

Aus:

Ronny F. Schulz

**Die Wahrnehmung des Neuen in der Literatur
des 16. Jahrhunderts**

Novitätsdiskurse bei Francois Rabelais,
Johann Fischart, Michael Lindener und im »Finckenritter«

Dezember 2017, 224 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-4188-2

Die Entdeckung der »Neuen Welt«, technische Innovationen und humanistische Wiederentdeckungen haben auch in der fiktionalen Literatur ihre Spuren hinterlassen. Begriffe wie »das Neue«, »Erfinden« und »Innovation« werden in der Literatur des 16. Jahrhunderts verhandelt. Besonders bei Rabelais' »Gargantua« und seiner deutschsprachigen Bearbeitung bei Fischart in der »Geschichtklitterung«, aber auch bei Autoren wie Michael Lindener oder dem 1560 anonym erschienenen »Finckenritter« wird das Neue thematisiert.

Anhand einer interdisziplinären Lektüre der Texte, welche in diesem Band zum ersten Mal in einem größeren Kontext zusammen betrachtet werden, zeigt Ronny F. Schulz, dass das Neue, zu dem man eine ablehnende oder bejahende Haltung einnehmen kann, in erster Linie auch eine Frage der Perspektive ist.

Ronny F. Schulz, geb. 1980, studierte Ältere Deutsche Philologie und Philosophie an der TU Berlin und Romanistik an der HU Berlin. Er lehrt germanistische Mediävistik an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4188-2

Inhalt

1. Einleitung | 7

Danksagung | 17

2. Das Neue in der Literatur | 19

2.1 Eine Definition des Neuen in der Frühen Neuzeit | 19

2.2 Die imaginierte Neue Welt | 26

2.3 Die Idee des Fortschritts und die Autonomie des Dichters | 33

2.4 Ein neues Geschichtsmodell | 39

2.5 Die Ablehnung des Allegorismus | 42

2.6 Der Ich-Erzähler und die Konstitution fiktiver Welten

im 16. Jahrhundert | 48

2.7 Zusammenfassung | 59

3. Rabelais' »Gargantua« und »Pantagruel« | 61

3.1 Der Fortschritt und das multiple Erzähler-Ich | 61

3.2 Die Konstruktion fiktiver Welten | 72

3.3 Riesenhafte Auswachsungen zwischen Fremd und Neu | 81

4. Michael Lindeners »Rastbüchlein« und »Katzipori« | 85

4.1 Novitätsdiskurs und schwankhaftes Erzählen | 85

4.2 Lindener und Rabelais | 91

4.3 Der Riese und die Neue Welt | 95

4.4 Rezeption | 98

4.5 Michael Lindeners Poetik | 101

4.6 Die Auswirkung der medialen Neuerungen | 108

5. Der »Finckenritter« | 113

5.1 Die Fiktion vor dem Hintergrund der Quellen | 113

5.2 Fremd, grotesk oder neu | 127

5.3 Wissen und das Hervorbringen neuer Welten | 131

5.4 Die Anatomie des Textes | 134

5.5 Perspektive und Text | 139

6. Johann Fischarts Werk | 145

6.1 Von der Alterität zur Novität: Die »Geschichtklitterung« | 145

6.2 Neue Mythologie und Entallegorisierung | 153

- 6.3 Literatur und bildende Kunst | 165
- 6.4 Sprache und Kreativität | 173
- 6.5 Die Bibliothek als Ort des Neuen | 178
- 6.6 Fischarts Hieroglyphen | 185

7. Fazit | 191

Literatur | 197

Quellen | 197

Darstellungen | 203

Abbildungen | 219

1. Einleitung

Das Neue in der Literatur wird je nach seinem zeitlichen Kontext anders bewertet. Oft werden politische, religiöse, kulturhistorische oder auch technisch-naturwissenschaftliche Veränderungen wahrgenommen, die einen gewissen Einfluss auf Literatur zeitigen. Dieser Wandel, der auch als Bruch von einzelnen Autorinnen und Autoren aufgefasst werden kann, dient ex post dazu, Epochen zu konjizieren, so auch die Epochenschwelle um 1500. Die Annahme eines solchen fixierten Datums erweist sich jedoch als zu unflexibel, da vorausgegangene Phänomene ebenso wenig berücksichtigt werden wie spätere Entwicklungen, die nicht zwangsläufig einem homogenen Entwicklungsschema folgen. Neben der Diskontinuität, welche den Wandel herbeiführt, ihn sogar selbst darstellt, ist auch immer mit der Kontinuität, der Tradition, zu rechnen, welche als Parallelphänomen in Erscheinung tritt. Deshalb ergibt es Sinn, als ein Hilfskonstrukt die Daten 1500 und 1600 zwecks Eingrenzung zu setzen, nur sollte dabei bewusst sein, dass diese Schwellen durchlässig sind.

Bei dem Versuch, dennoch eine Epoche zu konstruieren, um ein eingrenzbares Untersuchungsfeld zu schaffen, stößt man unwillkürlich auf zwei Hauptprobleme: zum einen das Verhältnis der zeitgenössischen Wahrnehmung zur späteren Definition in Literaturwissenschaft und Geschichtswissenschaft, zum anderen auf teils divergierende Intentionen in pragmatischen Schriften (wie Chroniken oder Annalen) und fiktionalen Texten (wie Epen, Romane, Gedichte). Beide Komplexe beeinflussen sich zudem, da die Einteilung in ›pragmatisch‹ und ›fiktional‹ ebenfalls wieder variiert, je nachdem, ob die zeitgenössische Wertung oder spätere wissenschaftliche Beurteilungen herangezogen werden. Zeitgenössische ideologische Konzepte spielen hierbei natürlich auch eine Rolle. Dieser Aspekt führt gerade in interdisziplinären Untersuchungen zu Problemen. Besonders deutlich wird dies, wenn wie in dem grundlegenden Sammelband »Epochenschwelle und Epochenbewußtsein« von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck sowohl Vertreterinnen und Vertreter der Literaturwissenschaft als auch der Geschichtswissenschaft zu

Wort kommen, deren unterschiedliche Zugriffsweisen auf Texte zu Kontroversen führen, welche die interdisziplinäre Diskussion eher behindern als befördern. Je nach Perspektive, zum Beispiel in der historischen Diskussion bei František Graus, der Wertung und Abgrenzung vergangener Epochen durch einen kleinen Kreis Intellektueller im Spätmittelalter als »Merksteine« der Epoche sehen möchte,¹ oder im literaturwissenschaftlichen Blickfeld eines Neugermanisten, Wilfried Barner, der in der »Traditionsnegierung« seit 1500 die jeweiligen Epochen Grenzen sieht, legitimiert sich ein Epochenkonstrukt anders. Gerade Barners Theorie bietet sich für literaturwissenschaftliche Diskussionen der Frühen Neuzeit an, auch wenn diese einige Defizite, die der Kürze des behandelten Zeitabschnitts um 1500 geschuldet sind, aufweist. Für Barner ist der früheste Vertreter dieser negierenden Äußerungen Conrad Celtis, der bewusst Minne- und Meistersang übergeht und mit Hilfe des *translatio*-Modells an die Rezeption griechischer Kultur anschließt.² Schließlich kommt Barner in seiner Diskussion über Johann Wolfgang Goethe, Gottfried August Bürger und Wolfdietrich Schnurre zu dem pauschalisierenden Fazit: »In der Geschichte der Literatur, der Künste allgemein tritt ein Typus epochaler Traditionsnegierung auf [...]. Poesie gestattet nach dieser Überzeugung das Überspringen von Traditionen, um die vermeinte Ursprünglichkeit wiederzugewinnen.«³

Diese These erklärt jedoch keinen Epochenwandel, sondern die geglaubte Rückkehr zu einer ›Ursprünglichkeit‹ bezieht sich lediglich auf die Vorstellung der ›Wiederbelebung‹ des Antiken, auf die sich Celtis unter der neuen Prämisse einer imaginierten germanischen Kultur stützt, die in erster Linie auf nur einem Text, der »Germania« des Tacitus, basiert.

Jan-Dirk Müller geht den verschiedenen Diskursen um ›alt‹ und ›neu‹ nach, konstatiert dann aber, dass von der

»dauernde[n] Erweiterung von Wissen [...] nichts qualitativ Neues, sondern nur die Vervollständigung des Alten zu erwarten [ist], und die scheint typisch für die Zeiterfahrung im 16. Jahrhundert zu sein, selbst dort, wo nicht nur ein Auf und Ab, sondern ein gerichtetes Fortschreiten diagnostiziert wird.«⁴

1 Vgl. F. Graus: Epochenbewußtsein, z.B. S. 161, Zitat: S. 153.

2 Vgl. W. Barner: Negieren, S. 17.

3 Ebd., S. 44.

4 J.-D. Müller: ›Alt‹, S. 131-132.

Mehr noch:

»Das emphatische Epochenbewußtsein, das die unterschiedlichsten Lebensgebiete zu Jahrhundertanfang zusammengesehen und überall den Abschied vom Alten aufgespürt hatte, zerbricht um die Jahrhundertmitte. Grund dürfte die Stagnation sein, die religionsgeschichtlich mit der Verfestigung der Orthodoxie, sozialgeschichtlich mit der Erstarrung der Ständegesellschaft in den konsolidierten Territorien, ökonomisch mit dem Niedergang Mitteleuropas zusammenhängt.«⁵

Diese Skepsis ist jedoch nur eine Sichtweise auf die Thematik von ›alt‹ und ›neu‹. Müller liest hier zu Recht eine Abwehrhaltung der Humanisten gegenüber den Wissenschaftsbereichen heraus, die mit dem Alten, und somit auch mit dem Studium der alten Sprachen, gebrochen haben.⁶ Dass eine Vorstellung von Neuem weiterhin besteht, und dies auch in humanistischen Kreisen, steht gar nicht in Frage, jedoch der Umgang mit diesem Phänomen setzt die Zeit seit der Mitte des 16. Jahrhunderts von dem Vorangegangenen ab. Wie Peter von Moos hierzu bemerkt: »Wenn Humanisten und Romantiker im 15. Jahrhundert eine Epoche zu Ende gehen sahen, so waren sie aufgrund ihrer damaligen Präferenzen und Intentionen dazu ebenso legitimiert, wie wir es heute sind, die Dinge von uns her anders zu beurteilen.«⁷

Die humanistische Ablehnung des Neuen ist eine ideologische Setzung, eine Reaktion auf Innovationen, die gerade für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist. Das bedingt jedoch nicht, dass fiktionale Literatur sich diesem Diktum anschließen muss. Bevorzugt werden in rezenten Diskussionen um Epochen Grenzen naturwissenschaftliche oder geschichtswissenschaftliche Werke herangezogen, wie auch bei Müller. Dass es in nicht-pragmatischen Texten aber auch Diskurse um das Neue gibt, die mit einer zumindest behaupteten Überwindung des Alten einhergehen, zeigt sich ebenfalls in Müllers Aufsatz, der die Vorrede des überarbeiteten »Hug Schappler« (1537) heranzieht. In ihr sieht er eine affirmative Haltung gegenüber den Innovationen, aber auch ein Akzentuieren möglicher Gefahren, die aus den Neuerungen resultieren, weshalb »[d]ie Kategorien der Zeiterfahrung [...] diffus und widersprüchlich« seien.⁸ Im Endeffekt können sich hier aber auch unterschiedliche (widersprüchliche) Diskurse um das Neue präsentieren, dann würde sich das literarisch Neue abgrenzen von dem humanistischen

5 Ebd., S. 143.

6 Vgl. ebd., S. 144.

7 P. von Moos: Gefahren, S. 56.

8 Vgl. J.-D. Müller: ›Alt‹, S. 124-125, Zitat: S. 125.

Diskurs um naturwissenschaftlich-technische Neuerungen. Mithin zeigt sich anhand dieser These schon eines der wichtigsten Merkmale von fiktionaler Literatur in diesem Zeitraum zwischen 1500 und 1600: Was bei einer oberflächlichen Betrachtung chaotisch wirkt, stellt in Wirklichkeit jedoch ein Lavieren zwischen den verschiedenen Haltungen zu dem, was neu ist, dar.

Die Diskussionen um das, was das Neue ausmacht, wie es zu bewerten ist, lässt sich allerdings schon für die Antike belegen. Die Phänomene, welche zum Neuen führen, werden zu jeder Zeit in der Literatur greifbar. Mit dem Aufkommen neuer Gattungen, Themen und Motive findet zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit dem Neuen als poetologische Kategorie statt. Da Literatur nie getrennt von der Gesellschaft betrachtet werden kann, ist selbst hier davon auszugehen, dass dichtungstheoretische Erwägungen sich ebenfalls in der Abhängigkeit von dem kulturologischen Diskurs der Zeit um das Neue befinden.

In der römischen Antike sind es die Neoteriker, die schon dem Namen nach für das Neue in der Dichtung stehen. *Neotericus* ist hier noch ein wohl von Cicero eingeführter negativer Begriff für die Dichter, die sich vom klassischen, politisch relevanten Dichten abwandten und neue (griechische) Formen in der Metrik sowie neue (private) Themen einführten. Dichtung ist für diese Gruppe eine Form der Reaktion auf die politische Ohnmacht am Ende der Römischen Republik.

Nicht jeder Umbruch in der Literatur ist so vehement, oft sind es eher langsame Entwicklungen, die von einer literarischen Strömung in die nächste überleiten. Insofern kann man die Ablösungsprozesse in der Literatur analog zu Kuhns Paradigmenwechsel betrachten. Dieses Modell wird deshalb spannend, da es auch einen bedeutenden Akzent auf Krisen setzt: »Alle Krisen beginnen mit der Aufweichung eines Paradigmas und der sich daraus ergebenden Lockerung der Regeln für die normale Forschung.«⁹ Diese Aufweichung betrifft auch Literatur, sodass Freiräume für kreative Verhandlungen von Gattungskonventionen und Erzählschemata entstehen.¹⁰

Das konventionelle Epochenmodell, in dem davon ausgegangen wird, dass zuerst Werke mit einer bestimmten neuen Intention entstehen, welche untereinander ähnliche Merkmale aufweisen und die sich dann auf künftige literarische Werke auswirken, sodass eine Höhenkammliteratur entsteht, ist zwar für das Neue in der Literatur relevant, doch bei näherer Betrachtung defizitär. Gerade vehemente Brüche in der Literatur bestehen mitunter nur für kurze Zeit, sie sind nicht »epochenbildend«, auch wenn sie auf die zukünftige Literaturproduktion einen wichtigen Einfluss ausüben. Die Neoteriker wurden durch die politischen Veränderungen,

9 T.S. Kuhn: Struktur, S. 97.

10 Vgl. hierzu das Kapitel 5 zum »Finckenritter« in der vorliegenden Arbeit.

den augusteischen Frieden, »überwunden«, dennoch werden sie, vor allem Catull, bis in die Gegenwart rezipiert.

Neues in der Literatur kann gerade im Mittelalter abgelehnt werden, wenn es die Alleinstellung des Schöpfers infrage stellt oder das konventionelle Wertesystem bedroht. Dass die Dame im Minnesang ebenfalls dem Wandel unterliegt, also nicht zeitlos das Ideal der Lyrik verkörpert, führt so zum Beispiel bei Walther von der Vogelweide zu einer Rückbesinnung auf die alten Werte. Der Tod der Lyrik, das Optionieren für eine kritische, polemische Dichtung, die versucht, die alten Moralvorstellungen zu dekonstruieren, mündet in die Gegenreaktion des »ich bin niht niuwe«¹¹. Die Ablehnung der inhaltlichen Innovation impliziert aber nicht die der formalen Neuerung, die im 12. Jahrhundert in der Liebeslyrik des Südens Frankreichs aber auch im deutschsprachigen Bereich eine besonders wichtige Rolle spielt.¹²

Das Neue oszilliert permanent zwischen seiner Produktion und der Wahrnehmung in der Gesellschaft. Neue literarische Stoffe können nur wiederum vor dem Hintergrund der alten literarischen Produktion wahrgenommen werden. Durch Traditionsbildung wird das Neue früher oder später zum Alten. Mit Aufkommen der neuen Antikenrezeption durch die Humanisten spielt auch dieses Verhältnis zwischen Neu und Alt eine besondere Rolle. Nicht die Rezeption ist neu, Antikenrezeption gibt es bekanntlich schon im Mittelalter, sondern die Form. Johan Huizinga sieht gerade in der Schlichtheit des Stils das Neue in der aufkommenden französischen und flämischen Renaissance:

»Die Verheißung für die Zukunft lag nicht im Klassizismus, sondern in der Unbefangenheit. Das latinisierende und klassizistische Bemühen hat eher hemmend als förderlich gewirkt. Modern dürfen allein die Dichter heißen, die einfach sind in Geist und Form, auch wenn sie noch dem mittelalterlichen Schema folgen.«¹³

Verglichen mit den Neoterikern, die auch vor obskuren Andeutungen nicht zurückschrecken und einen hoch artifiziellen Stil anstrebten, gelten Huizinga Autoren wie Villon, Coquillart und Charles d'Orléans als Vertreter der Moderne, da sie sich durch einen klaren und einfachen Stil auszeichnen würden. Ohne diese These auf ihre Stichhaltigkeit hin zu überprüfen, gerade bei einem Autor wie Villon sollten berechtigte Zweifel aufkommen, wird doch deutlich, dass das Neue in der Literatur in erster Linie auf einem Wahrnehmungsphänomen beruht. Cicero sah die

11 Walther von der Vogelweide: Leich, S. 123 (L 59,17).

12 Vgl. U. Mölk: Trobadorlyrik, S. 59; T. Cramer: âne sinne, S. 19.

13 J. Huizinga: Herbst, S. 354.

Neoteriker aufgrund ihrer Ablehnung ›klassischer‹ Motive und sprachlicher Ausgestaltung als Neuerer im negativen Sinne an, Huizinga sieht gerade in der Einfachheit der Formen und des Gehalts das positive Neue im 15. Jahrhundert. Die Bewertung von dem, was neu ist, erfolgt immer auch vor der Folie des Bekannten. Mithin ist die Perspektive auf die Literatur ausschlaggebend. In besonderem Maße trifft dies auf den Streit zwischen *antichi* und *moderni*, ausgelöst durch die Wiederentdeckung antiker Schriften, zu.

Heliuss Eobanus Hessus stellt sich angesichts der Neuedition von Tacitus' ›Germania‹ die Frage, wie etwas neu sein kann, das doch vor Jahrhunderten geschrieben wurde.¹⁴ Die Erklärung liegt in den neuen humanistischen Studien, die es ermöglichen, einen fast 1500 Jahre alten Text im ›Glanz‹ der neuen Forschung zu kommentieren. Das Alte kann also aus neuer Perspektive wiederum zum Neuen werden. Gerade der Entdeckungsvorgang der ›Germania‹ vollzieht sich in mehreren Schritten. Am Anfang steht die Entdeckung durch italienische Gelehrte des Textes, für den es in antiken Quellen so gut wie keine Anhaltspunkte gab. Die nächste Entdeckung erfolgt dann im deutschsprachigen Bereich, wo der Text eine ideologische Bedeutung erhält. Schließlich erscheint die von Hessus gelobte Neuedition, die das Werk wieder in einem neuen Licht erscheinen lässt. Es geht bei dieser Rezeption immer nur um ›den‹ einen Text, der lediglich in einer Handschrift auf die Gegenwart gekommen ist, der Perspektivenwechsel sorgt aber für eine mehrfache Neuentdeckung von eigentlich schon Bekanntem. Das Neue ist hier die philologische Methode, wie sie der Humanismus ausprägte. Der Begriff der *reformatio* wird in Umschreibungen gefeiert, neue Methoden ermöglichen hier den Fortschritt. Innovation ist ein Ablösungsprozess, der auf dem Alten basiert, das immer wieder neu bearbeitet werden kann und so auch neue Erkenntnisse, die Innovationen, bringt.

Anhand der drei Beispiele zeigt sich, dass der Diskurs um das Neue in der Literatur nicht nur ein Phänomen der Moderne ist und dass Neues häufig auch mit Fragen der moralischen beziehungsweise ästhetischen Bewertung verbunden sein kann. In der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus auf der Literatur des 16. Jahrhunderts, die ihren ganz eigenen Zugang zu der Diskussion um das Neue hat. Das Neue, das nicht mehr nur das Andere oder das Fremde ist und sich folglich nicht mehr konkret definieren lässt, stellt eine ›Unbestimmtheitsstelle‹ dar.¹⁵ Möchte man sich diesem unkonkreten Abstraktum annähern, ist vor allem in der Literatur die Wahrnehmung des Neuen und die Reaktion, welche sie auslöst, ein adäquater Ausgangspunkt.

14 ›Cur noua, mille retro Tacitus quae scripsit ab annis? / Quod splendore nouo scripta uetusta intent.‹ K. Düwel: Gedichte, S. 96.

15 Vgl. auch A. Klawitter: Kategorie, S. 154, Zitat: ebd.

Die hier zu behandelnden vier Autoren des 16. Jahrhunderts gehen besonders innovativ mit literarischen Ausdrucksformen um. Sie verbindet, trotz der Heterogenität ihrer Intentionen und Techniken, doch partiell eine motivische und thematische Gemeinsamkeit. Dies erklärt sich auch durch die Rezeption: François Rabelais' »Gargantua« findet seine Bearbeitung in Fischarts »Geschichtklitterung«, in Michael Lindeners »Katzipori« lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit eine Bekanntheit des Rabelais'schen Werks nachweisen. Im anonymen »Finckenritter« sind diese Motive zu schwach, um sie auf eine direkte Kenntnis des »Gargantua« zurückzuführen, dafür wird der »Finckenritter« bei Fischart rezipiert und dadurch schließlich auch mit ersterem in Zusammenhang gesetzt.

Es gilt also, den experimentellen Umgang mit Formen und Sprache in diesen in der Forschungsgeschichte des Öfteren als Lügen- oder Unsinnsdichtung stigmatisierten Texten zu analysieren und mögliche Erklärungsmodelle zu liefern. Dabei sind die sozialhistorischen Umbrüche um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, die in dem ausgewählten Korpus an Texten thematisiert und literarisch transformiert werden, ein wichtiger Aspekt.

Neben den neuen Erfindungen und der Kirchenspaltung, die gerade für einen protestantisch orientierten Autor wie Fischart von großer Relevanz ist, nehmen die geographischen Entdeckungen, besonders die der Neuen Welt, eine große Bedeutung in den vorliegenden Texten ein. Gerade die Möglichkeiten, welche die Entdeckung eines zuvor nicht denkbaren Kontinents bieten, zeitigen ihren Einfluss auf das literarische Schaffen. Amerika wird hierbei zu einer Projektionsfläche verschiedener Wünsche und Vorstellungen. Auf der einen Seite wird schon in den ersten Entdeckerberichten die Neue Welt mit Motiven des Paradieses und des Schlaraffenlandes verbunden. Auf der anderen Seite stehen die Gefahren und die Problematik, die Neue Welt in das alte Weltbild zu kommensurabilisieren. Die Neuvermessung der Welt findet ihren Niederschlag auch in der Neubewertung der literarischen Landschaft. Am Anfang scheint es, als ob die neue Welt zu einem Spielraum für unendliche Möglichkeiten wird und in den literarischen und philosophischen Diskursen artikuliert sich dies, wie zum Beispiel bei Michel de Montaigne, dass die Neue Welt nicht eine neu entdeckte Welt ist, sondern eine imaginierte neu geschaffene Welt. Dieses Potential erlaubt es den hier behandelten Autoren auch, selbstbewusst mit der Neuschöpfung ihrer literarischen Räume umzugehen, die weder durch ein christliches Denken noch durch den Neoplatonismus beschränkt sind. Die Räume, die sie schaffen, lassen sich am besten mit den von Michel Foucault postulierten Heterotopien beschreiben. Diese Gegenräume, die, obwohl beschreibbar, dennoch nicht greifbar sind, ermöglichen es, immaterielle Räume zu schaffen, die unabhängig zu existieren scheinen. Dies gelingt durch die

Multiperspektivität des Erzählers, der in der Lage ist, verschiedene Masken anzunehmen und der, wie sich dies bei dem spanischen Autor Francisco Delicado als auch bei Rabelais zeigt, in Interaktion mit den Figuren tritt. Die vermeintliche Autonomie der geschaffenen Welt(en) geht sogar so weit, dass die Erzählerfigur, welche in den beiden genannten Fällen als Autor betitelt wird, von den Figuren düpiert und belehrt wird, so, als wären es unabhängige Geschöpfe. Dieses literarische Spiel um fiktives Sein und Schein verweist letztendlich auf die Kreativität der (realen) Autoren.

Mit dem Aufbrechen konventioneller Erzählmuster, wie sie für das 16. Jahrhundert zum Beispiel der Prosaroman liefert, geht nicht nur die Kritik an Sprache einher, sondern auch die Ablehnung von Metazeichensystemen wie die Allegorie. Bei Rabelais wird eine affirmative Haltung zum Fortschritt deutlich. Er schaltet sich mit seiner Riesen-Pentalogie in die Debatte um Scholastik und Humanismus ein. Dabei ist es weniger eine Bachtin'sche Volkskultur, die ihm als Ausgangspunkt dient, als vielmehr die Gelehrtenkultur, die für ihn die Basis darstellt. Ausdrücklich benennt der Erzähler die Werke als seine Erfindung. Das Einnehmen mehrerer Positionen, durch ein multiples Erzähler-Ich, die ad absurdum geführte Ausdrucksform der Allegorie und das Spiel um die Distanzen und Größenverhältnisse, die sich schon in dem Riesenmotiv artikulieren, sind Ausdruck eines gewandelten Verhältnisses von Erzählen. Was eigentlich neu ist, bleibt für Rabelais eine Frage der Perspektive. Deutlich wird dies in der »Welt im Mund von Pantagruel«. Der Ich-Erzähler gelangt durch Zufall in den Mund Pantagruels um dort eine Welt im Überfluss zu entdecken, die reich an Anspielungen auf Reiseliteratur und das Neue-Welt-Thema ist. Ein taubenfangender Junge in dieser neuen Welt erklärt dem Ich-Erzähler, dass die Vögel aus der anderen Welt außerhalb des Mundes stammen. Welche Welt nun die andere oder sogar neue, wie es sich im »Pantagruel« findet, ist, stellt sich je nach Position anders dar. Und – wie bemerkt wird – so weiß die eine Hälfte der Welt nicht, was die andere macht.

Als Konsequenz für die Wissenschaft bedeutet diese Multiperspektivität, dass die scholastische Autoritätsgläubigkeit zugunsten humanistischer Empirie abgelegt werden muss. Für das Erzählen wird postuliert, dass Fiktionalität reflektiert werden sollte, so wie es sich auch bei Rabelais zeigt.

Mit Michael Lindeners beiden um 1558 erschienenen Schwanksammlungen »Rastbüchlein« und »Katzipori« zeigt sich nun eine andere Positionierung zum Neuen. Zum einen ist es die Perhorreszierung der Neuheitssucht seiner Zeit, zum anderen aber die Postulierung eines neuen Erzählens. In vielen schwankhaften Erzählungen wird für die Lesenden die Handlung transparent erzählt. Oft handelt es sich um Figuren des städtischen Lebens, die wiederum andere mit vermeintlichen Neuigkeiten betrogen. Dieser Betrug wird für die Rezipienten offengelegt, sodass

lediglich die Reaktion der betroffenen Figuren von Interesse ist. Einmal ist es auch der Ich-Erzähler, welcher das Gerücht einer Hinrichtung an einem See in der Stadt Leipzig streut. Schließlich begeben sich 900 Bürgerinnen und Bürger zu dem See und müssen sich eingestehen, dass das Neue letztendlich ›nichts‹ ist. Ebenso entlarvt der Erzähler die aus seiner Sicht obsoleten Allegorien, welchen entweder nur noch eine scherzhafte Intention zugestanden wird oder die vollkommen beliebig neu motiviert werden können. Am Ende, wo bei einem Pauli oder einem Wickram eine moralische Ausdeutung zu erwarten wäre, überlässt der Erzähler seinem Publikum die Wertung. In dieser Umwertung des konventionellen schwankhaften Erzählstils, der sich auf der Oberfläche durch Neologismen sowie das Spiel mit Textsorten und das Ablösen von der Schwanktradition bemerkbar macht, liegt das Neue.

Die für Rabelais und Michael Lindener festgestellten Themen, wie die Entallegorisierung, das Spiel um Distanzen und Größenverhältnisse als auch die vielen Perspektiven, die auf die fiktionale Welt projiziert werden können, finden sich im »Finckenritter« wieder. Hier wird sogar der Ich-Erzähler zu einer janusköpfigen Gestalt im wahrsten Sinne des Wortes, da er seinen Kopf verliert, ihn wieder aufsetzt und so nach vorn und hinten schauen kann. Dennoch lässt sich eine kohärente Handlung in dem kurzen Text nicht mehr ausmachen. Literarische Gattungen wie die Reiseberichte, der städtische Roman, der Ritterroman und die Schwankliteratur werden zitiert und ihre Motive neu kombiniert, sodass ein heterogenes Gebilde entsteht, bei dem herkömmliche Ordnungskriterien nicht mehr greifen. Die erzählte Welt ist entfesselt, der Ich-Erzähler, der beständig nach Orientierungspunkten sucht, findet diese nicht mehr. Dies mag in erster Linie auch dem Paradoxon geschuldet sein, dass der Ich-Erzähler seine Abenteuer 250 Jahre vor seiner Geburt erlebt.

Parodierte das um 1300 entstandene Wachtelmäre, einer der Texte, auf welche sich der anonyme »Finckenritter«-Autor bezieht, noch die Heldenepik, so zeigt sich im »Finckenritter« keine Parodierung mehr der einbezogenen Gattungen. Hier liegt vielmehr eine Art Anti-Erzählen vor. Die Generierung fiktionaler Welten besteht nicht mehr, wie in der Parodie, aus einem bloßen *mundus perversus*, sondern durch die Kombination disparater Motive entsteht ein in sich paradoxes Ganzes, das nicht mehr durch bloße Umkehrung aufgelöst werden kann. Die Aporie des konventionellen Erzählens wird augenscheinlich. Der Text scheint somit auch auf subtile Weise auf die neuen Diskussionen um die (Zentral-)Perspektive, wie sie zeitgenössisch in der Kunst thematisiert werden, zu reagieren.

Die eben skizzierten Positionierungen kulminieren in Fischarts Werk, hier natürlich in erster Linie in seiner »Geschichtklitterung«. Sein ursprünglicher Ausgangspunkt, Rabelais' Werk, liefert die Reflexion über das Fremde, das auf »den

teutschen Meridian visirt«¹⁶ wird. Ausgehend davon führt der Weg hin zum Neuen. Das Neue ist aber nicht mehr Trugschluss oder ein paradoxes Gebilde, das Neue ist das Eigene, welches seine Orientierungspunkte verloren hat. Da es nicht mehr Ziel sein kann, die Lesenden zu steuern, scheitern konventionelle Erzählmuster. Auf mehreren Ebenen wird dieses Neue verhandelt, immer sind es jedoch Zeichensysteme, welche kritisch hinterfragt oder neu motiviert werden.

In der »Geschichtklitterung« wird wie bei Rabelais die Allegorie abgelehnt. Er geht allerdings wesentlich weiter als sein Ausgangspunkt. Allegorie wird zur leeren Hülle, hinter obskuren Worten verbirgt sich lediglich eine Banalität. Ein weiteres Metazeichensystem, das eine neue Motivierung erfährt, ist der Mythos. Mytheme werden abgewandelt oder durch neue ersetzt. Im »Eulenspiegel Reimensweiß« wird Tyll zum Schildjungen der Minerva, in der »Geschichtklitterung« sind es primär der aitiologische Mythos und der Schöpfungsmythos, die souverän für das Erzählen genutzt werden. Der Erzähler erklärt so auch ausgehend vom Urei die Geschichte des Menschengeschlechts und die Entstehung des Krieges. Hier präsentiert sich ein omnipotenter Erzähler, der autonome Welten von einem vermeintlichen Ursprung her schafft. Die Rezipierenden stehen nicht mehr im Zentrum des Schreibens, sie können sich ihr eigenes Urteil bilden und nur noch das literarische Kunstwerk bewundern. Wie bewusst dieses Konzept durchgeführt wurde, zeigt sich nicht zuletzt im kreativen Umgang mit Sprache. Die langen Assoziationsketten mit neuen Komposita stellen eine erste Stufe dar. Gedichte und Onomatopoetika, die lediglich den Klang in den Vordergrund rücken, bilden eine weitere Stufe, um dann nur noch einzelne Buchstaben in einem letzten Schritt aneinander zu reihen.

Mit der vorliegenden Arbeit werden neue Wege der Interpretation beschritten, zumal die hier behandelten Texte das erste Mal zusammen betrachtet werden. Die Wertung dieser Texte im 19. und noch im 20. Jahrhundert als Lügendichtung hat bedauerlicherweise zu einer sehr eingeschränkten Sicht auf die einzelnen Texte geführt. Auch der Ansatz, zum Beispiel Fischcharts »Geschichtklitterung« als ein manieristisches Werk zu erklären, führt in eine Einbahnstraße, da eine bloße Analyse von Sprachspielereien, letztendlich vor dem Hintergrund eines anachronistischen *l'art pour l'art*, nicht zufriedenstellend die Bedeutung und Rezeption dieser Texte klären kann. Das Konzept von Manierismus, das vor dem gewandelten Paradigma in der Wissenschaft dazu geführt hat, dass Texte nicht oder nur noch peripher erforscht werden, muss grundlegend in einem größeren Kontext hinterfragt werden. Ebenso sind vor dem Hintergrund dieser Thematik Werke der bildenden Kunst in die Überlegungen mit einzubeziehen. Da schon die Analyse der Texte gezeigt hat, dass andere Zeichensysteme in ähnlicher Weise transformiert

16 So auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe von Fischcharts »Geschichtklitterung« (1575).

werden, ist dies auch für die Zeichensysteme der Malerei und Druckgraphik anzunehmen, zumal, wenn sie im Kontext der Texte erscheinen und in diese, zum Beispiel durch Bildbeschreibungen oder ekphrastisches Erzählen, integriert werden.

Deutlich soll die vorliegende Untersuchung machen, warum und unter welchen kulturellen und geistesgeschichtlichen Vorzeichen die hier behandelten Phänomene um die Mitte des 16. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Literatur erscheinen. Bezog sich der Diskurs um das Neue in der ersten Hälfte des Jahrhunderts primär auf die Entdeckung der Neuen Welt, um nur ein Beispiel zu nennen, so erfährt dieser Diskurs schließlich eine Transformation auf der Ebene der Narrativik. Das Neue ist nicht mehr ein plakatives Werbemittel für eine neubegierige Welt, sondern wandelt sich zu einem Denkraum, der mit noch auszuhandelnden Möglichkeiten aufwartet.

DANKSAGUNG

Besonders herzlich danke ich Thomas Cramer, der die vorliegende Arbeit im Fachbereich Ältere Deutsche Philologie (Fakultät I) der Technischen Universität Berlin jahrelang betreut hat, aus gesundheitlichen Gründen das Projekt aber nicht mehr abschließen konnte. Für den erfolgreichen Abschluss der Promotion möchte ich Timo Felber, Thomas Gil und Friedrich Steinle danken. Für Ihre vielfältige Unterstützung während der Zeit meiner Promotion dankbar bin ich Rudolf Bentzinger, Judith Klinger, Ute von Bloh und meiner Familie. Für Ihre Korrekturen und anregenden Gespräche zu meiner Dissertation danke ich Sandra Hofert, Nina Krampitz, Renke Kruse, Svenja Fahr und Angila Vetter. Nicht zuletzt danke ich Carolin Bierschenk und dem transcript Verlag für die unkomplizierte und sehr gute Betreuung bei der Drucklegung des Manuskripts.

Das vorliegende Buch widme ich meiner Tochter Laura Giuliana.

Berlin im September 2017

Ronny F. Schulz