

- 10 Vgl. Ernst Bloch: Gesamtausgabe Bd. 5. Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt/M. 1959, S. 174 ff, 945 ff.
- 11 Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe. Bd. 5. München 1988, S. 402 (Zur Genealogie der Moral 25); vgl. Bohrer: Plötzlichkeit, S. 111 ff.
- 12 Vgl. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt/M. 1972; F. Koppe: Grundbegriffe, S. 130, 157 ff; Albrecht Wellmer: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/M. 1985, S. 31 ff.
- 13 Martin Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen 1979, bes. S. 12, 46, 54, 87, 134 ff; Ders.: Der Ursprung des Kunstwerks. In: Holzwege. Frankfurt/M. 1980, bes. S. 29 f, 48.
- 14 Milan Kundera: Die Kunst des Romans. München/Wien 1987, S. 109 ff.
- 15 Vgl. Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 36 ff; Koppe: Grundbegriffe, S. 144 f.
- 16 Vgl. Bohrer: Natur, S. 87–97.
- 17 Vgl. Bohrer: Plötzlichkeit, S. 98 ff; Koppe: Grundbegriffe, S. 90 ff; A. C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt/M. 1984, S. 35.
- 18 So besonders Bohrer: Natur, S. 110–132.
- 19 G. W. F. Hegel, a. a. O., S. 51.
- 20 Vgl. Josef Früchtl: Ethik und Ästhetik. Eine nachmetaphysische Attraktion. In: Philosophische Rundschau. 39. Jg. (1992), H. 1/2, S. 3–28.
- 21 Vgl. Jean-François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur, 38. Jg. (1984), H. 2; Chr. Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989; vgl. ebenfalls das Sonderheft des Merkur, 43. Jg. (1989), H. 9/10.

IV. Realisierungsformen des Literarischen

IV. Reibungsformen des Literarischen

Die Reibungsformen des literarischen sind in der Regel in drei Hauptgruppen zu unterteilen: in die Reibungsformen des literarischen, in die Reibungsformen des literarischen und in die Reibungsformen des literarischen. Die Reibungsformen des literarischen sind in der Regel in drei Hauptgruppen zu unterteilen: in die Reibungsformen des literarischen, in die Reibungsformen des literarischen und in die Reibungsformen des literarischen.

Die Reibungsformen des literarischen sind in der Regel in drei Hauptgruppen zu unterteilen: in die Reibungsformen des literarischen, in die Reibungsformen des literarischen und in die Reibungsformen des literarischen. Die Reibungsformen des literarischen sind in der Regel in drei Hauptgruppen zu unterteilen: in die Reibungsformen des literarischen, in die Reibungsformen des literarischen und in die Reibungsformen des literarischen.

Probleme der Mündlichkeit und die Anfänge der deutschen Literatur

Im Jahre 797 mahnt Alcuin, führender Kopf der karolingischen Reformen, brieflich den Abt des Klosters Lindisfarne, darauf zu achten, daß während des gemeinsamen Priestermahls das Wort Gottes gelesen werde; es gehöre sich, dort den *Lector*, den Vorleser, zu hören und nicht den Harfenspieler, die Predigten der Väter und nicht die Gesänge der Heiden. Alcuins scharfer Verweis gipfelt in den Worten: «Quid Hiniellus cum Christo?» – «Was hat Ingeld (der Held eines heroischen germanischen Liedes) mit Christus zu tun?» Eng sei das Haus und für beide kein Platz!¹

Deutlich ist hier das Aufeinandertreffen zweier kultureller Welten des Frühmittelalters zu spüren: In die vermeintlich abgeschlossene klösterliche Welt der schriftlich-lateinischen Bildung dringt die laikale Welt der Volkssprache mit ihren paganen, mündlichen Traditionen ein. Sosehr man sich aus ideologischen Erwägungen oder mit Berufung auf althergebrachte Lebensformen um eine scharfe gesellschaftliche Trennung bemüht, so sehr konstituiert doch gerade die Verflechtung beider Kulturwelten mittelalterliche volkssprachliche Literatur, die in ihren Anfängen gleichsam als Produkt einer «Zwischenkultur», als «ein Vermittlungsprodukt zwischen mündlich volkssprachlicher Laien- und schriftlich lateinischer Klerikerkultur»² aus der Geschichte einer zwangsläufig verstummten, weil rein oralen Überlieferung hervortritt.

Eine Einschränkung von Literatur und Dichtung auf Schriftlichkeit, wie sie schon die Etymologie *littera* (Buchstabe) und *dictare* (etwas zum Aufschreiben vorsagen) nahelegt, scheint dem Dichtungsbegriff unserer vollständig literarisierten und multimedialen Gesellschaft einem unausgesprochenen Vorverständnis nach zugrunde zu liegen. Ein Blick auf die Kultur des Europäischen Frühmittelalters hingegen beweist eindrucksvoll, wie sehr jede schriftlich festgehaltene Literatur auf einem breiten, die Geschichte der Aufzeichnung an Dauer wohl um Längen übertreffenden Fundament mündlicher Überlieferung ruht. Die für uns faßbaren, d. h. die schriftlich überlieferten Anfänge

der deutschen Sprache und Literatur etwa zeigen, wie sehr sich bei der allmählichen Verschriftung einer zunächst rein oralen Kultur die Bedingungen der Schriftlichkeit und der Mündlichkeit gegenseitig beeinflussen, welche Zugeständnisse die schriftliche Aufzeichnung der Oralkultur machen muß, welchen Veränderungen mündliche Formen und Traditionen durch ihre schriftliche Fixierung ausgesetzt sind. Nehmen wir das Wort vom ‹Vermittlungsprodukt› ernst, so fassen wir mit dem Problem der Mündlichkeit hier die Bedingungen unserer Literatur am Ort ihres Entstehens und gewinnen mit dem Einblick in die Andersartigkeit dieser literarischen Kultur zugleich Einsicht in die Bedingtheit unseres Literaturbegriffs.

Formen mündlicher germanischer Dichtung

Obwohl wir mit Sicherheit davon ausgehen können, daß in der Germania eine jahrhundertealte Tradition mündlicher Dichtung lebendig war, wissen wir von dieser Oralkultur zunächst nicht viel mehr als das Faktum ihrer Existenz. Grundsätzlich stehen zwei Wege ihrer Erschließung zur Verfügung: Zum einen geben uns schriftliche Quellen Bericht über Vortrag, seltener Inhalte mündlicher Dichtung, seien es Aufzeichnungen lateinisch schreibender Historiker, angefangen bei Tacitus bis zur Bemerkung Einhards über Karl des Großen verschollene Sammlung einheimischer Heldengesänge, seien es eher marginale Erwähnungen wie etwa in dem oben zitierten Brief Alcuins. Zum anderen lassen sich in Formen und Inhalten schriftlich überlieferter Dichtung verschiedenster Provenienz und verschiedensten Alters Reflexe mündlicher Kultur in unterschiedlicher Intensität feststellen. Doch beide Typen von Quellen bieten stets nur ‹indirekte› Zeugnisse, unterliegen starken Brechungen durch die Bedingungen der Schriftlichkeit, durch lateinisch-klerikale Bildungsideologie, durch Traditionen und materiale Voraussetzungen des Mediums der Schrift.

Wir müssen demnach (1.) von einer rein mündlich tradierten, niemals den Bedingungen einer schriftlichen Fixierung unterworfenen Literatur der Germanen, die ‹verklungen› und uns daher nicht mehr unmittelbar greifbar ist, und (2.) von einer reinen Leseliteratur, die in der Volkssprache erst im späten Mittelalter entsteht, vorläufig absehen. Somit bleiben Übergangsformen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit Ausgangsobjekte einer frühen Literaturgeschichte der Volkssprache.

Es lassen sich hier zwei große Gruppen unterscheiden³:

1. eine schriftlich fixierte und schriftlich oder auch mündlich konzipierte Literatur, die zu mündlichem Vortrag bestimmt ist und daher einen gewissen «mündlichen Stil» pflegen kann, wofür als prominentes Beispiel die höfischen Epen stehen können, aus althochdeutscher Zeit das «Ludwigslied» (Ende 9. Jh.), aber auch etwa die Bibelepik. Die große Bedeutung mündlicher Rezeption dieser Dichtung – sei es in höfischer Gesellschaft oder im Kloster, sei es wegen eines ganz oder zum Teil illiteraten Publikums oder um willen der gesellschaftlichen Unterhaltung und Belehrung – prägt wesentlich ihre Gestalt und erlaubt eine Abgrenzung von reiner Leseliteratur.

2. Davon oft nur undeutlich, aber wichtig zu trennen ist die schriftliche Fixierung genuin mündlicher Formen, wozu etwa das «Hildebrandslied», «Muspilli», die «Merseburger Zaubersprüche» (aufgezeichnet im 9. und 10. Jh.) und diverse Segen und Sprüche zu zählen sind. Sind auch diese nur als indirekte Zeugen mündlicher Dichtung zu betrachten, können insbesondere sie uns Aufschluß über mögliches Aussehen und Gestalt mündlicher germanischer Dichtung geben.

Mündliche germanische Dichtung: In erster Linie ist dabei an kleine, einfache Formen zu denken, von Sprichworten und didaktischer Merkichtung (Gnomik), Zaubersprüchen, Segen, Hymnus und Gebet über kleine Szenen, Liebes- und Tanzlieder bis zu Märchen und Sagen. Diese Formen sind wohl kaum an eine bestimmte Zeit und an bestimmte soziale Gruppen gebunden, es ist weit und schwer faßbar tradiertes Wandergut oder gesunkenes Kulturgut.⁴ Von den genannten *gebundenen* (d. h. nicht in reiner Prosa verfaßten) Formen sind einige Beispiele aus althochdeutscher Zeit überliefert; ihnen ist ihre unmittelbare Gebrauchsfunktion noch anzusehen: magisch-beschwörende Kleindichtung zu bestimmten Gelegenheiten, zu Ritus, Kult und Thing.

An größeren Formen scheinen Stammesgeschichte und Ursprungssagen in der Germania weit verbreitet gewesen zu sein. Da sie ebenso wie die reine Merk- oder Katalogdichtung, eine Form etwa zur Überlieferung von Götter- und Herrschergenealogien, die Funktion der Wissenstradierung erfüllen, läßt sich vermuten, daß auch diese Dichtung in gebundenen Großformen mündlich tradiert wurde.⁵ Doch sind wie von der mündlichen Erzählprosa nur spärliche Spuren erhalten, in erster Linie wiederum Reflexe in lateinischen Historiographien oder späteren, synkretistischen, volkssprachlichen Fassungen nordischer Provenienz.

Die meistdiskutierte Gattung mündlicher Dichtung ist die heroische Dichtung, das Heldenlied bzw. die Heldenepik. Läßt sich schon an spät aufgezeichneten bzw. überformten Dichtungen, etwa an der «Älteren Edda», in der Nibelungentradition, im althochdeutschen «Ludwigslied» oder auch in der lateinischen, «christianisierten» Übersetzung eines germanischen Stoffs, dem «Waltharius» (aufgez. im 10. Jh.), formal und stoffgeschichtlich Zugang zur Gattung in ihrer mündlichen Gestalt finden, so kennt die germanistische Literaturgeschichte immerhin drei schriftlich überlieferte Beispiele, die uns einigermaßen unverzerrt Einblick in Form und Sprache dieser archaischen literarischen Gattung gewähren: das Fragment des deutschen «Hildebrandsliedes» (Anfang 9. Jh.), den altenglischen «Beowulf» (aufgez. im 10. Jh.) und das «Finnsburgfragment» (aufgez. um 1000).

Bedingungen und Gestalt mündlicher Dichtung

Am Beispiel des «Hildebrandsliedes» sollen einige Kennzeichen mündlicher Dichtung diskutiert werden.

«Ik gihorta dat seggen,
dat sih urhettun ænon muotin:
Hiltibrant enti Hadubrant untar heriun tuem.
sunufatarungo iro saro rihtun,
garutun sê iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana,
helidos, ubar hringa, do sie to dero hiltiu ritun.»

(Ich hörte berichten, daß zwei Krieger, Hildebrand und Hadubrand, (allein) zwischen ihren beiden Heeren, aufeinanderstießen. Zwei Leute von gleichem Blut, Vater und Sohn, rückten da ihre Rüstung zurecht, sie strafften ihre Panzerhemden und gürteten ihre Schwerter über die Eisenringe, die Männer, als sie zu diesem Kampf ritten.)⁶

Dieses einzige, fragmentarisch überlieferte Heldenlied in einem deutschen Idiom, von dem hier die ersten Zeilen zitiert sind, ist Ende des 9. Jahrhunderts in eine Handschrift des Klosters Fulda eingetragen worden. Drei wesentliche Abgrenzungen von einer Buchliteratur «modernen» Zuschnitts sind an diesem Beispiel möglich, einmal auf stofflich-funktionaler Ebene, einmal auf rhetorischer Ebene und schließlich auf formaler Ebene:

Erstens: Mündliche Dichtung verwaltet ein kollektives Gedächtnis, kollektive Erinnerungen der literaturtragenden Gesellschaft. Sie ist

daher ausnahmslos anonym überliefert und verzichtet von vornherein auf einen Begriff von «Original». Dies trifft noch bis ins hohe Mittelalter namentlich für die Gattungen der heroischen Dichtung und der Spielmannsepik zu. Bei den uns faßbaren Stoffen germanischer heroischer Dichtung handelt es sich ausnahmslos um Geschichten und Figuren aus Landnahmeperioden bzw. aus der Völkerwanderungszeit, dem *heroic age* der Germanen, so bei dem Hildebrandsstoff, der mit den unzähligen und zeitlich breit gestreuten Varianten der Dietrichs-(Theoderichs-)sage verknüpft ist, so beim Attila- und Burgundenstoff. Der Sänger des Liedes setzt aus den Zuhörern bekannten Motiven und Konstellationen improvisatorisch je nach Publikum, Redesituation und eigenen Vorstellungen eine Erzählung jeweils neu zusammen und pflegt damit die kollektive Erinnerung an die gemeinsame Vorzeit, tradiert mythische Initiationsszenen und Verhaltensmuster und konstituiert das Geschichts- und Weltbild seiner Gruppe. Die Erzählung selbst muß zuvor nur in Umrissen im Gedächtnis des einzelnen Sängers bewahrt gewesen sein, da eine solche Literaturtradition nicht auf wörtliche Wiederholbarkeit rekurriert, wie sie ohnehin bei dem Umfang der Großepik nur durch Schriftlichkeit zu erreichen wäre. Die Debatte um die konstitutiven Techniken und Bedingungen mündlicher Großdichtung entzündet sich naheliegenderweise vor allem am Problem der Gedächtnisleistung der Literaturträger und wird im Anschluß an die aus der Homer-Philologie hervorgegangene «theory of oral formulaic composition», kurz auch «Oral-Poetry»-Forschung, schon lange sehr breit und erfolgreich diskutiert. Die «Oral-Poetry»-Forschung stützt sich empirisch auf die Analyse von bis in die Mitte unseres Jahrhunderts noch lebendiger «Guslaren-Dichtung», mündlich aus dem Gedächtnis reproduzierter Großepik, vorgetragen von einfachen, «ungebildeten» Sängern in entlegenen serbischen Kaffeehäusern. Sie rechnet mit inhaltlichen *Schablonen*, die der Sänger aktuell und je nach Bedürfnis variiert einsetzt. Das Bild der germanischen Dichtung bietet mit seiner erzählerischen Dichte und Stringenz, wie sie in der nordischen Überlieferung am deutlichsten hervortritt, zwar wenige Anhaltspunkte für ein solches Verfahren; doch ist wohl nur durch derartige Techniken – vergleichbar improvisierenden Jazzmusikern – jahrhundertelange, bildungsmächtig wirkende, rein mündliche Tradierung literarischer Stoffe denkbar und möglich.

Zweitens: Da sich demnach eine mündliche Dichtung nicht durch Genauigkeit und inhaltliche Identität legitimieren kann und muß, beruft sie sich in der Redesituation unmittelbar auf die Erinnerung des

Kollektivs. Der Eingang des «Hildebrandsliedes» («Ik gihorta dat seggen») ist ein aus der direkten Redesituation geborenes Aufmerksamkeitssignal und zugleich Berufung auf den Wahrheitsanspruch des Verbürgten und jedem Bekannten. Wir finden ähnliche Formeln auch im «Wessobrunner Gebet» («Dat gafregin ih mit firahim» – Das habe ich bei den Menschen erfahren), im «Muspilli» («Daz hortih rahon» – Das hörte ich sagen) und noch in der Eingangszeile des «Nibelungenliedes» («Uns ist in alten maeren wonders vil geseit» – In alten Geschichten wird uns vieles Wunderbare berichtet). Die Berufung des Geschichtenerzählers auf andernorts und zu anderer Zeit schon Gehörtes weist diesen als weisen und womöglich vielgereisten Gedächtnisverwalter aus. Daß mündlich komponierte Dichtung gleichsam durch und durch von Redundanz geprägt sei, versucht wiederum die «theory of oral formulaic composition» darzustellen und macht so die mnemotechnische Leistung des Sängers eindrucksvoll durchsichtig: Neben den inhaltlichen *Schablonen* setze der Sänger sein gesamtes Epos mit Hilfe eines begrenzten Vorrats ständig variierten sprachlich-metrischer *Formeln* zusammen, die in bestimmte Funktionen und zur Beschreibung bestimmter Szenen oder Konstellationen einsetzbar sind – ein durch Gedächtnisleistung determinierter «Genotyp» erzeugt durch frei kombinierbare Zusammensetzung einen unendlich variablen «Phänotyp». Doch es gelingt nicht, den Begriff der Formel und Schablone verbindlich zu definieren und somit «formulaische», d. h. genuin mündliche Dichtung abzugrenzen – denn zweifellos ist weder alle formulaische Dichtung mündlicher Provenienz, noch ist alle mündliche Dichtung formulaisch. Obgleich sie sich auch von der Frage nach der inhaltlichen Funktion der zweifellos dicht auftretenden Formeln dispensiert, weist die «Oral Poetry»-Diskussion durch ihren Formelbegriff auf ein drittes wichtiges Charakteristikum hin.

Drittens: Die direkte kommunikative Situation der Präsentation mündlicher Dichtung bedingt eine nicht alltägliche, stilisierte Rede-weise, eine gebundene Form. Es scheint der Gedanke nahezuliegen, daß metrisch geordnetes Sprechen, Vers und Reim genuine Produkte der Oralkultur sind, die sich dadurch Gedächtnisstützen schuf. Dem entspricht die Beobachtung, daß alle als gemeingermanische anzusprechende Gattungen der gebundenen Form unterliegen, zumeist mit Stabreim, einem Reim des Anlauts sinntragender oder bedeutender Wörter.⁷ Auf «niederer» Ebene, greifbar in seinem alltäglich-praktischen Sinn der Verbindlichkeit und Beglaubigung durch wörtliche Wiederholbarkeit und Eindringlichkeit, findet Stabreim sich in Me-

morialversen, Runeninschriften, genealogischen Namenslisten und in Rechtsformeln, die zum Teil bis heute redensartlich lebendig sind: Kind und Kegel, Haus und Hof, Mann und Maus. Die germanische Dichtung kennt als einzige definierbare metrische Form die stabende Langzeile. Am Beispiel des «Hildebrandsliedes» wird deutlich, wie sich die stabende Langzeile in einem Spätstadium, in dem schriftliche Aufzeichnung schon möglich und denkbar ist, auflöst: Präsentieren sich von den zitierten sechs Anfangszeilen noch fünf in der Form der Langzeile – die erste Zeile fällt hier heraus, wie noch einige andere Verse im weiteren Verlauf des Dichtungsfragments –, so kennen nur vier Zeilen einen geregelten Stabreim. Der Binnen- und Endreim lateinischer Tradition sowie die geregelte Silbenzählung in der Volkssprache wird wohl erstmals von dem gelehrten Dichtermönch Otfrid von Weissenburg in seinem «Evangelienbuch» (vollendet 871) versucht, bezeichnenderweise also in von lateinischen Vorbildern geprägter christlicher Dichtung.

Doch gerade die germanische Dichtung ist arm an Reimformen, ist geradezu eine metrische Monokultur. So ist die *germanische Langzeile* in ihrer reinsten Form am häufigsten in der spät aufgezeichneten und synkretistischen, oft schon deutlich unter dem Einfluß der Christianisierung stehenden nordischen Überlieferung zu finden. Dem Stabreimvers kommt eine spezifische Prosanähe zu, er kann zwanglos in Prosa oder freie Formen übergehen, ist nicht an die Langzeile oder an feste Regeln gebunden, wie gerade die als besonders «archaisch» angesehenen Kleinformen wie Spruch und Segen zeigen. Im sog. «Zweiten Merseburger Zauberspruch» überlagern sich mehrere Formen des bindenden Redeschmucks gerade in der eigentlichen Beschwörungsformel am Ende:

«Sose benrenki, sose blutrenki,
 sose liderenki,
 ben zi bena, bluot zi bluoda,
 lid zi geliden, sose gelimida sin!»

(Wie die Verrenkung des Knochens, so die des Blutes, so die des ganzen Gliedes! Knochen an Knochen, Blut zu Blut, Glied an Glied, als ob sie zusammengeleimt wären!)⁸

Diese Rhetorik der Wiederholung, des formelhaften Gleichlaufs mit Tendenzen hin zum Silben- und Endreim bei recht frei verteilten Assonanzen läßt sich nicht den Regeln der «klassischen» Stabreimtechnik subsumieren.

Diese Charakteristika der germanischen Metrik weisen auf die unmittelbare Gebrauchsfunktion der gebundenen Rede hin: Es geht nicht um artifiziellen Redeschmuck, wie er dem «poeta doctus» eignet, es geht um griffige, wiedererkennbare Formeln zur Beglaubigung und Beschwörung bei Kult oder Thing, um Eindringlichkeit durch Parallelismen und häufige Wortwiederholung – eine Dimension gebundener, mündlich produzierter und rezipierter Rede, die durch eine Reduzierung auf die Funktion der «Gedächtnisstütze» nur unzureichend beschrieben wäre. Um nochmals die Musik als Vergleich zu bemühen: Takt, Kadenz, Phrasenbildung und eine hohe Redundanz sind keinesfalls aus mnemotechnischen Erfordernissen geboren, vielleicht aber doch bis zu einem gewissen Grad Bedingung der Möglichkeit auswendigen Vortrags größerer Formen.

Probleme der Verschriftung der Volkssprache

Wird in weltlichen Kreisen der literarische Diskurs das gesamte Frühmittelalter hindurch rein mündlich geführt, bleiben auch mündliche Traditionen bis in die Neuzeit hinein – wiewohl vielfach überformt – etwa in Sage, Märchen oder Ballade lebendig, so handelt es sich doch um einen «untergründigen» Diskurs, der unter den Zeugnissen des lateinisch und schriftlich gebildeten Klerus gleichsam verschüttet ist. Die literarische Welt der Laiengesellschaft des frühen Mittelalters mit weltlicher, volkssprachlicher und mündlicher Tradition scheint nur an den zunächst spärlichen Berührungen beider «Bildungswelten» auf: den ersten Aufzeichnungsversuchen von Texten in der Volkssprache. Die frühe volkssprachliche Schriftlichkeit setzt sich «von oben» durch, durch kirchliche Missionierungsstrategie bzw. durch Ideologie der kulturellen Führerschaft unter starkem klerikalem Einfluß etwa unter Karl dem Großen. Schriftlichkeit ist nicht das Bedürfnis eines illiteraten Kollektivs, das die mündliche Literatur trägt.

An eine Aufzeichnung volkssprachlicher Dichtung oder Rituale – zumal heidnischer Herkunft – ist zunächst nicht gedacht, und so verdanken wir viele der wertvollsten Zeugnisse nachgerade dem Zufall. Das «Hildebrandslied» findet sich auf der leergebliebenen Anfangs- und Schlußseite einer Fuldaer Handschrift theologischen Inhalts nachträglich eingetragen. Ähnlich überliefert – als Seitenfüllsel, auf Spiegelblättern, in Buchdeckeln von Codices gänzlich anderer Provenienz – sind uns «St. Galler Credo und Paternoster», «Georgs-

lied», «Muspilli» und viele der Sprüche und Segen. Es handelt sich um zufällige, «spontane» Niederschriften zu unterschiedlichen aktuellen Gelegenheiten, oft gar um für müßig erachtete Schreibübungen von Klosterschülern: Ein planvoll angelegter Codex mit Texten aus mündlicher volkssprachlicher Tradition ist nicht überliefert. Die wohl prominenteste Ausnahme, das «Heldenliederbuch Karls des Großen», von dem uns Einhard – übrigens einer der wenigen Laien der Gelehrtenkultur des Frühmittelalters – berichtet⁹, ist verschollen. Von lateinischen Sequenzen oder Historien dagegen finden wir oft Dutzende, ja dreistellige Zahlen von Überlieferungsträgern.

Gerade die konstitutive Zweisprachigkeit des schriftlich-lateinisch gebildeten Klerus ist die wichtigste Voraussetzung für den Eintritt der Vulgärsprache in die Schriftlichkeit und somit in die Literaturgeschichte: Ist doch für jedes frühe volkssprachliche Schriftzeugnis ein lateinisch gebildeter Schreiber bzw. Übersetzer bzw. Verfasser die Voraussetzung. So sind auch die ältesten Zeugnisse in althochdeutscher Sprache zum weitaus größten Teil direkte Übersetzungsprodukte aus dem Lateinischen: einmal kleinere liturgische und katechetische Texte, Paternoster, Credo, Beicht- und andere Formeln, unverzichtbare Werkzeuge der Missionierung, zum anderen die gewaltige Fülle an Glossen, über lateinische Texte geschriebene deutsche Worte oder Phrasen, zum Teil vereinzelt, zum Teil zu zusammenhängenden Interlinearübersetzungen ausgebildet. Diese Glossen sind, wie auch etwa das «älteste deutsche Buch», der sog. «Abrogans» (um 790), ein alphabetisch geordnetes lateinisch-deutsches Wörterbuch, dem klösterlichen Schulgebrauch zuzuordnen. Zeigt sich hier die deutsche Sprache noch in ihrer untergeordneten, dienenden Funktion als wohl für unzureichend empfundener Behelf für das Lateinische, so tritt uns seit der Zeit der karolingischen Reformen eigenwertige deutsche Dichtung in schriftlicher Form entgegen.

Zunächst ebenso noch direkte Übersetzungen spätantiker Literatur, wie der althochdeutsche «Isidor» oder «Tatian» (Anfang 9. Jh.), finden sich schon bald selbständige große Dichtungen, so der altsächsische «Heliand» und «Genesis» (2. und 3. Drittel 9. Jh.), insbesondere die große «Evangelienharmonie» des elsässischen Mönches Otfrid von Weißenburg (vor 871), die alle noch in unterschiedlicher Weise auf Traditionen der mündlichen volkssprachlichen Dichtung rekurrieren, indem sie mit der stabenden Langzeile arbeiten. Geistliche Dichtung in der Volkssprache muß aber, wie sich in Otfrids Vorbemerkungen – bezeichnenderweise lateinische Widmungsbriefe und

eine deutsche Vorrede – zeigt, ausführlich legitimiert und dichtungstheoretisch abgesichert werden. Seine dezidierte Absicht, mit der Süße des Evangeliums die frivolen, profanen Gesänge zu verdrängen – ein verbreiteter polemischer Topos, wie er sich auch in Alcuins oben zitiertem Brief findet – und denen, die Schwierigkeiten mit dem Latein haben, das Wort in deutscher Sprache zu verkünden¹⁰, sprechen wohl in erster Linie einen klösterlichen Rezipientenkreis an, vielleicht auch adelige Laien – doch allemal ist an mündlichen Vortrag seiner schriftlichen Komposition gedacht. Otfrid durchbricht die Lehre von den drei heiligen, weil biblischen Sprachen Hebräisch, Griechisch und Latein, die allein für würdig gehalten werden, geistliche Inhalte zu überliefern, und reflektiert ausgiebig die Schwierigkeiten einer Dichtung in der Volkssprache, die er sich nur nach dem Vorbild der ausgebildeten lateinischen Dichtersprache vorstellen kann, wohingegen sich ihm das Fränkische als «inculta» und «indisciplinabilis», roh und schwer zu bändigen erweist.¹¹

Vor welchen Problemen die Aufzeichnung volkssprachlicher Texte, sei es mündlichen Ursprungs, sei es gelehrte Übersetzungs- oder Buchdichtung, steht, zeigt sich schon an der fundamentalsten materialen Voraussetzung, dem Alphabet. Im germanischen Raum waren seit dem ersten Jahrhundert Runenalphabete in Anlehnung an mediterrane Schriftsysteme in Gebrauch, die aber nicht der schriftlichen Kommunikation oder der Aufzeichnung literarischer Texte dienten, sondern ausschließlich kultische und magische Bedeutung hatten, für wortmagische Rituale oder kurze Inschriften dienstbar waren. Gerade in einem synkretistischen Zeugnis wie dem «Wessobrunner Gebet», einem Anfangsfragment eines Schöpfungshymnus aus dem frühen 9. Jahrhundert mit heterogenen Elementen germanischer und christlicher Mythologie, findet sich noch die Verwendung von runischen Zeichen in lateinischer Schrift. Innerhalb der Germania verfügten allein die Westgoten schon im 4. Jahrhundert dank der singulären Leistung einer gotischen Bibelübersetzung ihres Bischofs Wulfila über eine entwickelte Schrift auf griechischer Basis mit lateinischen und runischen Elementen. Doch die deutschsprachigen, lateinisch gebildeten Schreiber und Autoren konnten fast 500 Jahre später nicht mehr daran anknüpfen und sahen sich gezwungen, auf die Schriftzeichen des Lateinischen zurückzugreifen. Die Strukturierung des Lautvorrats, die zahlreichen Reibe- und Zischlaute, die Diphthonge der volkssprachlichen Idiome, fanden freilich keinerlei Entsprechungen im lateinischen Alphabet, und so kommt es zur phonetischen Umbesetzung

einzelner Zeichenfolgen, zur Erweiterung durch Akzentsetzungen und zur Einführung neuer Graphen wie *k*, *z*, *y* und *w*, gebildet aus einem doppelten *u* (engl. «double-u») ¹² oder der Spirans *d* wie sie sich im «Hildebrandslied» findet. Das «Hildebrandslied» offenbart sich auch darin als zufälliger Irrläufer der Überlieferung, als von seiner eigentlichen Gebrauchsfunktion abgelöstes Artefakt, daß es in seiner aufgezeichneten Form ein seltsames Konglomerat aus langobardischen und sächsischen, hoch- und niederdeutschen Sprachelementen bietet, uns also eine rein schriftliche, niemals so gesprochene Kunstsprache präsentiert. Denn freilich kann ein neues graphisches System, wie es etwa von dem Merowingerkönig Chilperich (6. Jh.), von Karl dem Großen ¹³ oder von Otfrid ¹⁴ angeregt bzw. praktiziert wurde, so lange nicht verbindliche Gültigkeit haben, wie keine Hochsprache, sondern regional teils sehr unterschiedliche Mundarten herrschen und allein diese zu Papier gebracht werden. Ein moderner Mundartenforscher steht bei der Aufzeichnung seiner Feldforschung vor denselben Schwierigkeiten, letztlich sind die Probleme einer Phon-Graph-Entsprechung erst durch den Duden gewaltsam und rein pragmatisch gelöst und spiegeln sich in der aktuellen Debatte um Rechtschreibreformen.

Neben früheren weitreichenden Einflüssen des Lateins auf Lexik und Wortbildung der gesprochenen Sprache, sei es aus provinzialrömischer Zeit, sei es aus früher Missionierung, werden nun im Rahmen planvoller Verschriftungsbemühungen bewußte Anleihen bei lateinischer Grammatik, Syntax und Morphologie erforderlich. Das anspruchsvolle Latein des Klerus kennt komplizierte syntaktische und grammatische Strukturen, die einer rein mündlich existierenden Sprache fehlen; auch hier müssen erst Äquivalente geschaffen werden. So finden sich in althochdeutschen Übersetzungstexten Partizipialkonstruktionen oder Akkusative mit Infinitiv in einer Häufigkeit, der die Mühe des Übersetzers anzumerken ist. Dies zeugt nicht etwa von fehlendem sprachlichem Geschick, sondern bietet in Ermangelung vorhandener sprachlicher Möglichkeiten kreative Neuschöpfungen an, die sich gleichsam experimentell erst über die Dauer von Jahrhunderten bewähren müssen. Auch treten erstmals mit den Übersetzungsvorhaben komplexer und schwieriger Texte Abstrakta in einer Dichte und Differenziertheit auf, wie sie eine Oralkultur nicht benötigt und nicht kennt und wie sie der religiösen und sozialen Welt der Germanen ohnehin völlig fremd waren: zentrale Begriffe der christlichen Lehre wie «*resurrectio*» (Auferstehung), «*redemptio*» (Erlösung) oder

«conscientia» (Gewissen) finden mehr als zehn Übersetzungsversuche.¹⁵ Die Dienstbarmachung der Volkssprache für die Schriftlichkeit schafft eine neue, veränderte Literatursprache und erstmals eine Wissenschaftssprache – beides zunächst im Gewand der Kirchensprache und nach dem Vorbild des Lateinischen.

Eine Kultur der zwei «Bildungswelten»

Die Gesellschaft des Frühmittelalters ist zutiefst von Mündlichkeit geprägt: Verwaltung, Rechtsprechung, Herrschaftsausübung und Handel funktionieren mündlich, so auch Dichtung, jede Form von Literatur und Unterhaltung, die als mündlicher Vortrag goutiert wird und Funktionen der Wissensvermittlung und Bildung erfüllt. Denn nicht bloß das einfache Volk, auch der weltliche Adel, die gesamte Führungsschicht der Gesellschaft war das Frühmittelalter hindurch praktisch vollständig illiterat und blieb es zum großen Teil bis zum Ende des Mittelalters. Selbst das Wort im emphatischen Sinn, das offenbarte Wort, vergegenwärtigt sich das Mittelalter als gesprochenes und gehörtes, in der gesellschaftlichen Kommunikationssituation: So wie Gott sein «Fiat lux» spricht, wird in der Liturgie das Wort verlesen, in der Predigt kommentiert und hörbar ausgelegt, in den Sakramenten der Kirche öffentlich zelebriert.

Der Dichter der Germanen ist einerseits als Myste, Kultredner, Träger eines mythologischen Wissens mit vielleicht seherischen Fähigkeiten vorstellbar, andererseits unter dem Namen *Skop* westgermanisch überliefert, einem Dichter und Sänger am Herrscherhof mit unterhaltenden, memorierenden, panegyrischen oder auch spöttischen-zurechtweisenden Aufgaben. Unter dem Namen *spilman* ist schließlich im deutschen Sprachraum der weltliche Dichter und Sänger bezeugt, der sowohl die Funktionen des Hofdichters als auch die des *ioculator* oder *mimus*, des Spaßmachers, ausüben kann. Dabei handelt es sich um einen heterogenen Sammelbegriff für alle Arten von Trägern der mündlichen Kultur, von fahrenden Komödianten der Straße und Feste unteren Standes bis zu gebildeten Berufsdichtern an Königshöfen, die durchaus auch aristokratischen oder geistlichen Standes sein können. Doch weder kann mündliche Dichtung auf Berufsdichter – Adlige wie Geistliche beteiligen sich aktiv an einer «oral poetry» – noch auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen oder auf eine bestimmte Epoche des Mittelalters beschränkt werden: Von der karolingischen Zeit bis

in die Volkskultur des Spätmittelalters tritt der *Spielmann* als Träger einer bedeutenden und lebendigen Tradition mündlicher Dichtung und Unterhaltung auf, indem er jedoch von Anfang an polemisch bekämpft wird von den wortgewaltigen und wirkungsmächtigen geistlichen Trägern der Schriftlichkeit, die für eine Ächtung unnützer heidnischer und verderblicher Lieder eintreten, sakrale oder zumindest christianisierte mündliche Dichtung produzieren und bewußt als Ersatz zu lancieren trachten. So ist allemal an eine Konkurrenz von sakraler und profaner mündlich-volkssprachlicher Dichtung an den frühmittelalterlichen Fürstenhöfen zu denken.

Ebenso wie die Fürsten und Höfe Sänger und Spielleute in ihrem Gefolge unterhalten, beschäftigen sie auch Schreiber geistlichen Standes, die der Hofkapelle angehören und daher «Capellani» genannt werden, da es gelegentlich einer Niederschrift oder der Berufung auf Geschriebenes bedarf. Obwohl Bildungspflege keineswegs als ursprüngliches Ideal der Klosterkultur zu betrachten ist – dem frühen benediktinischen Denken galt Lesen und Schreiben eher als Kontemplation und Askese –, obwohl ein gut Teil der Fratres und Weltgeistlichen des Lateinischen und der Schrift nicht oder nur rudimentär mächtig gewesen sein mag, hat der Klerus das gesamte frühe Mittelalter hindurch das alleinige Monopol der Schriftlichkeit, also der Schreib- und Lesefähigkeit.

Durch die das ganze Mittelalter über verteidigte Lehre von den *tres linguae sacrae* war die Sprache des Volkes, d. h. der Laizität, von vorneherein von Heilsverwaltung und somit auch von Schriftlichkeit ausgeschlossen. Seit der Zeit der Kirchenväter, seit der Vulgataübersetzung des Evangeliums ins Lateinische (4. Jh.), sprach und schrieb die westliche Kirche Latein. Das Latein der Kirche, eine aus dem «klassischen» Latein römischer Literaten nach den Bedürfnissen der Geistlichkeit weiter- und weiterentwickelte Sprache, verbürgt zugleich eine Internationalität der frühmittelalterlichen Kultur Europas, die in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen ist. Äußerungen in lokalem Idiom waren beschränkt auf eine enge Region, allein Latein konnte in ganz Europa vernommen und verstanden werden – wenn nicht nur von der Geistlichkeit, so doch zumindest durch ihre Vermittlung und Übersetzung. Wurde und wird diese gesamteuropäische Bildungs- und Verkehrssprache auch zuweilen als «Kirchen- und Küchenlatein» polemisch abgetan, so darf nicht übersehen werden, daß dieses Idiom, obzwar keine lebendige «Volkssprache», an Dauer ihres tatsächlichen Gebrauchs, Verbreitung und Vielgestaltigkeit des in ihr Aufgezeichneten

ten das klassische Latein bei weitem übertrifft. Wir können demnach in Spätantike und Frühmittelalter von der Existenz eines Lesepublikums lateinischer, vorwiegend freilich geistlicher, aber auch vereinzelt antiker Literatur in den Klöstern ausgehen.

Das gesamte frühe Mittelalter über decken sich die Konstituenten klerikaler Bildung vollständig: Wer lesen und schreiben konnte, tat dies in lateinischer Sprache, wer des Lateins – zumindest in größerem Umfang – mächtig war, konnte auch lesen und schreiben. *Litteratus* meint den lateinisch Gebildeten, denjenigen, der Latein sprechen, lesen und schreiben kann, «*litterati loqui*» oder auch «*grammaticae loqui*» meint lateinisch sprechen, und noch Dante versteht unter «*litterati poeti*» die lateinischen Autoren im Gegensatz zu den volkssprachlichen. *Illitterati* oder auch *Idiotae* (entlehnt aus dem griechischen Wort für Einzelperson, Privatmann) heißen ursprünglich ganz unpolemisch die, welche nur ihre eigene Sprache kennen, demnach also die nicht lateinisch Gebildeten, die somit zunächst auch nicht schreib- und lesekundig sind. Sosehr uns eine solche strikte Trennung von alltäglich gesprochenem Idiom und exklusiver Literatursprache gerade innerhalb des bilingualen Klerus befremden mag, so muß man sich vor Augen halten, daß sich bis in unsere Zeit das geschriebene Wort einer anderen «Sprache», anderer Lexik, Semantik, anderen Stils bedient als das gesprochene Wort, daß eine Literatursprache als auf ihren Funktionsbereich begrenzte Sondersprache die gesamte Literaturgeschichte und somit auch die Sprachgeschichte wesentlich geprägt hat und noch heute prägt.

Da die Kirche der einzige Ort war, an dem schriftliche Überlieferung systematisch gepflegt wurde, waren ihre Institutionen auch der einzige Ort, an dem Lesen und Schreiben erlernt werden konnten: Die einzigen «Schulen» waren ursprünglich die Klosterschulen. Diese bildeten – Einfluß der karolingischen Reformen – spätestens seit Ende des 8. Jahrhunderts nicht nur ihre Mitglieder in einer «inneren», dem Noviziat angegliederten Schule aus, sondern auch einige Personen, die nicht dauerhaft ans Kloster gebunden waren, in einer «äußeren» Schule. In der beinahe jeder Infrastruktur baren Welt des Frühmittelalters bildet die Kontinuität der äußeren Lebensbedingungen, hervorragend die benediktinische «*stabilitas loci*», seit 743 für alle Klöster des Reichs verbindlich, wesentliche Voraussetzung einer schriftlich-gelehrten Bildungstradition. Grundlage dafür ist neben der Wissensvermittlung in Schulen die Pflege des Schrifttums in Bibliotheken. Diese sind Zeugnis großen Reichtums; Bücher sind zu einer Zeit, da

noch kein Papier erfunden und ausschließlich Pergament, d. h. Tierhaut, als Schreibstoff dienen kann, außerordentlich kostbar und selten, werden über große Distanzen ausgeliehen, oft als Bußleistung in jahrelanger und stupider Arbeit kopiert. Die großen und weithin berühmten Bibliotheken der Karolingerzeit, St. Gallen, Fulda oder die Aachener Hofbibliothek, werden kaum mehr als einige Dutzend Bände enthalten haben: Bibeltexte, Lehrbücher, Kommentare, patristische Schriften, wenige römische Autoren.

So prädestiniert auch Königs- und Fürstenhöfe als Orte gelehrter Bildung erscheinen mögen, da sie Geistliche als Schreiber und womöglich Berater unterhielten und die Mittel zu einer Bibliothek gehabt haben mögen, so sehr steht ihnen doch das Wesen der *Reiseherrschaft* im Wege: Machtausübung funktioniert ohne einen ausgeprägten und durch Infrastruktur gesicherten Beamten- und Verwaltungsapparat nur unmittelbar, durch persönliche Repräsentanz. Karl dem Großen etwa, der sich nach langen Jahren der Königsherrschaft mit seinem Hof dauerhaft in Aachen niederläßt, gelingt es wohl nur unter dieser Voraussetzung, seine singuläre 'Akademie' ins Leben zu rufen und somit eine dezidierte 'Bildungspolitik' zu betreiben. Doch die Bibliothek wird nach dem Tod Karls in alle Winde zerstreut, zur Zerfallszeit des Karolingerreichs unter Normannen-, Sarazenen- und Ungarnkämpfen zieht sich die literarische Bildung ausschließlicher denn je ins Kloster zurück.

Dem geistlichen Stand gelingt es so, eine exklusive Kommunikationsgemeinschaft mit Anspruch auf alleinige Heilsverwaltung zu bilden und eine Ideologie des Wortes und der Schriftlichkeit zu pflegen. Die christliche Religion verstand sich – darin jüdischem Denken eng verpflichtet – seit jeher als Offenbarungsreligion, deren Verkündigung durch das Wort erfolgt. Die Tradierung und jederzeit wiederholbare und wiederholte Auslegung des Wortes als zentrales Anliegen der Kirche baut auf eine nachprüfbare Wörtlichkeit der Überlieferung, die nur durch schriftliche Fixierung zu erreichen ist. Als Offenbarungsreligion also zugleich Buchreligion, hat das Wort wie auch das Buch sakralen, oft geradezu magischen Charakter. Das göttliche Mysterium, der geheime Plan der Schöpfung, Wissen und Weisheit sind 'lesbar', sie werden von der Intelligenz des Frühmittelalters, die eine rein klerikale ist, in Kategorien der Schriftlichkeit vergegenwärtigt.

Die Kirche kann als einzige gesellschaftliche Gruppierung die antike Bildungstradition – wiewohl kaum ungebrochen – weiterführen, während die politischen Führungsschichten, zumindest des gesamten west-

lichen Europas, nach dem Zerfall des Römischen Reichs aus gänzlich anderen Kulturen erwachsen. Mit gewissen Lateinkenntnissen, schon weniger mit Lesefähigkeit des Hochadels ist durchaus zu rechnen, ohne daß dies jedoch jemals zu einem verbindlichen Anspruch geworden wäre. Eine Ausnahme stellen die Frauen der hochadligen Gesellschaft dar: Ihnen wurde schon früh ein gewisses Maß an Bildung, oft auch Schrift- und Lateinkenntnisse zugemutet, daher treten auch Frauen das ganze Mittelalter hindurch als bedeutende Literaturgönnerinnen in Erscheinung und treten wohl als erste weltliche Gruppe dem Lesepublikum bei. Die wenigen Beispiele prominenter Laien, die sich mit schriftlicher Bildung oder in der *lingua sacra* versuchten, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich die politische Führungsschicht kaum je die Kritik der Gebildeten ob ihrer schriftlichen ›Unbildung‹ einhandelt. Im Gegenteil, noch von Kaiser Friedrich Barbarossa heißt es, er sei «illiteratus, sed morali scientia doctus». Solcherart häufig zu findende Äußerungen zeigen, daß *illiteratus* und *litteratus* «nicht verschiedene Bildungsgrade, sondern verschiedene Bildungsweisen, ja Bildungswelten»¹⁶ unterscheiden: Die andere Bildungsnorm des Hochadels beruft sich auf volkssprachliche Überlieferung, sei es im Bereich der Rechtsprechung oder der Historie, sei es im kulturellen Kontext von Sage und Brauch, sei es in der Dichtung – auf eine Überlieferung, die eben nicht schriftlich fixiert ist, sondern als mündliche Tradition jahrhundertlang bildungsmächtig und prägend wirkt.

Das kulturelle Selbstbewußtsein der aus historischem Blickwinkel prominentesten Träger der Oralkultur, der politischen Führungsschicht, die aus der mündlichen Tradition ihre Identität und Legitimation ihrer Lebensformen und Interessen bezieht, wirkt weniger befremdend, blickt man auf vergleichbare Strukturen der heutigen Gesellschaft: Maschine schreiben oder mit dem Textverarbeitungsprogramm gut umgehen zu können, ist Sache der Bediensteten, nicht die des Führungspersonals, das seiner Tätigkeit wesentlich mündlich, in Sitzungen und Konferenzen nachgeht. Mit neuen Entwicklungen in der maschinellen Spracherkennung und synthetischen Sprachwiedergabe deutet sich wiederum eine Revolution der Schriftlichkeit, eine Beschränkung der Schreib- und Lesekompetenz einzelner Bereiche auf ›dienende‹ Funktionen an. Für die Laiengesellschaft des Mittelalters mag Schriftkenntnis, zumindest was Literatur betrifft, einen ähnlichen Stellenwert gehabt haben wie heute Kenntnisse der Notenschrift: Man kann Musikliebhaber, Musikförderer, Konzertbesucher sein, ohne jemals mangelnder Partiturkenntnisse geziehen zu werden.

Die Laienbildung entwickelt sich ab dem 12. Jahrhundert nicht zuletzt aufgrund der Bedürfnisse einer im städtischen Umfeld immer mehr erstarkenden Kaufmannsschicht, im Gefolge städtischer Kathedralschulen und den beginnenden Universitäten, die das Monopol der rein klerikalen Klosterschulen durchbrechen. Insbesondere das mangelnde Vertrauen in die rein mündliche Rechtstradition führt dazu, daß nach der Jahrtausendwende die bis dahin recht fraglose Trennung der beiden *Bildungswelten* allmählich vielen Gebildeten obsolet wird, wobei es die Jahrhunderte hindurch nicht an Bemühungen fehlt, Rechtstraditionen, sei es in lateinischer Übersetzung, sei es in der Volkssprache, aufzuzeichnen. Schon aus dem 10. Jahrhundert ist ein Sprichwort bezeugt, das erst 200 Jahre später Beliebtheit und Verbreitung erlangt und einen tiefgreifenden Wandel in der Beurteilung wie in der Struktur der Bildungswelten indiziert: «Rex illitteratus asinus coronatus» – ein illiterater König ist ein gekrönter Esel! Eine solche Wertschätzung der Schriftlichkeit ist allererst die Bedingung der Möglichkeit der Entstehung eines Lesepublikums volkssprachlicher, nicht-geistlicher Literatur.

Die Einsicht, daß Literaturgeschichte als Geschichte des dichterisch aufgezeichneten Wortes auf einem breiten, was Ausdehnung, Gattungen, Formen und Techniken betrifft, kaum je mehr als undeutlich und spekulativ zu erkennenden Fundament mündlicher Dichtung steht, ist geeignet, den herrschenden Literaturbegriff zu relativieren und zu differenzieren. Der scheinbar exzeptionelle mittelalterliche Medienwechsel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit findet seine Fortsetzung bis in unsere Zeit hinein. Mit einer strikten Fixierung der Literatur auf Schriftlichkeit schlosse man nicht nur den weitaus größten illiteraten Teil der Bevölkerung bis ins 19. Jahrhundert von jeder Literaturgeschichte aus; man verkennte auch die immense Bedeutung jener Medien, die sich im 20. Jahrhundert mindestens quantitativ einen Platz vor dem gedruckten Wort erobern haben: Hörfunk, Film und Fernsehen. Daß hier, wie auch etwa in volkstümlicher Erzählung, in Texten von Schlager und Popmusik, in Lesung und Vorträgen, Schule und Universität, ebenso im Theater Literatur mündlich präsentiert und rezipiert, wiedergegeben und weitertradiert wird, zeigt, daß Literatur nicht an ein Medium – man ist versucht zu sagen: am allerwenigsten an das der Schriftlichkeit – zu binden ist. Es zeigt zugleich, daß eine Pluralität von Realisierungs- und Präsentationsformen konstitutiv für Literaturgeschichte ist: Der Beginn der schriftlichen Aufzeichnung

ehedem rein mündlicher Volkssprache im frühen Mittelalter zeigt exemplarisch, daß jederzeit mit vielfältigen Formen des Übergangs, mit Zwischenstufen zu rechnen ist, daß sich ein Wechsel in verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen, in verschiedenen Produzenten- und Rezipientenkreisen verschieden schnell und graduell abgestuft vollzieht, daß Ideologie, Tradition und Lebenspraxis den Prozeß gleichermaßen hervorrufen und beeinflussen und vor allem, daß ein neues Medium eine neue Sprache, neue sprachliche Formen bedingt und neue ästhetische Anforderungen und Ansichten hervorbringt.

Literatur

- Eggers, Hans: Deutsche Sprachgeschichte, Bd. I. Überarb. Neuaufl. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Grubmüller, Klaus: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Unterricht. In: DU 41 H.1 (1989), S. 41–54.
- Grundmann, Herbert: Litteratus – illiteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter. In: Archiv für Kulturgeschichte 40 (1958), S. 1–65.
- Haymes, Edward: Das mündliche Epos. Eine Einführung in die «Oral Poetry»-Forschung. Stuttgart 1977.
- Kuhn, Hugo: Zur Typologie mündlicher Sprachdenkmäler. In: Ders.: Text und Theorie. Stuttgart 1969, S. 10–27.
- Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Opladen 1987.
- Raible, Wolfgang (Hg.): Medienwechsel. Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema «Mündlichkeit und Schriftlichkeit». Tübingen 1998.
- von See, Klaus: Das Frühmittelalter als Epoche der europäischen Literaturgeschichte. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 6: Europäisches Frühmittelalter. Hg. von Klaus von See. Wiesbaden 1985, S. 5–67.
- Voorwinden, Norbert/Haan, Max de: Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung. Darmstadt 1979 (WdF 555).
- Wehrli, Max: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. Stuttgart 1984.
- Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. München 1994 [org. frz. 1984].

Anmerkungen

- 1 MGH, Epist. Merov. et Carol. aevi IV, Nr. 124.
- 2 Kuhn, Versuch einer Theorie, S. 4.
- 3 Vgl. die Systematik von Wehrli, S. 59–60.

- 4 Vgl. Wehrli, S. 60 f.
- 5 Otto Gschwantler: Älteste Gattungen germanischer Dichtung. In: von See 1985 S. 91–123; hier, S. 109.
- 6 Text und Übersetzung nach Horst Dieter Schlosser: Althochdeutsche Literatur. 2. Aufl. Frankfurt 1990, S. 264–265.
- 7 Gschwantler, S. 92.
- 8 Text und Übersetzung nach Schlosser (wie Anm. 6), S. 254–255.
- 9 Einhard: Vita Karoli Magni. MGH SS rer. Germ., Kap. 29.
- 10 Otfrids Evangelienbuch. Hg. von Oskar Erdmann, bes. von Ludwig Wolf. 6. Aufl. Tübingen 1973, Ad Liutbertum 5–13.
- 11 Otfrids Evangelienbuch (Anm. 10), Ad Liutbertum 58–59.
- 12 Grundmann, S. 33.
- 13 Einhard (Anm. 9), Kap. 29.
- 14 Vgl. Otfrids Evangelienbuch (Anm. 10), Ad Liutbertum 57 ff.
- 15 Eggers, Bd. I, S. 249.
- 16 Grundmann, S. 13.

Dennis Green

Schriftlichkeit und Mündlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter

Aus den vielen Wandlungen, die der kulturellen Renaissance des 12. Jahrhunderts zugrunde liegen, greife ich drei heraus, die zusammengekommen einer Revolution der Schriftlichkeit gleichkommen. Von grundsätzlicher Bedeutung ist die Bildungsrevolution: die Entstehung städtischer Kathedralschulen eines neuen Gepräges, die den Klosterschulen den Rang streitig machten und aus denen später die Universitäten als gleichfalls neuartige Bildungseinrichtungen hervorgegangen sind. Zweitens wurde durch diese Wandlung die Buchrevolution des 12. Jahrhunderts hervorgerufen. Darunter versteht man normalerweise das sog. *pecia*-Verfahren (das die Vervielfältigung einer größeren Anzahl zuverlässiger Handschriften ermöglichte, um dem gesteigerten Schulbedarf zu entsprechen). Man darf sie aber auch als neue Einstellung zum Buch als Arbeitsinstrument auffassen: An Stelle von Mönchen, die einen Text als Bußleistung abschreiben, um über

ihn in Andacht versunken zu grübeln, haben wir es jetzt mit einer Entsakralisierung des Wissens zu tun. Berufliche *stationarii* (Buchhändler) entsprechen nicht nur Massenbedürfnissen durch eine neue Produktionsweise, sondern auch neuartigen Bedürfnissen, indem sie Rubriken, Register, Querverweise und alphabetische Hinweise einführen, um das Nachschlagen zu erleichtern. Diesen beiden Wandlungen liegt drittens eine Revolution des Schreibens zugrunde: Zuvor waren die Skriptorien weitgehend auf Klöster und Bischofssitze beschränkt, jetzt aber verschiebt sich ihr Schwerpunkt in die Städte und Kanzleien der Territorialfürsten, was einen enormen Zuwachs an Schreibzentren mit sich brachte. Wenn diese drei Wandlungen eine Revolution der Schriftlichkeit bedeuten, so erhebt sich die Frage, ob sie etwa mit der gleichzeitigen Entstehung der Hofkultur in Verbindung steht und, wenn ja, wie sich diese Schriftlichkeit der in der Laiengesellschaft vorherrschenden Mündlichkeit anpaßte.

Entstehung eines geregelten Schriftbetriebs

Daß die Stadt des Mittelalters auf die Schriftlichkeit angewiesen war, unterliegt keinem Zweifel, vor allem im Falle des Fernhändlers, der von einem festen Ort aus seine Geschäfte am besten schriftlich abwickelte. Das hat mit der Zeit auch zur Entstehung städtischer Laienschulen und einer schriftlich geführten Stadtverwaltung beigetragen, so daß man sogar behauptet hat, der Einbruch der Laien in den klerikalen Bereich der Schriftlichkeit sei genauso sehr auf Stadteinwohner wie auf den Hof zurückzuführen. Auch an den Höfen bestand ein Bedarf an *litterati* bei der Durchführung ihrer immer komplexer werdenden Verwaltungsaufgaben. Das ist an der Entstehung fürstlicher Kanzleien abzulesen (mit der Folge, daß diese Höfe jetzt imstande waren, eine Schriftliteratur herzustellen, auf lateinisch oder in der Volkssprache), aber auch daran, daß die Hofverwaltung der englischen und französischen Könige den Intellektuellen eine Reihe von einträglichen Stellen anbieten konnte. Auch andere Herrscher, die es den Königen gleichtun wollten, wie etwa Heinrich der Löwe, sahen die Vorteile der Schriftlichkeit und des Kanzleiwesens ein. Vor allem in Rechtsfragen konnten die Höfe deren Verhältnisse zum Papsttum gespannt waren (wie in Deutschland, sogar nach dem Investiturstreit), nicht auf diejenigen verzichten, die im römischen Recht bewandert waren, so daß auch in dieser Beziehung Beschäftigungsmöglichkeiten für Kleriker an weltlichen Höfen bereitstanden.

Diesen am Hof beschäftigten Klerikern (oder zumindest denen, die eine klerikale Ausbildung gehabt hatten, ohne die Weihen zu empfangen) verdanken wir die Anfänge der Hofliteratur, denn mit wenigen Ausnahmen gehen die frühesten Erzählwerke in Frankreich und Deutschland auf klerikale Verfasser zurück. Hier geht die Aufnahme der Schriftlichkeit über pragmatische Verwaltungszwecke hinaus und erfaßt den kulturellen Bereich. In Frankreich und im normannischen England steht die Entwicklung einer modernen Hofliteratur in engstem Zusammenhang mit der Ausbreitung der Lesefähigkeit in den Fürstenhäusern, die diese Literatur fördern, während Deutschland die Bühne der Hofliteratur nicht zuletzt deshalb später betreten hat, weil hier die Adelsbildung weniger entwickelt war. Im Westen wird der Ritter wie auch der Fürst dazu angehalten, sich mit der Schriftlichkeit zu beschäftigen, ihm bietet sich das Nebeneinander von Rittertum und Wissen (*chevalerie et clergie*) als erstrebenswertes Ideal. Damit hat sich das Bedürfnis, als *litteratus* ausgebildet zu werden, auch am Hof des Laienadels eingenistet: Prinzipiell erfaßt es den Herrscher, aber auch die adlige Dame (seit langem war es nicht unter deren Würde, sich mit dem Lesen zu beschäftigen) und den Ritter. In manchen Fällen mag der Zugang zur Schriftlichkeit nur ein indirekter gewesen sein: Graf Balduin II. von Guines (gest. 1206) konnte nicht lesen, ließ sich aber lateinische Werke übersetzen und laut vortragen, so daß er als *quasi litteratus* bezeichnet werden konnte. Als die Hofliteratur dazu übergang, volkssprachliche Werke hervorzubringen, die zum Vortrag vor Hörern bestimmt waren, brachte es ihre schriftliche Form mit sich, daß sie auch Laien zugänglich waren, die lesen konnten, ohne aber (wie die Kleriker) lateinisch lesen zu können. Der *miles litteratus* als potentieller Leser tritt zunächst häufiger in England und Frankreich als in Deutschland auf; doch auch hier spielte die lesekundige Adlige eine bedeutende Rolle im Literaturbetrieb.

Der Begriff «litteratus»

Diese historischen Wandlungen stellen die Gültigkeit einer in bezug auf das Frühmittelalter konzipierten Definition von *litteratus* in Frage, die den Begriff mit dem Kleriker verbindet, der lateinisch lesen konnte. Jetzt stehen wir etwas Neuem gegenüber: einem Laien, dessen Lesefähigkeit mit seiner Muttersprache in Verbindung steht. Diese Situation wird dort in der Hofliteratur vorausgesetzt, wo nicht nur mit

einem Publikum gerechnet wird, dem das Werk vorgelesen wird, sondern gelegentlich auch mit dem individuellen Leser. Sie wird auch in dem Bericht erfaßbar, den der Engländer Walter Map (ca. 1140–1209) über den Ketzerführer Valdes erstattet. Durch einen mündlichen Vortrag der Alexiuslegende religiös aufgewühlt, bittet Valdes zwei Kleriker um eine schriftliche Übersetzung der Evangelien, damit er sie lesen und in seiner Predigtstätigkeit benutzen könne. Valdes kann also lesen, wenn auch nicht lateinisch; Walter Map bezeichnet ihn und seine Anhänger trotzdem als *illitterati*, wodurch er seine Verachtung der Ansprüche dieser Laien verrät, aber auch sein Bestreben, das Bildungsmonopol der Kleriker aufrechtzuerhalten, indem er die Lesefähigkeit auf den Bereich des Lateinischen beschränkt.¹

Derselbe Übergang des Terminus *litteratus* vom Lateinischen zum Volkssprachlichen ist auch in der deutschsprachigen religiösen Literatur des 13. Jahrhunderts zu konstatieren. Grundvoraussetzung ist die Entstehung einer neuen Rezipientenklasse, vorwiegend Frauen (laikal oder religiös), die eine Zwischenstellung einnehmen, indem sie wie die Kleriker religiöse Schriften für sich selbst lesen möchten, aber als Laien nicht imstande sind, lateinisch zu lesen. Ihren Lesebedürfnissen konnte also am besten entsprochen werden, wenn man ihnen religiöse Werke in der Volkssprache zur Verfügung stellte. Daß die Laienlektüre nicht immer religiösen Gehalts zu sein brauchte, geht z. B. aus der Bemerkung des anonymen Verfassers eines weltlichen Werks hervor, er habe etwas auf deutsch gelesen, obwohl er des Lateinischen nicht mächtig sei («swie ich der buoche niene kan, / ich hân doch tiutsche gelesen»)².

Wie viele Laien, deren Lesefähigkeit auf die Volkssprache beschränkt blieb, es im 13. Jahrhundert gegeben hat, entzieht sich unserer Kenntnis; im 14. Jahrhundert jedoch häufen sich die sprachlichen Zeugnisse dafür, daß die traditionelle Unterscheidung zwischen *litteratus* und *illitteratus* (lesen kann, wer lateinisch liest) nicht mehr tragfähig ist. Die neue Situation verlangt, daß man neue Termini verwendet. An Stelle der eindeutigen Unterscheidung zwischen (lesekundigen) Klerikern und (leseunkundigen) Laien nimmt man jetzt eine Zweiteilung unter letzteren vor, indem diejenigen, die im Lesen einigermaßen qualifiziert sind («verstanden layen» oder «kluge» oder «vernunftige»), von denen unterschieden sind, die überhaupt keine Lesefähigkeit besitzen («einfaltige leigen»). Im 15. Jahrhundert, als Stadtschulen in Deutschland bestanden, die Leseunterricht ohne den Umweg über das Lateinische erteilten, kommen Fälle vor, in denen die

Lesefähigkeit explizit von lateinischen Sprachkenntnissen getrennt wird, wie z. B. bei der Vermittlung einer Übersetzungsliteratur an Laien, «die das latin nit verstanden grüntlich und doch lesen können teutsch», oder als Geiler von Kaysersberg bei seiner Übertragung von Gersons «Ars moriendi» eine Leserschaft ins Auge faßte, die «das latin nit verstand»³.

Symbiose von Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Diese Entwicklung einer volkssprachlichen Lesefähigkeit haben wir vor dem Hintergrund eines beständigen Zusammenspiels von Schriftlichkeit und Mündlichkeit zu sehen. Die Symbiose dieser beiden Möglichkeiten ist für das Mittelalter charakteristisch, es besteht ein Hin und Her zwischen beiden, die Hofliteratur (wie bei Balduin von Guines) nimmt ihren Anfang am Schnittpunkt zwischen hörendem Publikum und einem schriftlichen Text zum Vortragen. Dieses Zusammenspiel ist auch dort anzutreffen, wo damit gerechnet wird, daß ein Werk von Hörern, aber auch von Lesern rezipiert werden kann.

Wie tief eingesessen es gewesen sein muß, ist sogar im Falle eines für den individuellen Leser bestimmten Werks wahrscheinlich zu machen; denn diese Kommunikationsweise blieb nicht auf die Schriftlichkeit beschränkt, sie drang auch in die mündliche Dimension ein. Während die unterschiedlichen Stufen, in die die Übermittlung der Schriftliteratur eingeteilt werden kann, für uns unter den heutigen Umständen weitgehend auf das Visuelle begrenzt sind, durchzieht sie im Mittelalter ein Zusammenspiel von gesprochenem und geschriebenem Wort. Was das Verhältnis zwischen Werk und Quelle betrifft, so stand natürlich einem *litteratus* im Mittelalter die Möglichkeit offen, seine Quelle zu lesen, aber es gab auch andere Möglichkeiten. Der Autor kann auf einen mündlichen Gewährsmann angewiesen gewesen sein (wie oft behauptet wird) oder auf Hilfe und Rat von anderen, die zu Schrifttexten Zugang hatten, die ihm wegen seiner Leseunkundigkeit verschlossen waren (wie schon in Bedas Bericht über Caedmon am Anfang des 8. Jahrhunderts) oder wegen seiner mangelhaften Kenntnisse einer Fremdsprache (so war Konrad von Würzburg auf den mündlichen Vermittlungsdienst eines Übersetzers aus dem Französischen angewiesen).

Bei der schriftlichen Aufzeichnung seines Werks konnte der Autor einem Schreiber diktieren oder möglicherweise selbst die Feder füh-

ren. Die augenfällige Mündlichkeit ersterer Möglichkeit ist im Falle der Lyrik in einigen Bildern der Manessischen Handschrift bezeugt: Bligger von Steinach, Reinmar von Zweter und Konrad von Würzburg diktieren ihren Schreibern, die zum Aufzeichnen eine Schriftrulle oder Schreibtafel in der Hand halten.

Nach dem Diktat besteht die nächste Stufe im Schreiben, entweder vom beruflichen Schreiber oder vom Autor ausgeführt. In jedem Fall haben wir die mittelalterliche Gewohnheit in Betracht zu ziehen, laut zu schreiben, indem man beim Schreiben etwa sich selbst diktiert. Als Alber (ca. 1190) seine auktoriale Aufgabe zusammenfaßt («wir suln si gerne schrîben, / daz unser hant und unser zunge / si ein warnunge / der armen und der rîchen»⁴), erinnert diese Zusammenarbeit von Hand und Zunge beim Schreibvorgang an das, was Paulinus von Nola schon um 400 in ähnlichem Zusammenhang behauptet hatte (*lingua et manus*). Was sich uns als stille Tätigkeit darstellt, hatte im Mittelalter eine durchaus mündliche Dimension.

Auf der letzten Stufe konnte die Übermittlung des Textes an seinen Rezipienten auf zwei Weisen vorgenommen werden: Er konnte ihn laut vorgelesen bekommen oder ihn selbst lesen. Die erste Möglichkeit steht in einem spiegelbildlichen Verhältnis zu dem Autor, der einem Schreiber diktiert, indem ihr die Mündlichkeit augenfällig anhaftet, insbesondere in Bezug auf Formulierungen wie «legi audire», «oîr lire» und «hoeren lesen». Auch der zweiten Möglichkeit fehlt es aber nicht an einer mündlichen Dimension, denn man las auch für sich selbst nicht im stillen, sondern laut. So hat z. B. Bruder Philipp am Anfang des 14. Jahrhunderts die individuelle Erbauungslektüre aufgefaßt («swaz si las mit dem munde, / daz verspartes in des herzen grunde»⁵), und bei Johann von Würzburg finden wir etwa gleichzeitig eine aufschlußreiche Vignette: Eine Frau möchte einen Brief lesen, jedoch den Inhalt nicht preisgeben, so daß sie gezwungen ist, andere aus dem Zimmer zu verweisen («ich wil doch vor mim ende / daz brievelein lesen daz er mir / gap» (...) / und hiez do von ir gan / die dri juncvrawen wol getan. / Si wolt ir hainlich nie gesagen / kaim liut»⁶). Daß sie so verfahren muß, setzt die Gewohnheit der lauten Lektüre voraus, auch wenn man für sich selbst liest, so daß sogar von der schriftlichen Literatur, die im Mittelalter für den Leser bestimmt war, behauptet werden kann, sie sei auf jeder Stufe potentiell mit der Mündlichkeit verbunden.

Die Doppelformel ‹hoeren oder lesen›

Erst diese Verzahnung des gesprochenen mit dem gelesenen Wort gibt uns die Möglichkeit, eine Doppelformel zu verstehen, die auf eine zweifache Rezeption zahlreicher Werke hinweist, von seiten der Hörer oder der Leser. Diese Formel war in der lateinischen Literatur der Antike beheimatet (z. B. *audientes aut legentes; lego vel audio*), ist aber auch im Mittellateinischen belegt (z. B. *legere vel legentem audire; lector vel auditor*) und findet ab dem 12. Jahrhundert auch in die volkssprachlichen Literaturen Eingang, d. h. zu einer Zeit, als in den Volkssprachen der erste größere Einbruch in die Schriftlichkeit zu verzeichnen ist. Da mit dem individuellen Leser zu rechnen ist (wie selten er auch immer geblieben sein mag), haben diese volkssprachlichen Literaturen erst jetzt den Punkt erreicht, der für das Lateinische von der Antike bis zum Spätmittelalter in Geltung blieb. Es ist aber für die mittelalterliche Symbiose kennzeichnend, daß diese Literaturen, so sehr bestrebt sie auch gewesen sein mögen, die bisher von den Klerikern beherrschte Schriftlichkeit auch für sich selbst zu beanspruchen, zumindest noch insofern Verbindungen mit der Mündlichkeit aufrecht erhielten, von der sie sich distanzierten, als auch sie noch mit dem öffentlichen Vortrag neben der Privatlektüre rechneten. An der Doppelformel ‹hoeren oder lesen› ist also abzulesen, daß das Lesen das Hören nicht einfach ablöste, sondern daß beide Rezeptionsmöglichkeiten eine Zeitlang nebeneinander bestanden.

Dieselbe Schlußfolgerung gestattet auch ein Überblick über die verschiedenen Rezeptionszusammenhänge, die für diejenigen Werke rekonstruiert werden können, in denen die Doppelformel verwendet wird. Wenn die deutschen Zeugnisse auch für andere Sprachen gültig sind, so gab es fünf unterschiedliche Kontexte, in denen eine zweifache Rezeption vorgesehen wurde.

Der weltliche Adelshof

Im ersten Zusammenhang (Hofliteratur für den Laienadel) dient das noch weitverbreitete Analphabetentum des deutschen weltlichen Adels um 1200 als ausreichende Erklärung dafür, daß diese Literatur diesem Publikum mündlich vorgetragen werden mußte; aber gerade deshalb dürfte es uns vielleicht schwerfallen, uns mit einer Leserezeption am Hof anzufreunden. Bei diesem Hofpublikum darf man aber in bildungsmäßiger Hinsicht eine grobe Zweiteilung vornehmen: eine leseunkundige Mehrheit (zu der der Herrscher gehören konnte, aber

auch männliche Familienmitglieder, weltliche Hofbeamte und sein rit-
terliches Gefolge) und eine lesekundige Minderheit (hier kommt vor
allem der Frauenadel in Frage, aber auch, wenn es sich um eine sozial
oder politisch bedeutende Adelsfamilie handelt, die am Hof tätigen
Kleriker und Kanzleimitglieder). Es ist zu vermuten, daß die Hofge-
sellschaft keineswegs homogen war; sie schloß *illitterati* ein, die nur
hören konnten, aber auch *litterati*, die hören und lesen konnten. Unter
solchen Umständen ist leicht zu begreifen, daß die schriftliche Auf-
zeichnung der volkssprachlichen Literatur eine Doppelformel relevant
werden ließ, die eine zweifache Rezeption umschreibt.

Die Stadt

Vom zweiten Zusammenhang (Stadtliteratur) läßt sich behaupten,
daß ihr Publikum so wenig homogen wie der Adelshof war. Bei der
Durchführung ihrer schriftlichen Geschäftshandlungen und Verwal-
tungsaufgaben waren die Stadtgemeinden lange auf Weltgeistliche an-
gewiesen (hier ähneln sie den Feudalherren, die auf die Dienstleistun-
gen ihrer Hofkleriker nicht verzichten konnten). Der Literaturbetrieb
oberrheinischer Städte wie Konstanz, Basel und Straßburg ist ausge-
sprochen buntscheckig, aus weltlichen und geistlichen Herren der
Umgebung samt Gefolge bestehend, wobei die klerikalen und ministe-
riellen Mitglieder des jeweiligen bischöflichen Hofes nicht zu vergessen
sind. Aus der Förderung der lateinischen neben der deutschsprachigen
Literatur an solchen Höfen geht ihre gemischte kulturelle Beschaffen-
heit hervor, die eine Erklärung dafür liefert, daß die Stadtliteratur le-
sende und hörende Rezipienten finden konnte.

Das Kloster

Der dritte Zusammenhang betrifft die Klosterliteratur, die, wenn sie
auch nicht mehr die führende Rolle spielt wie im Frühmittelalter, kei-
neswegs zu unterschätzen ist. Bei der Beantwortung der Frage, warum
in solchen Zentren der Latinität auch eine volkssprachliche Literatur
produziert wird, die nicht ausschließlich Leser vorsieht, muß zweierlei
bedacht werden. Die erste Erwägung betrifft die in vielen Ordensre-
geln vorgeschriebene Gewohnheit der privaten Erbauungslektüre in
der Mönchszelle, aber daneben die Möglichkeit, einen Text vortragen
zu hören, z. B. im Refektorium. Das erklärt, warum im Kloster mit
zwei unterschiedlichen Rezeptionsweisen zu rechnen war, liefert aber
noch keine Erklärung dafür, daß man sich auch der Volkssprache be-
dient hat. Um diese zweite Besonderheit zu erklären, darf man auf die

Anwesenheit leseunkundiger Laienbrüder hinweisen, auf die ritterlichen Ministerialen, die oft zum Klosterverband im weitesten Sinne gehörten, und auf die Mitglieder der ritterlichen Orden, die als Ritter rekrutiert wurden und deshalb weitgehend leseunkundig waren. Klosterliteratur dieses Typs wurde also von einem *litteratus* verfaßt, der im Lateinischen bewandert war, und richtete sich vorwiegend, jedoch nicht ausschließlich an die Leseunkundigen innerhalb des Klosterbereichs. Hier setzt sie Analphabeten und Lesekundige voraus, so daß die Doppelformel diesen disparaten Bedürfnissen genauso gerecht zu werden vermochte wie in einem weltlichen Zentrum.

Religiöse Laiengemeinschaften

Zum vierten Zusammenhang gehören Werke, die als Erbauungsbücher für religiöse Gemeinschaften der Laien bestimmt waren, insbesondere für Frauen, deren religiöse Bedürfnisse weitgehend zur Förderung der religiösen Literatur in der Volkssprache im 13. Jahrhundert beigetragen haben. Wurden bis dahin Predigten lateinisch aufgezeichnet, die als Richtlinien für künftig in der Volkssprache zu haltende Predigten konzipiert waren, so diente jetzt ihre Verdeutschung dem Zweck, das Bedürfnis religiöser Frauenkreise nach erbaulichem Lesestoff zu befriedigen. Wie die Mönche haben diese Frauen Tischlektüre und individuelle Erbauungslektüre gepflegt, so daß auch für sie eine zweifache Rezeption ihren guten Sinn hatte; aber wie bei den Laienbrüdern umfaßte der Bildungsstand dieser Frauen keineswegs das Lateinische.

Der bischöfliche Hof

Der letzte Zusammenhang, in dem die zweifache Rezeption angesiedelt war, ist der bischöfliche Hof. Wenn auch relativ wenige Werke hierher gehören, liegt die Bedeutung dieser Gruppe darin, daß diese Höfe den weltlichen Adelshöfen spiegelbildlich entsprechen. Waren diese bei Führung der schriftlichen Verwaltung auf Kleriker angewiesen, so hat die feudalpolitische Stellung der Kirchenfürsten dazu geführt, daß an ihren Höfen nicht nur Kleriker, sondern auch Ritter anwesend waren. Wir wissen ferner, daß ihre literarischen Interessen oft ebenso profan wie die ihrer weltlichen Verwandten waren, so daß in beiden Beziehungen auch hier nicht an einen homogenen Hof zu denken ist.

In jedem der fünf besprochenen Kontexte ist die Inhomogenität der betreffenden Gesellschaftsgruppe zu betonen. Die Anwesenheit von Laien (in welcher Form auch immer) in Klöstern und religiösen Gemeinschaften oder an bischöflichen Höfen hatte zur Folge, daß in die-

sen Zentren die Literatur auch mündlich vorgetragen wurde. Dagegen hat die Verwaltungstätigkeit der Kleriker an Laienhöfen (neben lesekundigen adligen Frauen) und im Auftrag der Stadtpatrizier in diese ansonsten größtenteils illiteraten Laiengruppen den Gärstoff des Lesens eingeführt.

Es wäre aber verfehlt, aus alledem den Schluß zu ziehen, daß die Entstehung der Gewohnheit, zwei Publikumsschichten anzureden (Leser und Hörer), mit den ersten Belegen der Doppelformel zeitlich zusammenfiel. Was die Gewohnheit betrifft, so kommt die historische Priorität der Klosterliteratur zu. Im Frühmittelalter zeigen verschiedene mit dem Klosterleben verbundene Autoren, daß sie zwei unterschiedliche Adressatengruppen im Sinn haben (z. B. Otfrid, Notker, Priester Wernher), ohne sich der Doppelformel zu bedienen (beim Armen Hartmann mag zwar Ähnliches erstmalig um 1150 belegt sein, doch gibt es Gründe dagegen, seine Formulierung strenggenommen für eine echte Doppelformel zu halten). Was die Doppelformel selbst betrifft, so fällt auf, daß die frühesten Belege alle der Hofliteratur entstammen und sich ungefähr um denselben Zeitpunkt gruppieren. Diese Belege legen nahe, daß die ersten ausdrücklichen Hinweise auf eine zweifache Rezeption der für Laien bestimmten volkssprachlichen Literatur im Zeitraum 1187 bis 1210 zu datieren sind. Das Neue an diesen Belegen besteht darin, daß die explizite, gar demonstrative Verwendung der Doppelformel sich zuerst in der Hofliteratur durchsetzte. Die Verschriftlichung der Laienliteratur hatte zur Folge, daß eine bislang auf das Lateinische beschränkte Formel jetzt dazu verwendet wird, in einer neuartigen Literatursituation das poetologische Selbstbewußtsein zu fördern.

Öffentliche und individuelle Literaturrezeption

Die Einsicht, es gehe um Leser (wenn auch wenige) neben Hörern (wenn auch vielen), stellt uns vor ein Problem, insbesondere wenn wir anzunehmen bereit sind, daß die Hörrezeption der mittelalterlichen Literatur nicht nur auf einem weitverbreiteten Analphabetentum beruhte, sondern auch auf der öffentlichen Funktion dieser Literatur und den sozialen Anlässen, bei denen sie zur Geltung kam. Aus der sozialen Funktion dieser Literatur ergibt sich ihre soziale Rezeption. Sie dient dem Zweck, ein Gemeinschaftsbewußtsein zu erzeugen und aufrechtzuerhalten, entweder im politischen Sinne einer um den Herr-

scher gruppierten Gesellschaft, die sich mit seiner Machtdemonstration identifiziert, oder im sozialen Sinne eines Ritterstandes, der kulturelle Autonomie erstrebt, indem er sich von geistlicher Bevormundung emanzipiert. In jedem Fall erzielt die Literatur diesen Zweck besser bei kollektiven Anlässen, wo die Gruppe ihre Zusammengehörigkeit durch öffentliche Verlautbarung bestätigt bekommt, als durch die Privatlektüre isolierter Individuen. In den Augen der Auftraggeber (und der meisten Rezipienten) dieser Literatur lag ihre Funktion im öffentlichen Bereich, was eine öffentliche, daher akustische Rezeption mit sich brachte.

Dieser Gruppensituation entgegengesetzt ist die Isolierung des Schreibers oder Lesers: Man hört einen Vortrag als kollektives Erlebnis, aber beim Lesen isoliert sich der Leser, der sich in einen Text vertieft und sich von andern abschneidet. Nehmen wir die soziale Funktion der mittelalterlichen Literatur und deren öffentliche Vortragssituation ernst, so stellt man sich nur schwer vor, wo sich eine Gelegenheit für die isolierte Privatlektüre ergeben haben kann. Dieser Schwierigkeit ist man in einer Geschichte der deutschen Literatur im Spätmittelalter mit dem Hinweis begegnet, daß die Literaturrezeption, zumindest in den erzählenden und wissensvermittelnden Gattungen, sich immer mehr vom gesellschaftlich-zeremoniellen Bereich zurückzog, um Gegenstand privater Lektüre zu werden.⁷ Damit bahnt sich eine Entwicklung von vorgetragener zu gelesener Literatur an. Die Behauptung, diese Entwicklung lasse sich im 14. und 15. Jahrhundert nachzeichnen, heißt aber nicht, daß sie nicht vor 1300 eingesetzt haben kann, auch wenn ihre Geschwindigkeit und ihr Ausmaß erst später merklich größer wurden. Diese Möglichkeit läßt sich schon theoretisch dadurch erklären, daß man den mündlichen Vortrag durch die Verbindung des Verbums «lesen» mit dem Adverb «öffentlich» sprachlich zum Ausdruck bringen konnte; denn die Aussage, etwas finde öffentlich statt, setzt logischerweise die Möglichkeit voraus, es könnte auch insgeheim, der Öffentlichkeit entzogen, stattfinden. Die Möglichkeit, daß dieser Geheimbereich, von der Außenwelt getrennt, mit der Schriftlichkeit in Verbindung stehen könnte, wird von Ulrich von Lichtenstein um die Mitte des 13. Jahrhunderts erwähnt, dessen «schrīber» im Zusammenhang mit einer «heimliche» (im Sinne von Privatzimmer) auftaucht: «In der zît mîn schrīber quam, / den ich in eine heinlich nam: / ez muoste vîl verholne sîn. / ich bat in lesen daz bûechelîn»⁸. Hier liest zwar einer dem andern laut vor, aber es handelt sich um eine Privatlektüre zu zweit, die dadurch möglich wird, daß

man sich von den anderen zurückziehen kann. Das hier im Vorbeigehen Angedeutete läßt sich aus anderen Quellen bestätigen, die auf den von der religiösen Gemeinschaft oder der Hofgesellschaft abseits stehenden Privatraum hinweisen, aber auch auf die Wahrnehmung dieser Gelegenheit zur Privatlektüre.

Ulrich von Lichtenstein warnt also davor, die von Walther von der Vogelweide am Thüringer Hof und noch von Ulrich von Hutten am Burgleben überhaupt geübte Kritik zu verallgemeinern, an diesen Zentren habe ein so lärmvolles Treiben geherrscht, daß keine individuelle Lektüre in Frage käme. Andere Hinweise auf die ersten Anfänge eines bescheidenen Privatlebens sind architektonisch belegbar: die Einteilung der Burg in Saal und Kammer, das Vorhandensein einer *kemenâte* für die Frauen (wenn sie als Leserinnen in Frage kommen, dann ist man versucht, ihr Lesen hier angesiedelt zu sehen) oder der fast privat anmutende abgeschlossene Raum eines Burggartens (nicht von ungefähr verabreden Tristan und Isolde mehr als einmal hier ein Rendezvous oder wird das gesellschaftsfeindliche Liebesverhältnis zwischen Mabonagrín und seiner Mätresse hier angelegt). Was in der Burg möglich war, kommt auch im religiösen Bereich vor, trotz der Vorherrschaft der Liturgie und des kollektiven Gottesdienstes. Im Kloster trieb man die Privatlektüre neben dem mündlichen Vortrag (zu diesem Zweck benutzte man Mönchszellen oder Arbeitsnischen im Kreuzgang oder im *dormitorium*), während die Zurückgezogenheit den Einsiedler und die *inclusa* in einem noch höheren Maße charakterisiert (man rechnet also damit, daß die Auslegung des Hohen Liedes auf die Einzelseele hin, statt auf die Kirche, mit der *vita solitaria* in Verbindung stehen könnte).

Es ist aber auch danach zu fragen, ob diese Möglichkeiten in die Wirklichkeit umgesetzt wurden, um neben dem öffentlichen Vortrag die Privatlektüre oder eine daran grenzende Lesepraxis entstehen zu lassen. Eine Abgeschlossenheit im Familienkreis wird in Hartmanns «Iwein» geschildert, als die Tochter ihren Eltern im quasi privaten *boumgarten* der Burg vorliest.⁹ Wir gehen einen Schritt weiter, wenn wir es mit zwei Menschen zu tun haben, die zusammen lesen, wie im Bild des Dichters Waltram in der Manessischen Handschrift oder in Dantes Schilderung von Paolo und Francesca bei der Lektüre des Lanzelotromans. Es handelt sich immer noch um zwei Personen, wenn einer einem anderen vorliest: Ulrich von Lichtenstein wird ein Brief von seinem Schreiber vorgelesen, aber Ähnliches kommt bei Eberhard von Erfurt (um 1220) vor, als eine Jungfrau der Königin vorliest, die im Bett liegt.¹⁰

Diese Beispiele, wie beschränkt der Kreis auch immer gewesen sein mag, berühren noch nicht unser Anliegen, die Einzelperson, die für sich selbst allein liest. Diese Situation ist aber bei der Erbauungslektüre vorauszusetzen, wo etwa der Psalter unter Ausschluß anderer gelesen wird (in Wolframs «Parzival» beschäftigt sich Sigune als eingemauerte *inclusa* mit dem Psalter, und dasselbe trifft auf eine andere *inclusa* im Prosa-«Lancelot» zu).¹¹ Gegenstand solcher Privatlektüre kann auch ein Gebetbuch sein, wie im «Passional» am Ende des 13. Jahrhunderts (wo «alleine» und «heimelichen» darauf hinweisen, daß in der Abgeschlossenheit gelesen wurde) oder im «Väterbuch» um dieselbe Zeit (durch «alleine» und «mit inneclicher andaht» hervorgehoben).¹² Um einen religiösen Lesestoff unbestimmten Gehalts geht es bei Wolframs Trevrizent als Einsiedler oder bei Heinrichs von Veldeke Schilderung von St. Servatius (er liest für sich allein, «eine», und ihm wird ausdrücklich nachgesagt, er halte sich abseits vom Hofleben: «he ne willet nimmer komen te hove»).¹³

Obwohl das letzte Beispiel einen religiösen Lesestoff betrifft, stellt es die Möglichkeit unter Beweis, daß einer, der am öffentlichen Hofleben hätte teilnehmen sollen, die Gelegenheit zur Einzellektüre finden konnte. Auch in einem durchaus weltlichen Zusammenhang kann das zum Vorschein kommen, und zwar ohne jede weitere Bemerkung, so daß mit etwas Selbstverständlichem zu rechnen ist. So schildert Konrad von Würzburg den Dichter Wirnt von Grafenberg, wie er in einer «kemenâte» einen Roman für sich liest, und bei Ulrich von Etzenbach (um 1275–1285) nimmt ein «meister» die Gelegenheit wahr, während andere schlafen, «an sîner kamer» zu lesen.¹⁴ Ähnliches ist dort anzunehmen, wo ein Brief gelesen wird (im «Jüngerem Titurel», wohl 1260–1270, liest König Artus einen Brief im geheimen, «tougen»)¹⁵, vor allem wenn es sich um einen Liebesbrief handelt (Ulrich von Lichtenstein nimmt seinen Schreiber beiseite, um den Inhalt eines solchen Briefes zu erfahren). In letzterem Fall braucht die Privatlektüre nicht etwa durch den romantischen Wunsch nach gefühlsmäßigem Alleinsein veranlaßt worden zu sein – Ulrich mußte mit dem Schreiber allein sein, weil ihm dieser vorlas. Die Situation wäre auch nicht anders gewesen, wenn Ulrich den Brief hätte selbst lesen können; denn bei Johann von Würzburg haben wir schon gesehen, daß eine Frau andere aus dem Zimmer verweisen muß, um einen Brief zu lesen und dessen Inhalt geheimzuhalten, eben weil sie laut für sich liest.

Ein letzter Schritt auf dem Weg, auf dem der individuelle Leser sich von der Öffentlichkeit zurückzieht, ist in der stillen Lektüre zu erblick-

ken, in der völligen Verinnerlichung des Lesevorgangs, die lateinische Formulierungen wie *sibi legere*, *per se scrutari* oder noch eindeutiger *tacite legere*, *legere in silentio* umschreiben. Wann diese Stufe erreicht wurde, läßt sich schwer ausmachen. Wenn in der Benediktinerregel vorgeschrieben wird, der Mönch müsse so für sich lesen, daß er seine Nachbarn nicht stört, so könnte es darum gehen, daß er nur *sotto voce* lesen sollte, nicht still. Ist vom 14. und 15. Jahrhundert behauptet worden, die Gewohnheit des stillen Lesens habe sich bis jetzt vom Skriptorium und vom Hörsaal der Universität ausgebreitet, um weitere Laienkreise zu erfassen, so muß darauf entgegnet werden, daß es keine über jeden Zweifel erhabenen deutschsprachigen Belege gibt und daß der darauffolgende Zeitabschnitt der Erforschung noch harrt. Wir müssen uns statt dessen damit begnügen, daß es nicht an Belegen dafür fehlt, daß mit dem individuellen Lesen, still oder nicht, von jetzt an zu rechnen ist.

Literatenkultur und Erfindung des Buchdrucks

Der Zuwachs an lesekundigen Laien, um 1400 unbestreitbar, doch schon im 13. Jahrhundert feststellbar und nicht ohne Spuren vor 1200, ist in einer letzten Beziehung von historischer Bedeutung. Auf die an und für sich unmögliche Frage, warum es um 1450 zur Erfindung des Buchdrucks gekommen sei, hat man die Antwort gegeben: weil bis dahin Westeuropa eine kräftig blühende Literatenkultur hervorgebracht hatte, die stark genug war, um die Massenproduktion gedruckter Bücher aufzunehmen. In einem engeren Zusammenhang hat man einen Überblick über die altfranzösische Lyrik beim Übergang vom Vortrag zur Schriftlichkeit mit der Vermutung abgeschlossen, der Buchdruck könne nicht von ungefähr in dem Zeitabschnitt erfunden worden sein, in dem die Welt der Literatur so sehr darauf vorbereitet war.¹⁶ Der Übergang von der Mündlichkeit zum Lesen, gleichgültig ob wir ihn mit Handschriften um 1200 ansetzen oder mit gedruckten Büchern nach 1450, kann nicht von heute auf morgen vor sich gegangen sein, er muß Jahrhunderte gedauert haben. Dieser Übergang fällt in die Jahrhunderte vor Gutenberg, so daß der Buchdruck nur deshalb zu einem lohnenden Geschäft werden konnte, weil schon zuvor so viele Laien im Spätmittelalter für das Lesen gewonnen worden waren. Während Eisenstein der Nachweis gelungen ist, wieviel die Erfindung des Buchdrucks für die Neuzeit bedeutete (sie betrachtet ihn als geisti-

gen Schrittmacher für die Renaissance, die Reformation und die Genese der naturwissenschaftlichen Denkweise)¹⁷, muß die Medaille auch umgekehrt werden: Wir haben uns auch mit der Frage zu beschäftigen, wieviel die geistigen Entwicklungen vom 12. Jahrhundert an für die Erfindung des Buchdrucks bedeutet haben.

Literatur

- Bumke, Joachim: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München 1986.
- Clanchy, Michael T.: Looking back from the invention of printing. In: *Literacy in historical perspective*. Hg. von Resnick, Daniel P. Washington D. C. 1983, S. 7 ff.
- Cramer, Thomas: Brangend und brogend. Repräsentation, Feste und Literatur in der höfischen Kultur des späten Mittelalters. In: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*. Hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 259 ff.
- Green, Dennis: *Medieval Listening and Reading. The primary reception of German literature 800–1300*. Cambridge 1994.
- Grundmann, Herbert: Litteratus – illitteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter. In: *Archiv für Kulturgeschichte*. Bd. 40 (1958), S. 1 ff.
- : *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik*. Darmstadt 1961.
- Saenger, Paul: Silent reading: its impact on late medieval script and society. In: *Viator*. Bd. 13 (1982), S. 367 ff.
- Schmidt, Wieland: Vom Lesen und Schreiben im späten Mittelalter. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. Bd. 95 (1973). Sonderheft: Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag, S. 309 ff.
- Scholz, Manfred Günter: *Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert*. Wiesbaden 1980.
- Schreiner, Klaus: Laienbildung als Herausforderung für Kirche und Gesellschaft. Religiöse Vorbehalte und soziale Widerstände gegen die Verbreitung von Wissen im späten Mittelalter und in der Reformation. In: *Zeitschrift für historische Forschung*. Bd. 11 (1984), S. 257 ff.
- Steer, Georg: Der Laie als Anreger und Adressat deutscher Prosaliteratur im 14. Jahrhundert. In: *Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts*. *Dubliner Colloquium 1981*. Hg. von Walter Haug/Timothy R. Jackson und Johannes Janota. Heidelberg 1983, S. 354 ff.
- Wenzel, Horst: *Hören und Sehen. Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Anmerkungen

- 1 Walter Map: *De nugis curialium* I 31. Hg. von Montague R. James, Christopher N. L. Brooke und Roger A. B. Mynors. Oxford 1983, S. 124.
- 2 Von dem übeln wibe. Hg. von Karl Helm. Tübingen 1955, V. 92 f.
- 3 Karl Schreiner: Laienbildung als Herausforderung für Kirche und Gesellschaft. Religiöse Vorbehalte und soziale Widerstände gegen die Verbreitung von Wissen im späten Mittelalter und in der Reformation. In: *Zeitschrift für historische Forschung*. Bd. 11 (1984), S. 330 und 346.
- 4 Alber: *Tundalus*. Hg. von A. Wagner. Erlangen 1882, V. 10 ff.
- 5 Bruder Philipp: *Marienleben*. Hg. von Heinrich Rückert. Quedlinburg 1853, V. 766 f.
- 6 Johann von Würzburg: *Wilhelm von Österreich*. Hg. von E. Regel. Berlin 1906, V. 9976 ff.
- 7 Thomas Cramer: *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*. München 1990, S. 11 f.
- 8 Ulrich von Lichtenstein: *Frauendienst*. Hg. von Karl Lachmann. Berlin 1841, V. 60, 17 ff.
- 9 Hartmann von Aue: *Iwein*. Hg. von Georg F. Benecke, Karl Lachmann und Ludwig Wolff. Berlin 1968, V. 6435 ff.
- 10 Ebernand von Erfurt: *Heinrich und Kunigunde*. Hg. von Reinhold Bechstein. Quedlinburg 1860, V. 3501 ff.
- 11 Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Hg. von Karl Lachmann. Berlin 1926, V. 438, 1. *Prosa-Lancelot*. Hg. von Reinhold Kluge. Bd. I. Berlin 1948, S. 202, 17 ff.
- 12 *Passional*. Hg. von F. K. Köpke. Quedlinburg 1852, S. 195, 60 ff. *Väterbuch*. Hg. von K. Reißberger. Berlin 1914, V. 417 ff.
- 13 Wolfram von Eschenbach: *Parzival* (wie Anm. 11), V. 459, 21. Heinrich von Veldeke: *Sente Servas*. Hg. von Theodor Frings und Gabriele Schieb. Halle (Saale) 1956, V. 912 ff.
- 14 Konrad von Würzburg: *Der Welt Lohn*. Hg. von Edward Schröder. Berlin 1959, V. 52 ff. Ulrich von Etzenbach: *Alexander*. Hg. von Wendelin Toischer. Tübingen 1888, V. 23450 ff.
- 15 Albrecht von Scharfenberg: *Jüngerer Titurel*. Hg. von Werner Wolf. Berlin 1955, V. 2480, 1.
- 16 Sylvia Huot: *From song to book. The poetics of writing in Old French lyric and lyrical narrative poetry*. Ithaca 1987, S. 337.
- 17 Elizabeth L. Eisenstein: *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge 1979.

Theater als szenische Darbietungsform

Aus philologischer Perspektive kann die Frage nach der szenischen Darbietung gleichbedeutend sein mit der Untersuchung impliziter Verweise im Schrifttext auf seine angestrebte szenische Darbietung. Theaterwissenschaftlich wird hingegen von den Inszenierungsformen her gedacht, die sich in relativer Unabhängigkeit von der Intention der Autoren auf den Text anwenden lassen. Produktiv ist die Differenz. Es rächt sich, wenn überhastet zwischen Drama und Theater harmonische Entsprechung postuliert wird. Dramatische Literatur kann – hinsichtlich der Schauspieltechnik, Bühnengestaltung oder Publikumsstruktur – auf ein ihrer Zeit nicht gemäßes Theater stoßen und sich theatergeschichtlich erst viel später realisieren: Kleist, Büchner. Theaterideen können an einem unzulänglichen technischen Standard scheitern; manche Theaterutopien des frühen 20. Jahrhunderts finden erst in der Gegenwart zu einer theatertechnisch adäquaten Realisierung. Texte können mehr oder weniger gezielt den Konflikt mit den etablierten Theaterpraktiken suchen: Brecht, Gertrude Stein, Heiner Müller. Auszugehen ist davon, daß jede Transposition eines ästhetischen Gebildes in eine andere Darstellungsweise unabsehbare und unkontrollierbare Veränderungen hervorbringt.

Text und Inszenierung – methodische Probleme

Es gilt, den in der Neuzeit angewachsenen Konflikt zwischen literarischem Text und Theaterwirklichkeit festzuhalten. Leitender Gesichtspunkt einer systematischen Analyse und Hermeneutik der szenischen Darbietung eines Textes ist demnach nicht die mehr oder minder große Adäquation zwischen Text und Aufführung, sondern ihre Relation, die von weitgehender Überschneidung beider Felder (klassische *mise-en-scène*) bis zur weithin verselbständigten performance reicht. Analysegegenstand ist allerdings auch nicht die schwankende Realität des einen oder anderen Theaterabends (Aufführung), sondern die interne ästhetische Organisation des theatralen Vorgangs, insofern sie sich idealtypisch aus den Beobachtungen der Aufführung rekonstruie-

ren läßt. Dieses Konstrukt ist es, das vom Begriff «Inszenierungstext» benannt wird.¹

Entgegen der Tendenz, den Begriff des Dramas immer weiter auszu-dehnen, um darunter auch noch die offenkundig nichtliterarischen Phänomene des modernen Theaters fassen zu können, ist eine klare Unterscheidung zu treffen zwischen dem literarischen Damentext und dem ästhetischen Ganzen namens Theater. Das Drama ist wesentlich als eine Form von Literatur aufzufassen², und man tut der Analyse der Literatur und des Theaters keinen Gefallen, wenn man den Bruch zwischen beiden vernachlässigt. An den Tragödien des Aischylos, an Shakespeare oder der klassizistischen Tragödie eines Racine sticht sogleich ins Auge, daß der Bedeutungsgehalt der Texte weit über das in der theatralen Darbietung Realisierbare hinauschießt. Das aufgeführte Shakespeare-Drama ist nicht das «wahrere», sondern ein anderes gegenüber dem Text – um viele Dimensionen ärmer und zugleich durch die «plurimediale» Qualität des Theaters bereichert.

Die spezifische Produktivität des Theaters ist gebunden an eine *doppelte Rezeptionsschranke*: Es soll bei aller Komplexität doch stets im flüchtigen Jetzt der Aufführung und tendenziell für das gesamte Publikum verständlich und unterhaltsam sein. Es wäre ein falsches Verständnis der theaterwissenschaftlichen Analyse, wollte man sie auf die Aufgabe festlegen, speziell das durch diese doppelte Rezeptionsschranke des Theaters Bedingte zu thematisieren. Vielmehr ist vom Text wie vom Theater her das Spannungsverhältnis divergierender ästhetischer Artikulationen zu denken, nicht klassifikatorisch der Bruch zu kitten.

Aus diesem Grund ist die Wahl des Begriffs «dramatischer Text» für den szenisch realisierten Text unglücklich.³ Unversehens wird der Abstand von Text und Theater zugeschüttet und zugleich die Einsicht erschwert, daß das dramatische Theater eine sehr besondere, auffällige und in keiner Weise normsetzende Ausprägung der Theaterkunst darstellt – im bürgerlichen Zeitalter Europas entwickelt und zur Blüte gekommen. Die Anfänge des europäischen Theaters in der Antike sind viel weniger dramatisch, als es die neuzeitliche Perspektive nahelegt; als Verbindung von Chorliedern, Tanz und Epeisodien entfalteten sie eine eigene theatrale, aber wesentlich «prä-dramatische» Formsprache.⁴ Ebenso läßt die Vielfalt von Schreibweisen für die Bühne im 20. Jahrhundert von Gertrude Stein und den Surrealisten über die Bühnensexperimente des Bauhauses bis zu den Sprechstücken eines Peter Handke, der Sprechoper Ernst Jandls, den Theatertexten eines

Heiner Müller oder den Sprachcollagen eines Robert Wilson sich nicht als <dramatisch> charakterisieren, ohne alle Distinktionskraft des Begriffs Drama aufzugeben. Theaterhistorisch ist für die Gegenwart vielmehr mit nichtdramatischen, eher schon <postdramatischen> szenischen Formen zu rechnen.

Eine überholte und irreführende Beschreibung liefert die von Roman Ingarden überkommene Unterscheidung von Haupt- und Nebentext im Drama. Sie befördert die Annahme, mit Hilfe des Nebentextes und der impliziten Regieanweisungen lasse sich dem Drama etwas wie seine virtuelle ideale szenische Realisierung ablesen. Pfister⁵ behauptet etwa für das «klassische» Drama ein «analytisches» Verhältnis von Haupt- und Nebentext, für das «realistische» ein synthetisches. Aber abgesehen von der Problematik der Opposition klassisch/realistisch kann keineswegs dem klassischen Repertoire von Konventionen die Fähigkeit zugeschrieben werden, den Sprechtext analytisch zu erläutern oder zu spezifizieren – vielmehr geht dieser weit über den theatralen Kanon hinaus. «Synthetisch» fungiert Theater (ob explizit im «Nebentext» gefordert oder nicht) auf je spezifische Weise immer. Unerheblich die Frage nach der «latenten» Inszenierung, die der Konvention gehorcht. Der Text ist über sie hinaus, das zeitgenössische Theater läßt den Usus leichter erkennen als der zufällige Nebentext des Dramas. Bühnenanweisungen sind hilfreich für die Rekonstruktion, doch spiegeln sie im wesentlichen nur die Theaterkonventionen einer Epoche, in welcher naturgemäß der dramatische Text einen Platz durch die Relation zu anderen einnahm, der Norm folgend, gegen sie protestierend, sie listig unterlaufend – kurz: durch ein intertextuelles Verhältnis zur Norm, nicht als deren Beleg und Bestätigung. Seine Bedeutungen zu einem späteren Zeitpunkt theatralisch zu <aktualisieren>, muß daher vielfach, wie die praktische Theatererfahrung lehrt, in planvoller Mißachtung des Nebentextes bestehen: Was einst als provokatorische Abweichung von der Norm Bedeutung angenommen hat, ist vielleicht im Verlauf der nachfolgenden Entwicklung selbst zur Norm geworden, so daß Treue dazu gerade Verfälschung wäre.

Im übrigen sind in vielen Fällen szenische Anweisungen zugleich essentieller Bestandteil des poetischen Schrifttextes, statt nur technische Anweisung an das Theater zu sein. Bei so unterschiedlichen Autoren wie Heiner Müller und Samuel Beckett finden sich Bühnenanweisungen, die so sehr eingewobener Bestandteil des Textes sind, daß sie in vielen Inszenierungen auf der Bühne gesprochen werden. Während der spätere Beckett aber streng auf der Einhaltung seiner Anweisun-

gen bestand, ließ Müller seine szenischen Stichworte auch als « Haupttext » zu. Die begriffliche Unterscheidung bleibt also an der Oberfläche.

Ebenso richtig wie trivial ist die Beobachtung, daß bestimmten Typen von Theatertexten ihre szenische Darbietung gleichsam eingeschrieben ist. Das bürgerliche Schauspiel des 18. und 19. Jahrhunderts ist im allgemeinen für die Guckkastenbühne konzipiert, verträge sich schwer mit den repräsentativen Formen der szenischen Darbietung, wie sie für die höfische Oper die Regel war. Das *pièce à machine* des 17. Jahrhunderts setzt, wie der Name sagt, eine szenische Darbietung mit Hilfe der Spektakelmaschinerie voraus, die strenge tragédie classique eines Racine die fast abstrakte Bühnenrealität des Hôtel de Bourgogne. Die antike Tragödie war auf die Freilicht- und Arenabühne bezogen, das Fronleichnamspiel auf den mittelalterlichen Simultanschauplatz. Obgleich für theaterhistorische wie textphilologische Forschung gilt, daß Theatertext und Theaterwirklichkeit sich gegenseitig erhellen können, ist dennoch auf ihrer Differenz zu bestehen. So unsinnig es angesichts des Reichtums musikalischer Werte wäre, eine Opernaufführung als szenische Darbietung des Librettos zu betrachten, so verfehlt ist jede Analyse der szenischen Darbietung durch das Theater, die nicht die je eigene Semantik des Textes und der szenischen Darbietung erfaßt.

Das 20. Jahrhundert

Wie in allen anderen Künsten auch, bedeutet die Epochenwende vom 19. zum 20. Jahrhundert für das Theater, seinen Begriff, seine Praxis und seine Stellung im Verhältnis zu anderen ästhetischen Diskursen einen tiefen Einschnitt. Von der Seite der dramatischen Literatur her ist die epochale Krise unter verschiedenen Gesichtspunkten beschrieben worden⁶: Auflösung der essentiellen Voraussetzungen des Dramas, Episierung, Lyrisierung, Transformationen bei den Rettungs- und Lösungsversuchen angesichts der Krise des Dramas, innere Aushöhlung der dramatischen Formsprache, wo sie dennoch beibehalten wird. Aus der Sicht der Theaterwissenschaft stellt sich dieser Einschnitt noch in anderem Lichte dar: Die Durchsetzung (durch und seit Max Reinhardt) des *Regietheaters*, das die Theateraufführung zum autonomen Gesamtkunstwerk macht, läßt den historisch latent gebliebenen Spalt zwischen dem Text und der eigenen ästhetischen

Wirklichkeit des Theaters aktenkundig werden. Zugleich können mit Hilfe der neu entdeckten Möglichkeiten der Regie, der Bühnen- und Beleuchtungstechniken (elektrisches Licht, Drehbühne) emotionale Wirkungspotentiale von zuvor nicht gekannter Intensität und subtilste atmosphärische Durchleuchtungen der szenischen Hintergründe von Texten erreicht werden.

Vor dem Hintergrund der Sprachskepsis verstärkt sich gegenüber der auf den dramatischen Text und den Schauspielervirtuosen zentrierten Praxis des 19. Jahrhunderts die Rolle der *nichtsprachlichen Elemente* im Theater. Die große expressive (und expressionistische) Geste, die Bildwirkung der Bühne insgesamt, Lichtstimmungen und Tonkulisse, spezielle Formen wie Pantomime und Tanz sowie die damals begründete Tradition des ›Ausdruckstanzes‹, die am Anfang des modernen Tanztheaters steht, zeugen davon.

Insbesondere durch Stanislawski wird der folgeschwere Schritt getan, die Ausbildung des *Schauspielers* nicht mehr wie in der Tradition mehr oder weniger als Übermittlung gewisser Fertigkeiten von Generation zu Generation, vom Altmeister zum Schüler aufzufassen. In workshop und systematischem Training transformiert sich die technische Ausbildung zur «Arbeit des Schauspielers an sich selbst». Die physische Präsenz von Spielern und Spielraum wird wichtiger als das Detail des dramatischen Textes, in der Probenarbeit tritt anstelle des wortwörtlich im literarischen Text fixierten Worts der «Subtext» oder die «Überrückgabe» in den Vordergrund, die körperlich-gestische und psychologische Durchdringung der Rolle. Bei der Suche nach exakter Realitätsstreue des Theaterraums geht Stanislawski so weit, selbst angrenzende, für den Zuschauer niemals sichtbare Räume eines Hauses genau zu gestalten und zu möblieren, um den Schauspielern die größtmögliche Einfühlung in ihre fiktive Bühnenrealität zu erleichtern.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, der goldenen Epoche des internationalen weltweiten Theaterexperiments, entwickeln sich eine Serie von *radikalen Regie- und Schauspielkonzeptionen*, z. B. bei Appia, Craig, Meyerhold, Brecht und Artaud, die mit Ausnahme von Brecht sämtlich auf Distanz gehen zur Vorherrschaft des literarischen Textes im Theater und neue Theaterkonzepte entwickeln, deren Gemeinsamkeit darin besteht, Theater nicht in erster Linie als szenische Darbietung des Textes zu begreifen, sondern textfremd bis textfeindlich orientiert zu sein.

Adolphe Appia sieht im Darsteller nicht primär den Vermittler zwi-

schen Werk und Rezipient, sondern einen Bestandteil der Gesamtinszenierung, eines unter vielen «Ausdrucksmitteln», durch welches das Gesamtkunstwerk Theater sich verwirklicht. Appia entwickelt seine Konzeptionen wesentlich aus der Beschäftigung mit Wagner. Vom Tondrama her wird der Blick frei für die Konzeption eines durchstilierten Theaters, in dem die Akteure sich einer rhythmischen Raum-Zeit einpassen, die – verbunden mit den neuen Dimensionen der seit kurzem elektrischen Bühnenbeleuchtung – ein Bühnengeschehen von traumbildartiger Präzision und Intensität organisiert.

Wie Appias Ideen auf postmoderne antimimetische Theaterformen der Gegenwart vorausdeuten (Robert Wilson), so greift auch Edward Gordon Craig die naturalistische Imitation der Schauspieler an und verlangt strengste Künstlichkeit der Bühnengestaltung. Um eine den anderen Kunstformen ebenbürtige konstruktiv-kompositorische Kohärenz möglich zu machen, fordert Craig den Verzicht auf alle psychologisierende Zufälligkeit und Einfühlung, wünscht sich in polemischer Überspitzung den Auszug der Schauspieler aus dem Theater überhaupt und ihre Ersetzung durch eine «Über-Marionette».

Wsewolod E. Meyerhold, der Inspirator gewaltiger Revolutionspektakel, bekämpft scharf den Naturalismus seines früheren Lehrers Stanislawski, wendet sich gegen den Vorrang des Worts vor der physisch-körperlichen Aktion im Theater und beruft sich wie viele andere Theaterrevolutionäre jener Zeit für die Erneuerung des Theaters auf vorbürgerliche und außereuropäische Theaterformen (Barock, ursprüngliche Volkstheatertraditionen, Elemente der Noh-Bühne). Unter dem Eindruck des Taylorismus entwickelt er als zentrale Methode der nicht-psychologischen physischen Theaterspielkultur das System der Biomechanik.

Brecht begründet unter den Stichworten Episierung und Verfremdung eine Inszenierungs- und Schauspieltradition der zeigenden Distanznahme und der Historisierung. Die Inszenierung ist nicht so sehr Realisierung des vorgegebenen literarischen Textes als vielmehr dessen Ausstellung, historisierende Auslegung und kritische Durchleuchtung. Theater setzt sich als autonomer Partner in ein kritisch-dialogisches, weithin auch polemisches Verhältnis zum Text. Mit dem Konzept des «Lehrstücks» geht Brecht so weit, die szenische Darbietung der Texte nur für die Spielenden vorzusehen; Theater als eine (Selbst-)Belehrung durch das Einnehmen unterschiedlicher und gegensätzlicher Haltungen, eine Praxis des Theaters ohne Publikum.

Antonin Artauds Theater der Grausamkeit verneint die gesamte

Tradition des Literaturtheaters als Manifestation einer fleischlosen Zivilisation und Theaterkultur toter Verdopplung (des Textes durch das Theater). Sein Theaterentwurf, der, häufig auf dem Weg der Simplifizierung und des Mißverständnisses, zur Inspirationsquelle der Theateravantgarden bis heute wurde, will dem Text im Ganzen der Inszenierung nur einen untergeordneten Stellenwert belassen. Das Wort soll sich der musikalisch-gestisch-räumlichen Textur eines die Nerven der Zuschauer mehr als ihren Intellekt aufwühlenden Theaters einpassen.⁷

Ein weiterer Zug des modernen Theaters, der dessen Verhältnis zum Text affiziert, ist die Neigung zu *Grenzüberschreitungen* aller Art. Seit Dada und Futurismus fiel die Grenze zwischen Aktionskunst und Theater, happening und performance sind im Zwischenbereich angesiedelt. Tanztheater oder die Inszenierung von Bühnenbildern überschneiden sich mit Ballett und Installationskunst. Wesentliche Tendenzen des Avantgardetheaters seit dem Theater der Gegenstände bei den Futuristen, der Licht-Spiel-Maschine eines Moholy-Nagy, den mobilen Raumplastiken eines Schlemmer sprengen den Rahmen des literarischen Theaters und lassen die Aufgabe der szenischen Darstellung des literarischen Werks in völlig neuen Beleuchtungen und Kontexten erscheinen. Film und Medien werden im modernen High-tech-Theater selbstverständlicher Bestandteil der szenischen Darbietung.

Systematische Typologie gegenwärtiger Darbietungsformen

Die szenische Darbietung der dramatischen Weltliteratur bleibt unterdessen ein wesentlicher Bestandteil des etablierten Theaterrepertoires. Der Versuch einer Typologie der Inszenierungsformen des gegenwärtigen Theaters muß hier beschränkt bleiben auf die Frage nach dem Umgang mit älteren, häufig zu ›Klassikern‹ gewordenen Theatertexten, an denen sich immer wieder die verfehlte Debatte um die sogenannte Texttreue entzündet. Folgende Modelle haben sich in herausragenden Theaterarbeiten etabliert:

1. Die archäologische Rekonstruktion, also der Versuch, über den Zeitabstand hinweg eine szenische Darbietung den erschlossenen Aufführungsbedingungen der Epoche des Textes anzugleichen. In manchen Inszenierungen der Berliner Schaubühne reichte diese Tendenz bis zum exakten Zitat historischer Inszenierungen.
2. Die ideologiekritische Historisierung, etwa im Sinne der Regie- und

Bearbeitungspraxis Brechts, verdeutlicht mittels der szenischen Darbietung die historische Distanz zwischen Werk und gegenwärtiger Rezeption und sucht auf diese Weise historisch-kritischen Genuß der alten Werke zugleich mit der Erkenntnis ihrer «ideologischen» und zeittypischen Begrenztheiten zu erzielen.

3. Die Wiederverwendung des Textes als «Material», häufig mit neuen Theater- oder Textelementen in aktualisierender Collage verknüpft, sucht sich das sprachliche Material unbefangen verfügbar zu machen und gibt der Benutzung des Textes Vorrang vor dem Respekt und der «korrekten» Interpretation.
4. Durch eine möglichst neutrale Präsentation das vielfältige Sinnpotential ohne deutende Zurichtung sichtbar zu machen, kennzeichnet eine szenische Darbietung, bei der sich die Regie bemüht, mit einem Minimum an Festlegung die Integrität des Textkosmos möglichst unangetastet zu lassen.
5. Im Gefolge poststrukturalistischer Theorien und «postmoderner» Kunstauffassungen wird seit den 1970er Jahren zunehmend eine theatrale Dekonstruktion des Textes praktiziert, bei der dessen Bedeutungsschichten durch das Öffnen der Unentscheidbarkeiten und Vieldeutigkeiten in ein selbstreflexives Spiel von Lesarten transformiert werden.
6. Beim Rekurs auf Urphantasien, archaische Grundmodelle und den Mythos wird der Versuch unternommen, den Abstand zwischen Text und szenischer Darbietung durch die Konzentration auf archaische, speziell mythische Muster hin zu überbrücken.
7. Eine ganz eigene Weise der szenischen Darbietung ist durch das Theater Robert Wilsons entstanden, in dem die Bühne offen ihre vollständige Autonomie gegenüber dem dargebotenen Text behauptet und sich nicht als metaphorische Übertragung, sondern als szenographische Parallelaktion zum Text konstituiert.

Es versteht sich, daß diese im Anschluß an Pavis⁸ vorgenommenen, jedoch etwas anders akzentuierten idealtypischen Unterscheidungen in der Praxis der szenischen Darbietung vielfältige Überschneidungen aufweisen und zugleich andere Unterscheidungen zwischen Weisen der szenischen Darbietung von Texten zu treffen wären: stilisierend-formalistische versus realistisch-charakterisierende szenische Darbietung; reiche und prunkvolle Ausstattung versus «armes Theater» im Sinne von Jerzy Grotowski oder Peter Brook; symbolisierender versus abbildender Gebrauch der Theaterzeichen.

Historischer Überblick über die Theaterformen

Mit Richard Southern lassen sich Zeitalter, Phasen oder Zustände des Theaters unterscheiden, wobei sich versteht, daß ein solcher struktureller Überblick nur näherungsweise die Geschichte der szenischen Darbietung erfaßt. Gewisse Formen existieren in mehreren oder allen Zeitaltern des Theaters, historische Epochen kennen die Koexistenz verschiedener Theaterphasen.

Das erste Zeitalter des Theaters kennt nur den *kostümierten Schauspieler*, der in aller Regel unter freiem Himmel bei kultisch-ritueller Gelegenheit ohne Zuhilfenahme weiterer Hilfsmittel ›Theater‹ macht (Beispiel: der wilde Mann in Bayern). Es läßt sich demonstrieren, daß in allen Zivilisationen diese simple Form die Keimzelle des Theaters darstellte. Einige der ›Attribute‹ des Spielers (das häufig Tiergottheiten verkörpernde Kostüm, die Maske, Benutzung von Musikinstrumenten) können dabei zu hoher artistischer Meisterschaft entwickelt werden. Das Textelement bleibt gegenüber dem Reichtum anderer Bestandteile der Aufführung wie Tanz und Pantomime (Kathakali in Indien) untergeordnet. Wo Worte in frühen theatralen Riten eine Rolle spielen (z. B. im englischen Mummer's Play), haben sie eine mehr emotionale und atmosphärische Funktion, wurden in ihrer oft höchst dunklen Bedeutung nicht erfaßt.

Die zweite Phase besteht in einer *Elaborierung* dieser Darstellungsweise. Ein spezieller Raum für die Zuschauerschaft und häufig auch schon eine Abgrenzung/Erhöhung der Spielfläche zur Bühne gehören dazu. Neben dem frühen Noh-Theater und großen religiösen Festaufführungen z. B. in Tibet, Mexiko und Vorderasien rechnet Southern zu dieser Phase auch die mittelalterlichen Theaterformen in Europa. Diese setzen nach Anfängen mit szenisch dargestellten Kirchenliedern zunächst in der Kirche mit noch lateinisch formulierten biblischen Szenen ein. Ausweitung und Profanisierung der geistlichen Spiele führen seit dem 13. Jahrhundert zur Verlagerung vor die Kirche, dann auf den Marktplatz: Passions-, Fronleichnams-, Dreikönigs- und Weihnachtsspiele verlassen den Raum der kirchlichen Lettner-Bühne, auf der zunächst gesungen und gespielt wurde. Charakteristisch für die mittelalterliche szenische Darbietung ist die Simultanbühne: Aufreihung der Spielstätten (Häuser, mansiones) auf Podien vor dem Hintergrund der Häuserfassaden, so daß das Publikum, das mit den Stationen des Spiels mitwandert, ohne die räumlich-perspektivische Illusion eines gerahmten Theater-Bilds bleibt. Analog dazu die ›Wagenbühne‹

in England, bei der die auf Wagen errichteten Spielorte durch die Stadt gezogen werden. Auch beim Spiel in Häusern werden die Schauplätze nebeneinander errichtet. Der Text, zunächst aus dialogisierter Liturgie hervorgegangen, kann angesichts der Dimensionen der szenischen Darbietung nur drastisch verkürzend sein. Während die Sukzessionsbühne der Renaissance im Sinne der neuen Werte logischer Kohärenz, individueller Perspektivierung und Dynamik die Bewegung vom Publikum auf die Szenensequenz verlegen wird, hat auf dem mittelalterlichen Simultanschauplatz der einzelne Spieler durch großzügigste Geste und holzschnittartiges Spiel sich zu verdeutlichen, läßt doch die große Masse der Spieler und der Zuschauer auf den Kirch- und Marktplätzen wenig Raum für differenzierte Artikulation.

Die dritte Phase ist historisch mit der beginnenden Säkularisierung verbunden und charakterisiert durch eine gesteigerte ästhetische Qualität: Reduktion der Anzahl der Spieler, Anfänge einer gewissen *Professionalisierung*. Die Inhalte der Darstellung sind nicht mehr rein religiös. Am höfischen Ballett in Frankreich oder den Interludes im England des 16. Jahrhunderts läßt sich der Übergang zu einer nun häufiger in Gebäuden plazierten verfeinerten Darstellung demonstrieren. Am deutschen Theater der Renaissance tritt der Charakter des Übergangsstadiums dieser Phase deutlich hervor. Neben Ansätzen der Professionalisierung herrscht das Laienspiel weiter vor, es gibt noch keine festen Theater, die szenische Darbietung findet in Schulen, Rathäusern, Wirtshäusern oder privaten Wohngemächern statt. Während im Schultheater der Akzent auf der Rhetorik liegt, herrscht im Fastnachtsspiel der Mimus über das Wort. An die Stelle des Bühnenbildners Phantasie tritt vielfach eine realistischere Raumgestaltung, die in der Neutralbühne ohne Dekor bestehen kann, durch Gestus und Kostüme der Spieler glaubhaft definiert; oder auch, wie im ausgebildeteren italienischen Theater der Renaissance, ein neuer architektonischer Symbolismus der Szene.

Im vierten Zeitalter, zu dem keineswegs alle Theaterkulturen vorschreiten, wird schließlich die regelmäßig vorhandene *Bühne* organisiert, ein Bühnen- und Theaterraum (noch nicht systematisch in Gebäuden, sondern vielfach weiterhin unter freiem Himmel) mit regulär gebotenen praktischen Spielmöglichkeiten. Die Bühne verfügt nun über einen Hintergrund, eine Möglichkeit für effektvolle Auftritte (und Abgänge), erhöhte Spielfläche und einen Raum für Requisite und Kostümwechsel. Zu diesem Zeitalter der organisierten Bühne sind die vielfältigen Ausprägungen des noch nicht von Bühnenarchitektur und

Szenerie beherrschten Budentheaters zu rechnen, die Pastorale im baskischen Tardets, das Public Playhouse und die höfische Spektakelbühne für die «masques» eines Inigo Jones. Während in Europa die Vorherrschaft der Bühnenszenerie und dann der Wunsch nach möglichst vollkommener Illusionierung die Theaterentwicklung vom 17. bis zum 20. Jahrhundert bestimmen, bleiben die meisten anderen Theaterkulturen bei dieser vierten Phase des Theaters stehen, so die klassische chinesische oder indische Bühne.

Die fünfte Phase ist das Zeitalter des überdachten *Theaterhauses* mit Bühnendekoration, in dem nun häufiger, vielleicht schon täglich gespielt wird. Abgesehen von modernen interkulturellen Austausch- und Adaptionsprozessen ist diese vom 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts anzusetzende Phase spezifisch europäisch. Sie sieht vom Ausgang der Renaissance bis ins Zeitalter des Barock die internationale Durchsetzung der *scène à l'italienne*, der perspektivisch angelegten Kulissenbühne, deren malerischer Illusionismus an die Stelle des architektonischen Symbolismus der Renaissance tritt. Rasche und staunenerregende Verwandlungen werden möglich. Mehr als prunkend-festlicher Bildhintergrund denn als Charakteristik der jeweils verlangten Spielorte konzipiert, eignet sich diese barocke Illusionsbühne für die Darbietung großer Opern. Dagegen führen im bürgerlichen Zeitalter der anwachsende Bedarf an Zimmer- und Innenraumdekoration wie auch die Nachteile der Kulissenperspektive (sie funktioniert nur illusionierend für wenige richtig gelegene Plätze im Zuschauerhaus) zur Entwicklung einer als wirklichkeitsnäher angesehenen Form der szenischen Darbietung. Herrschte auf der Illusionsbühne des höfischen Zeitalters eine von Konventionen bestimmte Rhetorik und Darstellungsweise vor, so läßt sich zum bürgerlichen Theater des 18. Jahrhunderts hin eine Evolution konstatieren, die von künstlichen zu tendenziell natürlichen – oder doch als naturwahrer betrachteten – Theaterzeichen im Theater der Aufklärung führt.⁹

Im sechsten Zeitalter des Theaters triumphiert die künstlerische Tendenz zur Vervollkommnung der theatralen *Illusion*. Die komplexe und widersprüchliche Geschichte dieses Konzepts ist hier nicht zu skizzieren. War die perspektivische Illusion der Renaissance vor allem repräsentativer Schauwert, die überschärfte Tiefenperspektive der barocken Kulissenbühne nicht zuletzt Ausdruck der Lust an der optischen Täuschung, so führt das Bedürfnis nach konsistenter Theaterillusion als Gegenwelt zur Wirklichkeit im 19. Jahrhundert zum Illusionismus der *Guckkastenbühne* mit der imaginären «vierten Wand» zum

Publikum hin. Nutzung der neuen Gasbeleuchtung für illusionierende Bühneneffekte und Verdunklung des Zuschauerraums tragen ebenso zur Illusion bei wie die Verwendung von Wandeldekorationen, Rundhorizonten usw. Mit der Illusion geht das Streben nach möglichst weitgehender Einfühlung einher. Dieses Theater des Illusionismus bringt jedoch zugleich Einschränkungen mit sich: Das Theaterspiel unterliegt den Zwängen der Bühnenapparatur, die eigene Phantasie bei der Rezeption kann erlahmen, die Dominanz des schauspielerischen Virtuositums und des Repräsentationstheaters verdrängen die neuen sozialen und technischen Wirklichkeiten, höhnen die Authentizität des Theaterspiels aus, das ästhetisch eine eklektische Formenvielfalt der szenischen Darbietung zeigt: von gleichsam lebendiger Historienmalerei, neoantiker Stilisierung und pompösen Ausstattungsorgien bis zur neuen Texttreue und dem Bemühen um Realistik bei den Meinungen und dem naturalistischen Theater, in dem die Vergegenwärtigung des den Menschen beherrschenden Milieus auf der Bühne die sozialkritischen Thesen der Dramen bereits belegt.

In der siebten Phase, die bis in die Gegenwart reicht, wird das Zeitalter der Illusion zugunsten gezielter und bewußter *Anti-Illusion* beendet: Symbolismus und Expressionismus brechen mit dem Primat der Abbildung, von Brecht und Artaud zum Theater des Absurden und zur postmodernen Collage zieht sich – stets neben bewahrenden Rückgriffen auf vergangene Theatertraditionen der vielarmige Strom moderner (und postmoderner) Spielformen, die in beliebig anmutender Variationenfülle Text und Theater aufeinander beziehen: Reduktion ganzer Dramen auf Monologe, chorische Transpositionen, Musikkalisierung, verfremdende Rhythmisierung, Collagen und radikale Amputationen an Texten, elektronische Abspaltung des Gesprochenen vom Spieler mit Hilfe elektronischer Mittel, Dauerrezitationen, Techniken extremer Verlangsamung und Beschleunigung der Sprache, fortwährender Rollentausch, Einbeziehung der Rezipienten in die szenische Darbietung des Textes usw. Mit einiger Verzögerung holt fortgeschrittene Theaterästhetik heute zugleich die Veränderungen der Moderne in anderen Künsten nach und sucht nach Wegen, im Umfeld fortschreitender Medienkultur die Besonderheit des Theaters als Kunst des Ereignisses zu behaupten.

Literatur

- Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1982.
- Derrida, Jacques: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M. 1976 (L'écriture et la différence. Paris 1967).
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Tübingen 1983.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1931.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas (10 Bde.). Salzburg 1957 ff.
- Kowzan, Tadeusz: Littérature et spectacle. La Haye/Paris 1975.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M. 1978.
- Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991.
- : Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik. H. 1 (1989), S. 29–49.
- Pavis, Patrice: Dictionnaire du théâtre. Paris 1987.
- : Klassischer Text und szenische Praxis. In: Christian W. Thomson (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg 1985.
- Pfister, Manfred: Das Drama. (5. Aufl.). München 1988.
- Schechner, Richard: Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Übers. von Susanne Winnacker. Reinbek bei Hamburg 1990.
- Southern, Richard: The seven Ages of the Theatre. New York 1961 (dt. Die sieben Zeitalter des Theaters. Gütersloh 1966).
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt/M. 1963.

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu besonders J. Kristeva und den Beitrag «Aspekte des Dramas» von Andreas Mahler in diesem Band.
- 2 Vgl. dagegen E. Olson: Tragedy and the Theory of Drama. Detroit 1961, zustimmend zitiert von M. Pfister, S. 389.
- 3 Vgl. Pfister, S. 24 f und passim.
- 4 Vgl. H.-Th. Lehmann: Theater und Mythos, S. 50 ff.
- 5 Vgl. Pfister, S. 40 f u. Abschnitt 3.3.
- 6 Vgl. (noch immer) vor allem P. Szondis Theorie des modernen Dramas.
- 7 Vgl. zur inneren Kohärenz der auf den ersten Blick oft abenteuerlichen Darlegungen von Artaud vor allem Derrida.
- 8 Vgl. P. Pavis: Klassischer Text und szenische Praxis.
- 9 Vgl. E. Fischer-Lichte, Bd. 2.

Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel

Untersuchungen zur Literatur in den Massenmedien bewegen sich leicht auf einen Punkt zu, an dem die Frage nicht mehr lautet «Was ist Literatur?» (Sartre; Adorno), sondern «Was ist nicht mehr Literatur?». Solange die gattungsspezifischen Bestimmungen nicht verändert werden, wird kaum Zweifel bestehen, daß es sich auch dann noch um Literatur handelt, wenn das lyrische Gedicht Elemente der Werbung oder die epische Darstellung Zeitungsreportagen aufnimmt. Solche vergleichsweise harmlosen Interventionen ursprünglich außerliterarischen Materials führen bestenfalls zu Diskussionen um das «eigentliche Wesen» von Literatur, was Literatur soll und was nicht. Ausgrenzungen unerwünschter literarischer Erscheinungen haben immer wieder zu hierarchischen Differenzierungen, z. B. in eine hohe und eine niedere, triviale Literatur geführt, woraufhin Literaturdebatten oder allmähliche Anpassungsprozesse zu Veränderungen des Literaturbegriffs geführt haben, die im wesentlichen Ausweitungen oder Aktualisierungen der Gattungsspezifik literarischer Darstellungsformen sind.¹ Sie rühren in der Regel nicht an die Grenzen der Literatur selbst, sondern reagieren auf die Herausforderungen ihrer ökonomischen, soziokulturellen und auch medialen Umgebung.

Die modernen Massenmedien scheinen zunächst nichts anderes zu sein als eine solche sich dynamisch verändernde Umwelt für die literarische Produktion, Distribution und Konsumtion: Seit ihrem Auftreten im 19. Jahrhundert ist eine oftmals widersprüchliche und schwierige Anpassung der Literatur an die neuen Massenmedien der (illustrierten) Presse, des Films, des Radios und des Fernsehens im Sinne ihrer «Modernisierung» festzustellen, was neue literarische Gattungen (Feuilletonroman, Drehbuch, Hörspiel) hervorgebracht hat, die in einem direkten Verhältnis zu den neuen Medien stehen. Die Literatur ist demnach im Zeichen der modernen Massenmedien durch eine besondere Differenzierung in eine literarische Gattungs- und eine nicht mehr literarische Medienseite gekennzeichnet. Diese Differenzierung spielt grundsätzlich auch eine Rolle zwischen Drama und Theateraufführung; sie findet sich radikalisiert im Verhältnis der Literatur zu den modernen Massenmedien, wenn wesentliche Eigenschaften von «Lite-

ratur», z. B. ihre buchstäbliche Textbasis, nicht mehr gewährleistet sind. Es ist wenig hilfreich, durch eine zu weitgehende Anpassung des Literaturbegriffs die Differenz zwischen der Literatur und den technisch-apparativen Medien zu verwischen: Ebenso wenig wie Theater ›Literatur‹ ist, sind es Film, Radio, Fernsehen oder Video.

Der Feuilletonroman der Massenpresse

Die Massenpresse als Medium der (Vor-)Veröffentlichung der zeitgenössischen Romanliteratur ist in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Für die 1836 gegründeten Tageszeitungen «La Presse» und «Le Siècle» wurden Fortsetzungsromane in die Zeitung aufgenommen, um auch ein an Unterhaltung interessiertes Publikum mit hoher Auflage und niedrigen Preisen zu erreichen. Die Kritik der «Littérature industrielle» (Sainte-Beuve) führte zur Trennung zweier Literaturen, deren populärer Teil so lange abgelehnt wurde, bis er von der Zeitungs- zur Buchform mutiert war (das betrifft die Romane von Dumas, Balzac oder Sue und fast die gesamte Romanliteratur seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts).² Ein Großteil der «Lesestoffe der kleinen Leute» (Schenda) ist aus den populären Medien nie herausgekommen und hat daher die Aufmerksamkeit der Literaturkritik nie erregen können, es sei denn, daß sie mit dem Verdikt ›Schund‹ abgetan oder bekämpft wurde.³ Die Literatur des ›poetischen Realismus‹ in Deutschland erschien nach französischem Vorbild ebenfalls nahezu vollständig im Feuilleton der Gesellschafts- bzw. Familienzeitschriften («Gartenlaube», «Westermanns Monatshefte» oder «Deutsche Rundschau»), und Storm, Raabe, Fontane, um nur die Prominentesten zu nennen, haben alle ihre Novellen und Romane in Zeitschriften und auch in der Massenpresse vorveröffentlicht (längere Fortsetzungsromane waren zunächst den Tageszeitungen vorbehalten, während die Novellen in wenigen Folgen der Zeitschriften abgedruckt wurden). Die philologische Literaturwissenschaft hat der Tatsache des Schreibens für den Zeitungsmarkt kaum Beachtung geschenkt und ihren Gegenstand erst in der Buchform des Textes wahrgenommen; die Literatursoziologie dagegen hat sich immerhin für die paradoxe Tatsache interessiert, daß die Massenpresse die moderne ›Institution Literatur‹ überhaupt erst konstituiert und den autonomen Autor, der ausschließlich von seiner literarischen Arbeit lebt, ermöglicht hat.⁴

Aus der Abhängigkeit vom Mäzenatentum befreit sich die Literatur zur Produktion für den literarischen Markt, um dort neue Abhängigkeiten (aber auch Einträglichkeiten) vorzufinden: Der Geschmack eines breiten Lesepublikums wird zum «Maßstab der Literaturproduktion»⁵. Endlose Auseinandersetzungen mit den Sittlichkeitsvorstellungen der Leser jener Zeitungen und Zeitschriften, deren Annahme und Ablehnung von Texten über Erfolg und finanzielle Sicherheit des Autors entschieden, hatten erheblichen Einfluß auf das Schreiben; Texte mußten geändert werden oder wurden von vornherein mit der Schere im Kopf verfaßt. Paul Heyse: «Ich aber habe keine Lust, es immer und immer wieder mit Tantchen Toutlemonde zu verschütten, schreibe vielmehr jetzt eine unabsehbliche märkische Geschichte, in welcher gleich anfangs viel vom lieben Gott geredet wird. Dieses soll dann die Gartenlaube ihren Lesern und Leserinnen zur Magenstärkung nach aller Marliteratur [die Romane der Eugenie John, gen. Marlitt, waren seit 1866 sprichwörtliche Gartenlauben-Literatur; J. P.] auftischen (...) Gehe hin und tue desgleichen. Spielhagen, Freytag, Fontane, Raabe usw. sind schon vorangegangen.»⁶ Als seit den 1870er Jahren auch der Buchhandel mit höheren Auflagen und Honoraren eine professionelle Produktion der Buchliteratur ermöglicht, ist eine vielfältige «Institution Literatur» etabliert. Daß auch ihre Höhenkammliteratur aus den Niederungen der Massenpresse mit den entsprechenden massenmedialen Darstellungsformen hervorgegangen ist, ist schnell verdrängt und vergessen worden. Wenn allerdings die audiovisuellen Massenmedien, Film und Fernsehen, besonders intensiv die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts verarbeiten, dann ist dies nicht zuletzt ein Indiz für den Rückgriff auf populäre Formen der Literatur.

Die Massenpresse unterscheidet sich wesentlich vom bis dahin dominierenden Buchmedium der Literatur; geringer Preis und massenhafte Verbreitung machen die Publikationen vom Markt (Anzeigenaquisition und Publikumsgeschmack) abhängig; die schnelle Erscheinungsfolge (Beschleunigung und Periodizität) dient der politischen und kommerziellen Information, die um Anteile mit dem Gebrauchswert «Unterhaltung» ergänzt wird, um auch ein unpolitisches Publikum zu erreichen. In diesem Kontext erscheint Literatur (je nach Charakter der Zeitung oder Zeitschrift) in Fortsetzungen oder in Serien, was selbstverständlich erhebliche Rückwirkungen auf die gattungsspezifische Darstellungsform von Literatur hat (das Zeichenmaterial unterscheidet sich nicht): Fortsetzungen bieten Fragmente eines intendierten Ganzen, deren Teile in ständiger Wiederaufnahme ver-

bunden werden.⁷ Serien dagegen machen die Teile zu Varianten eines Ganzen, das es nie geben wird, sondern sich in grundsätzlich endlosen Wiederholungen erschöpft (Fortsetzungen haben ein Ende, Serien laufen aus); während das Erzählschema der Serien gleichbleibt, variieren Personen und Situationen innerhalb eines stereotypen, sich nur allmählich wandelnden Registers.⁸

Die massenmedialen Darstellungsformen der Literatur in der Massenpresse sind entweder in der populären «trivialen» Literatur so relevant, daß sie zu einer Abwertung dieser Literatur innerhalb der «Institution Literatur» beigetragen haben, oder sie sind so unbedeutend, daß sie für die «hohe Literatur» (z. B. des poetischen Realismus) bei der Literaturwissenschaft kaum Beachtung gefunden haben. Beide Extreme sind falsch, Medien- und Gattungsspezifität der Erscheinung jeder Literatur in der Massenpresse haben ihre Spuren hinterlassen, die dann noch deutlicher zutage treten, wenn bei der Transformation in audiovisuelle Medien zur gattungs- auch die zeichenspezifische Differenz hinzukommt.

Der literarische Film

Mit der Erfindung des Films Ende des 19. Jahrhunderts (1894/95) entsteht ein technisch-apparatives Massenmedium, das von vornherein nicht auf Schrift, sondern in der Erweiterung der Fotografie auf der Artikulation mit ikonischem Zeichenmaterial und der Repräsentation durch bewegte Bilder beruht (Kittler). Der Film beginnt seine Laufbahn definitiv außerhalb der «Institution Literatur». Zu Beginn dieses Jahrhunderts zunächst nur ein Baustein innerhalb der Programme der Unterhaltungsindustrie (Variété, Music Hall, Jahrmarkt), wird der industriell hergestellte Film bis ca. 1910 weltweit zum Massenmedium. Nachdem bis zur Jahrhundertwende über 80 Prozent aller Filme sog. Topics, Travellogues oder in Frankreich Vues und Panoramas waren (also kurze bewegte «Postkarten» von nah und fern, von Paraden vor Kaisern oder von Kriegen, Katastrophen und Sportereignissen), änderte sich dieses Verhältnis in der Filmproduktion um 1904 drastisch: Bis 1907 waren überall, auch in Frankreich, die fiktionalen erzählenden Filme (Burlesken ebenso wie «anspruchsvolle» Literaturadaptionen) mit über 90 Prozent vertreten. Die Ursache ist eine grundsätzliche Umstrukturierung der Produktion, des Vertriebs und der Rezeption des Films in diesen Jahren. Die Produktionsweise von Filmen ist in dieser Zeit aufwendiger und auch teurer geworden, so

daß ökonomische Zwänge es verbieten, in der Wirklichkeit ›Ereignisse‹ abzuwarten, die man im Studio ebenso gut und besser reproduzieren oder erfinden kann (Méliès wird berühmt für seine ›actualités pastiches‹ wie die «Affaire Dreyfus», «Ausbruch des Ätna» oder die vorgeahmte «Krönung Edward VII»). Die Ansprüche an die Qualität der Filme hatte bewirkt, daß die Studioproduktion der Filmarbeit ›on location‹ vorgezogen wurde. Die Zuschauer waren der ewigen Paraden, Stapelläufe oder Staatsempfänge müde; sie waren nur mit neuen Bildern vor die Leinwände zurückzuholen, die seit etwa 1905 (in den USA machen die ersten ›Nickelodeons‹ auf) überwiegend in ortsfesten Kinos zu finden sind: Das Kino hatte den Weg von den Varietés über die Jahrmärkte zu den Kinos zurückgelegt und war nun dort angekommen, wo ein massenhafter Bedarf an neuen ›Filmereignissen‹ statt bisher ›gefilmten Ereignissen‹ die sich etablierende Filmindustrie herausforderte. Da die Filme nicht mehr verkauft, sondern verliehen wurden, zirkulierten sie jetzt durch die ortsfesten Häuser. Kinos hatten ›ihr‹ Publikum, das in den Vorstädten anders als im Zentrum der Metropolen war, in Arbeiterbezirken anders als in den Vergnügungsvierteln, wo sich seit ca. 1910 die schmutzigen kleinen Ladenkinos zu Filmtheatern und Kinopalästen mauserten. Diese Entwicklung bis etwa zum Ersten Weltkrieg sollte gegenwärtig sein, wenn jetzt von der Literarisierung des Films die Rede ist.

In der ›Institution Cinéma‹ (die Filmproduktion, Filmvertrieb und Kinorezeption einschließt) werden Filme nach deutlich reglementierten Gattungen in den Studios produziert, durch Verleihgesellschaften auf dem Markt vertrieben und in Kinos für ein Publikum projiziert, dessen Erwartungen sich im Rahmen von Gattungszuweisungen regeln (man geht in einen Western). Eine Geschichte der Filmgattungen könnte Veränderungen im Medienhandeln innerhalb der ›Institution Cinéma‹ verdeutlichen.

Schwieriger ist das komplexe Zeichenmaterial des Films zu bestimmen. Die fotografische Abbildung verweist auf eine ikonische Zeichenebene, die in der Bewegungsabbildung jedoch doppelt transformiert wird: Durch die dargestellte Bewegung wird das Bild transparent zum vorfilmisch Abgebildeten der Erzählung – der Signifikant wird imaginär (Metz); durch die Kamerabewegung (Schwenk, Annäherung, Kippen) wird zusätzlich der Bildausschnitt verändert, wodurch allmählich eine zweite Artikulationsebene eingeführt wird. Weitere Abbildungseigenschaften wie Bildgröße, Beleuchtung, Farbe, Tiefenschärfe, schließlich auch der Ton kommen hinzu (ohne

daß die ‹Sprache des Films› damit hinreichend gekennzeichnet wäre).

In der Geschichte der Beziehung zwischen Literatur und Film spielt eine besondere Rolle, daß beide Medien auf unterschiedliche Weise auf dieselben Veränderungen der Wahrnehmungsbedingungen im Zuge der Industrialisierung reagiert haben. Durch die mechanischen Bewegungen von Eisenbahn und Fließband entsteht ein ‹filmischer Blick›, der in der Literatur (bei Flaubert, Dickens, Fontane u. a.) erzählt wird, bevor das Kino ihn in der dispositiven Konstellation des Zuschauerblicks zum Kamerablick institutionalisiert. David Wark Griffith, der frühe große Filmerzähler, hat die narrative Struktur seiner Filme (z. B. Parallelmontagen) nach eigenem Bekenntnis bei Dickens gefunden, der, wie Sergej Eisenstein betont, Erfahrungen mit derselben antagonistischen Gesellschaftsstruktur und ihrer urbanen Lebensräume wie später Griffith mit vergleichbaren stilistischen Mitteln wiedergibt.⁹

Die massenmedialen Darstellungsformen von Literatur im Film haben also vorfilmische Gemeinsamkeiten zur Voraussetzung, deren Bedeutung vor allem in der Affinität der Literatur des 19. Jahrhunderts (und ihrer Nachfolger) zum Film liegt, von deren populären Aspekten bereits die Rede war.

Filmgeschichtlich ist zunächst das Theater (besonders das populäre Theater des romantischen Melodrams und das Variété) Vor-Bild für den Film geworden, da das Theater den Bildraum für die starre Filmkamera konstituierte, in den dann auch ‹Bilder der Literatur› szenisch wie ‹tableaux vivants› eingefügt werden konnten, bevor Kamerabewegung und narrative Montage den Erzählfluß der Literatur eingeholt haben.

Von Anfang an haben für den Film vor allem die Stoffe der populären Unterhaltungsliteratur eine wesentliche Rolle gespielt. Und wenn auch als erste Literaturverfilmung Louis Lumières Adaption von Motiven des Goetheschen ‹Faust› 1896 genannt wird, gefolgt von ‹Le Cabinet de Méphistophélès›, ‹Le Laboratoire de Méphisto› oder ‹Faust et Marguérite› (scène à transformation), dann handelt es sich hier gattungsspezifisch um das Melodrama und medienspezifisch um die Fähigkeit zum Zaubern, die dem ‹magischen› Medium Film eignet und die vor allem von dem Besitzer eines Zaubertheaters Georges Méliès weidlich ausgenutzt wurde. Ebenfalls von Anfang an bedient sich der Film der sequenziellen Gliederung seiner Stoffe, für 1897 ist zum Beispiel eine Serie von 13 Tableaux ‹La vie et la passion de Jésus Christ› angegeben.

Diese rudimentären Ansätze zu medien- und gattungsspezifischen Darstellungsformen von Literatur bzw. literarischem Erzählen im Film verstärken sich zur ›Literarisierung‹ des Films seit seiner Durchsetzung als Industrie und der Entstehung einer komplexen ›Institution Cinéma‹ (etwa seit 1907/08). Von nun an wird nicht nur in ständig umfangreicher werdenden Filmen ›Literatur‹ massenhaft verarbeitet (verfilmte Literatur unterstützt in der Regel den Buchmarkt, s. Hugos »Les Misérables«¹⁰); alle Bereiche der ›Institution Literatur‹ werden in Mitleidenschaft gezogen, Autoren wenden sich der Filmindustrie zu (G. Hauptmann, Schnitzler, Brecht, Hofmannsthal), Theaterregisseure führen auch in der Filmindustrie Regie (Reinhardt, Jessner, Piscator), Theaterschauspieler arbeiten beim Film mit (Bassermann, Weber, Kortner); Verlage publizieren ›Ciné-Romans‹, und das Kinopublikum teilt künftig seine Aufmerksamkeit mit der Literatur, dem Theater und anderen Medien (je nach kultureller Orientierung).

Das Jahr 1913/14 wurde in Deutschland zum Autorenfilmjahr.¹¹ In einem programmatischen Sonderheft »Kunst und Literatur im Kino« der Fachzeitschrift »Lichtbildbühne« hieß es: »Die Außenwelt muß es wissen, daß erste künstlerische und literarische Kräfte freudig in unsern Arbeitskreis eingetreten sind.«¹² Von den Autoren wurden weniger Bearbeitungen als Originalmanuskripte für den Film erwartet, »die den künstlerischen Eigenheiten des Films gerecht werden« sollten.¹³ In derselben Ausgabe der »Lichtbildbühne« hieß es, daß »nur der ein guter Filmdichter sein kann, der unsere Technik, Ausdrucksmöglichkeiten, die Mängel und Vorzüge der Filmsprache kennt«.¹⁴ Aber welcher angehende Filmdichter hatte sich schon ein Filmstudio von innen angesehen (die berühmte Filmstadt ›Neu-Babelsberg‹ der späteren Ufa existierte seit 1912)? Eine Initiative von Kurt Pinthus versammelte zu Übungszwecken ›Kinostücke‹ von Max Brod, Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler u. a. in einem »Kinobuch« (keine dieser Filmerzählungen wurde jemals verfilmt).¹⁵ Die bekanntesten ›Autorenfilme‹ von 1913 deuten die beiden Tendenzen an: der Regisseur Max Mack verarbeitete als literarische Vorlage das Theaterstück »Der Andere« von Paul Lindau (verfilmt mit Albert Bassermann), und Hanns Heinz Ewers verwendete literarische Stoffe der deutschen Romantik im Drehbuch zu »Der Student von Prag« (mit Paul Wegener, Regie: Stellan Rye).

Eine Literaturgeschichte des Films hätte sich nicht nur um die originären Vorlagen der Literatur und ihre Verfilmung zu bemühen; ihr Gegenstand hätte der komplexe Austauschprozeß zwischen der ›Insti-

tution Literatur» und der «Institution Cinéma» zu sein. Während die französische und deutsche Avantgarde des «Cinéma pur» (René Clair u. a.) bzw. «absoluten Films» (Hans Richter, Walter Ruttmann) jegliche Vor-Schriften der Literatur zurückweist und Film als «Malerei mit Licht» (Germaine Dulac) versteht, bringt der filmische Expressionismus (Prototyp «Das Cabinet des Dr. Caligari» 1919, Regie: Robert Wiene, nach einer Vorlage von Hans Janowitz und Carl Mayer) mit dem literarisch anspruchsvollen Drehbuch eine «neue Literatur» hervor, die nach der Einführung des Tonfilms (seit 1927/29) wegen ihrer Nähe zum Drama als neue Gattung auch auf dem literarischen Markt erscheint.¹⁶ Der literarische Expressionismus und die Literatur der Neuen Sachlichkeit nehmen ihrerseits Erfahrungen der Kinorezeption in ihre Schreibweise und Thematik auf; die montageförmige Filmwahrnehmung wird in direkte Beziehung zur schockförmigen Wahrnehmung des modernen Großstadtlebens gesetzt. Die filmische Schreibweise in Alfred Döblins Roman «Berlin Alexanderplatz» (1929) – ein Stoff, der von Döblin multimedial auch als Hörspiel (1930) und Film (Regie: Piel Jutzi, 1931) ausgewertet wurde – hat Parallelen in den USA, z. B. bei Dos Passos, dessen Roman «Manhattan Transfer» (1925) ebenfalls eine «filmische Wahrnehmung» der modernen Großstadt ausdrückt.¹⁷ Die Mitarbeit von Schriftstellern in der «Filmfabrik Hollywood» wird für Faulkner und Fitzgerald zur einträglichen, aber auch leidvollen Erfahrung, die von deutschen Autoren im Exil wiederholt wird. Unter ihnen war Bertolt Brecht, der im «Dreigroschenprozeß» gegen die Verfilmung seines Bühnenstücks durch G. W. Pabst (1931) das Kunstwerk «im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Benjamin) neu definierte.

Das Beispiel des italienischen Neorealismus ist für die Filmjournalisten der Pariser Filmzeitschrift «Cahiers du Cinéma» der Ausgangspunkt dafür, die «Vor-Schriften» der literarischen Drehbücher für den Film zurückzuweisen und den medienspezifischen Autor für den Film zu fordern, der wie der literarische Autor jedoch mit der Kamera als Federhalter («caméra stylo») den Film «schreibt».¹⁸ Noch einmal wird also von André Bazin und François Truffaut das Modell der Literatur für eine «Autorenpolitik» des Films zitiert und in Deutschland mit dem Oberhausener Manifest 1962 kopiert. Noch intensiver wird der Austausch zwischen der Literatur des «Nouveau roman» und dem Film der «Nouvelle vague» in Frankreich (Resnais, Duras, Robbe-Grillet), England (Pinter, Osborne) und Deutschland (Handke, Weiss, Kluge). Neue Technologien (16 mm Schmalfilm und später Video) geben dem

filmenden Autor zwar neue Möglichkeiten des Erzählens mit der Kamera (Drehbücher werden von Godard als Video-Scenarios mit der Kamera <geschrieben>), die jedoch eher vom Modell Literatur weg mit Vor-Bildern der Malerei zu polyästhetischen elektronischen <Vilmen> führen (Godard, Viola).¹⁹

Die massenmediale Darstellungsweise von Literatur im Film erschöpft sich nicht im filmischen Wiedererzählen einer literarischen Vorlage (was, wie gesagt, nur als die diskursive Anordnung eines Geschehens im filmischen oder umgekehrt im literarischen Text vorzustellen ist). Die medienspezifische Differenz, die das Zeichenmaterial einschließt, hat auf beiden Seiten zu neuen Gattungen des literarischen Films, der modernen Literatur mit filmischer Schreibweise, des Ciné-Romans und Roman-Cinéma (Robbe-Grillet), des Buchs nach dem Film geführt, die auf den intensiven Austausch zwischen Literatur und Film verweisen.

Das Hörspiel

Alfred Döblin hat als einer der ersten Schriftsteller darauf bestanden, daß für «die Literatur (...) der Rundfunk ein veränderndes Medium (ist). Formveränderung muß oder müßte die Literatur annehmen, um rundfunkgemäß zu werden, und wie stellt sich oder kann sich überhaupt die Literatur zu diesen Ansprüchen des Rundfunks stellen?»²⁰ Statt der Reduktion auf die rezitierbare Literatur (Lyrik zum Beispiel) muß sich die Literatur verändern, um radiogemäß zu sein, muß der Schriftsteller zum <Sprachsteller> (Döblin) werden.

Gerade dort also, wo die Zeichenstruktur des Mediums lediglich den Schritt vom Lesen zum Vor-Lesen verlangt, wird die Gattungskonstitution einer neuen Literatur für das Radio gefordert. Der Roman scheitert nicht am Film, aber am Radio. Die neue «Gattung hat den Merkmalen des Radio – Hörbarkeit, Kürze, Prägnanz, Einfachheit – Rechnung zu tragen. Der Rundfunk hat sein Hörspiel (...) durchaus mit Hilfe der wirklichen Literatur zu entwickeln, denn es ist Sprache und dichterische Phantasie dazu nötig.»²¹ Das Hörspiel erscheint als die medienspezifische Gattung des Rundfunks, eine Mischung aus dem Rhythmischen der Lyrik, des Dramatischen der (Theater-)Szene, des Epischen des universellen Erzählens. Die Darstellungsform des Hörspiels verlangt nach einer neuen Literatur, das unterscheidet sie von den übrigen Medien, die vorgefundene Literatur

ver-wertet haben. Und das literarische Hörspiel ist nicht identisch mit dem gesendeten; es ist eine literarische Gattung, die ihr akustisches Äquivalent im anderen Medium des Radios hat: Der Text nimmt den Rhythmus des Sprechens, die (szenische) Interaktion der Sprecher und die Verlautbarung des Erzählens auf, reichert sich mit Geräuschen an, konstituiert einen Hörraum und macht ihn zum Wahrnehmungsraum.

Hörspieltheorien bestimmen den Darstellungsmodus des Mediums je nachdem, wo der Wahrnehmungsraum lokalisiert wird: In der Rückkoppelung zwischen Sender und Empfänger hatte Brecht die Kommunikationsfunktion des didaktischen Apparats Radio für das «Badener Lehrstück» (Sendung 1934 Radio Brüssel) festgemacht. «Das Weltbild des Ohres» hat Rudolf Arnheim mit dem Organ verbunden, das den Eingang zur Innenwelt des Hörers bedeutet, wo jenes Bild von der Welt entsteht, das vom Hörspiel akustisch vermittelt werden soll.²² Eine Gattungstypologie des Hörspiels verbindet Analogien zu Darstellungsformen anderer Medien: Der «Hörfilm» z. B. verschiebt nicht nur das Defilee der Bilder vor den Augen zum Defilee der Töne durch die Ohren, sondern ist in Ruttmanns Versuch «Weekend» (1930) tatsächlich eine Filmaufzeichnung ohne Bilder gewesen. Ruttmann verwendete die Lichtton-Spur als Aufzeichnungsmedium.²³ Bezeichnungen wie «Oratorische Balladen», «Dialog-Novellen», «innere Monologe» kennzeichnen die falsche Mimesis der Gattungen anderer Medien, die auch dem «Hör-Spiel» noch eigen ist.²⁴

Veränderte technisch-apparative Produktionsmittel des Rundfunks (vor allem die Bandaufzeichnung, die das Abmischen von Aufnahmen auf mehreren Kanälen zuläßt, UKW und mehrkanalige Übertragungen für den Stereorundfunk) haben nach dem Zweiten Weltkrieg den akustischen Hörraum so entschieden verändert, daß sich das Gewicht von der Seite der primär literarischen Definition des Hörspiels (nie gab es so viele Veröffentlichungen von Hörspieltexten wie in den 50er und 60er Jahren) zur Seite des Mediums Radio zu verschieben begann. Auf der Hörspieltagung der Gruppe 47 in Ulm (1960, als das Fernsehen bereits das Kommando übernommen hatte) kam es zur Kontroverse. Das alte, nach dem «Eich-Maß» (Günter Eichs) konzipierte Hörspiel, inszeniert auf der «inneren Bühne» des Hörers, wurde vom medienspezifischen «totalen Schallspiel» herausgefordert, das Friedrich Knilli propagiert hatte.²⁵ Bis heute, und auch das kennzeichnet (s)eine mediale Darstellungsform, ist das Radio nicht nur das Medium der Literatur, sondern das Sprachrohr der Literaten geblieben.

Fernsehspiel (MAZ und Videorecorder)

«Was ist das Fernsehspiel?» hieß 1952 die Frage, kurz nachdem das bundesdeutsche Fernsehen mit seinen Programmen begonnen hatte. Gedacht wurde an das Fernsehspiel als die «Krönung des Fernsehens», etwas, das es nur im Fernsehen geben würde: «In ihm kristallisieren sich alle nur denkbaren Mittel der Gestaltung zu einem neuen Ganzen, das es außerhalb des Fernsehens nicht gibt, das weder Film, noch Bühnenstück noch Hörspiel ist und in dem es immer wieder gelingt, eine neue Wirklichkeit vor dem Fernsehen hinzustellen und ihn in den Bannkreis dieses Erlebens zu ziehen. Wenn der Anspruch des Fernsehens auf künstlerisches Eigenleben irgendwo unbestreitbar ist, dann hier.»²⁶ In endlosen «Mutmaßungen über das Fernsehen» wurden Gesetzmäßigkeiten für ein Medium aufgestellt, dessen technische Entwicklung vielen ästhetischen, ökonomischen und soziokulturellen Prognosen immer wieder den Boden entzog.²⁷ Das Fernsehspiel als medienspezifische Gattung des Fernsehens wurde ursprünglich «live» produziert und mit dem «Wesen» des Mediums, seinem Live-Charakter identifiziert. Durch die magnetische Aufzeichnung (MAZ) rückte das Fernsehspiel in die Nähe des Spielfilms, der bereits zu einem festen Bestandteil fiktionaler Fernsehsendungen geworden war. Nun wurde der kleine Bildschirm zum «Wesen» des Mediums erklärt, das nur Großaufnahmen und intime Nähe für die intime Privatsphäre des Wohnzimmers zulasse – heute denkt man nach über normale Bildschirme für das hochauflösende (kinoähnliche) Fernsehen (HDTV) mit einer Diagonalen von 170 cm und Seitenverhältnissen von 16 : 9 statt bisher 4 : 3.²⁸ Schließlich wurde der radioähnliche Ereignischarakter des Fernsehens hervorgehoben (erinnert sei an die «Straßenfeger» einer Krimireihe oder Fußballweltmeisterschaft), bis auch diese Definition des Fernsehens am Videorecorder zuschanden wurde, weil jede Fernsehsendung aufgezeichnet und zeitversetzt gesehen werden kann.²⁹ Inzwischen fragt man sich auch, ob einzelne Sendungen (ein Fernsehspiel, ein Film, eine Show, ein Magazin) auf ihren Sendeplätzen nicht nur provisorische Programmangebote für «Programmsurfer» und «Wellenreiter» sind, die «zappend» per «remote control» durch die 20 bis 30 Kanäle des Programmangebots springen und gelegentlich eine Videokassette dazwischenschalten, die im Schnellvorlauf im «audiovisuelle(n) Durchlauferhitzer Videorecorder» durchgesehen wird.³⁰

Auf der anderen Seite hat die interaktive Verwendung des Videore-

corders (und der Bildplatte) zu einer Literarisierung filmischen Sehens geführt. Filme (alle Wort-Bild-Kommunikate) können auf dem Videorecorder ‹gelesen› werden wie ein Buch; der Fluß der Bilder und Töne kann angehalten werden, man kann blättern, einzelne Bildsequenzen wie einen Wort-Text ‹Satz für Satz› durcharbeiten. ‹Was lange als das Privileg der gestellten Schrift gegenüber den gestellten Bildern galt, ist an diese weitergereicht worden. Mit dem Magnetband oder – noch flexibler und rascher – mit der Bildplatte ist das Blättern im filmischen Text ebenso möglich wie das Unterstreichen oder Markieren von Textstellen für die beschleunigte oder selektive Zweit- oder Drittlektüre.›³¹ Für die Analyse verfilmter Literatur ist der Videorecorder zum unverzichtbaren Arbeitsgerät geworden.

Als Theodor W. Adorno nach Krieg und Faschismus nach Deutschland zurückkehrte, berichtete er in Horrorszenarien von der amerikanischen Kulturindustrie, besonders dem Fernsehen: ‹Das Medium selbst (...) fällt ins umfassende Schema der Kulturindustrie und treibt deren Tendenz, das Bewußtsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen, als Verbindung von Film und Radio weiter.›³² Heute ist unser Alltag zu einem Bestandteil der noch viel totaleren Fernsehwirklichkeit geworden, in der wir gelernt haben, uns einzurichten. Literatur ist ein Programmteil dieser Fernseh-(Medien-)wirklichkeit, dem wir uns lesend (in Buch, Zeitung, Zeitschrift), sehend (in Kino, Fernsehen, Video) oder hörend (in Radio, Literaturkassette) widmen können. In diesem multimedialen Rahmen ist noch einmal nach den spezifischen Darstellungsformen von Literatur im Fernsehen zu fragen.

Daß eine Antwort, die sich auf einen der Parameter dieses Mediums bezieht, unsinnig ist, hat die Mediengeschichte des Fernsehens gezeigt; nichts ist so sehr ‹Institution› wie das Fernsehen: Produktion, Distribution und Konsumtion des Fernsehens sind in einem Maße verschränkt, daß jede kleinste Veränderung an einer dieser Positionen ein Erdbeben in der gesamten Struktur nach sich zieht (die Diskussion um das ‹hochauflösende Fernsehen› z. B. betrifft die Aufnahmetechnik, die Produktionsästhetik, die terrestrische und Satellitensendekapazität, die Heimgeräte und – last, but not least – das alltägliche Leben und Wohnen, wenn künftig mehrere Quadratmeter große Bildschirme an den Wänden hängen sollen). In diesem Szenario ist ‹Literatur› längst allgegenwärtig: als Lebensform prominenter Zeitgenossen, über die berichtet wird; als Drama, dessen Theateraufführung Anlaß für Fernsehdokumentationen in Magazinen oder Vollprogrammen

sind; als Serien, deren Struktur den Rezeptionswechsel vom wiederholten Kinobesuch zum ›Fluß des Lebens mit dem Fernsehen‹ mitgemacht hat; als Fernseh/Film, der zwischen Kino und Fernsehschirm austauschbar sein muß, weil er von Kino und Fernsehen kofinanziert und koproduziert worden ist. Und wenn in diesem Rahmen eine Programmsparte lautet ›Das literarische Fernsehspiel‹, dann ist das ein Etikett, dessen Gattungsspezifität dem ›Zapper‹ zur Warnung, den literarisch interessierten Zuschauern aber zur Information dient, daß es sich nicht um ein ›literarisches Quartett‹, sondern ein Experiment in einer Nische handelt, in die sie sich, diesmal nicht mit einem Buch, zurückziehen können.

Literatur

- Bohn, Rainer u. a. (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin 1988.
- Bürger, Christa u. a. (Hg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt/M. 1982.
- Hay, Gerhard (Hg.): Literatur und Rundfunk 1923–1933. Hildesheim 1975.
- Hess-Lüttich, Ernst W. B. (Hg.): Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Münster 1987.
- Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. München 1978.
- Knilli, Friedrich u. a. (Hg.): Literatur in den Massenmedien. München 1976.
- Kreuzer, Helmut (Hg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Heidelberg 1977.
- /Schanze, Helmut (Hg.): Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland. Perioden – Zäsuren – Epochen. Heidelberg 1991.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1988.
- Rother, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart 1990.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Guntram Vogt: Zur Veränderung des Literaturbegriffs durch die Massenmedien. In: Diskussion Deutsch 9 (1972), und Helmut Kreuzer: Veränderungen des Literaturbegriffs. Göttingen 1975.
- 2 Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer u. a.: Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung. Darmstadt 1986.

- 3 Vgl. Rudolf Schenda: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910. München 1977.
- 4 Vgl. Peter Bürger: Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert. In: Ch. Bürger u. a. (Hg.), S. 241–265.
- 5 Eva D. Becker: «Zeitungen sind doch das Beste». Bürgerliche Realisten und der Vorabdruck ihrer Werke in der periodischen Presse. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Stuttgart 1969, S. 390.
- 6 Heyse-Sturm-Briefwechsel, Bd. 2, S. 159 (20. 1. 1886), zit. nach Eva D. Becker (Anm. 5), S. 397.
- 7 Vgl. Umberto Eco: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders.: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig 1990.
- 8 Vgl. zu einem solchen Register Schenda (Anm. 3), S. 325 f.
- 9 Sergej Eisenstein: Dickens, Griffith und wir (1944). In: Ders.: Ausgewählte Aufsätze. Berlin 1960, S. 157–229.
- 10 Malvine Rennert: Victor Hugo und der (!) Kino, zit. nach Paech, S. 91. Vgl. Gerhard Zaddach: Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst. (Diss. Breslau) Berlin 1929, S. 22.
- 11 Vgl. Heide Schlüpmann: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Basel/Frankfurt/M. 1990, S. 246 f.; Helmut H. Diederichs: Anfänge deutscher Filmkritik. Stuttgart 1986.
- 12 Zaddach (Anm. 10), S. 24.
- 13 Ebd., S. 23.
- 14 Ebd., S. 25.
- 15 Kurt Pinthus (Hg.): Das Kinobuch (1913). Frankfurt/M. 1983.
- 16 Vgl. Béla Balázs: Das Filmszenarium, eine neue literarische Gattung. In: Ders.: Essay, Kritik 1922–1932. Berlin 1973 (Staatliches Filmarchiv der DDR).
- 17 Vgl. Ekkehard Kaemmerling: Die filmische Schreibweise. In: Matthias Prangel (Hg.): Materialien zu Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. Frankfurt/M. 1975.
- 18 Alexandre Astruc: Eine neue Avantgarde: Die Kamera als Federhalter (1945). In: Theodor Kotulla (Hg.): Der Film – Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute. München 1964, S. 111–115.
- 19 Joachim Paech: «Passion» oder Die EinBILDungen des Jean-Luc Godard. Frankfurt/M. 1989 (Reihe Kinematograph 6).
- 20 Alfred Döblin: Literatur und Rundfunk. In: Hay (Hg.), S. 231.
- 21 Ebd., S. 236.
- 22 Rudolf Arnheim: Das Weltbild des Ohres. In: Ders.: Rundfunk als Hörkunst. München 1979, S. 16–19.
- 23 Vgl. Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin 1989, S. 130–132.
- 24 Vgl. Heinz Schwitzke: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin 1963.
- 25 Knut Hickethier: Aufbruch in die Mediengesellschaft. Die «Gruppe 47» und die