

De arte poetica (lat.; *Von der Dichtkunst*), Quintus HORATIUS FLACCUS, entst. entweder zwischen 23 und 18 v. Chr. oder zwischen 14 und 8 v. Chr.; ED o. O. und J. (Mailand oder Venedig ca. 1470–73); dt. u. d. T. *Verteutscht und mit kurzen Noten erklärte Poetereikunst des römischen Poeten Horaz*, Rinteln 1639.

Die Poetik des Horaz wurde nicht als systematisches Lehrbuch geschrieben, sondern als scheinbar in assoziativem Plauderton dahinfließende Versepistel in 476 Hexametern (*Epistula ad Pisones*). Versuche, ihr eine feste Struktur nach streng wissenschaftlicher Manier zuzuordnen (E. Norden), haben sich als wenig fruchtbar erwiesen. – Die Poetik läßt sich in zwei Teile gliedern. Der erste (weitaus längere) beschäftigt sich mit dem dichterischen Werk selbst. Anfang, Mitte und Ende müssen miteinander im Einklang stehen. Diesem Ideal einer in sich geschlossenen Dichtung werden alle anderen Forderungen untergeordnet: die Notwendigkeit eines den Fähigkeiten des Dichters angemessenen Stoffes, der Vorzug einer Neugestaltung eines schon bekannten Dramenstoffes vor der eigenen Erfindung, die Berücksichtigung der jeweiligen Altersstufen etc. Als folgenreich erwies sich etwa die zuerst bei Horaz zu findende Forderung nach der fünfsätzigen Struktur des Dramas. – Im zweiten Teil entwirft Horaz das Ideal des Dichters, der sich stets am bestmöglichen Dichter, nicht aber am Mittelmaß zu orientieren habe und der durch seine Dichtung sowohl nützen als auch erfreuen solle (»prodesse et delectare«). Er beschließt seine Poetik mit einem karikierenden Zerrbild des genialischen Dichters, den sein eingebildetes Genie in den Wahnsinn treibt – so wie einst Empedokles aus Unsterblichkeitswahn in den Ätna gesprungen sei – und kritisiert damit das modische Geniegebaren verschiedener Dichterdilettanten der augusteischen Zeit. Der rationale Dichterbegriff

des Horaz steht somit in scharfem Widerspruch zu jeder Genieästhetik. – Insbesondere in ihrer Konzentration auf das Drama erweist sich die Poetik des Horaz als Paradigma des dichterischen Werkes. Sein Mimesis-Konzept ist beeinflusst von der aristotelischen Poetik (→ *Peri poietikes*). Kaum zu überschätzen ist der Einfluß der *Ars poetica* auf die nachfolgende poetologische Tradition, von den mittellateinischen Poetiken des 12. Jh.s über die humanistischen Poetiken bis hin zu den poetologischen Grundsätzen der französischen Klassik und der deutschen Goethezeit. Insbesondere erwies sich auch die Darstellung von Poetik in poetischer Form als inspirierend: Sie beeinflusste wichtige Theoretiker der Dichtung wie etwa Boileau (→ *L'art poétique*) und Pope (→ *An Essay on Criticism*).

Ausg.: Opera, hg. von D. R. Shackleton BAILEY, Stuttgart 1985. – Dt. Stuttgart 1972.

Lit.: E. NORDEN, Die Composition und Literaturgattung der horazischen Epistula ad Pisones, in: Hermes 40 (1905), S. 481–528. – C. BECKER, Das Spätwerk des Horaz, Göttingen 1963. – C. O. BRINK, Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles, Cambridge 1963. II. The Ars Poetica, Cambridge 1971. – M. FUHRMANN, Dichtungstheorie der Antike, Darmstadt 21992.

A. SEELE

★

Literatura i literaturnyj byt (russ.; *Das literarische Leben*), Boris Michailovič EĖCHENBAUM; ED 1927 (in: Na literaturnom postu, Nr. 9, S. 47–52; russ./dt. München 1969 (in: Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, hg. von J. Striedter, S. 462–81).

EĖchenbaums literatursoziologischer Aufsatz antwortet als programmatischer Schritt hin zur letzten, pragmatischen Wende des russischen Formalismus auf die soziokulturellen Umwäl-

zungen nach der Revolution von 1917. Statt des von Ėjchenbaum, Tynjanov und Šklovskij geplanten großen Werks über den sozialen Entstehungs- und Rezeptions-Raum der Literatur kam danach nur noch Ėjchenbaums Sammelband *Moj vremennik* (1929; *Mein Zeitbote*) zustande. – In spannungsvoller Nähe zum emphatischen Alltagsbegriff der russischen Avantgarde und zu Tynjanovs Aufsätzen *Literaturnyj fakt* (1924; *Das literarische Faktum*) und → *O literaturnoj ėvoljucii*, welche die literarische Erscheinung vom außerliterarischen »Alltag« abgrenzen und sich allein durch die »Redefunktion« systematisch auf diesen beziehen, geht es in Ėjchenbaums »Hypothese« gerade um das Wechselverhältnis von Fakten des literarischen Alltags und der literarischen Entwicklung. Erscheinungen des literarischen Lebens wie die Stellung des Autors, die Lage der Publikationsorgane, die Rolle des Publikums werden, weil sie einer der literarischen benachbarten »Reihe« angehören, zum genuinen Material der Literatursoziologie erklärt. Die »genetische« Herleitung der Ideologie des Autors aus seiner Klassenzugehörigkeit und die »kausale« Ableitung von Texteigenschaften aus den Produktionsverhältnissen werden verworfen. – Ėjchenbaum deutet die zeitgenössische Krise der russischen Literatur als Krise des literarischen Alltags, ja als Bruch in der Stellung (des »Amtes«) eines vom »literarischen Auftrag« bedrängten Schriftstellers, der haltlos zwischen Privatheit (»Häuslichkeit«) und Öffentlichkeit, zwischen Selbständigkeit und wirtschaftlicher Abhängigkeit, zwischen Dilettantismus und Professionalität schwankt. Dieses »Knäuel« soll die Literaturwissenschaft entwirren helfen: »Geschichte ist [...] eine besondere Methode, die Gegenwart mit Hilfe von Fakten der Vergangenheit zu untersuchen«. – Das spätformalistische Konzept des literarischen Lebens stimulierte Ėjchenbaums und Tynjanovs Schüler M. Aronson und S. Rejser (*Literaturnye*

kružki i salony, 1929; Literarische Zirkel und Salons) sowie T. Gric, V. Trenin und M. Nikitin, (*Slovesnost' i komercija*, 1929; Sprachkunst und Kommerz). In jüngster Zeit wurde es erneut von den Slavisten Hansen-Löve und Städtke aufgegriffen.

Ausg.: In: *O literature*, Moskau 1987, S. 428–36. – Dt. u. d. T. Der literarische Alltag, in: B. ĖJCHENBAUM, *Mein Zeitbote*, Leipzig/Weimar 1987, S. 52–65.

Lit.: A. HANSEN-LÖVE, »Bytologija« meždu faktami i funkcijami, in: *Revue des Études Slaves* (1985), S. 91–104. – M. ČUDAKOVA/E. TODDES, Stranicy naučnoj biografii B. M. Ėjchenbauma, in: *Voprosy literatury* 1 (1987), S. 128–62. – A. FLAKER, Alltag (byt), in: *Glossarium der russischen Avantgarde*, hg. von A. FLAKER, Graz 1989, S. 104–17.

R. GRÜBEL

★

The Literature of Exhaustion (engl.; *Literatur der Erschöpfung*), John BARTH; ED New York 1967 (in: *The Atlantic*, Bd. 220, S. 29–34); dt. 1987.

Der Essay des Romanciers Barth versteht sich als eine gleichermaßen persönliche wie allgemeine erzähltheoretische Standortbestimmung am Ende einer apokalyptisch gestimmten Dekade, in der Schlagworte wie die vom Tod des Romans ebenso die Runde machten wie die Parolen vom Ende des Gutenbergzeitalters angesichts einer von den elektronischen Medien dominierten Kultur. – Der Essay, oft als Endzeitjeremiade über eine an ihrem Ende angelangte Literatur mißdeutet, ist jedoch weit von einer resignativen Klage entfernt. Vielmehr handelt es sich ähnlich wie bei Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* (1963; *Argumente für einen neuen Roman*) um den Versuch, einer neuen Art des Erzählens Bahn zu brechen. Die Suche nach ästhetischen Alternativen zu den weitgehend

erschöpften Erzählparadigmen von Realismus und Moderne steht im Mittelpunkt der Überlegungen Barths. Die narrativen Neuerungen, die etwa Kafka und Joyce für den Roman der Moderne darstellen, gilt es nach Barth entsprechend fortzuschreiben. Am Beispiel Becketts, Nabokovs und vor allem Borges' verdeutlicht er, wie eine zeitgemäße nachmodernistische Erzählpraxis aussehen könnte. Dabei bedenkt er die narrative Innovation stets vor dem Hintergrund einer langen Erzähltradition. Wie der Roman in seinen Anfängen (etwa bei Cervantes) sich durch eine erhöhte Reflexionsbereitschaft auszeichnete, ehe er sich in der Folgezeit einer zunehmend selbstsicheren realistischen Abbildungspraxis bediente, so sieht Barth die Zukunft des Erzählens wiederum von einer verstärkt metafiktionalen Reflexion über die Bedingungen des eigenen Tuns bestimmt. Borges liefert ihm die Stichworte, die sein Selbstverständnis als Autor im Zeichen des nachmodernen Schreibens bestimmen helfen. Die Bibliothek zu Babel mit ihren labyrinthisch verschlungenen Gängen wird dabei zur zentralen Metapher. Wo alles wie in einer Universalbücherei archiviert ist, läßt sich Originalität im Sinne auktorialer Urheberschaft nur noch schwer denken. Sie ist bestenfalls noch als virtuose Kombinatorik immer schon vorgegebener Texte (Intertextualität) begreifbar. – Mit seinem Plädoyer für formale Innovation hat Barth die experimentelle Literaturpraxis der späten 60er und 70er Jahre nachhaltig beeinflusst. Die Popularität des Essays hat aber auch zu vorschnellen Fehldeutungen Anlaß gegeben. Die »Erschöpfung« ist nicht als Synonym für den Tod des Romans zu verstehen, sondern wird unmißverständlich als Chance zur literarischen Erneuerung begriffen. Barth plädiert für eine neue Kunstpraxis, die technische Virtuosität mit einer Leidenschaft zu koppeln weiß, die dann

durchaus noch in der Lage ist, die Herzen der Leser anzurühren.

Ausg.: The Friday Book: Essays and Other Nonfiction, New York 1984, S. 62–76.

Lit.: E. B. SAFER, The Essay as Aesthetic Mirror: John Barth's ›Exhaustion‹ and ›Replenishment‹, in: Studies in American Fiction 15 (1987), S. 109–17.

J. C. SCHÖPP

★

Racine et Shakspeare (frz.; *Racine und Shakespeare*), STENDHAL (d. i. Henri Beyle); EA Paris 1823 (Teil 1), 1825 (Teil 2); dt. Berlin 1980/1982.

In der literaturtheoretischen Kontroverse zwischen Klassizisten und Romantikern, in deren Mittelpunkt als die klassische Gattung das Theater stand, wurden Racine und Shakespeare schon früh zu Symbolgestalten der konkurrierenden literarischen Konzepte. Mit seinen beiden programmatischen Streitschriften bezieht Stendhal – wengleich auf Seiten der antiklassizistischen Neuerer stehend – eine sehr eigenständige Position. Seine Definition der Romantik versteht diese nicht als ›Genre‹ oder (wie V. Hugo 1827 in seiner *Préface de Cromwell*) als Epoche, sondern als transhistorische Kategorie: »Romantik ist das, was unserer Zeit entspricht«. Dieses Aktualitätspostulat gesteht dem Kunstwerk nur eine je historisch bedingte, momentane Gültigkeit zu. Denn entsprechend der historischen Entwicklung von Struktur und Normen der Gesellschaft muß auch »romantische Kunst« sich verändern. – Vor diesem Hintergrund polemisiert Stendhal weniger gegen die französischen Klassiker selbst, die »Romaniker ihrer Zeit« gewesen seien. Seine Kritik richtet sich vielmehr gegen die Klassizisten, deren Nachahmung der Klassiker – gemäß dem Prinzip der

›imitatio auctorum‹ – nur unzeitgemäße, blasse Kopien hervorbringe. Das Paradigma formaler Perfektion, das der normativen Regelpoetik des klassischen Theaters zugrunde liegt, wird abgelöst durch jenes der ›kreativen Originalität‹ des ›romantischen Künstlers‹, für den Stendhal die Freiheit von jedem Regelzwang postuliert. Stendhals Forderung, das Theater müsse die Realität vollkommen abbilden, bedingt zudem ein anderes Mimesis-Konzept als in der klassischen Poetik. Für die Tragödie bedeutet dies inhaltlich eine Abkehr von mythologischen, antiken oder biblischen Stoffen zugunsten raum-zeitlich näherliegender, nationaler Themen; vor allem aber die Abwendung von den drei Einheiten (Ort, Zeit und Handlung), die der ›Wahrscheinlichkeit‹ des Dargestellten nach Stendhal nur entgegenstehen. Auf sprachlich-formaler Ebene wendet sich Stendhal gegen Verssprache und ornamentale Rhetorik. ›Natürlichkeit‹ und ›Authentizität‹ des ›romantischen Theaters‹ unterscheiden sich also fundamental von der idealisierenden ›imitatio naturae‹ des klassischen Theaters. Gemäß dessen Rezeptionsästhetik wahrt der Zuschauer – trotz seiner inneren Teilnahme – eine Distanz zum Dargestellten, die es ihm erlaubt, zugleich auch die Kunst der Komposition, der Sprache und der Darstellung des Werkes wahrzunehmen und sich an ihr zu erfreuen. Gerade diese Dualität des Bewußtseins verhindert jedoch für Stendhal das eigentliche ›dramatische Vergnügen‹ des Zuschauers, das er in der emotionalen Bewegtheit ausmacht. Denn diese ergibt sich allein aus der ›vollkommenen Illusion‹, die das ›romantische Theater‹ in seinen gelungensten Momenten vermitteln soll. Zu diesem Zweck muß sich die sprachliche Kunst – die somit jeden Eigenwert verliert – der dramatischen Wirkung so weit unterordnen, daß sie dem Zuschauer nicht mehr bewußt wird, damit sich dessen Aufmerksamkeit ganz auf das Geschehen konzentriert. –

Stendhals ›romantisches Theater‹ ist ein programmatisches Konzept, das sich 1825 auf keinerlei konkrete Beispiele in der französischen Literatur stützen kann. Aber auch jene französischen Romantiker, die bald darauf ihre ersten dramatischen Werke schaffen, haben mit Stendhal und seinen Vorstellungen wenig gemein. In der Sonderstellung, die Stendhal somit unter den französischen Romantikern einnimmt, kündigt sich bereits die spätere Distanzierung von diesen und seine Wendung zum Realismus an.

Ausg.: Hg. von R. FAYOLLE, Paris 1970.

Lit.: M. CROUZET, A propos de ›Racine et Shakespeare‹: tradition, réforme, et révolution dans le romantisme, in: *Nineteenth-Century French Studies* 12 (1983/84), S. 1–35.

C. VAN TREECK