen Hein (Hrsg.): Parodien des Wiener Volkstheaters, Stuttgart 1986 (= RUB 8354).

[24](#) Hein: Parodien, S. 377f.

[25](#) Hans Grellmann: Art. "Parodie", in: RL¹, 1926/28, S. 650.

[26](#) Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 198f.

[27](#) Dieter Borchmeyer u. Stephan Kohler (Hrsg.): Wagner-Parodien, Frankfurt/M. 1983 (= it 687).

[28](#) Manfred Eger: Richard Wagner in Parodie und Karikatur, in: Ulrich Müller u. Peter Wapnewski (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S. 760-776, hier S. 760; S. 768 auch zu F. Mauthners Parodie auf den Dichter R. Wagner.

[29](#) Christian Grawe (Hrsg.): "Wer wagt es, Knappersmann oder Ritt?" Schiller-Parodien aus zwei Jahrhunderten, Stuttgart 1990.

[30](#) Leider sind auch die folgenden Arbeiten ziemlich fahrlässig gegenüber einer strikteren Begriffsexplikation, obwohl in ihnen unsere terminologischen Vorschläge vorkommen; vor allem unsere funktionsorientierten Bemühungen sind in der Regel nicht erkannt: vgl. Beate Müller: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie, Trier 1994 (Diss. Bochum 1993) – siehe dazu

die Rezension von Gunther Witting, in: Arbitrium 15, 1997, S. 10-13; vgl. Waltraud Wende: Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers, Stuttgart 1995 (Habilitationsschrift Siegen): diese Arbeit behandelt ausnehmend viele Mignonlied-Adaptionen, die wir, so denke ich, mit guten Gründen unter "Kontrafaktur" subsumiert haben, wieder als Parodien.

[31](#) Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 107ff.

[32](#) Vgl. Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 113ff.

[33](#) Norbert Oellers (Hrsg.): Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland, Teil II: 1860-1966, München 1976, S. LII-LV.

[34](#) Verweyen/Witting: Art. "Rühmkorf, Peter", in: Walther Killy (Hrsg.), Literatur Lexikon, Bd. 10, Gütersloh/München 1991, S. 66-67.

[35](#) Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 1, München ⁴1965, S.133-136, hier S. 133: V. 1-20; die Ode ist 1786 in der "Thalia" erschienen.

[36](#) Peter Rühmkorf: Lombard gibt den Letzten. Ein Schauspiel, Berlin 1972, S. 50f.

[37](#) Rühmkorf: Lombard, S. 54.

[▲ Zum Inhaltsverzeichnis](#)

[▼ Zum nächsten Kapitel](#)

[▼ Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 20.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen@erlangerliste.de)



Theorie und Geschichte der Parodie / Teil IV

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit'

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen 'vor unserer Zeit' / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid
[Literaturhinweise](#)

[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

a) Vorbemerkungen: Versuch einer Typologie parodierender Autoren

Der Versuch, die Vorlesung über die literarische Parodie zu einem gewissen Abschluß zu bringen, ohne damit zugleich ihren fragmentarischen Charakter überspielen zu wollen, soll sich an einem Phänomen orientieren, das erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommt: daß Autoren ausschließlich als Parodisten hervorgetreten sind oder doch nur als solche einen gewissen literaturgeschichtlichen Rang gewonnen haben. Ich werde zunächst über dieses Phänomen informieren und es dann auf übergreifende literarische Zusammenhänge zu beziehen versuchen. Dazu skizziere ich grob eine Typologie parodistischer Autoren. (Diese ist nicht zu verwechseln mit der Typologie parodierender Verfahren nach der Art der „antithematischen Behandlung“, also der Übererfüllung bzw. Untererfüllung! Die Typologie der antithematischen Behandlung erfaßt Textphänomene, während die Typologie parodierender Autoren Erscheinungen des Produzierens und der Produktionsentscheidung ordnen soll.)

Erstens: Ein erster Typ ist etwa durch Friedrich Nicolai repräsentiert. Ein Parodist (bzw. auch travestierender Autor) dieser Art bezieht sich auf eine einzelne Vorlage bzw. eine Gruppe von Vorlagen (Textklasse) und verarbeitet sie im Rahmen der jeweiligen parodistischen bzw. travestierenden Zielsetzung (seiner parodistischen bzw. travestierenden Intention) zu einem einzelnen Nachfolgetext. Selbst wenn bei einem solchen Typ sogar ein erheblicher Teil der literarischen Tätigkeit auf Parodie, Travestie, Cento usw. verwendet werden mag – und das ist bei Nicolai zeitweilig durchaus der Fall –, erschöpft sie sich darin jedoch nicht. Bedeutende Autoren dieses Typs sind etwa August Wilhelm Schlegel, Johann Heinrich Voß, Friedrich Theodor Vischer, Mynona (= Salomo Friedlaender), Erich Weinert, Bertolt Brecht (z. B. mit Texten wie „Großer Dankchoral“ oder „Kälbermarsch“), Peter Rühmkorf (etwa mit den vier großen „Variationen“ in seiner Gedichtsammlung „Kunststücke“ von 1962) und andere. Eine Reihe von Texten dieser Autoren findet sich in unserem Reclam-Bändchen mit ausführlichen Kommentierungen oder in der „Walpurga“ mit Kurzkomentaren. Texte von A.W. Schlegel, Mynona, Weinert, Brecht und Rühmkorf sind zudem in unserem „Parodie“- bzw. „Kontrafaktur“-Buch teilweise mit ausführlichen Text- und auch wirkungsgeschichtlichen Analysen versehen: so z. B. A. W. Schlegels Schiller-Parodie, Brechts „Großer Dankchoral“ und „Kälbermarsch“ oder auch Rühmkorfs Eichendorff-Parodie. Eigens hinweisen möchte ich hier auf Fr. Th. Vischers parodistische und travestierende Fortsetzung von Goethes „Faust“ (von 1862), aus der ein charakteristischer Ausschnitt in die „Walpurga“-Anthologie (S. 136-143) übernommen und der im „Parodie“-Buch (1979, S. 167-176) ein eigenes Kapitel gewidmet worden ist. Vischers „Faust“-Parodie ist durch die Neuausgabe von Fritz Martini in Reclams Universalbibliothek wieder bequem zugänglich¹ und zur Anschaffung dringend empfohlen.

Zweitens: Ein zweiter Typ ist im Hinblick auf solche Fälle zu unterscheiden, bei denen die Bezugnahme auf Prätexte und deren antithematische Verarbeitung nur ein integrales Element in einem übergreifenden und zugleich nicht-parodistischen Textzusammenhang ist. Ich erinnere an E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“ und die integrierte „Lehrjahre“-Parodie und verweise zusätzlich etwa auf das Beispiel in Günter Grass' Roman „Hundejahre“ (vgl. „Walpurga“, S. 320f.), in die der Romancier eine die Zeitgenossen empörende Parodie auf Martin Heideggers philosophisches Hauptwerk „Sein und Zeit“ hineingearbeitet hat. Erwin Rotermunds Terminus der

„Partialparodie“ liegt hier nahe. Ergänzend möchte ich hinzufügen, daß Joris Duytschaever in einem gelungenen Artikel über Döblins Aischylos-Rezeption die Orest-Parodie und ihre Funktion in „Berlin Alexanderplatz“ analysiert hat. Döblin, um 1900 Student der Medizin in Berlin, dürfte zu seiner Lektüre der Aischylos-Orestie durch Seminare des berühmtesten Altphilologen der Wilhelminischen Ära, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (1848-1931), angeregt worden sein.² Gelesen hat Döblin Aischylos (u. a. die verarbeiteten Tragödien „Eumeniden“ und „Agamemnon“) höchstwahrscheinlich in der bei Reclam veröffentlichten Übersetzung von Hans von Wolzogen.³

Als ein herausragendes Beispiel dieses Typs darf nicht zuletzt Bertolt **Brecht** mit seinem Stück „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ gelten. Darauf gehe ich paradigmatisch etwas ein. Brechts Stück, 1959 durch Gustav Gründgens uraufgeführt, ist schon in der Zeit nach 1928 entstanden und dann in mehreren Stufen bis zum Druck in den „Gesammelten Werken“ von 1938 überarbeitet worden. Es ragt nach allgemeiner Einschätzung aus den Experimenten der „Lehrstück“-Periode Brechts heraus, obwohl es nicht weniger als andere Stücke dieser Periode ein „politisch kompromißlos engagiertes Stück“ ist. Das zeigt schon die Fabel, die ich hier kurzerhand nach Kindlers Literatur-Lexikon vortrage:

„Von seinen New Yorker Börsenfreunden beraten, verkauft Chicagos Fleischkönig Mauler das Geschäft an seinen Kompagnon unter der Bedingung, den Bankrott des gefährlichsten Konkurrenten herbeizuführen. Die ‚Schwarzen Strohhüte‘ der Heilsarmee unter ihrem Leutnant Johanna Dark können das wachsende Elend der ausgesperrten Arbeiter nicht mit Suppen, Gesängen und Reden aufhalten. Johanna wendet sich an Mauler um Hilfe. Er will ihr beweisen, daß die Armen durch ihre Schlechtigkeit ihr Unglück selbst verschulden, aber Johanna erkennt auf dem Schlachthof den Grund für diese Schlechtigkeit: die Armut. Sie zieht mit den Schwarzen Strohhüten in die Viehbörse, um Ordnung zu schaffen. Scheinbar gelingt ihr das, aber Mauler hat den Markt nur gerettet, weil seine New Yorker Freunde ihm inzwischen wieder den Fleischkauf empfohlen haben. Johanna, überall wegen ihrer erfolgreichen Vermittlung gerühmt, begreift zu spät, daß Maulers erneuerte Monopolstellung die Not in kurzer Zeit vergrößern muß. Nun bietet sie den Arbeitslosen ihre rückhaltlose Unterstützung an; doch als der Generalstreik mit dem Aufruf zur Gewalt vorbereitet wird, verrät sie – Opfer falscher Informationen und Anhängerin der Gewaltlosigkeit – ihre Verbündeten. Der Streik wird niedergeschlagen, Sieger ist Mauler. Unter der Last ihrer Schuld bricht Johanna zusammen. Um die Verbreitung ihrer Erfahrungen und Einsichten zu verhindern, beschließen die Fleischhändler, die Sterbende, die den Unterdrückten so gelegen kam, als Märtyrerin der Mildtätigkeit zu kanonisieren. Ihr Schrei ‚Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind‘ geht unter in einem Furioso von Lobreden, Gesang und Musik.“⁴

Die Fabel des Stückes läßt natürlich noch wenig von dem erkennen, in welchem Verhältnis Stück-Text und Stück-Titel („Die heilige Johanna“) zueinander stehen, und doch schon ahnen, daß hier ein – für die „Lehrstück“-Produktion Brechts ungewöhnlicher - intertextueller Beziehungsreichtum vorliegt. Dieser Beziehungsreichtum gewinnt dabei erst im Laufe der Genese des Stückes und seiner Überarbeitungen einen solchen Rang, daß in ihm im Sinne eines Aktes der Selbstreflexion „der ideologische Charakter des literarischen Redens selbst“⁵ zum Thema wird:

„in der fortschreitenden Arbeit am Stück wird nämlich“ – so Uwe-K. Ketelsen – „der ursprüngliche Stoff, die Börsenproblematik und das Heilsarmeethema, immer weiter

aufgezehrt und im Gegenlauf der Materialcharakter des poetischen Redens selbst immer entschiedener ‚ausgestellt‘. In der zweiten Arbeitsstufe wird die ursprüngliche ‚Johanna Farland‘ zu einer ‚Johanna Dark‘, d. h. „die Zentralfigur tritt vor den Hintergrund einer literarischen Folie; zugleich wird Prosa zu Blankversen umgearbeitet, dem Sprachmaß der Shakespeareschen Könige und der Schillerschen Helden, und damit nicht nur der literarische Charakter der Personen bewußt gemacht, sondern vor allem die literarhistorische Tiefe hergestellt. Brecht treibt in der dritten Phase [der Überarbeitung] diese Tendenz fort, indem er den Bezug zur literarischen Tradition genauer anzeigt; der Rückbezug auf Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und auf Goethes ‚Faust‘ wird deutlicher pointiert. Jetzt baut er das Finale als Parodie auf Schillers Stück aus. Die Arbeit an der Druckfassung in den ‚Versuchen‘ [von 1932] schließlich geht nochmals in diese Richtung weiter und steigert das parodistische Moment (das übrigens auch die Radioinszenierung 1932 in der ‚Berliner Funkstunde‘ prägte)“.⁶

Brecht legt demnach nicht nur das Stück „Happy End“ von Elisabeth Hauptmann als Quelle zugrunde; er greift Shaw und U. Sinclairs Chicago-Roman „The Jungle“ („Der Sumpf“) von 1906 auf; verarbeitet Schillers „Johanna“-Stück und den Schluß des „Faust II“ Goethes; er bezieht die Bibel mit ein, etwa im 10. Bild des Stücks, das eine Überschrift hat, die ein bei Lukas 14,11 überliefertes Jesus-Wort aufgreift: „Pierpont Mauler erniedrigt sich und wird erhöht“. In dieser Szene wimmelt es überhaupt nur so von bibelparodistischen Anspielungen, beispielsweise im Gespräch Maulers, der sich inkognito unter die Bettler bei der Heilsarmee gemengt hat, mit den „Schwarzen Strohhüten“ (Bertolt Brecht, Die heilige Johanna, in: Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1967, S. 762):

„Ich kannte einen, den bat man
Um hundert Dollar. Und er hatte an zehn Millionen.
Und kam und gab nicht hundert Dollar, sondern warf
Die zehn Millionen weg
Und gab sich selbst.
*Er nimmt zwei von den Schwarzen Strohhüten und läßt sich mit ihnen auf der
Bußbank nieder.*
Ich will bekennen.
Hier, Freunde, kniete keiner, der
So niedrig war wie ich.
DIE SCHWARZEN STROHHÜTE
Verliert nicht die Zuversicht!
Werdet nicht kleingläubig!
Er kommt gewiß, er nahet schon
Mit all seinem Geld.“

Über die Bibel hinaus adaptiert Brecht in der 10. Szene zudem Hölderlin, und zwar jenes Gedicht des Klassikers, das als sog. „Schicksalslied Hyperions“ zum vermeintlich unverlierbaren Bestand bürgerlicher Bildungsgeschichte gehört (vgl. Echtermeyer/von Wiese [Hrsg.], Deutsche Gedichte, Düsseldorf 1960, S. 323: Strophe 1-4):

Friedrich Hölderlin
Hyperions Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,

Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Da ich ein Knabe war,
Rettet' ein Gott mich oft
Vom Geschrei und der Rute der Menschen,
Da spielt ich sicher und gut
Mit den Blumen des Hains,
Und die Lüftchen des Himmels
Spielten mit mir.
[...]

Dieses „Schicksalslied“ verarbeitet Brecht nun bezeichnenderweise in dem Bericht des Fleischfabrikanten Graham über den „Hergang jener Schlacht“, die „Uns alle in den Abgrund stieß“ (GW 2, S. 767):

„Und ächzend, wie befreit, in diesem Augenblick
Da kein Vertrag mehr seinen Kauf erzwang
Setzte das Rindfleisch sich ins Bodenlose.
Den Preisen nämlich
War es gegeben, von Notierung zu Notierung zu fallen
Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen
Tief ins Unendliche hinab. Bei dreißig erst hielten sie.
Und so wurd, Mauler, dir dein Vertrag wertlos.
Statt uns am Hals zu halten, hast du uns erwürgt.
Was nützt's, den toten Mann am Hals zu halten?“

Ketelsen, den ich schon zitierte, hat vorgeschlagen, in der, hier nur angedeuteten, Vielfalt parodistischer Verarbeitungen bestimmter literarischer Traditionen ein konstitutives Element im Bedeutungsaufbau des Stückes zu sehen, und folgende Interpretation skizziert: Durch die parodistische Bezugnahme auf bestimmte literarische Traditionen erhalte „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ den „Charakter einer Art Lehrstück, in dem der (bürgerliche) Zuschauer auf der Bühne vorgespielt bekommen soll, welche Funktion die klassisch-idealistische Literatur und die ihr gewidmete Institution Theater in den sozialen Auseinandersetzungen der Klassen habe: die historische Situation zu verschleiern, das erkannte Elend zu

überhöhen und damit zu verbrämen, die politisch-gesellschaftliche Kritik zu neutralisieren".⁷ Der Deutungsvorschlag U.-K. Ketelsens wirkt am Ende etwas arg forciert, sucht jedoch auch sichtbar zu machen, auf welchen Ebenen sich die sog. Praxis des Klassenkampfes realisieren sollte. Daß Brechts Stück dabei erhebliche Probleme mit dem Verhältnis von Überbau-Kritik (etwa in Form parodistischer Behandlung) und klassenkämpferischer Auseinandersetzung mit den konkreten Formationen der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung bekommen mußte, hat Ketelsen jedenfalls auch umrissen.

Für unsere Fragestellung bot sich Brechts Stück ohnehin als ein besonders wichtiges Beispiel an. Es kann nicht zuletzt dazu dienen, gerade jetzt an einen großen Autor der deutschen Literaturgeschichte zu erinnern, dessen literarische Programme und Konzepte immer wieder und aufs neue Arten und Formen parodistischer Kritik und Herabsetzung gewissermaßen als unumgänglich umfaßten. Ähnliches gilt auch für die Theaterstücke Peter Rühmkorfs aus der Zeit um 1970, die ziemlich deutlich in der Brechtschen Lehrstück- und Parabeltradition stehen.

Drittens: Der dritte Typ in dem skizzenhaften Entwurf einer Typologie parodierender Autoren bildet sich im Unterschied zum ersten und zweiten Typ erst im Laufe des 19. Jahrhunderts aus und umfaßt solche Autoren, die entweder ausschließlich als Parodisten (bzw. travestierende Autoren) hervorgetreten sind oder nur als solche den Prozeß der literarischen Selektion überstanden haben. Bevor ich über diese typenbildende Reihe überblicksartig informiere, möchte ich für die beiden Subtypen jeweils ein herausragendes Beispiel geben.

Für den ersten Subtyp nenne ich die Sammlung der Parodien von René Hermann Markowsky aus dem Jahre 1961. Über den Autor ist nichts bekannt, andere Arbeiten von ihm sind nicht bekannt geworden. Seine Sammlung mit Parodien vom Minnesang bis Gottfried Benn unter dem Obertitel „Was ich athme wird Moral“ (Nürnberg 1961) liegt wie ein Findling in der Literaturlandschaft der späten Adenauerzeit da. In der 1964 erschienenen Anthologie „Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ von Erwin Rotermund ist sie noch nicht berücksichtigt, der 1981 publizierte Darstellung über die literarische Parodie von Winfried Freund ist sie regelrecht entgangen. Wie schon der Untertitel anzeigt, handelt es sich bei der Sammlung Markowskys um ein komisch-kritisches Pendant zur akademischen Literaturgeschichtsschreibung, das aus der Feder eines hervorragenden Kenners der Literaturgeschichte stammen muß; das können bereits die beiden Textbeispiele illustrieren, die wir in die „Walpurga“ übernommen haben: einerseits eine wirklich gelungene Parodie auf das physikotheologische Dichtwerk Barthold Hinrich Brockes', andererseits eine Parodie auf Thomas Manns Prosa. Parodie fungiert hier tatsächlich als komisch inszenierte und – darauf hebe ich ab – literaturgeschichtlich immanente Kritik.

Eine gleichermaßen singuläre Parodiensammlung, das sei an dieser Stelle bereits miterwähnt, gibt es von Dieter Saupe (geb. 1932). Auch diese Sammlung – übrigens Robert Neumann gewidmet – blieb die einzige eines Autors, von dem ebenfalls nichts bekannt ist. Ihr Titel lautet „Autorenbeschimpfung und andere Parodien“. Sie erschien 1972 in München (als dtv-Band Nr. 880). Aus ihr ging die Parodie auf Luise Rinsers Erzählung „Die gläsernen Ringe“ in unsere „Walpurga“-Anthologie ein.

Für den zweiten Subtyp führe ich als Beispiel die Sammlung der Parodien von Hanns von Gumpfenberg an. Über ihn heißt es in der einzigen nennenswerten Monographie von Karl-Wilhelm Frhr. v. Wintzingerode-Knorr:

„Christian Morgenstern wurde weiteren Kreisen nur durch seine Grotesken bekannt, der Romanschriftsteller Robert Neumann nur durch seine Parodien. Gumpfenberg

erging es ebenso, er wurde berühmt durch sein Parodienbuch ‚Das Teutsche Dichterross in allen Gangarten vorgeritten von Hanns von Gumpfenberg‘⁸.

Die Sammlung erschien in dritter Auflage 1901 in einem Münchner Verlag. Dabei stehen der literarische Tageserfolg und der literaturgeschichtliche Rang ebenso wie die Rezeptionsgeschichte des Parodienbuches in krassem Widerspruch zur eigenen Einschätzung der Parodien durch Gumpfenberg selber. Seine aus dem Nachlaß veröffentlichten Lebenserinnerungen geben darüber und über die Genese des ungeahnten Erfolgs köstlichen Aufschluß:

Während Gumpfenberg an seinem Weltanschauungsdrama „Die Hugenotten“ arbeitete, „(brachte) (d)er 26. August 1888 (...) das Fest der silbernen Hochzeit“ seiner Eltern. „Ich gab zum vergnüglichen Abschluß des Festmahls eine Reihe toller Ulkgedichte zum Besten, Karikaturen, die sich ohne bestimmte Vorbilder über sentimentale Lyrik ganz im allgemeinen lustig machten. Ich entfesselte mit diesen, meinen ersten lyrischen Parodien, zumal man von meiner Ernsthaftigkeit dergleichen am wenigsten erwartet hatte, stürmische Heiterkeit“⁹.

Ein parodistisches ‚Naturtalent‘ wird sichtbar; aber Gumpfenberg selber arbeitete weiter an Weltanschauungsdramen mit Titeln wie „Messias“, gewann Kontakt zum Kreis der Münchner Zeitschrift „Die Gesellschaft“, die die „literaturpöpstliche Stellung“ Paul Heyeses in München angriff und „kraftvollen Kulturfortschritt“ propagierte, zumal „die besonderen Münchener Verhältnisse (...) dazu mit(wirkten), drohten doch hier der Ultramontanismus und andere reaktionäre Gewalten jede frischere und neuzeitliche Lebensregung zu ersticken“¹⁰. Der „Sturm und Drang der literarischen Revolution“¹¹ um 1890 begann:

H. v. Gumpfenberg: Lebenserinnerungen, S. 156-160: „Im Dezember 1890 ... in zwei feindliche Lager“¹²

Ich empfehle die Lektüre dieser Passagen aus Gumpfenbergs „Lebenserinnerungen“, damit der Zusammenhang zwischen literarischem Leben und parodistischer Verulkung anschaulich wird. Parodie erweist sich dabei freilich nur als ein Teil dieses literarischen Lebens – nach Einschätzung Gumpfenbergs selbst nur als ein sehr harmloser Teil desselben, wobei er ihre tatsächliche Wirkung wohl eher falsch beurteilte. Daß sich im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte die Aktualität der parodistischen Literaturkritik verloren und zu einem ‚reinen‘ ästhetischen Vergnügen verändert hat, liegt gewissermaßen in der ‚Natur‘ der Sache und läßt sich kaum gegen ihre ursprüngliche Funktion in Anspruch nehmen.

Die Qualität der Parodien selbst wie ihr Rang gegenüber den ‚ernsten‘ Produktionen haben Gumpfenberg literaturgeschichtlich überleben und erfolgreich bleiben lassen. Eine solche Feststellung wird etwa durch die Tatsache erhärtet, daß nicht eine einzige neuere Parodie-Anthologie – von Rotermund bis Verweyen/Witting und Winfried Freund – Gumpfenbergs Texte übergang. In die „Walpurga“-Anthologie sind beispielsweise eingegangen: eine Textklassenparodie auf Eichendorff (S. 144 – eine Cento-Parodie übrigens), eine Stilparodie auf die Dichtung Stefan Georges, insbesondere auf dessen „Algabal“ (S. 223), die Einzeltextparodien „Genesung“ auf Arno Holz' Gedicht „Du, I“ (S. 227f.) und „Dank“ auf ein Gedicht des Holz-Epigonen Reinhard Piper (S. 229), eine Parodie auf Richard Dehmels Dichtung (S. 246) sowie Stilparodien auf die üblichen Gedenkreden aus Anlaß der Todestage Goethes und Schillers – komische Rollenprosa eines Professor Dr. Immanuel Tiefbohrer über Goethes ‚Weder- Weder‘ und Schillers ‚Noch-Noch‘ (S. 262-273). Natürlich hätten wir die hier ausgewählten Texte leicht gegen andere aus Gumpfenbergs „Dichterross“

eintauschen können. Erwin Rotermond beispielsweise gibt in seiner Anthologie „Gegengesänge“ von 1964 einer Heine-, Rilke- und Dauthendey-Parodie sowie zwei George-Parodien den Vorzug und widmet in seiner für die Parodie-Forschung bahnbrechenden Dissertation von 1963 Gumpenbergs Eichendorff-Parodie „Abendlied“ eine eigene Analyse.¹³ Und so ließe sich gut eine kleine Rezeptionsgeschichte des Parodienwerkes Gumpenbergs darstellen – eine Geschichte der Rezeptionen, die die ‚ernsten‘ Arbeiten des Autors völlig dem literaturgeschichtlichen Vergessen anheimfallen ließ.¹⁴ Es ist daher nicht verwunderlich, daß auch in jüngster Zeit vor allem das Interesse an dem Parodisten Gumpenbergs wach geblieben ist, wie die 1999 erschienene, von Robert Seidel besorgte, feine Ausgabe des Parodien-Buches in der 13. und 14. Auflage von 1929 belegt.

b) Die typenbildende Reihe parodierender Kritiker der Literatur: in Einzelporträts

Diese Reihe beginnt allem Anschein nach mit: Ludwig **Eichrodt**: *1827 in Durlach, †1892 in Lahr (Baden); Jura-Studium in Heidelberg, hier mit Victor Scheffel Burschschafter; dann in Freiburg/Br.; seit 1871 Oberamtsrichter in Lahr; publizierte u. a. unter dem Pseudonym Rudolf Rodt. Friedrich Theodor Vischer wurde einer der Vorbildautoren für die parodistische Moritat Eichrodts. Charakteristisch ist, was die Neue Deutsche Biographie von 1959 notiert:

„Das umfangreiche humorvolle Gedicht ‚Wanderlust‘ (Münchener Fliegende Blätter, 1849), das die damalige Auswanderungssucht parodiert [genauer müßte es wohl heißen: satirisch behandelt und sich dazu in eigenwilliger Form des ‚Mignonliedes‘ bedient], begründete nicht nur den Ruhm Eichrodts als eines humoristischen Dichters, sondern stempelt ihn dazu ab.“¹⁵

Nach den „Auserlesenen Gedichten von Gottlieb Biedermaier, Schulmeister in Schwaben“ (einer ungemein wirkungsvollen Fiktion), nach den „Erzählungen des alten Schwartenmaier“ (einer nicht weniger wirkungsvollen Fiktion eines höchst poetischen Namens) und nach den „Liedern des Buchbinders Horatius Treuherz“ sagte Karl Gutzkow voraus, daß Eichrodt schweren Stand mit Ernstem haben werde. Tatsächlich fanden seine dramatischen Versuche, Libretti, Mundartgedichte und seine ernste Lyrik, die besonders Goethe, Uhland, Heine und Scheffel epigonal verpflichtet ist, kaum ein Echo. Dafür umso mehr neben den schon genannten Textsammlungen das Parodienbuch „Gedichte in allerlei Humoren von Rudolf Rodt“ (Stuttgart 1853) und die Ergänzungen von 1869 unter dem Titel „Biedermaiers Liederlust. Lyrische Karikaturen“. Diese letztere Anthologie vereinigt zwei unterschiedliche Parodiensammlungen: Deren erste bildet der Zyklus „Lyrische Karikaturen“. Die Gedichte dieses Zyklus sind – ebenso wie die des zweiten – im Laufe der 50er Jahre in den „Fliegenden Blättern“, einem der meistgelesenen humoristischen Wochenblätter des 19. Jahrhunderts, erschienen und haben in der Buchpublikation von 1869 ein kurzes „Vorwort“ erhalten, das mit der charakterisierenden Bemerkung beginnt:

„Karikatur ist nicht sowohl Verzerrung als vielmehr lustige Übertreibung des Charakteristischen.“¹⁶

Übererfüllung ist demnach das dominante Verfahren der parodistischen Manier Eichrodts. Das läßt sich auch für einen großen Teil der „Gedichte in allerlei Humoren“ von 1853 sagen. Deren erste Abteilung mit dem Titel „Neuester deutscher Parnaß“ trägt bezeichnenderweise den anspielungsreichen Untertitel „Eine Sammlung Manier-Gedichte“. Ist die Überfüllung einer „Manier“ das textkonstitutive

Mittel Eichrodts, so bilden die 44 ‚lyrischen Karikaturen‘ der späteren Sammlung von 1869 – mit Werner Kohlschmidt gesprochen – „zusammengenommen eine Art Literaturrevue in parodistischer Form, die von Schiller und Goethe bis zu Roquette und Scheffel reicht“.¹⁷ Aus dieser kritischen Literaturschau sind die parodistischen ‚Porträts‘ von Friedrich Matthisson und Annette von Droste-Hülshoff für die „Walpurga“-Anthologie (S. 97-99 bzw. S. 172f.) ausgewählt. – Neuerer Zugang: Die „Gedichte in allerlei Humoren“ von 1853 sind in neuerer Edition nicht zugänglich; demgegenüber ist die Sammlung „Biedermeiers Liederlust. Lyrische Karikaturen“ (1869) als Band 7717 der Reclam-Reihe durch Werner Kohlschmidt wieder greifbar gewesen.

Die nächste Stelle der typenbildenden Reihe nimmt Fritz **Mauthner** ein: *1849 in Horitz bei Königgrätz (Böhmen), † 1923 laut Killy-Lexikon in Konstanz¹⁸ oder, wie alle anderen Lexika angeben, in Meersburg/Bodensee; jedenfalls in Meersburg begraben (übrigens unweit der Grabstätte Annette von Droste-Hülshoffs). Der Sohn eines deutsch-jüdischen Webereibesitzers wuchs, wie er in seinen „Erinnerungen“ (München 1918) beklagte, ohne Muttersprache und Religion auf. Als Jude in einem zweisprachigen Land mußte er „die Leiden dreier Sprachen“ – Deutsch, Tschechisch, Hebräisch – ertragen, worin er später die Wurzel seiner sprachkritischen Haltung sah. Von 1869-1873 Studium der Rechtswissenschaften (ohne Abschluß) in Prag, daneben Besuch philosophischer Lehrveranstaltungen, Hörer öffentlicher Vorträge von Ernst Mach; Tätigkeit als Journalist und Schriftsteller zunächst in Prag, 1876 in Berlin; hier Theaterkritiker am „Berliner Tageblatt“ und Redakteur am „Magazin für Literatur“; 1889 Mitbegründer der Freien Deutschen Bühne, 1892 der Neuen Freien Volksbühne (zusammen mit Bruno Wille und Gustav Landauer). Über Freiburg, wo er 1905 tätig wurde, kam Mauthner 1909 nach Meersburg, wo er als freier Schriftsteller lebte. Mauthners Veröffentlichungen umfassen Gedichte, Romane, Novellen, Dramen, Kritiken und Essays. Von besonderer Bedeutung sind seine (relativ späten) philosophischen Arbeiten. Deren Einfluß erstreckt sich vor allem auf Dichter und nicht-akademische Philosophen wie G. Landauer und Ludwig Wittgenstein sowie auf die sprachskeptische Dichtung von Hugo von Hofmannsthal bis Samuel Beckett. Freundschaft verband ihn mit Martin Buber und Gerhart Hauptmann. Grundlage des Einflusses Mauthners ist seine Sprachkritik, über sie mag man sich mithilfe des Artikels von Gottfried Gabriel in der „Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie“ informieren.¹⁹ Literaturgeschichtlich bedeutsam geblieben ist Mauthner trotz seines vielfältigen literarischen Oeuvres allein durch die Wiederbelebung der kritischen, in der Regel satirischen Literaturgattung ‚Totengespräche‘ („Totengespräche“, 1906) und nicht zuletzt dank seiner Parodien-Sammlung „Nach berühmten Mustern. Parodistische Studien“ (Stuttgart 1878; „Neue Folge“ 1879). Sie erschien als „Gesamtausgabe“ unter gleichem Haupt- und Untertitel 1897 in der Deutschen Verlagsanstalt. In ihrer „Einleitung“ hebt Mauthner nicht nur den ungeahnten Bucherfolg hervor: „Das erste Bändchen hat seit dem Jahre 1878 bis jetzt 28 Auflagen erlebt, die ‚Neue Folge‘ – 1879 leider in einem anderen Verlage erschienen – 16 Auflagen“;²⁰ Fritz Mauthner nimmt zugleich zu der irrigen Annahme der Literaturkritik Stellung, seine Widmung im ersten Bändchen: „Meinen lieben Originalen in herzlicher Verehrung zugeeignet“, sei ernstzunehmen. Der ironischen Zueignung entspricht somit auch Mauthners Parodie-Auffassung:

„Parodie müsse Kritik sein, oder sie dürfe gar nicht sein“.²¹

Interessant im Hinblick auf die eingangs skizzierte Typologie ist zudem seine Bemerkung, es habe ihn damals verbittert, „mit der Etikette eines Parodisten beklebt auf der Welt herumzulaufen. Ich fand es damals abscheulich von dieser Welt, daß sie von meinen blutigen Jugendgeschichten und Jugenddramen nichts wissen

wollte, daß die Herren Verleger von mir immer wieder Parodien und nichts als Parodien verlangten".²²En passant äußert er sich auch skeptisch in Bezug auf die Wirkung von Parodien: „Ich habe mehr als einmal gelesen, daß meine Parodiensammlung mit dazu beigetragen habe, den litterarischen Geschmack des deutschen Publikums für eine neue Kunst vorzubereiten. Das war sehr nett von denen, die es schrieben".²³Parodie als Form der Kritik, und zwar als literarische Form der Literaturkritik, bedient sich bevorzugt der Übererfüllung als Kunstgriff. Das läßt sich Fall für Fall an den Beispielen studieren, die wir in die „Walpurga“-Anthologie aufgenommen haben (S. 175-180: Parodie auf Berthold Auerbachs Dorfgeschichten; S. 183-188: auf die Romanprosa der „Gartenlaube“-Erfolgsautorin Eugenie Marlitt; S. 195-200: auf Richard Wagners literarisches Werk; S. 204-207: auf Gustav Freytags Romanzyklus „Die Ahnen“). Und Fall für Fall handelt es sich bei den parodierten Autoren um Bestsellerautoren der unmittelbaren Gegenwart des Parodisten. Das gilt auch im Hinblick auf das Werk „Philosophie des Unbewußten“ von Eduard von Hartmann, dessen Parodierung wir in der „Walpurga“-Anthologie (S. 189-194) berücksichtigt haben, weil sich Mauthner auch in diesem Fall kritisch an ein in der ‚philosophischen und halbphilosophischen Welt geradezu populäres Werk‘ heranmachte. – Zum Schluß illustrativ eine Passage aus der Stilparodie auf die Stabreimerei Richard Wagners:

F. Mauthner: Richard Wagner, in: Verweyen/Witting, „Walpurga“, S. 196:

ERSTE HANDLUNG: DIE WALKYRIGE GROSSMUTTER.

(Ein wabernder Wald. Aus finsterner Ferne hört man Hiefhörner schauerlich schallen. Die Musik deutet deutlich an, daß die Handlung Anno 1781 spielt, dem Geburtsjahre der Kritik der reinen Vernunft. Sie schwillt immer schwerer an. Wie sie am schwersten angeschwollen, tritt auf:)

DAS DING AN SICH.

Frühlingsfriesel füllt mich mit Freude,
 Jung ist das Jahr und jach die Jungfrau.¹⁾
 Mich sehrt die Sehnsucht schon sechzehn Sommer,
 Nach Liebe und Lust, nach lockendem Lab.
 Wann kommt der Kecke? Wann kommt er zur Keuschen?
 Heihei, wie so heiß! Eiei, wie so eisig!
 Weh mir! Ich möcht einen Mann umarmen!
 So denket und dichtet das deutsche Mädchen
 In drangvollen Dramen des deutschesten Dichters.

AHASVERUS *(tritt grundlos auf)*.

Lailala lai! Lailala lai!²⁾

DAS DING AN SICH.

Ein Mann! Mich minnert's!
 Freislicher Frost rüttelt und rückt mich!
 Hoihi! heillose Hitze!
 Weitherer Wandrer, willst du mich weiben?

¹⁾ Das J als Stabreim bedeutet Kraft, Mut, Feuer, z. B. das mutige Jagdpferd, der Jaguar, der Ruf Juchhe. Die Juden haben kein Recht auf diesen ehrenden Stabreim; denn sie heißen eigentlich Hebräer.

²⁾ Lailala lai! Wer die ganze Tiefe und Schönheit dieses Rufes nicht im Herzen fühlt, dem wird der Apostel des Meisters umsonst mit tausend Zungen predigen. Der Stabreim L bedeutet hauptsächlich Kummer (daher auch: Leid, Leberkrankheiten, Lampenfieber, Lehrgedicht, Lungenentzündung, Linsensuppe u. ähnl.), das a ist der älteste Vokal und als solcher der natürliche Vokal des ältesten Menschen. Also: lai = der Kummer des ältesten Menschen, d. h. der Wehruf des ewigen Juden.

Neuerer Zugang: Er ist nicht gegeben, es sei denn durch die Anthologie-Tradition und deren Selektionen. Die „Gesamtausgabe“ F. Mauthners ist nicht wieder aufgelegt worden.

In der typenbildenden Reihe folgt nun Hanns (Theodor Karl Wilhelm) von **Gumpenberg**: *1866 in Landshut (Niederbayern), † 1928 in München; Studium der Literatur in München, dann freier Schriftsteller ebenda; Redakteur, Theaterkritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten“; Mitbegründer des Kabarett „Die elf Scharfrichter“; publizierte u. a. unter den Pseudonymen „Jodok“ und „Prof. Tiefbohrer“. Bezeichnend ist auch hier, was im 7. Band der NDB notiert steht: Gumpenbergs „sprachliche Meisterschaft zeigen vor allem seine vollendeten

Übersetzungen nordischer und englischer Dichtungen [...], seine Haupterfolge erzielte er jedoch als Parodist". So erfüllte sich seine Hoffnung auf eine Gesamtausgabe seiner Werke nicht: es umfaßt beispielsweise 35 Dramen, von denen nur 15 veröffentlicht sind. Demgegenüber war seiner Parodien-Sammlung ein ganz anderer Erfolg beschieden. Der Hiat zwischen den ernsten Dichtungen und den komisch-parodistischen Texten Gumpenbergs vergrößert sich unterdessen noch mehr, wenn man weiß, daß der Autor über das von kirchlicher Seite stark angegriffene Christusdrama „Der Messias“ (1890) zum Mystizismus und Spiritismus kam („Das dritte Testament“ 1891, „Der fünfte Prophet“ 1895 usw.) und seine Weltanschauungs-dramen als „Gegenentwürfe zum materialistischen Weltbild des Naturalismus“ und als kritische Auseinandersetzungen mit der „modisch resignativen Grundstimmung der Zeit“ verstanden wissen wollte.²⁴ Gumpenbergs erfolgreiche Parodien-Sammlung trägt in der dritten Auflage den Titel „Das Deutsche Dichterross in allen Gangarten vorgeritten von Hanns von Gumpenbergs. Dritte Auflage“ (München 1901).²⁵ Die Vorstufen zu dieser als dritte Auflage bezeichneten Sammlung sind nicht ganz klar. Bei der vermeintlich 1. Auflage könnte es sich um die sog. „Deutsche Lyrik von gestern (Parodien)“ von 1888 handeln – also um das bei der schon geschilderten Familienfeier eingestreute literaturkritische Intermezzo. Die sog. 2. Auflage ist demgegenüber nachweislich im Druck erschienen (und zudem in ganz wenigen Exemplaren noch erhalten): und zwar in den „Münchener Flugschriften“ 1891 als Nr. 3 unter dem Titel „Deutsche Lyrik von gestern. Vortrag, gehalten am ersten öffentlichen Abend der Gesellschaft für modernes Leben von Hanns von Gumpenbergs“.²⁶ Wie immer indes die nicht leicht durchschaubare Genese aussehen mag, gewiß ist, daß erst die buchmäßige und erheblich erweiterte Ausgabe der Parodien von 1901 (die sog. 3. Auflage) rezeptionsgeschichtlich besonders bedeutsam geworden ist. Ihre Texte galten von Anfang an als Zeugnisse einer – vom Verfahren der Übererfüllung bestimmten – brillanten Behandlung des Charakteristischen der Vorlagen. Dafür wenigstens ein illustratives, häufig angeführtes Beispiel (in: Verweyen/Witting, Walpurga, S. 223):

Hanns von Gumpenbergs ***american bar***

ein ruhgelaß schrägab dem rädertreiben
da müden seelen in gedämpfter stille
sich mälisch wieder ebnet sinn und wille
im schimmerglast der zarten kräuselscheiben

umschmiegts von feingebräunter holzbeschalung
bleichhell getönt verwölben sich die wände
und friedlich labt den blick verstreute spende
der dämmerkunst in altersdunkler malung

der fliese mattes rot wer könnt es singen
die schneegedecke die willkommen sagen
der schlummerlehnen schmeichelndes behagen
der silbernen geräte leises klingen?

vielleicht doch lieber wink ich mit den augen
dem kellner in der milden weißen bluse
zum wohle meiner nervenschwachen muse
blaßkühlen saft durch hohles stroh zu saugen

nach stefan george

Neuerer Zugang: Es dürfte bezeichnend sein, daß der Zugang zum „Dichterroß“ gewahrt blieb; erinnert sei hier an die dtv-Ausgabe von 1971 mit Armin Eichholz als Herausgeber und mit der biographischen Skizze des Autors von Josef Hofmiller aus dem Jahre 1929, zudem sei aufmerksam gemacht auf die Ausgabe von Robert Seidel aus dem Jahre 1999.²⁷

Im folgenden ist eine ganze Gruppe von Autoren in der – typologisch organisierten – Reihe hervorzuheben: Autoren der Zwanziger Jahre und der Zeit unmittelbar vor der faschistischen Wende. Darunter sind:

Hans Heinrich von **Twardowski**: *5.5. 1898 in Stettin, † 1958. Über den Autor ist außer den dürftigen Angaben in „Kürschners Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1922“ (Berlin/Leipzig 1922, Sp. 896) nichts bekannt. Twardowski hat, soweit sich bislang ermitteln ließ, nur eine Parodien-Sammlung veröffentlicht, die nach einer ersten Ausgabe von 1918 unter dem Pseudonym Paul Bernhardt in erheblich erweitertem Umfang in Berlin 1919 erschienen ist: „Der Rasende Pegasus. Zweite stark vermehrte Ausgabe“. In einer den Parodien vorgeschalteten Sammlung kleiner „Literarischer Porträts“ von Moriz Seeler ist der Parodist folgendermaßen charakterisiert: ²⁸

„HANS HEINRICH VON TWARDOWSKI – ein Gumppegebirge mit blonder lyrischer Seelenwiese. Ein weißer Pierrot, der die Halbgötter mit einer Pfauenfeder an der Nase kitzelt. Verklärung der Affektion.“

Die Charakteristik Twardowskis hier als „Gumppegebirge“ gewährt natürlich schon erste Aufschlüsse über die von ihm bevorzugten Verfahren der Übererfüllung, auch über die Tradition und Vorbildreihe, in der er gesehen wird. Bestätigungen dafür lassen sich nicht allein im Generalmotto finden, das der zweiten Ausgabe vorangestellt ist:

„Karrikatur ist Verzerrung des Charakteristischen!“

Hinzu kommt eine famose Reaktion von Peter Panter alias Kurt Tucholsky auf die parodistische Premiere Twardowskis, und zwar in „Die Weltbühne“ von 1918:²⁹

„Der junge Herr von Twardowski, wie er sich selber nennt, las in der Berliner Sezession seine Parodien und Satiren. Es war ein Hauptspaß. Seit Mauthner und Gumppenberg endlich wieder ein Parodist, und einer, der sich eine ganz neue Nuance ausgedacht hat: den Verspotteten in dessen Manier literarische Epigramme auf sich selbst sagen zu lassen. Manches war freilich Bierulk, manches nur zwischen Kaiserallee und Kurfürstendamm verständlich – aber die druckfähigen Stücke (und ihrer waren die Mehrzahl) hatten Charme, Schlagkraft und eine seltene Dichtigkeit des Witzes. Von Meyrink: „die Metaphysik der Hintertreppe“; von Paul Ernst: „Bei allem schuldigen Respekt – es fehlt eine halbe Flasche Sekt.“ Ja, er hat sogar Selbstironie, diesen raren Artikel.“

Und in der Rezension des „Rasenden Pegasus“ von 1920 lautet die nochmals zugespitzte Charakteristik des parodistischen Verfahrens so:³⁰

„Die Parodien Twardowskis, die zum großen Teil zuerst in der *Weltbühne* erschienen sind, liegen jetzt gesammelt vor. (*Der rasende Pegasus*, im Verlag von Axel Juncker zu Berlin.)

[...]

Seit Gumppenbergs *Teutschem Tichterroß* – vom alten Mauthner zu schweigen – ist das wieder die erste brauchbare deutsche Parodiensammlung.

[...]

Twardowski macht das so: er nimmt erstens das Kostüm des zu Parodierenden an, seine Gestalt, seine Art, zu sprechen, und vor allem die, zu schweigen – und wenn er das alles mit täuschenden Gesten vorgemacht hat, läßt er den unglücklichen Tichter auch noch eine kleine Frechheit über sich selber sagen. Es sind also keine reinen Parodien: sondern die guten Stücke sind alle sehr witzige kleine Literaturessays kritischen Inhalts, vorgetragen im Ton der verulkten Poeten.

[...]

Ich will euch was sagen: bin ich vielleicht ein Fremdenführer? Lest das Buch selber!”

Neuerer Zugang: Nun, ich würde Tucholskys Empfehlung ja gerne weitergeben. Aber es gibt leider keine Neuausgabe. So müssen Sie sich mit dem bescheiden, was Sie von Twardowski in den Anthologien finden, beispielsweise in der „Walpurga“-Anthologie S. 283ff.: lauter Parodien auf Zeitgenossen des Autors, glänzende zumal, oder in dem Reclam-Bändchen „Lyrik-Parodien“ S. 112ff.: u. a. mit einer Parodie auf August Stramm, den „Stoßvogel mit ekstatischem Gewürge“, oder auf Hugo von Hofmannsthal's Lyrik wie etwa die „Ballade des äußeren Lebens“ (in: Verweyen/Witting, Lyrik-Parodien, 1983, S. 112):

Hans Heinrich von Twardowski

Monolog eines jungen Mannes von vierzig Jahren

nach Hugo v. Hofmannsthal

Das sind die Tage, über denen allen
 Flamingoblaues Dämmern liegt.
 – – Und hören sehr perverse Orgeln schallen
 Und Traueraffen aus den Bäumen fallen
 Und sind sehr satt.
 Und sind sehr matt und alt.
 Und tragen uns mit kränklichen Gebärden
 Und wissen, daß wir waren, was wir werden.
 Und es ist gut.
 Und schreiben öfter matte Operntexte.
 Und zählen still vom ersten bis ins sechste.
 Und sagen: „Wien“.
 Und sind noch immer wie vor zwanzig Jahren.
 Und wissen, daß wir werden, was wir waren.
 Und wedeln sanft.
 Und wandeln in der guten Abendröte.
 Und spielen gern und sehr den alten Goethe.
 Und sind sehr fein.
 Und schreiben edle Auf- und Niedersätze.
 Und stellen uns auf sehr belebte Plätze.
 Und denken nichts.
 Und haben einen sehr gepflegten Stil.
 Und nicken mit dem Kopfe ganz und viel.
 Und wirken sehr ornamental.
 Und sind in dieser Welt wie in der Fremde.
 Und tragen in der Nacht ein seidnes Hemde.
 Und werden nächstens wohl katholisch werden.

Noch vor Robert Neumann ist zumindest zu erwähnen Hans **Reimann**: *1889 in Leipzig, † 1969 in Schmalenbeck bei Hamburg. Seine Pseudonyme, unter denen er publizierte, lauten anspielungsfreudig u. a. „Hans Heinrich“ (gemeint ist Ewers), „Artur Sünder“ (gemeint ist der „Blut- und Boden“-Schreiber Artur Dinter), „Hanns Heinz Vampir“ (gemeint ist der Ewers)! Für unseren Problemzusammenhang

interessant ist allein seine Parodien-Sammlung „Von Karl May bis Max Pallenberg in 60 Minuten“ (München 1923), aus der wir eine Stilparodie auf die Werke Gustav Meyrinks für die „Walpurga“-Anthologie (S. 301-304) ausgewählt haben. – Neuerer Zugang: Trotz (schnell vergriffener) Neuausgabe in den 60er Jahren ist der Zugang erschwert, da seither eine weitere Auflage nicht folgte.

Der nächste in der Typenreihe ist Robert **Neumann**: *1897 in Wien, † 1975 in München (siehe: Metzler Autoren Lexikon, hrsg. v. Bernd Lutz, Stuttgart 1986, S. 482). Die letzte Aufzeichnung in seinem Tagebuch „Vielleicht das Heitere“ von 1968 lautet: „Man braucht mehrere Identitäten.“

Diese Tagebuchnotiz verweist auch schon auf das von Neumann bevorzugte Parodieverfahren der Übererfüllung. Er selbst hat es auf eine zum Geflügelten Wort gewordene Formel gebracht, und zwar in seinem Essay „Zur Ästhetik der Parodie“ von 1927/28:

„Parodie ist Karikatur mit den Mitteln des Karikierten.“³¹

Diese Formel greift, aufs Ganze gesehen, zwar zu kurz, ist also nicht auf jedes parodistische Verfahren übertragbar und leidet zudem unter der mangelnden Klärung des Begriffs „Karikatur“; aber sie vermag dennoch seine Parodien zu charakterisieren, wenn man eben das zeichnerische Verfahren der Überzeichnung in der bildenden Kunst als Verfahren der Übererfüllung in der Literatur erkennt. Das müßten im Grunde schon die in die „Walpurga“ eingegangenen Texte zeigen können – beispielsweise die Parodie „Godekes Knecht. Nach Hans Leip“ („Walpurga“, S. 315), der wir zudem an verschiedenen Stellen unserer Monographie über die Parodie besondere Aufmerksamkeit angedeihen ließen.³² Bezeichnend ist etwa die Reaktion des parodierten Autors H. Leip (vgl. Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 77):

„Herr Neumann!

Was ich schon immer über Sie gedacht habe, bestätigt sich: Sie sind ein kleiner verkappter Oberlehrer! Sie fummeln so prächtig mit dem Zeigestock umher, so richtig aschbeutelig. Immerhin sollte ich Ihnen womöglich dankbar sein, daß Sie Ihre Nase überhaupt in ein paar Anfangsseiten eines Buches von mir geklemmt haben. Achott, Parodieren ist leicht. Dafür ist ja auch Ihr Roman ein recht bescheidener margarinehafter italienischer Salat. Hans Leip.“

Diese Reaktion bestätigt auf ihre Weise, ex negativo, die Anerkennung Robert Neumanns als eines Meisters der Stilparodie, wie das folgende Beispiel zeigen kann (in: Verweyen/Witting, Walpurga, S. 224):

Robert Neumann

Mutteranruf

nach Hugo von Hofmannsthal

Und Kinder wachsen auf mit großen Augen
Und wissen schon von ihrem tiefsten Walten
Und wollen es schon daumenhaft besaugen.

Und Mütter gehn, und immer wieder halten
Und heben sie die drohbereite Geste
Und stehn erstarrt und drohn noch im Erkalten.

Und Dichter sind, und ihre Anapäpste
Sind wie die Neige tiefgesenkter Krüge
Und schmecken schal wie trübe Hefereste.

Und wiegen sich in ihrer samtnen Lüge
 Und lieben Prunk, ein wenig überplündert,
 Und spreizen sich in gestriger Genüge.

Und stehen bleich im lärmenden Jahrhundert
 Und nehmen dankbar jegliche Beschau an.
 Betroffen steht die Zeit: es bellt verwundert

Ein Bologneserhündchen einen Pfau an.

Neuerer Zugang: Neumanns Werk, vor allem das parodistische, blieb bis heute durch viele Ausgaben zugänglich. Besonders erwähnen möchte ich hier die Rowohlt-Bände „Parodien 1. Mit fremden Federn“ (Reinbek b. Hamburg 1978) und „Parodien 2. Unter falscher Flagge“ (Reinbek b. Hamburg 1979).

Im selben Jahr, in dem die Fortsetzung des Neumannschen Parodienwerks „Unter falscher Flagge“ erschien – 1932 –, tat sich ein weiterer Autor mit gekonnten Parodien so hervor, daß auch ihm später zeitweilig das Odium drohte, ‚nur‘ Parodist zu sein: Friedrich **Torberg**, eigentlich Friedrich Kantor-Berg, über den es jetzt auch eine literarhistorische Untersuchung gibt:³³ 1908 in Wien, †1979 in Wien; Studium der Philosophie in Prag; 1938 Emigration über die Schweiz in die USA; Rückkehr 1951 als amerikanischer Staatsbürger nach Wien. Torberg ist ein ungemein fruchtbarer Autor gewesen: als Romancier, Essayist, Feuilletonist, Novellist, Lyriker, Theaterkritiker, Übersetzer; er hat, darin Karl Kraus folgend, alle Moden aufs heftigste bekämpft, hat sich den Zorn der Thomas Mann-Leser ebenso zugezogen wie den Zorn der Bert Brecht-Anhänger. Bezeichnenderweise trägt der dritte Band seiner „Gesammelten Werke“ den Titel „PPP – Pamphlete, Parodien, Post Scripta“; dieser enthält u. a. auch die Parodien-Sammlung von 1932 „Angewandte Lyrik von Klopstock bis Blubo. Eine Literaturgeschichte in Beispielen“: sie ist vollständig in die „Walpurga“-Anthologie (S. 329-335) eingegangen. Sie bestätigt erneut die Dominanz der Methode der Übererfüllung und Stilparodie, wie auch aus den wenigen poetologischen Bemerkungen hervorgeht, die Torberg seiner Sammlung vorausgeschickt hat:³⁴

„Ähnlich wie der Begriff „Pamphlet“, unterliegt auch der Begriff „Parodie“ mehreren Deutungen, und zwar lauter unzulänglichen. Man kann über die Parodie die verschiedensten falschen Meinungen hören. Häufig wird sie mit bloßer Nachahmung verwechselt (womöglich mit „täuschender“), häufig mit gutmütigem Spott, häufig (zumal in gebildeten Kreisen) mit ihrem genauen Gegenteil, der Travestie, und fast immer mit einer lediglich formalen Spielerei. Die einzige zulängliche – und vorbildlich präzise – Definition dieser komplizierten Kunstform stammt von Robert Neumann, ihrem unbestrittenen Meister, und lautet: 'Parodie ist Karikatur mit den Mitteln des Karikierten.'“

Ein Beispiel aus der poetologisch derart festgelegten „Literaturgeschichte“ – die Parodie „Großstadtlyrik“ – ist in unserer Untersuchung über die Parodie von 1979 etwas näher beschrieben worden.³⁵ Und wie die Machart ‚Karikatur mit den Mitteln des Karikierten‘ funktioniert, wird etwa für den Hofmannsthal-Leser auf unmittelbare Weise anschaulich in der „Hofmannsthal“-Parodie, in der Segmente der „Ballade des äußeren Lebens“ und des „Lebensliedes“ komisch kombiniert sind (in: Verweyen/Witting, Walpurga, S. 332.):

Friedrich Torberg
Hofmannsthal

Und Dichter wachsen auf und lesen vieles,
und sind wie Lamm und Pfau, und sehr umragt
von der Bemühtheit ihres eignen Stiles.

Und dennoch sagt der viel, der „Trakl“ sagt.

Neuerer Zugang: Torbergs Sammlung „PPP“ von 1964 hat 1976 eine Neuauflage erfahren und wurde in einer Auswahlgabe (dtv – Band 1622) 1981 wieder zugänglich gemacht.

Die große Lücke, die sich nun nach 1932 in der typenbildenden Reihe parodistischer Literaturkritik auftut, ist – wie sich leicht einsehen läßt – literaturextern bedingt. Vereinzelt Parodien-Sammlungen setzen die Reihe erst in den späten Vierzigern und frühen Fünfzigern fort:

etwa mit Armin **Eichholz** (*1914): „In Flagranti. Parodien“ (München 1954);³⁶ Rolf Schneider (*1932): „Aus zweiter Hand. Literarische Parodien“ (Berlin-Ost 1958); Manfred Bieler (*1934): „Der Schuß auf die Kanzel oder Eigentum ist Diebstahl“ (Berlin-Ost 1958); Günter de Bruyn (*1926): „Maskeraden. Parodien“ (Halle a.d. Saale 1966). Diese Sammlungen und Autoren lassen sich ergänzen durch: Wolfgang Buhl (*1925) mit den Parodien-Sammlungen „Äpfel des Pegasus“ (Berlin-West 1953) und „Pflaumen des Pegasus. Neue Parodien“ (München 1985)³⁷ sowie Kurt Bartsch (*1937) mit „Die Hölderlinie – deutsch-deutsche Parodien“ (Berlin-West 1983), der schon 1968 mit „Zugluft – Gedichte, Sprüche, Parodien“ (erschienen Berlin-Ost) hervorgetreten war. Hinzu kommen noch Karl Hoche (*1936) mit „Schreibmaschinentypen und andere Parodien“ (München 1971, ²1972) und „Das Hoche Lied“ (München 1976)³⁸, Klaus Döhmer mit „Leda & Variationen. 60 Studien über ein Brockhausmotiv“ (Trier 1979) sowie Eckhard Henscheid (*1941) zuletzt mit Parodien wie „Herrmann Burrger“ in seinem Buch „Frau Killermann greift ein. Erzählungen und Bagatellen“ (Zürich 1985):³⁹ aufgenommen in die „Walpurga“-Anthologie (S. 440-444).

Im Hinblick auf diese Typik wäre nun eine Reihe von Fragen interessant: Hat in ihr die Autorkritik Vorrang vor der Rezeptionskritik? Gibt es in ihr eine Entwicklung von der autorkritisch orientierten Parodie/Travestie zur rezeptionskritisch orientierten Parodie/Travestie? Läßt sich diese eigene Typenreihe parodistischer/travestierender Literaturkritik mit dem allgemeinen literarischen Prozeß in Beziehung setzen, wie eben dieser im Zusammenhang mit der Frage nach der Gesetzlichkeit neuerer ästhetischer Evolutionen: „Kunst entsteht aus Kunst und gegen Kunst“, diskutiert wird? Für die Darstellung dieser und anderer Fragen fehlt es leider noch an brauchbaren Vorarbeiten.

Im Titel des Teilkapitels bildet der Name Eckhard Henscheids den Schlußpunkt, und dies durchaus nicht bloß aus literaturregionalen Gründen. An zwei Stellen der „Walpurga“ (S. 418-422 und S. 440-444) ist er schon mit Parodien auf außer-literarische Textsorten berücksichtigt. Und in der „Walpurga“ ist er zudem vielleicht mit dem Schlußstück repräsentiert – dann freilich anonym: mit einer brillanten Parodie auf die Ankündigungen des Verlagsprogramms des Suhrkamp Verlages („Walpurga“, S. 448-462). Für die Autorschaft Henscheids gibt es ein interessantes, wenn nicht gar untrügliches Indiz: Als Henscheid im 11. Jahrgang der „Titanic“ die „Walpurga“-Anthologie besprach, wartete er mit Kenntnissen auf, über die nur ein in die ‚Szene‘ Eingeweihter verfügen kann; ich zitiere ihn aus der Spalte „Humor-Kritik“ in der „Titanic“:⁴⁰

Hans Mentze (d. i. Eckhard Henscheid):

„**Walpurga, die Taufrische Amme, Parodien und Travestien von Homer bis Handke. Herausgegeben von Theodor Verweyen und Günter Witting**“, Serie **Piper**. Rund 500 kündigt gefüllte Seiten, mit denen man, beispielsweise, einen Goethe ganz schön auf die Palme gebracht hätte: „Wie ich ein Todfeind sey von allem Parodieren und Travestieren hab ich nie verhehlt“, schrieb er, einer der Meistparodierten, 1824 an Zelter, und ähnlich erbitterte Feinde des Gegengesangs werden sich auch heute finden lassen. Ungehalten jedenfalls reagierte Dr. Siegfried Unseld, als während der Buchmesse von 1980 auf gutgetürkten Flugblättern die Kollaboration seines Suhrkamp Verlages mit der Großhandelskette Aldi bekanntgegeben und das Verlagsprogramm der „edition sual“ vorgestellt wurde. Jetzt kann man den immer noch aktuellen, schönen Text der anonymen Verfasser wieder nachlesen, da die Herausgeber der „Amme“ sich weiserweise nicht auf Dichterparodien beschränkt, sondern mit Erfolg auch angrenzendes Gelände, Wissenschaft, Journalismus und Werbung, nach Parodiertem durchforstet haben.“

Zu Recht hebt hier Henscheid u. a. auf außerliterarische Objekte der literarischen Parodie ab, die wir tatsächlich in umfänglicher Weise zu recherchieren versucht haben. Und so könnte ein weiteres Hauptkapitel einer derartigen Vorlesung etwa lauten:

V. Die literarische Parodie als Schreibweise und als Medium der Kritik außerliterarischer Texte, Textsorten und Texter (wie Werbetexter, Rezensenten, Philosophen etc.).

D. h. also: Die Bandbreite des Parodierens und Travestierens wird erheblich größer – und doch den tatsächlichen Möglichkeiten des Parodistischen/Travestierens noch immer nicht gerecht; denn Parodieren und Travestieren vermögen sich auch außerhalb des Literarischen und Sprachlichen zu realisieren, nämlich in der bildenden Kunst, im Film, in der Musik usw. Und so könnte ein weiteres Kapitel einer derartigen Vorlesung etwa lauten:

VI. Die Parodie als Verfahren, d. h. als gemischt-mediale und nichtsprachliche Kritikform.

Ein entsprechender erster Versuch in unserem „Kontrafaktur“-Buch läßt sichtbar werden, woran dabei zu denken ist.⁴¹

c) Exkurs: Satirische Kontrafaktur im 20. Jahrhundert: der „Struwelhitler“ als Beispiel

Gegen Ende der Vorlesung möchte ich nochmals auf das didaktische Mittel des kontrastiven Vergleichs zurückgreifen, und zwar hier des Vergleichs des bekanntesten deutschen Bilderbuches mit seiner englischsprachigen Adaption und Verarbeitung.

Dr. Heinrich Hoffmann (*1809 in Frankfurt, † 1894 in Frankfurt), Leiter der Frankfurter Irrenanstalt von 1851 bis zu seiner Pensionierung 1888, ist bekanntlich der Schöpfer des „Struwwelpeter“ und „bösen Friedrich“, des „Suppen-Kaspar“ und „Zappel-Philipp“, also der Erfinder „lustiger Geschichten und drolliger Bilder“. Das Bilderbuch ist 1845 erstmals erschienen, verfaßt und gemalt von einem Reimerich Kinderlieb, uns geläufig in der Version der 5. Auflage von 1847. Um die Entstehung des Bilderbuches ranken sich natürlich die Alltagsmythen, an deren Genese Hoffmanns Lebenserinnerungen nicht wenig beteiligt waren. Im Falle unseres Interesses müssen wir uns darum nicht kümmern – dafür allerdings um eine andere Tatsache.

„Der Struwwelpeter“ gedieh zum Best- und Longseller; Zahlen: Schon 1876, 31 Jahre nach dem Erscheinen der Erstauflage mit 1.500 Exemplaren, wurde die 100. Auflage erreicht; 1896 kam die 200. Auflage heraus; nur jeweils 12 Jahre dauerte es bis zur 300. Auflage 1908 und zur 400. Auflage 1920. Im Jahre 1921 brachten es die Bildergeschichten von der 400. bis zur 502. Auflage; 1939 zählte man bereits die 539. Auflage: immer handelt es sich dabei um die Auflagen in den Originalverlagen Rütten & Loening sowie Loewes, nicht um die vielen Nachdruckauflagen nach Erlöschen der Schutzfrist für das Urheberrecht des „Struwwelpeter“ 1925. Hinzu kommen noch die Auflagen in fast allen Kultursprachen. 1892 scheint beispielsweise schon die 40. englische Auflage vorgelegen zu haben. Der englische Text dieser Ausgabe wurde in deutschen Oberschulen gelesen – usw. usf. Ein kleines Detail sei am Rande erwähnt: die Nachdichtung nämlich von Mark Twain, die der Autor nach seinem Berlin-Aufenthalt im Winter 1891/92 angefertigt hat; während dieses Berlin-Aufenthaltes hat Mark Twain den „Struwwelpeter“ kennengelernt. Wie übrigens Dr. Heinrich Hoffmann das sog. „Urmanuskript“ des „Struwwelpeter“ 1844 seinem Kind zu Weihnachten geschenkt hat, so hat auch Mark Twain seine englische Nachdichtung für die eigenen Töchter geschrieben und, wie eine sich erinnert, eindrucksvoll vorgetragen.⁴² Was läßt sich aus dieser eindrucksvollen Bestseller- und Longseller-Story schließen: Zunächst einmal dieses, daß die Bildergeschichten offenkundig ein hohes „kommunikatives Potential“ im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte erworben haben, zum anderen dann auch, daß es geradezu zwanghaft wirkt, sich des einfachen Strukturierungsmodelles zu versichern – und zwar zu bestimmten Zwecken im Dienst anderer, zu den Bildergeschichten des Originals relativ externer Anliegen und Interessen. Dafür nun eine Illustration.

Das Beispiel stammt aus der langen Geschichte der „Struwwelpeter“-Aneignungen in England, und zwar soll es hier das Beispiel sein des 1941 erschienenen englischen „Struwwelhitler“.⁴³ Es handelt sich bei dieser Aneignung um eine satirische ‚Aktualisierung‘ des deutschen Kinderbuches (Hitler als ungezogenes und brutales Kind!) und steht in einer langen Tradition karikaturistischer und satirischer Publizistik in England, die die Bildergeschichte durchaus auch auf englische Verhältnisse bezieht, um Kritik an denselben zu artikulieren. Der „Struwwelhitler“ wendet sich natürlich hier satirisch gegen Hitler selber und – in der Folge der Bildergeschichten – auch gegen Repräsentanten des deutschen und italienischen Faschismus. Auf dem Umschlag der Broschüre setzten die Verfasser, Philipp und Robert Spence, übrigens das Pseudonym ‚Doktor Schrecklichkeit‘ ein.⁴⁴ Klar dürfte dabei sein, daß sich die englische Adaption in ihrer komisch-satirischen Verarbeitungsform nicht gegen die zugrundegelegte Vorlage selbst richtet, sondern vielmehr die Vorlage für die Darstellung und Kritik externer Sachverhalte benutzt und gebraucht (erneut sei schnell angedeutet, daß wieder die Intensionsproblematik ins Spiel kommt).

Was macht aus diesem Sachverhalt eine undifferenzierte Betrachtungsweise und Berichterstattung in der Publizistik? Dazu das Beispiel:



Sieh einmal ! Hier steht da
 Mit wilder Hand und wildem Haar.
 Sieh nur, wie die Tropfen spritzen -
 Blut von seinen Fingerspitzen;
 Und der Kerl, glaubt es mir doch,
 Kämmte nie das Haar sich noch;
 Doch wer seiner Rede traut,
 Hat auf Sand und Luft gebaut.

„PROPAGANDA MIT STRUWWELHITLER

Figur wurde oftmals satirisch verwendet – Zum Kämpfer für antiautoritäre Erziehung stilisiert

Der Struwwelpeter hat Ende vergangenen Jahres seinen 150. Geburtstag gefeiert. Im Nürnberger Spielzeugmuseum erinnert noch bis 26. Februar die Ausstellung „Sieh einmal, hier steht er“ an dieses wohl berühmteste deutsche Kinderbuch, das von dem Frankfurter Arzt Heinrich Hoffmann geschrieben wurde. 25.000 Besucher wurden allein in den ersten fünf Wochen der Präsentation gezählt.

Mit der spannenden, aber weitgehend unbekanntem politischen Dimension des Struwwelpeter befaßt sich Dr. Walter Sauer aus Neckarsteinach nun am 26. Januar um 20 Uhr im Foyer des Spielzeugmuseums, Karlstraße 13-15. Sein durch zahlreiche Dias illustrierter Vortrag „Vom Struwwel-Hecker zum Struwwel-Hitler“ stellt die Parodien vor, die auf ein erwachsenes Publikum zielten.

Gerade in politisch unruhigen Zeiten scheint der Struwwelpeter mit seiner neuen, ansprechend gestalteten Verbindung von Text und Bild die Phantasie besonders angeregt zu haben. An seiner Verwandlung in eine politische Figur ist Autor Hoffmann nicht ganz unschuldig, denn im Revolutionsjahr 1848 – drei Jahre nach Drucklegung des Struwwelpeter – schrieb er unter dem Pseudonym „Peter Struwwel“ das „Handbüchlein für Wühler“, das unter anderem Revolutionshelden wie Friedrich Hecker satirisch aufs Korn nahm.

Seither wird der Langmähnige mit Vorliebe in der literarischen Politsatire und sogar in der internationalen Auseinandersetzung und Kriegspropaganda eingesetzt. So erschienen im Ersten Weltkrieg entsprechende Parodien auf deutscher wie auf englischer Seite: „Swollen-Headed William“ (1914), „Kriegsstruwwelpeter“ (1915). Der Propaganda dienten auch im Zweiten Weltkrieg die Bücher „Schicklgruber“ oder „Struwwelhitler. A Nazi Story Book by Dr. Schrecklichkeit“.

In der politischen Umbruchsituation der späten sechziger Jahre wurde der Struwwelpeter als Vorlage zeitgenössischer Satiren wiederentdeckt. Rainer und Eckhard Hachfeld zogen 1969 den Berliner Bürgerschreck Rainer Langhans damit durch den Kakao.“

Der die Abbildung umgebende Text zeigt in der Tat nichts anderes als den historisch bekannten ‚Begriffssalat‘, bei dem ohne reflektierte Durchdringung eine terminologisch fundierte Bezeichnung solcher Aneignungen nicht zustande kommen kann. Dieses letzte Beispiel sollte noch einmal den Grundgedanken oder genauer einen der Grundgedanken meiner Vorlesung repräsentieren können: Literaturwissenschaft hat ihre Ausdrücke und Begriffe sorgfältig zu klären und einzuführen. Ich hoffe, das ist mir zusammen mit Gunther Witting bei einigen Schreibweisen-Begriffen gelungen.

d) Unmaßgebliche Schlussbemerkungen

Als ich turnusgemäß aufgefordert war, die übliche Veranstaltungskommentierung abzuliefern, habe ich mir einen harmlosen Scherz erlaubt mit Schillers Gedicht „Das Mädchen von Orleans“ von 1802 – mit seiner poetischen Apologie der „romantischen Tragödie“ gegen Voltaires ironisches Epos „La Pucelle d’Orléans“ von 1757. Den Scherz mit dem großen Klassiker trieb ich mittels einer Lexemsubstitution bei den zum Geflügelten Wort verkommenen ersten Versen der Schlußstrophe des Gedichts:

„Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn“.

Die von mir eingetauschte Variante lautet im kommentierten Veranstaltungsverzeichnis:

„Es liebt die Parodie, das Strahlende zu schwärzen
und das Erhabne in den Staub zu ziehn“.

Sie dürfen in Zweifel ziehen, ob die Parodie die Welt bedeutet.

Noch eine zweite Schlußbemerkung: Ich kann mir vorstellen, daß Sie die nicht enden wollende Vorlesung langsam leid sind. Halten Sie sich daher an ihr mit der „kürzesten Parodie“ in der Geschichte der literarischen Komik schadlos – mit der Parodie auf Gottfried August Bürgers Schauerballade „Lenore“, die aus 32 Strophen zu je acht Versen (also aus 256 Verszeilen) besteht und deren erste Strophe lautet:

„Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
,Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?’
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.“

Bevor ich Sie nun mit den nächsten 31 Strophen bzw. 248 Versen bekannt mache, kürze ich das Wiedergänger-Geschehen (und die Vorlesung) kurzerhand ab:

„Lenore fuhr ums Morgenrot
Und als sie rum war, war sie tot.“

[1](#) Friedrich Theodor Vischer: Faust. Der Tragödie dritter Teil, Neudruck der 2. Aufl. 1886 hrsg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1978 (= RUB 6208).

[2](#) Vgl. im übrigen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: Aischylos. Interpretationen, Berlin 1914.

[3](#) Joris Duytschaever: Alfred Döblins Aischylos-Rezeption. Zur Funktion der Orest-Parodie in "Berlin Alexanderplatz", in: Revue de littérature comparée 53, 1979, S. 27-46.

[4](#) Art. Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, hrsg. v. Walter Jens, Studienausgabe, München 1996, Bd. 3, S. 92f., hier S. 93.

[5](#) Uwe-K. Ketelsen: Kunst im Klassenkampf: "Die heilige Johanna der Schlachthöfe", in: Walter Hinderer (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1984, S. 106-124, hier S. 114.

[6](#) Ketelsen: Kunst im Klassenkampf, S. 114.

[7](#) Ebd., S. 115.

[8](#) Karl-Wilhelm Frhr. v. Wintzingerode-Knorr: Hanns v. Gumpenbergs künstlerisches Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, (Diss.) München 1958, S. 124.

[9](#) Hanns von Gumpenberg: Lebenserinnerungen. Aus dem Nachlaß des Dichters, Berlin/Zürich 1929, S. 125f.

[10](#) Ebd., S. 130f.

[11](#) Ebd., S. 134.

[12](#) Ebd., S. 156-160.

[13](#) Erwin Rotermund: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 30ff.

[14](#) Vgl. etwa Edgar Krausen: Art. "Hanns Theodor Karl Wilhelm Frhr. von Gumpenberg", in: Neue Deutsche Biographie 7, 1966, S. 311; Wolfgang Weismantel: Art. "Gumpenberg, Hanns (Theodor Karl Wilhelm) Frhr. von", in: Walther Killy (Hrsg.): Literatur Lexikon, Bd. 4, Gütersloh/München 1989, S. 426.

[15](#) Vgl. Käte Lorenzen: Art. "Eichrodt, Ludwig", in: Neue Deutsche Biographie 4, 1959, S. 385.

[16](#) Ludwig Eichrodt: Biedermaiers Liederlust. Lyrische Karikaturen, m. e. Nachw. hrsg. v. Werner Kohlschmidt, Stuttgart 1981 (= RUB 7717), S. 9.

[17](#) Eichrodt: Biedermaier, S. 158f.

[18](#) Vgl. Walter Rupprechter: Art. "Mauthner, Fritz", in: Walther Killy (Hrsg.): Literatur-Lexikon, Bd. 8, Gütersloh/München 1990, S. 20f. Dieser Artikel ist hier weitgehend zugrundegelegt.

[19](#) Gottfried Gabriel: Art. "Mauthner, Fritz", in: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): Enzyklopädie Philosophie und

Wissenschaftstheorie, Bd. 2, Mannheim u.a. 1984, S. 814f.

[Copyright \(c\) Theodor Verweyen](#)

[20](#) Fritz Mauthner: Nach berühmten Mustern. Parodistische Studien. Gesamtausgabe, Stuttgart u.a. (Union Deutsche Verlagsgesellschaft) o.J. (1897), S. 5.

[Created: 27.09.1997](#)

[21](#) Ebd., S. 6.

[E-Mail an: Theodor Verweyen](#)

[22](#) Ebd., S. 7f.

[23](#) Ebd., S. 8.

[24](#) Vgl. Weismantel: Gumpenberg, S. 426.

[25](#) Fundort: Erlangen, UB: Sch.L.A II, 4819 (Titelblatt beachten).

[26](#) Vgl. das Ex. der UB München. Interessant ist das "Vorwort" von M. G. Conrad, dem Vorsitzenden der "Gesellschaft für modernes Leben", ebd. S. 2f., in dem auch versichert wird, Gumpenbergs "Vortrag" sei "mit diplomatischer Treue nach dem Manuskript des Vortrages in der Isarlust hergestellt" worden.

[27](#) Das teutsche Dichterroß. In allen Gangarten vorgeritten von Hanns von Gumpenberg. Mit e. Vorwort v. Armin Eichholz und e. Einleitung v. Josef Hofmiller, München 1971 (= dtv 724); ferner: Hanns von Gumpenberg: Das Teutsche Dichterroß. In allen Gangarten vorgeritten, hrsg. u. m. Nachwort v. Robert Seidel, Heidelberg 1999: zugrunde liegt die 13. u. 14. Aufl. von 1929, vgl. auch das kluge Nachwort S. 174-202.

[28](#) Hans Heinrich von Twardowski: Der rasende Pegasus. Zweite stark vermehrte Ausgabe, Berlin (Axel Juncker Verlag) 1919, S. 15. (München, Bayer. Staatsbibl.: D.D. I. 2674,1)

[29](#) Peter Panter (= Kurt Tucholsky): "Neue Parodien von Hans Heinrich von Twardowski", in: Die Weltbühne 14, 1919, Bd. 2, S. 558.

[30](#) Kurt Tucholsky: "Der rasende Twardowski", in: ders.: Gesammelte Werke in 10 Bänden, hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky u. Fritz J. Raddatz, Reinbek b. Hamburg 1975, Bd. 2: 1919-1920, S. 273.

[31](#) Robert Neumann: Zur Ästhetik der Parodie, in: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde 30, 1927/28, S. 439-441; vgl. ders.: Die Parodien. Gesamtausgabe, Wien u.a. 1962, S. 551-563.

[32](#) Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 77, 99, 156.

[33](#) Franz-Heinrich Hackel: Zur Sprachkunst Friedrich Torbergs. Parodie – Witz – Anekdote. Mit einem Anhang unbekannter Arbeiten aus der Frühzeit Torbergs, Frankfurt/M. u.a. 1984.

[34](#) Friedrich Torberg: PPP. Pamphlete, Parodien, Post Scripta, München 1964, S. 270.

[35](#) Verweyen/Witting: Die Parodie, 1979, S. 85.

[36](#) Vgl. Christian Schwarz: Art. "Eichholz, Armin", in: Walther Killy (Hrsg.): Literatur Lexikon, Bd. 3, Gütersloh/München 1989, S. 203.

[37](#) Vgl. Heino Freiberg: Art. "Buhl, Wolfgang", in: Killy, ebd., Bd. 2, 1989, S. 313f.

[38](#) Vgl. Christian Schwarz: Art. "Hoche, Karl", in: Killy, ebd., Bd. 5, 1990, S. 371.

[39](#) Vgl. Dirk Göttsche: Art. "Henscheid, (Hans-)Eckhard", in: Killy, ebd., Bd. 5, 1990, S. 217f.

[40](#) Hans Mentze (Ps.): Humor-Kritik, Nr. 2: "Walpurga", in: Titanic 11, 1989, Nr. 12 (Dezember), S. 48f.

[41](#) Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, 1987, S. 126-170 und Bildanhang, S. 255-291.

[42](#) Vgl. Dr. Heinrich Hoffmann: Der Struwwelpeter. Englische Nachdichtung von Mark Twain, Stuttgart 1994 (= RUB 8983), hier S. 69.

[43](#) Zu dem „Struwwelpeter“-Komplex siehe Horst Künnemann u. Helmut Müller: Art. „Hoffmann, Heinrich“, in: Klaus Doderer (Hrsg.), Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur in drei Bänden, Bd. 1, Weinheim 1975, S. 558-560; Helmut Müller: Art. „Struwwelpeter, Struwwelpetriade“, in: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 3, 1979, S. 483-488; Helmut Müller: Art. „Struwwelpeter“ und Struwwelpetriaden, in: K. Doderer u. H. Müller (Hrsg.), Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart, Weinheim 1973, S. 141-182.

[44](#) Vgl. das Faksimile in: „Das war ein Vorspiel nur ...“. Bücherverbrennung Deutschland 1933. Voraussetzungen und Folgen. Ausstellung der Akademie der Künste vom 8. Mai bis 3. Juli 1983, Ausstellung und Katalog v. Hermann Haarmann, Walter Huder u. Klaus Siebenhaar, Berlin/Wien 1983, S. 249, ferner S. 250f.

[Zur Inhaltsverzeichnis](#)

[Zur Bibliographie](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)



Theorie und Geschichte der Parodie / Literaturhinweise

von Theodor Verweyen

Inhaltsverzeichnis:

[I. Einführung und Begründung des Vorlesungsgegenstandes](#)

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

1. „Parodie“: Geschichte der Wortverwendung

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

2. „Kontrafaktur“: Terminologische Erneuerung eines Begriffs der Literaturgeschichte

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

3. Terminologische Entscheidungen zu „Parodie“ und „Kontrafaktur“

[II. Begriffsgeschichten und Begriff:](#)

4. Parodie und Urheberrecht

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 1. Die pseudo-homerische „Batrachomyomachia“ als Beispiel hellenistischer Epos-Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 2. Die Parodie im Mittelalter: am Beispiel parodistischer Verarbeitungen in Heinrich Wittenwilers „Der Ring“

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 3. „Die Dunkelmännerbriefe“ („Epistolae obscurorum virorum“): ein Beispiel humanistischer Satire und Parodie

[III. Geschichte der literarischen Parodie:](#)

Parodistische Paradigmen ‘vor unserer Zeit‘ / 4. Parodie und Travestie im barocken Roman: Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie](#)

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

1. Friedrich Nicolai: „Eyn feyner kleyner Almanach“ - Parodie aus dem Geist der Aufklärung

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

2. Die Parodie als Klassik-kritisches Mittel: am Beispiel einer Schiller-Parodie A.W. Schlegels aus der Zeit um 1800

[IV. Geschichte der neueren deutschen Parodie:](#)

3. Parodistische Literaturkritik im 19. und 20. Jahrhundert: von Ludwig Eichrodt bis Eckhard Henscheid

[Literaturhinweise](#)



[Lenore fuhr ums Morgenrot](#)

Die Parodie-Sammlung der *Erlanger Liste*.

LITERATURHINWEISE 1

Abkürzungen

¹RL = Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammer, 4 Bde., 1925-1931.

²RL = Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr, 4 Bde. u. 1 Register-Bd., 1958-1984 u. 1988.

³RL = Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, gemeinsam m. Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, 1997; 2, 2000; 3, 2002 (im Druck).

Textausgaben und Anthologien (natürlich in Auswahl; leider nicht mehr alles im Buchhandel erhältlich; und natürlich nicht alles Parodie)

Ach, Manfred u. Manfred Bosch (Hrsg.): Gegendarstellungen. Autoren korrigieren Autoren. Lyrische Parodien, Andernach 1974.

Freund, Winfried u. Walburga Freund-Spork (Hrsg.): Deutsche Prosa-Parodien aus zwei Jahrhunderten, Stuttgart 1988 (RUB 8483).

Goldschmidt, Hans E.: Quer sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende, Wien 1976.

Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe, München 1979 (dtv 2063)

Verweyen, Th. u. G. Witting (Hrsg.): Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten, Stuttgart 1983 (RUB 7975); ebd., S. 322: Anthologien in Auswahl.

Verweyen/Witting (Hrsg.): „Walpurga, die taufrische Amme“. Parodien und Travestien von Homer bis Handke, München 1989 (Serie Piper 906: vergriffen).

Pablé, Elisabeth (Hrsg.): Parodie als Literatur, Frankfurt a.M. u.a. 1983 (Ullstein-Buch 20377).

Hennig, K.: Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im 16. Jahrhundert, Halle 1909.

Hartje, H.: Eine geistliche Kontrafaktur zu Mignons Sehnsuchtslied, in: Euph. 20, 1913, S. 743.

Schering, A.: Über Bachs Parodieverfahren, in: Bach-Jb. 18, 1921, S. 49-95.

Lehmann, P.: Die Parodie im Mittelalter, 2. neu bearb. u. erg. Aufl., Stuttgart 1963.

Beyer, P.: Art. „Kontrafaktur“ in: ¹RL, Bd. 2, 1926/1928, S. 129f.

Reichert, G.: Art. „Kontrafaktur“, in: ²RL, Bd. 1, 1958, S. 882f.

Schöne, A.: Säkularisation als sprachbildende Kraft, Göttingen (¹1958) ²1968 (Palaestra 226).

Verweyen, Th. u. G. Witting: Art. „Kontrafaktur“, in: ³RL, Bd. 2, 2000, S. 337-340.

Verweyen/Witting: Art. „Cento“, in: ³RL, Bd. 1, 1997, S. 293-294.

Kunzmann, Franz u. Christoph Hoch: Art. „Cento“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 148-156.

Rotermund, E.: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963.

Verweyen, Th.: Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorf, München 1973 (Kritische Information 6).

Verweyen, Th. u. G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung, Darmstadt 1979 (Wiss. Buchgesellschaft: vergriffen).

Verweyen/Witting: Parodie, Palinodie, Kontradiktio, Kontrafaktur – Elementare Adaptionenformen im Rahmen der Intertextualitätsdiskussion, in: Renate Lachmann (Hrsg.), Dialogizität, München 1982, S. 202-236.

Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat, Konstanz 1987 (Konstanzer Bibliothek 6: vergriffen).

Witting, G.: Parodie als komisierende Textverarbeitung, in: Der Deutschunterricht 37, 1985, H. 6 (Parodie), S. 5-29.

Witting, G.: Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise, in: Christian Wagenknecht (Hrsg.), Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986, Stuttgart 1988, S. 274-288.

Verweyen, Th. u. G. Witting: The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody, in: Heinrich F. Plett (Hrsg.), Intertextuality, Berlin/New York 1991 (Research in Text Theory 15), S. 165-178 (kürzere engl. Fassung des folgenden Aufsatzes:)

Verweyen/Witting: Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie, in: Euphorion 87, 1993, S. 1-27.

Tynjanov, Ju.: Dostoevskij und Gogol' (Zur Theorie der Parodie), in: Ju. Striedter (Hrsg.), Russischer Formalismus, München 1971 (UTB 40), S. 301ff.

Grellmann, H.: Art. „Parodie“, in: ¹RL, Bd. 2, 1926/1928, Sp. 630-653.

Liede, A.: Art. „Parodie“, in: ²RL, Bd. 3, 1966, S. 12-72.

Dietze, W.: Versuch über die Parodie, in: ders., Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft, Berlin/Weimar 1972, S. 392-440 u. (Anm.) S. 588-617.

Freund, W.: Die literarische Parodie, Stuttgart 1981 (Slg. Metzler M 200).

Verweyen, Th. u. G. Witting: Art. „Parodie, Travestie und andere Schreibweisen“, in: Literatur Lexikon, hrsg. v. W. Killy, Bd. 14: Begriffe, Realien, Methoden, hrsg. v. V. Meid, Gütersloh/München 1993, S. 193-196.

Verweyen/Witting: Art. „Palinodie“, in: ³RL, Bd. 3, 2002 (im Druck).

Verweyen/Witting: Art. „Parodie“, in: ³RL, Bd. 3, 2002 (im Druck).

Verweyen/Witting: Art. „Travestie“, in: ³RL, Bd. 3, 2002 (im Druck).

Die hysterischen Abenteuer von ISTERIX. Jubiläums-Persiflagen, hrsg. v. Hans Gamber unter Mitarbeit von Karl Hoche, Jens Jeddelloh, Rüdiger Kind und Editions Vents d'Ouest (Paris), München 1989.

Falsches Spiel mit ALCOLIX. Die Parodie. Text und Zeichnungen von Jens Jeddelloh. Unter Mitarbeit von Stefan Mittag und Karl Hoche, München o.J. (1989).

Schmieder, Hans-Heinrich: Anmerkungen zu einem Urteil. Ein Frankfurter Richter rügt das Disney-Urteil gegen PARDON, in: PARDON, Nov. 1972, S. 30-31.

Hess, Gangolf: Urheberrechtsprobleme der Parodie, Baden-Baden 1993 (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht 104).

Zu G. Hess die Rezension von Th. Verweyen u. G. Witting, in: Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft 13, 1995, S. 16-19.

Schöffler, Herbert: Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund (1938), in: ders., Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte, Göttingen ²1967, S. 155-181.

Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie, München 1973 (UTB 133).

Nachträge

Höfele, Andreas: Parodie und literarischer Wandel, Heidelberg 1986.

Dane, Joseph A.: Parody. Critical Concepts versus Literary Practices. Aristophanes to Sterne, London 1988.

Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. 2. Aufl. mit einem Nachtrag „Parodie“, erg. Auswahl-Bibliographie, Namensregister u. e. Vorwort v. Walter Pape, Berlin u.a. 1992 (eine ergänzende Auswahlbibliographie zu „Parodie“ S. 427-429 führt neuere Anthologien und die wichtigste Forschungsliteratur bis 1991 an).

Rose, Margaret A.: Parody: ancient, modern, and post-modern, Cambridge University Press 1993 (dazu die Rezension von Ernst Rohmer, in: Arbitrium 16, 1998, S. 157-159).

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem

Französischen [Original: „Palimpsestes. La littérature au second degré“] v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993 (edition suhrkamp NF 683).

Müller, Beate: Komische Intertextualität: die literarische Parodie, Trier 1994 (dazu die Rezension von Gunther Witting, in: Arbitrium 15, 1997, S. 10-13).

Baumbach, Gerda: Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater, Tübingen/Basel 1995.

Schwamborn, Frank: Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine, München (iudicium) 1998.

Böhn, Andreas (Hrsg.): Formzitate, Gattungsparodien, ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen, St. Ingbert 1999.

Wünsch, Frank: Die Parodie. Zu Definition und Typologie, Hamburg 1999 (= Poetica: Bd. 39).

Steen, Inken: Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus“, Tübingen 2001.

Spence, Robert u. Philip: Stuwwelhitler (1941). Ein Buch mit Nazigeschichten. Doktor Schrecklichkeit. Freie Übersetzung: Peter Schlömer, Siegen 1984 (MuK, Bd. 28).

Waechter, Friedrich Karl: Der Anti-Struwwelpeter oder listige Geschichten und knallige Bilder (1970), Zürich 1982 (Neufassung).

Müller, Helmut: „Der Struwwelpeter“. Der langanhaltende Erfolg und das wandlungsreiche Leben eines deutschen Bilderbuches, in: Klaus Doderer u.a., Klassische Kinder- und Jugendbücher. Kritische Betrachtungen, Weinheim 1969, S. 55-97.

Müller, Helmut: „Struwwelpeter“ und Struwwelpetriaden, in: Das Bilderbuch, hrsg. v. Klaus Doderer u. Helmut Müller, Weinheim/Basel 1973, S. 140-182.

Heinrich-Hoffmann-Museum (Hrsg.): Von Struwwelhitler bis Punkerpeter – Struwwelpeter-Parodien vom Ersten Weltkrieg bis heute. Eine Ausstellung des Arbeitskreises „Bürger gestalten ihr Museum“, Frankfurt a.M. 1988.

LITERATURHINWEISE 2

Ludwich, A.: Die Homerische Batrachomachia (sic) des Xavers Pigres, Leipzig 1896.

Pseudo-Homer: Der Froschmäusekrieg. Theodoros Prodromos: Der Katzenmäusekrieg, gr. u. dt. v. Helmut Ahlborn, Berlin 1968 (= Schriften mit Drucken der Alten Welt: Bd. 22).

Glei, Reinhold (Hrsg.): Die Batrachomyomachie. Synoptische Edition und Kommentar, Bern/Frankfurt a.M. 1984 (= Studien zur Klassischen Philologie: Bd. 12).

Fusillo, Massimo (Hrsg.): [Omero]. La Battaglia delle rane e dei topi. Batrachomyomachia, Milano 1988.

Ahlborn, H.: Untersuchungen zur pseudo-homerischen Batrachomyomachie, (Diss.) Göttingen 1959.

Lesky, A.: Geschichte der griechischen Literatur, 3. neu bearb. u. erw. Aufl., Bern/München 1971 (¹1957/1958), S. 111: „Anderes unter dem Namen Homer“.

Wölke, H.: Untersuchungen zur Batrachomyomachie, Meisenheim am Glan 1978 (= Beiträge zur Klassischen Philologie: Bd. 100).

Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Bd. 4: Hellenismus, hrsg. v. Bernd Effe, Stuttgart 1985 (= RUB 8064), S. 9-18: Einleitung.

Broich, U.: Studien zum komischen Epos. Ein Beitrag zur Deutung, Typologie und Geschichte des komischen Epos im englischen Klassizismus 1680-1800, Tübingen 1968.

Most, Glenn W.: Die Batrachomyomachia als ernste Parodie, in: Ax, W. u. R.F. Gleis (Hrsg.): Literaturparodie in Antike und Mittelalter, Trier 1993 (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium: Bd. 15), S. 27-40.

Kühlmann, Wilhelm: Kombinatorisches Schreiben – „Intertextualität“ als Konzept frühneuzeitlicher Erfolgsautoren (Rollenhagen, Moscherosch), in: W.K. u. Wolfgang Neuber (Hrsg.), Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, Frankfurt a.M. u.a. 1994 (Frühneuzeit-Studien: Bd. 2), S. 111-139.

LITERATURHINWEISE 3

Hinweise zu H. Wittenwilers „Ring“

LITERATURHINWEISE 4

Hinweise zu „Epistolae obscurorum virorum“ („Dunkelmännerbriefe“)

Epistolae obscurorum virorum, hrsg. v. Aloys Bömer, 2 Bde., Heidelberg 1924 (= Stachelschriften, Ältere Reihe I,1 u. I,2): Bd. 1 „Einführung“, Bd. 2 „Text“.

Briefe von Dunkelmännern (Epistolae obscurorum virorum) an Magister Ortuin Gratus aus Deventer. Zum erstenmal ins Deutsche übersetzt v. Wilhelm Binder, Gera o.J.

Briefe der Dunkelmänner. Vollständige Ausgabe, übers. v. Wilhelm Binder, revidiert, mit Anm. u. e. Nachwort versehen v. Peter Amelung, München 1964 (= Die Fundgrube Nr. 5); s. auch das „Nachwort“, S. 261-272.

Riha, Karl (Hrsg.): Dunkelmännerbriefe. Epistolae obscurorum virorum an Magister Ortuin Gratus aus Deventer, Frankfurt a.M. 1991 (= it 1297): der Text folgt der Ausgabe Gera o.J. in der Übers. von Wilhelm Binder [s. 2. Position]!

Der deutsche Renaissancehumanismus. Abriß und Auswahl von Winfried Trillitzsch, Leipzig 1981, S. 441ff.: Dunkelmännerbriefe (5), S. 450ff.: Brief des Ritters Ulrich von Hutten an den Nürnberger Patrizier Willibald Pirckheimer.

Humanismus und Reformation. Deutsche Literatur im 16. Jahrhundert, hrsg. v. Adalbert Elschenbroich, München o.J., S. 498ff.: Epistolae obscurorum virorum (2).

Brecht, Walther: Die Verfasser der „Epistolae Obscurorum Virorum“, Straßburg 1904 (= Quellen und Forschungen zur Sprache und Culturgeschichte: 93).

Hess, Günter: Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts, München 1971, S. 208-221: V. Barbarolexis, 2. Der zweisprachige Satyr.

Hahn, Reinhard: Huttens Anteil an den „Epistolae obscurorum virorum“, in: Pirckheimer-Jahrbuch 4, 1988, S. 79-111 (Bd. 4: Akten des Internationalen Ulrich-von-Hutten-Symposions: Ulrich von Hutten 1488-1988, 15.-17. Juli 1988 in Schlüchtern, hg. v. Stephan Füssel).

Könneker, Barbara: Satire im 16. Jahrhundert. Epoche – Werke – Wirkung, München 1991 (= Beck'sche Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 102-118.

Boeckh, Joachim G. u.a.: Geschichte der deutschen Literatur von 1480 bis 1600 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart: Bd. 4), Berlin (Ost) 1960, S. 178ff.

Rupprich, Hans: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil 1370-1520, München 1970 (= Helmut de Boor u. Richard Newald, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart: Bd. 4,1), S. 709ff.

Holzberg, Niklas: Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland, München 1981 (= Humanistische Bibliothek: I,41), S. 179-186.

Hinweise zu „Literarische Gegenüberstellungen“

Kühlmann, Wilhelm u. Hermann Wiegand (Hrsg.): Parnassus Palatinus. Humanistische Dichtung in Heidelberg und der alten Kurpfalz. Lat. u. deutsch, Heidelberg 1989.

Mertens, Dieter: Zu Heidelberger Dichtern von Schede bis Zingref, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 103, 1974, S. 200-241.

Schäfer, Eckart: Deutscher Horaz – Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands, Wiesbaden 1976.

Keller, Fritz: Horazparodien der österreichischen Jesuitendichtung, in: Herbert Zeman (Hrsg.), Die österreichische Literatur, Teil 2, Graz 1986, S. 1181-1189 (mit Literaturhinweisen).

Verweyen, Theodor u. Gunther Witting: Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie, in: Euphorion 87, 1993, S. 1-27.

Verweyen/Witting: The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody, in: Heinrich F. Plett (Hrsg.), Intertextuality, s. Literaturhinweise 1.

Verweyen/Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, s. Literaturhinweise 1, S. 152-159: „Cento, Pastiche, Travestie“.

Verweyen/Witting: Die Kontrafaktur, s. Literaturhinweise 1.

Kunzmann, Franz u. Christoph Hoch: Art. „Cento“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, 1994, Sp. 148-156.

LITERATURHINWEISE 5

Ausgewählte Hinweise zu Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“

Grimmelshausen: Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi, hrsg. v. Rolf Tarot, Tübingen 1967.

Pyritz, Hans: Paul Flemings deutsche Liebeslyrik, Leipzig 1932 (Palaestra 180).

Pyritz, H.: Paul Flemings deutsche Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus, Göttingen 1963 (Palaestra 234).

Fechner, Jörg-Ulrich: Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik, Heidelberg 1966.

Meid, Volker: Barocklyrik, Stuttgart 1986 (Slg. Metzler 227).

Alewyn, Richard: Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1932 (Palaestra 181).

Geulen, Hans: „Arcadische“ Simpliciana. Zu einer Quelle Grimmelshausens und ihrer strukturellen Bedeutung für seinen Roman, in: Euphorion 63, 1969, S. 426-437.

Verweyen, Th.: Der polyphone Roman und Grimmelshausens „Simplicissimus“, in: Simpliciana 12, 1990, S. 195-228 (mit weiterführenden Literaturhinweisen u.a. zu Michail Bachtin)

Verweyen: Komische Intertextualität im „Simplicissimus“: am Beispiel des Antipetrarkismus, in: Andreas Gößling u. Stefan Nienhaus (Hrsg.), Critica poeticae. Lesarten zur deutschen Literatur. FS Hans Geulen, Würzburg 1992, S. 41-55 (mit Hinweisen zum Petrarkismus bzw. Antipetrarkismus in der Romania).

Verweyen, Th. u. G. Witting: Zum deskriptiven Gehalt des Utopiebegriffs. Dargelegt anhand von Grimmelshausens „Simplicissimus“ und Goethes „Meister“-Romanen, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF. 43, 1993, S. 399-416.

Trappen, Stefan: Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock, Tübingen 1994.

LITERATURHINWEISE 6

Hinweise zu Friedrich Nicolai

Nicolai, Friedrich: „Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes“. Voran und zuletzt ein Gespräch. Mit Materialien, ausgew. u. eingel. v. Wilhelm Große, Stuttgart ⁵1984.

Nicolai, Friedrich: Eyn feyner kleyner Almanach [...]. Hrsg. von Daniel Seuberlich [...] [d.i. Friedrich Nicolai]. Erster u. Zweiter Jahrgang, hrsg. v. Georg Ellinger, Berlin 1888; s. auch die „Einleitung“ zu Bd. 1 und Bd. 2.

Nicolai, Friedrich: Eyn feyner kleyner Almanach, 3 Bde., Weimar 1918; Bd. 3: Friedrich Nicolais Volkslieder-Almanach 1777-1778. Wiedergabe der Reichsdruckerei (Gesellschaft der Bibliophilen), S. 3-45 „Nachwort“ v. Johannes Bolte.

Nicolai, Friedrich: Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Bernd Witte, Stuttgart 1991 (RUB 8694, mit Bibliographie S. 601-603).

Düntzer, Heinrich: Nicolais Handexemplar von „Werthers Leiden“, in: Archiv für Litteraturgeschichte 10, 1881, S. 385-392.

Lohre, Heinrich: Zur Entstehung von Nicolais ‚Feynem kleynen Almanach‘, in: Ztschr. des Vereins für Volkskunde 25, 1915, S. 147-154.

Sommerfeld, Martin: Friedrich Nicolai und der Sturm und Drang. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aufklärung, Halle a.S. 1921.

Philips, F.C.A.: Friedrich Nicolais literarische Bestrebungen, Haag (Holland) 1926.

Möller, Horst: Aufklärung in Preußen. Der Verleger, Publizist und Geschichtsschreiber Friedrich Nicolai, Berlin 1974 (mit Quellen- und Literaturverzeichnis).

Mollenhauer, Peter: Friedrich Nicolais Satiren. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Amsterdam 1977.

Meyer-Krentler, Eckhardt: „Kalte Abstraktion“ gegen „versengte Einbildung“. Destruktion und Restauration aufklärerischer Harmoniemodelle in Goethes ‚Leiden‘ und Nicolais ‚Freuden des jungen Werthers‘, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56, 1982, S. 65-91.

LITERATURHINWEISE 7

Hinweise zum „Ausblick“

Martens, Wolfgang: Frommer Widerspruch. Pietistische Parodien auf Oden der frühen Aufklärungszeit (1988), in: Martens, Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung, Tübingen 1989, S. 182-198.

Schöne, Albrecht: Physiognomische Übungen zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Liebe zu Verlegern, München 1988 (= Rede zum

Jubiläumsfest des Verlages C.H. Beck München am 17. Sept. 1988) (zu Lichtenbergs „Fragment von Schwänzen“).

Riha, Karl: Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze, Opladen 1992, S. 27-36 (zu Lichtenbergs „Fragment von Schwänzen“).

„Bist Du's Aeneas“. Vergils Aeneis, travestiert von Aloys Blumauer. Erstes, zweites, viertes und sechstes Buch, München 1975 (Dialog mit der Antike).

Gugitz, Gustav: Alois Blumauer, in: Jb. d. Grillparzer-Ges. 18, 1908, S. 27-135.

Rosenstrauch-Königsberg, Edith: Freimaurerei im Josephinischen Wien. Aloys Blumauers Weg vom Jesuiten zum Jakobiner, Wien/Stuttgart 1975.

Jauß, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München 1976 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 103-132 (u.a. zu A. Blumauer).

Verweyen, Th. u. G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, S. 28-37: „‘Virgils Aeneis travestiert‘ als Paradigma“ (zu A. Blumauer).

Moennighoff, Burkhard: Intertextualität im scherzhaften Epos des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1991 (Palaestra, Bd. 293), S. 87-110: „Der travestierende Typus des scherzhaften Epos“ (zu A. Blumauers Travestie).

Stauder, Thomas: Die literarische Travestie, Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 271-292 (zu A. Blumauers „Aeneis“-Travestie).

LITERATURHINWEISE 8

Hinweise zu „Klassik-kritische Parodie“ (Auswahl)

Schlegel, August Wilhelm: Schillers Lob der Frauen. Parodie, in: Th. Verweyen u. G. Witting (Hrsg.), Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten, Stuttgart 1983 (RUB 7975), S. 33f.

Stettenheim, Julius: Würde der Bebelinen. Nach Schiller und Bebels „Frau“, in: Th. Verweyen u. G. Witting, Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat, Konstanz 1987 (Konstanzer Bibliothek 6), S. 234f.

Rühmkorf, Peter: Freude schöner Götterfunken – aus: „Lombard gibt den Letzten“, in: Verweyen u. Witting (Hrsg.), „Walpurga, die taurische Amme“, 1989, S. 94-96.

Grawe, Christian (Hrsg.): „Wer wagt es, Knappersmann oder Ritt?“ Schiller-Parodien aus zwei Jahrhunderten, Stuttgart 1990.

Reinhard, Max: Drei Don Carlos Parodien, hrsg. v. Peter Loeffler, Basel 1992.

Hein, Jürgen (Hrsg.): Parodien des Wiener Volkstheaters, Stuttgart 1986 (RUB 8354).

Borchmeyer, Dieter u. Stephan Kohler (Hrsg.): Wagner-Parodien, Frankfurt a.M.

1983 (it 687).

Freund, Winfried u. Walburga Freund-Spork (Hrsg.): Deutsche Prosa-Parodien aus zwei Jahrhunderten, Stuttgart 1988 (RUB 8483).

Freund, Winfried (Hrsg.): Kein Pardon für Klassiker. Parodien, Stuttgart 1992 (RUB 8818) (bei der Textwiedergabe nicht immer zuverlässig).

Verweyen, Th. u. G. Witting: „Walpurga, die taufrische Amme“. Parodien und Travestien von Homer bis Handke, München/Zürich 1989 (Serie Piper 906).

Müller-Schwefe, Gerhard (Hrsg.): Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten, Tübingen 1990.

Müller-Schwefe, Gerhard (Hrsg.): Was haben die aus Shakespeare gemacht! Weitere alte und neue deutschsprachige Shakespeare-Parodien, Tübingen/Basel 1993.

Verweyen, Th. u. G. Witting: „A.W. Schlegels Schiller-Parodie und ihr pragmatischer Kontext“, in: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, S. 162-167.

Wiese, Benno von: Heine und Schiller, in: Jb. d. Dt. Schillerges. 20, 1976, S. 448-463.

Marcuse, Ludwig: Heines Parodien, Heine-Parodien, in: Text+Kritik (Heinrich Heine) 1968, S. 43f.

Wiese, Benno von: Mythos und Mythen-travestie in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht „Unterwelt“, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1979, S. 123-140.

Singer, Herbert: Hoffmann, „Kater Murr“, in: Benno von Wiese (Hrsg.), Der deutsche Roman, Bd. 1, Düsseldorf 1963, S. 301-328.

Wende, Waltraud: Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers, Stuttgart 1995.

Riha, Karl: „Durch diese hohle Gasse muß er kommen, Es führt kein andrer Weg nach Küssnacht“. Zur deutschen Klassiker-Parodie, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF. 23, 1973, S. 320-342, wiederabgedr. in: Riha, Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze, Opladen 1992, S. 37-68.

Sprecher, Thomas: Felix Krull und Goethe. Thomas Manns „Bekenntnisse“ als Parodie auf „Dichtung und Wahrheit“, Bern 1985.

Eger, Manfred: Richard Wagner in Parodie und Karikatur, in: Ulrich Müller u. Peter Wapnewski (Hrsg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S. 760-776.

Hein, Jürgen: Nestroy und die Parodie auf dem Wiener Volkstheater. Mit einem unveröffentlichten Brief Nestroys, in: Nestroyana 7, 1987, S. 41-51.

Verweyen, Th. u. G. Witting: „Satire und Kontrafaktur“, in: Verweyen/Witting, Die

Kontrafaktur, s.o., S. 107-113 (zu J. Stettenheims „Würde der Bebelinen“).

Oellers, Norbert (Hrsg.): Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. Teil II: 1860-1966, München 1976.

LITERATURHINWEISE 9

Hinweise zu „Parodistische Literaturkritik“ (Auswahl)

Eichrodt, Ludwig: Gedichte in allerlei Humoren von Rudolf Rodt, Stuttgart 1853.

Eichrodt, Ludwig: Biedermaiers Liederlust. Lyrische Karikaturen, m. Nachw. hrsg. v. Werner Kohlschmidt, Stuttgart 1981 (RUB 7717)

Verweyen, Th. u. G. Witting: „Posaunen hauchen wilden Geisterlaut“ – Ludwig Eichrodt als Parodist, in: Ludwig Eichrodt: 1827-1892. Herr Biedermaier und seine Welt. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1992, S. 135-154 u. S. 197-206.

Vischer, Friedrich Theodor: Faust. Der Tragödie dritter Teil. (Neudr. der 2. Aufl. 1886), hrsg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1978 (RUB 6208, mit Bibliographie der Ausgaben S. 215f. und der Sekundärliteratur S. 216f. sowie Nachwort S. 222-256).

Verweyen, Th. u. G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, S. 167-176: „Fr. Th. Vischers ‚Faust‘-Kampf“.

Mauthner, Fritz: Nach berühmten Mustern. Parodistische Studien. Gesamtausgabe, Stuttgart o.J. (1897).

Gabriel, Gottfried: Art. Fritz Mauthner, in: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 2, Mannheim/Wien/Zürich 1984, S. 814f.

Rupprechter, Walter: Art. Mauthner, in: Walther Killy (Hrsg.), Literatur Lexikon, Bd. 8, Gütersloh/München 1990, S. 20f.

Zimmermann, Hans Dieter: Der verzweifelte Parodist: Fritz Mauthner, in: Berlin und der Prager Kreis, hrsg. v. Margarita Pazi u. H.D. Zimmermann, Würzburg 1991, S. 45-55.

Vierhufe, Almut: Parodie und Sprachkritik. Untersuchungen zu Fritz Mauthners „Nach berühmten Mustern“, Tübingen 1999 (= Reihe Germanistische Linguistik 209).

Gumpfenberg, Hanns von: Das teutsche Dichterroß. In allen Gangarten vorgeritten von Hanns von Gumpfenberg, m. e. Vorwort v. Armin Eichholz u. e. Einl. v. Josef Hofmiller, München 1971 (dtv 724).

Gumpfenberg: Das Teutsche Dichterroß, hrsg. u. m. Nachwort v. Robert Seidel, Heidelberg 1999.

Gumpfenberg, Hanns von: Lebenserinnerungen. Aus dem Nachlaß des Dichters, Berlin/Zürich (Eigenbrödler-Verlag) 1929.

Wintzingerode-Knorr, Karl-Wilhelm von: Hanns von Gumpenbergs künstlerisches Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, (Diss.) München 1958.

Rotermund, Erwin: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 30ff.

Rotermund, Erwin: George-Parodien (1971), wiederabgedr. in: Rotermund, Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur, hrsg. v. Bernhard Spies, Würzburg 1994, S. 150-161.

Hubert, Sigrid: George-Parodien. Untersuchungen zu Gegenformen literarischer Produktion und Rezeption, (Diss.) Trier 1982 (Microfiches).

Aurnhammer, Achim: Verehrung, Parodie, Ablehnung. Das Verhältnis der Berliner Frühexpressionisten zu Hofmannsthal und der Wiener Moderne, in: Cahier d'Etudes Germaniques 24, 1993, S. 29-50.

Twardowski, Hans Heinrich von: Der rasende Pegasus. Zweite stark vermehrte Ausgabe, Berlin 1919.

Peter Panter (d.i. Kurt Tucholsky): „Neue Parodien von Hans Heinrich von Twardowski“, in: Die Weltbühne 14, 1918, 2. Bd., S. 558.

Tucholsky, Kurt: „Der rasende Twardowski“, in: Gesammelte Werke in 10 Bänden, hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky u. Fritz J. Raddatz, Reinbek b. Hamburg 1975, Bd. 2: 1919-1920, S. 273.

Arp, Hans: Der Vogel selbdritt, Berlin 1920. - Der Pyramidenrock, Zürich/München 1924.

Rotermund, Erwin: Die Parodie in der Lyrik Hans Arps (1987), in: Rotermund, Artistik und Engagement, s.d., S. 162-171.

Reimann, Hans: Von Karl May bis Max Pallenberg in 60 Minuten, München 1923.

Schwarz, Christian: Art. Reimann, in: Walther Killy (Hrsg.), Literatur Lexikon, Bd. 9, Gütersloh/München 1991, S. 350f.

Friedlaender, Salomo/Mynona: Die Lyrik Salomo Friedlaender/Mynonas: Traum, Parodie und Weltverbesserung, hrsg. v. Manfred Kuxdorf, Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 179-186: Parodien. (Auf Schillers „Reiterlied“, A. v. Chamissos „Der Soldat“, W. Hauffs „Treue Liebe“ u.a.).

Kuxdorf, Manfred: Der Schriftsteller Salomo Friedlaender/Mynona: Kommentar einer Epoche. Eine Monographie, Frankfurt a.M. u.a. 1990.

Neumann, Robert: Die Parodien. Gesamtausgabe, Wien/München/Basel 1962.

Neumann, Robert: Parodien 1. Mit fremden Federn (1927), Reinbek b. Hamburg 1978 (rororo 4294).

Neumann, Robert: Parodien 2. Unter falscher Flagge (1932), Reinbek b. Hamburg 1979 (rororo 4295).

Neumann, Robert: „Zur Ästhetik der Parodie“, in: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde 30, 1927/28, S. 439-441. Verändert gedruckt in: Die Parodien, s.d., 1962, S 551-563. Dazu Th. Verweyen u. G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, S. 76ff.

Torberg, Friedrich: PPP. Pamphlete, Parodien, Post Scripta, München 1964 (Neuauf. München 1976).

Torberg, Friedrich: Wo der Barthel die Milch holt. Parodien, Post Scripta, München 1981 (dtv 1622).

Hackel, Franz-Heinrich: Zur Sprachkunst Friedrich Torbergs. Parodie – Witz – Anekdote. Mit einem Anhang unbekannter Arbeiten aus der Frühzeit Torbergs, Frankfurt a.M. u.a. 1984.

Rühmkorf, Peter: Variationen, in: Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch, Reinbek b. Hamburg (1962), ⁴1967, S. 77-87 (Variationen zu Hölderlin, Klopstock, Eichendorff, Matthias Claudius; u.a.).

Verweyen Th.: Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs, München 1973 (Kritische Information 6).

Verweyen, Th. u. G. Witting: Die Parodie, s.o., S. 176-187: „P. Rühmkorfs Parodie als Reflexionsmedium der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Eichendorffs“.

Verweyen/Witing: „Leslie Meiers Lyrik-Schlachthof“ oder über das Verhältnis der literarischen zur wissenschaftlichen Kritik: Peter Rühmkorf zum 60. Geburtstag, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 8, 1990, S. 203-230.

Brodsky, Patricia Pollock: The Black Cook as Mater Gloriosa: Grass's „Faust“ Parodies in „Die Blechtrommel“, in: Colloquia Germanica 29, 1996, S. 235-247.

Müller-Freienfels, Richard: Sebastianus Segelfalter. Die Vögel der deutschen Dichter. Eine heitere Stilgeschichte der deutschen Literatur in Variationen über ein altes Thema, Berlin 1947.

Buhl, Wolfgang: Die Äpfel des Pegasus. Neue Parodien, Berlin 1953.

Eichholz, Armin: In flagranti. Parodien, München 1954. Neudruck (Ehrenwirt Verlag) München 1973.

Schneider, Rolf: Aus zweiter Hand. Literarische Parodien, Berlin (Ost) 1958.

Bieler, Manfred: Der Schuß auf die Kanzel oder Eigentum ist Diebstahl, Berlin (Ost) 1958.

Markowsky, René Hermann: Was ich athme wird Moral. Parodien vom Minnesang bis Gottfried Benn, Nürnberg 1961.

Bruyn, Günter de: Maskeraden. Parodien, Halle a.S. 1966.

Höss, Dieter: ... an ihren Dramen sollt ihr sie erkennen. 50 starke Stücke, Frankfurt a.M. 1967.

Bartsch, Kurt: Zugluft. Gedichte, Sprüche, Parodien, Berlin (Ost) 1968.

Hoche, Karl: Schreibmaschinentypen und andere Parodien, München 1971
(²1972: dtv 799).

Saupe, Dieter: Autorenbeschimpfung und andere Parodien, München 1972 (dtv 880).

Hoche, Karl: Das Hoche Lied. Satiren und Parodien, Wien/Hamburg 1976.

Döhmer, Klaus: Leda & Variationen. 60 Studien über ein Brockhausmotiv, Trier
²1979.

Tunnwig, Grethi T.: Männer-Reproduktionen, Berlin 1979.

Amanshauser, Gerhard: Aufzeichnungen einer Sonde. Parodien, Salzburg/Wien
1979.

Bartsch, Kurt: Die Hölderlinie – deutschdeutsche Parodien, Berlin (West) 1983
(Rotbuch 277).

Buhl, Wolfgang: Pflaumen des Pegasus. Neue Parodien, München 1985.

Tunnwig, Grethi T.: Männer-Reproduktionen II, Berlin 1987.

Bieler, Manfred: Walhalla. Literarische Parodien, Hamburg 1988.

 [Zum Inhaltsverzeichnis](#)



[Zum Ede-Hauptverzeichnis](#)

Copyright(c) Theodor Verweyen.

Created: 27.09.1997

E-Mail an: [Theodor Verweyen](mailto:Theodor.Verweyen)