

6 Parodie

Der Ausdruck *παρωδία* (*parodía*) ist seit dem Ende des 5. Jh. v. Chr. belegt. Aristoteles erwähnt in seiner *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) die Parodie nur beiläufig als Nachahmung ›schlechterer Charaktere‹. Allerdings trägt seine Anwendung des Wortes *parodía* auf die Werke der Dichter Hegemon und Nikochares [1448a] maßgeblich zur Bestimmung des Parodie-Begriffs bei: Ihre Werke ahmen nämlich die Form des heroischen Epos nach – bei gleichzeitiger Veränderung des Inhalts, so dass das nachgeahmte Epos »auf eine komische Weise umfunktioniert« (Rose 2006, 1) wird. Eine parodistische Nachahmung dieser Art zeichnet auch die *Batrachomyomachia* (ca. 1. Jh. v. Chr.) aus: ein komisches, Homers *Ilias* (ca. 7./8. Jh. v. Chr.) parodierendes Epos, dessen Entstehungszeit und Urheber umstritten sind (vgl. Glei 1984), dessen Titel ›Froschmäusekrieg‹ indes den anti-heroischen Charakter des geschilderten Krieges offensichtlich werden lässt.

In der Forschung wurde wiederholt die Frage aufgeworfen, wie die Vorsilbe *παρά* (*pará*) zu deuten ist: In ihr kann ein imitierendes, distanzierendes oder opponierendes Verhältnis zwischen Parodie und Vorlage zum Ausdruck kommen (vgl. Rose 2006, 5; Reckermann 2007, 122). Die Parodie kann insofern sowohl als ›Nachgesang‹ und als ›Gegengesang‹ bestimmt werden. Im neunten Buch seiner *Institutionis Oratoriae* bemerkt Quintilian, die Parodie sei eine sich aus dem Griechischen herleitende Bezeichnung, »die von den Liedern stammt, die anderen Mustern nachkomponiert worden sind, und sich missbräuchlich auch für die Nachahmung von Versbau und Redewendungen im Gebrauch erhält« (Quintilian 1995, 283 [9, 35]). Damit wird ein Aspekt ins Spiel gebracht, der bei den vielfältigen Begriffsdefinitionen der Parodie immer wieder auftaucht, nämlich »die Imitation eines Musters« (Verweyen/Witting 1979, 7). Die Frage ist indes, ob diese Definition hinreichend ist. So insistiert M. Rose darauf, die Parodie müsse als »*Nachahmung und komische Umfunktionierung einer präformierten Vorlage*« (Rose 2006, 7; Kursivierung i. O.) bestimmt werden. Entscheidend ist dabei, dass die durch ihre *komische Umfunktionierung* veränderte Nachahmung, eine Distanzierung zwischen der Parodie und dem Parodierten bewirkt. Gestützt wird diese Auffassung durch die von J. C. Scaliger in seiner *Dichtkunst* (1561) aufgestellte Behauptung, die Parodie sei aus der Rhapsodie hervorgegangen: »Wenn nämlich die Rhapsoden ihren Vortrag unterbrechen, traten spaßeshalber

Künstler auf, die zur Entspannung alles Vorausgegangene auf den Kopf stellten. Diese nannte man deshalb Paröden (*parodous*), weil sie neben dem Ernsthaft Vorgetragenen andere, lächerliche Dinge einbrachten« (Scaliger 1994, 371 [I, 42]). Im Anschluss an J. C. Scaliger lässt sich die Parodie, darauf weist auch G. Genette in seinen *Palimpsestes* (1982) hin, als »eine mehr oder weniger wörtliche Wiederholung des epischen Textes« definieren, »der in Richtung auf eine komische Bedeutung hin umgelenkt (*verdreht*) wird« (Genette 1993, 26).

Allerdings gibt es insbesondere im Humanismus und der frühen Neuzeit auch die Traditionslinie einer mehr oder weniger ernstesten Parodie, der *parodia seria*, die gerade keine herabsetzende, auf komische Effekte abzielende Intention verfolgt. So orientieren sich Parodiensammlungen wie die *Parodiae morales* (1575) von H. Estienne eher an Argumenten und Beschreibungsmustern der *Imitatio-Theorie*, die nicht einmal auf eine abgrenzende Distanzierung, sondern eher auf eine Aneignung der Vorlage setzen. Mit anderen Worten: derartige ›Parodien‹ erweisen sich als Kontrafakturen, nämlich als Um- und Nachdichtungen (vgl. Verweyen/Witting 2003, 338). Die von Estienne begründete »kontrafaktorische Parodia-Dichtung« (Niel 2006, 12) zeichnet sich dadurch aus, dass ein als Vorlage dienendes Gedicht als Ganzes bearbeitet wird – unter Beibehaltung des Metrums, aber mit einem anderen Thema. Während Klang und Syntax so weit wie möglich erhalten bleiben, werden »möglichst viele sinntragende Wörter [...] ersetzt« (ebd.). Ihre Weiterführung findet die ›Parodia-Poesie‹ in der *Parodia Horatiana*, die stilistisch dem ›Musterautor‹ Horaz nacheifert.

Auch wenn die Frage nach der Wirkungsdimension der Parodie (sprich dem ›komischen Effekt‹) umstritten bleibt (vgl. Rose 2006, 7), so lässt sich doch festhalten, dass die Parodie darauf gründet, dass sie den Stil der Vorlage imitiert und das Thema transformiert: etwa indem eine ›hohe‹ heroische Geschichte durch eine ›niedrige‹, anti-heroische Geschichte ersetzt wird – unter Beibehaltung des ›hohen Tons‹, so dass eine Fallhöhe entsteht, die (und damit kommt dann auch hier wieder die Wirkungsdimension ins Spiel) eine komische Inkongruenz impliziert. In die gleiche Richtung zielen Th. Verweyen und G. Witting mit ihrem Vorschlag, die Parodie als eine »die Vorlage mit den Mitteln der Komik antithematisch verarbeitende Schreibweise« (Verweyen/Witting 1979, 125) zu fassen. Dabei betonen sie, dass die ›antithematische Behandlung‹ sich nicht einfach nur auf die Ersetzung von Elementen des plots bezieht, »sondern gegen Sinn

und Sinnkonstitution der Vorlage« (ebd., 129) gerichtet sei. Dies betrifft insbesondere die spezifischen ›Kunstgriffe‹ und ›Verfahren‹ der Vorlage, womit explizit V. Šklovskijs formalistische Stiltheorie angesprochen ist, der zufolge ein »abgenutzter Kunstgriff [...] als Parodie auf einen Kunstgriff noch einmal Verwendung finden [kann]« (Šklovskij 1984, 51). Damit wird die Parodie nicht mehr nur als ein auf komische Effekte abzielendes, sondern als ein dezidiert literarisches produktionsästhetisches Verfahren in den Blick genommen, nämlich als Operation einer ›intertextuellen Erneuerung‹. Neben das »Wiedererkennen« der Vorlage tritt die »Verfremdung« (ebd., 15) durch die ›antithematische‹, sprich: parodistische, Behandlung.

Parallel zu der Herangehensweise Verweyens und Wittings, die im Spannungsfeld von Literaturgeschichte und Literaturtheorie zu verorten ist, unternimmt W. Karrer den Versuch, die Parodie im Kontext zeitgenössischer linguistischer, soziologischer und psychologischer Forschung zu diskutieren und »zu systematisieren« (Karrer 1977, 9). Dabei geht er von der Hypothese aus, dass die Parodie »eine Umstrukturierung der im Text indirekte oder direkt repräsentierten Werthierarchien« vornimmt – v. a. bezüglich ›hoch‹ und ›niedrig‹ respektive ›angemessen‹ und ›unangemessen‹ (vgl. ebd., 162). Dass die Parodie als ›niedrige Gattung‹ erscheint, ist ihm zufolge dem Umstand geschuldet, dass der Rezipient mit seinen Vorstellungen von ›hohen‹ und ›niedrigen‹ Stilen, Formen und Gegenständen, mit den textuellen Wertsystemen auch »gesellschaftliche Vorstellungen, v. a. des Klassenbewußtseins« (ebd., 81), auf das Verhältnis zwischen Vorlage und Parodie überträgt. Auch für Karrer besteht die Pointe der Parodie in der Bloßlegung der Verfahren, die zur Entstehung der Vorlage geführt haben, wobei für ihn der wesentliche Aspekt der Parodie »die Interferenz, die Überlagerung zweier Signifikantenebenen« (ebd., 95) ist.

Diese Gleichzeitigkeit von Parodie und parodierter Vorlage, von Nachahmung des Stils und Bloßlegung des Stils als textkonstitutives Verfahren, fasst Genette in seiner Studie *Palimpsestes* als Form der ›Hypertextualität‹: als Beziehung zwischen einer Vorlage (Hypotext) und der Verarbeitung dieser Vorlage (Hypertext), so dass der Hypertext, als ›Text zweiten Grades‹, den Hypotext wie ein Pfropfreis überlagert (vgl. Genette 1993, 15 – im Original ist tatsächlich von »se greffe« die Rede). Zugleich impliziert die hypertextuelle Überlagerung aber auch eine Art Ableitungsverhältnis (dies wäre dann eine andere, eher mathematische, Bedeutungsvariante der Formulierung ›Text

zweiten Grades‹), nämlich dass der Hypertext »von einem früheren Text durch eine einfache Transformation (wir werden einfach von Transformation sprechen) oder durch eine indirekte Transformation (durch Nachahmung) abgeleitet wurde« (ebd., 18). Für Genette ist Hypertextualität ein zentraler Aspekt nicht nur von Textualität und Intertextualität, sondern von Literalität überhaupt. Insofern alle literarischen Werke in einem bestimmten Maß an andere erinnern, »sind alle Werke Hypertexte« (ebd., 20). Für Genette dient der Begriff der Hypertextualität dazu, das Verhältnis von Parodie, Travestie und Pastiche im Rekurs auf eine ›strukturelle‹ Gliederung zu bestimmen, die zwischen spielerischen, satirischen und ernsten hypertextuellen Verfahren unterscheidet (ebd., 44). Genettes Ziel ist dabei zunächst ein »begriffspolitisches«, nämlich die »schädliche Verwirrung« zu beenden, die der Gebrauch des Wortes Parodie stiftet, solange er gleichermaßen zur Bezeichnung der »spielerischen Deformation« eines Textes, seiner »burlesken Transposition« und der »satirischen Imitation seines Stils« verwendet wird (ebd., 40). Genette schlägt dagegen vor, als *Parodie* »die Bedeutungsänderung durch minimale Transformationen eines Textes zu bezeichnen«, als *Travestie* »die stilistisch herabsetzende Transformation«, als *Persiflage* das »satirische Pastiche«, das sich imitierend ›nach Art von‹ (etwa im Sinne von R. Neumanns *Mit fremden Federn*) auf die Stilmerkmale seiner Vorlage bezieht und als *Pastiche* »die ohne satirische Absicht unternommene Nachahmung eines Stils« (ebd.). Insofern die Parodie, im Gegensatz zur »stilistischen Transposition« der Travestie, von Genette als »semantische Transformation« (ebd., 42) gefasst wird, lässt sich hier eine Parallele zur ›antithematischen Behandlung‹ im Sinne von Verwey und Witting feststellen. Darüber hinaus möchte Genette mit seiner »Reform« aber auch einen Platz für die ›ernste Parodie‹ als eine Form der Hypertextualität schaffen (vgl. ebd., 42), die ihre Vorlagen im Modus einer intertextuellen »Transposition« (ebd., 44) zu neuen Texten verarbeitet. Dergestalt findet die ›Kontrafaktur‹ Aufnahme in den Reigen ›hypertextueller Verfahren‹. Dabei wird Hypertextualität von Genette auch als gattungsbildende respektive Gattungen überschreitende Dynamik begriffen, die Pastiche, Parodie und Travestie als ›kleine‹ kanonische Gattungen umfasst (vgl. ebd., 18).

Die damit aufgerufene Gattungsfrage beschäftigt insbesondere die deutschsprachige Parodie-Theorieforschung: etwa B. Müller in ihrer Arbeit *Komische Intertextualität* (1994), die ähnlich wie M. Rose (und

im Gegensatz zu Genette) davon ausgeht, dass der komische Effekt *notwendigerweise* zum Definiens der Parodie gehört (vgl. Müller 1994, 25). Ihr Hauptanliegen ist indes, zwischen der Auffassung von Parodie als Gattung und Parodie als Schreibweise zu vermitteln. Im Rekurs auf Verweyen und Witting (vgl. Verweyen/Witting 1979, 191 f.) und M. Bachtin, der die karnevalleske Parodie zwar als Schreibweise schätzt, jedoch alle Versuche, sie als ›reine‹ Gattung zu bestimmen für problematisch hält (vgl. Bachtin 1985, 54 f.), vertritt Müller die These, dass die Parodie als Schreibweise *und* als Gattung zugleich betrachtet werden kann. Ihre Überlegungen münden in die Formel: »Ein parodistischer Text gehört immer dann zur Gattung Parodie, wenn das Instrumentarium der parodistischen Schreibweise in ihm das dominante Merkmal ist. In ihrer Konzentration konstituiert die parodistische Schreibweise also die Gattung Parodie!« (Müller 1994, 41). Zu fragen bleibt freilich, ob derartige Überlegungen wirklich zum besseren Verständnis des Phänomens Parodie beitragen.

Eine andere, wenn man so will historisch-genealogische, Fragerichtung schlägt Bachtin mit seiner Karnevalstheorie ein, wonach die ›moderne‹ literarische Parodie eine sublimale Ableitung einer mittelalterlichen, v. a. im Kontext von Karneval und Osterlachen, entwickelten volkstümlichen Form der Parodie ist, deren hervorstechendes Merkmal in ihrer Ambivalenz liegt (vgl. Bachtin 1985, 54). Weitergeführt wird dieser Denkstil von L. Hutcheon und ihrer einflussreichen Studie *A Theory of Parody* (1985), in der sie Bachtins Thesen auf alle Formen der Kunst anwendet: für sie ist Parodie ein künstlerisches Verfahren, »revising, re-playing, inverting, and ›trans-contextualizing‹ previous works of art« (Hutcheon 2000, 11).

Für Bachtin zielt die Parodie – darin der Karnevalstheorie folgend – auf eine Transformation der normativen Gesellschaftsordnung durch das Erzeugen einer »umgestülpten Welt«, etwa durch »die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppellägers« (Bachtin 1985, 54). Dabei impliziert die Parodie als »unabdingbares Element« (ebd.) aller karnevalistischen Gattungen keineswegs eine negativ negierende Haltung gegenüber dem Parodierten, sondern ist vielmehr Ausdruck einer Ambivalenz, bei der aufrichtige Frömmigkeit und »fröhliches Parodieren des offiziellen Kultes« (ebd., 40) gleichzeitig möglich sind. Diese Interferenz des parodierten und des parodierenden Kontextes kann man mit Hutcheon als ›Trans-Kontextualisierung‹ begreifen, wobei sich die Ambivalenz der ›Politik der Parodie‹ dadurch auszeichnet,

dass sie sowohl von revolutionären als auch von konservativen Kräften in Dienst genommen werden kann (vgl. Hutcheon 2000, 26).

Folgt man Bachtins zentraler These, dann büßt die literarische Parodie der Neuzeit ihr karnevalistisches – ambivalentes – Weltempfinden zunehmend ein oder taucht in modulierter Form wieder auf, nämlich als Aufeinandertreffen verschiedenartiger stilistischer ›Stimmen‹. Sprich: die Parodie als karnevalleskes Verfahren findet ihr *re-entry* als Überlagerung hoher und niedriger Stielebenen und Themen, deren Koexistenz gleichsam das Echo der karnevallesken Ambivalenz im Rahmen der Gattung Roman darstellt. Dies gilt etwa für den *Don Quichote* (1605/1615), der nicht nur von V. Šklovskij, sondern auch von Bachtin (vgl. Bachtin 1985, 55) als Prototyp des parodistischen Verfahrens in Romanform angesehen wird. Etwa wenn Don Quichote, induziert durch seine Lesewut, Sprech- und Handlungsweisen der mittelalterlichen Ritter in den Kontext seiner neuzeitlichen Lebenswelt überträgt, in der sein hoher, gespreizt-anachronistisch wirkender Stil einen Verfremdungseffekt auslöst. Einen ganz ähnlichen Effekt kann man jedoch auch in moderneren Formen der Parodie beobachten, etwa in R. Gernhardts »Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs« aus dem Jahr 1979: ein Sonett im Szenejargon, das mit den Versen beginnt: »Sonette find ich sowas von beschissen / so eng, rigide, irgendwie nicht gut«. Über die Umstände der Entstehung schreibt Gernhardt:

»Der damals gängige Jargon belustigte mich. Das Gemisch aus Fremdwörtern, Kraftwörtern und Modewörtern schien nach einer Parodie zu schreien [...]. So verfiel ich auf den, wie ich glaubte, originellen Kunstgriff, mittels eines fingierten Angriffs auf das Sonett in Form eines möglichst kunstvollen Sonetts, möglichst viel Jargon auf den vorgeschriebenen vierzehn Zeilen zu transportieren.« (Gernhardt 1988, 233)

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang nicht nur, dass hier zwei ›Stimmen‹ im Sinne Bachtins aufeinander treffen (die hohe Stimme des Sonetts und die niedrige Stimme des Jargons), sondern dass die Überlagerung beider Stimmen einen ambivalenten Effekt auslöst, der beide Positionen wanken lässt: Was als spielerische Parodie auf den Szene-Jargon geplant war, wurde von vielen Leserinnen und Lesern als parodistischer Angriff auf das Sonett – mithin als Travestie oder als satirisches Pastiche – (miss-)verstanden.

Dieser potenziell aggressiv-satirische Charakter der Parodie steht im Mittelpunkt von R. Neumanns Überlegungen zur *Ästhetik der Parodie* (1927), wenn er schreibt: »Parodie schießt auf einen Mann mit der Waffe seiner eigenen Form« (Neumann 1962, 554). Dabei impliziert die Parodie (Genette würde Neumanns Auffassung vermutlich eher als Persiflage, sprich als »satirisches Pastiche« einordnen) eine indirekte ästhetische Kritik. Die Aufgabe der Parodie ist es Neumann zufolge, falsche Denkmäler und überschätzte Wertskalen zu demontieren; dadurch erhält die Parodie eine Aufgabe, die der literaturkritischen parallel ist und diese zugleich parodiert, denn »entlarvt wird der Betrieb eines großen Teiles unserer Literaturkritik« (ebd., 559). Der Aufhänger dieser Art von kritisch-satirischer Parodie ist entweder die Nachahmung oder das entlarvende Zitat. In beiden Fällen schleicht sich der Parodist mit Hilfe der »harmlosen Mimikry in die Welt des literarischen Opfers ein« und verwendet das gestohlene Idiom dazu, »das Opfer zu attackieren, zu entlarven, in die Luft zu sprengen« (ebd., 556). Die Parodie hat also eine eindeutig subversive Tendenz, sie ist »die Fünfte Kolonne der Aggression« (ebd., 561).

Ganz andere Akzente setzt Hutcheon mit ihrem Parodieverständnis: für sie sind die parodistischen Distanzierungsstrategien nicht in erster Linie Mittel, um das Parodierte mit Hilfe der Kritik in Frage zu stellen, sondern um neue künstlerische Produktionsprozesse in Gang zu setzen: etwa im Modus von Auto-Reflexivität und Metafiktionalität als »form of interart discourse« (Hutcheon 2000, 2). Dabei ist sie mehr an den nicht-komischen Spielarten der Parodie interessiert (vgl. ebd., 21). Hier treten deutliche Parallelen zu den Thesen von F. Jameson zu Tage, der die Parodie nicht mehr als Verfahren mit satirischer Tendenz verstanden wissen will, sondern als »»blank parody« [...] that has lost its sense of humor« (Jameson 1983, 114). Diese »blank parody« entspricht dem, was Genette als »neutral practice« (ebd.), ohne satirische Absicht. Jamesons Argument für solch eine Neuausrichtung des Parodiebegriffs gründet in dem postmodernen Verdacht, dass jeder satirisch-kritische Impetus immer schon das Existieren einer Gültigkeit beanspruchenden Norm voraussetzt: »But what would happen if one no longer believed in the existence of normal language, of ordinary speech, of the linguistic norm?« (ebd.).

Eben dieses In-Frage-Stellen gesellschaftlicher Normvorstellungen ist vermutlich einer der Gründe,

warum Jamesons Konzept der »blank parody« von J. Butler in Dienst genommen wurde. In ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) versucht Butler, das Spannungsverhältnis zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) und der Performanz der Geschlechtsidentität (*gender performance*) im Rekurs auf Cross-Dressing und Travestie zu beschreiben. Auch wenn es auf den ersten Blick so scheint, als würden in *Gender-Parodien* lediglich klischeehafte Frauen- und Männerbilder nachgeahmt, hält Butler dagegen: »Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz« (Butler 1991, 203; Kursivierung i. O.). Gender-Parodien setzen demzufolge nicht das Idealbild von Mann und Frau im Sinne eines klischeehaften Originals in Szene, sondern sie zeigen vielmehr, dass die Beziehung zwischen biologischem Geschlecht und Geschlechtsidentität alles andere als »natürlich« ist. Es geht also nicht um die Imitation eines normbildenden Originals, sondern es geht »um die Parodie des Begriffs des Originals als solchen« (ebd.). Anders gewendet: Eine derartige Interpretation von Gender-Parodien bringt einen Begriff der »blank parody« in Anschlag, der in der parodistischen Imitation die Imitationsstruktur der *gender performance* parodiert. Dergestalt werden die literaturtheoretischen Überlegungen zum autoreflexiven Charakter der Parodie aus der Domäne der Literatur und der Kunst in die Domäne der Lebenswelt übertragen. Diese Übertragung stellt nicht nur eine »trans-contextualization« im Sinne von Hutcheon dar, sondern impliziert auch eine Wiederbelebung von Schlegels Idee einer »steten Selbstparodie« unter post-romantischen Vorzeichen: eine Selbstparodie, von der die »harmonisch Platten« gar nicht wissen, wie sie sie »zu nehmen haben« (Schlegel 1967, 160).

Literatur

- Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* [1969]. Frankfurt a. M. u. a. 1985.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991 (engl. 1990).
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1993 (frz. 1982).
- Gernhardt, Robert: »Was darf die Satire?«. In: ders.: *Letzte Ölung, Wie es anfangt*. Zürich 1988, 404–415.
- Glei, Reinhold: *Die Batrachomyomachie. Synoptische Edition und Kommentar*. Frankfurt a. M./New York 1984.
- Hutcheon, Linda: *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms* [1985]. Illinois 2000.

- Jameson, Fredric: »Postmodernism and Consumer Society«. In: Hal Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Seattle 1983, 111–125.
- Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*. München 1977.
- Müller, Beate: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier 1994.
- Neumann, Robert: »Zur Ästhetik der Parodie«. In: ders.: *Die Parodien*. Gesamtausgabe, Wien u. a. 1962, 553–563.
- Niel, Rüdiger: »Parodia Horatiana. Parodiebegriff und Parodiedichtung im Deutschland des 17. Jahrhunderts«. In: Reinhold Glei/Robert Seidel (Hg.): »Parodia« und Parodie. *Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen 2006, 11–37.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae/Ausbildung des Redners*. libri XII. 2 Bde. Hg. u. übers. v. Helmut Rahn. Darmstadt 3 1995.
- Reckermann, Alfons: »Parodie«. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Völlig neu bearb. Ausg. d. »Wörterbuchs der philosophischen Begriffe« v. Rudolf Eisler. Darmstadt 2007, 122–129.
- Rose, Margaret A.: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld 2006.
- Scaliger, Julius Caesar: *Poetices libri septem, Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Bd. 1. Übers. u. hg. v. Luc Deitz. Stuttgart 1994.
- Schlegel, Friedrich: »Kritische Fragmente« [*Lyceums-Fragmente*] [1797]. In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung, Bd. 2. Hg. v. Ernst Behler. München u. a. 1967.
- Šklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*. Frankfurt a. M. 1984.
- Verweyen, Theodor/Gunther Witting: »Kontrafaktur«. In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin/New York 2003, 337–340.
- Verweyen, Theodor/Gunther Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979.

Uwe Wirth

7 Komödie/Tragikomödie

Mit dem Begriff ›Komödie‹ wird ein Theaterstück bezeichnet, das seinem Gehalt und seiner Struktur nach durch Komik bestimmt wird. Das Wort geht auf lat. *comœdia* und dieses auf griech. κωμῳδία (*komodía*) zurück, das von κωμῳδός (*komodós*) gebildet ist, einer Zusammensetzung aus κῶμος (*kómos*: festlich-ekstatischer, von Gesang begleiteter Umzug einer im Dienste des Rauschgottes Dionysos umherschweifenden Menge) und ὄδός (*odós*: Sänger). Akzentuiert ist in dieser Ableitung, die den Ursprung der europäischen Komödie wiedergibt (vgl. Aristoteles 1984, 11, 1448a), das orgiastische, Ordnung sprengende Moment der Komödie. In Zeiten ohne Theaterkultur wie dem Mittelalter werden als ›Komödie‹ auch kurze epische Texte bezeichnet, wenn diese eines oder mehrere der Kriterien ›komischer Inhalt‹, ›niedere Stilebene‹ und ›glücklicher Ausgang‹ erfüllen. Mit Bezug auf das Letztere konnte Dante seinem umfangreichen epischen Werk hohen Stils den Titel *La divina Commedia* (ca. 1321) geben. Die Konstituierung durch Komik kann bei Theaterstücken, die als Komödien bezeichnet werden, auch eingeschränkt sein, sich z. B. nur auf einzelne Figuren oder Handlungssequenzen beziehen. In diesem Sinne wird im 16. Jh. in der europäischen Literatur der Begriff ›Komödie‹ gebraucht, wie Shakespeare dann auch Stücke wie den *Merchant of Venice* (1600) oder *Measure for Measure* (1604) den *comedies* zuordnet. Entscheidend ist das gute Ende. Bezogen auf die Dramenhandlung besagt es, dass die Protagonisten in den Gefährdungen der Handlungswelt, die sich ihnen aufgetan haben und an den Folgen ihrer Fehlhandlungen nicht untergehen, sie mithin dem vollen Ernst der Lebenspraxis enthoben sind. So gewinnt die Komödienhandlung Spielcharakter, dem strukturell entspricht, dass zur Komödie – literarisch wie theatralisch – das Herausstellen des Spielmoments gehört, was durch Ausbrechen aus der Spielillusion wie durch Potenzieren des Spielens im Ausbilden von Spiel im Spiel-Formen geleistet werden kann. Mit Rücksicht auf den in der Komödie immer akzentuierten Spielcharakter kann der Begriff ›Komödie‹ auch für jede Art Schauspiel gebraucht werden, wie z. B. *Comédie Française* ein Schauspielhaus bezeichnet oder umgangssprachlich ›Komödie spielen‹ ›etwas vormachen‹ bedeutet. Im deutschen Sprachraum wird seit Mitte des 16., insbesondere dann im 18. und 19. Jh. – in der Regel gleichbedeutend mit Komödie – auch die Gattungsbezeichnung ›Lustspiel‹ gebraucht (zur begrifflichen Unterscheidung zwischen beiden