

# Literatur wissenschaftliches Lexikon

Grundbegriffe der Germanistik

Herausgegeben von  
Horst Brunner und Rainer Moritz

---

ERICH SCHMIDT VERLAG

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Literaturwissenschaftliches Lexikon** : Grundbegriffe der  
Germanistik / hrsg. von Horst Brunner und Rainer Moritz. –  
Berlin : Erich Schmidt, 1997  
ISBN 3-503-03745-4  
NE: Brunner, Horst [Hrsg.]

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Verzeichnis der Artikel	9
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	11
Abkürzungsverzeichnis	13
Lexikonartikel A-Z	15
Register	367

GB 1252 3897  
[EC 1020]



98/ 1084

ISBN 3 503 03745 4

Alle Rechte vorbehalten  
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 1997

Dieses Buch ist aus säurefreiem Papier hergestellt  
und entspricht den Frankfurter Forderungen zur Verwendung  
alterungsbeständiger Papiere für die Buchherstellung.

Herstellung: Regensburg, Münster

Variation und Disposition flexibel bleibenden morphologischen Grundmuster ausrichtet. Der TAG ist ein strengster Bauform verpflichtetes Text-Konstrukt. In seiner konkreten Bedeutung ist er nur vor der Folie der TAGE zu erfassen, die ihn umgeben, mit Rücksicht auch auf deren Arrangements und Kombinatorik, die den gewöhnlichen wie außergewöhnlichen „Merkwürdigkeiten“ eines Tages ihr eigentümliches Profil verleihen.

Arno Dusini

Lit.: W. Admoni: Die T. der Dichter in sprachlicher Sicht, 1988. – P. Boerner: T., 1969. – B. Didier: Le journal intime, 1976. – R. Görner: Das T., 1986. – G.R. Hocke: Das europäische T., 1963. – U. Schultz (Hg.): Das T. und der moderne Autor, 1982.

## Tagelied

1. T. ist ein  $\nearrow$  Lied vom Abschied Liebender am Morgen nach gemeinsam verbrachter Nacht. Mhd. „tageliet“ bezeichnet ein Morgenlied und (seit etwa 1250) den Liedtyp T. Zu unterscheiden sind das T. als weltliterarische Form, das nur durch diese T.situation definiert ist, und das T. als  $\nearrow$  Gattung der mittelalterlichen höfischen Liebeslieddichtung (provenzalisches „Alba“, afrz. „Aube“, mhd. T.; i.e.S. nur das mhd. T.), das weitere konstitutive Merkmale aufweist: höfisches Personal (Ritter, Dame) und – angedeutet – Milieu (Burg, Kemenate); die Illegitimität des außerehelichen Verhältnisses und die daraus resultierende Gefahr für Leben und Ehre; Trennungsklage. Häufig verkündet ein Wächter den Tagesanbruch (Wächterlied); oft ist er Vertrauter der Liebenden, erzwingt aber zugleich als Stimme der Gesellschaft die Trennung. Das T. ist erzählend und/oder dialogisch strukturiert („genre objectif“: nicht ein Ich thematisiert seine Empfindungen, sondern ein Erzähler schildert Vorgänge und setzt Rollenfiguren in Szene).

2. Das mhd. höfische T. hat seine Entsprechung in der provenzalischen „Alba“. Merkmale der „Alba“ sind die ins Höfische transponierte T.-Situation (wobei – anders als im Mhd. – gelegentlich eine Ehebruchssituation thematisiert wird); der Wächter; der – im Mhd. seltene – Refrain, der fast ausnahmslos das Wort „alba“ „Morgendämmerung“ enthält. Die erhaltenen roman. Texte sind in ihrer Datierung freilich umstritten oder sogar sicher jünger als die mhd. Texte, so daß sich die verbreitete (und angesichts der spezifischen Übereinstimmungen plausible) These von der Rezeption der provenzalischen Alba im mhd. T. kaum konkret verifizieren läßt. Sicher auf eine provenzalische Alba (Guiraut de Bornelh) ver-

weist der Refrain von Heinrichs von Morungen T. Meist wird angenommen, daß Wolfram von Eschenbach den Wächter aus der Alba in das mhd. T. eingeführt hat. Kaum Zustimmung finden andere Entstehungstheorien (z.B. die Ableitung des T. aus lat. geistlichen Morgenhymnen).

3. Das T. war im Mhd. beliebter als die im Romanischen bevorzugte Pastourelle (Lied vom flüchtigen erotischen Abenteuer zwischen Ritter oder Kleriker und ständisch unter ihm stehendem Mädchen in freier Natur). Im 12. und 13. Jh. sind rund 50 T. von etwa 25 Autoren erhalten, vom 12. bis zum 15. Jh. über 100. Variationen und Sonderformen sind häufig: T.-Wechsel (eine T.situation ist erinnert in Form eines Wechsels, im monologischen Nebeneinander von Frauen- und Mannesstrophen,  $\nearrow$  Minnesang), Anti-T. (T. des Einsamen: ein einsamer Liebender sehnt in schlaflos verbrachter Nacht den Morgen herbei); Serena (Lied vom abendlichen Einlaß des Liebhabers; Botenlauben, Burggraf von Lützen, Hadlaub u.a.); T.-Kreuzlied (Burggraf von Lützen u.a.); T.-Kritik (Wolframs von Eschenbach sog. „Absage ans T.“, Lied IV); T.-Parodie (Walther von der Vogelweide, umstritten; Steinmar u.a.); bäuerliches T. (Steinmar, Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein u.a.); chelisches T. (Wolfram von Eschenbach u.a.); T.-Volkslied; geistliches T.

4. Das älteste mhd. T. ist Dietmar von Aist zugeschrieben (2. Hälfte 12. Jh.; Echtheit wohl zu Unrecht umstritten), ein wächterloses T., das im Freien spielt, eine höfisierte, aber von der „Alba“ unbeeinflusste Variante der weltliterarischen Form T. Morungens wächterloser Twechsel mit dem Alba-typischen Refrain, als zweites erhaltenes T. bereits eine komplexe Variation des Typus, Reinmars Anti-T. und sog. T.-Spiegelungen (T.-Anspielungen in Minneliedern) deuten auf einen relativ hohen Bekanntheitsgrad der Gattung T. schon vor Wolfram.

Um 1200/1220 etablieren die fünf T. Wolframs von Eschenbach und die etwa gleichzeitigen T. des Markgrafen von Hohenburg und Ottos von Botenlauben den Typus. Kennzeichnend für das „klassische“ T. Wolframscher Prägung sind das „urloup“-Motiv (Liebesvereinigung beim Abschied; mhd. „urloup“ „Gewährung, Erlaubnis, Abschied“); Klage und Anspruch auf Dauer der Liebe; eine typische Rollengestaltung (Aktivität der Frau, die sich gegen Tag und Trennung wehrt; relative Passivität des Mannes; ggf. Antagonismus Frau-Wächter); der Wächter (bei Wolfram in verschiedenen Variationen durchgespielt, vom neutralen „Wecker“ über den Komplizen der Liebenden bis zur Absage an den Wächter); der unrealistisch-fiktive Charakter des T. Das „klassische“ T. ist Variation des Hohen Minnesangs (gemeinsam sind höfisches Personal, Werthaftigkeit der

Minne, Leidthematik), nicht Gegensang, trotz des Gegensatzes von erfüllter T.liebe und prinzipiell unerfüllter Hoher Minne. Dichter, Publikum, Überlieferung, meist auch Strophenformen des T. sind die gleichen wie im Minnesang. Die weitere Entwicklung des T. vollzieht sich v.a. als Variation. Das T. im späten Minnesang (1230-1350) hat an den allgemeinen Tendenzen der Minnesang-Entwicklung teil: Episierung, Auserzählen (Günther von dem Forste, Ulrich von Lichtenstein); Realismus (vor allem der Wächter wird zunehmend realistisch gesehen, als wenig vertrauenswürdig kritisiert, durch Freund oder vertraute Zofe ersetzt: Ulrich von Lichtenstein, Ulrich von Winterstetten, Burggraf von Lützen, Steinmar, Johannes Hadlaub); Variation konventioneller Muster in artifiziellen Formen (Konrad von Würzburg u.a.). Seit Steinmar (Ende 13. Jh.) gibt es T.-Parodien mittels Transposition in nicht-höfisches Milieu. Vom Mönch von Salzburg (2. Hälfte 14. Jh.) stammt ein Zyklus verschiedener T.-Variationen. T. auf die eigene Ehefrau dichten Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein (Anf. 15. Jh.). Vor allem Oswald zieht in zahlreichen T. alle Register des Genres. Das T. des 15. Jh. hat meist kein höfisches Personal mehr; die T.-Situation wird vielfach entproblematisiert. Viele T. sind anonym (z.B. im *Liederbuch der Klara Hätzlerin*, 1471). Über das 15. Jh. hinaus lebt das T. als T.-Volkslied weiter.

5. Im Spät-MA entsteht der Typus des geistlichen T. (Peter von Arberg, Mönch von Salzburg, Hugo Montfort, Oswald von Wolkenstein u.a.), der bis zum  $\nearrow$  Barock weiterlebt und ins Kirchenlied eingeht. Die Tradition des christlichen Weckrufs aus dem Sündenschlaf verbindet sich mit geistlichen Umdeutungen der erotischen Situation des weltlichen T.,  $\nearrow$  Geistliche Dichtung.

6. Moderne Gestaltungen des T. finden sich u.a. bei R. Wagner (*Tristan und Isolde*, 2. Akt), St. George, R.M. Rilke, R. Borchardt, H.M. Enzensberger (*Utopia*).

Elisabeth Lienert

Lit.: M. Backes (Hg.): T. des dt. MA, 1992. – Ch. Corneau: Zur Stellung des T. im Minnesang. In: J. Janota u.a. (Hg.): Festschrift W. Haug/B. Wachinger, Bd. 2, 1992. – H. Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. MA, 1993. – A. Wolf: Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen T., 1979.

## Text

1. In einer ersten Annäherung kann T. als eine (sprachliche) Äußerung aufgefaßt werden, deren Einheit durch einen grammatischen, stilistischen

und bedeutungsmäßigen Zusammenhang, zugleich aber auch durch die kommunikative Situation definiert ist. Als zentraler Untersuchungsgegenstand der  $\nearrow$  Literaturwissenschaft ist sie an eine Fixierung durch die Schrift, durch einen Tonträger oder auch durch die digitalisierten Formen der elektronischen Aufzeichnung gebunden.

2. Erste Belege für eine Verwendung des Wortes T. im literarischen Bereich finden sich im Übergang des MA zur Neuzeit: Luther (1483-1546) unterscheidet den „schönen text“ von den „schönen noten“, und Simon Roth notiert 1571 in seinem Fremdwörterbuch zu dem aus dem neulat. übernommenen Begriff: „der t. oder die wort eines gesangs, so unter noten geschrieben und gleichsam gewebet ist“. Noch bis in das 19. Jh. hinein ist das Bewußtsein der ursprünglichen Bedeutung von lat. „textus“ (= das Weben, das Gewebe, auch verallgemeinert: die Zusammenfügung, der Zusammenhang), von dem der nhd. Wortgebrauch abgeleitet ist, lebendig. So führt das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm als eine Hauptbedeutung an: „die zusammenhängenden wörter einer schrift, einer rede“ – neben einer weiteren, die T. als die „hauptworte einer schrift im gegensatz zu den erklärungen und anmerkungen“ versteht, einer Wortverwendung, die vor allem in der Kirche (Grundtext der  $\nearrow$  Bibel, der einer  $\nearrow$  Predigt zugrunde gelegt wird), aber auch im editorischen Bereich (der T. im Unterschied zum „Apparat“) verbreitet ist. – In den letzten fünfzig Jahren hat das Wort T. eine zunehmende Verbreitung erfahren und auch Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden. Als neutraler Begriff scheint er sich zur Ablösung von belasteten Worten wie Dichtung, Literatur, Schrifttum anzubieten: Alfred Andersch gründet 1955 die berühmt gewordene literarische Zeitschrift *Texte und Zeichen*, deren Titel später zur Bezeichnung von bis heute verbreiteten Radiosendungen und Schullesebüchern übernommen wird. „Textimmanent“ sollte im Unterricht die Beschäftigung mit literarischen Werken sein und damit vor einer ideologischen Überfrachtung bewahren. 1973 forderte K.O. Conrady programmatisch: „Die Worte T. und Autor sollten uns lieber sein als vorbelastete Begriffe [wie] Dichtung und Dichter, Literatur und Literat“. Eine „allgemeine T.wissenschaft“ (D. Breuer, I. Kerkhoff, E. Leibfried u.a.) soll die traditionelle Literaturwissenschaft ablösen und zugleich die institutionelle Aufspaltung in Sprach- und Literaturforschung überwinden. Allerdings können erste Ansätze einer eigenständigen, beide Fachrichtungen zusammenführenden T.theorie (H. Ihwe, T.A. v. Dijk u.a.) diese hochgepannten Erwartungen nicht erfüllen. Insbesondere ist es bis heute nicht gelungen, die Schwierigkeiten einer allgemeinverbindlichen

terminologischen Klärung des Begriffes T. zu überwinden.

3. Trotz des beherzigenswerten Diktums von R. Jakobson, nach dem ein Literaturwissenschaftler, „dem linguistische Fragen gleichgültig sind und der sich in linguistischen Methoden nicht auskennt“, als ebenso anachronistisch gelten muß wie der Linguist, „der taub ist für die poetische Funktion der Sprache“, hat sich in jüngster Zeit innerhalb der Sprachwissenschaft eine eigenständige Disziplin einer „T-linguistik“ entwickelt, die den Graben zwischen linguistischer und literaturwissenschaftlicher Betrachtung von T. eher vertieft als überbrückt. Übersatzmäßige Zusammenhänge sind innerhalb einer Sprachwissenschaft, die zunächst vor allem an der Untersuchung des Einzelworts und der Konstitution des Satzes interessiert war, relativ spät ins Blickfeld gekommen. Nach ersten Hinweisen in der Sprachtheorie K. Bühlers (1934) wird für den Dänen L. Hjelmslev das System einer Sprache allererst im T. greifbar. Und in Deutschland weist vor allem P. Hartmann mit allem Nachdruck darauf hin, daß „der T., verstanden als die grundsätzliche Möglichkeit des Vorkommens von Sprache in manifeste Erscheinungsform [...] das originäre sprachliche Zeichen“ bilde. Von Hjelmslev leitet sich eine Forschung ab, die den linguistischen T.begriff *systematisch* zu erschließen sucht. Es geht ihr in einer neu zu formulierenden T-grammatik um den Nachweis von Regeln, die „zusammen mit den anderen Komponenten der Grammatik den Begriff 'wohlgeformter T. einer Sprache L' explizieren“ (H. Isenberg). T.A. v. Dijk bestimmt in diesem Sinn T. als ein „kohärentes System von Äußerungen bzw. Sätzen“, wobei er dieses System in vier Beschreibungsebenen organisiert: a. Mikrostrukturen (semantische Verknüpfung von Sätzen), b. Makrostrukturen (z.B. das Thema eines T.), c. Superstrukturen (Formschemata traditionell definierter T.typen) und d. Frames (außerlinguistische Alltags- und Welterfahrungen, die den Zusammenhang von Sätzen garantieren). Eine zweite Entwicklungslinie knüpft an die Überlegungen P. Hartmanns an und versucht anhand „manifeste“ sprachlicher Äußerungen kommunikationstheoretisch bzw. pragmalinguistisch den „T.-in-Funktion“ (S.J. Schmidt) zu fassen. Sie geht von einer Konzeption eines T. aus, der sich „erst und immer neu in der Lektüre“ bildet. Freilich bleibt zu fragen, in wieweit ein solches rezeptionsorientiertes *dynamisches* T.modell noch mit linguistischen Mitteln zu fassen ist. So ist denn zu beobachten, daß neuere Arbeiten der T-linguistik durchaus versuchen, den systemtheoretischen Aspekt mit kommunikationstheoretischen Ansätzen zu verknüpfen – allerdings unter ausdrücklicher Aus-

grenzung der  $\neq$  Rezeption und Wirkung von T. Repräsentativ für diese neuere Richtung ist etwa die T.-Definition von K.Brinker: „Der Terminus T. bezeichnet eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert.“

4. H.G. Gadamer sieht in einer solchen Sicht eine Reduzierung des komplexen T.-Begriffs, die allein die Vorbedingungen des mit T. intendierten Verständigungsaktes kläre: „Der Linguist will nicht in die Verständigung über die Sache eintreten, die in dem T. zur Sprache kommt, sondern in das Funktionieren von Sprache als solcher Licht bringen“. Dementgegen stellt Gadamer seinen „hermeneutischen Begriff T.“: „Das kennzeichnet ja den Begriff des T., daß er sich nur im Zusammenhang der Interpretation und von ihr aus als das eigentlich Gegebene, zu Verstehende darstellt.“ T. tendiere schon immer zur Verschmelzung des „Horizontes des T. und dem Horizont des Lesers“, wobei Gadamer allerdings dem eigentlich „literarischen T.“ einen Sonderstatus einräumt: Dessen Verständnis weise nicht auf eine ursprüngliche Sprachhandlung zurück, sondern schreibe „seinerseits Wiederholungen und Sprachhandlungen vor“, die auf ein „neues, ideales Sprechen vorausblicken“. – Die rezeptionstheoretische Diskussion in den 1970er Jahren, die in wesentlichen Positionen auf frühere Arbeiten Gadammers zurückgreift, hatte schon vorher zur Reflexion und Differenzierung eines literaturwissenschaftlichen T.begriffes Entscheidendes beigetragen. W. Iser fällt in seiner programmatischen Schrift *Die Appellstruktur der Texte* (1970) das mit dem T.begriff vorgegebene Problem in aller Schärfe: „Bedeutungen literarischer T. [entstehen] erst im Lesevorgang. [...] Sie sind das Produkt einer Interaktion zwischen T. und Leser und keine im T. versteckten Größen“. Obwohl Iser in den Folgejahren den „Akt des Lesens“ als Spiel zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, zwischen den „Leerstellen“ und den „Negationspotentialen“ im T. weiter aufzählet, fällt die spätere Entwicklung eher hinter diese Positionen zurück, wenn etwa H. Link (1976) T. als ein „intentionales Gebilde“ auffaßt, das einerseits durch das materielle Substrat des T., andererseits durch die vielfältigen „Rezeptionsereignisse“ definiert ist, in denen der T. durch den Leser konkretisiert werde.

5. Die Definition des T. als eines Zeichens, die auch schon in der rezeptionstheoretischen Diskussion teilweise eine Rolle spielt, vermag die Überlegungen des vorhergehenden Abschnittes schärfer zu fassen. F. de Saussure bestimmte das Zeichen als eine Wechselbeziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, zwischen

„signifiant“ und „signifié“. Schon aus dieser Sicht mag es wenig sinnvoll erscheinen, T. allein mit dem Zeichenträger, der „schriftlich fixierten Sprache im Sinne des 'Schwarz auf Weiß'“ (H.A. Glaser), zu identifizieren. Das Erkennen einer Ansammlung von Buchstaben und Sätzen als T. ist auf die Einbeziehung der Zeichenbedeutung angewiesen. Insbesondere das ästhetisch fungierende Zeichen kann somit nicht als ein „Faktum“ oder materielles Substrat beschrieben werden, sondern ist gekennzeichnet durch seine grundsätzliche Offenheit der Bedeutungsdimension: Das „signifié“ eines literarischen T. ist nicht eindeutig festzulegen wie die lexikalische Eintragung einer Wortbedeutung; es muß auf der Grundlage des „signifiant“ immer wieder neu generiert werden. Der Prozeßcharakter jeder Zeichenrelation erschließt sich noch deutlicher, erweitert man mit Ch. Peirce das zweiwertige Zeichenmodell de Saussures durch die Einführung des „Interpretanten“, d.h. des „Denk- und Interpretationshorizontes“ (Koller), mit dessen Hilfe der Zeichenbenutzer erst die Beziehung des Zeichenträgers zu einem bezeichneten Objekt herstellen kann. Ein ähnlicher „dynamischer Strukturbegriff“, wie er in einem solchen erweiterten Zeichenmodell zum Tragen kommt, liegt auch J. Lotmans Überlegungen zu einem literaturwissenschaftlichen T.begriff zugrunde. Für ihn ist jeder T. „unvermeidlich in einen historisch-realen oder fiktiven Kontext eingeschlossen“. Da „die Wahrnehmung des T., losgelöst von dem außertextlichen Hintergrund, gar nicht möglich“ erscheint, ist der T. selbst „eine veränderliche, fließende Erscheinung“. Und wenn Lotman in seinen letzten Arbeiten diesen gesellschaftlich-kulturellen Zusammenhang wiederum selbst als „T.“ definiert, so bewegt er sich damit bereits in unmittelbarer Nähe zu Ansätzen, die T. durch ein Zusammentreffen von Intertexten oder – in anderer Terminologie – als Schnittpunkt von Diskursen bestimmen ( $\neq$  Intertextualität).

6. Früher als andere literaturwissenschaftliche Disziplinen bildete die Editionsphilologie ein ausgeprägtes Bewußtsein für die Problematik des T.begriffs aus. Die Aufgabe der T.kritik ( $\neq$  Edition) zwingt zur methodologischen Reflexion über den Gegenstand, der in seiner authentischen Gestalt ermittelt werden soll. Schon die Rede von der „Konstitution der T.“ in einer Edition läßt erkennen, daß die Rückverweisung des T.begriffes auf das rein materiell vorgegebene auch hier nicht ausreichen kann; der Editor ist schon immer auf sein eigenes Erkennen und Verstehen der von ihm edierten T. angewiesen. In der näheren Bestimmung dessen, was denn den Begriff T. definiert, gehen die Auffassungen allerdings weit auseinander. Zwei T.begriffe haben sich in der

Diskussion der letzten drei Jahrzehnte herausgebildet: zum einen ein statischer, hermetischer Begriff, der weitgehend an Positionen des 19. Jh. anschließt. Er sieht den T. als eine in sich geschlossene Grundeinheit, dem der Herausgeber eine feststehende Gestalt – den sog. „edierten T.“ – zu geben hat. Varianten, abweichende Fassungen, gehören als Hilfsmittel der T.- und Bedeutungskonstitution in den „Apparat“. Demgegenüber betonen die Verfechter eines dynamischen T.begriffs, daß der Prozeß der T.bildung prinzipiell unabgeschlossen ist. Nicht ein einzelner, „abgeschlossener, ein für alle Zeit gültiger T.“, sondern die „Summe“ aller T.zustände „macht den T. eines Werkes aus.“ (S. Scheibe) Die Folge ist eine „textgenetische“ Edition, für die alle Fassungen gleichwertig sind und die alle Vorstufen und Varianten in die Darstellung des T. mit einbezieht. In der in Frankreich entwickelte „édition génétique“ hat diese Auffassung eines offenen T.begriffs ihren bisherigen Höhepunkt erreicht: Hier wird der festgefügte T.begriff zugunsten einer Wiedergabe des Schreibstroms, das fertige Werke zugunsten einer Darstellung der T.genese aufgegeben.

7. „Le texte n'existe pas“ („Einen T. gibt es nicht“): Mit dieser provokanten Formulierung knüpft L. Hay, einer der Hauptvertreter der „critique génétique“, an einen Trend an, der die jüngste Diskussion des T.begriffs kennzeichnet. In den verschiedensten Lagern ist eine Entwicklung zur Öffnung, Ausweitung oder gar Auflösung des T.begriffs zu erkennen. Das hängt im Bereich der Literaturwissenschaft zum einen zweifellos mit der Erweiterung des Gegenstandsbereiches zusammen: Die Einbeziehung von audiovisuellen  $\neq$  Medien gab den Anstoß, die Beschränkung des T.begriffs auf das sprachliche Medium aufzugeben und T. als „jede zeichenhafte und bedeutungstragende Äußerung, sie sei sprachlich oder nichtsprachlich“, zu bestimmen. (M. Titzmann) Die entscheidenderen Impulse kamen jedoch von der Philosophie. Schon Kant sprengte die engere Fixierung des T.begriffs auf die Sprache, wenn er die Worte „ich denke“ als den „alleinigen T. der nationalen Psychologie, aus welchem sie ihre ganze Weisheit entwickeln soll“, bezeichnete. Für Nietzsche ist es eine „tolle Aufgabe“, „über die vielen eitlen und schwärmerischen Deutungen und Nebensinne Herr zu werden, welche bisher über jenen ewigen Grundtext *homo natura* gekritzelt und gemalt wurden.“ T. in diesem philosophischen Sinn ist weder Zeichen noch Äußerung, sondern – auf die ursprüngliche Bedeutung des lat. Wortes zurückgreifend – das Grundgewebe, das als solches nicht wahrgenommen, nur interpretiert werden kann: T. ist gar nicht anders erfahrbar als in seinem Ausgelegtsein, wobei ein

und derselbe T. „unzählige Auslegungen“ erlaubt. Damit kennzeichnet Nietzsche – gegen jeden positivistischen Erkenntnisanspruch gerichtet – das grundlegende Dilemma aller Philosophen und Philologen, die ihre geschichtliche Erkenntnisperspektive nicht zu überspringen vermögen, und bezeichnet zugleich, weit über die philologischen Einsichten des 19. Jh. hinausreichend, die erkenntnistheoretische Grundposition eines modernen Tphilologen. Die Folgerungen für einen T-begriff, die Denker der 2. Postmoderne aus diesen Prämissen ziehen, sind radikal, aber konsequent. War es G. Benn noch möglich, den schaffenspoetischen Vorgang mit den Worten zu fassen: „Das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, der Dichter weiß nur seinen T. noch nicht“, so löst sich nunmehr der Gedanke, das Sujet, dem sich der T. zuordnen ließ, vollends auf. Der T. ist selbst nichts anderes als energetische Kraft, reine „productivité“ (R. Barthes, J. Kristeva), die jede Festgefütheit des Zeichens sprengt. Er wird von den Vertretern des Poststrukturalismus beschrieben als ein in sich widerspruchsvolles und defizitäres Zeichengebild, als ein „signifiant“ ohne „signifié“. Durch die Organisiertheit des T., die durch ein ständiges Überschreiten der „klassischen“ Verbote, der Sprachgesetze und Logik geprägt sei, werde das vorfindliche Zeichensystem immer wieder aufgerissen und in die ins Unendliche ausgreifende Bewegung der Signifikanz, der Sinngebung, überführt. T. in diesem Sinne ist gekennzeichnet durch eine aggressive Polarität, durch ein Gespanntsein zwischen Widersprüchen, er ist monologisch und dialogisch, „Phäno-T.“ und „Geno-T.“ zugleich, ist bedeutungsleer aus Bedeutungsfülle. Vielleicht mag ein solcher Versuch, die außerordentlichen Probleme in der Definition des T.-Begriffes in einer Einheit von Widersprüchen zu fassen, den Weg weisen für eine neu zu schreibende T.theorie der Literaturwissenschaft.

Gunter Martens

Lit.: K. Brinker: Linguistische T.analyse, 1992. – Ph. Forget (Hg.): T. und Interpretation, 1984. – A. Gellhaus (Hg.): Die Genese literarischer T., 1994. – G. Martens: Was ist ein T.? In: Poetica 21 (1989).

## Theater

1. Das Wort T. wird heute verwendet, um eine bestimmte Art einer öffentlichen Veranstaltung zu bezeichnen, eine besondere Kunstgattung, ein spezifisches Medium, eine soziale Institution und das Gebäude, in dem sie ihren Sitz hat, sowie un-

terschiedliche Phänomene und Prozesse des gesellschaftlichen Lebens (bis hin zum umgangssprachlichen Gebrauch von „T. machen“). Es geht auf das griech. Wort „theatron“ zurück, welches von „theasthai“ „anschauen“ bzw. „thea“ „das Anschauen“, „die Schau“, „das Schauspiel“ abgeleitet ist und die Zuschauermenge bezeichnet, dann einen Raum zum Schauen, speziell einen Zuschauerraum mit ansteigenden Sitzen, die gesamte T.-Anlage und zuletzt auch den Schauspielplatz sowie das Schauspiel. Etymologisch weist es einen engen Zusammenhang mit dem Wort „theoria“ auf, welches „das Zuschauen“, „Betrachten“, „Untersuchung“ bedeutet. Ihm liegt das Wort „theoros“ „Zuschauer“ zugrunde, mit dem der Vertreter bezeichnet wurde, den die griech. Städte zu öffentlichen Festspielen entsandten. Das von „theatron“ abgeleitete lat. Wort „theatrum“ bedeutet in klassischer und nachklassischer Zeit sowohl das Gebäude, in dem „ludi scenici“ abgehalten wurden, als auch das Publikum als auch allgemein einen Schauspielplatz. Es findet im Dt. bis ins frühe 18. Jh. hinein Verwendung. Seit dem 17. Jh. wird es allmählich durch die engl.-frz. Form „theater, théâtre“ ersetzt.

In den letzten dreihundert Jahren hat die Bedeutung des Wortes eine Reihe von Veränderungen durchlaufen. Bis zum Beginn des 18. Jh. hat sich die allgemeine Bedeutung eines Schauspielplatzes gehalten. Entsprechend weit gefaßt ist der T.-Begriff im 17. Jh. Jegliche Kunst der öffentlichen Selbstinszenierung wird ausdrücklich als T. begriffen. Jeder Ort, an dem einer vor anderen auftritt, sich verkleidet, verstellt, eine Maske anlegt, eine Rolle zu spielen sucht oder sonst ein Schauspiel gibt, wird zum T. (Schauplatz). Da der Begriff hier häufig metaphorisch verwendet wird, sind seine Grenzen entsprechend unscharf. Im 18. Jh. verengt sich die Bedeutung des Wortes auf den Schauspielplatz der Aufführung. Andererseits tritt eine Bedeutungserweiterung ein. Das Wort wird nun, teilweise als Synonym von Schauspiel, auch zur Bezeichnung der darstellenden Künste sowie der Aufführung verwendet. Weiterhin als Synonym von Schauspiel bildet sich die Bedeutung „öffentliche Anstalt“ heraus, womit eine Neubestimmung des T. als „moralische Anstalt“ einhergeht. Im 20. Jh. findet wieder eine erhebliche Erweiterung des T.-Begriffs statt. Erneut werden alle Ausstellungs-, Demonstrations- und Spektakelereignisse subsumiert, die im 18. Jh. nach Verlust der Bedeutung „Schauplatz“ schrittweise ausgeschieden waren – jetzt allerdings mit einer Akzentverschiebung auf den Vorgang des Zeigens bzw. Handelns und Zuschauens.

Wie verschieden auch immer der T.-Begriff definiert wird, ist er stets sowohl auf eine referentielle als auch auf eine performative Funktion von T.

bezogen. Während die referentielle Funktion die Darstellung bzw. Repräsentation von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen, Objekten u.a. betrifft, richtet sich die performative Funktion auf den Vollzug bzw. die Präsentation von Handlungen durch die Darsteller und die Zuschauer sowie auf ihre unmittelbare Wirkung. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich T.geschichte seit dem MA als Geschichte einer permanenten Dominantenverschiebung zwischen der referentiellen und der performativen Funktion von T. schreiben und verstehen.

2. Als öffentliche kulturelle Veranstaltung gelten für T. dieselben Merkmale wie für andere derartige Veranstaltungen wie z.B. Rituale, Zeremonien, Feste, Spiele, Wettkämpfe, Zirkusvorstellungen, Jahrmarktsdarbietungen, Vorträge, Konzerte u.ä.: ein bestimmter Anlaß und Ort, eine klar begrenzte Zeitspanne, ein Anfang und ein Ende, ein organisiertes Programm von Aktivitäten, eine Anzahl von Darstellern, ein Publikum. Hinsichtlich der Realisierung dieser Merkmale kann sich T. von anderen Arten kultureller Veranstaltungen nicht nur unterscheiden, sondern auch mit ihnen überschneiden. Die Grenzen zwischen T. und anderen Gattungen kultureller Veranstaltungen sind daher für Austauschprozesse durchlässig und verschieben sich ständig. Während z.B. das Elisabethanische T. bemüht war, sich sorgsam gegenüber Mairitualen, Exorzismen, Zirkusvari u.ä. Veranstaltungen abzugrenzen (vgl. Shakespeare *Sommernachts Traum*, *Was ihr wollt*, *König Lear*, *Websters Herzogin von Malfi*), wurde es von den Puritanern mit eben derartigen Veranstaltungen gleichgesetzt, was 1642 zur Schließung aller englischen T. führte. Auf der anderen Seite setzte ungefähr um dieselbe Zeit u.a. in Frankreich und Deutschland ein Prozeß ein, der sich als Theatralisierung bestimmter Gattungen von öffentlichen Veranstaltungen beschreiben und bestimmen läßt, so z.B. von höfischen Festen oder auch von Hinrichtungen, bei denen eine Theatralisierung bis zum Ende des 18. Jh. festzustellen ist. Im 20. Jh. ist die Tendenz zu beobachten, eine strikte Abgrenzung des T. von anderen Arten kultureller Veranstaltungen aufzuheben. Vertreter der historischen 2. Avantgarde proklamieren in Manifesten und Programmschriften ebenso wie in eigenen Inszenierungen, T. in ein Fest zu transformieren (z.B. Peter Behrens, Adolphe Appia, Emile Jacques-Dalcroze, Max Reinhardt), in ein Ritual (z.B. Georg Fuchs, Antonin Artaud), eine politische Versammlung (z.B. Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator), eine Zirkusvorstellung (Boris Arvatov, Sergej Eisenstein). Entsprechende Tendenzen werden seit den 1960er Jahren vom experimentellen T. u.a. von Jerzy Grotowski, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Dario Fo, Klaus

Michael Grüber, Eugenio Barba, dem Squad Theater, dem Bread and Puppet Theatre und von Performance-Künstlern fortgesetzt und weiter radikalisiert. Darüber hinaus ist auch in unserem Jh. eine enorme Theatralisierung anderer Gattungen von kulturellen Veranstaltungen zu beobachten. Sie läßt sich bereits für politische Zeremonien u.ä. seit den 1920er Jahren feststellen, besonders ausgeprägt dann bei den Nationalsozialisten in den 30er Jahren. Sie prägt den Charakter von Sportwettkämpfen – so den der Olympischen Spiele, v.a. in der Eröffnungszeremonie und in der Schlußfeier –, besonders bei spezifischen Genres wie Eiskunstlauf, Boxen, Wrestling. Auffallend ist zudem die Theatralisierung von Konzerten, insbes. in der Pop-Kultur.

Als öffentliche Veranstaltung unterlag T. stets einer erhöhten sozialen Kontrolle. Da es geltende Normen und aktuelle Meinungen in intensiver Weise zu beeinflussen und massiv provozierend und agitierend zu wirken vermag, hat die jeweilige gesellschaftliche Trägerschicht i.d.R. seine möglichen Funktionen festgelegt, aus denen sowohl eine bestimmte 2. Ästhetik als auch ein bestimmtes Zuschauerpotential und -verhalten folgte. Kirche und Staat haben das T. häufig prohibitiven und fördernden Eingriffen unterworfen.

3. Als eine besondere Kunstform gehört T. den darstellenden Künsten zu, die in unterschiedlichen Räumen mit heterogenen Materialien wie dem menschlichen Körper, der Stimme, unterschiedlichen Objekten, Licht, Musik, Sprache, Lauten arbeiten und als ihre Produkte bzw. Werke Aufführungen hervorbringen. Im Unterschied zu den Produkten anderer Künste wie der Literatur, der bildenden Kunst, dem Film ist die Aufführung durch ihren transitorischen, ephemeren Charakter gekennzeichnet. Ihr fehlt ein von den Produzenten und dem Rezeptionsprozeß im Hier und Jetzt ablösbares und damit fixier- und tradierbares Artefakt. Das Produkt verschwindet vielmehr bzw. wird im Prozeß seines Produziertwerdens verbraucht. Überlieferbar sind nur einzelne, aus dem Zusammenhang der Aufführung gerissene Elemente wie der Schauspielplatz selbst, einzelne verwendete Objekte (z.B. Masken, Kostüme, Bühnenbilder, Requisiten) oder Arbeitsmaterialien wie Textbücher (z.B. Dramen, Libretti, Szenarien), Partituren, Regiebücher, Kostüm- und Bühnenbildentwürfe oder Dokumente über die Aufführung wie Aufführungsbeschreibungen, Kritiken, Bilder, Fotos und in neuerer Zeit Film- und Videoaufzeichnungen.

Je nach Kombination und Dominantenbildung unter den verschiedenen Materialien und Zeichensystemen unterscheidet man verschiedene Gattungen wie Musik-T., Tanz-T., Sprech-T.,