

Barock en miniature – Kleine literarische Formen in Barock und Moderne

Minima



Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen

Herausgegeben von

Anke te Heesen, Maren Jäger, Ethel Matala de Mazza
und Joseph Vogl

Band 2

Barock en miniature – Kleine literarische Formen in Barock und Moderne



Herausgegeben von
Matthias Müller, Nils C. Ritter und Pauline Selbig

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-065723-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-065963-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-065754-8
ISSN 2701-4584

Library of Congress Control Number: 2020945026

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Coverabbildung: Washington DC National Gallery of Art/Album/akg-images
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Matthias Müller, Nils C. Ritter, Pauline Selbig

Einleitung — 1

Teil 1: Formen und Formate

Roman Widder

Erzählen in Stücken: Bogenhonorar, Romanform und kleine Formate in der Frühen Neuzeit — 11

Jasper Schagerl

Die Operativität gelehrter Praxis: *Paper Technology* bei Georg Philipp Harsdörffer — 29

Claudia Resch

„Kostbahre vnd schatzbahre Kleynodien“: Kleine Formen im Dienst barocker Memento mori-Literatur — 43

Anna S. Brasch

Erzählen vom Kuriosen, erzählen vom Unerhörten — 59

Teil 2: Barocke Poetiken des Kleinen

Patrick Hohlweck

Abstäublein: Flüchtigkeit der Grabschrift — 81

Clemens Özelt

Allegorien des Anfangens — 103

Jonas Hock

***Argutia* und *brevitas*: Überlegungen zu zwei Aspekten barocker Herrschaftssprache — 121**

Christiane Frey

Kleinformate und Monadologie: Leibniz, Benjamin — 135

Teil 3: **Nachleben barocker Kleinformen und Barock als Konzept**

Hans Jürgen Scheuer, Pauline Selbig
Trauer und Kritik — 177

Nils C. Ritter
Der Furor der Formen: Franz Werfels barocke Verfahren ex post in den *Troerinnen* (1915) — 211

Matthias Müller
Barocke Konstellationen: Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel *Der Turm*, die Wiederentdeckung des Barock in der Moderne und die konservative Revolution — 231

Beiträgerinnen und Beiträger — 247

Personenregister — 251

Matthias Müller, Nils C. Ritter, Pauline Selbig

Einleitung

Was ist Barock? Erwin Panofskys Frage bleibt relevant (vgl. Panofsky 1995 [1935]). Als Antwortversuch impliziert, teils expliziert der vorliegende Band die Findung bzw. Erfindung des deutschsprachigen literarischen Barock in der Germanistik des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts. Die Historisierung der Schmähformel ‚barroco‘ – für verworren, wildwüchsig – bildet dabei die Grundlage für eine kategoriale Übertragung von der Bezeichnung einer Epoche der bildenden zur literarischen Kunst. Zugleich ist sie Bedingung einer Ablösung und Verselbständigung, bei der Fragen der Form neben Periodenfragen treten. Friedrich Nietzsches Überlegungen zu einem „Barockstile“, der „beim Abblühen jeder grossen Kunst, wenn die Anforderungen in der Kunst des klassischen Ausdrucks allzugross geworden sind“ (Nietzsche 1980, 438), entstehe, ist hierfür ein prominentes Beispiel. Ersichtlich wird an ihm die Spannung zwischen Stil- und Epochenfrage, zwischen Historizität und Universalität, die „mit wünschenswerter Schärfe die Grundproblematik aller Barockforschung“ (Barner 1975, 569) seither kennzeichnet.

Der vorliegende Band wendet die Frage, was literarisches Barock ist oder sein kann, ins Kleine, bietet Antworten *en miniature*. Das dem Barock attestierte „Formwollen“ (Walzel 1923, 319) wird hierbei weniger als überbordende Ausdruckslust, sondern als Resultat von Bewältigungsstrategien begriffen, die auf umfassende politische, religiöse, epistemische Krisen reagieren, wie sie das siebzehnte Jahrhundert prägen. Vor diesem Hintergrund wird eine Hinwendung zu kleinen literarischen Formen einer Epoche, die gemeinhin gerade mit dem Gegenteil, nämlich dem Ausufernden, Schwülstigen identifiziert wird, nicht länger kontradiktorisch. Denn kleine Formen kommen nicht ‚naturhaft‘ klein und mithin einfach zur Welt (vgl. Jolles 1999 [1930]), sondern treten vor allem durch Prozesse der Reduktion, Selektion, Verdichtung und Transposition (vgl. Jäger et al. 2020), also im Zuge eines dem Barock gleichermaßen zuzuschreibenden Kleinformungs- oder Verkleinerungswillens in Erscheinung. Dass hiermit Potenziale und Lizenzen des mit der und durch die Form Sagbaren ausgelotet und erweitert werden, ist ein entscheidender Anreiz, die ästhetischen Reaktionen auf die Wissenskrisen des siebzehnten Jahrhunderts von neuem in den Blick zu nehmen, desgleichen den „struggle for stability“ (Rabb 1975) und das sich aus jenen Krisen ergebende Ordnungsbedürfnis.

Eine Konzentration auf die Spannung zwischen Form und Periode, Kleinheit und Barock, wie sie der vorliegende Band zuspitzt, konkretisiert durch die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands die heterogenen Phänomene, die

die Bezeichnung ‚literarisches Barock‘ nahelegt. Zudem greift dieser auf eine Periode begrenzten Blick auf kleine Formen eine derzeit in der Forschung verstärkt geführte Verständigung über eine definitorisch nicht klar abgegrenzte Vielfalt an Formen auf, bei deren Untersuchung zu fragen bleibt, mit welchem Maß das jeweils Kleine gemessen wird und welche Konsequenzen dies sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption der je betrachteten Form hat. Beides wiederum bildet die Grundlage, sich dem transhistorischen Potenzial der Formen zuzuwenden und auf die Reaktivierung und Remediation barocker Formen im Zuge ihres Nachlebens in der Moderne zu schauen. Insbesondere die Literatur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts erweist sich diesbezüglich als besonders fruchtbar. Sie verbindet mit der Literatur des siebzehnten Jahrhunderts – was wiederum beide Zeiten unserer gegenwärtigen ökologischen Endzeitperspektive annähert – die Dominanz eines spezifischen „Zeitmodells“, einer verstärkt reflektierten Endlichkeit von Welt und den mit ihr einhergehenden ästhetischen Umgang mit Gegenwärtigkeit als Ausdruck einer „innerweltlichen Eschatologie“ (Escudier 2011, 10–11). Dabei begegnen kleine Formen als Gegenwartsmotoren. Als Skaliertes, d.i. Geformtes, das mit quantitativer Begrenzung umgeht, haben sie immer dann Konjunktur, wenn Aufmerksamkeitsressourcen knapper werden und die Überfülle des Wissbaren organisiert und bewältigt werden will (vgl. Matala de Mazza und Vogl 2017). Dass die medientechnischen, staats- wie kirchenpolitischen Umbrüche der Frühen Neuzeit, etwa die Ausbildung volkssprachlicher Dichtung oder der literarische Niederschlag des Dreißigjährigen Krieges ebenso angesprochen sind wie die ökonomischen, politischen und medialen Krisen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, nimmt der Band zum Anlass, die lang behauptete Wesensverwandtschaft beider Zeiten von Neuem aufzurollen. Am klein Geformten lässt sich diese Verwandtschaft von Wissensakkumulation, -archivierung und -transponierung nachvollziehen, die wiederum Rückschlüsse auf die Umstände sich verändernder Produktion wie Rezeption von Wissen zulässt (vgl. Matala de Mazza und Vogl 2017). Im Hinblick auf die Konzeptionen ästhetischer Verfahrensweisen erwachsen aus den damit einhergehenden veränderten heteronomen poetischen Rahmenbedingungen Kreativitätsspielräume, die für die Literatur der Avantgarde als paradigmatisch gelten, jedoch mit der Frühen Neuzeit bislang wenig assoziiert werden.

So dienen kleine literarische Formen wie das Feuilleton oder Verfahren wie Collage oder die Montage, die neben etablierte literarische Großgattungen wie den Roman treten, einerseits als beliebtes Beispiel für ästhetische Reaktionen auf die Beschleunigung des Alltags zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in der modernen Großstadt. Zugleich gilt der durch sie realisierte Formwille, das Ethos kleiner Formen, speziell ihre ausgestellte Befähigung zu Denormierung

und Enthierarchisierung, als Präfiguration von Konzeptionen der Vereinfachung und Subversion, die sich hinsichtlich der Kommunikation und Information aus heutiger Sicht als durchsetzungsfähig erwiesen hat (vgl. Gamper und Mayer 2017, 7). Zwar rekurriert auch der vorliegende Band mit seinem Titel auf das prominent angesprochene Feuilleton als kleine Form. Dabei geht es jedoch weniger um einen expliziten Anschluss an Alfred Polgar (vgl. Polgar 1926) und dessen Apostrophierung, die Auskunft über die Popularisierung der Zeitungssparte Feuilleton und deren Emanzipierung zu einem eigenen Genre gibt. Vielmehr soll die Verschränktheit von Qualität und Quantität in der Attribution ‚klein‘ und die formale Begrenzung und a priori inhaltlich attestierte Begrenztheit produktiv gemacht werden. Dabei bildet das Diminutive der Konnotation als ‚genre mineur‘ zugleich die Basis für seine Aufwertung und Popularisierung qua niedrigschwelligem Zugang, Verständlichkeit, formaler Beweglichkeit sowie Anschlussfähigkeit: Es sind die formalen Aspekte der ästhetischen Produktion des Barock, die den Nukleus des Bandes bilden. Allzu statisch wird die Form des literarischen Werks gegenüber dem Primat der auszudrückenden Inhalte von der Barockforschung gewertet. In barocken Poetiken entfaltet, wird sie als vom jeweiligen Autor¹ bereits vorgefundenes und von diesem als gültig anerkanntes Regelwerk lediglich auf einen bestimmten Inhalt angewandt (vgl. Burdorf 2001, 51). Einer grundsätzlichen Reflexion der Form als eigenständiger ästhetischer Kategorie wird hierbei kaum Raum zugesprochen. Hingegen zeigt der vorliegende Band, dass kleine literarische Formen in der Frühen Neuzeit einen eben solchen Explorationsraum eröffnen. Sie sind mehr als nur Resultat eines starr reproduzierten Gattungsmodells, sondern treten vielmehr in ein „teils komplementäres, teils parasitäres, teils subversives Verhältnis“ (Jäger 2017, 25) zu kodifizierten Poetiken, in denen kleine Prosaformen zudem meist nicht einmal vorkommen. Viele der folgenden Beiträge vereint daher die Frage, ob nicht gerade ihre scheinbar marginalisierte und ephemere Stellung sie bei eingehender Untersuchung „zur experimentellen Erkundung der Möglichkeiten und Grenzen des sprachlich Darstellbaren“ prädestiniert (Althaus et al. 2007, 1). Dies ist nicht nur insofern von Bedeutung, als neue Formen des Erzählens verhandelt werden, die den Übergang bereiten von der „Litteratur“ der Frühen Neuzeit (Kilcher 2015) zu einem Literatursystem innerhalb der Künste des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts. Erweitert wird der Blick ebenso um das Zusammenspiel aus Formenvielfalt und die ex post als gegeben angenommene

¹ Innerhalb dieser Einleitung schließt die Verwendung maskulin konnotierter Personenbezeichnungen alle anderen Geschlechter mit ein; in den folgenden Beiträgen haben wir die Entscheidung den Autoren überlassen.

Formstrenge, die mit der Literatur des Barock assoziiert zu umfassenden Verweisen späterer literarischer Strömungen auf die Reflexionsfläche Barock führen. So ist die Reaktivierung, Adaption und Remediation ‚barocker‘ kleiner Formen durch die Avantgarde des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts motiviert von einer Spannung aus reflexiver Medialität. Für Gottfried Benn beispielsweise, der sich selber in der Rückschau als Fürsprecher des Expressionismus sah, ist es gerade und vor allem das Spiel mit der Form, das einen Konnex zwischen Barock und literarischer Avantgarde bildet (vgl. Benn 2001 [1955], 213).

Die Renaissance des Barock in der Moderne verweist auf die Relevanz für zeitspezifische Herausforderungen, die über die Bande des siebzehnten Jahrhunderts verhandelt werden (vgl. Benjamin 1974 [1928]). Und das nicht nur im Bereich der bildenden Künste. Die Entdeckung des Barock durch den Expressionismus stößt wiederum einen „Barockenthusiasmus“ (Jaumann 1975, 363) in der zeitgenössischen Germanistik an, die das literarische Barock, wie eingangs angedeutet, ebenso erfindet wie an seinem Untersuchungsgegenstand eindrücklich formiert (vgl. Lepper 2006; 2007). Diese Konstruiertheit des Barockbegriffs wird in den folgenden Beiträgen insofern mitbedacht, als ihre Zugriffe wiederum als spezifisch zeitlich gekennzeichnet sind. Denn die Antwort auf Panofskys Frage bleibt variabel: Jede Zeit erfindet ihr eigenes Barock und findet in dieser Erfindung (zu) sich selbst.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis des Workshops „Barock en miniature. Kleine literarische Formen des Barock und ihr Nachleben“, entstanden im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 2190 „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen“ an der Humboldt-Universität zu Berlin im Winter 2018. Die Beiträge zeigen, dass sich die Attraktivität der Frühen Neuzeit für die deutschsprachige Literatur der Moderne und ihre Wissenschaft gerade nicht im ‚Recycling‘ barocker Gattungen und Themen erschöpft.

So widmet sich die mit „Formen und Formate“ betitelte erste von drei Sektionen des Bandes dem dynamischen Verhältnis von kleinen Formen und literarischen Formaten.

Sie untersucht Verfahren des Verdichtens im Hinblick auf die materiellen Hintergründe und bedeutenden Wechselwirkungen aus barocken Formen und Formaten. Die Fragen, die die Beiträge stellen, sind nicht nur bedingt durch eine Sensibilität für kleine Formen und ihre Bedeutsamkeit in unserer medialen Gegenwart, sondern bieten zugleich Anlass, den Blick an historischen Vorbildern zu schärfen. Roman Widders Beitrag exemplifiziert anhand von Grimmlausens *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* die Auswirkung der materiellen Grundlage des Bogenhonorars, sprich seines Zeitlohn-Regimes auf die Entstehung und Sammlung von kurzen Schwänken im frühneuzeitlichen

Prosaroman. Jasper Schagerl wiederum interessieren frühneuzeitliche Wissensordnungen als Effekt materieller, medialer und sozialer Verkettung qua kleiner Formen, etwa die Exzerpiertechniken frühneuzeitlicher Gelehrter wie Georg Philipp Harsdörffer als Registratur von sich zunehmend diversifizierenden Wissenspartikeln. Anna S. Brasch hingegen betrachtet die Sammlung kurzer Kuriositätenerzählungen als Ausdruck einer Wissenspopularisierung in Kompilationswerken um 1700, deren Verdichtung sie mit der Entwicklung novellistischen Erzählens und darüber hinaus mit der Transponierung des Kuriosen in Goethes Novellenzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zusammenführt. Claudia Resch befragt die Funktion der Verdichtung barocker Memento mori-Appelle zu Emblemen oder Versen im Rahmen poetischer Langformen im Hinblick auf ihren Anwendungskontext in der geistlichen Gebrauchsliteratur am Beispiel Abraham a Sancta Claras.

Die zweite Sektion des Bandes stellt barocke Poetiken des Kleinen und ihre Anschlussfähigkeit für die Moderne zur Diskussion. Sie schlägt die Brücke zwischen kleinen Formen in der Barockliteratur und ihrer Remediation in der Moderne des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, welcher sich die letzte Sektion der folgenden Beiträge annimmt. Patrick Hohlwecks Beitrag führt am Beispiel der Grabschrift wichtige Aspekte der ersten und zweiten Sektion am Beispiel der Verschränkung von poetischer und materieller Phänomenalität barocker Epitaphien zusammen. Die Grabschrift wird für ihn zum Schauplatz einer barocken Physik des Kleinen, die das Spannungsfeld einer Poetik zwischen zerfallender Vergänglichkeit und resilienter Ewigkeit eröffnet.

Clemens Özelt nimmt sich raumzeitlichen Aspekten in seiner Lektüre fünf verschiedener Trauerspielprologe an. Die sich in ihnen realisierende mediale Reflexion des *theatrum mundi* arbeitet Özelt als transgressives Potenzial der kleinen Form des Prologs als Übergangsraum zwischen Theater und Welt heraus. Einem gänzlich anderen Übergangsphänomen, nämlich der Verschränkung barocker Poetologie und Praxis, genauer von *brevitas*-Ideal und Herrschaftspraxis wendet sich Jonas Hock zu. Ihn interessiert die Skalierung der Rhetorik im Hinblick auf eine Politik der Kürze in der Frühen Neuzeit als Konnex aus souverän-autoritärer Knappheit und arguter Wirkungsmacht im Sinne barocker Theorien ingenieuser Scharfsinnigkeit. Christiane Frey verbindet Poetologie und Praxeologie am Beispiel der Bedeutung der Monade im Werk von Gottfried Wilhelm Leibniz als Denkfigur sowohl für sein theoretisches als auch sein praktisches Arbeiten am Text. Dabei verweist Frey auf offensichtliche Parallelen zu den Arbeitsweisen Walter Benjamins und deutet somit auf den Schwerpunkt der dritten Sektion des vorliegenden Bandes, die das Potenzial des Barock als transhistorisches Konzept dem Nachleben barocker kleiner Formen zur Diskussion stellt. Hans Jürgen Scheuer und Pauline Selbig eröffnen diese letzte Sektion, indem sie an den praxeologischen Ver-

weis auf Walter Benjamins kleinteilige Arbeitsweise anschließen. Mit Blick auf frühere Materialversionen des Trauerspielbuchs exemplifizieren sie Benjamins Konzeption der Verquickung von Trauer und Kritik und geben dabei einen Vorgeschmack auf einen Kommentar zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, der Benjamins Schreibweise in ihrer Performanz würdigt. Der Beitrag von Nils C. Ritter erweitert sodann den Blick aufs barocke Trauerspiel insofern, als er zeigt, wie Skalierung und Regulierung dramatischer Rede mittels metrischer Formen und rhetorischer Figuren in der literarischen Avantgarde zum poetischen Verfahren werden, um Formen der Klage, des Zauderns, des Trotzes einen eigenen Ausdruck zu verleihen. Zwischen Schwellform und Schwundstufe oszillierende barocke Formen fungieren in Werfels *Troerinnen* als Auswahloperatoren eines ästhetischen und gleichermaßen pathetischen Ausdrucks, dabei durchaus an der Schwelle zum Kitsch. Matthias Müller führt die vorangestellten Beiträge der Sektion schließlich am Beispiel von Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Form des Trauerspiels vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Barockenthusiasmus in *Der Turm* zusammen. Der von Hofmannsthal herausgestellte und zugleich umgesetzte Barockbegriff wird von Müller auf dessen Anschlussfähigkeit an jüngere Debatten über einen transhistorischen Barockbegriff hin geprüft.

Über die Achse Barock – Moderne tritt so die Epistemologie und Ästhetik kleiner Formen in historischer wie systematischer Dimension ins Licht – kleine Formen des Barock und barocke Formen des Kleinen.

Literaturverzeichnis

- Althaus, Thomas et al. (Hg.). *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Berlin und New York: de Gruyter, 2007.
- Barner, Wilfried. „Nietzsches literarischer Barockbegriff“. *Der literarische Barockbegriff*. Hg. Wilfried Barner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. 568–592.
- Benjamin, Walter. „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.1. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 203–430.
- Benn, Gottfried. *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*. Bd. 6: Prosa 4. Hg. Gerhard Schuster und Holger Hof, in Verbindung mit Ilse Benn. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.
- Burdorf, Dieter. *Poetik der Form: eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Escudier, Alexandre. „Das Gefühl der Beschleunigung der modernen Geschichte: Bausteine für eine Geschichte“. *Trivium* 9 (2011). <http://journals.openedition.org/trivium/4034> (13. Dezember 2019).
- Gamper, Michael und Ruth Mayer. „Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung“. *Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. Michael Gamper und Ruth Mayer. Bielefeld: transcript, 2017. 7–22.

- Jäger, Maren. „Wechselwirkungen von Erzählen und Wissen in kurzen Prosaformen der Frühen Neuzeit am Beispiel des Apophthegmas“. *Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. Michael Gamper und Ruth Mayer. Bielefeld: transcript, 2017. 23–46.
- Jäger, Maren et al. (Hg.). *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*. Berlin und Boston: de Gruyter. Im Druck.
- Jaumann, Herbert. *Die deutsche Barockliteratur. Wertung, Umwertung: eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht*. Bonn: Bouvier, 1975.
- Jolles, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 7. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Kilcher, Andreas. „Litteratur“. Formen und Funktionen der Wissenskonstitution in der Frühen Neuzeit“. *Wissenspeicher der Frühen Neuzeit: Formen und Funktionen*. Hg. Frank Grunert und Anette Syndikus. Berlin und Boston: de Gruyter, 2015. 357–375.
- Lepper, Marcel. „Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des ‚Barock‘ (1900–1933)“. *Arcadia* 41.1 (2006). 14–28.
- Lepper, Marcel. „Die ‚Entdeckung‘ des ‚deutschen Barock‘. Zur Geschichte der Frühneuzeitgermanistik 1888–1915“. *Zeitschrift für Germanistik*, 17.2 (2007). 300–321.
- Matala de Mazza, Ethel und Vogl, Joseph. Projektvorstellung Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen“. *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXVII (2017), H. 3, 579–585.
- Panofsky, Erwin. „What is Baroque?“ *Three Essays on Style*. Hg. Irving Lavin. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 17–88.
- Polgar, Alfred. *Orchester von oben*. Berlin: Rowohlt, 1926.
- Rabb, Theodore K. *The Struggle for Stability in Early Modern Europe*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Nietzsche, Friedrich. „Vom Barockstile“. *Kritische Studienausgabe*. Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv, 1980. 437–439.
- Walzel, Oskar. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923.



Teil 1: Formen und Formate

Roman Widder

Erzählen in Stücken: Bogenhonorar, Romanform und kleine Formate in der Frühen Neuzeit

Geht es um das Verhältnis kleiner und großer Form, so stellt die mit Fragment und Unabschließbarkeit besonders vertraute Romanform hierfür seit der Frühen Neuzeit die Referenz- und Reflexionsgattung schlechthin dar. Im Hinblick auf das Hauptwerk des literarischen Barock, Grimmelshausens *Simplicianischen Zyklus*, hat sich die Frage nach dem Zusammenhang, der Ganzheit des Textes und seiner inneren Geschlossenheit nie ganz klären lassen. Durch die Verknüpfung einer sozial- und einer mediengeschichtlichen Perspektive auf die ‚Stueck‘-Form von Grimmelshausens Roman versuche ich, das Problem im Folgenden neu zu formulieren. Die Frage nach der Größe der Form muss dabei, wie ich zeigen möchte, mit der Kleinheit des Formats assoziiert werden. Das kleine Format ist es, das in Allianz mit dem Bogenhonorar die moderne, formlose Großform des Romans erst ermöglicht.

1 Der Schwank vom Speckdiebstahl

Am Ende des zweiten Buchs von Grimmelshausens *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (1668) wurde der militärische Emporkömmling Simplicissimus gerade zum Dragoner befördert und ist als sogenannter Jäger von Soest hauptsächlich mit ‚Fouragieren‘ beschäftigt, also mit der Versorgung der Truppe durch Plünderungen. Die Gelegenheit zum nächsten Überfall lässt auf sich warten, als Simplicius durch den Hinweis eines Kameraden auf die Idee kommt, in einem nahegelegenen Dorf die Vorratskammer eines Pfarrers auszunehmen, indem er sich nachts durch den Schornstein in die Küche abseilt. Dies gelingt nur bedingt, denn nachdem die mitgebrachte Leiter bricht, Simplicius herunterfällt und es seinen Kameraden nicht gelingt, ihn wieder heraufzuziehen, weil auch das Seil reißt, liegt er auf einmal in der Küche des Pfarrers, den er durch den Lärm noch dazu aufgeweckt hat. Die Köchin kommt mit einem Licht in die Küche, dreht sich vor Schreck aber gleich wieder um, weil sie glaubt, es handle sich um ein Gespenst. Diesen Irrtum nutzt Simplicissimus aus: Mit Asche, Ruß und Kohlen schmiert er sich schwarz ein und beginnt, allerhand Küchengeschirr

durcheinander zu werfen. Daraufhin kommen Pfarrer und Köchin „Processionsweis“ (Grimmelshausen 1989, 235) in die Küche marschiert und versuchen sich mit Wachslichtern, Weihwasserkessel und Bibel in der Hand an einer Teufelsaustreibung. „Ich bin der Teuffel“ (Grimmelshausen 1989, 236), sagt Simplicissimus denn auch hellsehtig, um den exorzistischen Wahn weiter zu befeuern und macht sich – auf dem geraden Weg durch die Haustür – aus dem Staub. Durch sein kleines Schauspiel entkommt er also schadlos, wobei er nur wenige Tage später den Pfarrer noch in einem Brief um Entschuldigung bittet und – das ist für den ‚Jäger von Soest‘ Ehrensache – mit einem frisch erbeuteten Ring entschädigt.

Weil es sich bei dem kurzen Abschnitt um eine relativ geschlossene Erzählung handelt, hat die Simplicissimus-Forschung in immer neuen Anläufen die Einbettung der Episode vom Specksdiebstahl in den Romanzyklus unternommen und die Verknüpfung der Episode mit dem Ganzen von Innen her zu fassen versucht. Ausgangspunkt der Deutungen war in der Regel der intertextuelle Status der Episode, denn die international verbreitete Erzählung vom Speckdiebstahl, dessen älteste Textfassungen sich bei Hans Sachs und Hans Folz finden (vgl. van der Kooi 2007), hat Grimmelshausen höchstwahrscheinlich aus Erasmus Franciscis *Lustiger Schau-Buehne* (1663) übernommen. Er bedient sich damit bei einem Erzählwerk, das formal deutlich mehr an einem enzyklopädisch-panoramatischen Prinzip orientiert ist als der *Simplicissimus Teutsch*, wobei sich Grimmelshausens Ablehnung der *brevitas* darin zeigt, dass er das Volumen der Erzählung auf das Fünffache vergrößert. Im Verhältnis zu Franciscis erweist sich den Interpreten sodann die vermeintliche Modernität Grimmelshausens. Für Andreas Merzhäuser etwa ist der Übergang zur Ich-Erzählung entscheidend, durch den die Episode „radikal subjektiviert“ werde, wozu das „Primat kalkulierender Rationalität“ (Merzhäuser 2002, 145) gegenüber der Spontaneität des Schwankhelden ebenso gehört wie die Vertiefung des Charakters durch die gelegentliche Gewissensanfechtung. Die Episode vollziehe damit eine Emanzipation von rein didaktischem Erzählen. Etwas komplizierter ist das Argument von Thomas Althaus. Ihm zufolge entlehnt Grimmelshausen bei Franciscis nicht nur systematisch Motive und Episoden, sondern viel entscheidender das Modell eines kontrastierenden Kompilierens. So stelle sich das Teufels-Motiv in eine Reihe von „gegeneinander immer etwas verschobenen Geschichten“ (Althaus 2006, 181). Das Diskontinuierliche der *Schau-Buehne* verwandele Grimmelshausen so in Perspektivenreichtum, was dazu führe, dass die Simplicianischen Figuren als „enttypisiert“ (Althaus 2006, 176) erscheinen, was als „Vor- und Frühform neuen Erzählens“ (Althaus 2006, 181) zu werten sei. Sowohl Althaus als auch Merzhäuser aktualisieren damit in steigender Komplexität ein recht altes Modernisierungsnarrativ, das auf die Emanzipation des bürgerlichen Bewusstseins

von einer religiösen Weltdeutung abhebt. Die Geschichte vom Speckdiebstahl, in welcher der Held schließlich die religiösen Ängste seiner Mitmenschen ausnutzt, bietet dazu in der Tat vorzügliches Material – allerdings auch schon in den älteren Fassungen.

Aufgrund ihrer strukturellen Abgeschlossenheit wurde die Episode vom Speckdiebstahl zum Symptom für einen vermeintlichen „Verlust an Textkohärenz“ (Althaus 2006, 171) des *Simplicissimus Teutsch* insgesamt. Was alle Interpreten der Episode deshalb teilen, ist die Auffassung, dass ihre Position im Roman überhaupt interpretiert werden muss, wobei auffällt, dass sich Interpretation und Apologie überlagern. Will sie sich nicht in Quellenforschung erschöpfen, impliziert ihre Interpretation deshalb zunächst Einbettung und Anknüpfung der Episode in das Ganze des Romans sowie unter Umständen die Darstellung der intertextuellen Transformation bei Grimmelshausen. Oftmals durch anachronistische Ganzheitsvorstellungen veranlasst, die weniger die im Barock entscheidende Frage der Kompossibilität, als das Goethezeitliche Verständnis von Organizität in Rechnung stellen, wird dabei immer wieder die Modernität des *Simplicissimus Teutsch* an seinem inneren Zusammenhang demonstriert, der nicht nur mit Blick auf die Speckdiebstahl-Episode infrage steht. Selbst Paul Michel und Rosemarie Zeller, die unter den Stichworten Amplifikation, Motivation und Integration ebenfalls die Umnutzung des Speckdiebstahlschwanks untersuchen und seine Korrespondenz mit anderen Romanpartien nachweisen, sprechen anderen Passagen eine lediglich „episch-füllende Funktion“ zu (Michel und Zeller 1996, 320). Das Problem der Makrostruktur des Romans bzw. des Romanzyklus wird in der Forschung seit jeher kontrovers, aber bisher auch ergebnislos diskutiert.¹ Kein Wunder also, dass auch die Editions-geschichte des *Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch* vom Verdacht mangelnder innerer Geschlossenheit Spuren trägt. So wurden zahlreiche der besagten Abschweifungen in späteren Leseausgaben aufgrund ihrer Unverbundenheit mit der Haupthandlung immer wieder zensiert.²

1 Besonders kontrovers wurde lange Zeit die These von Günther Weydt diskutiert, nach der sich der Simplicianische Zyklus gemäß der Planeten der Chaldäischen Reihe gliedert, also einem astrologischen Prinzip folgt (vgl. Weydt 1968). Seit Jörg-Jochen Berns Aufsatz zum Problem ist der im Roman selbst behauptete zyklische Zusammenhang der zehn Simplicianischen Bücher in den Vordergrund der Diskussion gerückt (vgl. Berns 1988).

2 Dies betraf nicht nur die moralisch anstößigen Formulierungen, sondern je nach Herausgeber die verschiedensten Episoden. Zu Versuchen der Restauration eines wesentlichen Kerns des *Simplicissimus Teutsch* und der kontroversen Editions-geschichte gerade auch von Unterrichtsausgaben vgl. Meid 2011, 76; 160–174.

2 Der Schwank als ‚Stück‘ bei Grimmelshausen

Dass sich die Frage nach dem Zusammenhang des Ganzen und dem großen Gliederungsprinzip des *Simplicissimus Teutsch* und seiner Fortsetzungen nicht erledigt, liegt jedoch nicht zuletzt daran, dass der Roman sie selbst immer wieder stellt. Romanintern ist nämlich zu beobachten, dass die Sorge um die Zerstückelung des Romans nicht nur von seinen Interpreten geteilt, sondern vom Simplicianischen Erzähler selbst immer wieder ausgelöst wird. In der Semantik des Romans handelt es sich bei der Erzählung vom Speckdiebstahl um ein ‚Stueck‘: Zu Beginn der Episode bemerkt der Erzähler, er wolle noch „Ein Stueckchen oder etliche“ erzählen, Stücke, die zwar „nicht von *importanz*“ seien, aber immerhin ein Beispiel dafür geben, dass er „nicht allein grosse Ding“ (Grimmelshausen 1989, 230) gedreht habe. Wo genau aber verläuft die Trennlinie zwischen einem großen und einem kleinen narrativen Ding? Wieso ist die genaue Zahl („Ein Stueckchen oder etliche“) dem Erzähler so gleichgültig? Und wieso ist der Autor Grimmelshausen so um Länge bemüht, während *Simplicissimus* im *Ewig-Währenden Calender* (1670) doch als „ein gantz *Apophtegmatischer* Mensch“ (Grimmelshausen 1997, 361) bezeichnet wird? Und was überhaupt ist ein ‚Stueck‘?

Wenn im Roman von „[ob]erzehlten Stuecken“ (Grimmelshausen 1989, 416) die Rede ist, so sind einerseits die Streiche und Intrigen des Protagonisten gemeint. Deshalb kann *Simplicissimus* auch von seinen „Schelmstueck“ (Grimmelshausen 1989, 415) reden und Springinsfeld später „begangene Stücklein bereuen“ (Grimmelshausen 1992, 202).³ Andererseits aber handelt es sich um eine generische Form, denn *Simplicissimus* interessiert sich für das Erzählen der Stücke mindestens so sehr wie für die Stücke selbst. Das wird klar, wenn es später heißt, er habe „etliche Stuecklein“ (Grimmelshausen 1989, 458) seinem Freund Ulrich Hertzbruder erzählt, ohne dieselben Stücke aber auch dem Leser mitzuteilen. So wird die ironische Verwendung des Stücks als Streich vom Simplicianischen Erzähler gelegentlich enggeführt mit der Verwendung des ‚Stuecks‘ als einer kurzen Erzählung. Nicht von ungefähr findet sich die Rede bei Grimmelshausen von den Stücken oftmals am Anfang von Kapiteln und am Übergang zwischen verschiedenen Episoden und verweist schon dadurch auf einen fraglichen Zusammenhalt des Ganzen. „Noch ein paar Stuecklein will ich erzählen“ (Grimmelshausen 1989, 384), so kündigt der Erzähler etwa den missglückten Überfall auf ein Handelsschiff an. Die Stücke oder „Stueckel“

³ Eine ähnliche Formulierung findet sich im *Springinsfeld* (vgl. Grimmelshausen 1992, 202).

(Grimmelshausen 1992, 139), von denen auch die Courasche spricht, sind Digressionen, narrative Abschweifungen und Unterbrechungen der pikaresken Autobiographie, zugleich aber das Material, aus dem sich dieselbe erst zusammensetzt. Deshalb sieht sich der Erzähler einerseits immer wieder gezwungen, den fortwährenden Einschub funktionsloser Abschweifungen zu begründen. In der Vorrede zur *Continuatio* will er sie von „kurzweiligen Histori“ (Grimmelshausen 1989, 564) etwa unterschieden wissen.⁴ Gleichzeitig vermittelt seine Strategie der ständigen ironischen Selbstrelativierung den Eindruck, dass die Prinzipienlosigkeit in der Zusammensetzung der Stücke womöglich sein wichtigstes Prinzip darstellt. Nicht unwichtig ist es schließlich, dass neben den figuralen Dimensionen der Semantik (der ironischen und aus ihr resultierend der generischen Verwendung) historisch auch schon die eine primäre, quantitative Bedeutung existiert und im Roman aufgerufen wird. So wohnt Simplicissimus als Einsiedler im hohen Gebirge „so ein stueck vom Schwartzwald“ (Grimmelshausen 1989, 565) entfernt. Am Problem der Zerstückelung des Romanganzes scheint im Simplicianischen Zyklus das Bewusstsein für einen konstitutiven Motivationsrest der Romanhandlung durch. Dieser Motivationsrest ist darum von besonderem Interesse, weil er für die Romangattung auch nach Grimmelshausen noch charakteristisch bleiben wird.

Nicht von ungefähr hat man in der Forschung von ‚schwankhaften Stücklein‘ (vgl. Rötzer 1972, 138; Wagener 1988, 123) gesprochen, hat sich Grimmelshausen doch in zahllosen Fällen bei Motiven und Stoffen der Schwankliteratur des sechzehnten Jahrhunderts bedient, angefangen von Hans Sachs’ Schwänken bis hin zum *Lalenbuch* (1597). Poetologisch betrachtet verdanken sich die kleineren Um- und Abwege des Simplicianischen Erzählens insofern weniger den *argutia*- und *brevitas*-Geboten gelehrter Poetiken, die Kürze und Prägnanz vorschreiben, als der mit der *delectatio* verbundenen, unterhaltenden und zerstreuen Funktion der Fiktion. Die Koketterie des Simplicianischen Erzählers mit der Bedeutungslosigkeit des von ihm Vorgebrachten fügt sich zugleich in das satirische Spiel, das er mit den Normen des höfischen Romans treibt, für den gilt, dass von der Haupthandlung (*causa*) möglichst wenig abzulenken sei (vgl. Kilcher 2003, 68; Härter 2000, 36). Allerdings hat sich die Differenz von hohem und niederem, höfischem und satirischem Roman für die Frühe Neuzeit

4 Einen Hinweis darauf, dass es im Simplicissimus durchaus ein Problem des Zusammenhangs gibt, könnte auch die Rede von den „losse[n] Stuecklein“ (Grimmelshausen 1989, 565) enthalten, in der sich die Stück-Semantik mit einer anderen Semantik verbindet, der die gleiche Ambivalenz zwischen moralischer und topologischer Bedeutung innewohnt. Vgl. hierzu Amslinger et al. 2019.

insgesamt, besonders aber für Grimmelshausen, als äußerst fragile, heuristische Konstruktion erwiesen. Auch für den niederen Roman gilt, dass er sich für Form, Gegenstand und Umfang des Erzählens vor dem Leser rechtfertigen muss, wenn nicht aus poetologischen, dann aus publizistischen Gründen. Der Architekt der Pikareske, der *Lazarillo de Tormes* (ca. 1554), bekennt gleich mit den ersten Sätzen den trivialen Anlass und Gegenstand seiner Erzählung (vgl. Anonym 2006, 4–5). Anders als der Simplicianische Zyklus hält er sich in seiner Form des kurzen humanistischen Traktats aber nichtsdestoweniger an das Gebot der *brevitas*.

Das Problem der Zerstückelung des Romans und eines für die Gattung charakteristischen Motivationsrests lässt sich weder aus poetologischen Maßgaben, noch alleine durch die Untersuchung des inneren – motivischen, figurativen, poetologischen – Zusammenhangs des Zyklus erschöpfend erklären. Im Gegenteil, alle Interpretation sind darum bemüht, den Motivationsrest aufzulösen. Gefragt werden muss stattdessen nach der äußeren, materiellen Vernähung des Textes, denn das Problem der Zerstückelung verweist auf die materielle Produktion von Romanen in der Frühen Neuzeit in all ihren Facetten. Mehr noch, der moderne Roman könnte, wie ich im Folgenden nahelegen will, als Formresultat der Produktionslogik von Literatur in der Frühen Neuzeit verstanden werden, wobei die Lohnform der Literatur sich als entscheidend erweist. Die Semantik des Stücks aufgreifend will ich dabei eine Erklärung vorschlagen, welche das mediale Format der Darstellung mit der ökonomischen Form literarischer Produktion in der Frühen Neuzeit korreliert.

3 Bogenstück, Zeitlohn und Romanform

Was also wäre auf dem literarischen Markt der Frühen Neuzeit ein Stück? Aus der Sicht von Autoren, Druckern und Verlegern ist es der Bogen. Seit Beginn des Buchdrucks und noch bis ins neunzehnte Jahrhundert war die zentrale Honorarform für Textarbeiten verschiedenster Art das Bogenhonorar, das erfolgsunabhängig als Pauschalhonorar pro Druckbogen gezahlt wurde und vielerorts einen halben Reichstaler betrug, bei etablierten Autoren bis auf ca. drei Taler anwuchs (vgl. Krieg 1953, 69–85). Die Voraussetzung des Bogenhonorars bildete das sogenannte Verlageigentumsrecht, also die juristische Situation vor der Durchsetzung des Urheberrechts: Sobald ein Verlag ein Manuskript erworben hatte, war dieser sein Eigentümer und konnte frei darüber verfügen (vgl. Steiner 1998, 164–180). Die Tatsache, dass die basale Einheit des gesamten Druckergewerbes und auch der Honorierung von Autoren der Bogen war, wirft

Fragen auf. Ist nicht der Bogen damit auch die materielle Basis vieler Kleinformen in der Frühen Neuzeit gewesen? Und inwiefern ließe sich behaupten, dass das Format des Druckbogens Effekte auf die literarischen Formen zeitigte, die sich auf diesem Druckbogen befanden?

Einige Gedanken in diese Richtung einer Bogenpoetik hat Carlos Spoerhase in seinem jüngst erschienenen Buch zum *Format der Literatur* (2018) vorgelegt (vgl. 569–605). Weil der Druckbogen die Grundeinheit des frühneuzeitlichen Papierhandels wie auch des Verlagswesens darstellt, verwundert es kaum, dass er seine Spuren auch in der Produktionsästhetik der Literatur hinterlässt. Ganze Werke wiesen um 1800 eine „Affinität zum Publikationsformat des Druckbogens“ (Spoerhase 2018, 585) auf. Lessings in elf Lieferungen von jeweils einem Druckbogen erschienenen *Anti-Goeze* (1778) beispielsweise, aber auch größere Werke wie Goethes in ‚Bücher‘ von einer Bogenlänge unterteilter *West-Östlicher Diwan* (1819; 1827). Spoerhase macht mit dem Format-Begriff eine medienhistorische Kategorie, die insbesondere durch die digitalen Formatierungsprozesse ins Blickfeld gerückt ist, für die literaturwissenschaftliche Analyse fruchtbar, deren bisherige Ignoranz nur erstaunen kann, schließlich nimmt das Format eine entscheidende Position an der Schnittstelle von Materialität und seiner ökonomischen und sozialen Verwendung ein (vgl. Müller 2015).⁵

Dem Umstand, dass der Bogen eine ökonomische Einheit ist, trägt Spoerhase jedoch kaum Rechnung, und dies bleibt nicht ohne Konsequenzen. Die Kommodifizierung des Bogens und des aus Bogen gemachten Buches setzt seine Studie immer schon voraus, um dann die Strategien der Re-Auratisierung des Buches in den auf sozialem und symbolischem Kapital basierenden Netzwerken der *hommes des lettres* des achtzehnten Jahrhunderts zu beobachten. Auffällig ist außerdem, dass von der Romanform dabei kaum einmal die Rede ist.⁶ Den offenbar allzu banalen Gedanken, dass manch ein Romanautor mit dem gedruckten Bogen das eigene Honorar würde erhöhen können, handelt Spoerhase nur bei-läufig ab (vgl. Spoerhase 2018, 580). Es wäre jedoch geboten, diesem Umstand seine Banalität zu nehmen, wofür der Materialismus des medialen Artefakts um einen Materialismus der sozialen Form ergänzt werden muss.⁷ Mit Blick auf das Bogenhonorar lassen sich mehrere Aspekte zusammendenken: Bogenpoetik, Romanform und kleines Format.

Hierzu ist zunächst ein Vergleich mit den Lohnformen in anderen Gewerben notwendig. Um die grundlegende Transformation zu beschreiben, der die

⁵ Wesentlich angeregt wurde die Diskussion zum Format-Begriff auch durch Sterne 2012.

⁶ Eine Ausnahme sind die Ausführungen zu Schlegel (vgl. Spoerhase 2018, 502–511).

⁷ Zu einer sozialen Theorie der Medien vgl. Thompson 1995.

allermeisten Arbeitsverhältnisse in der Frühen Neuzeit unterlagen, hat sich die Unterscheidung von Stücklohn und Zeitlohn als fruchtbar erwiesen (vgl. Schmiede und Schudlich 1981, 52–96).⁸ Im Stücklohn fallen Produzent und Verkäufer in einer Person zusammen: Prototypisch wäre Stücklohn nämlich immer dann gegeben, wenn ein Produzent einem Konsumenten nicht Arbeitskraft und Lebenszeit, sondern sein Arbeitsprodukt als Ware selbst verkauft, ohne Vermittlung also durch Verleger. Der Stücklohn gilt deshalb als Ideal der selbstständigen Produktion in den Handwerkerzünften, als die regulative Fiktion ihrer moralischen Ökonomie.⁹ Demgegenüber konnte sich die kapitalistische Ökonomie, in der die Arbeitskraft selbst Ware wird, erst auf der Basis des Zeitlohns entwickeln. Der Zeitlohn kommt der abstrakten Quantifizierbarkeit der Ware Arbeitskraft entgegen, schließlich ist die Arbeitszeit für das Kapital das Maß des Wertes und als solches ein „regelndes Naturgesetz“ (Marx 1962, 89; 565–582).

Überträgt man diese Differenz von Stück- und Zeitlohn auf die Bedingungen des sich entwickelnden literarischen Felds, so fungiert das Bogenhonorar wenn überhaupt als Lohn, dann als Stücklohn. Zwar gilt das Stereotyp, nach dem humanistische Gelehrte ihre Texte in der Zeit der Frühdrucke nur zum Zweck des eigenen Ruhms drucken ließen und Honorare als unehrenhaft ablehnten, mittlerweile als überholt. Allerdings war die Entlohnung in der Regel gering und folgte häufig in Form von Freixemplaren. Die Textproduktion musste so in der Regel Nebenverdienst bleiben. Dabei sind gleichwohl unterschiedliche Produktionskontexte zu unterscheiden: Hervorzuheben ist das illustrierte Flugblatt, dessen serienmäßige Produktion bei verlässlicher Zusammenarbeit mit Druckern und Kolporteuren durchaus einträglich sein konnte. Theaterautoren schrieben ebenfalls ‚Stücke‘, allerdings publizierten die umherziehenden Berufsschauspieler und Prinzipale ihre Spieltexte ganz bewusst nicht, sondern behielten sie als nicht-monetäre Kapitalreserve für sich und waren außerdem auf die obrigkeitliche Vergabe von Spielprivilegien angewiesen. Die Kasualdichtung, mit ihrer

8 In Kritik geraten ist die Theorie des „traditionellen Stücklohns“ bei Reith 1999, 48–55.

9 Im neunzehnten Jahrhundert koexistierten Stücklohn und Zeitlohn als zwei Formen des industriellen Leistungslohns nebeneinander. Karl Marx bezeichnet den industriellen Stücklohn als „verwandte Form des Zeitlohns“ und betont, dass die „Formverschiedenheit in der Auszahlung des Arbeitslohns an seinem Wesen nichts ändert, obgleich die eine Form der Entwicklung der kapitalistischen Produktion günstiger sein mag als die andre“ (Marx 1962, 574). Auf dem Produktionsniveau des neunzehnten Jahrhunderts war der Zeitlohn gegenüber dem Stücklohn unter Umständen sogar von Vorteil. In der längeren historischen Perspektive verhält es sich jedoch umgekehrt. Jedenfalls löste nicht nur die Lohnhöhe, sondern auch die Lohnform immer wieder Konflikte innerhalb der Handwerksbetriebe aus.

patrimonialen Honorierung durch Fürsten und Mäzene, folgte ohnehin einer Ökonomie des symbolischen und sozialen Kapitals, an denen sich auch die sogenannten Verehrungen orientierten, mit denen gleichwohl gerechnet wurde. In all diesen Bereichen erfolgte eine Honorierung einmalig und insofern in Stückform. Insofern Kontinuität unwahrscheinlich, zumindest nicht berechenbar war, blieb der Wert des Textes an sich gering bzw. eben an seine soziale Einbettung gebunden. Eine Ausnahme bildete lediglich die zeitlich auf ein Jahr berechenbare Honorierung von Kalendern, die bei solider Auftragslage ein regelmäßiges Einkommen garantieren konnte (vgl. Heßelmann 2011). So gibt es Beispiele für Zehn-Jahres-Verträge im Kalenderwesen, wo sich damit fast schon eine Form des Zeitlohns findet, nämlich des Jahreslohns. Ein bekanntes Beispiel ist hier der beim Nürnberger Verleger Wolfgang Endter (1593–1659) publizierende Kalender-schriftsteller Markus Freund (1603–1662) (vgl. Landwehr 2014, 24).

Eine besondere Position nimmt nun aber vor allem die Kompilationsliteratur ein, also alle Formen von Enzyklopädiën und Kompendien, die im siebzehnten Jahrhundert nicht umsonst in Masse entstanden. Die Wiederverwertung, Umarbeitung und eklektische Neukombination von ‚Stoff‘ erhält unter den Bedingungen des Bogenhonorars und bei Abwesenheit von Urheberrechten einen besonderen Reiz.¹⁰ Nun zeichnet sich der Roman, und der Barockroman bekanntlich besonders, gerade durch seinen enzyklopädischen Charakter aus (vgl. Kilcher 2013).¹¹ Der Roman, so Werner Röcke, stellt eine „Collage von Wissensformen und unterschiedlichen literarischen Traditionen“ dar, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts aus der „Dialogisierung bislang unverbundener Wissensbereiche“ (Röcke 2004, 463–464) den modernen Roman hervorbringt, wobei, wie mit Christian Meierhofer zu ergänzen wäre, in *copia* und *delectatio* die zentralen ästhetischen Kategorien zu erblicken sind, mit denen der Roman dies bewerkstelligt (vgl. Meierhofer 2016, 294–319). Der Roman ist jedoch nicht nur das ästhetische, sondern auch das produktionslogische Pendant zum Kompendium. Durch die Kanonisierung des Romans verlieren Kollektaneen um 1700 ihren zentralen Stellenwert, die Orientierung auf Enzyklopädik, Panoramatik und Überblick bleibt jedoch nach wie vor ein wichtiges ästhetisches Paradigma der modernen Literatur und kann, wie Andreas Kilcher

10 Dabei dürfte es fruchtbar sein, zum gesamten Bereich der sogenannten Buntschriftstellerei aus verlegerischer Perspektive auch die zahlreicher werdenden Werkausgaben zu zählen. Insofern darf man fragen, ob die gängige Unterscheidung der Herausgeberhonorare in der Frühzeit des Ducks von den späteren Verfasserhonoraren überhaupt sinnvoll ist.

11 Bereits Bachtins Begriff des Romans als „eine beinahe vollständige Enzyklopädie der Gattungen seiner Zeit“ (Bachtin 1989, 267) galt nicht nur, aber ganz besonders für den Barockroman.

gezeigt hat, seit dem Barock geradezu als Apriori der Romangattung gelten: „In einem ganz wesentlichen Maße treibt genau diese zeitgebundene Orientierung dem Roman die Komplexität ein, derentwegen wir uns heute über ihn beugen und um Analyseverfahren bemühen, die seiner Perspektivenvielfalt gerecht werden können“ (Kilcher 2013, 181).

Fraglos war das Druckergewerbe insgesamt also von Beginn an auf den Markt hin ausgerichtet (vgl. Bangert 2019) und fraglos wirkte sich dies in der einen oder anderen Form auch auf die Produktion dessen aus, was in der Frühen Neuzeit ‚Dichtkunst‘ hieß. Was lange Zeit jedoch fehlte, war eine für die Verwertung der Arbeit der Druckerpresse adäquate literarische Form. Diese Form stellte, auf der Grundlage des Bogenhonorars, erst der Roman bereit. Das Bogenhonorar verspricht dem Autor unabhängig vom Verkauf ein desto höheres Honorar, je größer der Umfang des Buches ist. Indem sie Anschlussoptionen für beliebiges Material herstellt, gelingt es der Romanform erstmals, das Bogenhonorar in einer Weise zu funktionalisieren, welche den Textumfang und so annäherungsweise auch die Arbeitszeit des Produzenten zum verlässlichen Maß seiner Entlohnung macht. Es ist die Romanform, die das Bogenhonorar von Stücklohn in Zeitlohn transformiert. Die Homogenisierung des Heterogenen und die Kontinuierung des Endlichen gehören dabei zur materiellen Logik seiner bogenförmigen Produktionsweise. Mit der Ausbildung des Urheberrechts und des erfolgsabhängigen Absatzhonorars – oder, wie Heinrich Bosse in seinem vielzitierten Aufsatz zum Thema schrieb, der „Synthese von Mitteilung und Honorar“ (Bosse 1981, 64) – sollte sich die Konstellation im neunzehnten Jahrhundert ändern: Nun sind es nicht mehr die Anzahl der Bogen, sondern tatsächlich die Menge der Leser, für die der Autor bezahlt wird. Die Entstehung der modernen Romanform hat sich aber ohne Frage in den Jahrhunderten vor dieser Umstellung unter den Bedingungen des Bogenhonorars und des Verlagseigentumsrechts vollzogen.

4 Kleine Formate in der Frühen Neuzeit

Wie aber fügt sich das ökonomische Stück des Bogens in die Form des Buches und seines Formats? Spoerhase schreibt zum Zusammenhang von Form und Format: „Die poetische Form kann sich nur behaupten, wenn sie im materiellen Format standzuhalten vermag“ (Spoerhase 2018, 46). Welche Formate aber haben sich in der Frühen Neuzeit entwickelt?

Präziser als im Fall der Form kann beim Format quantitativ zwischen klein und groß unterschieden werden: Die großen Folio- und Quartformate eignen sich besonders zur graphischen Ausgestaltung des sich ausdifferenzierenden Paratex-