

Von der humanistischen Vielfalt zur Dreigattungslehre

Ein kurze Geschichte der lyrischen Gattungstheorie

Julius Caesar Scaliger,
italienischer Humanist und Poetologe
(1484–1558)]



Seit der Antike wird die Literatur von Reflexionen ihrer Geschichte, ihrer Strukturen und Funktionen begleitet. Hierzu gehören gattungstheoretische Versuche, die ‚Poesie‘ von anderen Textarten zu unterscheiden und ihre interne Ordnung zu bestimmen. Die alten Poetiken kannten eine Vielzahl von meist nicht hierarchisch geordneten Gattungen wie die Tragödie, die Komödie, das Heldenepos, die Verserzählung, die Hymne, das Lied, die Idylle, das Epigramm usw. Sie bezogen ihre Wirkmächtigkeit nicht zuletzt aus ihrer Vermengung des Deskriptiven und Normativen; die poetischen Regeln, die an vorliegen-

den Texten erforscht wurden, galten literarischen Autoren zugleich als verbindliche Vorschriften. Diese enge Verzahnung von poetischer Tradition, Gattungstheorie und literarischem Schreiben hat sich in den letzten rund zweihundert Jahren weitgehend aufgelöst. Übrig geblieben ist eine Gattungslehre, die Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde und nur noch drei Hauptgattungen kennt, Lyrik, Drama und Epik, denen andere Gattungen subsumiert werden.

Was auf den ersten Blick wie eine bloß quantitative Verringerung von ehemals mehreren Dutzend auf nur noch drei Gattungen aussieht, war tatsächlich eine revolutionäre Innovation der Gattungstheorie. Sie ist für uns auch deshalb von Belang, weil sie die Lyrik zu einer Hauptgattung aufwertete, die sie zuvor nie gewesen war. Im vorliegenden Aufsatz möchte ich daher erstens, ausgehend von älteren Gattungstheorien und gestützt vor allem auf Stefan Trappens Studie „Gattungspoetik“, die Theorierevolution des 18. Jahrhunderts rekonstruieren und ihre Relevanz für heutige Gattungskonzepte diskutieren, sowie zweitens die Entwicklung des Gattungsbegriffs der Lyrik in diesem Prozess fokussieren.

1. Gattungstheorien der Renaissance und des Barock

Mit den Poetiken der Renaissance zu beginnen, hat seinen Grund darin, dass in ihnen ein Gattungsverständnis zu finden ist, das

von dieser Epoche bis zur späten Aufklärung verbindlich blieb. Trappen analysiert repräsentativ Julius Cäsar Scaligers „Poetices libri septem“ von 1561. Scaligers voluminöser Traktat enthält genau genommen zwei nicht zu einem System integrierte Gattungstheorien. Während die erste Theorie strikt analytisch und kategorisierend verfährt, versucht die zweite Theorie, den heterogenen Auffassungen gerecht zu werden, die in der Vergangenheit bereits über Gattungen entwickelt wurden. Scaliger findet sich also mit einem Problem konfrontiert, das dem ähnelt, mit dem noch heute die Gattungslehren zu kämpfen haben: Die exakteste Ordnung, die man ersinnt, stimmt gerade nicht mit den Ordnungen überein, die bereits eronnen wurden.

Der ersten Theorie liegt das dialektische Klassifizierungsverfahren zugrunde. Die Dialektik gehörte als Teil des sogenannten „Trivium“ (Grammatik, Logik und Dialektik) zum akademischen Grundwissen vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert.¹ Ihre Funktion bestand darin, die Erkenntnisgegenstände der Wissenschaften widerspruchsfrei zu ordnen. Dazu müssen zunächst die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Gegenstände registriert werden. Alle Dinge, die durch Gemeinsamkeiten aufeinander bezogen sind, werden einer Art zugeschlagen. Zwischen solchen Arten lassen sich erneut Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen; sofern Arten Gemeinsamkeiten aufweisen, gehören sie zur selben Gattung, sofern sie sich durch eine spezifische Differenz voneinander unterscheiden, zu verschiedenen Gattungen. Da sich dieses Verfahren beliebig oft wiederholen lässt, sind die Begriffe der Art und der Gattung relativ: Was auf einer Stufe eine Gattung ist, wird auf der nächsten Stufe als Art behandelt. Es geht also beim dialektischen Verfahren allein um Relation und Folge, weshalb der Begriff der Art komplett durch den der Gattung ersetzt werden kann (vgl. Trappen 2011, 46 f., 52). Die Differenzen müssen weiterhin auch sinnvoll und untereinander vergleichbar sein. Um dies zu gewährleisten, werden „Differenzierungskategorien“, so-

| Aubau des dialektischen Verfahrens Scaligers | | | | |
|--|------------------------|---|---|-------------------------|
| | Diaphora | Differenzbegriffe | Gedichte | Gattung |
| P | ,versus' (Vers) | <ul style="list-style-type: none"> • Jambus • Alexandriner • Hexameter • etc | Text 1 Alexandriner + Staatshandlung + Figurenrede | Tragödie |
| O | | | Text 2 Hexameter + Heldentaten + gemischte Rede | |
| E | ,res' (Thema) | <ul style="list-style-type: none"> • Staatshandlungen • Heldentaten • Liebschaften • etc. | Text 3 Stanzien + Heldentaten + gemischte Rede | Epos (auch) Epos |
| S | | | Text 4 [versch. Versmaße] + [versch. Themen] + Autorrede | |
| I | ,modus' (Redeweise) | <ul style="list-style-type: none"> • es spricht nur der Autor • es sprechen Figuren • gemischte Rede | | Lyrisches Gedicht |
| E | | | | |

genannte „Diaphora“, benötigt (ebd., 48 f.). Ein Diaphoron ist der Oberbegriff, unter den die Differenzbegriffe fallen. Die Diaphora, mit deren Hilfe Scaliger die Poesie ordnet, sind ,versus‘ (Vers), ,res‘ (Gegenstand, Thema) und ,modus‘ (Redeweise). Alle Gedichte verwenden Verse, aber sie unterscheiden sich hinsichtlich des Verstyps (Jambus, Trochäus; Alexandriner, Hexameter etc.); alle Gedichte behandeln ein Thema, doch die Themen unterscheiden sich voneinander (Staatshandlungen, Heldentaten, Liebschaften etc.); kein Gedicht kommt ohne eine Redeweise aus, aber in manchen spricht nach Scaliger nur der Autor (sic!) (Hymne), manche lassen allein Figuren sprechen (Dialog, Drama), manche mischen beide Redeweisen (Epos). In der zweiten Gattungstheorie der „Sieben Bücher“ geht es um die „Erörterung des Namens der Gattung, ihrer ,Vorzüge‘ (virtutes), ihrer Definition, ihrer verschiedenen Arten, ihrer herausragenden Muster (Exempla) und der wichtigsten Vorschriften (praecepta)“ (ebd., 69). Nur ein Teil dieser Untersuchungskategorien deckt sich mit den Begriffen der dialektischen Methode, eine geschlossene Systematik stellt sich nicht mehr her. Was hier referiert und diskutiert wird, sind faktisch gegebene Gedichte und Gattungstheorien älterer Autoren, weshalb Trappen von der klassischen (im Gegensatz

(1) Wenn im Folgenden von „Dialektik“ und „dialektisch“ die Rede ist, wird damit immer diese Klassifizierungstechnik und nicht die Dialektik im Sinne Hegels gemeint sein.

zur dialektischen) Gattungstheorie Scaligers spricht. Sie ist gewissermaßen der empirische Teil seiner Poetik; „er bedient sich dort [...] eines Begriffs von Gattung, der ausschließlich tradierte und zur Nachahmung empfohlene ‚Formen‘ meint und dadurch in einen Kontrast zu dem dialektischen Gattungsbegriff gerät.“ (ebd., 75)

Vier Merkmale der Poetik Scaligers sind festzuhalten. Erstens versteht Scaliger wie alle Poetologen bis zum 18. Jahrhundert unter Poesie allein Versdichtung; Prosa wird nicht zur Dichtung gezählt. Zweitens folgt aus dem dialektischen Verfahren, dass ein und dasselbe Gedicht unter mehrere Gattungsbegriffe fallen kann. So könnte ein gegebenes Gedicht, das gemäß dem Diaphoron ‚modus‘ als Drama zu klassifizieren ist, bei Anwendung des Diaphorons ‚versus‘ zugleich zur selben Gattung wie ein bestimmtes Lehrgedicht gehören, wenn es denselben Verstyp verwendet (z. B. den Alexandriner). Drittens kann eine Gattung durch ein, zwei oder alle drei Diaphora definiert werden; im Prinzip reicht aber ein Diaphoron aus. Viertens erzeugen beide Theorien Scaligers eine Vielzahl von Gattungen, die nicht in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen, sich also nicht wie z. B. der Roman in Untergattungen gliedern (Gesellschafts-, Entwicklungs-, Abenteuerroman etc.).

Was die humanistische Theorie für die Lyrik bedeutet, soll nun anhand der bekanntesten deutschsprachigen Poetik des 17. Jahrhunderts erörtert werden, dem 1624 erschienenen „Buch von der deutschen Poeterey“ von Martin Opitz, das Scaligers Systematik verpflichtet ist. Die „Deutsche Poeterey“ gliedert sich in vier Abschnitte: Vorrede (Kap. 1), Literaturgeschichte (Kap. 2–4), Regeln (Kap. 5–7), Schluss (Kap. 8). Scaligers Unterscheidung der dialektischen von der klassischen Gattungstheorie findet sich bei Opitz nicht, weshalb alle Gattungsregeln seines Buchs sowohl deskriptiv als auch normativ interpretiert werden können. Seine Definitionen selbst sind aber der dialektischen Methode verpflichtet.

Im Folgenden interessieren nur die drei Kapitel über die Regeln. Laut Trappen

behandelt Opitz in Kapitel 5 die Gattungen unter dem Diaphoron ‚res‘, in Kapitel 7 unter ‚versus‘; ‚modus‘ hingegen fehlt hier wie in den meisten deutschen Barockpoetiken (vgl. Trappen 2001, 83). Im fünften Kapitel wird die Lyrik folgendermaßen definiert:

Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan / erfordern zuerföderst ein freyes lustiges gemüte / vnd wollen mit schönen sprächen vnnnd lehren häufig geziehret sein [...]. Ihren inhalt betreffend / saget Horatius:
Musa dedit fidibus diuos, puerosque deorum
Et pugilem victorem, & equum certamine primum,
Et iuuenum curas, & libera vina referre.²

Er wil so viel zue verstehen geben / das sie alles was in ein kurtz getichte kan gebracht werden beschreiben können; buhlerey / tänzte / banckete / schöne Menscher / Gärten / 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: [...]

Opitz 2008, 33

Offensichtlich sind „Lyrica“ und „Oden“ für Opitz Synonyme; etwas später zeigt sich, dass auch die Bezeichnung als „Lied [...]“ möglich ist (Opitz, 60). Unterschieden wird die Liedgattung aber von den „Hymni oder Lobgesänge“; diese

waren vorzeiten / die sie jhren Göttern vor dem altare zue singen pflagen / vnd wir vnserem GOTT singen sollen. [...] Wiewol sie auch zuezeiten was anders loben; wie bey dem Ronsard ist der Hymnus der Gerechtigkeit / Der Geister / des Himmels / der Sternen / der Philosophie / der vier Jahreszeiten / des Goldes / etc. (ebd., 32)

Der Unterschied liegt in der Sache (‚res‘); er besteht darin, dass Hymnen ewige und

(2) „Den Saiten der Lyra verlieh die Muse die Gabe, von Göttern und Göttersöhnen zu melden, vom Sieger im Faustkampf, dem ersten Pferde im Rennen, vom Liebeskummer der Jungen und vom befreienden Wein.“ (Opitz 2008, 148)

erhabene Gegenstände, lyrische Gedichte dagegen eher irdische Angelegenheiten besingen. Die Grenze ist (einigermaßen) klar gezogen. Doch die von der ‚res‘ her bestimmte Grenze wird aufgehoben, wenn Opitz – ebenfalls in Kapitel 5 – definiert:

Die Eclogen oder Hirtenlieder reden von schaffen / geißen / seewerck / erndten / erdgewachsen / fischereyen vnnd anderem feldwesen; vnd pflegen alles worvon sie reden / als von Liebe / heyrathen / absterben / buhlschafften / festtagen vnnd sonst auff jhre bäwrische vnd einfältige art vor zue bringen. (ebd., 31)

Was die in den Definitionen genannten Sachen betrifft, liegt eine weitgehende Überschneidung mit der Definition des lyrischen Gedichts vor. Dass Gattungsdefinitionen Schnittmengen aufweisen und ein Gedicht Element „so vieler Genera sein [kann], wie es Diaphora gibt“ (Trappen 2001, 51), liegt in der Methode begründet. Dass aber ein Gedicht zu zwei Gattungen gehören kann, die nur im Diaphoron ‚res‘ definiert sind, würde gegen die Verfahrensregeln verstoßen. Die einzige, mir einleuchtende Lösung dieses Problems besteht in der Annahme, dass im fünften Kapitel nicht allein das Diaphoron ‚res‘ herangezogen wird, sondern auch der ‚modus‘. Es würde sich dabei freilich nicht mehr um den Modus Scaligers handeln – die Unterscheidung von Autorenrede, Figurenrede und gemischter Rede (mit der Scaliger selbst nicht zufrieden war; vgl. Trappen 2001, 60f.) –, sondern um einen ‚modus‘, der sich an den drei rhetorischen Stillagen festmacht: dem hohen, mittleren und niederen Stil. Entscheidend wäre dann für die Lyrica das „freyeslustige [...] gemüte“ des Autors sowie die häufige Auszierung „mit schönen sprüchen vnnd lehren“ (mittlerer Stil) und für die Ecloge ihre „bäwrische vnd einfältige art“ (niederer Stil).

Wir können festhalten, dass in Renaissance und Barock unter „Lyrik“ etwas ziemlich anderes verstanden wurde als heute. Durch die Abgrenzung von der Hymne und der ‚einfältigen‘ Ecloge war der Begriffsumfang der lyrischen Gattung damals kleiner. Die althumanistische Literaturtheorie geht davon aus, dass, wenn ein Text

als Gedicht gelten soll, eine Redeweise, ein Thema und eine Versart vorliegen müssen; Prosatexte gehören nicht zur Poesie. Deshalb ist der Vers die erste notwendige Bedingung der Poesie. Ergänzt wird diese Bedingung durch die aus Aristoteles’ „Poetik“ abgeleitete Forderung, dass der Text mimetisch, nachahmend, zu sein habe, d.h., nicht über Wirklichkeit, sondern über Erfundenes sprechen solle. Diese Idee wird im 18. Jahrhundert sowohl ausgebaut als auch kritisiert.

2. Neues in Aufklärung und Sturm und Drang

Obwohl die Erörterung der Mimesis von der Gattungstheorie zur allgemeinen Literaturtheorie wegführt, lohnt sie sich, weil sie eine entscheidende Neujustierung des Lyrikbegriffs in der Aufklärung verständlich macht. Der französische Theoretiker Charles Batteux schlug eine vieldiskutierte Einschränkung der schönen Künste auf ein einziges Prinzip vor, nämlich das der Nachahmung der Natur. Sein deutscher Übersetzer Johann Adolf Schlegel fügte dem Werk einen „Anhang“ hinzu, in dem er Batteux zunächst lobt (vgl. Schlegel 1751, 286f.), dann aber bemängelt, dass es diesen „viele Arbeit kostet [...], die Ode“ aus dem Prinzip der Naturnachahmung herzuleiten, statt sie als Ausdruck der Natur selbst aufzufassen: „Er [Batteux] sieht sich genöthigt, es zu läugnen, daß die Oden oft die Ausdrücke der wirklichen Empfindungen unsers Herzens sind“ (ebd., 288). „Ode“ bezeichnet bei Schlegel nicht mehr die ‚Lyrica‘ Opitz’, sondern geistliche Liedtexte, Hymnen. Schlegel argumentiert, dass er in „Psalmen und geistlichen Liedern“, in „frommer Andacht“ gedichtet, nicht irgendwas nachahme, sondern „authentische, wahrhafte“ Empfindungen seines Herzens ausspreche (Kemper 2006, 68). Solche Authentizität fordert Gott als Adressat und Gegenstand, dem gegenüber die Nachahmung frommer Gefühle sündhaft wäre. In der Konfrontation mit dem scharfen Reduktionismus Batteux’ profiliert sich die Idee einer lyrischen Gattung, in der sich der Autor selbst emphatisch zu Wort meldet. Dass

diese Gleichsetzung von Autor und Sprecher bereits damals verbreitet war, zeigt nicht nur Scaligers Definition des ‚modus‘ (s. o.), sondern auch die von Opitz in der Vorrede zu seinen „Deutschen Poemata“ vorgetragene Mahnung, dass in manchen

Getichten ofte eines geredet vnnd ein
anderes verstanden wird / ja das jhm ein
Poet die Sprache vnnd sich zu vben wol
etwas fürnimpt / welches er in seinem
Gemüte niemals meynet;

Opitz 2008, 111

mit anderen Worten: die Sprache und das Gemüt eines Sprechers erfindet.

Schlegel wendet sich auch gegen Batteux' Verbannung der Lehrdichtung aus der Poesie. Batteux (und vor ihm bereits Gottsched in der „Critischen Dichtkunst“, 1730) hatte dem Lehrgedicht Poetizität abgesprochen, weil Poesie Realität nicht abbilde, sondern nachahme, Lehrgedichte aber über wirkliche Dinge sprechen. Schlegel hält es für gleichermaßen unplausibel, zum einen die didaktische Poesie aus der Dichtung auszuschließen, weil sie auf Reales referiert, und zum anderen der Lyrik eine solche Referenz abzusprechen, um sie zur Dichtung zählen zu können.

Das Nachahmungskonzept wurde ab etwa 1760 auch in einem anderen Sinne fragwürdig. Während jahrhundertlang die Imitatio vorbildlicher Werke von den Regelpoetiken empfohlen wurde, profilierten Dichter und Theoretiker nun ein entgegengesetztes Konzept, das des Genies. Was darunter verstanden wurde, lässt sich gut an zwei Aufsätzen Goethes ablesen. 1771 schreibt er in „Zum Shakespeares-Tag“, nach der Lektüre der shakespeareschen Dramen habe er sich gefühlt „wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht [die Sehkraft, OM] in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen.“ (Goethe 1982b, 225) Das Platons ‚Höhlengleichnis‘ entlehnte Bild feiert Shakespeare als erkenntnisvermittelnden Seelenführer, der dem Nachwuchs-

dichter Goethe eine „Unendlichkeit“ zeigt (ebd., 227), und das heißt: eine neue Welt.

Und ich rufe: Natur! Natur! nichts so
Natur als Shakespeares Menschen. /
[...] / Er wetteiferte mit dem Promet-
heus, bildete ihm Zug vor Zug seine
Menschen nach, nur in *kolossalischer*
Größe [...]; und dann belebte er sie al-
le mit dem Hauch *seines* Geistes, *er* re-
det aus allen, und man erkennt ihre Ver-
wandtschaft. (ebd., 226 f.)

Wenn alle Figuren Shakespeares reden und denken wie ihr Erfinder, und wenn sie zugleich vollkommene Natur sind, dann bleibt nur der Schluss, „daß aus Shakespeares die Natur weissagt“ (ebd., 227). Das Genie besitzt einen privilegierten Zugang zur Natur des Menschen, weil es dessen volle Natur in sich trägt. Es ahmt die Natur nicht nach, sondern kann sie aus seiner eigenen inneren Anschauung erschaffen. Goethe ergänzt sein Geniekonzept ein Jahr später im Essay „Von deutscher Baukunst“ in einer Auseinandersetzung mit dem Straßburger Münster, das als Repräsentant großer Kunstwerke fungiert. „Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davortrat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte.“ (ebd., 11) Letzteres sei ihm gelungen, als in der „Abenddämmerung [...] die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen“ (ebd.). Goethe erkennt den Genius des Baumeisters Erwin von Steinbach, „aus dessen Seele die Teile, in ein ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten“ (ebd., 9). Die unzähligen Einzelheiten des Münsterbaus verbinden sich zu Massen, die Massen zum „ewigen Ganzen“, dem Inbegriff des Schönen. Das Genie erschafft kein Stückwerk, sondern einen komplexen Organismus, der in sich erstens geschlossen und zweitens von unendlicher Mannigfaltigkeit ist. Direkt an Erwin von Steinbach adressiert, konstatiert Goethe schließlich, dass es dem „schwachen Geschmäckler [...] ewig schwindlen [wird] an deinem Koloß“, doch kongeniale „gan-

ze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter“ – zumindest in der Abenddämmerung (ebd., 7).

In diesem Geniebegriff äußert sich ein neues Autorkonzept, das vom Dichter Kunstwerke verlangt, die, aus seiner eigenen ‚Natur‘ hervorgehend, in sich unendlich mannigfaltig und nach außen abgeschlossen, vollendet, sind. Überblendet man Schlegels lyrisches Authentizitätspostulat und Goethes Geniebegriff, dann erhält man ein Konzept, das der enormen Aufwertung lyrischen Dichtens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entspricht. Aber gibt es zu diesem Zeitpunkt die Lyrik als Gattung überhaupt schon – nicht im Sinne Scaligers oder Opitzens, sondern als literarische Hauptgattung?

Mit dieser Frage kommen wir zur Gattungspoetik zurück. Ihr letztes bedeutendes Werk, das dem dialektischen Muster verpflichtet ist, sind Trappen zufolge die „Anfangsgründe einer Theorie der Dichtarten“ (1783) des Aufklärers Johann Jakob Engel. Anders als Scaliger und Opitz kennt Engel nur noch vier Hauptgattungen, denen zahlreiche Untergattungen subsumiert werden können. Darin stimmt sein Ansatz mit den meisten Gattungslehren der Aufklärung überein, die größtenteils von drei bis fünf Hauptgattungen ausgehen, denen sie die übrigen Gattungen unterordnen (vgl. Trappen 2001, 126). Engel benutzt zwei Diaphora, die er „Materie“ und „Form“ nennt. Die Form fasst unter ihren Begriff den Unterschied von darstellender und berichtender, d. h. auf Gegenwärtiges und auf Vergangenes bezogener Rede (ebd., 163 f.). Mit dem leicht irreführenden Terminus „Materie“ bezeichnet Engel eine begriffliche Klammer, die verschiedene Typen der Verknüpfung von Ideen im menschlichen Bewusstsein unter sich fasst. Die Verknüpfungsreihen

konstituieren sich gemäß der Struktur des Seelenlebens in solche, in denen kausale Verknüpfungen herrschen, in solche, in denen die räumlichen oder zeitlichen Verhältnisse der wahrgenommenen Dinge regieren, in solche, in denen die kreative Phantasie selbst

assoziative Verknüpfungen schafft, und in solche, in denen Neigungen zu [...] Handlungen führen. (ebd., 162 f.)

Entscheidend ist nun, dass dem von der Materie vorgegebenen Ziel einer Dichtung die Form als Mittel untergeordnet wird. Folglich gliedert Engel die gesamte Poesie in die vier Gattungen des Diaphoron ‚Materie‘, die den vier Reihen der Ideenverknüpfung entsprechen und von ihm als „didaktische“, „beschreibende“, „lyrische“ und „pragmatische Gattung“ bezeichnet werden. Ihre Fundierung im menschlichen Bewusstsein bringt es mit sich, dass sie sich durch ihre vier Einteilungsgründe nicht von anderen, d. h. von nicht-poetischen, Arten der menschlichen Rede unterscheiden.³ Die Zusammenfassung der bei Opitz getrennten Gattungen der Hymnen und der Lyrica (sowie anderer alter Gattungen, bei denen die Fantasie assoziative Verknüpfungen herstellt) zur lyrischen Gattung korrespondiert einer Übertragung der Authentizitätsforderung auf alle Gedichte, die fortan zur Lyrik gezählt werden. Sie begünstigt, kurz gesagt, die bald einsetzende Verkürzung der gesamten Gattung auf Stimmungs- und Erlebnislyrik.

Wie man sieht, avancierte die Lyrik zur selbständigen Großgattung bereits vor der großen Theorierevolution der 1790er-Jahre. Deren Innovation besteht nicht darin, die Anzahl der Hauptgattungen verringert zu haben, sondern, wie nun zu zeigen sein wird, in ihrem neuartigen Begründungsansatz.

3. Die Jenaer Trinitätslehre

Entwickelt wurde der neue Ansatz von einigen der bekanntesten Vertreter des damaligen literarischen Lebens, Johann Wolfgang Goethe, Christian Gottfried Körner, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schiller und Johann Adolf Schlegels Söhnen August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Nach dem Treffpunkt der Gruppe in den Jahren 1797/98 nennt Trappen ihre Gat-

(3) Auch bricht Engels Lehre mit der alten Identifikation von Poesie und Verstext. Prosa kann, wenigstens im Prinzip, von nun an Dichtung sein.

tungspoetik die „Jenaer Trinitätslehre“ – „Trinitätslehre“ zum einen, weil die neue Theorie die Gattungsanzahl auf nur drei Hauptgattungen verringert, zum anderen, weil die Herleitung der Gattungsbegriffe auf idealistischer bzw. metaphysischer Ebene erfolgt.⁴ Das Anliegen der Jenaer Arbeitsgruppe war eine Gattungstheorie, die nicht ein letztlich zufälliges, sortierendes Raster über die Dichtung legt, sondern die Ordnung der Literatur aus der Essenz bzw. den immanenten Gesetzen der Gattungen ableitet und damit erklärende (nach der Essenz fragende) und ordnende Komponenten unlösbar verbindet.

Die bei Trappen ausführlich dargestellte Entwicklung der Jenaer Theorie kann hier nur knapp nachgezeichnet werden. Ihr Ausgangspunkt waren, so Trappen, die seit 1792 entstandenen ästhetischen Abhandlungen Schillers. In den „Kallias“-Briefen verabschiedet Schiller den Mimesisbegriff, wenn er das Schöne als Freiheit in der Erscheinung definiert. Denn die Freiheit, die in der physischen Wirklichkeit gar nicht existiert, erscheint zugleich in ihr als Idee; es geht nicht um die Imitation der Natur, sondern um deren Gebrauch zur Darstellung der Freiheit. Dieses Ergebnis ist doppelt bedeutsam: zum einen, weil die Absage an die Naturnachahmung das deutsche Literaturkonzept des nächsten Jahrhunderts prägte, das Realitätsdarstellungen ohne idealistische Rückversicherung ablehnte; zum anderen, weil Schillers Definition der Schönheit alle Künste umfasste und so den Schritt von der Literaturtheorie zur allgemeinen Ästhetik vollzog, was die Suche nach ähnlich fundamentalen, apriorischen Definitionen auch auf anderen Gebieten wie dem der Gattungstheorie motivierte.

Den Anstoß zur Gattungsdiskussion der Jenaer Gruppe gab Goethes Versepos „Hermann und Dorothea“ von 1797. Anlässlich einer Rezension dieses Gedichts durch A.W. Schlegel in der Jenaer „Allgemeinen Literaturzeitung“ entwickelte sich ein Briefwechsel Goethes und Schillers, aus dem der gemeinsam verfasste Aufsatz

„Über epische und dramatische Dichtung“ hervorging. Um das innere Gesetz dieser beiden Gattungen zu bestimmen, schlagen die Autoren vor, die Situation zu betrachten, die „zwischen Dichter und Publikum zwangsläufig besteht, wenn in der einen oder der anderen Gattung gesprochen wird.“ (Trappen 2001, 211) Das Epos kennzeichne, dass ein „Rhapsode“ vor sein Publikum trete und erzähle, das Drama, dass ein Schauspieler dem Publikum etwas vorspiele (ebd., 212). Die Einbildungskraft von Produzenten wie Rezipienten werde durch diese verschiedenen Vortragssituationen a priori unterschiedlich in Anspruch genommen. Aus der idealen Vortragssituation und der verschiedenartigen Inanspruchnahme der Einbildungskraft ergebe sich, so die Autoren, das Wesen der beiden Gattungen, das darin bestehe, dass „der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt, und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt“ (Schiller 1993, 790).

Offensichtlich knüpft diese Konzeption an Engel an, doch Schiller und Goethe gehen deutlich weiter. Sie deklarieren erstens ihre Kategorien als transzendentalphilosophische und nicht bloß psychologische Begriffe (vgl. Trappen 2001, 216f.) und erschließen zweitens aus den beiden Definitionen zahlreiche weitere Gattungseigenschaften, die, weil sie aus dem Wesen der Gattungen abgeleitet sind, über die Qualität eines Textes entscheiden sollen (vgl. ebd., 212). Ob sie vorliegen oder nicht, in welchem Grad sie vorliegen und wie sie dazu beitragen, den Text der Wesensdefinition entsprechen zu lassen, entscheidet über dessen literarischen Rang. Verworfen werden nun Werke, die, wie die damals beliebten Romane mit Dialogpartien, das Erzählen von Vergangenen mit dem Darstellen von Gegenwärtigem mischen (vgl. ebd., 217, Fn. 195, und Schiller 1993, 1189). Während Scaliger die deskriptive und die normative Funktion auf zwei Theorieblöcke, den dialektischen und den klassischen, verteilte und Engel eine rein deskriptive Theorie aufgestellt hat-

(4) Von „Trinitätsspekulationen der Romantiker“ spricht übrigens lange vor Trappen bereits Friedrich Sengle (vgl. Sengle 1964, 156), der die Vernachlässigung der Idylle durch eine auf Epik, Drama und Lyrik fixierte Literaturgeschichtsschreibung mit Recht als historische Verzerrung anprangert.

te, die Reihenmischungen im individuellen Gedicht tolerierte, verbinden Goethe und Schiller das Normative und Deskriptive zu einer Theorie. Diese Verquickung hat zur Folge, dass allein die Erfüllung der Wesensbestimmung, nicht aber mehr die Nähe zu ‚klassischen‘ (antiken) Vorbildern als Richtmaß der literarischen Wertung fungieren kann.

Diese Theorie scheint, was die Emanzipation von Vorbildern angeht, nicht weniger radikal zu sein als Goethes Siebzigerjahre-Standpunkt. Dass die kurze Literaturperiode, in der sie entwickelt wurde, ausgerechnet „Weimarer Klassik“ genannt wird, liegt daran, dass die radikale Abkehr von der Vorbildorientierung zwar auf systematischer Ebene ermöglicht, aber in der Praxis nicht vollzogen wurde. Die meisten Mitglieder des Jenaer Kreises waren glühende Verehrer der ältesten griechischen Poesie. Sie traten daher unter dem selbstgesteckten Ziel an, die Unübertrefflichkeit der Werke von Homer (Epos), Sophokles (Drama) und Pindar (Lyrik) zu demonstrieren. Mit dieser Zwecksetzung kehren Scaligers zwei Theorien gewissermaßen als Divergenz von Theorie und Praxis zurück. Die praktische Zielsetzung dominierte letztlich die theoretische Reflexion. In Goethes und Schillers Theorie gibt es nur zwei Gattungen, Drama und Epos, die überdies so definiert sind, dass es eine dritte Gattung gar nicht geben kann; in der Praxis aber will man von drei Gattungen ausgehen. Tatsächlich waren sich die Jenaer Gattungstheoretiker hinsichtlich ihrer Wesensdefinitionen keineswegs einig; Humboldt erwog eine zeitlang ebenfalls ein duales System (vgl. ebd., 227 ff.). Dass man sich letztlich doch auf ein triadisches System einigte, erklärt sich Trappen zufolge nicht aus dessen Stringenz, sondern aus dem Wunsch, im Werk des Dreigestirns Homer, Sophokles und Pindar das Ideal der Dichtung verwirklicht zu sehen. Für den Ausschluss der Lehrdichtung und der beschreibenden Dichtung spielten also die bereits bekannten Argumente (s.o.) keine Rolle; man konnte einfach keine Essenz der didaktischen und beschreibenden Poesie entdecken oder war, wegen der Fixierung auf die alten Griechen, gar nicht Willens, eine solche zu suchen.

Da die Jenaer Arbeitsgruppe keinen Gattungsbegriff der Lyrik ausarbeitete, muss deren Stellung im triadischen System anhand einer späteren Theoriefassung Goethes rekonstruiert werden, die wohl noch wirkmächtiger als die im Jenaer Kreis erarbeitete Version war und 1819 in den „Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-östlichen Divan“ formuliert wurde. Dort schreibt Goethe:

Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.

GOETHE 1982a, 187 f.

Ein Ziel der Goetheschen Naturformenlehre wird deutlich, wenn kurz darauf vorge schlagen wird,

daß man die drei Hauptelemente in einem Kreis gegeneinander über stellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Alsdann sammle man Beispiele, die sich nach der einen oder nach der andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist. (ebd., 188)

Goethes Rede von „Naturformen“ verweist auf ein essenzialistisches Konzept. Während die Divan-Version in dieser Hinsicht mit der Jenaer Version der Trinitätslehre übereinstimmt, bringt sie mit dem Konzept des Gattungskreises ein neues Element ins Spiel. Daraus folgt zweierlei. Erstens verlieren die Naturformen den Status der qualitativen Überlegenheit; ein Werk kann auf dem Gattungskreis an einem beliebigen Punkt stehen und dabei, wie ein Naturformen-Gedicht, das „herrlichste Gebild“ sein. Das bedeutet, dass Goethe an der Kategorie der Vortragssituation nicht festgehalten haben kann, denn so etwas wie ge-

**Theodor Hell, Rezension zu „Buch der Lieder“
in der *Dresdner Abend-Zeitung*, Juni 1828**

Die Romanzen erklingen im einfachen Tone der Trauer und Wehmuth, oder sprechen bestimmt in ihrer satyrisch-ergötzenden Tendenz aus, wie das lustige Gespräch auf der Paderborner Haide; was man aber aus solchen machen soll, wie der arme Peter, die so komisch anfangen, als gehe es zur Parodie:

*Der Hans und die Grete tanzen herum
Und jauchzen vor lauter Freude,
Der Peter steht so still und stumm
Und ist so blaß wie Kreide u.s.w.*

und dann schwermüthig enden, oder mit dem Lied des Gefangenen:

*Als meine Großmutter die Lise behext,
Da wollten die Leut' sie verbrennen
Schon hatte der Amtmann viel Dinte verkleckst,
Doch wollte sie nicht bekennen.*

oder dem Liede von den Dukaten, das von diesen am Schlusse sagt:

*Meine Manichäer, traun!
Halten Euch in ihren Klau'n.*

weiß man in der That nicht, man müßte denn alles für Parodie halten, oder für einen Scherz mit dem Leser, wozu man recht oft versucht wird.

**Gustav Schwab, Rezension zu „Buch der Lieder“
im *Morgenblatt für gebildete Stände*, 27. Juni 1828**

Der Schmerz der Poesie über das alltägliche und conventionelle Leben äußert sich entweder empfindsam oder humoristisch; den empfindsamen Schmerz hat sich bisher die Lyrik vorbehalten, und den Humor der höhern Komödie und dem Roman überlassen [...]. Herr Heine aber ist der erste, in dessen Liederdichtungen jene weltverhöhrende Stimmung eines zerrissenen Gemüthes Grundton geworden ist, und zwar so, daß sein Humor nicht etwa auf eine geheime Versöhnung hindeutet, sondern den Kontrast zwischen Poesie und Leben fast immer ohne Milderung recht grell und mit kalter Bitterkeit zur Anschauung bringt, und sich in „vergifteten“ Liedern gefällt (S. 155).

**Wolfgang Menzel, „Die tiefste Corruption der
deutschen Dichtung“, 1859**

Seine [H. Heines] Feder wurde buchstäblich eine Kothschleuder. Im Buch der Lieder stimmt er noch zuweilen einen romantischen Minneton an, aber im Bewußtseyn, daß es ihm nicht stehe, zerreißt er gewöhnlich die Saite mit einem grellen Mißton.

**Eduard Grisebach, „Aphorismen über
Heinrich Heine“, 1875**

Da aber eine Parodie des wirklich Göttlichen und Heiligsten [das Tannhäuserlied in „Des Knaben Wunderhorn“] künstlerisch unmöglich ist, so beweist Heine durch diese Verhöhnung [„Neue Gedichte“, Der Tannhäuser. Eine Legende] vielleicht des herrlichsten christlichen Volksliedes, daß ihm allerdings nicht nur der christliche, sondern überhaupt der ethische Sinn abgeht, ohne den keine Kunst ist. [...] [D]er Verfasser der neuen Gedichte denkt gar nicht daran, sein Leben und die davon Kunde gebenden Lieder als eine Verschuldung aufzufassen, obwohl sein Leben selbst ihn dazu aufzufordern schien.

Karl Goedeke, „H. Heine“, 1881

Es ist nicht thunlich auf diese Dinge [Heines Liebesaffären] genauer einzugehen, aber ganz davon zu schweigen war unmöglich, wenn man den Hintergrund der Lieder Heines und die Art von Geliebten kennen lernen will, an die er seine Lieder richtet. [...] Sein verderblicher Einfluss war umso grösser, da er der Liederlichkeit einen scheinbaren Anstrich von Gemüt zu geben und das Unreine seiner Empfindungen mit allem, worüber eine solche Poesie gebieten kann, äusserlich zu umkleiden und zu schmücken wusste.

Eugen Dühring, „Die grüne Sau“, 1893

Weniger widerspruchsvoll und weit realer [als ‚Donna Clara‘] war das obenerwähnte Stückchen sogenannter Bergidylle, in welchem Heine sich selber als ‚Ritter vom heiligen Geist‘ einer Bergmannstochter aufspielte und, über das Ordinäre jüdisch ordinär zu reden, auch schmackhaft machte.

Literatur

Dühring, Eugen: „Die grüne Sau“. In: Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern, Bd. 1: 1856–1906. Hg. von Dietmar Goltschnigg und Hartmut Steinecke. Berlin 2006, 306–312, hier 308.

Goedeke, Karl: H. Heine. In: Heine und die Nachwelt, 224–227, hier 224.

Grisebach, Eduard: Aphorismen über Heinrich Heine. In: Heine und die Nachwelt, 209–215, hier 213.

Hell, Theodor: Rezension zu „Buch der Lieder“. In: Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Bd. 1: Rezensionen und Notizen zu Heines Werken von 1821 bis 1831. Hg. von Eberhard Gallay. Hamburg 1981, 309–314, hier 311.

Menzel, Wolfgang: Die tiefste Corruption der deutschen Dichtung. In: Heine und die Nachwelt, 171–172, hier 171.

Schwab, Gustav: Rezension zu „Buch der Lieder“. In: Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen, 314–320, hier 314.

mischte Vortragssituationen kann es nicht geben. Die Frage, was die Definition der Gattungen legitimiere, kümmert Goethe anscheinend nicht (mehr). Zweitens muss, wenn nun die Gattungszugehörigkeit von der ästhetischen Qualität getrennt wird, letztere auf einem anderen Feld gesucht werden. Wenn man akzeptiert, dass es im Naturreich der Poesie Essenzen zu entdecken gibt, dann liegt es nahe, den Wert eines Gedichts an sein ureigenes Wesen, an sein individuelles immanentes Gesetz, zu koppeln. Jedes Werk steht dann letztlich nur für sich selbst. Die Suche nach dem Wesen der Dichtung geht von der Gattungstheorie (der Dichtung) zur Interpretation (des Gedichts) über. Dem korrespondiert das Fehlen einer Legitimation der Gattungsdefinition in der Divan-Version. Damit ist ein Stand der Theorie erreicht, der zwar expressis verbis an Gattungen festhält, diese aber nicht begründet und de facto zugunsten einer Liebe zum Einzelwerk auflöst. So, wie in der Liebeskonzeption des 19. Jahrhunderts der Bezug zu einem einzigartigen, geliebten Menschen vom Urteil Dritter unabhängig ist, so sind Liebhaber der Poesie auch fähig, das vielleicht noch unentdeckte Kunstwerk zu „erkennen ohne Deuter“ (Goethe 1982b, 7). Wenn nur jemand kommt, es zu entdecken, dann mag jeder Mensch und jedes Gedicht „im engsten Raume das herrlichste Gebild“ sein (Goethe 1982a, 187).

Dieser beiden Konsequenzen halber ließe sich Goethes Version als liberale oder erotische Interpretation der Trinitätslehre bezeichnen. Dass die Forderung einer ‚begeisterten Erregtheit‘ (bzw. erregten Begeisterung) vom lyrischen Sprecher Authentizität verlangt, ist nur dann problematisch, wenn unter der Hand wieder die Gattungseinheit als Qualitätsmerkmal eingeführt wird. Trotz Goethes anders gelagertem Ansatz scheint es spätestens in den 1820er-Jahren dazu gekommen zu sein. Beispielsweise fällt an den Rezensionen zu Heinrich Heines Lyrik die regelmäßige Beanstandung der häufigen Stimmungswechsel in den Gedichten auf, vor allem des Umkippen von ‚lyrischen‘ Stimmungen in Ironie (vgl. Kasten). Am Authentizitätspostulat halten die Kritiken indes fest und machen für Heines Schreibweise

nicht etwa eine ästhetisch-politische Strategie, sondern seinen schlechten Charakter verantwortlich, und dies auch mit antisemitischen Unter- oder Haupttönen. Auf Seiten der literarischen Produktion brechen erst die Lyriker der Klassischen Moderne, zunächst in Frankreich (Baudelaire, Mallarmé), dann in Deutschland (die Naturalisten ab ca. 1890), mit der Gleichsetzung von Lyrik und Erlebnislyrik; auf Seiten der Literaturwissenschaft und -kritik wird an der Identifikation noch weit länger festgehalten.

4. Die Trinitätslehre nach Jena: Hegel, Vischer, Schopenhauer

Ob die Trinitätslehre je ohne alle Anfechtungen geherrscht hat, sei dahingestellt. Als sicher aber kann gelten, dass sie zwischen 1850 und 1950 das gattungstheoretische Denken dominierte. Maßgeblich dazu beigetragen haben dürften die beiden für das deutsche Bildungsbürgertum und seine Dichtungswissenschaft, die Germanistik, maßgeblichen Philosophen, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Arthur Schopenhauer. Hegel baute die Trinitätslehre mitten in seine Ästhetik ein, indem er die Lyrik als subjektive (These), das Epos als objektive (Antithese) und das Drama als subjektiv-objektive Gattung (Synthese) auffasste. Auch sein Adept Friedrich Theodor Vischer kennt nur „die epische, [...] die lyrische, [...] und [...] die dramatische Form“ (Vischer 1857, 1259 ff.). Schopenhauer zeigt zwar kein gesteigertes Interesse an Gattungsfragen, aber wenn er sie berührt, dann zeichnet sich auch bei ihm die triadische Ordnung ab. In „Die Welt als Wille und Vorstellung“ erklärt er, es könne die „Darstellung der Idee der Menschheit“ so ausgeführt werden, dass

der Dargestellte zugleich auch der Darstellende ist: dieses geschieht in der lyrischen Poesie, im eigentlichen Liede, [...] wobei daher, durch den Gegenstand, dieser Gattung eine gewisse Subjektivität wesentlich ist; – oder aber der Darzustellende ist vom Darstellenden ganz verschieden, wie in allen anderen Gattungen, wo mehr oder weniger

der Darstellende hinter dem Dargestellten sich verbirgt und zuletzt ganz verschwindet.

Schopenhauer 1988, 329 f.

Als Beispiele solcher Gattungen nennt er die Romanze, die Idylle, den Roman, und das Epos, deren Inhalt und Form in abnehmendem Maße subjektiv seien. Versammelt sind hier die Untergattungen der epischen Dichtung, denen dann das Drama entgegengestellt wird, in dem die Subjektivität

bis auf die letzte Spur [verschwindet], welches die objektivste und in mehr als einer Hinsicht vollkommene, auch schwierigste Gattung der Poesie ist. Die lyrische Gattung ist ebendeshalb die leichteste, und wenn die Kunst sonst nur dem so seltenen ächten Genius angehört, so kann selbst der im Ganzen nicht sehr eminente Mensch, wenn in der That, durch starke Anregung von außen, irgend eine Begeisterung seine Geisteskräfte erhöht, ein schönes Lied zu Stande bringen [...]. (ebd., 330)

Wie Hegel, so gelangt auch Schopenhauer über die Schlüsselkategorien der Subjektivität und Objektivität zur Gattungstrinität. Obwohl er über die Produktion, nicht die Rezeption von Texten schreibt, ist bemerkenswert, dass er noch einmal die These von der Leichtigkeit der Lyrik (und ihrem geringen Wert) vorträgt und dies mit der Ausrichtung der Lyrik am seinerzeit herrschenden Erlebnis- und Stimmungsparadigma begründet.

5. Und nun? Gattungssystematik und Lyrikdefinition heute

Seit Emil Staiger 1946 in seiner Abhandlung „Grundbegriffe der Poetik“ noch einmal die Trinitätslehre zu fundieren versuchte, mehrten sich kritische Stimmen. Da aber Gattungstheorie in der Literaturwissenschaft, als eines von vielen Spezialgebieten, keine breite Basis besitzt, hält man sich in der Praxis weitgehend an die überlieferte Dreiteilung. Und zu welchem Zweck könnte eine Gattungstheorie auch dienen? Der Wert der Rekonstruktion historischer Systemati-

ken liegt auf der Hand, denn sie verraten viel über die Rezeptionsgewohnheiten einer Epoche und damit über die Möglichkeiten und Grenzen zeitgenössischer Lesarten. Aber warum sollte man den Systematiken eine weitere hinzufügen, zumal sie über unsere Rezeptionsgewohnheiten wenig aussagen würde, da wir ja in der Praxis mit dem Dreierschema gut zurechtkommen? Auch die allgemeine Literaturtheorie, die Poetizität als Selbstreferenz, Überstrukturierung, Verfremdung, Fiktionalität etc. bestimmt, kommt gut ohne Untergliederungen der Literatur aus. Im Schulgebrauch wiederum besticht das Dreierschema durch Handlichkeit, zumindest so lange, wie der schulische Kanon solche Formen wie die Idylle, das Epigramm oder die Ekloge einigermaßen konsequent ausblendet. Fabeln, Parabeln und Balladen lassen sich der epischen Großgattung zuordnen, Hymnen, Oden und Lieder der Lyrik. Dennoch lässt sich die Beschäftigung mit der systematischen Frage rechtfertigen, wenn man der Argumentation folgt, die Dieter Lamping in seiner Studie „Das lyrische Gedicht“ von 1989 entwickelt.

Lamping definiert das ‚Lyrische‘ strukturell als Einzelrede, das ‚Gedicht‘ formal als Versrede und somit das ‚lyrische Gedicht‘ formal-strukturell als Einzelrede in Versen. Als Einzelrede gilt jede abgeschlossene (schrift-)sprachliche Äußerung eines und nur eines Sprechers. Dramatische Dialogbeiträge und Monologe, die in einen größeren Textzusammenhang eingebettet und daher nicht abgeschlossen sind, werden auf diese Weise ebenso aus der Lyrik ausgeschlossen wie Erzähltextpassagen, in denen neben dem Erzähler auch handelnde Figuren zu Wort kommen. Dieser Ausschluss ist erforderlich, weil das zweite Kriterium, die Versrede, zwar alle Prosaerzählungen, aber nicht Versepen wie Klopstocks „Messias“ und Versdramen wie Schillers „Don Carlos“ aus der Lyrik auszusondern gestattet. Den Vers schließlich definiert Lamping als einen Typus der Sprachverwendung, der durch seine „besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht“ (Lamping 1993, 24). Wie Scaliger, so unterscheidet auch Lamping historische und systematische Gattungen, und wie Scaliger verwendet er Diaphora zu Definitionszwecken, nämlich ‚versus‘

und ‚modus‘. Das Kriterium der Einzelrede entspricht sogar recht genau Scaligers ‚Rede des Autors‘ im Unterschied zur ‚Figurenrede‘ und ‚gemischten Rede‘.

Man sieht auch, dass sich aus den Kriterien eigentlich nicht drei, sondern sechs literarische Gattungen ableiten ließen. Lamping selbst beurteilt allerdings die Möglichkeit, sein „Modell“ auf „eine Theorie der poetischen (Haupt-)Gattungen“ hin zu verallgemeinern, eher skeptisch und meint, man müsse es dazu „um weitere Kriterien ergänzen und differenzieren.“ (ebd., 89) Doch ist das überhaupt erforderlich, wenn ohnehin nicht alle ‚historischen‘ Gattungen passgenau ins ‚systematische‘ Schema integriert werden können? So gehören viele Sonette oder Satiren zur Lyrik, manche aber auch nicht. Lamping selbst merkt an, dass das lyrische Gedicht „zu einem anderen [Gattungstyp] als etwa das nur formal definierte Sonett oder die bloß strukturell bestimmte Satire“ gehört (ebd., 16); die Gattungsbegriffe liegen nicht auf derselben Ebene. Sofern es sich bei der Satire usw. um historische Gattungen handelt, liegt es nun nahe, auch deren Definitionen auf formal-strukturaler Basis zu rekonstruieren. Eine solche Vereinheitlichung der Beschreibung ermöglicht dann die Beobachtung von Differenzen und damit die literaturgeschichtliche Einordnung. Wie das in der Praxis aussehen kann, zeigen Lamping im zweiten Teil seines Buchs und Rudolf Brandmeyer in „Die Gedichte des jungen Goethe“.

Literatur

- Batteux, Charles (1751): *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen von J.A. Schlegel. Leipzig.
- Brandmeyer, Rudolf (1998): *Die Gedichte des jungen Goethe. Eine gattungsgeschichtliche Einführung*. Göttingen.
- Gallay, Eberhard/Estermann, Alfred (Hg.) (1981): *Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen*, Bd. 1. 1821–1831. Hamburg.
- Goethe, Johann Wolfgang (1982a): *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 2: *Gedichte und Epen II*. Hg. von Erich Trunz, 13. Aufl. München.
- Goethe, Johann Wolfgang (1982b): *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. Hg. von Erich Trunz, 10. Aufl. München.
- Kelletat, Alfred (Hg.) (1984): *Der Göttinger Hain. Hölty – Miller – Stolberg – Voß*. Stuttgart.
- Kemper, Hans-Georg (2006): *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd. 4/I: *Barock-Humanismus: Krisen-Dichtung*. Tübingen.
- Lamping, Dieter (1993): *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. 2. Aufl. Göttingen.
- Opitz, Martin (2008): *Buch von der Deutschen Poeterey [1624]*. Studienausgabe. Hg. von Herbert Jaumann. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich (1993): *Sämtliche Werke*. Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9. Aufl. Darmstadt.
- Schlegel, Johann Adolf (1751): *Anhang einiger Abhandlungen*. In: Charles Batteux, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Leipzig.
- Schmidt, Jochen (1985): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Darmstadt.
- Schopenhauer, Arthur (1988): *Werke in 5 Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand. Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Hg. von Ludger Lütkehaus. Zürich.
- Sengle, Friedrich (1964): *Formen des idyllischen Menschenbildes*. In: *Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann*. Hg. von Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz. Hamburg.
- Staiger, Emil (1968): *Grundbegriffe der Poetik*. 8. Aufl. Zürich/Freiburg i. Br.
- Trappen, Stefan (2001): *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg.
- Vischer, Friedrich Theodor (1857): *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*. Dritter Teil. *Die Kunstlehre*. Stuttgart.
- Zymner, Rüdiger (2003): *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn.